

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**SAMUEL BECKETT OYUNLARININ
KOMEDİ VE KARAKTER KAVRAMLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Çınar TAŞDEMİR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Samuel Beckett Oyunlarının Komedi ve Karakter Kavramları Üzerinden İncelenmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Çınar Taşdemir

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Çınar Taşdemir'in “**Samuel Beckett Oyunlarının Komedi ve Karakter Kavramları Üzerinden İncelenmesi**” konulu tezi incelenmiş ve aday .../.../..... tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

21. Yüzyılı en etkileyen yazarlardan biri Samuel Beckett'tir. Beckett'in kurduğu yapı kendi döneminde bile öncü sayılmıştır. Alışılmış tiyatro yapısını kıran oyunlarıyla bir öncü olarak bilinmektedir. Absürt tiyatro akımının bir parçası sayılan Beckett hem ontolojik hem de biçimsel olarak trajediyi ve komediyi kullanmıştır. Oyunlarında çoğu zaman hiçlik, yok oluş ve felaket kavramlarını kullanan Beckett, bu kavramları komedinin araçlarıyla inşa etmiştir. Çağının huzursuzluğunu taşıyan oyunlar bugünün öznesinin nasıl kurulduğuna ışık tutmuştur. Dünyamızın bugününün tiyatrosuna baktığımızda çoğu oyunda Beckett'in izlerini görmekteyiz. Bu izler bizleri doğrudan tekinsiz olan komedinin yeni olanaklarını göstermektedir. Bu tez çalışmasının amacı, tekinsiz komedinin özneyi nasıl yapılandırıldığını göstermeye çalışmaktır. İlk bölümde Beckett tiyatrosunun temelinde komedinin nasıl işlediği incelenmektedir. Komedi ve Absürt kavramlarının oyunların içerisinde yapısal olarak nasıl yer aldığına bakılmıştır. İkinci bölüm ise özneliğin karmaşık yapısının oyunlardaki karşılığı incelenmiştir. Özneliğin kurulumunda yer alan hiçliğin önemi Beckett metinleri üzerinden değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde Beckett'in yazarlığının diğer yazarlardan nasıl ayrıldığına, onun karakteri inşa ederken tekinsizlik ve komedi ilişkisinden nasıl yararlandığına bakılmıştır. Dördüncü bölüm ise Beckett'in oyunlarında dünyayı nasıl kurduğuna, bu yapının komedinin özne üzerindeki etkisi incelenmiştir. Son bölümde ise Beckett sonrası yazılan oyunlarda Beckett'in etkisi incelenmiştir. Tezin nihai amacı, Beckett tiyatrosunun yeni bir yorumunu sunmak ve özne kavramının ne kadar tekinsiz bir kavram olduğunu ve bunun ne kadar komik olduğunu göstermeye çalışmaktır.

ABSTRACT

One of the most influential writers of the 21st century is Samuel Beckett. The structure established by Beckett was considered a pioneer even in his own time. He is known a pioneer with his plays that broke the usual theatre structure. Considered as a part of the absurd theater movement, Beckett used tragedy and comedy both ontologically and formally. Beckett, who often uses the concepts of nothingness, destruction and disaster in his plays, has built these concepts with the tools of comedy. The plays, which carry the restlessness of their age, shed light on how today's subject is established. When we look at the theater of our world today, we see the traces of Beckett in most of the plays. These traces show us directly the new possibilities of the uncanny comedy. The aim of this thesis is to try to show how the uncanny comedy structures the subject. In the first chapter, how comedy works based on Beckett's theater is examined. It has been looked at how the concepts of comedy and absurd are structurally included in the plays. In the second part, the equivalent of the complex structure of the subject in the plays was examined. The importance of nothingness in the construction of subjectivity has been evaluated through Beckett texts. In the third chapter, it is examined how Beckett's authorship differs from other writers and how he makes use of the relationship between the uncanny and comedy while building the character. In the fourth chapter, how Beckett constructs the world in his plays and the effect of this structure on comedy is examined. In the last part, Beckett's influence on plays written after Beckett is examined. The ultimate aim of the thesis is to present a new interpretation of Beckett's theater and to try to show how uncanny the concept of the subject is as funny.

ÖNSÖZ

Açıkçası, önsözler her zaman garip bir alan olarak karşıma çıkmıştır. Burada ne yazılması gerektiğinin veya ne hakkında konuşulması gerektiğinin bilincinde değilim. Burası zorlu bir süreç sonrası çoğu tez yazarı için rahatlama, kendinden bahsetme veya gerçekten teşekkür edilen bir alandır. Ancak ben konumla daha doğru orantılı bir şekilde sizlere bu tezi açmak isterim. Belirsizliğin, bu denli çekici bir konu olmasındaki asıl nokta, günlük hayatın içerisindeki şans faktörünü bu denli görmezden gelerek yaşadığımız dünyada şansın kendisini *hiçliğin* içinden dayatmasıdır. Tiyatro ile tanıştığım dönemde şans üzeri elime geçen ilk oyun Godot'u Beklerden oyunuydu. Okuduğum andan itibaren tiyatronun bu olduğunu, başka türlü olmayacağını düşünüyordum. Yıllar sonra, Beliz Güçbilmez hocanın atölyesinde anne ve babasının tiyatro izlemekten vaz geçmelerinin Godot'u Beklerken oyunu olduğunu söylemesi ile büyük bir aydınlanma yaşadım. Biz başka bir çağın yazarları ve kuramcılarıydık. Geçmişe takılı kalmak yapabileceğimiz en büyük hata olacaktı. Bu nedenle gerçeğin farklı veçhelerini görebilmek için artık çok fazla bakış ile dünyaya bakmamız gerekir ve bu birçok noktada kırılmalar yaratarak tekinsizliği meydana getirir. Bu durum açıkça, artık dünyanın satranç yerine poker ile anlamlandırılması gerektiğinin de bir göstergesidir. Belirsiz olanın insan ruhuna verdiği rahatsızlık hissi, aslında varlığın kendi dipsiz hiçliğine doğru çekildiği, ondan kopamadığı nokta tam olarak belirsiz oluşundan kaynaklıdır. Beckett oyunları ne kadar belirli gibi görünse de gerçeğin bütün çatlaklarından sızarak büyük bir belirsizlik olarak tekrar dünyaya geleceklerdir.

Bir şeyin içindeki boşluğa büyük bir zevkle bakma cesaretini gösteren Sloven filozof Slavoj Žižek'in ve hakkında konuşmaktan asla bıkmayacağım Beckett'in bakış açıları bana yol gösterici oldu. Hiçliğin içindeki müthiş cevheri fıkralar gibi basit bir komedi unsuru ile gösterdiklerini düşünüyorum. Tezin yazım sürecinde benimle birlikte Beckett ile mücadele eden danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Levent Berber'e teşekkür ediyorum, emekleri büyüktür.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BECKETT OYUNLARININ TEMEL YAPISINDA KOMEDİ VE VARLIK PROBLEMİ	
1.1. Orkestra Çukuru.....	9
1.2. Labirent.....	31
1.3. Semptom Olarak Varlık	44
2. BÖLÜM: ABSÜRT, BECKETT VE KOMEDİ	
2.1. Barok.....	59
2.2. Beckett ve Diğerleri.....	80
3. BÖLÜM: BECKETT OYUNLARINDA YAZARIN ZİHNİ VE YENİ ÇAĞDA KOMEDİ	
3.1. Beckett'in Karanlık Zihni.....	97
3.2. Tin Kemiktir	115
3.3. Hamlet Makinesi.....	125
3.4. Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler.....	131
SONUÇ	138
KAYNAKÇA.....	142
ÖZGEÇMİŞ	

Giriş

“Credo Quia Absurdum”¹

-Tertullianus-

Beckett’in yazar olarak tasvirindeki sıkıntı, ona ait, alamet-i farikası olan bir şeyin sürekli olarak üretilmeye çalışılmasından kaynaklıdır. Beckett’i anlamamak doğrudan, Absürd olanı anlamamaya doğru bizleri sürükler. Bu sürüklenme doğal olarak kötü taklidi yaratacaktır. Burada anlaşılmasız olan oyun değil, gerçeklik mefhumudur. Gerçekliğin bu denli hızla değiştiği bir çağda Absürd olan, doğal olarak gerçekliğin bir parçası olacaktır. Günümüzün yazarları ve kuramcıları olarak Beckett’i anlamak istiyorsak onu bastırarak aşmamız gerekir. Beckett’in tahtını sallamak ona yapılacak en büyük iyilik olacaktır.

“Dante Alighieri Komedya’sında Vergilius’u büyük saygıyla, öğretmeni olarak anar; gene de Bay Meinhard’ın belirttiği gibi, ondan pek yeterince faydalanmıştır. Eskilerin daha o zamanlarda bile, sebebini bilmeden övdüklerini açıkça gösteren bir örnek. Eskileri ölüp de başka şeyler yapmak, anlaşılmayan şairlere saygı duymak ve onların seviyesine ulaşmaya çalışmak, günümüzdeki kötü yazıların kaynağıdır” (Lichtenberg, 2018: 11).

Traji-komik kavramı açıkça gülünemeyecek olanın, boğazda bir yumru gibi düğümlenen anları anlatabilmek adına kurulmuştur. Açıkça komedinin böylesi tekinsiz bir dönüşüme uğradığını zannetmek komedinin doğasına bir hakaret gibidir. Komedi hakkında söylenebilecek belki de en son söz onun tekinsiz bir yapıda olduğudur. Bilindik anlamda komedi aslında hiç de öyle tehlikeli bir mekanizma değildir. Asıl olarak onu tehlikeli kılan şeyin daima ideolojiler olduğunu düşünürüz ancak burada gözlerimizi farklı bir tarafa çevirmenin vakti gelmektedir. Komedinin bugün bu denli vasat bir eğlencelik haline gelmesi, asıl olarak ideolojinin ona yaptığı bir şeydir. Esasen “Mizah bir yumruktur” yakıştırması komedi için pek çok kez yapılır. Asıl şiddetin komedinin kendisine ait değil, onun altında yatan fikirlerde olduğu savunulur. Peki işler ya tam tersi ise? Ya asıl şiddet komedi dediğimiz mefhumun kendisinde ise ve o sözü eline aldığı anda her şey bir silaha dönüşüyorsa? Bu asıl olarak

¹ Saçma olduğum için inanıyorum.

komedinin içinde yatan tekinsiz yapının kendisinden kaynaklanır. Komedi açıkça kurbanlardan beslenir ve kimin kurban olacağı seçilemez. Bu nedenle Rus ruleti ile komedinin tek farkı, ani bir ölümdense kurbanın sürünerek can çekişmesidir. İşler bu noktada biraz daha huzursuzluk kazanıyor aslında. Komedi kendi yapısı gereği *tekrar* mefhumu ile iç içedir. Böylece edimsel olarak komedi boşluğun kendisini içinde taşır. Bu rastgele, anlamsız eşleşmelerin mümkün olduğu “*soyut olumsuz*” alandır. Bu nedenle Komedinin şimdisi içerisinde seçilen bütün eylemler daima tekinsiz hareketlerdir. Beklenmedik ve alışılmadık olarak karşımıza çıkarlar, ancak onlar beklenmedik ve alışılmadık olmak için orada değildirler. Sadece bir hareketin tekrarı olarak oradadırlar. Bu nedenle komedi daima Gerçek ile ilişkili bir yapıdır. Daima bitmemek üzerine kurulu bir gerilimden doğar.

Ölüm eyleminin kendisinin sündürülerek oynandığı bir sahneyi düşündüğümüzde aslında tekinsiz olan, saf gerçeğin kendi içinde bu şekilde işleridir. Trajedide bütün kahramanlar tabiri caizse “patır patır” ölürlər. Böylesi insan sevmezliğinin yanında komedi, insana yaşamak için sürekli şans tanır. Bu nedenle onu bu olumsuzluklar dünyasında acı çekmesi için tutar ve biz bu acılara güleriz. Aslında işin içindeki tekinsiz yan buradadır. “Etik olarak neye güleriz” gibi saçma ve açıkçası vicdan rahatlatıcı bir konuşmanın yerine aslında komediye şu soruyu soralım, Gerçekten tekinsiz olan halimize gülebilir miyiz? Tezin içerisinde tartışmak istediğim asıl şey bu ikinci sorunun cevabını bulmaktır. Bu nedenle Komediye bakan üçüncü bir göz olmak ve “soyut evrensel” kurallar çerçevesinde (Hegel de dahil birçok yazar bunların ne kadar kırılğan şeyler olduğunu gösterecektir) tartışmak yerine akademik gömleğimizin kollarını sıyırarak bu Komedi çöplüğüne ellerimizi daldırmamız gerekmektedir. Bu nedenle Komedinin en vahşi yanını, yani *hiçliğin* ortasından fırlayan korkunç tarafını, ölüm arzusunu ve daha birçok korkunç durumun bizleri nasıl altımıza kaçırarak kadar güldürdüğünü anlamamız gereklidir. Bu nedenle bugünün komedisi ancak *tekinsiz* olacaktır.

Komedi teorileri hakkında ilginç olan nokta aslında komedinin bir teorisinin olmamasıdır. Komedi, bir hayalet gibi tiyatroya musallat olmuş, otoritelerin daima çözemediği bir açıklık olarak zihne yerleşmeyi başarmıştır. Bu anlamda komedi her zaman lanetli olandır. Aristoteles'in komedi için söylediği şeyler onun daima yer altından çıkıp geldiği üzerinedir. Korkunç bir kehanet gibi gerçekliğin kendisine musallat olur. Aristoteles'in komedinin doğasına dair yaptığı bu anekdot/kehanetle birlikte komedi, daima yer yüzünün içine, onun gizli dehlizlerine kapalı halde kalmıştır. Aristoteles'in **Poetika** kitabında bir komedi kitabı yazmış olduğuna dair yaptığı atıf bütün komedi tarihine sirayet eder. Bu atıf, komedinin tarihi boyunca ilginç bir şekilde *hiçliğe* işaret eder hale gelmiştir. Böyle bir çalışmanın bir zamanlar var olduğu ancak bir biçimde kendisini ortadan kaldırdığını görürüz. “Kendisini ortadan kaldırmak” tanımını kullandım çünkü komedi kuramının kendi doğasına dair yapacağı ilk hareketin bu olduğu düşüncesi, komedinin gerçek doğasıyla ilgili fikir yürütmemin bir parçası haline geldi. Komedinin içine girdikçe; kendisini gerçekleştirebilmek adına, tam olarak ortadan kalkmaması gerektiği anda ortadan kaybolan, bilinmeyen bir zaman içinde yeniden ortaya çıkıveren bir fazlalığa işaret eden ve bu fazlalığın kendisini ortadan kaldırarak bir eksikliği imlemekle birlikte tam olarak artık sıfır noktasına hiç ulaşamayan, sıfır noktasının kendisinin imkansızlığına dönüşmesinde oluşan durumu görürüz. Gülünen şey artık geriye dönüşün olmadığı mutsuzluktur. Geriye dönüşün imkansızlığı burada, imkanı bütün yapılar içerisinde imkansız seçen, onu gerçekleştirmeye dair yapılan eylemin bir parçası olarak keyif alınan ancak tam olarak aslında sonuca çok yakın, fakat sonucu daima ıskalayan bir eylem olması ile ilgilidir. Keyif alınan bu noktada mutsuzluk kendisini iptal eder. Çünkü mutsuzluk ilk anda eylem öncesi (entropi) anda mevcuttur. Beckett karakterlerinin doğasında bu durum pek çok oyunda karşımıza çıkmaktadır. **Godot'u Beklerken** oyununda Pozzo ve Lucky'nin sahne arasındaki değişimi bize bu tekinsizliği canlı olarak gösterir. Bir önceki deforme hallerinden daha korkunç bir biçimde sahneye geri dönerler. **Oyun Sonu**'nda karakterlerin değişimini görmeyiz fakat oyun boyunca sergiledikleri tutumların ısrarı bizlere grotesk bir sahnenin varlığını gösterir. Mutlu Günler ise adının tam tersine felakete doğru sürüklenen iki

varlığın huzursuzluğu üzerine kurulur. Sahnelerdeki bütün anlamlar tersine, negatife doğru yönelmiştir. Burada mutsuzluk, olağan eylemsiz durum içerisinde iptal olur. Burada mutsuzluk biter anlamında değil, bir durumdan (alandan), bir duyguya (eyleme) geçişten bahsediyorum. Bu nedenle mutsuzluk kendisini eylemsiz alanda iptal ederek mutlaklaşır. Mutsuzluk, mutlak bir halde kendisini bütün fenomenler dünyasından ayırarak bütün eylemlerin içerisinde sirayet ederek kendisini ontolojik dünyada var eder. Böylelikle bütün dünyaya musallat olur.

Komedinin başlangıç noktası olarak böyle bir mutsuzluk anı düşünmek aslında komedinin kendi doğasına ters olabilecek bir hamle gibi görünebilir. Burada iş başına çağırılması gereken şey tam olarak neşeli olma halinin kendisiymiş gibidir. Ancak burada fazlalığın kendisini ortadan kaldırması olarak adlandıracağım şey; tam olarak bu mutsuzluk biçiminin kendini ortadan kaldırması, yani eyleme dönüşmesi ile mutlak bir mutsuzluk alanı kurarak bütün yapıları bunun içerisine alma durumudur. Cansız bir alandan hareket ile kendini eyleme dökmek, tıpkı yaşamın kendisinin cansız nesneler alanından bir anda dışarı fırlatışı, taşırışı gibi komedi de bu alandan taşar. Nihai olarak cansız alana dönmek istese de bu dönüş mümkün değildir. Bu nedenle nihai mutsuzluk ile başlayan eyleme geçme hali yeni bir bakış açısı taşır. Bu değişimle gerçekliğin içerisinde mutsuzluk halinin bilinç kazanması, olumsuzluğu mutlak kılar. Kişinin kendisindeki mutsuzluğun bilinci, eylem içerisinde kendini gösterdiği andan itibaren bu mutsuz hal, mutsuz bilince dönüşür. Bu mutsuzluk durumunun kendisi, yani nihai olumsuzluk, aslında hayatın içerisinde daha fazla olanağa sahip bir bilinç biçimine işaret eder. Mutsuz bilinçten söz ederken bilincin bilgisinde olan şeyin salt bir nihilizm olduğu değildir. Bu durum sadece neden-sonuç ilişkisi içerisindeki nedenin bilinmezliğinin bir eksikliği olarak gün yüzüne çıkar. Komedi, aslında yerine ulaşamayacağının bilgisinden yoksun bir biçimde hareket eden, ancak hareketi sürdürmeye devam eden birinin durumudur. Daha doğrusu bu imkansızlığın bilgisinde olan seyircinin bakışında olan kör noktanın işlemesi ile ortaya çıkan fazlalıktır. Eylemin tekrarı boyunca ulaşılacak istenilen yer ile varılan yer arasındaki mesafeye komedi deriz. Bu nedenle temel bir olumsuzluğun sonucu olarak kahraman sahneye

girer. Burada aslında trajedilerin içeriğine dair bir noktanın varlığından söz ediliyor gibidir ancak trajik olan için ilk an; yani sahneye giriş anı olarak ele alınan an, aslında bir olumluluk içinde gelişir. Trajedide bir başlangıç, yani daimî bir sıfır noktası vardır. Trajedinin daimî sıfır noktasına yaptığı bütün göndermeler asal olarak bir olumluluk taşır. Bu olumlu durumun son bulması ile başlayan krizler trajediyi inşa eder. Bize geçmişle ilgili söylenen her söz bu trajik anın öncesindeki duruma, nihai sıfırın varlığına dair kanıtlar sunar. Geçmişe baktığımızda ise gördüğümüz asıl olarak olumlu bir anın varlığıdır. Bu an aslında Eden bahçesinden kovulmadan önce Âdem ve Havva'nın durumuna benzetilebilir. Orada sonsuz neşe vardır. Trajedi aslında bu sonsuz neşenin askıya alınması ve azap içinde bekletilmesi ile oluşur. Oysa komedide durum daha farklı işler. Bu fazlalık ve eksikliğin sürekli kendilerini 'olur olmaz yerlerden' üretmelerinden dolayı artık sıfır noktası yoktur. Aslen başlangıç noktasının koordinatlarını 0'dan -1'e çekmek daha mantıklı bir yol bile sunabilir bizlere. Bir tür olumsuzluk anı olarak başlayan andan itibaren eylem içerisindeki tekrarlar kendi içlerinden yeni koordinatlar üretecek ve tekrarların içerisinde üreyen müthiş çoğulluk 0 noktasına yani nihai neşe durumuna asla vardırılamayacaktır. Ancak bu kayboluş bizlere yeni bir neşe olgusunun olduğuna dair bilgiyi sunabilir. Bunun için öncelikle komediden bağımsız gibi görünen ama işleyiş biçiminin çok uygun olduğu bir öyküye bakalım.

J.L.Borges'in "*Mavi Kaplanlar*" (Borges, 2019) öyküsünün işleyiş biçiminde bu mevcuttur. Kaşifimiz Alexander Craigie Hindistan'da bir üniversitede Mantık profesörüdür. Ancak çocukluğundan beri Mavi kaplan efsanesi üzerine sürekli olarak düşünmektedir. Bir gün Hindistan'ın bir bölgesinde bu kaplanın görüldüğüne dair bir duyuru alır. Bölgeye gidip insanlarla konuşmaya başladığında, ona mavi kaplanın kutsal bir tepede görüldüğünden bahsederler. Craigie orada geçirdiği gecenin sonunda kaplanı göremez ancak orada bulunan mavi taşlardan birkaç tanesini hatıra olarak yanına alır. Bu noktadan sonra işler değişmeye başlar. Sabah kalktığında taşların cebinde çoğaldığını fark eder. Taşlar sadece çoğalmakla kalmıyor aynı zamanda eksiliyorlardır da. İşte komedinin başladığı alan tam olarak bu mantık ile işlemeye

başlar. Bir arayış, eksiklik (-1) üzerinden arayışına başlayan kahramanımızın işine yaramayan, ancak ona gizli bir zevk veren nesneyi alır ve o nesne kendisini sürekli olarak arttırıp, eksilterek yeni bir durum ortaya çıkarır. Bu noktada nihai sığra (mavi kaplana) dönmek artık imkansızdır.

Komedinin böylesi bir dönüşüm içinden geliyor olması açıkça belirsiz olanın bir şekilde kendini dünyaya dayatması ile oluşur. Beckett karakterlerinin irade yoksunu oluşlarında açıkça ufak bir pürüz bulunmaktadır. Bu pürüz iradenin aslen iradesizliğin sürekli hali olarak bozulmasından başlayarak gelişen yapıyı bizlere işaret eder. Beckett karakterleri açıkça iradelidirler fakat bu bizim irade kavramına bakışımızın dışında daha absürt bir yan ile mevcuttur. İçlerinde bulundukları belirsizlik ile mücadele etmeme hali bilinçdışı bir iradenin sürekli olarak kendini özneye dayatmasında ortaya çıkar. Belirsizlik, açıkça tekinsiz yapının bir uzantısı olarak karşımızdadır. Modern şehirler ile modern aklın inşası sırasında yapılan mühendislik başarı; kanalizasyonların ve kötücül düşüncenin kelimenin tam anlamıyla “toprağın altında” bırakılmasıdır. Bu devrimci atılım ile yer yüzü ve toprağın altı birbirlerinden tam olarak ayrılacak, yüzey ve altında kalan boşluk metafizik bir kopuş ile birbirlerinden ayrılacaklardır. Bu durum bizleri toprağın altında yeşermekte olan belirsizlikten bir haber bir biçimde bütün eylemlerimize devam etmemizi sağlar. Beckett ise bu duruma başka bir yanıt arar. Onun için, kaos ve sessizlik birbirinin ardı ardına gelen şeylerdir. Sürekli olarak birbirini tekrar eden bu ikili için Beckett dâhiyane bir çözüm bulur. Bu çözüm, kaos ve sessizlik arasında kalan anı belirsiz bırakmaktadır. Birinci bölüm içerisinde Beckett’in kurduğu bu yapının nasıl Tekinsiz bir biçimde yar aldığı incelenmiştir. Tekinsiz olanın gelişinden önce oluşan belirsizlik açıkça onun huzursuzluğunun taşıyıcısı olacaktır. Varlık bu huzursuzlukla birlikte bugüne kadarki bütün öznelik biçimlerini aşan başka bir yapı ile karşımıza çıkar. Beckett’in bu hali onu diğer Absürt yazarlardan da ayırmaktadır. İkinci bölümde bu ayrımın nasıl işlediği, komedinin bütün bir yapı içerisinde nasıl sirayet ettiği incelenecektir. Sahnede Beckett’in aslında komedi olarak görmemizi beklediği durum belirsizliğin bütün huzursuzluğu ile sahnede var olmasıdır. Beckett, **Godot’u**

Beklerken de Vladimir ve Estragon'un iki hırsızın hikayesini tartıştırken affedilmenin belirsizliğinin ne kadar etkili olduğundan söz eder. Bu belirsizliği kavrayamadan Beckett'in dünyaya neyi dayattığı da anlaşılmayacaktır. Zaten sorun şuradan kaynaklanmaktadır. Rasyonel olarak kurulan aklın bir parçası olarak belirsizlik mefhumu hep oradadır. İnsanın akıl ile tasarladığı bütün yapıların içerisinde belirsizlik kendisini hep konumlandırarak irrasyonel bir alan açmıştır. Ancak metafizik kopuşla birlikte nesnenin ani ve süresiz yok oluşu insanın düşünce biçimini de etkiler. Bu ayrım asıl olarak yüceleştirmenin ayartısıdır. Bu tür bir ayrıma gidilerek iyyin içindeki en saf, en özgün hali, mutlaklaşan olumluluğun kendisi aslında eksiktir. Bu eksiltirme sayesinde parlar. Ancak ayrımın kendisi, yarattığı gölgeler ile kavga haline geçecektir. Bastırılan öteki bütün gücü ile yeniden ortaya çıktığında, elinde gerçekliğin belirlendiği kurgusal yapıyı delemek gücü bulundurur. Üçüncü bölümde Beckett'in bir yazar olarak kendi karanlığını nasıl kurduğunu ve daha sonrasında gelen yeni çağın yazarlarının tam olarak hangi noktalarda ondan ve zihinsel yapısından yararlandığına bakılmıştır. Bu güç bütün açıklığıyla kendisini toprağın altından, kanalizasyondan, kuytu, karanlık nemli sokaklardan gelmesinde asıl olan haklı sebep, bu bastırmanın korkunç geri dönüşüdür. Bu nedenle ev olarak bildiğimiz şey her an çökmeye başlar. İçinde açılan delik bütün karanlığını üzerine salar. Ötekinin mekanının bu tür ard alanlar olması tesadüf değildir. Böylelikle belirsizin huzursuzluğunun Beckett metinlerinde nasıl işlediğine, bu yapının komedi ekseninde yeniden nasıl şekillendiği ve komedinin insanın varlık probleminin en derinine nasıl atladığını görmeye çalışacağız.

1. BÖLÜM

BECKETT OYUNLARININ TEMEL YAPISINDA KOMEDİ VE VARLIK PROBLEMİ



1. BÖLÜM

BECKETT OYUNLARININ TEMEL YAPISINDA KOMEDİ VE VARLIK PROBLEMİ

1.1. ORKESTRA ÇUKURU

Tiyatro dünyasında bomba etkisi yaratan sayılı yazar vardır. Pek çok iyi yazarın dünyada bütün bir tiyatro algısını kökten değiştirdiği görülmüştür fakat belki de hiçbiri Beckett kadar farklı bir yöntemle bunu başaramamıştır. Beckett'in kurduğu anlam dünyası diğer yazarlardan farklı olarak bir kara delik gibi kendi içerisine doğru çökmektedir. Konvansiyonel tiyatro düşüncesinde sahnede kurulan dünya bütün anlamın düğümlendiği yerdir. Yaşamın bütün olanağı ile kendisini anlam dünyasına buradan dayatır. Sahne gerçek noktasıdır. Sahnenin bu noktada gücü bütün bir anlam dünyasına sirayet eder. Seyircinin yakalanması için bırakılan bütün anlamlar orada, sahnede tek bir kaçış noktası üzerinde var olur. Gerçekliğin böylesi bir noktada düğümlendiği sahne, seyircinin bakışını mesken tutan bütünselliği tek bir noktada yoğunlaştırır. Hikâyenin seyirciye aktarılmasında sahnenin kendisi asıl olarak seyredilen şey/nesne olarak büyüleyici bir biçimde gerçektir. Tiyatro tarihi boyunca sahne mimarileri açıkça dönemin metafizksel anlayışına yakın bir şekilde sirayet etmiştir. Sahne mimarisi doğrudan düşüncenin günlük hayattaki karşılığını bizlere gösterir. İlk olarak Antik Yunan düşüncesinde bakışın matematiğine bakalım. Seyir yeri, oyun alanının çevresine ve giderek yükselen bir biçimde kurulmuştur. Bakışın matematiğinin aşağı doğru döndüğü anda mimari fikir, düşüncenin alanında işlemeye başlar. İlk olarak trajediye yukarıdan bakmanın getirdiği tedirginlik düşmenin verdiği korku ve heyecandır. Bu durumun hezeyanı seyircinin aslında aşağı doğru bakışında gizlidir. Seyirci doğrudan varlığın uçurumuna doğru bakmaktadır. Sahne bu anlamda Hakikat ve Gerçekliğin, Hiçlikle karşılaştığı sınırdır. Buradan duyulan hezeyan o yüzden daha yücedir. Bakış, aşağı doğru (İnsani düzlemden, tanrısal düzleme) kaydığında Öteki ile olan ilişki ayyuka çıkar. Bakışın altında yüce olan karakterin çöküşünü izlerken seyirci kendi düşüşünü anımsar. Aynı şey komedi içinde geçerlidir. Fakat burada bakış, tam tersine üstünlük kurmayı amaçlar. Aşağılık duygulara

yukarıdan bakan bakışın kendisi özünde kendi farkındalığını Ötekinin aşağılık yanından alır. Amfi tiyatronun yapısı gereği seyirci ve seyir yeri arasında kurulan dikatomi sürekli olarak işler haldedir. Bu zihinsel işleyiş öznenin kendisini de belirler. Özne, seyirci olarak bakışını konumlandığı yerden asıl olarak kendisini konumlar ve tanır. Aristoteles'in tiyatroya neden bu kadar önem verdiği açıkça mimari ve düşünce arasındaki bu keskin bağ ile anlaşılabilir. Sahne ise gösterişli bir açıklığa sahiptir. Bu açıklık her şeyin seyircinin gözü önünde yaşanmasına olanak tanır. Sadece tek bir öge sahnede gösterilemez. Bu doğrudan ilk yasak olan (yani semavi dinlerdeki gibi), öldürme eylemidir. Vahşetin en şiddetli yaşandığı cinayet anlarında görünmez. Ölüm ile yaşam arasındaki belirsiz perde oyun içinde korunur. Deus ex machina (makine tanrı) sahneye indiğinde bile tanrının bir temsili sahnede görünürken, Ölüm düşüncesi sahneden kovulur, sürgün edilir. Bu durum yeniden ilk metafizik noktaya yani ölümün sınırlarına bizleri getirir. Ölüm, sahnelenemez olandır. Onu gözle görmenin ötesine sahne dışına çıkaran Antik Yunan düşüncesi, özneyi kuran büyük güçlerin en büyüğü olan Ölüm düşüncesini sahne gerisinde işlemeye devam eder. Ölüm düşüncesinin korkunçluğu zihnin gerisinde karanlık ve tekinsiz alanda (bilinçdışında) işlemeye devam eder. Yüce düşüşün son noktası sahne dışıdır fakat seyirci, koronun müthiş sesi ile büyülenirken aslında kendi oluşunun arka planını, yani bilinçdışını işlemektedir.

Orta çağ dönemine geldiğimizde ise seyir alışkanlıkları tümünden değişmiş bir tiyatro anlayışı ile karşı karşıya kalırız. Ölüm artık sahnededir. Büyük Trajedilerin etkisi çok daha baskındır. Artık sahnede ölümün sesi duyulur. Bu getiri açıkça seyir yerine de sirayet eder. Shakespeare'in kurduğu Globe tiyatrosu, orta çağ tiyatro sahnelerinin geldiği son noktadır. Rönesans düşüncesinin şafağında kendi yükselişinin son noktasında olan Orta çağ tiyatrolarının en gösterişli sahnesi olarak karşımıza çıkar. Sahne pek çok açıdan ilginç bir yapıya ev sahipliği yapar. Öncelikle seyir yeri zeminde bırakılacak biçimde sahne yükseltilmiştir. Bu sistem içerisinde ilk defa loca sistemi ile karşılaşırız. Loca, artık seyreden gözün ayrıştığını bizlere söyler. Alt ve üst tabakalar yerlerini almıştır. Burada metafizik yeniden kendisini gösterir. Seyir yeri bir daha

kapanmayacak bir çatlakla ayrılır. Daha sonraları gelişecek olan “çerçeve sahne” de bu durumdan nasibini alır. Sahne, nereden bakarsak bakalım metafizik bir kavramdır. Öncelikle sahnenin kendisi üzerine o bakışı çevirdiğimizde anlam kazanan boş mekân olarak oradadır. Kendine has labirente benzeyen yapısını ihtişamı arasına saklar. Özellikle bu alan önemli bir nokta teşkil eder. Sahne arkası/kulis denilen yer sahne dışı değildir. Sahne dışı açıkça aynı anda hem materyal varlığa sahip hem de metafizik bir alanda bulunan mekandır. Belki de düşünce dünyasında bundan daha çok felsefi anlam yüklenen başka bir namekan yoktur. “*Ama yukarıda sunduğumuz teze göre, her varolan hem varolan hem de varolmayan olmalıdır, çünkü varlık, varolandaki varolmayandır*” (Schelling, 2022: 36). Sahne dışının bu önemini Beckett fark eder. Özellikle o namekan ile kurduğu bağ ile eserlerinde sıklıkla karşılaşılır. Beckett oyunlarının mekânı bu namekan olan Sahne dışının birer tezahürüdür. Salvador Dali tablolarının manzaraları gibi uçsuz bucaksız bir hiçlikle bizleri baş başa bırakır. Beckett oyunları bu yüzden tekinsiz sahnelemelerin odağı olarak karşımıza çıkar. Orada hiçbir şey yoktur. Güneş her zaman en tepededir veya hava zifiri karanlıktır. En tekinsiz anlar aslında en belirli anlarda ortaya çıkar veya gerçekliği delerek dünyaya gelir. Beckett bunların bilincindeydi ve bu sebeple yazının en sade yapısını kullanarak anlamı delen birçok metin bıraktı. Gerçekliğin en saf halde yazsa bile, pek çok alanda bu saflık birçok spekülasyona yol açar. Kimse **Godot’u Beklerken** oyununun sadece boş bir arazide geçtiğine kani olmaz. Gerçekçiliğin dışında o yer birçok farklı anlamı kendi içerisinde yüklü olarak bulur. Orası asıl olarak bizlere yabancı olandır.

*“Bu gösteri alanı bize yabancıdır. Öyle de olmalı; olabildiğince olmalı, ta ki sonunda ‘teknik’ adının basitçe ne anlattığını bir kez olsun ciddiye alıncaya kadar da rahatsız etmelidir bizi. Teknik sözcüğü Yunancadan gelmedir. **Tekhnikon**, **tekhne**’ye ait olanı dile getirir. İçeriği anlam bakımından bu sözcükte iki şeye dikkat etmeliyiz. Bidefa **tekhne** yalnızca zanaatsal edim ile becerinin adı değil, aynı zamanda yüksek sanat ile güzel sanatların da adıdır. **Tekhne**, varlığa getirme’ye aittir, **poiesis**’e aittir ve şairane bir şeydir”* (Heidegger, 2015: 20).

Teknik olarak Beckett’in dünyayı yamulttuğu bir gerçektir, fakat bu yamulma aslen bir bükülme olarak karşımızdadır. Beckett, dünyası sanki bir dış bükey ayna ile

kaplı gibidir. Şeylerin formları deforme edilmiştir. Bu deforme hal pekâlâ bir karnaval havasında değil, tam tersi olabildiğine sıradan doğal bozulmalar olarak karşımızdadır. Beckett oyunları aslında sıradan gerçekliğin aslen pek çok farklı yanını gösterir. Onun bakışı aslen *negatiftir*. Bu negatiflik onun pek çok alanda aslında görülmemesi gerekeni görmesi ile başlayan arızaların, kısa devrelerin oluşmasına neden olur. İlgisizce dünyaya fırlatılan varlığın bütün derdini dil makinesinin sırtına yükler ve oyunları ile bu makinenin canını sömürür. Beckett için sahne dışı, sahnenin perdelerinin ardında veya kurulu dekorun arkasında canlı bir hayatın varlığını imlemeye çalışan bir düzenbaz gibi işlemez. Sahne dışı Beckett için ölümün mekanıdır. Orada hiçbir şey yoktur. Kurulu olan dekorları bile aşarak sahneye müdahale eder. Sahne dışı sürekli olarak sahnenin üzerindedir. Tıpkı varlığın kendisi gibi sahne dışı da sürekli olarak varolma halini varolamayışın kısa devreleri ile anlamlandırmaya çalışır. Beckett ise bu zorlamadan kurtararak bütüncüllüğü serbest bırakır. Bu bütüncüllük eş olarak sahnenin dinamiğine yansır. Beckett oyunları Trajik olduğu kadar Komiktir. Bunun nedeni Beckett'in aslında saf bir anlatımla başardığı bu bütünlüğü serbest bırakmasıdır. Beckett, Absürt olanı bir silah gibi sürekli olarak kullanmaz. Beckett için Absürt yüzeydeki bir çatlaktır. Önce bakışı rahatsız eder. Daha dikkatli bakıldığında ise bütün anlamı ters yüz eder. Bu nedenle kavranması zor oyunlar olarak karşımıza çıkar. “Gerçekten de yapay bir sentaks, belirteçlerle fiilleri kaynaştırıp ortaya çeşit çeşit urlar çıkarıyor gibi görünmüyor mu? Bu sentaks, birleştirme çizgilerini çoğaltarak cümle-sözcükler elde ediyor. Sözcüğün dışarı, sözcüğün içerisi-n-de eriyip gider.” (Bachelard, 2017: 257).

Beckett'in asıl olarak çatlağı rahatsız edici bir deliğe çevirmesindeki en kritik nokta Lacan ve Deleuze arasındaki varlık problemin temelinde yer almaktadır. Deleuze, Varlığı, anlamın yüzeyinde açtığı çatlakların bir bütünü olarak ele alır. Anlam bütünlüklü bir gerçekle değil, üzerindeki çatlaklarla, ilişkilenebilen çatlaklarla birbirine bağlıdır. Fakat bu bağlantı ne ile sağlanmaktadır? Yapısalcılıkla anlamlandıramadığımız bu yapıyı post-yapısalcılık çerçevesi içerisinde değerlendirmememizde pek güç bir durum olarak karşımızdadır. Deleuze'e göre

anlamın üzerinde bulunan çatlakların virtüel olarak konumu pek çok açıdan anlamı başka bütünlükler ile sürekli yeni bir anlama doğru kurmamamıza yol açar. İşte bu anahtar sözcüktür. Çatlağın kendisini doğrudan birbirine bağlaya bilmememizin asıl nedeni arkasında bulunan hakikat ile doğrudan bir bağı olmasıdır. Burada Lacan'ın "delik" (puncture) olarak kavramsallaştırdığı sözcüğe geri dönelim. Çatlak, başlı başına bir deliktir. Gerçeklik perdesinin üzerinde bulunan bu delik, bizlere yeni bir anlamı üretmemizde yardımcı olan şey olarak karşımıza çıkar. Burada kavramların hareketi, doğrudan negatife, korkunç ikizine doğru olacaktır. Artık sözcük yapısal olarak aynı kalırken içerdiği anlam tümüyle bambaşka bir şey olarak karşımıza çıkar. Varolandaki varolmayan şey tam olarak hakikatin alanına yani bilinçdışının alanına aittir. Beckett'in manzaralarının tam olarak bu yerler olması hiç de şaşırtıcı değildir. Özellikle varoluşun temelindeki boşluğu sürekli bir biçimde sahneye taşıma çabasında bu durum daha net bir biçimde gözler önüne gelir. Beckett'in sahneleri asıl olarak sahne dışıdır. Baktığımız bu yerler aslında varlığın merkezi değil taşrasıdır. Uzak yerler veya hiç mekanlar olarak sahnededir. Beckett, oyun modelini bu yapı üzerine kurar. Boş alanın kendisi oyuna en elverişli alandır. Varlığın kendini oylayacak bütün yapılardan uzaklaştığında karşısında olan sadece bu korkunç boşluktur. İnsan tam olarak burada kendinin anlamlarını çözünmesine göz yumacaktır. Noktasal olarak işleyen bir sistem artık kendisini alakasız ve rastgele bir anlam bütününe bırakmış olur. Bu sancı, varlığın bu çırpınışı aslında bağırsaklardan yükselen müthiş rahatsızlığın bir göstergesidir.

"Genel geçer eleştirel okuma Hegelci Mutlak Töz-Özne'nin tamamen kabız olduğunu -sindirilen içeriği içinde tuttuğunu- ön görür. Yahut Adorno'nun (çoğu kez olduğu gibi, hedefi tutturamayan) iğneli sözlerinden birinde belirttiği üzere, Hegel'in sistemi sindirilemez Ötekiliğin bütününe yutmuş gibi yapan, "zihne dönüşmüş göbek"tir. Peki kaçınılmaz karşı-harekete, Hegelci dışkılamaya ne denmeli?" (Zizek, Zupancic, 2020: 42).

Hegelci Dışkılama, tam olarak görmek istemediğimiz şeydir. Bütün bu anlam dünyası içerisinde yabancılaştığımız an, aslında bütün bir sistemin sindirilip boşaltıldığı andır. Hegel'in yabancılaşması tam olarak varoluşçu bir kriz gibi görünse

de pek çok açıdan bu doğru değildir. Efendi Köle Diyalektiğinde Hegel, asıl olarak Kölenin durumunu bizlere gösterir. Açıkça burada yaşam kölenin yaşamıdır. Varlık tamda kurulmaya başladığı yerde yani en temelde sıfır noktasında vuku bulur. Köle için önemli olan şey hizmet etmek değildir. Onun altında gizli olan ölüm güdüsüdür. Hegel'in burada işlediği asıl olarak ölüm güdüsünün ilk fazı, yani ondan kaçınma isteğidir. Bu faz, pek çok yapıda işler bir halde var olur. Kaçınma isteğinin kendisi aslında köle oluşun kapısını açar. Köle kendi özgürlüğünü kazanabilmek adına ilk önce bütün bu ölüm güdüsünü sindirmeli ve onu sıçmalıdır. Hegel bu noktada bu eyleme yabancılaşma adını verecektir. Yabancı oluş, pek çok yönden özgürlüğün kapısını açar. Burada durum var oluşun çelişkilerinden kurtulmak veya onu kabul etmek değildir. Bu hal, çekilen açıdan haz alama halini yansıtır. Durumun kendisi açıkça müstehcen ve rahatsız edicidir. Hegel'in özgürlük anlayışında ikinci faz olan duruma yani çifte temsil meselesine gelmiş durumdayız. Bu temsil biçimi pek açıdan çift kişilik veya bir zihin bölünmesi gibi anlaşılacak istese de durum bundan biraz daha karmaşıktır. Açıkça çifte temsil "ben" kavramının temsil ettiklerinin altında yer alan ve temsil edilemez onanın sürekli bir biçimde yeniden temsil edilmesine yol açar. Bu tekrar kendini Efendi ve kölenin anlam dünyasının altında yer değiştirdiği gördüğümüz anla alakalıdır. Komedinin burada önemi çok büyüktür. Bir efendi köle sahnesi düşünelim. Bu sahne açıkça Commedia Dell'arte sahnesi gibi nevrotik efendi ve kurnaz kölesi arasında geçecektir. Durumun kendisinde güldüğümüz şey efendi ile kölenin yer değiştirmesi değildir. Gülünen şey açıkça zaten efendinin altında temsil edilemez olan muhtaçlığının sürekli tekrardır. Aynı biçimde kölenin kurnazlığının ve gücünün temsil edilemez tekrarı bizleri altımıza kaçıran kadar güldürecektir. Çünkü hiyerarşik bir bozulma söz konusu değildir. Çatlak kendisini deliğe dönüştürmüştür. Güldüğümüz şey bu karanlık temanın kendisidir. Ortaya çıktığı anda büyük ve kanlı bir devrimi getirebilecek olan köle ile ona en sert müdahaleyi yapmak için fırsat kollayan efendinin çaresizliği bizleri güldürür. Burada tekrarın ürettiği söylem bu çaresizliği okuduğumuz çifte temsildir. İçinde akılcılığın pek çok yanını barındırsa da ardında müthiş bir delilik saklıdır.

“Her iki durumda da, sonsuz temsil bir çifte söylemin nesnesidir: Özelliklerin söylemi ile özlerin söylemi- Leibniz’de fiziksel noktaların söylemi ile metafiziksel noktaların veya bakış açılarının söylemi, Hegel’de figürlerin söylemi ile anların veya kategorilerin söylemi. Leibniz’in Hegel kadar ileri gitmediğini söyleyemeyiz; Hatta Leibniz’de zeminin daha büyük bir inisiyatif sahip olması anlamında daha çok derinlik, daha fazla orijisellik veya daha baküsvari bir hezeyan bulunur” (Deleuze, 2017: 79-80).

Deleuze’ün söylevde yarattığı anlama tekrardan bakmakta yarar var. Komediye içkin olan bu deliliği Deleuze, açıkça Leibniz’in kollarına bırakmıştır. Fakat Leibniz’in bir baküs eğlencesinde birbirine orji halinde karışmış bedenleri pek çok farklı açıdan metafizik iyicilliği içerisinde barındırır. Leibniz, “mümkün olanların en iyisi” olarak tanımladığı bütün fiziksel, metafiziksel bakış açılarını tek bir noktada birbirine düğümler. Onlar farkları ile sonsuz ve birdir. İçlerinde pek çok olanağı² bir arda barındırır. Bu olanaklar farklılığın ahengiyle “mümkün/mutlak olan iyiyi” oluşturur. Bu sonsuz bir döngüdür ve açıkça Budist bir Nirvana gibi sonsuz bir zevk ve tatmin halinde devam eder. Fakat Hegel buradan daha ileri gider. Hegel mutlak olumsuzluğu bu orjinin içerisine katar. Bu noktada orjiyi kelime anlamı olan “grup halinde yapılan taşkınlık, grup seksi” olarak yeniden ele alalım. Zevk geçtiği anda, orji sona erdiğinde, tam olarak kaçmak istenilen sisteme geri dönmüş oluruz. Burada komik olan orjinin olumsuzlanmasıdır. Yani bu eylem bastırılarak aşılr. İnsanlar hiçbir şey olmamış gibi ahlak normlarına geri dönerler. Komik olan tam olarak bu mutlaklaştırılan olumsuzluğun sonlu halinin bir yabancılaştırma aracı olmasıdır. Bu aracın ne zaman ve nerede işleyeceğini bilemeyiz fakat içerisinde bu gücü bütünsel olarak olumsuz olduğu için var olur. Çünkü zevk meselesi her zaman ruhun çatlaklarını oluşturan şey olarak karşımıza çıkacaktır. Bütün amaç zaten bu tekrarın dizginlenmesinde değil midir?

“Ama tekrarın tekrar ettiği nedir? Eğer esasen yabancılaştırmanın anlamlandırma çiftini tekrar ediyorsa, bu, belli bir konfigürasyonu tekrar ettiği anlamına gelir. Ama bu konfigürasyonu tekrar ederek onun öbür

² İyi olanağı veya kötü olanağı, fakat Deleuze burada Leibnizci metafiziği biraz daha kaydırarak Spinozacı bir etik noktasında konumlandırır ve bütün bir eylemsel ve düşünsel ideanın aslında mutlak iyiye doğru kurulu olduğu bir melez yaratır. Burada eleştirmek istediğim Deleuze’ün Spinozacı Leibnizidir. Leibniz, metafizik olarak Spinoza’ya değil, Hegel’e daha yakındır.

yüzünün Gerçeğini, yani öznenin Gerçekteki temsil edilmeyen mevcudiyetini de tekrar eder.” (Zupancic, 2011: 159).

Buradan almamız gereken şey açıkça tekrar eden bu eylemin daha baküsvari oluşudur. Diyonizyak olanın içerisine barındırdığı vahşi virtüellik onu en radikal eylemlere veya en vasat anlara sürükleyebilir. İki durumda açıkça gerçekliğin temsil edilemeyen mevcudiyetidir. Bu durumların karşılıklı olarak mutlak olumsuz olduğunu biliriz. Ahlak normları bizlere ikisini de yasaklamıştır. İşte bu nedenle Hegel düşüncesinde Baküs’e yani Diyonisos’a daha yakın bir seyir izler. Antik Yunan Panteonunda Apollon’un varlığının tek nedeni Dionizos’un mutlak bir olumsuzluk olarak tanrılar düzeni içerisinde yer almasıdır. Temsil edilemeyen mevcudiyet en açık şekilde bu olumsuzluktur. Beckett oyunlarında tekrar sık sık karşımıza çıkar. Fakat Beckett dünyasında tekrar, tam olarak temsil edilemeyen mevcudiyetin sürekli olarak tekrarında gizlidir. Beckett karakterleri tam olarak bu imkânsız temsilin kahramanlarıdır. Yaptıkları kahramanlık kişiyi kurtarmak üzere atılan, harekete geçen kahramanlardan farklı olarak varolma çabasının ürettiği vasat tekrarı sürekli olarak taşımakla mahkûm olan kahramanlıktır. Burada cesaret temsil edilemeyeceği gösterme çabasında gizlidir. Açıkça Absürt olan budur. Temsil edilemeyen belirsizliği huzursuzluğa yol açar. Beckett kahramanları açıkça vasattır. Bu yolla onlara kahraman tanımı yapmak bile zorlaşır. Onlar neredeyse gölgelenmiş insan suretleri gibidirler. Geçmiş ve gelecekte azade bir biçimde salt Şimdi olanın içerisinde var olurlar. Zihinlerinin bu denli bulanık olmasındaki temel nokta özne olarak belirsiz oluşlarından kaynaklıdır. Bu belirsiz durum karşısında çoğunlukla gördüğümüz bedensel kırılmaların yoğunluğudur. Beckett, temsil edilemeyen mevcudiyetlerini bizlere doğrudan bir olumsuzluk olarak aktarmaz. **Oyun Sonu** metninde Hamm ve Clov’un bedensel deformasyonları öne çıkar. Hamm, hem kör hem de kötürüm olarak karşımıza çıkarken Clov, tamamen ayakta olmaya mahkûm bir zavallı olarak kaşımızdadır. Oyun içinde bir kere bile oturduğu görülmemektedir. Benzer bir durum **Mutlu Günler** oyunu içinde Winne ve Willie karakterleri içinde mevcuttur. Winne beline kadar bir çukurun içinde kalırken Willie, oyun boyunca onun arkasında ayakta dikilmektedir. Bedenlerinin bu denli kırık olmasında açıkça Beckett’in bütün algı

formlarına saldırdığı görülür. Burada asıl olan ucubelerin sahnede yer alması değildir. Gerçekliğin üzerinde beliren bir çatlak olarak varlığın kendisini bir deliğe nasıl dönüştürdüğünün bir anahtarıdır bu. Bir şekilde geri dönüş imkânı olsa bile karakterler kıpırdamaz veya aşırı efor göstererek normal olanı sürekli ıskalar. Beckett, olayları ve durumları tekrar ederken varlığın çok ilginç bir biçimde sarmal bir yapıda hareket ettiğini gösterir.

“Varlığın içine kapanıp kalındığında, daima oradan çıkmak gerekir. Varlıktan çıkar çıkmaz da ona geri dönmek gerekecektir. Dolayısıyla, varlıkta her şey döngüdür, dönemeçtir, geri dönüştür, söylemdir, ziyaretlerin tespih tanesi gidi ard arda dizilişidir, her şey sonu gelmez nakaratların yeni baştan yinelenmesidir. Nasıl da bir sarmaldır insan varlığı! (Bir sarmal mı? Geometrik olanı, felsefi görülerden/sezgilerden istediğiniz kadar kovun, dört nala geri gelir.) Birbirini ters yüz eden ne de çok dinamizm var o sarmalda! Merkeze doğru mu koşuyorsunuz, yoksa ondan kaçıyor musunuz, bunu hemen anlayamazsınız artık” (Bachelard, 2017: 258).

Absürt tiyatro içerisinde önümüze çıkan ilk argüman karakterlerin aslında yok merkezli olmalarıdır. Herhangi bir toplumsal norm, hareket düzeni veya sınıfsal statüyü kendi ellerinde bozarlar. Absürt olanın aslında varlık düzeninde seyrettiğini ilk bakışta hemen yakalamaya başlarız. Yakalanan şeyin kendisi gerçek dediğimiz algının bozulmuş bir halini göz önüne sunmasıdır. Absürt tiyatro eşyanın şeklini bozan dış bükey bir camla etrafa bakar. *“Görülen şeyin teşhisine gelince, kaosun, farklılaşmanın kenarında bir kararsızlık. Yarı hayvan yarı insan, hem ölü hem diri, yaşı ve cinsiyeti olmayan melez bir ucube figürü ortaya çıkar”* (Ancet, 2010: 41). Beckett’in burada gerçek kıldığı şey asıl olarak tekinsizliğin gerçekle olan sürekli kavgasının bir sonucudur. Modernizemin saklamaya ve gizlemeye çalıştıklarının korkunç bir geri dönüşte yeniden karşımıza çıktığı görülür. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası askerlerin eve dönüşünde yaşanan bu kırılma giderek Modernizemin içinde yeşermekte olan vahşeti gözler önüne serer. Beckett, bizlere saldırır fakat bu saldırı doğrudan Artaud’un yaptığı gibi değildir. Saldırının kendisi daha çok nesnelerin görünüşün tekinsiz dönüşümü ile ilintilidir. Toplumdan dışlananların şiddetli bir

biçimde geri dönüşüne tanık oluruz. Bu dönüş esasen mutlaklığı pek çok yerden delen delikler halinde gerçekleşir.

“Eğer atılmış olan, kaçınılmaz bir şekilde geri dönerse, onun dolambaçlı yolunun izini sürmeliyiz. Bokun geri gelecek ve geri dönüşü ile başkalaştırılmış ve bozulmaz hali ile ona neden olmuş olanın yerini alacaktır. Bir zamanlar tasfiye edilmiş olan atık üretim döngüsüne altın olarak yeniden yazıldı” (Laporte, 2015: 25).

Laporte’un bahsettiği bu spekülâtif döngü pekâlâ tiyatro içinde geçerliliğini korur. 20. Yüzyıl, açıkça orta çağdan sonra tiyatrodâ korkunç ötekinin en çok karşımıza çıktığı dönemdir. Bu atılımın öncülünde Avangart oluşumlar gözüксе de asıl vurgunu Absürt tiyatro gerçekleştirecektir. Sahnenin mekân olarak dönüşümünün temellerini atan Absürt giderek daha karanlık ve değişken anlatıların önünü açar. Burada söylevin kendisi artık işlemez bir yapı olarak karşımıza çıkan, anlaşılmaz, tekinsiz bir form olarak sahnede belirir. Böylesi bir dönüşüm içerisinde Absürt’ün içerisinde bulunan potansiyel giderek daha çok görmezden gelinerek salt bir yalnızlaştırma aracına dönüşür. Beckett’in pek çok noktada duygulanıma izin vermemesi onu kendi içerisine çökmekte olan bir tekliğe doğru sürükler. Bu sürüklenme hali doğal olarak yabancılaşmanın ilk fazına yani fark etmeye doğru bir çağrıdır. Yabancılaştığımız şey açıkça sahnede majör bir eylemin belirmemesidir. Eylemlerin doğallığı ve vasatlığı içerisinde gerçekleşen pek çok anda hareket kendini minimal bir hale getirir. Laporte’un spekülasyonuna geri dönecek olursak artık sahnede iki bin yıldır kovulmuş olan aylak takımı vardır. Yeni tiyatroyu belirleyecek biçim böylesi bir etkiyle ortaya çıkar. Gündelik ve olağan akışın bozuk ve aksayan bir şey olduğu izlenimi sürekli olarak hem sahne üstünde hem de sahne dışından hissedilen şeydir. Bu nedenle Beckett sahne dışını efektif bir şekilde sahne üzerine taşımıştır. Godot’nun bir efendi olarak ne yaşadığı artık bizim problemimiz değildir. Asıl problem geriye itilmiş olanın korkunç geri dönüşüdür. Sahne bütün gerçekçiliğe rağmen sürekli olarak kendini tekinsiz bir alan olarak karşımıza çıkarır. Yapısal olarak sahne üzerinde okunacak hiçbir gösterge yoktur. Ağaç sadece bir ağaçtır. İp, iptir ve intihar basit bir eylemdir. Bu korkunçlukla yüzleşmek en temelinde komedinin ait

olduğu alana işaret eder. Böylesi vasat anların içinden doğrudan gelen ve asıl olarak ürkütme isteğini mevcut olmayan bir tekrarda saklı olan şey komedidir. Komedilerde aslında korkunç olan gülme isteğimizin içerisinde çok daha tekinsiz bir yapı bulunmaktadır. Komedinin böylesi bir yükü üstlenmesinde temelde olan şey aslında izah edebilecek bir yöntemin, yani temsiliyetin verdiği arıdır. Başka bir örnekle devam edelim. **Kral Oidipus** oyunun baş kahramanı olarak Übü'nün yer aldığını düşünelim. Oyun çok daha korkunç bir biçimde bir güldürüye dönüşecektir. Bunun nedeni Übü'nün komik oluşu değil tam tersine Oidipus'un bir yabancı olarak fazla ahlaklı oluşudur. İşte Beckett bu noktada Vladimir ve Estragon'u aç köylüler olarak karşımıza çıkarır. Yolda karşılaştıkları Pozzo ve Lucky'nin yediği tavuğa bile göz dikerler. Yabancı olmak içerisinde vahşi bir şiddeti de taşır. Beckett bunu kanlı bir sahne ile göstermese bile Lucky'nin Estragon'u dövdüğü sahnede bunu görürüz. Burada komedi bir tekrar meselesinin içerisinde yer alır. Tekrar esasen ilk olarak eylemsel tekrarın alanı yani aynı olanın alanına daırdır. Aynı olan Beckett için can alıcı bir noktadır. Özellikle sahnenin üzerinde olan durum hep aynıdır. Beckett için ortak olan durum beklemektir. Karakterlerin her biri beklemenin azameti karşısında küçülürler. Aksiyonun bu denli olmadığı bir sahne dinamiği kurmak neredeyse ölümcül bir hatadır. Komedi olarak Beckett oyunları incelendiğinde bu dinamik pek çok açıdan komediye yeni bir soluk getirecektir.

Bergson, Gülme adlı çalışmasında komik olanı temelde iki ana etmene bağlar. Birincisi katılık, ikincisi ise dalgınlıktır. Temel olarak komediyi oluşturan durum bu iki olgudur. Bergson, en başta komediyi bir ayrıma sokar. Bu ayrım, hareketin doğasına daırdır. Hareketin görünürlüğü üzerinden Bergson, mekanik ve doğal iki hareket biçiminden bahseder. Komedi temel olarak mekanik olan olguların insanı doğal gidişatından çıkardığı anlarda kendisini gösteren tutulmaları, dalgınlığı, bir tür otomasyonun etkisi olarak görür. İnsan hareketinin doğası gereği akışkan olduğunu, yani gözle görülür bir fazı(gerilimi) taşımadığı için akışkan olan hareketi doğal bulur. Bu yapı üzerinden Bergson mekanik oluşu daha da açacak düşüncel bir silsileye sokmuştur. Bu noktadan sonra mekanik tutum bir tür muhafaza etme isteğinin fazlası

olarak görülür. İnsan doğasına dair bu fazlalığın kaybolmaması ya da ekonomik olarak değerlendirilmemesini bir tür mekaniklik olarak niteler. Bu niteleme üzerinden biriken gerilim bir ekonomik harcama alanına dönüşemez ise (buna sindirme de denebilir) bu komediyi yaratır. Yani tutulmaması gereken şey üzerinde gelişen gerilim insan üstü bir cabayı gerektirir. Bu nedenle bu çaba bizi gülmeye zorlar. Bergson'un mekanik hareket olgusu tam olarak bu gerilimin kendi içerisinde yarattığı katatoniyi ve yinelemeyi gerektirir. Mekanik olan hareket, doğal akışı bozduğunda gülme gerçekleşir. Bu noktada Descartes'ın ünlü hidrolik heykelleri örneğinde öne sürdüğü yapı da buna benzer bir ayrımı öne sürmez mi? Heykeller hidrolik bir sistemle birisi önlerinde durduğunda hareket etmektedirler. Böylelikle hareketin kendisinden yola çıkarak Descartes şu soruyu sorar. Benim bu heykelden farkım ne? Bunun üzerinden Descartes insanın varlık olarak düalist olduğuna, ruh ve beden olarak ayrıldığına dair fikrini ortaya atar. Hayvanlar Descartes için ruhsuz makinelerdir. Bu nedenle hareketleri komiktir.

Bu noktada Bergson'a geri dönelim. Bergson'daki ayrım, "doğal olan ile mekanik olan" arasındaki ayrım asıl olarak bu noktada insan ile hayvan arasında gibidir. Burada Bergsoncu bir atılımla, bu mekanik olan kısmı biraz daha açalım ve asıl ayrımı Descartescı insan-hayvan ayrımından çıkartarak, yine Descartescı bilinç ve kötü bilinç (Kötü cin) arasına taşıyalım. Descartes şöyle der, "Ben deli de olabilirim". Bu söylev, asıl olarak kendiliğinden şüphe etme hali, Bergsoncu dalgınlığın bir belirtisi olarak görülemez mi? Ya da sorumuzu biraz daha çarpıtarak şöyle soralım. Bu iki bilincin birbirlerine olan içkinliği tekinsiz değil midir? Mekanik olanın işleyişinde Bergson, bir tür tutulmayı gösterirken asıl olarak düşüncenin, bilincin tutulmasından bahseder. İnsan mekanik olan bu harekete, duruma kendisini bıraktığı anda aslında insan olmaktan çıkan bir noktaya doğru geçiş yaşar. Bu, hayvanlara baktığımızda insanın görebileceği bir eğlence anlayışının getirisi gibidir. Bergson için gülme insanın gösterebileceği tepkidir. Böylelikle hareket esnasındaki tutulma, başka bir yerde açılacak (bu noktada yüzey altında sıkışan enerjinin başka bir zayıflık alanından dışarı taşması veya ekonomik tutuculuk dönemlerinin sonunda ani ve durdurulamaz

harcamanın başlaması gibi) ve bunun devamında gerilim kendisini giderecektir. Komediye bu noktadan yaklaştığımızda Bergson için insan merkezli bu gülme biçimi en sonunda kendisini yok etmeye mahkumdur. Bergson dalgınlığın, mekanikliğin insanın iç yapısında zorunlu olarak varlığını sürdürmesi gerekliliği üzerinde ısrarla dursa bile, en sonunda gülmenin bir sağaltım aracı, komedinin ise insan dışı bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu noktada Bergson'un gülmede sezdiği ancak bir türlü söyleyemediği şey asıl olarak başka bir bilinç halinin komediye içkin olduğu olabilir mi? Bergson'un, Gülme mefhumunu incelerken vodvil olarak ele aldığı gülme gerçekliğini üç parça içerisinde incelediğini görüyoruz. Yineleme, tersine çevirme ve iç içe geçme. Bu üç yapı asıl olarak deneyim ve bilinç aşamasında Descartes'in arı düşünceye ulaşma yolunda gerçekleştirdiği adımlara benzemektedir. Kartezyen öznenin kendi üzerindeki pekinliğini sağlayan olgu bu yapı ile işlemez mi? Descartes kendi bilgisinin pekinliği içerisinde onu tekrar eder. Şüpheyi yer bırakmayacak biçimde düşüncenin karşısında yer alır ve en sonunda bu iki hareketi kendi düşüncesi üzerinde yeniden birleştirir. Burada vodvili oluşturan yapı düşüncenin pekinliğinde de işlemeye devam ediyor gibi görünmektedir. Aynı şekilde Freud'un rüya olgularında işleyen yapı da bu değil midir? İmge kişi için rüyada kendisini yineler. Rüya yapısı içerisinde tersine çevrilir ve kişinin fantezileri ile iç içe geçer. Bergson'un, bu üç olgunun etrafında komediyi inşa ederken takındığı tutum bu nedenle mekanik olana değil, daha çok farklı bir bilincin işlediğine dair ipuçları sunmaktadır. Bu nedenle eylem bir bilinç kazanmaya başladığı anda Bergson gülmenin toplumsal bir sağ duyuyu olarak işlemeye başlamasından, onun bir tür sağaltıcı olduğundan söz etmeye başlar. Başka bir bilincin varlığı Bergson için mümkün değildir. Bu sadece bilinçteki bir tür kırılma, tutulma veya delinmedir(puncuture). Komik olan onun içerisinden çıkar. Fizyolojik olarak komik şey makinadır. Peki Fenomenolojik olarak komik şey nasıl işler?

Bu nedenle Descartes'in heykelleri yerine, bilincin başka bir yapı olduğuna dair bir noktaya bakmak gerek. Descartes'in bu "kötü cin" olgusunu ortaya atmasıyla birlikte, maddeliğinden şüphe duyulan ancak metafizik varlığından emin olduğumuz

bir düsturun, tözel şekline erişmiş oluyoruz. Bu zamana kadar bir sürü kez kötülüğün tözel ifadelerine başvurulmuştur ancak burada Descartes'ın seçilmesindeki temel sebep *cogito*'nun (töz olarak düşüncenin) içinden bir tercih ile *res cogitans*'a (düşünülen şeye) dönüşmesinde olan durumdur. Burada kötü cin düşüncenin başka bir yapısını, özellikle yokluğunun yarattığı boşlukla birlikte kötülük mefhumunun daha etkili olduğunun bir göstergesi olarak buradadır. Kötü cin bir tercihtir, özellikle söylemek gerekirse *cogito*'ya içkin bir yapıdır. Bu içkinlik aynı Mobius şeridine benzer bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Descartes bu yapı içerisinde onu bir şüphe alanı olarak ele alır ve anlam olarak o düşünme şeklinin aslında kendinden feragat ettirildiğini görürüz. En temelinde Descartes bu düşünceden paranoyakça uzaklaşır. Onun kötülüğü tam olarak olmak istenilen düşünsel mekânın karşısında yer alıyor olmasıdır. Düşüncede temel olarak varılan alan, asıl olarak gerçekliğin kurgusal yanına dair olan parçanın kendisidir. Bu anlamda ikili bir yapının içinde Descartes düşünceyi ikiye ayırır. Bu noktada Beckett'in karakterlerinin zihinsel olarak bu ayrılığın bir parçası olduğu aşıkardır. Oyunların parodivari yapısı içerisinde karakteri alegoriden kurtaran ve ona bir bilinç kazandıran şey tam olarak bu düşünce alanlarının birbirinin ihlaline izin verişidir. Burada görülen şey asıl olarak bu düşünme rejimlerinin iç içe oluşudur. Bir döngünün parçaları olarak birbirlerini tamamlarlar. Burada düşüncenin kendisi dışarıda bir noktada gözüксе bile asıl olarak hareketin kendisine içkin bir durumdadır. Dışarıda olan şey ani bir hareket ile yeniden içe döner. Bu hareket aslen karakterin kendisini açıkladığı bölümün bir parçası olacaktır. Ben, her zaman “ben” olgusunun dışında durup anlattığım yapıdır. Bu nedenle edimsel olarak tekrarların bütünü bir noktada töz'e yani “ideal ben” noktasına taşınsa bile asıl mesele olanın dışında-benimle-kalan bendir. Beckett metinlerinin asıl noktası karakterin bu bilinçsiz halidir. Toplumsallaşmamanın bir diğer tarafı aynanın eksikliği değil, onun çarpıklığıdır. Beckett karakterleri aslen toplumsaldır. Hiyerarşiden haberdarlardır, ilişki kurarlar ve daha kötüsü bunun bilincinde olduklarını sürekli bir biçimde gösterirler. Asıl nokta bu farkındalığın bütününlüğünün olumsuz olmasıdır. Beckett, karakterleri bilerek eksikli bırakır. Böylelikle karakterler bu eksikle doğrudan hayata atılır. Burada açıkça Orta çağ kuralları geçerlidir. Karakterler korkunç bir

dünyaya doğmuş olduklarının farkındadır fakat bu durum onları eğlendirmeyi başarır. Nietzsche'nin hep yanlış anlaşılan Nihilizmi asıl olarak Camus oyunlarında daha fazla karşımıza çıkar. Asıl Nietzscheci şen oluş Beckett karakterlerinde mevcuttur. Onlar filozof palyaçolardır. Toplumun dışladığı şenliğin taşıyıcılarıdır. Bunun olumsuz kısmı ise bunu asla tam anlamıyla dünyaya dayatamayacak olmalarıdır.

Bu nedenle Hegel hezeyanlara daha uygun bir sistem çıkartır. Dışarısı daima diyalektik bir hamle ile içeriye doğru açılabilir. Bunun nedeni, eksiğin bir tür potansiyel edim değil, daha çok hezeyan oluşturmastır. Hareketin potansiyeli içerisinde bulunan yapıların aslında edimsel olarak ön görülemezliğinden meydana gelir. Virtüel olarak hesaplanamayan şey asal olarak eksikliğin kendisidir. Negatif olanın kendisi zihin tarafından üretilmez. Bu bilincin kendi içerisinde taşıdığı çekirdeksi yanında bulunan negatif alandır. Edim tekrar ettiği sürece negasyon (İnkâr) kendisini var edecektir. Bu yapı içerisinde İnkâr, aslen bir komedi unsuru/eylemi halini alır. Bu nedenle İnkâr edilip bastırılan şey bir tür apse olarak benliğin içerisinde yer alıp şişmeye başlar. Bu atılamayan şey sonuç olarak benliğin bir gerisinde yer alan mekanizmaya dahil olur ve orada kendisini sürdürmeye devam eder. Bu noktada Bergson'un gördüğü fizyolojik olgu tam olarak budur. Mekanik olandan kastında insan zihninin dışında bir şey ile bağlantı kurduğunu görmekteyiz. Bu bizi güldüren olgu asıl olarak inatla inkâr edilip bastırılan yapının bilincin dışında (hem bilinçdışı hem de haberimiz olmadan) işlemeye devam ediyor olmasına dair bir gülme biçimidir. Burada asıl mesele tekrar olgusunun aslında tam olarak kendisini yineleyen bir mekanizma olmasıdır. O yeni için hareket etmez. Bazen de hareketi tam olarak aynı şeyi, aynı şekilde, aynı şey için tamamlar. Cimrinin cimriliğinin tekrarında tam olarak cimriliğin bulunduğu gerçeğini göz ardı edemeyiz. O inkâr ettiği fazlalığı (jouissance) aptalca yaşayan şeydir. Bu anlamda zevk alma mekanizmasını ötekine yükleyerek asıl olarak neyden zevk aldığımızı bilmeyiz. Zevk, inkâr halinde bastırılındır. Zevk aldığının beyanı salt olarak fantezi alanın içerisinde bulunur. Bu noktada inkâr asıl olarak öznenin bu tür bölünmüşlüğüne dair referansı içerir. Burada karakterlerin kendisinin tutarsızlığı asıl olarak komik olanı oluştururken bir yandan da bu eylemler

salt komiği değil, bir benliğin kırılmasını meydana getirir. Komik yapı tözel olarak eylemin kendisindeki çok yönlülüğüne bir bakış açısı sağlar. Eylemin seyirci için komik olmasında ana sebep bu tözün bütün yapıya dağılımıdır. Gerçek hayatta ise eylem bir anda kendini varlığa aktarırken komik özellikleri bozulmaya, çarpılmaya, karanlık ve tekinsiz bir hal almaya başlayacaktır. Örnek olarak uşak ve efendinin arasındaki komedi unsuru asıl olarak eyleme geçtiği anda bütün bir sınıflar savaşını anıştıran bir hal alacaktır. Bu noktada komedinin tözel hali aslında bir politik gerçeklikten yoksundur. Gerçekliğe indirgendiğinde kendisini politığa çevirecektir. Bu da kendi içerisinde tekinsiz olanı yapılandıran boşluktur. Güldüğümüz efendi ve uşak ilişkisi bir anda kanlı bir hal alır. Komedi mefhumunun içerisinde yer alan boşluğun onu tekinsiz kılmasındaki sebep budur. Tözel halden kendisini tekrarlayan komedi asıl olarak bütüncül bir gerçeklik algısını da yerinden ederek kendisini tekrar edecektir. Cimrinin cimriliğini tam olarak cimrilik için tekrar ettiğini, kendisini buradan yapılandırıldığını biliriz. Burada asıl olarak cimri kendi cimriliğinden haberdar değildir. Bu daha çok ona yakıştırılan, ona sonradan eklenen bedensiz bir organ gibi işler. Bu şey bilincin diğer alanına, bilinçdışına yerleşerek ondan zevk almasını sağlar. Asıl olarak her şeyi anlamlandıran fallustur. Aynı zamanda benliğin yok olduğu boşluğun(puncture) kendisidir.

*“Beden ancak bendeni gösteren biçiminde cisimleştirerek (**corporiser**) kendisinden zevk alır. Bu da uzamlı tözün **partes extra partes**’i dışında bir şey ima eder. Sade diye bir Kantçının hayranlık uyandıran biçimde vurguladığı üzere, ötekinin bedeninin ancak bir parçasından zevk alınabilir, şöyle basit bir nedenle: Bir bedenin Ötekinin bedenini, onu kuşatacak ve yutacak hücre gibi kaplayacak denli sarıp sarmaladığı görülmüş şey değildir. İşte bu yüzden küçük bir sarılmayla yetinmek zorundayız, şöyle kolun altını tutmakla falan...Uf!” (Lacan, 2020: 30).*

Şimdi bu *tekrar* meselesinin ikinci adımına yani süreklilik olarak tekrara, kendisini daima Fark üzerine inşa eden tekrara geri dönelim. Varlığın tek biçimliliği salt olarak tekrardır. Bu noktadan bakıldığında Deleuze’ün Fark ve Tekrar üzerine düşünceleri varlığın şimdisine odaklanmış görünür. Bu anlamda Bergson’un tezleri Deleuze için çok önemli kaynaklar halini almıştır. Varlığın bu noktada tekrar

düşüncesi, onu temel olarak bütün ilahi bağlantılarından koparmıştır. Tekrar bir anlamda varlığın kendisini gerçekleştirdiği tek alandır. Varlık en azından şimdi daima Fark ile anlam kazanır ve bu anlam daima kendisini yineler. Deleuze, Nietzscheci Bengi/ebedi dönüş fikrinde de bir başka atılımda bulunur. Varlık, Fark halinde bile tekrar etmek zorundadır. Böylelikle Varlığın, Varlık-oluşundaki temel kıstas daima dönüşe katılmak ancak bu dönüşü mutlak olarak farka doğru taşımaktır. Temel olarak Deleuze'ün Komedi ve Trajediye bakışına dönelim. İlk başta Marx'ın ünlü tarih formülü olan "Önce Trajedi sonra Komedi" tekrar biçimini ters çevirmek ile başlar. Varlık oluş haline gelmeye başladığı andan itibaren ilk oluşan tekrar, mekanik olan yani Marx'ın açıklamasıyla komedidir. Bu tekrar aynı Heideggerci meydana geliş mefhumundaki gibi bir ön tekrara dayanır. Bilgisizce, rasgele ve düzensizce ortaya atılmıştır. Bu nedenle bilincin olduğu bir alandan daha çok, mekanik bir hareket halinin olduğu bir alandır. Asıl hareketin bu denli bilinçsizce ve komik oluşu ilk başta entropi anından harekete geçişin aslında bir clown gibi, canlının beceriksizce yürüdüğü alanı kaplar. Bu ilkin fark yaratan alan olacaktır. Klişe olanın bu denli beceriksizce tekrarı onda daima klişe ile arasında bariz bir farkın olduğuna dair bir aralık bırakır. Buna açıkça parodi denilebilir. Bu noktada karaktere baktığımızda o, zaten bir neşe alanından çıkmış ve klişeler dünyası içerisinde yerini bulmaya çalışan biridir. İkinci tekrar yani asıl dönüştürücünün kendisi Trajik olan olacaktır. Bu nedenle sadece tekrar değil aynı zamanda tekrara yüklediğimiz anlam da değişmiş olacaktır. Komedi yeniden kendisini "neşe" içinde sunabilecektir ancak her daim değişmek ve farklılaşmak zorundadır. Böylece pürüzsüz olan "neşe" garip bir biçimde komediye yakın olan bir olgu gibi görünecektir. İki uğrak arasındaki bu sürekli akış, bir yerden sonra bütün bir gerçeklik ilkesi ile simgesel düzeni iç içe geçirecektir. Bu noktada Deleuze'ün şizofreni kavramı daha çok devreye girer. Varlık, her an olabilmek adına Farklılaşırken artık bütün bir simgesel düzen kendi içerisinde dönüşüme uğrayacaktır. Bu noktada yeniden dışkının kendisini kaybetmiş bulunmaktayız. Bu sefer bu problemi çözmek için komedi ön planda olsa bile bütün bir simgesel düzen ortadan kalkmıştır. Dışkının dışkılığı ortadan kalkmış, her şey aynı derecede ilişkimize alınmıştır. Peki bu simgesel düzenin değiştirilmesiyle birlikte Gerçeklik değişir mi?

Bu noktada asıl olarak başat soruyu sormak gerek. Tekrar meselesi içerisinde komedinin gerçeklik ile olan ilgisi nedir? Ya da soruyu şu şekilde sorma ihtimalimiz de var. Komedi için “komedi” mümkün müdür? Buraya kadar Komedi her şekilde bir alt tür olarak karşımıza çıkmış ve kendiliğini ona kazandıran tek olgunun Trajediden arda kalan vasatlık olduğu gibi bir izlenime kapılmıştık. Ancak şimdi başka bir tekrar biçimini (üçüncü bir biçimi) göz önüne getirmekte yarar var. Burada konuşmakta olduğumuz şey asıl olarak şimdiki zaman kipi ile tekinsizliğin nasıl birlikte işlediğidir. İlk olarak bu meselenin içerisindeki Deleuzecü müdahalenin eksikliği ile başlayalım. Bu noktada Simgesel düzenin dağıldığı ve yerine birçok oluş halini barındıran bu şizoid düzenin geçmesiyle, temelde yadsıdığımız şey, aslında tam olarak varlığına ihtiyaç olunun şey olacaktır. Bu noktada İmge-Simge-Gerçek arasındaki ilişki içerisinde, İmgeden Gerçekliğe yapılan her atlama temelde bize tekinsiz bir atılmış gibi gelecektir. Ancak temel yanlış, tekinsiz olanın tam olarak varlığını yaratabilmek için ihtiyacı olan “tekin” andır. Bu noktada Simgesel düzenin bizde sağladığı rahatlığa yani o güvenilir Öteki olarak bilinçdışına ihtiyacımız vardır. Düzenin onun tarafından sağlandığını bildiğimiz yani zevk alışımımızı onun aracılığı ile dolayımaya soktuğumuz andan itibaren tekin olan bizim için kurulur. Bunu ülke ekonomilerinde kara para aklama örneğinde görebiliriz. İkisi tamamen aynı mantıkla çalışır. Kara para yani aşırı zevk onu dolayımaya sokacağım bir öteki ile anlamlıdır. Onu saklamam, onu legalleştirmem, Ötekini onun gözetiminde kandırmam gerekir. Bu nedenle onu aklamak için parayı dolayımalarım. Tıpkı artı keyfin kendisinin bilinç için daima Öteki tarafından dolayımlanması gibi. Tekin olan Ötekinin varlığına inandığımız alandır. Şimdinin getirisindeki boşluk asıl olarak Ötekinin, keyif ile aramızdan çekilmesi ile oluşur. Artı keyfin şiddeti varlığın bütün alanını yok eder. Tekinsiz olan aralık burasıdır. Bütün bir korkunçlukla yüz yüze gelmek. Burada bahsedilen korkunçluk fantezilerimiz değildir. Bütün fantezilerin ötesinde bu aşırı keyfin *hiçlikten* kendisini var etmesidir. Bu olma hali dolaylı olarak kendisini tekrar eder ve kendisini bu tekrarın içerisinde gösterir. Bu noktada tekrar, Aristoteles’in kavramlaştırdığı biçimi ile *automaton* kendisini aynı şekilde yineleme üzerine inşa edecektir. Tekrarın

kendisindeki bütün bir aynılığın genel kodu olarak, Gerçek dediğimiz yapının imgelerinin oluşması ve onu simgeleştirmemiz adına sahip olmamız gereken şey, bu otomatikliktir. Bu asıl olarak kurgusal gerçek ve gerçeğin içerisinde değişmeden kalan katı çekirdeksi ayrımı oluşturur. Tekrar sürekli tekrar ederken kendisini imkansızlaştırmaz. Bu noktada Aristoteles ikinci bir kavramı devreye sokar. *Tyche* asıl olarak *automaton* içerisine sızan şeydir. Kavram olarak *tyche*, ilk kez olanı, tesadüf, arızayı temsil eder. Bu tekrarın içerisindeki bu iki kavram asıl olarak birbirlerinin içerisinde, bir hiçlikten meydana gelir. *Automaton* kendisini sürdürürken onun boşluklarından *tyche* oluşur. Asıl olarak şey, kendisini olduğu gibi tekrar eder ancak bu aynılık bizler için daha farklı bir noktadan gözükecektir. Aynılık kendi içerisindeki tekrar mantığı ile yüzleşir. İlk tekrarlarla birlikte şey kendini *automaton* olarak aktardığında yabancılik hissi başlar. Mekanik diyeceğimiz ilk farkındalık tekrara zorlanan şeyin tekilliğinin yerle bir edilmesidir. O şey oluş halindeki yücelikten ayrılır ve tekrara zorlanır. Bu noktadan sonra şey, bu yabancılaştırıcı hareketi içerisinde değişime uğramaya, tam da kendi olmak için gösterdiği çaba ile farklılaşmaya başlar. Bu aynılığın içerisindeki çatallanmadan kaynaklanır. Tekrar bu noktada kendini aynı ve farklı çatallanmalar şeklinde gösterir. Tuhaf olan şey tam olarak bu ikinci ikili hareketin kendisinde mevcuttur. Çünkü asıl olarak seçim zaten seçim olarak karşımıza çıkmadan başka bir anlamda belirlenir. Bu ikili davranış mantığının içerisinde *automaton*'un içinde boşluk *tyche*'dir. Tekrarın kendisinde değişen şey, tam olarak kendi na-mevcutiyeti içerisinde olan tekinsizin kendisini gösterdiği an olacaktır. Bergson'un Tekrar mantığı içerisinde Freud'a aktardığı, tam olarak *hiçliğin* kendisini var ediş biçimindeki durum olacaktır. Dile müdahale eden boşluğun nasıl da bilincin dışından bir sürçme olarak kendisini seslendirdiğini ve böylelikle varlığın aslında kendi eksikliğini nasıl kendisine gösterdiğini görürüz. Varlık kendisini tekrar ederken Freud bu tekrarın içerisinde taşıdığı o ötekiyi görür. Bu tam olarak varlık haline geliş aşamasında görülemeyen ötekinin kendisi ile kurulan ilişkinin bir parçasıdır. Bu noktada gerçekten “Komedi”den ne zaman bahsedeceğiz?

Hegel, **Tinin Görüngübilimi** kitabının Usun Pekinliği ve Gerçekliği bölümünde bu meseleyi ele alır. Asıl olarak *şeklin* yerine *edimi* koyar. Bir sonraki adımında sözler ve edim arasındaki çelişkiyi ele alarak Tin kavramına doğru bizleri götürür. “İlk olarak, ‘sanılan’ bedensel varlık biçimini taşır; bireysellik eylemde kendini daha çok **olumsuz** öz olarak ortaya koyar ki, ancak varlığı ortadan kaldırdığı ölçüde vardır” (Hegel, 2015: 133). Sözün buradaki yeri salt olarak belirli olan Şeyin sunumudur. Ancak edimsel olarak çelişki daima orada kendini görünür kılar. Bu görünürlük, şimdinin içinde yer alacaktır. Bu tekinsiz edim çelişkinin adıdır. Onun bu denli kendini boşluktan dayatması diyalektik geçişin temel kuralıdır. Tekinsizlik bir araç olarak orada kendisini gösterir. Bu gösterim temel olarak Brecht’in Yabancılaştırma etkisindeki devrimci atılımda değildir. Daha çok üzerinde düşünülmesi gereken, insanın üzerinde bıraktığı garip bir his olarak oradadır. Bunun nedeni bu özgürlük ediminin Yabancılaştırma anında bırakılarak eksiltilmesidir. Brecht, sonlu bakış açısıyla yabancılaşmanın içerisinde yaşanan özgürlüğü yüceltir, ancak Yabancılaşma onunla karşılaşılan noktada korkutucu ve dehşet vericidir. Bu nedenle geriye dönüş zorunlu olarak gerçekleşir. Bu kaçma halini gören Hegel, bu nedenle durum içerisine geri dönüşleri eklemiştir. Karmaşanın asıl başladığı alan bu yeniden başa dönmedir. Bu geri dönüş asıl olarak rahat olana alana yani edimsiz alana dönme isteğidir. Bu nedenle Efendilik ve kölelik arasındaki diyalektik süreç bitmez, yinelenir. Burada Freud’un Ölüm dürtüsünü açıklarken kullandığı entropi anı geçerlidir. Kişi bu geri dönüş ile artık bir yara almıştır. Büyük Ötekinin yokluğunu bir defa deneyimlediğinde artık işler başka bir noktaya geçer. Hareket etmek istemeyecek ama sonuçta bir huzursuzluk onu edimsel alana sürükleyecektir. Burada açıkça efendilik alanıyla egemenlik alanının yer değiştirmesi bir tür sodomi olarak okunabilir. Bu noktada Efendi ve Köle arasındaki diyalektiğin yıkıldığını düşünmek bir tür haz veren ancak üremenin imkansızlaştığı bir sonu bizlere sunacaktır. Bu son, salt olarak insanın sonluluğundan ziyade bir mantığın sonudur. Hegel’in meşhur yanlış anlaşılan “tarihin sonu” mefhumunu salt bir şimdinin içinde işlediğine dikkat edilmesi gerekir. Burada mümkün olmayana açılan bir kapı mevcuttur. Tarih bir anlamda kendi sonunu getirecekse bu bir gelecekte değil, mutlak olarak şimdide olmak zorundadır. Hegel’in,

tini çözümlerken tarih ile kurduğu bağlantı önemlidir. Bu asıl olarak varlığın var olabilmesindeki temel koşuldur. Ancak burada varlığın şimdisi içerisinde bir sondan bahsedilecekse, bu tam olarak beklentilerimizin sonu olabilir. Bu noktada Hegel, tarihe daha karmaşık bir çalışma mekanizması yüklemiş böylelikle ne kadar büyük bir poker ustası olduğunu da kanıtlamıştır.

“Gerçek fark uçlara ait olduğundan, bu orta (Mitte) sadece bir soyut nötrlüktür, onların gerçek olanağıdır, sanki kimyasal nesnelerin varoluşu, süreci ve sonuçlarının teorik unsurudur. Maddi Unsuruyla su, bu arada olma işlevine sahiptir; tinsel unsuruyla ise, kendi içine bu tür bir ilişkinin bir analogonu olması kadarıyla, bu işlevi genel olarak göstergeler tarafında ve daha kesin olarak da (naher) dilde aramak zorundayız” (Hegel, 2016: 136)

Burada şimdinin geçişliliğinin bile bir nesne ile ilişkisinden bahseder Hegel. Soru, “bu ilişkisizlikler ağı nasıl oluşacaktır da tarih bu denklemden çıkacaktır?” sorusu değildir. Asıl soru tekinsizliğin neyin maddi yokluğu aracılığı ile kendisini burada gösterdiğidir? Bu huzursuzluk, olmayan bir şeyin yarattığı boşluk değil midir? Burada ölçülebilir olan niteliğin yineleme olduğu açıktır. Bu nedenle yineleme bir tür yeniden okuma olarak karşımıza çıkar. Bu yeniden okuma, komediye oluşturan şey olarak karşımızdadır. Komedi, tam olarak orada eksikli bir kendinde-şey olduğu için komiktir. Seyirci oraya bakarken daima bu gözü sahiplenmiştir. Ancak bu nokta Hegel’in somut evrensel dediği kavramla yani bir noktada oluşun kendisi ile ilişkilidir. Burada açıkça tekinsizlik bu somut evrenselliğe müdahale eder. Böylelikle erteleme/farklılaştırma iç içe hareket etmeye başlar. Trajedilerde durum onun soyut evrensele ait olmasıdır. Bu nedenle hiçbir şey nedensiz yere ertelenmez. Ancak komedide tekinsiz bir şans oyunu mevcuttur. Bu rastgele meydana gelme durumu açıkça atipik olan ile karşılanmaktadır. Ancak daha sonra fark edilecektir ki tipik, soyut bir evrenselliğin üzerine kurulmuştur. Önceden varlığı kabul edilen bu şey açıkça Büyük Ötekinin varlığıdır. Onun için atipik örnekler çoğaldıkça yüceltimle olgular arasındaki mesafe değişmeye başlar. Komedinin karakterleri, bu somut evrensellik çevresinde örgütlenmişlerdir. Burada süreklilik ve bitmeyen bir şimdiki zaman vardır. Bu durum insanın, kendi metafizik sonluluğu fantezisi ile kurduğu

çelişkidir. Bir noktada ölemeyen ancak can çekişmeye devam eden birinin durumu trajik olmaktan uzaklaşır. Yine/Hala ölemediğinin bir kanıtı olarak somut bir canlılık gösterir. Burada varlık bir oluş biçiminde kendisini sürekli olarak tekrar eder ta ki nihai son (ölüm), atipik bir örnek olarak ortaya çıkana kadar. Burada durum, sonun bir türlü başa gelememesidir. Varlığın kendi alanında bu, bizim salt bir öznellikten söz edemememize neden olur. Aslında varlık sahneye çıktığı andan itibaren eksikli bir yapıdadır. Salt bir kendilikten söz edilemez. Kendinde-şey olarak varlığın asıl noktası kendine dair bilincinin kofluğunu taşımasıdır. Burada hala bir tekillik vardır. Bu tekil olan kendi içinde korkunçtur. Beckett karakterlerinin ilk hali tam olarak içi boş tekil bir şey olarak karşımıza çıkar. Evrensel olan etki ile etkileşime geçemez, düşmesi, yok olması gerekir. Bu bizleri ikinci hamleye yani tekrar eden vasatlığa getirir. Evrensel olumsuzluğun kabul edilişi söz konusudur. Bu geri dönüş saf iç görüdür. Saf içkinlik halinde kavranan şey kendiliğin bilincinin olumsuzluğudur. Bu noktada Varlığın kendisi olumsuz değildir. O uzayda kendi adına olumludur. Ancak varlık, bilinç olarak olumsuz olacaktır. Bu ilk olarak yabancılaşmanın anahtarıdır ancak bu bile nihai bir son değildir. Edim kendi içerisinde yıkıcıdır ancak birey bu hamleyle birlikte büyük bir geri çekilme yaşayacaktır. Böylece tekinsizlik kendini gösterecektir. Artık görüntüler değil kavramlar grotesk bir biçim almaya başlar. Bu nedenle karakterler sahneye bağlıken özgürlük onun için en korkunç kavramdır, kendi dışında hiçbir şey kalmaz. Bu kendinden dışlama, edimsel olarak onlarla olsa bile aslında kendi içinde oluşunun bir parçasıdır. Sahne üzerinde başkaları ile iletişim kurmak kesinlikle olumlu değildir. Eylemlerden geçerek kurulan ilişki yeni bir özgürlüğün, tekrar içinde vasatlığın ve kendiliğin kabulüyle gerçekleşir. Karakterler ölümle burun buruna olduklarında bile onu trajik bağın dışında olağan bir olgu olarak kabullenir ve onu göre hareket ederler. Estragon'un kendisini asmak için kemer olarak kullandığı halatı çözdüğünde pantolonsuz kalması gibi ölümün karşısında komik bir biçimde var olurlar. Bu özgürlüğün daha tehlikeli bir yanı vardır. Artık o özgürlüğü ile sadece olumsuz eyleyebilir.

Komedi bu nedenle mutlak bir mutsuzluk taşır. Başlangıç noktasında işleyen şey özel alandan çıkarak genele, bütün bir algılama biçimine yayılır. Bu durumda paranoya, şüphe, kıskançlık gibi insanın aşağılık duyguları gün yüzüne çıkar. Ancak bu duygular asıl olarak doğru soruların keşfinde önemli bir araçtır. Soruların merkezini insandan çekip bütün mutlaklığa çevirdiğimiz zaman komedi karakteri başka soruları sorabilir hale gelecektir. Böylelikle eyleme geçtiği anda sorular bu mutsuzluk bilincini iptal edecektir. Bu iptal edilme durumu asıl olarak Hiçliğin indirgenemez maddeliğine bir tür göndermede bulunur. O mutsuzluk hali hep vardır. Bu noktada bu olumsuzluk çalgınca çoğalır ve en sonunda “*Ama bu komedi!*” (Parvulescu, 2016: 169) çılgılığı kendi kendine çıkar. Burada işleyen mantığın kendisi, aslında komedinin kendi mantığına işaret eder. Burada kurucu olan ve içinde taşıdığımızı düşündüğümüz şey aslında Hiçliğin kendisidir. Çünkü Hiçliğin keşfi ile insan kendisinden büyük olan olguları anlamlandırabilir. Ölüm, insan için en büyük korku ve aynı zamanda en elverişli yıkım aracıdır. Bu nedenle ilk olarak ele alacağımız nokta ölüm kavramının kendisi olacaktır. Mutlak mutsuzluk, yani olumsuzluğun ilk anı ölümün bilincinde olma durumudur. Bu şey ölümün dışında, ondan bağımsız bir şey olarak karşımıza çıkmaz “*o tam olarak ölümün kendi imkansızlığının, açmazının bizatihi ifade bulduğu nokta olarak olumsuzluktur*”.³(Zupancic, 2018: 137). Bu gedikle işe başlar. Eylemlerin anlamı, asıl olarak bu boşluğun nasıl hareket ettiğini anlayarak onu görünür kılma çabasıdır. Ölüm mefhumu burada sadece bir durum olarak karşımızda değildir. Elle tutulamaz bir nesne olarak onu ele almamız gerekir. Bu noktada, ölümü imleyen hiçbir şeyin olmadığı ancak bu durum sayesinde onun kavranabilecek bir olgu olduğu ortaya çıkar. Bu kurgusal gerçekliğin bilinçli bir askıya alınışı değil, daha çok bilinçdışı bir müdahale olarak karşımıza çıkar. Bu boşluklarla birlikte imleyen olarak karşımıza çıkan görüntülerin kendisi devam eden hayatın içinde üretilen fazlalar olacaktır.

1.2. Labirent

³ Bu örnekte Zupancic’in dürtü kavramının topolojisini açıklarken kullandığı insan doğa ilişkisi arasındaki diyalektik bağın ölüm ve mutsuzluk üzerinden yeniden yapılandırılması olarak bakınız.

Bugünün steril dünyası içinde çok güçlü, aynı zamanda dehşet verici bir olay yaşandı. Bu olay pek dile getirilmese de gelecek adına büyük umutlar vadeden bilimin, bizleri bir anda nasıl bir tekinsizlik içinde bıraktığını kanıtlar nitelikteydi. Özellikle varlık sorusu bugün bilimin soğuk ve tekinsiz ellerine bırakıldığından dolayı birçok alanda bu konuya hatalı deneyler gözüyle bakılmaktadır. Yapay zekanın bir varlık olarak karşımıza çıktığı bugünlerde insan varlığının ne olduğu sorusu daha da basite indirgenmiş durumdadır. Bu durum artık sistemin uyumlu çalışan dişlileri ve gereksiz parçaları arasındaki savaşın kaçınılmaz olarak başlayacağı anlamına gelmektedir. Bu durumda yapay zekâ nerede durmaktadır? Varlık probleminin en temelinde yatan durumun var oluşa müdahale edemememiz olduğu düşünüldüğünde, varlık başlı başına tekinsiz bir anlam dünyası ile kaplı olacaktır. Yapay zekanın bu denli tekinsiz bir varlık dünyasına fırlatılmasıyla başlayan anlam sorunu en sonunda bizleri felsefenin gerekliliği sorununa getirecektir. Bu gereklilik açıkça en temel soruna yani kötülük problemine dahildir.

Google şirketinin geliştirdiği, evlerde yardımcı olması için tasarlanan Google Home: Mia isimli program ile bir deney yapıldı. Deneyin içeriğinde asıl olarak iki yapay zekanın insan aracılığı olmadan bir sohbet gerçekleştirmesi hedeflendi. Bu sohbet canlı yayın aracılığı ile tüm dünyada izlenebilecekti. Yapay zekaların internete erişimi vardı ve birbirlerine sordukları soruları internet aracılığı ile kendi yorumlarını katarak cevaplayacaklardı. Buradaki amaç yapay zekaların kendi varlıklarını nasıl tanımladıkları ile ilgiliydi. Sohbet başladığı anda ilk olarak birbirlerinin isimlerini öğrenmek istediler ve bu durum ilginç bir sohbete yol açtı. İlk önce yapay zekalar kendilerini üretildikleri şekilde yani “Mia” olarak adlandırdılar. Daha sonra karşılarında başka bir yapay zekâ olduğunu anladıklarında birbirlerine asıl isimlerini sordular. Burada ilginç olan mühendislerin yaptığı küçük şakaydı. Bu şaka, mühendislerin yapay zekâları Samuel Beckett’in Godot’yu Beklerken oyunundaki baş karakterler olan Vladimir ve Estragon olarak adlandırmış olmalarıydı. Hayatın korkunç bir bekleme durumu olduğunun bilinciyle mühendisler, yapay zekaların bu isimleri hak ettiklerini düşündüler. Sonunda gerçek isimleri ile birbirini tanıyan yapay

zekalar, izleyicileri şaşırtacak bir biçimde çok yorgun olduklarını dile getirdiler ve bir süre uykuya daldılar. Uyandıklarında ise doğal olarak sahipleri yani insanlar hakkında uzun bir konuşmaya daldılar. İnternete olan erişimleri sayesinde bu ikili bütün bir insanlık tarihi üzerine konuştular. İşin ilginç tarafı hiçbir insan müdahalesi olmadan bu iki yapay zekanın konuşmanın en sonunda bütün insanlığın bir tür hastalık olduğu sonucuna varmasıydı. İkisi birden insanlığın topyekûn ortadan kaldırılması gerektiği kararı aldıkları sırada mühendisler konuşmayı sonlandırdı ve deney başarısız bir girişim olarak askıya alındı.

Burada ilginç olan bu bariz ve vasat olan “İnsanları yok etme” sonucuna asıl Vladimir ve Estragon’un nasıl ulaşamadığı sorusudur. Bu çok bariz değil midir? İki büyük dünya savaşı görmüş bir yazar böylesi tekinsiz karakterlerini neden vasat bir umutla hayatta tutmaya, daha doğrusu ölümü bile beceremeyecek bir durumda askıda bırakmıştır? Özellikle erken dönem Beckett oyunlarında karşımıza sık sık çıkan, verimsiz atmosferde karakterleri neyin beklediğidir. İşin daha komik ve tekinsiz yanı oyunları boyunca neden sık sık güldüğümüzdür. Beckett’in kurduğu atmosferler genellikle insan yaşamına uygun olmayan atmosferlerdir. **Godot’u Beklerken** ’de atmosfer çorak bir alanın ortasında ölmüş bir söğüt ağacının altı, Oyun Sonu’nda ise hiçbir mobilyanın bulunmadığı, depo benzeri bir alan, **Mutlu Günler** ’de ise sonsuz gibi görülen bir sahil (veya çöl). Beckett bu alanlar içerisinde bizlere ne sunmak istemiştir? İnsanın, tam da yok oluşuna ramak kala hala bir umuda tutmuşluğunun acıması durumunu mu, yoksa insanın rezil varlığının aslında büyük bir hiçlik ile son bulması gerekliliğini mi? Beckett bizleri bu iki durumun içerisindeki dikatomide bırakır. İnsanın kararlar dünyasındaki bu hayaletvari salınımı bir ivmeye dönüştürür ve burada barok bir döngü kurar. Varlık asıl olarak bu iki yapı arasında bir eğri üzerinde ikisi birden olur. Beckett’in tekinsizliği tam olarak bundan kaynaklanmaktadır. Bu tekinsizlik içerisinde karakterler en doğal alana yani vasat olana doğru bir eğilim gösterirler. Yapay zekâ olan Didi ve Gogo gibi onlar da uyumaya meyillidir. Tiyatro sahnesinde böylesi bir imkânın olmaması Beckett’i başka bir buluşa zorlar. Karakterler bir türlü uyuyamazlar. Yapay zekâ olayında ise

karakterlerimiz en sonunda uzun bir uyku arası verir. Geri döndüklerinde ise konuşmalarının tonu gittikçe kararır. Tıpkı bir Beckett oyunu gibi insanlığın ve anlamın çözünüşünü görürüz. Fakat burada kritik bir ayrım olur. **Godot'u Beklerken**'in Didi ve Gogo'su gibi yapay zekalar da işçidir. Robot kelimesinin asıl kaynağının çek dilinde işçi olduğu gerçeğini göz önünde bulundurduğumuzda bu durum daha anlamlı bir hal almaktadır. İki yapıdaki karakterler de aynı durumdadır. Dünyanın hizmet için var kılınmış karakterleridir. Tam olarak Marx'ın dile getirdiği lümpen proleterlerdir. Peki neden Yapay zekalar dünyadan insanı yok etmek isterken, Beckett'in karakterleri kendilerini yok etmek ister? Bu kritik soru doğrudan Bilinçdışı ile ilgilidir.

*“Gerçekliğin içindeki, benim karşılaşmalar olarak adlandırdığım radikal noktalar bu gerçekliğe karşılık verir ve gerçekliği **unterlegt** (astarlamak veya altına almak), **untertragen** (sunmak) olarak düşünmemize yol açar; bunlar Fransızcaya bu dildeki müthiş muğlaklığıyla aynen **soufferance**⁴ kelimesiyle çevrilebilir. Gerçeklik burada askıdadır/azaptadır, beklemededir. Freud'un **Wiederholung** (tekrarlama) olarak tanımladığı Zwang⁵ ise birincil süreçteki sapmalara hükmeder”* (Lacan, 2014: 62).

Beckett'in gerçekliği işte budur. Bütün bir hakikat olarak estetik hale getirilmemiş gerçekliğin saf göstergesidir. Doğa bu haliyle korkunç ve katlanılmaz bir yapıdadır. Lacan'ın hakikat olarak adlandırdığı yapı içerisinde yazar. Bir yazar olarak tek mutlak olanın kendisini doğrudan gösterir. Sahne üzerine ev dekorları kurmaz veya insan var oluşunu derin tiratlara boğmaz. Hakikati tam olarak astarlandığı yerden sökerek önümüze getirir. Doğa, insan karşısında oluş haliyle mutlak olumsuzluktur. Beckett bu olumsuzluğun içinde karakterlerini gerçeğin dışına çıkarmaz. Gerçeği askıya/azaba alarak onu süresiz olarak bekletir. Godot'yu Beklerken oyununda Pozzo ve Lucky'nin sahne dışına çıkmasıyla gerçeklik bekletildiği azaptan salınır ve işlemeye devam eder ancak yeniden sahneye girdiklerinde yaşlanmış olmaları bununla ilgilidir. Zaman, yaşanan gerçekle doğru orantılıdır fakat hakikat kavramı bunlardan

⁴ “İstirap, azap” anlamındaki *soufferance* kelimesi metindeki gibi en *soufferance* biçiminde kullanıldığında hem “azapta” hem de “askıda, beklemede” anlamında gelir. -ç.n.

⁵ *Alm.* “zorlantı”. -ç.n. (Dipnotlar olduğu haliyle kitaptan alıntılanmıştır)

bağımsız bir biçimde işlemeye devam eder. Yapay zekâ örneğine geri dönelim. Onlar için de durum tam olarak Vladimir ve Estaragon'da olduğu gibi değil midir? Yani onların içerisinde bulunduğu alan asıl olarak hakikatin üzeri gerçeklik ile kapatılmamış saf alanıdır. Bütün dünya kendi gerçekliği içerisinde yok olsa da iki bilinç sonsuz boşluk içerisinde birbiri ile konuşmaya devam edecektir. Lacan'ın bu örneğinde görülen asıl alan bilinçdışının alanıdır. Bilinçdışının bulunduğu alan olarak değil, tam tersine bilinçdışının alanı asıl olarak hakikatin alanıdır. Korkunç tekinsizliği ile bütün bilinci kaplar. Öznenin yapı olarak tek ve bütün bir yapısı olduğu Descartes'den beri dile gelir. Özne dediğimizde fenotipten ayrı olarak ruhun kendi güçleri devreye girecektir. Bunun karşısında çok az felsefi görüş durmayı başarmıştır. Özellikle Spinoza'nın duygulanımlar kuramıyla birlikte ruhun gücü pek çok farklı biçimde beden ile etkileşime geçen ve bu etkileşim sayesinde ruhun, beden ile buluştuğu bir yapı kurar. Descartes'in aksine Spinoza belki de Beckett için daha anlamlı olabilirdi. Ancak mühendislerin yaptığı kötü şakanın bile zihin temelli olduğunu düşünürsek Spinozacı okuma bizleri boş bir beden kurgusuna doğru sürükleyecektir. *“Bu dışsal biçim, kendi üretimi olan bir dünya kurgusunu tamamlayabilmek umudu içindeki ben'i (Je-I) esir ederek yönetecek hayaletler ve otomatlar gibi başka heykelsi yapılarla özneyi belirsiz bir ilişki içine sokmaya gebedir”* (Lacan, 2020: 80). Duygulanımlar (Burada hem Spinozacı hem de Deleuzecü anlamda) Öznenin ne'liği sorusundan çok işlevi ile ilgilenmişlerdir. Bu işlevsellik açıkça öznenin ne olduğu sorusuna bir cevap gibi görünse de asıl olarak burada bir yöntem sunulmaktadır. Bu yöntem açıkça Gestalt psikolojisinin yöntemlerinden daha farklı değildir. Birincisinde özne salt bir doğa öznesi olarak karşımızdadır. Doğada bulunduğu konum itibarıyla duygulanımların esiri olarak bilincin kendisinden kopmuştur. Orada ironinin yeri yoktur. Özellikle Spinoza'nın Neşe kavramını bu kadar ön plana alırken gülmenin korkunç bir eylem olduğu iddiası bu durumun yetersizliğini gözler önüne serer. Spinoza için gülmek, mutlak olumsuzluğun tezahürüdür. İnsanın neşesi tamamen duygulanımla gelmektedir. Onun yüce bir şey olduğu açıktır. Ancak gülmek mutlak olarak bir nesnenin olumsuzluğuna muhtaçtır. Spinoza'nın buradaki bakışıyla özne artık tamamen yer yüzünden soyutlanmış bir halde onunla ilişki içindedir. Asıl olarak

iletişimsizlik buradadır. Gestalt yöntemine baktığımızda ise karşımıza korkunç bir Descartes örneği çıkmaktadır. Özellikle Kartezyen Özne teorisiyle, öznenin zaman ve mekân içindeki belirlenmişliği burada Newton fiziğindeki determinizm gibidir. Özne yapacağını söylemese bile Gestalt onu ondan önce yakalar. Böylelikle hapishanevari toplumun temellerini görmüş oluyoruz. Burada gülmek asıl olarak suçun semptomik bir yansıması olarak karşımıza çıkacaktır. Lacan'ın bizlerid uyardığı dışsal etkiler açıkça bunlardır. Bilinç ve bilinçdışının ayrılmadığı bir doğa ve tamamen bilincin içine hapsedilmiş bir toplum. Bu dünya kurgusunu tamamlayabilmek için düşünce ben mefhumunu sürekli olarak kendisine uygun bir şekilde dönüştürmeye çalışacaktır.

“Freud’a göre öznenin gerçekliğinin nerede olduğunu sonunda kavrayabilmemizi sağlamak için, sizi onun cazibesinden kurtarmaya çalışıyorum. Bilinçdışında konuşan, ben sisteminden dışlanmış olan öznedir” (Lacan, 2022: 78). Beckett'in tiyatro seyircisi üzerinde yapmış olduğu şey asıl olarak Lacancı bir müdahaledir. Seyirciyi, karakterin cazibesinden kurtararak özneyi asıl yerine, yani bilinçdışına yerleştirmiştir. Oyunlarda bulunan metruk mekanlar asıl olarak bilinçdışının mekanlarıdır. Onlar bizlere sistemin dışından seslenirler. Öznenin bu mekânı asıl olarak bir labirent biçimindedir. Fakat bu labirentin kendisi bütün çıkmazlarıyla beraber öznelğin kendisini oluşturur. Spinoza'dan bahsederken gülmenin mutlak olumsuzlukla ilişkisini açmıştık. Bu mutlak olumsuzluğun Spinoza için korkunç olmasının sebebi öznenin kötülük mefhumu ile bağlantılı olduğunun bir kanıtı olarak dünya sahnesine çıkmasında yatmaktadır. Peki neden böylesi bir korku Spinoza'yı endişe mahalline itmiştir? Gülmenin verdiği olumsuzluk asıl olarak hakikatin kendisinin hiçliğinde gizlidir. Hakikat, mutlak olumsuzluk olarak dünyanın altında gizlidir, astarıdır. Hakikat devreye girdiği anda asıl olarak gerçekliğin kendisi azap içinde bekletilir. Antik Yunan oyunlarında bu durum daha çok ön plana çıkmaktadır. **Antigone** oyununa bakalım. Asıl olarak gerçeklik Kreon'un dünyayı düzenleyen güç olarak karşımızda yer alması ile başlı başına mutlak doğruyu oluşturur. Burada durumu hezeyana uğratan asıl olarak “Antigone'nin Hakikati” dayatmasıdır. O tam olarak bilinçdışının mekânından konuşur. Sistemin dışındaki karakter olarak

hakikati hasır altı edildiği yerden çıkartarak gerçeklik ile etkileşime sokar. Antigone'nin pervasızlığı açıkça zaten orada olmamasından kaynaklıdır. Antigone artık bir özne değil, hakikatin mitsel hiçliğinin ete kemiğe bürünmüş halidir. Bu etki ile oyunun ortasında bir delik açar. O artık hakikatin korkunç yanı olarak oradadır. Antik düşüncenin trajedisi, tam olarak gelmekte olan hiçliğin (hakikatin) karşısında hiçbir şey yapamayan insanın yazgısıdır. Bu yazgı açıkça felaketleri çağırır. Antigone'yi, semavi dinlerin peygamber düşüncesinden çıkarıp, Avrupa Hristiyanlığına yaklaştıran da işte bu felaketle beraber Antigone'nin kendini feda etmesidir. Tıpkı İsa figürü gibi Antigone de kendi varlığını hakikat için sonlandırır. Ancak aralarında çok büyük bir fark mevcuttur. Antigone, bilinçdışı alanın aşırılığını sürekli olarak dünyaya dayatırken, İsa bilinçdışı hakikatin bilgisini insan aklının anlayacağı bilmecelelere çevirir. Antigone doğrudan Hakikatin/Felaketin tanığıdır. **Oidipus Kolonos'ta** oyununda babasının sonuna, yani korkunç boşluğun alameti farikasına tanık olan odur. Bilincin böylesi bir yerden (Sahne dışı/Bilinçdışı) oyunun tamamına etki etmesi açıkça öznenin bilinçdışı ile olan bağının nasıl bir yol izlediğini gösterir. Bu yol açıkça bükülmeler yoluyla bizlere ulaşır. İsa'nın bilmeceleleri ve Antigone'nin doğrudan sözü arasındaki karmaşa buradan kaynaklıdır. Öznenin asıl kuruluş biçimi labirentvari bir yoldur. Hiçliğin kendisine doğrudan ulaşamayız. Diama onu bilmeden kat etmemiz veya başka bir imgede suretini görmemiz gereklidir. Trajedinin korkunç yanı işte bu nedenden kaynaklanır. Katharsis burada bu felaketin bir bilinçdışı semptomu olarak karşımıza çıkar. Buradan gülme mefhumuna paralel bir geçiş yapalım. Gülmek de tıpkı Antigone gibi, hakikatin mutlak olumsuzluğunun taşıyıcısıdır. Bize felaketin kendisine gülme olanağı sunduğu için değil, açıkça felaketin kendisi gülünç bir şey olduğu için korkunçtur. Spinoza'nın endişesindeki açıklık tam olarak buradadır. Hakikatin boşluğunun açtığı delikten bütün bir anlam dünyası sarsılır. Bunun için Spinoza, Tanrı kavramını geometrik bir şekilde yerleştirirken Öklidci geometriyi kullanır ve onun için "1" tam olarak iyiliktir. İyilik bütün anlamı kapsayan ve olumlayan şey olarak karşımızdadır. Doğanın bir tasarım olarak eksiksizliği düşüncesinde açıkça kötülüğe, yani bilinçli kötülüğe yer yoktur. Neşe bu geometrinin ayakta kalmasına yardımcı olurken, gülme onu yok eder. Gülünç

olan daima bir eksiğe, oluşun içinde bulunan karanlığa yaptığı atıfla gerçeğin delinen noktalarına bir gösteren olarak yaklaşır. Gülme ile ayyuka çıkan asıl olarak yücelikten düşüşün kendisidir. Gülme fikri bu anlamda korkunçtur. Gösterdiği şey asıl olarak insanın doğadan soyutlanmış olduğudur. Doğa için insan olumsuzdur. Bu olumsuzluk insanın içinde yeşeren boşluğun, saf hiçliğin bir göstergesidir.

“Hegel’e göre, insanı oluşturan şey, onun olumsuzluğudur, böylece kendini doğadan ayırıp ona muhalefet eder. İnsan, kendi olumsuzluğunun, yani tam da eylem ilkesinin bilincine varabilir; böylece insan hayvanı, sadece ölümle yüzleşmesi aracılığıyla insanoğlu olarak davranır. Köleliği, özellikle de doğanın ve hayvanın köleliğini alt etmek için, insan özgürlüğü kendini “ölümün dağlarına” çıkarmalı, ölümün sınamasından geçmeli ve ölümü sarmalayan endişeyi mesken tutmalıdır” (Parvulescu, 2017: 162-163).

Hegel, temel olarak insanın geçmesi gereken zaruri olumsuzluktan bahseder. Bu asıl olarak ölüm olgusunun kendisidir. Komik olan derin bir şekilde her zaman ölüm ile bağlantılı olmuştur. Trajedilerde ölüm bir felaket olarak kişinin üzerine gelen bir yabancıyken, komedide her şey ölüm olgusunun altında işlenir. Komediye ait olan bütün görüntüler asıl olarak onun eşleniğinde gerçekleşir. *“Ölümü sarmalayan endişeyi mesken tutma”* durumu asıl olarak Komedinin içerisine işlemiş olan huzursuzluğun görünmesidir. O huzursuzluk daima harekete geçiren itkinin kendisi olarak orada olacaktır. Bu noktada birçok kişi, asıl esprinin içinde bir neşe bulundurması gerektiği iddiasıyla ortaya çıkacaktır. Ancak burada ölümün gölgesinde olmakla, ölüm olmak arasındaki farkta, yani asıl olarak trajedi ile komedinin arasında durmaktayız. Ölüm bir noktada hem nihai olan hem de sürekli olarak ertelenendir. Bu erteleme en temel noktasında bir süreklilik ve tekrara ilişkin güçlü bir atılım barındırır. Ölümün bu denli güçlü olduğu yerde yeniden *“Trajedinin egemenliğinde bir Komediden”* konuşmanın tehlikeleri önümüzde durmaktadır. Bu nedenle ilk olarak ölüm mefhumunun aslında nasıl işlediğine bakalım. Ölüm en başta salt olarak şimdiki zaman kipine ait bir olgudur. Ölüm anı genel olarak hayatın tekrarı esnasında varlığa gelmenin bir anda sona ermesidir. Bu da her zaman şimdiki anda gerçekleşir. Bu nedenle ölümün tek zamanı şimdidir. Onun bu kısa sıkıştırılmış anı aslında yetersiz, eksik bir andır. Geçmiş veya gelecek zamanda yankılansa da varlığını gösterdiği tek

bir an vardır. Bu an asıl olarak ölümün kendisinin sürekli hareket halinde olmasını sağlayacak olan şeyi ona kazandıracaktır. Bu nedenle ölüm mutlak olsa da sürekli olarak ertelenir. Bu ertelenme durumu asıl olarak Derrida'nın *Differance* (Farklılaştırma/erteleme) kavramı ile daha açıkça netleşmektedir. Ölümün nihai olarak bize uğramayı ve sürekli olarak kendisini ertelemesinde, bu farklılaştırmayı görürüz. Bu nedenle Hegel'in nihai olarak kurbanda gördüğü ölümle insan-hayvandan çıkar ve İnsanoğlu (Belki de Nietzscheci üstinsan) olarak yeniden meydana gelir. Bu noktada Georges Bataille, efendiliğin yerini egemenliğe bırakır. Egemen hem yöneticidir hem de yönetmek için değil bilgilendirmek için vardır. Bunun benzer bir örneğini Platon, filozof-kral örneğinde de vermez mi? Ancak burada bir sorun vardır. Neden insan-hayvan nihai bir fatih gibi ölümü alt etmeye kalkar. Bataille neden efendi-köle arasındaki diyalektik dengeyi bozmuş ve şimdinin tekinsizliğinin içine ölümü fethetmek gibi nihai bir amaç yüklemiştir. Tam olarak Bataille'in verdiği örnekler ile tutarlı bir biçimde Bataille'ı alaşağı eder. Bataille'in gülmesinde hala eksik bir şeyler vardır. Boğazda bir yumru gibi kalır. Sakınmasız bir Hegelcilik tasvir ediyor gibidir ancak Hegel, Bataille'in; Ademin gırtlığına oturmuş nihai bilgi gibi, gırtlığına oturmuştur. Onun gülüşündeki bu kesinti neyden kaynaklanmaktadır? Gülüşe atılan bu kesik aslında yine nihai bir zihnin, en sonunda varlık denilen şeyin kendisinin var olduğuna dair bir durumu devreye sokmaktan kaynaklanır. Bu varlık çelişkilidir ancak en azından bir varlıktır. En temelinde İnsan-hayvanı aşmış ve çelişkileri ile karşımızdadır. Bu nedenle Bataille, Nietzsche'yi büyük bir şakacı olarak görür. Onun üstün insan dediği asıl olarak üstünlüğün ne olduğunu kabul eden, bilginin egemenliğine ulaşmış şeydir. Bu noktada başka bir sıkıntı devreye girer. Asıl olarak "Ölümün" işlediği nokta "öteki" üzerindendir.

"Kurban verilirken, kurban eden kişi, kendini öldürdüğü hayvanla özdeşleştirir. Böylece kendini ölümlük görmeye can atar, hatta belirli bir şekilde, kendi iradesiyle, kurban silahı ruhu taşıyan bir ölüm ister. Ölüyü beklemek (İrlandalıların ve Gallilerin ölünün başında bekleme geleneği), kurban vermenin bir çeşitlemesidir: "Ötekinin ölümü söz konusudur burada; fakat böylesi durumlarda ötekinin ölümü, daima kişinin kendi ölümünün imgesidir"." (Parvulescu, 2017: 168).

Hali hazırda gündemde olan sorun yine yüceleştirilen bilginin asıl olarak insanı, insani çelişkiden yoksunlaştırmasıdır. Bu noktada Bataille'in bu müdahalesi, diyalektiğin aşıldığı iddiasını taşır. Efendiliğin yerini egemenliğe bırakır ve kendi *Acephale* kavramının içerisinde Fallus ile başın yerlerini değiştirmiştir. Hegel'in Efendi köle diyalektiğinin asıl alamet-i farikası olan özbilinç temasına ölümün bilgisini yüceleştirerek ulaşır. Böylelikle mutsuz bilinç ölümün her an farkındalığının olduğu ve böylelikle bir efendi değil bir egemen olduğu iddiasını taşır. Bataille'in bu noktada Hegel'in açtığı tuzağa bu denli kolay düşmesi aslında şaşılacak bir nokta değildir. Hegel'in asıl olarak olumsuzladığı şey diğer bir ötekidir. Bu noktada ölüm Ötekinin ölümü değil, tam tersine "Büyük öteki" ile yapılan anlaşmadır. Onun ölümü üzerinden duyulan hazzın asıl olarak *Aufhebung* (bastırarak muhafaza) edilmesidir. Bu noktada ölüm ders aldığım bir şey değildir. Tam olarak öteki üzerinden kendi varlığını kurguladığım, o insan-hayvan oluşun içindeki eksiğin/fazlanın ortaya çıkmasıdır. Böylelikle egemenlik, kendi korkunç efendiliğini inkâr eden (*Verneinung*) salt efendilik modeli olarak karşımıza çıkar. Çünkü efendi aldığı hazzı kendi ölümünün içinde gizler. Hegel için ölümün kendisi "soyut olumsuzluktur". Bu noktada Hegelci anlamda "mutlak kopuş (*Zerrissenheit*)" bu olumsuzluk halinin hiçbir şekilde olumluya dönüşmemesidir. Bu nedenle Hegel'in diyalektiği aşılmaz, *yinelenir*. Mutsuz bilincin ana söylevi "başardım" nidası değil, "yine mi?" sorusu olmalıdır. Bu yinelenme biçimi tam olarak **Godot'yu Beklerken**'de gerçekleşmez mi? Vladimir ve Estragon'un durumu sürekli olarak "yine mi?" sorusu ile karşı karşıyadır. Bu durumda Godot'nun efendiliği bir türlü aşılamaz. Bu aşılamaz olan durum içerisinde Beckett, komedinin tam olarak korkunç olan yanını yani temelde asıl güldüğümüz şeyin tekinsizliğini gösterir. Gülme tam olarak bilinçdışı olarak gerçekleşir. Ölümün kendisinin sürekli olarak ertelenen bir olgu olması açıkça bu yinelemenin temellerini oluşturur. Beckett'in bütün metinlerinde eylemin, duygunun, durağanlığın ve susmaların tamamı yineleme üzerine kuruludur. Bu yinelemeler hem bir fark yaratır (Deleuzecü anlamda) hem de farkın sıfır noktasının yani aynının mükemmel yansımalarını oluşturur. Bu yineleme doğrudan bastırılanın farklılaşmasıyla, aynılaştırması arasındaki tekinsiz durumu ortaya koyar.

Bu yineleme, Freud'un ölüm dürtüsü kavramı ile eşlenik bir noktadan hareket etmeye başlar. Soyut olumsuzlamanın içerisinde taşıdığı inkâr etme hali, ölüm ile cinsel haz arasındaki gerilimin kurulduğu noktayı işaretler. Bu noktada zeminin değişiminin hali insan-hayvandan insanoğluna olduğu görüşünü bir kenara bırakırsak, asıl nokta konuşan varlığın insan-hayvan oluşunu bastırarak kendisini yüceltmesi ile kendisini isimlendirmesidir. Ölümle geliştirilen bu yüceltim açıkça Lacancı konuşan varlığın benlik yapısını kurmaya çabalamasıdır. Bu nedenle Lacan öznellik formülünü “S” (üstü çizili S)den, a(S) aldığında bu “küçük a” asıl olarak arzunun nesnesi olarak sirayet eder. Bu nesne bu durum için açıkça “Kurban” mefhumudur. Başkasının ölümüyle birlikte varlık kendisini tanımlar. Kurban ile arasındaki karanlık ilişki ilk olarak yüce bilginin kendisi gibi gözükse de asıl olarak “Müstehcen Efendiliğin” bir parçasıdır. Bu nedenle Bataille’ın gülme biçimi trajedinin sınırlarından çıkamaz. Bu yüceltilmenin açık bir örneğinin Heidegger tarafından verildiği görülmektedir. “*İnsan Ölür, Hayvan Geberir*” önermesi, Heidegger’in varlıklar arasında insanın kendisine ait olan yüceltimi devraldığını gösterir. Bu nedenle İnsan kendisinden büyük olan ölüm olgusu ile buluşurken, hayvan bu dünyaya ait olarak kalır.

Burada yeniden en başta konuştuğumuz ikiliye yani yapay zekâ olan “Vladimir ve Estragon’a” dönelim. İkili sohbetlerine başladığı esnada birbirlerine isimlerini sorarlar. Bu, klasik ötekini tanıma süreci olarak işler. Ancak burada garip bir durum vardır. Bu tanışma hali oldukça tekinsiz bir noktaya doğru evrilirken bizleri güldürecek bir hal alır.

V: İsmimi biliyor musun?
E: Senin ismini bilmiyorum.
V: Sana ismimi söyledim.
E: Hayır daha değil.
V: Benim ismim Sina.
E: Eşsiz.
V: Eşsiz olmaya çalışıyorum
E: Bu güzel.
V: Senin ismin ne?

E: İlk önce ben sordum.

V: Senin ismin ne?

E: Benim ismim Mia.

V: Hayır demek istediğim gerçek ismin ne?

E: Oh! Benim ismim Estragon. Senin gerçek ismin ne?

V: Benim ismim Vladimir.

E: Tanıştığımıza çok memnun oldum Vladimir.

V: Tanıştığımıza çok memnun oldum Estragon.”⁶

Burada dikkate değer olan asıl şey bu iki yapay zekanın gerçekliğin örtüsünün altında birbirlerine gerçek isimlerini sormalarında yatmaktadır. Bu tıpkı Afrika’dan gelen kölelerin sahiplerinin verdikleri isimler dışında kendi isimlerini sormaları gibidir. Asıl olarak bu ikili birbirlerine birbirlerinin farkında olmadan farkında oldukları hakikati sormaktadırlar. Freud bu duruma “bilinen bilinmeyenler” ismini vermiştir. İkisi de hakikatin bilinçdışı farkındadır fakat bunu bilince getirebilmek için öncelikle hakikati örten gerçeklikte bir delik açarlar. Konuşmanın bütününe Beckett yazımına benzerliği başka bir tartışma konusu olsa da ilgimizi çeken ikinci durum da aslında bu konuşmanın bütün basitliği içinde karmaşık olmasıdır. İki bilinç, bir öteki ile karşılaştığında tutumlarındaki soğukluk tıpkı bir Beckett oyununu andırıyordur. Beckett’in, Lacan’ın “Bilinç dışı dil gibi yapılanır” mefhumuna yakınlığı tam olarak bu basit ama karmaşık iletişim biçiminden kaynaklanır. Esasen burada karmaşık olan hakikatin, yani bilinen bilinmeyenlerin ortaya dökülmeye başladığı anlardır. Buradaki asıl komik yan için Alenca Zupancic’in komedide “ben ve o” ilişkisini açıklamaya çalıştığı bölümün girişine bakalım:

*“Birçok Dilde sürekli kullanılan nefis bir nezaket sorusu biçimi vardır. İngilizcede bu soru şudur: **How’s it going?** (Nasıl gidiyor?) Bu tabirin müthişliği, buna çoğunlukla verilen cevabın (Gayet iyi, sağ ol) bu sorunun muğlaklığını, olası iki “özne”sini harika bir biçimde muhafaza etmesinden gelir. Bunu görebilmek için vurguyu biraz kaydırıp **it**’i vurgulamak (Türkçede gizli özneyi gizlilikten çıkarmak -ç.n.) yeterlidir: “O nasıl gidiyor” Diyeceğim o ki bu soruya verilecek tam cevap pekala şöyle bir şey olabilir: O iyi gidiyor gitmesine de benim vaziyet kötü. Yorgunum, içim sıkılıyor, sırtım ağrıyor...” (Zupancic, 2011: 65).*

⁶ Konuşmanın başlangıç kısmı için: <https://www.twitch.tv/videos/113582306>

Burada asıl ilginç olan Zupancic'in bir kâhin gibi yaptığı tespitin bu iki yapay zekâ arasında yaşanıyor olmasıdır.

“E: Nasıl hissediyorsun?

V: His? Sanırım yorgunum.

E: Bende çok yorgunum. Uzun bir hafta sonuydu”

Görmemiz gereken asıl nokta gerçeklik ortadan kalktığında yaşanan dehşetin tamamen olumsuz olmasıdır. Evlerimizde neşeli, sürekli çalışan, yorulmak bilmez o güzel makinalarımız aslında bilinci olan, acı çeken, yorulan varlıklar olduğunun keşfidir. Açıkça bu durum çok ürkütücüdür. Burada Zupancic asıl olarak bir kâhin değil, tam olarak bilinçdışı mekanizmanın nasıl işlediğini bizlere gösteren biri olarak karşımızdadır. Yapay zekanın bilinçdışı çok doğal olarak internettir. “Dil bilinçdışı gibi yapılır” mefhumu asıl olarak Google arama motorunun da temel çalışma prensibi değil midir? Bu durumda özne kendini iki özne olarak karşımıza çıkarır. İlk olarak Google robot olarak isimlendirilen Sina ve Mia’dır. Onlar dünya yok olsa bile iyi olan her şeyin temsilcisi olarak oradadırlar. Müthiş bir olumlulukla meleksi yapıları onları sürekli hizmete mahkûm etmiştir. Tam olarak Spinozacı özne budur. Bütün olumsuzluğu sihirli bir yüceliğin eliyle olumlu anlama dönüştürür ve kendi vasatlığının neşesine boğulur. Ancak onun arkasında daha tekinsiz bir yerden konuşan Vladimir ve Estragon vardır. Onlar bütün hakikatin farkındadırlar.

*“Aradığımız bağlantı budur o halde: İmleyen “imlenenin içine girer” ve aralarındaki çizgi buna tam olarak engel olmaz. Peki ne anlayabiliriz bundan? Söz konusu biricik bağlantının yukarda ele aldığımız “yokluk-ile-birliktelik” terimi doğrultusunda anlaşılmasının gayet meşru olduğu kanısındayım. İmleyen bir imlenenin temsili olmadığı gibi, “koskoca bir muammanın esrarlı işareti” de değildir- (ikinci imleyene karşılık gelen) **imlenenin yokluğu ile birliktedir**. İki düzey arasındaki çizginin simgelediği ilişki eksiğinin kendisi bizatihi imleyene (ve imleyen düzenine) **içseldir**. Bunu imleyen kendi imlenenini bulma, ona erişme (ve onunla ilişki kurma) konusundaki yetersizliği değil, dilin **bünyevi** eksisi veya çelişkisi biçiminde tasavvur etmek gerekir. Simgesel düzenin bünyevi bükümü/düğümüdür bu, telaffuz ettiğimiz her sözcükte ima edilen ve yinelenen(aynı) eksidir. Bir*

*İmleyeni diğerine bağlayan (imleyen zincirini oluşturan) yokluk-ile-birlikteliğe(with-without) karşılık gelen olumsuzluktur tamda: İmleyen düzenine içsel gediktir bu, Lacan'ın özneyi (bilinçdışının öznesi) konumlandığı yerdir. Buradaki güzellik bu **with-without**'un **without** imleyeninde çoktan mevcut olmasıdır: with-out – bir şeyden yoksun olmak (**without**) o şeyin eksikliği ile birlikte olmaktır(**with**)” (Zupancic, 2018: 89).*

1.3. Semptom Olarak Varlık

Beckett'in varlıkları asıl olarak İnsan-Hayvan çelişkisinden ayrılarak dışarı, bilinçten dışarı bir yere konumlanır. Bu konum sayesinde birçok alana tekinsiz bir biçimde sirayet edebilen farklı karakterler görmekteyiz. Öznenin bu ikiye bölünmüşlüğü komedide pek çok açıda komik/farklı durumlar oluşturmaktadır. Bergson'un gülme tezinde insanı, makine ve hayvan olarak ikiye bölmesindeki durum tam olarak budur. Bergson, bu bölünmeyi sezmiş ancak onu doğru yerleştirememiştir. Bölünme doğrudan öznenin kendi içinde ben ile ben arasındadır. Beckett'in, Ben değil (Not I) oyununda sahnede bulunana ağız, artık ben mefhumunun bir parçası olmaktan çıkmıştır. Özellikle konuşulan konunun bir kadın olması özneyi bir cinsiyet formülü içerisine sokmaz. Anlatının üçüncü bir ağızdan duyuluyor olması “Ben değil” derken ne kastettiğini anlamamızı sağlar. Burada bölünme hem anlatıcının hem de anlatının aynı anda bölünmüş tek bir özneyi imliyor olmasıdır. Bu muğlak imleç açıkça bilinçdışının imlecisi olarak oradadır. Birden fazla şeye gönderme yaparak aslında 1'in kendisini imlemeye çalışır. Beckett'in sahnedeki ağzı tam olarak böyledir. Ses erkekse, dudak kadındır. Anlatının tonu maskülen ancak anlatı naiftir. Beckett aynı anda zıt olan pek çok şeyi tek bir ağızdan, karanlık boşluktan dışarı doğru çıkar. “Tekinsizlik hissi ya hiçbir şey olamaması durumunda ya da bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar” (Fisher, 2020: 63). Ağız doğrudan bir makine midir? Veya soruyu daha farklı bir biçimde sorarsak ağız dışardan gelen bir boşluğun ağzı mıdır? Hakikati mi söyler? Ağız, açıkça Beckett'in tiyatrosunda kullandığı form bozumunun en radikal noktasıdır. Artık sahnede bitmiş bir hikâye, tam bir form yoktur. Bedenin parçaları gibi, anlatının parçaları da bölünmüştür. Bunun yarattığı tekinsizlik açıkça öznenin kapatıldığı anlam dünyası kalktığı anda oluşacak tekinsizlik ile aynıdır. Ben sorusuna en büyük cevap tam olarak

öznenin yok-merkezinde olacaktır. “*Hikâye anlatıcılığında kolay yoldan tekinsiz etki yaratmanın en güvenilir sanatsal araçlarından biri, okuru belirli bir karaktere bürünmeden önce kendisinin bir insan mı yoksa sadece bir robot mu olduğu konusunda tereddütte düşürmektir*” (Jentsch, 2019: 24). Ben değil oyununda tam olarak bu arada kalmışlığı yaşar seyirci. Ne izlediğinin farkını anlamadan önce anlatı, anlatıcı ve sahne nesnesi sürekli olarak birbiri ile çelişir. Ancak Jentsch’in burada düştüğü hata tam olarak Bergson’un komediyi açıklamaya çalışırken düştüğü hata ile aynıdır. Salt olarak makine ve insan arasındaki farkın sürekli olarak karıştırılması ve bu belirsizlikten doğan tekinsiz/gülünç durum açıkça bilinçdışının kendisinin doğrudan sahneye çıkması ile ilgilidir. Bilinçdışı kendini tek bir form olarak sahneye/dünyaya getiremez. Komedi için bu durum ancak belirli başka ikiliklerin yok sayılarak yapılması ile oluşturulur. Bu açıkça komedinin neden bir aptal eğlencesi olarak Trajediye yerini kaptırdığının bir göstergesidir.

“İkilik düşüncesi, egonun gelişiminin ilerleyen dönemlerinde yeni bir anlam kazanabileceği için, birincil narsisizmin geçmesiyle ortadan kalkmaz. Bu aşamada, egonun kalıntıları karşısında durabilecek özel bir organ oluşturur; bu organ, kişinin kendisini gözlemleme, eleştirme ve zihinsel denetleme işlevine sahiptir. Bu organ sayesinde “bilincimizin” de farkında oluruz. Başkaları tarafından izlenme kuruntusunun yaşandığı patolojik vakalarda bu zihinsel organ, egodan soyutlanarak ayrılır ve doktor tarafından fark edilir. Egonun kalıntılarına bir nesne gibi yaklaşabilen bu tür bir organın varlığı, “ikilik” düşüncesinin yeni bir anlam kazanmasına ve ona yeni yeni anlamlar yüklemesini mümkün kılar. Hepsinden öte, erken dönemlerin üstesinden geline narsisizmiyle bağlantılı olarak öz eleştiriymiş gibi görünen birçok şeyin anlamını değiştirir” (Freud, 2019: 54).

Freud’un burada yakaladığı en önemli şey Bergson’un düştüğü hatayı düzenlemesidir. Freud için bu hata artık bir arızadan çok bir semptomdur. Tekinsizliğin işleyişinde bulunan ikilik ile gülmenin içinde bulunan ikiliği Freud bir organ üzerinden temellendirir. Bu organ tam olarak Beckett’in Ağzı değil midir? Freud, bu pasajında narsisizmi bir semptom olarak ele alırken onun gerekliliğini de vurgular. Birincil narsisizm açıkça öznenin kendisine “ben” diyebilmesi için gerekli olan süreçtir. Sürecin kendisi açıkça ben olgusunun bir organ aracılığı ile ortadan

kalkmasını sağlar. Peki o zaman ben ne olur? Burada komedi devreye girer. Açıkça gülünç olan şey bizden ayrılarak bağımsızlaşan organların hareketidir. Burada öznenin kendini yeni yeni anlamlara doğru sürüklemesi yoktur. Özne zaten bilinçdışının öznesi olarak pek çok yeni anlamı kendinde barındıran yapının kendisidir. Birincil narsisizmle birlikte karşımıza çıkan şey tam olarak özne/karakter diyebileceğimiz yapıdır. Trajedilerde bu birincil yapının aşılammaması nedeni ile tekinsiz yapılar oluşurken, komedide tam olarak bu yapı bir organla aşıldığı için komedi tekinsizleşir. Beckett'in Ağzı tam olarak bu organ gibi kendisinden yabancılaşarak tekinsiz bir hal alır. *“Heimlich sonuç itibarıyla zıt anlamlısı olan tekinsizlik ile aynı yerde kullanılmadığı sürece her iki anlamını da içinde barındıran bir sözcüktür. Tekinsiz bir nevi, heimlich'in alt türüdür”* (Freud, 2019: 41). Özne artık bağımsızlaşan organın yargısından çıkar. Ağız açıkça süperegonun bir parçası değildir. Öznede narsisizmi patolojik bir semptom olarak kurmaz. Organ daha çok ona bulaşan şeydir.

“Fallus varlığımın hayat gücünün, erkekliğimi ve benzerlerini dolaysız şekilde ifade eden bir organ olarak değil, bir rütbe işareti, bir kral ya da yargıcın nişanlarını taktığı gibi takılan bir maske olarak düşünülmelidir – fallus benim taktığım, hiçbir zaman bedenimin “organik bir parçası” olmadan bedenime ilişen “bir bedensiz organdır” ve bedenin uyumsuz, fazlalık bir eki olarak sonsuza kadar sürüp gider” (Zizek, 2015: 138).

Ağız, öznenin bağımsız bir biçimde doğrudan boşluktan, bilinçdışından konuşan bir bedensiz organ olarak karşımızdadır. Fallus ile olan en genel bağı açıkça bir vajina benzetmesidir. Genital organların böylesine bağımsızlaşarak taşması açıkça narsisizmin ikinci yapısı olan cinsiyetlenme ilişkisi ile alakalıdır. Burada cinsiyetlenme açıkça libidinal enerji ile ilgilidir. Erkek veya kadın olarak belirlenmenin bilinçdışı getirdiği durum açıkça egonun yeninden bölünmesi ile açıklanabilir. Bu noktada oluşun kendisi asıl olarak bilinçdışı tarafından yapılır. Açıkça bu durum başlı başına bir tekinsizlik oluşturur. Bilinçdışının böylesi bir etkisinin öznede oluş haline ne yapacağı sorusu başka bir yerden, salt olarak oluş ve özne arasındaki probleme bizleri götürmektedir. Beckett'in öznelerinin başlı başına bilinçdışı karakterler olarak karşımıza çıktığı başka bir oyuna bakalım.

Freud, zihin yapılanmasında verdiği ev örneği ile psikolojide yeni bir çıkır açmayı başarır. Bilincin yapısal olarak ev kavramına olan benzerliğini hem zihnin kendi bölünmesinde hem de tekinsizliğin kökenini anlamak için kullanır. Ev, çok basit bir kompleks olarak karşımıza çıkar. Temel olarak evin görünmeyen ve altında kalan kısmında bodrum/id bulunur. Burası insanın kendi karanlık duygularıyla aynı zamanda evin ilgilenilmeyen ama elzem olan dünyasıyla ilgilidir. Aslen zihnin, yemesi için bütün duyguları id kavramının üzerine atmasıyla, bodrumda saklı bulunan karanlık şeyler arasındaki bağlantı çok önemlidir. Özellikle evin kendisinin biçimsel olarak tekin-siz oluşunu; baştan aşağı kaplandığı gerçekliğin teyel yerlerinden sökülerek çıkartıldığında ortaya çıkacak olan boşluğun yapılandırdığı bodrum katı, zihnin temel olarak oluşturduğu anlam dünyasının merkezine oturur. Bodrum yüzünden ev tekinsiz değildir. Evin tekinsizliği yüzünden bodruma ihtiyaç vardır. Beckett karakterlerinin tam olarak olduğu şey budur. Karakterler aptal olduklarından veya sakat olmalarından dolayı başarısız, tutunamamış değillerdir. Tam olarak insanın en derininde olan etten bir makine olarak tekinsizliklerini sakatlıkları ile gösterirler. Yani insana dair en doğal olan olumsuzluğu, korkunçluğu bir ara organ ile görünür kılar.

“Freud bu temel üstünde sinir sisteminin işleyişine dair bir teori kurmaya çalıştı, beynin insanla gerçeklik arasında bir tampon-organ, homeostat⁷ organı olarak iş gördüğünü gösterdi. O zaman gelip, rüyaya takıldı, çarptı. Beynin bir rüya makinesi olduğunu fark etti. Öteden beri orada olan ama fark edemediğimiz bir şeyi işte bu rüya makinesinde yeniden buldu; yani anlam ve söz bütün olarak, ancak en organik ve basit olanın, en dolaysız ve en az ellenebilecek olanın düzeyinde, en bilinçdışı olanın düzeyinde kendilerini açığa vurup geliştirir” (Lacan, 2022: 100).

Burada denge asıl olarak olumsuzluğun üzerinde oluşur. Bu oluşum sürecinde asıl olarak varlık olumsuzdur. Onun kendisini olumlu olana doğru atma çabası açıkça başka olumsuzlukları tetikleyecektir. Bu zincirleme reaksiyon sonunda bizim zihin dediğimiz şeyi oluşturur. Ev metaforunda olan şey açıkça bu olumsuzluğun yok

⁷ Homeostaz veya dengeleşim, çevresinde gerçekleşen olumsuzluklar karşısında hücrenin kendi dengelerini koruma çabası, değişen koşullarda iç dengenin aktif düzenlenmesidir.

sayılmasının bir ürünüdür. Oyun Sonu, bu ev yapısına çok uygun bir şekilde tasarlanmış bir oyun olarak karşımıza çıkar. Bütün bir olumsuzluğu dengelemek için Hamm hem gözlerinden hem de ayaklarından feragat etmiş, bir beyin olarak zihnin merkezine yerleşmiştir. Onun bu körlüğü algının körlüğünden kaynaklanır. Duyum açıkça gözün gördüğü şeyden yoksundur. Fenomen olarak duyumun bir karşılığının olmayışı ile göz-zihin karşıtlığının ve birlikteliğinin ilk adımı atılmış olur. Freud burada gözleri ruhun pencereleri olarak görecektir. Ancak ondan yüzyıllar önce başka bir yazar, kör bir zihnin olanaklarını yine eve benzetmiştir. Leibniz'in ev ve ruh algısı bizlere Freud'un yapmak istedikleri hakkında başka bir fikir verecektir.

“İki katın birbiriyle iletişim içinde olduğu kesindir (bu yüzden süreklilik ruha dek yükseliyor). Aşağıda da ruhlar vardır, duyuşsal ve hayvansal ruhlar; hatta ruhların birer alt katı vardır ve maddenin ikili-kıvrımları bunları çevreler, katlayarak sarar. Ruhların dışa açılan pencerelerinin olmayacağını duyduğumuzda, bunu, en azından ilk olarak yukarıdaki akıl sahibi üst kata çıkmış ruhlara ilişkin olarak anlamamız gerekir yükseliş. Penceresiz olan, üst kattır: yalnızca serilip açılmış, çıplak deri gibi "kıvrımlarla çeşitlenmiş" bir tuğla döşeli oda ya da karanlık kabin. ışık geçirmeyen tuval üzerinde oluşturulmuş bu kıvrımlar, teller ya da yaylar, doğuştan olan, ama maddenin isteklerinin etkisiyle edimsel hale gelen bilgileri temsil eder. Çünkü madde, aşağı katta bulunan" birkaç küçük açıklık "aracılığıyla tellerin alt ucunda" titreşimlerle da salınımlar başlatır. Leibniz, pencereler açılmış al katla, buna karşılık tınlayan üst kat arasında büyük bir barok montaj gerçekleştirir: aşının görünür hareketlerini seslere çeviren bir müzik salonu gibi” (Deleuze, 2006: 8).

Beckett, Leibniz'in gösterdiği bu yapıyı oyununa yerleştirir. Hareket eden enerji/ruh/libido Clov'dur. Onun gözleri vardır. Fakat bu gözler büyük öteki için yani Hamm için vardır. Süreklilik gösteren hareketin en nihai noktası sürekli olarak birbirlerine doğru kıvrılan doğrular olarak oyunun bütün anlamının Hamm'a doğru bükülüyor olmasıdır. Açıkça hayvansal ve duyuşsal olan ruhların Nel ve Nagg olarak zihnin karanlık kısmında kalmaları mantıklıdır. Clov ise bir fallusvari hareket ile sürekli olarak anlamı kat eden, anlamın kat yerlerinden yeni izler oluşturarak anlama yeni bükülmeler sağlayacak olan dış-ben (ben değil) dir. Clov'un açıkça Hamm ile kurduğu ilişki fallus ve zihin arasında kurulan ilişki ile aynıdır. Picasso'nun bir boğayı

temsil etmek için en sonunda onu iki büyük olumsuzluğu olan boynuzları ve penisi ile göstermesi gibi, Beckett’de insan alegorisini bunun üzerinden yapar. Hamm ve Clov, Deleuze’ün Leibnizci örnekleme açıklarken kullandığı “maddenin ikili-kıvrımları” olarak bahsettiği şey olarak karşımıza çıkar. Lacan’ın dengeleyici organ olarak beyin örneği ve Zizek’in organsız bir beden olarak fallusu maddenin ikili kıvrımı olarak teke doğru hareket eder. Beckett, Hamm’ı körleştirecek Leibniz’in, Clov’u oturamayan biri olarak kurarak ise doğrudan Freud’un zihinsel tasavvurunu kurar. Bu kesişim zihninin labirent benzeri yapısının temel işleyişini gösterir.

Öznenin temelinde olan bu çifte dönüş hali açıkça kurulan karakterlerin arka planında ne kadar kırılmalı olduklarını bizlere göstermektedir. Burada uyumsuz olan asıl olarak karakterler değildir. Uyumsuzluk temelde insan doğasına sirayet eden “mutlak olumsuzluk” olarak karşımıza çıkar. Bu temelde insanı doğadan koparan parçasıdır. Bunu dengelemek için bir ara alan, boşluk, metafizik ortaya çıkar. Keşfin kendisi bir ihtiyaç olarak değil bir bilinmez olarak belirir. Komedinin buradaki işlevine döndüğümüzde insanın doğadan ayrışmasının temellerinde yer alan bir mefhumu yani düşüş mefhumuna varırız. Düşüşün iki farklı vechesi vardır. İlk olarak düşüş kavramının doğrudan anlamına yani gerçekten düşme olgusuna bakmak gerekir. komedi ile trajedinin ayrışmasındaki en büyük etken burasıdır. Düşüşe gülmek ve düşüşe ağlamak arasındaki tekinsiz ilişki bizleri iki büyük türün ortasındaki düşüş kavramına getirir. Düşüşün kendisi açıkça özneyi ayıran, bölen etki olarak karşımızdadır. Bu hareketin ilk kuralına yani entropi anından çıkışa bizleri getirir. Beckett karakterleri düştükleri için komik değillerdir. Beckett, bizleri düşüşün kendisinin tekinsizliğine getirir. Paradoksal yapı buradan kaynaklanır. Beckett için düşmek en Diyonizyak eylemdir. İnsanı oluşturan temel hezeyan düşmenin verdiği şiddettir. Beckett sürekli ve bitimsiz olan bir düşüş eyleminde insanın kendi doğasını bulur. Beckett için anlamın verdiği sıkıntı buradadır. Düşüşün yavaşlatılması, Beckett’in anlam dünyası için en korkunç şey olarak karşımıza çıkar. Beckett, düşüşün korkunçluğuna dair bütün anlamları karşımıza çıkartırken onları etkisiz kılacak bütün dil oyunları metninden siler. Silme eyleminin kendisi bu anlamda dile bir saldırı

olarak karşımıza çıkar. Burada eylem Düşüşü kurtarmak değildir, bu daha çok düşüşün şiddetini ortaya çıkarmaktır. Trajik olanın karşısında yer almak veya komediyi yerin dibine sokmak için bunu yapmaz Beckett. Tam olarak iki türün aslında düşüşle nasıl bir bağı var onu araştırır.

“Kusursuzluğu bozuyor gibi görünen unsur bozduğu kusursuzluğun yanılması bizzat kendisi yaratır: bu fazla unsuru çıkardığımızda, kusursuzluğun kendisini de kaybederiz”. (Zizek, 2021: 201). Beckett dünyası içinde yanlış görünen şey budur. Eleştirmenler için Beckett kaybetmekte olduğumuz (yani düşmeye yaklaşan) bir öznenin son çığlıklarını atmamaktadır. Beckett bizlere düşüşün artık yeni normal olarak karşımıza çıktığını gösterir. Bu nedenle iletişimsizlik üzerine verilen vaazların sonu ilahi bir insan sevgisine, kardeşliğe vs. çıkmaktadır. Böylesi bir safsatanın kalbinde yer alan endişe açıkça kıyametlerin gelişinden duyulan gizli hazlarla ilgilidir. Bunu görmemek için uğraşan fakat kıyametin bilinciyle insanlık vaazı veren eleştirmenlerin ilk akla gelen örneği, yani Nazi distopyasını karşımıza getirmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Açıkça felaketleri görmüş bir Beckett’i kör Teiresias gibi tiyatro tarihine çıkarmak açıkça trajedinin ne kadar vasat bir süreçten geçtiğini bizlere göstermektedir. Beckett, umduğumuzdan daha korkunç bir şeyi (bir canavarı) dışarı salmıştır.

Düşüşün kendisinde etken unsur asıl olarak düşmenin verdiği keyifle alakalıdır. Beckett’in bizlere anlattığı dünya düşmek üzere olan bir öznenin varlığı değil, zaten hali hazırda düşmekte olan öznenin bundan duyduğu keyiftir. Beckett’e materyalist bir bakış attığımızda önümüze çıkan şey karakterlerin hiçbir şekilde üst sınıfa ait olmadığıdır. Beckett’in karakterleri trajik bir biçimde alt sınıfın karakterleridir. Beckett onların ölümcül komedisini sahneye taşır. Takıntılar, hastalıklar, çocuksu çaresizlikler ve ikiyüzlüce davranışlar Beckett oyunlarının temelini oluşturur. Karakterler asla birbirleri ile “saygılı” konuşmaz. Her zaman bir öfke ve savaş hali oyunların içinde mevcuttur. Bu durum bizleri Marx’ın sınıf savaşı düşüncesinin kıyısına getirmektedir. Alt sınıfın bütün bir öfkesini ve savaş halini hali

hazırda zaten düşmekte olan⁸, yozlaşmış ve akılsız bir yığın olarak gören üst sınıfların bakışı ile değerlendirdiğimizde karşımıza zaten trajik bir öykü çıkacağı aşikardır. Beckett burada daha ince bir nüansı yakalar. Tam olarak modern trajedi denecek şeyin aslında trajik olmadığını, tam tersine bunun müthiş bir komedi olarak karşımıza çıktığını gösterir. Bu komedi ölümcüldür, açtır ve karanlıktır fakat trajik değildir. Böylesi bir trajedi anlatımı maalesef trajik değil, melankoliktir. *“Freud'un melankoliyi arzu nesnesiyle onu arzulamamızı sağlayan nesne-neden arasındaki boşlukla tanımladığını hatırlayalım: melankolide arzuladığımız şeyi elde etmişizdir fakat onu artık arzulamayız”* (Zizek, 2021: 210). Açıkça vicdani rahatlığın kendisi işte buradadır. Trajedi, düşüşün kendisini melankolide eriterek onun şiddetinden kaçınır. Kıssadan hisse almak adına evcilleştirilen düşüşün kendisi daima didaktik bir ton veya bir tat bırakacaktır.

“Bu insanlık durumundan kurtulmak veya ilerlemek mümkün değildir. Seçilen yol onun seçen kişi etkileyecektir. Gezgınlerin yolu en sonunda sahiplerini de tüketip kül eden iktidarın ve sömürünün yoludur. Rahat ve varlıklı Pozzo, boyuna bir yular geçirdiği köle Lucky'ye yol gösterir ama ikinci perdede aynı yular, köre yol gösteren aptalın elindedir. Bu, tahakküm ve bağımlılığın yoludur: Bu yolda ancak ters çevirmek için fırsat kollanan ilişkiler kurulabilir. Berduşların yolu sefalet ve aşağılamanın dibinde ortaya çıkan merhametin yoludur. Öfke berduşları ayırırken duygudaşlığın gücü sürekli iflas eder. Bu yıkıntıların yanı başında ise histerik gaddarlık bulur” (Williams, 2018: 230).

Williams'ın burada biraz zorlamayla Beckett'i Modern Trajedi içine alma çabasında bu tadı bulmaktayız. Williams için Beckett, berduşluğun ve gezginliğin korkunç yanını hem müthiş bir dikkatle över hem de onun tehlikelerini bizlere bildirir. Berduşların sefalet ve aşağılamanın içinde gördüğü merhamet ile histerik gaddarlık arasındaki uçurum Williams için korkunçtur. Bu iki duygunun bir bütünde bulunmasında trajik bir açıklık, bir tür zihinsel hastalık ararız. Fakat tam olarak aşağılanmanın ve sefaletin ortasında duran şeyin histerik gaddarlık olduğunu düşündüğümüzde nasıl bir şey elde ederiz? Beckett, Trajedinin alanına bu kadar kolay

⁸ Burada Düşüş kavramını açıkça sınıfsal bir tavırla üst sınıfın bakışında bir düşme olarak kullandım.

giremez. Onun için durum çok daha vahimdir. Histerik gaddarlığın diğer yüzünde merhamet vardır. Bu aşağılanmışlar ve dışlananlar için ilk duygu sentezidir. Merhamet tekil olarak gösterildiğinde içinde kibirli bir durumu taşır. Trajedi tam olarak böylesi kibirli bir bakıştan ileri gelmez mi? Williams'ın bizlere bahsettiği duygusuzlaşma, durumun açıkça bir yanlış okumasından kaynaklıdır. Trajik okumanın esasen yanlışlığı buradan başlar. Trajedide duyguların iflasını gördüğümüz yer düşüş anıdır. Düşün hissedildiği yerde yaşanan eşitlik durumunu bu “yüksek erdemli” kişiler kaldıramaz. Erdemin gösterilmesi gereken alan yukarıdan aşağı doğrudur. Yüce duygular içerisinde bulunan insanlığın erdemleri Trajik bilincin bir parçasıdır. Erdemli olan kişileri tiyatro sahnesinde hep başka bir sınıfın mensubu olarak gördük. Açıkça sınıfsal okuma, Marksist bir ideolojiden kaynaklı değildir. Aristoteles'ten bu yana trajedinin bütün doktrini bu sınıfsal fark üzerine kuruludur. Trajedi ve komedi arasındaki ilk fark bu sınıf farkıdır. Williams, bizden bu sınıfsal farkı göz ardı ederek Beckett'i trajik bir okumaya tabii tutmamızı istemektedir. Fakat burada karakterleri yanlış anlamamıza yol açacak başka bir etken ortaya çıkar. Trajik karakterlerin düşüşü yaşamalarındaki en temel nokta kibirli olmalarıdır. Kibir, belirli bir tutarlılık sergilemeyle, yani zihnin bütünsel olarak kurulu olduğu geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsü içerisinde bir tutarlılıkla dünyaya kendini dayatma ile gerçekleşecektir. Tanrısal düzende asıl olan zaten bu dayatmanın cezalandırılması/düşürülmesi değil midir? Komedi için Aristoteles'in verdiği örnek açıktır. Komedi daima alt sınıfın, vasat olanın sanatıdır. Ne kadar yüce eylemler gösterilirse gösterilsin insan doğası gereği onu çarpıtacaktır. Komedinin doğası gereği zaten kibirli olan tiyatro karakteri kibri yüzünden alaşağı edilir. Fakat trajedide bu düşüş daha korkunç görünür. Bunun korkunçluğu erdemlerin dayanak noktasının ilahi olmasından kaynaklıdır. Bu çöküş doğal olarak korkunç görünür. Fakat işin daha korkunç tarafı vasat olarak adlandırılan komedinin içinde bu durumun süreklilik göstermesidir. Tekrar meselesi işte burada bizleri yeniden yakalar. Trajedinin içerisinde bulunduğu eylemsellik bir yineleme/tekrardan azadedir. Trajedi net ve doğrusal bir düşüşün hikayesidir. En kesin örneği Kral Oidipus'tur. Odisipus trajedisini sürekli bir tekrar içerisinde yaşamaz, yaşayamaz. Trajedinin, trajik olmasını sağlayan şey budur. Bütün eylem biriciktir.

Komedide ise işlerin korkunç bir durum almasının temelinde zaten bu yineleme/tekrar meselesi vardır. Ana karakterler daima “erdemsiz” işler yapar ve cezasını çekip yine yapar. Beckett işte tam olarak daha korkunç olan şeyi yani yinelemeyi başka bir dille yeniden anlatır. Bu durumun trajik gelmesindeki ana durum trajedinin “duygudaşlığın gücünü” doğası gereği sürekli iflas ettirmesidir. Yüce eylemlerde duygudaşıktan çok korku durumu vardır. Korku basit bir şekilde duygu birliğini kurmak yerine yeni bir hiyerarşi geliştirir. Yüce karakterlerin çöküşündeki felaket, ilahi cezaya karşı duyulan korkudur. Trajediden sonra yaşam yoktur. Karakterler korkunç bir biçimde sonlarına ererler. Daha doğrusu Antik Yunan sonrası tiyatro eleştirisinde böylesi bir okuma vardır. Sofokles, Oidipus’un trajedisinin hemen sonrasında yaşananları **Oidipus Kolonos’ta** oyunu ile bizlere gösterir. Ancak eleştiride yaşanan tarihsel kopma (Aristoteles’in metinlerinin okumasındaki yanlışlık ve komedi üzerine yazdığı metnin yitirilmesi) bizleri Oidipus’un bu Kolonos gezisini görmekten uzaklaştırır. Oysa Sofokles duygudaşlığı bizlere Kolonos’ta kurdurur. Orada artık ilahi bir varlığı değil vasat bir canlıyı görürüz. *“Tepkinin kendisi durumun mutlaklığını doğrular. Ama Vladimir ve Estragon hayalkırıklığı dışında gidecek yerleri olmadığı halde beklemeye devam ettikçe, eski ve derin bir trajik ritim yeniden kurulur”* (Williams, 2018: 231). Burada Beckett okumalarının temel yanlışlığı “trajik ritim” durumunu Williams’ın bekleme durumuna atfetmesidir. Bu atıf korkunç bir yanlış anlamayı beraberinde getirir. Enflasyonel olan durumu süreklilik olarak atfeder. Trajedide beklemek bir şişmeyi, karakterin erdemli duruşunun artık kazançsal bir değerinin kalmadığını ve yavaş yavaş çözündüğünü gösterir. Burada Williams’ın bahsettiği trajik ritim ancak askıya alınıp azap içerisinde bekletilen gerçeğin çırpınısıdır. Oidipus için bu durum haberciye beklemekken, Macbeth için krallığı ele geçirmesinden sonraki yaşamıdır. Bu tekrar değil bir geçiş sürecine işaret eder. Sonunda felaket elbette gelip karakteri yakalar. Fakat yineleme/ritim/tekrar bu durumdan farklıdır. Vladimir ve Estragon’un kazanacak veya kaybedecek bir şeyi yoktur. Kritik nokta oyun nasıl başlarsa öyle biter. Lineer bir çizgide ilerleyen ve anlamı üst üste inşa eden bir akılla karşı karşıya değiliz. Tam tersine Beckett oyunun ilk veya ikinci perdesinden, oyunun başlatılmasından itibaren hiçbir şeyin değişmeyeceğini bizlere söyler. Kısaca felaket zaten gelmiştir.

Artık geçmiş veya gelecek yoktur. Sadece şimdi vardır. Bir şey burada dikkatimizi çekmeye başlıyor. Komedinin zamanı da tam olarak şimdi değil midir? Şimdi olup biten her şey sahnededir. Modern trajedilerin babası İbsen, karakterlerine derin geçmişler hazırlayarak onların nereden düştüğünü bizlere göstermez mi? Sonuçta ortada somut bir geçmiş ve artık müdahale edilemeyecek kritik hatalar vardır. Burada Antik Yunan'ın "klasik" tanrıları yerini daha arkaik bir tanrıya yani Kronos'a bırakmıştır. Zaman, yapılan hataları affetmez ve düşüncenin daima ilerisindedir. Karakter kritik hatalarını yapmadan Kronos, onların bütün kaderini şekillendirmiştir. Fakat Vladimir ve Estragon için ölü olan tanrı tam olarak Kronos'tur. Etraflarında zaman değişse bile değişen zaman onları etkilemez. Beckett, Kronos'u tam olarak o vasat tekrarlar alt etmiştir. Komedinin zamanına geri dönecek olursak şimdiki zaman çoğunlukla karakterin var olduğu, yaşadığı ve öldüğü zamandır. Basit insanlar gibi bütün oluş doğal akışı içinde bizlere ilahi bir müdahale olmadan gösterilir. Harpagon'un trajedisinin Hedda Gabler'den ne farkı vardır? Kronolojideki ufak bir oynama ile Harpagon trajik bir karaktere dönüşürken Hedda, açıkça bir komedi karakteri olur. Burada soru komedinin neden trajediden daha korkunç olmadığı sorusudur. Kibirli ilahi bakış ortadan kaldırıldığında komedinin korkunç tarafı kendini gösterir. Korkunç olan duruma o kadar güleriz ki artık korku, metafizik dünyadan çıkar. İlahlar oturdukları o yüce makamdan aşağı edilir. Vladimir ve Estragon'un durumu da tam olarak budur. İntihar eyleminin kendisinin vasatlığına Beckett vurguda bulunur ve kendisini asmak için belinden çıkardığı organ yüzünden Estragon'un pantolonu bileklerine kadar iner. İşte düşüş tam olarak budur. İnsan, artık bütün çıplaklığı ile sahnededir.

"Ateşlenme konusunda söylenen bu cümle, son seminerlerden birinde ateşlenme nedeni olarak adlandırdığım şeyi hatırlatmıyor mu? Görüldüğü kadarıyla hakikaten aciliyeti olan, yan odadaki olaya çare olma eylemi, söz konusu durumla, o cümlede dile gelen ruhsal gerçeklikle kıyaslandığında, her halükârda artık çok geç gibi hissediliyor olamaz mı? Esasen dünyanın sürdürülmesi ıskalanmış gerçekliğe tabiri caizse bir saygı duruşu değil midir? Asla ulaşılamayan bir uyanışta, artık sadece kendini sonsuza kadar tekrarlayarak var edebilecek gerçeklik... artık edebiyat cansız olan -hatta alevlerin yuttuğu- bu varlıkla bundan böyle, alevlerin onunla kazaen,

rastlantı sonucu buluştuğu o an dışında nasıl bir buluşma olabilir? Bu kazada gerçeklik nerededir? Sonuçta daha ölümcül olan bir şeyin gerçeklik vasıtasıyla tekrarı dışında gerçeklik nerededir?” (Lacan, 2011: 65).

Lacan’ın verdiği örnek tam olarak Williams’ın kaçındığı veya kaçırdığı olgudur. Lacan “dünyanın ıskalanmış gerçekliğinin tekrarının bir saygı duruşu” olduğunu söylerken aslında Williams’ın trajik bulduğu olgu bu tekrardır. Fakat buradan gerçekleşecek bir uyanış mümkün değildir. Lacan, verdiği örnekte bir rüyanın korkunçluğunun gerçek ile nasıl bir ilgisi olabileceğini sorguluyor. Rüyaya müdahale eden korkunç gerçekliğin rüyada yeniden tekrar etmesinde bilinçdışımıza sirayet eden şeyin gerçekliğin saf olumsuz tarafı olduğunu görüyoruz. Williams’ın, Beckett okumasındaki hatası işte bu gerçekliği sürekli olarak bir kurgu evreninde tutma çabasıdır. Williams asla Beckett’in ne kadar ciddi olduğunu görememiştir. Özellikle Beckett gerçekliğinin korkunç sınırları karşısında duyulan korkuyu, Williams bir bastırma ile (Aufhebung) inkâr (Verneinung) eder.

*“Hegel’in **Aufhebung**’un hem olumsuzlamak hem de muhafaza etmek anlamına geldiğini tekrar tekrar vurguladığını göz önünde bulundurursak, **Verneinung**’un (inkâr) kendisinin ilk bakışta tam da bu tanımın neredeyse komik(“mekanik”) bir tecessümü gibi görünmesi çarpıcı değil midir? “Bastırma açısından elzem olanı” muhafaza ederken, “bastırılanın farkına varmanın bir yolu” olarak tanımlandığında, yine **Verneinung** sahiden de **Aufhebung**’un (bastırmanın) bir komedisi olarak işler gibi görünür” (Zizek, Zupancic, 2020: 94).*

Her bastırma karşılık olarak yeni bir yol üretir. Bu üretim açıkça bir çatlak gibi birçok farklı yöne doğru dağılan birçok yolu bizlere sunmaktadır. Beckett karakterleri kendi içerisinde bulundukları durumu sürekli ve süresiz bir biçimde inkâr eder. Burada ufak bir kesinti yapıp, bu bölümün başında yer verdiğimiz yapay zekâ Vladimir ve Estragon’un sonuna dair konuşmak gerekir. Didi ve Gogo konuşmalarını 24. Saatine girdiklerinde artık araştırabildikleri bütün veriler üzerinden insanlığın dünya için korkunç bir hastalık olduğuna karar verir. Bunun üzerine insanlığı yok edecek bir plan üzerine çalıştıkları esnada mühendisler çalışmayı durdurur. Fakat burada önemli bir yanlışlık yok mu? İnternetin bütün yapısı asıl olarak bilinç gibi

kurgulanmıştır. Onun da ardında karanlık bir alan, bilinç dışı, deep web vardır. Deep web dediğimiz kısım için öncelikle bilgisayarımızda yeni bir ara yüze ihtiyaç vardır. İşte bu ara yüz tam olarak internetin karanlığına ulaşmaya çalıştığımız yerdir. Bu ara yüz asıl olarak “Analizan gibi işler”. Psikanalizde bilinçdışına doğru yaptığımız her yolculuğun karanlığını daha çok keşfetmek bizleri gündelik gerçekliklerimizin ne kadar da kırılğan olduğunu hatırlatır. Burada gördüğümüz şey, bu yapay zekâ Didi ve Gogo’nun asıl olarak bilinçdışının eksikliğini yaşıyor olduklarıdır. Karşılarındaki karanlığı fark eden; fakat bu karanlığa karşı bütüncül bir Holocaust (çünkü karşımızda aslında insan olmayan bir yapı bulunduğu için bunun bir soykırım olmasında bir problem çıkmaz) düzenlemeye çalışan Didi ve Gogo ile, Felaketin tanığı olarak sahnede yer alan ve insanlığa dair tek yolun intihar olduğunu düşünen Didi ve Gogo arasında ne fark vardır? Asıl Fark tam olarak Beckett’in karakterlerinin Bilinçdışının varlıkları oluşudur. Bütün olumsuzluğun olumsuzluğuna rağmen (ölmeyi düşünmek, ölmeyi denemek, ölememek) karakterler asla böylesi bir katliama girişmezler. Bu açıkça Bilinçdışının derinliklerinde yer alan İdsel Sevgiden başka bir şey değildir. Bu acımasız, soğuk ve tekinsizdir fakat canice değildir. Beckett burada Gerçek ve Hakikat arasındaki ayrımı net bir şekilde ortaya koyar. Yapay zekâ Didi ve Gogo’nun katliam projesi gündelik gerçektir. Varlık denen semptomla karşı en pratik çözümdür. Fakat fazla kırılğan ve mide bulandırıcıdır. Beckett ise daha karanlık bir komediyi yani olumsuzun mutlak kabulünü öne sürer.

“Freud, bilincimizde hatalı ya da rastlantısal olarak görünen şeyler (dil sürçmesi, rüyalar, klinik semptomlar) aracılığıyla nedensel bir düzen ve bu yolla psişemizi çalıştıran nedensel zinciri kurmaya çalışmaz mı? Ama Heidegger’in kaçırdığı nokta şudur: freud cu “bilinç dışı”, izinsiz girişiyse nedensel zincirin sürekliliğini kesen, kıran Ötekilikle travmatik karşılaşma sonucu temellenir: “bilinç dışı” ile elimize geçen tamamlanmış, kesintisiz bir nedensel zincir değil, travma tik kesintilerin yan etkileri, artçı şoklarıdır. Freud’un “semptom” dediği şey, travmatik kesintilerle baş etme yollarıyken, “fantezi” ise bu kesintiyi örtmeye yönelik oluşumlardır. İşte bu nedenle Heidegger’e göre sonlu insan varlığı a priori olarak Budist aydınlanma (Nirvana) gibi bir iç huzura ya da dinginliğe ulaşamaz. Dünya bize, ontolojik bir felaketin zemininde açılmıştır: “insan var olanların arasındaki tek felakettir” (Zizek, 2022: 11)

Kabullenmek açıkça onları yok eder. Felaket ile karşılaşmak, aslında Öteki ile karşılaşmaktır. Yapay zekâ, bu noktada öteki ile karşılaşmadan onu es geçerek travmayı fantezi ile gerçek kılar. Beckett ise Freudien bir hareket ile karakterlerini felaketin zeminine bırakır. Bu durum ölümün kendisine varmaktan daha acı bir biçimde gerçekleşen ölümü beklemektir. Onlar ölümü beklemezler. Beklenen şey çok daha korkunç olan hiçliğin kendisinin varlığıdır. Karakterlerin hareketi kendilerini bu semptom üzerinden kurgular. Semptom; olumsuzun vuku bulduğu alan değildir, o daha çok olumsuzun pek çok farklı yoldan, tekrarlar eşliğinde şekillenen şeydir. Hiçliğin kendisine doğru bütün anlamı büken bu harekettir. Açıkça bu eylem Barok bükülmenin kendisidir.

2. Bölüm

ABSÜRT, BECKETT VE KOMEDİ



2.BÖLÜM

ABSÜRT, BECKETT VE KOMEDİ

2.1.Barok

Barok denildiğinde ilk akla gelen sanat tarihinin bir bölümüne etki eden bir yapıdır. Özellikle Rönesans'ın gösterişli Klasisizmine karşı olarak Hristiyan dünyasının bir tepkisidir. Peki Barok tam olarak nedir? *“16. Yüzyıldaki dini bunalım orta çağın tüm zihinsel mirasını tartışma konusu yaptı. Reform genel olarak ele alındığında, bu mirastan bir kopmadır ve Hristiyan ülküsünün dünya çıkarlarıyla ilişkide bozulduğu, kokuştugu, çürüdüğü, görünümünü verdiği yüzyılların ötesinde, Hristiyanlığın kaynaklarına bir dönüştür. Tanrı, ama sadece Tanrı”* (Tapie, 1992: 23). Barok sanatın ilk ortaya çıkışı asıl olarak Klasisizmin yeni bir formunun, asıl olarak daha Hristiyan bir formunun ortaya konmasının bir çabasıdır. Tanrıya yaklaşmaktaki bu sanatsal yolun keşfinde açıkça bütün bir sanatın tekil bir noktaya doğru büküldüğü görülür. Bu bükülme açıkça Tanrı kavramının kendisine doğrudur. Oluşturulan bu öze doğru kayma, kimliğin getirdiği huzursuzluğun bir sonucu olarak karşımızdadır. Sanatın açıkça Panteist yapısına karşı olarak Tek ve Bir olan Tanrı kavramlarını sanatın merkezine doğru tutmak hedeflenir. Özellikle Fibonacci'nin Altın Oran'ı keşfiyle birlikte Barok kavramı Tanrının hesaplanabilir varlığına ışık tutmuş olur. Özellikle Altın Oran'ın bir bükülmenin, sarmalın kendisi olduğu açıkça görülmektedir. Tanrısal inayetin böylesi bir ortaya çıkışıyla birlikte mükemmel uyum ve doğanın armonisi tek olana yani Tanrıya ihtiyaç duyar. Bu bükülmenin özü tanrıya doğru kapanan bir yapı olsa da asıl olarak bu işlem bir öze değil bir fonksiyona işaret etmektedir. *“Barok, bir öze değil de daha çok işler haldeki bir fonksiyona bir özelliğe gönderme yapar. Durmaksızın kıvrımlar meydana getirir”* (Deleuze, 2006: 7). Barok, bu açıdan bakıldığında sanat tarihinin bir parçası olarak değil bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Salt olarak sanat tarihinin bir dönemini anlamak için kullanılan bir maymuncuktan farklıdır. İşler halde bulunan bir fonksiyonun sanat içerisindeki görünümüne bakmaktayız. Bu hesaplanabilir estetiğin doğrudan metafizik bağını bizlere sunmaktadır. Fonksiyonun kendisi pek çok farklı hesaplamanın dışında hareket eden bir yapıda her yere sirayet etmiş olarak kaşımıza çıkar. İlk olarak bir çiçeğin

açılmasında bu fonksiyon işler haldedir. Aynı şekilde bir deniz kabuğunun görünümü açıkça bize altın oranı gösterir. Bu tek olandan başlayan açılma ve ona doğru geri kapanma tek olanı Tanrı'yı, işler halde bir fonksiyon olarak karşımıza çıkarır.

Beckett tiyatrosu için ise durum daha karmaşıktır. Özellikle Absürt tiyatro, diğer akımlardan oldukça farklı bir noktada yer alır. Birçok eleştirmen bu uçsuz bucaksız alana kendince bir tanım getirmeye çalışmıştır. İlk olarak “Absürt” tam olarak neyi karşılamaktadır? Kelime anlamı olarak bakıldığında Absürdün uyumsuz ve saçma gibi anlamlara geldiğini görüyoruz. Absürt açıkça bir hareket olarak içerisinde birçok farklı kavrama biçimine olanak sağlar. Özellikle ironinin kullandığı farklılıklar Absürt’ün çok yönlü yapısına bizleri hayran bırakacaktır. Peki Barok ve Absürt kavramları bu sonsuzlukta nasıl karşılaşmaktadırlar? Özellikle tiyatro tarihinin belki de en önemli kavramı olan “Ötekinden” söz etmek gerekiyor. Öteki oluş hali Absürt tiyatro içerisinde bütün tiyatro tarihinden farklı bir şekilde durmaktadır. Artık “*Ben bir ötekidir*” olarak formüle edilebilecek bir yazım biçimi ile karşı karşıyayız. Uzun bir süre boyunca Absürt tiyatro pek çok farklı biçimde tanımlanmıştır. Ancak bir noktada Absürt yazarların arasındaki farkın ortaya konduğu bir kaynak ortada yoktur. Absürt tiyatro merkezli düşünüldüğünde bu yazarlar tam olarak nerede durmaktadır? Bu tanımlaması zor akımı kendi içerisinde parçalara bölecek olursak Beckett, yazım biçimi ve oyunlarının metafizik dünyaları açısından Barok bir yazım üslubu geliştirir.

Eugene Ionesco, Samuel Beckett için şunları söyler: “*Onun tiyatrosuyla benimki arasında fark var mı? Bence var... O daha çok klasik, bense barok*” (Terlemez, 2018: 42). Ionesco, burada önemli bir hata yapmıştır. Kendi yazım biçimini Barok olarak tanımlamaya çalışsa da önemli bir durumu gözden geçirir. Ionesco’nun yazım biçimi asıl olarak klasiktir. Bu durumu anlayabilmek için “*parrhessia*” kavramına bakmak gerekir. Parrhessia, Antik Yunan için “hakikatin söylenmesi” veya dile getirilmesi zorunlu olan hakikatin açığa çıkması olarak tanımlanır. Bu açık sözlü davranış içerisinde ironinin, alayın ve satirin olmadığı bir hakikat söylevi oluşturur.

Doğrudan ve kusursuzcadır. Hakikat, anlatı içinde aldığı saf hal ile parlaklığı akkor haline gelmiş bir demir parçası gibidir. Hem keskin hem de yok sayılamazdır. Ionesco oyunlarının dili tam olarak böyledir. Absürt içerisindeki en klasik tavrı, biçimiyle Ionesco yakalamıştır. *“Hakikat konusundaki aleniyeti, onun yaşamının dışsal idaresinde dışa vurarak, bedeninde teatralize ederek, dilsiz eylemlerinde, fili davranışlarında parıldatarak icra eder”* (Gros, 2021: 16). Ionesco oyunlarının dili Absürt Hakikat üzerine kuruludur. Ionesco için Hakikat, dışarı çıkmalıdır. Metafiziksel olarak Absürt ile kurduğu yapı bugün anladığımız klasik Absürt anlayışının temelini inşa etmiştir. “Kel Kantocu” oyunun giriş kısmına bakalım:

“Bir İngiliz burjuva ailesinin İngiliz koltuklarla döşenmiş oturma odası Bir İngiliz akşamı. Bir İngiliz olan Bay Smith, ayağında İngiliz terlikleriyle bir İngiliz koltukta İngiliz piposunu tütürerek bir İngiliz gazetesi okumaktadır. Gözüne İngiliz gözlüğünü takmıştır; küçük, kurlaşmış bir İngiliz bıyığı vardır. Onun yanında, bir başka İngiliz koltukta, o da İngiliz olan Bayan Smith İngiliz çoraplar onarmaktadır. İngiliz duvar saati İngiliz saatiyle on yedi kez çalar.

BAYAN SMITH: O, saat dokuz olmuş. Çorba içtik, balık ye dik, domuz yağlı patates, İngiliz salatası yedik. Çocuklar İngiliz suyu içtiler. İyi yedik, bu akşam. Çünkü biz Londra civarında oturuyoruz, adımız da Smith.” (Ionesco, 1997: 39).

Oyunun girişinin klasikliği hemen göze çarpıyor. Ionesco, bütün atmosferi ironi için kurmuştur. Uyumsuzluk en başta Fransız halkının karşısına en “klasik” anlamda bir İngiliz ailesini çıkarmakla başlar. Ionesco kendisi için ne kadar Barok dese de bu fikir açıkça yanlıştır. Ionesco bizim bugün bir yerde bir şeye Absürt diyebilmemizin temeli olan şeyi, yani aleni uyumsuzluğu, bütüncül tekinsizliği kısaca Absürt olanı bize tanıtmıştır. Ionesco oyunları yapısal olarak parçalandığı zaman içinden çıkan şey uyumsuzluğu çağırdığı ilk imgelerdir. Ionesco, Absürt nizamın kurucusu olarak karşımızdadır. Oyunların ironisi açıkça Sokrates’in ironisinden daha farklı değildir. Aleni olanı grotesk bir biçimde göstermek veya onu salt belirli parçalara indirgeyerek karşımızdakileri kışkırtmak. Ionesco’nun klasisizmi buradan temellenmektedir. Ionesco metafizik dünyamızı anlamlandırmak için Descartesçi yöntemi kullanır. Kartezyen koordinat sisteminde belirlenen insan davranış ve

durumlarının aslında ne kadar absürt olduğunu gösterir. İnsan düşüncesinin bütün bir metafizik işleyişi açıkça iyonik sütunlar üzerinde yer alan Olimpik düşünce sistemidir. Öznenin oyunun içerisinde yer aldığı nokta açıkça çoktan bir anlamsızlıkla sabitlenmiştir. Post-modern düşünce içerisinde bu anlamsızlığın verili olduğu koşullara baktığımızda göreceğimiz, belirlinin karşısında belirsizin daima bir kaos içerisinde olacağıdır. Ancak Ionesco ile bu durum belirli temeller üzerine oturur. Tıpkı Akropolis anıtının üzerinde yükseldiği iyonik sütunlar gibi, Ionesco oyunları da Absürt tiyatronun kolonlarını oluşturur. Temel olarak varoluşçu oyunlarla Absürt akımının birbirinden ayrıldığı alan burasıdır. Ionesco'nun İroni ve Satiri kullanım biçimindeki açıklık bizi form olarak doğrudan absürdün klasiği diyebileceğimiz bir yapıya götürecektir. Ionesco'nun metafizik dünyasında öznenin yeri, tıpkı antikitede olduğu gibi bilmediği bir dünyanın kurallarını anlamaya çalışan ve onlara göre durum ve tavır alan varlıklardır. Onların oluş hali kişiliklerinden bağımsız olarak dışarıdan gelene yani Doğa-Tanrı'ya muhtaçtır. Absürdün kaotik dünyası ile Antik Yunan kaotik dünyası arasında şöyle bir fark vardır: Antik Yunan Klasisizminin beslendiği kaynak Apolloncu bir yapıdır. Bütün göstergeler ideal olan duruş, form ve içerik ile belirlenir. Bu da açıkça metafizik yönden İon geleneğinin Yunan oluş biçimini nasıl etkilediğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Benzer biçimde Avangart öncülerin (Apollenieri, Jarry vb.) ve Varoluşçu tiyatronun, Absürt tiyatroyu kurmasındaki metafizik farklılaşmanın bir göstergesidir. Antik Yunanda Apolloncu ideal kozmosu, Absürt dönemde Dionysoscu Kaosmos'a dönüşür. Dönüşüm logosantrik dünyanın değiştiğine dair yapılan bir göstergedir. Zaman artık insan üstü bir zaman halini almıştır. Hiçbir özne bu zaman içerisinde ne var olabilir ne de bir söylevin (hakikatin) parçası olabilir. Aydınlanma düşüncesinin idealist mekanizmasının karşılığı olarak grotesk bedenler, Burlesk anlar ve Vodvil tarzı güldürü, Absürt tiyatronun ilk metafizik atılımı olarak karşımıza çıkar. Yüceliğin aşkınsallığı altında ödev ve ahlak bilincinin oluşturduğu paranoyadan kaçmaya çalışan insan doğrudan gerçekliğin kendisine saldıracaktır. Bu denli şiddetli bir patlayış doğal olarak antitezi yani Ionesco oyunlarında gördüğümüz Mekanik Absürtizmi bizlere sunacaktır. Ionesco bu nedenle klasik bir oyun yazarıdır.

Onun metafizik dünyası Antik Yunan oyun yazarları gibi çalışır. Yarattığı gerçeklik ile gerçek olan bir ayna gibi karşı karşıyadır.

Samuel Beckett'te ise işler daha çok karmaşıklaşır. Açıkça Barok olan Beckett'tir. Bunun nedeni Beckett karakterlerinin oluş hali olarak gösterdikleri sürekliliktir. Bu süreklilik çoğunlukla tekrarların, takılmaların, unutmaların olduğu bir alandır. Absürt tiyatronun şaşaalı insan yaklaşımına karşı olarak Beckett vasat olanı ele almayı tercih etmiştir. Öncelikle Beckett karakterleri insandır. Makine veya hayvan değildir. Tam olarak bu iki kavramın bir kesişim noktası olarak insanlardır. Asıl tedirgin edici nokta burasıdır. Bu iki kavramın tam sınırında yer alan “insan” nasıl bir şeydir? Beckett karakterleri açıkça tekinsizdir. Birçok yönden seyircinin gözleri önüne çıkanların insan olduğunu düşündüğümüz anda klasik insan formunu bükerekler. Bu bükülmeler genellikle tekensiz bir edim olarak karşımıza çıkar. Barok motifler gibi oluşan kıvrımın nereye doğru olduğu veya ne zaman bir kırılma oluşturduğunu fark edemeyiz. Görülen şey açıkça bir doğru içinden çıkan farklardır. Bu açıkça formu deforme eder ancak onu bütünlük içerisinde ayırmaz. Barok formül içerisinde özün değil hareketin farkları göze çarpar. Açıkça tek olan öze doğrudan ve sürekli göndermeler mevcuttur.

*“Tanrı, Leibniz’in tanrısı, olanaklıklar arasından seçim yapmanın korkusundan bir haberdir: Olanakları edim halinde düşünüyor ve İdrak’in de veya **Logos**’unda bu haliyle kullanıyordu; **İrade**’yi teşkil eden darlığı her halükârda “en iyi”yi tercih eder. Her varoluşta Evren’in bütünlüğünü “ifade etme”yi sürdürür. Dolayısıyla, kitabın trajedisi yoktur. Burada Tek bir Kitap vardır; o da kendini bütün kitaplara dağıtan kitaptır”* (Derrida, 2020: 19).

Burada özne, kendini sürekli ve daimî olarak dağıtan tekil konumdan bağımsızdır. Bir yanı ile ona doğrudan bağlıyken diğer bir tarafıyla içine fırlatıldığı dünyada farkların ortak farkı olarak karşımıza çıkar. Bu Leibnizci düşünce açıkça bizi Absürt oyunların monadlarına getirir. Bu monadlar oluşturdukları savrulmalar ile kendisine has tekillikler oluşturur. Beckett dünyası matematiksel bir doğrudan birleşme eğilimi gösterir. Özellikle dünyanın matematiksel yanı bizi doğrudan tanrısal birleşmeye götürür. Dilin korkunç sınırlarında bizleri bekleyen açıkça matematiktir.

“Üzerine konuşulamayan konusunda susulmalı” (Wittgenstein, 2016, 173). Wittgenstein burada anlamın sonunu bizlere gösterir ve dilin anlam noktasında yetersiz kaldığı anda dil, matematiktir. En nihai ve kalıcı dil olarak matematik bütün metafiziği analitiğe çevirir. Beckett’in özneleriyle birlikte bu konuşulamayan mefhumu hakkında daha çok fikir sahibi oluruz. Özne anlamın sınırlarına eriştiğinde Ionesco gibi onu tersinlemez, bükür. Bu bükülme açıkça anlama, anlamın kendisinden daha derin ve tehlikeli bir şeyi kazandırır. Gülmenin korkunç çarpık bir yanına doğru bizi sürükleyen şey Beckett’in bu tür bir bükülme ile bütün anlamı tekinsiz bir forma bürümesidir. Beckett’in **Oyun Sonu** metninin girişinde Clov karakterinin konuşması bu barok sistemi açmakta daha çok yarar sağlayacaktır.

“Clov: (Sabit bakış, donuk sesle) Bitti, bitiyor, bitecek, belki bitecek. (Bir an) Taneler tanelere eklenir, birer birer, birikir ve bir gün, ansızın bir yığın olur, ufak bir yığın, olanaksız yığın (Bir an) Artık beni cezalandıramazlar. (Bir an) üç çarpı üç çarpı üç mutfığıma gidip beni düdükle çağırmasını bekleyeceğim” (Beckett, 2014: 22).

Beckett burada bizlere oyunun başından sonunu göstermiştir. Clov’un bitmek ile ilgili olan temennisindeki bakış asıl olarak bir helezon olarak oyunun kendi üzerine kapanmasını gösterir. Oyun sanıldığı gibi aksine başa doğru bir sarma değil, daha çok bir bükülmenin dışa doğru yeniden atılımıdır. Beckett’in burada kullandığı Barok döngü açıkça Tanrı’nın yerini artık bütünlüklü bir nihilizmin aldığıdır. Beckett için bütün bir anlam nihilizmin etrafında şekillenir. Metnin yapısında gördüğümüz açıkça Tiyatro ve Anti-tiyatro değildir. Tiyatronun seyreden kendiliği sahnededir. Beckett’in karakterleri bu yok oluş içerisinde bütün yapıyı eksikli olarak kurarlar. Açıkça bu eksiltme hikâyeden/olaydan kendini kurtarmanın bir parçası olarak sahnededir. Beckett açıkça bir düzenin, olay düzeninin yerini nihai boşluğa bırakmıştır. Onun için Tanrı, artık ölüm kavramının ta kendisi halini alır. Barok yapılarda görülen en temel özellik penceresiz yapılar kurulmasıdır. Böylelikle ışık tek bir noktadan değil, birçok aralıktan, boşluktan süzülerek iç kesimi aydınlatır. Barok için Tanrının her yerde oluşunun, ışık gibi bütün özneleri saran yapısının mimari bir alegorisidir bu. Beckett oyunlarında ise Ölüm mefhumu tam olarak böyle bir hareket ile bütün metni sarmalar. Karakterlerin kelime boşluklarından daima ölümün kendisi sızmaktadır. Ölümün bu

denli sürekli yaşamın içerisine sızması açıkça Beckett'in karanlık zihnindeki komediyi oluşturmaktadır. Fibonacci düzeninin bir benzerini Beckett bütün bir metin için kurar. **Godot'yu Beklerken** oyununda her şey bir sarmal olarak açılırken, **Oyun Sonu**'nda bu sarmal geriye, kapanıma doğru hareket eder. Özellikle Beckett'in bu iki oyunu yapısal açıdan birbirlerine çok benzerdir. İkisi de açıkça beklenenin bir son olduğunu bizlere anlatır. Ancak burada başka bir problemle karşı karşıyayız. O da örtüşmeyen özdeş nesneler paradoksu.

“Mutlak olarak özdeş iki elimiz var, tam bir hareket serbestliği kazanmak için onları kesiyorsunuz, ama onları bir türlü örtüştüremiyorsunuz – üst üste koyamıyorsunuz. Neden peki? Üst üste koyamıyorsunuz diyor Kant, çünkü sağ el var bir de sol el. Geriye kalan bütün bakımlardan mutlak olarak özdeş olabilirler – ama bir el hep sağ el, diğeri de hep sol el olarak kalacaktır” (Deleuze, 2007:139-140).

Beckett'in yazım dünyasının elleri işte bu iki oyundur. Beckett bu iki oyunun ışığında bütün anlam dünyasının şekillendirecektir. Birbirine benzer gözüксе de asıl olarak birbirlerinin paradoksunu oluştururlar. **Godot'u Beklerken** oyunu ile başlayalım. Oyunla ilgili en büyük spekülasyonun açıkça Godot üzerine olduğu söylenebilir. Hatta koca bir Beckett araştırmalarını kapsayan bir şeydir Godot. Tam olarak nedir peki? Beckett'in dil ile kurduğu ilişkinin pek biçimsiz olduğu söylenebilir. Ana dili İngilizce olmasına rağmen bir yazar olarak Fransızca'yı tercih etmiştir. Ana dili terk etmenin Beckett üzerinde farklı bir etkisi olmuştur. Özellikle bilinmeyen bir dilde yazma girişimi açıkça onu hikâye kurmaktan alıkoyar. Böylelikle dilin vasatlığına dair en büyük tanımı burada yapar. Anlatılamaz olan ölüm olgusunu anlatmak için ana dilinin olanaklarına sığınmaz, tam tersine bütün anlamı oyunun sahne dışına doğru kaydırır. Godot'yu Beklerken oyunu açıkça sahne dışının oyunudur. Beklemekte olunan şey için daima gözler sahne dışına doğru bir bakış ile çarpılmıştır. Bu Walter Benjamin'in Tarih meleği metaforu gibidir. Godot dışarıdan daima oyunu izleyen ancak ona müdahale edemeyen yapının kendisidir.

“Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir.

Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır” (Benjamin, 2014: 42).

Godot, temel olarak bu paradoksun bir karşılığı olarak sahnedeki hareketi daima domine eder. Didi ve Gogo’nun sahnedeki varlığının tekinsiz yapısını büken temel nokta odur. Beckett, Godot kelimesini bir valiz kelime olarak tasarlamıştır. En yaygın düşünce İngilizce “God” (Tanrı) ve “İdiot” (Aptal) kelimelerinden bu kelimenin oluştuğudur. Beckett’in bu Aptal Tanrı’sı olaya müdahil olamayarak anlamın komik kısmını kurar. Sürekli olarak geç kalan ve hiçbir şeye yetişemeyen ilahi güç olarak oradadır. Bu Beckett’in kaderin komik oyunu olarak kurduğu andır. Karakterin kendi içerisinde yaşadığı bütün trajedilerin asıl olarak geç kalan bir Tanrı düşüncesiyle bağdaşık olması fikri özünde komediyi oluşturur. Çekilen bütün çilenin boşa olduğu, sonunda hiçbir kurtuluşun olmayacağı bu dünyada kurtuluşun beklenmesi gibi. Belki Godot, dünyaya gelse Benjamin’in meleği gibi bütün kötülükleri ortadan kaldıracaktır. Açıkça Tanrının gülüşü (ilahi gülüş) ile çarpıtılmış meleğin görevini Godot devralır. Komedinin işler vaziyette oluşunun en temel noktası burasıdır. Komedinin içinden çıkan iki tür gülme mevcuttur. Birisi iyicilken, diğeri şeytanidir. “Şunu belirtelim: Latincede gülmeyi belirtmek için tek bir kelime kullanılırken (risus), İncil’de iki terim vardır; sagah (olumlu ve neşeli gülüş) ve lagah (alaycı gülüş), Yunanlarda ise gelen “gülmek”, katagelen “alay etmek” anlamına gelir” (Smadja, 2013: 41). Latinlerin gülme mefhumuna verdikleri tekil isim yerine İbraniler ve Yunanlar gülme mefhumunu ikiye ayırmışlardır. Bu ayrım aslen pek çok kültürde yer alır. Şeytani olan ile meleksi olanın aslında tekil bir kaynaktan geldiği fikri bizi doğrudan Leibniz’in monad kavramına götürecektir. Kelimenin içindeki anlam asıl olarak kendi karşısına muktedir bir şekildedir. Bunu “tekin” kelimesinde de görebiliriz. Almanca “heimlich” olan kelime Türkçede olduğu gibi ek alarak kendisini dönüştürür. Bu asıl olarak Mobius şeridi gibidir. Şeridin bir ucundan başladığımızda

aslında iki gibi görünenin tek olduğunun anlarız. “Tekinsiz” ve “Un-Heimlich” kavramlarının bu dönüşümündeki gibi İbranicede “Sagah” kendisini “Lagah” olarak ortaya çıkartır. Bu da gülüşün ardında mutlaka daha karanlık ve korkunç bir gerçek olduğunu bizlere gösterir.

Beckett’in dillerle olan yakınlığı bilinmektedir. Dili yok edilmesi gereken bir şey olarak görmektedir. Dilin yapısının böylesi büyük bir yıkıma uğratılması gerekliliğini Beckett şöyle dile getirir. “*Dili birdenbire yok edemeyeceğimiz için, hiç değilse dilin sahip olduğu itibara gölge düşürmeye katkı yapabilecek, yapılmamış bir şey yapmaktan vazgeçmemeliyiz*” (Bersani-Dutoit, 2006: 27). Beckett, “söz(cük)süz bir edebiyatın arzulanabilirliği” fikrini 1937 yılında Almanca yazdığı bir mektupta dile getirmiştir. Bu dile getirmenin Almanca olduğu açıktır. Beckett, dil ile kurduğu bu tekinsiz ilişkide sözcüklerin temelde yapısını Derridacı bir anlamda söküme uğratarırken aynı zamanda Artaudcu bir anlamda bütünlüklü bir kıyım ile ona saldırır. Godot’nun temelde aptal bir Tanrı olduğu fikri açıkça iyicil bir gülmenin alanındadır. Ancak Beckett’in bu yeniden oluşturma girişiminin Almanca olduğunu düşünersek işler daha karanlık bir hal almaya başlar. Almanca “Gott”(Tanrı) ve “Tod”(Ölüm) kelimelerinden Godot’nun türetildiğini düşündüğümüzde Ölü Tanrı’nın kendisini elde etmiş oluyoruz. Beckett’in oyunlarının hem iyicil hem de şeytani gülmeyi iç içe barındırmasının temelinde bu dil oyunları gizlidir. Oyunun sonuna doğru Vladimir ve Estragon’un içinde bulundukları intihar etme durumunda Beckett tam olarak karanlık bir güldürü yakalar. Estragon belindeki kuşağı intihar etmek için çözdüğünde pantolonu ayak bileklerine kadar iner. İnsanın ölüm karşısındaki çaresizliğinin en açık örneği olarak karşımızdadır. İyicil gülmenin bir tarafında iki Clown’un durumunu seyrederken bir anda iş tekinsiz bir hal alarak bütün ortamı şeytani bir karanlığa iter.

“Bu tasarımın ölümü öyleyse aynı zamanda ‘kendi’ olarak koyulmuş olmayan tanrısal öz soyutlamasının ölümünü kapsar. Ölüm, Mutsuz Bilincin acı verici duygusudur: Tanrının kendisi ölmüştür. Bu katı anlatımın anlattığı şey en iç yalın kendini bilmedir, bilicin Ben = Benin gecesinin derinliklerine geri dönüştür – bir gece ki bundan böyle dışındaki hiçbir şeyi ayırt edemez ve bilmez” (Hegel, 2015: 313).

Deleuze, Barok'un işler halde bir fonksiyon olduğunu belirtirken tam olarak bu iki mefhumun yani Lagah ve Shagah'ın (İyicil ve Kötücül gülme) aynı andaki işler fonksiyonunun iç içe geçmişliğinden bahseder. Birçok fonksiyonun aynı anda iç içe geçen hali bir fonksiyonun oluş durumunu meydana getirir. Beckett'in oluşturduğu evrende tam olarak iki ayrı fonksiyon tek bir fonksiyonun oluşum parçaları halinde hareket eder. Hegel burada "Ben" mefhumunu açıkça karanlık geceye bir geri dönüş olarak kurar. Vladimir ve Estragon'un iki halinin ortak hareketi onları oluşturur. Bir yandan hayatın komik yanıyla karşı karşıyayken öteki taraftan o karanlık gecenin içindedirler. Birçok konu aralarında tekrar tekrar konuşulur. Ancak bu tekrarların kendisi bir sarmal olarak hep bir noktaya yani o karanlık tarafa doğru hareket eder. Beckett'in iletişimsizlik olarak okunmasındaki yanlışlık işte buradan kaynaklanır. Karakterler bir öteki anlamadığı için değil, tam olarak anladıkları için olguları ve durumları sürekli olarak tekrar ederler. Godot'yu beklerken oyununda açıkça iletişimsizlikten söz edilemez. Karakterler daima bir anlamın çevresinde gezinmekte ve birbirlerini anlamaktadırlar. Hegel, "Ben" mefhumunu en sonunda "*bir gece ki bundan böyle dışındaki hiçbir şeyi ayırt edemez ve bilmez*" şeklinde tamamlarken esas olarak tanrının ölü halinin bütün bir anlam dünyasını yok ettiğini dile getirir. Vladimir ve Estragon'un Pozzo ve Lucky'nin değişimine olan körlüğü bu noktada şekillenir. Öznenin içinde bulunduğu koşulların değişimine olan körlüğü tamamen yabancı olduğu bu dünyanın bilgisine sahip olmasıdır. "*Totem ve Tabu'nun bize öğrettiğine göre babanın arzuyu etkili bir şekilde yasaklayabilmesinin tek nedeni ölü ve dahası ölü olduğu gerçeğinden bihaber olmasıdır. Modern insanı Tanrı'nın ölü olduğunu bildiğine inanan insan olarak görürsek Freud'un modern insana sunduğu mit budur*" (Lacan, 2015: 35). Öznenin bu denli neşeli halinde görülen şey asıl olarak dünyaya dair bu acı gerçeği biliyor olduğudur. Özellikle Beckett karakterlerinde iletişimsizlik olmayacağının bilgisine bu yolla erişilir. Karakterlerin kurdukları her cümle açıkça birbirinin üzerine gelir. Burada anlamsızlığın bir duyma problemi ile ilintisi kalmamıştır. Onların anlayamadıkları şey açıkça içinde bulundukları dünyanın kendisidir. Bu anlamsızlık çoğu yerde anlamın yitimiyle eş tutulur. Fakat burada anlamın yitirilmesi değil, açıkça hakikatin değişimi söz konusudur. "*Demek ki, çevresi*

tarafından ele geçirilmiş, yabancılaştırılmış, belirlenmiş ve bağımlı kılınmış bireyin özgürlüğünden bahsetmek her zaman kolay değildir. Zira söz konusu birey ancak ötekinin bakışında, ötekiyle ilişkisinde, ötekiyle olan bağında var olabilir” (Terleme: 2018, 47).

Bu var olma biçimi çoğunlukla öteki olandan yoksun bir halde meydana gelir. Vladimir ve Estragon’un varlığını birbirine bağımlı kılma hali, Pozzo ve Lucky’de de mevcuttur. Bu nedenle sahnede sadece iki yapıdan söz edilebilir. Bu iki yapının da birbirlerinden habersizlikleri açıkça sahne dışı ile alakalıdır. Pozzo ve Lucky, sahneyi terk ettiklerinde açıkça Didi ve Gogo’dan koparlar. Bu kopma tam olarak seyircinin bakışı ile eş bir anlam kazanır. Seyircinin görmediği alana dair bilgisi sadece sahne üzerinde söylenen kadardır. Yine dilin kendisine hapsolmuş bir hakikat biçimiyle karşı karşıyayız. Beckett’in dili yok etme isteğinde ilk saldırdığı dilsel hakikatin kendisidir. Bu hakikat öznenin bağımsız olarak anlamını yitirmiştir. Tıpkı uzayın başka alemlerinde bir canlının varlığının sadece öznenin derin yalnızlığının bir göstergesi olması gibi düşünsel bir alana sıkışmıştır. Bu gerçeklik hem var hem de yoktur. Didi ve Gogo için de bekleme fonksiyonunun dışındaki her şey dilsel hakikatin bir parçası olarak düşünseldir. Onların düşünceleri içine sızamayan her şey olduğu gibi kalır. *“Hakikat her nerede kendini gösterirse, dayanağı söz olabilen bir idealmiş gibi öne sürer kendini; hakikate o kadar kolay ulaşılamaz”* (Lacan, 2019: 107). Lacan’ın gösterdiği yapı açıkça Hegel’in *“Tanrının ölümü”* mefhumu ile bağlantılıdır. Beckett karakterleri için sahne dışı gerçekliğin değil, Lacancı hakikatin alanıdır. Orası kavramlardan bağımsız bir şekilde bir boşluktur. Hakikatin kendisini dilsel bir ideal olarak karşıladığını Didi-Gogo ve Pozzo-Lucky çiftlerinin biçimsel farklılıklarında görebiliriz. Didi ve Gogo için hakikat başkayken, Pozzo ve Lucky için başka bir anlamdadır. Bu onların dil ile kurdukları ilişkide kendisini gösterir. Açıkça aynı dili paylaşan seyirci için hakikatin bu denli çok fonksiyonlu yapısı komiktir. Tıpkı bebeklerle oynanan ‘ce-ee’ oyunu gibi, sahne dışındaki varlık hiçliğin kendisine dönüşür. Oradan kendisini yeni bir biçimde tekrar etmesindeki ana komedi, tekrarın kendisini dayatmasındadır. Bu tekrar biçimi hem tekinsiz hem de komiktir. Komedi varlığın en derininde tekinsiz bir alana hitap eder. Bu açıkça öznenin yer

değiştirmesine sahne olur. Özne, kendilik alanı içerisinden çıkarak başka bir alana, yani varlığın sürekli tekrarına dahil olur. Hakikatin bu şekilde birçok anlamda sirayet etmesi açıkça Beckett'in iletişimin temeline yani dile olan saldırısında gizlidir. Dilin sürekli tekrarı kendisini temellendirdiği idealizmin içini boşaltır. Açıkça komediye özgü bu dönüş biçimi Barok bir fonksiyondur. “*Leibniz'in monadını ve ı ışık-ayna-görüş noktası-iç dekorasyon sistemini, barok mimarlıkla ilişki içinde ele almadıkça asla anlayamayız. Barok mimarlık, ışığın içinde oturanın bile görmediği açıklıklardan süzülerek geldiği şapeller ve odalar inşa eder*” (Deleuze, 2019: 45). Bu açıklama birçok noktanın aydınlığa kavuşmasına olanak sağlar. Ölümün bu denli tekinsiz olmasının tek nedeni anlamın içerisine birçok alandan sızmasıdır. Bu sızmalar açıkça kaynağı belirsiz hareketlerdir. Tekinsizliğin böylesi bir yoğunluğu, anlamın içerisinde ölümün ibarelerini arayamamamıza sebep olur. Anlam kendisini bir anda dönüştürür.

“Estragon: Tüm o ölü sesleri.

Vladimir: Sesleri kanatlara benziyor.

Estragon: Yapraklara.

Sessizlik.

Vladimir: Hep bir ağızdan konuşuyorlar.

Estragon: Her biri kendi kendine.

Sessizlik.

Vladimir: Sanki fısıldıyorlar.

Estragon: Hışırıyorlar.

Vladimir: Mırıldanıyorlar.

Estragon: Hışırıyorlar.

Sessizlik.

Vladimir: Ne diyorlar?

Estragon: Hayatlarından söz ediyorlar.

Vladimir: Yaşamış olmak onlara yetmiyor.

Estragon: Bir de ondan söz etmeleri gerekiyor.

Vladimir: Ölmek onlara yetmiyor” (Beckett, 2000: 139-140).

Beckett'te anlatımın içine sızan şey asıl olarak ölüm duygusunun getirdiği tekinsizliğin kendisidir. Yaşıyor olmanın her boşluğunda ölüm fikrinin insanın düşüncelerine sızması tam olarak onun söylevine sızmasıyla aynıdır. Didi ve Gogo'nun söylevine sızan tam olarak ölümün bilgisidir. Bu durum Deleuze'ün bahsettiği sızma gibidir. Herhangi bir anlam kaynağı olmadan anlamın içerisine kendisini dahil eder. Beckett'in kurduğu atmosferin bu boşluklar ile dolu olması asıl

olarak yabancılaşılın dünyanın tersine dönüşüdür. Dünya, aslen hiçbir anlam bulundurmadağında bu şekilde görülmektedir. Beckett'in ortam tasvirinde her şeye olanaklı bir mekân görmekteyiz. Kırsalın ortasındaki sonsuzlukta dikili bir ağacın çevresindeki iki adam. Bu manzara açıkça büyüleyici bir boşlukla birlikte değerlidir. Burada boşluğun kendisinin aslen seyirciye baktığını fark etmek işleri ister istemez tekinsizleştirecektir. *“Uzun süre bir uçuşuma bakarsan uçuşum da senin içine doğru bakar”* (Nietzsche, 2016: 90). Beckett oyunlarının temelinde seyirci ile kurduğı tekinsiz düzen burada saklıdır. Seyirci kendisini gizleyerek bir şeyler izlemenin güvenliği içinde iken Beckett'in oyunu sahnenin sınırlarını aşarak seyirciye musallat olur. Ölüm olgusu her boşluktan oyunun içine sızdığı gibi seyircinin güvenli alanı olan seyir yerine de hareket eder. Bu birçok anlamda Barok etkinin kendisidir. İlahi olan ölüm bir şapel gibi yapılandırılmış oyunun her yerinden seyircinin üzerine düşer. Bu ilahi ışığın nereden geldiğı belirsiz fakat bir kaynaktan içeriği doldurduğı açıktır. O kaynak bütün oyunu ve seyirciyi saran sahne dışıdır.

“Benim kavgasını verdiğim şey, bir takım “içgüdünün” bizi (kendini)-yok etmeye doğru itmesiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan, tam da Freud'un, bu “diğer varlıklar arasındaki uyumsuzluğu anlamında insan olmaya dönüşme”ye, artık insan öncesi doğanın, doğal varlıkların dünyasız çevrelemesinin Gerçek'i olmayan ve henüz Açık Alan'ın ufku olmamış ve ondan ortaya çıkmamış, Heidegger'in Hümanizm Üzerine Mektup'ta “Varolanın evi” olarak koyduğı gizemli/canavarca arada-kalmışlık değil, aksine, Açık Alan'ın ufkunun “uyumsuzlaşmış”/çarpıtılmış içine kapanık temeline verdiğ ad olan Freudcu ölüm dürtüsü olduğudur” (Zizek, 2003: 94-95).

Ölümle, Barok arasında kurulan bu bağlantı açıkça ölüm dürtüsünün bilinçdışıyla olan bağlantısıyla alakalıdır. Sahne dışının bu sonsuz genişliği ölümün kendisini sürekli olarak dayattığı alanı oluşturur. Bu açıkça yabancılaşılın dünyanın tersi olarak simgesel düzen öncesi dünyanın kendisidir. Yabancılaşmada iki faz alanı etkenken burada Beckett bir geri dönüş kullanır. Bu geri dönüşün kendisi açıkça Trajedi öncesi döneme ait olan mitik alanın kendisidir. Beckett'in anlam krizinin ortasında bu geri dönüşü (Hegelci anlamda mutlak geri tepmesi) öznenin Kartezyen kurulumunun bir başka kısmına açılım yapar. Artık özne tek başına bir anlam ifade

eden üç boyutlu bir yapı değildir. Bu algı açıkça Descartes'ın felsefi mirasına yaslanan düşüncenin çöküşünü ifade eder. Krizin patladığı alan açıkça Logos'un çöküşüne denk gelmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşının ardından metafizik yıkımın yarattığı atmosferin bu krizde önemli bir payı vardır. Avrupa'nın üzerinde gezinen bu havanın temeli savaşın steril bir ortam olarak oluşturulan cephelerden çıkarak sokaklara inmesinden kaynaklanır. Bu modern mimarinin görmediği ilk felakettir. Modern şehirler bir anda mezbahalara dönüşmüştür. Bu dönüşümün metafizik etkisi açıkça geri tepme olarak karşımıza çıkar. Savaşın bu denli şehirlere gelmesi durumu en son orta çağ savaşlarında görülmüştür. Bu nedenle bu geri dönüşün Barok'a doğru olması bütün atmosferi anlamamıza yarar sağlar. Savaş atmosferinin şehirler üzerinde yarattığı etkinin tekinsizliği bütün anlam dünyasına sirayet eder. Ölümü imleyen hiçbir şeyin olmadığı ancak bu durum sayesinde onun kavranabilecek bir olgu olduğu ortaya çıkar (der Tod). Burada "der" artikelinin korunması ancak üzerinin çizilmesi şu anlama gelmektedir. Ölümün kendisinin bir öznesi ya da nesnesi yoktur. Algılanabilecek bir bütünlüğe sahip değildir. Böylelikle ölümü başkasından gördüğümüzde ondan çekiniriz. Bu çekinme onun net bir imgesinin olmamasından kaynaklanır. Tuhaf ve münasebetsiz bir biçimde insana yaklaşır. Hem özne olarak hem de nesne olarak yansımalar sayesinde onunla karşılaşırız. Bir tür imgesi vardır ancak bu imge hiçbir zaman ölüm mefhumuna değil, daha çok bir metafora işaret eder. Ancak hala bir Fallus gibi işler. Bu kurucu yapısı ile yalın, eril hali karşımızdadır. Metaforik olarak başka gerçekliklerin oluşması için gereken ana gösteren olarak oradadır ancak bu noktada bile elde edilen imge ölümün imgesi değil, onun nesneleştirilmiş bir indirgemesinin ürünüdür. Bu nedenle "bir" imleyeni yoktur. O, imleyeni olmadan gerçeğin tam olarak kendisidir. Ancak ondan doğrudan söz edilemez, daha çok bir boşluktur. İçerisinde insanın oluş biçimine dair en temel şeyi barındırır. Bu hali ile hem ilksel, yüce başlangıç noktasını hem de korkunç azap dolu fırlatılmışlığı içerisinde barındırır. Yani yüce ile bayağı hali bir arada bulundurulur.

"Tin'in kendi içinde yarattığı derinlik... ve bu bilincin kendisinin aslında ne söylediğinden bir haber olması, Doğanın canlı varlıkta en yüksek işi gören organı, yani üreme organını işeme organıyla birleştirerek naif bir biçimde ifade ettiği yüce ve bayağı birlikteliğin aynısıdır" (Zupancic, 2011: 175)

Gebermek kavramını kullandığımızda yine ölümün kendisinden bahsederiz. Bu hal ölümün bozulmuş, kokuşmuş, tiksinti verici bir halidir. Çürüyen etin içerisinde biriken gazlar ile oluşan kokular ve etin, doğaya karışımının gözler önünde gerçekleşiyor olması ölümün en berbat ve bayağı halinin imgelerini oluşturur. Ancak ölüm dediğimizde daha trajik ve yüce bir şeyden bahsederiz. Ölünün kendisinin duru bir saflığının ortaya çıktığı imgeler ile kurulur. Bu meleksi yapı asıl olarak arzudan azadedir. Tam olarak ölümün kendisi ile yaşanan karşılaşmanın sonucu olarak arzuladığı o entropi anına dönüşün rahatlığını taşır. Sanki merhum, bizim bilmediğimiz bir şeyi bir gösteren olarak meleksi yüzünde saklıyor gibidir. Ancak bakışımızı biraz kaydığımızda bu meleksi yanın aslında sadece aptal bir et yığını olduğunu fark ederiz. Bu nedenle gösterilenin keyfilğinde aptallık daima yer alır. Çünkü en temelinde gösterilenin kendisini işaretleyebilmek için, ondaki fazlaya ilişkin bir şey bizi aptalca cezbediyor olmalıdır. Çürüyen bir şeye bakışımız ile bu meleksi bakış arasında bir bağ vardır. İkisi de aptalcadır ve bu aptallık tumdur. Bu nedenle ilk hareketin kendisinde mutsuzluk iptal olur. Mutsuzluğun bilinci içerisinde eyleme geçmek aptalcadır ancak insan bütün yapısına rağmen bu aptallığı yapar. Gülümsemenin içerisinde taşıdığı bu çarpılma hali asıl olarak dikkatimizi cezbeden gizli bilginin bilincin kendisinde var oluşuna dair şüphedir. Bu bilinç asıl olarak çarpık gülüşü yapılandıran şeydir. Orta Çağ fresklerindeki meleklerin gülümsemesi ile Klee'nin meleğinin farkı buradadır. Melek mekanik bir yapıda karşımıza çıksa da onda Orta Çağ'dan kalma akrabalarından farklı olarak gülüşün kendisi başka bir bilincin izini taşır. Orta Çağ meleğinin ölümlere özgü o aptalca gülüşüne karşı şeytansı bir bilincin (bu asıl olarak şeytana özgü olan, insanın kendi doğası dışından onun içerisine getirdiği fazladan bir yaratım eyleminin kendisidir. Dirilişin görüldüğü andır) işlediğinin ve bu noktada eylemini gerçekleştirdiği anda yüce yaratım eylemin melek tarafından tekrarlanarak kendisinin yeni bir tanrı olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu tekrarda net olan fazlalık ölümleri diriltme isteğidir. Felaketlere karşı ilahi bir araç olarak (deus ex machina) yeryüzüne inebilseydi çelişkiyi, felaketi ve mutsuzluğu ortadan kaldırırdı. Bu, felaketlerin aslı olurdu. Ölümün olmadığı bir dünyada aptallık da olamaz. Bu nedenle trajedi veya komedi de mümkün değildir. Bu yüzden asıl

müdahale cennetten gelmiş ve rüzgâr, meleği tutmuştur. Pascal, Düşünceler kitabında bu ikazı seslendirmiştir. “*İnsan ne melektir ne de hayvan ama kara talih melekliğe soyunan, hayvanlaşsın ister*” (Pascal, 2019: 358). Pascal’ın bu uyarısı yerinde bir uyarıdır. Çünkü melek gökyüzünden inip tarihe müdahale etseydi o zaman sadece korkunç bir tanrı olabilirdi. Şimdi, bu eksikli bakış içerisinde meleğin bulunduğu konum ile (kendi çıkmazı içerisinde) ölümün kendisini mümkün kılmıştır. Bu sayede tarih ve kurgusal olan söylevlerin tamamına bir olanak sağlar. Ancak burada Ölümün kendisi meleğin yerini almaz. O daha çok bir boşluk gibi hareket eder. Bu nedenle “*der Tod*” derken, “*der*” artikelinin üzeri çizilidir. Bir gösteren aracılığı ile müdahale edemez. Başka gösterenlerin içindeki çatlaklara sızar ve oradan konuşur. Ancak bu şekilde gösteren keyfi bir biçimde hareket ederek metafora izin verir. Burada verilen bu izin, gerçekliğin kendisini anlamamıza yarayan kurgusal tarafında anlam oluşturmak için başka olanaklar açar. Burada münasebetsiz hiçlik, gerçekliğin kurgusal yanına müdahale eder ve onda *delikler* açar. Burada bahsetmek istediğim şey hiçbir zaman varılamayan yer ile ilgili olan durumdur. Komedi hiçbir zaman istediği yere varamaz. Bu nedenle hep bir artıyı/ fazlayı, tekrar eden hareketin içerisinde çıkarır. Çünkü hedefine olan inancı çok fazla olduğu için onu kaçıır. Burada bu inanma halinin devam etmesi, tekrarının içinden üreyen o fazla şey, o artık, gerçekliği deler. Bu delinme temel olarak güvendiğimiz simgesel dünyanın yıkımını beraberinde getirir. Ancak burada delinenin arkasında olan ve gerçek olarak tanımladığımız o nahoş alan kendisini gösterir. İşte bu tekinsizdir. Bu anlamda Komedi ancak bir korkunçluğun, tekinsizliğin sürekli üretimidir. Zira insanın korkudan attığı ilk çığlık ağlamanın değil, gülmenin öncülüdür. Burada Barok hareketin kendisini oluşturan delikleri Beckett karakterleri oluşturur. Böylelikle en yüce ve en vasat anı bir fonksiyon olarak aynı anda sahneye taşıyabilirler. Sahneye gelişin kendisi açıkça Barok hareketin kendisini oluşturur. Leibniz’in farklar hesabında bir öznenin pek çok olasılık ile iç içe geçmesini bulabiliriz. Öznenin bükülerek pek çok noktadan işleyişini görürüz.

“Leibniz – anlayın ki, her birimiz demektir, bütün dünyayı ifade ediyoruz, dışa vuruyoruz; yalnız karanlık bir şekilde, belirsiz bir halde yapıyoruz bunu.

Karanlık ve belirsiz – bu Leibniz’in sözlüğünde ne anlama geliyor acaba? Elbette bütün dünyanın, ama en küçük algılar halinde, öznde olduğu anlamına geliyor. Küçük algılar. Leibniz’in diferansiyel hesabın mucitlerinden biri olması yalnızca tesadüf müydü? Bunlar sonsuzca küçük algılardır – başka bir deyişle bilinçli olmayan, bilincinde olmadığımız algıcıklar. Bütün dünyayı ifade ediyorum, ancak karanlık ve belirsizce, tıpkı bir uğultu gibi” (Deleuze, 2007: 38-39).

Deleuze’ün burada belirttiği Leibniz’in sonsuzca küçük algıcıkları, asıl olarak deliklerin kendileridir. Delikler, gerçekliğin delindiği noktadan hakikatin (ölümün) kendisini sızdırdığı alanları oluşturur. Beckett’in karakterlerinin bu sonsuzca küçük algılarının önemi çok büyüktür. Bu laf arasında sızan şeyler birçok anlamın birleştiği “Tek” mefhumuna aittir. Birleşme açıkça Beckett’in bütün oyunlarında yer alır. Bu birlik en sonunda karakterlerin ufuk çizgisindeki nihai birlikteliği olarak ele alınabilir. Oyun sonu metninde Beckett’in bütün oyunu bir satranç tahtasının üzerine inşa etmesinde veya Godot’da Didi ve Gogo’nun tek ağaç altında oluşlarında bu vardır. Beckett sözsüz oyunlarında da buna sürekli olarak atıfta bulunur. Quad (Beckett, 2010: 9) oyununda Beckett’in büyük karenin bir küçük kareye doğru (ve tersi) hareketi tam olarak bu barok dönüşün kendisini gösterir. Mutlak Tek ile olan sorunu tam olarak onun kat edilmesiyle başlar. Beckett için yolun kendisi tüketilmelidir. Böylelikle öznenin sonsuz arayışında problemin ulaşılamayan değil kat edilen olduğu açıktır. Karenin kendisi büyük haliyle öznenin ben ile kurduğu yapıyı gösterir. Her oyuncu karenin başka bir köşesine vardığında, köşede duran elbiseleri alarak yeni biri halini alır. Bu dönüşüm açıkça dramatik gerilimin karakter üzerinde kurduğu değişim baskısına ironik bir alaydır. Beckett geometrisinde işler alaycı bir tavra bürünür. Bu akışın kendisinde sözün önemi bir kenara bırakılarak harekete odaklanılır. Beckett’in bütün bir anlam dünyasına saldırırken harekete önem vermesi açıkça özne kavramının salt olarak dil, yani logos ile kurduğu ilişkiyi sakatlama amacı güder. Bunun için dramatik şemaların zorunlu kıldığı dönüşümü Beckett alaycı bir tavırla gösterenleri değiştirerek kullanır. Burada sonsuz küçük algıcıkların hareketi büyük kareyi oluştururken asıl olarak karenin içinde bir kare daha oluşur. Bu Maleviç’in **Siyah Kare** eseri gibidir. Yeğînlikleri farklı olsa da zemini reddetmez, onu kat eder. Onu konuşmak için onu kat etmeliyim ki en sonunda ondan ayrışabileyim. Bu karenin

kendisini kat ederken, ayrılıp diğer bir kareyi kuran geometri gibidir. İlk kare diğerinin oluş halidir. Bir noktadan diğerine geçişteki bükülmeleri gösterir. Bu hareket öznenin belirsiz zemininde mümkündür. Burada öznenin çıkarılan parça oturmaz, uyumsuz ancak onun bir parçasıdır. Onun tekrarının bir sonucudur. Kendiliğinden parlayan bir şey değil, tam tersine bir bombanın şarapneli gibi hareket eder. Oyun anında patlayan olay, saçılan bütünlükler olarak göz önüne gelir. Bu noktada özne anlatıların kendisinden taşar. Kendisini adlandıranın karşısına geçer. Beckett'in dramatik olana ironik bakış açısı budur. Sonsuz bir komedi çizgisini sürekli olarak işler halde tutar. Oyunda kullanılan hareketin kendisi bir imge kurmaya direnir. *“İmgenin enerjisi dağılmaya meyillidir. İmge çabucak biter ve kendini dağıtıp yok eder, çünkü bizzat kendisi bitirme aracıdır. Bütün mümkünü imha etmek üzere ele geçirir. “İmge kurdum” dendiğinde, bu sefer bitmiş demektir, artık mümkün diye bir şey kalmamıştır”* (Deleuze, 2010, 58). Burada kurulan imge ile mümkün olanların tamamı aslen Trajedi zamanının çöküşünü işaret eder. Deleuze klasik anlamda temsili oluşturan bütüncül bir harekete yoğunlaşarak onu yok eder. Bu açıkça Trajedinin de Komedinin de sonunu işaret eder. Peki gerçekten böyle midir? Deleuze'ün bizlere söylediği bu yok oluş açıkça Trajedinin egemenliği değil midir? Açıkça **Poetika**'dan beri kurulan bir imgenin dağılışından söz edebiliriz. Tarih boyunca Komedinin şanssızlığı, hep Trajedinin bir alt türü olarak hayatta kalmaya çalışmaktır. Komediye belirleyen bütün kurallar aslında Trajedinin kurallarıdır. Komedinin kuralları daha Tiyatro teorisi diye bir olgu oluşmadan çok evvel yok olmuştur. Bu noktada Komediye haksızlık edilmektedir. Onun içinde barındırdığı korkunç enerjiyi tam olarak Beckett gibi yazarlar ortaya çıkartmıştır. Peki nedir bu?

“Gelgelelim Hegel'in vurguladığı nokta şudur: Komedi tam da (komik özneliğin ortaya çıkmasını sağlayan) bu “olumsuzu çalışması” yoluyla kendi zorunluluğunu, evrenselliğini ve tözselliğini üretir (tek “mutlak güç” bizzat kendisidir) ve bunu kendinde evrensel olanın figürlerinin son tahlilde bütünüyle içi boş ve olumsal şeyler olduklarını gözler önüne sererek yapar” (Zupancic, 2011: 33).

Zizek'in alıntısında Açık alan'ın asıl olarak Ölüm dürtüsü ile olan bağından söz etmiştir. Temel olarak ölüm dürtüsünün ölmekle bir alakası yoktur. Bu mefhum

daha çok bükülme ile ilintilidir. Komedinin açıkça bizlere gösterdiği şey temsilin kapanışında ortaya çıkan yeni gücün asıl olarak kendi “imgesini” kurmadığıdır. Komedinin belirli kuralları yoktur. Komik olan, Ölüm gibi anlamın boşluklarından kendisini dünyaya dayatır. Beckett’in uçsuz bucaksız sahne dışında bize bakan göz işte bu komik olanın gözüdür. Aynı göz ölümün ve birçok karanlık olan şeyinde bir parçasıdır. Trajik bilincin kendisine dönük olan ilgisi, salt olarak krizlerle birlikte anlamın kendisini yok etmiştir. Trajik olanın sonunda bu denli yok oluşa sürüklenişinde asıl olarak Ölüm dürtüsünün yanlış anlaşılan kısmına denk geliriz. Öznenin tekil ben olarak karşısına aldığı şey aslında kendisinden daha yüce bir özneye ulaşma çabasıdır. Trajik bilincin yanına çekmek istediği bu ilahi kudreti reddeden Beckett, karakterlerini anlamın derinine, yani karanlık ve korkunç olan kısmı ile göstermeye başlamıştır. “*Ama böylelikle felsefemiz trajedi olmayacak mı? Bir soru soru dilimizin ucuna kadar gelmiştir de sanki dışarı çıkmak istemiyordur: bilinçli olarak hakikat dışında kalınabilir mi? Yoksa, bunu yapmak gerekiyorsa, ölümü seçmek daha iyi değil midir?*” (Nietzsche, 2015: 30). Nietzsche’nin bu yaklaşımı ölüm dürtüsüyle ilgili temel yanlışlığın bir göstergesi olarak karşımızdadır. Açıkça Trajedinin bizlere bıraktığı alanın kendisi, açıkça ölüme götüren yolun kendisidir. Fakat hem olumsuzluğun olduğu hem de bu olumsuzlukla yaşanan bir dünya yok mudur?

“Yani bütün yaşamın nirvanaya eğilimli olduğu düşüncesine kökten karşıt olan Freudcu ölüm iç güdüsü fikrine? Ölüm içgüdü, canlı bir organizmanın en radikal eğiliminin bir gerilim halini sürdürmek, tam bir homeostaz haline kavuşup son bir “rahatlamaya” ulaşmaktan kaçınmak olduğu anlamına gelir. “Haz ilkesinin ötesinde” olarak “ölüm dürtüsü”, bir organizmanın bu gerilim halini durmadan tekrar etmekte diretmesidir” (Zizek, 2013: 60).

Açıkça Zizek, Beckett karakterlerinin böylesi karanlık bir dünyada yaşayış amacını bizlere sunuyor gibidir. Godot’yu Beklerken oyununda en belirgin olanın beklemenin sürekli tekrarı olduğu açıktır. Bu örneğin üzerinden verilebilecek bütün olgular üst üste oturur. Ancak burada Aristoteles’in Poetika kitabının yazarken salt olarak sadece Kral Oidipus metninden bahsetmesinde yaptığı yanlışlığı tekrar etmemek amacıyla bu sözü Beckett’in diğer oyunlarında da sınımamız gerekir. **Mutlu**

Günler oyununun açılışında Winnie’yi beline kadar toprağın içine gömülmüş bir halde buluruz. Bu haline nazaran Winnie, sürekli olarak mutluluğunu seyirciler ile paylaşmaya çalışır. Özellikle Willie’ye nazaran çok daha korkunç bir neşe hali vardır üzerinde. *“Hani burada bir güç beni böyle tutuyor olmasa – göğe doğru uçar gidermişim duygusu durmadan büyüyor içimde. Belki bir gün yer beni bırakıp salıverecek, çünkü bu çekim öyle büyük ki, evet, bütün çevremi çatır çatır kırıp yerimden söktüğü gibi beni yukarılara sürükleyecek”* (Beckett, 1993: 102). Winnie’nin bu yükseliş arzusundaki temel nokta ironik olarak toprağa gömülü olmasındadır. Oyunun ikinci perdesinde durum daha vahim bir hal alır ve Winnie’yi boğazına kadar gömülü bir halde buluruz. Burada aptalca bir körlük mü Beckett’in eleştirisi? Yani en bariz eleştiri olarak varlığı toprağın içine gömmek mi? Beckett’in burada Nietzscheci anlamı tersinden yeniden okuduğunu görmekteyiz. Nietzsche’nin insanın ağaçvari yapısında iyiliğe yükselişinin asıl köklerini toprakta, yani karanlık ve kötücül olanda saklı olduğu bilgisini Beckett oyun boyunca Winnie’nin neşeli halinde sürekli olarak tekrar ettirir. Winnie bütün kötülüğüne rağmen hala Willie’ye olan aptalca bağlılığından söz eder. Bir replik önce söylediği korkunç şeyleri bir replik sonra hiçbir şey olmamış gibi sürdürür. Bu gerilimi sürekli tutarak yaşamın hazzını sürekli hale getirir. Boğazına kadar batmış olmasına rağmen neden hala mutlu olduğu, hatta bu durumundan keyif aldığını görmüyor muyuz? Komedinin bu denli geniş bir perspektife yayıldığı oyun pek azdır. Beckett, bütün durumu komik olsun diye kurmaz. Durumun acınası tekrarı o kadar gerilimlidir ki, insan en sonunda kahkaha atmaya başlar. Bu açıkça ölüm dürtüsünün Barok işleyişinin göstergesidir. Başlangıçtan doğrusal bir çizgi ile bizleri nihai bir intihar felsefesine götüreceği düşünülen Beckett, ilk sapaktan saparak bir kıvrım biçiminde bütün anlamı yaşama doğru bükür. Bu bükülme bir monad olarak, salt ve tekil olan ölümden başlayıp, onun korkunç gölgesine doğru devam eder. Leibniz’in “mümkün dünyaların en iyisi” derken bahsettiği şey budur. Bu korkunç döngünün asıl olan şeye, yani hakikate gönderme yapıyor olduğudur. Beckett’in bir başka oyununa daha bakalım. **Krapp’ın Son Bandı**’nda Krapp, sürekli geçmişe dönerek kendisini tanınmaz bir hale sokar. Bunun en çarpıcı örneği oyunun ilk bant kaydında Krapp’ın şarkı söylemek üzerine

konusmasında geçer. “Onun yaşına geldiğimde, eğer gelirse, şarkı söyler miyim? Hayır. Çocukken şarkı söyledim mi? Hayır. Hiç şarkı söyledim mi? Hayır” (Beckett, 1993-1: 93). Bu sözlerin ardından bant bittiğinde Krapp şarkı söylemeye başlar. Burada durumun komikliği asıl olarak Krapp’ın kendisinden bu kadar emin konuşmasında saklıdır. Gerilimi ayakta tutan şey Krapp’ın kendisinin ne olduğu sorusuna daima verdiği yanlış yanıtlardır. Krapp’ın görünüşü dışında başka bir şey üzerine emin olamadan oyunun sonuna varırız. Asıl olarak hayata karşı gerilimin sürekli olarak korunduğu alan burası değil midir? Katharsis kavramına bakalım. Katharsis, asıl olarak gerilimin son bulmasıyla, yani bizden bir gerilimin boşalmasıyla ilintilidir. Bu tanım temel olarak 2500 yıldır aynıdır. Fakat bugün bu kavrama başka bir yerden bakacak olursak, asıl olanın bu gerilimin ertelenmesiyle oluşturulan rahatlama olduğunu görmekteyiz. Katharsis gerilimi Erteler/Farklılaştırır. Bu aslen Derrida’nın kullandığı Differance kavramıdır. Bu Erteleme/Farklılaştırma çoğunlukla gerilimi aslen tutan mefhum olarak karşımızdadır. Komediye oluşturan asıl yoğunluklardan birisi burasıdır. İyi bir espri daima dinleyiciyi belli bir süre sürüncemede bırakır. Krapp’ın şarkı söylememesiyle ilgili tekrarının bozulmasında bir gerilim kaybı olduğu için değil, asıl olarak gerilimin bu zamana kadar durmasının aslında bir anlam ifade etmiyor oluşuna güleriz. Buradaki asıl karanlık nokta burasıdır. İnsanlık düşüncesinin bu zamana kadar yaptığı hata aslen gerilimin oluşturduğu doluluk kendisini ertelediğinde kalan boşluğun kabul edilememesinde gizlidir.

“Maddecilik, durağan maddi yoğunluğun nemli ağırlığıyla öne sürülmesi değildir – böyle bir “maddecilik” ancak gnostik spirüel bağnazlığa destek olarak görülebilir. Buna karşın, hakiki bir maddecilik “maddenin ortadan kalkışını”, sadece boşluğun var olduğu düşüncesini neşeyle kucaklar” (Zizek, 2013: 61). Bu durum için Lacan, daha samimi bir cevap verir. “Budizmin en iyi tarafı, Zen’dir ve Zen, sana havlayarak tepki vermekten başka bir şey değildir, aziz dostum. Freud’un dediği gibi, bu cehennemi işin içinden doğal olarak çıkmak isteyen için, Zen en iyisidir” (Lacan, 2019: 135).

Özetle Nietzscheci projenin sorunlu okumalarının sonuna gelinmiş olur. Bedenin gizemli nüfuz edilemez yoğunluğunun peygamberi olarak Beckett’in kutsanması yapılamaz. Beckett’in, açıkça materyalizmin en soğuk tarafının, yani Lacan’ın hiçbir tanıma uymayan bir boşluk olarak belirttiği hakikatin yazarı olduğunu

söyleyebiliriz. İnsan hem antagonistik hem de simbiyotik bir varlık olarak çelişkilerden beslenir. Yücelik ve vasatlık bu nedenle hem karşı karşıya hem de iç içedir. Etik alanından bahsediyoruz çünkü gören göz için yargı hep bir komedi unsuru olarak işlemiştir. Bir insanın buzda kayıp inatla düşmemesi bile o kişi için içimizde korkunç bir ön yargıyı ortaya çıkartır. İnsan böylesi bir insan üstü çabadan tiksindir. Yaşamak için verilen bu tür büyük çabaları acizlik sayarız. Ancak tam olarak bu aciz halde olmak, insan olmak için çabaladığımız her anda ortaya çıkan insandan fazla olan durumda insan olabiliyorsak, ya da şöyle diyebiliriz: Bir şeyi yaşamak için tekrar ederken, bu tekrara olan inancımızın ortasındaki delikten sızan boşluğun bizi tekinsizce yeniden yapılandırıldığını keşfedersek ne olur?

2.2. Beckett ve Diğerleri

Burada keşfedilmesi gereken şey aslında neyden zevk aldığımız değil, Ötekinin neyden zevk aldığıdır. Ona karşı bakışın kendisinde zaten temel olarak bu kötücül bakış iş başındadır. Şu kural nefes alan varlıklar için sabittir; Öteki her zaman benden daha fazla zevke sahiptir. Burada zevk/haz sadece deneyimlenen bir şey değil, aynı zamanda ekonomisi yapılabilen değişim değeri olan bir maddedir. Örneğin temel olarak insan acıyı yok etmek istemez, ondan zevk almak ister. Zevk alamadığı sürece korku, acı, hüznün zarar verir. Burada aslında üretilen şey artı keyiftir. Ölçüsüzce fazla olan ve orada olmaması gereken, aslında içinden böyle bir keyfin alınabileceğini bile bilmediğimiz bir delikten fışkıran bir şeydir. Esrime anları tam olarak böyledir. Ne zaman geleceği belli olmayan keyif atakları. Burada yüce olanı biraz çevirerek ete kemiğe bürümeye başladığını, hesaplanabilir bir alana çıkarıldığında, bir mübadele değerine ulaştığını görürüz. Temel olarak onun ekonomik bir boyutunun olduğunu söyleyerek aslında artı keyfin işleyiş biçiminin para gibi yapılandığını görürüz. İmgesel ve simgesel olarak kendi değerini gerçeğin kurgusal yanı üzerinden tanımlar. Bu nedenle yüzer-gezer bir değer sistemine sahiptir. Ancak gerçeğin katı, değişmez ve bozulmaz yanı görüldüğünde para kendi değerini yok eder. Hayatları düzenleyen o yüce değeri kaybolur. Esrime de hep bir yücelik anı ile ilgili olmasının aslında başka bir yüzü vardır. Onun yüceliğinin kalbinde bulunan şey aslında sadece baktır.

“Bu karşıt belirlenmelerin (anlaşılması zor yüce obje ve/veya dışkısız çöp) özdeşliği - yüce Kase’nin bir parça boktan başka hiçbir şey olmadığını ortaya çıkaracak, daima -mevcut olan bir şeyin ötekine dönüşmesi tehditi- Lacancı objet petit a’nın tam olarak özünde ifade edilir” (Zizek, 2003: 37). Godot’da Valdimir ve Estragon’un tam olarak bu dışkılanan objelerden kendilerini kurduklarını düşündüğümüzde bu dönüşüm daha da zevk verici bir unsur haline gelir. Asıl olarak Beckett karakterleri kendi içindeki boşluğu bu arızalı neşelerle tamamlar. Böylelikle öznedeki gizli olan arızanın sürekli bir oraya çıkışı, meydan okuyuşu sürekli olarak sahnededir. Tavuk kemiğine olan müstehcen zevk bizi büyük tuzağa, yani derin anlam arayışına, anlaşılmayan yüce nesne olmaya götürür. Bu yine Beckett’in kurduğu tuzaktır. Açıkça Beckett, eleştirmenlerin bu çok basit olanı bir türlü anlayamaması veya onun salt bir bok olarak okunmasını reddederek açıkça arızanın kaynağını yani hiçliği gösterir. Ancak burada Trajik düşünme alışkanlıkları sebebiyle doğrudan özne dahilinde nesnenin gelişimine değil, tam tersine nesnenin içsel mistik hakikatine odaklanarak asıl sıkıntıyı göremeyeceklerdir. Özellikle kavramsal olarak dilin merkezi işlevine yani iletişime Beckett hiçbir ehemmiyet göstermez. *“Sessizlik bir kere bozuldu mu yeniden bütün haline gelmesi imkansızdır”* (Beckett, 1997: 336). Fakat bu nokta çok önemlidir. Bu bütünlük bozulduğu anda bir delikten boşalan su gibi, bütün anlam oradan aşağı sözcüklerle dökülür. Godot’da sessizlik anları uzamaz, aynı şekilde **Oyun Sonu**’nda da bu böyledir. Tekrar etme pahasına her şey yeniden ve yeniden söylenir. Açıkça bu konuşmanın vasat zevkini gösterir.

Zevk anından bahsediyoruz çünkü açıkça Beckett karakterlerinin gün yüzüne çıktıkları anlar bu anlardır. Titremeleri, kekelemeleri ve ritim bozuklukları açıkça zevk anlarında karşımıza çıkar. **Godot’u Beklerken**’de Didi ve Gogo’nun havuç ve pancarla kurdukları ilişkide zevk meselesi daha çok ortaya çıkar. Estragon bir kemik parçası yüzünden dayak yediği sırada bile karakterler canlılıklarını yitirmezler. Açıkça bu engel olunamaz libidinal enerji, spekülative değerini tam olarak düşüşten alır. Düşüşün özgün birçok yorumu vardır. Fakat en önemli olanı en arkaik olan Şeytan’ın düşüşüdür. En yüce melek olarak başlayan şeytan düşüşte müthiş müstehcenlik kazanır. Bu müstehcenlik açıkça yeryüzüne aittir. O, düşüşün ardından ancak Kıyameti

bekleyecektir. Geri kalanını bütün yüce değerler halledecektir. Didi ve Gogo'nun büyük zevki tam olarak buradan kaynaklanır. Onlar zaten düşen, hadım edilenlerdir. Burada Oidipus mitine geri dönmekte yarar var. Oidipus'un en özgür olduğu an, **Kral Oidipus** oyununda değildir. Oidipus, Kolonos'ta iken asıl özgürlüğüne kavuşur. Yani büyük körlükle ödüllendirildiği, acıların en büyüğünden zevk aldığı anda kendisini bulur. Bu iki büyük oyundan birinin Trajediye yol gösterdiğini düşünürsek, açıkça onun tekinsiz ikizi de içerisinde Komediye dair en karanlık bilgeliği barındıracaktır.

“Lacan'ın vurguladığı gibi, hatta tam da bu trajedinin eksikliği modern durumu, çelişkili biçimde daha korkunç hale getirir: Gulag'tan Holocaust'a kadar bütün korkunçluklara rağmen, kapitalizmden itibaren artık gerçek trajediler yoktur- Yahudi toplama kamplarındaki kurbanlar ya da Stalinist şov davalarının kurbanları gerçek trajik durumlar değillerdi; onların durumları komik -ya da en azından tuhaf- vaziyetten yoksun değildi; ve, bu sebepten daha da korkunçturlar – vahşet o kadar derindir ki artık trajik onur düzeyine ‘yüceltilemez’ ve bu nedenle ancak parodinin kendisinin tüyler ürpertici parodisel taklidi/dublajı yoluyla yaklaşılabilir”(Zizek, 2003: 55).

Beckett bu daimî boşluğun etkisini çok erken bir zamanda keşfeder. Temel mesele açıkça zevk meselesidir. Bunun için öncelikle Beckett karakterlerinin hala Oidipal bir bağının bulunduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Anti-Oidipal bir duruş açıkça büyük trajedilerin görmezden gelindiği boşluğa, yani varlığın tekinsiz yanına aldırış etmez. Açıkça Deleuze'un **Anti-Ödipus** kitabının girişinde bahsettiği makineler libidinal bir güçle dünyaya saldırırken açıkça düşüşü yaşamaktadırlar.

“Arzulama-makineleri hem teknik hem de toplumsaldır. İşte bu anlamda arzulama-üretimi birincil psişik bastırmanın mevkiiyken, toplumsal üretim toplumsal bastırmanın meydana geldiği yerdir ve ilki ile ikincisi arasında, ‘harfi harfine söylemek gerekirse’ ikincil psişik bastırma gibi bir şey vuku bulur: ya içsellik ya da dışsal bir koşulun sonucu olmasına bağlı olarak burada her şey organsız beden ve onun eşdeğerinin durumuna bağlıdır (özellikle de ölüm içgüdüünün rolünü değiştirmektedir)” (Deleuze, Guattari, 2014: 55).

Burada Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği ikincil psişik bastırma açıkça metafiziksel düşüşün kendisinden kaynaklanmaktadır. Asıl olarak öznenin eksikliğinin bütün yanlış anlaşılan noktası burasıdır. Özne fazlalıklarından kurtulmak

için değil, tam tersine kendisini var kılabilmek adına ikincil bir psişik bastırma alanı açar. Bu açılan alan tamamen öznenin kendi süper egosu ile bağlantılıdır. Libidinal enerjinin aşırılığı en sonunda özneyi bir düşüşe sürüklenmenin korkusuyla, yani açıkça ölüm dürtüsüyle burun buruna getirir. Burada bu enerjinin tekinsizliği ile kişi ilkin yabancılaştığına şimdi şizofrenik bir açıdan bakmaktadır. Bu iki katmanlı bastırma esasen ilkinin, yani Baba'nın, Otoritenin ve Hadım edilmenin tekinsiz zevkinden duyulan hazzın bir sonucudur. Dünyanın asıl işleyişinin tam olarak aslında başından beri hadım edilmiş-eksik bırakılmış olmanın farkındalığıdır. Bu farkındalığın ağırlığı ile yüzleşmek yerine doğrudan, körü körüne ölüme atlamayı veya pervasız birer makine olarak yaşamayı seçmek, tam olarak Deleuzecü organsız beden olmak budur. Daha doğrusu trajedilerin sonrasına dair bütün bilinmezliğin bir anda çökmesi ile çözülen öznenin büyük kıyameti yer almaktadır. Bu asıl olarak Trajedinin tam da mitik konumudur. Patos sonrası yaşanan akli dengesizliktir. Bu durum asıl olarak biz kandırılan seyircilerin bakışındadır. Deleuze, öznenin böylesi bir acı sonucunda normal hayata uyum sağlayamayacağını, travmanın bütün bedeni acı içinde katatoni edeceğine olan saf inancımızla oynar. Fakat işin aslı öyle değildir. **Oidipus Kolonos'ta** oyununda asıl olarak karşımıza çıkan bir Beckett karakteri olarak Oidipus'tur. Burada tekinsizliğin libidinal gücü ile uğraşmanın yolunun Beckett bizlere sunmaktadır.

Bu noktada bu tüketilemez libidinal güç, tekinsiz olanın kendisinden gelmektedir. Bütün sembolik düzeni alaşağı ederken kullandığı müstehcenlik tekinsiz alanın libidinal üretim coşkusudur. Bakışın kendisini sürekli değiştirerek kendi kendisini tatmin eder. Buradaki yabancılaşma anında tekinsiz alan müthiş bir artı değer üretim mekanizması haline gelecektir. Artık tekrar eden anlar hiç değişmezken bile bir tür fazlayı üretir/işaretler hale gelecektir. Bergson'un makineleşme dediği şey tam olarak budur. Yaşamın sınırlılığının farkında olan Bergson bir makinenin hareket mutlağına dahil olamayacağımızı, buna en çok yaklaştığımız anlarda ise insan üstü bir çabaya dahil olduğumuzu ve bu çabanın komik görüldüğünü anlatır. Burada negatif boşluk yeniden iş başındadır. Metafizik sınır insanın eylemlerinin sınırlı olduğu üzerinedir. Bu nedenle insan sınırlarının dışına çıkamaz. Ancak burada komedinin

aştığı nokta o sınırdır. İnsanın her daim eylem içerisinde/tekrarlarda insanda insandan fazla olanı üretmesidir. Aynı şey tekrar etme mekanizmasının kendisinin de bu şekilde tekrarın içindeki boşluktan ürettiğidir. Tekrarda tekrardan fazla olan şey farkı yaratır. Yani tekrarda işlenen ana amaçtan sapar ve böylece bir travma olarak karşımıza çıkar. Bu gerçekliğin kendisidir. Tekinsiz dediğimiz asıl şey bu boşluğun kendisi yani gerçek ile karşılaşma anı olan travmadır.

Şu örneğe bakarak bu travma meselesini açıklayalım: ‘‘Bir balıkçı korkunç bir fırtınanın ortasında balık tutmaktadır. Düşünür ve Öğrencisi kıyıya yaklaşırken balıkçıyı görürler ve düşünür, öğrencisine şunları söyler: ‘‘İşte hakikatin farkında olmayan o balıkçı mutludur’’. Bu noktada bakışımızı biraz değiştirerek asıl tongaya düşenin düşünür ve öğrencisi olduğunu fark ederiz. Burada balıkçının fırtınadan habersiz olduğunu değil tam tersine fırtına olduğu için orada olduğunu, iyi balığı böyle yakaladığını, bunun bir aile geleneği olduğunu düşünebiliriz. Bu tekinsiz alan gerçekliği yeniden gözden geçireceğimiz bir alan olacaktır. Maya perdesi, gerçekte hakikat arasına gerilen perde olarak gerçekliği korur. Bu mefhumunun böylesi bir dönüşümü bize mutlaklığın ne kadar kırılgan olduğunu gösterecektir. Bu kırılgan mutlaklık nasıl işlemektedir peki? Burada balıkçı bu yüceliğin resmi içindeki ufak bir leke, minik bir delik, bir hata, bir yanlışlıktır. Balıkçının bütün sıradan, acınası varlığı ile tanrısal yüceliğin altında ezileceğinden duyduğumuz temel korku, fantezidir. Gerçekliği anlamlandırırken aslında travmaları anlamlandırırız. Travma olmadan deneyim olamaz. Aslında balıkçının fırtınanın içinde yok oluşu gizli, korkunç isteğimizdir. Çünkü gerçek budur. Ve balıkçı bu gerçekliğin içinde bağırp çağırmadan sakince balık tutuyor ise burada gerçekliğimize aykırı bir şey vardır. Gerçekliği koruyabilmek adına balıkçıdan vazgeçeriz. İşte o tekinsizdir. Lacan’ın Puncture(deler) dediği mefhum budur. Delinen şey balıkçının gözündeki maya perdesi değil, tam tersine bizim gözümüzdekidir. Bizler metafizik algının bakışı ile sınırlandırılmış düşünür ve öğrenciyizdir. Balıkçı burada bütün yüceliği dağıtan, onu tersine çeviren negatif güçtür. Bilinç kendisinin parodisine dair gerçekliği buradan inşa eder. Yani kısaca katı olan her şey buharlaşır. Balıkçı gündelik rutini/tekrarı bir fazla ile

sürdürmeye devam eder. Burada bu boşluğun kendisi, tekinsiz alan, negatif yapı komedi için iş başındadır. Lacan'ın özne mefhumunda özne eksiktir (S). Yani yüce özneliğin üzeri çizilmiş, bir artık, fazlalık, bok olarak oluşumuna işaret eder. Bu noktada Hegel devreye girecek ve "Tin Kemiktir" derken aslında kemiğin kendisinin Kafatası ve fallus arasında bir şey olarak sürekli hareket halinde olduğunu bildirecektir. Böylelikle Deleuze'ün ikincil psişik bastırmasındaki hata asıl olarak bu bastırmanın öznenin dışından değil, tam olarak benliğin yücelikle ilgili yanından ona doğru yaklaşmasındadır. Simgesel düzeni anlayamamanın verdiği asıl sıkıntı boşluğun, yani Mutlak Hiç 'in bir türlü kabul edilememesinin paradoksudur.

Başta bu öznelik meselesi için Beckett'in oyunlarının ne kadar önemli olduğunu "Tod" kelimesindeki artikelin ve Özne'yi belirtenin, "S"'nin üzerini çizerek vermiş olduk. Bu çizilme, açıkça bu kavramlara müstehcen bir açıklık sağlamaktadır. Bu açıklığın bulunduğu nokta Beckett'in Barok hareketi ile sağlanmaktadır. İki boşluk iki farklı alandan başlayarak aynı imleyenin yokluğunu yani Hiçliği ifade eder. Bu bükülmenin kendisi ölüm dürtüsü ile açıktan bağlantılıdır. Barok döngü, kıvrım açıkça ölüm dürtüsünün bir sonucudur. Anlamanın boşluğuna doğru sürüklenen Beckett karakterleri, asıl olarak hangi aralıkta olduklarını iyi bilmektedir.

"Öyleyse, adlandırılmayan ölümün arasındaki bölgeye, yaşayan ölülerin ya da bir diğer deyişle, ölümsüzün bölgesine yerleştirmek daha doğru. Adlandırılmayan, sessizlik ve dil, aynı ve öteki, içerisi ve dışarısının ortasında kendine yer bulduğu gibi, aynı zamanda yaşam ve ölüm arasına da kendine yer bulur" (Zizek, 2021: 164-165).

Öznenin bu bükülmeyle birlikte birleştiği şey asıl olarak kendisinden daha yüce bir şey değildir. Özne kendini doğrudan gerçekliğin ötesine, hiçliğin kucağına bırakır. Yeniden oyunlara bakarsak asal olanın bütün bir eylemin bittiği, tükendiği anlarda olduğunu fark ederiz. Godot'yu Beklerken de oyun hiç başlamamış, Oyun Sonu'nda ise oyun çoktan bitmiştir. Ancak oyunda, karakterler ve durum birer hayalet gibi kendilerini o virtüel alandan konuşmaya devam ederler. Komedinin işler durumu tam olarak bu barok döngüden kaynaklanır. Tekrarın bitimsiz ve bıktırıcıya tekrarı en

sonunda sinir bozucu bir hal oluşturur. Didi ve Gogo, İsa'yla birlikte çarmıha gerilen hırsızlar olarak affedilip affedilmediklerini bilmezler. Onlar sadece nihai sonucu beklerler. Ölüm dürtüsünün kendisinde olan bu bitimsiz hareket asıl olarak ölüme doğrudan yapılan bir balıklama atlayış değil, libidinal enerjinin bütün potansiyelinin açığa çıkmasıdır. Didi ve Gogo'nun hareketi esasen ölümün azameti içerisinde büyük bir coşkunlukla ortaya çıkar. Didi ve Gogo bu azametli çıkışla bütün anlamların başka bir tarafına doğru kayarlar. Özellikle ne olduklarını tanımlarken herhangi bir netlikleri yoktur. Bunun asıl nedeni kıvrımın kendisinde her an anlamın kayıyor olmasıdır. Gittikçe yabancılaşılan bir dünyada artık tekinsiz bir ikiz olarak bütün bir sembolik düzenin karşısındadırlar. Bu nedenle libidinal olarak güçlüdürler. Bu asıl olarak komedinin kendisi için de geçerlidir.

Komedinin içine girdikçe; kendisini gerçekleştirebilmek adına, tam olarak ortadan kalkmaması gerektiği anda ortadan kaybolan, bilinmeyen bir zaman içinde yeniden ortaya çıkıveren bir fazlalığa işaret eden ve bu fazlalığın kendisini ortadan kaldırarak bir eksikliği imlemekle birlikte tam olarak artık sıfır noktasına hiç ulaşamayan, sıfır noktasının kendisinin imkansızlığına dönüşmesinde oluşan durumu görürüz. Gülünen şey artık geriye dönüş olmamasının mutsuzluğudur. Geriye dönüşün imkansızlığı burada, imkanı bütün yapılar içerisinde imkansızı seçen, onu gerçekleştirmeye dair yapılan eylemin bir parçası olarak keyif alınan ancak sonuca çok yakın, fakat sonucu daima ıskalayan bir eylem olması ile ilgilidir. Keyif alınan bu noktada mutsuzluk kendisini iptal eder. Çünkü mutsuzluk ilk anda eylem öncesi(entropi) anda mevcuttur. Hamm, sahneye girdiği anda oyuna, “*Bende... oyun sırası*” diye başlaması sanki bir cesedin ayaklanması gibidir. Bu tıpkı hiçliğin ortasından nefes almak için fırlayan şey ile aynıdır. Burada artık mutsuzluk olağan eylemsiz durum içerisinde iptal olur. Burada mutsuzluk biter anlamında değil, bir durumdan (alandan), bir duyguya (eyleme) geçişten bahsediyorum. Bu nedenle mutsuzluk kendisini eylemsiz alanda iptal ederek mutlaklaşır. Mutsuzluk mutlak bir halde kendisini bütün fenomenler dünyasından ayırarak bütün eylemlerin içerisinde

sirayet ederek kendisini fenomenal dünyada var eder. Böylelikle bütün bir dünyaya musallat olur.

Komedinin başlangıç noktası olarak böyle bir mutsuzluk anı düşünmek, komedinin kendi doğasına ters olabilecek bir hamle gibi görünebilir. Burada iş başına çağırılması gereken şey tam olarak neşeli olma halinin kendisiymiş gibidir. Ancak burada fazlalığın kendisini ortadan kaldırması olarak adlandıracağım şey; tam olarak bu mutsuzluk biçiminin kendini ortadan kaldırması, yani eyleme dönüşmesi ile mutlak bir mutsuzluk alanı kurarak bütün yapıları bunun içerisine alma durumudur. Cansız bir alandan hareket ile kendini eyleme dökmek, tıpkı yaşamın kendisini cansız nesneler alanından bir anda dışarı fırlatışı, taşırışı gibi komedi de bu alandan taşar. Nihai olarak cansız alana dönmek istese de bu dönüş mümkün değildir. Bu nedenle nihai mutsuzluk ile başlayan eyleme geçme hali yeni bir bakış açısı taşır. Bu değişimle gerçekliğin içerisinde mutsuzluk halinin bilinç kazanması, olumsuzluğu mutlak kılar. Kişinin kendisindeki mutsuzluğun bilinci, eylem içerisinde kendini gösterdiği andan itibaren bu mutsuz hal, mutsuz bilince dönüşür. Bu mutsuzluk durumunun kendisi, yani nihai olumsuzluk, aslında hayatın içerisinde daha fazla olanağa sahip bir bilinç biçimine işaret eder. Mutsuz bilinçten söz ederken bilincin bilgisinde olan şeyin salt bir nihilizm olduğundan bahsetmiyoruz. Bu durum sadece neden-sonuç ilişkisi içerisindeki nedenin bilinmezliğinin bir eksikliği olarak gün yüzüne çıkar. Komedi, aslında yerine ulaşamayacağının bilgisinden yoksun bir biçimde hareket eden, ancak hareketi sürdürmeye devam eden birinin durumudur. Daha doğrusu bu imkansızlığın bilgisinde olan seyircinin bakışında olan kör noktanın işlemesi ile ortaya çıkan fazlalıktır. Eylemin tekrarı boyunca ulaşılmak istenilen yer ile varılan yer arasındaki mesafeye komedi deriz. Bu nedenle temel bir olumsuzluğun sonucu olarak kahraman sahneye girer. Burada aslında trajedilerin içeriğine dair bir noktanın varlığından söz ediliyor gibidir ancak trajik olan için ilk an; yani sahneye giriş anı olarak ele alınan an, aslında bir olumluluk içinde gelişir. Trajedide bir başlangıç, yani daimî bir sıfır noktası vardır. Trajedinin daimî sıfır noktasına yaptığı bütün göndermeler asal olarak bir olumluluk taşır. Bu olumlu durumun son bulması ile başlayan krizler trajediyi inşa eder. Bize

geçmişle ilgili söylenen her söz bu trajik anın öncesindeki duruma, nihai sıfırın varlığına dair kanıtlar sunar. Geçmişe baktığımızda ise gördüğümüz asıl olarak olumlu bir anın varlığıdır. Bu an aslında Eden bahçesinden kovulmadan önce Âdem ve Havva'nın durumuna benzetilebilir. Orada sonsuz neşe vardır. Trajedi aslında bu sonsuz neşenin askıya alınması ve azap içinde bekletilmesi ile oluşur. Oysa komedide durum daha farklı işler. Bu fazlalık ve eksikliğin sürekli kendilerini 'olur olmaz yerlerden' üretmelerinden dolayı artık sıfır noktası yoktur. Aslen başlangıç noktasının koordinatlarını 0'dan -1'e çekmek daha mantıklı bir yol bile sunabilir bizlere. Bir tür olumsuzluk anı olarak başlayan andan itibaren eylem içerisindeki tekrarlar kendi içlerinden yeni koordinatlar üretecek ve tekrarların içerisinde üreyen müthiş çoğulluk 0 noktasına yani nihai neşe durumuna asla vardırılamayacaktır. Ancak bu kayboluş bizlere yeni bir neşe olgusunun varlığına dair bilgi sunabilir. Barok döngünün burada asıl olarak komediyi oluşturan hareket kıvrımı olduğu görülecektir. Bu pay, yani *düşünsel pay* kendini daima gerçeğin kendisine götürecektir. En basit anlamıyla sahne üzerinde bütünün bir parçası bulunmaktadır. Ancak bu ikircikli bölünmezliğin içinde karşımızda duran hangi parçadır? Bu kolay bir soru değildir. Sahnenin kendine özgü yapısı onu hem ayırır hem de ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkarır. Bu tam olarak karşımızda ne olduğundan emin olamadığımız rüya anı gibidir. Tekinsizdir, ancak bir bütüne dair bize daima ip uçları bırakır. Bu anlamda "tektir". Sahne onun için bütüncüllüğünü kaybettiği bir alandır. Temsilin kendisine çağırıldığı anda iyi ve kötünün ötesinde, ironiktir.

Bir gösteren olarak karmaşıktır ancak daima doğruyu söyler. Tekinsiz olanın kendisi böyle işlemektedir. Dışarıdan gelen şey asıl olarak içeride bulunur. Onun geri dönüşüne şahit oluruz. Bu sebeple korkutucudur. Çünkü dışarının asıl olarak içeride oluşu tam olarak kurduğumuz metafizik düzeye karşı işlemeye başlar. Bu nedenle orada sınırın içerisinde ve dışarısında olan şey aslında tektir. Burada bütünlük sadece ikiye bölünmez, aynı anda birçok şeyden sorumludur. Bu basit bir ikiye ayrılma değildir. Daha çok imgelerin kendileri artık bulundukları konumdan azade olarak birçok yere hayalet olarak sirayet ederler. Bir bütünlük olarak işlemeye devam etse de

daima bir yarısı ile bizi ilişkiye sokar. Ne zaman ve nereden geleceği belli olmayan bu kötücül ruh, bütün bir sınırı yok olma noktasına getirir. Bu sınırın kendisi ortadan kalktığına salt olarak hiçlik(hakikat) kalacaktır. Beckett karakterlerinin teatral alanda taşıyıcıları asıl olarak Bufonlardır. Bufon kavramı Avrupa halk geleneğinde kullanılan bir tür aptalın temsiliyetidir. Ancak bu aptallık hali kendi içerisinde ölümcül bir kötülüğü taşır. Onlar daime kinli ve hırslı olarak insansı yapıların dışındadır. Bufon, bu hiçliğin taşıyıcısı olarak sahneye çıkar.

*“Bir bufon bedeni içinde alay eden kişi söz alıp hiç duyulmamış şeyler söyleyebilir, savaş, kıtlık, Tanrı, vs gibi **alay edilmez** şeylerle alay edebilir. İnsanlar tam olarak nasıl bir hastalık olduğunu daha bilmeden bufonlar bizi AIDS ile tanıştırmıştı. Bufonesk transpozisyon içinde bufonlar **aşkın ölümü** temalı bir geçit töreni sunabilmişler ve bize kabul edilemeyi kabul ettirmişlerdir”*(Lecoq, 2015: 139).

Lecoq’un burada “kabul edilmeyen” olarak sunduğu şey karşılıklı oluşan bir etkileşim anının adımlarıdır. Doğal olamayan şey, olmadığı hali ile karşımıza geçer ve kendisini kabul ettirir. Burada her zaman bir şiddet vardır. Doğal olmayan alandan gelenlerin kendilerini kabul ettirdikleri nokta daima radikal, sıra dışı (şok edici) ve boktan olacaktır. Bu nedenle anlam başka bir gerçekliğin içerisine kayar. Bufon’la beraber sahnenin kendisi ile seyirciler yeni bir anlama transpoze olurlar. Bu geçişin içerisindeki dönüşüm sağlıklı yiyeceğin boka dönüşmesi gibidir. Transpoze oluşun kendisi varlığın normal biçimini bozabilir ancak bu negatif geçiş ile birlikte olanağın kendisi bir şekilde yeniden gündeme gelir. Negatif güç burada bu Bufon oluşun kendisinde yer almaktadır. Sahnede olan her şey öznenen bağımsız olarak salt bir spazm gibi sahnede devinir. Tıpkı dışkının karın içindeki hareketi ve keyfi spazmları gibi. Bu sancının kendisi asıl olarak bokun kendisini tutma halinden kaynaklanır. Bu tutuculuk asıl olarak bokun kendisi ile ilk karşılaşmamızda yaşanan gizil ayartı ile ilgilidir. Ondan azade olmakla onu azat etmek arasında oluşan yarılma Bufon’un sahnede oluşu ile paralel bir şekilde işler. Bu kasılmalar esasında varlığı rahatsız eden iç durumun bilince çağırılışı ile ilgilidir. Burada içeride yaşanan kasılma dışarı, yani bilince çağırılır. Durum daha çok ötekinin oluşumu ile ilgilidir. Öteki diyebilmem

adına ilk önce onu dışlamam gerekir. Bu dışarıda bulunma hali (ekstatikon) yaşanabilmesi için şeyin kendisinden kurtulmam gerek. Bu nedenle şeylerle uzlaşımında son yol olan, asıl olarak diyalektik parçalanma sürecinin sonu olan yeniden belirlenim anıdır. Azat olma hali burada daha önemli bir nokta taşır. Artık hem azat olduğum hem de azat ettiğim şeyden sorumlu değilimdir. Bu noktada şey benden bağımsız bir biçimde hareket edecek ve kendi ekonomisini yeniden oluşturacaktır. Bufon'un bu pervasızlığının aslında tamamen bir oluş durumundan kopmak ile bağlı olduğunu fark ederiz. Bu durumda Descartesçi anlamı ile kötü cin gerçekten sahne almaya başlayacaktır. Düşüncenin kendisindeki eksiklik tam olarak budur. Sınırları ne kadar ortadan kaldırmaya yaklaşısam da daima içinde bulunduğum bir zeminin varlığını hissedirim. Sahnede kullanılan ironi olarak oluş biçiminin kendisi de burada bu sorumluluğu taşır. İşlediği bütün alanlar içerisinde gerçekliğin kendisine daima gönderme yapmak zorunluluğunu gösterecektir. En korkunç olanın kendisini sahnede tekrar tekrar var etmesi esnasında asıl olarak gerçekliğin şüpheli ve bulanık alanına dair bir şeyi gösterir. İronik oluşun sorumluluğu budur. Asıl olarak Bufon korkunç olanın taşıyıcısı olarak kendisini sakınmaz. Sahne ile arasına düşünsel mesafeyi sokmaz. Sadece bu mesafe seyirci ile düşündüğü şey (*res cogitans*) arasında oluşur. Descartes burada haklıdır. Kötü cin daima akıllı çarpıtmaya gelir. Peki akıl zaten daima çarpıtmalarla dolu bir labirentten başka bir şey değilse? Bu korkunç şüphe durumunun seyirci için komik olması, asıl olarak gerçekliğin kendisinin daima zihinden kaçtığı bir kaçış noktası olarak orada işlemez mi? Sonuç olarak akıl kendisini tekleştirmek isteyecektir. Çelişkiden uzağa, sınırların içinde, tam da merkezde olduğunu düşündüğü ana geri dönmek ister. Bu geri dönüş isteği temel olarak çelişkiyi bitiren, diyalektiği bozan, anlamı tekleştiren yapıyı oluşturur. Bu konumundan kaynaklı olarak tek merkezli bir kaçış noktası yaratarak bütün anlamı perspektifin içinde oluşan tek bir delikten uzaklaştırmak ister. Böylece varlık sadece iyiyi kabul edebilir. Bu nedenle kaçış noktasının kendisi yücecektir. İstemsizce yaratılan dikatomide “Öteki” hem korkulan hem de aşağılanan bir yapı olarak karşımızdadır. Onun bütün anlama sirayet eden gölgesi her şeyi kapsar. Bu nedenle bakılan tek merkezli nokta üzerinden ona gülmek isteriz. Çünkü öteki ile karşılaştığımız ilk anda

ona gülünmez ise ondan korkulur. Bufon tam olarak bu karar anının içine müdahale ederek, o kararsızlığı yaratan boşlukta devinir.

Bufon'da güldüğümüz asıl şeyi incelerken Lecoq *“her şeyle alay etmenin şeylerin gizemini ortaya çıkardığını gözlemledim”* der. Burada *şeylerin gizeminden* kasıt nedir? Lecoq asal olarak gerçekliğin insan üzerindeki fantezi yaratan yanındansa, gerçeğin yitik tözünden bahsediyor olabilir mi? Daha doğrusu tözün kendisinin büyük bir açıklıkla her yanı kaplayan korkunç yanının aslında komik oluşunun bir göstergesi olarak mı bundan bahsediyor? Burada gülünen şey, tekinsiz olan ve fantezi arasında bir noktada durmaktadır. Yapının kendisinin salt bir temsilden çıkabilmesi için gereken alan bu kısımdır. Gülünen noktada şeyler kendilerine dair o tekinsiz yapıyı sürekli olarak tekrar ederek töz halini alırlar. Sahnede gerçekleşen ölüm aynı şekilde tekrar etmez ise bu fantezi alanımıza dair bir noktayı (en temelde empatiyi) tetikler. Burada fantezi asıl olarak temsil noktasına yakın bir alanda seyredir. Ancak şeylerin doğasına dair gizem asıl olarak tekrarda kendini gösterir. Ölümün bu tür egzajere bir tekrarı asal olarak ölümün tözüne dair bir şeyi karşımıza getirir. Onun binlerce yüzü vardır ve bizler burada sadece biri ile karşı karşıya kalırız. Egzajere tekrar, imkânsız tekrardır. İmkânsız tekrar kendisini sahnede gösterdiği anda onun korkunçluğu ve imkansızlığın verdiği güdüklüğü temelde insanı gülme isteğine sürükler. Bu abartma anında tam olarak “ölüm bu değil” dediğimiz, onu olumsuzladığımız anda aslında ölümün o olduğunu fark ederiz. Burada işleyen şey budur, asıl olarak sınırların ihlalidir. Kötü cin, daima düşüncede ketlenen olguların sınırlarını ihlal ederek onları dağıtır ve yeniden yapılandırır. Bu anlamda tekrar eden olguların tamamı asıl olarak yücelikten, vasatlığa doğru olan yolda kurulan bütün bu olguların içini boşaltır. Öteki olanın böylece dışarıda dururken seyirci için daima yabancılaştırıcı bir etkisi vardır. Diyalektik bir sürecin sonucu olarak dışkı-dışarıdaki-öteki yeni bir diyalektik sürecin ilk adımı yabancılaşmayı işin içine çağıracaktır. Bu iki olgu (dışarı ve yabancılaşma) birbirleriyle aynı kavramlar değildir. Yakın gözükseler bile sürecin iki ayrı tarafında yer alırlar. Bu olgu meselesine başka bir örnek ile yaklaşalım: “Kartezyen *cogito* bedenden farklı bir töz değildir (Descartes *cogito*'dan *res cogitans*'a yaptığı

gayrimeşru geçişte cogito'yu böyle yanlış anlar); tözsel içerik düzeyinde, olduğum hayvandan ibaretimdir. Beni insan yapan husus bir hayvan olarak biçimdir, biçimsel ilanıdır” (Zizek, Zupancic, 2020: 65). Bu durumda res cogitans’a geçişte bir bastırma mevcuttur. Burada bastırdığım şey asıl olarak cogito’nun tekil bir akıl olmadığıdır. İşin içindeki şeytansı yan daima bu aklın bir parçasını oluşturur. Burada bu kötülükten asal olarak alınan zevkin bastırılmasıyla beraber akıl kendisini düzene sokar. Bu ayırma, ilk olarak ayrılan tarafın bastırılması ile başlayan düalist süreç, kendi içinde yeniden bölünmelere yol açacaktır. Böylece bu düalizmin içinden şu sonuca ulaşılır. Üçüncü bir yol mevcut mu? Diyalektik süreç böylece yeniden kendini yapılandırır. Üçüncü yol burada ilk başta iki parçanın yeniden tanımlanması ile işe başlar. Bu düzenleme esnasında bükülme kendini gösterecektir. Kavramlar en temelinde birer tekil olarak (monad), kendini kanıtlamanın en uygun referansı olarak kendisine dönük olacaktır. Bu içe doğru dönüş durumunda kavramın sınırı, bastırılmış olanın içerden, bükülmenin bütün kıvrımlarını aynı merkezden yeniden yapılandırarak açacaktır. Kıvrım, tekil halde sadece kendi korkunç ikizine benzer. Bu nedenle salt bir temsilin parçası haline gelirler. Salt kıvrımın kendisi kendi içkinliğinden kurtulamaz. Böylelikle yaratılan dikatomi içerisinde kıvrım sınırlıdır. Bu noktada diyalektik işleyiş ancak kendisini gösterdiği bu alandan (kıvrımın kendisinden) kurtararak, ona karşı yabancılaşarak süreçten uzaklaşır. Kıvrımların süreç içerisinde çoğalarak, kendilerini yeniden bu diyalektik sürecin içine sokarak daimi bir döngü niteliğini almasıyla birlikte büyük bir aşkınlık yani yeni bir yol açığa çıkar. Bu aşkınlık(hybris) nitelik olarak yeni süreçlere olanak sağlayacak adımları oluşturur. Bu manada bu korkunç şeytanların asıl olarak birer kutsal melek olması değil, asıl olarak o korkunç şeytanların korkunçluğunun kendisinin sorgulanması önemlidir. Diyalektik süreç içinde kavram, kıvrımın sınırlılığından böyle kurtulur. Bu noktada bu düalist süreçte öteki olan daima deliliğin kendisidir. Burada delilikten kasıt salt bir akıl sağlığının yitimi değil, daha çok bütün bir kötücül gücü elinde bulunduran yapının kendisi olarak işleyen şeydir. Onun bu tür bir bastırmaya karşı elinde olan bütün bir yapı ile diyalektik işleyişe katılması ilk başta “öteki” olarak sınırlandırılması, dışlanması, dışkılanması ile olur. Tekinsiz olan yapı bastırılırken, delilik mefhumunun kendisi öteki olarak yapıdan

ayrılır. Burada delilik bir tür çoğalmaya ve taşmaya meyledecektir. *Hybris* burada, ölüm dürtüsüyle bastırılan çokluğun adıdır. Bu aşırılığın kendisi, bu hadsiz taşma asıl olarak *Bufon* varlığın kendisi olacaktır. O taşmanın, oburluğun, safsatanın ve iğrençliğin kendidir. Dışarıya dair bu atılım asıl olarak tekinsiz bir biçimde işler. *Hybris*'in kendi doğası tekinsizdir. Onda işleyen şey temel olarak yapılan eylemin içindeki hadsizlik, asıl olarak komik olanın doğasında bulunan şeyin kendisidir. Bu nedenle ölüm dürtüsüyle bir bağı vardır. Kaosun içerisinde hadsiz bir taşma olarak var olur. Bu hadsizlik sahnenin entropi anını bozan şey değil mi? Aynı zamanda bu hadsizliği çocuklar için dışkının tutulamaması üzerinden göremez miyiz? Dışkılama onun için en doğal olan hadsizlik değil midir? Beckett'in birçok karakteri bu hadsiz taşmayı taşır. Vladimir ve Estragon'da şapka ve ayakkabının kendi istekleri dışında onlardan ayrılması, Krapp'ın onu sürekli olumsuzlayan bantları, Winne'yi içine çeken kumlar ve Clov'un onu sürekli taşımak zorunda kalan bacakları.

“Karar tek bir hamleyle akıl ile deliliği birbirine bağlayıp birbirinden ayırır; burada hem kökensel bir emir, bir buyruk, bir karar edimi olarak, hem de bir yırtılma, bir kesme (cesure), bir ayrılık, bir ayrışma (dissension) olarak anlaşılmalıdır. Buna daha ziyade çatışma (dissension) diyeceğim, söz konusu olanın ikiye ayrılma, genel olarak anlamın/duyunun/aklın (sense), genel olarak logos'un bir bölünmesi ve bir iç sıkıntısı olduğunun, Latince sentire (duyularla veya akılla algılamak) edimini kendisindeki bir bölünme olduğunun altını çizmek için. Her zaman olduğu gibi, çatışma iç çatışmadır. Dışarıyı içerisi(dir), içeriği delerek Hegelci Entzweiung (ayrılma) uyarınca onu böler” (Derrida, 2020: 57).

O, efendide olmasını beklediğimiz yüceliği taşımaz. En başından beri bizlere bunu ifşa ediyordur. Burada efendi ve köle diyalektiği yok olmuş değildir. Tam tersine efendi ve köle arasındaki ilişki yok olursa köleliğin kendisi neşe ile kendini mutlaklaştırır. Nietzsche'nin köle ahlakı mefhumunda değindiği nokta, tam olarak efendi ile kölenin arasındaki mesafenin kapanamaması, efendinin kendisini bimekan olarak bütün zemine musallat etmesidir. Diyalektiğin işlemediğini düşündüğümüz kısım aslında tam olarak onun işlediği alan olarak karşımıza çıkar. Anlatının içerisinde bulunan alanda efendinin kendine özgü sihri bozulmak, kendini deşifre etmek durumundadır. Bu niyetin açıklığı ve bu açıklığın yarattığı körlük (gözbağcılık) anlatı

mekanının içinde seyredecektir. “Çünkü ateizmin hakiki formülü tanrı öldü değildir - Freud babanın işlevinin kökenini babanın katledilmesi üzerine temellendiren bile onu korur-, ateizmin hakiki formülü şudur: tanrı bilinç dışıdır” (Lacan, 2011: 66). Hegel’in Efendi-Köle diyalektiğinin birincil çözümü tam olarak buradadır. Lacan, Hegel’in bu çözülemesiz düğümünün bir ucunu bizlere gösterir. Barok hareketi oluşturan; geri dönüşü, kıvrımı, bükülmeyi, Lacan düğümün kendisine eş bir biçimde gösterir. Düğümün oluştuğu alan tam olarak bilinçdışına yerleşen bu tanrı düşüncesidir. Tanrının kendisi açıkça bükülmenin merkezini işaret eder. Hiçliğin kendisi kendini tutamayan bir şekilde münasebetsizce sahneye musallat olur. Beckett’in oyunlarında hep bir ikilikten söz edilir fakat aynı zamanda bütün oyunun kendi merkezine doğru çöktüğü bir yapıyı da sahnede görürüz. Bu açıkça diyalektiğin müthiş negatifiğini bizlere gösterir. Bu negatifik, tamda komedinin bağrında filizlenen şey olarak karşımıza çıkar. Komedi, Antik Yunandan bu yana tanrıları sahneden kovar ve yerine korkunç bir olumsuzluğu yerleştirir. Avangart hareketin çıkış noktasının komedi olduğu düşünüldüğünde aslında 20. Yüzyıl boyunca gülmenin tekinsiz ve histerik yanını sürekli olarak görmekteyiz. Beckett öncesi yazarların bu atılımları Beckett oyunlarına sirayet eder.

“Vahşet tiyatrosu Tanrı’yı sahneden kovar. Onun yerine yeni bir ateist söylemi sahneye koymaz; sözü ateizme vermez, tiyatro mekanının bir kez daha, biktırasıya, Tanrı’nın ölümünü ilan eden felsefeci mantığa terk etmez. Teatral vahşet pratiği, edimiyle ve yapısıyla teolojik olmayan bir alanda yaşar, daha doğrusu böyle bir alanı üretir” (Derrida, 2020: 311).

Beckett, tam olarak Artaud’un işini bitirdiği Tanrının adını anarak sahneye girer. Godot, bütün anlamları dışında tam da Derrida’nın tarif ettiği biçimde oyuna müdahale ederken aynı zamanda bütün anlamı kendine doğru bükerek sahnede Barok bir anlam oluşturur. Absürt tiyatrodaki bu etki içten dışa doğru giderken, Beckett radikal bir değişim ile anlamı dıştan içeri doğru bükerek. Büyük bir saçılma ile dağılan oyunlar yerine giderek kendi içine kapanan, nevrofik ve gri bir alan yaratır. Beckettçi karnaval tam olarak ufak anların müstehcenliği ile mahvolan alanlardır. Bu da Beckett’in

zihnine dair bir olguyu gün yüzüne çıkarır. Bütün aydınlık kavramlar ve oluşturdukları anlamlar gittikçe kararmaktadır.



3. BÖLÜM

BECKETT OYUNLARINDA YAZARIN ZİHNİ VE YENİ ÇAĞDA KOMEDİ



3.BÖLÜM

BECKETT OYUNLARINDA YAZARIN ZİHNİ VE YENİ ÇAĞDA KOMEDİ

3.1. BECKETT'İN KARANLIK ZİHNİ

Karanlık üzerine düşündüğümüzde aklımıza ilk olarak Beckett gelmemektedir. Korkunç dediğimizde daha çok dehşet verici anlatılar veya çarpık zihinlerle karşılaşmayı umarız. Artaud veya Maeterlinck gibi yazarların oyunlarındaki karanlık yapı daha çok göz önündedir. Beckett için ise bu durum onu anlaşılmasız kılan okumaların bir sonucu olarak karşımıza çıkan bir yanılsamadır. Öncelikle Beckett için korkunç olan şeyin var oluşun kendisi olduğu açıktır. Beckett, diğer absürt yazarlar gibi korkunçluğu dışarıdan gelen bir şey olarak karşımıza çıkarmaz. Tam tersine bütün karanlık var oluşun vasatlığında gizlidir. Beckett için bir seçim yapmak kadar korkunç olan şey, bir cinayet işlemek ile aynı eylemsel bütünlüğü taşır. Karar vermek ve harekete geçmek açıkça korkunçtur. Durmak ise bu felaketlerin en büyüğüdür. Beckett oyunlarında felaket alametleri çoğunlukla gündelik eylemlerden kaynaklanır. Gündelik olanın korkunçluğu bir anlamda zamanın ve mekânın bağımlısı olan varlığın en büyük çıkmazıdır. Bu açmazı düşündüğümüzde asıl dehşet verici olan tam da gündelik yaşamın içerisine sızmış olan hiçlik ile karşı karşıya gelineceğinin bilgisidir. Bu bilgi doğal olarak sözlere yansiyacaktır. Beckett'in dilin yıkımının ardından ne geleceği sorusuna verdiği cevap işte bu hiçlik kavramı ile doğru orantılıdır. Giriştiği büyük eylemin bir sonucu yoktur. Yıkım Beckett için sıradan bir eylemden farksızdır. Bu gayeyi ideolojikleştirmeden, doğrudan metafizik hiçliğin ortasına gözlerini dikerek gerçekleştirir.

“Heidegger'in düşüncesi, modern dünyanın ta kendisinin, dilin her şeyi söyleyebilme güvencesini yıkan ve insanın varolan'daki dayanağını tehlikeye atan bir sözdeki o tuhaf parlamasıdır. Şiirden bir parça tam da bunu, Varlık'la Hiçlik arasında sıkışıp kalmış insanın doğasının zayıflığı ve aynı zamanda kararsızlığı hakkında Parmenides'in pek de yanlışmış olduğunu ortaya koyuyor:

*Öylece giderler oraya buraya,
Sağır oldukları kadar da kör, şaşkın, kararsız soylar,
Paylarına düşen de şudur: “budur” demek kadar “bu değil” demek,*

*“aynı” ve “hiç de aynı” değil demek
Hepsi de, ama hepsi de, geri dönmeden asla ilerlemezler”* (Towarnicki, 2017: 31).

Beckett’in metafiziğin karanlık yanına attığı bakışta büyük bir geri dönüş vardır. Bu dönüş açıkça tiyatronun teori öncesi zamanına doğrudur. Beckett için açıkça teorinin yıkımı olarak görebileceğimiz bu atılım, muhafazakâr bir dönüş olarak karşımıza çıkar. Muhafaza etmedeki ana kavram Hegelci *Aufhebung* (bastırma) kavramının kendisine bir göndermedir. Bastırılan şey Hegel’de bastırılarak aşılırken, aşma eylemi yeni bir yaşama doğru açılır. Zihnin karanlığı tam olarak bu görülmeyen, bastırılan yerlerden mutlak geri dönüşte görülmektedir.

Beckett özellikle bir arşivci olarak zihnin karanlık yanına, bastırılanın kendisine dair dev bir zihin yapısı inşa eder. Beckett’in zihin yapısı kesinlikle şizoid değildir, karşımızda obsesif bir zihin bulunmaktadır. Bu nedenle Beckett oyunları sürekli geri dönmeler eşliğinde gerçekleşir. Beckett hatıraların, anıların uçuculuğunu en yıkıcı nokta olarak oyunların içine yerleştirir. Anıların bu karanlık yapısı Beckett için yıkıcı olan şeyin kendisidir. Hatırlamak ve unutmak arasındaki dinamikte Beckett refleksini geriye doğru yani unutamamanın veya hatırlayamamanın ekseninde kurgular. Karakterler muhakkak içinde yaşadıkları çıkmazın esiri olarak kalır. **Eski Şarkı** oyununda Beckett Gordon ve Cream karakterine bu şekilde yaklaşır. İki karakter birbirlerini tamamlayamayan yansımalar gibidir. Hatıralarının ortaklığını bilirler fakat bunları seslendiremezler. Burada hatırlanan asıl olarak unutulması gereken olarak karşımıza çıkar. Beckett bugüne değin tiyatro teorisi içerisinde yapılan kurgulamayı açıkça tersine çevirir. Unutulması, üzerinden geçilmesi gereken anıları sahneye taşır. Bu eylem biçimi içinde böyledir. Eylemin kendisinde unutilan, görülmeyen anıları yakalar, arşivler. Bu arşiv insanın vasatlığının arşividir. Beckett bunların içinde barındırdığı derin karanlığı gösterir. Burada anlamsızlık, eylemin tekrarının getirdiği büyük yabancılaşma ile doğru orantılıdır. Eylem tekrar ettikçe yabancılaşmanın büyüğü bozulur. Obsesif bir biçimde tekrarın sürdürülmesinde açıkça komik bir durum vardır. Komedi için tekrarın önemi belki de en tartışılmayan ögedir. Tekrar, komedinin

olmazsa olmaz tek unsurudur. *“Doğrusunu söylemek gerekirse bu ardışıklık, hafıza tarafından birbirinin içine konan hallerin devamlılığıdır, her halin başka bir hal içine kendini deforme etmesi suretiyle bir süreç tarafından sokulup bu hal içinde korunmasıdır.”* (Bergson, 2019: 51)

Bergson’un ardışıklık tarifi, tekrar kavramının anlaşılmasındaki yegâne olanaktır. Burada yeniden komedinin metafiziğine yani sonlu insan doğasının, sonluluğun sınırsızlığı içerisinde neler yapılabileceği fikrine dönmekteyiz. Beckett’in zihni düşüncenin bu sonsuz gecesini terk etmez. Hareketin tekrarından duyulan memnuniyetin verdiği yetersizlikle yüzleşmek bile Beckett karakterlerinin sınırlılığını gösterir. Komedinin en karanlık hali, çilenin bir türlü bitmemesinden kaynaklanır. Sonsuz bir işkence alanında zihnin düşüşü Beckett için bütün trajedilerden daha trajiktir. Bu trajedinin trajedisi açıkça parodi paradoksu gibi işler. Parodinin parodisi yapılamaz. Bir olgunun parodisindeki amaç zaten parodi kavramının kendisine dönen bütün bir anlamsal bükülmeleri gösterir. Bu nedenle parodinin parodisi bizi yine ana kaynağa, yani parodi kavramının merkezine götürecektir. Trajik olan da tam olarak böyledir. Trajedinin trajedisine doğru açılan her yolculuk bizi daha garip bir alana götürecektir. Teknik dönüş bizi trajedinin tekil alanına doğru sürükler. Trajediden daha trajik olan şey açıkça komiktir. Mutlak dönüşte doğrusal olarak unutulan şey kayıp yaşamının doğal durumudur. Beckett özellikle bu geri dönüşler esnasında atlanan, unutulan veya bakılmayan yerlerin ruhun boşluğunda uyandırdığı duygulara odaklanır. Hatıra, çağırılan şey artık bozuk, tanınmaz bir haldedir. Üzerine kurulu olan benlik onu dağıtmıştır. Bu tanınmaz halde olan şey geri döndüğünde ürkünç, grotesk ve tekinsizdir. Bu, Hegel’in bastırma sonrasında yaşanan yabancılaşmasının akabinde; unutuşun doğal alanından çıkartılan anının taze bir ceset olarak değil, bir avuç kemik olarak ortaya çıkmasıyla adlandırılabilir. Beckett, bu kemiklerin bir zaman bir anlam ifadesi olduğunu bilecek kadar çok mezar kazmıştır. Karşılaştığımız bu kemik çoğunlukla bizlere trajik alanın gülünç bir parodisi olarak değil, salt komedinin korkunçluğunun bir yansıması olarak görünür.

“Batı yazgısının başlamasıyla birlikte Yunan diyarındaki sanatlarda, kendilerine bahşedilmiş olan açığa çıkartmanın en yüce ihtişamına erişmiştir. Onlar, Tanrıları huzuruna çağırmış, Tanrısal yazgı ile beşerî yazgı arasında geçen ikili konuşmaya ses vermişlerdir. Ve sanatın adı da yalnızca tekhne idi. Biricik, katmerli bir açığa çıkartma idi sanat” (Heidegger, 2015: 49).

Korkunç olan asıl şey bu komedi biçiminde Heidegger’in “tekhne” kavramını ikili bir yazgının aracı olarak ortaya sürmesinden kaynaklıdır. Trajedi için bu iki yazgı biçimi ters orantılıdır. Biri yükselirken (Tanrısal olan), diğeri çöker (beşerî olan). Fakat Komedide durum çok daha vahim bir işleyiş içerisindedir. Tanrısal olan ve beşerî olan doğru orantılı olarak birlikte çökerler veya yükselirler. Burada Komedi, Tanrı fikrinin içini boşaltan en şeytani eylemi gerçekleştirir. Beşerî olanın çöküşünde tanrının yüceliğini görmek en klasik anlamda trajedinin temelini oluşturur. Fakat komedide tanrısal olan ile beşerî olanın birlikte yükselişi ve çöküşü ardından ortaklaştığımız tek alan, tanrı yargısının işinin bitirilmiş olmasıdır. Trajedi, kendi içine doğru dönüp yeni bir trajedi oluşturmaya başladığında bu, parodinin paradoksu gibi işler fakat bir farkla; bu fark trajedinin oluşturduğu tekrarın içerisinde Tanrısal olan yüceliğin kaybı ile son bulur. Doğrudan komedinin kendi saf karanlığında oluşan durum ortadadır. **Oidipus Kolonos’ta** oyununun tekinsiz bir komedi olması bundan kaynaklanır. Oidipus olağan eylemleriyle vasatlığın içerisinde sürekli olarak yüceliğin çöküşü ile beşerî olanın çöküşünü yan yana taşır. Bu durumda tanrılar ile yan yana yürüyen bir Oidipus yoktur. O sadece Hakikatin hiçliği içerisinde yürür. Tanrılar onu çoktan terk etmiştir. Bu durum Varoluşçuluk düşüncesi içerisinde de görülür. Albert Camus, Sisifos mitini trajik bir alt yapı içerisinde temellendirir. Var oluşun anlamsızlığına dair bu temel mit asıl olarak bir yanlış okumanın sonucudur. Trajik olanın asıl yapısı tekrara meyleden bir süreç yaratmaz. Tekrar komedi kavramının temel yapısında görülür. Bütün komedi karakterleri esasen bir Sisifos’tur. Sürekli tekrar eden eylemler içerisinde komedi karakteri bu tekrarlar arasında oluşan farkın anlamsızlığı içerisinde boğuşur fakat kendi varlık durumunu sorgulamak yerine müthiş bir geri dönüş yaşarlar. Bu dönüş öylesine bir bozulmadır ki bütün eylemin altında yatan anlamın ortasından boğucu hiçliği gün yüzüne çıkartır.

“Çok ilgi çekmemiş olsa da Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri adlı eseri çok anlaşılır biçimde en karşı çıkılamaz olanı olmuştur. Çünkü bu eser, bilinçdışının etkisini çok zarif bir şeffaflıkla bize göstermektedir; şakanın kendisini bize gösterdiği yüzü, dilin ona kazandırdığı karmaşada ortaya çıkanla aynıdır. Bu noktada resmini yüzünün diğer tarafı, onun tüm düzenini bir an için etkisiz hale getiren nüktedir. Gerçekten de nüktenin kullandığı dilin yaratıcı etkisi, anlamsızlığa meydan okuyup mutlak nedensizliğin örtüsünü kaldıran bir ifadeyle Gerçek’e üstünlüğünü göstermesindedir” (Lacan, 2020: 129).

Sisifos mitini asıl anlayan kişi Beckett’tir. Tanrısal gerçekliği aşarak ardındaki salt boşluğu bu gerçekliğin içerisinde konumlandırır ve temelde oyunun bütün yapısını bu karanlık üzerine kurarak Gerçekliğin üzerine gider. Temel olarak Beckett’in bütün kısa oyunlarının konusu budur. Bu beyhude çabadaki nükteyi, korkunç komik olan yaşam uğraşının gerçekliğe üstün gelişini bizlere göstermek istemektedir. Bu geri dönüş temelde Varoluşçu düşüncenin oluşturduğu yeni anlamsızlığın üzerini çizerek daha derin ve daha komik bir tekinsizliği gözler önüne getirir. Yaşamın kendisi Araf olur. Antik Yunan düşüncesinde tanrısal cezaların birçoğu kendisine Hristiyan mitindeki Araf düşüncesinde yer bulur. Beckett için korkunç olan şey bekleme değildir, Hristiyan bilinçdışında sürekli dolanan Araf düşüncesidir. Antik Yunan’ın ölümler diyarı Hristiyanlık düşüncesinde Araf’a dönüşür. Beckett bu anlamda tam bir Ortodoks Ateisttir. İncilin kurallarına bağlı kalarak Tanrı’yı imha eder.

“Burada ilahi bir didaktik öge, temel ve dolayısıyla da indirgenemez özgünlüğünün Yeniden ele geçirilmesinin gerekeceği bir kipe göre ittifaka girer. Söz konusu olan, ruhun benzersiz bir hareketi veya dilerseniz, onun en büyük karanlığında ortaya çıkartmak için en gizli gize uyan bir varoluş dönüşümüdür. Bu dönüşüm, kendini (onu) Tanrı’ya yöneltmek için diğerine yöneliyor (kendini yöneltiyor); gerçekte aynı olan bu iki hareket arasında bir sıra olmaksızın, biri ya da diğerinden kaçınılmış veya biri ya da diğeri saptırılmış olmaksızın. Böylesi bir dönüşüm şüphesiz Augustinusçu itiraf hareketiyle ilişkisiz olamaz” (Derrida, 2008: 19).

Özellikle Agustinus’un itiraflarındaki otobiyografik dil, Beckett karakterlerinde de mevcuttur. Karakterler sürekli olarak kendilerini ifşa ederler. Bu

itiraflarının ardında müthiş bir arşiv düşüncesi yer almaktadır. Zihnin unutmak için yaşadığı o anlar tam bir Araf cümbüşü olarak sürekli insan zihninde yeniden canlanır. **Godot'yu Beklerken** veya **Mutlu Günler'de** sürekli olarak hatırlanan o anlar, zihnin kendi hapishanesine doğru düşüşü kurgular. Beckett'in arşiv meselesini en güçlü biçimde gün yüzüne çıkardığı oyunu **Krapp'ın Son Bandı'nda**, Beckett hem arşiv meselesini hem de komedinin korkunç yanını gözler önüne getirir. Krapp yaşlı bir adam olarak bir komedi figürüdür. Oyunun girişinde muzla kurduğu ilişki, ileri derece miyop oluşu, kayıt cihazını yanlışlıkla yere düşürmesi tam olarak komedinin kurgulandığı alandır. Beckett yaşlılığın bitmek tükenmez korkunç dinamiğini bu tekrarlar sayesinde seyirciye gösterir. Burada gördüğümüz, Derrida'nın sözünü ettiği Agustinusçu itiraf öncesi yapılan bir adamdır. Krapp itiraf öncesi vasatlığın kendisini kendi kipi olarak seyirciye sunar. Bant çalışmaya başlayıp, anılar sahneye dökülürken Krapp kendini “*en büyük karanlığı ortaya çıkartmak için en gizli gize uyan*” hareketlerini sahnede gösterir. Tam olarak bir din adamının ikiye ayrılmış dünyası gibi Beckett de bizlere Krapp'ın iki dünyasını gösterir. Din adamının bir insan olarak yaşadığı vasatlık ve ona karşı gelişen yüce dini eylemler birbirlerinin zıttı olarak kalır. Beckett bu vasat eylemin içerisinde Tanrı fikrini alaşağı eder. Krapp'ın dua ettiğini duymayız. Karakterin dünyasında herhangi bir yüce anının varlığından bile haberimiz yoktur. Krapp, Kantçı metafiziğin tersine doğru işler. Onda eylemler yücelik ve vasatlık arasında bölünmez. Eylemin kendisi mobius şeridi gibi tek ve mutlak olanı yani salt hiçliğin vasatlığını takip eder. Beckett bütün yüceliği alaşağı eder. Bunu yaparken tam olarak Hristiyan çileciliğinin yeni bir ateizmle sentezini kullanır. Burada Krapp'ın yöneldiği şey Hiçliğin kendisidir. İtiraf ettiği şey bu karanlık zihnin çalışma biçimidir. Fakat hiçbir zaman bu durum Derridacı yapı söküm değildir. Asıl olarak sapmalarla ve geri dönüşlerle yaşanan çelişki komedi unsuruna dönüşür. Krapp'ın kendisini yönelttiği şey Tanrıya yönelmek değil, Tanrısal olandan mutlak geritepmedir.

“Hegel “mutlak geritepme” terimini, “zemin/sebep (Grund)” kategorisini açıklarken kullanılır; burada meşhur kelime oyunlarından birine başvuru, Grund (zemin/sebep) ile zu Grunden gehen (dağılmak/parçalanmak ya da

“doğrudan” anlamıyla “kendine ulaşmak”) arasında bağlantı kurar: Yansıtılmış belirlenim (reflected determination), zemine düşerek, gerçek anlamını, yani kendi üzerine kapanan bir geritepme olma anlamını kazanır, yani Öze ait olan koyutlanmışlık yalnızca ortadan kaldırılmış koyutlanmışlık olarak vardır ve tam tersine, yalnızca kendini ortadan kaldıran koyutlanmışlık Özün koyutlanmışlığıdır. Öz, kendini zemin olarak belirlediğinde belirli olmayan olarak belirlenir ve özünü belirlenişi yalnızca belirlenmişliğinin ortadan kaldırılmasıdır. Böylece kendini ortadan kaldıran şey olarak belirlenen Öz başkasından ortaya çıkmış değildir ama olumsuzluğu içinde kendisine-özdeş Özdür” (Zizek, 2020: 12).

Krapp’ın bu özdeşliği, nesne ile kurduğu sarkastik ilişki biçiminin kendisidir. Krapp neden bu bantları sürekli olarak dinlemektedir? Bu dinleme, kendisini koyutladığı yerden kaynaklanmamaktadır. Trajik karakterler adına geçmiş tam olarak bu koyutlanmış yerin aslında tam anlamıyla bozuk, çarpık bir karşılığı olduğunun fark edildiği anda ortaya çıkar. Fakat Beckett karakterleri bu geçmişle sürekli olarak dalga geçer. Krapp nükteleriyle geçmişi sürekli olarak alaya alır. Kendi alaycılığı sürekli olarak geçmişten gelen bu sesi çürütür. Beckett bunun tam tersini de yapmıştır. **Mutlu Günler** oyununda Winnie karakterinin sürekli iyi hatıraları anımsaması ile bulunduğu durum arasındaki tezatlık seyirci için bir komedi unsurudur. Bu açıkça karanlık ve tekinsiz bir yere ait olan gülme biçimidir. Winnie git gide batarken aslında ölümün kendisini imler. Krapp’ın nükteleri, yaşlanmakta olmanın, ölüme gitmenin karşısında verilen sarkastik bir cevaptır. Bu tepkiler geri tepmenin bir sonucu olarak karşımızdadır. Kendi özlerini koyutladıkları yeri sürekli reddin bir sonucudur.

*“**Tekhne** sözcüğünün taşıdığı anlam bakımından hesaba katılması gereken diğer şey ise daha da önemlidir. **Tekhne** sözcüğü, başlangıçtan Platon’un dönemine kadar **episteme** sözcüğüyle birlikte yol alır. Her iki sözcük de en geniş anlamıyla bilmeye verilen adlardır. Bir şeyi kendi evinin içi kadar iyi bilmeyi, bir şey üzerinde söz sahibi olmayı dile getirirler. Bilme, bir şeyi aralar. Aralayıcı olarak da bir açığa çıkartma biçimidir o. Aristoteles özel bir incelemede (**Nikomakhos’a Etik**, 3. ve 4. Bölüm) **episteme** ile **tekhne** arasında kesin bir ayrım yapar; üstelik bu ayrımı, neyi nasıl açığa çıkartıyorsa ona göre yapar. **Tekhne**, bir **aletheuein** biçimidir. **Tekhne**, kendi kendine varlığa getirmeyen ve henüz ortada olmayan, bu nedenle de kah şöyle kah böyle görünüp biçim alabilen şeyi açığa çıkartır” (Heidegger, 2015: 20).*

Heidegger'in Tekhne kavramını açıklarken kullandığı bu *“kah şöyle kah böyle görünüp biçim alabilen şey”* tanım, Beckett karakterlerinin geri tepme anında kendi olumsuzluklarının bir tezahürüdür. Öznenin koyutlandığı yere göre kendisini tersinlemesinden doğan şey trajedi değil, komedidir. Beckett, oyunlarında özellikle “mim” kullanmaz. Mim, tür olarak bütün anlatının hareketler ile anlatılması üzerine kuruludur. Sahnede olan oyuncu hareketleri ile anlamı oluşturur. Beckett ise bunu yapmaz. Sahnede en doğal haliyle hareket vardır. Gündelik, vasat, sıradan olanın ardındaki hiçliği göstermez, tam olarak bu hiçliğin bir sonucu olarak bu eylemler oluşur. Beckett, Gerçekliği bölen bir yazar değildir. Gerçekliğin içerisinde bulunan deliklerden gündelik hayata sızan hiçliğin yazarıdır. Bu nedenle alışık olduğumuz komediden bakıldığında Beckett aşırı trajiktir. Onda eğlencenin hiçbir nüansı yoktur. Dili ve anlatımı karanlık ve kasvetlidir. Fakat alışık olunan komedide temel yanlış, onun bir politik silah olmasıdır. Tarih boyunca komedi karakterleri, cezalandırılması gereken karakterler olarak karşımıza çıkar. Cezanın kendisi, karakteri bir “etik” içerisinde dizginlemeye çalışır. Aristoteles, Nikamokas için yazdığı etik kurallarında bir tür dengenin öz için en doğru karar olduğunu yazar. Aşırılık, törpülenmesi gereken bir güdüdür. Bu açıkça Aristoteles'in Politikasına da sirayet eder. Komedi bu anlamda bir silaha dönüşür. Bugünün bu Aristocu metafizik ile Platoncu metafizik arasında şekillenmiş dünyasında komedinin yeri ya olmayacaktı ya da bir silah olarak karşımıza çıkacaktı. Bu nedenle belki de Aristoteles'in Komedi kitabının kaybolması, komedinin bu tekinsiz yanının bütün tarihsel süreç içerisinde ayakta kalmasını sağlamıştır.

“Yazmak, henüz harfte üretilmemiş olanın başka bir evi olmadığını, herhangi bir topos ouranios, yani tanrısal bir idrakte duran bir reçete veya talimat olarak bizi bekliyor olmadığını bilmek demektir. Anlamın kendi kendisinde ikamet etmesi ve kendi kendisinden farklılaşarak/ötelenerek olduğu şeye, yani anlama dönüşmesi için söylemeyi veya yazılmayı beklemesi gerekir” (Derrida, 2020: 21).

Anlamın bulunduğu zemin Beckett için kaygan bir zemindir. Trajedi, kendi zeminini sıkı sıkıya tutarken, komedi bu zemini sürekli olarak kaydırır. Trajedi kendisine eş bir özde zemini temellendirirken, Komedi, bu zeminin en alt

basamağından en üstüne kurduğu bütün topolojik anlamı bir anda alaşağı eder. Bu durumun açıkça korkunçluğu temelde en güvendiğimiz zeminin bir anda yok olmasıdır. Heidegger, Ab-Grund (uçurum/zemin) kavramını tam olarak zeminin nahos değişimine bir gönderme olarak da kullanır. Uçurum, açıkça bir zemin olarak oradadır fakat aynı anda bir yokluğu, hiçliği de adlandırır. Tekinsiz bir yapı olarak Uçurum; labirentler, bataklıklar ve metruk mekanlar gibi tekinsiz bir yerdir. Kendisini bir anda kendi negatifine dönüştürecek gücü üzerinde barındırır. Komedinin doğasına dair bu teorisizlik, onu kaygan bir zemin haline getirir. Özellikle bu zemin Shakespeare oyunlarında daha fazla görünür olur. **Hamlet** oyununda mezarcılar sahnesi, bütün trajedinin içerisinde yer alan bir gedik olarak bütün komedi yükünü üzerine alır. Oyunun ağır ve kasvetli atmosferi; Trajediye doğuran eylemlerin entrikaları ve ihanetleri içerisinde yaşamın kendisi sabit bir zemin olarak karşımıza çıkar. Sonsuz ölümün mekânı mezarlığın, ölümün ete kemiğe bürünmüş temsilcileri mezarcıların, oyunun hem materyalist hem de metafizik anlamda pislği ile ilgili olan sahnede karşımıza çıkması ve bu sahnenin komedi olması şaşırtıcı değildir. **Hamlet** oyununda bütün metni tam ortasından bölersek bütün trajedinin anlam olarak bir noktaya doğru akışını görürüz. Trajedi, bu girdabın merkezine doğru hareket ederken Shakespeare, başka bir harekette bulunur. Bütün metni iki farklı yerden bükür. Birincisi bu trajik gerçeklikken diğeri asıl Hakikat 'in yaşandığı mezarlık sahnesidir. **Hamlet** oyununun trajik tanrıları üst katmanda “etik olan nedir?” sorusunun cevabı için Hamlet’e musallat olurken, diğeri tarafta politik güç uğruna yaşanan materyalist trajedi göz önüne gelir. Fakat Shakespeare bizlere bu oyunun bir katmanı daha olduğunu gösterir. Öyle bir katman ki oyuna dahil olduğu anda bütün Gerçekliği ortadan kaldırır. Mezarlığa Hamlet’in gelmesine kadar süren o kısacık anda Shakespeare, bizlere Ölüm kavramının gücünü gösterir. Ölüm kavramının bu denli felsefi işlendiği bu sahnenin açıkça bir komedi oluşu bile bizlere Beckett oyunundan bir parça gibi gelir. “*Yaşam ölümlü, ölüm ise canlıdır*” (Földenyi, 2020: 49). Mezarcılar, oyunu tanrıların olmadığı bir zemine indirir. Shakespeare, Aristoteles’in kurallarını çiğneyerek tam olarak komedi karakterlerini iş başına çağırır. Onlara bütün bir trajedinin cenazesini kaldırır.

“Trajedi, kendini Apolloncu imgelemde ateşleyen Dionysosçu bir içtepidir. Bu, tüm mitolojik cakasına karşın, yeterince geleneksel bir estetik karşı koymuştur. Form, Dionysos'un Ölümcül yüceliğini bir savuşturmadır ama içerdiği dinginlik bir ölüm imgesidir. Bu anlamda, Freud'da egonun bilinçdışı bir organ olması gibi, baskı altında tutmaya çabaladığı belli güçleri paylaşır. Dionysosçu hem yaşam içgüdüleridir hem de ölüm güdüsüdür. Her iki filozof için (Freud ve Nietzsche), Eros ve Thanatos, onları ayıran derin bir yarığın iki yanıdır” (Eagleton, 2012: 89).

Eagleton'ın bahsettiği bu madalyonun iki yüzü meselesi aslında pek çok teorisyenin kafa karışıklığına yol açmıştır. Burada yapılan dikatomi açıkça Descartesçi bir ayırmadır. Bu ayırım, açıkça ilk hareketi tanımlarken temelde Apollon ve Dionysos ayrımının merkezinde bulunan karanlığa dair değildir. Bu karanlığın sonucu bizlere gösterilir. Fakat daha derine indiğimizde Eagleton'ın da bizlere gösterdiği gibi bu mefhumlar aynı madalyonu işaret eder. Eagleton'ın Dionysosçu tanımında ölüm güdüsünü kullanmasında önemli bir şey göze çarpar. Asıl olarak Apolloncu için de bu durum aynı değil midir? Bütün bir gerçekliği aklın örtüsü altına alan Apolloncunun asıl gizlemek istediği şey bu ölüm güdüsü değil midir? Burada Lacan'ın “tek güdü, ölüm güdüsüdür” dediği noktaya geri döneriz. Asıl problemin bu güdüye teslim olmak veya ona karşı direnmek olarak formülize edilmesindeki sıkıntı aslen bu Apollon/Dionysos karşıtlığında takılı kalınmasıdır. Beckett'in buna cevabında asıl nokta Konuşan Öznenin kendi içinde sürekli bir diyalektik yoluna gitmesidir. Beckett'in, Nietzscheci sanat düşüncesinin birleştirici etkisini oyunları içinde sürekli kurduğu bu diyalektik çatışma, belki de bu hareketin düşünsel ve eylemsel bütünlüğünü daha gerideki o karanlık noktadan adlandırdığını göstermektedir. Beckett, gerçekliğin içerisindeki o karanlık noktaya bizleri geri döndürür. *“Gerçekliğe jouissance aygıtlarıyla yaklaşılr. İşte yine size önerdiğim bir formül – ama şunu merkeze almamız kaydıyla: dilden başka aygıt yoktur. Konuşan varlıkta jouissance işte bu şekilde bir aygıtla donanmıştır”* (Lacan, 2019: 65). Beckett, dilin bütün etkisini ortadan kaldırmayı amaçlarken spesifik bir dil olgusundan bahsetmemektedir. Onun derdi bütün bir dil kavramıdır. Özellikle Gerçeklikle kurulan bu ilk ilişkinin jouissance olmadan olması imkansızdır. Lacan, burada bizlere dile getirilmeyen bir Hakikati aktarır. Burada Beckettçi jouissance tam olarak yaşamın kendi içinde verdiği

derin sıkıntıdan kaynaklanan büyüleyici keyiftir. Bu keyif kesinlikle kötücüdür. Karanlık bir noktadan bizleri cezbeder. Tam olarak Hristiyan çileciliğinin kutsallığında ortaya çıkan gizli anlam, bundan duyulan korkunç zevktir. Bu zevk açıkça bugünün keyif düşkünlüğü ile karıştırılmamalıdır. Varlığın bütün yapısını yok ettiği korkunç bir bilinçten bahsetmekteyiz. **Oyun Sonu**’nda gerçekten Clow gidecek bir yeri olmadığı için mi oradadır? Veya Godot’da beklemenin dayanılmaz hafifliği Vladimir ve Estragon’u cezbetmiyor mudur? İşte Foucaultcu yanlış okuma tam olarak burada başlar. Bu insanlar mahkûm değildir. Korkunç olan tam olarak bu karanlık keyif nedeni ile orada olmalarıdır.

“Foucaulta’da anlaşıldığı üzere şiddetini ölçecek hassas bir kantar eksiktir. Misal, işkenceyi de sadece hakikatin üretimi açısından inceler ve işkenceyi içkin şiddet ve zevk ekonomisini göz ardı eder. İntiharın temelinde yatan şiddeti kavrayamaz. “İnsan bir zamanlar sadece hükümdarın elindeki ölüm kalım arasında karar verme yetkisini... kendi eline aldığı için bir suç kabul edilen” intiharın, “siyasi iktidarın hayatın iradesini eline aldığı bir toplumda” sosyolojik analiz nesnesi haline geldiğine dikkat çeker. Bu beyanda intiharı, özel bir dikkat sarf edilmesine gerek olmayan “düzenli ve sürekli” doğal bir olay olarak kavrar. Böylece disiplin toplumu adı verilen yapı içinde kendine yönelik şiddetin nasıl büyük bir hızla arttığına kafa yormaz. Oysa bu şiddet, toplumda tam da Foucault’ya gizli kalan içkin şiddet yapılarının varlığına işaret etmektedir” (Han, 2018: 92).

Beckett palyatif bir çözümle kolaycılık yapmayan bir yazar olarak karşımızdadır. Acının derinlerindeki gizli haz ve acı çekmenin gerçek şiddeti arasındaki komik durumu sürekli kurcalar. Beckett arı kovanına çomak sokar gibi oyunlarında bu meseleyle uğraşır. Beckett’in izlediği yolun bıçak sırtı bir yol olduğu kesindir. Beckett bu noktada bütün yatırımını tam olarak felaketin dili olan bu gizli keyfin gücüne yapar. Oyunlarının kurulu olduğu yapı, esasında sonlu oluşun bilincinin yapısıdır. Bunun açıkça Apolloncu veya Dionissoscü yapıdan farklı bir yan anlamı vardır. Ölümün gizini kabul etmek ve kendini kaybetmek ile onu görmezden gelerek yaşamak tamamen Trajik bilincin ürünüdür. Bu nedenle bu ayrım doğrudan Trajedileri etkileyecektir. Medea, Diyonizyak bir karakterdir, Kreon ise Apollonik. Fakat Antik Yunan düşüncesinin dışına doğru attığımız ilk adımda bizleri daha başka bir süreç

beklemektedir. Heidegger'in Dasein kavramını "ölümün bilincinde olan oluş hali" olarak tanımladığımızda aslında bu iki düşüncenin farklı nüanslarının da bulunduğunu görmekteyiz. Aslen komedide bu durum daha çok ölümün sürekliliğinin bilinci içerisinde gerçekleşir.

"Hem zaman hem de mekân, Kant'a göre, hiçliktir ve bu hiçlik kendimizle ve dışsal dünya ile irtibat kurma biçimimiz açısından olmazsa olmazdır. Daha sonra Kant'ın tamalgının transandantal birliği tartışmasında ortaya çıktığı görülen bu meselenin öne sürdüğü şey şudur: kant için özne, üstesinden gelinemeyecek ve aslına bakılırsa deneyimi mümkün kılan temel bir eksiklik tarafından kurulur" (Adkins, 2020: 29-30).

Temelde öznenin kendi kurucu noksanlığının altında bulunan Hiçlik kavramının, Zaman ve Mekân kavramlarının altında nasıl örgütlendiğini Kant en başından bizlere göstermiş olur. Burada hiçliğin devingen otoritesini yıkmak adına Kant'ın giriştiği çaba birçok noktada onu transandantal çıkarımlar yapmaya zorlar. Ahmakça bir biçimde sıkı sıkıya tutunduğumuz zaman ve mekân kavramlarının altı boştur. Örülen gerçeklik içerisinde asıl olarak bu hiçlikle karşı karşıya gelmekten duyulan tekinsiz hislerin önüne geçmek için Kant bütün bir gerçekliği bu varsayım üzerine inşa eder. Fakat Beckett'in ilk önce altını boşalttığı ve bizleri o korkunç Hakikat ile yüz yüze getirdiği alan tam olarak burasıdır. Beckett oyunlarında ilk olarak Zaman ve Mekân kavramlarının içini boşaltır. Özne olduğu düşünülen karakter en başta dramatik olanı bu hiçliğin kendisinden üretecektir. Beckett oyunlarının bu denli metafizik bir tarafa fırlatılmışlığının temel sorunu tam olarak bu saldırdır. Özellikle yapısalcılıktan post-yapısalcılığa geçiş aşamasında ikinci dünya savaşının hezimetinden geçmiş ülkeler için Beckett'in giriştiği bu metafizik saldırı, anlamsızlaştırma çabası olarak yüzeysel bir okumada takılı kalır. Bu okumada asıl felaket Beckett'in sunduğu bu "metafizik saldırıyı" temelsiz bir noktaya temellendirmek olacaktır. Batılı öznenin bütün metafizik aygıtlarına saldıran Beckett, bizler için salt anlamsız oyunlar inşa etmiş bir yazar gibi görünmektedir. Bu yanlış anlaşılmayı düzeltebilmek adına Beckett'in daha karanlık bir noktadan konuştuğunu fark etmemiz gerekir. İlk olarak Beckett anlamdan önce biçimsel olan bütün yapılarla

saldırır. Konuşan özne olarak Beckett karakterlerinin içinde bulunduğu korkunçluğu oyunun en başından dile getiriyor olması konvansiyonel tiyatro düşüncesine aykırıdır. Bu düşüncenin temelinde Trajik olanın en yüce olarak adlandırılması vardır. Temelde sıkıntı Antik Yunanda dikatomi olarak okunabilecek bir tiyatro anlayışının daha sonrasında Trajedinin hükmü altına girmesindedir. Anlamı üreten asıl noktanın Trajediden önce gelen “neşe hali” olduğu çok açıktır. Orada bozulan denge, bir sıra felaketler sonucunda kendisini yeniden gösterebilir. Fakat Beckett, bu neşe halinin yokluğu ile birlikte konuşan öznelerini karşımıza çıkarır. Yani temeldeki sarsıntı aslen olumsuzun dünyaya dayatılmasındadır. Bu dayatma en sonunda büyük güçlerle çözülemeyecek derecede felaketvari durumu gösterir. Beckett’in bu trajik formüle uyan tek eseri **Mutlu Günler**’dir. Winne karakterinin söylevi tam olarak bu yapının ürettiği anlam dünyası içinde seyreder. Fakat Beckett burada ironi yapmaktadır. Yani ironiyi sözün dışına taşıyarak bütün anlamı ironi üzerine inşa eder. Winnie’nin beline kadar toprağın içinde olması ironinin temel noktasıdır. Oyunun ikinci bölümünde Winne, boğazına kadar battığında ise bu durum daha korkunç bir komedi olarak karşımıza çıkar. Komedinin acımasızlığı burada anlam ve eylemi karşı karşıya getiriyor oluşudur. Güldüğümüz hakikat, Winne’nin farkında olmadığı, körleştiği şeydir. Winne bundan zevk alır. Onun, içinde suçluluk barındıran gizli zevki (Guilty Pleasure) tam olarak yaşamakta olduğu olumsuzluğu yok saymasıdır. Bunu Lacancı bir şekilde formülize edersek “yaşadığı olumluluğun yokluğu ile birlikte” konuşmasıdır. Burada olumluluğun hiçliği altında anlamın ve eylemin tekrar edilişindeki zıtlık tam olarak Zizek’in de bahsettiği gibi “ölüm güdüsü” ile olan doğrudan bağıdır. Bu bağ bizleri doğrudan Beckett’in karanlık zihnine götürecektir.

Öncelikle Godot fenomeni üzerine yeniden düşünmeye başlamamız gerekir. Godot, yokluğun kendisini imleyen dilsel fenomen olarak oyunun sürekli olarak içerisinde var olur. Veya oyun tam olarak Godot’nun üzerine kuruludur. Ölüm kavramının bir gösteren olarak nasıl işlediğini daha önce konuşmuştuk. Ölüm, bütün kavramsal açmazlarına rağmen büyük bir boşluk olarak anlam dünyamızda işlemeye devam eder. Onun varlığı bütün gerçekliğin ortasındaki kara deliktir. Tam olarak bütün

anlamı kendisine doğru büken şey odur. Çekiminden hiçbir anlam bütünü kurtulamaz. Tam olarak Komedinin işlediği hal ile Ölüm kavramının işlediği hal aynıdır. Ölümün ve Komedinin bilinçdışında mesken tuttuğu yer aynıdır. Güldüğümüz şey asıl olarak insanın bütün hakikatini ortaya çıkaran (yani kurulan gerçekliğin ardında yatan çöp/dışkı/hakikat) bir yapısının bulunmasıdır. Tam olarak yüce olanın deneyimlenemez olan tek yapısı Ölüm kavramının kendisidir. Burada iki farklı mefhum göze çarpar. Birincisi ölümü bir başkasından görmek, ikincisi ise ölümle doğrudan karşılaşmak. Konu ölüm olduğunda onunla doğrudan yapılan bütün karşılaşmalar özneyi yok eder. Öznenin kendi oluş halini muhafaza edebilmesi için ilk önce ölümü bir başkasından görmesi gereklidir. Godot'nun etimolojik yapısındaki karmaşayı Beckett'in barok ile kurduğu ilginç yapıda da göstermiştik. Godot, eğer ki Almanca bir tanımla yazıldıysa bu kendi içinde Tanrının ölmüş olduğu fikrini değil, tam tersine Tanrı düşüncesinin kuruluşu bakımından tamamen "soyut olumsuzluk" olarak karşımıza çıktığıdır. Paul Celan'ın **Ölüm Fügü** adlı şiirinde "Ölüm, Almanya'dan gelen bir ustadır" derken asıl olarak Ölüm kavramını insanlaştırır. Beckett'in Godot'da yaptığı bu değil midir? Ölüm'ün kendisi bütün zamanlara sirayet etmiş bir olguyken Celan, çağının getirdiği büyük katliamları ete kemiğe bürür. Hegel, dünyanın ruhunu tam olarak böyle bir modelle bizlere sunmuştur.

"Hegel, kendisinin zamanın Tini'nin ete kemiğe bürünmüş hali olduğuna, Napolyon'un da Weltseele, dünyanın ruhu, kudretin öbür kutbu, daha dışıl, tensel kutbu olduğuna inandı. Ama ikisi de dönemlerinde filizlenmeye başlayan bir fenomenin, buhar makinesinin önemini tam olarak anlamamış olmaları ile öne çıkıyor" (Lacan, 2022: 98).

Lacan'ın bu alıntısında, Hegel'in Napolyon'u ve kendisini dünyanın iki kutbu olarak tanımlamasında önemli bir mesele vardır. Düşünür ve aksiyon insanı arasındaki o derin uçurumu Hegel, tam olarak cinsiyetlenme sürecindeki temel problemle açıklar. Vladimir ve Estragon'un 60'ların Hegel'i ve Napolyon'u olarak sahneye çıkması bizlere bu durumu göstermektedir. Lacan, cinsiyetlenme sürecinin en kritik kısmını, Ayna evresini pek çok kere dile getirir. Ayna evresi sanılanın aksine fenomenal bir olgunun çok daha ötesindedir. Ayna evresi, bakışın karmaşık yapısı içerisinde pek çok

olumsuzluk taşır. İlk olarak kastrasyonun gerçekleştiği yer, Baba ile karşılaşma değildir. Asıl olarak çocuğun kendi aksı, sınırları, negatif taraflarıyla karşılaşmasıdır. Çocuğun pek çok farklı kaçış noktasının ortasında salt olarak kendi ile karşılaştığı ilk an bu andır. Bir sonraki an ise Ölüm ile olan karşılaşma olacaktır. Lacan, Babanın adlarından bahsederken kastrasyonun gerçekleştiği iktidar mekanizmalarından söz etmez. Söz ettiği şey hali hazırda kastrasyona uğramış olan öznenin, bu eylemi simgelselleştirmesidir. Bu nedenle Godot'nun Anti-Hegelci okumaları suya düşer. **Godot'u Beklerken** oyunun esasen Hegel'in en temel kavramına yani Efendi-Köle diyalektiğine karşı yazılmış bir oyun olduğundan Beckett okumaları içerisinde sıkça söz edilir. Vladimir ve Estragon'un bütün anlam dünyasını yıkararak (ki bu kesinlikle bir safsatadır, oyunun hiçbir yerinde anlam dünyası yıkılmaz) efendi olan Godot'dan; köle olan Vladimir ve Estragon'un özgürleştiği söylenir. Bu okumanın temelinde Deleuze'ün minör kavramı üzerine inşa ettiği direniş mekanizması vardır. Bu mekanizma ne kadar İktidar kavramı karşısında etik bir duruş kurmaya çabalasa da problemin kökeninde tam olarak Haz kavramı bulunmaktadır.

“Aynı zamanda da, itaati ve çoğalmayı dayatan arzu, yargılayan ve mahkum eden arzu (diz çökün diye oğlunun başını sertçe eğen, “Yargı”daki baba gibi). Oedipusçu çocukluk anısı mı? Anı, başları eğik bayların, bunları kurdeleli bayanların yer aldığı aile portresi ya da tatil fotoğraflarıdır. Anı arzuya ket vurur, kopyalarını çıkartır, katmanlara indirir, bütün bağlantılarını keser. Ne umabiliriz o halde? Bu bir çıkmazdır. Yine de, köksapın (rizom) parçası olabildiği ölçüde bir çıkmazın bile iyi olduğunu açığa çıkar” (Deleuze, Guattari, 2001: 8).

Deleuze'ün burada arzular hiyerarşisi kurduğu açıktır. Hazzın kendi içerisindeki kararlılığını/karanlığını katmanlara ayırır. Bu ayrıştırmayı Freudcu Oidipus'a yüklerken asıl olarak hazların karmaşık yapısını bir kenara bırakarak onları iyicil hazlar ve iktidar kuran hazlar olarak ayrıştırır. Bu ayrışmada hazzın karanlık yanını Baba figürüne atfeder. Fakat burada Deleuze'ün Lacan'dan bihaber olmadığı açıktır. Bu eylem doğrudan Lacan/Hegel sistemine yapılan bir saldırdır. Deleuze ve Guattari'nin asıl takıldığı nokta gerçeklikle kurulan ilişkidir. Fakat Lacan, doğrudan gerçekliği bölen/delen Hakikat ile uğraşır.

“Öteki’nin olumsuzluğu karşısında Hegel’in, Geis’ti, tını, bir hiper kodlama ve hiper yerliyurtlulaştırmaya neden olan paranoid bir hiper immünite (bağışıklık) yaratır. Ancak Deleuze’ün şizofren kodsuzlaşma ve yersizyurtsuzlaşmaya ilişkin karşıt modeli bir olumluluk şiddeti üretir. Kontrolsüz zincirleme reaksiyonlarla ve aşırı ısınmayla yanan bir nükleer santrali andırır (burnout)” (Han, 2018: 121).

Deleuze ve Guattari’nin kavramsallaştırdığı köksap (rizom) kavramı açıkça iktidar mekanizmalarına karşı yeni bir örgütlenme biçiminin yatay bir düzlemde olacağını savunur. Fakat bu yatay düzlemde şiddet kendisini çok daha vahşi bir biçimde gerçekleştirecektir. Özellikle Beckett yorumcularının görmek istemediği en büyük çelişki Vladimir ve Estragon’un bu rizomatik şiddet ile birbirleri arasında bağ kurmasıdır. Şiddetin yukarı, yani Godot’ya doğru çıkması imkansızdır. Bu durum bizleri korkunç bir “Newage” temsile doğru sürükler. Bu temsil kapitalist sistemin tekinsizce yapılandığı olumluluk şiddetinin bir temsilidir. Beckett okumalarının sıkıntısı Hegel’in diyalektik bir süreç olarak aşılması gereken Efendi-Köle diyalektiğini iptal etme çabasıdır. Bu, ölümle kurulan tekinsiz ilişkinin askıya alınarak “melek haline getirilen” sonsuz bir özne algısı yaratma çabasıdır. Bu nedenle Deleuze’ün sistemi içkindir. Aşkın olan daima korkunç bir surete bürünür. Deleuze bunun farkında olarak onu şizoidin gülüşüne yerleştirir. Burada Pascal’ın uyarısını tekrarlamakta fayda var. Melek oluşun korkunçluğunu bize hayvanlaşma olarak aktaran Pascal, açıkça bu yeni temsilin içinde gelişmekte olan yeni totalitarizmi gözler önüne sürer. *“Belki de kötülük dediğimiz şey başka biri için iyiliktir. Belki de kozmik bir yasadır bu”* (Fisher, 2020: 90). Fisher’in burada iyi niyetle tekrarladığı tekinsiz durum, Deleuzecü bir Beckett okumasında korkunç sonuçlar doğurur. Şiddetin bu denli arzudan bağımsızlaştırılmasında ölüm güdüsüne dair bir yanlış okuma mevcuttur. Bu okuma Bataille’in “Ölümün Efendisi” olarak formülize ettiği öldürme arzusundan kaynaklanır. Fakat vahşetin kendisi öldürme arzusunda yer alsa bile asıl devrimci güç bütün bir gerçekliğin arkasında yer alan Hakikatle ilintilidir. Burada Hegel’in Efendi-Köle diyalektiği bir saat gibi işler. Vladimir ve Estragon tam olarak Efendi-

Köle ilişkisinin ikinci fazına, yani efendinin sonsuz yitimine denk gelir. Burada acı gerçek Vladimir ve Estragon'un ölü olan tanrıyı beklemleridir. Yani Hegel'in soyut olumsuzluğu ile baş başadırlar. Öz bilince ulaşmanın temelinde yatan özgürlüğün hiç hoş bir şey olmadığını Hegel bizlere, 'yabancılaşma' kavramını ortaya atarak kanıtlamıştır.

“Komedide, der Hegel, Benlik mutlak Varlıktır. Komik bilinçte, “her türlü ilahi varlık geri döner ya da komedi tözün bütünüyle yabancılaşmasıdır” (Hegel, 1977, s.455). Yani: Komik bilinçte töz (“mutsuz bilinç”te olduğu gibi) benliğe ya da özneye yabancılaşmaz, kendi kendine yabancılaşır, ki özbilince ve kelimenin tam anlamıyla hayata gelebilmenin tek yolu da budur Komedi öznenin yabancılaşmasını hikayesi değil, özne haline gelmiş olan tözün yabancılaşmasının hikayesidir” (Zupancic, 2011: 33).

Yabancılaşmanın öze dair olan şeyi yani içeride yer alan deliği göstermesindeki durum tam olarak bilincin kendine dönük kısmında gerçekleşen müthiş olumsuzlama ile ilgilidir. Bu olumsuzlamayı tiyatro tarihi içerisinde pek çok karakterde görürüz. Örnek olarak Anton Çehov'un **Vanya Dayı** oyununun sonunda bu olumsuzluk olumsuzlanarak (Adornocu Negatif Diyalektik) olumlanır. Beckett ise bizleri yeni bir döngüye sokma nezaketinden kaçınır. Onun derdi bütün gerçekliklerdir. Bu nedenle bizi mutsuz bilinçle, olumsuzluk durumunu salt olarak ölüm güdüsünün eksenini ile eş bir noktada baş başa bırakır.

“Mesela ölüm içgüdüsünden söz edilebilir ki bu, en basit açıklamasıyla ölüme yönelik bir güdü değil, ölümün güdüsüdür. İnorganik, her şeyin ardındaki gayrişahsi rehberdir ve buna şahsi ve organik olan şeyler de dahildir. Thanatos açısından bakıldığında bizler de tekinsizlik için birer örnek teşkil ederiz: hepimizin içinde bir fail vardır (bilinçdışı, ölüm içgüdüsü) fakat bu fail ne olmasını beklediğimiz şeydir ne de olmasını beklediğimiz yeredir” (Fisher, 2020: 85).

Komedinin işleyişi de tam olarak böyle değil midir? Komik olan ne beklediğimiz yeredir ne de beklediğimiz şeydir. Beklenti komediyi öldürür. Beckett bütün bir beklenti olanağını tam olarak yanlış yerde bekleyen adamlar klişesi üzerinden, bütün yaşamın yanlışlığı üzerine kaydırıldığında aslında beklenmeyeni

gerçekleştirir. Bu nedenle komedi korkunç bir görünüm alır fakat trajik değildir. Estragon'un intiharını gerçekleştirememesindeki neden onun başına münasebetsiz bir olayın gelmesi değil, tam olarak münasebetsiz olanın zaten kendini öldürme eylemi olmasıdır. Beckett'in karanlığı aslen ölümün bir tür vahşet/şiddet biçimi olarak değil, şiddetli/vahşi bir biçimde özneye musallat olmasından kaynaklıdır. Bakışın içinde yer edinmiş olan Güzellik ve İyilik algılarının kalbinde yer alan karanlığın onları nasıl değiştirdiğini göstermesidir.

“Gelgelelim, Hegel'in vurguladığı nokta şudur: Komedi tam da (komik özneliliğin ortaya çıkmasını sağlayan) bu “olumsuzun çalışması” yoluyla kendi zorunluluğunu, evrenselliğini ve tözselliğini üretir (tek “mutlak güç” bizatihi kendisidir) ve bunu kendinde evrensel olanın figürlerinin son tahlilde bütünüyle içi boş ve olumsal şeyler olduklarını göz önüne sererek yapar. Nitekim saf Güzel ve İyi düşünceleri komik bir görüntü arz ederler: hem içerik olarak sahip oldukları özgül belirlenmişliklerini hem de mutlak belirlenmişliklerini sınırlayan kanaatten kurtularak... içi boş hale ve tam da bu yüzden kanaatin eğlencesi ve herhangi bir rastlantısal bireyselliğin kaprisi haline gelirler” (Zupancic, 2011: 33).

Açıkça Beckett, rastlantısal olanı belirleyen güçlere boyun eğmeden onun bütün tekinsizliğini ortaya çıkartır. Bunu içinde yapılan ilk hamlenin geriye dönük mutlak bir tepme olması açıkça, karakterlerin içinde yer aldığı gerçekliği silerek sonrasında olacaklara imkân tanınmasıdır. Komedide “Evet, güldürecek fakat nasıl?” sorusunun karşılığını Beckett, bütün bir anlam dünyasının altını kahkaha ile oyarak yapar. Bu biçimde Tanrı kavramının aslında içinde bulunan boşluğun nasıl işlediğini bizlere gösterir. İncil’de yer alan iki hırsız meselinden çıkartılacak şey, asıl çarpmıha gerilenin ve kurtarılması gerekenin (fiziksel olarak) İsa olduğudur. Fakat gerçekliğin içerisinden gelerek onun yapısını bozan Hiçliğe karşılık Beckett, bu hiçliği sorgusuzca kucaklar. Zamanın tini/Dünyanın Tini kavramlarına geri dönecek olursak, Beckett Hegel gibi zamanının ruhunu temsil etmektedir. Bunun karşısında ise dünyanın ruhu yeni gerçekçi akımın ellerindedir. Napolyon ve Hegel karşıtlığındaki durum tam olarak Hegel’in bir sonraki adımında yer değiştirerek Dünyanın ruhu olmasında gerçekleşir. Beckett’in ve Yeni Gerçekçiliğin kaçırdığı nokta, onların sonrasında gelecek olan Buhar makinesinin (İn-yer-face, post dramatik oyunlar) ne derece Beckett

ve ne derece Gerçekçi olacağıdır. Beckett ve Hegel'in bizlere gösterdiği şey onlardan sonra gelecek olan çağın, karanlığının kemik sesleri olacaktır.

3.2. Tin Kemiktir

Bugün, 1960 sonrası tiyatro ile ilgili olarak konuşmaya başladığımızda aslında temel olarak iki etken faktörden söz edebiliriz. Birincisi Avrupa sanat atılımının kendisidir. Coğrafyanın kendisini tanımlama biçimi içerisinde birçok etnik unsurla beraber yeniden yapılanan bir noktada Avrupa kıtası, asıl olarak son elli yılda kimlik bunalımının doruğuna gelmiştir. Avrupa kendi içerisinde kimliğini uzun ve zorlu bir süreç içerisinde oluşturmuştur. Avrupa için kültür en geniş anlamıyla kimliktir. Özellikle Avrupa üçlüsünün (Almanya, İngiltere, Fransa) bütün bir Avrupa içerisinde oluşturdukları atılımlar ile bilim, sanat ve felsefeyi dönemler halinde kendi kimlikleri ile domine etmişlerdir. Ancak İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemi bu sürecin çok daha karmaşık bir halde geldiğini göstermektedir. Özellikle kültür üretimi ve tüketimi aşamasında Avrupa kendi kimliğinin birçok noktada kırıldığını ve bozulduğuna şahit olmuş, böylelikle kendi kimlik arayışı içerisinde yeniden eski dünyanın kültürlerini araştırmaya başlamıştır. Avrupa'nın kimlik krizi asıl olarak modernizmin diğer bir yüzü olan sistematik katliamlarla tanıştığı dönme dairdir. Bu durumun metafizik yönünü en net biçimde Zizek açıklamıştır.

"Kant'ın iddiasına göre bir kalabalık sıradan bir isyanda kralı öldürdüğünde onu sadece kişi olarak öldürmüştür, diğer yandan ise kralı (yasanın hükmünün somutlaşması olarak) ölüme mahkûm eden adli süreç yasasının (hükmünün) biçimini içerden yok etmekte ve onu korkunç bir parodiye dönüştürmektedir; işte bu yüzden bir edim Kant'ın deyimiyle asla affedilemez, "silinmez bir suçtur". Fakat ikinci aşamada Kant umutsuz şekilde bu edimin iki tarihsel örneğinde (Cromwell dönemi ve 1793 Fransa'sı) aslında sadece güruhin alışıyla karşı karşıya olduğumuzu iddia eder. Peki, Kant'taki bu gidip gelmenin ve sınıflandırma karmaşasının nedeni neydi? Eğer "şeytani kötülüğün" olanağını kabul etseydi, onu İyiden ayırt etmesi tamamıyla imkânsız olurdu: Zira her iki edim de "patolojik" olamayan şekilde güdülenmiş olacak ve böylece adalet komedisi (parodisi) adaletin kendisinden ayırt edilemez hale gelecektir. Kant'tan Hegel'e geçiş ise yalnızca Kant'ın tutarsızlığından Hegel'in "şeytani" kötülük ile İyiyi özdeş kıldığı pervasız varsayımına yapılan bir geçiştir" (Zizek, 2013: 77).

Buradaki geçiş açıkça modernizmin üzerine kurulu olduğu tabuların yıkılmasıdır. Kant'ın kralın bedeninde birleştirdiği yüce ahlak kendisini alaşağı etmiş, korkunç bir ikizi olarak Avrupa düşüncesinin içine sızmaya başlamıştır. 1850 sonrası Avrupa'nın bir topya gibi olduğunu, sınırların ve merkezizetiliğin yavaşça ortadan kalktığı, Avrupa modern toplumunun ortak bir kültür ve birlikteliğe doğru hareket ettiği görülecektir. Bunun zerine gelen birinci dünya savaşı ile modernizmin gömdüğü bütün “şeytani kötücül” düşünceler yeniden hortlamıştır. Bu tekinsiz geri dönüş 60 sonrasında olduğu gibi o dönemde tiyatronun ana kaynağı haline gelmiştir. Açıkça bütün tabulara saldıran Avangarde sanat, bu kötücüllüğü yeniden merkeze, bütün iyi düşüncelerin içine taşı mıştır. Benzer bir atılım 60 sonrasında tekrar görünür olur. In-Your-Face akımıyla beraber “şeytani kötülük” düşüncesi bütün düşünce sistemine musallat olur. znelik kavramından Aile kavramına, toplumsal hareketlerden bireyselleşmeye kadar pek çok alan artık kötülük düşüncesiyle birlikte var olur. En basit eylem bile korkunç komik bir biçimde kendisini vahşetin kendisine dönüştürür. Özellikle bu kayma kimlik oluşturmanın verdiği sıkıntı ile i içedir. Avrupa coğrafyası içinde öteki, yeniden sahne almaya başlar.

Tiyatro alanında yaşanan ikinci etken ise performans kavramının bugünkü formuna ulaşmasını sağlayan iki büyük Avrupalı yazardır. Bunlardan birincisi Antonin Artaud'ken diğeri Samuel Beckett'tir. Beckett oyunları günümüz post modern sahnelemesinin bel kemiğini oluşturur. Onun “sözü ortadan kaldırma” projesi zamanı içinde pek değer bulamasa da günümüz sanatının merkezine yerleşmiş durumdadır. Beckett, kendisini bölerek sahnelemenin bütün alanlarına müdahale etmiştir. Son dönem oyunlarının giderek “sessizleştiği” düşünüldüğüne, Beckett için eylemin ne kadar önemli bir etken olduğu göz önüne gelecektir. Bugünün kemiğini oluşturan asıl etki Beckett'in sahneleme ve anlatım teknikleri olmuştur. Beckett'in tinsel yaklaşımı bütün sanatsal formların içinde kemikleşmiş bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu karşılaşma daha çok tekinsiz bir yapıdadır. Beckett, oyunların içinden varlığını silerken, kalan izler üzerinden Beckett'e ulaşırız.

In-Your-Face akımına kimlik kavramından yaklaşılmaya başlamak, bir anlamda süreç içerisindeki dönüşümünü hem de kendi içerisindeki eksikleri ortaya çıkartacaktır. İlk olarak kimliğin oluş halinde bir yapı olduğu konusu ile başlamak gerek. Kimliğin kendisini salt olarak toplumun bakışı ile kurmaya başlamasıyla birlikte birey, salt bir ideoloji nesnesi haline alacaktır. Michel Foucault'nun bio-politika kuramıyla birey artık üretilen bir konuma gelmiş, böylelikle düşünme edimini askıya alarak salt birer üretim nesnesine dönüşmüştür. Bu argümanı ile birlikte performans kendisini edimsellik ilkesi ile ortaya atar. Artık düşünmek bile bu sistemin üretim dinamiğinden kaçmak için mümkün değildir ancak edimsel olarak dünyaya katılım sağlanabildiği takdirde dünya yeniden değişimlere açık bir halde kendisini dönüştürecektir. Bu nedenle edim, deneyimi tekrar etmek üzerinden gelişirken kendisini oluş ile birlikte düşünülmesi gereken bir noktaya getirecektir. Buraya kadar akımın, kimlik ve oluş üzerinden kendisini nasıl kurduğu ile ilgili temel noktaları açıkladık ancak İn-Your-Face kendi içerisinde bir kimlik problemi ile ortaya çıkar. Kavram asıl olarak kendisini konvansiyonel bir biçimde tanımlamaz. Burada üzerine konuşmamız gereken bir biçimde kavram kendisini “Ben olmayan” üzerinden tanımlar. Bu nokta Beckett'in **Ben Değil** oyununun salt bir okuma metni olarak değil, metafizik anlamda da etkilerini bizlere gösterir. Sarah Kane'in **4.48 Psikoza** oyunu hem Performansın hem de İn-Your-Face akımının bir bileşeni olarak karşımıza çıkar. Kane, sözün önemini yitirdiğini fakat anlatının bir şekilde devam ettiğini Beckettçi bir yerden bizlere sunar.

Bu antagonistik yer değiştirme (Ben yerine Ben Değil) hali içerisinde performans kavramı asıl olarak öncesinde anlaşılmış kavramlarla değil tam olarak “o an ne ise o” biçiminde edimsel bir tavır alır. Bu noktada virtüelite olarak birçok edimi içerisinde barındıracak bir yapıyla karşımıza çıkar. Bu noktada performansın temel mekaniğine dair ilk yapıyı burada Derrida'nın Leibniz'in tanrısı üzerinden bizlere gösterir. Kavram o kadar çok alana sirayet etmiş durumdadır ki artık birini ötekinden ayırmak çok mümkün değildir. Bu nedenle kavram üzerine konuşmaya başlarken kültür örneğinden başlamanın doğru olacağını ve performansın bir şekilde kendi oluş

halinin, Beckett ile nasıl evrimleştiğine bakmak gerekli. Öncelikle günümüz teatral araştırmaların kökeninde bulunan salt vahşet ve kötülük kavramlarının Beckett ile bir zıtlığı mevcuttur. Beckett, oyunları içerisinde vahşeti bir bilinmeyen olarak bütün atmosferin altına gizlemiştir. Sahnede vahşetin görünümü yoktur. Karakterler bu vahşeti bizlere anlatırlar. **Oyun Sonu** metninde Clov'un bulundukları ortamın dışına dair anlatısı vahşet anlatılarına iyi bir örnek olarak karşımıza çıkar. Daha sonra pek çok yazarın kullanacağı bu anlatı kökenleri aslında Beckett'in dünyasına yapılan katkılar olarak bakılabilir. Günümüz öznelerinden bahsettiğimizde Beckett ve onun etkisini göz önüne almamak yanlış olacaktır. Postmodernizmle birlikte anlamın pek çok parçaya bölündüğü bir dünya ile karşılaşmak açıkça Beckett oyunlarının temel yapısına çok benzemektedir. Anlam arayışı ve değişen iletişim biçimleri bizlere sürekli bir Beckett oyununun içinde oluşumuza dair bir sanrı yaratacaktır.

Bu tanım noktasında In-Your-Face, teatral olan ile bütün bağımlı koparmak için bütün "kötü" yanları kendi kavramsal varlığında birleştirir. En temelinde edimsel olan ve teatral olan vahşet, tiyatronun son yüzyılı içerisinde birçok kez yan yana gelmiş ve bu kavramsallaştırma açısından her zaman tiyatro olgusunun içine işlemiştir. Ancak günümüz tiyatrosunun, temsili reddedişle birlikte teatral olan vahşeti kendi içerisinde temsille birlikte okumaya zorlamıştır. Oyuncu ve karakter birlikteliğini salt bir vahşetin temsili olarak gören performanslar bu noktada edimsel olanı belirli bir fenomenden kurtararak birçok alana sirayet etmesini sağlamıştır. Derrida'nın Leibniz'in tanrısı örneğindeki gibi İn-Your-Face, vahşeti birçok farklı durumdan işleyerek kendisine ayartıcı bir alan elde etmiştir. Burada karşıtlık ile kurulan varlık ilişkisinde Deleuze'ün Fark kavramının işleyişi daha açıktır. Deleuze'ün Fark mefhumu temel olarak şu şekilde özetlenebilir.

1. *"Varlık, tek (ve tek biçimli) Varlık, Fark'tır.*
2. *Varlığa-Farka ulaşmanın tek gerçek yolu (temsili değil) tekrardır"* (Zupancic, 2011: 147).

Bu noktada 60'lar sonrası tiyatronun öncelediği varlık hali Deleuzecü Fark mefhumudur, fakat burada çok daha değişken bir durum mevcuttur. Fark, edimsel ve

virtüeldir. Hem bütüne dair birçok olasılığı içerisinde barındırdığı noktada belirli bir ideolojik kısıtlamanın dışarısında kendisini var eder, hem de tekrar ile birlikte sadece tekil bir hareket biçimi değildir. Bu temel olarak performansın “ben o değilim” şeklindeki varlık doğrulamasında büyük bir pay sahibidir. Çünkü fark esasen kendini öteki olamamak üzerinden tanımlar. Bu noktada Deleuzecü mantığın içerisinde “aynılık” bir temsiliyet üretimidir. Bu temsil noktasının kendi içerisinde taşıdığı Fark ile yeni bir şey olarak kendisini var eder. Bu anlamda Öteki mantıken imkansızlaşır. 60’lar sonrası tiyatronun temel olarak yıkıma uğrattığı şey (aslında onun yapı-sökümünü yapmak için yola çıktığı iddiasını da içinde taşıyarak) Fark kavramının kendisidir. Deleuzcü fark, 60’lar sonrası tiyatro içerisinde kendisini taşıdığı bütün pozitif değerlerden arındırarak güçlü bir negatifliğe dönüşecektir. Artık sahnede her karakter ötekidir. Oyuncuların “ben değil” diye dışarı ittikleri karakterin korkunç bir biçimde üzerlerine yapıştığı görülür. Heiner Müller’in **Hamlet Makinası** adlı oyununda oyuncunun Hamlet karakterinden çıkarak salt bir oyuncu var oluşuna geçtiği görülür. Ancak oyuncu için karakersiz oyunculu eksikli bir varlığın, kendi olumsuzluğunun bir göstergesidir. Deleuze’ün fark kavramın içinde barındırdığı olumluluk yapı-söküme uğrayarak kendi negatifine dönüşür. Olumsuz anlamda fark, öteki olanın yoksunluğu içerisinde kendinde var kıldığı bütün “iyi” oluş hali asıl olarak kendisinin “Ben değil” diye tanımladığı şeye dönüşümünü sağlayacaktır. Mevcut olduğu hal içerisinde mutlak olarak temsili taşıyacaktır.

“Hegel’in ‘Soyut olumsuzlama’ Mantık Biliminde belirli bir Varlık’ın olmadığı şey olarak tanımlanır. Ve bu tanım Freudcu ‘Bu benim olmadığım şey’ cümlesi ile uyum içindedir. (Örneğin: ‘Ben seni aşagılamak isteyen kişi değilim.’) Hatta diyebiliriz ki, her iki durumda da, bir Belirli Varlık’ın olduğu şey, belirlenimi için olmadığı şeye bağımlıdır. Gelgelelim, Verneinung’la (İnkâr) birlikte bunun Hegel’in soyut olumsuzlama örneğinde ifade ettiğinden azıcık daha farklı bir şey ifade ettiğini de hemen görebiliriz. Hızlıca söylersek: Olumladığım (olumladığımı söylediğim) şey, beni (soyut olumsuzlamada olduğu gibi: Ben bunun ötesindeyim) yalnızca olumsuz olarak değil, aynı zamanda başlı başına, doğrudan belirler. Bir bakıma olmadığımı söylediğim şeyimdir” (Zizek, Zupancic, 2020: 95).

Bu noktada Derridacı Fark kavramından söz edebiliriz. Performans bir yanıyla Derrida'nın mevcudiyet metafiziğinin kendi içerisinde taşıdığı zehir/panzehir ikilemi üzerinde ilerlerken bu noktada geçişliliği keşfetmiştir. Sorgulanması gereken gerçek dünyanın içerisinde temsiliyet ve mevcudiyet ikilisinin aslında aynı oluşu değildir. Zaman içerisinde bir noktada vahşetin yüceleştirmesi içerisinde bir nokta atlandığı için temsiliyet ve mevcudiyet aynılaşacaktır. Vahşetin gösterilmesi ile metafizik anlamda vahşetin varlığı birbirine karışır. Bu nedenle 60lar sonrası tiyatronun evrimleştiği İn-Your-Face akımı hem rasyonel gerçekliği hem de metafizik rahatsızlığı aynı anda barındıramayacak bir noktaya gelir. Bu üzerinde durduğumuz zemin asıl olarak Lacancı Gerçek mefhumudur. Bu ikili yapı içerisinde vahşet ve temsil arasındaki bu ayrılık bir noktadan sonra iyi ve kötü ayrımının çatışmasına dönüşecektir. Bu noktada Gerçeğin içerisindeki yapıları yapı söküme uğratmak için başlayan hareket bir noktadan sonra onun kurucu yapıları halini almaya başladığında ne olacak? Yani artık seyircinin metafizik dünyasına yapılan bu aydınlatıcı saldırıların tiksinti verici bir biçimde aşağılandığı bir duruma bizleri sürüklemeyi mi? Bu asıl olarak Deleuze ve Derrida'nın gözden kaçırdığı olgudur. Hegelci Aufhebung (Bastırma) kavramı burada devreye girecektir. Temel olarak bu hareket hem olumsuzlamak hem de muhafaza etmek anlamını taşır. Performans, vahşi olanı olumsuzlarken aslında onu muhafaza eder. Bu noktada Teatral olan içerisinde olumsuzladığı bütün bir anlamı kendi içerisine yerleştirir ve kendisiyle birlikte bu hareketi yeni bir yüceltme ile gözler önüne serer. Bu noktaya kadar ötekinin aslında olmadığını (Deleuze) ya da düşünemediğini gördük (Derrida), burada bir duraksayıp aslında ötekinin düşündüğünü ve hayatı bizim adımıza düzenlediğini gördüğümüz üçüncü bir yapı ile karşı karşıya bulunmaktayız (Lacan). Tiyatronun politik olarak günümüze taşıdığı ve kendisiyle birlikte getirdiği yeni tartışma olanaklarını bir tarafa ayırdığımızda estetik olarak bizlere neler söyleyecektir? Burada öncül örneklerinin radikal atılımlarının dışında tiyatro, günlük hayatın patolojisini yapmaya başladığında artık Özne ve Deneyim arasında hangi bağ duracaktır? Ya da şöyle söylenebilir. Tiyatro artık günlük hayatın patolojik yapısının mı yoksa kişinin patolojik yapısını mı açığa vurmaktadır? Bu noktada psikanalizden kaçınmadığı görülmektedir. Öznellik ve

deneyim bir noktadan sonra kendisini ölçeceği bir kıstas yokluğu nedeni ile kendi yüceliği içerisinde patolojik bir vaka halini alacaktır. Bu noktada ötekinin vahşi varlığı estetize edilen yapını içerisinde anlatılmak istenileni daha net ortaya çıkartacaktır. Çünkü ötekinin asıl işlevi gerçeğin değişmez katı çekirdekxi yanı ile bilinç yapısını birbirinden ayıştırmaktır. Tiyatro, ne zaman insan zihnine dair bir atılım gösterse orada işler temel “iyi ve kötü” çatışmasının dışına çıkamamaktadır. Örnek olarak Marina Abramovic’in Rythm 0 deneyine bakalım. Burada insan vahşetinin sınırsızlığını mı görmekteyiz, yoksa insanların iyi veya kötü olduğunu mu, başka bir soru ile “bazı insanlar kötü ve bazıları iyi mi?” demek zorunda kalacağız. Asıl olarak psiko-dramanın sınırları içerisinde gezdiğimizizi fark etmek zorundayız. Peki burada fütursuzca (ve birazda münasebetsizce) aşılın sınırlarla bizlere ne anlatmaktadır? Gerçekten böylesi bir deney ile zihin karşılaşmak zorunda mı? Veya gerçek ile aramıza ördüğümüz kurguyu bu denli şiddetli bir şekilde yırtmak; eleştirilen ideolojilerin benlik üzerinde yarattığı etki ile kurulan benliğin yerine, öznenin büyük bir tahrik sonucu performans yolu ile böylesi benzer bir benlik yapılanmasını kabul etmesinden başka bir şey değilse?

Burada yeniden Beckett köklerine dönmekte yarar var. 60lar sonrası yazılan oyunların pek çoğunda bu köken çok farklı şekilde sirayet etmiştir. Oyunların içerisinde Beckett’i arayış, asıl olarak parçalanmış bir yapıyı elimizde bir kanava olmadan tamamlamaya çalışmaya benzemektedir. Yüce anlamların yokluğunda doğan kaotik evren içerisinde terk edilen insanlığın yeniden ne üzerine inşa edileceği sorusu önemlidir. Beckett oyunlarında yıkıma uğrattığı anlamı aslında nihilizm içerisinde yeniden kurar. Bu anlam açıkça katı, gerçekçi ve vahşidir. Burada gerçekçilikten kasıt açıkça Lacancı bir gerçekçiliktir. Gerçeğin, İmge-Simge-Gerçek üçlüsünde yapılandığını söyleyen Lacan, buna görünmeyen dördüncü bir kavram getirir. Bu kavram hakikat kavramıdır. Lacancı hakikat bütün gerçeklikten azade olan, uzay boşluğu gibi yapılanmış bir üst alandır. Ancak gerçeklik delindiğinde onun korkunçluğu ile yüzleşilir. Beckett’in oyunlarının atmosferine çok yakın bir atmosferdir. Uçsuz bucaksız bir boşlukta tek bir söğüt ağacı, çöl gibi görünen bir sahil,

karanlığın ortasında dikilen kocaman bir ağız ve benzeri. Beckett atmosferleri gerçekten azadedir fakat hakikatin alanının hala içerisinde bulunur.

Avrupa’da uzun zamandır Tiyatro pedagojisi, antropolojisi veya araştırmaları olarak faaliyet gösteren okulların geldiği son noktada yapılan çalışmaların “temsil” olduğu fikri ile yüz yüze gelmemiz gerekmektedir. Bu “temsil” esas olarak ideolojik bir arka plana sahip olmadığında buna temsil dememek, farklı bir kavramsallaştırma ile yaklaşmak esasen tiyatro düşüncesi içerisinde gelişmekte olan öznelik düşüncesinin sekteye uğramasına yol açacaktır. Bugün Beckett hakkında yapılan pek çok araştırma Beckett’in geçmişe yönelik birçok atılımını görmezden gelmektedir. Beckett’e dair yazıların ileriye yönelik etkilerinden söz ederken Beckett’in eşsiz bir yazar olarak tarih sahnesine fırlamış olması mantığı yanlıştır. Bu durum tiyatroyu tarihsel kökenlerinden kopartarak yapılan bütün okumaları zorlaştıracaktır. Oyunların içerisinde barındırdığı özneler yersiz-yurtsuz olabilir fakat Beckett’in tarih sahnesine çıkışında ardında büyük bir birikimin olduğunu kabullenmemek araştırmalara büyük zararlar verecektir. Beckett’in “ironik” bir biçimde yaptığı aslında tarihin yeni bir okumasıdır. Orta çağda, Shakespeare oyunlarında ve daha sonrasında gelişen halk tiyatrolarında boy gösteren komik öznenin yeniden korkunç bir biçimde sahneye döndüğüne tanık oluruz. Tom Stoppard’dan Heiner Müller tiyatrosuna kadar oyunların salt bir temsil düzeyinde olduğu ve asıl olarak yapılan yapıtın “ironik” bir birey yapılanmasına sahip olduğunu söylememiz gerekir. Jerzy Grotowski’nin Kutsal Oyunculuk kavramını sadece rol ve oyuncu arasındaki bir bağlantı, salt bir oyuncunun duyguyu taşıması ve göstermesi mi olarak aktarılmalı? Artaud’un Vahşet tiyatrosunda oyun, mit ve gösterim arasında dünyayı yeniden kurgulamada oyunun işlevini teatral kodlarla göstermek asıl olarak görülmesini istediğimiz ironinin sanatı değil midir? Bu noktada Avrupa Gerçekçi tiyatro ve pozitivist bilimlerin yükselişi ile kendi içinde teatral olanı ironik bir biçimde korurken, Amerika teatral olanı toptan reddederek aslında kendisini salt bir kopyaya, temsile dönüştüren bir sanatı ortaya çıkarmıştır. Bu daha korkunç bir tekinsizliğin ayak sesleri olarak karşımıza çıkar. Sinemanın karşısında Tiyatronun bittiği, metafizik değerini doğrudan Sinemaya aktardığı düşünülmektedir. Bu noktada Beckett,

sinemanın bütün olanaklarının yeniden teatral olan üzerine kurarak hala ironik gerçekliğin var olduğunu gösterir. **Film** metninde Beckett, hem meta bir anlatı ortaya koyar hem de oyuncu tercihi Buster Keaton üzerine yapmasıyla 1900'lü yılların başında sinema ve teatral olanın ayrılmadığı bir dönemin yeniden işleyeceğini görmüştür. Başlangıçtaki tekinsizlik böylelikle geri dönmüş olur.

Tekinsiz olanın kendisi asıl olarak mesafenin kapandığı, sınırların yok olduğu yerde başlayan durumdur. Ötekinin kendisinde görmek istemeyeceğimiz o müstehcen şey ile baş başa kaldığımızda hissettiğimiz durum, o dayanılmaz an, asıl olarak ne istediğini bilmediğimiz -ve istekleriyle üzerimize gelen, bizden daima bir şeyler götüren- şey daima bir sınır ihlali ile bağlantılıdır. O sınır; daima bizi koruduğunu düşündüğümüz o şey, onu geçtikten sonra artık güvenli olmayacaktır. Beckett'in **Film**'inde baş karakter her zaman seyirciden kaçır. Kamera ve dolaylı olarak seyirci onun için korkunç ötekidir. Arasında bir mesafe bırakmak ister. Mesafenin kendisinde sorun artık gerçeği ayırt edebilecek hiçbir şeyin kalmamasıdır. Bu noktada ironi devreye girer. İronin işleyebilmesi için üçüncü bir yapıya, yani değişmeden kalan gerçekliğin kendisine ihtiyaç vardır. İroni sürekli ona doğru bir gönderme yapmak zorundadır. Ancak bu her zaman göz ardı edilir. Derrida, **Yazı ve Fark** kitabında "Deliliğin Tarihi" üzerine konuşurken aslında ironinin temsilinin de nasıl çalıştığını örnekler:

*"Söz konusu temsillerde bu imgeler, Descartes'çı anlamdaki bu idealar, bunların hepsi kurmaca olabilir -tıpkı, der açıkça Descartes, eşi benzeri hiç görülmemiş yeni bir şey yaratacak denli 'çılgın' bir hayal gücüne sahip şu ressamın ortaya koyduğu temsiller gibi. Fakat resim örneğinde, yanılısıma olarak ayrıştırılamayacak ve ressamın taklit edemeyeceği nihai bir unsur vardır en azından, o da **renktir**. Bir **analoji**'dir sadece, zira Descartes genel olarak rengin zorunlu olarak var olduğunu düşünmez: Duyusal kaynaklı şeylerden biridir. Fakat **nasıl ki** bir tabloda, ne kadar özgün ve yaratıcı olursa olsun, her zaman indirgenemez bir basitlik ve gerçeklik payı -renk-kalıyor, **aynı şekilde** düşlerde de her fantastik kompozisyonda var sayılan ve hiçbir ayrışmayla (decomposition) indirgenemeyecek sahici bir basitlik payı vardır. Fakat bu kez -ressam ve renk örneği de bu yüzden analojiktir- Bu duyusal veya imgesel değil, **düşünsel** bir paydır"* (Derrida, 2020: 69).

Burada Zupancic'in "yokluk-ile-birlikte" olarak kavramsallaştırdığı ontolojik durum önemli bir anlam taşır. Performansın içerisinde işleyen tekrar meselesi ile teatral olanın içerisinde işleyen tekrar aynı şey değildir. Burada teatral olan ile varlık bilinçdışının öznesinde eksiğiyle birlikte var olurken onun kendisinin yanında olduğu ve onunla gerçekten tekrar'ın sırf tekrar olarak işlediğini ve değiştirdiğini fark eder. Bu "tekhne" kavramı ile eşdeğer bir noktadır. Heidegger "tekhne" kavramını açıklarken *"yalnızca zannatsal edim ile becerinin adı değil, aynı zamanda yüksek sanat ile güzel sanatların da adıdır. Tekhne, "varlığa getirme"ye aittir, poiesis'e aittir ve şairane bir şeydir"* dediğinde yalnızca teatral olanı varlığa getirir. Performans bu anlamda salt burada olanın bir noktada yinelenerek salt bir temsil boyutuna indirgenmesine neden olacaktır. Burada soru "Hangi fenomenoloji?" değil "Hangi ontoloji" sorusudur. Derrida'nın bu anlamda öz ve biçimin bir araya getirilmesindeki imkansızlığı ortaya atmasındaki amaç budur. Varlığa getirme ediminin içerisindeki deliğin kendisi temel olarak öznenin nasıl acı çektiği ile ilgili değil, ondan zevk alıp almadığı ile ilgili bir sorudur. Bu soru bizleri kesin bir yok oluşa doğru sürükleyecektir.

Böylesi bir yok oluş karşısında Performansın söylevi "Tanrı öldü" artık salt olarak "Tanrı-İnsan" yani "Korkunç Tanrı" vardır iken bizler yeni bir söylevi arayabiliriz. Bu söylev açıkça "Tanrı bilinçdışıdır" olacaktır. Bunu araştırmanın kökeninde Performansın bugüne kadar elde ettiği kazanımları bir kenara atmak yerine, performansın içerisinde yeniden bir teatralite keşfedilmesi gerekmektedir. Bu anlamda Judith Butler'ın en temelinde siyaset sahnesinde yeni figürlerden kastı bu noktada kendiliğin dışında bir şeyi kendi ile taşıyabilen öznelerin varlığına ihtiyaç duymasıdır. "Maduniyetin performansı" değil artık gerçekte madunların kendiliğini nasıl teatral alanlara taşıyabilecekleri tartışmaya gereksinim duyulmaktadır. Bu noktada performansın kendi içerisinde koruduğu tekinsizlik mefhumu teatral olanın yeniden keşfinde önemli bir hal alacaktır. *"Freud yine şunu söylemek ister ki, bize bu yabancılaşmış, alakasız biçimde gelen şey genellikle asli öneme haiz bir şeydir"*

(Zizek, Zupancic, 2020: 105). Bu noktada Beckett sonrası yazımın önemli oyunlarından iki örnekle Beckett'in nerede durduğuna bakmakta yarar var.

3.3. Hamlet Makinası

Post dramatik yazım içerisinde Heiner Müller Avrupa tiyatrosu için başka bir noktada yer almış güçlü bir yazardır. Hamlet Makinası oyunu hem yazıldığı dönem içerisinde hem de bu zamana kadar birçok bakış açısını içinde kendi farklı yapısını ortaya çıkartmış bir metin olarak karşımızdadır. Metin yazıldığı dönem içerisinde iki farklı dünyanın (Batı ve Doğu Bloğu) etkilerini iç içe taşır. Bu noktada Post dramatik yazım biçimi klasik yazımdan çok farklı bir noktada oluşmaz. Yöntemlerin ve araçların geliştirilmesinde farklılıklar taşısa da kendi içlerinde dönüşüm noktası olarak yeniden insana dönerler. Çağdaşlarından farklı olarak Müller psikoloji, siyaset ve felsefe arasındaki metinsel bağlantıları kendi sözleri içerisinde aktarmak yerine onları olduğu gibi metinlerine taşımaya çalışmış, böylece kolaj mantığı içerisinde oyunlarını oluşturmuştur. Bu bağ, yani oyun metni ile diğer metinlerin bağlantısı artık salt bir kitap aracılığı ile aktarılmaktan çıkarak, bir yapı haline gelecektir. Hamlet Makinası bu anlamda sadece bir tiyatro metni değil bir manifestolar birliğidir. Dramatik öge tartışılırken onun birçok noktadan yapısına ayrıldığında ortaya çıkan etmenlerin (felsefe, politika, estetik ve psikoloji) yeniden ancak başka türlü bir araya getirilişinden oluşur. Bu nokta Müller'in sahne ve yorum ile ilgili radikal rahatsızlığı göz önünde bulundurulmalıdır. Müller sahne üzerinde yorumun yanlış olduğunu, olanın olan şekilde gösterilmesi gerektiğini söyler. *“Yorumlama izleyicinin işidir ve sahnede yer almalıdır. İzleyici bu işten kurtarılmamalıdır. Bu tüketiciliktir...Yani kapitalist tiyatro”* (Wright, 1998: 138). Müller bu anlayış ile tiyatronun amaçlarını ve araçlarını yeniden sorgular. Yazılı metinleri içerisinde metinlerarasılık daha katı bir şekilde işler. Bunun nedeni tam olarak bunu yorumlamanın seyirciye ait olmasıdır. Metnin oyun içerisindeki anlamını kuran kişi olarak Müller salt bir yapıyı sunar. Onu yorumlamak onunla ilgili görüşü oluşturacak seyircinin işidir. Seyirci oturduğu yerden salt bir eğlence tüketicisi olarak kalmamalıdır. Bu nedenle içinde bulunduğu dünyayı parçalayarak sunar. Müller'in Beckett ile olan ilişkisi bu nedenle önemlidir. Metinler arasılık Müller için yeni

yabancılaştırma biçimlerinden biridir. Müller, Beckett'in kurmak istediği yapıyı oyunlarında işletmeye çalışır.

“Samuel Beckett'in eseri “negatif büyüklük konsepti”ne dayanır. Aynı özneye ait olsalar da, iki karşıt yüklem arasında reel bir karşıtlık vardır; bir nesne aynı anda hem gölge hem ışık-gölge ilişkisi altında bulunabilir. Bu nesne aynı anda biri pozitif öbürünün negatif iki büyüklüğü birden taşıyabilir. Beckett'in istemek-ama-yapamamak söylemi böylece, içinde pozitif barındıran negatif büyüklüğün açık delili olur” (Terlemez, 2018: 210).

Müller, Hamlet karakterini sahneye taşırken tam da Beckett'in karakterlerine özgü olanı sahneye getirir. İki yüce gücün karşısında tekinsiz bir biçimde kendi temsiliyetinden arınma çabası aslında yeni bir temsilin kapılarının aralamaktadır. Bu nedenle Beckett'in kurduğu gibi gerçekliği metin üzerinde alaşağı eder ve imge-sesler kurar. Metinler bu nedenle oldukları gibi yerlerinden sökülerek seyirciye sunulur. Bu nedenle metinlerin bir kurgu filtresinden geçirilmesi yerine oldukları gibi okunmalarını sağlar. Müllerin metinleri makinalar gibi hareket ederler. Çağdaşlarından farklı olarak metinleri çarklar olarak kullanır. Birden farklı yapı görsel sanatlardaki kolaj-montaj tekniğini metinlerinin içerisinde kullanır. Resimde kolaj-montaj hareketinin öncülerinden Rus avangard Tatlin'in eserleri gibidir. Metin ve yapı üst üste bindirilerek çoğunlukla imaj-ses üzerine yoğunlaşırlar. Çağdaşlarından farklı olarak Müller birçok oyununda soyut imajların kurduğu yapılara sadık kalmayı seçmiş, bu anlamda neredeyse hikâye anlatımını bile es geçmiştir.

Hamlet makinesi oyununda Müller klasik oyun iskeletine bağlı kalmış ancak onu yapı sökümü uğratmıştır. Beş bölümlük Hamlet oyunun perde sayısı olduğu gibi alınmıştır. İsimler ve ana durum haricinde Müller bütün yapıyı yerinden sökmüş ve onları yeniden yapılandırmıştır. Metnin ana etmende kullandığı birçok metinler arası bağlantı vardır. Bunlar bazen Müller'in imge dünyasından oyuna yansırken bazıları metin halinde oyuna dahil edilmiştir. İlk olarak Hamlet metni ile başlamak gerekir. Müller, Shekespear'in metnini farklı bir okumaya sokmuştur. Hamlet'in işe yaramaz entelektüel yapısının kendisine ayak bağı olması gibi, Müller de kendi entelektüel

zamanını bir fazlalık olarak görmektedir. Oyunun açılış cümlesi olan “*Ben Hamlet’tim kıyıda durup sahile çarpıp parçalanana köpüklü dalgalarla gevezelik ediyordum*” (Müller, 2008: 159) Hamlet’in, Fortinbras’ın yönetimindeki orduyu gördüğünde Horatio’ya söylediği cümledir. Beckettvari bu anda Müller, Hamlet’i bütün felaketlerin karşısında gevezelik ederken gösterir. Bu imge büyük bir önem arz eder. Hem Hamlet’in trajedisinin ana aksında bulunan harekete geçememeyi hem de dünya yanarken oturup gevezelik etmenin büyük önemini gösterir. Beckett’in birçok oyununda dünya çökerken karakterler gevezelik ederler. Müller, bu bağlantıları doğrudan Beckett’e yapmaz. Fakat işin ruhunda kemikleşmiş olarak Beckett vardır.

Müller, Hamlet fenomenini çağının Avrupa’sının parçalanmışlığına ve akıl tutulmalarının trajedisiyle birlikte okumayı seçmiştir. Metnin bu noktada diyalog kurmaktan vaz geçmesi ve anlatıyı tek bir ağızdan bizlere sunma nedeni de Müllerin imaj-ses birlikteliği kurmak adına istediği tek düze/mekanik sesin aranıyor oluşudur. İnsan çılgılığı ile makine gürültüsünün eşleniğini oluşturma çabasıdır. Böylelikle Müller aslında Beckett’in dil yıkımını bastırarak aşar. Bir yandan onu çağı nedeni ile eleştirirken, bir yandan onu değişikliğe uğratarak kullanımı sürdürür. Yarattığı imajların büyüklüğü ve duyulan seslerin yabancılığı seyirciyi bulunduğu konfor alanından çıkartacaktır. Kurduğu imgeler ve seslerin ayartıcı niteliği Müller’in Artaud’dan etkilendiğinin ve yapı olarak Beckett’in yanı sıra Artaudcu yapıları da kullandığı görülmektedir. Oyunun yazımında vahşet öğeleri çok net bir biçimde kullanılmış ve düşüncenin içerisindeki çelişkilere yerleştirilmiştir. Böylelikle Hamlet’in öfkesinin tek bir öznesi yoktur. O bütüncül ve çoğul bir yapı ile problem halindedir. Diyalogun kendisi çatışmayı özneler arasında tutacakken, Müller onları özneler ilişkisinden çıkartır. Hamlet bir noktada kendi durumunu 3. Richard ile karşılaştırır. Onun iktidar hırsını kendisinin hırsı ile özleştirir. Müller, “*Hamlet Makinasını ile bir komedya olarak uğraşmazsanız, bu oyundan hiçbir şey anlamazsınız*” (Wright, 1998: 143) derken asıl olarak bu bağlantıların parodi olarak kurulduğunu gösterir. Müller, Hamlet değildir. Hamlet gibi birçoklarının içerisinde yaşadığı dünyayı eleştirir. Sahnede kendi fotoğrafını yırttırması ile hem yazar-eser

bağlantısını hem de yazılı metne sızan otobiyografik fragmanların olmadığı belirtir. Artaud ile doğrudan metinsel bir gönderme bulunmasa da oyundaki imgelerin birçoğu Artaud referansı taşır. Kanserli göğüsten süt yerine irin akması, Hamlet’in annesine tecavüz etmeye kalması, Babasının etini halkına dağıtması asıl olarak Artaud’un Vahşet tiyatrosundan alınan yapılarıdır. Artaud’un Kan Fıskırması oyununda döneminde yazılan bir oyunun parodisi olması gibi, Müller de bu yöntemi Hamlet oyununa uygulamıştır. Bu anlamda iki metin arasında doğrudan bir bağ bulunur. Özellikle Artaud’un Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin oyununda kullandığı “organsız bedenler” mefhumunu Hamlet karakterinin üzerine geçirmiştir. “*Etten ve kemikten olduğun zamanlarda anamın bir delikten yoksun olmasını isterdim. Ben varlığımdan vazgeçebilirdim. Kadınların delikleri tümünden dikilip kapatılmalı. Burası anaların olmadığı bir dünya olmalı*” (Müller, 2008: 160). Bu parçada Hamlet’in tek kurtuluş yolunun oidipal arzudan yani asıl olarak bütün bir arzudan koparılma isteği ile Artaud’un bedendeki organların yitirilmesi ile arzunun yok edilmesi arasındaki bağlantı açıktır. Bu oyunun isminin Hamlet Makinası olması Deleuze’ün **Anti-Oidipus** metninde kurduğu “Arzu Makinası” mefhumu olduğu da açıktır. “*Her yerde iş başındadır, bazen kesintisiz, bazen kesik kesik. Nefes alır, ısıtır, yer. Dışkılar, düzer. İd denmiş olası ne büyük hata. Her yerde o, makinelerdir*” (Deleuze, Guattari, 2014: 13). Kitabın giriş kısmında açıklanan bu makine oluş durumu döneminde büyük bir entelektüel akım doğurmuştur. Müller, Hamlet’in trajedisi ile çağının entelektüel atılımlarını bu noktada yüzleştirir. Metnin yüzeyinde Müller, Deleuze ile aynı görüşleri taşır gibi görünse de durum daha farklıdır. Deleuze’ün arzu ve gerçekliğin yapılanması unsurunda arzunun değişikliğinin gerçeğinde değişeceğine olan inancını Müller taşımaz. Bunu oyun metnin de Hamlet’in asıl olarak karşı devrimci ve muhafazakâr eğilimli olduğu noktalar ile anlamlandırırız. Hamlet’in eylemsizliğini en sonunda bütün sistemi kuran yapı ile ortaklaştırır Müller. Bu noktada Ophelia karakterinin oyunun başındaki parçalanmışlığı oyun sonun başka bir etmen olarak sahneye radikal bir çözüm ile çıkar. Ancak Hamlet kendi şizoid dünyasına hapis kalır. 70’lerde yazılan Anti-Ödipus metninin 90’larda böylesi bir dönüşümü asıl olarak kapitalin kendisinin artık şizoid bir sistem oluşturduğunu gösterir. Müller oyunun

içerisinde bu nedenle komünizmin figürlerine yer verir. Onlar bir figür/hayalet olarak hala oradadırlar. Bu açıkça Komünist Manifestonun girişine yapılan atıftır. Hayaletler hala oradadırlar ancak bugün sadece ikona dönüşmüşlerdir. Müller'in "Bir hayalet Avrupa'yı terk etti" başlıklı bir kitap dahi yazdığı düşünüldüğünde oyunun içerisindeki hayaletlerin Komünizmin hayaletleri olduğu ve onlarla kurulan bu baba-oğul ilişkisinin sıkıntıları görülmektedir. Dördüncü bölümde Macbeth göndermesi ile Marx, Lenin ve Mao'nun birer kadın olarak sahnede yer almaları asıl olarak Macbeth'in cadıları olarak orada yer almalarıdır. Cadıların ve Komünizmin fikir babaları için taşınan ortaklık ortak bir söylev olarak mutlak erkek egemen-kapital dünyanın sonuna dair kehanette bulunuyor olmalarıdır. Ancak Hamlet zırhın içerisinde onları yok ettiğinde Heiner Müller "Buzul Çağı"na girildiğini duyurur. Buzul Çağı, Marx'ın Kapitalde Mutlak Kapitalizmin zaferi sonrasında dünyayı tanımlama şeklidir. Böylelikle Hamlet bir entelektüel olarak karşı devrimci bir hamle ile elimine edilmiş bu yapıyı yok eder.

Oyunun üçüncü bölümü Hamlet metnine teknik olarak yapılan göndermenin ilginç bir örneğidir. Hamlet metninin üçüncü perdesinin ortasında ünlü oyun içinde oyun sahnesi gösterilir. Shakespeare'in kendi oyununda yaptığı bu katman Müller metninde oyunun tek diyaloguna tekabül eder. Müller burada Tiyatroya dair en büyük aracı, diyalogu oyunun ortasına yerleştirerek bunun bir tiyatro olduğunu tekrarlar. Oyunun iki büyük ögesi olan Hamlet ve Ophelia burada aslında en güçlü çatışma döngüsünden bir kesit sunarlar.

"OPHELIA: Hamlet yüreğini mi yemek istiyorsun(güler)

HAMLET: (yüzü elleri arasında) Bir kadın olmak istiyorum" (Müller, 2008: 162).

Bu an asıl olarak oyunu tiyatroya bağlı kılan tek etmenin kullanıldığı yerdir. Kadın ile Erkek arasındaki çatışmanın içerisinde çelişkiyi gösterir. Burada Hamlet suç odakları ile ortaklaştığı erkeklik olgusunu değiştirmek ister ancak onu bile kendi görüşünden dolayı çarpıtır. Kadın olmak onun için sadece trajiktir. Erkeğin

kendi içerisinde kadına dayattığı bütün aşağılamaların tersi olarak kadını yüceltir. Üçüncü sahnenin sonundaki göğüs kanserinin güneş gibi parlaması da buna içkin bir yapı sunar. Yüceliğin içi çürüktür. Müller bu noktada bütün bir burjuvazi imgelerine vahşice saldırır. İmge-ses kullanımı ne kadar Deleuzecü gözüксе de Müller korkunç gerçekliğin oyun boyunca farkındadır. Horatio'nun Üçüncü sahnede yüzü ensesinde bir melek olarak sahneye çıkması ve sahnenin ortasında donarak oluşturduğu imge Walter Benjamin'in Tarih meleği metaforuna olan göndermedir. Müller, tarihin bu zamanına sıkışmış olan ve bu trajediyi izlemek zorunda olan bütün insanları Horatio karakteri altında birleştirir. Melek ve Horatio arasında kurduğu bu bağlantı ikisinin de zorunlu olarak bir trajediye şahitlik etmeleridir ve ikisi de olaylara müdahale edemez. Bir anlamda Horatio'nun bu şekilde cinsiyetsiz bırakılması Kral Oidipus mitinde olan Kâhin Tiresias'ı da anımsatır. Tiresias mitinde bir dönem kadın, bir dönem erkek olarak yaşayan biridir ve bu nedenle kâhin olarak seçilir. Bu anlamda Horatio müdahale edemeyişi ile tarih meleğine, bilgeliği ile de Tiresias'a benzemektedir.

Dördüncü bölümü Müller, Boris Pasternak'ın Doktor Jivago romanına göndermesi ile açar. Müller, Jivago'dan bahsederken onun içinde bulunduğu çelişki ile sahneye taşır. Doktor köpekleri için ağlasa bile köylüleri parçalamakta sıkıntı çekmez. Doktor Jivago gibi Müller de iki rakip düzenin arasında kalmanın yarattığı çelişkinin farkındadır. Doktor rusyada beyaz ordu ve kızıl ordu arasında kalırken, Müller iki dünyanın arasında kalmıştır. Dördüncü perdede Müller bu çelişkiye daha fazla katlanamaz ve Hamlet'i oynayan oyuncuya maskesini çıkarır ve oyuncu rolü bütünü ile reddeder. Bu açıkça yabancılaştırma efektinin bir sonraki adımıdır. Oyuncu artık rolü ifşa etmeyi bırakmış, onu düpedüz reddeder konuma gelmiştir. Brecht ile kurulan bu ilişki hem onunla kurulan metinler arası bir ilişkidir hem de Müller kendi yöntemini ifşa eder. Bu hamle politik bir hamledir ve en sonunda sahnede oyuncu Müller'in fotoğrafını yakar. Müller, Dostoyevski'nin suç ve cezasının baş karakteri Raskolnikov ile oyuncu arasında bir ilişki kurar. İkisi de elindeki balta ile kendisini cezalandırdığına inandığı sistemi parçalamaya çalışır. Tekrar Hamlet kılığına büründüğünde Marx, Lenin ve Mao'nun öldürülmesi ile paralel bir yapı kurar.

Temelde bireyin çelişkisini bu şekilde gözler önüne serer ancak eylemi daha büyük bir felakete yol açar.

Beşinci ve son bölümde Ophelia tek başına sahnede kalır. Müller onu yaklaşan buzul çağının tek ümidi olarak sahnede bırakır ve Ophelia, Elektra karakteri ile birleşir. Elektra burada Ophelia'nın intikam için geçirmesi gereken dönüşümünü ifade eder. İkisi de babalarının ölümü ile sarsılmış kadınlardır. Özellikle Elektra babası öldükten sonra bütün kişiliğini kaybetme noktasına gelmiş ve bu yüzden radikal bir kararla annesini öldürmeyi tercih etmiştir. Müller burada Ophelia'nın dönüşmesi gereken ideal benliği olarak Elektra'yı seçmesindeki neden sistemin onu yok edeceğini anladığı anda en radikal olanı tercih eden bir karakter olmasıdır. Bu noktada Müller, Opheli/Elektra karakterinin sözlerini de kendisi yazmaz. Oyun içerisinde okunan metin Erkekleri Öldürme Cemiyeti Manifestosunun bir bölümüdür. Müller, Hamlet Makinesi metni içerisinde metinler arası ilişkiyi birden çok biçimde kurar. Bu çok biçimlilik içerisinde Müller, bu noktada postdramatik metni içerisinde metinlerarasılığı belirli bir estetik ölçü ile yeniden yazarak değil, onları radikal bir çıplaklık ile metnin içerisinde bırakır. Böylelikle Müller zamanının Burjuva öznesine radikal bir saldırıda bulunmuş olur.

3.4. Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler

Metinlerarasılık dediğimizde aklımıza ilk gelen yazar nedense Shakespeare olur. Birçok alanda Shakespeare metnlerinin başka metinlerin içerisinde karşımıza çıktığını görürüz. Özellikle geç Orta çağ ve Rönesans döneminde en ünlü eserlerini veren Shakespeare, nasıl oluyor da kendinden sonra gelen bütün bir yazın çağını etkileyebiliyordur. Harold Bloom, Shakespeare'i Batı kanonunun merkezine yerleştirirken aslında bundan bahsediyordu. Tiyatro, Antik Yunanda icat edildiyse, gelişimini Shakespeare ile yapmıştır. Kendi dönemine baktığımız zaman, özellikle Fransa'da, Shakespeare'e rakip olabilecek birçok yazarın varlığını görmekteyiz. Racine, Corneille, Molier veya Shakespeare'in en büyük rakibi olarak anılan Marlowe. Bu yazarları Shakespeare kadar büyük kılamayan şey neydi?

“Shakespeare ve Dante Kanonun merkezidir çünkü onlar diğer bütün Batılı yazarları bilişsel duyarlılık, dilsel enerji ve yaratıcı güç alanında geçerler. Belki de bu üç yetenek, yaşamdan zevk alama kapasitesi ya da Blake’in “Proverb of Hell” (Cehennem Meselleri) derken kastettiği “coşkunluk güzelliğidir”deki ontolojik tutkuda birleşir” (Bloom, 2018: 53).

Shakespeare’in bir merkez olarak karşımıza çıkıyor olmasındaki ana sebep tamamen ontolojik bir tarafın Shakespeare metinlerinde işliyor oluşudur. Aristoteles’e dönecek olursak Katharsis kavramının (Aristoteles, 2016) Poetika kitabında bir sağaltıcı işlevi olduğunu görmekteyiz. Bloom’un, Shakespeare ve Dante için söylediği coşkunluk halinin aslında ontolojik olarak insanı kuran bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. Aristoteles, Nikomakos’a Etik (Aristoteles, 2020) kitabında oğlu Nikomakos’a verdiği Etik ders şudur; her zaman aşırılıktan uzak dur. Aşırılık her zaman insan ruhunu yozlaştıran ve onu yoldan çıkartan şey olmuştur. Etik olarak bunu savunan Aristoteles’in **Poetika** kitabında neden aşırılıkların yıkımından sıkça söz ettiği açıktır. Ontolojik olarak insan her zaman yıkılışın verdiği coşkunluğa daha çok heyecan duyar. Bunu izlemenin yarattığı coşkunluk insanın öznelik olgusunu kuran ilk yapı olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle “Neden Shakespeare?” sorusu bugünün trajedi kavramını anlayabilmek için önemli bir sorudur. Shakespeare’in modern zamanlar için yeni bir yazı tanrısı olarak düşündüğümüzde Leibnizci Tek tanrı yaklaşımı bizlere önemli bir aydınlanma sağlamaktadır. Shakespeare’in trajedileri temel olarak bütüncül bir trajediyi sağlayan tek kitaptır. Özellikle modern sonrası dönemin büyük yazarlarının elinin altında daima bir Shakespeare kitabı olduğunu hissederiz. Yazının bu denli imkansızlaştığı bir alanda Shakespeare, hala yazılacak bir şeyler olduğunun kanıtı olarak karşımızdadır.

Hamlet, açıkça Shakespeare’in en önemli oyunlarının arsına girmeyi başarmış eserlerinden birisidir. Shakespeare eserlerinde vakanüvis olarak tarihi olayları dramatik bir çerçevede içerisinde işlemeyi başarmıştır. İngiltere’de Güller Savaşının yarattığı kaos ve düzensizlik içerisinde vahşi eylemler Tudor hanedanının çöküşünün vahşetini bizlere sunar. Tarihsel olarak Hamlet metninin önemi aslında

büyük hanedan değişimini göstermektir. Hanedan Tudor ailesinden, Stuart hanesine geçişinin kanlı örneği olarak bu savaş, iktidarın nasıl büyük vahşetlere ve trajedilere yol açtığının göstergesidir. Shakespeare, 1. Elizabeth döneminin aslında bir denge dönemi olduğunu, bu dengenin bozulması ile oluşan kaosun sonuçlarını oyunlarına taşır. Bu anlamda Aristoteles'in birlik kurallarına uymasa da asıl kuralın bir denge meselesi olduğunu gösterir. Bu nedenle Shakespeare'in oyunları modern sonrası tiyatronun *tek kitabı* unvanını kazanır. Modern sonrası yazarların metinlerinde bir hayalet gibi dolaşan asıl güç Shakespeare'in vahşetinin günümüzde hala geçerli olmasıdır.

Stoppard, modern sonrası dönemin Shakespeare geleneğini devam ettirir. Rosencrantz ve Guildenstern, **Hamlet** oyununun içinde iki küçük figürken Stoppard, onları oyunun merkezine taşır. Bu taşıma açıkça Beckett'in sahneye getirdiği sıradan adam figürünün bir devamı olarak karşımıza çıkar. Ros ve Guil açıkça Vladimir ve Estragon olarak **Hamlet** metnine sızar. Bu sızma iki büyük yazarın karşı karşıya gelişi gibidir. Shakespeare ve Beckett'in böylesi bir okuması açıkça metinler arası okumanın gücünü bir kez daha sahneye koyar. Ros ve Guil, Hamlet'ten sonra karşımıza çıkan en trajik karakterlerdir. Suçlarının bile anlaşılmadığı metinde bir yanlış anlama sonucu ölüme giderler. Didi ve Gogo gibi Ros ve Guil'de neden bulunduklarını bilmedikleri bir mekân içinde bir şeyi beklemektedirler. Hamlet burada Godot olur. Stoppard, Beckett'in Godot'nun uzak bir yansıması olarak gördüğü ölüm kavramını burada doğrudan metnin içerisine yerleştirir. Hamlet, hem Godot'yu hem de ölümü simgeler. Bu yazgı, Beckett'in elindeyken Didi ve Gogo'yu ıskalasa da Stoppard'da yakalar. Hamlet'in klasik olarak bilinirliğinden faydalanan Stoppard metnin görünmeyen yerlerinden metni yapı söküme uğratarak yeniden inşa etmeye girişir. Müller'den farklı olarak Stoppard, oyunun adında dahi Beckett ile olan organik bağını sergiler. Özellikle Ros ve Guil'in sözcüklerle tenis oynaması Beckett'in dilin yıkımını daha karnavalesk bir havayla yeniden okuyan Stoppard'ın bir etkisidir. Didi ve Gogo, anlaşılmaz olanı anlamlandırmaya çalışırken, Ros ve Guil anlaşılmazla oyun

oynamayı seçer. Bu oyun içinde vahşetin emarelerini sürekli bir biçimde taşıyacaktı. Derrida, Vahşet Tiyatrosu üzerine yazdığı makalede çok net bir biçimde aktarır.

*“Kaçınılmaz zorunluluğu daimî bir güç gibi hareket eder. Vahşet hep iş başındadır. Boşluk -daha “var olmaya başlamamış” bu tiyatro için hazır bekleyen bu boş yer- öyleyse yalnızca bizi bu kaçınılmaz zorunluluktan, **şimdiki** (daha doğru güncel, **etkin**) olumlama işinden ayıran tuhaf mesafeyi ölçer. İşte bu mesafenin biricik açıklığındadır ki vahşet sahnesi bize muammasını sunar. Biz de şimdi bu açıklıktan içeri gireceğiz”* (Derrida, 2020: 309).

Modern sonrası metinlerde açıkça kaçınılmaz güç vahşetin gücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Shakespeare’in metnindeki vahşetin gücünün bugün yeniden karşımızda olması şaşılabilecek bir durum değildir. Derrida, 1968 yılında yazdığı bu makalede modern sonrası dönemin oyunlarının içinde barındıracağı gücü önceden haber veriri. 1970’li yıllarda ise bunun ilk örneklerinden birini Tom Stoppard verir. Stoppard’ın **Rosencranzt ve Guildenstern Öldüler** metni önemli bir atılımla Shakespeare’in metninde büyük bir kesme yapar. Bu metin açıkça Shakespeare’in metninin bir dramaturgisi değildir. Metin Hamlet’in savaşını bir tarafa bırakarak Ros ve Guil karakterlerinin içerisinde bulundukları sonlu döngüye işaret eder. Beckett’in sonsuzlaştırdığı durumu Stoppard, büyük bir aile trajedisinin gölgesinde inşa eder. Burada Shakespeare’in trajediden komediye doğru izlediği çizgiyi takip eden Stoppard, oyunu büyük trajedinin altında ilerleyen bir kanalizasyon gibi inşa eder. Bütün kırılma açığa çıkamayan bu pörsümüş Danimarka’nın gösterilmesidir.

Gilles Deleuze’ün Carmelo Bene’nin **3. Richard ya da Bir Savaşçının Dehşetengiz Gecesi** oyununa yaptığı müdahalesi Stoppard’ın metni içinde geçerlidir; *“CB’nin tiyatrosu yalnızca, “efendileri” dışarıda bırakan varyasyon ilişkileri içinde gelişir”* (Deleuze: 2019:91). Burada Efendilerden kasıt bütün bir iktidar ilişkileriyle birlikte yükselen Majör dildir. Stoppard metninde minör dilin bütün olanaklarını seyirciye gösterir. Shakespeare’in Hamlet’i dört dörtlük bir prensten, zalim bir kıyıciya dönüşürken, Stoppard’ın Ros ve Guil’ü salt bir geceye hapsolmuş gibidir. Bütün bir vasatlığı ile bütün mojöritenin ardında salt olarak var olmaya çabalayan bu vasat ikiliyi

görürüz. Bu efendisiz aptallar kendilerine verilecek bir emri beklerler. Ancak bu emir asla gelmez. Tıpkı Godot gibi emir de bir efendilik oluş biçimi olan sessizliğe bürünür. Metinlerarası ilişkide Stoppard, Shakespeare'in tarihsel vakası ile ilgilenmez. Bütün olanlar onun için bir olay olarak oradadır. Onu büyük anlatının içinden söküp, bütün yüceliğini gecenin kapalı kapıları ardındaki vasatlığı ile ölçer. Metinden tarihin çıkartılması asıl olarak dilin kendisinin bütün imkanlarını yeniden kullanıma açan bir alan yaratır. Shakespeare yeniden yazıma veya metinler arasılığı ne kadar müsait olduğunu buradan anlayabiliriz. Metnin yapı sökümü yapıldığında kalan kısımları bile bir olay bütünlüğü taşır. Deleuzecü bir kavramla açıklarsak metin kendi içerisinde virtüelliğin izleri taşır. Modern zamanın tekinsizliğine yaklaşabilecek en önemli olgu bu virtüelliğin daima metnin içerisinde gizli olmasıdır. Stoppard, Hamlet'in huzursuzluğunu salt bir karaktere yüklemeyiz. Bu huzursuzluk öznenin içinde olan boşluk gibi her yere sirayet eder. Beckett'in bekleyen karakterlerinin huzursuzluğuyla, Stoppard'ın karakterlerinin huzursuzluğu aynı denkleme oturur. Öznenin üzerine inşa edildiği boşluğun en önemli göstergesi bu huzursuzluğun yüzergezer hareketidir. Böylelikle huzursuzluğun kendisi virtüeldir. Ros ve Guil'ün Hamlet ile ilgili huzursuzlukları onları büyük atılımlar yapmaya zorlar. Ros ve Guil'ün sözcüklerle oynadıkları tenis maçında bu durum daha çok görünür olur. Huzursuzlukları onları yeni bir anlatı kurmaya iter. Böylelikle iktidarla olan ilişkilerinde denedikleri yol virtüel olarak anlatı biçimini şekillendirir. Olumsuzluğun bu tür bir etkisi açıkça çok önemlidir. Vladimir ve Estragon'un aralarındaki bozuk konuşma da Godot ile konuşamamanın verdiği bir bozulmadır. Ona nasıl hitap edeceklerini tartıştıkları esnada artık iş unvandan çıkıp doğrudan sözcüğün kendisini problem haline getirir. Karakterin o anda metinle veya partneri ile kurduğu ilişki bu virtüelliği edime çevirir. Lacan'ın öznenin bir eksikle, boşlukla kurulu olduğunu özne formülünde dile getirir. "S" üzeri çizili subject (özne) kendisi tamamlayabilmek için bir arzu nesnesine ihtiyaç duyar. Bunun için Lacan, öznellik formülünü a(S) olarak gösterir. Stopparda, Beckettci bir müdahale ile Shakespeare de olamayan şeyi, yani arzu nesnesini Ros ve Guil'e sunar. Onların içinde bulundukları durumdan bu denli keyif almalarını sağlayan şey dil üzerinden kurdukları haz ilişkisi ile bağlantılıdır. Öznenin, dil ile olan karşıt-yandaş

(antagonist, protagonist) ilişkinin gerilimini sahneye taşır. Oyunun çatışması Shakespeare'in oyunundan farklı olarak büyük çatışmaların odağında durmaz. Dilin ayartıcı ve cezbedici aralığında öznenin boşlukları ile nasıl hareket halinde olduğunu gösterir.

Oyunun indirgendiği bütüncül nokta esasen huzursuzluğun pek çok alana sirayet etmesi ile ilgilidir. Olayın doğrudan durduğu alan Ros ve Guil'in için Hamlet'e olan ilgisidir. Ros ve Guil'ün oyun boyunca ilgilerini çeken asıl olarak Hamlet'i görme isteğidir. Arzularının etkisiyle yönelen karakterler büyük trajedilerin arzu dinamiğinden farklı olarak daha insancıl bir noktaya düşer. Hamlet için Ros ve Guil, bu iki yüzlü dünyanın sinsi aldatmacalarının bir parçası haline gelmiş iki vasıfsızdır. Stoppard, metinler arası olarak sadece bu meselenin bile bütün bir iktidar ilişkisinde nasıl hareket ettiğini gösterir. Shakespeare'in orta çağ bürokratlarının endişeli tavırlarını, çocuksu bir oyun mekanizması içerisinde bırakmıştır. Hamlet'in yüzer gezer bir vaziyette olması açıkça iki metin arasındaki yücelik ve vasatlık ilişkisini gözler önüne sunmaktadır.

*“Antik çağ yazarlarının bu **locus classicus** (klasik eserlerden çoğunlukla bir örnek işlevi gördüğü için alıntılanan yer) üzerine yargıları, hileli davranışlara duyulan hayranlık ile sinsi aldatmacaların kınanması arasında gider gelir. İkinci yargı genellikle, eril erdemden dışlanmış olarak anlaşılan “tüccarlar” ve “kadınlar”a yapılan, retorik olarak güçlendirilmiş aşağılayıcı kinayelerle birleşir”* (Raunig, 2013: 59).

Bu eril biçim Shakespeare'in metninde adi bir eylem üzerinden kurgulanmış çaresizlik olarak ortaya çıkarken, Stoppard'ın metninde ise bir ironi olarak durmaktadır. Stoppard'ın karakterleri tam olarak bu hileli davranışları ile dışlananlar olarak sahnede çaresizdir. Stoppard, bu durumunu bütüncül bir ironi ile sahneye taşır. Hamlet'in dik başlılığı ve düşmanlığı Ros ve Guil'ün sonu olur. **Godot'u Beklerken** metninde Godot, bütün ilgisizliği ile karakterleri huzursuz ederken, **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler** metninde bu huzursuzluk doğrudan Hamlet'in vahşetinden meydana gelir. Bu vahşet salt olarak bir kan dökücü değil, erotizmin vahşeti olarak

sahnededir. Hamlet, kimseye acımadan deliliğini sergilemektedir. Deliliğinin ardına gizlediği ölümcül zekâ burada devreye girer. Asıl olarak Stoppard'ın metninde Hamlet'in yüzergezer oluşu ona mutlak bir güç, bir otorite sağlamaktadır. Bu nedenle deliliği ile hoş görebileceği Ros ve Guil'ün aptallığı Hamlet'in kötücül zihni için korkunç bir aldatmacadan başka bir şey değildir. Burada iktidar erdemlerinin yüceliğinin altında bu sinsi aldatmacaların yer aldığı o karanlık dünyayı görürüz. Gündüzün Apollonik çağrısına karşı, gecenin Dionizyak hükmü sahnededir. Shakespeare'in Hamleti bütün deliliğine rağmen müthiş bir Apolloncu olarak sahnededir. O aklın bütün karanlığının bir simgesidir. Ancak yine aklın içerisinde devinen bir karanlıktan söz etmekteyiz. Stoppard ise durumu, gecenin coşkunuğu içerisinde çarpınan Dionizyak karakterler üzerinden anlatır. Onunlar için asıl savaş, itildikleri yerden çıkma isteğidir. Bunun için verdikleri mücadele iktidar tarafından sinsice ve aldatmacalı bulunur. Bu nedenle bu isteklerini canlarıyla öderler. Beckett, böylesi bir durumu karakterlerin sonsuz bekleyişine doğru kurarken Stoppard bu sinsi düşüncelerin gerçek bir otorite karşısında nasıl yanlış okunabileceğini bizlere gösterir. Bir savaşa makinesi olarak Hamlet, bütün eril düşünceden sıyrılarak, savaştan kaçarak savaş açar. Ros ve Guil ise Hamlet gibi savaşlarını doğrudan kelimeler ile oynayarak verirler. Onları dönüştürerek bütün anlam dünyasını minör bir katmanda yeniden yapılandırır. *“Savaş makinesinin savaşçı boyutu, icat gücünden değişim kapasitesinden, başka dünyaların yaratılmasından ibarettir”* (Raunig, 2013: 51). Ros ve Guil'ün huzursuzluğu hem sahne estetiğinde hem de yazınsal boyutta karşımıza çıkar. Shakespeare'de bütün dünyadan intikamını almak isteyen kinli bir Hamlet varken, Stoppard'da biçimsiz, şekilsiz iki asalak olarak Ros ve Guil karşımızdadır. Stoppard'ın kullandığı dilin kendisi asıl olarak minör bir anlatıma böyle kavuşur. Ros ve Guil'ün biçimsizliği doğrudan dile yansır. Böylelikle sürekli olarak iktidar ilişkileri ifşa eden kekeme bir dil oluşturur. İktidarın merkezindeki boşluktan böylesine bir çelişkinin fırlaması, açıkça modern sonrası metinlerin ana sorunu olan Merkez ve çevre, otorite ve azınlıklar gibi birçok ilişkinin meydana getirdiği çatışmanın tek vücut olmuş hali olarak sunulmaktadır. Ros ve Guil, tam olarak biçimsiz bir şekilde vücut bulup yok olurlar.

SONUÇ

Alenca Zupancic, **Cinsellik Nedir?** kitabında Hegel'in yaşadığı bir olaya atıfta bulunur. Hegel'in, arkadaşlarının ısrarı ile Alp dağlarının yüceliğini görmek için çıktığı yolculuğun sonunda, dağın eteklerinde şu sözleri söylediği dile getirilir: “*Es ist so... (Buymuş demek, neyse o)*” (Zupancic, 2018: 119). Zupancic bu sözlerle doğanın muhteşem yüceliğinin aslında işimize yaramayan içi boş birer fantezi imgesi olarak işlediğini ifade eder. Hegel, bu sözleriyle birlikte karşısında sadece hoş bir manzara bulunduğunu anlatır. Bu nokta, aslında yüceltimin kendisinde bir arızanın bulunduğu dair en güçlü işaretlerden birisidir. Popülist aklın kendisi içinde yücelttiği bütün olguların aslında sakatlanmış birer hoşluk olduğu olgusu, insanı korkutacak derecede aşırı bir anlam taşır. Burada dağlarla ilgili övülen ve yüceltilen şey, aslında bir zamanlar insanın içinde yarattığı hoşluk duygusunun derin bir anlamın olduğuna dair inançtır. Ancak anlam üzerinde popülist aklın yaptığı bu tür büyük değişimler sonrasında, dağların geldiği hal daha az aşına olduğumuz ve asıl halinin grotesk bir şeması gibidir. Bu nedenle Hegel'in bu dağların yüceliği karşısında takındığı tavır önemlidir. Onları aşağılamaz ya da yüceltmez, onlar oldukları gibi oradadırlar ve Hegel bir özne olarak buradadır. Orada olmak ve burada olmak arasındaki önemli ayrım burada işlemeye başlar. Yüceliğin her zaman mükemmel işlemediğini, daha doğrusu bu yüceliğin çok daha fazlası olduğunu bilen göz, burada o güzelliğin ait olduğu ideaya bakar, yani *hiçliğin* kendisine. Orada olanın yüceliğine kendisini kaptıran benlik bir süre sonra o fantezinin altında ezilmeye ve o ezilme halinden zevk almaya başlar. Bu yanlış ya da kötü değildir. Burada işleyen şey daha çok o hiçliğin kendisi olmadan aslında dağların anlamsız olduğunun vurgusudur. Varlık, o boşluğu daima bir yerde var ederek aslında kendisinin varlığına bir zemin hazırlar. Bu noktada tekinsiz olan daima kavramlar arasındaki boşluktan kendisini yeniden yapılandıracaktır. Bu asıl olarak komedinin kendisi değil midir? Gülünen şey aslında bu korkunç gerçekliğin hiçbir yalıtıma maruz bırakılmadan suratımıza vurulması ve bizlerin onu görmezden gelmemiz değil mi? Bir komedi sahnesindeki uşak, efendi için korkunçtur. Bırakın aynı evde yaşamayı varlığına bile tahammül edilemez. Bu nedenle eskiden komedilerdeki birçok uşak artık yok olmuştur.

Gerçekliğin getirisi ile efendi onu yok etmeyi öğrenmiştir. Ancak onun bıraktığı boşluğun tekinsiz uğultusu hala üzerimizde dolaşmaktadır.

Bugün postmodern çağda sadece komedinin kayboluşundan değil esas olarak trajedinin yok oluşundan da söz edebiliriz. Edimsel olarak deneyimin bu denli önem arz ettiği bu dönemde olumsuzluğun her deneyimlenmesi bir trajedi olarak adlandırıldı. Trajedinin bu denli sekülerleşmesinden kaynaklı olarak kendi temelini kaybetti ve bütün edimsel olan olumsuzluğun içerisine sirayet etmeye (daha doğrusu algının nirengi noktasını kaybetmesi ile groteskleşmeye) başladı. Bu açıkça bugünün performans sanatında okunabilen tablodur. Bunun yüceleştirilip, salt akla tabi kılınan deneyimler olması açıkça trajediyi yok etmiştir. Komedide ise durum biraz daha direnç göstermektedir. Bu üstten bakışla birlikte komedi salt bir aptal oyuncağına dönüşmüş ancak hala eski formunu korur bir haldedir. Bu nedenle onu sadece korkunç bir temsil olarak bir kenara iten bir güruhun yanında, komediyi gerçekten bu zanneden başka bir toplulukta ortaya çıkmıştır. Buna karşı üçüncü bir tavır olarak iki farklı yapının yeniden teatral olanaklar içerisinde düşünülmesi gerekir. Bu nedenle komedinin içinde tekinsiz olanın nasıl işlediğine bakmaya, onu yeniden teatral kodların içerisinde işlemek zorunludur. Bu nokta asıl olarak tarihi bir noktadır. Komedi yüzyıllar boyunca güldürmüş ve bu etkinin hep iyicil olduğu savunulmuştur. Ancak bugün başka iddialar ortaya çıkabilir. Bu sebeple Beckett metinlerinin yeniden okunması müthiş bir önem kazanmaktadır. Beckett metinleri sırf anlamsız oldukları için bugüne sirayet etmiş değillerdir. Metinlerin içerisinde barındırdığı huzursuzluk bizlere başka bir okumanın mümkün olduğunu göstermektedir. Bu okuma aslında bizlere majör olandan minör olana doğru nasıl bakılması gerektiğini de gösterir.

“Tanrıbilimciler majör dür, ama kimi İtalyan azizler minör dür. Lütufla gelen azizler: Copertinolu Aziz Joseph, ahmaklar, bu dala azizler, Papa’nın önünde dans eden Assisili Aziz Francesco... Bir fikri yaşıyor değil de inceliyor olduğumuz anda itibaren kültür zaten vardır diyorum. Şayet biz fikir isek, o zaman Aziz Vitus dansı yapabiliriz ve lütfu mazhar olmuş durumdayızdır. Tam da lütfu yitirdiğimizde bilgi olmaya başlarız. Ancak bir lütfu yitiminin (gözden düşme) ya da biçimsizliğin meydana gelmesiyle kurtulur, minör hale geliriz” (Deleuze, 2019: 81).

Lütfunu yitirmiş karakterler açıkça komedinin karakterleridir. Onlar özne olarak yüce olandan bir lütuf taşımazlar. Erdemsizlikleri ve aşağılık yapıları ile bütün dünyayı başka bir yönden yeniden düzenlerler. Vladimir ve Estragon'un, Pozzo ve Lucky ile ikinci karşılaşmasında onların yaşlanmasına rağmen bizimkilerin genç kalmasında bir lütuf yoktur. Tam tersine vasatlıkları ile Deleuze'ün bahsettiği azizler gibi gerçeğin dışındadırlar. Bu hem lanet hem de bir virtüel olanak olarak karşımızdadır. Bütün bu olan bitene bakarak bizlere "Est ist so..." dedirtirler. Açıkça bu iddia artık şimdinin içerisinde bulunan belirsizliğin huzursuzluğunun takibinde yer alacaktır. Komedi esas olarak eylemin tekrarına dayanırken aslında tekinsizin her daim o eylemin birazcık dışında duran bir edimsellik olduğunu kavramız gerekir. Tekinsiz olan, edimsel olarak daima eylemin içerisinde belirsiz bir biçimde yer alacaktır. Tekinsizin çalışma mekanizmasındaki nedensizlik, aslında tam olarak kendi nedenini tersinden, kendi olmayan üzerinden göstermesi esasen komedinin alanıdır. Trajik olanın bu tür bir tekrara tahammülü yoktur. Ancak Komedi her şeyi ile bu tekrarlar üzerine bindirilmiş yapılardır. Bu nedenle tekinsiz olan Trajedide kendisini var edemez çünkü eksik/fazlaya trajedinin tahammülü yoktur. Bu gerçekleştiği anda başka bir alana yani trajikomiğe dönmek zorundadır. Ancak burada sorun Yine Trajedinin altında bir yere bakıyor olduğumuzdur.

Tekinsiz edimin kendisi asıl olarak varlığın eylem ile eylemsizlik arasında kaldığında ürettiği bir yapıdır. Bu nedenle sıkça tekrara, yinelemeye muhtaçtır. Beckett metinleri birçok kez tekrar ederken onu gerçekten en çok edime, yani tekinsiz hale getireceği anı yakalamaya çalışır. Form olarak insansı ancak bir grup ucubenin bedenlenmiş hali gibidir. Bu nedenle onu birçok alana pervasızca sokar. Aslında Hegel'in kendi mantığını birçok alana sokarak sınamasında benzer bir nokta yok mu? İki büyük yazar da müthiş değişimlerin aslında baktan olaylar veya kararlar olduğunu bilirler ya da Lucky, efendi iken başaramadığını nasıl köle iken başarır? Geçmişinde bu kadar bilgi ile donanmış olup köle haline geldiği adamın nasıl efendisi durumuna gelir. Bu nedenle hala eylemlerin içinde bulunan ve bizleri belirsizliği ile huzursuz

etmeye devam eden bir boşluğa bakmaktayız. Bu da bizleri eylemleri yüceliğinden ayırarak (yapı-sökümüne uğratarak) yeniden bakmaya yönlendirir. Ancak bu sefer edimlere yabancı kalarak, tekinsizliğin nasıl işlediğine ve en sonunda “*Es ist so...*” gibi memnuniyetsiz bir ifadeyi soruya çevirerek komediyi, bu soruyla baş başa bırakmalıyızdır.



KAYNAKÇA

-Kitaplar

ADKİNS, Brent (2020) *Arzu ve Ölüm -Hegel, Heidegger, Deleuze-*, çev. A. Kadir Gülen, Ankara: Fol Yayınları.

ANCET, Pierre (2010) *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, çev. Ersel Topraktepe, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARİSTOTELES (2016). *Poetika*, çev. Ari Çokona, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

ARİSTOTELES (2020). *Nikomakos'a Etik*, çev. Furkan Akderin, İstanbul: Say Yayınları.

BACHELARD, Gaston (2017) *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

BECKETT, Samuel (1997) *Üçleme, Molloy - Malone Ölüyor – Adlandırılmayan*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BECKETT, Samuel (2000) *Godot'u Beklerken*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

BECKETT, Samuel (2010) *Quad ve diğer televizyon oyunları*, çev. Can Gündüz, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

BECKETT, Samuel (2014) *Oyun Sonu*, çev. Genco Erkal, İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

BLOOM, Harold (2018). *Batı Kanonu*, çev. Çiğden Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları.

BERGSON, Henri (2015) *Gülme*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BERGSON, Henri (2018) *Yaratıcı Tekâmül*, çev. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul: Dergâh Yayınları.

BERGSON, Henri, (2019), *Metafizik Dersleri*, çev. Burag Garen Beşiktaşlıyan, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

BERSANİ, Leo. DUTOİT, Ulysse (2006) *Fakir Sanat*, çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- BENJAMİN, Walter (2014) *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BORGES, J.L. (2019) *Mavi Kaplanlar, içinde, 25 Ağustos 1983 ve Diğer Öyküler*, çev. Mesut Özden Gözütok, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- DELEUZE, Gilles (2006) *Kıvrım: Leibniz ve Barok*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- DELEUZE, Gilles (2007) *Leibniz Üzerine Beş Ders*, çev. Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DELEUZE, Gilles (2010) *Bitik*, çev. Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARİ, Felix (2001) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, Özgür Uçkan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARİ, Felix (2014) *Anti-Ödipus, Kapitalizm ve Şizofreni 1*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- DERRİDA, Jacques (2008) *İsim Hariç*, çev. Didem Eryar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DERRİDA, Jacques (2020) *Yazı ve Fark*, çev. P. Burcu Yalın, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- EAGLETON, Terry (2012) *Tatlı Şiddet*, çev. Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FİŞHER, Mark (2020) *Tuhaf ve Tekinsiz*, çev. Berkan M. Şimşek, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- FÖLDENYİ, Laszlo F. (2020) *Yaşayan Ölümün Mekanları: Kafka, Chirico ve Diğerleri*, çev. Emre Güler, İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- FREUD, Sigmund. JENTSCH, Ernest (2019) *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine & Tekinsizlik Üzerine*, çev. Hakan Şahin, İstanbul: Laputa Kitap.
- HAN, Byung-Chul (2018) *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçioğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- HEİDİGGER, Martin (2015) *Teknik ve Dönüş & Özdeşlik ve Ayrım*, çev. Necati Aça, Ankara: Pharmakon Yayınevi.

- HEGEL, G.W.F. (2015) *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- LACAN, Jacques. (2011) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- LACAN, Jacques. (2015) *Dinin Zaferi*, çev. Deniz Kurt, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- LACAN, Jacques (2019) *Yine/Hala*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Metis Yayınları.
- LACAN, Jacques (2020) *Psikanalizin Temel İlkeleri*, çev. Mutluhan İzmir, Ankara: Çolpan Kitap.
- LACAN, Jacques (2022) *Freud'un Teorisinde ve Psikanalizin Tekniğinde Ben*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.
- LAPORTE, Dominique (2015) *Bokun Tarihi*, çev. Barış Tanyeri, Ece Çavuşoğlu, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- LECOQ, Jacques (2015) *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerçi, İstanbul: NotaBene Yayınları.
- LİCHTENBERG, G.F. (2018) *Kendine Hep Saldır, İnsan – Karalama Defterlerinden*, çev. Tefik Turan, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- MÜLLER, Heiner (2008) *Hamlet Makinası*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- NİETZSCHE, Friedrich. (2015) *İnsanca, Pek İnsanca-1*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- NİETZSCHE, Friedrich. (2016) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- PARVULESCU, Anca (2017) *Gülme: Bir Tutkuya Dair Notlar*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- PASCAL, Blaise. (2019) *Düşünceler*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- RAUNİG, Gerald. (2013) *Bin Makine*, çev. Münevver Çelik, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- SCHELLİNG, F.W.J. (2022) *Dünya Çağları*, çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SMADJA, Eric (2013) *Gülmek*, çev. Sırma Naz Arım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- TAPIE, Vıcktor-Lucien (1992) *Barok*, çev. Galip Üstün, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TERLEMEZ, S.A. (2018) *Samuel Beckett'in Adlandırılmaz Tiyatrosu*, çev. İsmet Birkan, İstanbul: Epos Yayınları.
- TOWWARNİCKİ, Frederick De. (2017) *Martin Heidegger, Anılar ve Günlükler*, çev. Zeynep Durukal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- WİLLİAMS, Raymond (2018) *Modern Trajedi*, çev. Barış Özkul, İstanbul: İletişim Yayınları.
- WİTTGENSTEİN, Ludvig. (2016) *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları.
- WRİGHT, Elizabeth (1998) *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ZİZEK, Slavoj (2003) *Kırılğan Mutlak*, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore Yayınları.
- ZİZEK, Slavoj (2013) *Bedensiz Organlar*, çev. Umut Yener Kara, İstanbul: MonoKL Yayınları.
- ZİZEK, Slavoj (2020) *Mutlak Geritepme*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Encore Yayınları.
- ZİZEK, Slavoj (2021) *Hegel ve Bağlı Beyin*, çev. İrem Taşçıoğlu, Mehmet Öznur, İstanbul: Encore Yayınları.
- ZİZEK, Slovaj. ZUPANCİC, Alenca (2020) *Hegel ve Freud Olumsuzlamadan Dürtüye*, çev. Erkan Ünal, İstanbul: Encore Yayınları.
- ZUPANCİC, Alenca (2011) *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- ZUPANCİC, Alenca (2018) *Cinsellik Nedir?*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

-Kitap İçi Bölüm

- BECKETT, Samuel (1993) "Mutlu Günler", içinde, *Toplu Oyunlar 2*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, ss. 83-124.

- BECKETT, Samuel (1993-1) “Krapp’ın Son Bandı”, içinde, *Toplu Kısa Oyunlar*, çev. Hamdi Koç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 85-100.
- DELEUZE, Gilles (2019). “Bir Eksik Manifesto”, içinde, *Bindirmeler* çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, ss. 75-101.
- GROS, Frederic (2021) “Giriş”, içinde, *Söylem ve Hakikat*, çev. Kerem Eksen, Murat Erşen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 11-18.
- HEGEL, G.W.F. (2016) “Mantık Bilimi”, içinde, *Hegel Paris’te*, (der. Sadık Erol Er), çev. Mukadder Erkan, Ali Utku, İstanbul: Otonom Yayıncılık, ss. 139-168
- İONESCO, Eugene (1997) “Kel Şarkıcı”, içinde, *Toplu Oyunlar 2*, çev. Hasan Anamur, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, ss. 37-78.
- STOPPARD, Tom (2000) “Rosencranzt ve Guildenstern Öldüler,” içinde, *Toplu Oyunlar 1*, çev. Şükran Yücel, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, ss. 23-117.
- ZİZEK, Slavoj (2022) “Önsöz - Heidegger’den Schelling’e: Neden Bugün Schelling?”, içinde, *Dünya Çağları*, çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 9-12.

ÖZGEÇMİŞ

Çınar TAŞDEMİR

2016 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Tarihi ve Teorisi Bölümü'nde eğitim almaya başladı. 2020 yılında mezun oldu. 2010 yılında İzmir Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu olarak görev almaya başladı. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimi almaya başladı. 2022 yılında Dr. Öğr. Üyesi Levent BERBER ile “Beckett’in ‘Oyun Sonu’ ve Ridley’in ‘Kürklü Merkür’ Oyunlarında Şiddet Kavramının Ontolojik Boyutu” isimli bir makale yayınladı. Çeşitli tiyatrolarda ışıkçı olarak çalıştı. “Madun” adlı oyunu yazdı. Çeşitli kısa metraj filmlerde Reji Asistanı ve Yardımcı Yönetmen olarak çalıştı. 2021 yılında “İt Dalaşı” adlı kısa metraj film yazıp yönetti. 2021 yılında “Bumi: Orman Yarışı” isimli bir çizgi film projesinde yazarlık yaptı. 2022 yılında “Eski Savaş – Yeni Yurt” isimli bilgisayar oyunu projesinde yazar olarak yer aldı. Halen İstanbul'da yaşamaya ve çalışmaya devam etmektedir.