

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Zeynep SELLÜM TEZCAN

SAMUEL BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN*, *OYUN SONU*, *MUTLU  
GÜNLER VE KRAPP'IN SON BANDI* ADLI OYUNLARINDA ZAMAN  
KAVRAMININ İŞLENİŞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Erdiñ PARLAK

ERZURUM-2010

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu çalışma Yabancı Diller Anabilim Dalı, İngiliz Dili Eğitimi Bilim Dalı'nda  
jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Erdinç PARLAK

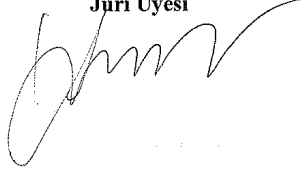
**Danışman/Jüri üyesi**



Prof. Dr. Fehmi EFE

Yrd. Doç. Dr. Abdullah ER

**Jüri Üyesi**



**Jüri Üyesi**



Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>III</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>IV</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>1</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>21</b>
<b>2. GODOT'YU BEKLERKEN</b> .....	<b>21</b>
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>29</b>
<b>3. OYUN SONU</b> .....	<b>29</b>
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>37</b>
<b>4. MUTLU GÜNLER</b> .....	<b>37</b>
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>43</b>
<b>5. KRAPP'IN SON BANDI</b> .....	<b>43</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>48</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>54</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>56</b>

**ÖZET**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**SAMUEL BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN, OYUN SONU,***  
***MUTLU GÜNLER VE KRAPP'IN SON BANDI* ADLI OYUNLARINDA ZAMAN**  
**KAVRAMININ İŞLENİŞİ**

**Zeynep SELLÜM TEZCAN**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Erdiñ PARLAK**

**2010-Sayfa: 51**

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Erdiñ PARLAK**

**Prof. Dr. Fehmi EFE**

**Yrd. Doç. Dr. Abdullah ER**

Bu çalışmada Uyumsuz Tiyatro'nun önde gelen temsilcilerinden Samuel Beckett'in oyunlarındaki zaman kavramı ele alınmaya çalışılacaktır.

Öncelikle Uyumsuz Tiyatro, ortaya çıktığı toplumsal ve psikolojik koşullar çerçevesinde ele alınacak ve 'uyumsuz' sözcüğünün anlamı üzerinde durularak bu tiyatro kuramına uyarlanış biçimi ele alınacaktır.

Daha sonra Uyumsuz Tiyatro'nun öncülerinden biri sayılan Beckett'in yazınsal serüveni gözden geçirilmek suretiyle oyunlarında kullandığı biçimsel ve içeriksel özellikler irdelenecektir. Sözü edilen özellikler kapsamında, Beckett'in oyunlarında kullandığı karakterlerin temel nitelikleri ve dilin kullanılış biçimi gibi konular da üzerinde durulmaya gerek görülmüş ayrıntılardan bazılarıdır.

Üzerinde durulacak diğer bir nokta da Uyumsuz Tiyatro'nun ortaya çıktığı döneme egemen olan Varoluşçuluk düşünce akımının Uyumsuz Tiyatro ve Beckett tiyatrosu ile karşılaştırılmasıdır; çünkü sanat biçimlerini, ortaya çıktığı sürecin toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşamından bağımsız olarak ele almak olası değildir

Ayrıca bu çalışmanın ana konusu olan zaman kavramına geçmeden önce Beckett'in kısa bir özgeçmişine de yer verilecektir. Daha sonra *Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu, Mutlu Günler ve Krapp'ın Son Bandı* adlı oyunlarında zaman kavramının işleniş biçimi incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise çalışmanın ana hatları ve önemli noktalarını kapsayan genel bir değerlendirme sunulacaktır.

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS**

**THE CONCEPT OF TIME IN SAMUEL BECKETT'S PLAYS; *WAITING FOR  
GODOT, ENDGAME, HAPPY DAYS, KRAPP'S LAST TAPE***

**Zeynep SELLÜM TEZCAN**

**Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Erdinç PARLAK**

**2009-Pages: 51**

**Jury: Asist. Prof. Dr. Erdinç PARLAK**

**Prof. Dr. Fehmi EFE**

**Asist Prof. Dr. Abdullah ER**

This study takes into consideration the concept of time in four plays of Samuel Beckett (1906-1989) who is one of the pioneers of Absurd Theatre.

Firstly, Absurd Theatre will be handled under social, political and psychological circumstances in which it appeared and also 'the concept of absurd' and the form of adaptation to this kind of theatre will be discussed. After that we will study about not only Beckett's literary life but also the content and visual features that were used in his plays.

In addition to these features which are mentioned above we will study about the usage of language and the basic features of his characters in his plays. We should pointed at these elements of his plays.

This work comprises another remarkable point. That is the relationship between Absurd Theatre and Existentialism which are effective on the second half of twentieth century. However it isn't possible to ignore the relationship between the period in which intellectual life and the forms of arts occurred.

And also this study will include a short biography of Samuel Beckett before studying the concept of time which is the main subject of this work. Then we will begin to examine the concept of time in his four plays, *Waiting for Godot, Endgame, Happy Days and Krapp's Last Tape*. In conclusion, the main points of this study will be presented shortly.

**TEŞEKKÜR**

Tez çalışmamı hazırladığım bu uzun ve yorucu süreçte bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım hocam Yrd. Doç. Dr. Erdiç Parlak'a teşekkür ederim. Yine tezin birçok aşamasında katkıda bulunan hocam Prof. Dr. Mehmet Takkaç, Prof. Dr. Fehmi Efe ve Yrd. Doç. Dr. Abdullah Er'e de teşekkür ederim. Ayrıca yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Oktay Yağız, Bahadır Akyüz ve Sıla Pak'a da teşekkürü borç bilirim. Son olarak bu çalışmayı gerçekleştirmemde beni cesaretlendiren Derya Asdarcı, eşim ve aileme de saygılarımı sunarım.

ERZURUM-2010

Zeynep SELLÜM TEZCAN

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **GİRİŞ**

Uyumsuz Tiyatro'yu anlayabilmek için öncelikle Uyumsuz Tiyatro'nun ortaya çıktığı süreci ve üzerine oturduğu sosyolojik tabloyu gözden geçirmek yerinde olacaktır.

Sanayi Devrimi'ne kadar Avrupa'da gerek tek tanrılı dinlerden önce gerekse sonrasında ruhun ölmezliği, inanç ve bağlılık, acı çekerek günahlarından arınma, ibadet ve erdemli yaşamın özendirilmesiyle, hem toplum düzeni sağlanmakta; hem de insana yaşamın anlamlı olduğu ve ölümün bir yok oluş olmadığı öğütlemekteydi; çünkü bu tür öğretilere göre 'kurtuluş' mümkündü (Yüksel; 1992, s.3). Bu sayede insanın var oluşundaki anlamsızlığı, zaman içindeki sürüklenişi, onarılmaz yalnızlığı ve tedirginliği, sonunda ise önlenemeyen yok oluşu üzerine bir perde çekilip tüm olup biteni anlamlı bir çerçeveye yerleştirmek mümkün oluyordu; oysa şimdi insanlığın tutunduğu tüm değerler ve inançlar, savaşların da neden olduğu yıkımla bir bir elinden kayıp, yerini kocaman ve onarılmaz bir boşluk ve anlamsızlığa bırakıyordu. Artık soyut gücün yerini insan durumunun saçmalığı almıştı.

1883'te Nietzsche'nin tanrının ölümünü ilan etmesinden bu yana kendileri için tanrının öldüğünü düşünen insanların sayısı gittikçe arttı ve insanlık, tanrının yerine koyduğu ucuz kavramların da çoğunun içinin boşaldığını acı bir biçimde öğrendi (1994, s.9). 1950'lere gelindiğinde ise dünya tarihinin en sarsıcı savaşlarından biri olan İkinci Dünya Savaşı yaşanmıştı. Savaş sonrası, savaşın en derin acılarını yaşayan Avrupa, neredeyse tüm siyasal, dinsel ve toplumsal değerlerini yitirerek, yaşamı yaşanmaya değmez, anlamsız, acı veren, saçma bir eylem olarak görmeye başlamıştı. Bir bakıma haklıydılar; çünkü bu savaş insanlık tarihi boyunca yaşadığı savaşların en korkuncu olan, etkileri günümüze dek süren ve yeni bir çağı; atom çağını başlatan, özünde emperyalist bir paylaşım kavgası olan 'teknolojik savaş' tı (Akıncı, 1999, s.4). Böylesi büyük ve korkunç savaşın etkileri de kuşkusuz büyük olacaktı. İnsanlar, bu teknolojik savaşın getirdiği büyük toplumsal yaraları sarmaya fırsat bile bulamadan ekonomik yıkımları düzeltmek için gündelik yaşamdan uzaklaşarak ve insanlık adına sayılabilecek tüm erdemleri yitirerek, çok ağır şartlar altında çalışmak ve yaşamak zorunda kaldılar. Yani savaş bitmemiş; sadece şekil değiştirmişti. Ruhsal çöküntülerle birlikte, akla olan inançlar yitmiş ve giderek, iletişimsizleşmiş, duygusuzlaşmış ve birbirlerine yabancılaşmış bir toplum yapısı çıkmıştı ortaya. Dolayısıyla kendi dışında başka şeyler

için yaşayan bir insanın, kendi 'ben' ini sorgulaması doğaldı (Tunaboşlu; 1993, s.9). Bunun sonucu olarak, sanat, edebiyat ve düşün dünyası da, toplumdaki bu değişime koşut olarak değişim ve dönüşüme uğradı.

Böylece yaşamın merkezi ya da amacı sayılan ne varsa eriyip gitti. Geriye evrenin artık kopmuş, yaşamın amaçsız olduğunu düşünen, bütünlük ilkesinden yoksun bir sürü insan kaldı. Kendilerini bir anda boşlukta hisseden bu insanlar, dünyadaki varoluşlarını anlamlandırma çabalarına girdiler; ancak 2. Dünya Savaşı'ndan sonra içine düştükleri durum ve Avrupa'da yaşanan ekonomik kriz herkesi derinden sarsmıştı. Dünya savaşlarının sayısız insanın ölümüne neden olması insanların geleceğe olan umutlarını da yok etmişti. Bütün bu düş kırıklıkları insanların dünyayı anlamlandırma çabalarını boşa çıkarmış; karamsar, yaşamın anlamsızlığına inanan insan tipini ortaya çıkarmıştır. Özdemir Nutku bu duruma ilişkin; 'Kimi yabancılaşmanın içinde kendini gerçekleştirme çabasına yöneldi, kimi değertanımazlığın anlık koruyuculuğuna kaptırdı kendini, kimi insanları yok etti ve bu evreni yalnızca boş bir doğa olarak gördü' (1993, s.14) demektedir. Dünya savaşının hemen ardından ortaya çıkan Uyumsuz Tiyatro akımının, bütün değerlerini yitiren, karamsar, bunalımlı insanın sanatı olduğu söylenebilir.

Brecht'in öncü sayılabileceği Epik Tiyatro'da olduğu gibi belirli ortak ilke ve kurallarla dondurulmayan söz konusu akımın içinde Beckett, Ionesco, Albee, Pinter, Tardieu gibi yazarlar uyumsuz denilen mantığa değişik açı ve biçemlerle yaklaşmışlar da, hemen hepsi, insanlığın içine düştüğü veya insanlığın doğuştan içinde olan anlamsız ve mantık dışı varoluş çabasını eğretilmeli bir biçimde işlemişlerdir. Çünkü ortak bir bilinç ve düşünsel altyapıdan gelmekteydiler; bu da, yüzyılların getirdiği bilim, düşün, sanat ve sosyal yaşantının birikimi olan 'Avrupa Kültürü' idi. Bu kültürün o dönemdeki merkezinde ise 'Varoluşçuluk' düşüncesi yatmaktaydı.



Köklerinden kopmuş ve kitle içinde tek başına kalmış insanın durumunu gözler önüne seren Uyumsuz Tiyatro'nun düşünsel zemini ise genellikle varoluşçular tarafından dillendirilir. 20. yüzyılın önemli varoluşçu düşünürlerinden olan Albert Camus, Sisyphos Söyleni'nde şöyle der: 'Yaşama anlam veren bir tanrının varlığına inanmak, cezalandırılmadan her türlü kötülüğü yapabilmek özgürlüğünden çok daha çekici... Ama seçme olasılığı yok ki, acı çekme de böyle başlıyor işte' (1959, s.94).

Bu tiyatro türünü adlandırmakta kullanılan 'absürd' sözcüğü, sözlük anlamıyla 'armoniden yoksun, saçma' anlamına gelmesine karşın bu tiyatro dilinde Türkçe'ye 'uyumsuz' anlamına gelir. Çünkü burada sözü edilen tiyatro biçiminde, saçma ve usdışı olmanın getirdiği kayıtsızlığın aksine, eleştiren, varoluş kaygıları üzerinde duran; hatta bilinçaltının derinliklerine inildiğinde bu sorunları gün ışığına çıkarmaya çalışan bilinçli bir tutum söz konusudur. Albert Camus tarafından 'Ölümlü biten yaşam saçmadır' (1959, s.95) şeklinde ilk kez dile getirilen 'absürd' sözcüğü, bu tiyatro türü için, akla ters düşen mantıksız bir yaklaşımı değil; günlük yaşamdaki, alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla yaşam arasındaki tutarsızlığı ve uyumsuzluğu kasteder. Bu türün öncülerinden Ionesco, Kafka üzerine yazdığı bir yazısında 'absürd' ötesi köklerinden kopmuş bir kayıptır; onun bütün eylemleri anlamsız, absürd, yararsızdır' (Ionesco; 1957, s.188).

Sözü edilen insan biçiminin doğaya ve yaşama karşı giderek artan uyumsuzluğunu, doğadan kopmuşluğunu ve yabancılaşmasını bir insanlık durumuymuş gibi kabul eden, bunun için de alışılmış mantıksal gelişimi bozarak, değer tanımazlığa eğilimli, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Fransa'da yaygınlaşan tiyatro anlayışı olarak da tanımlanan Uyumsuz Tiyatro, 20. yüzyıl insanını en iyi tanımlayan sanat türlerinden biri olarak kabul edilir.

Uyumsuz Tiyatro, o dönemdeki birçok sanat dalı gibi Paris'te ortaya çıkar. Elbette bu bir rastlantı değildir. Buna neden olarak, Paris'in o yıllarda Fransız olmasından öte uluslararası bir sanat ve yazın merkezi olarak algılanması gösterilebilir; çünkü o yıllarda kendi ülkesinde baskı ve zulüm gören özgürük tutkunu birçok sanatçı ve düşünür kaçış adresi olarak Paris'i seçiyordu. Bu yüzden Paris o dönemde dünyanın dört bir yanından gelen aydın ve sanatçıların buluşma noktası ve sanat ve yazındaki birçok çağdaş hareketin biçimlendirildiği bir ortam haline gelmişti. Uyumsuz Tiyatro'nun da ilk olarak Paris'te ortaya çıkması hem ortaya koyulan eserlerin belli bir

birikimle değerlendirilmesini sağlıyor; hem de anlaşılması için gerekli olan izleyici niteliğini elde edebiliyordu. Birçok Uyumsuz Tiyatro yazarı, İrlanda'lı Samuel Beckett; Ermeni asıllı Adamov; Romen Eugene Ionesco da Paris'e gelmiş ve yapıtlarını ortaya koyacak özgürlüğü elde etmişlerdir.

Tüm bunların yanı sıra tiyatronun vazgeçilmez unsuru olan izleyici unsurunun, Paris'te olabildiğince yeterli oluşu; üstelik bu izleyici niteliğinin nispeten yüksek oluşu tüm yazar ve sanatçılara cesaret veriyor ve onları daha fazla yazmaya sürüklüyordu; ancak Paris izleyicisi ne kadar yeniliklere açık olursa olsun, Beckett'in halkın kolay anlaşılır olanı bekleyen tembel isteğini göz ardı ederek, kendi deneyiminin bütünlüğü ve karmaşıklığını anlatmadaki ısrarı Uyumsuz Tiyatro'nun şaşırtıcı, uyumsuz ve durağan atmosferi ile ilk karşılaştığında hemen kabullenip özümsemişinden söz edemeyiz. O güne kadar geleneksel tiyatronun en azından 'konu'su olan oyunlarına alışkın olan izleyici, elbette birden neredeyse sabit, konu bütünlüğünden yoksun, çoğunlukla bölük pörçük sözcüklerden oluşmuş diyaloglardan oluşan oyunları izlediğinde yadırganmıştır. Uyumsuz Tiyatro da diğer birçok sanat biçimi gibi, kendi geleneğini oluşturana kadar yadırganmış; hatta Paris'in en aydın çevrelerince bile yer yer sert eleştirilere maruz kalma sürecini yaşamıştır.

İlk kez Martin Esslin tarafından kurumsallaştırılan -bir tiyatro kuramı haline getirilen- Uyumsuz Tiyatro, asıl kesinliklerin yok olmasındaki trajik yitimi anlatırken bir kuramı ya da ideolojik savları tartışmak yoluna gitmediği gibi bilgi aktarma ya da yazarının iç dünyasının dışındaki yaşamları sunmayla da ilgilenmez. Bunun yerine tek bir kişinin temel durumunun sunulmasını ele alır. Bunu yaparken de belli bir olay örgüsünü anlatan bir tiyatrodan öte, durum tiyatrosu olarak nitelenebilir. Tartışmacı ve tutarlı konuşma yerine somut imgelere dayanan bir dil kullanır. Toplumsal ya da davranışsal sorunları sorgulamak ya da çözmek kaygısı olmadığından sadece bir tür varolma duygusunu imgeler kullanarak somutlamaya çalışır (Esslin; 1991, s.314).

Bu bakımdan Uyumsuz Tiyatro'nun iletisi sanıldığığının tersine asla çaresizlik izleri taşımaz. Varoluşun gizemlerini çözmek hiç de kolay olmadığı, insan anlamsız bir dünyada bir başına olduğu için, Uyumsuz Tiyatro insanlığın içinde bulunduğu durumu olduğu gibi kabullenme, soylu ve ağırbaşlı bir tavırla katlanma yolunda bir meydan okuyuş, bir başkaldırı olarak değerlendirilir.

Uyumsuz Tiyatro gerçek sanatçıların kayıtsızlık ve bilinçsizliğini kırmak için yeni bir bakış açısı kazandırmaya çalışır. Zira insanların artık dinsel inançları zayıflamış ve bağlanacakları bir değer sistemi kalmamıştır. Kesinliklerden yoksun saçma bir durumla karşı karşıyadırlar. Bu durumda yaşamı asıl çıplak gerçekliğiyle görmek gerekir. Bu nedenle Uyumsuz Tiyatro yazarları insanı temel toplumsal durumun rastlantısal durumundan ya da tarihsel bağlamından sıyrılmış bir halde, varoluşun temel seçenekleriyle yüz yüze getirmektedir. Bu bağlamda yaşamın temel anlamını yitirmiş insanlar için artık geçerli olmayan kavram ve değerleri konu edinen sanat biçimlerini kabul etmek artık olası değildir.

İnsanın teknoloji yardımıyla doğaya egemen olduğu; hatta uzaya gittiği bu çağda dünyaya gelen Beckett, Uyumsuz Tiyatro'nun en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilir. İnsan kitlelerinin yok edilmesi için tüm olanakların seferber edildiği iki büyük dünya savaşına tanıklık eden Beckett, teknolojik ve ekonomik gücün insan üzerinde bir baskı aracı olarak kullanıldığını düşündüğü bu çağda, batıdaki bireycilik anlayışının iflas edişine ve batı uygarlığının yavaş yavaş çözülüşüne de tanıklık ediyor (Adorno; 1988, s.77).

Beckett'in salt yazma serüveni değil, kişisel yaşam serüveni de kendi oluşturduğu insanlık söyleni ile bir tutarlılık gösterir. 1906'da Dublin'de Protestan orta sınıftan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Samuel Beckett, Portora Kraliyet Okulu'na başlar. Yazdıklarından yaşamının erken dönemlerinde bile varoluş sorunsalı üzerinde yoğunlaştığını, acı çekmiş ve duyarlı bir kişiliği olduğu anlaşılmaktadır. Spor alanında göstermiş olduğu başarı Beckett'in ayırt edici bir özelliğidir. Burada Fransızca ve İtalyanca eğitimi alarak sanat diplomasıyla mezun olduktan sonra 1927'de Trinity College'a girer. Burada kısa süre içinde göze çarparak Paris'teki ünlü Ecole Normale Supérieure ile geleneksel öğretim üyesi değişiminde Trinity College'ı temsil etmek üzere seçilir.

Bir süre sonra Trinity College'dan öğretim görevlisi olması için aldığı teklif üzerine 1931'de İrlanda'ya geri döner ve burada lisansüstü öğrenimini tamamlar. Bir yıl Trinity College'da Fransızca okutmanlığı yapar; ancak alışkanlıkları zamanın kanseri olarak gören birisi için, sürekli kendini yineleyen bir iş yaşamını sürdürmek çok da olası değildir; bu yüzden kısa bir süre içinde görevinden ayrılarak seyahat etmeye başlar. İrlanda, Fransa, İngiltere ve Almanya'da dolaşarak şiir ve öyküler yazmayı sürdürür.

Yaşamını bir gezgin gibi sürdürdüğü bu yıllarda çok sayıda işsiz, serseri ve ayyaşla tanışma fırsatı bulur; hatta sonraki oyunlarındaki karakterlerin çoğunu belirlerken bu kişilerden esinlendiği görülür.

Tüm bu yolculuklar sırasında James Joyce’u uzun aralıklarla da olsa ziyaret etmeyi ihmal etmez. O yıllarda Joyce’un *Proust* adlı eseri üzerine bir çalışma yapar. *Proust*, Beckett’in yayımlanmış ilk kitabıdır. Beckett’in, 1930’da yazdığı bu eleştirel çalışmada, doğrudan doğruya, *Proust*’un romanının merkezinde yer alan ‘zaman’ sorununu ele alır. Arzu, ölüm ve alışkanlık gibi ikincil izlekler, bu kök sorunun çevresinde çözümlenir. *Proust* adlı incelemenin, Proust’un ilginç yaşamıyla ilgili olarak yazılmış ilk sistemli çalışma olduğu kabul edilir. Bu inceleme, Beckett’in aile, dostluk, aşk, yaşam ve zaman kavramlarına dair duygu ve düşüncelerinin ifadesini bulduğu önemli bir çalışmadır. Alışkanlık ve tekdüzeliği zamanın kanseri olarak değerlendirdiği bu çalışmada aşkı, insanın acısının, dostluğu ise insanın yalnızlığının bir işlevi olarak ifade eder. Bu nedenle bir sanatçı için: ‘Tek olası ruhsal gelişme derinlik duygusundadır. Sanatsal eğilim bir genişleme değil bir daralmadır. Ve sanat yalnızlığın tanrılaştırılmasıdır. Hiç iletişim yoktur, çünkü hiç iletişim aracı yoktur’ (1931, s.47) demiştir.

Ve nihayet 1937’de Paris’e yerleşir. Taşındıktan kısa bir süre sonra yaşadığı bir olayın onun yazınsal ve düşünsel yaşamında önemli bir yer tuttuğu görülür. Yolda kendisinden para isteyen bir serseri tarafından akciğerinden bıçaklanarak hastaneye yatan Beckett, iyileştikten sonra hapisaneye, kendisini bıçaklayan adamı ziyarete gider. Adama kendisini neden bıçakladığını sorması üzerine aldığı yanıt ‘Bilmiyorum’ olmuştur. Bu yanıt Beckett’in yaşamın anlamsızlığı üzerine düşüncelerini somutlayan ve sonraki eserlerinin içeriğini belirleyen deneyimlerinden biri olmuştur.

2. Dünya savaşı başladığı sırada annesini ziyaret etmek için İrlanda’da bulunan Beckett, hemen dönerek Almanlara karşı savaşan bir yer altı örgütüne katılır. Yahudi düşmanlığını eleştiren tutumundan dolayı örgütte bir süre etkin olarak çalışsa da koşulların tehlikeli bir hal alması sonucu kaçmaya zorlanır ve savaş bitinceye kadar -iki buçuk yıl- şehir dışında Roussilon adında bir köyde gizlenerek işçilik yapar. Savaştan sonra Paris’e dönerek yazın yaşamının en önemli eserleri olan *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Eleutheria* gibi oyunlarını; *Malloy*, *Malloy Dies*, *The Unnamable* ve *Mercier et Carrier* adlı romanlarını yazmaya başlar.

İnsanoğlunun yeryüzündeki serüveninin tüm zamanlarını kucaklayan bir bağlamda ele alan Beckett, ne yeni bir felsefe akımı oluşturmuş; ne de bir felsefe akımıyla özdeşleşmiştir (Kern; 1970, s.167). Bu tutumu onun evrenselliğe uzanan bir kapıyı aralamasında önemli bir rol oynamıştır. Bu evrenselliğin temelindeki 'ölüm bilinci' insanın varoluşundan bu yana tedirgin eden bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tam da bu noktada insanın sonunu bilmesi; ancak ne zaman olduğunu bilmemesi onun en büyük açmazıdır. Umudun işlevi ise işte bu açmazı yok etmek değil de unutturmak olarak ortaya çıkar. Ölümsüzlüğü ise Tanrı'ya atfeden tüm insanlık, tarihi boyunca, hep bu eksikliğini gidermeye çalışmıştır. Claude Levi Strausse'nın dediği gibi; 'Uygar toplumların her alanda yapıt verme girişimi bu ölümlülük yazgısına karşı çıkma girişimidir' (Yüksel; 1992, s.18).

Beckett, geçmiş değerlerle bağını koparmış, gelecek için değerler yaratmanın olanaksız olduğu, bir yanda içinde yaşadığı ve anlamlandıramadığı dünyanın karmaşası içinde edilgen bir konuma itilmiş; bir yandan da toplumsal olgunun vazgeçilmez bir ögesi olarak, diğer tüm yaratıklar gibi ölüme yazgılı olmanın verdiği ikilemi sonsuz bir tedirginlik içinde yaşayan insanların durumunu konu edinmiştir. En önemlisi de onun dünyasında yaşama bir anlam vermeye çalışmak boş bir çabadır.

Ancak bütün bunlara karşın Beckett'in yapıtlarının hepten umutsuzluk taşıdığı söylenemez. Çünkü onun yapıtlarındaki anahtar kelime 'belki'dir. Tüm yapıtları açık uçludur karamsarlığın iyimserlikle dengelendiği görülür (Yüksel; 1992, s.111). Esslin bu konuya ilişkin, Belki de –bizden sonsuza dek gizlenecek olsa bile- bir anlamı vardır evrenin demiştir (1976, s.76).

Yapıtlarıyla Uyumsuz Tiyatro'yu temellendirdiği varsayılmış ve en yetkin örneklerini vermiş olan Beckett, ürünlerini nihilizme (hiççilik) yakın olan dünya görüşü doğrultusunda ortaya koymuştur. Dünyayı, toplumu, insanın her türlü anlam ve ufuktan yoksun, umutsuz bir yalnızlaşma ve yabancılaşma içinde, kendi varlığını taşımak zorunda kaldığı bir yer olarak ortaya koymaya çalışmıştır; kişileri, bu açıklanamaz dünyanın ürünü olan kötürümlerdir; kayıtsız ve edilgen oldukları kadar, ne kendileriyle iletişim kurabilme, ne de çevrelerine ilişkin bir söylemde bulunabilme gücüne sahiptirler; saçma, bilinemez, karamsar bir hiçlik ortamındadırlar ve varlıklarını gitgide yitirirler. Bu bağlamda Beckett, alışagelmış oyunlar yerine, karşı-oyunlar yazarak yeni bir tiyatro şiirine ulaşmayı amaçlamıştır (Styan; 1981, s.217).

Beckett, yazarlık yaşamanın en verimli dönemi olan 1946-50 yıllarında, yapıtlarını önce Fransızca yazıp, sonra İngilizce'ye çevirmeye başladı. Bu dönemde yazdığı *Molloy*, *Malone Meurt* ve *L'Innommable* adlı roman üçlemesinde, etkisinde kaldığı düşünülen Descartes'ın 'Düşünüyorum, öyleyse varım' felsefesinden hareket ederek, insanın benlik ve varoluş arayışlarını ele aldı. Beckett'in, ülkemizde de sahnelenen *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *The Ashes*, *Happy Days* ve *Game* gibi sahne ve radyo için yazılmış oyunlar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da ortaya çıkan ve gerek biçim gerek içerik açısından yerleşmiş tiyatro kurallarına karşı çıkan Uyumsuz Tiyatro'nun en çarpıcı örneklerindedir.

1960'larda Beckett radyo, sahne ve televizyon için metinler üretmeyi sürdürür ve oyunları dünyanın her tarafında sahnelenmeye başlar. Bu sırada kendisi Paris'te, çeşitli kahvelerde arkadaşlarıyla buluşarak sıradan bir yaşam sürdürür. 1978'de *Mirlitonades*, 1979'da *All Strange Away*, 1984'te *Catastrophe* adlı oyunları yayımlanır. 80. doğum yılı Paris ve New York'ta törenlerle kutlanırken, Beckett alışıldık sessizliğini sürdürür. 76 yaşındayken, kendini anlatma ihtiyacı ve benlik konusunda şunları söyler:

*Azalmış konsantrasyon, bellek kaybı, körelmiş zeka... İşte birinin gerçekte kim olduğunu söylemeye en yakın olunan nokta. Her şey ifade edilemez görülse bile ortada bir ifade etme ihtiyacı kalıyor. Hiçbir anlamı olmasa da çocuğun kumdan kale yapmaya ihtiyacı vardır. Yaşlandığında birkaç kum tanesiyle kişi, en büyük olanağa sahip olur (1982, s.12).*

Beckett, uyumsuz bir oyun yazarı olarak uluslar arası çapta ilk ün kazanan yazardır. Oyunları 20'nin üzerinde dile çevrilmiş ve 1963'te Nobel Barış Ödülü kazanmıştır. Bu ödülü kabul etmekle birlikte ödül törenine gitmeyi reddetmiştir. Bu yüzyılda herkesin bu ödülü hak ediş bakımından üzerinde birleştiği birkaç kişiden biridir. Peter Brook'un dediği gibi:

*Zamanımızın belki de en yoğun, en kişisel yazını Samuel Beckett' in imzasını taşıyor. Beckett' in oyunları sözcüğün gerçek anlamıyla birer simgedir. Yalancı bir simge yumuşak ve bulanıktır; gerçek simge sert ve açık. Gerçek bir simge özgül bir şeydir, bir doğruyu dile getirebilecek tek biçimdir. Bodur bir ağacın yanında bekleyen iki adam, konuşmasını banda alan bir adam, bir kuleye kapatılmış iki adam, beline kadar kuma gömülmüş bir kadın, çöp bidonlarının içindeki ana baba, ayaklı kaplar içinde üç kafa: Bunlar katıksız buluşlar, kesin çizgilerle tanımlanmış yeni imgelerdir – ve sahnede nesne halinde dururlar – Ne anlama geldiklerinin bize söylenmesini beklersek bir yere varamayız; ama gene de her birinin bizimle yadsıyamayacağımız bir ilişkisi vardır. Bunu kabul edersek simge içimizde büyük ve meraklı bir göz deliği açar (1991, s.93).*

Zaman kavramı Beckett'de 20.yy.'ın en karamsar özelliği olarak karşımıza çıkar. Beckett'in oyunlarında yapayalnız insanlar yaşamla boğuşup dururlar. Oyunlarında tükenen yaşam ve tükenen anılar somutlaştırarak anlatılır. Böylece boşunallığın, hiçliğin sınırına kadar götürür izleyiciyi (İpşiroğlu; 1978, s.61). Bu yüzden bu oyunların konusu zaman; eylemi beklemektir.

Uyumsuz oyunlarda genelde zamanın akıp gittiği ve yaşamın boşunallığı görülür. Sürekli bir şeylerin peşinde koştururuz ama dönüp bakıldığında ulaşılan nokta bir hiçtir. İonesco günlüğünde şöyle yazar:

*Zamana yetişmek için ardından koştum yaşamın, yaşamak istiyordum. Yaşamın o denli ardından koştum ki, kaçtı benden, koşuyordum ama ya çok geç kalıyordum, ya çok erken varıyor, hiçbir zaman yetişemiyordum ona. Sanki dışındayım yaşamın... Yaşam benim için yaşanılan an demektir (1968, s.22).*

Beckett tarafından çözümlenen zaman bilincinde; algı, bellek ve beklenti nesnelere zamansal karakterinden söz edilecek olursa, sanki zamanın nesnel akışını

ele almış, sonra da bir zaman sezgisinin ve gerçek bir zaman bilgisinin olanağının öznel koşullarını araştırma çabasında olduğu görülür. *Proust* üzerine yaptığı incelemede, zamana ilişkin düşüncelerini şöyle ifade eder:

*Saatlerden ve günlerden kaçış yoktur ne de yarın ve dünlerden. Çünkü dün bizi bozmuştur ya da bizim tarafımızdan bozulmuştur. Dün geçilen bir kilometre taşı değil, aşılmış yıllardaki bir gün taşıdır ve ne yazık ki bir parçamızdır, bizimledir; ağır ve tehlikeli. Dün yüzünden daha yorgun değiliz, bir ötekiyiz; dünün yıkımına uğramadan önceki değiliz artık. Birey, zaman olgusunun renklendirip çalkaladığı geçmişin teknesine boşalmanın merkezidir, ağır ağır ve tek renkli boşalmanın. Zamanın bu içimizden geçme ve bunu yaparak bizi değiştirme süreci içinde, biz, yaşamımızda tek bir an bile kendimizle özdeş değilizdir. Her şey değiştikçe aynulaşır. Bu, dünyanın müthiş dengesidir. Yeryüzünün gözyaşları hep sabit kalır. Biri ağlamaya başlamışsa, başka bir yerde bir başkasının göz yaşları dinmiştir. Bir gün diğerine benzer ve öldüğümüzde hiç varılmamış olabiliriz (1931, s.29).*

Teknik olarak ise Beckett tiyatrosu geleneksel tiyatrodan izler taşımakla birlikte gerek kullandığı ‘dil’ ile gerekse ‘içerik’ bakımından yepyeni bir biçim ortaya koymuştur. Beckett’in oyunlarında anlatım özellikleri genel olarak şöyle sıralanabilir; Tüm oyunlarında sahne neredeyse boş gibidir. *Godot’yu Beklerken*’de boş bir kırdaki tek bir ağaç vardır. *Oyun Sonu*’nda yalnızca iki çöp tenekesi, *Krapps’ın Son Bandı*’nda neredeyse boş bir oda vardır; ayrıca sahne büyük çoğunlukla kuvvetli ışıkla aydınlatılır. Krapp’ın dünyası, *Mutlu Günler*’in Winnie’si parlak ışıkla aydınlatılmıştır. Göz yanılmasını ortadan kaldırmak için sahne ile izleyicinin bulunduğu salon arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Örneğin Clov teleskopu izleyiciye yöneltir ve alaycılıkla: 'Bir kalabalık görüyorum sevinçten kendisinden geçmiş'; Estragon ise öne ilerleyip 'Latif bir manzara' (Beckett; 1958, s.26) der. Güldürünün sözden önce hareket olmasından dolayı hareketi sağlayan soytarıllık hem çabuk anlaşılır hem de halkın çok hoşlandığı dramatik biçim olmuştur ve Beckett bunu oyunlarında yoğunlukla kullanır.



Başka bir gösteri unsuru olan mim de geleneksel tiyatronun canlı bir ögesidir. Birinin gözlerini gökyüzüne kaldırması gibi basit eylemler üzüntü ve umutsuzluk düşüncesini iletmek için yeterlidir. Beckett bu yönetimi kullanarak kahramanını zaman geçirmek için uğraşan bir çeşit soytarıya dönüştürür. Ama gerçek bir soytarıdan farklı olarak başkalarını eğlendirmek değil kendi sıkıntısını gidermeyi ister; oynar ama kendi için oynar. Beckett oyunları içinde, görsel öğeler en çok *Godot'yu Beklerken*'de belirgindir. Örnek olarak, Estragon çizmesini çeker durur, pantolonunu düşürür. İkinci perdede kişiler yerde yuvarlanırlar, tartışırlar, düşerler, öpüşürler.

Zamanla Beckett'in oyunları giderek kısılır. Karakter ortadan kalktığı gibi, kişiler de bütünüyle görsel bir özellik kazanarak kavanoz ya da küp içine tutsak edilmiş gövdelere, yalnızca sese ve bu sesi çıkaran ağza indirgenmiştir. İnsanın görsel işitsel düzeyde yalnız bireysellikten değil, bilinç beden bütünlüğünden de yoksun bırakıldığı görülür. Oyun metnini giderek sınırlamakta ve tiyatral anlatıma yönelmektedir.

Beckett'in yazın ve tiyatro yapıtlarında, son noktasına ulaşmış insanları yazınsal ifadeleri azaltarak anlatır. Anlatılacak hiçbir şey olmayışının, hiçbir anlatım yolu bulunmayışının, anlatma gücü ve anlatma isteği olmamasına karşın, anlatmanın zorunlu oluşunun anlatımı diye tanımlanan bir uğraşın içindedir. Tüm yüzeysel gerçeklerin dışlandığı ve insanın gerçek benliğinin somut biçimde tamamlanamadığı bu dünyada, içerik de biçim de en aza indirgenmiş olmak zorundadır.

Beckett edebiyatında, anlatıların yineleme üzerine kurgulandığı, uzamların, zamanların ve karakterlerin birbirine girdiği, dönüştüğü, hiçbir güvenli sınırın yer almadığı, anlamı yakalama olanaksızlığı ve bu olanaksızlığı ifade etme yetersizliğiyle yüzleşmeleri yansıtılır. Karakterler, akıcı ve anlam yoksunu sözü sürdürmeye mahkum bir söyleyen, zorunlu bir eyleyendir. Oluşturduğu söylemin dışında varolamaz, söylediği sözcüklerin sınırlı ve kendisine ait olmayan uzamında varlığını korumaya çalışır. Sözü edilen söylemler karşılıklı gibi görünse de genelde 'iç söyleşim' niteliği taşır. Kişiler kendi bilinç oyununu oynadıklarından olsa gerek 'konuşma' denilebilecek söylemlere bile sıradan tepkilerden fazlası verilmez. Duygular ise söylenende değil; söylenmeyende gizlidir (Innes; 1981, s.20).

Döneminde, bu kullanımları sonucu birçok araştırmacı tarafından 'son modernist, ilk postmodernist' yakıştırmasıyla ünlenmiştir. Anlaşılmayan cümlelerle, sarmal yapıda sözdizimiyle, gizli imalarla, zamansal sapmalarla, karmaşık metaforlarla,

güvenilmez anlatıcı ve karakterlerle, sonsuzca yinelemelerle oluşan Beckett evreni, bir programa göre işleyen başlangıçlardan ve sonlardan uzak anlatıların, geçmişleri bilinmeyen, gelecekleri sezilmeyen anlatıcıların sayıklamalarıyla yaşam bulur (Abbott; 1990, s.74).

Geleneksel anlatıların temel özelliği olan tutarlılık ve neden-sonuç ilişkisi Beckett metinleri için geçerli değildir; tersine her türlü sınırlamadan uzak olan bu metinler, kendi sınırlarını kendileri çizip, kendi politikalarını belirlerler. Metinlerinde yapı bozumuna uğratılan gerçek, yazarın otoritesi, dilin belirleyiciliği, dünyanın belirleyiciliği, dünyanın gerçekliği, benliğin kesinliği gibi kavramların yerine, belirsizliğin ve merkezsizliğin dipsiz kuyusunda sonsuzca yinelenen dilsel oyunlar yer alır (İpşiroğlu; 1978, s.21). ‘Psikolojik bir öz’ kavramına odaklanan modern metnin tersine, Beckett karakterleri böyle bir öze sahip olamamanın rahatsızlığıyla çözülürler. Karakterler, çevrenin kendilerinden beklediği toplumsallaşmayı gerçekleştiremedikleri için sonsuza kadar bir hezeyana mahkumdurlar.

Bunun da ötesinde Beckett 20. yy. yazarı olsa da yazın ve edebiyat tarihini bir şekilde kapsadığı görülür; onun karakterleri yaşamın gölgede yürümek olduğuna inanan ya da yaşamın sahnesinde bir süre yer alıp sonra kaybolan kukla gibi olduğumuzu düşünen Machbet; dünyanın sürekliliği için boş bir çaba içerisinde bulunan ve asla amaçlarına ulaşamayan Hamlet ya da doğduğu andan itibaren acı çekmeye başladığının ayırımında olan Oedipus gibidir. Shakespeare veya Sophocles gibi Beckett de insanın içinde bulunduğu durumu evrensel ve zamandan bağımsız olarak betimler (Yüksel; 1992, s.3-4). Beckett’e göre sanatçı;

*Estetikleştirilmiş otomatizmden arınmış, terimlerin yokluğunda ya da mevcut olmayan terimlerin mevcudiyetinde diğerleri başarısızlığa cüret edemediği için, sanatçı olmanın başarısız olmak olduğunu, başarısızlığın keni dünyası olduğunu ve bundan çekinmenin kaçmak olduğunu kabul eden kişidir. (1964; s.24)*

Gerçekliği bu denli çarpıtarak ortaya koyan Uyumsuz Tiyatro karakter seçimi açısından da yazarın iç dünyasını yansıttığı için nesnel olarak gerçek kişilerden yoksundur. Aile, din, dostluk gibi tüm sosyal kurumların içinde bile insanların

yalnızlıklarını ve iletişimsizliklerini ortaya koyan Uyumsuz Tiyatro, İpşiroğlu'na göre kaçınılmaz olarak insan için yalnızlık değişmez bir kader mi ya da herkese ve her şeye yabancılaşan insan için bir kurtuluş yok mu; hatta bu yabancılaşmanın sebebi insanın sosyal bir varlık olması mı gibi sorularla yüzleştirir izleyiciyi ve bu soruları yanıtlayabilmek için de kurmaca insanlar yaratır (1978; s.36).

Bu insanlar çoğunlukla serseri, aylak, bazen özürsüz; açıkçası görmeye çok da alışık olmadığımız, yaşamı kısır bir döngü içinde tekrar eden, sosyal ilişkilerden kopmuş, gerçekte bir türlü ilişki kuramayıp düş dünyasında yaşayan insanlardır. Bu düş dünyasında zaman durmuştur; hatta bu insanların en belirgin yanı zaman bilincinden yoksun oluşlarıdır. Şimdiyi yaşayamayan, geleceğe saplanan ya da gelecek için ütopyalar kuran, yine Zehra İpşiroğlu' nun deyimiyle bir çeşit 'ada' insanlarıdır (1978, s.59-60).

İletişimin olanaksızlığını vurgulayan Uyumsuz Tiyatro yazarları bunu sahneye taşıırken, efendi-uşak, karı-koca gibi ilişkileri, alışkanlığa dönüştüğü zaman kurulamayan iletişim, birbirine yapışıp kalma biçiminde ortaya koyar. Özellikle Beckett'in oyunlarında birbirlerine zincirlenmiş ilişkiler vardır; ama bu zincirleri koparma girişimleri hep başarısızlıkla sonuçlanır. Karşılıklı ilişkiler nasıl gelişirse gelişsin oyunlarda insancıl duygulardan uzak, çıkar ve aldatmaya dayanan bir yalan dünya kurulur.

Beckett'in yazdıkları, çoğunlukla yarı-deli, ağır fiziksel çöküşler yaşayan ve hareket etme yetileri kısıtlanmış erkek karakterlerin ölümü beklerken gün doldurmak için sayıkladıkları monologlardan ibarettir. Söz konusu karakterler toplumun dışında yaşayan, ruhsal ve bedensel açıdan sakatlanmış, fiziki dünyaya bazen zar zor sürebildikleri bir bisiklet, bazen uzun bir sopa, bazen de sallanan sandalyeyle tutunan sıradışı kişilerdi. Beckett'in karakterleri için seçtiği yaşama alanları da karakterlerin yaşayışlarına uygun olarak yerleşim birimlerinin uzağındaki viraneler, ıssız arazilere açılmış çukurlar, yalnız ve kuru bir ağacın gölgesiydi. Anlaşılabileceği üzere, Beckett, yapıtları için fiziksel tükeniş, dolayısıyla hareketsizliği ve ölümü beklemekten kaynaklanan bir hiçlik duygusunu ana motifler olarak belirler. Buna göre, Beckett'in karakterlerinin hareket yetileri kısıtlandıkça hiçbir fiziksel varoluş belirtisinin olmadığı ve tamamen 'söz' den oluşan bir dünyaya daldığı görülüyor.

Bu durum, ilk romanı 'Murphy'yle kendisini hissettirip *Hiç İçin Metinler ve Uzun Öyküler*, *Molloy* ve *Malone Ölüyor*'la giderek artar ve nihayet *Adlandırılmayan*'da doruğa ulaşır. *Adlandırılmayan*'ın adsız kahramanı hiçbir bedensel tepki göstermiyor, varlığını yalnızca 'söz'le sürdürür.

Ancak bütün fiziksel yetersizliklerine, çektikleri acıya, uyumsuzluk ve saçmalıklarına ve gülünçlüklerine karşın, Beckett'in karakterlerinde, onları uygar dünyanın şehir dışındaki çöplüklerinde yaşayan ya da zavallı, atıl insanları olarak görmemizi engelleyen neredeyse düşünürü andıran bir yanın varlığı göze çarpıyor. Beckett'in insanları yaşamda, günlük sıradan olayların, özgül bir zaman ve uzamın getirdiği bedensel gereksinimlerin ötesinde bir anlam arayan kişilerdir (Pronko; 1964, s.54). Çünkü Beckett'in bütün bir yapıtının anlamının insanın bir ayağının mezar çukurunda doğduğu ve yaşamın bizatihi kendisinin bir ölüm süreci olduğu cümlesinde özetlenebildiği göz önünde bulundurulursa, söz konusu karakterlerin bu gerçeğin bilincinde olduklarını ve buna göre yaşamaktan ödün vermedikleri söylenebilir. Böylece sahnede modern insan olmanın üstüne kafa yoran, bir yandan varolduğu gerçeğini algılayan bir yandan da varoluşunun özünü tanımlamaya çalışan kişiler ortaya çıkar (Simard; 1084, s.18-19).

Uyumsuz Tiyatro yazarları, bu yabancılaşmayı ve inançların etkisinin yitirilmesiyle ortaya çıkan materyalist dünyanın içinde çıplak kalan insanın durumunu sahneye taşıırken, görsel öğeleri temel alan ve tiyatronun olanaklarını sonuna dek kullanan bir tutum sergilemişlerdir. 'Salt tiyatro' olmak iddiasıyla ortaya çıkması, geleneksel tiyatro ile en büyük farklılığını oluşturur (İpşiroğlu, 1978, s.14). Çünkü geleneksel tiyatro, bir söz sanatı da olması bakımından sahneye konmasa da bir değer taşır; ancak Uyumsuz Tiyatro için bu durum söz konusu değildir. Görsel öğelerin bu denli öncellendiği bir tiyatro türünde dil alışıl gelmiş işlevini yitirir; hatta dil denilen insanın durumunu ifade ettiğini sandığı kavram iflas eder ve insan gerçekliğini anlatmakta ne kadar yetersiz kaldığı vurgulanır; kısacası 20 yy. insanının sorununu somutlaştırarak sahneye taşımak isteyen Uyumsuz Tiyatro yazarları için artık dil bir iletişim aracı olmaktan çıkmıştır. Esslin'e göre sahnede olup biten, kişilerin söylediği sözleri aşar ve çoğunlukla onlarla çelişir (1991, s;27). Hareketler, simgeler ve bedensel devinimler insanın kendini ifade etmekte en önemli unsur haline gelir, bu yüzden anlatılmak istenenler için semboller ideal bir araçtır.

Uyumsuz Tiyatro oyunlarında genellikle bir konu yoktur. Geleneksel Tiyatro izleyicisini şaşırtan en önemli özelliği de giriş, gelişme ve sonuç gibi bir kompozisyonu ya da armoniyi oluşturan unsurlardan yoksun oluşudur. Yapıtın yazma eylemine bakıldığında bir 'arıtma' süreci içinde geliştiği gözlemlenir. Bu süreç içinde kişiler bir yandan fiziksel varlıklarının etki alanından çıkarak bilinçlerinin eylem alanına geçerler bir yandan da içinde biçimlendirildikleri durumlar ve olaylar gittikçe yalınlaşmaktadır. Aynı gelişim çizgisi içinde dil de alabildiğine sadeleşir ve mecbur kalınmadıkça kullanılmaz; hatta yer yer sadece sözcüklere indirildiği bile olur.

Uyumsuz Tiyatro yazarlarına göre dilin bir iletişim aracı olarak işlevini yitirmesi, iletişimsizliğin somut göstergesidir. İnsanlar çoktan kalıplaşmış selamlaşma biçimlerini, sohbet konularını kullanarak aralarında varolmayan bir iletişimi varmış gibi göstermeye çalışmaktadırlar. Bu gerçeği ortaya çıkarmak için yazarlar dili parçalamışlardır. Söz görsel imgelerden ayrı olarak varolamaz aksine onları desteklemek; etkilerini arttırmak amacıyla onlarla çoğunlukla çelişkili durumda kullanılır (Eslin; 1991, s.27). Dilin anlatım aracı olarak işlevini yitirmesi yeni anlatım araçlarını ön plana çıkarmıştır. Sözü edilen bu araçlar, palyaçoluk, mim, akrobasi, gibi geleneklere ait sözsüz oyunlarının kullanılmasıdır. Oyunlarında sözsüz biçimleri en etkin biçimde kullanan Beckett'tir.

Gittikçe sonlaşan, içi boşalan yaşamın ve insan varlığının yok olma sürecini oyunlarıyla özdeş kılan Beckett, bu süreç doğrultusunda dili bir hiçleşme aracı olarak, oyun kişilerini de bu hiçleşmenin birimleri olarak kullanır; böylece, hiçliğin kavranışlarıyla başlayan indirgeme, tüm nesnellik ve fiziksel varlık yok oluncaya kadar sürer. Örneğin, 'Soluk' adlı oyunu, doğan bir çocuğun çılgınlığı ile ölmek üzere olan bir adamın son nefesini kapsayan 35 saniyelik bir oyundur.

Beckett'in insanın varlığının temel durumunu yansıtan oyunlarında varoluşçu öğelere rastlamak şaşırtıcı değildir. Varoluşçuluğun kurucusu sayılan Jean-Paul Sartre'in felsefesi ile Beckett'in eserleri arasında çeşitli benzerlikler görülür. Örnek olarak, Sartre'in felsefesine göre varoluş özden önce gelir (Kaufman; 1964, s.73). İnsan dünyaya atılmıştır ve orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendi özünü belirler. Sartre'in yapıtlarında insanın kaderinin belirsizliği ile onun bilinçli seçimleri arasında ikilik vardır. Yine Sartre'a göre insanı tasarlayan bir tanrı yoksa insan özgürdür ve kendisini nasıl tasarladıysa öyle olur. İnsan yaptıklarından, kendinden ve diğer

insanlardan sorumludur. Genel bir ahlak olmadığı gibi; dünyada insana yol gösterecek bir işaret de yoktur. Ünlü düşünürün burjuva toplumuna derin bir nefret duyması ve şiddet dolu, korkunç yaşantılara eğilimli olmasının etkisini yapıtlarında da görürüz. Ona göre devrimler, savaşlar nedeniyle insanların yeryüzüne olan güvenleri azalmıştır. Bu bağlamda yaşamın mutlak bir anlamı da kalmamıştır artık.

Diğer bir düşünür olan Albert Camus ise insanın saçma bir durum içinde olduğunu ve anlamsız, amaçsız bir yaşam etkinliğine mahkum olduğu düşüncesinden yola çıkarak, insanın saçma özgürlük içinde takınabileceği tavırları oyunlarında sorun olarak işler. Bunun yanında varoluşsal gerçeğin değişik görünüş biçimleri olarak delilik, adam öldürme ve intihar gibi sınır tanımaz coşkulardan doğan tepkisel eylemleri işler. Oyun kişileri bu yüzden kendi felsefesinin etkisindedir (1959; s.18). *Caligula* adlı oyununda özgürlüğün sınırlarının aranışı ölümle sonuçlanır. Dostoyevski'den uyarladığı *Ecinniler* oyununda nihilizm sorunsalını saçma düşüncesi çerçevesinde, siyasal bir bağlamda ele alır.

Sevda Şener, varoluşçuluğun 20.yy insanının durumunu felsefe dili ile şöyle ifade etmiştir.

*İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kaos içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsan eylemini nitelikleri ile kazanır ve kendini gerçekleştirir (1991, s.298).*

Dolayısıyla hem varoluşçular hem de Uyumsuz Tiyatro yazarları insanın uyumsuz dünyadan soğumasına, içinde bulunduğu topluma yabancılaşmasına ve dünyaya anlam vermeye çalışmanın anlamsızlığına eserlerinde değinirler. Martin Esslin'e göre, onların her ikisi de kurtuluş umudunun, çaresizlik duygusundan ve insanın durumunun gerçekliği ile yüz yüze gelmekten doğan şiddetli acıdan kaçış olduğu görüşünü paylaşıyorlar. Sartre gibi Beckett de insan kişiliğinin, kendini herhangi bir anda yeni baştan seçme özgürlüğüne ve katıksız olasılığına indirgenebileceğini - kendi yöntemleri ile- yansıtır (1991, s.25).

Camus ve Beckett oyunlarında büyük benzerlikler olduğu doğrudur. Bu, Beckett'in eserlerinin birçok açıdan zengin oluşuyla da ilişkilendirilebilir. Esslin'e göre Beckett'in eserleri felsefi, dini ve psikolojik çözümlemelere açıktır; ama her şeyin ötesinde zaman, değişimin ve sabitliğin çelişkisi, gerçekçilik ve varoluşçuluk üzerine bir şiirdir (1991, s.26). Bu yüzden Beckett, kendisinin herhangi bir okul veya disiplin tarafından sınıflandırılmasını reddeder (Kern; 1970, s.167). Bu bakımdan Beckett'in okuyucuları onu herhangi bir felsefe okulu ile tanımlamaya çalışmamalıdır.

Yukarıda belirtildiği üzere Varoluşçular ve Uyumsuz Tiyatro yazarlarının konusu her ne kadar benzerlik gösterse de biçem açısından keskin bir farklılık göze çarpar. Çünkü Uyumsuz Tiyatro dediğimiz şeyi belirleyen tek şey konu değildir. En az konu kadar göze çarpan olgu da kullandığı 'dil' dir. Uyumsuz Tiyatro, yaşamın anlamsızlığını ya da absürlüğünü açıklarken akılcı yaklaşımı ve mantıklı bir ifade kaygısını terk ederek açıklamaya çalışmıştır; oysa varoluşçular insanlığın varoluşunun anlamsızlığını anlamlı bir dil ve biçem kullanarak ifade etmiştir. Yüksel'e göre, Uyumsuz Tiyatro'nun genel yazma serüveni ya da yazın geleneği de zaten, kalıplaşmış ve anlatım biçimleriyle sınırlı 'yasal' edebiyattan kesin bir kopuşla başlar (1992, s.31).

Camus çağımız insanının tüm düş kırıklıklarını ve artık her şeyin anlamını yitirdiğini ileri sürdüğünde, bunu çok anlamlı, süslü cümlelerle ve iyi seçilmiş sözcükleri akılcı bir şekilde kullanarak ifade eder. Sartre insan varoluşunun özden önce geldiğini öne sürerken düşüncelerini bütünüyle tutarlı kılan bir çerçevede ortaya koyar. Sarte ve Camus'nun bu güzel anlatımları tartışmadaki ustalıkları tüm bu anlamsızlık ya da insanın çaresizliğine 'çözüm' sunabileceğine dair bir kanı oluşturur (Esslin; 1991, s.26). Bu Uyumsuz Tiyatro yazarları için çözmek için gösterilen bilinçli bir çabadan ziyade içgüdüsel ve sezgisel bir iç çelişkidir. Onlar için yaşam doğum ve ölüm arasında, Tanrı'nın insanı gördüğüne dair en ufak bir ipucunun olmadığı, çığırından çıkmış bir dünyada, baskılara zulümlere direnç gösterilerek sürdürülmüş kısacık bir andan öte bir şey değildir ve çözümü yoktur. Uyumsuz Tiyatro, insanın absürlüğü üzerine tartışmak yerine onu somut bir şekilde sahneye taşımayı tercih eder. Bir düşünür ve sanatçının farkı da belki tam bu noktada ayrımsanır. Esslin'e göre, Uyumsuz Tiyatro'yu varoluşçu tiyatrodan ayıran, konu ile onun anlatılma biçimi arasındaki bütünlük için gösterilen bu çabadır (1991, s.26).

Başka bir deyişle, Uyumsuz Tiyatro'yu belirleyen sadece konusu değildir. Daha önceden de bazı yazarlar ve varoluşçular tarafından yaşamın anlamsızlığı gibi konular işlenmiştir. Uyumsuz Tiyatro'yu Varoluşçu Tiyatro'dan ayıran en büyük özellik; Uyumsuz Tiyatro'da insanın durumunun anlamsızlığı; akılcı yaklaşımın, akılcı araç ve düşüncelerin terk edilmesiyle açıklanırken, Varoluşçu Tiyatro'da aynı konular son derece anlaşılır ve akılcı yapılanmış anlatım biçimleri kullanılarak açıklamasıdır.

Varoluşçu Tiyatro ve uyumsuz Tiyatro arasındaki ilişkiyi Yüksel şöyle değerlendirir:

*.....Ancak, insanı aynı konumda gören ve inceleyen 'uyumsuz' tiyatro ile sahneye 'varoluşçu' düşünceleri getiren Camus ve Sartre tiyatrosu arasında 'içerik' ve 'biçim' açısından bir dolu ayrım olduğu görülür. Geleneksel sahne anlatımlarını kullanan 'varoluşçu tiyatro' (özellikle de Sartre tiyatrosu) bireyin üstünde yoğunlaşarak, bireyin kendisini tanımlama yolunda eylem yapabileceği, bir kılıftan başka bir şey olmayan 'varoluş' unu değerli bir 'öz'le doldurma yolunda 'özgür seçim' olanağı bulunduğu düşüncesini savunur. 'Uyumsuz tiyatrodaki yansıtılan birey ise etkin değil, edilgendir. İçine atıldığı dünyada 'değer' üretebilme olanağından yoksundur; bu nedenle de 'birey' bile değildir. 'Uyumsuz Tiyatro' insanın kendisini içinde bulunduğu Kaos'u mantıksal bir gelişimin geçerli olduğu 'varoluşçu tiyatro' nun tam tersine, hiçbir mantık düzenlemesine gerek görmeden, 'akıl dışı' konumunda yansıtmayı seçmiştir (1992, s.41).*

Bu anlamda Uyumsuz Tiyatro anlatmak istediği 'şey' ile anlattığı 'biçim' arasında bir tutarlılık oluşturarak bazı yönlerden Sartre ya da Camus'nun bir adım ötesine bile geçmiş denilebilir. Başka bir deyişle Sartre ve Camus'nun felsefesinin sanatsal bir anlatımı olarak Uyumsuz Tiyatro, biçim ve içerik bakımından bir birlik oluşturur. Samuel Beckett, James Joyce'un *Work in Progress* adlı eseri için yazdığı yazıda, bu konuya ilişkin olarak; 'Biçim, yapı ve sanatsal bir anlatımın iç durumu, onun anlamından, kavramsal içeriğinden ayrılamaz; çünkü açıkça, bütün olarak sanat ürünü, onun anlamıdır, içinde söz edilen şey, söylendiği biçim'e sıkı sıkıya bağlıdır ve başka türlü söylenemez' (1931, s.26) der.



Dilin insanın duygu ve düşüncelerini ifade etmekten öte, onları gizlemeye yaradığını düşünen Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken* adlı oyununu Fransızca yazmıştır. O dönemde bir çok edebiyatçı da eserlerini yazarken Fransızca'yı kullanmıştır; ancak çoğu ya politik sebeplerden ya da az sayıda insanın konuştuğu yerel dilleriyle evrensel bir kitleye ulaşamayacağını düşünmesi sebebiyledir. Samuel Beckett birçok başyapıtını Fransızca yazmasına sebep olarak bir söyleşisinde: 'Ama Fransızca'da biçemsiz yazmak daha kolay' (Gessner; 1957, s.32) demiştir.

Başka bir deyişle, insanın kendi dilini kullanırken dilin üsluplarla dolu labirentlerinden sakınıp yalın bir anlatımla sınırlı kalması, sonradan öğrendiği bir dille bu yalınlığı sağlamasından daha zordur. Çünkü nispeten daha az hakim olduğu bir dili kullanırken insan, biçimin lezzetinden vazgeçerek, neyi anlatmak istiyorsa tam da onu en sade biçimiyle verebilir. Beckett, çok etkilendiği bilinen Joyce'un da etkisiyle, büyük bir beceriyle kullandığı kıvrak, çağrışım zengini İngilizce'yi bırakıp, süssüz, neredeyse çıplak bir Fransızca'yla yazmasını 'biçemi dışlamak istiyorum' diye açıklayacaktır (Gessner; 1957, s.35). Nitekim dilin mantığına kapılıp gitme tehlikesi insanın kendi ana dilinde daha büyüktür ve yine bilinçsizce kabullenilen anlamları ve çağrışımlarına insanın kendi anadilinde kapılıp gitmesi daha kolaydır. Claudie Mauriac'ın Beckett üzerine yazısında belirttiği üzere;

*Konuşan, dilin mantığına ve söze dökülmesine kendini kaptırıp gider. Bu yüzden söylenmez olanla boy ölçüşen yazar sözcüklerin istemediği halde ona söylettiğini söylememek ama onun yerine öncelikle neyi örtmek için oluşturulduklarını anlatmak amacıyla tüm kurnazlığını kullanmalıdır: kesin olmayanı, çelişeni, düşünülemez olanı (1958, s.83).*

Varlık sorunsalı ve benliğini sorgulamayı yaşamının çıkış noktası olarak benimsemiş Beckett'in bilincin en derin katmanlarından çıkan yapıtlar ortaya koyması olağandır. Beckett'in karamsar bir dünya görüşüne sahip olduğu yaygın bir görüştür; hatta 1984 yılbaşısında ünlülere yeni yıldan ne bekledikleri sorusuna verdiği yanıt, bunu kanıtlar niteliktedir: 'Beklentiler: sıfır; umutlar: sıfır' (Fletcher; 1985, s.155).

Yazın dili olarak anadilini kullanmaması modern dünyanın kaçınılmaz hastalığı olan yabancılaşmayı okuyucusuna biçimsel olarak daha evrensel bir düzlemde aktarmasını sağlayacaktı. Sanatçı için her sözcüğün yepyeni bir keşif olduğu zorlu bir yaratıcılık serüveniydi giriştiği. Dilin insan gerçekliğini anlatmaktaki yetersizliğini vurgulamak isteyen Beckett'den farklı bir tutum da beklenemezdi zaten.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. GODOT'YU BEKLERKEN

Uyumsuz Tiyatro'nun öncülerinden olan Samuel Beckett, oyunlarında bilimsel gelişmenin karşısında giderek kan kaybeden metafiziksel değerlerin etkinliğini kaybetmesi, dinsel inançların çöküşü ve artık dünyada güvenli hiçbir yerin kalmaması sonucunda, gittikçe yalnızlaştıran ve anlam yitimine uğratan bir dünya ile başbaşa bırakır izleyiciyi. Bu oyunlarda Beckett, acıklı olanı bir çeşit mizahla dile getirerek bir kara güldürü havası yaratmış, en aza indirgenmiş kişiler ve dekorla, insanın amaçsız ve anlamsız bir evrendeki uyumsuzluğunu, başkalarıyla iletişim kuramamasından kaynaklanan yalnızlığını aktarmaya çalışmıştır.

Temel konusu sözü edilen bu yalnızlık ve yabancılaşma olan Uyumsuz Tiyatro'nun düşünsel planını dillendiren Varoluşçuluk akımının temsilcisi olan Camus'ya göre günümüzün uyumsuz insanı, uzlaşmış insanın karşıtıdır. Uzlaşmış insan düşüncesi, akıl ve mantık koşullaması içinde maskelenen yaşamı kendi maskeleri ile algılamadır. Maskelenmiş yaşam olgusu, gerçeğin yansıması olarak ele alındığında herkes ve her şey sistemin kökleri ile uzlaşmış ve uyumlulaşmış hale gelir. Bu dünyanın bizden gitgide uzaklaştığı ve anlaşılmaz hale geldiği andır. Dünyanın uyumsuz bir biçimde algılanması bu noktada maskelenmiş yaşamın yerine yeni bir yaşam olasılığı çıkarmaktır (1959, s.36).

Samuel Beckett'in en çok tanınan eseridir *Godot'yu Beklerken*. Gülünçlük ve tekrar üzerine temellenen ve Uyumsuz Tiyatro'nun şaheseri olarak kabul edilen bu oyun, dünyaya ve insana ilişkin geleneksel ve yaygın kabulleri derinden sarsar. Aristoteles'ten beri tiyatroya egemen olan kuralların, bu oyun için hiçbir geçerliliği yoktur. Herhangi bir olayın dile getirilmesi, aksiyonun yükselmesi, alçalması ve çözüm noktasına ulaşması söz konusu değildir. Çünkü bu oyunda, bir olay ya da bir öykü yoktur.

Beckett'in en önemli başarısı, *Godot'yu Beklerken*'in 5 Ocak 1953'te Babylone'da gösterime girmesi ile gerçekleşir. Eleştirmenlerin 'hiç bir şey olmayan garip bir oyun' olarak nitelendirmesine rağmen, 400 kez oynayan oyunun en ilginç başarısı ise San Francisco'daki St. Quentin hapisyanede oynandığı zaman topladığı ilgidir (Esslin; 1991, s.22). *Godot'yu Beklerken*, Paris'in en aydın çevrelerinde bile çoğu zaman eleştiri yağmuruna tutulduğu halde, San Quentin cezaevinde 1500 mahkum

tarafından dakikalarca alkışlanmak suretiyle topladığı büyük ilgi dikkate değerdir. Buna sebep olarak, oyunun asıl kahramanı olan ‘bekleme’ eyleminin bir mahkumdan daha fazla anlaşılabilceği bir zemin olmayışı ya da mahkumların Viladimir ve Estragon adlı iki karakterin serseri yaşamları ile kendi yaşamları arasında kurdukları benzerlik olabilir; Eslin’e göre bu insanların ne bu oyunu anlayabilecek kadar entellektüel görünme kaygısı ne de önyargıları vardı. Bu bakımdan belli bir kitleye hitap ettiği düşünülen avant-garde bir oyunu, tüm önyargılardan ve beklentilerden arınmış olarak izlediklerinden olsa gerek, bu oyunu yere batıran birçok Paris izleyicisi ve eleştirmeninin düştüğü tuzaktan korunmuş oldular (1991, s.22-23).

İki perdelik bu trajikomedide birbirlerine ‘Gogo’ ve ‘Didi’ diye seslenen Vladimir ve Estragon adında iki avare, kırlarda bir yol üzerinde yapraksız bir ağacın dibinde buluşurlar. Adı İngilizce God’ı (Tanrı) ya da Charlie Chaplin’in Fransızca’daki lakabı ‘Charlot’u anıştıran Godot’nun gelmesini beklemektedirler; Godot gelmeye söz vermiştir (Eslin;1991, s.45). Can sıkıntılarını geçirmek için geçmişlerini anımsarlar, birbirlerine şakalar yapar, yemek yer ve Godot hakkında konuşurlar. Bir ara sahnede bir despot olan Pozzo ve uşağı Lucky belirir. İlk sahnede Godot’un o gün gelmeyeceği; ancak ertesi gün mutlaka geleceği haber verilir. İkinci perdede Vladimir ve Estragon hala beklemektedirler ve Godot’dan vaat dolu bir mesaj daha gelir. İki arkadaş kendilerini asmaya kalkarlar ve daha sonra gitmek istediklerini birbirlerine açıklarlar; ancak gitmek için güçleri yoktur. Beckett bu sahnelerle, bir şey gerçekleşmeden anlamın da olmadığını ortaya koyar. Vladimir ve Estragon’un var oldukları bile kuşkuludur. Godot olmadan yaşamlarının anlamı yoktur; ancak intiharın da varoluşsal sorunlarının çözümüyle hiçbir ilgisi yoktur.

Birinci ve daha sonra ikinci perdede bir çocuk onlara Didi ve Gogo’nun ertesi güne kadar beklemeleri gerektiğini belirten bir mektup getirir. Ama beklenen gerçekleşmez ve birbirlerine, efendi ve köle ilişkisiyle bağlanmış iki garip ve beklenmeyen kişi, yani Pozzo ve Lucky ortaya çıkar. Bu kişiler ikinci perdede görüldüklerinde zamanın gaddar akışıyla düşünleşmiş ve yaşlanmış haldedirler. Vladimir ve Estragon ise değişmemiştir. Onlar bir şiddet ve egemenlik ilişkisiyle birbirine bağlı değildir; sadece birlikte beklemek olan kaderlerini kabul etmişlerdir.

Bu oyunda zamanın farkındalığını zirveye çıkaran ‘bekleme’ eylemi başordedir. Dahası bekleme eyleminde zamanın akışı en katıksız ve açık biçimde yaşanır. Eğer

etkinsek, zamanın akışını unutmaya yakınlaşırız, zamanı geçiririz; ama yalnızca çekinik durumda bekliyorsak, zaman eyleminin kendisiyle karşılaşırız. Ve bu iki kişi, gittikçe kendilerini yok eden ve eskiten zamanın esiri olarak beklerler sahnede. Kendilerinin bilmediği; ancak izleyicinin bildiği bir sürükleniş bir bekleyiştir yaşadıkları (Esslin: 1991, s.46).

Gülünçlük ve tekrar üzerine temellenen ve Uyumsuz Tiyatronun başyapıtı olarak kabul edilen bu oyun, dünyaya ve insana ilişkin geleneksel ve yaygın kabulleri derinden sarsar. Çünkü bu oyunda, bir olay örgüsü yer almaz. Öyle ki; Beckett'deki konu eksikliği diğer Uyumsuz Tiyatro örneklerinden çok daha keskindir (Esslin; 1991, s.42). Birinci perdenin kapanışı buna bir örnektir:

**Estragon:** Eeee gidiyor muyuz?

**Vladimir:** Evet, hadi gidelim.

(*Kımldamazlar*) (Beckett; 1953, s.41).

Diğer bir önemli nokta, Beckett'in verilmek istenen temel varoluş duygusunun saçmalığı ile onun sunulduğu biçim arasında gözettiği tutarlılık, değişik ölçülerde, eserlerinin çoğunda görülmektedir; ancak insanın durumuyla yüz yüze gelindiğinde ortaya çıkan şaşkınlık ve iç sıkıntısını ya da insanın dünyada bir anlam bulamayışının umutsuzluğunu aktarma görevi taşıyan yapıtlarda bu biçimsel özen doruğa ulaşır.

*Godot'yu Beklerken* bu yapıtlarının arasında en öne çıkan eseridir. Oyunun karakterlerinden Vladimir ve Estragon'un birbirini tamamlayan kişilikleri vardır. Vladimir düşünce ve duygu anlamında Estragon'dan daha gelişmiştir. Estragon ise insanın içgüdüsel yönünü yansıtmaktadır. Sürekli acıkır, uykusu gelir. Varlığının sınırları üzerine kafa yormaz. Estragon'u her seferinde Godot'nun geleceğine dair Vladimir ikna eder. Yeryüzünde uzun yıllardır yaşıyormuş izlenimi veren bu ikili, varolduğu kuşkulu olan bir geçmişle ne olacağı bilinmeyen bir gelecek arasında şimdinin tutsağıdırlar. Doğumla ölüm arasındaki anlamsız yaşamı sürdürürler. İntiharı düşünürler ama bir türlü gerçekleştiremezler. Estragon havucu yedikçe onu daha çok sevdiğinin ayırımına varır. Vladimir tam aksi bir tepki verir (Esslin; 1991, s.43).

Pozzo ve Lucky de birbirini tamamlayan kişiliklerdir. Ancak onların ilişkisi daha ilkel düzeydedir. Pozzo sadist efendi, Lucky ise uysal köledir (Esslin; 1991; s.44). İkinci bölümde Pozzo kör olmuş, Lucky'nin dili tutulmuştur; ama hala birbirlerine bağlıdırlar. Onları birbirine bağlayan ip Pozzo'dadır. Pozzo Lucky'yi amacı belirsiz bir

yolculuğa doğru sürüklerken diğer ikili hala gelişi zamanın akışını donduracak olan Godot'yu beklemeyi sürdürürler.

Beckett'in izlediği genel tutum, çizgisel bir gelişimden ziyade, kavranması çok daha zor çok sesli bir senfoniye benzetilebilir (Esslin; 1991, s.42). Böylesine alışılmadık biçimde yazılmış oyunların gizli anlamlarını çözümlene ihtiyacının kaçınılmaz olması bir yana, asıl yapılması gereken şey; böylesine karmaşık bir yapıyı açıklamak adına düzyazıya indirgemek yanı sıra sakınılarak, yazarın yöntemini izlemektir. Başka bir deyişle, 'çözüm' öneren cümlelerden uzak durup doğru 'soru' ları bulmaya çalışmaktır.

Oyunda az da olsa eylem vardır; kişiler ayakkabılarla ve şapkalarla oynar veya intihar etmeye çalışırlar. Ama hiçbir şey değişikliğe uğramadan kendini benzeyen bir günün sonu gelmezliğini ortadan kaldıramaz. Pozzo 'bir gün doğduk ve bir gün öleceğiz; bu aynı andır' (Beckett; 2000, s.124) der. İzleyici belki de Tanrı'nın son imgesi, ulaşılabılır bir gerçeklik mi, yoksa onların hayal gücünün bir ürünü mü olduğunu hiçbir zaman bilemeyecektir.

Uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da bir izlenimin basit bir incelemesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan kaynaklandığı söylenilebilir. Uyumsuz her şeyden önce kopuştur. Söz konusu kopuş, köklerini us dışı olmakta bulur. Tepki, saçmanın farkındalığıyla birlikte başlar. Tepkisizliği tepkisizce, anlamsızlığı anlamsızca ve dünya üzerinde varlığını sürdüren bu düzeni saçma biçimlerle ele alan uyumsuz oyun yazarları, ironik bir algılama biçimi olarak uzlaşmaz insanın yolunu açar. Bu yol, var olan akıl ve mantık kuralları içinde ele alındığında bir yanılsamanın içine düşülmüş olur. Uyumsuz insanın algılaması uyumsuz bir bakışla çözülebilir. Bu nedenden dolayıdır ki, tanımadıkları, kim olduğunu bilmedikleri Godot'yu beklemekle Vladimir ve Estragon, benliklerini yitirmiş, belleksizleştirilmiş, saçma bir dünyanın insanları gibidirler. Godot'ya olan bağlılıklarını şöyle ifade ederler:

*Estragon: Bağlı olup olmadığımızı soruyorum sana.*

*Vladimir: Bağlı mı?*

*Estragon: Bağ-lı.*

*Vladimir: Nasıl bağlı yani?*

*Estragon: Ayaklarımızdan.*

**Vladimir:** *Ama kime? Kimin tarafından?*

**Estragon:** *Şu senin adama?*

**Vladimir:** *Godot' ya mı? Godot'ya bağlı ha!*

*Ne düşünce! Ne alakası var?(Durur) Şimdilik.*

*(Beckett; 1953, s.20)*

Anlamsız görünen ama bu anlamsızlığı yıkmaya çabalayan uzlaşmamış, bu dünyaya aykırı insanın, inatla kendini bulma çabasının gösterenidirler. Tüm bu durağanlık ve sıradanlık içinde gerek Vladimir gerekse Estragon hem maskelenmiş yaşam izlekleriyle doludurlar hem de yaşamın hala devam ettiğini, ağaçların hala yeşillenebildiğini imleyerek kopuşun sihirli bir değnek olan Godot'nun gelmesiyle değil, başka bir yolla olacağını sinyallerini verirler.

*Godot'yu Beklerken*, pek çok biçimde incelenebildiği gibi, iki ayrı durumun birlikte yürüdüğü bir oyun olarak da değerlendirilebilir. Tekdüzeleşmiş ve amaçsızlaşmış iki insan ve onların dışında ama onların algılayamadıkları değişen ve gelişen zamanı görürüz. Pozzo zamana ilişkin şu cümleleri söyler:

*Kahrolası zamanınla bana yaptığınız eziyet yetmedi mi? Ne zamanmış! Ne zaman! Bir gün yetmiyor mu bu size, bir gün dilsiz oldu, bir gün ben kör oldum, bir gün sağır olacağız, bir gün doğduk, bir gün öleceğiz, aynı gün, aynı an yetmiyor mu size? (daha sakın) mezarın üstünde doğuyorlar, bir an gün ışıyor, sonra bir kez daha gece oluyor (Beckett; 1953, s.89).*

Bu tarihsel ilerlemeyle birlikte gelişen usun, kesintiye uğratıldığının; bireyin dış dünyaya ve dolayısıyla kendine yabancılaştığının bir göstergesidir. Tarihsel süreklilik içinde değerlendirilmesi gereken birey, kendisinden bağımsız gelişen bir zamanda geçmişle ve gelecekle bağlarını yitiren, köksüzleştirilmiş, mekanik yeniden üretimin robotlarından biridir. Öyle ki; bu oyunda 'düşünmek' korkunç olarak değerlendiriliyor kahramanlar tarafından: 'Artık düşünme tehlikesi yok..... Düşünmek değil en kötü olan..... Korkunç olan düşünüyorum olmak' (Beckett; 1953, s.64). Dolayısıyla Vladimir ve Estragon düşünmemek için sürekli konuşurlar:

*Vladimir: Haklısın bizde laf tükenmez.*

*Estragon: Böylece düşünmemiş oluyoruz.*

*Vladimir: Özrümüz var.*

*Estragon. Böylece duymamış oluyoruz.*

*Vladimir: Nedenlerimiz var.*

*Estragon. Tüm o ölü sesler.*

*Vladimir: Kanat sesleri.*

*Estragon: Yaprak sesi. (sessizlik)*

*Vladimir: Kum sesi.*

*Estragon: Yaprak sesi. (sessizlik)*

*Vladimir: Hep bir ağızdan konuşuyorlar.*

*Estragon: Her biri kendi kendine.*

*Vladimir: Sanki fısıldaşıyorlar daha çok.*

*Estragon: Hışırıyorlar.*

*Vladimir: Ne diyorlar?*

*Estragon: Yaşamlarından söz ediyorlar.*

*Vladimir: Yaşamış olmak onlara yetmiyor.*

*Estragon: Bir de ondan söz etmeleri gerekiyor.*

*Vladimir: Ölmüş olmak onlara yetmiyor (Beckett;1953, s. 62-63).*

Uyumsuz oyunlarda sıklıkla karşımıza çıkan bıktırıcı sürekli tekrarlar, zamanın algılanamaması, neyin gerçek neyin düş olduğunu kavrayamama, dünün yıkımını tüm genlerinde yaşayan ve dünkü zamanı bilinçlerinden silinmiş köksüz bir toplumun yansımasıdır. Esslin'e göre beklemek sürekli değişim olan zaman eylemini yaşamaktır; ancak gerçekte hiçbirşey meydana gelmediği için bu değişim kendi içinde yanılmazdır. Bitmeyen zaman eylemi amaçsızdır. Bu nedenle de sanki hiç olmamış gibidir. Herşey değiştikçe aynılaşmaktadır. Bu dünyanın müthiş dengesidir (1991;s.47). Bu düşüncesiği Vladimir ve Estragon'un ağızından şu sözlerle duyuyoruz:

*Vladimir: Dün de gelmiştik buraya.*

*Estragon: Yo, hayır.*

*Vladimir: Bunda yanıldın işte.*



**Estragon:** Peki dün ne yaptık?

**Vladimir:** Dün ne mi yaptık?

**Estragon:** Evet. (...)

**Vladimir:** Bu akşam olduğundan emin misin?

**Estragon:** Ne?

**Vladimir:** Beklememiz gereken günün.

**Estragon:** Cumartesi dedi. (Bir an) Bence.

**Vladimir:** Ama hangi cumartesi? Bugün cumartesi mi sonra?

Pazar olmasın? (Bir an) Ya da pazartesi? (Bir an) Ya da

Cuma? (Beckett; 2000, s. 16).

Gerçekten de us dışı olan, Vladimir ve Estragon'un yaptıklarından öte bir üst oyuncu eliyle kuklalaştırılmalarıdır. Yitim yalnızca onları etkilemez ve yıkım sadece dünle sınırlı değildir. Bir bütün olarak geçmiş ve gelecek bu yıkımın acılarını taşır. Çocuğun her sahneye gelişinde Vladimir ve Estragon'u tanımaması, oraya daha önce gelip gelmediğinden emin olamaması, yıkımın genç kuşaklar üzerindeki etkisini gösterir. Dün gelen çocukla bugün gelen çocuk aynı olmayacaktır. Her gün, yaşanan her an bilincin yok edildiğinin göstergesi olmaktadır. Bu yüzdendir ki, Estragon'a göre daha ayakları yere basar görünen Vladimir, bunu sahneye gelip Godot'yla ilgili haber veren çocukta kırmak için uğraşır:

**Vladimir:** Haydi sil baştan. (Bir an) Beni tanımadın mı?

**Çocuk:** Hayır efendim

**Vladimir:** Dün gelmemiş miydin sen?

**Çocuk:** Hayır efendim

**Vladimir:** İlk defa mı geliyorsun?

**Çocuk:** Evet efendim.(.....)

**Çocuk:** Bay Godot'ya ne diyeyim efendim?

**Vladimir:** Ona de ki...ona birini gördüğünü ve ...  
bizi gördüğünü söylersin. Beni gördüğünden eminsin  
değil mi, söyle bana, yarın gelip beni hiç görmediğini  
söylemeyeceksin (Beckett; 2000, s.120).

Aynı yıkım, Lucky ve Pozzo ile karşılaştıkları zaman da sözkonusudur. İlk karşılaşmada Vladimir değişmiş olduklarından sözeder. Düş ile gerçek birbirine girmiştir. Gördüğümüz dış dünyanın yanılısamalı, aldatıcı, parçalı yaşamın iç içe geçmesi olgusuyla karşı karşıyadır. Vladimir Estragon'un Lucky ve Pozzo'yu tanımama ısrarı karşısında o da tanımayacaktır onları. Zaman değişse de her şey yine aynıdır. Yaşamın her alanına taşınmış sistem, benliği yok etmiş; bir anlamda dondurmıştır:

**Vladimir:** Olur mu tanıyorsun.

**Estragon:** Hayır tanımıyorsun.

**Vladimir:** Tanıyoruz diyorum sana. Herşeyi unutuyorsun. (*Bir an kendi kendine*) Tabii bunlar başkası değilse...

**Estragon:** O zaman bizi neden tanımadılar?

**Vladimir:** Hiç farketmez. Ben de onları tanımadım.

(Beckett; 1953, s.48)

Beckett, *Godot'yu Beklerken*'de bir umut, bir çıkış yolu göstermez. Bu da gerekli değildir. Hatta kendisine Godot'nun kim olduğu sorulduğunda cevabı; 'Bilseydim, oyunda söylerdim' olmuştur (Schneider; 1958, s.38). Ama Beckett'in *Godot'yu Beklerken*' de gösterdiği bir şey daha var. O da aklın, görünenin ardında yatanı bulma yolunda harcaması gereken zihinsel devinimdir. Gözle görülen her şey hiç bir zaman tam bir doğru değildir. Anlamaların ve doğruların, kimliğin yok olumuyla beraber parçalandığı günümüzde, görünen dışında başka arayışlara ihtiyaç duyulmaktadır. Arayış, öznenin var edilebilmesidir. *Godot'yu Beklerken* ve diğer uyumsuz oyunlardaki 'anlamsızlığın' altında yatan bu arama sürecidir.

## ÜÇÜNCÜBÖLÜM

### 3. OYUN SONU

Beckett'in ölüm ve sona ilişkin çarpıcı bir oyunu olan *Oyun Sonu* 1954-56 yılları arasında yazılmış ve ilk kez 3 Nisan 1957'de Roger Blin'in yorumuyla Royal Court Theatre'da oynanmıştır. Beklenen zamanın konusunu anlatan diğer bir oyun olan *Oyun Sonu*'nda, Yüksel'e göre *Godot'yu Beklerken*'de görülen beklemek eylemi ile somutlaştırılan umut kırıntılarını veya Estragon ve Vladimir arasındaki hüznü birlikteliğin getirdiği sıcak duygulardan eser yoktur. Kısacası izleyicinin yüreğini her şeye karşın ısıtan 'yalnızlığın paylaşılabirliği' olasılığı ortadan kalkmıştır. *Oyun Sonu*'nda yansıyan ilişki tamamen sevgisiz köle-efendi ilişkisidir. Bu yönüyle bize *Godot'yu Beklerken*'deki Pozzo ve Lucky'i çağırıştırır (1992, s.65).

Oyun arka duvarında perdeleri kapalı iki tane yüksek pencerenin bulunduğu, yalnızca mutfağa açılan bir kapısı olan bir odada geçer. Hamm kör ve felç olduğu için tekerlekli bir sandalyede odanın tam ortasında oturmaktadır. Anne ve babası, Nell ve Nagg de birer çöp kutusunun içinde yaşamaktadır. Odada mobilya olarak bunların dışında bir de ters asılmış bir resim vardır.

Oyun tek hareketli karakter olan Clov'un düzenli adımlarla o pencereden bu pencereye yürüyüp dışarı bakma sahnesiyle başlar. Derken dışardan merdiven getirip sırasıyla ve aynı düzenli adımlarla pencereye dayayıp tırmanarak dışarı bakar ve perdeleri kapatır. Sonra Nagg ve Nell'in içinde bulunduğu çöp bidonlarını açıp bakar. Ve o sırada uyumakta olan Hamm'in yüzünde örtülü olan kanlı mendili kaldırıp bakar.

Oyunda Clov'un çok uzun süredir baktığı hasta efendisiyle olan ilişkisindeki çürüme dile getirilir. Gerçek yaşamda sık rastlanan her iki tarafı da yıpratıcı, tüketen bir ilişkidir bu. Hasta, bakıcısından ondan daha sağlıklı ve özgür olduğu için gittikçe daha da çok nefret etmektedir; üstelik hasta bakıcının kendisini bırakıp gitme olasılığı yüzünden her geçen gün daha baskıcı önlemler almaktadır. Örneğin burda Hamm, kilerin şifresini Clov'a söylememektedir. Acıyla geçen günleri arttıkça anne ve babasına duyduğu nefret de artmaktadır:

*Aşağılık yaratık! Neden dünyaya getirdin beni? Herşey sıfır,  
kıpırdamıyorum, debelendikçe pisliğe batıyorum. Sonunu görüyorum;  
ancak bitiremiyorum bu oyunu. Bacaklarımı gözlerimi teslim ettim.*

*Gidilecek yer, görülecek birşey yok. Tam ortadayım ve çürüyorum. Biriktirdiklerim üstüste yığıldı, ceset gibi kokuyor. Bomboş kanayan beynim, doldukça daha da boş. Dolduramıyor, kanyor acılar içinde, ağrı kesiciler içinde sürdürüyor yine de. Hiçlik, anlamsızlık tokat gibi patlıyor itilmişliğimin bilincinde. Öncem, şimdım ve sonram hepsi kan gibi sızıyor beynime. Bugün de denedim, dün gibi, yarın gibi kabuslar çoğalıyor her nefesimde. Sürdüren bir zavallı insan, bilinen sonu oynayan bir müsvedde. Satılmışım en başından, yitirilmişim. Değerler hastalıklı bir gülüş, bu yitiş kabusunun hiçliğinde. Değerler safsatalardır sonunda. Lanetli ecdadım getirdi beni dünyaya. Ağır ağır ödüyorum bedelini bu işkencenin. Intikamım sürecektir ağır ağır.... (Beckett; 1957, s.74).*

*Oyun Sonu* tek bir kişiliği, bilinçaltında bastırılmış anılar, duygusal ve akıllı benlikleri gösteriyor da olabilir. Bu durumda Clov, duygulara, içgüdü ve isteklere karşılık vermek zorunda olan ve kendini bu pasaklı ve zorba efendilerinden kurtarmaya çalışan; ama yine de kişiliğin hayvansal yönüyle bağı kesildiğinde ölmesi gereken akıl mıdır? Dış dünyanın ölümü, yaşlanma ve ölme sürecinde yer alan gerçekte olan bağların yavaş yavaş azalması mıdır? *Oyun Sonu*, bir kişiliğin ölüm saatindeki çözülmesini gösteren bir tek kişilik oyun mudur? Bu soruların kesin olarak yanıtlanacağını varsaymak yanlış olur. *Oyun Sonu*, bu tür doğrulayıcı bir benzetme olarak tasarlanmamıştır kuşkusuz (Yüksel; 1992, s.71).

Sahnede olup bitenler bir düzeneğin durana dek işleyişini anlatır. İki ufak pencereci çıplak bir odada yaşlı kör Hamm bir sandalyede oturmaktadır. Dışarıdaki dünyanın ölü olduğu oyundaki dört kişinin son kurtulanlar olduğu sanılır. Uşak olan Clov Hamm'dan nefret eder onu bırakacağını söyler ama yine de onun buyruklarına boyun eğer. Clov giderse Hamm ölecektir. Hamm bencil, baskın bir efendidir. Hamm'ın üzerinde büyük bir suçluluk yükü vardır . İstese ondan yardım isteyen bir sürü insanı kurtarabilirdi ama şimdi kendi erzakları da bitmektedir. Yani dünya tükenmektedir; nedeni de bireysel bencilliklerimizdir. Hamm anne ve babasından nefret eder ve pasaklıdır. Aksine Clov düzen delisidir. Clov için 'düzen' sonla ya da ölümle

eşdeğerdir. Bu bağlamda; ‘Düzeni seviyorum. O benim rüyam’ (Beckett; 1958, s.92) demektedir.

Clov’un hareketleri tıpkı bir satranç oyunundaki taşların hamleleri gibidir; zaten ‘endgame’ sözcüğü de satranç oyunundaki son hamlelerin özgün adıdır. Gençlik yıllarında sık satranç oynadığını öğrendiğimiz Beckett’in ölümü bekleme halinin altını çizdiği bir oyuna bu adı vermesi rastlantı olmasa gerektir. *Oyun Sonu*’nun asal oyun kişisi Hamm’in ‘kaçınılmaz sonu geciktirmeye çalışan ‘Şah’ olduğunu söyleyen Beckett, temelde satranç oyununun yaşamı temsil ettiğine inanır gibi görünmektedir. Hatta Beckett’e göre satranç taşının yazgısı, insan yazgısının anolojisidir (Nightingale; 1982, s.274).

Bu açıdan bakıldığında ‘Kaçınılmaz son’ bilindiğine göre bir satranç oyuncusu (ya da satranç taşı) için en iyi hamle oyundan kaç(ın)mak, ya da bu mümkün değilse, mükemmele en yakın durum olan başlangıç pozisyonunu korumaktır. Bır bu konuya ilişkin şöyle demektedir:

*Beckett, satrançta taşlar başlangıç pozisyonuna yerleştirildikten sonra yapılacak her hamlenin kişinin konumunu zayıflatacağını iddia ediyor ve bunu kanıtlamaya çalışıyordu; yani güç, ‘hiç kıpırdamama’ koşulu ile elde edilebiliyordu. Beckett için ideal bir satranç partisinde yenilgi ve kayıp kaçınılmaz olduğuna göre taşların hiç kıpırdatılmaması gerekiyordu (1999; s.223).*

Clov, satranç oyunundaki attır ve hareketleri kısıtlıdır. Örneğin oturamaz. Hamm’i korusa bile Hamm’e zarar verebilecek hiçbir şey yoktur çünkü bir oyuncu ya da şah olarak karşısında bir rakip yoktur. Rakibi gerçekte zamandır ve oyun bitse, yani ölse mutlu olacaktır. Ancak, perde kapandığında bile oyun sona ermez. Son taşı, oyun tahtasını ve şahını terk edeceğini söylese de, perde kapandığında hala sahnededir. Hamm uykuya dalarken, Clov kapının önünde durur. Hamm’den ve o odanın içinde olmaktan nefret etse de ertesi gün, perde açıldığında yine orda olacaktır çünkü bütün Beckett kahramanları gibi acizdir. Ertesi gün satranç oyunu tekrar başlayacaktır çünkü Hamm’in tek rakibi zamandır. Zaman karşısında ise tamamen çaresizdir. Godot’daki sözlü oyuna *Oyun Sonu*’nda bir de satranç oyunu eklenmiştir belki ama iki oyunda da

hiçbir şey olmaz, hiçbir şey değişmez. *Oyun Sonu* üzerine, satranç ögesinden yola çıkan birçok yaklaşım vardır. Bunlardan biri de Wellwarth'a aittir:

*Kişilerin yaşamlarının dışına çıkmalarının oyunu ya mantık kurallarının akıl almaz biçimde altüst edildiği bir satranç oyununun son aşamaları; yerinden oynatılmayan iki askerinin yaptığı durağan bale, çaresiz bir şah ve amaçsızca ortada dolanan bir at yoluyla oyun sonuçsuz bir noktada düğümlenmesi (1964; s.43).*

Oyun Clov'un, 'Bitmiş, bitmiştir; yarım kalan yarım kalmıştır' (Beckett; 1957, s.33) sözüyle başlar. Beckett daha baştan izleyicisini ya da okurunu bir şeyleri kaçırmış olmanın paniğine belki de pişmanlığına, az sonra bitecek bir şeyin son demlerine tanık olmanın hüznüne ya da tatminsizliğine iter. İzleyici salona girdiğinde, okur oyunu okumaya başladığında 'her şeyin' şimdiden 'bitmiş olduğu' duyurulur kendisine. Hemen ardından "Benimkinden—(*esner*) –büyük bir sefalet olabilir mi?" (Beckett, 1958, s.33) diye sorar. Burada tragediyaların bütün büyük mutsuzlarını anımsamakta ve anımsatmaktadır. Hamm devam eder: "Kuşkusuz hayır. Eskiden. Ama ya şimdi." (Beckett, 1958, s33) Hamm'in çektiği acılar kendisinden önceki kurmaca kişiler tarafından da çekilmiştir. Kendi anı, çağı için ise biricik örnek olduğunu düşünür zira büyük olasılıkla o odada yaşayanlar insanlığın son temsilcileridir.

Clov ve Hamm da birbirlerine karşılıklı bir bağımlılık ilişkisiyle bağlıdır. Birbirlerini bırakmak isteyen birbirleriyle savaş halinde olan ama yine de birbirlerine bağımlı. Bu tek bir kişinin kişiliğinin temel unsurlarının karşılıklı bir ilişkinin bir görüntüsü olduğu gözlemlenebilir. Özellikle kişilik kendisiyle çatışma halindeyse. Aslında Clov ve Hamm ayrılmak istemektedir; ancak bunu bir türlü yapamazlar:

**Clov:** Seni terkedeceğim.

**Hamm:** Hayır.

**Clov:** Beni burada tutacak ne var?

**Hamm :** Diyalog (Beckett ; 1958 ; s. 58).

Bu bakımdan Clov, Hamm'e olan bağlılığından kendini kurtarabilse ya da dışarıda sandığı kadar ölü olmayan bir dünyaya ayılma yürekliliğini gösterebilse

'kurtuluş' olasılığının peşinden de gitmiş sayılacak. Bu duruma ilişkin Clov'un sözleri dikkat çekicidir:

*Çırpınıyorum. Teslim oluyorum ve yeniden çırpınıyorum fırtınalı denizde. Kararsız, güvensiz, sevgisiz ve yalnızım. Bir at kadar enerjim var ama satranç taşından bedenim yalnızca L şekli kadar özgürüm oyun tahtası üzerinde. Çok istedim bir bisikleti, oyun tahtasından kurtarır belki beni diye. Hamm'i korumak ve sürüklemek için peydahlandım ben. Onu terkedemem ben gidemem hiç bir yere. Sisteme doğdum, Hamm'in evinin içine düştüm tüm Clov'lar gibi. Tüm kokuşmuşluğuyla bencilce tam ortada sürdürmeye çalışan ve bitiremeyen aciz insan müsveddesinin ışsız evine. Işığımın sönüşünü izlemek acı veriyor. Kapının eşiğindeyim ama elimi uzatıp dokunamıyorum. Hayal ettiklerime. Debeleniyorum (Beckett ; 1958 s.59).*

Clov için kurtuluş sayılabilecek dışardaki yaşamın ya da geleceği temsil ettiği varsayılan çocukla ilgili konuşma da dikkate değerdir :

**Clov :** *(Dehşetle)* Küçük bir çocuğa benziyor.

**Hamm :** *(Alaycı)* Küçük... bir çocuk !

**Clov :** *Gidip bakacağım. (merdivenlerden iner, dürbünü yere atar, kapıya doğru gider, durur.) Zıpkını alıyorum. (Zıpkını arar, bulur, alır, kapıya yönelir.)*

**Hamm:** *Hayır!*

**Clove:** *Hayır mı! Ama insan soyunu yeniden üretebilecek biri o.*

**Hamm:** *Yaşıyorsa hala, ya buraya gelecek ya da ölüp gidecektir. Yaşamıyorsa da zahmete .....(Susar) (Beckett; 1958, s.63).*

Bu küçük oğlanın görünmesi, zamanın yanılısama ve geçiciliğinden, daha üstün bir gerçeği tanıma ve benimseme yoluyla kurtulma anlamına da gelebilir; hatta küçük oğlan göbeğine bakar; yani ilgisini adeta dünyanın merkezine yöneltir.

Modern tragedyanın son aşaması olarak kabul edilebilecek *Oyun Sonu*'nun asal oyun kişisi Hamm'i ismindeki ses benzerliği ile *Hamlet'e* ve konumlanışı ile bütün

tragedya kahramanlarına benzetir. Hamm zaten bilginin olanaksızlığının daha baştan farkındadır. Çok farklı anlatım düzlemlerinde ele alınabilecek olan bu oyunda da yine sistem ve sistemle ilişkisi içinde insan sorgulanmaktadır (Yüksel; 1992, s.68).

Bazı eleştirimlere göre bu oyundaki çöküş sadece odadaki insanlara değil; 20. yüzyıl uygarlığı için geçerli olan bir çürümüşlüktür. Bu açıdan bakıldığında oyun, büyük bir felaketin ardından gelen bir zaman dilimine benzetilebilir. Dışarıdaki doğa ve yaşam ölmüş, yiyecekler tükenmiştir. Yeryüzündeki felaketin sebebi olarak Hamm, önemli bir insan olma tutkusunun doğurduğu acımasızlığıyla dünyayı çöle çevirmiş, kendisi gibi insanların tümü adına acı çekmekte, bedel ödemektedir.

*Oyun Sonu*'nda ölüm veya bir'son' için bekleniyor; ancak beklenecek bir şeyin olmadığı sözkonusu. Bu noktada Hamm babasını ve Clov'u hem Tanrı'ya yakarmaya çağırır hem de yardımına geleceğine inanmadığı için Tanrı'nın varlığını yadsır. Ve Hamm; 'Tanrı kalleşin teki! Öyle biri yok.' (1958; s. 65) der.

*Godot'yu Beklerken* ve *Oyun Sonu*, Beckett'in Fransızca yazdığı oyunlar, insanın durumunun kendi dramatik anlatımlarıdır. İki de geleneksel düşüncedeki karakterleri ve öyküyü taşımaz, çünkü onlar konularıyla ne karakter ne de öykünün gerekli olduğu bir düzeyde uğraşır. *Oyun Sonu* ve *Godot'yu Beklerken*'de Beckett, bireyselliğin ve kesin olayların artık görülmediği ve yalnızca temel kalıpların ortaya çıktığı bir derinliği araştırmakla ilgilenir. Eğer benlik, algılayan ve algılanana – öyküyü anlatan ve dinleyene – bölünmüş, hep kaçıcıysa ve andan ana hep değişiyorsa, o halde iletişim kurulabilen tek özgün deneyim, duygusal yoğunluğunun, varoluşçu bütünlüğünün doluluğundaki tek anın deneyimidir.

Bu oyun Beckett'in diğer oyunları gibi olay örgüsü veya karakter gelişimine dayanmayan, durağan bir durumu farklı düzeylerde incelenebilecek düzeyde izleyiciye sunuluyor. Beckett Tiyatrosu'nun insanları çöp kutusuna sıkıştırmak suretiyle yavaş yavaş bedenden soyutlandığı boyuta doğru bir geçiş özelliği taşır. Burada, *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi hiç gelmeyen sona duyulan bir arzuyla karşılaşırız. Tıpkı Vladimir ve Estragon'un intihar fikrini ertelemesi gibi, Clov ve Hamm de ölüm konusunda tereddüt ederler. Hamm; 'Yeter, bitme zamanı geldi; sığınakta bile.. Ve henüz tereddüt ediyorum..... son için. Evet, burada bitme zamanı geldi işte, ancak hala tereddüt ediyorum ölmek için' (Beckett; 1957, s.126) demektedir.



Zaman tıpkı *Godot'yu Beklerken'de* olduğu gibi durur. Geçmiş, gelecek ve şimdi kavramları yoktur artık. Örneğin Hamm ilacını içtikten hemen sonra, ilaç vaktinin gelip gelmediğini sorar. Ayrıca bu konuşma da zaman kavramının yokoluşunu doğrular niteliktedir:

**Hamm:** *Saat kaç?*

**Clov:** *Her zaman olduğu gibi aynı.*

**Hamm:** *Baktın mı?*

**Clov:** *Evet.*

**Hamm:** *Ve?*

**Clov:** *Sıfır (Beckett; 1957, s.103).*

Satranç oyununda Hamm'in zamandan başka bir rakibi olmadığını belirten Michael Robinson sahne üstünde hiçbir şey olmasa bile zamanın oyunda önemli bir unsur olduğunu belirtir. Zaman bağlamında insan bir mikrokozmoz, evren ise insandan daha uzun ömürlü olduğu için bir makrokozmozdur. İki kozmoz arasında sürekli bir çekişme vardır. Bu çekişmeyi Robinson, Yunan düşünür Zeno'nun paradoksuyla açıklar. Bu paradoksa göre belirli bir sayıdaki kum tanelerini alıp bir yığın yaparız ve yığının yarısını alıp bir kenara koyarız. Sonra ana yığının yarısını alıp, ikinci yığına koyarız. Her seferinde ana yığındaki kum tanelerinin yarısını ikinci yığına koyarsak, sanıldığının aksine ana yığındaki kumlar asla tükenmez. Sona yaklaştıkça, taşıdığımız kum tanelerinin oranı azaldığından işlem sonsuza kadar sürer (Robinson: 1969,262).

Beckett, bu zaman ve sona erme kavramını *Oyun Sonu'*nda kullanmıştır. Satranç tahtasındaki piyonlar sürekli azalsa da, oyun bir türlü bitmez. Hamm oyunun bir an önce bitmesini umut etse de, "Bitti, bitti işte... birdenbire bir yığın oluşur, küçük bir yığın, olanaksız bir yığın"(1958; s.45), derken aslında, ikinci yığının asla tamamlanamayacağını bilir. Mikrokozmoz için bir türlü sona ermeyen ve gittikçe yavaşlayan zaman korkunçtur ama durumu daha korkunç yapan oyunda anlatılan evren ve insandır. Saatin 'her zamanki bu vakit' olduğu ve tüm yaşamın "aynı sorular ve yanıtlarla" geçtiği bu oyun, Beckett'in zamana vurgu yaptığı önemli eserlerinden biridir.

Zaman boyuttan yoksundur. Bekleme eylemi ile zamanın sıfır noktası arasında güçlü bir paralellik vardır; zaman devam ederken ilerleme olmaz. Hangi ay ya da yılda olduklarına ilişkin bir belirti bile yoktur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. MUTLU GÜNLER

İlk kez 1961’de Cherry Lane Tiyatrosu’nda sahnelenen *Mutlu Günler* adlı oyun Beckett’in yazın serüveni adına yeni bir aşama olarak değerlendirilir. İki saat boyunca bir kadının neredeyse tek başına sahnede kalıp oyunculuğunu sergilemesini gerektiren bu oyunda Beckett, bu oyununda da, alışlagelmiş, sahnede pek bir şey yapmayan, nereden gelip nereye gittiklerini bilmeyen, kendiyle ya da başkalarıyla iletişim kuramayan, geçmiş ve gelecek arasında gel-gitler yaşayan, sakat, yaşlı, kopuk karakterler kullanmayı sürdürür.

Bu oyunda 50 yaşlarında beli yarıya kadar toprağa gömülü olsa da süslü, hoş bir kadın vardır. İkinci perdede de bu kadının -Winnie- daha çok; hatta kafasını bile oynatamayacak kadar toprağa gömüldüğünü görürüz. Winnie, sürekli konuşan, yaşamındaki boşluğu -ya da zamanı- kelimeler ve yanibaşında duran çantadaki küçük eşyalarla oyalanarak dolduran bir kadındır. Diyaogdan ziyade monologdan oluşan oyun, ikinci perdede kadının boğazına kadar gömülü olmasıyla daha ilginç bir hal alır. Kadının sürekli kendisine ne kadar mutlu olduğunu tekrarlaması ve toprağa gömülü olduğunun farkında olmaması ilginç bir eğretilmeyi yansıtmaktadır. İzleyiciyi tedirgin eden bir haldir bu. İnsan yaşamındaki yalnızlık ve zamanın varoluşuna da göndermeler içerir:

*(Tam tepesine bakarak) Çok güzel bir gün daha. (Susar. Başını arkaya eğik,gözleri önünde susar. Ellerini göğsünde kavuşturur, gözlerini yumar. Dudakları işitilmeyen bir duayı mırıldar, sözgelişi on saniye. Dudaklar kıpırtısız. Eller göğüs üzerinde kalır. Alçak sesle) Tanrı’ya şükürler olsun, Amin. (Gözler açık, eller çözülür, tepenin üstüne dönerler. Susar. Sonra yine ellerini göğsünün üstüne kavuşturur) (Beckett; 1993; s.85).*

Yüksel’e göre *Mutlu Günler*, Beckett’in sahne oyunlarında bedensel hareketin tümüyle yok olduğu ilk örnektir ve bu gömülme olgusu Yunan Mitolojisi’nden bu yana gelen ‘insanın toprağa bağımlılığı’ düşüncesini çağıştırır. Yüksel, Winnie’ nin zamanla

toprağa daha fazla girişini de insanın ana rahminden mezara doğru sürüklenişinin görselleşmesi olarak yorumlar. Yüksel, konuya ilişkin olarak:

*Winnie'nin, gitgide toprağa bağımlı bir duruma gelişinin bilincinde değilmiş gibi davranması da Beckett tiyatrosunun temel izleklerinden bir üçüncüsünü gündeme getirir: Beckett, Winnie ile sahnede yarattığı tiyatral görüntüyle, insanoğlunun yaşamın yüküne, ancak 'kendi kendisini aldatarak' dayanabileceği düşüncesini görselleştirmektedir. (1992, s.93) der.*

Oyunda zamana ilişkin en dikkat çekici unsur, belli aralıklarla çalan, günün bittiğini ve başladığını haber veren bir zildir. Bu zil zamanı en çıplak haliyle hissetmemize ve akıp giden zaman karşısındaki çaresizliğimizi fark etmemize olanak tanır. Gün başlar ve biter; yapacak bir şey yoktur. Elimizden kayıp gitmektedir ve anlam yüklediğimiz ne varsa zamanın bizi gittikçe sürüklediği ölüm karşısında çaresiz ve anlamsızdır. Bu bilinçten uzak olan Winnie her sabah zil çaldığında: 'Çok güzel bir gün daha, Tanrı'ya şükürler olsun. Mutlu bir gün daha başlıyor' (Beckett; 1993, s.85) der.

Bu oyunda Beckett zaman kavramını tıpkı Vladimir ve Estragon'da olduğu gibi sıradan bir döngü olarak vurgular; ancak bu oyunda Vladimir ve Estragon'daki zamanın, onların konumunu çok da değiştirmemesine karşın Winnie'nin konumu gittikçe kötüleşmektedir. İkinci perdede toprağa daha fazla gömülmüş olması bunun somut bir göstergesidir. Bu durum bize Pozzo ve Lucky'yi anımsatır. Onlar da ikinci perdede göründüklerinde birinci perdeye oranla kötüleşmişlerdir. Üstelik Winnie de tıpkı Pozzo gibi saate -zile- bağımlıdır. Winnie'nin zamana dair söylemi hep bu döngü içinde sürüp gider. Arada bir ağızdan dağınık bir söz yığını, öyküler, düşler, tek tük anı parçaları dökülür. O da Krapp gibi geçmişte ve gelecekte yaşamaktadır; günlerini ise gündeliğin tavasında eritip geçiştirmektedir.

Winnie, uyumak ve uyanmak için çalan ziller arasındaki zamanını konuşarak ya da boş şeylerle uğraşarak geçirir. Toprağa gömülü olan Winnie birinci perdede henüz ellerini kullanabildiği için çantasının içindeki eşyaları tek tek doldurup boşaltır, makyaj yapmayı dener, saçlarını tarar, dişlerini fırçalar; bazen çantasındaki

eşyaları dikkatlice inceler. Çantası Winnie için yaşamla arasındaki ilişkiyi sürdürmek için kullandığı somut bir araç haline gelir. Çünkü Winnie için yaşam geçmişteki anıların toplamıdır. Çantasındaki eşyalar ise bu anıların somutlanmış biçimidir:

*(Çantaya bakmak üzere döner) Evet çanta hazır burada..(çantaya bakar) Çanta. İçindekileri tek tek sayabilir miyim acaba? (susar) Hayır.(susar) Hatırı sayılır biri gelip bana sorsa ne var o kocaman siyah çantada, Winnie derse yanıt verebilir miyim.....Evet çanta hazır burada. Ama içimden bir ses, çantaya pek kulak asma, Winnie diyor, ondan yararlan tabii, çıkmaza düştüğün an, sana yardımcı olsun, ama gözlerini ileriye çevir, Winnie, kelimelerin yetmeyeceği zamana (gözlerini yumar, susar) (Beckett, 1993, s.101).*

Diş fırçası, tarak, ruj ona bir zamanlarki düzenli dünyayı anımsatır. Ruj, kuş tüyü şapka ve tarak bir zamanlar ait olduğu burjuvaziyi, başka bir deyişle ‘mutlu günler’ i anımsatır. Aynı zamanda Winnie nostaljiktir. Sürekli ‘eski moda’ dan söz ederek geçmişini bugüne getirmeye çalışır:

*Aman sen de, ne önemi var ki, her zaman söylediğim gibi, bir gün hepsi geri gelecek, bence harika olan da bu işte, hepsi geri gelecek.(susar) Hepsi?(susar) Hayır hepsi değil.(gülümser) hayır hayır.(gülümsemesi silinir) Hepsi değil. Bir kısmı.(susar) (Beckett; 1993, s.93).*

Winnie eski dile de hayrandır. Sözcüklerin geçmişteki yoğun anlamlarının bugün artık kaybolduğunu, ‘Kelimeler iflas etti, iflas edeli çok oldu. Değil mi Willie, öyle değil mi Willie? Benim için de iflas etti. Anlamlar geri gelene kadar ne yapılacak şimdi?’ (Beckett; 1993, s.97) cümleleriyle anlatır. Bu yolla Beckett dilin anlamını nasıl yitirdiğini ve kalıplar yığına dönüşüğünü göstermektedir. Winnie’nin çantasındaki ilacın etiketini okuması suretiyle gerçeklik ve dil arasında nasıl bir zıtlık olduğunu da vurgular:

*..Neşesizlik...iştahsızlık.....küçük  
 bebekler.....çocuklar.....yetişkinler.....günde.....altı.....  
 dolu.....yemek kaşığı ile....(başı kalkar gülümser) eski ağızlar-  
 (gülümsemesi silinir, başı öne eğik okur)...her gün... yemeklerden  
 önce ve sonra...çok çabuk.....tesir.... (Beckett; 1993, s.89).*

Şu anki durum için bir çare yoktur; ama etikette öyle yazmaktadır. Daha sonra diş fırçasının üstünü okur ve ‘Tamamen garantili.... hakiki, katıksız.....çok güvenceli.....hakiki saf ...ne?’ (Beckett; 1993, s.89) der. Böylece, dilin birkaç basmakalıp ifade arasında nasıl döndüğünü de bir kez daha dile getirir.

Oyunda diyalogdan ziyade monolog olarak geçen konuşmaları tek dinleyen köşede uzanan ve zorunlu olmadıkça konuşmayan Winnie’nin kocası Willie’dir. Wille ve Winnie arasında gerçek bir iletişim olmamasına karşın kocasının varlığı, Winnie’nin konuşmasını olanaklı kılan bir sebep oluşturur. Bu sayede varoluşu onaylanmış ve yaşam, konuşmak suretiyle daha çekilebilir hale gelmiştir. Kocasını Willie’nin ağzından ise tek tük kelimeler dökülmektedir. Winnie ise sanki konuşmayı bırakırsa bu uyumsuz sistemin dışında kalacaktır:

*Ah evet evet, yalnız kalmaya bir alışabilseydim, hani şu sürekli konuşmamı dinleyecek tek kişi bile olmasaydı yanımda. (susar) Senin çok dinlediğini düşünerek böbürleniyor değilim ha.(susar) Senin belki de hiçbir şey istemeyeceğin günler. Ama cevap vermeyeceğin günler. (susar) O zaman senin yanıt vermediğin, belki de hiç bir şey dinlemediğin anlarda bile hep konuştuklarımdan bir şeylerin işitildiğini sanır, bir çölün ortasında sırf kendi kendime konuşmaktan kurtulurum, çünkü aklımdan bile geçiremeyeceğim, bir an için katlanamayacağım bir durumdur bu’ (Beckett; 1993, s.98) .*

Konuşmaları kesik cümleler, sorular, geçmiş anılar ve en önemlisi sık sık tekrar edilen mutluluk tümcelerinden oluşur. Tüm bunlar aniden değişiveren ruh halinin yansımalarıdır. Bu oyunda da Beckett’in diğer oyunlarında sıkça rastlanılan konuşmalar arasında boşluklar ve sessizlik mevcuttur. Bu sessizlik

anları Winnie'nin gerçek durumunun farkına vardığı anlar olarak saptanır; ancak bu anlar fazla uzun değildir. Dolayısıyla kendini hemen toparlar ve konuşmasına geri döner. Konuşmak için hiçbir konu yokken zamanını sıradan şeylerle doldurarak geçirir. Çünkü Onun için sessizlik ve yapacak bir şeyin bulunamaması dayanılmaz bir şeydir. Başka bir deyişle kendi gerçekliği ile yüzleşmekten kaçınmanın yolu ya konuşmak ya da somut ayrıntılara gömülme. Winnie'nin 'Oysa sen ölmek üzere olsan, ya da-(gülümser)-eski deyimle-(gülümsemesi silinir)-çekip gitsen beni bırakıp, o zaman ne yaparım, ne yapabilirim bütün gün, demek istediğim, uyanma zili ile yatma zili arasında?' (Beckett; 1993, s.94) demesi de bunun göstergesidir.

Winnie, konuşacak bir şey bulamazsa, zamandan kaçmanın yolunu ayrıntılara sığınmakta buluyor. Dolayısıyla asıl çekilmez olan anlar, yapacak ya da söyleyecek bir şeyin olmadığı anlardır. Tam da bu yüzden yaşamını sürdürmek için konuşmak ve diğer şeylerle kendini meşgul etmek zorundadır:

*Öyle değil mi Willie, kelimelerin bile yetmediği anlar oluyor değil mi? (Susar, yine öne döner) Ne yapar insan kelimelerin geri döneceği zamana kadar? Saçını fırçalar, tarar, daha taranmamışsa tabi, olmazsa tırnaklarını düzeltir, hiç değilse avunur böylece. (Susar) demek istediğim bu işte. (Susar) bence harika olan da bu ya, tek gün geçmiyor ki (gülümser) -eski deyimle- (Gülümsemesi silinir) birtakım nimetleri olmasın (Beckett; 1993,s.96).*

Tüm bu konuşmalar sırasında Winnie içinde bulunduğu toprağa gömülü olmak gibisinden trajik durumunu göz ardı etmektedir. İşte tam da burada Beckett'in önceki oyunlarından da tanıdığımız oyuncunun bilmediği ama izleyiciye hissettirilen insanın durumunun trajik yansıması karşımıza çıkar.

Samuel Beckett, çağdaş tiyatronun en önemli yapıtlarından biri olan üçüncü ve son uzun oyunu *Mutlu Günler*'in temelinde 'belki de' sözünün yattığını söyler. Varoluşun tüm açıklığına, anlamsızlığına karşın insanın son ana kadar umuda sarıldığını anlatan kendine özgü trajikomik bir ezgi bestelemiştir Beckett. Yapıt, yazarın *Godot'yu Beklerken* ve *Oyun Sonu* adlı oyunlarındaki temaların daha yalınlaşmış, ama o

ölçüde de yoğunlaşmış bir uzantısı olarak kabul edilir. G.C. Barnard'a göre Winnie sahte bir kişiliktir. Güvensizlik içinde sürdürdüğü 'ikinci elden' yaşamın temelini duygusallık oluşturur. Eylemleri ve düşünceleri sabitlenmiş, sözleri ise kalıplaşmıştır (1971, s.121).

Başka bir deyişle, Beckett, *Mutlu Günler*'de insanlık durumunu gittikçe çamura batan, yaşlı, neşeli, şişman bir kadın olan Winnie üzerinden sahneye taşır. Birinci perdede beline, ikinci perdede ise boğazına kadar çamura gömülü olan Winnie, yanında duran çantasında duran eşyaları çantadan çıkarıp tekrar yerine koymak suretiyle aslında içinde tükenip gittiği zamanı yok saymaya çalışır belki de. Zamanı yok saymak aslında Winnie'nin farkında olmadığı temel amacıdır ve tüm uğraşları ve sözleri bu amacı gerçekleştirmek için araçlardır. Winnie'nin zamanı ayırmsaması adeta onun sonu olacaktır. Tüm bunlar olup biterken de içinde bulunduğu korkunç durumu yadsıyarak sürekli çok mutlu olduğunu yineleyip durur kendine. İzleyici şaşkındır; nasıl olur da önce beline sonra da boğazına kadar gömülü bir insan bu denli mutlu olabilir? Beckett'in insanlık durumunu böylesine çıplak bir şekilde gözler önüne serdiği bu oyunda, kendi durumunun bilincinden bu kadar uzakta olan Winnie'nin içinde bulunduğu bu umutsuz ve çıkmaz haline karşın böylesine neşeli ve mutlu olması hem trajik; hem gülünçtür. Winnie mutludur; ya da öyle söyler, donmuş bir mutluluktur bu, koşullardan bağımsız; çünkü Winnie'nin ölüm ve hiçlik karşısındaki kayıtsızlığı ya da duyarsızlığı acı çekme ve mutluluk arasındaki farkı çoktan ortadan kaldırmıştır.

Bu oyunda Winnie gerçekte tüm insanları simgeler. İnsanın zaman karşısındaki çaresizliğini gözler önüne serer. Her gelen günün bir öncekinden daha iyi olacağını düşünen insan yanılmaktadır; çünkü her geçen gün tıpkı Winnie gibi toprağa biraz daha gömülmekte; ölüme biraz daha yaklaşmaktadır.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. KRAPP'IN SON BANDI

İngilizce olarak yazılan ve ilk kez 3 Ekim 1958'de Londra'daki Royal Court Theatre'da sahnelenen *Krapp'ın Son Bandı*, görsel ve işitsel imgelerin hemen hemen aynı oranda kullanıldığı bir oyundur. Şöyle ki oyunun yarısı, kullandığı sözcükler on cümleyi geçmeyen oyunun sessiz kişinin eylemleri, diğer yarısı da kişinin geçmiş yıllarında kaydettiği ses bantlarından dinlettiği seslerden oluşur.

Tek başına yaşayan yaşlı bir adamın sürdürdüğü ve içinde sadece birkaç bedensel eylemin kaldığı -ki bu eylemler törensileştirilmek suretiyle vurgulanmaktadır- bir yaşamın görsel boyutu sunulur önce izleyiciye. Krapp muz yer, arada bir içeri girip içki içer, 'in' olarak tanımladığı odasında tur atar. Söylediğine göre arada bir evine gelen yaşlı bir hayat kadınıyla yatar. Ancak Krapp'ın yaşam serüvenine ilişkin bir belleği yoktur ve hiçbir şeyi hatırlamaz. Onun geçmişiyle tek bağı kutulara yerleştirmiş olduğu onlarca banttır.

Tek perdelik bir oyun olan *Krapp'ın Son Bandı*'nda kişiliğin geçiciliğini vurgulamak için kayıt aracından yararlanılmıştır. Sahnede tüm yaşamışlıklarını ve izlenimlerini her yıl kasete kaydetmiş yaşlı bir adam belirir. Her doğum gününde olduğu gibi, o gün de sesini kasete alarak geride bıraktığı yılı anlatacaktır. Ama kaydetmeden önce geçmiş yıllarda kaydettiği kasetleri çıkarıp dinlemeye başlar.

Pantomimle başlayan ve uzun uzun muz yeme sahnesiyle süren oyunda, bu adamın yaşamında kalan tek şeyin yemek yemek olduğu anlaşılır. Yaşamının sonuna doğru geçmişiyle hesaplaşmak adına adam kendi sesinden yaşamını dinler:

*(Güçlü tumturaklı bir ses, Krapp'ın çok daha genç bir dönemine ait olduğu belirgindir) Bugün otuz dokuzuma girdim, dipdiri (daha rahat bir biçimde yerleşmeye çalışırken kutulardan birini düşürür, küfreder, aleti durdurur, kutulara ve kayıt defterini sert bir hareketle yere savurur, bandı başa alır, çalıştırır, dinlenme konumuna getirir.) Bugün otuz dokuzuma girdim, dipdiri hissediyorum kendimi, şu zayıf yanımlı saymazsak (Beckett;1993, s.55).*

Neredeyse her bantta bir önceki bantta dinlediği şeyleri küçümsemekte ve yargılamaktadır; oysa artık o ses ona yabancıdır; hatta eskiden kullandığı kimi sözcükler için sözlüğe bakmaya bile gereksinim duyar:

....annemin güz sonunda uzun dulluğunun ardından (*Krapp irkilir*) dünyaya veda ettiği kanaldaki evden söz etmem gerek elbette ve (*Aleti durdurur, bandı biraz geri alır, kulağını alete yaklaştırır, teybi çalıştırır*) uzun bir dulluk sonrasında ve (*aleti durdurur, kafasını kaldırır, önüne boş gözlerle bakar. Dudakları 'dulluk' sözcüğünün heceleri mırıldanır. Ses duyulmaz.*

*Kalkar, sahne arkasındaki karanlığa gider, kocaman bir sözlükle döner, masaya oturur ve sözcüğü arar*) (Beckett; 1993, s.57).

29 yaşındaki Krapp o aptallık dönemlerinin -gençlik- bittiği için 'yeni kararlar' almaktadır. 39 ve 69 yaşındaki Krapp bu kararlara gülmektedir. En önemli karar içkiyi bırakmaktır. Bir başka önemli kararı ise cinsel yaşamının yoğunluğunu azaltmaktır. Bu yüzden Bianca adında biriyle ilişkisini bitirmiştir; ancak 39 yaşında bile Bianca'yı hatırlar. Ve yine 39 undaki Krapp o yılı 'sefil' olarak değerlendirir ve geriye terkedilmiş bir sevgiliden başka bir şey kalmadığını söyler ve yaşamını anlamlı ve önemli yapmak için yalnızlığı seçtiğini söyler, kabızlığı ve tek tutkusu olan muz yemeyi -kabızlığını olumsuz etkilemesine rağmen- sürdürmektedir. Yalnız yaşadığı odasına bir lamba aldığından söz etmektedir ve yine banttın aşağıdaki cümleleri duyulur:

*Şu berbat olayı geçmiş yıllardaki gibi bir meyhanede sakin sakin kutladım. Kimsecikler yoktu. Gözlerimi kapatıp ateşin önünde oturarak sapı samandan ayıkladım. Bu arada az önce çişim geli, üç tane muz yedim. Benim durumumda biri için zehir bunlar.(muz) Bırak yemeyi şunları artık. Masamın üzerindeki ışık olumlu bir değişiklik. Çevremdeki tüm bu karanlığın içinde kendimi daha az yalnız hissediyorum.(Susar) Bir bakıma. (Susar) kendime dönmeyi seviyorum (Susar) Krapp'a (Beckett 1993; s.55).*

Böylece otuz dokuzundaki Krapp yaşamın akıntısına bir kez daha karşı koyarak bir sevgiliyi daha terk etmiştir. Açıkça ilgisini çeken tek anının, bir gölde, kayıkta geçen

bir sevişme olduğunu öğreniriz. Bunun dışındaki tüm ilişki olasılıklarından içindeki ateşi körelteceğini düşündüğünden uzak durduğunu yine banttan öğreniriz:

*‘Sandalın içine elleri başının altında gözleri yumulu uzanmıştı. Güneş iyice yakıyordu, azıcık esinti vardı. Tam sevdiğim gibi bir parça çalkantılıydı su. Kalçasında sıyrık ilişti gözüme, nedenini sordum ona. Üzüm toplarken diye yanıtladı. Bana sonu umutsuz görünüyor dedim, yeniden, sürdürmekte yarar yoktu, gözlerini açmaksızın onayladı beni.(susar) Yüzüme bakmasını istedim ondan, kısa bir süre sonra-(susar)-kısa bir süre sonra baktı ama güneş yüzünden azıcık aralamıştı gözlerini. Işığını kesmek için üzerine eğildim ve gözleri açıldı. (susar, alçak sesle) içine aldı beni’ dediği duyulur (Beckett; 1993, s.60).*

Dobrez’ e göre tek başına ‘ben’ olma uğruna yaşamdaki belki de tek gerçek ilişkinin yadsınması olarak değerlendirilen bir veda (1986, s.116). 39’daki Krapp yaşamının en güzel yıllarının geçtiğini bilmektedir; ama içindeki ‘ateş’ Ona tek başına olması gerektiğini söylemektedir. Sözü edilen ‘ben’ duygusunun bir başkasıyla paylaşılmaz kılan şey (ateş) Yüksel’e göre yazarlık tutkusu olabilir ki 69’undaki Krapp bunu dile getirir (1992, s.89). 39 yaşındayken o çok önemseydiği ‘ateş’ dediği şeye, 30 yıl sonra küfürler savurup alay eder.

Bu kez yeni bantta neler söyleyeceğini bilmemektedir ve yine 29 yaşında söylediği gibi aptallık döneminin geride kaldığına sevindiğini çünkü o aptallıklara dayanamadığını söyleyecektir. Oysa şimdiki durumu da o zamandan daha iyi değildir, yazarlıkta başarısız olmuş; içindeki ateşe çoktan sönmüştür. Ama buna üzülemiyordur bile artık; ‘aldanışlarına’ sığınmaktan da vazgeçmiştir. Yüksel’e göre ‘bir varoluş, öz oluşturmaya adanmış bir yaşam boşa gitmiş ve yenilgiyle sonuçlanmıştır.’(1992; s.37) Geriye bir tek şey kalır artık; o da böyle bir yaşamın yükünden kurtulmaya az kaldığını bilmenin rahatlığı. Ve yaşamı boyunca şarkı söylemeyen Krapp -ki şarkı söylemenin mutluluğun ifadesi olduğunu düşünmektedir- şarkı söylemeye başlar:

*'Gün bitti artık  
Gece yaklaşıyor  
Akşamın gölgeleri  
Gökyüzünü sarıyor'* (Beckett; 1993, s.62).

Onun dışında kalan tüm anlatılanlarla alay eder ve güler. Perde; 'Belki de en güzel yıllarım geçti. Daha henüz mutlu olmak için fırsat varken; ama geri istemem o yılları' (Beckett; 1993, s.64) sözünden sonra kapanır. Her bantta anlatılan benlik bir öncekine tamamen yabancılaşmıştır. Başka bir deyişle, geçmiş yıllarda yansıyan 'Krapp kimliği' süreklilik taşımaz ve bu biçimde Beckett, benliğin geçiciliğine ilişkin düşüncesini sahneye taşımış olur. Bu oyunuyla Beckett, kaydedilmiş yıllık dökümlerle benliğin sürekli değişmeye çalışan; ama başarılı olamayan kimliğinin grafiksel bir anlatım yolunu bulmuştur. Bu sayede zamanın herhangi bir anındaki benlik daha sonraki haliyle karşılaştırıldığında eski haline tamamen yabancılaşmış olarak ortaya çıkar. Bu oyunda da Beckett'in anlatmak istediği, salt bir öz yaşamdan öte, insanın geçicilik ve süreksizlik deneyimini; zaman içinde oluşan sürekli yenilenme ve yıkım süresinde kendi benliğinin ayırımına varmasının trajik zorluğudur; çünkü ihtiyar geçmişindeki düşlerine kahkahalarla güldükten sonra -çünkü geçen zaman ona, aslında hiçbir şeyin değişmediğini her şeyin aynı kaldığını göstermiştir- teybe boş bir bant koyup yeniden konuşmaya başlar. Şimdi de tüm geçmişiyle alay eder Krapp. Bu aptallık döneminin sona erdiğini söyleyerek şükreder Tanrı'ya. Bu son kayıt sürekli bir yerinde saymanın kanıtıdır. Zaten yıllardır yaptığı da geçmişiyle alay etmek değil midir? Tek farklılık ise artık geleceğe dair düşünemeyecek kadar ömrünün sonuna yaklaşmış olmasıdır.

Lois Gordon'a göre bu oyun, dinsel, toplumsal, yaşamsal herhangi bir amaçtan yoksun bir kişinin kimliğinin parçalanmışlığının ve insanoğlunun onarılmaz yalnızlığının bir anlatımıdır (1990, s.327). Beckett'in *Krapp'ın Son Bantı* adlı oyununda Krapp kendi sesine ve geçmişine yabancılaşır. Bu oyunda Krapp boş düşler içinde yaşamını tüketip gitmiştir. Hep yaşamını değiştireceğini söyler; ama kendi yaşamına izleyici kalmaktan öteye gitmez.

Bu oyunda zaman kavramını Beckett, yaşlı bir adamın yaşamla olan ilişkisi üzerinden sahneye taşır. Krapp geçmiş ve geleceğinin olmamasının sebebinin 'bugün' ünün olmamasından kaynaklandığını ayırdına varmayacaktır. Hep geleceğin peşinden

koştuğu için yaşamı büyük bir boşluk ve karanlık içinde geçmiştir. Dönüp bu karanlığa baktığında -ki bakmakla kalmayıp bantları dinlediğinde- ise trajik bir alaydan ve değişim için yeni kararlar almaktan başka bir şey yapmadığı ortaya çıkar. Kısacası yaşlı adam, boş yaşamının anlamsızlığının ayırdına sadece geriye dönüp baktığında varabiliyor ve durumunu değiştirmek için sürekli yeni kararlar alıyor. Böylece de geçmiş ve gelecek arasında sürekli bir devinim gerçekleştirerek yaşadığı anın bilincinden uzak kalıyor. Bu bilinç soyut bir düzlemde geliştiğinden hiçbir değişiklik yapmadan kendi yaşamına yabancılığını sürdürmekle kalıyor.

## SONUÇ

Uyumsuz Tiyatro'nun sanatsal geçmişi neredeyse çağdaş tiyatronun doğuşuna kadar gitmektedir. Pek çok eleştirmen Uyumsuz Tiyatro'nun, sanatsal kariyerine gerçekçi oyunlar yazarak başlayan; ancak daha sonra *Ghost Sonata*, *Dream Play* ve *To Damascus* gibi oyunlar yazan Strindberg'e çok şey borçlu olduğunu söyler. Strindberg ekspresyonist oyunlarında 'rüyaların ve kabusların yansımalarını ve saplantıları yansıtır' diye yazar Martin Esslin'in *Absurd Drama*'nın önsözünde. Daha sonra gerçeküstücü ve Dadaist Tiyatro da Uyumsuz Tiyatro'nun gelişmesine yol açmıştır. Hatta Alfred Jarry'nin *Kral Übü* oyunu ilk uyumsuz oyun olarak görülebilir (Esslin:1982, s.16).

Tiyatro tarihine bakığımızda, her yeni tiyatro hareketinin ardında çeşitli toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve sanatsal olguların yer aldığını görürüz. Aydınlanma çağı ile başlayan dinsel inanç yitikliği, radikal toplumsal devrim umutlarının sönmesi, iki dünya savaşı ile ırkçılık ve barbarlığa dönüş, her türlü ümit söylemlerinin, bütün kesin anlamlar için yapılan açıklamaların maskelerini birer anlamsız düş, boş sözler olarak yere düşürmüştür. 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar maskelenen bu trajik tablo artık iyice su yüzüne çıkmış; kıyımlara, katliamlara ve zorbalığa tanıklık eden insanlar dünyanın artık tehlikelerle dolu bir yer olduğunu düşünmeye başlamıştı. Ne gariptir ki her iki dünya savaşı da uygarlığın ve bilimin merkezi olarak algılanan Avrupa'nın ortasında meydana geliyordu. Hiç kuşkusuz çoğu insan için yirminci yüzyıl anlamından çok şey kaybetmişti. Böylesi bir anlam yokluğu duygusu dilin kuşku ile karşılanmasına doğru gider. İşte böyle bir dünyaya ve onun dilinin kalıplaşmış biçimlerine yaptığı saldırılarla ortaya çıkıyor Uyumsuz Tiyatro.

20.yüzyılın ikinci yarısında Avrupa yazınında yeni bir tiyatro türü olarak karşımıza çıkan Uyumsuz Tiyatro, endüstri çağının ortak sorunlarını toplumsal bağlamdan ziyade kişelliğe kaçmayan öznel bir zeminde ortaya koyar. Bu tiyatrodaki gerçekler, benzetmeci tiyatro geleneği doğrultusunda görüldüğü gibi yansıtılmaz; çarpıtılarak, çirkinleştirilerek özüne inilir. Korkulu düşlerin, karabasanların, bastırılmış içgüdülerin sahnede somutlaştığı ürkütücü bir tiyatrodur bu, ürkütücü olduğu kadar gülünçtür de. İnsanın varlığının ilkelliğini ve gülünçlüğünü gösterir (Akıncı; 1999, s.3).

Herhangi bir felsefi, ideolojik veya dinsel görüşün yaşamı açıklamakta yetersiz kaldığına inanılan bu uyumsuz dünyada, tiyatro, amaçsız kalmış, ölüme yazgılı, yalnız insanların bunalım ve çaresizliklerini konu edinir. Söz konusu dönemde Paris'in

entellektüel birikim açısından yoğun olması Uyumsuz Tiyatro'nun da burada oluşumunda önemli rol oynamıştır. Öyle ki ana dilleri farklı olsa bile, uyumsuz yazarların çoğu Fransızca eserler verdiler. Bunda, 1789 aydınlanma devriminin, Uyumsuz Tiyatronun ve varoluşçu felsefenin ilk doğduğu yerin Fransa olmasının etkisi büyüktür. Varoluşçuluğa göre insan, yalnızca maddesel ve cinsel yönleri ile yaşar, somut bireysel varlığına dayanır. İnsan, saçma bir dünyada ve evrenin kaosu içinde yaşadığını, yaşamının anlamsız olduğunu düşünür. İnsanoğlu ölümlü olduğunu, yaşamanın bir amacı olmadığını, evrende bir düzen olmadığını bile bile yaşamını ve uğraşını sürdürmektedir. Varoluşçulara göre insan dünyaya bir öz olarak gelir ama yaşadıkça özünden uzaklaşır. İçinde yaşadığı toplumun aştığı değerler, gelenekler, adetler zamanla anlamını yitirir ve sonunda kendi yaşamını değil de bir başkasının yaşamını sürdürdüğünü farkeder. Topluma, yaşama gittikçe yabancılaşır. Düşünme biçimleri ve yapay idealler yüzünden her geçen gün özünden uzaklaşır ve yaygın değerlere ve ideolojilere karşı koyamayacak kadar güçsüz olduğundan kendi yaşam biçimini ortaya koyamaz.

Martin Esslin, Uyumsuz Tiyatro'yu, 'insan durumunun saçmalığının verdiği metafizik acının dramı' olarak tanımlar (1992, s.212). Bu tiyatronun temelinde dünyanın uyumsuz olduğu, uyumsuzun olduğu yerde düzenin varolamayacağını, insanın aklının değil, içgüdülerinin etkisinde olduğunu ve bunun farkına varılmasını ortaya koymak yatar. Bu yüzden akım, kimi zamanlar "nihilist" olmakla suçlanmıştır (Lukacs; 1975, s.55). Bir başka yoruma göre ise, uyumsuzluğun açıkça onaylanması ile bunu aşma isteği de dile getirilmiştir. Çünkü insan usunun temel eğilimi, her şeyde usa uygun bir uyum aramaktır. Tiyatroda uyumsuz olanı sergilemek demek, kötümserliğin derinlere işlediği, umutsuzluğun kol gezdiği bir ortamda, saçmanın sanatın kendine özgü uyumu içinde tanınmasını sağlamak demektir. Bu da sanatın ileri doğru atılmış bir adımı sayılabilir. Bu açıdan bakıldığında, Uyumsuz Tiyatro ölüme, boşuna yaşamaya, tüm aldatmacalara, korku ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın tepkisi olarak değerlendirilmiştir.

Çağımızın temel sorunları olan insan yapısındaki uyumsuzluk, yabancılaşma, kuşku duyma, iletişimsizlik, korku duyma vb. gibi duygular, uyumsuz tiyatronun başlıca konuları olmuştur. Bunların yanısıra, uyumsuz tiyatronun değişmez olmamakla birlikte, belli başlı özellikleri, Yüksel tarafından şöyle özetlenmiştir:

*\*Sahnedeki mantıklı bir tartışma oluşturan geleneksel söylemlerin terkedilmesi.*

*\* Anlam üretme yetisinin sorgulanması sonucu oluşan (dili bir anlamda işlevsiz kılan) bir sahne dilinin oluşması.*

*\* Sahnedeki oyun kişilerinin, bireysellikten soyunmuş, daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecekleri düzeyde soyutlaştırılması (zaman zaman da düş ya da karabasan imgelerine dönüştürülmesi).*

*\* İnsanın iç dünyasının (düşlerinin, fantazilerinin, gizli özlemlerinin ve korkularının) sahne üstünde yansıtılması.*

*\* İzleyicinin mutlak gerçeği yakalama umudunun boşa çıkarılması (1992, s.42).*

Uyumsuz tiyatro, gerçeği olduğu gibi veya görüldüğü gibi yansıtmak amacını taşımamış, tersine gerçek dediğimiz kavramı sonuna dek sorgulamak, araştırmak kısacası bu kavrama ayna değil prizma tutmak istemiştir. Mademki insanın durumu akıl ve mantıkla açıklanamamaktadır ve gerçek yoktur, o halde tiyatro doğru bir iş yapmak istiyorsa bu uydurma gerçeği yansıtmaktan vazgeçip onun uyumsuzluğunu göstermelidir. Bunu başarmanın en iyi yolu, gerçeği parçalamak, asal olanı saçmalayarak, akla ve mantığa aykırı olanı eski ussal sistemlerin dışına çıkararak dile getirmektir. Yazınsal dilin parçalandığı ve yerini görüntüsel anlatımın ağır bastığı sahne dilinin aldığı bu tiyatrodaki, kahraman, dramatik tiyatrodaki bilinen anlamıyla kahraman olmaktan uzaklaşmış, bir karşı-kahraman terimi ortaya çıkmıştır; çünkü olaylar kahramanın eylemleri etrafında gelişmez, tersine kahraman (burada karşı-kahraman) olayın veya olayların peşinden sürüklenir. Oyun kişisinin trajik olan uyumsuzluğu algılayana gülünç gelir, ancak bu gülünçlükte korkutucu ve şaşırtıcı öğeler vardır: Uyumsuz oyun yazarları, günümüzdeki şizofrenik durumu, insanların şaşkın hallerini sergilerken, izleyiciyi korkutma, şaşırtma ve belirsizliğe sürükleme yöntemlerine başvururlar. Amaçsız, anlamsız, çözülmüş, çılgın bir dünya ile karşı karşıya gelmek, izleyicide şok etkisi yapar. Dilin ve görüntünün alışılmamış düzenlemeleri, görsel öğelere bolca yer verilmesi traji-komik etkiyi artırır. Böylece izleyici, traji-komik durumu fark ederek



kendini avutmama yolunda bir aşama kaydeder.

Örneğin soytarılık soyut görüntülere olduğu gibi sözel saçmalığa da dayanır ve zafer alayları ve geçit törenleri gibi, böyle izleksiz ve soyut gösteriler çoğu kez alegorik bir anlamla yüklüdür. Uyumsuz Tiyatro'daki 'yalın' unsur onun yazın karşıtı tutumunun, anlamın derin düzeylerde aktarılması için bir araç olarak dilden uzaklaşmasının görüntüsüdür. Genet'nin ayinsel ve yalın, biçimsel eylemi kullanışında; Ionesco'nun nesnelere çoğalmasında; *Godot'yu Beklerken*'de şapkalarla müzikhol araştırmalarında; Adamov'un ilk oyunlarında kişilerin tutumlarının dışavurumlarında; Tardieu'nun yalnızca devinim ve sestem bir tiyatro oluşturma çabalarında; Beckett ve Ionesco'nun bale ve mim gösterilerinde, tiyatronun önceki sözel olmayan biçimlerine bir dönüş görürüz

Bir akım içinde birleşmiş olmayan, her biri bağımsız bir anlayışı, ayrı bir üslubu geliştiren bu yazarların ortak noktası, insanoğlunu evren içinde tutunacak dal bulamayan, özlemlerini, beklentilerini gerçekleştiremeyen, yabancılaşmış, çevresinden kopmuş bir yaratık olarak ele almalarıdır. Aşağı yukarı bütün Uyumsuz Tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşkular, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir. Saçmalıkların bu biçimde sergilenişi de acıklı bir güldürü – kara mizah- havası yaratır.

Bu türün ilk önemli örneği Ionesco'nun *La Cantatrice Chauve* (1950, *Kel Şarkıcı*) adlı oyunudur. Bu oyunu üzerine konuşurken yazarın söylediği şu sözler Uyumsuz Tiyatro'yu yaratan duyarlılığın özeti gibidir. 'İnsan trajik değilse, gülünç ve acıklıdır' (1978; s.15) Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu ise Uyumsuz Tiyatro'nun en büyük yankılar uyandıran ürünü olmuştur. İki sirk palyaçosunun saçma sapan konuşmaları aslında zengin çağrışımlarla, ünlü yapıtlara göndermelerle doludur. Arthur Adamov insanın yalnızlığını, başka insanlarla ilişki kuramamasını işleyerek başladığı oyun yazarlığını, siyasal konulara doğru geliştirmiş, toplumsal düzenlerin savaşları yaratan özelliklerini ele alarak, insanların çıkarlara dayalı, ikiyüzlü, yapmacık ilişkilerinin, uluslar, halklar arası ilişkilere nasıl yansıdığını sergilemiştir. Ünlü yapıtı *Le*

*Professeur Taranne (1951, Profesör Taranne)* acımasız bir toplumsal düzende, bir profesörün nasıl ezilip yok edildiğini anlatır.

Gerek Uyumsuz Tiyatro gerekse Beckett'in eserleri sadece içerik değil biçimsel açıdan da incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Beckett Tiyatrosunda kullanılan görsel öğeler ve biçimsel yapıların da ortaya konulması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu tür tiyatroya yakından bakıldığında geçmişten birçok izler taşıdığı da görülür. Düşünce düzleminde yeni; fakat fiziksel anlamda geleneksel çizgiler taşır. Gerek sahne düzeni gerekse seçilen karakterlerin nitelikleri bakımından geleneksel tiyatrodan çizgiler görülebilir.

Beckett, '*Waiting for Godot, Endgame, Happy Days ve Krapp's Last Tape* adlı oyunlarında, 20. yy. insanının içinde bulunduğu durumu; yalnızlaşma, iletişimsizlik, yabancılaşma gibi konuları oyunlarında görsel öğeleri ön plana çıkararak çarpıcı bir biçimde işlemiştir. Bunun yanısıra insanın zaman karşısındaki çaresizliğini ve edilgenliğini de oyunlarında en etkili biçimde konu edinen oyun yazarlarından biridir. Beckett, insan uygarlığının ortaya koyduğu tüm gelişime karşın zamanı kontrol edememesi ve bu durumla yüzleşmemek için ondan kaçma biçimlerini de sahnede somutlamanın etkin örneklerini vermiştir.

Bu çalışmanın da ana konusu olan 'zaman kavramı', eserlerinde esas olan öğelerden biridir, Beckett'in. Oyunlarında, takvimlerin, saatlerin zamanın söz konusu olduğu doğrusal kronolojik anlatıma karşı çıkar, buna karşılık tamamen zihinde cereyan eden zamanı benimser. Onun kahramanları, doğum ile ölüm arasında zamanı konuşmalarla tamamlamaya çalışırlar. Artık yaşamda geriye kalan, yeryüzündeki zamanını dolduracak, sıkıntılı bir bekleme dönemidir. Bekleme eylemine ya da zamana, insana –en buruk anlatımıyla *Mutlu Günler*'in Winnie'sinde görüldüğü gibi- yaşama tutunmayı başarabildiği duygusunu veren önemsiz, küçük 'oyun'ların eşliğinde 'dayanılabılır' kılınır. Beckett'in karakterlerinin yaşamı bir kısır döngü içinde dolanır. Beckett'in, sosyal ilişkilerden kopmuş olarak tasarladığı insanın yaşamı, hep bir kısır döngü şemasının içinde kalır. Bu yüzden gerçekle bir türlü ilişki kuramaz, düş dünyasında yaşar. Bu düş dünyasında zaman durur. Belki de bu insanın en özgün yanı, zaman bilincinden yoksun olmasıdır. Şimdiyi yaşamaz o, ya geçmişe saplanır ya da ütopyalar kurar ve onların peşinden koşar, böylece zamanın dışında kalır. Yaşamı kovalayan insan bir de bakar ki, yolun sonuna gelmiş. Koşmaya gücü yetmez artık,

durup geriye bakar. Ama hep zamanın dışında kalmış olduğu için, geride bıraktığı yol öylesine bulanıktır ki, hiçbir şey seçemez. Canlandırmaya çalıştığı anıları sağlıklıdır. Çünkü gerçek yaşamda da çağdaş insan, gündelik eylemlerinde varoluşuna anlam verecek değerler olmadığından kendini anlamsız bir dünyada kısılmış kalmış hisseder. Gelecek diye bir şey söz konusu değildir; çünkü yarının bugünden farklı olması için bir sebep yoktur. Yine aynı çarkın içinde debelenip duracaktır. Çağdaş insan mutsuzdur ve ölmektedir; yaşadığı çağda hem evren hem de kendi varoluşu anlamsızdır.

Zamana karşı insan yaşamının anlamsızlığı ve bu gerçeği görüp durduramamak... Beckett, dramatik eğretilmeyi bir şekilde oyuncunun bilmediği; ancak izleyiciye sezdirildiği biçimiyle sahneye koyar. Gittikçe sürüklenen ve tutunduğu değerlere inancını yitiren 20. yy. insanının, arkasına saklandığı tüm toplumsal kimliklerin aslında insanın kendisini aldatmasından başka bir şey olmadığı ayrımına varması; iletişimin olanaksızlığı ve anlam arayışlarının anlamsızlığı; insanın ölüme yazgılı oluşu ve bunun bilincinde olmanın ağırlığını omuzlarında taşıması, Beckett' in insanın durumunu sahneye taşırken vurguladığı konulardan sadece bazılarıdır.

## KAYNAKÇA

- Abbott, H. Porter.1990, *Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Deuvre*, Michigan, The University of Michigan Press.
- Adorno, Theodor.1988, *Trying to Understand Endgame*, Modern Critical Interpretations, Newyork, Chelsea House.
- Akıncı, Üveys. 1999, *Uyumsuz Tiyatro'nun Doğuşu ve Kökenleri*, İstanbul, Mitos Yayınları
- Aktaş, Gamze. 1992, *The Characteristics of the theatre of the absurd in Samuel Beckett's Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape and Happy Days*, Yüksek Lİsans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi
- Barnard, G.C. 1991, *Samuel Beckett; A New Approach*, Dodd, Mead and Company
- Beckett, Samuel. 1959, *Krapp's Last Band*, London, Faber-Faber  
 ----- -1961, *Happy Days*, New York, Grove Press.  
 -----1958, *Endgame*, London, Faber-Faber  
 ----- 1993, *Tüm Kısa Oyunları*, İstanbul, Mitos Yayınları.  
 ----- . 2000, *Godot'yu Beklerken*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.  
 ----- . 1931, *Proust*, London, Chatto-Windus.
- Camus, Albert. 1959, *The Myth of Sisyphos*, Hamburg, Dramen.
- Dobrez, L.A.C. 1986, *The Existential and its Exists*, London, The Athlone Press.
- Esslin, Martin. 1976, *An Anatomy of Drama*, Newyork, Hill and Wang.  
 -----1991, *The Theatre of Absurd*, London, Penguin Boks.
- Fletcher, John-John Sperling, *Beckett The Playwright*, London, Methuen.
- Gordon, Loiz. 1990, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, London, Fall.
- Gessner, Niclaus. 1957, *Die Unzulänglich Der spracte*, Hamburg, Juris Verlag.
- Hassan, Ihab. 1957, *Paracriticism*, Urbana, University of Illinois Press.
- Innes, Christopher. 1981, *Holy Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ionesco, Eugene. 1950, *World Theatre*, Luchterhand, Tagebuch  
 ----- 1971, *Tagebuch*, Berlin, dtv
- İpşiroğlu, Zehra, 1996, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

- Kaufman, Walter. 1964, *Dostoyevski'den Satre'a Varoluşçuluk*, Çeviren, Akşit Görktürk, İstanbul, De Yayınları
- Kern, Edith. 1970, *Existential Thought and Fictional Technique*, New Haven, Yale University Press.
- Kızılduman, Ayşegül.1996, *Beckett'in üç oyunundaki (Godoyu Beklerken, Oyun Sonu ve Mutlu Günler) zaman kavramı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi.
- Lukacs, G. 1975, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, İsyambul, Payel yayınları.
- Mauriac, Claudia.1958, *La Literature Contemporaine*, Paris, Albin Michel.
- Nietzsche, Frederich. 1994, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, Çeviren, Ayşe Duman İstanbul, Akış Yayınları.
- Nutku, Özdemir. 1997, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt II, Remzi Kitabevi.
- Pronko, Leonord Cabell. 1964, *Advante-Garde*, Los Angeles, University of California Press
- Schneider, Alan. 1958, *Waiting for Godot*, Newyork, Chelsea Review.
- Simard, Rodney. 1984, *Postmodern Drama*, Newyork, University Press of America.
- Styan, George. 1981, *The Dark Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Şener, Sevda, 1991, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tunaboğlu, Oya. 1993, *Harold Pinter'in İlk Dönem Oyunlarında Korku Ögesi* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum, Atatürk Üniversitesi.
- Yüksel, Ayşegül. 1992, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş

## ÖZGEÇMİŞ

Zeynep SELLÜM TEZCAN, 1979'da Kilis'te doğdu. İlkokul öğrenimini Gaziantep'te, ortaokul ve lise öğrenimini ise Kilis Anadolu Öğretmen Lisesi'nde tamamladı. 1996 yılında Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalı'nı kazandı. 2001 yılında Gölcük Anadolu Kız Meslek Lisesi'nde İngilizce Öğretmeni olarak göreve başladı. Halen Hendek AKV Anadolu Teknik Lisesi'nde görevine devam etmektedir. 2003 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine başlayan Zeynep Sellüm, aynı enstitüde eğitimine devam etmektedir.