

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

**SAMUEL BECKETT TİYATROSUNDA DİLİN KULLANIMI VE ÖZNELLİK
ANLAYIŞININ İNCELENMESİ**

Hazırlayan:
Seçkin Onur ŞEN

Danışman:
PROF. DR. Aslıhan ÜNLÜ

İZMİR / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **Samuel Beckett Tiyatrosunda Dilin Kullanımı ve Öznellik Anlayışının İncelenmesi** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.

.../ .../ 2022

Seçkin Onur ŞEN

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 Seçkin Onur ŞEN'in "Samuel Beckett Tiyatrosunda Dilin Kullanımı ve Öznellik Anlayışının İncelenmesi" konulu tezini 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 üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu çalışma, dil ile hakikat ve öznellik arasındaki ilişkinin değişen felsefi görüşler etrafında tiyatroyu ve temsili etkilediği görüşünü temel alır. Antik Yunan'dan 19. yüzyıla dek süren dil ile hakikatin bire bir örtüştüğü ve dilin, şeylerin özünü yansıtan ve onların yerini mutlak surette simgesel açıdan karşılayan logos merkezli Batı düşüncesi bu yüzyıldaki dilbilimsel ve psikanalitik gelişmelerle sarsılır. Dilin insan yapımı doğasının şeylerin kendisiyle değil, toplumsal uzlaşıyla oluştuğu görüşü tarih boyunca, özellikle Descartes'ın düşüncelerinden beri, cogitocu özne düşüncesini yerinden eder. Dil, öznenin değiştiremediği, yalnızca toplumsal uzlaşım kurallarınca değişen ve özneyi de değiştiren bir dizge olarak düşünölmeye başlanır. Bu değişim başta tiyatro olmak üzere tüm güzel sanatlarda paradigmatik bir kaymaya sebep olur. Böylece Aristoteles'ten Hegel'e değin akıl ve sözle gelişen klasik dram anlayışı bir takım radikal dönüşömlere maruz kalır. Tarihsel Avangard'larla beraber klasik temsil biçiminin reddedilmesiyle tiyatro "Temsil Krizi" diye bilinen döneme sürüklenir. Dil, performatif doğasıyla öznelliğın parçalı yapısını anlatmak için kullanılan bir araca dönüşür.

Samuel Beckett, Tarihsel Avangard'larla başlayan bu temsil krizine Absürd tiyatro anlayışıyla farklı bir soluk getiren tiyatro sahnesindeki en tartışmalı isimlerdendir. Beckett'in dil ve temsil anlayışı tiyatroyu performans ve metin arasında sürekli bir alışverişe sokacak denli özgün ve açık bir yapı sunar. Bu yapı, klasik temsil anlayışının hakikati temsil ettiğı görüşünü parçalar. Beckett dili, hakikatin önündeki en büyük engel olarak görür. Bu yüzden dil parçalanmalı ve dilin ardındaki Gerçek'in ışığı parçalanmış bu dilin gediklerinden, sessizlikler ve eksilen anlamlarla sızmalıdır. Dolayısıyla postmodern düşüncede dilin düzensizliği öznenin düzensizliği olarak görülür. Bu noktada incelemenin kendine destek aldığı en önemli isim Jacques Lacan olacaktır. Lacan'ın dilbilimsel çalışmaları ve özne anlayışı Samuel Beckett oyunlarının çözümlemesinde temel kaynakları oluşturacaktır. Samuel Beckett tiyatrosunda dil ve özne anlayışının postmodern düşünce izleğinde gelişen özne kuramını desteklediğı, öznenin dile değil, dilin özneye sahip olduğı düşüncesinin Beckett oyunlarında izleri sürölecektir.

Anahtar Kelimeler: Dil, Öznellik, Beckett, Lacan, Postmodernizm.

ABSTRACT

This study is based on the view that the relationship between language, truth and subjectivity affects theater and representation around changing philosophical views. From Ancient Greece to the 19. century, the logos-centered Western thought, in which language and truth coincide exactly, reflecting the essence of language and things and replacing them absolutely symbolically, was shaken by the linguistic and psychoanalytic developments in these centuries. The view that the man-made nature of language is not formed by the things themselves but by social consensus throughout history, especially since Descartes' thoughts, has displaced the cogito –coherent and integrated– subject idea. Language begins to be thought of as a system that the subject can not change, it changes only by the rules of social convention, and also changes the subject itself. This change causes a paradigmatic shift in all fine arts, especially in theatre. Thus, from Aristotle to Hegel, the understanding of classical drama, which developed with reason and speech, is subjected to some radical transformations. The rejection of the classical representation with the historical avant-gardes causes the theater's drag into a period known as the "Representation Crisis". Language turns into a tool used to describe the fragmented structure of subjectivity with its performative nature.

Samuel Beckett brings different breath to this representation crisis that started with the Historical Avant-gardes with his absurd theater perception. Beckett's perception of language and representation offers a structure that is so open to reflection that it puts theater in a constant exchange between performance and text. Beckett sees language as the biggest obstacle for the truth. Therefore, language must be fragmented, and the light of the Real behind it must seep through the gaps of this fragmented language, through silences and diminished meanings. At this point, Jacques Lacan will be the most important name in that study. Lacan's linguistic studies and subject perception will be the main sources for the analysis of Samuel Beckett's plays. Beckett's plays who has the subject theory developed in the path of postmodern thought will be traced in the light of the idea that not the subject has the language, contrarily language has the subject.

Keywords: Language, Subjectivity, Beckett, Lacan, Postmodernism.

ÖNSÖZ

Tiyatro tarihine baktığımızda biçimsel olarak oldukça özel bir yere sahip olan oyunlarla karşılaşırız. Kral Übü ya da Woyzeck bunlardan bazılarıdır. Fakat kimi oyunlar tiyatro tarihinden taşarak sanatı ve felsefeyi etkileyen bir konum kazanır. Godot’yu Beklerken kuşkusuz bu oyunlardan biridir. Romanlarından aşına olduğum Beckett’in oyunlarını çoğu zaman roman karakterlerinin kendilerini sahneye açması olarak gördüm. Giderek kafatası içine sıkışmış bir sesin kendini bile adlandıramadığı karakterleri sahneyi sessizliğe, hiçliğe ve insan olmanın tali koşullarından sıyrılmış salt varoluşa boğarlar. Dünü, bugünü ve yarını için istikrarını koruyan logosantrik özne Beckett’in her oyununda, her repliğinde sıkı bir sınava tabi tutulur. Tıpkı Beckett’in yakın arkadaşı, Godot’yu Beklerken’in ilk temsilindeki ağacın heykeltıraşı Alberto Giacometti eserleri gibi Beckett’in öznesi de, dil gibi bütün ilineksel parçalarından ayrılarak sonunda yok olma derecesine gelir. Öznelliğin dil demek olduğunu onun sahnesindeki koca hiçlikten daha iyi anlatacak gösterge yoktur.

Psikanalizi ve özneyi tamamıyla dilbilimsel alana çekerek fizyolojiyi ikinci plana atan, Postmodernizm’in kuşkusuz en sağlam payandası ve felsefenin şairi Jacques Lacan’ın öğretisi bir biçimde zihnimde hep Lucky’yi çağırıyordu. Sanki Lacan’a tüm öğretisini esinleyen Lucky’nin kendisiymiş gibi, sanki Lacan’ın her savı bir biçimde Lucky’nin varoluş duvarına çarpıyormuş gibi bir hisse kapılmadan Lacan’ı okuyamıyordum. Fakat Beckett ve Lacan’ı öznellik ve dil açısından aynı çalışmaya taşıyacak cesareti bir türlü gösteremiyordum. Beckett ve Lacan’ı inceleyen hiç Türkçe kaynak yokken İngilizce’de de sadece bir değini hacmini geçmeyen pasajlarla karşılaştım. Fransızca’da ilgili kaynakların olduğunu görsem de dil engelinden dolayı okuyamadım. Bu yüzden tezi yazmaya başladığımda şüphelerim vardı. Fakat yoğun okumalarım ve gerek Beckett gerek Lacan’la zihnimde geçirdiğim uzun vakitler sonucunda aslında dertlerinin ne kadar benzeştiğini fark ettim. Lacanien psikanalistlerin ve filozofların Beckett okumaları çalışmamda beni daha da yüreklendirdi. Çalışmanın sonuna yaklaştıkça ansızın içimden şöyle geçirdim: Aslında öznellik ve dil Lucky’nin muazzam tiradının sınırları içerisindedir. Lucky her ikisinin de dışıdır, Lacancı terimlerle söylersek sınırdır/ belirleyenidir.

Bu sürecimde, kendisinden Dünden Bugüne Absürd Tiyatro dersini aldığım, Beckett ve absürdizm konusunda ufuk açıcı düşünceleriyle çalışmamı derinleştirmemi sağlayan Doç. Dr. Banu Ayten Akın'a, postmodern düşüncenin karakterin dilinde ve zihninde getirdiği devrimleri sarıh ve açıklayıcı anlatımıyla beni her daim motive eden Dr. Öğr. Yasemin Sevim Salman'a, Tarihsel Avangard'lardan performans sanatına dek uzanan süreci muntazam bir nedensellik ve nevi şahsına münhasır anlatımıyla çalışma konumun köklerine inmemi sağlayan Prof. Dr. Semih Çelenk'e, yönlendirmeleriyle ve etraflı bakış açısıyla bilgimi sınavan ve düşüncelerimi derinleştiren, her türlü sürecimde beni yüreklendiren sevgili danışman hocam Prof. Dr. Aslıhan Ünlü'ye sonsuz teşekkürlerimi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER	
SAMUEL BECKETT TİYATROSUNDA DİLİN KULLANIMI VE ÖZNELLİK ANLAYIŞININ İNCELENMESİ	
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM LACANCI DİL VE ÖZNELLİK ANLAYIŞI	17
1.1. Lacan’a Göre Öznellik: İmgesel-Simgesel-Gerçek.....	17
1.2 Lacan'a Göre Dil.....	30
2. BÖLÜM SAMUEL BECKETT OYUNLARINDA DİL VE ÖZNELLİK İLİŞKİSİ..	51
2.1. Beckett, Sahne ve Dil Arasında Uçurum.....	51
2.2. Samuel Beckett Oyunlarında Dil-Öznellik İlişkisinin Yansıması	63
2.2.1.Özne ve Öteki: Beckett’in Birbirinden Kopamayan Oyun Kişileri.....	63
2.2.2. Beckett Oyunlarında Yarılmış Öznenin Aynası Olarak Dil.....	85
SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinde de belirttiği üzere tiyatro sanatı temellerini temsilden alır. Aristotelesçi konvansiyonun uzantısı olan klasik anlayışın da ileri sürdüğü üzere, sanat hakikatin yerini ikame etmek yerine onu temsil eder. Böylece tiyatro “bir düşünce olayı” olarak ancak temsil vasıtasıyla boy gösterebilir (Badio, 2013: 87). Tiyatronun kökenlerine baktığımızda, M.Ö. 8. yüzyıllarda erginleme törenlerinden Dionysos onuruna düzenlenen temsil şöenlere doğru evrildiğini görürüz. Bu süreç bir bakıma dünyayı algılamanın dönüşümünü de ihtiva eder; mitos ve eposlarla algılanan dünyanın logosa evrimidir bu. Tiyatro öncesi temsil, duygulara ve sezgilere ağırlık veren pathos kavramıyla karşılanırken, tiyatro sonrası temsil logostur. Nitekim M.Ö. 8. yüzyıldan sonra bir hakikati arayış disiplini olan felsefenin bu dönemde filizlendiğini görüyoruz. Felsefenin dil ile hakikat arasındaki ilişkiyi derinden değiştirdiği açık bir olgudur. “Kahinin ve şairin, gerçekliği yüklenen tesirli sözü” (Detienne, 2012: 18) yerini felsefenin logos merkezli akılcı sözüne bırakmıştır. Felsefenin gelişimi ve logos merkezli hakikat anlayışıyla beraber tiyatronun kökeninde gördüğümüz Diyonyosos şöenlerinin şiirsel ve ritimsel dili, akılcı bir biçime yani “sekülerleşmeye” (Detienne, 2012: 141-169) başlamıştır.

Dile yönelik sekülerleşme durumu M.Ö. 5. yüzyılda tragedyanın ortaya çıkışı ve akılcı sözün diyaloglarla tiyatronun içine dahil olmasıyla takip edilebilir bir somutluk kazanır. Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu** adlı yapıtında sanatın iki eğilimi olduğundan bahseder: Dionysos ve Apollon (2003: 17). Apolloncu taraf düzeni, akı ve ölçülülüğü temsil ederken, Batı uygarlığının logos merkezci anlamda temelini oluşturmaktadır. Dioynsoşçu taraf ise yaratıcılığı, esrikliği, coşkuyu ve akıl dışılığı temsil eder. Nietzsche'ye göre başlangıçta bu iki tanrının uyumlu bir birlikteliğinden bahsetmek mümkündür. Fakat zamanla bu beraberlik bozulur ve tıpkı tragedyada koronun öneminin azaltılıp karakterlerin oyundaki yerinin artması gibi Apolloncu düşünce tragedya sanatına diyalog kanadından hakim olur. Mitlerin başat özellikleri olan toplumu bütünleştirici ve koruyucu özelliklerinin yerini kurgu, neden-sonuç ilişkisi ve diyaloglar alır. Dans, müzik ve şiir Nietzsche'nin de altını çizdiği üzere Euripides tragedyalarında tüm itibarını kaybetmiştir. Euripides sahneye “cinayeti,

sapkınlığı, savaş kahramanlığı yerine dalkavukluğu çıkartarak seyircinin kendi dilinde konuşan karakter getirmiştir” (Latacz, 2006: 255). Logos, mitos ve eposun uyumluluğu buraya kadardır, “(...)filozoflar logosu kendilerine alırken, mitos yalancılara, epos ağlayıp sızlayan ozanlara bırakılır” (Göksel, 2008: 25). Akılcı anlamda dilin tragedyaya girmesi ve sezgisel gösterenlerin değerini düşürüp kendi erdemini yüceltmesi tragedyanın sanatının sonunu hazırlar. Güçbilmez’in bahsettiği üzere “Öyleyse Dionysos’çu unsurun henüz saf dışı bırakılmadığı ilk aşamasında tragedyanın hedefi doğayla birlik kurmak iken, sonradan bu hedef dünyanın karmaşık görünümünün akılcı bir biçimde kavranmasına dönüşecektir ve bu tam da Nietzsche’nin ‘tragedyanın ölümü’ dediği şeydir” (2006: 27).

Bu konuda Platon ve ardıllarının dil ile hakikat arasındaki ilişkiye dair düşüncelerinin dönüşümü de önemli bir göstergedir. Dil üzerine düşünme Sokrates öncesi filozoflarda dilin işlevini, grameri ve temsil ettiği gerçekliği kapsarken Platon dilin anlamını ve özünü sorgulayarak konuyu felsefe sahnesine getiren ilk düşünür olmuştur. Platon dil hususundaki düşüncelerini, dilin doğasının insanlar arasındaki uzlaşımında saklı olduğunu savunan Demokritosçular ile dilin şeylerle ilişkisinin kendiliğinden ve doğal olduğunu söyleyen Herakleitosçular (Capelle, 1995: 73) arasında dokumuştur. Dil felsefesinin başlangıç eseri sayılabilecek **Kratylos** adlı eserinde Platon, adların tıpkı resimler gibi nesnelerin sesle yapılan öykünmeleri olduğunu ileri sürer (Platon, 2020: 161). Böylece adlar ve şeylerin özleri arasındaki bağları tartışır. Bu tartışmadan hareketle “adları bilen kişi, şeyleri de bilir” (Platon, 2020: 195) önermesine ulaşır. Bu önermeden de anlaşılacağı üzere tartışma, dilin kendi başına doğası üzerine değil daha çok varlık ve düşünce arasındaki bağ üzerinde yürütülür. Platon dilin, düşünce ve varlık arasındaki bu köprü görevine doğalcı -dil ve şeyler arasındaki bağın uzlaşımsal değil, doğal olduğunu düşünen bakış- bakış açısıyla yaklaşarak dilin, nesnelerin özlerini yansıttığını ve insanları hayvanlardan ayıran aklın bir aracı ve doğanın armağanı olduğunu düşünür. Kısacası adın anlam içeriği ile nesnenin doğası arasında organik bir bağ olduğu (Çakmak, 1991: 21) düşüncesi bizi akılcılığın merkezine, Herakleitos’un logos kavramına götürür; yüzyıllarca sürece Batı sanatının merkezîyetçi yapısının özüne.

Logos düşüncesinde dil ve düşünce birdir. Düşünme ve konuşma, zihin ve sözcük birbirinden koparılamayacak kadar iç içedir. “Dil ile düşünme aynışmış olur” (Akarsu, 1984: 36). Logos merkezli düşünce tüm dillerin merkezinde insana özgü örtük bir gramer kanunu olduğunu düşünür. Bu kanun varlığın dilini ve aynı zamanda Batı dünyasının sanatını tayin eder. Jacques Derrida logos üzerine düşünürken onu Platoncu anlamda “konuşan özne” ya da “söylem içindeki özne” olarak tarif eder (Derrida, 2016: 43).

Poetika’da açıkça bahsedildiği üzere tragedya bir bakıma tiyatronun taklide dayalı tüm araçlarını kullanıyordur: “...dram sanatı, hareketle, eylemle ve *dille* sıkı sıkıya bağlı bir kavramdır” (Karacabey, 2003, s. 59). Fakat tragedyanın açtığı yolda evrilen dram sanatı, diğer bütün taklit araçlarını bir kenara iterek tiyatroyu söze/akla/logosa dayalı bir biçime indirger. Tıpkı tragedyada olduğu gibi tutarlılık, ölçülülük, bütünlük ve neden-sonuç ilişkisi gibi kavramlar dramatik yapıda kendine rahatlıkla yer tahsis eder. Logos merkezli düşünce araçlarının inşası olan dramatik yapı, bu bakımdan doğrudan bilgi yerine sezgilere hitap eden dans ve mim gibi taklit araçlarından kendini ayırır. Söze dayalı dramatik yapı, sözün insan duygu ve düşüncelerini mutlak anlamda ikame edebildiği varsayımına dayanır. Söz, hakikati taşıma ve iletme aracı olarak insan varlığının en önemli ve mukaddes yetisi olarak düşünülüyordur. Dolayısıyla söze addedilen bu güç, Aristoteles düşüncesinin ardılı sayılabilecek, konvansiyonel tiyatronun temellerini oluşturan Aydınlanma Dönemi düşüncesinin de temellerini oluşturur.

17. yüzyıla dek sessizliğini koruyan logos düşüncesi bu dönemde, Aydınlanma düşünürleri tarafından bilhassa dil konusunda tekrar tartışma konusu olur. Bu yüzyıl içerisinde Jean-Jacques Rousseau, dil üzerine antropolojik denemesi **Melodi ve Müziksel Taklit İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme** adlı eseriyle dili, taklit ve melodik ilişkisi üzerinden inceler. Rousseau, dili insanı özünden uzaklaştıran bir araç olarak görürken (Rousseau, 2019: 13-59) çağdaşı Locke, dil konusuna epistemolojik açıdan yaklaşarak, daha sistemli bir düşünce ortaya çıkarır. Dilin sözcük ve nesnelerden değil, sözcük ve idelerden oluştuğunu, sözcüklerin bilgileri kaydetmeye ve ötekine iletmeye yaradığı söyler. Dilin kökeninin uzlaşım temelli olması, Locke’a değin gelen söz ile nesnenin bütünlüklü yapısını yerinden eder ve yerine keyfi/nedensiz seslerin imlediği

ideler düşüncesini konumlandırır (Locke, 2004, s.332). Aslında özü bakımından iptidai birer gösteren ve gösterilen olan bu sözcük ve idelerin arasında hiçbir biçimde doğal ve sabit bir bağ olmadığını fark eden Locke, dile kimi kurallar getirerek anlamı sabit ve sarıh kılmayı, dilin yetersizliğini gidererek toplumsal ve kesin bir dil anlayışı getirmeyi hedefler (Locke, 2004: 332). Dile yönelik bu girişim dilin, ele avuca sığmayan, canlı bir organizma olarak sürekli dönüşen ve özünde müphemliğini koruyan bir dizge olduğunu açıkça gösterir. Locke, dilin bu değişken ve keyfi doğasını onu konuşan öznenin istikrarlı özüne ters bir durum oluşturacağını fark etmiştir. Böylece düşünme ve dili birbirinden ayırarak, iki farklı süreç ve kategori olarak ele almıştır.

Aydınlanma düşünürlerinin dili sabit bir anlama perçinleme ısrarı bütünlüklü, istikrarlı ve yetkin bir özne formülü aramalarının sonucudur. Tıpkı Nietzsche'nin bahsettiği, Euripides öncesi tragediyaların bütünleştirici ve koruyucu toplum yapısının özlemidir bu hareket. Fakat artık akıl söze girmiştir ve Aydınlanma Düşüncesinin hayalinin gerçekliği yoktur. “Yazı kültürünün en şiddetlenmiş zamanında dağıtılan her şey -logos, mitos ve epos- bir araya getirilmeye çalışılır, sonunda hepsi aynı çuvala girer ama artık aradaki bağlantı unutulmuştur” (Göksel, 2008:25).

Althusser'in, dramın hakim ideolojinin etkisiyle hareket ettiği savıyla yaklaştığımızda Aydınlanma Düşüncesinin bütünlüklü ve logos merkezli özne düşüncesinin burjuva dram sanatının temelini oluşturduğu somutluk kazanır. “Klasik tiyatro bize dramı, dramın tümüyle merkezi bir karakterin kurmaca bilinçliliğinde yansıtılan koşullarını ve ‘diyalektiğini’ verdi (...) ve herhalde klasik estetiğin bu biçimsel koşulunun klasik estetiğin maddi içeriğiyle yakından ilişkili oluşu bir tesadüf değildir. (...) Klasik tiyatronun malzemesi ya da temaları -politika, ahlak, din, şeref vb.- kesinlikle ideolojik temalardır ve ideolojik doğaları sorgulanmadığı yani eleştirilmediği sürece de öyle kalırlar” (Althusser, 1999: 43). Klasik anlayışın öznesi bu bakımdan dile tam anlamıyla hakim ve bütünlüklü bir özdür ve rasyonalitenin neden-sonuç ilişkisine körü körüne bağlıdır. Klasik dramların dile ve rasyonel söze dayalı öznesi diyalogu her türlü göstergesel aracın üstünde tutar. Dolayısıyla köklerini logos düşüncesinden alan bu özne anlayışının, sözü her türlü sezgisel kavrayış aracı olabilecek temsilden daha üstün gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Dile olan bu mutlak güvenin izini Racine

tragedyalarından Schiller oyunlarına dek sürmek mümkün. İnsanın duygu dünyasının sözcüklerle ifadesinin başarıya ulaştığı yanılgısı ve söze duyulan mutlakıyetçi güven düşünce dünyasında giderek daha çok tartışma konusu olurken, tiyatro sahnesinde Ibsen’le başlayan bir kırılmanın da eşlikçisidir. Söz konusu durum bizi eleştirmen ve aynı zamanda tiyatro kuramcısı Peter Szondi’nin **The Theory of Modern Drama** adlı yapıtında kavramsallaştırdığı “dramın krizi”ne götürür.

Szondi, modern dramın Rönesans’la başladığını düşünerek Hegel’i bu dram anlayışın merkezine yerleştirir. Hegelci anlamda dram temel olarak Aristoteles’in **Poetika**’sıyla benzerlikler taşımaktadır. Olay örgüsünün yanılsamacı ve kapalı bir yapı içinde, neden-sonuç ilişkisine göre ve bütünlüklü bir yapı olarak var olması her iki dram anlayışı için de temel ve ortak yönlerdir. Szondi’nin dram üzerine düşüncesi kendisinin de sıkça belirttiği üzere Hegelci dram düşüncesi üzerine temellenir. Szondi’ye göre dramın başat göstergelerinden biri, içeriğin biçime, biçimin ise içeriğe dönüşerek tarihsel bir poetika (Szondi’den Aktaran Ejder, 2019: 616) olarak düşünülmesidir. 19. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan tarihsel ve toplumsal dönüşümlerle beraber dram sanatı bu değişime ayak uyduramamış, Szondi’nin deyiimiyle “içerik form içinde çökmeye başlamıştır” (Szondi’den Aktaran Ejder, 2019: 616). Szondi, bu tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin sonuçlarını dram sanatı çerçevesinde kavramsallaştırarak “mutlak dram” ve “krizdeki dram” olarak dram sanatını sorunsallaştırır. “Szondi için bu evrenin kurucu aktörü, diğerleriyle ilişkileri temelinde sosyal bir varlık olan, irade ve karar, özgürlük ve zorunluluk doğrultusunda kararlı bir eylemi başlatan, yani dramatik gerçekleştirmeyi sağlayan *öznedir*” (Ejder, 2019: 617). Ejder’in tanımı gereği mutlak dramın öznesinin Aydınlanma düşüncesinin getirisi olan kendinin bilincinde ve sorumluluğundaki yetkin özne anlayışının bir uzantısı olduğu açıktır. Nitekim toplumsal alanda yaşanan radikal dönüşümler, düşünce alanındaki paradigmatik kaymaları hesaba kattığımızda öznenin dönüşümünü dram sanatında somut bir biçimde takip edebiliriz.

Szondi’ye göre tarihsel ve toplumsal dönüşümlerle değişen içeriği aynı konvansiyonel biçim içinde tutmaya çalışmak dramı krize sürüklüyordur. Yaşanan değişimlerle beraber, özellikle daha 20. yüzyılın başlarında filizlenen psikanalizle, insan aklına olan inanç ve güven tamamıyla sarsılacak, “pozitif akıl” bir karabasan imgesine

bürünecektir. Szondi, “dramın krizi” olarak adlandırdığı noktada özellikle Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck ve Anton Çehov gibi yazarların oyunlarından bahseder. Bu yazarların oyunlarına baktığımızda Szondi’nin dram tanımına aykırı birçok durumla karşılaşırız. Szondi’ye göre dramın içsel zamanı her zaman şimdi’dir ve dram, kişilerarası ilişkilerden doğan diyalektik bir eylem olarak diyalogla mümkündür. Fakat Ibsen oyunlarına baktığımızda, **Hayaletler** oyununun ‘şimdi’sini Yüzbaşı Alving’in evin hizmetçisiyle olan ilişkisinin, **Rosmerholm**’un ise ailenin geçmişinden gelen bağlar ve değerler yüzünden özgürlüğe açılmayan Rosmer ve Rebekka’nın bağlılıklarının işgal ettiğini görüyoruz. Dolayısıyla Ibsen geçmişi bir deprem gibi şimdiye taşıyarak dramı krize sürüklemiştir. Öte yandan geleneksel toplumdan modern topluma geçişte, geçmiş güzel günlerde sıkışıp kalmış Çehov’un **Üç Kız Kardeş**, **Martı** ve **Ivanov** adlı oyunlarında varolan nostaljik karakterlerini ve diyalogları bölen uzun sessizliklerini; Maeterlinck’in ise dramın merkezine ölüm düşüncesini getirerek onun dinamik yapısını statikleştirdiğini düşünebiliriz (Ejder, 2019, 618). Özetle, bahsi geçen ve dramı krize sürükleyen yazarların şimdinin yerine geçmişi, diyalogun yerine monolog ve sessizlikleri, özgür iradesi, tutarlılık ve bütünlük algısıyla dramın fünüyesi olan bireyi/özneyi dile, bedene, coğrafyaya ve yaşadığı dönemin tarihselliğine bağımlı, tercihlerini dinamik bir özgür iradeden ziyade dışsal ve içsel etmenlerin belirlediği statik bir yapıya dönüştürdüğünü düşünebiliriz.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken, dil ile gerçeklik arasındaki tartışmanın giderek alevlenmesi, dilbilim alanında gelişen düşünceler ve kültürel değerlere yönelik paradigmatik kaymalar, dilin gerçekliği ikame etme konusundaki basiretsizliğinin tartışma konusu olması ve her şeyden önce dilin doğal bir dizelge olmasının tersine uzlaşım sal ve keyfî bir dizge olarak anılması dramın logos merkezli konvansiyonu Hegelci dram anlayışını temelden sarstı. Özellikle dramın yalnızca kendisinin bilincinde olan ve kendisi dışında hiçbir şeyden etkilenmeyen kapalı yapısını (Szondi’den Aktaran Ejder, 2019: 622), şimdi’de ve diyaloglar aracılığıyla tam bir yanılsama olarak yürütölmesini baltaladı. Dram artık Diderot’nun, “Seyirciden seni ayıran yüksek bir duvar varmış gibi hayal et ve perde hiç kalkmamış gibi oyna” (Aktaran Field, 1980: 95) düsturundan kurtuldu. Bu yüzyıl felsefî alanda bilhassa dil felsefesi ve dilbilimi alanında

devrimlerin yaşandığı önemli bir dönemdir. Aydınlanma düşüncesinin dili sabit bir anlama ve kesinlikli bir yapının getirdiği uzlaşma dönüştürme çabası bu yüzyılın sonlarına doğru birer hurafe olarak görülür. Genel olarak dil ve özne kavramları arasındaki ilişkinin ters yüz edilmesi, Batı'daki logos düşüncesinin de tersyüz edilmesiyle paralellik taşır. Bu dönemin en çok tartışılan düşünürü Ludwig Wittgenstein'in dil üzerine söyledikleri oldukça devrimcidir. Düşünür, *Tractatus Logico-Philosophicus* ve *Felsefi Soruşturmalar* adlı yapıtlarında dilin yapaylığından ve sembolizminden bahseder. *Tractatus* adlı eserinde “Dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır” diyen düşünür, geç dönem yazılarının toplandığı soruşturmalarında ise “Bir dil tasavvur etmek, bir yaşam biçimi tasavvur etmek demektir” der (Wittgenstein, 2014: 29). Dolayısıyla dil yalnızca bir uzlaşma aracı olarak değil, öznenin sınırlarını çizen bir dizge olarak da karşımıza çıkar. Bu düşünce daha sonra gelecek dilbilimci Ferdinand de Saussure ve psikanalist Jacques Lacan açısından oldukça önemlidir. Çünkü her iki düşünür de özneyi mevcut dilin içine doğan ve o dil tarafından belirlenen, dolayısıyla tüm dünyası/yaşamı toplumdan devraldığı dille/ söylemle çevrili olan bir kavram/yapı olarak ele alacaktır. Dile yönelik itibarı düşüşü bu yüzyılda ona en büyük darbeyi indirenlerden biri de Michel Foucault'dur. Foucault, dilin bilgi ve iktidarın hegemonyasının bir aracı olduğunu söyleyerek toplumsal/uzlaşım sal dilin çatlaklarını göz önüne sererek söylemlerin hegemonyasından kurtulmayı ve bu dille mücadele etmeyi öne sürecektir.

20. yüzyıl boyunca Saussure'den Jacques Derrida'ya kadar dil ve özne konularına eğilen düşünürlerin fikir birliğine vardıkları en önemli nokta dilin toplumsal bir uzlaşma aracı olarak inşa edilmiş keyfi (*arbitrary*) bir yapı olmasıdır. Bilhassa Derrida, Lacan'ın açtığı yolda, anlamın göstergenin kendisinde değil ses ayrımında oluştuğunu öne sürerek logosantrizmin/sözmerkezciliğin önüne sesmerkezciliği geçirmiştir. Derrida'nın niyeti yazıyı ya da dili tamamen feshetmek değil, onun arkasındaki toplumsal/uzlaşım sal yapıyı göstermektir. Dilin işlevini açıkça göstermek ve onun öznelliğin doğasını belirleyen hakim bir yapı olarak öne sürmek.

Dil, kaosu kozmosa/logosa dönüştüren en önemli araçtır. Nitekim doğumundan bugünkü kompleks gramer yapısına dek her sözcük bir yararlılık ve uzlaşma amacı ile meydana gelmiştir. Bu görüşe göre dilin inşası, her çağda yararlılığı gözetilen otoriteler

tarafından biçimlendirilmiş olmasıdır. Dolayısıyla dil egemen olanın dilidir. Aydınlanma düşüncesi 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında yaklaşık dört asır boyunca dili kendi ahlak ve epistemolojik görüşü çerçevesinde şekillendirmiş ve bu anlayış içerisinde dram sanatını da biçimlendirmiştir. Aydınlanma düşüncesi kendini, insanlığı tüm gelenek ve metafizik düşünceden akılcılık ve ilerlemecilik olarak adlandırdığı iki önemli ilkesi doğrultusunda arındırmayı, söylencelerin ve dünyanın büyüsunü bozmayı kendine amaç edinmiş bir düşünce olarak tanımlar. Tanrı merkezli dünya görüşünün yerine insan merkezli dünya görüşünü temsil eder. Fakat Orta çağın feodal sisteme bir karşı duruş olarak gelişen bu düşünce zamanla burjuva ideolojisine hizmet etmeye başlar.

Sanayi devrimiyle beraber Aydınlanma Düşüncesi, Adorno'nun deyimiyle bir felakete, bir totaliter yapıya dönüşür (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.23). Adorno'nun bu söyleminin altında Aydınlanma ile gelişen iş bölümü ve emekçilerin işlerine ve bedenlerine yabancılaşması düşüncesi yatar. Aydınlanma düşüncesi ilke olarak usa aykırı olan, yararlılık ilkesine mutlak bir şekilde oturmayan her türden bilgiye kuşkuyla yaklaşır. Bu yüzden en önemli yönlerinden biri mutlakiyetçiliktir. Aynı biçimde her türlü kaosu düzene çevirmek ve 'şey'lere kesinlik kazandırmak Aydınlanma düşünürlerinin gayelerindendir. Aydınlanma düşüncesinin, hayatı tıpkı bir matematik gibi kesinlikli okumasının dile de yansıdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu dönemin akılcı ve mutlakiyetçi dünya görüşünün gölgesinde biçimlenen tiyatro yapıtlarındaki en önemli biçimsel ve dilsel özellikler olarak şunlar örnek verilebilir: Neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleyen diyaloglar, bütünlüklü bir bellek tarafından yansıtılan bütünlük içinde anlamlı bir dil yapısı, dil ve eylem bütünlüğü, dilin gösterge olarak gösterilen ile gösteren bütünlüğü. Ne var ki dilin sanat alanında uzlaşa ve yararlılık algısı ancak 20. yüzyılın sonuna dek sürebilmiştir. 19. yüzyılda Friedrich Nietzsche ile başlayan Apolloncu sanat anlayışının eleştirisi tarihsel bir kırılmaya evrilir. Yukarıda değindiğimiz üzere Nietzsche, Antik Yunan'da bireyleşmenin başlangıç noktası olarak düşündüğü, Apolloncu sanat anlayışının temsilcisi Euripides'ten bu yana Dionysos'a dönme çağrısı yapan ve sözün, usun ve temsilin yerine sesi(müziği), esrikliği ve ritüeli getirmeyi düşünen ilk düşünürdür. Nietzsche'nin ardından gelişen Tarihsel Avangard anlayışta dilin

uygarlaştırıcı yönünün insanı özünden kopardığı ve onu mutsuz ettiği yönündeki eleştiriler gittikçe etkili hale gelir.

Aydınlanma ile kurulan bu üst-dile ve merkezîyetçi dil yapısına ilişkin ilk karşı duruş sanatsal alanda Tarihsel Avangardlar tarafından gösterilir. Avangardın en bilindik özelliği *olumsuzdur*: “Burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın reddi” (Innes, 2010: 19). Dilin uygarlaştırıcı yapısının insanı özünden uzaklaştırdığını düşünen birçok avangard sanatçı, söze göre ilksel olan sesi onun önüne geçirme eğilimi taşıyordu. Böylece hem dile hem de dolaylı olarak dönemin ideolojik ve etik görüşlerine yönelik tarihsel avangartların yaptığı eleştiri önemli bir kırılmayı meydana getirdi.

Döneme damgasını vuran Dada akımında dil parçalara, anlamsız hece ve seslere ayrıştırılarak sanat üretimine dahil olurken dil konusunda politik olandan ziyade biçime ağırlık verilir (Ball, 2017: 17). Dada’nın kurucularından Hugo Ball “şiiirin, dili feshettiği”ni ve dilin ifade etmenin tek aracı olmadığını, dilin “en derin deneyimlerle iletişim yeteneğine sahip” (Ball, 2017: 89,124) olmadığını söyler. Aynı biçimde Antonin Artaud’nun tiyatro düşüncesi de bugünün performans sanatına uzanan, söz yerine sesi ve bedeni ön plana çıkartan bir yapı olarak belirir. Artaud’ya göre “Sahne, eklemli dili ya da sözcüklerle anlatımı, jestlerin ve duyular yoluyla uzamda ruha ulaşan her şeyin nesnel anlatımı üzerinde egemen kılmak, sahnenin fiziksel gerekliliklerine sırt çevirmek ve onun olanaklarını hiçe saymaktır” (Artaud, 2021:65). Aynı biçimde diyalog “sahneye değil kitaba” aittir ve “(...)tiyatroyu biçimlerle ve jest, ses, renk, plastik gibi ne varsa onlarla anlatım olanaklarına dayandırmak, onu ilk yaratılış amacına yeniden kavuşturmak” (Artaud, 2021: 64-65). Artaud’nun çağdaşı olan, sahne ve ışık tasarımcısı, yönetmen, oyuncu Gordon Craig ise burjuva dramının gerçeklik anlayışını sanatın ölümü olarak görür ve ışığa, dansa ve çağrışımlara yaslanır. “Tiyatro sanatı ne oyunculuk ne de oyundur; sahne de değildir, dans da. Ama bütün bu şeyleri oluşturan bütün öğelerden meydana gelir: Oyunculunun tam da ruhu olan eylem; oyunun bedeni olan sözler; sahnenin tam da kalbi olan çizgiler ve renkler; dansın özü olan ritim” (Craig, 2009: 72).

Bu kırılmanın ardından gelen dünya savaşları Aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturan usçu otoriteyi onulmayacak denli sarar. Aydınlanma düşüncesi ve burjuva ideolojisinin sonuçlarından görülen iki büyük dünya savaşı, insanların umutlarının tümünden yitmesine neden olur. Aydınlanmanın vaatlerine, hümanizme, güzel ve iyi olanın egemenliğine olan inanç söner. Bundan sonra geriye sürekli bir kaygı ve tekinsiz bir ruh durumu kalır. Absürdizmin, düşünsel temellerini devraldığı, çağların en büyük yıkıcı düşüncelerinden biri olan varoluşçuluk düşüncesi bu dönemde gelişir.

Döneme damgasını vuran ve felsefi alanda büyük bir paradigmatik kaymaya sebep olan varoluşçuluk düşüncesi absürd eğilimin düşünsel yönünü geliştirmesi açısından oldukça önemlidir. Varoluşçuluğun insan tanımı Aydınlanma düşüncesinden birçok yönden farklıdır. Öncelikle Heidegger'in deyiimiyle insan dünyaya fırlatılmış yalnız bir canlıdır. Düşünürün ortaya attığı *dasein* kavramı, sürekli bir oluş içindeki öznenen, yani zamana ve mekana bağlı sürekli oluş içindeki bir yapı olarak öznenen bahseder. Kısacası istikrarlı ve sabit bir özden değil; sürekli değişen bir yapıdan oluşur özne. Öte yandan ontoloji yani varlıkbilim şöyle tanımlanır, “Varlığın yapısının tanımlanması, bilincin, insanın mevcudiyetinin –beden ile-, dünyadaki konumu ile, geçmiş ile, şimdiki zaman ve gelecek ile, bilmek, arzulamak, seçmek, sahip olmak ve eylemek ile, değer biçmek ve idealler ile, başka bir bilinçle ne şekilde ilişkili olduğunu açıklar” (Blackham, 2005: 115). Görüleceği üzere varlığın yapısına çoktandır unutulmuş yeni bir belirleyen dahil olur: Beden. İnsanın salt zihinden ibaret olmadığını hatırlatan varoluşçuluğa göre insanın varoluşu dahil her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan, tercihleriyle kendini inşa eder ve bu tercihler Aydınlanma düşüncesindeki gibi iyiye yönelik olmak zorunda değildir. Dolayısıyla varoluşçuluk psikanalizin terimleri ile ifade edilirse, insanın kendi içgüdülerinin baskısı altında yaşadığını söyler. Bu içgüdüler iyimser insan tablosuna uymayan kötücül içgüdüleri de içerir. Doğru-yanlış, iyi-kötü gibi etik-estetik sorunlar mutlak-evrensel bir anlam taşımazlar. Aksine zamana ve mekana bağımlı kategorilerdir.

Usa olan güven, psikanalizin bilinçdışını keşfi ve analizi ile oldukça sarsılmışken varoluşçulukla beraber onulmaz biçimde yıkılmıştır. Varoluşçulara göre evrendeki hiçbir şey salt us ile açıklanamaz. Us kişiyi kendi yöntemiyle ancak ve ancak

dünyanın uyumsuz/saçma bir yer olduğu kanaatine götürür (Camus, 2016: 38). Uyumsuz insan usu değil, usdışını benimser ve bilir ki bu uyumsuz bilinçte umuda yer yoktur (Camus, 2016: 53). Camus'nün, Antik Yunan mitinden anıştırdığı üzere insan, tıpkı Sisifos gibi bir kayayı tepeye sürekli itmek zorunda olan ve kayanın düşmesiyle tekrar itmeye başlayan, sürekli tekrarlayan döngüsel/spiral bir zamanda var olur; sürekli ilerleyen çizgisel bir zamanda değil. Öte yandan nedenini bilmediği eylemi olan bir kayayı tepeye itmeyle de saçmanın tam içindedir. *Sisifos* bilge anlamına gelen *sophos* sözcüğünden türemiştir. Dolayısıyla Camus'nün kullandığı Sisifos metaforu, insan usunun onun yaşama devam etmesini sağlayacak güçte olmadığını açıkça imlemektedir. Camus anlamsızlık duygusu ile yüzyıllardır süregelen ve insan usuna temellenen mutluluğu alaşağı eder. İnsanın yaşama devam etmesinin en önemli payandası olamayan akıl, Camus düşüncesinde, insanın intiharı için karar verecek tek ve mutlak karar merci de değildir. İnsan, saçmalığın farkında olarak yaşamak zorunda kalan bir varlıktır. Bu yönüyle varoluşçuluk kendisinden önceki egemen felsefi geleneğin ayağını kaydırır. Camus ve Sartre birçok oyunu ve romanında bu saçmalığın içinde yaşamaya çalışan insanın dramını göstermiştir.

Mesnetini Tarihsel Avangard'lardan ve bilhassa varoluşçuluk düşüncesinden alan absürd tiyatro “gerçeği, mantıklı, değişmez bir düzen ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü içinde değil, anlaşılmayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür” (Şener, 2012: 297). Varoluşçu yazında sıkça rastladığımız uyumsuz, eylemsiz ve sonsuzca bir kaygı içindeki özne bir bakıma absürd tiyatronun da kişileştirme öğelerini oluşturur. Nitekim, Martin Esslin, absürd dram tanımını yaparken Camus'den yola çıkarak, “insan durumunun saçmalığının verdiği metafizik acının dramı” (Esslin, 1999: 22) açıklamasını yapmıştır. Öte yandan absürd tiyatroyu varoluşçu tiyatrodan ayıran en önemli özellik kuşkusuz biçimsel özellikleridir. Varoluşçu yazarlar “insan durumunun akıl dışılığını son derece berrak ve mantıklı bir akıl yürütme ile ortaya sererler, oysa Absürd tiyatro, insan durumunun anlamsızlığı ve bu duruma ussal açıdan yaklaşımın yetersizliğini, ussal yöntemleri ve zincirleme düşünciyi açıkça bir yana iterek göstermeye çalışır” (Esslin, 1999, s.24-25). Varoluşçuluğun kendi döneminde Gerçekçilik akımının bir kolu olarak “kentsoylu gerçekçilik” (Özdemir, 1981: 349) adıyla anılması bir hata olsa

da tamamıyla yanlış değildir. Öz olarak usun itibarını düşürmeyi amaçlasa da biçimsel açıdan ussal yapıya her zaman sadık kalır. Absürd tiyatro –özellikle Beckett tiyatrosu- bu açıdan içerik ve biçimi bir kılmaya çalışarak müziğe yaklaşan bir duruş sergiler. Dolayısıyla varoluşçu tiyatro ile aynı dertleri taşımasına rağmen absürdist yazarlar anlamsızlığı, yabancılaşmayı, iletişimsizliği ve usçuluğun beyhudeliğini ussal bir biçim izleyerek değil, usdışı bir biçimle sahneye aktarırlar. Absürdistlerin kullandığı bu usdışı biçimsel özelliklerin başında elbette alışagelmış kurallı yapısından soyutlanmış dil kullanımı gelir.

Absürd tiyatrodaki dil bir uzlaşma aracı olarak değil iletişimsizliğin ve anlamsızlığın bir göstereni olarak kullanılır. Dolayısıyla anlamsız tekrarlar, eksilteli bir yapı, sık kullanılan sessizlik anları, olumsuzlayıcı (*negative language*) ve fazlalıktan/süsten uzak yalın dil kullanımı bu anlayışın ortak dilsel özelliklerindendir. Absürd tiyatronun ‘Salt tiyatro’ olmak iddiasıyla ortaya çıkması, konvansiyonel tiyatro ile en büyük farklılığını oluşturur (İpşiroğlu, 1978: 14). Klasik dram metinleri sahneye buluşmasa dahi dil açısından edebi bir değeri vardır. Çünkü bu dramalarda dil geçmiş, şimdi ve geleceği taşıyan ve işaret ettiği nesneyi karşılayan bir yapıda verilir. Fakat absürd tiyatrodaki kullanılan dil klasik dramlarının aksine imlediği nesneyle bağını çoktan kopartmıştır. Her sözcük başka bir sözcüğü imler, bir nesneyi ya da görünen gerçekliği değil. Dolayısıyla absürd oyunlarda sözcükler ile onların imlediği nesneler arasındaki bağın keyfiliği göze çarpar.

Absürd tiyatrodaki dilin bu uyumsuz ve kendi başına bir bakıma bu tiyatronun zaman ve mekan algılama biçimine de bağlıdır. Zaman, kendini ancak bir mekan ile var edebilir. Bu sebeple zaman, mekan tarafından edilgen kılınır. Dolayısıyla zaman mekana bağımlıdır. Bu koyuttan yola çıkarak şunu söylemek mümkün: Anılar birer geçmiş zaman yaşantıları olarak mekana bağımlıdır. Absürd tiyatronun mekanını ise sahne uzamıdır. Klasik dramların belirgin bir zaman, sınıf ve gerçekçi dekoru yerine hiçbir yeri -boşluğu- imleyen bir sahne uzamı gelir. Dolayısıyla absürd tiyatronun bilinmeyen, herhangi belirgin bir mekana gönderme yapmayan sahne uzamının içinde kaybolmuş oyun kişileri, geçmişsiz olduklarını, bir gelecek beklemediklerini ve her şeyi

şimdinin gücü ve gölgesi altında yaşadıklarını en net olarak belleksiz bir ‘şimdinin dilini’ kullanarak gösterirler.

Absürd tiyatro Aydınlanma Düşüncesinin çizgisel zaman anlayışının ayağını kaydırarak yerine döngüsel zaman anlayışını getirir. Döngüsel zaman anlayışı, geçmiş bir dizi tutarlı ve neden-sonuç ilişkisi içinde görmekten ziyade değişen “evrensel ritimle” (Ünlü, 2009: 63) algılar. Dolayısıyla absürd tiyatrodaki geçmiş, klasik dramlardaki gibi tutarlı ve hesaplı bir şekilde kendine yer edinemez. Geçmiş, anımsanmayan veya yanlış anımsanan, sürekli yanlış tekrarlanan bir yapı içinde sunulur. Çizgisel birikimin olmaması, dile ve Tanrı’ya olan inançsızlık ise bu oyun kişilerini eylemsiz kılmıştır.

Tüm bu özellikler absürd tiyatronun sözün önüne sesi –tıpkı Artaud tiyatrosundaki gibi-, ışığı, jesti ve hareketi geçirme arzusu taşıdığını açıkça göstermektedir. Fakat Derrida’nın bahsettiği üzere logos düşüncesinden arınmak sözü bütünüyle dışlayarak değil; Beckett’in de Alman arkadaşı Axel Kaun’a yazdığı gibi onu “gözden düşürerek”, “üzerinde gedikler açarak” (Aktaran Deleuze, 2019: 55) mümkündür. “Beckett tiyatrosu ‘görsel’ düzeyde daha yoğun bir sahne anlatımına ulaşmakta, ‘görüntü’ gitgide ‘söz’ün yerine geçecek anlam boyutları kazanmaktadır” (Yüksel, 2012, s. 82). Dolayısıyla Beckett logosu tasvir etmekten ziyade onu yapı-sökümüne uğratar. “Önemi her ne olursa olsun, Batı tiyatrosuna tanıtılan resimsel, müziksel ve hatta jestsel formlar, en iyi durumda, bir metni, sözlü bir dokuyu başlangıçta söylenilen bir logosu tasvir edebilir, eşlik edebilir, hizmet edebilir ya da dekore edebilir” (Derrida, 2002: 297).

Yüksel’in Beckett özelinde bahsettiği bu durum absürd tiyatronun genel özelliği sayılabilir. Söze/ dile olan güvenin sarsılmasıyla kabare ve mim sanatından esinlenen, Commedia Dell’artre gibi halk tiyatrolarının ve vodvillerin devinimini andıran bir eylemlilik ön plana çıkar absürd tiyatrodaki. Tıpkı bu bahsi geçen türlerde olduğu gibi sürekli yanlış anlamalar absürd tiyatronun dilsel özelliklerinin başında gelir. Oyun kişilerinin kişileştirmesi de tıpkı oyun içinde kullandıkları dil gibi eksilteli bir yapıda belirir. Sözün otoritesinin düşeyazdığı bu anlayışta görüleceği üzere konvansiyonel

tiyatro anlayışına bir karşı duruş vardır. Nitekim absürdist yazar Eugene Ionesco absürd tiyatroyu *karşı-tiyatro* olarak nitelemiştir.

Martin Esslin veya Ruby Cohn gibi eleştirmenler Beckett'i daha çok modernist bakış açısıyla değerlendirirler. Beckett bölümünde detaylıca ele alacağımız üzere Esslin'in "insanlığın durumunun absürlüğüne karşı duyulan bu metafizik üzüntü" (Esslin, 1999: 25) olarak ele aldığı Beckett, Camus ve Sartre gibi yazarlardan yalnızca biçim olarak ayrılır. Cohn ise **Just Play: Beckett's Theatre** adlı kitabında "Beckett vizyonu, insanın ıstırapından duyduğu acıyla, hayatın kısalığına duyduğu dehşetle, absürlükten duyduğu hayal kırıklığıyla trajiktir" (Cohn, 1980: 11) çıkarımıyla Beckett'i akılcı/ logosantrik bir yerden değerlendirir¹. Dolayısıyla Beckett, çağdaşı yazarların popüler eğilimi varoluşçulukla değerlendirilir. Böylece son modernist yazar olarak görülür. Fakat sonraki kuşak eleştirmenler Angela Moorjani, Andrew Kincaid ya da Llewellyn Brown gibileri, modernist anlayışın Beckett'i yorumlarken sıklıkla tarihsel arka planı sıçrama tahtası olarak gördüğü yanılgıya düşmeden onun zamanının olmadığını fark ederler. Beckett ne özneye ne de dile bütünleştirici bir açıdan bakmaktadır. Aksine Beckett tiyatrosunda/ yazınında her şey çözülmeye yapı-sökümüne uğramaktadır.

Beckett'in **Godot'yu Beklerken** (1953) ve **Oyun Sonu** (1957) gibi ilk dönem oyunlarında modernist bakış için, özellikle dünya savaşları sonrası öznesi için tarihsel bir eleştiri bir miktar mümkün görünürken son dönem oyunlarına geldikçe, örneğin **Ben Değil** (1972) veya **Quad** (1981), öznelliğin ve dilin askıya alındığı, sözün seslere ve sessizliklere bölündüğü Postmodern bir anlayışın hakim olduğunu görürüz. Dolayısıyla Beckett eleştirisi tarihsellik ve modernist anlayışla altından sıyrılacak bir mecra olmamıştır.

Beckett tiyatrosunda hiçbir gösterge logos merkezci bir anlam ifade etmez. Öyle ki Beckett'e Godot'nun kimi ya da neyi ifade ettiğine yönelik defalarca sorulmasına rağmen onun cevabı hiç değişmemiştir: "Bilseydim oyunda söylerdim" (Esslin, 1999: 41). Onun tiyatrosundaki göstergeler gibi dil de akılcı, nedensellik içeren ve çizgisel bir yapıda değildir. Dolayısıyla Beckett tiyatrosu sözün ve anlamın, istikrarın ve

¹ Cohn kitabının sonuna Beckett'in performansa dönüşen yanından kısaca bahsetmiştir.

bütünlülüğün, mantığın ve rasyonalizmin değil, Beckett'in söylemiyle mantık öncesinin yazımıdır: “Benim yazım mantık öncesi yazı. İnsanların onu mantıkla anlamasını beklemiyorum, yalnızca kabul etmelerini bekliyorum” (Knowlson, 2017: 102).



1.BÖLÜM
LACANCI DİL VE ÖZNELLİK ANLAYIŞI

1.BÖLÜM

LACANCI DİL VE ÖZNELLİK ANLAYIŞI

1.1 Lacan’a Göre Öznellik: İmgesel-Simgesel-Gerçek

M. S. 1. yüzyılda yaşamış Batlamyus’un, Dünya Merkezli Evren tablosu, insanın kendini evrenin merkezine konumlayışının 16. yüzyıla dek geçerliliğini koruyacak olan bir göstergesidir. Güneş, Ay, yıldızlar ve diğer tüm gezegenlerin Dünya’nın etrafında döndüğü bu tablo evrenin manası açısından Dünya’yı; Dünya’da akıl sahibi tek varlık olan insanı merkezine alır. Tüm evren ve tabiat insan için yaratılmıştır. Bu düşünce Antik Yunan düşünürlerinden Rönesans’a dek sürer. Nitekim Pisagorcular, evrenin merkezinin Dünya olmadığına yönelik şüpheler öne sürseler de bu düşünceler özellikle Hristiyanlık sonrası Avrupa toplumlarında etkili olmaz. İnsanlık her türlü moral ve maddi şeylerin merkezine kendi akıl ve varlığını koymanın hazzını yaşar. Bu süreçte evrenin merkezine konumlanmış insanlık fikri ilk darbesini Mikolaj Kopernik’ten alır. *Güneş Merkezli Evren* modeliyle Dünya’nın ve diğer gezegenlerin Güneş’in etrafında döndüğünü söyleyen Kopernik, yalnızca “bilimsel düşüncede bir paradigma kaymasının değil topyekun bir ideolojik devrimin de habercisi” olacaktır (Langone, 2005: 27). Evren ve Dünya merkezleriyle ilgili yapılan keşfin benimsenişiyle insanlardaki ben sevgisi ve bu “bensevisel yanılsama” ilk evrensel darbeyi yemiş olur (Freud, 2018: 117). Aydınlanma çağından itibaren öznellik algısı da bu düşüncelere paralel bir şekilde değişime uğrayacaktır.

Modern düşüncenin mimarı sayılan Descartes, varolmayı düşünen özneye denk görerek, düşünmenin ve kuşku duymanın tek varlık emaresi olabileceğini savunur. Tanrısal olandan pay alan ve düşünme gücüne sahip (Özcan, 2006: 42), tüm varlığı kendisine ait epistemolojik bir nesne olarak gören ve bu düşüncüyü referans alarak anlam dünyasını inşa eden özne, evrenin değil fakat doğanın efendisi konumundadır. Filozofun “Düşünüyorum, o halde varım” sözü modern öznenin doğumunun en ünlü gösterenlerindendir. Descartes öznenin temeli için, dışsal olan bilgiyi sağduyunun ve hayal gücünün muğlak camlarından ziyade aklın berrak objektifinden, yani öznenin bilme yetisinden referansla temellendirmesi gerektiğini söyler (Descartes, 1998: 163).

“‘Düşünüyorum o halde varım’ nesnel hakikat arayışında bilinçli gözlem sürecini, analizi ve mantığı başat enstrümanlar olarak gören modern batı düşüncesi geleneğinin en üstünde durur” (Mansfield, 2021: 32). Dolayısıyla özne evrensel bilgiyi yakalamanın temel ölçütü olan akıl üzerinden kurgulanan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

İlkel insanlarda veya totem topluluklarında hayvanların yeri bu toplulukların soyu ile bir olarak görülür. İnsan ile hayvan arasında hiyerarşik bir ayrım görülmez. Fakat totem toplulukları yerini uygarlığa bıraktıkça insanlar soylarını yarı hayvan yarı insan tanrılara dayandırmaya başlar. Antik Yunan tanrılarında Antik Hindistan tanrılarında dek bu yarı hayvan yarı insan tanrıların örneklerine sıkça rastlanır. Modern öznenin sahneye çıkışıyla beraber insan ve hayvan birbirinden kesinkes ayrılır ve insan en gelişmiş hayvandan bile fersah fersah ötede bir varlık olarak düşünülür. İnsan/özne “bir usa ve ruha sahip olmayan” (Descartes, 2015: 45) hayvanların efendisi olur.

Charles Darwin’in **Türlerin Kökeni** eseri insan ve hayvanın ortak atadan geldiğini ve insanın hayvandan üstün bir yanı bulunmadığını göstermiştir. Kimi hayvan türlerine olan yakın akrabalığımız dönem itibari ile büyük bir ideolojik kayma meydana getirir. Evrimsel süreci boyunca insan, fiziksel olarak her ne kadar değişmişse de hayvansal özünü yitirmemiştir. Darwin’in bu görüşü insan “bensevisine” biyolojik nitelikteki ikinci darbeyi vurur (Freud, 2018: 118).

Sonuncu ve en ağır darbe kesinlikle psikanalitik alandan gelir (Freud, 2018: 119). İnsanoğlu her ne kadar doğadaki egemenliğini yitirse de iç dünyasına, kendi duygu, düşünce ve davranışlarına olan egemenliğini sürdürdüğünü düşünür. Freud’un, özellikle kendi döneminde oldukça büyük bir mukavemetle karşılaşan özne düşüncesi, Descartes’la şaha kalkan modern öznenin son kalesini de yıkar. Freud’un düşüncesinde özne, özgül ailevi ve sosyal ilişkiler kümesinin toplamıdır. Ayrıca cinsel özdeşleşmeler ve toplumsal cinsiyet ilişkileri özneliliğin inşasının en önemli yapı taşlarıdır. Özne bunların içine doğar (Mansfield, 2021: 55). Freud’un ortaya koyduğu *bilinçdışı* kavramı insan ruhsallığının bilinçte aranamayacağını oldukça açık bir biçimde ifade eder. Freud, “dinamik açıdan bilinçsiz olarak bastırılmış ve bilince çıkmasında ciddi bir dirençle karşılaşılır” (Freud, 2019: 83) yapıya bilinçdışı, der. Bilinçdışı yapıya başarıyla

bastırılmış arzu ve duyguların bulundukları yerde kompleks bir yapı oluşturdıkları ve o zamana değin bilinçli varsayılan birçok tercih ve yönelimde bu kompleks yapının rolü olduğu düşüncesi cogitocu anlamda öznellik düşüncesinin ayağını kaydırır.

“Descartes’ın varım tabiri ancak bilinçli bir varlığa atıfta bulunur, varlığının bilincinde olana. Bilinçli bir varlık olan öznenin her hakikatin bilgisine kendinde ulaşacağı, kendi zihninde ulaşacağı düşüncesi Freud’un bilincin yanında bilinçdışını getirmesiyle tepetaklak olur” (Mansfield, 2021: 33).

Bilincin erişemeyeceği bir alan olarak bilinçdışı, öznenin toplum tarafından kabul edilmeyen arzularının bastırma mekanizmasıyla bilinçten dışarı sürülmesi esasına dayanır. Bilinçlilik sanıldığıının aksine istikrarlı ve daimi bir süreç olmaktan ziyade çoğu zaman kesintili, parçalı bir süreçtir: “...bir bilinçlilik durumu karakteristik olarak geçicidir; şu anda bilinçli olan bir fikir, bir sonraki anda artık olmayacaktır ve bazı koşullar altında yeniden bilinçli hale gelebilir” (Freud, 2019: 82). En önemlisi ise düşünme ediminin salt bilinçte değil, aksine daha çok bilinçdışıyla paralel giden bir süreç olduğu (Fink, 2020: 40) düşüncesi büyük bir yıkıma sebep olur. Dolayısıyla cogitonun bilinçli, bütünlüklü, kendinin farkında, dışsal nesneleri kendi akıl süzgecinin birer yansıması olarak gören, bir öz olan öznesi, parçalı, istikrarsız, çoğunlukla bilinçdışının sularında mevcut olan tekinsiz bir *inşa* olarak düşünölmeye başlanır. 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında bahsi geçen bilinçdışı öznenin izlerini sürmek işten bile değildir.

“Dostoyevski’den Hoffman’a dek birbirinden farklı birçok yazarda parçalanmış olan bir iç dünyanın, kendisini sosyal düzendeki rolünü tehdit eden dürtülerin mağduru bir benliğin, üremeden ziyade psikolojik bir anlam taşıyan cinselliğin resmedildiğini görürüz. Dolayısıyla 19. Yüzyıl benliğin karanlık arzularını, gizli deliliğini, kolay çöküşünü artan bir çarpıcılıkla gözler önüne serer” (Mansfield, 2021: 47).

Dolayısıyla öznellik kuramsal açıdan kimi ideolojilerin ışığında homojen bir yapı olarak kalma çabasını sürdürse de edebiyat ve sanatta bu çoktan değişmiştir. Batı düşüncesinde özneliliğin istikrarlı bir benlik’e sahip olduğumuz yanılsaması edebiyatta Stevenson’un **Dr. Jekyll and Mrs. Hyde** gibi ikiye ya da Gustav Myrink’in **Golem** adlı eserinde olduğu gibi sonsuzca özneliliğe bölünmüştür. Ya da **Frankenstein**’a baktığımızda tamamıyla özgür bir bilinçdışının kontrol edilemez enerjisini görürüz.

“(...)ne yaratıcı yazarlar ruh hekimlerini ne de ruh hekimleri yaratıcı yazarları göz ardı edemezler” (Freud, 1999: 65).

Her şeyden önce öznellik bir “deneyimdir”, olasılıklar ve kültürel karşılaşmalar evreninde bir inşa sürecidir, “haliyle tutarsızlığa, çelişkiye kendinin farkında olmamaya her daim açık kalacaktır” (Mansfield, 2021: 23). Yani öznellik kendi içsel hakikatimizin serbestçe, kendiliğinden ifade buluşu değil, kendimizi ne şekilde düşünmeye yönlendirdiğimiz (Mansfield, 2021: 28) ve karşılaşmalarımızın kültürel bir sonucudur.

Yirminci yüzyıldaki öznellik kuramları kabaca iki kategoriye ayrılır. Bir taraf öznenin doğasını, neliğini ve yapısını tanımlamaya çalışırken diğer taraf her türlü öznellik tanımını kültürün ve ideolojik aygıtların ürünü olarak görür. Modern sonrası dönemde öznelliğe ideolojik aygıtların ürünü olarak yaklaşan Michael Foucault, “öznelğin aslında var olan bir şey olmadığı, egemen sosyal düzenin bizleri kontrol etmek için onu icat ettiğini söyler” (Mansfield, 2021: 27). Foucault konuya her ne kadar psikanalitik özne düşüncesine oldukça zıt bir noktadan yaklaşıp da her iki yaklaşımın en önemli ortak yanı Aydınlanma Düşüncesinin mirası olan istikrarlı ve sabit özne anlayışına karşı çıkmalarıdır. İncelememizin bağlamını oluşturan psikanalist/ düşünür Jacques Lacan ise ikinci grupta, özneyi bir kültür ürünü olarak görenler tarafında yer almaktadır.

Psikanaliz söz konusu olunca dil sürçmeleri, rüyalar ve espriler bilindik ve görünür anlamlarının dışında ve zihnin başka bir bölümüyle ilişkili olduğu düşünülür. Bu durumlar bilinçdışının birer göstergesi olarak okunmaya müsait, öznenin bilincinin dışında gerçekleşen süreçlerin göstergeleridir. Descartes ile başlayan cogito özne anlayışı söz konusu olduğunda bu üç durumun gizli bir hakikati fısıldamak şöyle dursun, göz önüne alınacak herhangi bir önemi bile yoktur. Fakat psikanaliz düşüncesinde bu üç durum Freud’un bilinçdışı nosyonunu ispatı niteliğindedir. Freud, dil sürçmelerinin, esprilerin ve rüyaların kaynağının “bilinçdışı” olduğunu söyler. Dolayısıyla özne Descartes’ın belirttiği üzere tek bir bilinç düzleminde değil, hem bilinç hem de bilinçdışı düzlemde eşzamanlı olmak üzere mevcuttur. “Freudyan özneye topografik bir gözle baktığımızda, bir yanda bilinçli zihnin sosyal ve kültürel açıdan bütünleşik süreçleri,

diğer yandaysa zihnin bastırma adını verdiği bilinçdışı dürtüler olmak üzere ikiye bölünmüş bir zihinsel özneye karşılaşıyoruz” (Mansfield, 2021: 54).

Lacan ise Freud’un bilinçdışı kavramını yapısalcı dilbilime tercüme eden (Mansfield, 2021: 25) bir düşünür olarak, bilinçdışından gelen göstergenin yalnızca dilbilimsel/psikanalitik bir kavram olan *Öteki* olarak belirttiği söylem dünyasından geldiğini söyler. Yani bilincin temsilcisi benlik tarafından engellenemeyen bu gösterge bilinçdışından, bilinçdışının mayası *Öteki*’nin söyleminden gelmektedir.

Freud’un bilinçdışını keşfinden sonra bu düşüncüyü kuşkusuz en özgün kullanan düşünür Jacques Lacan’dır. Lacancı anlamda öznenen bahsetmeden önce özne ve benlik kavramlarının net bir ayrımına ihtiyaç duyuyoruz. Mansfield’in aydınlatıcı tanımına göre “Özne ve benlik çoğu zaman eş anlamlı sözcükler olarak kullanılsa da ‘özne’de zımninden duyulan sosyal ve kültürel içerik, diğer bir deyişle günlük yaşamımızın halihazırda karmaşık siyasi, sosyal, felsefi meselelerle iç içe oluşunun izleri, “benlik” sözcüğünde mevcut değildir” (2021: 17). Dolayısıyla benlik çoğu zaman kültür eksi özne olarak düşünülür. Özne, bu durumda anlaşılacağı üzere kültürel deneyimlerin bir toplamıdır. Benlikte toplanan kültürün dolayısıyla dilin bir birikimi ve çöktirisi (Tura, 2017: 184). Öte yandan benlik nosyonu Lacan düşüncesinde Freud’un aksine bir inşadır. Özne açısından benlik bir fail değildir; fail olan bilinçdışıdır (Fink, 2020: 70) ya da daha sonra açıklanacağı üzere bilinçdışının öznesidir. Öte yandan benliğin doğası gereği, bir çarpıtma, bir yanılgı, bir yanlış-anlamalar deposu olduğunu söyler Lacan (Fink, 2020: 70).

Lacancı düşüncede kültürden kasıt bir söylem ve gösterge alemidir. Lacan, insanın bir söylem yani bir dil alemine doğduğunu söyler (Fink, 2020: 26). Bebek doğmadan önce ebeveynler bebek hakkında konuşmaya başlarlar. Ona isimler verir, onun hayatı hakkında tasarılar yaparlar. Fakat konuşulan bu sözcükler ve onların toplamından oluşan dil asırlardır gelen bir yapıyı inşa eder. Ebeveynler bu sözcükleri ne kendi kullanımlarında tanımlamışlardır ne de bebekle yeniden tanımlarlar. Gelenekle asırlardır gelen bu sözcüklerin oluşturduğu kümeye *Öteki* der Lacan. Ya da dilde *Öteki*. “Büyük harfle yazılan *Öteki*, doğrudan ya da dolaylı biçimde ilişki içinde olduğumuz, sıradan ya

da tüm güçlü, somut herhangi bir kişiyi işaret etmeyen, yaşamımızın yazılı olmayan kurallarını/sınırlarını işaret eden bir kavram olarak kullanılır” (İzmir, 2019: 11). Lacan’ın sıklıkla kullandığı Öteki kavramı özneyi, Lacancı deyişle *bilinçdışı öznesini* kuran bir yapı olarak karşımıza çıkar. Lacan seminerlerinde ve yazılı metinlerinde durmadan özneyi andığı halde, ilgi odağı olan çoğu kez Öteki (Fink, 2020: 12) ve bilinçdışıdır. Dolayısıyla özne, bilinçdışı ve Öteki kavramlarından ayrı bir biçimde kendine varlık kazanamaz. Öteki’nin ve onun öznde bir uzantısı olan bilinçdışının önemi öznenin doğuşunun her üç döneminde de etken bir rol oynar.

Lacan, kültürel öznenin üç aşamasından bahseder. Bunlar imgesel, simgesel ve Gerçek’tir². İnsanın öznelleşme sürecinin dönemleri olarak da düşünebileceğimiz bu aşamalar Lacan düşüncesini anlamak açısından zaruridir. Özellikle düşünürün simgesel düzen olarak adlandırdığı öznenin dilin içindeki mevcudiyeti, konumuz açısından zaruri bir öneme sahip. Fakat “gerçek, imgesel ve simgesel, öznenin iç yapısına ait kişiselleştirilecek yapılar değil, kişiyi konumlandırmaya yarayan ve onu aşan, dışsal bir güç düzeni olarak görülmelidir” (Bowie’den Aktaran İzmir, 2019: 90).

İmgesel düzen bebeğin henüz kültür ve dil dünyasına adım atmadığı *ayna evresi* olarak bilinen evreyi temsil eder. Bebek bu döneminde başta annesiyle olmak üzere dış dünyayı kapsayan her nesneyle bir bütünlük içinde olduğunu düşünür. Bu durum aslında bebeğin öteki olan her şeyle özdeşleşmesinin sonucudur. Dolayısıyla bebek kendi bedenini/benliğini dış dünyadan ayıramadan mükemmel bir bütünlük içinde algılar. “Ayna evresi uzamsal özdeşleşmenin cazibesine kapılmış haldeki öznde yarattığı bir dizi düşlem vasıtasıyla, parçalı bir beden imgesini bütünlüklü bir hale kavuşturur” (Lacandan Aktaran Mansfield, 2021: 70). Bu bütünlük algısı bebeğin aynada yahut yansıtıcı bir cisimde kendi yansısını görene dek sürer. Bebek için bu deneyim bütünlüğün parçalandığı, simgesel düzenin başladığı evre olarak bilinir. Buradaki özdeşleşmeler daha sonra gireceği simgesel düzen açısından önemlidir. Çünkü özne imgesel döneminde edindiği özdeşliklerin izinde simgesel bir kayıt oluşturacaktır. “Zira özdeşimsel

² Gerçek terimini gerçeklik ile karışmaması için büyük harfle yazıp apostrof kullanarak ayırmayı uygun gördük. Nitekim çeviri metinlerde de kullanımı çoğunlukla böyledir.

bütünlükler imgeselin kurulması için zaruri olmasının yanı sıra simgesel düzenin etkililiği için de gereklidir” (Nasio, 2007: 192).

Lacan’ın imgesel dönemi simgesele geçişten önce zorunlu bir uğrak nokta olarak görmesinin sebebi bebeğin bu dönemde nesneyle simgesel ilişkilerinin temelini atmasıdır. Fakat bu ilişkiler ancak simgesel düzende kendilerine bir anlam bulurlar. Bebek bu ilişkiler dolayımında özne-ben’i oluşturur ve kendini tanımaya ilk adımı atar. Fakat bu tanıma edimi, öteki dolayımında gerçekleştiği için aynı zamanda bir *yanlış tanıma*’dır. Dolayısıyla öznelleşme süreci kendine dair büyük bir yanlış tanımayla başlar.

Öznelleşmenin bir sonraki süreci Lacan’ın benlik-ideali olarak adlandırdığı, öznenin bir başkasının arzusu olmayı arzuladığı özdeşleşme deneyimiyle başlar. Lacan’ın Hegel’den devraldığı biçimiyle formül şöyledir: “ilk arzu diğerinin/ötekinin arzusu tarafından kabul edilmektir” (Hegel’den Aktaran Foster, 1989: 24). Lacan’ın Freud’dan devraldığı benlik-ideali ise kişinin genellikle ailesinden birini ideal olarak benimsemesi ile başlar. Bu benlik-ideali işlev olarak aynı zamanda kişinin benlik hissini sabitlemeye yarar ve onu ailevi ve toplumsal tanınmaya dahil eder. Yokluğu ise “istikrarsız bir benlik hissine, belirli kritik anlarda bozulmaya ya da buharlaşmaya meyilli bir benlik imgesine terk eder” (Fink, 2016, s.139). Deneyimin varlık alanı olan benliğin bu parçalanışı aynı zamanda idealin/amaçlılığın da parçalanışına neden olur. “Bedenin bir bütün olarak işlev görmesi” mümkünsüz bir hal alır (Fink, 2016, s.139).

Bütünlük algısının parçalanması bebeği imgesel düzenden koparır. Fakat bu imgesel düzenin sonlandığı anlamına gelmemektedir. Öznenin daha sonra yaşayacağı her özdeşlik bir imgesel düzen belirtisidir. İmgesele önemli bir ayrıntısı ise özneyi aile tarihi içinde belirtmesi olarak düşünülebilir (Lesourd, 2018: 57). Çocuk aldığı isimle aile tarihi içinde imgesel bir konum edinir. Son olarak Lacan imgesel anlamda ‘öteki’ kavramını küçük harfle kullanır. Bahsedilen bu öteki, bildiğimiz anlamda somut kavramlara denk düşen ötekidir. Anne, arkadaş, öğretmen gibi öznelleşmenin etken fenomenleri için kullanılır.

Simgesel düzen ise dilin ve büyük Öteki’nin düzenidir. Simgesel düzen kültürün ve öznelleşmenin varlığının mekanıdır. Dolayısıyla simgesel düzen gösterenlerin ağıdır.

“Simge esas olarak dolaylı bir ifadedir ve onun koşulu, temsil ettiği şey olmamaktır. Dil açısından simge, doğal bir verilmişin olumsuzlanarak dolayımlanması sonucunda biçimsel değerlere dönüştürülmesi işlemine karşılık gelir. Bu nedenle Simgesellik bir gösterenler düzenidir” (Lemaire’den Aktaran İzmir, 2019: 273).

Lacancı anlamda öznenin odağı simgesel düzendir. Çünkü özneyi dil tarafından kuşatılmış bir yapı olarak gören Lacan, dili bir simgeler dizgesi olarak okur. Öncelikle “ayna evresi” sonrası imgesel ilişkilerinden kopan bebeğin dile geçişi onu bir takım simgesel ideallerle tanıştırır. Fink bu durumu özetle şöyle aktarır: “İmgeselin yerine simgeselin geçmesi, rekabet ve saldırganlıkla karakterize olan imgesel ilişkilerin idealler, otorite figürleri, yasa, performans, başarı, suçluluk vb. meselelerin baskın olduğu simgesel ilişkiler tarafından baskılanmasına ya da en azından buna tabi kılınmasına yol açar” (Fink, 2016: 138). Bu geçiş öznelleşme sürecindeki büyük bir travma olarak bilinir. Anneyle kurulan imgesel, kapalı ve kabuklaşmış ilişkinin içine bir üçüncünün girmesi öznedeki tarifi mümkün olmayan bir acı ve onulmaz bir yarık açacaktır. Lacan, anneyle bebeği arasına giren bu dolayımlayıcıyı “Babanın Adı” olarak formüle eder. Freud’un aksine bu üçüncünün fiziksel bir varlık olmasına gerek yoktur, Lacan onu bir dilbilimsel bir gösteren olarak anar. Açıkça anlaşılacağı üzere Lacan gerek psikanalizin kullandığı gerekse gündelik pratiklerde var olan nesneleri dil alanına çekerek, onları birer gösteren olarak ele alır. Simgesel düzlem bu noktada kültürün ve toplumun özne üzerindeki ortak sözünü ifade eder. Mutluhan İzmir’in deyiimiyle “Simgesel söylem, ortak eylemin dilidir” (İzmir, 2019: 362).

Simgesel düzen Freud’un ‘üstben’ olarak adlandırdığı ruhsal aygıtına benzer biçimde özneyi kültüre ve topluma nakşederken onun üzerinde etik anlamda düzenleyici kurallar koyar. Özneyi bu noktada ikinci bir özdeşleşme beklemektedir. Artık dile geçişin ve simgeselin yasalarının benimsendiği kültürde özne Freud’un biyolojik bir vakıa olarak okuduğu Oidipus Kompleksi’yle karşılaşır. Fakat Lacan bu kastrasyon korkusunu biyolojik değil simgesel bir yerden okuyarak babanın yerine Babanın Adı’nı getirmiştir. Özne, imgesel düzende bir bütün olarak sahip olamadığı annesinin arzusunu -bu durum simgesel düzende anne rahmine geri dönüş olarak okunacaktır- simgesel düzende fallus’la özdeşleşerek kazanmaya çalışır. Fallus’un Lacancı anlamda tanımı Lesourd

tarafından en açık biçimde şöyle yapılmıştır: “(...) cinsiyete ait olan bir nesne değildir, penis değildir, farklılık yapma işlevine sahip ruhsal bir nesnedir. Fallus ayırıcı farktır, farklılığın ölçüsüdür” (Lesourd, 2018: 33). Fakat Babanın Adı’nın araya girmesi çocuğun imgeselde kurduğu o bütünlüklü ilişkiyi bir daha kuramayacağını gösterir. Öznelleşme sürecinin en önemli noktası anne ile bütün olma arzusunun Babanın Adı dolayısıyla kastre edilmiş olmasıdır. Öznenin annesine sahip olamayacağı gerçeği onu babayla özdeşlik kurmayla başlayan ve daha sonra okul, medya ve dini bir takım ideolojik yapılarla besleyeceği İdeal Benlik’ini inşa etmeye sürükler. İdeal Benlik, simgesel düzene geçen öznenin olmak istediği şeylerin Öteki’nden gelen bir kalıntısı olarak özneye içkin olur. “Öznenin kendisine sevillebilir olarak baktığı yer olarak Öteki’nin belirişi, Benlik İdealinin öznelliğe dahil olmasıdır” (Lesourd, 2018: 102). Özne artık Öteki’nin doğrultusunda bir benlik inşa etmeye başlar. Dolayısıyla anneye yönelik arzu ise kökensel bastırma ile bilinçdışına itilir ve özne kültüre angaje olarak öznelleşme sürecine kaldığı yerden devam eder.

Lacan, Oidipus Kompleksini biyolojik bir durumdan çıkartıp dilin ve kültürün içinde inceleyerek öznelleşme sürecinin fizyolojik yapılanmayı/örgütlenmeyi de belirlediğine göz kırpar. Daha sonra değinileceği üzere Freud’un anatomiden kültüre açılan öğretisi Lacan düşüncesinde tam tersinden işleyerek kültürden anatomiye yol alır. Bu bakış açısı psikanaliz terimlerinin kültür alanındaki incelemelere daha organik bir yerden iştirak etmesinin de önünü açar. “Lacan oidipal sahneyi-öznenin kültüre geçişini-dilin edinilmesiyle özdeşleştirdiği günden bu yana metin analizi sınırsız bir esnekliğe kavuşur” (Mansfield, 2021: 61). Çünkü bilinçdışı biyolojik bir süreçten ziyade kültürel/dilsel bir durum olarak okunmaya daha uygun hale gelir.

“Dilde ifadesini bulan simgesel düzen üçlü bir etkiye sahiptir: Önce insan yavrusunu özneye dönüştürür, yani ona ilk kültürel kimliğini verir; ikinci olarak ve aynı anda bilinçdışı arzuyu kurar; üçüncü olarak ve aynı anda özneyi simgenin metaforlarında kültürel yüceltmeler dünyasına acılı, fakat vazgeçilmez biçimde ilişkirir” (Tura, 2017: 205).

Özne, bilinçdışına bastırdığı ve hiçbir zaman tatmin noktasına ulaştıramayacağı birincil arzusunun yerine simgesel nesneler koyar. Simgesel düzenin öznenin en temel arzularını ve yasaklarını belirleyen yapısı zihinsel süreçlerden ziyade bedensel süreçlere

de dokunmaktadır. Dolayısıyla dile geçiş salt bilinç ve bilinçdışı gibi zihinsel bir süreç değil aynı zamanda biyolojik bir süreçtir. Lacan simgesel düzene geçen öznenin dile adapte olmasıyla erojen bölgelerinin yapılanmasının arasında bir bağ olduğunu düşünür. Lacan'ın bahsettiği üzere beden simgesel düzenin buyruklarınca hareket eder. “Hatta Lacan’a göre içgüdülere cinsel kimliğini kazandıran şeyin bizzat kültürün baskısı olduğu bile savunulabilir” (Tura, 2017: 63). Psikosomatik rahatsızlıklar Lacan'ın simgesel düzen ve beden arasındaki ilişkisini somutlaştırır³.

Öznelleşmenin kendine mevcudiyet ve tanım bulduğu simgesel düzen aynı zamanda öznenin kendi benliğine yabancılaşmasını da getirir. Bu yabancılaşma öznenin “kendinde olanı ifade edecek sözcüklere sahip olmamasıyla” (Fink, 2020: 82), kendi benliğine karşı bir yabancılaşmadır. Daha açık ifade etmek gerekirse dilin dışsallığı/toplumsallığı öznenin kendi arzusunu ifade etmek için değil; onu içinde bulunduğu uygarlığa adapte etmek için vardır. Dolayısıyla dil özneye içkin değildir, bilhassa insanın hayvani doğasına en tezat etmendir. Dolayısıyla özne, simgesel düzende kendini her tanımlamaya kalktığında benliğinden daha fazla uzaklaşarak, öznellik ve benlik arasında bir uçuruma sebep olur. Lacan bu durumun, öznenin simgesel düzene geçerek kendi gerçekliğini Öteki'nin onun için oluşturduğu metaforlar üzerinden düşünmesiyle oluştuğunu söyler. “İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur” (Tura, 2017: 71). Dolayısıyla Gerçek ve İmgesel düzendeki istekler öznenin bilinçdışına itilir. Çünkü özne simgesel düzende bunları ifade edecek araçlardan yoksundur. Öte yandan “yabancılaşma, benlik'in biçimlenmesinin kaçınılmaz bir sonucu ve öznellik yolunda da zorunlu bir ilk adımdır” (Sean, 2016: 102). Öznelğin olmazsa olmaz koşulu olarak yabancılaşma bölünen öznenin bir basamağıdır.

Simgesel düzen doğası gereği özneyi bir dizi kurallar ve yasaklara tabi tutar. Bunlar toplu halde yaşamının ve uygarlığın, dil ile nesillerce aktarılan yasalardır. Bu

³ Freud'un **Histeri Üzerine Çalışmalar** veya **Günlük Hayatın Psikopatolojisi** gibi eserlerinde incelediği çoğu olguda, psikosomatik rahatsızlıkların kaynağının cinsellikle doğrudan bağlantılı olduğu sonucu çıkar. Bunlarda en ünlü olanı Anna O. Vaka'sı olarak bilinen incelemede, kısmi felçler, görme ve konuşma bozuklukları gibi fizyolojik rahatsızlıklara sahip hasta üzerindeki çalışmalar neticesinde hastanın fizyolojik bir engelinin olmadığı, hastalığın kaynağının psikolojik kökenli olduğu açığa çıkar.

yasalardan istisnasız en önemlisi enest yasağıdır (Freud, 2018: 42). Simgesel düzene geçen özne artık bu arzusu dahil uygarlığı tehlikeye atacak her arzu ve düşüncesini bastırmak zorunda kalır. Dolayısıyla özne tüm arzu ve duygularından öteki için vazgeçecektir. “Simgeler bir kere belirdikten sonra, insan öznelliği ile bilinçdışı da dahil her şey, bu simgeler ve simgeselin yasası uyarınca düzenlenir ve yapılır” (Sean, 2016: 66). Arzularından toplumsal uzlaş gereğince vazgeçen özne ancak bir topluluğa, ötekine bağımlı olarak yaşar. Öznelleşme sürecinin benlikten vazgeçilmesini icap ettiğini dil konusunda detaylıca ele alacağız. Fakat şimdilik öznenin ancak onu kültür karşısında temsil edecek bir dizi benlik kaybından oluştuğunu ve onun bir topluluk ya da fikre bağımlı olarak varlık kazanabileceğini söyleyelim. Öznenin toplumsal kimlikler edinmesi bu yüzden sürekli olarak ötekiyle etkileşimi içinde gerçekleşir. Öteki için bastırılan arzu ötekine yönelerek kimlik kazanır.

“Özne her zaman kendisinin dışında bir şeye bağlıdır; bu bir fikir veya ilke olabileceği gibi başka öznelerden oluşan toplum da olabilir. Etimolojik açıdan özne (subject) bu bağlılığa vurgu yapar: tabi olmak (subject to). İnsanlar her zaman ya bir şeye tabidir (subject to) ya da bir şeyin öznesidir (subject of)” (Mansfield, 2021: 18).

Simgesel düzen doğası gereği benliğin her türden özgünlüğünü silip süpürür. Bunu toplumsal yapının devamlılığının sağlanması adına yapar. Dolayısıyla simgesel düzene geçiş öznenin bir tür kendi yerine ikame gösterenler edinmesinin sonucudur. “Simgesel düzen, her işaretin, her bireyin, her göstergenin bağımsızlığını yitireceği bir düzendir ve tek başına olan, topluca olan adına, kendisine ait biricik anlamından feragat edecektir” (İzmir, 2019: 362).

Öznenin, ötekine bağımlılığı kendini tanımlama açısından zaruridir. Özne ancak ötekiyle karşılaşmalarında kendini tanımlar ve inşa eder. Dolayısıyla simgesel düzen stabil bir zemin olarak değil, sürekli bir karşılaşmalar dinamiğini ve olasılığını içeren, öznelliğin biteviye farklı bir yanını inşa eden bir sistem olarak okunmalıdır. “Simgesel düzen hareket halindeki bir yapıdır ve özne ya da doğrusu bilinçdışı öznesi bu hareket tarafından tetiklenen etkiye denir” (Nasio, 2009: 51). Kısacası öznellik bir kültürel karşılaşmalar olasılığıdır ve sürekli oluş halinde olan bir yapıdır. Bu durumda öznellik toplamda sonu değil sonuçları ihtiva eder. “Bilinç ve bilinçdışı, bir süreklilik içinde yan

yana bulundukları ve özne de bu süreklilik üzerinde herhangi bir noktada bulunabileceği için, özne sabit ve değişmez bir varlık değildir” (İzmir, 2019: 57).

Lacan’ın edebiyat incelemelerinde önemli bir yer tutan Edgar Ellen Poe’nun **Çalınan Mektup** adlı öyküsü üzerine düşünceleri, öznenin “saf gösteren” olarak sürekli yer değiştiren mektuba göre belirlenmesi simgesel düzenin bir alegorisi okunur. Öyküdeki öznelerin konumu mektubun yerine göre belirlenirken yine bu duruma göre öznelerarası ilişkilerini tayin ederler. Kısacası öznellik bir süreçtir ve bu nedenle de öznenin asla son bir tanımı yoktur. Çünkü özne kendini tanımladığı anda kendisini olumsuzlayarak kendisine yabancılaşır (Sarup, 2004: 25-30).

Sonuç olarak özne, Lacan’ın ısrarla bahsettiği gibi kendini yalnızca simgesel düzen içinde mevcut kılabilen ve “söylemin içinde bir gedikten fazlası olmayan (Fink, 2020: 77) “kültürel bir kodlamadır” (Tura, 2017: 205). Dolayısıyla özne simgesel içinde kendisini meydana getiren/oluşturan Öteki’nin arzusunun bir yansıması olarak mevcudiyet kazanır. Aynı zamanda özne, ötekiyle etkileşimi ve Öteki’nin arzusu neticesinde bütünlüklü bir öz olmaktan ziyade, tutarsızlığı, çatışmaları ve istikrarsız yapısıyla dağınık bir gruptur. “Özne bir bütün olmayı hedefleyemez” der Lacan (Lacan’dan Aktaran Tura, 2017: 31). Öznenin böylece bir nevi kendi hakikatini Öteki üzerinden dolayımlyarak düşünebilmesi, “Lacan’ın sıklıkla sözünü ettiği *Spaltung*’la(bölünme) yarılma ile ilgilidir” (Tura, 2017: 147). “Özneyi ruhsal olduğu kadar mekânsal bir başıboşluk içinde de bırakan” (Lesourd, 2018: 22) bu bölünme onun bizatihi kendisinin bir parçasıdır. Kısacası özne, yabancılaşma artı bölünmedir. “Özneyi bölünmüş yapısına oturtan şey simgesel düzendir ve bu bölünme dilin düzeninde kendisini gösterir. (...) Spaltung ile ayrılacak olan ilk öznellik kaydının yolları, artık hiçbir zaman birleşmeyecektir” (Dor’dan Aktaran İzmir, 2019: 473). Bir kez simgesel düzene kaydolan öznenin dilin dışına çıkması mümkün olmayacağı gibi öznellik kaydının da silinmesi mümkün değildir. Dilden önceki dönem, yani Gerçek artık geri dönüşsüz bir şekilde geride kalmıştır.

“Öznenin doğuşu, simgesel düzene kaydolurken kayboluşu, insan yavrusu olarak doğduğu andan itibaren, var kalmak için anlamından vazgeçmesi (ya da anlamsızlıktan yapay bir anlam üreterek kurtulmaya çalışması), böylelikle

tüm gerçeğini bir yanlış tanıma üzerine kuruyor olması, şüphesiz karanlık ve bir o kadar Gerçek olan hakikati ortaya koyar” (Keskin, 2019: 399).

Gerçek, öznenin dile geçerek kendi ve benliği arasındaki yabancılaşma ve bölünme sonucu asla ulaşamayacağı hakikatidir. Gerçek, Lacan’ın sıklıkla uyardığı üzere ‘gerçeklik’ olarak anlaşılmamalıdır. Gerçeklik, insan yaşamının tüm deneyimlerinin oluşturduğu bir birikim olarak görülür. Dolayısıyla gerçeklik temas ettiğimiz somut bir fenomene işaret eder. Lakin Gerçek, bebeğin henüz dille tanışmadığı karanlık bir dönemi tarif etmektedir. Aynı zamanda “Gerçek, imgesel ve simgeselin dışında kalan ve onlarca ulaşılamayan şeydir” (Mansfield, 2021: 73). Dolayısıyla Gerçek bir bakıma dile gelmeyendir. “Lacan hakikati, o güne dek dışsallığın derinliklerinde gömülü kalmış olan ve gün ışığına çıkarılmayı ya da keşfedilmeyi bekleyen bir şey olarak görmez” (Badiou, 2019: 697). Dolayısıyla hakikat imgesel ve simgeselin dışsallığında değil, Gerçek’in içsellğinde kapalı kalmıştır.

“Simgesel ve imgele ek olarak, Lacan, araştırmalarının çeşitli evrelerinde yeniden formüle ettiği bir kategori olarak, Gerçek’i öne sürer. 1953’te Gerçek sadece simgeleştirilmeyen, simgenin dışında bırakılanıdır. Lacan’ın söylediği gibi, Gerçek ‘simgeleştirmeye mutlak anlamda direnendir.’ Gerçek, simgesel ve imgeseli, ‘insan gerçekliğinin üç kaydı’ olarak adlandırır. Dolayısıyla günlük dilde ‘gerçeklik’ olarak sözünü ettiğimiz şey, simgesel ve imgeselin bir birleşimidir: Aynasal kayda alındığımız ölçüde ve benlik’in bize eylemlerimizin rasyonalizasyonunu sunduğu oranda imgeseldir; çevremizde birçok şeyin anlamlı olduğu ölçüde simgeseldir.

Gerçek, tam olarak bizim gerçekliğimizin dışında bırakılanı, anlamsız olanın sınırını ve yerleştirmekte ya da keşfetmekte başarısız olduğumuz noktayı temsil eder” (Leader, Groves, 1997: 61).

Düşünmek edimi dil ile mümkündür. Dolayısıyla özne herhangi bir şeyi ancak simgesel düzen içinden, onun özneye sağladığı kategori ve olanaklar çerçevesinde düşünebilir. Bu yüzden “sözden önceki bir zaman” ancak simgesel düzenin retrospektifiyle düşünülebilir. Lacan, işte bu dilden önceki zamanı Gerçek kavramıyla formüle eder. Dilin ve sözün, öznenin hayvani doğasını öldürdüğü ve onun yerine geçerek özneyi yaşadığını söyleyen Lacan, Gerçek’i “bir bebek bedeninin simgesel düzenin altına etkisi altına girmeden, tuvalet eğitiminden geçmeden, dünyanın düzeni hakkında eğitilmeden “önceki” hali” (Lacan’dan Aktaran Fink, 2020: 53) olarak tanımlar. Simgesel

düzen Gerçek’i bir nevi iptal ederek üstünde düşünülebilen bir sistem olarak ‘gerçekliği’ koyar.

“Gerçeğin müstakil bölgelere, farklı yüzlere ve çelişen yapılara ayrılması simgesel düzenin bir sonucudur: ayrımlar, boşluklar yaratıp bir anlamda Gerçek’in pürüzsüz yüzünü çizen, ayırt edilebilir varlıklar yaratıp Gerçek’i gömen, başka bir ifadeyle, Gerçek’i tanımlarken kullandığı sembollerin içine çekip oraya sıkıştıran ve böylece de Gerçek’i imha eden simgeselin ta kendisidir” (Fink, 2020: 54).

Gerçek, dilin ulaşamadığı yerdeyse o halde mevcut değildir diyebiliriz. Çünkü “Lacan’ın terminolojisinde, varoluş dilin bir ürünüdür: şeyleri varoluşa getiren (onları insan gerçekliğinin bir parçası yapan) dildir; şeyler simgeleştirilmeden ya da söze dökülmeden önce bir varoluşa sahip değildirler” (Fink, 2020: 54). Heidegger’den ödünç alacak olursak *ex-sist* statüdedir.

Dil, tıpkı Freud’un rüya makinesi gibi bir nesnenin yerine bir diğerini *ikame edebilir/yerleştirebilir* veya duygu yatırımını bir nesneden bir diğerine *kaydırmaya* olanak verir. Fakat travma doğası gereği dilin bu işlevine izin vermez. Bu yüzden travmalar dilde yaşanan “saplanma” ya da “tıkanıklık” olarak tanımlanır. “Saplanma daima simgeleştirilmemiş bir şey içerir; ikame etmeye veya yer değiştirmeye izin veren şey dildir ki bu da saplanmanın antitezidir” (Fink, 2020: 56). Fink’in tabiriyle *simgesel düzenin kördüğümleri* olan simgeleştirilmemiş Gerçek’in dile sızdığı ya da etkisini gösterdiği noktalar çoğunlukla tekrar zorlantılarıdır. Bir türlü simgesele aktarılamadığı için saplantıya dönüşen tekrar zorlantıları (automatisme de repetition) dilde, bedende yahut melankoli gibi ruhsal alanlarda kendini gösterebilir. Bu istem-dışı ya da zorlantılı tekrar bilinçdışı öznesinin simgesel düzende kendine yer edinme ya da kendini ifade etme çabası olarak okunabilir. Dildeki bu açmazların dilin işleyişi ve yapısıyla doğrudan ilişkili olduğunu söyleyen Lacan, özneyi dile tabi bir yapı olarak düşünür.

1.2. Lacan’a Göre Dil

Lacan, psikanaliz disiplini yapısalci dilbilime bağlayan bir düşünür olarak öğretisini oluştururken başta Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure ve Claude Levi-Strauss olmak üzere birçok düşünürden etkilenmiştir. Öğretisinin temellerini devraldığı

Freud haricinde Lacan'ın düşüncesine kuşkusuz en çok katkısı olan İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür. Lacan, Saussure'ün dilbilim düşüncesini psikanalizin merceğinden geçirerek, bugün pek çok disiplinde kullandığımız bilinçdışı, gösteren zinciri veya şizofrenik dil gibi kavramları kendi düşüncesine katmıştır.

Modernizm her şeyden önce dilin doğalcı bakış açısına bir darbe olarak doğar. Modernizmden önce gösterge şeylerle tözsel benzerliğiyle bir bütün olarak düşünülüyordu. Foucault, bu dönemde göstergelerin şeylere yerleştirilmiş gibi düşünüldüğünü söyler (Foucault, 1973: 58). Dolayısıyla göstergeler şeylerin kendisi gibi bir değer taşırlar. Düşünce ve kavrama süreçlerinin bir aracı olmaktan ziyade bizzat onların kendisidirler. Tanrı'nın, konuşan insanlara bir armağanı gibi ikame ettikleri şeyler kadar eski bir tarihleri vardır. Bilinmek ya da adlandırılmak zorunda olmadan, hiç kimse onları bilmesede onlar hep varoluşlarını sürdürürler. Bu bakımdan modernizmin alt edilerek ötesine geçilmesi, göstergenin kendi kökeni olan, gerçeklikle bağını oluşturan göndergesinden kopmasını gerektirir. Gösterge modernizmin sonlarına doğru Saussure'le büyük bir imtihana tabi tutulur. Saussure'ün dili bir göstergeler dizgesi olarak görmesi en başından beri dile özerk bir alan sağlayarak onu göndergesinden kopartır. Burada göstergenin şeylerle tözsel bir benzerliğinin bulunduğu düşüncesi rafa kalkar ve gösterge geçmişten gelen ve toplum tarafından içselleştirilen bir biçim olarak düşünülür. “Dilde her an geçmişe bağlılık seçme özgürlüğünü köstekler. İnsan diyoruz, köpek diyoruz, neden? Bizden öncekiler öyle demiş de ondan” (Saussure, 2001: 68). Saussure, dilbilim derslerindeki açıklamasında bir köpeğin kendi özünde adındaki bu sesi barındırıyorsa neden her dilde köpek değil de farklı sözcüklerle seslendirildiği sorar. Bu yalınlıkta bir çıkarım bile göstergelerin doğal değil uzlaşım sal doğalarını açık etmektedir. Kısacası göstergenin töz değil insan yapımı doğası ön plana çıkar. Bu durum doğal göstergenin yerini uzlaşım sal göstergeye bırakması demektir.

Saussure'ün dilbilim alanında bir devrim niteliğindeki düşüncesi her şeyden önce Platon'dan bu yana gelen Batı geleneğinin dile yönelik temsilci/dizelgeci anlayışını tersine çevirerek dili bir dizge/sistem olarak görmesinden ileri gelir. “Dilin bütün öğelerini ilişki ve bağıntıları yönettiği bir “dizge” sistem -yapı- olarak ele alan ve gerçeği tözde değil de, öğeler arası ilişkilerde arayan Ferdinand de Saussure'dür” (Vardar, 2001:

16). Dile yönelik dizelgeci bakış bir bakıma sözcükleri dilden bağımsız bir varoluşa sahip olan fenomenlere ait olarak görür. Yani dil, bu sözcüklerin/adların kurallı -gramer-toplamıdır. Dil, onun düşüncesinde bireyler arası iletişimi sağlayan basit bir araç ya da düşüncenin bir meyvesi olarak var olan bir adlar dizini değildir. Lacan düşüncesinde de kendine aynı biçimde yer edindiği biçimiyle dil, içinde yaşadığımız gerçekliği kavramak için bir töz ya da araç da değildir, dil bu kavrayışın ta kendisidir. Saussure, dili onun gösterdiği nesnelerle organik bir bağ içerisinde düşünen dilbilim geleneğinden ayrılarak ve dil sisteminin yapısını dilbilgisi ve gramer gibi disiplinlerin ışığında incelemenin bir yanığı olduğunu düşünerek dile özerk bir alan tahsis eder. Onun dile tahsis ettiği alanda dil her şeyden önce toplumsal/uzlaşımsal bir yapı olarak varlık kazanır. Yani dilin oluşum süreci nesnenin kendinden kaynaklanan bir ses imgesi olarak değil, toplumun onu kabul edişiyile alakalıdır. Saussure bu noktada Lacan'ın sıkça bahsettiği üzere dilin toplumsal göstergeleri tahsis eden yapısından yola çıkarak varoluşun kendisinin dilin bir ürünü olduğu sonucuna götürecek düşünceler üretmiştir.

Saussure dilsel göstergeleri yapısal olarak gösteren ve gösterilen olarak düşünür. Burada gösteren için kastedilen anlam bir “işitim imgesi”dir, gösterilen ise bir nesnenin zihindeki imajıdır/kavramdır. Dolayısıyla göstergeyi “(...) bir işitim imgesiyle bir kavramın çevrim içinde bulunduğu noktaya yerleştirebiliriz” (Saussure, 2001: 35). Gösteren ve gösterilen bir kağıdın ön ve arka yüzü gibidir. “Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur” (Barthes, 2021: 47).

Saussure dilsel göstergelerin dizge içinde belirlenmesinin “keyfi” ve “nedensiz” olduğunu söyler. Dilsel sesleri yani gösterenleri seçmek için anlama ihtiyaç duyulmaz. Kaktüs bize anlamsal olarak ona kaktüs diye seslenmemiz gereken bir töz vermez. Yani gösteren ile gösterilen arasındaki bağ doğal değil keyfi ve uzlaşımsaldır. Gösteren işaret ettiği kavram açısından özgür bir seçim gibi gözükür fakat onu kullanan topluluk bakımından bu seçim aslında zorunludur. Kısacası gösteren ve gösterilen arasındaki “keyfi” nitelemesi onu konuşan kişinin göstereni keyfince seçmesi olarak değil gerçekte hiçbir doğal bağı olmayan gösterilenle arasındaki bağı keyfi olduğunu vurgular. Örneğin gösteren ve gösterilen arasındaki bağıntıyı değiştiren durumlara karşı dilin öz savunmasından bahsedemeyiz. Anlam daralmaları, anlam genişlemeleri ya da anlam

kaymaları diller ve kültürler tarihinde sıkça karşılaşılan ve incelenen dil durumlarının başındadır ve tam da gösteren ile gösterilen arasındaki bağın keyfilğine işaret eder. Örnek olarak dilimizde önceden eylem olarak ‘kesmek’ ya da ‘kırmak’ anlamına gelen ‘üzmek’ sözcüğü, bugün üzüntü vermek anlamını almıştır (Üçok, 1947: 75). İşitim imgesi/gösteren değişmezken gösterilen bar çizgisi altından kayıp gitmiştir. Dolayısıyla Derrida’dan ödünç alarak söyleyecek olursak, “Dil paranteze alınmaz”.

Dil kendi seçtiği sesler ve kendi seçtiği kavramlarla nedensiz bir bağ kurarken kendi bölümleme ve sınıflandırmasını işlevsel hale getirir. Bu bağ göstergenin toplumsal kullanımının bir eseri olarak oluşur. Dilin toplumsal doğası Saussure düşüncesi için onun içsel özelliklerinden, özünden biridir ve kesinlikle en önemlisidir. Çünkü dil bireyin kendi başına yaratamadığı ve feshedemediği veya değiştiremediği bir yapı olarak varolur. Saussure bu olguyu açıklamak için senfoni örneğinden yararlanır. Senfoniye bir dil olarak düşünürsek onun gerçekliği, onun yorumlanışından bağımsızdır. Dolayısıyla yorumda yanlışlık yapılmışsa bu senfoninin/dilin kendinden ileri gelmez. Kısacası dil ancak toplumsal uzlaşım sonucu mevcudiyet kazanır ve bireysel değişimler söz konusu değildir. Saussure çoğu zaman “dil bir kalıt” olduğunu söyler (Saussure, 2001: 117). Dolayısıyla gösteren ile gösterilenin uzun zamanlar boyunca neredeyse doğallaşmışçasına ortaklaşa bir sözleşme değeri taşıdığı söylenebilir.

“Dil bir sözleşme, bir anlaşmadır ve üstünde anlaşmaya varılan göstergenin öz niteliği önemsizdir” (Saussure, 2001: 31). Doğal olarak dil her anlamda birey-üstüdür (Altuğ, 2020: 183). Deutscher dilbilim konusunu açıklarken şöyle başlar: “bizi uzlaşımaya dayalı olduğunu ayırt edemeyeceğimiz kadar derinden damgalanmış uzlaşım kurallara odaklanacağız” (Deutscher, 2019: 17). Guy Deutscher değerli araştırmasında Homeros metinlerinde balın yeşil rengine vurgu yapıldığını tartışarak dilin, görünen fenomenler diyarında dahi uzlaşımaya dayalı doğasını açığa çıkartır. Homeros yeşil bal dediğinde Antik Yunanlılar bizim anladığımız anlamda zehirli bir iksire benzeyen akışkan bir maddeyi değil bildiğimiz anlamda bugün “sarı” dediğimiz balı anlıyorlardı (Deutscher, 2019: 50-64). Gökyüzünün rengini siyah olarak adlandıran ya da dillerinde mavi rengin bir karşılığı olmayan birçok topluluğun olduğu söyleyen Deutscher, dilin uzlaşım doğasını antropolojik ve ampirik yönden yalın bir şekilde gösterir. Sırf topluluk göğe siyah dediği

ve bu rengin kabul gördüğü/uzlaşıldığı için kullanıma girdiği açık bir gerçektir. Göstergenin iç yüzünün doğal ve kendiliğinden olmadığını, toplumsal kabulün bir ürünü olduğunu düşünmek Deutscher’ın bahsettiği üzere çok derinden dil ile damgalandığımız gerçeğini yalın bir biçimde gösterir.

Saussure için bir diğer önemli nokta dil, konuşan öznenin bir işlevi olmaktan ziyade, tıpkı Lacan’ın daha sonra derinlemesine irdeleyeceği gibi öznenin edilgen biçimde kabul ettiği, belleğine aktardığı bir dizgedir. Saussure için dilin “yürütücü bölümü daima bireyseldir ve bireyin egemenliği altındadır. “İşte bu yürütücü bölümü söz(parole) diye adlandıracağım” (Saussure, 2001: 34). “Dil, sözün sonsuz bir çeşitlilikle gerçekleştirdiği salt soyut bir kendilik, bireyin üstünde yer alan bir kural, temel türlerin oluşturduğu bir bütündür” (Bronda’dan Aktaran Barthes, 2021: 31). Bu noktada dil ve söz birbirinden ayrılır. Dil, öznenin edilgen biçimde kabul ettiği bir sistem olarak var olurken söz, öznenin görece özgür hareket alanı olarak görülür. Elbette dil sisteminin tanıdığı sınırlar ölçüsünde bir özgürlüktür bahsedilen. Söz, “özü bakımından, birleşimsel bir bütün olduğundan, katışıksız bir yaratıma değil de bireysel bir edime denk düşer” (Barthes, 2021: 31). Kısacası dil, toplumsaldır ve karşısında özne edilgen konumdadır fakat söz, bireyseldir ve öznenin özgürlük alanı vardır.

Saussure, cümleyi “dizimin (sentagma) ideal tipi” olarak yorumlar ve cümleyi söze ait olarak görür, “cümle dile ait değildir” (Saussure, 2001: 117). Fakat hemen ardından şöyle ekler: “Düzenli biçimlere dayanılarak kurulmuş dizim tipleri söze değil, dile bağlamak gerekir” (Saussure, 2001: 117). Barthes durumu kendi kavramlarıyla şöyle açıklar: “(...)dil karşısında söz, dilyetisinin yalnızca bireysel kesimini (sesleme, kuralların uygulanması ve göstergelerin olası birleşimleri) kapsar. Demek ki dil, bir bakıma, dilyetisi eksi Sözdür: hem bir toplumsal kurumdur hem de bir değerler dizgesidir” (Barthes, 2021: 30). Sonuç olarak Saussure, özneye dilin içinde “söz” olarak açıkladığı yaratıcı bir alan tanırken hemen ardından bu alanı dilin buyurgan sistemi içinde daraltır. Lacan’ın öznelliğe tanınmış bu daracık alanı da onun altından çekeceğini biliyoruz. “Saussure bireye, özneye dilin sunduğu imkanlar çerçevesinde bir hareket serbestini tanımaktadır. Lacan, Saussure’ün bireye tanıdığı imkana (yani dilin kuralları çerçevesinde bireyin özgür seçim imkanına) karşı çıkar” (Tura, 2017: 151).

Saussure aynı zamanda göstergenin anlamını sadece gösteren ve gösterilen ilişkisi arasındaki bağın tayin etmediğini, aynı zamanda yatay olarak ayrımsallıkla/farkla belirlendiğini öne sürer. Yani her gösterge, anlam değerini o dilin yapısı içinde diğer göstergelerden ayrımsal konumu sayesinde kazanır. “Gösterilen ile olan bağıntı belirsiz, dayanıksız olduğundan, dizgenin bütünü, göstergelerin kendi aralarındaki tutumlarıyla dengelenir” (Barthes, 2021: 150). Dolayısıyla sözcük olduğu şey bakımından bir gösterge olarak kavranırken aslında olmadığı şeyin farkı olarak işlev görür.

“Dil açısından, gösterge madeni bir paraya benzer: Bu para satın alınmasını sağladığı herhangi bir mal için geçerlidir, ama, aynı zamanda, değeri daha yüksek ya da daha düşük olan başka paralara göre de bir değer taşır. Dolayısıyla kurumsal özellik ve dizgesel özellik birbirine açıkça bağlıdır: Dil sözleşmeye dayanan (bir bölümüyle keyfi ya da daha doğrusu nedensiz) bir değerler dizgesi olduğu için bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnir, bu nedenle de toplumsal bir kurumdur” (Barthes, 2021: 31).

Saussure’ün “dilsel değer” adını verdiği kavramı postmodern düşüncenin de köklerini oluşturur. Saussure, “Dilde pozitif terimler olmaksızın, yalnızca ayrımlar vardır” (2001: 173) der. Yani sözcüklerin kendilerine has bir özleri/kendilikleri yoktur. Dolayısıyla sözcükler yalnızca öteki sözcüklerle ilişkileri içinde bir anlam kazanırlar. Tıpkı Lacan’ın bahsettiği öznellik kavramı gibi istikrarlı değildirler. Öteki sözcükler olmadan yani negatif bir ayrım olmadan değerleri yoktur. Kısacası metafizik bir biçimde evrensel kabul edilen anlam, sözcükler arası farkın bir sonucudur. Saussure’den sonra gelecek Jacopson gibi dil bilimciler dilin eleme ve seçme süreçleri üzerine daha kapsayıcı düşünceler getirirler.

Saussure dilbilim derslerinde “dil olmaksızın düşünce, belirsiz, ayrımlaşmamış bir bulutsudur. Önceden varolan -dilden önce- hiçbir düşünce yoktur ve dilin ortaya çıkışından önce hiçbir şey seçik değildir” (2001: 104) der. Dolayısıyla Saussure dil ile düşünceyi ayırıp düşünceyi dili önceleyen bir süreç olarak gören doğalcı dilbilimin ayağını kaydırır. Saussure düşüncesinde düşünme edimi, dilin bir ürünüdür ve dil olmaksızın varoluş kazanamaz. Öte yandan düşünce birimlerini oluşturan anlam ancak dil ile ilişkisi içinde varlık kazanabilir. Dil, doğası gereği anlamı ve düşünceyi oluşturan süreçlerin ilki olarak mevcuttur. “Kuşkusuz, nesneler, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar, ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde

olamaz bu; her gösterge dizgesi dille karışır. Sözelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir” (Barthes, 2021: 28). Anlamın ancak gösterenle pekişmesiyle oluşması daha sonra değinileceği üzere öznenin, kullanmak zorunda olduğu dilin bir ürünü olması düşüncesini güçlendirir. Anlamı ve düşünceyi tayin eden gösteren zincirinin bir çıktısı olarak özne, dil içinde sözü eleme ve seçme ediminde bir özgürlük ve sorumluluk alanı yaratır kendine. Dolayısıyla “dilbilim için, öznenin, kendi söylemi açısından bir dokunulmazlığı yoktur” (Barthes, 2021: 18). Aksine özne söylem aleminin esiridir.

Saussure’ün dile yönelik düşünce sisteminin en önemli üç özelliğini şöyle sıralamak mümkün: İlki dilin bilinçten/akıldan önce gelmesi. Çünkü özne dilin/söylemin içine doğar ve dille beraber düşünmeyi öğrenir. İkincisi, dil insan deneyimini kendi sistemi içerisinde yeniden ürettiği için hem gerçekliği olduğu gibi yansıtmaz hem de onu koşullar. Üçüncüsü ise dilin içinde mutlak ve sabit bir anlam yoktur, çünkü dil, göstergelerin kendi aralarında ayırımına/farkına dayanan bir anlamlama sistemi olarak işler. Yani “göstergenin her iki ögesi de -gösteren ve gösterilen- anlıksaldır” (Tura, 2017: 153).

Dilin, düşünce sürecini etkilemesi, daha da ötesi düşüncenin dilin bir ürünü olarak görülmesi Saussure’den önce felsefe alanında da boy göstermiş ama gerektiği ilgiyi görememiştir. Saussure’den sonra ise dil ve düşünce arasındaki bağıntı gerek dilbilim alanında gerek felsefe ve psikanaliz gibi disiplinlerde sıkça tartışılan bir konu olur. Amerikalı dilbilimci Leonard Bloomfield “Fizikçiler renk tayfını kesintisiz ve sürekli olarak görür; ama diller, tayfi oldukça keyfi bir şekilde kesip farklı parçalara ayırır” (Bloomfield’den Aktaran Deutscher, 2019: 89) der. Burada dilin keyfi yapısının gerçekliğin göreceliliğine ettiği müdahaleye işaret eder. Görsel tözü ancak dil süzgecinden geçirip düşünme sürecine dahil edeceğimizi düşünürsek, dilin buradaki gerçekliği kendi dizgesinde istediği gibi çarpıtabileceği sonucunu rahatlıkla çıkartabiliriz. Öte yandan Wilhelm von Humboldt bir dilin, o dili konuşanları ne yapmaya “teşvik ve tahrik ettiği” meselesine yoğunlaşmış bir düşünür olarak “dil düşünceyi şekillendiren organdır” (Humboldt, 1988: 54) sonucuna varır. Humboldt’a göre dil yalnızca düşüncenin iletilmesini sağlayan bir ilinek değildir. Dil ve akıl eşzamanlıdır, kaldı ki aralarında makul

bir ayrım yapılacak olsa dil daima önce gelir (Miller, 1968: 15). Nietzsche'ye göre dil, dili kullananları “gerçekliği” yalanlamaya zorluyordu; çünkü “kelimeler muhakkak işaret ettikleri şeyi yanlış tanıtır” (Laxkey, 2017: 61). Dolayısıyla dil düşüncenin sınırınıdır. “Dil hapishanesinde düşünmeyi reddediyorsak, düşünmeyi bırakmamız gerekir” (Nietzsche'den Aktaran Jameson, 2002: 37). Dilin, düşüncüyü Aktaran basit bir araçtan ziyade bizi biz yapan etken bir yapı olarak gören birçok dilbilimci vardır. Örneğin Max Müller “düşünce aracımız olan kelimeler, bizim kazmadığımız, hazır bulduğumuz düşünce kanallarıdır” der; William Whitney “Her dil kendine özgü bir yerleşik ayrımlar çerçevesine, kendine özgü düşünce biçimlerine sahiptir ve bunlar o dili anadil olarak öğrenen kişinin gerek zihninin içeriğini gerekse edindiği izlenimler yığınına şekillendiren kalıplardır” der; Edward Sapir “Dilsel biçimlerin dünyaya uyum sağlama çabamız üzerindeki zorbaca egemenliği”nden bahsederken dilin düşünce kalıplarımızı nasıl tayin ettiğinden bahseder (Müller, Whitney ve Sapir'den Aktaran Detscher, 2019: 140-142). Çoğunlukla dilsel görelilik alanında çalışmalara imza atan Sapir'e göre “Bir deneyimi farklı dillerin birbirleriyle kıyaslanamaz bir biçimde çözümlemesi, sabit konuşma alışkanlıklarını naifçe kabul ettiğimiz genelleme bizden gizlediği bir tür göreliliği son derece gerçek bir hale getirir” (Sapir'den Aktaran Deutscher, 2019: 143). George Steiner'e göre fiiller düşünce dünyamızı doğrudan etkilerler, aynı biçimde düşünce dünyamızda fiilleri etkiler. Dolayısıyla özne bu ikisinin çift yönlü bir etkileşimi olarak varolur. Cassier “Dile getirilen sözcüğün yaptığını ima ettiği bütün bu “gösterme” salt bir imadan ibarettir; fiili deneyimin bütünselliği ve somut renkliliği karşısında her zaman zayıf ve boş bir kabul olarak görünmek durumunda olan bir ima” (2018: 13) der. Roman Jacopson ise “Diller esas olarak neyi *aktarabildikleri* açısından değil, neyi *aktarmak zorunda oldukları* açısından ayrışır” (Jacobson'dan aktaran Deutscher, 2019: 154) der. Dolayısıyla Jacopson düşüncesinde önemli nokta dilin sınırları ve ifade etme olanakları değil, dilin onu konuşanları kullanmak zorunda bıraktığı ifadelerdir.

Görüleceği üzere Saussure'ün dili kullananların aslında bir dereceye kadar dil tarafından kullanıldıkları düşüncesi onun ardıllarına oldukça önemli düşünce kapıları açmıştır. Antropolojiden psikanalize kadar birçok alanda önemli paradigmatik kaymalar yaratan bu düşünce özellikle Lacan düşüncesinde kendisine önemli bir yer edinir.

“Saussure’ün açık bir biçimde ortaya attığı, sözü kullananlarda dilin bilinçsiz nitelikli olduğu düşüncesi, Levi-Strauss’un en özgün ve en verimli görüşlerinden birinde de ortaya çıkar: Buna göre, bilinçsiz olan içerikler değil biçimlerdir, yani simgesel işlevdir: Bu görüş Lacan’ın görüşüne yakındır. Lacan’a göre, istek de bir anlamlama dizgesi gibi eklemlidir. Bu da toplumsal imgeler evrenini yeni bir biçimde, günümüze dek yapıldığı gibi ‘tema’larıyla değil, biçimleri ve işlevleriyle, gösterilenlerinden çok gösterenleriyle betimleme sonucunu verir” (Barthes, 2021: 38).

Dilde biçimlenmemiş, onun tarafından adlandırılarak dolayımınmamış hiçbir şey deneyim alanımıza giremez. Deneyim bizzat dilin bir eseri ve onun bir biçimi olarak tezahür eder. Dolayısıyla dil insan öznesinin varoluşunu gerçeklediği bir mekan olarak düşünülür. Kant’ın bahsettiği üzere deneyim *kişinin* biricik benlik’inde değil, *öznenin* eklemlili dilinde varlık bulur. Deneyim dilin gerçeklik süzgecinden geçerek öznede kendini gösterir. Kısacası Lacan’ın üzerinde sıklıkla durduğu ve Gadamer’in de bahsettiği üzere insan deneyimi veya varoluşu dilden ibarettir. Altuğ’un bahsettiği üzere “Biçimini dilin belirlediği bir dünyada yaşıyoruz” (2020: 216).

Lacan’ın dil hakkındaki görüşlere ve özellikle Saussure düşüncesine getirdiği en büyük iki yenilikten biri Saussure’ün gösterge kavramını ters yüz ederek, gösteren ile gösterilen yerini değiştirmesidir. Böylece gösterilenin yapısal açıdan üstünlüğü elinden alınır. Bu bir bakıma düşünülür/ logosantrik/ kavramsal olan gösterilenin duyulur/ işitilir olan gösterenden geriye düşmesidir. İkinci yenilik ise gösteren ve gösterilen arasındaki bar çizgisinin göstergenin bölünmezliğini değil, köklü bölünmesini göstermesi konusundadır. “Saussure’de gösteren ve gösterilen arasındaki birliği, doğan anlamı işaret eden çizgi Lacan’a göre bölünmezdir” (Keskin, 2019: 401). Daha sonra etraflıca inceleyeceğimiz üzere öznenin Lacan’ın anlamlama zincirindeki yeri bu bölünmenin ta kendisi olarak savunulacaktır.

Saussure bir bakıma gösterilenin ilelebet göstereni için istikrarlı kalamayacağını fark etmiştir. Fakat gösteren ve gösterilen arasındaki bu sadakatsizliğin üstüne daha fazla gitmemiştir. Barthes’ın bahsettiği üzere “Saussure yaşamını, yitirilmiş gösterilenin kaygısı ile katışıksız gösterenin ürkütücü dönüşü arasında geçirmiş görünmektedir” (2021: 151). Lacan, Saussure’ün bu kaygısına, ilk başta Hegel’e karşı çıktığı gibi evrensel bir anlamın olmayışıyla yanıt verir ve anlamlama sürecinin bu kayganlığına gösterenler

ile gösterilenler arasında sürekli değişen bir sözlük oyunu gibi özgürleştirici bir perspektiften bakar. Dolayısıyla Lacan düşüncesinde gösterenin yapısal anlamda değişime uğraması, evrensel ve biricik bir anlamın olmadığını gösterir. Anlam, gösterenlerin başka gösterenlerce, Saussure'ün bahsettiği üzere fark/ayrım ilişkisi üzerinden oluşan kaygan bir zemin olarak tezahür eder. Herhangi bir gösterge bizi maddi dünyadaki bir fenomene göndermez. Aksine bizi başka bir göstergeye gönderir ve tıpkı sözlük kullanmak gibi bu durum böyle sürüp gider. Anamlama zinciri olarak tanımlanan gösterenler arası bu kayma hareketi hiçbir zaman gerçek dünyadaki bir fenomene dokunmadan sonsuzca sürüp gider.

Anamlama edimine dair Lacan'la birlikte gelen bu yapısal çözümleme, evrensel ve tözsel bir anlamın olmayacağını gösterir. Anlam, derin bir hakikat olarak değil gösterenlerin yani duyusal imgelerin ayrımından doğan bir birim haline gelir. Lacan'ın sıkça bahsettiği üzere anlamlandırma “gösterenin altındaki gösterilenin kesintisiz bir kayması” (Lacan'dan Aktaran Homer, 2016: 64) ile oluşur. Fakat her şeyden önce anlam topluluk tarafından belirlenir.

Lacan düşüncesinde gösteren çok katmanlı bir zincirden oluşur -Barthes buna ‘eğretileme zinciri’ de der- ve bahsedildiği üzere gösteren ve gösterilen arasında kaygan bir bağlantı, bir sözlük oyunu vardır. Dolayısıyla anamlama edimi bir nihayet değil bir süreç/zincir olarak işler. Gösteren ve gösterilen arasında bir takım ‘sabitleşmiş’ noktalar da vardır. Lacan bu noktalara “Points de Caption” ya da “Demir Atma Noktaları” (Lacan'dan Aktaran Homer, 2016: 64.) der. Demir atma noktalarında gösterenin altındaki gösterilenin kesintisiz kayması durur. İstikrarlı bir anamlama rıhtımı doğar. Bu durum Lacancı anlamda Gerçek’e bir gönderme yapsa da bir serap gibi kaybolur.

Lacan anlamlandırma edimine psikanalitik disiplinden yaklaşılarak, anlamın İdeal-benliğimize uymayan şeylerin dışarıda bırakılması olduğunu söyler. Tıpkı “dilsel değer” tanımı gibi anamlama zincirinin içindekileri belirleyen, zincirin dışındakilerdir. “Lacan ‘anlam imgeseldir’ sözü ile anlamın benlik-imgemiz ile, kim ve ne olduğumuza dair sahip olduğumuza öge ile bağlantılı olduğunu belirtir. Dolayısıyla anlam, benlik-imgemize uymayan şeylerin dışarıda bırakılmasıdır” (Fink, 2016: 55). Zincirin dışı ise

bizzat bilinçdışının yapı taşlarıdır. Saussure, düşündüğümüz ve söylediğimiz her şeyi yöneten bir yapının, dilin dizgesel işlevinin önemini vurgulamıştır. Lacan ise bu yapıya bilinçdışının işlevi olarak bakar.

“Bilinçdışının ancak insan yavrusunun konuşan varlığa dönüştüğü dile girişle birlikte kurulduğu ve bundan öncesinde bir gerçeklik düşünemeyiz. Sözün, temsil ettiği gerçekte açtığı delik, sözcüklerin gerçekliği hiçbir zaman tam olarak tanımlayıp, tüketemediği bir eksikliği var eder. Ama aynı zamanda söz, bu eksikliği dile getirmenin ve öteki’den talep etmenin yolunu açan insana özgü bir araçtır da. Bilinçdışı, simgeselin gerçekte açtığı bu deliğin dilin gösterenleriyle öznel bir gramerde örülmesidir ve bu da her örgü için söz konusu olduğu üzere belli biçimler dahilinde olabilir” (Lesourd, 2018:10).

Lacan XI. Seminerinde, dilin içine doğan insan yavrusunun öznelleşme sürecinin bir parçası olan *bilinçdışının, bir dil gibi yapılaştığını* ileri sürer. “(...) bilinçdışı unsurlar arasındaki ilişki bilinen herhangi bir dili kuran unsurlar arasındaki ilişkiyle aynı türdendir. Yani bilinçdışı bir gramere uyar: olagelen dönüşüm ve sürçmelere hükmeden bir dizi kuraldır bunlar” (Fink, 2020: 32). Bir dil gibi konumlanan bilinçdışı ise Ötekinin söyleminden oluşur. “Bilinçdışı ötekinin söylemidir” (Lacan’dan Aktaran Fink, 2020: 24). Yukarıda bahsedildiği üzere anlamlandırma sürecinde dışlanan gösterenlerden oluşan bilinçdışı zinciri, Öteki’nin yasaklarını ihtiva eder.

“Bununla birlikte gösterenlerin birbirini takip ettiği bu lokomotifte beliremeyecek, zincire eklenemeyecek bazı unsurlar vardır. Öteki’nin zevkinin, nesnenin gerçeğinin işaretleri olan bu öğeler gösteren zincirinden dışlanır, başka bir deyişle kökensel bastırmaya tabi olur. Bu da bilinçdışı gösteren zincirinin oluşumudur” (Lesourd, 2018: 12).

Bilinçdışı bu yüzden ötekinin arzuları ve istekleriyle dolup taşar. “Özne böylelikle isteklerini Öteki’nin talebini normalleştirme biçimlerine ve onun arzusuna uydurmak zorundadır” (Lesourd, 2018: 106). Öznenin kariyer peşinde koşmak gibi büsbütün kendine ait hissetmediği bu türden arzuların kaynağı işte başkalarının arzusuyla dolup taşan bilinçdışının ta kendisidir. “Bastırma ancak dile giriş yaptıktan sonra gerçekleşir” (Lacan’dan Aktaran Lesourd, 2018: 78).

“Konuşan varlık, yaşamla karşılaştığı anda yakınlarının ona aktardığı anlamları oluşturan gösterenlerin söylemdeki düzenlenişinden itibaren- bu hem yönelim hem de kavrayış olarak anlaşılmalıdır- ve bu düzenleniş içinde

ortaya çıkar. Yalnızca dilin öznesi olduğunu söylemek bile, gösteren zincirini belirleyen şeyin her şeyi söylemenin imkansız olduğunu söylemektir. Öznenin inşa edilmesinde, benlik ve bireyler arası her zaman imgesel ilişkilerin kuruluşunda, kültürün belirli bir anındaki gösterenlerin düzenlenme şekli esastır. Psikopatoloji, söylemle olan bu ilişkinin dışında gelişmez. Bu, gösterenle olan ilişki ve olumsuzlamanın ortaya çıkardığı öznel ürünler bağlamında, yani dil yasalarına göre belirlenen yapı bağlamında anlaşılabilir. Diğer taraftan da dünyayı belirli bir zamanda düzenleyen söylemin yapısına bağlıdır (Lesourd, 2018: 17).

“Öznenin kendi bilinçdışı arzusunun Öteki’nin arzusu olması şeffaf bir öznelerarası iletişimin altını oyar” (Kordela, 2019: 105). Öznellik, tıpkı gözün kendini görmesi ve tanınması için aynaya ihtiyaç duyması gibi ötekine ihtiyaç duyar. Dolayısıyla özneliliğin oluşumu bir süreç olarak karşılaşmalar ve olasılıklar üzerine kuruludur. Yani öznellik bir öz değil, hep yeniden biçimlenen bir ilişkiler kümesidir. Bu bakımdan öznellik bireyi aşan ve bireyin kültürel kimliğini belirleyen bir anlamlama dizgesidir (Sarup 2004, 42).

“Lacancı özne, dil aracılığıyla, yabancılaşma sürecine ve ikincisi de arzusunun ayrılmasına tekabül eder. Fakat Lacan, öznenin belirttiği noktayı hiçbir zaman kesin olarak göstermez; çünkü özne hiçbir zaman olduğu haliyle belirmez. Lacancı düşüncede öznenin kalıcılığı ya da ısrarı söz konusu değildir. Lacan, özneye, her zaman “gelmek üzere” ya da “az evvel geldi” biçiminde gönderim yapar; hep ya çok erkendir ya da çok geç. Zamanın içinde, öznenin istikrarlı ve bütün bir varlık olarak nihayet ortaya çıktığının söylenebileceği bir an yoktur. Özne, zamandaki belirli bir andan ziyade, sürekli bir öznelleşme süreci -yabancılaşma ve ayrılma- aracılığıyla sadece uçucu bir biçimde ortaya çıkar” (Homer, 2016: 105).

Bruce Fink’in yerinde bir yorumu olarak, Lacan’ın seminerlerinde ve yazılı metinlerinde durmadan özneyi andığı halde, ilgi odağı olan çoğu kez Öteki nosyonun olması özneyi ancak bilinçdışının öznesi olarak görmesinden ileri gelir. Çünkü bilinçdışı olarak konumlanan Öteki, öznenin yerini gasp eden bir yapı olarak var olur. Bu durum Lacancı öznenin bütünlüklü ve bilinçli bir yapı içinde mevcut olamayışının bir göstergesidir. “Lacan’cı özne, bilinçdışı öznesidir. Konuşan Ego değil öznedir. Konuşan bilinç değil bilinçdışıdır” (Keskin, 2019: 402). Öte yandan Lacan konuşma ve bilinçdışı düşüncenin öznenin söyleminin içinde paralel hareket ettiğini belirttikten sonra bilinçdışının “katiyen öznelleştirilmemiş bilgiler” (Fink, 2020: 52) içerdiğini söyler. Lacan kökensel bastırmaya uğrayan bir sözcüğün bilinç için erişilemez olmadığını söyler.

Öyle ki öznenin iş ya da aile hayatı gibi gündelik yaşamında sıkça kullandığı bir sözcük olabilir bu. Ne var ki bastırma edimine uğrayan sözcük kendine farklı ve bambaşka bir rol üstlenmiştir. Diğer bastırılan gösterenler arasında bir dizi komplike bağ geliştirerek bastırılmış gösteren zincirinin içine dahil olur.

Bilinçdışı, benlik'in kontrolünde olmayan bir dizi anlamlandırıcı unsurdan oluşan bir yapıdır. Daha ötesi ise bilinçdışının zihin içinde özerk bir konuma sahip olduğudur. Benlikten uzakta gelişen bir yapı olarak bilinçdışı bu noktada benliği sınırlandıran, dolayısıyla onu mevcut kılan bir organ olarak düşünebilir. Çok yalın bir anlatımla, 'içeri' terimini ancak bir 'dışarı' mevcut olduğunda kullanabiliyorsak, bilinçdışı, bilinç denilen benliğin oluşturduğu alanın mevcudiyetini kendi varlığından doğurur. Benlikle sınırlarının kesinkes ayrı olması, hatta benliği kontrolü altında tutan bilinçdışı için Fink "özneliğin imtiyazlı bir bölgesi olmaktan çok, (...) Öteki'nin, yabancının, özümsememiş olanın ta kendisidir" (2020: 31) der.

Lacan insanın bir söylem yani dil alemine doğduğunu belirtir. İnsan yavrusu doğmadan önce ebeveynler onun hakkında konuşmaya başlar. Ona isimler verir, tasarılar yaparlar. Fakat konuşulan bu sözcükler ve toplamda dil asırlardır süregelen bir dildir. Humboldt'un deyimiyle dil toplamda bir *kalıttır/mirastır*. Anne-baba bu mirastan devraldıkları sözcükleri ne kendileri tanımlamışlardır ne de yeniden tanımlarlar. Geleneklerle asırlardır gelen bu sözcüklerin oluşturduğu kümeyi Lacan, Öteki ya da dilde Öteki diye isimlendirir.

"Aslında söylem, özneyi daha dünyaya gelmezden önce oluşturmaya gelendir. Özne, Öteki'den gelen bir adlandırmaya, yaşamını kaçıışı olmayan bir "sen busun"da yönlendiren ve belirleyen bir söyleme tabidir. Dilin ve sözcelemenin sonucu olan kendisinden kaçan bir adlandırmayla belirlenen özne ya da bireyde farklı olarak ancak onu oluşturan söylemden itibaren var olur. Lacan, özneyi gösterenler ağında adlandıran temel söylem olarak Efendinin Söylemini oluşturarak, öznenin nasıl da edimlerinde Öteki'den gelen ve gönderimde bulunulan bu adlandırmadan itibaren belirlendiğini ve kendisini göstermiştir" (Lesourd, 2018: 104).

Dil olarak Öteki, söylem aracılığıyla öznenin zihnine sızarken öznenin arzu ve isteklerini de kendi sistemince sınıflandırıp yönetecektir. Dolayısıyla öznelleşme, simgesel düzene geçiş ve Öteki'yi içselleştirme özneyi pozisyonundan ederek ona dilin

atadığı bir pozisyon verecektir. Böylece özne “kendisini meydana getiren yabancı gücün, Öteki’nin arzusunun sorumluluğunu üstlenir” (2020:13). Düşünce biçimi Öteki’nin isteği doğrultusunda şekil alan özne, onun isteği doğrultusunda arzularını kontrol etmeyi öğrenir. Öteki’yi içselleştirmek bir dizi yasak ve kuralı da içselleştirmek demektir. “Öznenin isteklerini biçimlendiren dilin bu yapısıdır, çünkü kullanmak zorunda kaldığı sözcükler kendine ait değildir, kendine özgü talepleriyle birebir örtüşmez; arzularının kendisi dilin kalıbında biçimlenir” (Fink, 2020: 27).

Lacan arzuyu *nesne a* ismini verdiği bir eksikle/kavramla tanımlar. *Nesne a*, kısaca “varsayımsal kayıp anne-çocuk birliğinin bir kalıntısı” (Fink, 2020: 146) olarak tanımlanır. Öznenin dilsel düzene geçmeden önceki anneyle ve dünyayla kurduğu bütünsel ilişkinin bir özlemi olarak düşünebiliriz *nesne a* kavramını. *Nesne a* öznenin hayat boyu arzuladığı şeydir. Arzunun tatmin olduğu anda sönümlenmesi *nesne a*’nın aslında bir hiçlik/yokluk olmasının yanı sıra bizzat eksikliğin kendisi olmasından kaynaklanır. Özne, imgesel dönemde annesiyle olan bütünlüğünü yakalama umuduyla kayıp nesnenin -nesne a- peşinden bir dizi yanılsamayı arzular. Öznedeki bu arzuların kaynağı ise simgesel düzenin bu kayıp arzuyu özneye tatmin edeceğini düşündüren simgesel başarılarıdır (Bir arabaya ya da çocuklara sahip olmak olarak düşünebiliriz). Bu simgesel başarılar Öteki nezdinde onaylanmış ve tatmin olduğu anda sönümlenen simgesel yapılar olarak çıkar karşımıza. Lacan sonuç olarak şöyle bir formüle varır: İnsanın arzusu Öteki’nin arzusudur. Lacan’a göre “insan sadece Öteki’nin arzuladığı şeyi arzulamakla kalmaz, aynı şekilde arzular; başka bir deyişle, onun arzusu bütünüyle Öteki’ninki gibi yapılanmıştır (Fink, 2020: 94).

Anlaman evrensel hakikatler pozisyonundan edildiği hatta gösterilenin gerisinde duyusal olanda arandığı Lacancı anlayışta, anlamlama süreci aynı zamanda bir ‘yanlış anlama’ süreci olarak okunur. “Anlam, Lacan’ın dediği gibi, Öteki’nin mahallinde kamu tarafından belirlenir. Çok belli bir şeyi bilinçli bir niyetle iletmek istemenize rağmen, sözlerinizin anlamı daima diğer insanlar tarafından, Öteki tarafından belirlenir” (Fink, 2016: 79). Tözsel bir kavramın/gösterilenin yokluğu anlamlama zincirindeki hareketi sonsuzca uzatır. Yani anlamlama zincirinde nihai bir terim yoksa ya da kendisinden başka gönderimde bulunduğu başka bir terim yoksa, ki tek mutlak gösterilen ölümdür der

Barthes (“Ölüme yaklaşırken söz etkisini yitirir, bocalar” (Le Breton, 2021: 256)), gösteren ve gösterilenin sözlük oyunu sonsuza kadar sürer.

Anlam göstergenin kendi tözünde sakladığı bir hakikat değil, göstergeler arası farkın bir sonucuysa, her gösterge bizi bir diğerine sevk ederek her bir sıçramasında sonsuzca anlam üretme potansiyeline sahiptir diyebiliriz. A öznesi B öznesi ile konuşurken, aslında A öznesi kendi söyleminde biçimlendirdiği bir B öznesiyle konuşmakta, aynı biçimde B öznesi de kendi söyleminin ötekisi olan A öznesine cevap vermektedir. Bu durumda A öznesi için B öznesi bir nesne konumundadır. Dolayısıyla A ve B öznelerinin konuştuğu kişiler içsel bir başkasıdır/ötekidir. Gerçeklikte karşısında etten kemikten gördüğü öteki değil, söylemin ötekisidir hitap edilen kişi (Lesourd, 2018: 110). Bu noktada Lacan’ın “yorum nedeni/hakikati vurur” sözü akla gelir.

“Nesnenin bölünüşü⁴: eğer hakikat, faili kendi sözünde bilinçdışı olarak destekliyorsa ve eğer özneler-arasılıktaki başarısızlık üzere failin eklemelenmiş söyleyişinden geçmeksizin doğrudan ötekine yönelebiliyorsa, failin sorgulayışına cevaben öteki tarafından üretilen üretim, hakikati kaçırır; çünkü üretim doğrudan söylemin failine yönelir, onu gizlice harekete geçiren şeye değil” (Lesourd, 2018: 111).

Lesourd’un açıkladığı durum aslında A öznesi için nesne konumunda olan B öznesinin üretimi, A öznesinin bilinçdışı nedenine/hakikatine değil bilincin söylemine yani yorumuna toslayacaktır. Buradaki nesne, dil tarafından damgalanmış ve onun tarafından dolayım lanmıştır. Yani gerçekliğe dokunmayan bir nesnedir. Dolayısıyla özneyi bilinçdışının bir ürünü olarak gören Lacan’a göre buradaki iki özne de bilinçdışı nedene/hakikate dokunamadıklarından ve yalnızca söyleme tosladıklarından aralarında öznelerarası bir iletişim mümkün olmaz. “Ne zaman sahici bir konuşmayı dile getirsem, bu konuşma hedeflediklerime yönelir. Her zaman sahici özneleri hedeflerim ama her zaman gölgelerle yetinmek zorunda kalırım. Özne sahici Öteki’lerden dil duvarı nedeniyle ayrılmıştır” (Lacan’dan Aktaran İzmir, 2019: 494). Öte yandan Dor’un söylemiyle “özneyle öteki diyalogu, her ikisi de bir benlikte yabancılaşarak söylemin

⁴ Lacan söylemlerinin algoritması dört konumda yapılır: fail: konuşan kişi; öteki: hitap ettiği kişi; üretim: söylemin etkisi olarak oluşan şey; hakikat: söylemden kaçan ama gene de onu belirleyen ve oluşturan yer.

ardında gizlenen bölünmüş öznel oldukları için, hiçbir zaman birbirlerine doğrudan ulaşamayacakları bir sağırlar diyalogudur” (Dor’dan Aktaran İzmir, 2021: 494).

Gösteren nasıl her özne için ortaksa gösterilenin o derece farklı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Her birimizin zihnindeki nesne imgelerinin birbirinden çok farklı olduğunu söylemeye gerek yok. ‘At’ denildiğinde kimimiz heybetli bir küheylan kimimiz kırlarda koşan beyaz bir atı düşünüyoruz. Kısacası sözcüğün gösterileninin öznel bir yanı vardır ve bu çoğunlukla farklılık gösterir. Dolayısıyla iletişim iki özne arasında gerçekleşen eşit bir alışveriş değil, öznenin içsel bir ötekiyle yanlış anlama üzerine bir temasıdır. “Dil, insanların bir şey söyleyip başka bir şey kastetmesine olanak sağlar” (Fink, 2016: 93). Kısacası iletişim, öznelarası bir edim değil, aksine mümkün olmayan bir yapıdır. Lacan yalın ve çarpıcı üslubuyla iletişim hakkındaki düşüncesini şöyle noktalar: “İnsanlar arası söylemin temeli yanlış anlamadır” (Lacan’dan Aktaran Fink, 2016: 51). Bu durumda sürekli ve zorlantılı bir biçimde yinelenen söz tekrarları anlamı sabit kılmaya, dolayısıyla iletişimi mümkün bir hale getirmeye saplantılı olarak okunur. Öznenin dilin içinde kendine sabit bir anlam bulamadığı gösteren zinciri bu durumda dilden önce sürekli tekrarlardan oluşan oyunlar gibi -fort-da⁵ oyunu örnek olarak verilebilir- zorlantılı tekrarlara gark olur. Fakat ne yazık ki toplumsal/uzlaşımsal olmayan dil kabul edilmiş bir anlama bağlanmayacağından tekrarlar sonsuzca sürebilir.

Edward Tylor, **Primitive Culture** adlı kitabında kültürü “geniş etnografik anlamıyla, insanın bir toplumun üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, gelenek ve benzeri başka yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün” (Tylor’dan Aktaran Deutscher, 2019: 16) olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla kültür, insan eksi dürtü/içgüdü olarak okunur. İnsanın hayvani doğasının haricinde kalan bölüme kültür deriz. Öznelleşmeyi, kültüre ve onun gerekliliklerine bir adaptasyon olarak okuyan Lacan, Freud’un Kral Oidipus mitiyle biyolojik açıdan açıkladığı Kastrasyon Kompleksini

⁵ Freud’un kendi torununda gözlemlediği bir hikayesidir. Bebeğin elindeki oyuncak bir koltuğun arkasına atıp geri gelmesini bekleyerek oynadığı fort(gitti)- da(geldi) oyunu aslında bebeğin annesinin onu bırakıp yeniden gelmesini anlamlandırmaya çalıştığı -Lacancı ifadeyle simgeleştirmeye zorladığı- bir zorlantı olarak okunur.

simgesel bir olay olarak okur. Freud'un biyolojik bir süreç olarak gördüğü kastrasyon, Lacan düşüncesinde her ne kadar simgeselden başlasa da fizyolojiye uzandığından bahsetmiştik. Detaylandırarak devam edelim. “Aslında dile giriş, tenin ilksel uyarılmadığım zevkini engelleyerek teni ancak dilin sayesinde oluşan bedene dönüştürür ve böylece özneyi tenin zevkinin nesnesine doğrudan erişimden alıkoyar” (Lesourd, 2018: 107). Dile giriş ve ardından bilinçdışının oluşumu Freud'dan da sıklıkla duyduğumuz üzere enstest yasağı gibi bir dizi tensel yasağı beraberinde getirir. İçgüdülerden başlayarak insan doğasının kültüre verdiği ödünlerini kabul etmek giderek zorlaşır. Zihnimizi, dilimizi ve düşüncelerimizi kültürün gölgesi altında düşünmek bir dereceye kadar kabul edilebilir gözüktür, oysa kol, bacak ya da boyun gibi vücut parçalarının toplumsal/uzlaşımsal kültürel kodlarla örgütlendiği düşünmek pek öyle gözükmeyecektir.

Lacan simgesel düzene geçen öznenin dile uyum sağlamasıyla erojen bölgelerinin yapılanmasının arasında bir bağ olduğunu düşünür. Dilsel düzene geçerek “Yaşayan varlık” -hayvani doğamız- ölür, ondan boşalan yerde dil hayat bulur ve bizi yaşar. Beden baştan yazılır yani bir bakıma, fizyoloji gösterene boyun eğer ve tüm bedensel hazlarımız Öteki'ne ilişkilenmeyi ima eder/içerir hale gelir” (Fink, 2020: 36). Lacan'ın bahsettiği üzere beden simgesel düzenin buyruklarınca hareket eder. Dolayısıyla özne kendi benliğine olduğu gibi gösterenlerce silinmiş ve baştan yazılmış bedenine de yabancıdır. “Her dil bedeni keser, parçalar ya da onu belli belirsiz farklı yollarla “kaplar” ve beden gösterenlerle yazılı hale gelir; Bergson'un ifadesini ödünç alırsak, dil, “yaşayanların üzerinde kabuk tutmuş”tur. Beden, dil tarafından üzerine yazılmış/iptal edilmiştir (Fink, 2016: 355). Dil, bilinçdışı ve kabuk olarak bir yandan özneliliğin alanını kısıtlarken diğer yandan Öteki'nin söyleminin öznenin zihninde ve bedeninde daha büyük bir yer tutmasını sağlar. Öte yandan öznelarası iletişimin imkansızlığı çerçevesinde bahsettiğimiz sürekli ve zorlantılı tekrarların anlamı sabit kılma arzusu beden için de geçerlidir. Simgesel düzenin içinde tam olarak anlam ifade etmeyecek bir beden hareketinin zorlantılı tekrarı, bedenin bir dil/gösterge olarak anlamı sabit kılma ya da simgeleştirme zorlantısının bir parçası olarak okunur. Psikosomatik rahatsızlıklar -bir anda su içemeyen ya da kısmi felçler geçiren Anna O. gibi vaka örnekleri düşünüldüğünde- Lacan'ın simgesel düzen ve beden arasında kurduğu ilişkiyi

somutlaştırır. Dolayısıyla dil insan varoluşunu kuşatan bir yapı olarak belirir. Berke Vardar'ın deyimiyle dil “bir yanıyla toplum hayatının bütün görünümünü kapsar, bir yanıyla da bilincin köklerine, bilinçdışının derinliklerine uzanır. Hem bir kurumdur, hem de düşünsel bir kalıp ve ruhsal bir örgüdür. Hem özneldir, hem nesnel; hem içimizdedir, hem dışımızda” (Vardar, 2001: 30).

Kültürel kodlamalar, ifadeler, istisnalar ve yasaklarla çevrilmiş eksikli bir yapı olarak özne, kendi sözünde de bir gösterenle temsil edilir. Öznenin dilin içinde bir gösterenle temsil edilmesi, kendisinin gösterenin ardına düşmesi anlamına gelir. Dolayısıyla dil tarafından belirlenen gösteren, özneyi de belirlemiş olacaktır. Öznenin göstereni özneyi bir başka gösteren için temsil eder. “Özne, kendi payına düşeni bir kez söylediğinde, söylediği şey öznenin yerini gasp eder; gösteren öznenin yerini alır ve özne kaybolur” (Fink, 2020: 76). Öznenin tüm gerçekliği dil tarafından tayin edilen bir varoluş içinde, kendi yerine tayin ettiği bir gösteren tarafından tutulur. Kısacası özne, bir simge olarak mevcudiyet kazanır. Semiyolojide simge kavramı, ‘kendi dışında bir şeyin yerine ikame eden’ olarak kullanılır. Yani simgenin varlığı, simgelediği şeyin yokluğunu temsil eder. Daha yalın bir biçimde ifade etmek gerekirse, bir şey ancak orada olmamalıdır ki simge onun yerini alabilsin. Dile yönelik doğalcı bakış açısında ise simge/gösterge şeyin bizatihi yerini alarak şeyin kendisi olur. Fakat Lacancı anlamda dilbilimde simge, mevcut (present) olan ve adlandırılmış bir şeyi yokluğu (absent) içerisinde temsil eden bir işlev görür. Lacan öznenin varlığının dil/gösteren tarafından gölgelendiğini, öznenin gösterenin altında ya da gerisinde kaybolduğunu söyler. Çünkü özne dil tarafından bütünüyle yutulmuş ve onun dizgesi içinde kaybolmuştur.

Düşünme sürecinin bilinçten daha etken tarafı olan ve “(...) bilinçdışı olarak adlandırılan şeyin, içinde simgesel işlevin özerklik elde ettiği boş bir uzam olduğu” (Homer, 2016: 55) gerçeği, öznenin yapısal olarak yarığın içinde konumlandığını gösterir. Bilinçdışı mekanizması dilsel/simgesel dizgenin kurallarınca işlemektedir. Yani tıpkı dilin işleyişi gibi anlama göre değil fark ve ayırma göre işler. Dolayısıyla Lacan'ın söylediği üzere bilinçdışı işlemlerin anlamla en ufak bir ilgisi yoktur (Fink, 2020: 49). Dolayısıyla bilinçdışında anlamlama zincirinde işleyen bir gösteren anlamdan daha ötedir. Daha yalın ifade edilecek olursa ‘gösteren büyüktür anlam’ denebilir. Öznenin

dramı bir bakıma bu noktada saklıdır. Varoluş süreci tıpkı düşünme edimi gibi bir yarıktan oluşmaktadır. Çünkü bir yandan “özne anlamlama zincirinin dışında mevcut (exist) değildir; aksine onun içinde olmaya dır” (Lacan’dan Aktaran Homer, 2016: 73), öte yandan bilinçdışının anlamlama süreci tamamen öznenin denetiminin dışında kalan bir süreç olarak gösterenin isteğince işler. Özne anlamdan ziyade toplumsal uzlaşıyla kabul görmüş gösteren zincirinin dışında varlık kazanamazken, “Bir kimse söylem zincirini kıramayacağı için” (Lacan’dan Aktaran Homer, 2016: 67) onun içinde bir gösteren olarak bir anlam ifade etmez.

Son olarak Lacan “şizofreniyi/psikozu dilsel bir bozukluk, basit bir cümleyi yaratan gösterici anlam zincirinde bir kopukluk olarak ele alır” (Jameson’dan Aktaran Harvey, 2019: 69). Gösteren zincirinde bir kopukluk olduğunda “karşımıza, birbirinden bağımsız ve birbiriyle bağıntısız gösterenlerden oluşan bir moloz yığını biçimi ile şizofreni çıkar” (Harvey, 2019: 69). Lacan için öznenin dile geçişinde Babanın Adı olarak işlev gören simgenin yokluğu dil ve anlamı öznenin zihninde sabitlediğini düşündüğü simgesel bir kavram olan *Kapitone Noktası*’nı tehlikeye atar. “Bir kişinin dilin yapısını özümsemesine izin veren bu dikiştir -Kapitone-. O olmadan, her şey sökülme, çözülmeye başlar” (Fink, 2016: 145). Şizofreni gibi psikotik rahatsızlıklar bu dikişin sökülmesi veya işlevsizleşmesi olarak okunur. Dolayısıyla psikotik biri, kültürel özne gibi dili içeriden gelerek konuştuğu yanılsamasından ziyade dışarıdan alarak yaşamaya başlar. Yani dil onun için bir ‘araba’ ya da ‘ağaç’ gibi bir nesne gibi dışsaldır. O ancak dili taklit ederek konuşur. Dolayısıyla gösterenin altında kayan gösterilen onun için hiç durmaksızın akar. Anlam hiçbir biçimde sabitlenmeyeceğinden, gösterenin gerisinde kalacak bir öznenin bahsetmek de mümkün olmaz. Dolayısıyla psikotik simgesel kurallar gereğince anlamlı cümle dizimini kendi bilincinde oluşturamaz. Dışarıdan aldığı dili taklit ederek yaşar. Dil onun için en somut anlamda üstünden kaydığı bir kaydırak ya da üstüne oturduğu bir bank gibidir.

Sonuç olarak şöyle toparlayabiliriz:

- Biz dili konuşmayız, tersine bizim aracılığıyla konuşan dilin kendisidir. Dil, konuşan bir varlık olarak öznenin kendini ifade etmek için kullandığı basit bir araç değildir, aksine özne dil tarafından kullanılan bir yapıdır.
- Özne, benlik ile bilinçdışı arasında, bilinç ile bilinçdışı arasında, yani benliğin kaçınılmaz bir biçimde yanıltıcı olan hissiyatı ile dilin-gösteren zincirinin-bilinçdışındaki otomatik işleyişi arasında bölünmüştür ve özne bu bölünmenin ta kendisidir.
- Öznenin kendi söyleminde bir yarıktan farkı yoktur.
- Bu “yarılmış”, “bölünmüş” veya “üzeri çizilmiş” özne ancak gösterenler arasında açılan bir köprü gibidir, görevi onları birbirine bağlamaktır.

Kısacası “Lacan’a göre aslolan, genel kanıyı tersine çevirerek, benliği, kendi amaçları doğrultusunda kullandığını sandığı dilin bir yan ürünü olarak görmektir” (Mansfield, 2021: 80). Dolayısıyla öznellik, Öteki ve bilinçdışının arasında, özgürlükten bahsedilemeyecek bir varoluş içinde, Lacancı deyimle *tırtıklanmış* bir özgürlükle inşadır.

2. BÖLÜM

SAMUEL BECKETT OYUNLARINDA DİL VE ÖZNELLİK İLİŞKİSİ

2.BÖLÜM

SAMUEL BECKETT OYUNLARINDA DİL VE ÖZNELLİK İLİŞKİSİ

2.1. Beckett, Sahne ve Dil Arasında Uçurum

Oscar Brockett'in deyiimiyle Samuel Beckett ilk absürdist yazar olmamasına karşın, bu türde uluslararası ün kazanan ilk yazardı ve 1953 yılında gerek Fransa'da gerekse diğer Avrupa ülkelerinde absürdizme popüler anlamda ilk dikkat çeken onun **Godot'yu Beklerken** (*En Attendant Godot*) adlı oyunuydu (Brockett, 2000: 577). Beckett, eleştiri, öykü ve romancılıkla başladığı yazın hayatını 50'li yıllarda tiyatroya, ardından, 1970'li yıllardan itibaren televizyon için oyunlar (***Quad, Ghost Trio, Nacht Und Traume***) yazmaya çevirir. Samuel Beckett, 1929 yılında ilk incelemesi **Dante... Bruno... Vico... Joyce** ile yazın hayatına oldukça tartışmalı bir giriş yaparak aykırı sanatçı kimliğini gösterir. 1931 yılında yazdığı ve yine sanat camiasını iki zıt kutba ayıran **Proust** incelemesi ise yazarın Marcel Proust üzerinden kendi yazarlık anlayışını sezdiren önemli metinlerinden biri olur. Beckett, Proust için şu saptamada bulunur: “Proust için, dilin niteliği herhangi bir ahlak ya da estetik sisteminden daha önemlidir. Nitekim biçimi içerikten ayırmaya da kalkışmaz. Biri, ötekinin somutlaşmasıdır, bir dünyanın açığa çıkarılması” (Beckett, 2019: 75). Beckett'in Proust edebiyatından damıttığı bu düşünce kendi sanat anlayışı için de aynı biçimde geçerlidir.

Yazarın, erken dönem çalışmaları sayılacak **Aşksız İlişkiler, Murphy** ve **Watt** gibi öykü ve romanları 1930'lu yıllarda yayımlanır. 2.Dünya Savaşının ardından büyük roman üçlemesi **Molloy, Malone Ölüyor** (1951) ve **Adlandırılmayan**'ı (1956) yayımlar. Beckett ilk romanı olan **Murphy**'i İngilizce olarak kaleme almıştır. Murphy, en büyük tutkusu kendisini çırılçıplak bir biçimde sandalyeye bağlayıp düşüncelere dalmak olan, tek-benci bir anti-kahramandır. Murphy, sevgilisinin isteği üzerine akıl hastanesinde hemşire olarak işe başlar ve çalışmak yerine sık sık akıl hastaları ile satranç oynar. Akıl hastaları tarafından da dışlanan Murphy'nin traji-komik durumu, eylemsizliği ve sadece düşünceyle varolma arzusu yazarın geliştireceği estetik anlayışının başat öğelerini oluşturur.

Beckett daha sonra yazdığı romanları **Molloy**, **Malone Ölüyor** ve **Adlandırılmayan** da dahil olmak üzere **Godot’yu Beklerken** ve **Oyun Sonu** gibi önemli tiyatro oyunlarını Fransızca yazmayı tercih eder. Bu durumu kendi hakkında tez yazan bir öğrenciye, “Fransızcada üslupsuz yazmak daha kolay” (Beckett’ten Aktaran Esslin, 1999, s.36) olarak açıklar. Yazarın bu söyleminin ardında, anadilinin düşünürken getirdiği çağrışımsal olanakların, düşünme kalıplarının ve bilinçsizce benimsenmiş sözdizimlerinin etkisinden kurtularak yalın bir yazını kurmayı amaçladığı çıkarılabilir. Nitekim Barthes’a göre dil, yazarın bir enstrüman olarak seçeceği bir şey değildir; dil özneyi kuşatan bir yapıdır ve bilinçtir (Barthes’tan Aktaran Terlemez, 2017: 157). Beckett Knowlson’la konuşmasında “Fransızca’da, İngilizce’nin benim için taşıdığı çağrışımlar olmadan söylemek istediğimi daha açık ifade edebildim, dış hatlarını daha net görebildim” (Beckett’ten Aktaran Knowlson, 2017: 103) der. Aynı biçimde anadilin bu olanakları “içeriğin gerçekte olduğundan daha yoğun, daha anlamlı olduğu yanılgısını uyandırabilir” (Yüksel, 2012, s.45). Beckett’in ana dilinden farklı bir dili seçmesi onu “sözcüklerin tarihinden, bireysel yaşamında sözcüklerin anısından kurtulmaya, her dilin yabancı dil olduğu Babil’e götürür” (Terlemez, 2018: 28). Nitekim yazarın dil hakkındaki bu tutumu onun düşünsel yönünü kavramak için en önemli dayanak olabilir. Dilin getirisi olan tüm uzlaşımsal kalıpların gerisinde kalan özneyi yakalamaya çalışan Beckett, bir yandan da öznenin dil demek olduğunu fısıldar.

Yazarın **Molloy** adlı romanı, koltuk değnekleri ile kırsalda bir çukurda yaşayan, güç bela bisiklete binebilen, sürekli annesinin evini unutan ve ölümü bekleyen bir anti-kahramandır. Umutsuz, felçli ve bütünsel bir belleğin güvensiz yarıklarından konuşan roman öznesinin parçalı dilinden şunları duyarız: “(...)konuşurken gösterdiğim aşırılıkların suskunluklar olduğu anlaşılıyor” ya da “Çürümek de yaşamaktır” (Beckett, 2015: 39, 54). Beckett’e göre kişi “güçsüzlüğünün sözdizimini” (Knowlson, 2017: 124) bulmaya çalışmalıdır. Sessizliği, anlamlı olma iddiasında bulunan tüm sözlerin önünde görmek ve yaşamı çürümeye denk gören anlayış **Molloy**’da oldukça etkindir. Fakat bu roman Molloy’un belleğinin parçalanmış yarıklarından oluşsa da kısmen mekan, zaman ve hikaye içerir. Üçlemenin diğer romanları **Malone Ölüyor** ve **Adlandırılmayan**’ın da teması benzerdir. Felçli ve yaşlı Malone zihninde ölümü her ne kadar kabul etmiş gibi

görünse de bedeninin ölüm kararını beklemektedir. Burada **Molloy**'un aksine bellek hiçbir biçimde doğrusal bir hikaye anlatımına izin vermez. **Adlandırılmayan**'ın konuşmacısı ise fiziksel yaşamdan bütünüyle soyutlanmış ve ussal yaşama geçmiştir. Ne belirli bir zaman ve mekandan ne de hikayeden bahsedilebilir romanda. Anlatıcı bir ses, bir düşünce düzeyinde kalmış, sessizlik ile söz arasında salınıp durmaktadır. Dobrez, Beckett oyunları ve romanlarında insan zihninin kafatası içindeki bir sese indirgendiğini söyler (Dobrez: 2013: 25). Yazarın zamanla sözcükleri terk etmesi **Eleutheria** adlı ilk oyununda karakterinin sözlerinden sezilir: “Her zaman özgür olmak istemişimdir. Niçin, bilmiyorum. Aslında özgür olmanın ne demek olduğunu da bilmiyorum. Bütün tırnaklarımı sökseniz de size bunun ne olduğunu söyleyemem. Ama sözcüklerden uzakta bunun ne olduğunu biliyorum. Bunu her zaman istedim. Hala da istiyorum(...) En başta başkalarının tutsağıymışım. Anlayınca onları terk ettim” (Beckett'ten Aktaran Terlemez, 2017: 118).

Yaşamdan ölüme, bütünlüklü bir benlikten parçalanmış özneye ve sözden sessizliğe geçen bu roman kişileri Beckett'in yer yer sabuklayan, düşkün, berduş ve bedensel yetilerinin bir kısmını kaybetmiş oyun kişilerinin de temel özelliklerini oluşturur. Badiou, “Eğer düşünen insanlık üzerine ciddi bir araştırma yürütmek isterseniz öncelikle insanlığın birincil olmayan ya da şüpheli yanlarını bir tarafa bırakmalı, onu yok edilemez işlevlerine indirgemelisiniz” (2016: 21) der. Beckett tiyatrosu tam da bu bakış açısından okunmalıdır. Çünkü Beckett başta eklemli dil olmak üzere insana dair ikincil olan her şeyi söküp atmıştır. Beckett'in **Molloy** romanını İngilizce'ye çevirirken Beckett'le yakın ilişkileri olan Patrick Bowles, günlüklerinde Beckett'ten şöyle bahseder: “Eserlerinde insanların seslerine, ağızlarına karşı kesintisiz bir protesto varmış. Sonunda kitapları konuşan bir ağızdan, nereden geldiğini bilmediği seslerden ibaret olmuşlar” (Bowles'tan Aktaran Knowlson, 2017: 102). Yazarın 1983 yılında yazdığı son dönem oyunlarından **Ne Nerede** (Quoi ou) adlı oyununda karanlık bir perde üzerinde beliren suretler ve ağızlar görünür sadece. Yazarın romandan tiyatroya ve geç dönemlerinde televizyon oyunlarına geçişi kronolojik olarak izlendiğinde dile yaklaşımı açısından önemli bir düşünsel yapı ile karşılaşılır. Romanın sözcük ve dile bağımlı yapısı içinde bütünsel bir belleği yıkarak parçalanmış özne anlayışını ve öznelerarası iletişimsizliği ifşa

eden Beckett, tiyatro eserlerinde dilin doğasını göstermeyi amaçlar. İlk oyunlarından olan **Godot'yu Beklerken**'den son dönem televizyon oyunlarından olan **Qaudd**'a baktığımızda zamanla sözün önüne sesi ve sesin içinde aranacak olan sessizliği geçirdiğini görürüz. “Mimetik sanatın ve yazının dolaylılığı, belki dilin ve gidimli düşüncenin bizi hakikati kavramaktan her zaman uzaklaştırma eğilimindedir” (Murdoch, 2008: 69). Beckett söze/logosa bağımlı sanattan koparak “özgül olarak tiyatroluk olan, bir başka deyişle, sözle, sözcüklerle anlatıma bağlı kalmayan” (Artaud, 2021: 35) anlayışa yönelerek estetiğini inşa eder. Bu durum Beckett'in sözcükleri bırakması, tiyatrodan onları kökten silmesi olarak değil, onlarla ve onlarsız dilin yapaylığını ve anlamsızlığını ortaya çıkarması olarak okunmalıdır.

Beckett'in oyunlarının içeriklerini oluşturan kendiyle temsili arasında, bütünle parça arasında parçalara ayrılmış ve yarıklardan oluşan özne anlayışı zaman-mekan, bellek ve en önemlisi dil gibi biçimsel alanlarda içerikle bütünleşir. “En iyi olasılıkla Zaman içinde gerçekleştirilebilecek şey (...) ancak parça parça (...) elde edilebilir, asla bütünsel olarak ve bir anda değil” (Beckett, 2019: 27). Öznenin, zamanın ve mekanın içindeki belleğine yönelik bu biçimde bir algılayış yazarın eserlerinde us, hareket-dil ve zamansal-mekansal bütünlük içinde değil, tıpkı yazarın tarif ettiği gibi parçalı ve eksiltili yapı ile aktarılır. Beckett, sözü hareketin, içeriği ise biçimin önüne geçiren dram anlayışını reddederek içeriği biçimin içinde eritir. Onun tiyatrosunda “biçim, içeriği yinelemek, özsel yokluğu taklit etmek üzere olağanüstü işlenmiştir” (Anzieu, 2020: 34). Yazarın, Aziz Augustinus'da çok sevdiği ve **Godot'yu Beklerken** oyunun başında da kullandığı, “Umutsuzluğa kapılma hırsızlardan biri kurtuldu; kurtulurum sanma hırsızlardan biri lanetlendi.” cümlesi üzerine, “Ben inanmasam dahi, fikirlerin biçimi ile ilgilenirim... Bu cümlenin de harika bir biçimi vardır. Önemli olan biçimdir.” (Beckett'ten Aktaran Bloom, 2014: 448) diyerek kendi sanat anlayışın da biçim- içerik ilişkisini açık bir biçimde belirtmiştir. İçerik, Beckett yazınında biçimdir, Saussure'ün örneğini kullanmak gerekirse ‘bir kağıdın ön ve arka yüzü’ gibi birbirine bağımlı ve eştir. “Kısacası Beckett'in anlattığı, anlatma biçiminin kendisine dönüşmüştür” (Güçbilmez, 2003: 98).

Beckett, Blanchot'nun bahsettiği anlamsızlık felsefelerinin kendilerini ifade ettikleri andan itibaren bir çelişki üzerine kurulu olduklarını hatırlatır ve anlamsız bir dilin içinde sanatçının da ancak bu dilden beslenebileceğini söyler. Dolayısıyla anlamlı bir dille anlamsız bir dünya tasvir etmek bir çelişki kuracaktır. Camus gibi diğer absürdist yazarların dilin anlamlı olduğu varsayımıyla anlamsızlığı/uyumsuzluğu anlatması onun açısından biçim-içerik çelişkisi oluşturur. Beckett bundan kaçınır ve anlamsız dünyayı evrensel bir anlam taşıdığını savunan konvansiyonel dil anlayışıyla anlatmak yerine, dilin anlam yapısını söküme uğratarak anlamsızlığı anlamsız bir dilin gölgesinde temsil eder. Dolayısıyla dilin uzlaşım sal anlamlarıyla, mantıkla ve tümevarımla anlaşılacak bir biçim değildir onun tiyatrosu. Onun tiyatrosu dilin/mantığın/usun oluşturduğu katmanlaşmış kabuğunun ötesine uzanma arzusunu taşır.

Beckett, eleştirmenler tarafından sıklıkla bir zamanlar yazmanlığını da yaptığı yakın arkadaşı James Joyce ile karşılaştırılmıştır. Joyce'un romanlarında kullandığı ustalıklı dil oyunları ve zengin çağrışımlar Beckett'in yazın kimliğini tayin eden öğeler olarak görülür. Beckett, Joyce edebiyatından bahsederken “Ona kıyasla metinlerimin yoksunluktan ibaret olduklarını anladım; daha az şey bildiğim, eserlerimden çıkarttıkça çıkartmaya çalıştığım, eklemek yerine eksilttiğim için” (Beckett'ten Aktaran Knowlson, 2017: 53) der. Dolayısıyla Joyce gibi daha zengin bir dil kullanmak yerine daha yalın, anlatmak istediğini asgari düzeye kadar yontan bir heykeltıraş olmayı tercih eder Beckett. Nitekim, “Biz birbirimize tamamen zıt sayılırız. Çünkü Joyce birleştiricidir, her şeyi bir ya da iki kitabına sığdırmak, tüm kültürü bu kitaplara yedirmek ister. Bense çözümleyiciyim. Eserlerimden tesadüf her şeyi çıkarmak, işin özüne, ilk örneğine inmek isterim” (Beckett'ten Aktaran Knowlson, 2017: 53) diyerek kendisi ve Joyce'u ayıran en önemli noktayı açıklar. Beckett, Joyce'u modern düşüncenin ‘birleştirici’ dili olarak görürken kendisini postmodern düşüncenin ‘çözümleyici’ dili olarak tarif eder. Çünkü “modernizm Beckett'le anlamlılık iddiasını protesto” (Bürger, 2019: 27) eder. Bu durum pek çok araştırmacının Beckett'i modernistlerin en sonuncusu veya ilk postmodernist olarak görmesini açıklıyor (Hassan, 1975: 44). Çünkü “Samuel Beckett, yok olmakta olan biçimi neredeyse yok olana dek takip eder. Beckett (...) dilin kötülüğünü dile yönelten postmodern sanatçının yüce bir örneğidir” (Hassan, 2020: 253). Öte yandan Badiou da

Beckett'i modernizm ve postmodernizm arasındaki sınırda görür. "Sözün mütemadiyen tekrarı ile kökensel bir sessizlik arasındaki ilişkinin, sözcüklerin hem yüce hem de gülünç işleyişinin temsili ya da gerçekçi olma maksadından çok uzak duran metin tarafından ele geçirilmesi anlamında modern bir yazar" (Badiou, 2016: 8). Hassan'ın, postmodernizm ve modernizm karşıtlığında kullandığı kavramları ödünç alırsak, Beckett tiyatrosunda modernist dramlardaki amaçlılık oyuna, tasarı rastlantıya, hiyerarşi kaosa, varlık hiçliğe, tür metinlerarasılığa, gösterilen gösterene, yabancılaşma şizofreniye, metafizik ironiye (Hassan, 2020: 319) dönüşür.

Dilin gösteren ve gösterilenden oluşan, gösterdiği nesneyle toplumsal normların sabitlediği kapalı bir döngüsellığı olduğunu düşünen anlayışı bozarak dili atomik parçalara, eksiltilere, olumsuzlama ve tersinlemelere çeviren Beckett tiyatrosu, "kimi zaman sessizlikleri kimi zaman sesleriyle, bir nevi sözleri imge, hareket, şarkı, şiir oluşturmaya zorlar" (Deleuze, 2019: 60). Hem bu yönüyle hem de içerik ve biçim bütünlüğü açısından Beckett, "tiyatronun ritüel-dinsel törensel- kökeninde görülen yinelemeye dayalı bir hareket örüntüsü oluşturmuş, oyun olgusunu ön düzeye çıkarmıştır" (Yüksel, 2012, s.69). Dolayısıyla Beckett, dilin sözde itibarını, hem dili kullanıp onu eksilterek ve tersinleyerek hem de tiyatronun doğuşundaki törensel, harekete dayalı teatrallığı kullanarak alaşağı eder. "Tiyatronun tiyatrosallaşması ya da Tairov'un deyişiyle "zincirlerinden kurtulması" ile gerçekleşen değişim, tiyatronun, ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincilleştirmesidir" (Karacabey, 2003: 37).

Beckett'in tiyatro anlayışı ile diğer absürdist yazarların anlayışları arasındaki en önemli fark "Beckett'in oyunlarında konu eksikliğinin diğer absürd yazarlarınkine oranla daha kesin olmasıdır" (Esslin, 1999, s.42). Bu durum aslında Beckett'in bütünsel özne ve tümgüçlü dil arasındaki toplumsal normların sabitlediği ilişkiyi bozmasıyla yakından ilişkilidir. Tutarlı ve bütünsel olmayan öznelere dayalı Beckett oyunları tutarlı ve bütünsel bir hikaye sunmazlar. Beckett için önemli olan biçimdir, dolayısıyla onun yazınında içerik ancak biçimi bütünler konumdadır. Dolayısıyla usun mantığına göre düzenleyen ve hiyerarşik yapılar kuran logosun terk edilmesiyle Beckett oyunlarında hikayelerin düzenli ve kapalı yapısı parçalanır. Dolayısıyla bir Beckett oyununun hikayesini anlatmak oldukça güçtür. Örneğin **Godot'yu Beklerken** oyununda Vladimir

ve Estragon adlı iki oyun kişinin birinci perdede bekledikleri Godot'yu aynı biçimde ikinci perdede de bekledikleri görülür. İkinci perde ilkinin tekrarıdır. Dolayısıyla Beckett tiyatrosunda, klasik dram anlayışındaki çizgisel ilerleme yerini döngüsellığe bırakır ve başı, gelişmesi ve sonu olan, iyi kurulu oyun düzeni gibi, bir hikaye ile karşılaşmaz.

Beckett tiyatrosundaki karakterler parçalı ve belirsiz bir geçmişe sahiptir. Klasik dram anlayışının yaslandığı bütünsel, düzenleyici bir bellek anlayışı reddedilir. Modern dramda dilin doğrusal bir hikâyeyi taşıması şimdinin geçmişle sürekli bir ilişkide olmasına dayanır. Fakat Beckett oyunlarında dilin kullanımı 'şimdi' ve 'burada' vuku bulur. Bu durum özelliğin sabit ve istikrarlı bir 'öz' olmak yerine Lacan'ın ısrarla bahsettiği anbean yeniden oluşan bir 'yapı' olmasına atıf yapar. Beckett tiyatrosunda, klasik dramlardaki derinlikli ve istikrarlı karakter anlayışı yerini, evrensel insan tipini yansıtan oyun kişilerine dönüşerek, geçmiş ve gelecekte bağlarını koparıp, her daim şimdinin içinde tecelli eden tipler olarak tayin ederler. Örneğin Estragon'un bir şair olup olmadığı, Vladimir'in gerçek isminin Albert olup olmadığı tıpkı ne kadar zamandır sahne mekanında bekledikleri gibi meçhuldür. Geçmiş, dilin tozlu ve karanlık raflarında düzensiz anılar olarak sürekli hareket eden puslu bir yapıda varolur. Gelecek umutsuzdur. Tek zaman şimdidir ve geçmiş ancak şimdinin bakış açısından çarpıtılarak anımsanır. Bu yüzden Beckett "bilinçdışına gömülmüş ne varsa, onu tozlarını silkelemeden, eksilen parçalarını tamamlamadan, uymayan parçaları uyumsuzluğu ile yan yana göstererek taşır" (Güçbilmez, 2007: 138).

Beckett tiyatrosunda usa dayalı neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleyen bütünsel ve düzenleyici bir diyalogdan söz etmek mümkün değildir. Diyaloglar daha çok birbirlerini pek de dinlemeyen oyun kişilerinin monologları gibidir. "Beckett'in karakterleri birbirini duymaz, anlamaz, aralarında konuşmazlar. Yankılar gibi konuşur, başlarının dilini taklit ederler" (Terleme, 2018:92). Dolayısıyla ardışık konuşma örüntüleri kendi içinde çoğu zaman nedensellik taşımaz. Onlar sözün/anlamın değil sesin peşinden gidiyor gibi konuşur. Lacan'ın öznellik düşüncesinde açıkça belirtildiği üzere dil, özne ile benliği arasına sürekli bir uçurum getireceğinden (Homer, 2016, s.66) öznenin duygu ve düşüncelerini dil aracılığı ile tam olarak aktarması mümkün değildir. Dolayısıyla öznelerarası hakiki bir iletişimden bahsetmek de pek mümkün olmayacaktır. Her iki özne

de ötekini nesneleştirir. Böylece iletişim imkansızlaşır ve absürd bir çaba olarak kalır. Aynı biçimde dil-eylem bütünlüğü de kırılmıştır. Dil, klasik dram anlayışındaki gibi eyleme geçmek için itici bir güç olmaktan çıkmıştır. Fiiller hareket olarak karşılık bulmazlar. Beckett tiyatrosunda dil ve söz, acı bir iç çekişin yahut manalı bir sessizliğin yanında sönmeye ve yok olmaya yazgılıdır.

Beckett, yakın arkadaşı Alex Kaun’a Almanca yazdığı bir mektupta dil hakkındaki görüşlerini şöyle aktarır: “Karanlığı kaldır. Sözcüklerin kararttığı her şeyin üzerinden karanlığı kaldır. Her şey böylelikle görünür, söylenmez. (...)Dili tek seferde eleyemeyeceğimizden, en azından gözden düşmesine yarayacak şeylerden hiçbirini ihmal etmemeliyiz.” (Beckett’ten Aktaran Deleuze, 2019: 55). Beckett, dili, öznenin mahkum olduğu bir yapı olarak görür. Dolayısıyla öznenin üzerindeki kabuklaşmış dili olabildiğince kaldırmak ve altta kalan özü kavramak ister. Oyunları incelerken görüleceği üzere sözcükler hecelere, heceler ise giderek seslere ve sessizliklere dönüşür ve oyunlarda “‘mümkün olan’, ‘yapılabilecek olan’ sözcükler ile bitirilip tüketilir” (Deleuze, 2019, s.56). Eklemlili dil çoğunlukla alışagelmış göndermelerinden sıyrılır. Göstergenin, gösteren ve gösterilen yapısı birbirinden koparak farklı anlamlar oluştururlar. Dolayısıyla Beckett geleneksel dilin oldukça dışında yararlanır sözcüklerden. Bu yüzden onun için tonlamalar, duraklamalar, jestler, eylemler ve elbette sessizlikler çok önemlidir.

Beckett tiyatrosu hakkında pek çok yakıştırma var: “Uyumsuzluk, Absürd, Yeni Avangard, Gülünçleştirme, Anti-Tiyatro, Hiçlik, Hatırlatma, Gaddar, Soyutlama, Kukla, Çiftler”, (Terleme, 2018: 31) ve Adlandırılmayan bu isimlerin başında gelmektedir. Hiç kuşkusuz bu sıfatların hepsi Beckett Tiyatrosunun özgüllüğünü vurgular. Fakat söz konusu öznellik ve dil olunca Beckett Tiyatrosuna, ‘sessizlik tiyatrosu’ demeyi uygun gördük. “Sessizlik edebiyatın avangard geleneğine işaret eder. (...) bu gelenek Sade’dan Beckett’e uzanır. Bu geleneği karşı-edebiyat olarak adlandırmak isteyebiliriz” (Hassan, 2019: 34). Çünkü onun tiyatrosunda sessizlik sözün negatifi olarak değil, kendi başına bilinçdışı bir anlam birimi olarak işler. Sessizlik, sesin olmayışı değil bir tercih olarak ya da sözün anlam olarak ulaşamayacağı bir gri bölge olarak vardır.

“Modern bir ideoloji olarak “iletişim”, bireylerin alıcı ve verici konumunda sürekli olarak yineledikleri bir onay; güven veren sınırlarını, bir hizmet

sunarcasına birbirleri için belirlemenin bir yoludur: ‘Buradasın, varsın çünkü beni duyuyorsun ve ben varım çünkü seninle konuşuyorum’ (...) Modernite, bireyi sonsuza dek devam eden bir mesajı almaya adanmış bir geçiş alanına dönüştürür. (...) Sözün anlam ifade etme gücü, dile getirilmedik hiçbir şey kalmamasını ve hiçbir sırrın ya da sessizlik bölgesinin kalmadığı tam bir şeffaflığın hüküm sürmesini amaçlayan her şeyi söyleme zorunluluğunda etkisini yitirir ya da kaybolur” (Breton, 2021: 13).

Modernizm, gösteren ile gösterilen arasındaki bağı, nesneyle dil arasındaki ilişkinin kapalı ve doğal yapısını onaylayarak özneyi iletişime, söze zorlar. Fakat dilin yapısının sökülmesi ve doğal varsayılan bağların uzlaşımın doğasının ortaya çıkmasıyla söz/gösterilen gösteren/sesin gerisinde kalır. Tüm anlamlama seslerin farkına/ayrımına dayanır. Dolayısıyla buradaki süreç sesin varlığı ya da yokluğu üzerinden değil farklılıkları üzerinden yürür. Kısacası sessizlik, sesin negatifi değil; aynı türün farklarıdır. Beckett ise modernitenin mesaj kaybını, söze ve akla olan inancını sarsarak özneyi hakikat olarak söze değil sese/sessizliğe götürür.

Nasıl ki Freud düşüncesinde her canlı cansız olma durumuna dönme arzusu içindedir (Freud, 2019, 52-55), Beckett de her nesneyi, sözü ve varoluşu kökü olan sessizliğe götürür. Öte yandan Avangardlar tarafından sıklıkla öne sürülen dilin duyguları aktarmadaki basiretsizliğini de dile getirir. “Her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama, onu dille açıklamak da gizlemektir. Gerçek anlatım açığa vurduğu şeyi gizler” (Artaud, 2021: 65). Çünkü söz duygular konusunda yabancıdır. Bu yüzden Beckett “kelimeler kifayetsiz kaldığında sessizliğe başvurabilirsin” (Beckett’ten Aktaran Knowlson, 2017: 103) der. Beckett’in dili sessizlikle örtüp tamamıyla rafa kaldırmadığını biliyoruz. Dili onun içinden ve onun aracılığıyla itibarını düşürmek gibi ironik bir yaklaşımı vardır. Tıpkı sessizliğin Avangard geleneğindeki yerinin bir biçimi gibidir bu yaklaşımı. Dolayısıyla onun tiyatrosunda söz her zaman sessizlikle bağlantılı olarak düşünülmelidir.

Oyunlarındaki sessizliklerin anlamını soran oyunculara Beckett şöyle karşılık verir: “Tabanında delik olan bir teknedeymişsiniz gibi davranın; teknenin içi yavaş yavaş suyla doluyor ve batıyorsunuz. Yapacak bir şeyler bulmalısınız; o zaman bir duraksama olur, sonra başka bir şey yapmanız gerektiği hissine kapılırsınız ve o şeyin üzerinde çalışmaya başlarsınız da teknenin batışını durdurursunuz” (Beckett’ten Aktaran

Knowlson, 2017: 162). Dolayısıyla sessizlik genel anlamda modernizmin kalıntılarıyla çökelen bir öznelikten kurtulma çabası olarak düşünülebilir. Öte yandan sessizlikler kimi zaman özneler arası sessizliğin mümkün olmayışının bir göstergesi olarak da işler. Söz, bekleyişi daha katlanabilir kılan bir yapı olarak okunurken, sessizlik bekleyişin ağırlığını izleyicinin ve kendisinin üstüne çeker. Beckett yakın arkadaşı Ressam Abraham van Velde üzerine bir denemesinde onun tablolarından bahsederken şöyle yazar:

“...tabloların iyi niyetli izleyiciler üzerinde yarattığı tuhaf etkiye işaret etmek istiyorum. Bu tablolar, kendilerini yorumlamak için sabırsızlananlar da dahil olmak üzere, tüm iyi niyetlileri konuşma alışkanlığından yoksun bırakır. Bu hiç de, resmi en sonunda yok olup gidecek uzdilli çürütmelerle değerlendirecek olan allak bullak izleyicinin sessizliğine benzemiyor. Bu, nedenini bilmeksizin bir dilsizin karşısına zorla oturtulmuş olan birinin sessizliği, hatta neredeyse uyuşumudur” (2018: 20).

Beckett’in sessizlikleri kendisinin de belirttiği gibi ‘aşırılıklarından’ biridir. Seyirciyi üzerine ‘konuşma ve yorumlama’ alışkanlığından yoksun bırakır. Dille çözümlenecek veya dile gelebilecek duyguların dışında ‘allak bullak’ bir izleyici bırakır ardında. Doğrusu onları içine çektiği hiçlik duygusunda sarsarak boğar. Bunu topyekün bir sessizlik estetiği ile değil; komedi ile iç içe aktarır Beckett tiyatrosu. Nitekim Kant gülmek hakkında şöyle düşünür: “Gülme, sonu birdenbire hiçlikle biten bir beklentiden kaynaklanır” (Kant’tan Aktaran Bergson, 2019: 57). Dolayısıyla Beckett sözle mücadelesinde sessizliğin yanına gülmeyi de koyar.

“Sanders’da kahkaha sözle mücadele eder, ondan üstündür: ‘Birisini gülerek alt etmek, birisini sözle alt etmekten çok daha yıkıcı, kamusal olarak çok daha aşağılayıcı ve çok daha kesindir’ Sessizlik dile rakip olarak düşünüldüğünde gülme pekala sözle olduğu gibi sessizlikle de yarışabilir” (Sanders’dan Aktaran Canar, 2013: 79).

Murdoch “Gülmenin ve onu yaratan sanatın logosu olmayabilir” (2008: 83) der. Gülmek, dil sisteminin ve düzenin, aklın ve bütünselliğin askıya alınmasıdır. Fakat Beckett’in komedisi ne kahkahalarla gülünen bir fars ne de oyunlarının bekleyiş gibi ağır temalarını hafifleten bir komedidir. Onunki daha çok logosu delip geçen bir komedidir. Nitekim Beckett, Aristoteles’in ‘ciddiyetin’ sanatı olarak bahsettiği tragedyalara çok daha fazla yer verir eserinde.

“Dilin gülünç etkiler yaratabilmesinin sebebi insani bir üretim olması, insan zihninin biçimlerine mümkün merteye uyacak şekilde düzenlenmesidir. Dilde, yaşadığımız hayatın canlılığına benzer bir şey olduğunu hissederiz. Ve dildeki bu canlılık tam ve mükemmel olsa, içinde donmuş hiçbir şey barındırmasa, yani dil bağımsız organizmalara bölünmesi mümkün olmayacak şekilde tam bir birliğe sahip bir organizma olsa, onun gülünçlkle ilgisi kalmazdı; tıpkı, ahenk içerisinde kaynaşmış, durgun bir su misali çalkantısız bir yaşantısı olan ruhun gülünçlkle ilgisi olmayacağı gibi” (Bergson, 2019: 83-4).

Lacancı psikanalist Didier Anzieu’nün deyişiyle “Okurda, izleyicide kışkırttığı kahkaha, varlığımızın merkezini dolduran hiçliğin ifşasını katlanılır kılıyor” (Anzieu, 2020: 13). Beckett oyunlarının komedisi onun bir türlü iletişimi beceremeyen, zorlantılı hareket tekrarlarına -hayatın akışına ters bir durum olarak- maruz kalmış, çoğunlukla gelecekte bir beklentisi olmayan sirk palyaçolarından, burlesk ve fars komedilerinden fırlamış karakterlerinde doğar. Bergson gülme hakkındaki derinlikli incelemesinde “sadece gerçek anlamda insani olan şeyler için gülünçlükten bahsedilebilir” (2019: 5) der ve ekler, “İnsan vücudunun tavır, jest ve hareketleri, tam olarak bu beden bize basit bir makineyi, hatırlattığı ölçüde gülünçtür. (...) tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen bir makineden kuşulanırız (...) gülmenin gerçek sebebi hayatın mekanikleşmeye meyledişidir” (2019: 23,26).

Öte yandan Beckett oyunlarında komedi ikili karakterlerin zıtlıkları ve kimi zaman birbirlerinin yerine geçmeleriyle üretilir. Böylece roller simetrik olarak yer değiştirir ve yanlış anlama, söz tekrarları, eylemin/eylemsizliğin sözü alt edişi komedi malzemesi haline gelir. Estragon ve Vladimir’in kendi iradeleriyle yaşadıkları izlenimi bize oldukça komik gelir. Biliriz ki onlar hem birbirlerine hem sahne-dışına -Godot’ya- bağımlı yaşarlar. Onlar birer kukla- karakter olarak “kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sanır fakat bir başka açıdan bakıldığında onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi” (Bergson, 2019: 53) görünürler.

Beckett aynı zamanda iyi bir yönetmendir. Beckett tiyatrosu ve yönetmenliği hakkında yapılan en önemli yorum, tıpkı bir orkestra gibi oyununu yönetmesidir. Kaldı ki çok iyi piyano çalan biri olarak yazar olmasaydı piyanist olacağını söylemiştir.

Özellikle ritim ve hareket tekrarlarının olduğu sahnelere bir müzisyen gibi yaklaşır. Beckett, San Quantin'den bir oyuncusuna “İşin matematiğini takip eder, seslere kulak verirsen, seslerin tekrarına dikkat eder ve adımlarının sesinin tekrarını çıkardığın diğer seslerin tekrarına ekleyip birleştirirsen eline geçecek olan şey kelimeleri çevreleyen seslerin *yapıtaşları* olacaktır” (Knowlson, 2017: 186) diyerek sözden çok sese ve müziğe odaklandığını göstermiştir. Beckett tiyatrosu şiir ve müzik olma durumunda sözcükleri olağanüstü yalın kullanmanın yanı sıra onların teröründen de beslenerek Artaud'nun bahsettiği “nesnelerin nesnelerle, biçimlerin anlamlarıyla olan tüm ilişkilerini sorunsal kıldığı ölçüde anarşiktir” (2021: 40) şiir tanımına yaklaşır. Edward Albee, Beckett ve Çehov'dan öğrendiği şeyin tiyatronun müzikle ilişkisi olduğunu söyler ve devam eder, “İki yaratı da aynı psikolojik yapıyı kullanırlar: ses, sessizlik, devamlılık” (Albee'den Aktaran Knowlson, 2017: 202).

Öte yandan onunla çalışan birçok oyuncu Beckett'in bütün oyunlarındaki, duraklamaları, sessizlikleri, mimikleri, jestleri, hareketleri ve sözleri ezbere bildiğini söyler. Sahneye koymak Beckett için klasik dramdaki gibi yazılı metni öylece sahneye aktarmaktan ziyade metinden yeni dinamikler çıkartmaktır. Beckett'in kendi oyunlarını sahneye koymas, özellikle oyunlarında sıklıkla karşılaşılan didaskalilerin amacını açıklar. Oyunlarının her anı kendi estetiğini yansıtmalıdır. Öte yandan sahne tasarımı için de titizlikle çalışır. Artaud'nun söylediği üzere “Sahnenin şiiri müzik, dans, plastik sanat, pantomim, mimik, jest, tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor gibi anlatım araçlarıyla yazılır” (Artaud, 2021: 36). Provalar esnasında metinlerini düzenlerken birçok kez metinlerde ‘çok fazla yazı olduğunu’ söyledikten sonra metinleri daha da yalınlaştırmıştır. Örneğin Billie Whitelaw, Beckett'in birçok oyununda oynamış ve onunla çalışmış bir oyuncu olarak “Ne istediğini çok net bilir, detaylara fazlasıyla önem verir ve her şeyin doğru yapılması için diretirdi ama çalıştığım onca yönetmen arasında bir tek onunlayken korkmadığımı ve güvende olduğumu hissederdim” (Whitelaw'dan Aktaran Knowlson, 2017: 156) der. Beckett, bir diğer önemli oyuncusu, Winnie karakterini canlandıran Eva-Katherina Schultz'a “Bana hiçbir şeyin anlamını sorma, oldukları gibi kabul et” (Beckett'ten Aktaran Knowlson, 2017: 168) der. Çünkü aradığı şey uzlaşım dilin içinde bir anlam değil, anlamsızlıktır.

Beckett'in **Godot'yu Beklerken** oyunundan sonra yazdığı metinlerde Öteki'nin, sahne-dışının, akuzmatik seslerin işlevi artar. Doğrusu tüm bunlar dilin kendisi gibi işlev görür. Dolayısıyla daha önce metinlerinde görülen Öteki 1960'lı yıllardan sonra daha da somutlaşır. Sahne öznelliğın alanırken sahne-dışı tıpkı bilinçdışında konuşlanmış Öteki gibi akuzmatik seslerle dolup taşar. Sahne-dışının çamuru sahneye ses olarak sıçrar. "Dil çamurla doluyor bir tek çare o zaman onu içeri sokmak ve ağızda döndürmek çamuru yutmak ya da dışarı atmak" (Beckett, 1989: 5). Dolayısıyla özne varoluş alanı olarak sahne ve sahne-dışında bölünür. "Beckett tiyatrosunda özne hareketin, ölümün, sürekli bir zorunluluk olarak dilin ve Ben'le Ötekinin paradokslarının karmaşasındadır" (Badiou 2016: 26). Öznenin burada dil tarafından kuşatılmış yapısı somutlaşır. Özne dilin anbean yeni bir öznellikte dilin içine düşmektedir. "İnsan bilincinin düşüşü dilin içine doğru gerçekleşirse, kurtuluş, kelime oyunlarında, metaforlarda, kutsal karmaşada, dilin yeniden cinselleştirilmesinde, sayıklamada ve sessizlikte yatmaktadır" (Hassan, 2019: 38). Beckett bu düşüşü, seyirciyi sarsan ve onu hiçliğe boğan komediyi ve ona bitmek bilmez bir yazım gücü veren kaosu estetik mesnet alır.

"Söylediklerim, bundan sonra sanatta biçim olmayacağı anlamına gelmez. Yalnızca yeni biçim olacaktır ve bu biçim öyle bir biçim olacaktır ki kaosu kabul edecektir ve kaosu aslında başka bir şey olduğunu söylemeye çalışmayacaktır. Biçim ve kaos ayrı kalırlar. Bu ikinci birinciye indirgenemez... Karmaşanın uyduğu bir biçim bulmak artık sanatçının görevidir" (Beckett'ten Aktaran Meise, 2019: 328).

2.2. Samuel Beckett Oyunlarında Dil-Öznellik İlişkisinin Yansıması

2.2.1. Özne ve Öteki: Beckett'in Birbirinden Kopamayan Oyun Kişileri

Lacan'ın öznenin ve bilinçdışından bahsederken sürekli olarak öteki kavramını anarak, öznenin varlığının ancak bu ötekinin mahallinde gerçekleştiğini ele almıştık. Özne ancak ötekinin bedeninden ayrı olduğunu idrak etmeye başladığında imgesel düzenden kopmaya ve Öteki olarak adlandırılan simgesel düzen kapılarından girdikten sonra öznelleşmeye başlar. Dolayısıyla öteki kavramı öznellik söz konusu olunca bir ilinekten ziyade bir öz işlevi görür. Beckett tiyatrosunda öteki kavramını çoğunlukla birbirinin eşlikçisi, birbirinden kopamayan, ayrı ayrı varolamayan karakterler üzerinden

okuyabiliriz. “Beckett eserlerinde tekrar tekrar bölünme ve yabancılaşma temasına döner. Bu tema sahnede genellikle, çelişkili istekleri tarafından birbirinden ayrılan ve sonra tekrar bir araya gelen çiftler tarafından temsil edilir. Vladimir ve Estragon, Pozzo ve Lucky, Hamm ve Clov, Nagg ve Nell çiftlerinde bu davranışlar izlenebilir” (Carriere, 2013: 203). Öte yandan Beckett’in yazın hayatının ileriki döneminde, özellikle 1960 sonrası metinlerinde özneye eşlik eden somut öteki, yerini soyut olan dilde Öteki’ye bırakır. “1960’lı yıllardan itibaren Beckett tiyatrosunda ve yazınında daha belirleyici bir işlev yer edinir: Ötekinin, eşlik edenin, dış sesin işlevi. Geç dönemde ortaya çıkan metnin Eşlik olarak adlandırılması tesadüfi değildir. Belirleyici olan ‘ötekiyle olma’ halidir” (Badiou, 2016: 24-5).

Öteki hem dil olarak bir çevrimi kapsayan anlamıyla hem de başkası olarak özneyi belirleyen ve inşa eden eşlikçiler olarak sahnede somutlaşır. Örnek vermek gerekirse öteki, **Godot’yu Beklerken** oyununda olduğu gibi Vladimir ve Estragon ya da Pozzo ve Lucy üzerinden somutlaşırken **Ben Değil** gibi metinlerinde de anlatıcının söyleminin içinde kendine yer edinir. “1960 öncesi metinlerinde Öteki varlığı şüphe götürmez, ancak oluşumu ve kimliği belirsiz bir döngüye işaret ederken, daha sonra Öteki doğrudan dille ilişkilendirilir. Karanlıkta çıkan sesler olarak vb.” (Badiou, 2016: 25). Kısacası somut öteki giderek dildeki Öteki’ye doğru evrilir.

Godot’yu Beklerken, Beckett’in oyununa 1953 yılında yazdığı, Vladimir ve Estragon adlı karakterlerinin Godot isimli birini bekledikleri, iki perdelik bir komedidir. İkinci perde ilkinin bir tekrarı olan oyunda, Beckett sahneye izleyicinin hiç alışık olmadığı absürd bir hikaye ve karakterler çıkarır. Oyuna baktığımızda bütünlüklü ve neden-sonuç ilişkisine göre ilerleyen cogitocu dili göremeyiz. Dil iflas etmiştir. Dahası işlevsiz olarak uzamda asılı kalmıştır. Bu yüzden diyaloglar sürekli olarak sessizlikler ve tekrarlarla bölünür. Oyun kişilerinin kendilerini ifade edebilecekleri bir araç kalmamıştır. Birbirini yakalayamayan gösteren ve gösterilenler gibi Vladimir ve Estragon da bu mekanın içinde havada uçuşan birer gösterendir. Anlam ifade etmeyen sözcükleriyle, duraksama ve sorulara yanıt vermeyen cevaplarıyla dilin kaosunu görürüz. Dolayısıyla dil bu oyunda iletişim kurma ve kendini ifade etme olanağı sunmaz onlara. Öznelerarasılık garip ve saçma bir deneyim olarak çıkar karşımıza, çünkü dilin gösteren

ve gösterilenleri geleneksel anlamda birbiriyle uyum içinde değildir. Çünkü gösteren tarafından belirlenen gösterilen, farklı kişilerde her birinin öznelliğinin damgasını taşır, fakat hepsi tarafından aynı sesle ifade edilir (Humboldt, 1988: 152). Doğal olarak öznelerarası sağlıklı bir iletişimden bahsetmek mümkün değildir. Dil gösterenlerin kendi arasında oluşturduğu zincir gibi anlamdan ziyade seslere tanıklık eder. Bu yüzden onlarda tutarlı bir kimlik kurgusu görmek mümkün değildir. Dilin artzamanlı taşıyıcılığından azadelerdir, bu sebeple bir özne olarak tarihçeleri de yoktur.

“Özne, Ötekinin alanında gösterenin ortaya çıkmasından doğar. Ama tam da bundan dolayı -daha önce müstakbel öznenen ibaret olan şey- gösteren olarak sabitlenir” (Lacan, 2011: 210). Gösterenin ardında yitip giden iki imge olarak Vladimir ve Estragon’un kendilerini temsil eden gösterenlerden başka bir varlıkları yoktur. Gösterenin özneyi temsil etmeye başladığında öznelliğin konum kaybettiğinden bahsetmiştik. Lacan bunu güzel bir örnekle anıştırır: “Diplomatların diyalog kurmak için ne yapması gerekir? Birbirlerine göre saf temsilci işlevini yerine getirirler, şahsen sahip oldukları anlamın katiyen işin içine karışmaması gerekir. Diplomatlar diyaloga girdiklerinde onlardan, anlamı kendi şahıslarını aşan bir şeyi temsil etmeleri beklenir, ki bu anlam da değişkendir, Fransa olur, İngiltere olur, vb. Diyalog halindeyken, her biri diğerinin saf gösteren işlevi dahilinde aktardıklarını kaydetmelidir; ötekinin varlık olarak, insan olarak, sevimli olup olmadığına bakmamalıdır. Bu oyunda psikolojiler arası durumlar uygunsuz kaçır” (Lacan, 2011: 234). Vladimir ve Estragon, Lacan’ın bahsettiği diplomatlar gibi psikolojileri olmadan saf gösterenler olarak iletişim kurarlar. Dolayısıyla Vladimir ve Estragon arasında gördüğümüz daha çok mono-diyalog olarak isimlendirilecek iletişim öznelerarasılığın altını oyan cinstendir.

“Öznelerarasılığın başarısızlığı: Eğer, öteki söylemsel fenomende içeriliyorsa, söylemin öznesi olarak değil, öznenin bir eşi/ortağı olarak içerilmektedir. O halde insani iletişim iki birey arasındaki eşitlikçi bir alışveriş değil, öznenin tek başına oluşturduğu bir ötekiyle -bu öteki bir benzerde cismanileşse de- konuştuğu bir söylemdir. Öyleyse iletişim iki özne arasındaki bir öznelerarasılık değildir. Örnek: Ben, Sen olmayana gerçeklikte ona cevap veren bir ötekine konuşmakla birlikte söyleminin ötekisine hitap eder. Öznelerarasılığın bütün yanlış anlama dinamiği söylemin yapısının bu özelliğinden ileri gelir. Ben bir Sen’le konuşmuyorum ve Sen Ben’e cevap verdiğinde o da artık Ben’e hitap etmemektedir. Ben’in konuştuğu kişi içsel

bir başkasıdır, gerçeklikteki öteki değil, söyleminin bir ötekisidir” (Lesourd, 2018: 110).

Lacancı anlamda Beckett sahnesi simgesel düzlemi temsil eder. Öznenin simgesel düzene bir kere kaydını yaptırması arzu ve gösteren tarafından belirlenerek psikoz haricinde bir daha o sahneyi terk edememesi demektir. Beckett karakterleri bu bakımdan incelendiğinde sahneyi terk etmeye muktedir değildirler. Vladimir ve Estragon, Godot’yu -arzunun kayıp nesnesi olarak işlev görür- bekledikleri için simgeselin/ sahnenin düzleminden çıkamazlar; Hamm ve Clov, Nagg ve Nell için dışarıda onları bekleyen bir hayat olmadığı için yani simgeselin dışında öznellik mevcudiyet kazanamadığı için mekana bağlı kalmak zorundadırlar; Winnie beline kadar toprağa/ dile gömülü olduğu için sahne dışına çıkamaz; Krapp için ise bir dışarının varlığı bile meçhuldür. “Mekanı dilselleştirmek; dilden kaçışsızlığı vurgulamaktadır” (Canar, 2013: 84). Öte yandan oyun kişilerinin sahne üzerindeki ilişkileri, simgesel düzlemde gösterenlerin birbirine bağımlılıklarını temsil eder. Vladimir ve Estragon bütün oyun boyunca birbirinden ayrılmayı planlar fakat bir türlü kopamazlar. Aslında tüm tanımlama ve anlamlama girişimlerinden sıyrılan oyunda İncil’de geçen iki hırsız arasındaki belirsizlik açıklayıcı bir motif olabilir.

VLADİMİR: (...) İki hırsız varmış, İsa Mesih ile aynı zamanda çarmıha gerilmişler.

ESTRAGON: Kiminle?

VLADİMİR: İsa Kurtarıcı Mesih’le. İki hırsız, denildiği üzere teki kaçıp kurtulmuş, diğeri ise... (Kurtuluşun zıddını arar) cehennemi boylamış.

(...)

VLADİMİR: Nasıl oluyor da dört havariden bir tanesi olayları başka anlatıyor? Dördü de oradaydılar. Yani çok uzakta değillerdi. Ve sadece bir tanesi bu kurtulan hırsızdan bahsediyor (Beckett, 2021: 14).

Beckett, Vladimir ve Estragon’un çıkmazını tam olarak İncil’deki bu tema üzerinden kavrar (Bizup, 2013: 270). Ayrı olduklarında en azından Estragon’un daha mutlu olduğunu düşünürüz fakat ayrı kalamazlar. Ötekinden kopup giden özne/hırsıza ne olduğu belli değildir. Geriye kalan hırsız ise cehenneme gider. Vladimir ve Estragon Godot’yu beraber beklemek ve dış tehlikelere karşı birlikte olmak zorundadırlar.

Aralarının yer yer ısındığını, onları gösteren seviyesinden duygusal bir özne seviyesine getireceğini düşündüğümüz sahneler görürüz. Fakat hemen bir biçimde duygusallık bertaraf edilir ve onlar birbirlerinden ayrılmak isteyen fakat birbirine muhtaç özne ve ötekinin birer göstereni olarak oyuna devam ederler.

ESTRAGON: (Soğuk bir tavırla) Bazen öyle anlar oluyor ki acaba ayrılısak daha iyi mi olur diye soruyorum kendime.

VLADİMİR: Çok uzaklaşamazsın.

ESTRAGON: Bu aslında ciddi bir engel. (Duraksama) Bu ciddi bir engel, değil mi Didi? (Duraksama) Yol bu kadar güzelken. (Duraksama) Ve yolcular bu kadar iyiyken. (Duraksama sevecenlikle) Değil mi, Didi?

VLADİMİR: Sakinleş (Beckett, 2021: 19-20).

Birbirinden kopamayan Estragon ve Vladimir arasındaki iletişim Beckett'in deyimiyle dehşet verici bir güldürüdür. "(...) oysa herhangi bir iletişimin imkansız olduğu yerde iletişim kurmaya kalkışmak sadece maymunca bir bayağılıktır, ya da dehşet veren bir güldürü, mobilyalarla söyleşen bir çılgınlık gibi" (Beckett, 2019: 59).

Lacan, gösterenin özneyi bir başka özne için değil başka bir gösteren için temsil ettiğini vurgular (Lacan, 2011: 210). Öznenin simgesel düzende, Ötekinin mahallinde ilk varlığı kendisi yerine göstereni sabitleyerek aslında kendinden vazgeçişidir. Dolayısıyla özne, kendisini temsil etmesi için gösterenin ardında yitmiştir. Özneyi temsil eden bu gösteren onu öteki özne için değil, onun da bir gösterenle temsil edildiğini düşünürsek bir başka gösterene temsil etmektedir. İkili arasındaki iletişim gerçek dünyada bir yere, logos merkezci anlamda bir izleğe ve anlama işaret etmeden sadece gösterenler arası çağrışımsal bir kayma hareketini andırır. Gösterenler arası bu kayma işlevinin anlamla hiçbir ilişkisi olmadığını, tamamıyla gösteren zincirinin/yapısının işlevi olduğuna daha önce değinilmişti. Kısacası öznenin ötekiyle olan etkileşiminde gerçek varsaydığı iletişim gösterilene/ anlama değil sese/ gösterene göre düzenlenmiş olur. Özneler arası iletişimin temeli gösterenin, işitim imgesinin dolayımında gerçekleşeceği için bir anlamdan bahsedemeyiz. Dolayısıyla özneleri bir arada tutan şey gösterilen/anlam/kavram değil; gösterendir, sestir.

Öznelerarasılığın parçalanmış yapısı yine de özneyi ötekinden ayıramaz. Çünkü özne kendisini öteki olmadan tanımlayamaz. “Salecl’in Lacan okumalarına göre, özne, sürekli olarak simgesel düzende tutunabileceği ve özdeşleşebileceği ideal özneler arar ve bu yolla kimlik edinir” (Demir- Atay, 2019: 115). Aslında bu konudaki güzel bir anırtırma özne ve öteki arasındaki bağıntıyı daha net betimler. Gözün kendisini görmesi için aynaya ihtiyaç duyması gibi özne de kendisini görmesi ve tanımlaması için her zaman ötekine muhtaç duyar. Öteki yoksa kendi varlığını ispatı edecek mecra da yoktur. “Özne madem Lacan’ın bahsettiği üzere kendisini ötekinde, aynada tanımlar. Dolayısıyla özne ötekinden ayrılamaz” (Keskin, 2019: 404). **Mutlu Günler**, Beckett’in 1960 yılında yazdığı, toprağa gömülü olarak sahnede sürekli eski güzel günlerden konuşan Winnie ve bir o kadar suskun eşi Willie’nin olduğu iki perdelik bir oyundur. Oyundaki Winnie karakteri de bir göz gibi kendini tanımlamak, varlığını ispatlamak için aynaya ihtiyaç duyar. Onun aynası onu mütemadiyen dinleyen Willie’dir. Willie’nin bir ayna gibi cansız nesne olarak konumlanması onun için hayati değildir. Willie bu durumda Öteki’nin söylemini anlayacak bir zihin, bir kulak gibi “ideal düzeyde ölü bir nesne” (Beckett, 2018: 22) olarak konumlanması yeterlidir.

WINNIE: (...) Ah biliyorum bir araya düşmüş iki kişiden biri öbürünü ancak öbürünün kendisini görmesinden dolayı görüyorsa (kekeler) -böyle bir durumda (...) (Willie’den yana biraz döner) Beni görebiliyor musun, Willie, olduğun yerden ha, gözlerini bu yana çevirirsen? (Biraz daha döner) Gözlerini bana doğru kaldır, Willie, görebiliyor musun beni, söyle, ne olur hatırım için, Willie, ben elimden geldiğince geriye eğiliyorum. (Eğilir ve susar) Olmuyor mu? (Susar) Neyse aldırma zararı yok (Beckett, 1993: 98).

“Kendimizi yanıldığımız noktada temin etmek için, ötekini ileri sürdüğümüz şeyin hakikiliğine ikna etmekten daha iyi bir yol var mıdır!” (Lacan, 2011: 142). Winnie her fırsatta Willie’yi ikna etmeye, onsuz yapamayacağını ama yine de zamanı gelince alışmak zorunda olduğunu, Willie’nin kendisini sürekli dinlediğini ikna etmeye çalışır. Winnie kendi yanılgılarından kendini kurtarabilmek için dahi ötekine, yani Willie’ye ihtiyaç duyar. Estragon ve Vladimir’i ise “(...) varlığın belirsizliğine terk edilmişlikten ziyade, özneliliğin oluşumundaki kaçınılmaz yapısal bir eksiklik” (Lesourd, 2018: 10) olarak okumamız gerekir. Onlar birbirine temel bir eksiklikle bağlı gösterenlerdir.

ESTRAGON: (Ağzı dolu, dalgın şekilde) Birbirimize bağlı mıyız?

VLADİMİR: Hiçbir şey anlamıyorum.

ESTRAGON: (Çiğneyip yutar) Sana soruyorum birbirimize bağlı mıyız?

VLADİMİR: Bağlı?

ESTRAGON: Bağ-lı.

VLADİMİR: Nasıl, bağlı?

ESTRAGON: Ayaklarımız ve bileklerimizden.

VLADİMİR: Ama kime? Kim bizi bağlamış?

ESTRAGON: Senin adamına.

VLADİMİR: Godot'ya mı? Godot'ya mı bağlıyız? Ne saçma fikir? Hayatta mümkün değil! (Bekleme) Henüz değil (Henüz ile değil arasında bekler) (Beckett, 2021: 27,28).

Arzunun öznenin edimlerini kurgulayan rolüne değinmiştik. Bu durum arzunun bir eksiklikle, ilksel bir nesne kaybıyla ortaya çıkışıyla yakından bağlıdır. Bu kaybı Lacan ilk anne-bebek ilişkisinin koptuğu zamanın bir kalıntısı olarak yorumlar. Bu kayıp *nesne a* simgesel düzende yani dil içinde sürekli hareket eden, katiyen elde edilmeyen bir yapıdır. Olsa olsa simgesel tatminler açısından elde edilmiş gibi görünür. “İnfans (bebek) böylece kendisini, talebini ve çağrısını tatmin edebilen ya da edemeyen ilişkisinin Öteki’sinin arzusuna tabi olur. Böylelikle Öteki’nin keyfiyetine tabi olan doyum nesnesinden ayrılmış bir özne haline gelir” (Lesourd, 2018: 68). Godot oyunun içinde *nesne a* işlevi görür. Yani kayıp arzu nesnesi olarak oyunun içindeki Vladimir ve Estragon karakterlerinin arzusunu kurma işleviyle onların Ötekisi olur. İç içe geçmiş Vladimir ve Estragon gösterenleri, Godot’nun etrafında dolayım lanırlar. Lacan bu durumu Edgar Ellen Poe’nun **Çalman Mektup** isimli öyküsünden pekiştirerek anlatır. Öyküde mektubun sürekli yer değiştirmesi öznenin arzusunun tatmin edilemez olduğunu ve mektubun ancak yokluğunda bir anlam ifade ettiğini söyler. Godot da yokluğuyla gösterenleri harekete geçiren ve kendi hakkında konuşuran bir işlev görür.

“Godot görünmez; konuşmaz; o ötekilerin sözünü ettiği kişidir; daha doğrusu, yokluğuyla ötekileri hiç durmadan konuşuran kişidir. Böylece okur, öznenin kim olduğundan; nesnenin kim ya da ne olduğundan ve anlatının nesnesinin söylemin öznesi haline gelip gelemeyeceğinden emin olmaksızın, sözün

tersini ve yüzünü keşfetmek gibi paha biçilmez bir deneyim yaşar” (Anzieu, 2020: 105).

Dikkat edilirse birçok eleştirinin aksine Vladimir ve Estragon “Bekleyişi doldurmak için konuşmazlar. Bekleyişi konuşurlar. Zihni geleceğe doğru, geçmişe doğru çeviren arzuları, anıları kafalarından atarlar. Düşünce dikkatini şimdiki zamana yöneltmekle başlar” (Anzieu, 2020: 262). Bu yüzden dil klasik dramdaki aksine tarihsel yükünden azadedir ve sonsuz bir şimdi içinde eşzamanlı olarak mevcudiyet kazanır.

Aynı zamanda Vladimir ve Estragon’u hayatta tutan şey bir parça halatın eksikliğidir. Halat ya çok kısadır ya da Godot’nun gelmesi için zaman çok geçtir. Lacan öznelliği tartışırken cevaplardan çok doğru sorulara ihtiyacımız olduğunu söyleyerek şunu sorar: “Neden daima ya çok geç ya da çok erken olur” (Lacan, 2011: 78)?

ESTRAGON: Gel bak. (Vladimir’i ağaca yöneltir. Ağacın önünde hareketsiz dururlar. Sessizlik) Kendimizi assak?

VLADİMİR: Neyle?

ESTRAGON: Hiç ipin yok mu?

VLADİMİR: Hayır.

ESTRAGON: O zaman asamayız.

VLADİMİR: Hadi, gidelim.

ESTRAGON: Bekle, benim kemer var.

VLADİMİR: Bu çok kısa (Beckett, 2021: 132).

Lacan gerçekte buluşmanın hep ertelenen ve sürekli kaçan bir yapıda işlediğinden bahseder. “Aslında psikanalizin keşfettiği şey bir buluşmadan, temel bir buluşmadan ibarettir – sürekli kaçan bir gerçekte buluşmaya çağrıldığımız bir randevudan ibarettir” (Lacan, 2011: 59) ve “Böylece hep ıskalanan o buluşma rüyayla uyanıklık arasında; hala uyuyan ve ne rüya gördüğünü bilmediğimiz kişi ile sırf uyanmak için rüya görmüş olan kişi arasında geçer” (Lacan, 2011: 65). Vladimir ve Estragon arzusun ötekisi olan Godot’ya bir türlü ulaşamazlar. Bunun için kendilerini asmak istediklerinde de yine

bir eksiklik/yoklukla karşılaşır. Onları intihardan döndüren şeyin birbirleri olduğunu düşünmek hiç de Lacan’a uzak bir düşünce değil. Çünkü Lacan “Sözün etkisiyle özne kendini Ötekinde hep daha fazla gerçekleştirir, fakat artık orada kendinin sadece yarısını takip eder” (2011: 198) der. Dolayısıyla onları Godot’yu beklemeye razı ederken hayatta tutan şey bizzat özne ve öteki arasındaki yarım/ tırtıklanmış varoluş eğilimidir.

Öte yandan Vladimir ve Estragon’un simgesel bir düzlem olarak düşündüğümüz sahneden kurtuluş yolu olarak gördükleri iki durum vardır. İlki sürekli ertelenen Godot’nun gelmesi, ikincisi biraz daha uzun bir halat bulup intihar etmek. Fakat onları dilin yasalarından kurtaracak gerekli halatın katbekat uzununu Lucky’nin boynunda görürüz. Bu durumda Beckett’in alt metinde bize şunu fısıldadığını düşünebiliriz: dilden kaçış ya psikozla -Lucky olarak- ya ölümle mümkündür.

Mutlu Günler oyununa baktığımızda ilk perdede beline ikinci perdede göğsüne değin gömülmüş Winnie’nin eşiyle ilişkilerini ve eski güzel günlerini sürekli teyit etmek istercesine anlattığını görürüz. Winnie’den uzağa, kendi köşesine çekilmiş ve Winnie’nin aksine *dili kusmaktan* vazgeçmiş eşi Willie, simgesel düzende bir boşluk, tekinsiz bir sessizlik olarak konumlanmıştır. Winnie ve Willie’nin ilişkisi Vladimir ve Estragon’un ilişkisinden simgesel bir düzen içinden daha izlenebilir boyuttadır. Özne ve öteki ilişkisi daha açık okunabilir.

“Mutlu Günler oyununda çiftlerin önemi ve Beckett’in oyunu yazmadan önce Winnie karakterini erkek olarak düşünmesi oyunu Godot’yu Beklerken’le karşılaştırmak açısından değerli kılar. Bu iki eserin birçok benzer özelliği ise gözden kaçmaz. Genel yapı yani kahramanların çiftler halinde görüldüğü iki perdelik oyun biçimi her iki oyunda da ortaktır. Winnie ve Willie, Estragon ve Vladimir, Pozzo ve Lucky, hayatta kalmak için birbirlerine güvenen tamamlayıcı çiftlerdir. Vladimir, Estragon’dan ayrılmaktan onun uyumasına izin vermeyecek kadar korkması gibi, Winnie de dostluğu için Willie’ye güvenir.(...) Öncelikle bir muhatap olarak ona bağımlıdır, çünkü konuşmasını duyuracağı birine ihtiyacı vardır. Vladimir ve Estragon da birer dinleyici olarak birbirine güvenirler” (Carriere, 2013: 207).

Winnie sürekli konuşur. Öyle ki dilin içinde kaybolmuş dahası dilin içine gömülmüş gibi gevezelik etmektedir. Geçmiş güzel günlerden, ismini hatırlamakta güçlük çektiği komşularından ve elbette kocasının ilgisizliğinden... Fakat gözümüzden

kaçmayan en önemli husus Winnie'nin acı çektiğine dair hiçbir gösterge yoktur oyunun içinde. Winnie kendini avutabiliyor olmasıyla övünür. Fakat bu avuntunun öznesi elbette Willie'dir. Onunla anlamlı tek bir diyalog kurmasa da Willie'nin varlığı Winnie'nin kendi varlığını gerçeklemesine yeter. Bu elbette Lacancı deyimle kırılmış bir varoluş olur. Gösterenler üzerinden gevezelikte kayan bir varoluştur Winnie'ninki.

WINNIE: (Normal sesle, çabuk çabuk) Sağolasın, Willie, gösterdiğin iyiliği anlıyorum, bunun senin için ne güç bir şey olduğunu da bilmiyor değilim, şimdi kafanı dinleyebilirsin artık, mecbur olmadıkça bir daha seni rahatsız etmeyeceğim, ta ki kendi avuntularım tükeninceye kadar, ki kolay kolay olacak şey değil bu, sırf sözde de olsa her söylediğimi işittiğini bilmek, gerçekte benim için önemli olanı işitmesen de, yine de işittiğini düşünmek, senin oracıkta sözlerimin yetişebileceği bir yerde bulunduğunu, kulağının bende olduğunu sezmek, işitmeni istemediğim ya da seni üzeceğini sandığım tek söz bile söylememek, ağzımdan çıkanı kulağım duymuyormuş gibi kaygısızca çene çalmış olmamak (Soluk almak için duraklar) (Beckett, 1993: 97-8).

Winnie oyun boyunca birçok kez Willie'nin onu duyduğunu, konuştuklarından birkaçını da olsa işittiğini bilmenin “ne büyük bir sevinç” (Beckett, 1993:102) olduğundan bahseder. “Ötekini, onda bizi tamamlayabilecek şeyin bulunduğu ikna etmeye çalışırken, bir taraftan da kendimizde tam olarak neyin eksik olduğunu görmezden gelmeye devam edebilmeyi sağlama bağlarız” (Lacan, 2011: 142). Winnie kendinde eksik olan hareket etme kısıtını dillendirdikten hemen sonra tekrar dilin içinde boğulmaya başlar. Gevezelik ettikçe ise ikinci perdede görüldüğü üzere dil çamuruna boynuna kadar saplanmış olur. Willie ise sözgelimi mutizimli biri gibi davranarak, *dil işkencesine* maruz kalır. Dolayısıyla Willie ve Winnie'yi birbirine bağlayan şey mantık değildir. “Özne, bir *gösterenin* sonucudur, dolayısıyla kendisine ait olmayan ve onu en derin bilinçdışı kendiliğinde Öteki'ne bağlayan bir kodun ürünüdür” (Terleme, 2017: 47). Dil ve düşünce, gösteren ve gösterilen nasıl bir kağıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılamazsa özne ve öteki olarak Beckett çiftlerini oluşturan oyun kişileri de birbirinden ayrılamaz. Öte yandan bahsi geçen dil işkencesi elbette seyirci için de geçerlidir. Seyirci, Winnie karşısında sessizce oturup konuşulanları dinlemekle yükümlüdür. Dolayısıyla Beckett bu noktada izleyiciyi özne ve öteki konumları arasında değişen bir yapıda konumlandırır. Büyük Öteki'nin dil işkencesine maruz kalan özne olarak seyirci ve Winnie'nin gözünden

kendini gerçekleştiren bir nesne/öteki olarak seyirci. Dolayısıyla seyirci oyun içinde Willie'nin simgesel konumunu paylaşır. Dil işkencesine maruz kalan, “ideal düzeyde ölü bir nesne” olarak Winnie'nin gösterenlerine tepki vermekten hoşlanmasa da seyirci olarak mevcudiyetini gerçeklemesi için bu dile maruz kalmak durumundadır. Beckett bu tutumuyla sahne-seyirci arasındaki imgesel perdeyi çok farklı bir yerden yırtarak seyirciyi zan altında bırakır.

Winnie hiç susmadan konuşurken Willie suskundur; Winnie hiç hareket edemezken Willie kısıtlı da olsa hareket etme özgürlüğüne sahiptir. Birbirinden bir türlü kopamayan bu oyun kişileri Beckett tiyatrosunda bize iki şey hatırlatır. İlki Beckett'in aşırılıklardan duyduğu hazdır. Birçok röportajında dili feshederken aşırılıklardan faydalandığından bahseder. İkincisi ise Winnie ve Willie çiftlerinin bu karşıtlıkları bize Beckett oyunlarının başat göstergesi olan birbirinden kopamayan ikili karakterlerin kısıtlı bedensel yapılanmalarını gösterir. Lacan bu konuda simgeselin bedeni öldürdüğü ve yeniden yazdığını, onu kendi yasalarınca düzenlediğini söyler. Bu noktada Winnie'nin bedeni dilden bir kabuk tarafından sarılmış bir göstergedir. Winnie'ye içine battığı dilden hareket edecek alan kalmamıştır. Nitekim konuştukça ikinci perdede daha çok toprağa gömüldüğünü görürüz Winnie'nin.

Beckett'in 1950'li yılların sonunda yazdığı **Tiyatro Oyunu Taslağı**'nda “yeterince mutsuz olmadığı için mutsuz olan” (Beckett, 1993: 27) A karakteri kör ve tekerlekli sandalyeye mahkumken, ona kendi oğlunun ismiyle yaklaşan B karakteri bedensel bir engeli olmadığı halde günün yirmi üç saatini kulübesinde geçiren biridir. **Godot'yu Beklerken**'in Pozzo'su ise oyunun ikinci perdesinde yeniden sahneye geldiğinde ayakları eksisi gibi kendisini taşıyor ve gözleri görmüyordur. Lucky'inin boynuna bağlı onu yönettiği halatı da yoktur. Fakat Lucky yine de Pozzo'ya itaat etmeyi sürdürür ve onun yanından ayrılmaz. **Oyun Sonu** oyununda ise Hamm kör ve tekerlekli sandalyeye mahkumken Clov ise hareket özgürlüğüne sahip olduğu halde onun yanından ayrılamayan bir uşaktır. Fakat onların ilişkisi diğer çiftlerden ziyade Pozzo ve Lucky'nin ilişkisine benzer. “Hamm ve Clov farklı bir simbiyotik efendi-köle çiftidir” (Neil, 2006: 230). Hamm bu çıkmazdaki efendidir; Clov da onun uşağıdır. Kiberd'e göre Beckett'in çift karakterleri “Anglo-İrlanda geleneğinin serserileri, efendileri ve köleleriyle ilişkilidir”

(Kiberd'den Aktaran Neil, 2006: 228). Düşünüldüğünde birbirine muhtaç, birbirinden kopmak için can atan fakat başaramayan, bir yandan da fiziksel acıları ve kısıtlılıklarıyla umutsuz bir yaşam süren bu efendi-köle ilişkilerindeki bağılıklar sado-mazoşist bir aşırılık içindedir. “Beckett’in karakterlerinin birbirine bağılıkları, yaralıların sado-mazoşist bir komplosu” benzer” (Neil, 2006: 231). Bu türden bir simbiyotik ilişki çiftlerden birinin öznelilik açısından konum kaybetmesidir. Simgesel için gösterenin kendisini temsil etmesine izin veren öznenin, gerçeklikte onu temsil edecek bir efendiye, kendi adına yasalar koyacak simgesel bir efendiye ihtiyaç duyduğu söylenebilir.

“Aslında söylem, özneyi daha dünyaya gelmezden önce oluşturmaya gelendir. Özne, Öteki'den gelen bir adlandırmaya, yaşamını kaçışı olmayan bir “sen busun”da yönlendiren ve belirleyen bir söyleme tabidir. Dilin ve sözcelemenin sonucu olan kendisinden kaçan bir adlandırmayla belirlenen özne ya da bireyde farklı olarak ancak onu oluşturan söylemden itibaren var olur. Lacan, özneyi gösterenler ağında adlandıran temel söylem olarak Efendinin Söylemini oluşturarak, öznenin nasıl da edimlerinde Öteki'den gelen ve gönderimde bulunulan bu adlandırmadan itibaren belirlendiğini ve kendisini göstermiştir” (Lesourd, 2018: 104).

Efendi-köle ilişkisi Lacan açısından özneliliğin temel birimlerinden biridir. Lacan söylem türleri arasında efendinin söylemi olarak belirttiği türe özellikle yakınlık göstermiştir. Efendinin söylemi aslen yasanın sesidir. Dolar'ın tanımıyla yasa koyucu sofar'ın sesidir. Efendi yasa koyucunun, dilin ve simgeselin ta kendisi olması bakımından önemlidir. Winnie'nin Willie'yi maruz bıraktığı dil işkencesinden de bildiğimiz üzere gösteren doğası gereği buyurgandır. Tıpkı dilin bir dizge olarak işleyen sistemi gibi kendini kabul ettirir. “Varlığın her boyutu, efendinin söylemi takip edilerek üretilir; yani göstereni telaffuz eden ve bunu yaparken de gösterenin buyurgan olmasıyla ilişkili, ihmal edilemeyecek bağ etkilerinden birini bekleyen kişinin söylemi. Gösteren öncelikle buyurgandır” (Lacan, 2019: 40). Konuşan varlık olarak öznenin her zaman onu belirleyen ötekinin sözüne tabi olduğu gerçeği efendi- köle ilişkisinin dilbilimsel boyutunu oluştururken kavramın sosyal yaşama yansıması Beckett çiftleri üzerinden kolaylıkla izlenebilir.

HAMM: İlerliyor muyum?

CLOV: Hayır.

(Hamm, kancayı fırlatır atar)

HAMM: Git yağdanlığı getir.

CLOV: Niçin?

HAMM: Tekerlekleri yağlamak için.

CLOV: Dün yağlamıştım.

HAMM: Dün! Ne demek o? Dün!

CLOV: (Sert) Allah'ın belası bir felaket vardı demek! Senden öğrendiğim sözcükleri kullanıyorum ben. Artık bir anlamları kalmadıysa yenilerini öğret. Ya da bırak susayım (Beckett, 2014: 48).

Clov'un tüm yalınlığıyla öznelliğinin Hamm'ın ayak işlerini yapmak değil, onun sözcüklerini kullanmaktan geçtiğini söylediği bu diyalog bize efendi-köle ilişkisinin buyurgan yönünü gösterir. Öte yandan bu pasajın genel anlamda Beckett yazını ve tiyatrosu için de anahtar sözcükleri ihtiva ettiğini belirtmekte fayda var. Beckett'in açık olarak anlaşıldığı biçimiyle dile yönelik tüm gayesi "bir anlamları kaldıysa yenilerini öğret. Ya da bırak susayım" sözleri üzerine kuruludur. Daha önce de belirttiğimiz üzere sözcüklerin anlamlarını tükettikten sonra Beckett, bütünüyle sese ve sessizliğe yönelir.

Özne ancak ötekiyle alışverişi çevresinde kendini var ederken kimi mesaj ve yasalara tabi olmak durumundadır. "İnsan varlığı, dilsel varlık dünyada ancak 'yasanın dile getiricisine', terimin Hegelci anlamında bir efendiye gönderimde bulunmak zorunda olan değiş-tokuş ilişkilerinin düzenlenişi çerçevesinde yaşamını sürdürebilir. Konuşan varlık, onu belirten ötekinin sözüne tabidir" (Lesourd, 2018: 112). Öteki olarak efendi özneye ne yapması gerektiği telkininde bulunan bir yapı olarak işlerken öznenin yakınmalarının da muhatabıdır. Dolayısıyla klasik Hegelci anlamda efendinin konumunu gerçeklemesi ne kadar köleye bağlıysa, kölenin de yaşaması için efendiye bağlılığı göze çarpar. Bu haliyle efendi ve köle, özne ve öteki 'toplumsal uyumun' çatışkısını üretmekten öteye geçmez. "Efendinin söylemi sonunda ötekiyi düş kırıklığına uğratsa da öznenin şikayetine cevap verir ve bundan dolayı toplumsal bağda bu iki söylem birbiriyle uyuşur" (Lesourd, 2018: 120).

CLOV: Neden beni tutuyorsun?

HAMM: Başka kimse yok.

CLOV: Başka yer yok.

(Bir an)

HAMM: Yine de beni terk ediyorsun.

CLOV: Çalışıyorum.

HAMM: Beni sevmiyorsun.

CLOV: Hayır.

HAMM: Bir zamanlar severdin.

CLOV: Bir zamanlar!

HAMM: Sana çok çektirdim. (Bir an) Değil mi?

(...)

HAMM: (Ferahlamış) Haa! Neyse, korkuttun beni! (Bir an. Soğuk.) Özür dilerim. (Bir an daha yüksek) Özür dilerim, dedim (Beckett, 2014: 25).

Efendinin kendi seviyesinden ödün vermezliği onu öznelliğinde bir yabancılaşmaya sevk eder. **Oyun Sonu**’nda oyunun son sahnesinde Hamm’ın kendinden taviz vermez hali onu Clov’la bir dizi yüzleşmeye sevk eder. Sonunda Clov’un, kendisini terk ettiğini düşünür. Son monoloğunda Hamm’ın kendi söyleminde bir bölünme ve yabancılaşma görülür. Lacan, efendi-köle ilişkisini Paul Claudel’in **L’Otage** (Rehine) adlı tiyatro metnini baz alarak şöyle açıklar konuyu:

“Efendi seviyesinden hiç ödün vermek istemeyen biridir o; uğruna kendini feda ettiği değerler ise bu fedakarlığının dışında, ona en dibine kadar varlığının ta kendisinden vazgeçme zorunluluğundan başka bir şey getirmez. Bu değerleri feda etmekle, kendi özünden, varlığından, varlığının en mahrem köşelerinden vazgeçmek zorunda kalır –böylece sonunda bizzat efendiye özgü olan radikal özgürlük yabancılaşmasının bir örneğini sunar” (Lacan, 2011: 233).

Oyunun sonunda Clov, Hamm’ı terk etmiş gibi kapı eşiğinde sessizce beklerken söyledikleri efendiye özgü radikal yabancılaşmanın izlerini barındırır.

“İyi. (Bir an.) At. (Kancayı yere atar, köpeği de atmak ister, vazgeçer.) O kadar da değil. (Bir an.) Sonra? (Bir an.) Çıkar. (Takkesini çıkarır.) Rahata ersin... kışımız. (Bir an) Yine giy. (Takkesini başına koyar.) Berabere. (...) Varıyoruz. Bunun gibi birkaç saçmalık daha, sonra çağıracağım. (Bir an) Biraz şiir. (Bir an) Yalvarırdın. (Bir an. Düzeltir) Ağlardin gece gelsin diye. Geliyor... (Bir an. Düzeltir) Yaklaşıyor. İşte geldi bile. (Baştan başlar, şarkı söyler gibi) Ağlardin gece gelsin diye. Yaklaşıyor. İşte geldi bile. (...) Zaman yoktu, zaman bitti, hesap kesildi, öykü sona erdi! (Bir an. Öykü anlatır gibi) Oğlunu da birlikte getirebilir miydi...” (Beckett, 2014:73).

Hegel’in ekonomik-sınıfsal açıdan yaklaştığı efendi- köle ilişkisi Lacancı bakış açısından bakıldığında daha simgesel bir düzene oturur. Bu noktada kölenin ve efendinin öznellik kaynaklarını sosyal sınıflarına değil bilinç ve bilinçdışı olarak onları kurgulayan dile bakarak çözümlenebilir. Mladen Dolar bu çıkarımı şöyle yorumlar: “Dolayısıyla kölenin özgürlüğünü ve onun kendisi gibi olamayışının nedeni efendi değildir. Köleyi daha çok bir köle yapan ve hizmetini sürekli kılan onun fantezisi, efendinin ölümü fantezisi” (Dolar, 2019:256). Lacan, kölenin tıpkı kendisinin gibi efendisinin de bir ölümlü olduğunun farkında olduğunu söyler. “Bu andan itibaren, emeğini efendiye sunmayı ve bunun yanı sıra hazdan uzak kalmayı kabul edebilecek durumdadır ve efendinin öleceği anın belirsizliği içinde beklemektedir” (Lacan’dan Aktaran Dolar, 2019: 256). Dolayısıyla köle efendisini tıpkı ilk karşılaşmalarında öldüremediği gibi yine öldüremez. Onun gidişini ya da ölümünü beklemekten başka çaresi kalmaz.

HAMM: Beni neden öldürmüyorsun?

CLOV: Kilerin şifresini bilmiyorum.

(Bir an)

HAMM: Git bana iki bisiklet tekerleği getir (Beckett, 2014: 25).

Clov’un efendisini öldürmemesinin tek bahanesi olan kilerin şifresini bilmemesi akla yatkın bir cevap olarak durmuyor. Nitekim daha sonra Beckett’e ve onun dili logos merkezci anlamda neden-sonuç ilişkisine bağlayan yapıyı sökmesine iyi bir örnek görüyoruz:

CLOV: Demek hepiniz sizi terk etmemi istiyorsunuz?

HAMM: Elbette.

CLOV: Sizi terk ederim o zaman.

HAMM: Bizi terk edemezsin.

CLOV: Sizi terk etmem o zaman.

(Bir an)

HAMM: En iyisi sen bizi yok et. (Bir an) Beni yok edeceğine söz verirsen kilerin şifresini söylerim.

CLOV: Seni yok edemem.

HAMM: Beni yok etmezsin o zaman.

(Bir an)

CLOV: Seni terk ediyorum. İşim var (Beckett, 2014: 44).

Clov'un efendisi Hamm'ı öldürememesi ile onu terk edememesi bizzat öznelliğinin kurucu unsuruyla ilgilidir. Hamm, Clov'un fantezisinin dışsallamış biçimidir. Onu terk edememesi ya da öldürememesinin nedeni Hamm'dan kilerin şifresini alamamak ya da dışarıda bir hayatın olmamasından ziyade Clov'un/ kölenin/ öznenin içsel engelinin tezahürünü görememiş olmasıdır. "Bu durumda özne dışsal engelin, onun içsel engelinin bir olumlamasından başka bir şey olmadığını göremez. Efendinin hizmetinden çıkmak ona bütünleşmiş-tamamlanmış özne olmanın olanaksızlığının hakiki doğasını ortaya çıkaracaktır" (Dolar, 2019:256). Zizek bu durumu, "kölenin bir efendi yaratarak kendi arzusundan vazgeçmesinin bir tezahürü olarak okur" (Zizek'ten Aktaran Dolar, 2019: 256). Kısacası özne ulaşamayacağını bildiği arzusundan vazgeçerek ötekinde bir efendi oluşturur. Hazdan feragat etme öznelliğe ilk adımında Babanın Adı'yla karşılaşmaya götürür bizi. Nitekim Hamm'ın anlattığı hikayelerden de Clov'a sorduğu sorulardan da bir baba-oğul ilişkisinin belirsizliği görünür.

Öznenin ötekinin isteği doğrultusunda hazdan ilk feragati Babanın Adı'yla, anneye karşı duyulan arzusun bastırılmasıyla oluşur. Dolayısıyla efendi- köle diyalektiği kişinin öznelliğe ilk adımında görülen kurucu bir yapı olarak görünür. Lacan'ın öznenin bahsederken Öteki kavramından sonra sıklıkla andığı kavram kuşkusuz 'özgürlük'tür. Bu tıpkı daha önce verilen "Ya canın ya cüzdanın!" örneği gibi bir denklem içerir. Özne

cüzdanını vererek “tırtıklanmış”, bir parçasından feragat edilmiş bir hayata sahip olur. “Kölenin diyalektiği *Hayat yoksa özgürlük de yok*’tur, bu aşık, fakat köle için özgürlüğün olduğu bir hayat da olmayacaktır” dolayısıyla “hayatın özgürlük kısmı ebediyen tırtıklanmış olarak kalacaktır” (Lacan, 2011: 230-233). Clov için bir hayat olmadığı gibi özgürlük de yoktur. Hamm’ı öldürmek ya da onu terk etmek de onun için söz konusu olamayacağından özgür bir hayat da onun için mümkün değildir. Dolayısıyla Clov, Hamm’ın onu adlandırmasına boyun eğmek durumundadır. “Aslında efendinin söylemi, adlandıran ve öznenin zevkine hangi nesnenin uygun olduğunu bilen ve dolayısıyla da özneyi bu zevkten -yasaklı olduğu için- yoksun bırakan Adın Babasının söylemi olarak anlaşılmalıdır” (Lesourd, 2018:114). Hamm, Clov’u konumlandıran taraftır. Onu konumlandırarak ona varlık vermek konumundadır.

Öte yandan Hamm, köle konumundaki çiftini sadece dil işkencesine maruz bırakan Winnie kadar masum olmasa da onunla bir efendiye özgü aynı korkuları taşır. Bir gün onu dinleyecek bir Clov’un ya da babasının olmaması korkusudur bu. Sesini duyuracağı kimsenin olmaması Hamm açısından, öznellik açısından büyük bir pozisyon kaybı olarak görünür. Çünkü köle olarak öteki yoksa efendiliğini gerçekleyeceği simgesel mecra da yok demektir. Bu durum efendiyi kölenin aynı koşullardaki durumundan daha çok yaralayacaktır. Dolayısıyla simgesel düzen içinde efendi her zaman köleye daha çok ihtiyaç duyar. Nitekim Beckett bu durumu oyunun başından sonuna kadar Clov’dan ağrı kesicilerini talep eden Hamm’ın çaresizliğiyle somutlaştırırken, Hamm’ın onu dinleyecek biri kalmadığında yaşayacağı pozisyon kaybını gayet açık bir biçimde göstermiştir.

HAMM: Öykümün vakti geldi. Öykümü dinlemek ister misin?

CLOV: Hayır.

HAMM: Babama sor bakalım, öykümü dinlemek ister mi.

(...)

CLOV: Öykünü dinlemek istemiyor.

HAMM: Şeker veririm (Beckett, 2014: 50,51).

Oyun sonunda ise artık Hamm'ın gözünden onun çağrısına cevap verecek bir öteki kalmamıştır.

“HAMM: (Düdüğü öttürür. Bir an. Çok daha kuvvetli öttürür, bekler) Peki. (Bir an) Baba! (Daha yüksek sesle) Baba! (...) Clov! (Uzun bir zaman geçer) Yok mu? İyi. (Mendilini çıkarır) Madem ki böyle oynanıyor bu...(Mendilini açar) Biz de bunu böyle oynayalım...(Mendilin son katlarını açar) ve artık bundan konuşmayalım...(Mendilini açmayı bitirir) artık hiç konuşmayalım” (Beckett, 2014: 74).

Ötekinin yokluğu Hamm'ın/ efendinin dolayısıyla oyunun sonudur. Clov'un geri dönüşüyle ve sesini çıkartmadan kapıdan Hamm'ı izlemesiyle bir bakıma efendi-köle ilişkisi yer değiştirir. Bu durumu Anzieu çok yalın ve çarpıcı biçimde şöyle anlatır:

“Hayatın bir bölümünün sonu, yapıtın bir bölümünün sonu ama nihai son değildir. Hayatın sonunun simgesel şekillendirilişi olarak bir satranç oyununun sonunun -teatral- temsilidir. Tiyatro içinde tiyatro yöntemine benzer bir biçimde, bir temsilin temsidir söz konusu olan. Önce oyun biter: Hamm giden hasmı Clov tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Sonra piyes biter: Hamm kaybettiği oyun üzerine kendi kendine konuşur ve kör olduğu için, konuşmasını dinlemek ve zaferinin tadını çıkarmak için geri dönmüş olan Clov'u görmez: Köle, efendisinin efendisi haline gelmiştir” (Anzieu, 2020: 153).

Hamm ve Clov'un benzer şiddeti Pozzo ve Lucky çiftinde görürüz. Estragon ve Vladimir'in Godot'yu beklerken Pozzo ve Lucky'nin gelmesi oyuna farklı bir boyut katar. Lacancı anlamda imgeselin bir artığı olarak kalan ve arzunun hareket ettiricisi olarak işlev gören *nesne a*'nın özne tarafından katiyen ele geçirilemeyecek olması özneyi ikame tatminlere götürür. Yani öznenin asla tatmin edemeyeceği kökensel arzusu simgesel ikamelerle 'tırtıklanmış' bir tatmin yaşamak zorundadır. **Godot'yu Beklerken**'de beklenen *nesne a* -Godot- buluşması her zaman ertelenerek yerine ikamelerini koyar. Godot yerine bu yüzden “türdeş” Pozzo gelir. Yanında boynundan iple bağladığı kölesi Lucky vardır. Kiberd'e göre Pozzo “İngiliz soylularının kıyafetlerini giyen ev sahibi olarak poz verir” (Kiberd'den Aktaran Neil, 2006: 229). Hatta Beckett, **Hiç İçin Metinler** adlı öykülerinde Pozzo'dan şöyle bahseder: “Pozzo neden ayrıldı evinden, bir şatosu, hizmetçileri, uşakları vardı” (2016: 188). Lucky ise uşak kıyafeti giyer. Kiberd “Çünkü burada sadece efendinin yaşamını sağlayan biri olarak değil, sizin için dansınızı ve felsefenizi aktaracak ve aynı zamanda kendine yapılan zulme göz

yumacak bir kul var” (Kiberd’den Aktaran Neil, 2006: 229) der. Pozzo’nun Lucky’e karşı zalimliği öznelliğin efendi-köle diyalektiğine yabancı kalan Estragon ve Vladimir’e hem üzücü hem de şaşırtıcı gelir.

POZZO: (İpe asılıp çeker) Kalk ayağa! (Duraklama) Her düşüşünde uyuyakalır. (Tekrar ipe asılır) Kalk ayağa leş herif! (...) Palto! (Lucky, valizi yere koyar, yürür ve paltoyu verip geri döner, tekrar valizi alır) Tut şunu. (Pozzo kırbacı ona verir, Lucky ilerler ve elleri, dolu olduğu için kırbacı ancak ağzı ile tutar, sonra yerine döner. Pozzo paltosunu giymeye başlar) Palto! (Lucky elindekileri yere bırakır, gider, Pozzo’ya paltosunu giymesinde yardım eder, geri döner ve tekrar her şeyi eline alır) (...) Evet beyler, işte görüyorsunuz benzerlerimden çok uzun süre ayrı kalamıyorum. (İki benzerine bakar) Bana benzemekte kusurları olsa da (Beckett, 2021: 33).

Öncelikle gördükleri manzara karşısında şaşıran Estragon ve Vladimir için simgesel düzendeki bu ilişkilene onların dünyasında herhangi bir anlama gönderme yapmaz. Lucky onlar için, onların dünyasında, gösteren zincirinde mevcudiyet kazanmış bir varoluş değildir. Diğer yandan Lucky’nin şartlar her ne olursa olsun elindeki valizleri taşımaya çalışması, durduğu yerde dahi onları yere indirmeyi akıl edememesi onu bir makine boyutuna indirger. Öznelliği olmayan bir dizge/sistem olarak, birler ve sıfırlarla işleyen bir yazılım olarak hareket eder Lucky. Fakat her şeye rağmen Lucky, Pozzo’yla beraber efendi ve köle anlamında iyi bir ikili oluşturur. “Lucky iki kişilik bu oyunun sözel dili kullanmayan diğer eşlikçisidir. Tekrarlara dayalı, yalın, köşeli hareket düzeni ile eşliği gerçekleştirir. Dilin ve devinimin kullanımındaki geometrik soyutlama, Pozzo ile Lucky arasındaki hiyerarşik ilişkiye gerçek üstü bir boyut kazandırır, sonsuza kadar süreceği anlamını üretir” (Ezici, 2007: 174). Pozzo’nun konuşmanın sonunda “benzerlerimden çok uzun süre ayrı kalamıyorum” cümlesiyle Estragon ve Vladimir’i kastetmesi, dile tabi olmayan Lucky’nin efendisi Pozzo’yu anlamsal olarak yani simgesel olarak üretmesinin mümkün olmayışına gönderme yapar. Lucky varlığıyla Pozzo’yu efendi konumuna sabitler fakat dilsizliğiyle onun öznelliğini elinden çekip alır. Dolayısıyla Lucky, Pozzo için bir özne/ öteki olamaz.

Pozzo ve Lucky’nin birbirleriyle ikili olarak en çok benzeştikleri nokta aslında ironik bir biçimde düşünme edimleridir. Her ikisinde aynı biçim ve yöntemle, onlara verilmiş kalıplar içinde düşünürler. Yalnızca Lucky ne yaptığını bilmeden yapar bunu.

Pozzo ise düşünceye hakimmiş yanılgısı içindedir. Oyun içinde simgesel düzene kaydını başarıyla tamamlamış tek özne kuşkusuz Pozzo'dur. Pozzo çizgisel zamana tabi olmasından dili kullanımındaki sözde yetkinliğine dek simgesel düzenin yasalarınca hareket eder. Öte yandan imgeselin içinde esir kalmış, dili benimseyememiş, dolayısıyla öznellik statüsü açısından bir değeri olmayan oyun kişisi Lucky'dir. Lucky için ne bir zaman ne de simgesel yasalar vardır. Dil ve düşüncenin bir olduğunu hatırlatırsak, Lucky için simgesel anlamda bir düşünme ediminden bahsedemeyiz. Fakat hem efendi ve köle olarak hem de ironik bir çift olarak Pozzo ve Lucky'nin benzerliği ötekinin öznellik üzerindeki belirleyici etkisi açığa vurur. Lucky tıpkı Clov gibi efendisinin ona verdiği dili taklit eder. "Bir psikotik, taklit sayesinde diğer insanların konuştuğu biçimde konuşmayı öğrenebilir, ama dilin temel yapısına aynı şekilde hakim değildir" dolayısıyla "dilın adlandırıcı ve sınırlandırıcı yardımı olmazsa ve dilin yapısı özümsemeyip sadece taklit edilirse öznenin üzerinde sadece imgesel ilişkiler hakim olur" (Fink, 2016: 140). Böylece anlamlandırma ediminin gösterenlerce belirlendiği gerçeğiyle yüzleşiriz. Simgesel düzende bir özne olarak Pozzo ve psikotik düzeyde Lucky'de düşünme edimi bilinçdışının anlam gözetmeksizin kayan gösteren zincirinin bir işlevi olarak görünür. Estragon ve Vladimir ise düşüncenin daha pür bir biçimini yansıtır.

"Beklerken, bir düşünme edimine sahiptirler, doğum halindeyken kavranmış, düşüncesiz saf bir düşünme edimi. Tersine ve gülünç bir biçimde, Lucky ve Pozzo, düşünme ediminin oluşumunun başarısızlığını temsil eder: Onların düşünceleri-tamamen hazır düşünceler, boş düşünceler- vardır ama onları düşünmek için düşünme edimine sahip değildirler, ondan vazgeçmişlerdir" (Anzieu, 2020: 262).

Pozzo ve Lucky ikinci perdede oyuna tekrar dahil olduklarında Pozzo kör olmuş yürümekte zorlanan biridir. Lucky düşerken Pozzo'yu da düşürür. Pozzo'nun yardım çığlıkları sonunda Estragon ve Vladimir onu düştüğü çukurdan çıkartırlar ve karşılığında Lucky'nin yine ilk perdedeki gibi dans etmesini ya da 'düşünmesini' isterler. Pozzo'nun verdiği cevap ikiliyi şoka sokar.

POZZO: Ama dilsiz o.

VLADIMIR: Dilsiz mi!

POZZO: Tabii ki. İnleyemez bile (Beckett, 2021: 126).

Vladimir ve Estragon'un ısrarları sonunda Pozzo, metnin en çok yüreğe dokunan tiradını söyler. Oyunun yürek burkan en önemli repliğinin Pozzo'ya ait olması bir başka düşünce kapısı açar. Simgesel düzene en hakim kişi olarak Pozzo'nun nasıl kör olduğunu aktarırken Beckett bizleri şu ikilem içine sürükler: 'Gördüğümüz acı mı' yoksa 'Duyduğumuz acı mı' kendini daha iyi ifade eder?

Samuel Beckett, "Geleneksel dramatik eylemi neredeyse durağanlığa indirgemek ve Artaud'nun anladığı anlamda, tiyatrodaki bir şiirden ziyade tiyatronun bir şiirini yaratmak" (Knowlson'dan Aktaran Tubridy, 2018: 46) için dili/sözü ikinci plana koyarak tiyatronun sahne araçlarını jesti ve sesi ön plana çıkartır. Tiyatrodan dili silmek değil, eklemli dilin anlamsız yüzünü açığa çıkartmaktır. Bu yüzden her sahneyi ve oyununu şiir ya da bir müzik olmaya zorlar. Artaud'nun deyimiyle "(...)tiyatroyu biçimlerle ve jest, ses, renk, plastik gibi ne varsa onlarla anlatım olanaklarına dayandırmak, onu ilk yaratılış amacına yeniden kavuşturmadır" (Artaud, 2021: 64). Beckett tiyatroyu ilk biçimine doğru kolundan tutup sürükler. Yüksel'e göre: Beckett tiyatronun ritüel- dinsel-törenselleşmesinde görülen yinelenmeye dayalı hareket örüntüsünü oluşturmuş, oyun olgusunu ön düzeye çıkarmıştır (Yüksel, 2012: 69). Dil/söz ikinci plana itilmiştir. Sahne ikonografisi ve oyun dilin önüne geçmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Derridacı anlamda sözün önüne sesi -ve tabi ki sessizliği- getirirken sözün/dilin içinde gedikler açmaya devam eder. **Krapp'ın Son Bandı** bu bakımdan Beckett'in sahneye akuzmatik bir ses kaynağına gönderme yapan kayıt cihazını koyması ve özne ve Öteki'nin ilişkisini dilin kayıt altına alınan bu kasetlerden takip etmesi açısından önemli bir oyundur. Öte yandan elbette "Krapp bile kendi geçmişinin ona eşlik ettiği manyetik bantla bir ikili oluşturur" (Anzieu, 2020: 73).

Krapp'ın Son Bandı oyununda karşımıza Öteki olarak Krapp'ın geçmiş dönemlerinde kendi sesini kaydettiği kasetleri çalıştıran kayıt cihazı çıkar. Krapp, altmış dokuzuncu yaş gününü kutlayacak olan "aşırı derecede miyop fakat gözlüksüz, kırılmış ve tıraşsız ak saçları olan, güçlkle yürüyen ve güç işiten" (Beckett, 1999: 54) bir oyun kişisi olarak çıkar seyircinin/okuyucunun karşısına. Oyunun başında Beckettvari bir sessizlik içinde birkaç dakika boyunca yinelenme ritüeli ile karşılaşılır. Krapp'ın cebinden çıkarttığı zarfa bakması, yerine koyması, anahtarları çıkartması, sırayla çekmeceleri

kontrol etmesi, bir muzı alıp yemesi ve ardından yeniden anahtarlar, çekmece ve muz... Bu yineleme oyunun daha ileriki bölümlerinde tekrarlanmak üzere askıya alınır ve Krapp söze başlar. Bu noktada göz önünde tutulması gereken önemli bir husus kayıt cihazının sahnenin ikincil ögesi olmamasıdır. Kayıt cihazı oyun açısından Krapp kadar önemlidir. Çünkü cihaz okuyucuya/ izleyiciye bir başka Krapp sunma hünerine sahiptir. Dolayısıyla oyun başladığında görünen Krapp ile ‘ses’ olarak varolan Krapp’ın sahnede aynı anda olması bir bakıma parçalı bir öznellik imgesi doğurur. Bu bakımdan teyp gösteren düzeyinde Krapp’ı temsil ederken, Krapp’ın kendisi gösterilen olarak, teypten gelen gösterenlere/işitim imgelerine anlam tayin etmekle görevlendirilmiş olarak işlev görür. Dolayısıyla **Krapp’ın Son Bandı** aynı zamanda, Lacan’ın gösteren ve gösterilen arasına çizdiği ve öznenin ikisi arasındaki sonsuz bölünmüşlüğü ifade eden bar çizgisi konumundadır. Yani tek ve bütüncül özne değildir, yabancılaşmış ve yadsınmış sesi ile birlikte vardır. “Samuel Beckett’in kurguları, insan sesinin kendisiyle oynadığı kimsesiz bir oyunun ürünleridir. (...) onun sözcükleri, dünyanın dışına yansıtılmış birkaç noktada sessizlik içinde kendi ölümleriyle buluşmayı ararlar” (Hassan, 2020, s.266).

Bilinçdışı, öznenin dile/ simgesel düzene geçtikten sonraki bastırmalarıyla oluşur. Bu bakımdan bilinçdışı Öteki’nin söyleminden oluşan bir gösterenler rezervine benzetilir. Krapp ve kayıt cihazı arasında yer yer özne ile bilinçdışı arasındakine benzer bir ilişki görülür. “Bilinçdışı sayar, kaydeder, parçalarına ayırır, depolar ve dilediği zaman da geri çağırır bu bilgiyi” ve bu anımsama “(...)şeyler birey tarafından -aktif bir şekilde, yani bir tür öznel katılımı- hatırlanıyor olmaktan ziyade, özne için gösteren zinciri tarafından ‘hatırlanırlar’.” (Fink, 2020, s.34, 48). Bilinçdışının hatırlama işlevi öznel katılım olmaksızın kendi gösteren zinciri tarafından sağlanıyorsa, banttaki Krapp’ın bir gösteren zinciri gibi kopuk ve bağlantısız söyleminin, dinleyici konumundaki Krapp’ta bir hatırlama motor işlevini tetikleme açısından bu olgu göz ardı edilemez. Burada hatırlama işlemi iradi bir bellekten değil irade dışı bir bellekten, kayıt cihazından kaynaklanır. “İrade dışı bellek başına buyruktur ve gerçekleşeceği tarih ve yeri kendi seçer ve aynı zamanda patlayıcıdır; deneyimin uyduruk gerçekliğinin karşısına gerçeği konumlandırır.” (Beckett, 2019, s.38). Dolayısıyla bilinçdışı işlevi gören kayıt cihazı ve

onun yarılmış öznesi Krapp, yani Öteki ve Krapp, otuz dokuzundaki ve altmış dokuzundaki Krapp sahnede bir bütün değil parçalar halinde mevcut olur.

Dolayısıyla özne kendini anonim olmaktan kurtaracağı öteki ile ilişkisinde ikircikli bir bağımlılık geliştirir. Beckett bu çift olma halini oyunları üzerinden açık bir biçimde işlemiştir. Özne olmak için ötekine ihtiyaç duyan fakat öteki oldukça özgürlükten bahsedemeyen oyun kişileri Lacancı biçimde ifade edilecek olursa ‘tırtıklanmış’ bir hayata mahkumdur. “Kaybolan nedir? Herkesin kendi ötekisidir, onu biricik yapan ve anonim olmaktan kurtaran şeydir. (...) kimlik, kişinin kendiyle karşılıklı konuşma haline değil, kendi ötekisini keşfedişine bağlıdır” (Badiou, 2016: 49).

Beckett öznelliğin oluşumunda ötekinin ve Öteki’nin sınırlayıcı ve belirleyici rolünü oyunlarında çiftler üzerinden aktarır. Nitekim Mansfield’in değindiği üzere öznenin yani subject’in, ‘subject to’ yani bir şeye tabi olma ya da ‘subject of’ yani bir şeyin öznesi olma durumu olarak etimolojik kökeninden bahsetmiştik. Özne ‘ötekine tabi’ ve ‘Öteki’nin öznesi’ olarak simgesel sahnede kendine yer edinir. Fakat birbiriyle hiçbir biçimde öznelerarasılığı gerçekleştiremeyen çiftlerdir bunlar. “Beckett çiftler seçerek iletişimi en mümkün birimler oluşturmakta ve bildirişimi bu birimlerde yıkmaktadır” (Terlemez, 2017: 32). Yazar, simgesel düzeni terk etmeye çalışmak ya da ötekinin tahakkümünden ve yükünden kurtulmak isteyen fakat bunun dışında bir varlık kazanamayacaklarının farkında olan karakterlerinin dilin içinde sıkışmışlığını ve mümkün olmayan iletişimini/ öznelerarasılığını sorunlaştırırken dili hedef tahtası olarak belirler. Dili sessizliklere, eksiltilere, sonu gelmeyen cümlelere, kısacası onları kendi yok oluşlarına doğru sürükler.

2.2.2. Beckett Oyunlarında Yarılmış Öznenin Aynası Olarak Dil

Tiyatro tarihi boyunca, tiyatronun edebiyatın bir dalı olarak algılanmasının da payıyla, yorumun ve eleştirinin gözdesi ‘söz’, Beckett tiyatrosunda kenara itilir ve ilk kez Beckett tiyatrosunda söz’den daha değerli bulunan sessizlik önem kazanır. Sessizlik klasik dramlarda genellikle söylenen sözün anlamının pekişmesi ya da duygunun izleyici üzerindeki etkisi üzerinden işlev görür. Dolayısıyla sessizlik ‘söylenmeyen şey’ olarak bilinçli bir nitelik taşır. Çünkü sessizlik dramlarda dilbilimsel bir olgu olarak değil, Orta

çağ düşünürlerinin öğretilerinden çıktığı biçimiyle bir itidal, ağır başlılık ve bilgelik tavrı olarak görülür. Dolayısıyla biz onları sessizlikten ziyade suskular olarak ya da dilimizden güzel bir deyimle, ‘meskut geçilmiş’ anlar olarak adlandırmayı uygun gördük. Beckett tiyatrosu söz konusu olduğunda sessizlikler hem dilbilimsel hem de konumlarına ve bağlamlarına göre anlamlar kazanırlar. Çoğu zamanda anlamları, bir anlamlarının olmamasıdır. Beckett’in sessizliği, söze itidalli ve ölçülü yaklaşıma değil, sözün suni doğasını gözler önüne serme üzerine yoğunlaşır. Bu sebeple sessizlik, Lacan’ın simgesel düzen olarak ifade ettiği dilin içinde bağlamına göre nitelikler edinir.

Lacan birçok metninde cümleye anlamını veren son sözcük olduğunun ısrarla altını çizer. “Bir cümlemin tam anlamına ancak son kelime telaffuz edildikten sonra ulaşması, konuşmanın yapısının olmazsa olmazıdır” (Lacan’dan Aktaran Fink, 2016: 145). Lacan bir cümle bitmeden önce sıralanan bütün gösterenlerin/ sözcüklerin belirsiz olduğunu vurgular. Yalnızca cümle tamamlandığında simgesel düzen içinde anlam sabitlenmiş ya da Lacan’ın deyimiyle “dikilmiş” olur. Cümle yapısı kapanmadan önce sıralananlar, değişken ve belirsiz gösterenlerdir. “Sözcükler de yavaş, iyice yavaş, özne yükleme ulaşmadan ölüyor, sözcükler de duruyor” (Beckett, 2016: 104) diyor Beckett **Hiç İçin Metinler**’de. Beckett tiyatrosunun geç dönemlerine uzanırken eksilerek yazılmış bir anlatım, bitmeyen cümleler, belirsiz bağlamlarla daha sık karşılaşırız. Watson, Beckett’in “özenin, dile getirdiği söylemin geriye dönük bir etkisi olduğu” şeklindeki Lacancı öznellik görüşünden yararlanır (Watson’dan Aktaran Tubridy, 2018: 62). Cümleler araya giren zarflar, sıfatlar ve yüklemelerle tamamlanmadan teker teker anlamsızlığa terk edilir. Özellikle Beckett’in kısa oyunları cümle yapısının bozulduğu ve geriye anlamı sabitlemeden boşanmış bir zincirden kayan gibi gösterenleri barındırır. “Beckett’in oyunları temel gerilimlerden beslenir: sessizlikten koparılan sözler, jestlerle yalanlanan sözler, ataletten kurtarılan jestler, ışığın istila ettiği karanlık, alışkanlığın ihanet ettiği umut, şefkatin aşındırdığı tutku, duygunda boşanmış zihin ve uyumsuz çiftler” (Cohn, 1980:12). Beckett’in ikiliklerinin aşırılıkları ise onun dili aşındırması için gerekli kaynağı sağlar.

“Angela Moorjani, Beckett’in dilin simgesel işlevi üzerindeki çarpıklığının ‘ben/ burada/ şimdi içinde biçimlenen bir anlatıya göre bir egoyu

konumlandırmaya yönelik her türlü girişimi geçersiz kıldığını' belirtir. Michel Bernard, Lacancı teoriden yararlanarak öznenin bu konumsuzluğunun, uzamsal ve zamansal ilişkileri düzenleyen dilsel öğelerle ilişkili olarak doğrular. David Watson, sözcenin öznesi ile öznenin sözcisi arasındaki boşluğu vurgular” (Brown, 2013: 240).

Beckett'in ilk postmodernist olarak sayılmasının en büyük nedeni kuşkusuz ondaki dilin modernist kalıplara uymamasıdır. İhab Hassan'ın daha önce paylaştığımız tablosunda da belirttiğimiz üzere, modernizmin dili öznenin benliğine ve dile yabancılaşması üzerinden bir yabancılaşma ve paranoya etiği olarak okunurken postmodernizmin dili şizofreninin dili olarak kabul görür (Hassan, 2020, s.319). Tiyatro tarihinde şizofrenik dili sahneye ilk çıkartan ise Beckett'tir. **Godot'yu Beklerken** oyununun Lucky'si Lacancı terimlerle ifade etmek gerekirse psikozun dille olan ilişkisini yansıtır bir biçimde, dili taklit ederek, onu içeriden değil dışarıdan geliyormuş gibi yaşayarak ve dizgeyi hiçe sayarak dilin üstünden kayıp giden bir dizi gösteren sıralar. Bu kadar belirgin olmasa da Beckett daha sonraki pek çok oyununda psikotik dili kullanmaya devam eder. Son dönem oyunlarında ise dile olan yaklaşımı giderek sessizliklere, ardında da sadece görsel olana evrilir. “Televizyon oyunları yazdığı sıra yapım sürecinde daha etkin rol aldıkça ve zamanla kendi yazdıklarını yönettikçe sözü hepten terk edip görsel olanı daha ön plana sürer olmuştur” (Esslin, 1999, s.40). Önce sesin giderek azalması daha sonra bedenin perdedeki bir ağıza dek yok olması. “Godot'dan yirmi yıl sonra yayınlanan **Ben Değil**, konuşan ağız, Godot'dan **Ben Değil**'e dramaturjik açıdan bir azalma izleyebiliriz” (Meise, 2019: 338). Lacan, gösteren ve gösterileni birbirine sonsuzca yaklaşan fakat hiçbir biçimde çakışmayan noktaları ifade eden matematiksel bir terim olan asimptotla anlatır. Beckett tiyatrosunda dile olan yaklaşım Lacan'ın öznelliğe olan yaklaşımındaki gibi asimptotla ifade edilebilir. Giderek sıfıra/ sessizliğe yaklaşan fakat birbirine değmeden sonsuzca giden noktalar gibidir.

“Niklaus Gessner, Godot'yu Beklerken'de gözlenen, dilin on değişik parçalanma biçimini saptamıştır. Bunları yalın, yanlış anlamalardan ve ikili anlamalardan monologlara (iletişim kuramamanın belirteçleri olarak), basmakalıplığa, eşanlamlıların yinelenmesine, doğru sözcükleri bulamamaya ve “telgrafimsı biçime” (gramer yapısının yitmesi, bağırılan buyruklarla iletişim), Lucky'nin karmakarışık saçmalamasına ve dilin iletişim aracı olarak işlevini yitirmesinin, soruların gerçekte yanıt gerektirmeyen tümcelere

dönüşünün bir göstergesi olarak soru işaretleri gibi, ünlem işaretlerinin atılmasına dek yayım gösterir” (Gessner’den Aktaran Esslin, 1999: 73-4).

Öncelikle istisnasız her Beckett oyununda kısa da olsa bir sessizlik anı atmosfere bir anlığına hakim olur. Öyle ki bu durum birçok eleştirmenin bahsettiği üzere tekinsiz ve rahatsız edici bir ortam oluşturur. Beckett’in sıklıkla bahsettiği aşırılıklarına bir örnektir onun ses ve sessizlik kullanımı. “Beckett’in sessizlikleri birbiriyle ilişkili iki motifte ayrılabilir: Beckett’in estetiği tarafından açığa çıkarılan veya ima edilen metin dışı, teorik bir sessizlik ve Beckett’in konuşmacılarına eziyet eden metinsel, anlatısal bir sessizlik” (Gould, 2018: 57).

Lacancı psikanaliz sese “organik fenomen (duyulabilir) veya bedenin inkarı, dilsel söylem veya sessizlik, dışsal veya içsel konumlandırma (...) varlık veya yokluk” olarak bakar ve “Beckett’in çalışması, olağanüstü bir titizlikle ele aldığı sesin tüm bu boyutları açısından oldukça zengindir” (Brown, 2013: 240). Sesler, anlamlardan bağımsızdır. Ancak onlara bir anlam vermeye kalkıştığımızda bizim için bir şeyler ifade etmeye başlar. Dolayısıyla sesler anlamla insan arasındaki köprüyü oluşturarak bir tanım kazanır. Ezcümle “insan sesine tanımını veren şey, anlamla dahili ilişkisidir” (Dolar, 2013: 20). Seslerin doğaları gereği anlamdan bağımsız olmaları ve insan sesinin bir şey ifade etme maksatlılığı arasında özel bir bağ vardır. “Ses anlamın taşıyıcısıdır. Mana oluşturmak, bir şey imlemek, bir şey iletmek için konuşuyorsak, o halde ses anlamı meydana getirmenin maddi payandasıdır, fakat kendisi anlama katkıda bulunmaz. Daha ziyade kaybolan bir aracı gibidir- söyleyişi mümkün kılar, ama onun içinde yok olur, üretilen anlamın içinde buhar olup uçar” (Dolar, 2013: 21). Dolayısıyla sesin kendisi anlam oluşumuna katkıda bulunmaz. Uçar, gider.

Ses aynı zamanda harfi mumyalanmış yapısından çıkartıp performatif bir düzeye, dile ve konuşmaya yükselten şeydir. “Harfin manasız bir kalıntısı olan ses, harfe otoritesini veren, harfi sadece bir imleyen olandan çıkarıp, bir edim yapan şeydir” (Dolar, 2013: 59). Dolar’ın bu konudaki ufuk açıcı düşünceleri ışığında ses, dil ile bedenin ortak noktasıdır fakat ne dile ne de bedene aittir. “Dolayısıyla ses, Özne ile Öteki’ne de ait olmaksızın onları birbirine bağlayan unsurdur” (Dolar, 2013: 106). Sesin anlamın taşıyıcısı olması bir bakıma sessizliğe de gönderme yaparak onu da anlam taşıyıcısı

konuma götürür. Çünkü daha önce gösteren ve gösterilenin doğası gereği bir kağıdın ön ve arka yüzü gibi olduklarını söylediğimiz gibi ses ve sessizlik için de aynısını söyleyebiliriz. “*Sessizlik* kendi başına belirmez, daima sesin negatifi, gölgesi, tersi yüzü olarak ve dolayısıyla sesi saf biçiminde uyandırabilen bir şey olarak işler. Suskunluk, sesin öbür yüzüdür” (Dolar, 2013: 153). Kaldı ki Beckett ilkinin ikincisinin noktalama işareti gibi kullanma eğilimindedir.

“Dilbilimde görüleceği üzere tüm unsurlar farka dayalı olarak işler. Farkın sıfır noktası ise bir şey ile onun yokluğu arasındaki yerdir. Dolayısıyla bu durumda yokluğun kendisi yapının bir parçasıdır. Gösterenin negatif doğasını açığa vurur. Anlamı yakalamak için suskunluğu, mesela bir fonemin yokluğu olarak işitmemiz gerekir, dolayısıyla simgesel suskunluk başlı başına simgesel düzenin özgüllüğünü, onu yapılandıran ilkeyi temsil eder. Varlıklar ve yokluklar arasındaki nöbet değişimi simgeselin ritminin ta kendisidir, simgeselin iç koşuludur ve bu haliyle anlama en az fonemler kadar katkıda bulunur” (Dolar, 2013: 154).

Beckett’in sessizliklere yaklaşımı, sesin ve sözün arasındaki uzlaşma dayalı anlamı alaşağı ederken öznelliğin sınırlarını yeniden çizmektir. Beckett “kelimenin sesi ve anlamı arasındaki bağı” koparmasıyla öne çıkar (Astro, 1990: 6). Bir bakıma Beckett, Lacan’ın simgesel düzeninin ötesine geçmeye, Gerçek’le ya da imgesel bir özneye karşılaşma umuduyla hareket etmektedir. Bu yoldaki rehberleri ise simgesel düzenin elinden kaçan, bir türlü ondaki uzlaşma dayalı anlama tam olarak oturmayan sessizlikleri kullanmak olur. Şöyle ki simgesel düzende kabul görmüş her gösterge bir anlam tanımı içinde hareket ederken hiçbir sessizlik için önceden tanımlanmış bir anlamdan bahsedemeyiz. Dolayısıyla sessizlik simgeselin içinde önceden anlamlandırılmamış bir alan olarak öznelliğe dair başka bir bakış açısı getirebilecek bir mekandır.

“Herkesin bildiği gibi eğer paydada sıfır varsa kesrin değerinin artık anlamı yoktur, ama genel kabule göre, matematikteki ifadesiyle sonsuz bir değer kazanır. Bir bakıma öznenin oluşum evrelerinden biri budur. Birincil gösteren tamamen anlamsız olduğundan, öznenin değerini sonsuzlaştırma görevini üstlenir; bütün anlamlara açık olarak değil, bütün anlamları ortadan kaldırarak yapar bunu, ki bu başka şeydir (Lacan, 2011: 266).

Lacan’ın kendi öğretisini anlatırken sık sık matematiksel formüllere başvurduğunu biliyoruz. Lacan bunu söylediğinde henüz Saussure’den devraldığı gösteren ve gösterilen ilişkisini tersine çevirmemişti. Dolayısıyla gösteren hala paydadaki

konumundaydı. Biz Lacan’ın göstereni paya, yani gösterilenden daha öncelikli bir yere taşıdığını bilerek şu yorumda bulunabiliriz: Sessizlikler paydaki göstereni sıfıra eşitleyerek payın altındaki kavramları/gösterilenleri/anlamları geçersiz kılar. Dolayısıyla sessizliğin anlamı bir bakıma anlamının olmamasıdır. Tıpkı bilinçdışı süreç gibi bir anlam ifade etmemesidir. Lacan bilinçdışını bir nabız gibi betimler ve öznenin bir görünüp bir kaybolan doğasını söyler. Bilinçdışı öznesinin tıpkı Winnie’nin bir susup konuşmaya başlaması gibi bir yerden okuyabiliriz. Sessizlikler o nabız atışının durakları olabilir.

“Bilinçdışının esasının belli bir zamanı vurgulamak olmasından dolayı bilinçdışından açılan ve kapanan bir şey gibi bahsettiğimi anlıyorsunuzdur, öyle bir zaman ki, gösterenle birlikte doğmasından dolayı, özne o zamanın içinden bölünmüş halde doğar. Özne o birden ortaya çıkıştır, ondan hemen öncesinde özne olarak hiçtir ama ortaya çıkar çıkmaz gösteren olarak sabitlenir” (Lacan, 2011: 210).

Bir bakıma sessizlik anlam boyutu olarak “Merkezi her yerde olan ve çevresi hiçbir yerde olmayan” (Beckett, 2018: 24) sonsuzluğa işaret eder diyebiliriz. Sessizlikler ve söylemi bölen öksürme, hıçkırma ya da esneme gibi durumlarda Lacan “bu istemsiz sesleri: ‘anlamı, anlamı olmamasıdır’ olarak formüle etmiştir” (Dolar, 2013: 32). Pozzo konuşurken sürekli boğazını temizlemek için konuşma akışını bozar. Hamm, Clov’un dışarıda ilginç bir şey bulmasına aldırmayarak konuşurken esner ve sözleri bu yüzden bölünür:

HAMM: Yine mi karıştı işler? (Clov merdivenden iner) Daha da karışmasa bari!

(Clov merdiveni pencereye yaklaştırır, sütüne çıkar, dürbünü ayarlar. Sessizlik)

CLOV: Vay vay vay!

HAMM: Bir yaprak mı? Çiçek mi? Doma –(esner)- tes mi (Beckett, 2014: 69)?

Bu tür durumlar sessizlikler gibi kesrin payını sıfırlar fakat bunu farklı bir yoldan yaparlar. Fizyolojinin engeli olarak gösterilenin değeri sıfırlanır bu tür durumlarda. “Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı

olarak ortaya çıkar; konuşma içinde kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler” (Dolar, 2013: 30).

Ses “her zaman net bir şekilde kaynağıyla ilişkilendirilir. Sessizlik ise mekanı doldurur ve aynı anda binlerce şey ifade etmenin muğlak gücünden dolayı anlamı askıya alır” (Le Breton, 2021: 170). Bilhassa son cümle Beckett tiyatrosuna dair anahtar sözcükleri sunuyor: Sessizliğin “muğlak” ve “anlamı askıya alması”.

ESTRAGON: Bir havuç bulacağım.

(Kımıldamaz)

VLADIMIR: Gerçekten her şey anlamsızlaşıyor.

ESTRAGON: Henüz yeterince değil.

(Sessizlik) (Beckett, 2021: 95).

Beckett oyunlarında karşılaştığımız sessizlik “etraftaki sesliliğin ölçüsü değil, bir duygu, bir anlam biçimidir” (Le Breton, 2021: 21). Sessizliğin geçtiği sahnenin bağlamına göre anlam alması simgesel düzen açısından bir gedik olarak okunmalıdır. Çünkü söylemin öznesi sessizliğin içinde bir bakıma hiçleşir. “Suskunluğun Lacan’cı anlamda suskunluk hali bir bakıma varlık ile yokluk arasındaki nöbet değişimine indirgenebilir” (Dolar, 2013: 153). İntihar etmek için bir parça halatın peşindeki Vladimir ve Estragon, Godot’yu beklemek ve kendilerini asmak arasında kalırlar.

(İkisi birden ipin bir tarafından tutarlar ve çekiştirirler. İp kopar. Düşer gibi olurlar)

VLADIMIR: Beş para etmez.

ESTRAGON: Yarın tekrar gelelim mi diyorsun?

VLADIMIR: Evet.

ESTRAGON: O zaman sağlam bir ip getirelim.

VLADIMIR: Aynen öyle.

(Sessizlik) (Beckett, 2021: 133).

Gösterilenin kimi bağlamlara göre aynı gösteren için iki veya daha fazla anlam taşınması gibi sessizliğin de tek bir anlam taşıyamayacağına, hatta bilhassa sessizliğin öznesinin, öznenin sessizlik gramerindeki denkleşmeleri çerçevesinde sonsuzca anlam birimi oluşturarak belirsizliğini, simgeselin içinde ele avuca gelmeyen akışkanlığını koruması işten bile değildir. “Susku, konuşan kişiyi kendi sorusuna ve sorusunun varsayımlarına dönmeye sevk eden çok çarpıcı bir yanıt olabilir, ama aynı zamanda bir bilgisizlik işareti de olabilir; en yüksek ile en alçak rahatlıkla bir araya gelir” (Dolar, 2013: 154). Bu haliyle öznelliğin dile dayalı doğasını, dilin kendinden emin öznesini sarsacak bir işlev görür.

HAMM: Öyle biri varsa, ya buraya gelecek, ya da orada ölecektir. Yoksa da değmez.

Sessizlik

CLOV: Bana inanmıyor musun? Uyduruyor muyum sanıyorsun?

Sessizlik

HAMM: Bitti Clov. Sonuna geldik. Artık sana ihtiyacım yok.

Sessizlik” (Beckett, 2014: 70).

“Sessizlik insanı inceler” (Picard’dan Aktaran Le Breton, 2021: 44), biz bu sözü devşirerek *sessizlik özneyi inceler* diyebiliriz. Özneyi merceğine alan bu tür sessizliklerin en sık kullanıldığı oyun kuşkusuz **Oyun Sonu**’dur. “Oyun Sonu’nun kalbinde, Beckett tiyatrosunun, yalıtılmış karakterlerinin, alışılmışın dışında coğrafyasının, her yere yayılan tehdit edici dünyasının, çaba ve zamanın tükenmesinin ve sessizlik ile itiraf, arzu ile endişe arasındaki dilsel dalgalanmalarının yankıları yatar” (Kincaid, 2013: 178). Lacan: “Beckett edebiyatın onurunu kurtarıyor” (Lacan’dan Aktaran Tubridy, 2018:63) dedikten sonra **Oyun Sonu**’ndaki çöp kutularını kastederek Beckett’in dehasını över. Bu oyun aynı zamanda birçok eleştirmene göre Beckett’in oyun kişilerine en acımasız davrandığı oyundur. “Oyun Sonu, öznelliğin sonsözüdür ve oyun, öznellikle birlikte kahramanı da kaybeder. Öznenin öldüğü ve iletişimin imkansız olduğu bir çağda, ayırık öznelerin diyalojik etkileşimiyle tanımlanan bu biçim” (Chesney, 2013: 167) sessizliğin, mekana bir müzik gibi hakim olan, simgesel kayda dahil olamayan bir sessizliğin poetikası

gibidir. “Oyun sonu: (...)iki kuşağın (bir baba, Nagg, bir oğul, Hamm), iki toplumsal sınıfın (bir efendi, Hamm, bir hizmetkar, Clov) varlığı. Dramatik güç: artık bir karşılaşma beklentisi (Godot) ya da anısı (Mutlu Günler) değil, karşılaşmanın imkansızlığının, başarısızlığının saptanması” (Anzieu, 2020: 150).

HAMM: Bana ufak bir tur attır.

(Clov koltuğun arkasına geçer ve iter)

O kadar hızlı değil!

(Clov koltuğu iter)

Duvarları sıyırarak git. Sonra gene ortaya getir.

(Clov koltuğu iter)

Tam ortadayım değil mi?

(...)

HAMM: Yaşlı duvar! (Sessizlik) Ardında da... öteki cehennem! (Sessizlik. Sert) Daha yakına! Daha yakına! Ta dibine!

CLOV: Çek elini.

(Hamm elini çeker. Clov koltuğu duvara yapıştırır) İşte. (Hamm duvara doğru eğilir, kulağını yanaştırır)

HAMM: Duyuyor musun? (Bükülmüş parmağıyla duvara vurur. Sessizlik) Duyuyor musun? İçi boş tuğlalar. (Yine vurur) Bütün bunun içi boş! (Sessizlik. Doğrulur. Şiddetle) Yeter! Dönüyoruz (Beckett, 2014: 36-7).

Hamm, diğer bütün Beckett karakterleri gibi öznelliğin, simgesel ile imgeselin, simgesel ile Gerçek’in sınırlarında gezen bir karakterdir. “Çıplak bir iç mekan. Gri ışık. Arka planda, sağ ve sol duvarlarda, yüksekte, perdeleri örtülü iki ufak pencere” (Beckett, 2014: 21). Bilinçdışı seslerin bilinçli sessizliklerle bağ kurma çabasıdır **Oyun Sonu**. “Benlik iç dünyamızın gri bölgesidir, umutsuzca değilse bile bıkıp usanmadan, bilinçdışının ağır ve kara gölgesi ile bağlar dokumaya çabalar” (Anzieu, 2020: 35). İnsan zihninde hapsolmuş, gözlerin/pencerelerin hiçbir şey göremediği bu oyun kişileri dilin, simgeselin dışına çıkmak için diretirler. Hamm, Clov’la ilişkisinde bilgiye vakıf efendi olarak dilin/öznenliğin sınırlarının içi boş tuğlalarının sessizliğini anlatır, Clov ise onu

terk etmek üzere tıpkı Vladimir ve Estragon'da gördüğümüz üzere planlar yapar. Hamm sonunda derin sessizliğine kavuşurken, Clov onu terk edememiştir. Çünkü özneye dilin sınırları dışında bir yaşam mümkün değildir. Bu yüzden Clov, Lacancı tabirle solmuş özne statüsündedir. “(...)Aphansis (kaybolma) daha radikal bir seviyede, öznenin, öldürücü diye nitelediğim o kayboluş hareketi içinde kendini gösterdiği seviyede saptanmalıdır. Ben bu hareketi farklı biçimde öznenin *fading*'i (kararma, sönümlenme, solma, yitip gitme) olarak adlandırdım” (Lacan, 2011: 220).

Beckett, **Oyun Sonu** için “Oldukça güç ve eksiltili, çoğunlukla metnin gücüne dayalı, Godot'dan daha insan dışı” (Aktaran Bloom, 2014, s.462) der. Beckett'in bu tanımını pekala sessizlikler üzerinden kavrayabiliriz. **Godot'yu Beklerken**'in sessizlikleri doğrudan dilbilimsel sessizliklere gönderme yaparken **Oyun Sonu** için kullanılan sessizlikler daha çok dilbilimsel ve duygusal olmak üzere iki farklı anlama gönderme yaparlar. Nagg ve Nell'in çöp kutularındaki sessizlikleri, Hamm'ın Clov'un suskunluğuna dayanamayıp hikaye anlatması, oyunun sonunda Clov'un onu terk ettiğini düşündüğü zamanki sessizliklerin her biri simgeselin belirlenmiş doğasının karşısına belirsiz bir ritim, müzik olarak çıkarken duygusal olarak da etkili sessizliklerdir. “Yalvarırdım. (Sessizlik. Düzeltir) Ağlardin gece gelsin diye. Geliyor... (Sessizlik. Düzeltir) Yaklaşıyor. (...) ve artık bundan konuşmayalım... artık hiç konuşmayalım” (Beckett, 2014: 73-4). Ses/ sessizlik oyunlarda dilin yapısını istila eder. Yapıyı bozmak için sözün anlam boyutunu baltalar, simgesel düzenin çizdiği sınırları ihlal ederler. Gösteren tarafından temsil edilen öznellik sesin/sessizliğin dahil olmasıyla yapı sökümüne uğrar.

“Alice Harikalar Diyarındaki meşhur söz: ‘Sen manaya bak, sesler kendi başının çaresine bakar.’ Jacobson düşüncesinde bu fikre şu noktada karşılık bulabiliriz. Mana oluşturmak istiyorsan, sesi fonemlere, ayırık diferansiyel birimlere indir- sesler kendi başının çaresine bakar- yani, temin edilmeyen bir fazlalık olacak, maksadından fazlasını dillendireceksin, sesler senin kastettiğin şeyi açacak, gizemli bir şekilde, senin söylemek istediğinden bağımsız, kendilerine özgü bir mana taşıyormuş gibi görünen davetsiz misafirler” (Dolar, 2013: 148-9).

Estragon ve Vladimir ise daha çok gösteren düzeyinde oyun kişileridir demiştik. Onların sessizlikleri, aktif bir edim olarak kendinden önce söylenen sözcükleri

uçurumdan aşağı yuvarlamak gibi bir maharete de sahiptir. Öyle ki **Godot’yu Beklerken** oyunu boyunca tek bir sessizlik kaynağı var ki **Oyun Sonu** gibi hem dilbilimsel hem de duygu yüklü olsun. Bu sessizlik Pozzo’nun sessizliğidir. Simgesel düzenin öznelliğine en yakın karakter olarak Pozzo’nun tüm oyun boyunca canımızı acıtan en ‘anamlı’ tiradının sessizliği...

POZZO: (Birden kızar) Şu anlattığınız hikayelerinizle beni yeterince zehirlemekten vazgeçemediniz mi? Çok saçma. Ne zaman! Ne zaman! Günün birinde! Yetmez mi! Her gün bir diğeri gibi. Birinde o dilsiz oldu, bir diğesinde ben kör. Bir gün hepimiz sağır olacağız. Bir gün doğmuştuk, bir gün öleceğiz, hep aynı gün, aynı an, bu size yetmez mi? (Sakinleşir) Bir ayağımız çukurda dünyaya getirirler, güneş parıldar bir an ve sonra gece olur.

(Çıkarlar. Vladimir onları sahnenin sonuna kadar izler, uzaklaşmalarını seyrederek. Vladimir’in hareketlerinden anlaşılır ki yere düşerler. Sessizlik) (Beckett, 2021: 126).

Mutlu Günler oyununda Winnie tıpkı modernitenin bir makinesi gibi bir zil ile konuşmaya başlar. Beckett, bu oyunda sessizliğin olmadığı modernitenin gürültüsüne boğar seyircisini. Dolayısıyla ses ve sessizliğin karşıtı **Mutlu Günler** oyununda bir bakıma modernizm ve postmodernizm üzerinden okunabilir. “Sözün anlam ifade etme gücü, dile getirilmedik hiçbir şey kalmamasını ve hiçbir sırrın ya da sessizlik bölgesinin kalmadığı tam bir şeffaflığın hüküm sürmesini amaçlayan her şeyi söyleme zorunluluğunda etkisini yitirir ya da kaybolur” (Le Breton, 2021: 13). Winnie’nin başına gelen tam olarak sözün anlam ifade etme konusundaki gücünün Willie’nin sessizliğine toslayarak çözülmesidir. Winnie, modernizmin kapalı ve doğal gösteren gösterilen ilişkisinin bir göstereni olarak sözü kusarken; Willie, Beckett’in sessizliğinin, sözün, sözde anlam deryasının şeffaflığının bir göstereni olarak görülür. Buradaki ses ve sessizlik, Lacan’ın gösterileni gösterenin ardına atmasıyla doğrudan bağlantılı olarak okunabilir.

“Gösterenin yapısal statüsü yerinden edilir postmodernizmde. Yani gösteren ile gösterilen arasındaki sınırın kalkmasıdır/ ayrımın çözülmesidir. Gösterge kavramı metafizik olarak gösteren ve gösterilen arasındaki bağa dayanır. Metafizik düşünce göstergeyi daima bu ikisi arasındaki ilişki olarak düşünmüştür. Postmodern düşüncede ise, gösterilenin kendiyile-özdeşliğinin, daima, gösterenini kendisine indirgemiş olması veya gösterenini kendi dışına sürmüş olması olur. Postmodern düşünce düşünülür olan gösterilenin duyulur

olan gösterene üstün olmasını ortadan kaldırır, ve dil gösterenlerin sonsuzca süren birbirinin yerini alma oyununa döner. Bu yapısal çözülme, anlamın tözsel niteliğini kaybetmesi; anlamın dilin gerisinde duran derin boyut olmaktan çıkıp, yüzeye, gösterene, duyusal olana çekilmesidir. Anlam şimdi yalnızca gösterenler arası bağıntıda dilsel ayrım olarak vardır. Lacan'ın sözünü ettiği 'gösteren altında gösterilenin sürekli kayıp gittiği' bir durumdur bu" (Altuğ, 2020: 216).

Winnie, Beckett oyunları arasında bedenini kullanabilecek yetiye sahip olup dışsal bir nedenden ötürü hareket edemeyen ilk oyun kişisidir. Doğrusu Winnie Beckett'in sahnede istedikleri yere gidebilecek olup Godot'yu bekledikleri için gidemeyen Estragon ve Vladimir'den, **Ben Değil** oyunundaki perdeye yansıtılan tek bir ağzın söylemine geçişin önemli bir basamağıdır. Winnie, Beckett'in aşırılıklarında bir geveze olarak yerini alır. Onun isteğı Willie'nin bir kölenin kendi benliğini efendiye adadığı gibi kendini adayarak sürekli olarak onu dinlemesidir. "Gevezenin konuşmasının tek amacı duyulmaktır (varım diyebilmek), zamanı doldurmak ve sessizliğin önüne geçerek aradaki mesafeyi korumaktır. Yine de karşısında sürekli rıza gösteren bir bakış olması şartı söz konusudur" (Le Breton, 2021: 73). Lacan düşüncesinde dil/söz, özne ile benliğı arasına sürekli bir uçurum getireceğinden (Homer, 2016, s.66) Winnie'nin kendine yabancılaşması hat safhadadır. Sürekli konuşarak, adlandırma ve tanımlamalarda bulunarak Winnie, Beckett'in simgeselin/ dilin ardındaki özneliğı görebilmenin mümkün olup olmadığı düşüncesini sorunsallaştırır. Sessizliğı karşı verdiği bu mücadelede Winnie zamanı ve mekanı gösterenleriyle doldururken kendi ile arasına da aynı gösterenleri sıkıştırarak Öteki'nin dil çukuruna daha çok *emilir*. Dolayısıyla Winnie'nin daha sonra boynuna kadar gömüleceğı toprağı gösterenler tarafından zapt edilmiş bir özne metaforu olarak görebiliriz.

Bu gevezelik durumu ikisi arasındaki simgesel iletişimi karikatürize eder. Winnie'nin sessizlik karşısındaki takıntılı tavrı, onu sonu gelmeyen bir söylem çizgisinde konumlandırır. Söylediklerinin ne Willie ne de kendi için anlamı vardır. Bir zincir boyunca kayan gösterenlerin çağrışımsal eklemlenmeleri gibidir. Dolayısıyla Winnie sessizliğı sürekli olarak ürettiğı sözle bozar. Onun sözlerinde tam anlamıyla bir durak bile yoktur. Willie'ye bir şey sorduğunda aradaki kısacık sessizlikte sorduğı sorusunu yineler.

“WINNIE: Hangi gün? (Susar. Baş kalkar. Normal sesle) Şimdi ne? (Susar) Söyleyecek tek söz bulamıyorum, öyle anlar oluyor ki kelimeler yetmiyor. (Willie’den yana biraz döner) Değil mi, Willie? (Susar, biraz daha sola döner) Değil mi, Willie? Kelimelerin bile yetmediği anlar oluyor, değil mi? (Susar, Yine öne döner) Ne yapar insan kelimelerin geri döneceği zamana kadar” (Beckett, 1999: 96)?

Winnie’nin en ufak bir boşluğa/sessizliğe tahammülü yoktur. Sözlerindeki anlamsız ve izleksiz yapı bir bakıma sessizliğin tüm kaynaklarını tüketir. Willie’ye cevap hakkı tanımaktan ziyade söylemindeki özneliliğin terk edildiği küçük gediklerle susar. Willie ise sessizliğin aşırılığını temsil eder. İkili arasında simbiyotik bir ilişki mevcuttur. Winnie’nin uyguladığı dil işkencesine maruz kalan Willie bir bakıma sözün simgesel düzence kurulmuş ve sınırlandırılmış doğasının dışında kalır. Winnie için her şey şeffaftır fakat Willie için her şey belirsizdir. Öte yandan Willie’nin sessizliği Winnie’nin sese düşkünlüğünden besleniyordur. Le Breton’un yerinde deyişiyle “Sessizlik anlamın yetersizliğinden beslenir” (Le Breton, 2021: 119). Winnie’nin muhatabına dokunmayan söylemi Willie’nin sessizliğini besler.

Winnie’nin bu tutumuna en yakın örnek **Oyun Sonu**’nda Hamm’ın ısrarla anlatmak istediği öyküsünde bulunabilir. Her ikisi de bir gün onları dinleyecek birilerinin kalmamasından endişe ederek de paralel karakteristik özellikler oluştururlar. Hamm babası Nagg’i badem şekeri ile kandırarak kendi öyküsünü anlatır.

“HAMM: (...) Bitti, bittik. (Sessizlik) Bitecek. (Sessizlik) Artık ses olmayacak. (Sessizlik) Bir şey damlıyor kafamın içinde, ta bingıldaklardan beri. (Nagg güldüğünü saklamaya çalışır) Şıp şıp şıp, hep aynı noktada. (Sessizlik) Belki ufak bir damardır. (Sessizlik) Ufak bir atardamar. (Sessizlik) Haydi bakalım, öykü vakti... nerede kalmıştım? (Sessizlik. Öykü anlatır gibi) Adam yüzü koyun sürünerek yavaş yavaş yaklaştı. Hayran olunacak derecede solgun ve zayıf haliyle hemen hemen (Sessizlik. Doğal sesiyle) Yok, onu yapmıştım. (Yine öykü anlatır gibi) Uzun bir sessizlik duyuldu. (Doğal ses) Güzel oldu bu” (Beckett, 2014:52).

Hamm’ın anlattığı öykü ne zorla kaldırdığı Nagg’in ne Clov’un -hikayenin bir bölümü dilin olağanüstü muğlaklığıyla Clov’un çocukluğunu anlatıyormuş hissi uyandırır da- ilgisini çeker. Yalnızca anlatıcının sessizliğe tahammülsüzlüğünün bir göstergesidir. Nitekim Hamm “sessizliği duyabilecek” bir karakter olarak çıkar karşımıza. Her ikisinin anlatısı da çizgisel olmaktan ziyade zihnin bağlamla ilişkisiz

gösterenleri tarafından bölünen, logos merkezci olmaktan ziyade gösteren zincirinin çağrışımsal performansından kaynaklanan bir biçimde zamanda, mekanda ve bağlamda atlamalar yaparak gelişir. “Oyunun genelinde hakim olan alışkanlıkların çağrışımsal dili, anlamlı bir cümlemin üretimine karşı bir düzen izler. Anlam üretme girişimi bir uyarı ya da başka bir irade dışı yönelimle aniden kesilir, ‘susma’ gerçekleşir” (Ezici, 2012: 176). Her iki söylemde de istikrarlı bir öznellikten ziyade dilin içinde seslerle, sessizliklerle ve gösterenin buyruksallığıyla parçalı ve üzeri çizilmiş bir özne anlayışı görürüz. İki oyunun sonunda da Beckett oyunlarının sonuna doğru karşılaşılan anlatının müziği ve sesindeki uyum giderek bozulup ve geriye sadece sessizliğin kaldığına (Vandeveld, 2013: 260) şahit oluruz.

Beckett’in **Eski Şarkı** oyunundaki sessizlik giderek metne daha da içkin, performatif bir değer kazanmaya başlar. Oyun sözde eski dost olan Gorman ve Cream’in karşılaşmaları ve geçmiş hakkında konuşmaya çabalarıyla başlar. Oyundaki dış sesler ise diğer oyunlara hiç benzemeyen bir biçimde aktif olarak kullanılmıştır. “Fonda sokak gürültüleri. Önde bir laternada eski bir şarkı çalıyor. 20 saniye. Mekanizması sıkışır. Tekrar çalıştırmak için yumruklanır. Sonuç değişmez. (...) Açılan kapağın sesi kutunun içinden duyulan sürtme sesleri. Sürtme sesleri. Kolun gıcirtısı. Yumruklamalar. Mekanizma yeniden işler” (Beckett, 1999: 202). Bellek ve sözcüklerin izin verdiğince geçmişten bahsetmeye çalışan bu yaşlı adamın sözlerini on saniye süren ani sessizlikler keser. Gorman’ın bir şeyleri anımsamaya çalıştığı noktalarda “Aniden bütün sesler kesilir. 10 saniye. Şarkı yeniden başlar. Gider gelir ve kesilir. Sessizlik. Sokak gürültüleri yeniden duyulur” (Beckett, 1999:206).

“Sessizliğin öncüsü olan bir anlam yoktur. Sessizlik herkesçe bilinen ve tek başına tartışmasız bir hakikati dayatan bir gerçekliği temsil etmez. Belirsizliği yanlış anlamalara yol açabilir ya da beklenmeyen tepkilere neden olabilecek bir yansıtma yüzeyi işlevi görebilir” (Le Breton, 2021: 83).

Öncelikle Lacan öznenin tıka basa seslerle yani gösterenlerle dolu olduğunu söyler. “Ses soyut bir kavram değil, tarafsız bir fenomen de değil: bir öznenin varlığının tam kalbinde yer alan maddi bir unsurdur” (Brown’dan Aktaran Tbridy, 2018: 62). Gorman bir şeyleri her anımsamaya çalıştığında ya da içindeki seslerden bir iz takip

etmeye çalıştığında dış ses kesilir. Gorman iç sesleriyle baş başa kalır. Biz seyirciler olarak da kendi iç sesimizle baş başa kalırız.

“Bir diğer ayrım çizgisi, sesi suskunluktan ayırır. Ses yokluğuna katlanmak zordur; tam bir sessizlik doğrudan doğruya tekinsizdir, ölüme benzer, ses ise ilk hayat belirtisidir. Ve ses ile sessizlik arasındaki bu ayrım da belki görüldüğünden daha kaypaktır. (...) en zorlayıcı olanı işitilmeyen seslerdir, hem en sağır edici şey sessizlik olabilir. Tecrit halinde, tek başına, çılgın kalabalıktan uzakta yapayalnızken, sestən öylece kurtulmuş değiliz – böyle zamanlar başka türlü bir sesin, alışıldık şamatadan daha sırnaşık ve zorlayıcı bir sesin ortaya çıktığı zamanlar olabilir: susturulamayan bir sesin, iç sesin. Sanki ses, toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşamadığımız nüvesidir. Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır; ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve özneliliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusu da seslerde oluşuyor gibidir” (Dolar, 2013: 64).

Szczypiorski, sessizliğin öznenin “iç sesleri” nedeniyle olamayacağını söyler. (Canar, 2013: 50). Ortamdaki sessizliğe tahammül edemediklerinden ne konuşacaklarını düşünen Vladimir ve Estragon’un ses ve sessizlik konusundaki diyalogları:

VLADIMIR: Yardım etsene!

ESTRAGON: Düşünüyorum.

(Sessizlik)

VLADIMIR: İnsan ararken sesler işitiyor.

ESTRAGON: Doğru.

VLADIMIR: Bu da bulmayı engelliyor.

ESTRAGON: Aynen öyle.

VLADIMIR: Düşünmeyi de engelliyor (Beckett, 2021: 87-88).

Öte yandan Dolar’ın Lacancı anlamda sessizliklere getirdiği açıklama Beckett’in kullandığı diğer bütün sessizlikler gibi **Eski Şarkı**’ya da uygun gözüktür. “*Sessizlik-etkisi*, pürüzsüz bir mekanik nedensellik değil, nedensellikteki gizemli bir sıçrama, bir ihlal, aksayan bir nedensellik, nedenini aşan bir sessizlik-etkisi yoluyla üretiliyordu; *sessizlik* bu noktada bir yarığın, kayıp bir halkanın, neden-sonuç ağındaki bir gediğin

yerini alır” (Dolar, 2013: 17). Sessizlik, gücünü ses gibi performatif bir kaynaktan alarak bir yerde birden çok anlamı imleyebilir. Nitekim neden-sonuç ilişkisine ilerlemeyen diyaloglar gibi nedensiz bir sessizlik özneliliğin istikrarlı yanılması baltalayabilir.

Sözün tamamen terk edildiği performansa yaklaşan bir oyun olarak **Sözsüz Oyun**, Beckett’in sessizliklerden bir dil inşa ettiği kısa oyunudur. Metnin orijinal başlığından da anlaşılacağı üzere **-Act Without Words-** oyun sözsüzdür, sessiz değil. Beckett bu oyunda ses ve söz arasındaki ilişkiye dair farklı bir düşünceye ağırlık verir. Öncelikle oyun sahninin sağ tarafından “Çöl görünümündeki, göz kamaştırıcı bir ışıkla aydınlatılmış” (Beckett, 1999: 14) mekana fırlatılan bir adamla başlar. Fırlatıldığı anda **Mutlu Günler**’de işittiğimize benzer bir düdük sesi duyulur. Adam sahneyi terk etmek istese de gerisin geri sahneye fırlatılır. Sahneden çıkmayan adama sahne yukarısından sürahiyle su uzatılır. Fakat adam suyu almak için sahnedeki küpleri üst üste koysa da sürahiyi mekana ait küpler ve halatın oyunu yüzünden bir biçimde sürekli elinden kaçıır.

Lacancı düşüncede dil ve düşünce aynılaşmış şeyler olarak düşünülür. Roland Barthes, Lacan’ı anlatırken “dilsiz düşünce olmadığını” (Barthes, 2009: 63) söyler. Lacan’a yakınlığıyla bilinen Merleau-Ponty bu bağlama istinaden şöyle söyler: “Bizi bir düşüncenin dile getirilmeden önce kendinde varolduğuna inandıran şey, kendi içimizde sessizce hatırladığımız ve içsel bir yaşamımız olduğu illüzyonuna sebep olan halihazırda oluşturulmuş ve ifade edilmiş düşüncelerdir. Ancak, gerçekte, bu sözde sessizlik sözlerle gürültü yüklüdür ve bu içsel yaşamın kendisi içsel bir dildir” (Merleau-Ponty’dan Aktaran Le Breton, 2021: 17). Sözsüz Oyun içinde söz barındırmaz fakat bir bütün olarak dile dönüşmüştür.

“Sesin farklı tezahürlerini birleştiren bir yaklaşımı düşünebilmek için Lacancı psikanalizin bulgularını birleştirmek faydalı görünüyor; (...). Lacan’ın Unlim-ited kavramı sınırlı bütünlüklerin başarısızlığını ortaya koyar ve Beckett’in öznesinin ‘doğmamış’ statüsünü doğrular. Sonuç olarak anlamdan kaçan ses istilacı hale gelir. Ses tarafından eziyet edilen özne, konuşarak ya da onu uzaklaştırmaya çalışarak boş yere onu susturmaya çalışır. Sessizlik bile sestir, çünkü Öteki olarak ses sürekli bir doğaya sahiptir ve hiçbir kaçış sunmaz” (Brown, 2013: 239).

Özne, **Sözsüz Oyun**'da bir hiçlikten, boşluktan, kısacası kendi mekanı olan araftan başka bir şey değildir. Sahnedeki küp, ağaç ve kumlar dilsel göstergeler gibi yerleşmiştir. Simgelerle çevrilmiş bu mekanda özne, mekanın kendisidir çünkü oyunun mekanı dildir/ dilselleşmiştir. Özne bu simgesel mekanın içine *fırlatılır*. Çıkışı olmayan bu mekanda arzusunun kaynağı bile kendi değil Öteki -yukarıdan sarkan halatın iradesi- olan özne bu acıya son verme araçlarından da mahrumdur. Oyun, dil sisteminin simgesel ve yüzeysel yapısının kendisine dönüştüğü için söz yoktur. Adamın düşerken çıkarttığı sesler haricinde ses de yoktur. Söz burada oyuncunun bedenidir/hareketleridir. “Salt söz yokluğu olarak susku en yüksek anlamı kazanabilir” (Dolar, 2013: 154). Dilin dışına çıkamayan söz, mekanın dışına çıkamayan oyuncu/özne birdir ve aynı şeyi fısıldar: Özgürlük imkansızdır. Ancak tırtıklanmış olarak vardır. Adamın arzusunu harekete geçiren ve bir türlü ele gelmeyen *nesne a* bir halat ve sürahi ile simgeleştirilir. Kendi arzusu olup olmadığının ayırdında olmadan ona ulaşmaya çabalayan adam kimi zaman durur ve düşünür. Hatta oyunun ilk yarısından sonra daha uzun düşüncelere dalar. Oyun sözsüzdür. Fakat bu sefer adam kendi içindeki seslere boğulmuştur. “Dil içinde sesi arayış, düşünce denen şey budur” (Agamben'den Aktaran Dolar, 2013: 17). Adamın bedeni ve düşünceleriyle yaptığı da budur.

Sessizlik özneyi inceler demiştik, **Sözsüz Oyun** ‘Ben kimim?’ sorusu eşliğinde anlamsal boyutlar kazanacak bir oyundur. “Beckett’in boşluğu anlamdan, özellikle sözcüklerin bağlam içindeki anlamından yoksun değildir; aksine, terimin en geniş anlamıyla anlam (signification) yüklü sessizlikle doludur” (Terlemez, 2017: 220).

Beckett’in ses/ sessizlik ve sözü bir araya getirdiği, öznelliğin ses ve sözcükle kurduğu ilişkiyi bir tiyatro laboratuvarında incelediği birçok oyununda ses akuzmatik bir nitelik kazanır. “Akuzmatik ses, kaynağı görülmeyen sestir, kökeni saptanmayan, yeri belirlenemeyen sestir. Bir köken, bir beden arayan sestir, ama bedeni bulduğunda bile bunun pek bir işe yaramadığı ortaya çıkar, ses bedene oturmaz” (Dolar, 2013: 64). Akuzmatik seslerin kullanıldığı oyunlar olan **Ben Değil, Soluk** (Breath) ve **Bu Kez** (That Time) oyunlarında sesin kaynağına ilişkin bir belirsizlik seyircide tedirginlik yaratır. Örneğin **Soluk**, bir çocuk ağlamasını izleyen ilk soluk sesini ve ardından gelen beş saniyelik bir sessizliği (Beckett, 1999: 234) içerir. Cohn oyun hakkında şöyle söyler: “Bu

kısa oyun Beckett'in temel öğelerini içeriyor: simetri, tekrar, tersine çevirme, sessin sessizlikten kurtarılması, karanlığa karşı bir ışık titremesi, tanımlanabilir bir ölümün yokluğu” (Cohn, 1980: 4). Oyun soluk olarak ve bebek ağlaması olarak sesle sessizlikten oluşur. Soluk ve ağlamadan sonra giren sessizlik bir gösterge olarak ölüm dahil birçok düşüncenin anlam taşıyıcısı olma potansiyeline sahiptir: “Ses ile susku arasındaki ilişkiden de aynı şey çıkar; susku, sesin bir unsurudur, asgari diferansiyelliği (farkı) içinde kavranan sestir” (Dolar, 2013: 154).

Ben Değil, oyununda sahnede büyük bir ağız konuşur. “Ağız dışında sahne karanlıktır, sahnenin üstünde izleyicilerin sağında sahneden aşağı yukarı iki buçuk metre kadar yüksekte, yakın mesafeden alttan belli belirsiz aydınlatılmıştır, yüzün geri kalan kısmı gölgededir. Gizli mikrofon kullanılmaktadır” (Beckett, 1999: 236). Oyun boyunca ‘ben’ dememeye çalışan anlatıcının kesik hikayesini dinleriz. Nefes nefese bir ses tüm sahneye hakim olur. Sahneyi istila eder. “Bedendeki açıklık, sesin çıktığı delik, ağız sahiden görüldüğünde nihayet son aşamaya ulaşılır. Yani: gedik, çatlak, delik, çukur, boşluk...” (Dolar, 2013: 72). Sahnede ağzına kadar seslerle dolmuş bir özne metaforu olarak bir boşluk/ ağız vardır. **Bu Kez**, dinleyicisinin kendi sesinin üçe bölünmüş bir biçimde sahnenin farklı bölgelerinden geçmişe açılan bir hikayesini anlatmasıyla başlar. “Perde. Sahne karanlık. DİNLEYİCİNİN YÜZÜ’ne vuran ışık sahne yüzeyinden üç metre yüksekte ve merkezden biraz kenarda. (...) A, B, C sesleri. İki yandan ve yukarıdan gelen kendi sesleridir” (Beckett, 1999: 318). Sesin kaynağından ayrılmış biçimde sahneyi kuşattığı, tüm anlatım boyunca hiç noktanın gelmediği, böylece cümlelerin hiç tamamlanamadan anlamın askıda kaldığı kimi anlarda, “10 saniye sessizlik. Soluk duyulabilir. 3 saniye geçer, gözler açılır” (Beckett, 1999: 321) diye direktif verir Beckett. “Bu seslerin, öznenin etkiyi yaşaması için herhangi bir nesnel konumlanmaya veya bilinir bir kaynağa ihtiyacı yoktur. Burada, sesin kaynağını bulmanın imkansızlığı ile özne tarafında bütün istikrarın kaybolması arasında bir birlikteliğe dikkat çekiyoruz” (Brown, 2013: 241). Böylece kurulamayan cümle, tamamlanamayan anlam sessizliklerle bir anlam ifade etme potansiyeline sahip olur. Bir bakıma sessizlikler cümlelerin zorunlu durakları olarak işler.

“Akuzmatik seslerin modern çağdaki tezahürlerinden birkaçı da radyo ve gramofondur. (...) Burada seslerin kaynağını göremediğimiz doğrudur; tek gördüğümüz, seslerin çıktığı birtakım teknik aygıtlardır ve bunun karşılığında, bu aygıt sonradan görünmez kaynağın kendisinin yerini alır. Olmayan görünmez kaynağın yerine, onu gizleyen ve sorunsuz dublörü olarak çalışan aygıt geçer (özne)” (Dolar, 2013: 66).

Krapp’ın Son Bandı’ndaki kayıt cihazından çıkan ve Krapp’a ait olan sesler de bir bakıma akuzmatik ses özelliğini taşır. Çünkü o sırada konuşan Krapp değildir, olsa olsa onun dublörüdür. Öte yandan Krapp’ın Winnie’den tek farkı konuşmak yerine anlamsızca muz yemeyi ve içki içmeyi tekrarlamasıdır. İkisi de diğerleri gibi sessizliğe tahammül edemezler. Krapp’ın onu dinleyecek bir ötekisi yoktur. Toplumdan soyutlanmış, uzun süredir devam eden yok oluşunu bekleyen biri olarak Krapp sessizliği daha önce kendi sesini kaydettiği bantları cihaza koyarak bozar.

BANT: (Güçlü, oldukça tumturaklı bir ses, Krapp’ın çok daha genç dönemine ait olduğu iyice belirgindir.) Bugün otuz dokuzuma girdim, dipdiri (Daha rahat bir biçimde yerleşmeye çalışırken kutulardan birini düşürür, küfreder, aleti durdurur, kutuları ve kayır defterini sert bir hareketle yere savurur, bandı başa alır, çalıştırır, dinleme konumuna geçer) Bugün otuz dokuzuma girdim, dipdiri hissediyorum kendimi, şu zayıf yanımlı saymazsak, entelektüel yaşamımda... (Duraksar) ... en üst noktasına ya da buna yakın bir yere ulaştı anladığım kadarıyla. Şu berbat olayı geçmiş yıllardaki gibi bir meyhanede sakın sakın kutladım. Kimsecikler yoktu. Gözlerimi kapatıp ateşin önünde oturarak sapı samandan ayıkladım. Bir zarfın arkasına bir şeyler çiziktirdim. İnime dönmekten, eski püskü giysilerimi kavuşmaktan hoşnuttum. Biraz önce üzülerek söylüyorum üç muz yedim ve bir dördüncüsünü yemekten zor alıkoydum kendimi (Beckett, 1999, s.55).

Krapp’ın kendisi ve ‘ses’ olarak Krapp her bakımdan bir tedirginlik ve öznelik adına yabancılaşma doğurur. “Mekanik olarak üretilen seste, (telesekreter, kayıt cihazları vb.) daima bir parça tekinsizlik vardır” (Dolar, 2013: 28). Bant kaydındaki ses Krapp’a ait değildir hatta Krapp kaydı dinlediğinde şöyle söyler: “Şimdi, otuz yıl önceki ben olduğunu sandığım şu hıyarağasını dinledim, bu kadar aptal olabileceğime inanmak güç. En azından geçmişte kaldığı için Tanrıya şükürler olsun (sessizlik)” (Beckett, 1999, s.61). “Narkissos hikayesinde geri dönen ses, kendi sözlerini ona geri getirmekten başka bir şey yapmasa da kendi sesi değildir, kendi sesinin başkasına dönüşmüş halidir. Peri kızı Echo öldüğünde geriye sadece sesi kalır; kendi sesimiz yankılamaya devam eder, bedensiz bir

ses, kalıntı, nesnenin izi” (Dolar, 2013: 44). Öznellik, öznenin bir sonraki vakitte kendine öteki kalacağı seslerin kalıntısı olarak inşa olur.

Beckett’in televizyon için yazdığı oyunlardan olan **Quad**’ın özneliliğin ses ve sessizlik arasındaki konumu açısından önemli bir yeri vardır. Sesin sözcüğe anlam otoritesini verdikten sonra onu yerinden etmesi üzerine de okunabilecek bir oyundur **Quad**. “Dört dansçı için yazılmış oyunun -**Quad**- kökeni, yazarın koreografiye olan ilgisinde ve dile karşı duyduğu derin güvensizliktedir” (Terlemez, 2017: 102). Bir kare içerisinde birbirine hiç dokunmadan geçen dört oyuncunun vurmali bir çalgı eşliğindeki ritmik adımlarını gösterir oyun. “Mümkün dört solo’nun tamamı bitirilip tüketilir. Mümkün altı düet’in tamamı bitirip tüketilir. Mümkün dört trio’nun tamamı ikişer kez bitirilip tüketilir. (...) Mümkün olan bütün ışık kombinasyonları bitirilip tüketilir. Mümkün olan tüm vurmali çalgı kombinasyonları bitirilip tüketilir. (...) Mümkün olan tüm kostüm kombinasyonları bitirilip tüketilir” (Beckett, 2019: 10-11).

“Seslerin evrenindeki ikametimizde aralıksız ve sürekli bir ses bombardımanı altındayız. İnsanların, müziklerin, makinelerin, hayvanların, gökyüzünün... bağırın, küfreden, ilan eden, yalvaran... bir sürü ses. Söz dağarı anlam nüanslarını pekala ayırt edebilir, ama anlamı sonsuz derecede aşan sonsuz ses perdesiyle yüz yüze geldiğimizde, sözcükler bizi yüzüstü bırakır. Sesle yüzleştğinde, sözcüklerin başarısızlığı yapısaldır” (Dolar, 2013: 17).

Quad, yani sessiz kare olarak adlandırılan oyunda hiç söz yoktur. Sadece bir davulun eşlik ettiği biçimde oyuncuların ayak sesleri ve nefesleri duyulur. Beckett’in mümkün olan her şeyi “bitirip tükettiği” oyunda mekan da bitirilip tüketilir. Keşfedecek bir yer kalmamıştır. Deleuze, **Quad** ve Beckett’in diğer televizyon oyunları için yazdığı **Bitik** adlı makalesinde dilin yalnızca mümkünü adlandırdığından bahseder ve “mümkünü sözcüklerle bitirip tüketmenin” ancak bir üst-dil, nesneler ve sözcüklerin özdeş olduğu bir üst-dil olması gerektiğini söyler. “Beckett’teki bu atomik, ayırık, kesilmiş, parçalara ayrılmış dil bir nevi sıralamanın önermelerin yerini aldığı ve kombinasyona bağlı ilişkilerin de sözdizimsel ilişkilerin yerini aldığı bir dil olarak tanımlanabilir” (2019: 52). **Quad** insan bedenine ait seslerin sözcükler olmadan oluşturduğu bir dildir. Zemine sürten ayak sesleri ve nefesler kısa sessizlik anlarıyla ve davulun ritmiyle sonsuz/ belirsiz bir

anlama dönüşür. “Ses, doğa ile kültür, fizyoloji ile yapı arasında bir kısa devre yaratır; bayağı tabiatı, gizemli bir töz değişiminden geçip salt anlama dönüşür” (Dolar, 2013: 32).

Quad’ın seyircisine sunduğu ses, sessizliğin negatifi değil, onun bütünleyeni olarak işlev görür. Bedenin sesleri ve sessizliği, dört oyuncunun birbirine hiç temas etmeden bir mekanı bitirip tüketmeleri bir bakıma iletişimin mümkün olmayışının da göstergesi olarak işler. Oyuncular birer gösteren ve gösterilenler gibi birbirine hiç dokunmadan/ özdeş olmadan kareyi tüketirler. Onların arasındaki tek iletişim beden sesleridir. “Dil ile bedenin ortak noktası sestir, ama ses ne dilin ne de bedenin bir parçasıdır. Ses bedenden çıkar ama onun bir parçası değildir ve dili ayakta tutar ama ona ait değildir” dolayısıyla “ses, özne ile Ötekine de ait olmaksızın onları birbirine bağlayan unsurdur”. (Dolar,2013: 76-106). Davulun yani müziğin bir sözü değil yine sesi izlemesi logos merkezci özne anlayışının altını oyar. Çünkü “Platon **Devlet** adlı eserinde müzik ve ritmin sözü takip etmesi gerektiğini söyler. Zira tehlikenin özü kendini sözcükten ayıran ses, logosun ötesindeki ses, yasa dışı sestir” (Dolar, 2013: 49) diye açıklar. Bu yasa dışı, simgesel düzenin dışındaki ses cogito öznesine ait değildir. Bu ses, simgeselin içindeki nedensiz/ anlamsız sessizlikler gibi imgelele geçme arzusunda hareket eder. “Suskunluk sadece sakinlik, huzur, bir ses yokluğu getirmez- tam anlamıyla sadece sesin değil, sözün de ötekisidir, söz kütüğü içine kayıtlıdır ki burada belli bir duruşun, bir tavrın -hatta daha fazlasının, bir edimin- sınırlarını çizer” (Dolar, 2013: 153). Simgeselin kaydıyla mühürlenmemiş olmak, anlamların simgesel tarafından çizilmemesi, bu belirsizlik ve öznelliğin baş döndürücü tahribatı Beckett tiyatrosunun göstergesidir. “Teatrallık ‘varoluşu’ ve ‘et’i boydan boya katetmeli ve yeniden tesis etmelidir” (Derrida, 2020: 307). Beckett bilhassa televizyon oyunları ile dil ve özne anlayışını Derridacı bir yere taşır. Sesi her türlü sözün önüne taşıyarak yapar bunu.

Quad bütünüyle kapalı ve tanımlanmış bir mekandır. Bu haliyle simgesel düzenin yapısını çağırıştırır. Fakat simgesel düzenin olasılıklarını elinden almıştır. Oyun yapısı itibarıyla bütün karşılaşmaları imkansız kılar. Deleuze mümkünü bitirip tüketmenin dört yolundan bahseder: “Şeylerin tükenmiş dizilerini oluşturmak, seslerin akışlarını kurutmak, uzamın potansiyelini bitkin düşürmek, imgenin gücünü dağıtmak.”

Tükenmenin göstergesi ise “dile gelişle ilişkide kalır, ama deliklerinde, yarıklarında ya da sessizliklerinde yükselir veya yayılır” (2019: 60).

Öte yandan **Quad** sürekli mümkünü bitirip tüketme adına bir nakarattır/ tekrardır. Beckett oyunlarının şiirselliği ve ritmi sessizliklerden, fonolojik kaymalardan, eksiltelen cümlelerden ve belki de en sık karşılaşılan olarak söz/ beden tekrarlarından ileri gelir. Vladimir’in oyun başında şapkasıyla yaşadıklarının, aynısını Estragon’un çizmeleriyle yaşadıklarında görürüz: “Şapkasını çıkartır, içine bakar, elini içinde gezdirir, silkeler ve tekrar başına geçirir. (...) Şapkasını tekrar çıkartır içine bakar. İçindeki bir şeyi düşürmeye çalışır gibi şapkasının tepesine vurur, tekrar içine bakar, tekrar başına takar” (Beckett, 2021: 12). Bu türden tekrarlar oyun boyunca çizme ve şapka ile sürer. Onlara Lucky’nin sürekli olarak elinden bırakmadığı valizleri eşlik eder. Ne zaman valizleri bırakıp Pozzo’ya istediği bir şeyi götürse “geri döner ve tekrar her şeyi ellerine alır” (Beckett, 2021: 33). **Oyun Sonu**’ndaki Clov’un camdan dışarıya bakmak için giriştiği tekrarlar ise daha performatif bir nitelik taşır.

“Clov, soldaki pencerenin altına gider. Katı ve sallantılı bir yürüyüş. Başını yukarı kaldırır, soldaki pencereye bakar. Başını çevirir, sağdaki pencereye bakar. Sağdaki pencerenin altına gider. Başını yukarı kaldırır, sağdaki pencereye bakar. Çıkar, küçük bir merdiven getirir, soldaki pencerenin altına koyar, üstüne çıkar, perdeyi çeker. Merdivenden iner, sağdaki pencereye doğru altı adım atar, dönüp merdiveni alır, sağdaki pencerenin altına yerleştirir, üstüne çıkar, perdeyi çeker (...)” (Beckett, 2014: 21).

Clov’un fiziksel tekrarı devam eder. Lacan, “Fort-da” oyununu bir varlık ve hiçlik oyunu olarak nitelendirdikten sonra oyundaki tekrarın birincil simgeleştirme örneği gibi ele alınacağını söyler (Lacan, 2011: 252). Dolayısıyla tekrarın ilk anlamı simgeleştirme olarak işlev görür. Bu konuda davetsizce gelen bir imgenin veya Gerçek’in simgesel bir sızıntısının onu simgeleştirme çabası olarak görünür. “Freud haz vermeyen deneyimlerin takıntısız tekrar edişini bastırma mekanizmasındaki bir başarısızlıkla açıklarken Lacan bu durumu ‘Gerçek’le karşılaşma’ olarak tanımlar” (Atay, 2019: 117). Lacan’a göre yinleme zorlantısı haz ilkesinin ötesindedir ve ihtiyaçtır. Öznenin “düzenine ancak dilin söylem düzeyiyle, simgenin işleviyle, sorunun sorunsalıyla dahil edilir” (Lacan, 2011:117). Aynı zamanda Clov bu fiziksel tekrarının arasına farklı hareketler ekler. Çöp tenekelerinin içini ya da Hamm’ın yerinde durup durmadığını

kontrol etmek gibi çeşitlemeler ekler. Bunlar tekrarın içine serpiştirilmiş ve tekrarın bir parçası olan eylemler olarak algılanır.

“Tekrarda her çeşitleme, değişiklik, tekrarın anlamına yabancılaşması demektir. (çocuğun hep aynı masalı hep aynı törenle dinlemek istemesini düşün) bu durum şu anlama gelir: Gösterenin gerçekleşmesi bellekte asla asıl ifade ettiği anlamın önceliğini belirtecek kadar özenli olmayacaktır. O halde görüldüğü kadarıyla, anlamları çeşitlendirmek gösterenin ifade ettiği anlamı geliştirmekten çok, ondan kaçmaya yol açar. Çeşitlendirme, edimi oyuna dönüştürüp, haz ilkesi bakımından mutluluk verici boşaltım yolları sağlayarak gösterenin anlam ifade etme amacını unutturur” (Lacan, 2011: 68).

O halde tekrarlar simgesel düzenin davetsiz misafirleridir. Simgesel düzeni baltalayarak varlıklarını gösterirler. Öznelğin ilk kalıntılarından olmaları bakımından Lacan ve Beckett için hayati öneme sahip bir soruyu da gündeme getirirler: Simgesel düzenin ötesine geçilebilir mi? “Lacan ‘Simgeselin dışına çıkılabilir mi?’ diye sorar. Özne olmanın gerçekleştiği ilk yere dönmek mümkün mü? Buranın, aynanın arkasından özneyi ele geçiren hiçlik/ yokluk/ yarık/ adlandırılmayan olduğunu söyler” (Keskin, 2019: 407). Beckett’in tüm arzusu Lacan’ın hiçlik/yokluk/yarık/adlandırılmayan olarak tasvir ettiği yerin kaşifliğini yapmaktır. Gösterenin kendisini temsil etmesine izin vermediği bir düzlemin dile/ simgesele doluşması, öznelklik kaydının askıya alınması tekrarın doğasında mevcuttur. Dolayısıyla Beckett’in zorlantılı tekrarlarında “okunması gereken şey, yalnızca anlam değil, anlamın eksikliğidir; anlam sadece bilinçte değil, hatta asıl onun yarıklarında yatar; gösterense, işaret ettiği şey bilinmese de yarattığı etkiyle çözümlenebilir” (Felman’dan Aktaran Atay, 2019: 119).

“Tekrar kah aynı jestin yinelenmesiyle desteklenen söz değişiklikleri -Mutlu Günler-, kah başı sonu olmayan mekanik söz dizileri -Godot’yu Beklerken-, kah neredeyse fark edilmeyecek kadar belirsiz kademeli bir azalış veya iniş şeklindedir” (Terlemez, 2017: 161). Winnie’nin, tıpkı **Ben Değil** oyununda hiç ‘ben’ denmemesi gibi kötü bir günü hatırlamaması, doğrusu hatırlamamak için direnç göstermesi onu sözcükleri kusmaya ve yaptıklarını sürekli tekrarlamaya götürür. Winnie’nin söylemi hep bir tekrar ve aynılık üzerine kuruludur. Hatta çantasındaki gereçler dahi ertesi gün hiçbir şey olmamış gibi yeniden belirir. Winnie sonsuz bir tekrarın içine sıkışmış gibidir.

“Hatırlamanın yavaş yavaş kendi yerine geçtiği ve gittikçe bir odağa, merkeze daha da yaklaştığı, deneyimin ilk evrelerinde, ki her olayın bu merkeze tabi olması şart görünür, aynı zamanda *öznenin direnci* diyeceğim direnç baş gösterir; (...) o zaman öznenin direnci, edimde tekrar halini alır” (Lacan, 2011: 58).

Tekrarlama Lacan’ın ısrarla bahsettiği üzere bölünmeyle doğrudan ilişkilidir. Gerçeklikle karşılaşma ve bunun hoşnutsuzlukları Winnie karakterinde rahatlıkla izlenebilirken Hamm ve Clov üzerinden de okunabilir. Clov’un, Hamm’ı sürekli terk etmek istemesiyle gerçeğin arasında bölünmesi onu bu terk etme konusunda tekrara sürükleyecek bir hoşnutsuzluğa sevk eder. Kısacası zorlantılı tekrar özneyi bağlama hakim olmaya değil bir yabancılaştırmaya/ bölünmeye götürür, “sonsuz tekrarlar hakimiyetin artırılacağını düşünmek zordur, oysa o sonsuz tekrar öznenin radikal bocalamasını gün ışığına çıkartır” (Lacan, 2011: 253). Dolayısıyla Clov tekrar tekrar Hamm’a onu terk edeceğini söylerken gerçekliğe karşı öznel bir direnç gösteriyordur. “Bu yüzden tekrarlamayı önce buluşmanın olduğu yerde, öznedeydane gelen bölünme üzerinden temellendirmemiz gerekiyor. Bu bölünme analitik keşfin ve deneyimin tipik bir boyutunu oluşturur; diyalektik etkisiyle, gerçeğin kökensel olarak hoş gelmediğini idrak etmemizi sağlar” (Lacan, 2011: 77).

Öte yandan bitimsiz tekrarların tıpkı alışkanlıklar gibi zamanı geçirmek için bir şeylere ihtiyaç duyan Beckett karakterlerinin ilacı olduğunu belirtelim. Vladimir bu durumu şöyle ifade ediyor: “Ama alışkanlıklar duyarsızlaştırıyor insanı” (Beckett, 2021, 128). Nitekim Beckett, 1930 yılında Marcel Proust üzerine yazdığı **Proust** adlı makalesinde bellek ve alışkanlıklardan “zaman kanserinin yüklemeleri” (2019: 28) olarak bahseder. Kısacası zamanın askıda olduğu oyunlarda karakterlerin sık sık tekrara başvurması aynı zamanda öznenin zamanı atlatabilmesi işlevini de görür. “Jestin ve sözün payını azaltan tekrarlamanın sık sık kullanılması, eseri durağan ve değişmez bir boyuta taşır ve tiyatronun dinsel ayinlere giden ritüel kökenini hatırlatır” (Terlemez, 2017: 235).

Humboldt, dilin yazı ile korunmasına yetersiz bir mumyalama gözüyle bakar (Altuğ, 2020: 68). Çünkü dil doğası gereği bitmiş tamamlanmış bir ürün değil; bir performans ve etkinlik gibi anın içinde yeniden oluşan bir yapıdır. Beckett tiyatrosunun

sahne araçlarını ön plana çıkartarak dili performatif bir etken olarak kullanması bu bakımdan önemlidir.

“Dilin performatif işlevi: Dilin betimleyici işlevi zaten verili olduğu düşünülen bir gerçekliği edilgen biçimde anlatması veya betimlemesidir. Tersine, dilin performatif işlevi dilin gerçekliği anlattığı sürece etkileme, değiştirme ve üretme yeteneği ile ilgilidir. Ayrım şüphesiz ki sadece kavramsaldır, eylemsel deneyimde dil her iki işleve de sahiptir” (Kordela, 2019: 102).

Beckett dili şiir ve müzik oluşturma zorlarken ondan performatif anlamda fazlasıyla yararlanır. Öznellik anlayışının parçalı ve istikrarsız yapısı dil biçimine yansır. Barthes “dil parçalanması olsa olsa yazının bir susmasına götürebilir” (Barthes, 2009: 58) yorumunda bulunur. Onun oyunlarında kullandığı dil Lacancı anlamda üzeri silinmiş / kendi söyleminde yarılmış öznenin aynasıdır.

“Büyü yapmayı hedefleyen estetik usuller: ses tekrarları, uyaklar, duraklar, az sözle çok şey anlatma eğilimi, uyumun ve anlamın ortak çekirdeği olarak heceye yapılan vurgu, aynı seslerin, aynı sözcük topluluklarının ritmik tekrarları. (...) söyleyişte değişiklikler, sözcüklerin, cümlelerin kısaltılması, anlatıcının kendi kendine koyduğu biçimsel kurallara uymaması” (Anzieu, 2020: 244).

Beckett’in karakterleri “söz yitimi” ile giriştikleri mücadelede “sözün” ve “sessizliğin” içinde çare bulamadıkça “tekrarlarla” ve oyunlarla sözün anlamıyla “uyumasına” çabalarlar (Cant, 1999: 151). Tekrarlar, sözcüklerle, sözcüğün işaret ettiği nesneyle sözcüğü uzlaştıracak tüm güçlülüğe sahipmiş gibi anlamsız bir oyunla kendine yer edinirler. Tekrarlar gösteren ve gösterileni uzlaştırmaya çalışan bir çaba gibidir.

VLADIMIR: Ben bir şeyin tadına yedikçe varırım.

ESTRAGON: (Uzun uzun düşünüp) Bu mu tam tersi?

VLADIMIR: Mizaç sorunu.

ESTRAGON: Karakter.

VLADIMIR: Elden bir şey gelmez.

ESTRAGON: Ne kadar çırpınsan boşuna.

VLADIMIR: Neysen osun.

ESTRAGON: İstedğin kadar yırtın.

VLADIMIR: Aslı değişmez insanın.

ESTRAGON: Elden bir şey gelmez (Beckett, 2021: 28).

Tekrarlama ve yeniden adlandırma arasında, tekrarlama ve gösteren zincirinin çağrışımsal hareketinin arasında olduğu gibi sıkı bir bağ vardır. Öncelikle Vladimir ve Estragon'un tekrarlarında sürekli bir yeniden adlandırma ve eşanlamlı sözcükleri bulup çıkartma gibi bir dil oyunu söz konusudur. Öte yandan bu oyun Lacan'ın sıklıkla bahsettiği gösteren zinciri gibi çağrışımsal olarak ilerler. Sona gelindiğinde çıkan anlam zincirin başındakinden kesinlikle farklılık gösterir. Bir "mizaç sorunundan" bahsederken "elden bir şey gelmediği" bağlamına geçtiklerini görürüz. Dolayısıyla tekrar yukarıda değindiğimiz gibi bir nevi çeşitlemeyle beraber gelir ki bu da öznenin ve tekrarın anlama yabancılaşması demektir. Vladimir ve Estragon beklediklerini unutmak için bekleyişin kendisini konuşmak gibi bir paradoksun içindeyken -aynı paradoks Winnie'nin Willie'ye sözcüklerin bir gün kendisini terk edeceğini ve sessizliğin nasıl olacağını sözcüklerle anlatmasında vardır- tekrar ve bağlamın değişmesi, ikilinin anlama yabancılaşması için iyi bir örnek oluştururlar.

ESTRAGON: Beklerken madem susmayı beceremiyoruz, bari sakın sakın konuşmayı deneyelim.

VLADIMIR: Doğru, çenemiz düşük.

ESTRAGON: Düşünmeyelim diye yapıyoruz bunu.

VLADIMIR: Özrümüz var.

ESTRAGON: Duymamak için yapıyoruz bunu.

VLADIMIR: Sebeplerimiz var.

ESTRAGON: Tüm ölülerin sesleri.

VLADIMIR: Kanat sesi gibidir.

ESTRAGON: Yaprak sesi gibi.

VLADIMIR: Kum sesi gibi.

ESTRAGON: Yaprak sesi gibi (Sessizlik) (Beckett, 2021: 86).

Tekrarlar Beckett'in müziğinin de önemli bir payını oluşturur. Deleuze, "tekrar dilin gücüdür, her zaman aşırılık taşıyan bir şiirselliği akıllara getirir" (Deleuze'dan aktaran Terlemez, 2017: 161) der. Beckett tiyatrosunun aşırılıkları tekrarlar da kendini gösterir. "Sözün mütemadiyen tekrarı ile kökensel bir sessizlik arasındaki ilişkinin, sözcüklerin hem yüce hem de gülünç işleyişinin temsili" (Badiou, 2016: 8) olarak düşünülebilir.

"Eğer konuşmak gerekiyorsa bu sadece dilin esiri olduğumuz için değil, aynı zamanda ve özellikle de var olan ve konuşmak zorunda olduğumuz şeyin adlandırıldığı andan itibaren kendi yok oluşuna doğru gidişindendir. İsimlendirme işinin sürekli tekrar edilişi bundandır" (Badiou, 2016, s.27).

Godot'yu Beklerken'in ilk cümlesi "Yapacak bir şey yok" ya da "Mümkünü yok"tur (Beckett, 2021: 2). Bu sonun başlangıcı gibidir. Tüketilmiş, her yönden tükenmiş ve tahrip olmuş bir sonun başlangıcı. Bu başlangıç akla ister istemez **Quad** oyununu getirir. Beckett her oyununda olduğu gibi aşırılıklarıyla sözü tüketmek üzere **Godot'yu Beklerken**'de yeniden adlandırma ve tekrarlar sözleri kendi uçurumlarından yuvarlar. Bir çocuğun dili kullanmasındaki acemiliği ile sorularla ve tekrarlarla anlamı bağlamın içinden söküp alır. Böylece gösteren zincirindeki birimleri tüketerek oyunu "Yapacak bir şey yok" cümlesine getirmektedir. "Beckett'in dramaturgisinde oyun kişilerinin indirgemeci-analitik dil oyunları, Wittgenstein'nin ilksel/duyumsal/günlük dil adını verdiği dil ile kurulan diyalog düzenine benzer. İlksel dil, bir çocuğun konuşmayı öğrenirken kullandığı doğal olarak indirgenmiş, basit dil biçimleridir. Çocuk tekrar eder, yineler" (Ezici, 2012: 171). Pozzo'nun Lucky'i pazara satmaya götürdüğünü duyan Vladimir, "Ondan kurtulmak mı istiyorsunuz?" sorusunu altı defa yineler. Ancak altıncı yinemesinde pek de tatmin etmeyen bir cevap alır.

Oyunlar dil/gösterge olarak işlevlerinden ve anlamlarından koparılmış nesnelerle doludur. Göstergeler: bisiklet tekerliği, çöp kutuları, tabure, ağrı kesici, çocuk, lapa gibi gösteren zincirinin anlamsız hareketini ve hayati olanla saçma olanın ne kadar iç içe olduğunu gösterir (Meise, 2019: 343).

Beckett'in sözden sessizliğe giden tiyatro kronolojisinde önemli duraklarından biri de oyunlarında eksiltili bir dil-diyalog yapısını kullanmasıdır. Öteki tarafından sorgulanmadan kabul edilmiş dil kalıplarının sorgulandığı, dili gereksiz unsurlardan sıyrarak, eklemeyi değil çıkarmayı esas alan minimalist tutumuyla “varlığın gerçekliğini ya da hiçliğini gösteren, hem yaşamın hem de sözlerin tükenişini kapsayan” farklı bir dile ulaşmak ister (White, 2009:109). Eksilen dilin içinde düşünmek, örneğin **Ben Değil**'deki gibi başladığı cümleye birinci şahıs ekini getiremeyeceğini bilmek, dilin düşünme alanını da daraltır. Böylece “dil yalnızca gerektiğinde kullanılır. Tümceler gitgide tümceciklere, sözcüklere, ünlemlere dönüşür” (Yüksel, 2012, s.39). “...ama duygusuzlaşmıştı... hissediyordu... çok duygusuzlaştığımı hissediyordu... bilmiyordu... ne durumda olduğunu... düşünün!” (Beckett, 1999: 237). Öte yandan dildeki bu azalma/ eksilme Roland Barthes'ın **Eleştiri ve Hakikat** adlı denemesinde bahsettiği üzere, özne yazarın yazdıklarının ardında eksilmesini/ anonimleşmesini getirir (2016: 53). Beckett'in oyunları giderek anonimleşir. Özne yazar giderek metinlerin içinden çekilir. Geriye öznesiz bir ses kalır.

Sözden/ dilden anlam sökülüp alınıyor ve söz görüntüyle tersinlenerek (negative) ses düzeyinden ileri gidemiyor. “Sözcükler anlamını yitiriyor. Anlamaların da sözcüklerini yitirmeleriyle felaket tamamlanıyor” (Anzieu, 2020: 24).

ESTRAGON: Eee, gidelim mi?

VLADIMIR: Gidelim.

(Kıpırdamazlar) (Beckett, 2021: 74).

Sözcükler kendi kendilerinin altını oyuyor. Dil başına gelebilecek her felaketi henüz görmedi. **Oyun Sonu** dilin negatif kullanımı için altın madeni gibidir. Çünkü Hamm'ın sorduğu hiçbir soru tam olarak beklenen cevapla buluşmaz. Cevap hep tatminsiz bir sözcük veya cümleyle karşılanır. “Beckett'in oyunlarında anlamın ve dilin parçalanmasının herhangi bildik belirtici olmaktan daha önemlisi diyalogun kendisinin, içinde düşüncenin gerçek bir diyalektik değişimi oluşmadığı için sürekli yeniden parçalanmasıdır” (Esslin, 1999: 74). Dolayısıyla öznellik öğrenilmiş dilin negatifine toslamak durumundadır.

HAMM: Gündüz mü?

CLOV: Gece değil.

HAMM: (Öfkeyle) Ben sana gündüz mü diyorum (Beckett, 2014: 60)!

Cümleler ve bağlamlar anlamlarını yitirir. Sözcükler öğrenilmiş kalıpların dışında yer değiştirebilir, eksilebilir ya da yanlış telaffuz edilebilir bir yapıda kullanılır. Kimi sözcüklerin kullanımı ise keyfi görünür. “Gösterilen ile gösteren arasındaki bağıntıyı her an değiştiren etkenlere karşı dil kesinlikle savunmasızdır. Bu da göstergenin nedensizliğinden doğan sonuçlardan birisidir” (Altuğ, 2020: 68). Beckett burada sanki toplumsal uzlaşıya dayalı gösteren ve gösterilenin statüsünü bozmakla meşguldür. “Her cümle bir sonraki tarafından olumsuzlanır, her eylem bir sonraki eylemi yok sayar. Anlam tamamıyla ortadan kalkana dek bu mekanizma sürer (Acheson, 1997: 148).

VLADIMIR: Şahane bir akşam.

ESTRAGON: Unutulmaz.

VLADIMIR: Ve henüz bitmedi.

ESTRAGON: Sanırım haklısın.

VLADIMIR: Daha yeni başladı.

ESTRAGON: Korkunç.

VLADIMIR: Sanki gösterideyiz.

ESTRAGON: Sirkte.

VLADIMIR: Müzikholde.

ESTRAGON: Sirkte (Beckett, 2021: 48).

“Gösterenden gösterene denetlenemez bir gönderim zinciri içerisinde sürüp giden ‘anlamın özgür oyunu’ durumu... Anlamlama-signification- gerçekliği yok edildiği için salt bir oyun etkinliğine dönüşmüş” (Altuğ, 2020: 236) görünür. Evrensel bir anlamın yani gösterilenin yokluğu, sonsuza kadar gösterenine sadık kalacak bir gösterilenin olmaması demektir ki bu da gösteren zinciri üzerinde durmaksızın kayan Vladimir ve Estragon’u özetler. Öznenin sezgisel olarak kullandığı dilde anlam kaymaları

yaşamalarının “nedeni bu terimleri, anladığımız kadarıyla ve dahası yaygın anlayıştaki tek boyut üzerinden soyutlanmış haliyle anladığımız kadarıyla, sezgisel olarak kullanmamızdır. Söylemin bütün öğelerinin ortak kaderi budur” (Lacan, 2011: 258). Anlamı tayin eden cümle sonlarının bir türlü gelmemesi, eksilti ve negatif anlatım, sessizlikler... Tümü öznenin kendi üzerindeki Öteki’nin söylemini yıkma çabaları olarak okunabilir. Beckett karakterleri bu bakımdan öznellik yapısının sınırlarında gezinirler. Onlar ne tam anlamıyla simgesel düzene adapte olmuş özneler ne de bütünüyle dışında kalmış kişilerdir. Fakat bu sınırların içinde olmayan bir karakter olarak Lucky, meşhur tiradıyla, Beckett oyunları içinde kuşkusuz en çok üzerine konuşulan karakterdir. Lucky’nin dili taklit eden bir makine gibi bildiği sözcük ve deyimleri bir anlam oluşturmaz biçimde peşi sıra söylemesi onu özneliğin sınırlarının dışına iter. Özneliğin dışında anlamlı bir cümle ve yapının olmayacağına değinmiştik. Öznenin, Öteki’nin dayattığı yapının sınırlarına dahil olmayı reddettiği alanlar olarak psikozu/şizofreni işaret eden Lacan, tüm psikozları bir dil hastalığı olarak yorumlar.

Lacan, simgesel düzene kaydolamayan öznenin, yani Öteki’yi edinemeyen kişinin sadece imgesel ötekiyle karşılaştığını ve bu durumun rekabet temelinde olduğunu söyler (Fink, 2016: 148). Öteki’yi edinememiş şizofreni de dilin yapısı kayıptır. O, dili edinemediği için psikozdur. Dolayısıyla simgesel düzene başarıyla kaydını yaptıran öznenin konuştuğu dili içeriden geliyormuş gibi algılamasının tersine o dili dışarıdan gelen bir ‘nesne’ olarak algılar. Dolayısıyla şizofren dili konuşmaz, taklit eder. Onun kurallı ve anlamlı bir cümle kuramaması simgesel düzeni edinememesinden ve dilin yapısını bilmemesinden kaynaklanır. Söz ve bedeni birbirine bağlayan, Lacan’ın ‘Kapitone Noktası’ ismini verdiği düğümden mahrumlardır. “Bir kişinin dilin yapısını özümsemesine izin veren bu dikiştir -Kapitone-. O olmadan, her şey sökülme, çözülme başlar” (Fink, 2016: 145).

LUCKY: (Düşük bir tonla) Varlık Puncher ve Wattman da beyaz sakallı bir tanrının yepyeni çalışmalarını yaratırken bu zamanın dışında ilahi birkaç istisna dışında bizi sever ama nedenini bilmiyoruz ama gelecek ve can yakacak ilahi Miranda bu sebepsiz şeylerden dolayı ateşin içinde olacağız, alevler azalsın diye ışıklara saklanacağız ve o alevlerde çıplaklar cehennemi saklı olacak bazen ve bugün beklentiye girmemek gerekir başarısız beklemelerin sonucunda ama ancak akademi tarafından onaylanmış

taçlandırılmış berne en breşe antropometrisi başka herhangi bir hata kabul etmeyen şerefsiz insan hesapları başarısız araştırmalar ama ummalayım ki Puncher ve Wattman bu kadar net (...) (Beckett, 2021: 60).

Beckett tiyatro sahnesine ilk defa böylesi kaotik/ şizofrenik bir dili çıkartır. Lucky'nin tiradı “mükemmel bir örnek oluşturduğu, sözün düzensiz buyruklarına tabi olan düşüncenin işkencesi” (Badiou, 2016, s.70) olarak yorumlanır. Yapısal açıdan her şey açık olsa da iki noktaya değinelim. İlki cümlelerin katiyen bitmemesine... Yukarıda değindiğimiz üzere Lacan düşüncesinde cümleye anlamını veren onun son kelimesidir. Fakat Lucky'nin cümleyi tamamlayacak son sözcükten haberi yoktur. Çünkü o dilin dışında yaşamaktadır. İkincisi ise Lucky her ne kadar anlamsız/ şizofrenik bir sabuklama sergilese de söyledikleri tekil birimler olarak incelendiğinde anlamlı deyimler, sözcük kalıplarıyla karşılaşırız. Örnek olarak, “birkaç istisna dışında”, “beklentiye girmemek gerekir” veya “akademi tarafından onaylanmış” gibi kalıpları Lucky ezberlemiştir. Yani ona öğretileni yapıyordur. Saussure'ün cümle dizimini özneye tahsis ettiğini ve Lacan'ın daha sonra bunu öznenin elinden aldığını biliyoruz. Fakat Lacan tarafından metafor üretiminin “öznelliğin tetiklenmesi” (Fink, 2020: 115) olarak görüldüğü yani öznelliğin bütün bir şekilde kişinin elinden alınmadığını düşünülürse, Lucky hiçbir biçimde böyle bir yetiye sahip değildir. Onu simgesel düzende temsil edecek bir göstereni olmadığından onun için öznellik söz konusu bile olamaz.

Bu noktada Lucky'nin hiçbir biçimde suçluluk hissedemeyeceğini ve imgesel düzene tabi olduğu için ilişkilerini rekabet üzerinden gördüğünü belirtmek de fayda var. Bunu Estragon'un Pozzo'nun attığı tavuk kemiklerini almasından sonra Lucky'den tekme yemesinde görüyoruz. “Bir kişinin kendini suçlu hissedebilmesi için bastırma olmalıdır. Bastırma içinse dile, simgele geçmek gerekir” (Fink, 2016: 150). Lucky bu yüzden suçluluk sergileyemez. Öte yandan bedenini de dile yaklaşımı gibi kullanır. Pozzo'nun her istediğini götürdükten sonra ayakta dinlenirken dahi valizleri yere indirmez. Sürekli havada tutmak zorundaymış gibi onları taşır. Dolayısıyla Lucky'nin valizleri elinden bırakmaması ezberlenmiş bir dil gibidir. Lucky yalnızca öğrendiğini taklit eder.

Lucky herhangi bir şeyi de arzulayamaz. Lucky ona anlatılanlar haricinde bir arzuya sahip değildir. Çünkü “dil yapısının kayıp olduğu yerde arzu da kayıptır” (Fink,

2016: 154). Dil yoksa simgesel düzen de yok demektir. Dolayısıyla arzusun hareket ettirici ögesi olan ‘küçük nesne a’nın öznenin elinden kaçacak bir düzlemi de yoktur. Kısacası Beckettvari aşırılıklara örnek olarak, Pozzo duyu organlarının yıkımıyken, Lucky motor işlevin yıkımını temsil eder (Anzieu, 2020: 125).

Son olarak Lucky özneliğin olmazsa olmaz duvarı/ çeperidir. Çünkü Lucky’nin varlığı özneliğin varlığının alanını/ sınırını çizerek onu var eder. Bu yüzden Lucky, Lacan’ın esin kaynağı gibi, onun özneliği anlatırken sınırlarını belirleyen bir karakter olarak düşünülebilir. Lucky simgesel düzenin öznellik ve özgürlük ilişkisini yapı-söküme uğratan bir karakter olarak incelememizin son basamağını oluşturur.

Toplamak gerekirse Beckett özneliği parçalanmış, anlamsız tekrarlara boğulmuş, yer yer fizyoloji tarafından sekteye uğratılmış ve bilhassa sessizlik deneyimlerinde anlamsızlaşmış bir yapı olarak sahneye taşır. Onun için öznellik giderek sese, daha sonra sessizliğe doğru evrilir. Beckett’in ressam arkadaşı Abraham van Velde için yaptığı yorum onun kendi sanat ve tiyatro anlayışı için de geçerlidir: “Öyleyse A. van Velde’nin resmi, her şeyden önce, muallakta kalmış şeyin resmidir; can sıkıcı çağrışımlarla yüklü olmasa seve seve ölü nesnenin, ideal düzeyde ölü nesnenin resmi derdim” (Beckett, 2018: 22). Beckett’in tiyatrosu da sözden sessizliğe “ideal düzeyde ölü bir nesne” olma yolunda ilerler. “Beckett oyunlarında giderek her şey sese indirgenir. Bir küp içerisinde kök salmış, çöp kutularında yaşayan, tutsak veya ölüme yakın bir bedenin sözle değil sesle hemhal olması gibi. Dolayısıyla Blanchot’nun Beckett incelemesinde oldukça yerinde olarak fısıldadığı dilsiz hakikat şunu söyler: Beckett, her sözün kaynağında olan sessizliğe geri dönüş’tür” (Badiou, 2016, s.33).

SONUÇ

Aristoteles'in sınırlarını belirlediği dram sanatının gerçeklikle ilişkisi 17. yüzyılda Descartes'ın kurduğu Kartezyen düşünceyle perçinlenmiş, klasik dram ya da burjuva dramı olarak adlandırılan bir biçime dönüşmüştür. Klasik dram ise temellerini Aydınlanma Düşüncesinin öznellik ve dil düşüncesinden alarak, kullandığı dile tamamiyle hakim, bütünlüklü ve istikrarlı özneleri/ oyun kişilerini sahneye çıkartmıştır. Çizgisel ve ilerlemeci bir zaman anlayışıyla öznenin istikrarlı 'özü' perçinlenmiştir. Klasik dramların öznellik ve dil anlayışının oturduğu bu temelde, evrensel hakikatler geçerliliğini koruduğu için tiyatrodan beklenen şey anlamlı olması, dramatik olarak bir anlam boyutu içermesidir. Öte yandan anlamlı olmasıyla ön plana çıkan tiyatro sanattan ziyade felsefenin alanına yaklaşır. Dolayısıyla sahne düşüncenin laboratuvarı olarak işlev görür.

Tarihsel Avangard hareketle beraber yapı-sökümüne uğrayan klasik dram, çizgisel zaman anlayışından, bütünlüklü öznenin ve şeylerle doğası gereği birebir örtüşen dilden uzaklaşır. Sanat bir düşünce alanından ziyade geleneklerine geri dönerek biçimsel yanını ön plana çıkartır. Sahne artık felsefi meselelerin tartışıldığı bir alan olmaktan çıkar ve oluşun kendisi olmaya meyleder. Seyirci ve sahne arasındaki imgesel duvarın yıkılmasıyla tiyatro hem zamansal ve mekânsal açıdan 'şimdi ve burada'yı temsil eder hem de seyircisini de kendisine katmış olur. Nitekim 1960'lı yıllarda ortaya çıkan performans sanatı köklerini Tarihsel Avangard'ların seyirci-sahne ilişkisinden alır. Dil anlamı aktarma işlevinden azade edilir ve şiirsel bir biçime dönüşür. Amacı anlamı aktarmak değil, müzikle bir olmaktır. Anlam, evrensel statüsünden alaşağı edilir.

Dile ve özneye ilişkin Ferdinand Saussure'le felsefe ve dilbilim alanında başlayan yaklaşım büyük bir paradigma yıkımına sebep olur. Dili gösteren/ses ve kavram/gösterilen olarak düşünen Saussure, ikisi arasındaki bağın doğal olmadığını, toplumsal uzlaşının bir eseri olduğunu öne sürer. Dolayısıyla 'taş', ona öyle dediğimiz için taştır. Doğasında bu sesi barındırmaz. Bu düşünce dile bütünüyle hakim olan cogitocu öznenin de ayağını kaydırır. Çünkü öznellik tamamiyle dilin sınırları içinde ve onun tarafından belirlenmiş bir 'inşa' olarak görülmeye başlanır. Özellikle Freud'un

bilinçdışını keşfiyle başlayan psikanalitik süreç ise Lacan'ın öznelliği fizyolojiden dilbilim alanına getirmesiyle büyük yankı uyandırır.

Lacan, özneyi tamamıyla dil tarafından belirlenmiş olarak ele alır. Öte yandan özne bu belirlenmişlik içinde kendisini temsil eden gösteren ve kendisi arası arasında bölünmüştür. Bu bölünme öznenin doğasının bir göstergesidir. Çünkü kişinin simgesel düzene, yani dile geçişi ancak kendi yerine bir göstereni temsilci olarak koymasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla özne dile geçtikten sonra bir gösterenden fazlası değildir. Öte yandan Lacan, gösteren gösterilenin yerlerini değiştirerek anlama değil işitim imgesi olan gösterene öncelik vermiş olur. Lacancı düşüncede anlamı tayin eden ise büyük harfle yazılan Öteki'dir. Öteki terimini Lacan bugüne kadar konuşulan bütün bir dil olarak formüle eder. Simgesel düzenin yasa koyucu sistemi olarak Öteki, özneye ne yapması gerektiğini söyleyendir.

Samuel Beckett'in ilk postmodernist yazarlardan sayılması onun dil ve özne arasındaki bağa dair getirdiği biçimsel ve felsefi ilişkinin bütünlükçü ve evrenselci bir bakış açısından ziyade yapısökümcü bir taraftan yaklaşmasından gelir. Samuel Beckett tiyatrosunda dilin kullanımı hiçbir zaman modernist anlamda bütünleştirici olmamıştır. Beckett, klasik dramlardakinin aksine oyun yapısı ve dilini evrensel meseleler üzerine kurmaz. Absürdist bir yazar olarak öncelikle anlamın önüne 'saçmayı' getirir. Beckett tiyatrosunda, Lacan'ın dil ve öznellik konusundaki gösterenin gösterilenden daha üstün olduğu görüşü, sessizlikler ve herhangi bir anlama işaret etmeden yinelenen sözcükler üzerinden temsil edilir.

Beckett dili sessizlikler içinde, eksilterek, yanlış anlamalarla, bitimsiz cümlelerle, tersinlemeli bir diyalog yapısıyla, gösteren zincirini andıran tekrarlarla, gevezeliklerle ve esnemelerle sahneye çıkarır. Nitekim Beckett dilin yapısını alaşağı ederek Lacan'ın bahsettiği simgesel düzenin yasalarının içi boş düşüncelerden oluşan doğasını da ortaya çıkarır. Sahnedeki oyun kişilerini yer yer bir gösteren seviyesinde tutarak öznelerarasılığın altını oyar. Dolayısıyla öznelliği tayin eden simgesel düzenin ortak bir söylem olarak evrensel bir hakikate değil, toplumsal/ uzlaşımalsal bir gerçeğe dayandığını ifşa eder. Öte yandan sessizlikler Lacan düşüncesinde simgeselin dışında

Gerçek'in uğrakları olarak da düşünülür. Dolayısıyla Beckett oyunlarındaki sessizlikler çoğu zaman özneyi ve öznelliği sınava tabi tuttuğu gibi dile gelmeyen zorlantısı olarak da işlev görür.

Beckett'in dilin içine sıkışmış öznenin içinde bulundukları sahneye de sıkıştığı oyunlarında, anlam sonsuza dek askıya alınmıştır. Çünkü anlam ancak Öteki tarafından tayin edilen, evrensel olmayan simgesel bir içerik olarak geçerliğini yitirmiştir. Dilin içinde sürekli değişen bir anlam düzeyi, döngüsel bir zaman ve süresiz bir mekan anlayışı öznenin kaderinin göstergeleridir. Sahne üzerinde bedensel kısıtlamaları yüzünden hareket edemeyen veya görme yetisini kaybetmiş karakterler sadece konuşarak var olurlar. Dolayısıyla oyun kişilerinin bu tutumu Lacan'ın özneye simgesel düzenden, yani dilden başka bir mekanın olmadığı gerçeğini doğrular. Çünkü öznellik ancak dille mümkündür. Dilin dışında, **Godot'yu Beklerken** oyununda Lucky karakterinde gördüğümüz üzere bir öznellik alanı yoktur.

Öte yandan Beckett sahnesinde oyun kişileri çoğunlukla çiftler oluştururlar. Vladimir ve Estragon, Winnie ve Willie, Hamm ve Clov, Nagg ve Nell, hatta Krapp ve onun teybi... Bu çiftler öznelliğin ve varoluşun ancak öteki tarafından tayin edildiği gerçeğini gösterir. Çünkü Lacan, ötekisi olmadan öznenin olamayacağını, öznenin ancak öteki ve dil aracılığıyla varlığını gerçekleyebileceğini savunur. Bu bakımdan Beckett bir yandan kendisini sınırladığı için ondan kurtulmayı isteyen bir yandan da öteki olmadan var olamayacağı için harekete geçemeyen oyun kişilerini sıklıkla kullanmıştır. Lacan'ın söylemler arasında 'Efendinin Söylemi' olarak incelediği, efendi-köle ilişkisinin simgeselin özündeki bir durum olduğu gerçeği Beckett oyunlarında bahsi geçen çiftler tarafından verilir. Örneğin Clov, efendisi Hamm tarafından hem dil hem de mekânsal olarak belirlenmiş olarak kalır. Simgesel düzenin Öteki'si olarak efendi figürü himayesindeki özneyi kendi yasalarınca belirleyerek onu toplumsallaştırır.

Beckett dilin içinde gedikler açarak, Lacan'ın Gerçek diye formüle ettiği dilin dışında kalan yaşantıları içeren düzleme inmek ister. Bunun için öznelliğin sınırlarını tüketir ve öznenin dile bağlılığını geç dönem oyunlarında bütünüyle sessizliğe geçerek yapar. Sağırlar diyalogunu andıran oyun yazarlığı giderek sessizliğe evrilir. Öncelikle

oyunlarda Lacan'ın sıklıkla bahsettiği anlamlama ya da gösteren zincirinin birer yansıması olarak görülen diyaloglarla sözcüklerin özne tarafından değil kendileri arasındaki fark dolayımında seçildiği gösterilir. Beckett Lacan'ın anlamlama zincirini Vladimir ve Estragon üzerinden eşanlamlı sözcüklerin tekrarından başlayarak baştaki anlam kendi kendini silip süpürüne kadar sözlük oyunlarına devam etmeleriyle gösterir. Dolayısıyla Lacan'ın anlamlama ediminin Beckett oyunlarındaki yansıması klasik dramdaki öznenin anlamlı olma iddiasının ayağını kaydırır.

Yukarıda bahsedilen durumlar göz önüne alınırsa Lacan'ın öznelliği sürekli özgürlük duvarının dibine götüren öğretisinin Beckett oyunlarının da motifini oluşturduğu görülür. Beckett'in oyunları Lacan'ın söylemiyle anlatılacak olursa, simgesel düzeni temsil eden sahneden ve dilden kaçamayan, bir biçimde onun tarafından köleleştirilmiş, onu eksilterek ve sessizliklere boğarak yırtmak isteyen oyun kişilerinin komedisidir. Sonuç olarak Beckett öznelliği, söz ve sessizlik arasındaki yarıktaki konumlandırılan ve öznenin dilin içindeki özgürlüğünün ancak 'tırtıklanmış' bir özgürlük olduğunu gösteren oyunları Lacancı düşünceye yaklaşıp.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ACHESON, James. (1997). *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, London: Macmillan Press.

ADORNO, T.W., Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev: Nihay Ülner, Elif Öztarhan. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

AKARSU, Bedia, (1984). *Wilhelm Von Humbolt'da Dil-Kültür Bağlantısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

ANZIEU, Didier. (2020). *Beckett*, çev: Nesrin Demiryontan, İstanbul: Metis Yayınları

ARTAUD, Antonin. (2021). *Tiyatro ve İkizi*, çev: Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ASTRO, Alan (1990). *Understanding Samuel Beckett*, Columbia: University of South Carolina Press.

BADIOU, Alain. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.

BADIOU, Alain. (2016). *Beckett Tükenmeyen Arzu*, çev: Zeynep Turan. İstanbul: Sel Yayınları

BALL, Hugo. (2017). *Zamanın Dışına Kaçış- Bir Dada Günlüğü*, çev: Sibel Erduman. İstanbul: Paris Yayınları

BARTHES, Roland. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi -Yeni Eleştirel Denemeler*, çev: Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

BARTHES, Roland. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*, çev: Elif Bildirici ve Melike Işık Durmaz. İstanbul: İletişim Yayınları.

BARTHES, Roland. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*, çev: Ayşe Ece, Kamil Sevil, Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BECKETT, Samuel. (1989). *İmge*, çev: Ahmet deniz, İstanbul: Nisan Yayınları.

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

BECKETT, Samuel. (1999). *Samuel Beckett'in Tüm Kısa Oyunları*, çev: Uğur Ün. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2007). *Oyun Sonu*, çev: Genco Erkal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2016). *Hiç İçin Metinler*, çev: Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2018). *Dünya ve Pantolon*, çev: Cem İleri, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2018). *Felaket ve Sair Kısa Oyunlar*, çev: Kolektif, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2019). *Proust*, çev: Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.

BECKETT, Samuel. (2021). *Godot'yu Beklerken*, çev: Pınar Aziz, Volga Serin, İstanbul: Kabalcı Yayınları

BERGSON, Henri. (2017). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev: M. Ş. Tunç, İstanbul: Dergâh Yayınları.

BESBES, K. (2007). *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. New York: Universal Publishers.

- BLACKHAM, H.J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*, çev: Ekin Uşaklı, Ankara: Dost Yayınevi.
- BLANCHOT, Maurice. (2014). *Bekleyiş ve Unutuş*, çev: Ender Keskin, İstanbul: Monokl Yayınları.
- BLOOM, Harold. (2014). *Batı Kanonu*, çev: Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BROCKET, Oscar. (2000). *Tiyatro Tarihi*, çev: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B. Güçbilmez. Ankara: Dost Yayınları.
- BURKMAN, Katherine. H. (1987). *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Boston: Fairleigh Dickinson University Press.
- CAMUS, Albert. (2016). *Sisifos Söyleni*, çev: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- CANAR, Burcu. (2013). *Tuhaf Alan Sessizlikten İletişime Bir Sahne Denemesi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CAPELLE, W. (1994). *Sokrates'ten Önce Felsefe -I-*, çev: O. Özgül, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- CASSIER, Ernst. (2018). *Dil ve Mit*, çev: Onur Kuzgun, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- CHESNEY, Duncan Maccoll. (2013). *Silence Nowhen: Late Modernism Minimanlism, and Silence In The Work Of Beckett*, New York: Paper Lang Publishing,
- CIORAN, E.M. (2008). *Çürümenin Kitabı*, çev: Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.
- COHN, Ruby. (1980). *Just Play: Beckett's Theater*, New Jersey: Princeton University Press.
- CORNWELL, N. (2006). *The Absurd in Literature*, Manchester: Manchester University Press ND.

CRAIG, Gordon. (2009). *On the Art of Theatre: 1911*, New York: Cornell University Library.

DELEUZE, Gilles. (2019). *Bitik*, çev: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul: Norgunk Yayınları.

DERRIDA, Jacques. (1981). *Positions*, Trs: Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.

DERRIDA, Jacques. (2016). *Platon'un Eczanesi*, çev: Zeynep Direk, İstanbul: Alfa Yayınları.

DESCARTES, Rene (1998). *İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler*, çev. Mehmet Karasan, İstanbul: M.E.B. Yayınları.

DETIENNE, Marcel, (2012). *Arkaik Yunan'da Hakikatin Efendileri*, çev. Adem Beyaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

DEUTSCHER, Guy. (2019). *Dilin Aynasından*, çev: Cemal Yardımcı, İstanbul: Metis Yayınları.

DOBREZ, L. A. C. (2013). *The Existential and Its Exist*, London: Bloomsbury Academic Collection.

DOLAR, Mladen. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, çev: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

ELLUL, Jacques. (2004). *Sözün Düşüşü*. Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay.,

ESSLIN, Martin. (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev: Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ESSLIN, Martin. (1999). *Absürd Tiyatro*, çev: Güler Siper, Ankara: Dost Yayınları.

FINK, Bruce. (2016). *Lacan'cı Psikanalize Bir Giriş*, çev: Özgür Öğütçen. İstanbul: Encore Yay.

FINK, Bruce. (2020). *Lacancı Özne*, çev: Kemal Güleç. İstanbul: Encore Yay.

FOSTER, M. (1989). *Eleştirel Aile Kuramı*, çev: Hüseyin Tapınç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FOUCAULT, Michel. (1973). *The Order of Things*, New York: Vitage Books.

FREUD, Sigmund. (2018). *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları.

FREUD, Sigmund. (2018). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çeviri: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

FREUD, Sigmund. (2019). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev: Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları.

GOULD, Thomas. (2018). *Silence In Modern Literatur And Philosophy: Beckett, Barthes, Nancy, Stevens*, London: Palgrave Macmillian Published.

GUREWICH, Feher Judith. (1996). *The Subject and the Self*, London: Jason Aranson Inc.

HARVEY, David. (2019). *Postmodernliğin Durumu*, çev: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yay.

HASSAN, Ihab. (1975). *Paracriticism: Seven Speculations Of The Times*. Urbana: University Of Illinois Press.

HASSAN, Ihab. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru*, çev: Emel Aras. Ankara: Hece Yay.

HOMER, Sean. (2016). *Jacques Lacan*, çev: Abdurrahman Aydın, Ankara: Phoenix Yay.

HUMBOLDT, Wilhelm von. (1988). *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*. Trs: Peter Heath, Cambridge: Cambridge University Press.

INNES, Christopher. (2010). *Avant- Garde Tiyatro*, çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Yay.

JAMESON, Frederic. (2002). *Dil Hapishanesi*, çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

LANGONE, John. (2005). *Bilimin 4000 Yıllık Serüveni*, çev: Duygu Akın, İstanbul: NTV Yayınları,

LATACZ, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, çev: Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.

LE BRETON, David. (2021). *Sessizlik Üzerine*, çev: Zeynep Turan İstanbul: Sel Yayıncılık.

LEADER, Darian ve GROVES, Judy. (1997). *Yeni Başlayanlar İçin Lacan*, çev: Gül Çağalı Güven, İstanbul: Milliyet Yayınevi.

LESOURD, Serge. (2018). *Özne Nasıl Susturulur?*, çev: Özge Soysal, Ümit Edeş, Ankara: Doğu Batı yay.

LOCKE, John. (2013). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. çev: Vehbi Hacıkadıroğlu. İstanbul: Kabalcı Yay.

MEISEL, Martin. (2019). *Kaos İmgelemi*. Çev: Mehmet Moralı. İstanbul: Koç Üniv. Yay.

MILLER, Robert L. (1968). *The Linguistic Relativity Principle and Humboldtian Ethnolinguistics*. The Hague- Paris: Mouton.

MOORJANI, Angela & BEN-ZVI, Linda. (2008). *Beckett At 100 Revolving It All*. New York: Oxford University Press.

NASIO, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. çev: Murat Erşen, Özge Erşen. Ankara: İmge Yay.

NIETZSCHE, Friedrich. (2003). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.

ÖZCAN, Muttalip (2006). *İnsan Felsefesi: İnsanın Neliği Üstüne Bir Soruşturma*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

PARAS, Eric. (2016). *Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna Foucault*. çev: Yunus Çetin. İstanbul: Kolektif Yay.

RICHARD, Malcom K. (2014). *Derrida*. çev: Zeynep Talay. İstanbul: Kolektif Yay.

ROUSSEU, J.-J. (2019). *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*, çev: Ömer Albayrak. İstanbul: İş Bankası Yay.

SANDERS, Barry. (2001). *Kahkahanın Zaferi: Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SAUSSURE, Ferdinand De. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev: Berke Vardar, İstanbul: Multilingual yay.

ŞENER, Sevda. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Yay.

TUBRIDY, Derval. (2018). *Samuel Beckett and the Language of Subjectivity*, New York: Cambridge Universtiy Press.

TURA, Saffet Murat. (2017). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Yay.

ÜÇÖK, N. (1947). *Genel Dilbilim*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.

WHITE, K. (2009). *Beckett and Decay*, Birmingham: Continuum International Publishing Group.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (2014). *Felsefi Soruşturmalar*, çev: Haluk Barışcan, İstanbul: Metis.

YÜKSEL, Ayşegül. (2012). *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul: Habitus Yayınları

ZUPANCIC, Alenka. (2018). Neden Psikanaliz?, çev: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler:

ALFANDARY, Isabelle. (2010). “E. E. Cummings’in Şiirinde Ses ve Sessizlik”, Çev: Ilgın Yıldız, *Yasak Meyve Dergisi*, Yıl: 8, Sayı 42, Ocak-Şubat 2010, ss.107-112.

ALTHUSSER, Louis (1999). “*Mimesis*” *Materyalist Tiyatro Üzerine Notlar*”, çev: Taciser Belge, *Birikim Dergisi*, Eylül 1975, Sayı 7, ss. 48-53.

Benjamin, Keatinge. (2008). “Beckett and Language Pathology.” *Journal of Modern Literature*, 31(4), 86-101.Web. 1 March, 2013.

ÇELİK, Süreyya Karacabey. (2003). Modern Sonrası Dramatik Metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2003, Sayı 15, ss. 36-95.

Göksel, Nil (2008). “Logos’u Unutmak”, *Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi Bibliotech*, Yıl 2008, Sayı 6, ss. 24-30.

Güçbilmez, Beliz. (2003). Absürd Tiyatroda İroni, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2003, Sayı 15, ss. 96-137.

Güçbilmez, Beliz. (2006). “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2006, Sayı 21: ss. 27-44.

Güçbilmez, Beliz. (2007). Ibsen’den Beckett’e Belleğin Temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2007, Sayı 23, ss. 125-141.

Güremen, Refik. (2016). Aristoteles’te Dilin Politik Rolü. *Felsefe Tartışmaları Dergisi*, Yıl: 2016, Sayı 53, ss. 16-38.

Özdemir, Emin. (1981). Varoluşçuluk, *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, Yıl: 1981, Sayı 349, ss. 349-358.

Kitap İçi Bölümler:

BADIOU, Alain (2019). “Hakikat: Zorlama ve Adlandırılmayan”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: İsmail Yılmaz, Monokl Yayınları, ss. 695-707.

BIZUB, Edward, (2013). “Beckett’s Boots: The Crux of Meaning”, *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Edited by: Jürgen Siess, Matthijs Engelberts, Angel Moorjani, Rodopi Press, 267- 279.

BROWN, Llewellyn (2013). “Voix Et Illiminite Dans L’innommable”, *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Edited by: Jürgen Siess, Matthijs Engelberts, Angel Moorjani, Rodopi Press, 239-253.

CARRIERE, Julien (2013). “Beckett’s Happy Days And Dante’s Inferno Canto 10”, *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Edited by: Jürgen Siess, Matthijs Engelberts, Angel Moorjani, Rodopi Press, 197-211.

DEMİR-ATAY, Hivren (2019). “Bir Okuma Deneyimi Olarak Jouissance: Lacan, Aktarım ve Edebiyat”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), Monokl Yayınları, ss. 113-120.

DOLAR, Mladen (2019). “Divandaki Efendi ile Köle”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: Abdurrahman Aydın, Monokl Yayınları, ss. 250-266.

FELMAN, Shoshana (2019). “Jacques Lacan ve İçgörü’nün Serüveni, Çağdaş Kültürde Psikanaliz”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: Sibel Kibar, Monokl Yayınları, ss. 89-101.

FINK, Bruce (2019). “Lacan’ın Temel Fantezi Kavramına Bir Giriş”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: Berkay Ersöz, Monokl Yayınları, ss. 388-399.

KESKİN, Yeşim (2019). “Öznenin Serüveni, Bedenin Trajedisi: Ichspaltung”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), Monokl Yayınları, ss. 399-410.

KINCAID, Andrew (2013). “Mapping the Future -Endgame, Premediation, and the War on Terror-“, *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Edited by: Jürgen Siess, Matthijs Engelberts, Angel Moorjani, Rodopi Press, 169- 183.

KORDELA, Kiarina (2019). “Arzu ve Ötelenmiş Travma (Lacan, Antigone ve Demokrasi)”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: Övünç Cengiz, Monokl Yayınları, ss. 101-113.

LACKEY, Michael (2017). “Tanrı’yı Öldürmek, ‘Özne’yi Özgürleştirmek: Nietzsche ve Tanrı Sonrası Özgürlük”, *Nietzsche ve Dil, Erken Dönem İki Makale ve Yorumları*, (ed: A. Onur Aktaş), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, ss. 57-87.

NASIO, J.-D. (2019). “Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları”, *Monokl Lacan Seçkisi* (ed. Yeşim Keskin), çev: Atakan Karakış, Monokl Yayınları, ss. 48-54.

VANDEVELDE, Tom (2013). “I OPEN: Narration in Samuel Beckett’s *Cascando*”, *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Edited by: Jürgen Siess, Matthijs Engelberts, Angel Moorjani, Rodopi Press, 253- 267.

Basılmamış Kaynaklar:

ÇAKMAK, Cengiz (1991). *Platon Felsefesinde Anlam Problemi*, Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Teoman Durallı, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Seçkin Onur Şen

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans: 2020, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık ve Dramaturgi Anasanat Dalı, Dramaturgi Bölümü

Lisans Bitirme Çalışması: Tennessee Williams Oyunlarının Psikanalitik İncelemesi

İlgi Alanları: Psikanaliz, Dilbilim, Postmodernizm, Performans Sanatları, Plastik Sanatlar.

İş Tecrübeleri: Ay Yapım Sanat Kuruluşunda Dramaturg