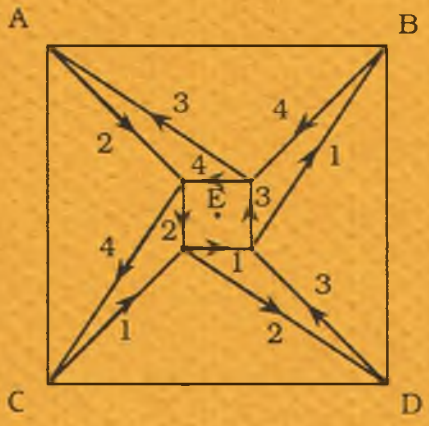
SAMUEL BECKETT

Quad

ve diğer televizyon oyunları



GILLES DELEUZE

Bitik

Norgunk

n

© Norgunk Yayıncılık 2010
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-52-0

Deleuze & Guattari Kitapları

Quad & L'Épuisé
© 1992 by Les Éditions de Minuit

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide
à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères,
de l'Ambassade de France en Turquie et de l'Institut Français d'Istanbul.

Çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde yayınlanan bu yapıt,
Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin
ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Birinci Baskı
Mart 2010

Çeviriler
Can Gündüz / *Quad ve...*
Ayşe Orhun Gültekin / *Bitik*

Redaksiyon
Orçun Türkay

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T. 212 294 10 00 / F. 212 294 90 80
Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul
T. 212 351 48 38 / F. 212 351 83 24
info@norgunk.com / www.norgunk.com

SAMUEL BECKETT

Quad

ve

Hayalet Üçlüsü, ... sadece bulutlar...,
Nacht und Träume

&

GILLES DELEUZE

Bitik

Norgunk

Not

Beckett'in televizyon oyunları İngilizce orijinalinden, Fransızca baskıdaki farklılıklar dikkate alınarak çevrildi. Deleuze'ün metninde yer alan alıntıları karşılarken mümkün olduğunca Türkçedeki çevirilerden yararlandık. Ancak kimi bölümler metnin dil bütünlüğünü korumak amacıyla yeniden çevrildi.

İÇİNDEKİLER

Quad	7
Hayalet Üçlüsü	15
... sadece bulutlar...	27
Nacht und Träume	37
Bitik	43

QUAD

1980 yılında televizyon için İngilizce olarak kaleme alınan *Quad*, 1981'de Samuel Beckett tarafından sahnelenmiş ve yönetilmiştir. Süddeutscher Rundfunk'un yapımcılığını üstlendiği oyun ilk kez 8 Ekim 1981 tarihinde R.F.A. tarafından *Quad 1 & 2* adıyla yayınlanmıştır.

İngiltere'de ilk defa 16 Aralık 1982 tarihinde BBC 2'de yayınlanmıştır.

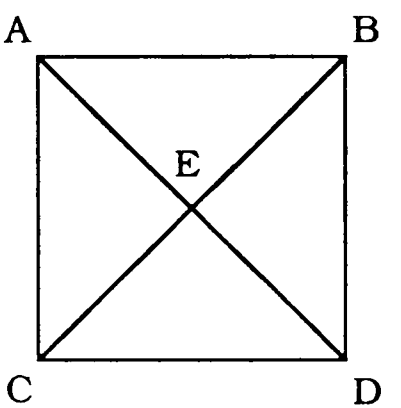
İlk basımı 1984'te, Londra'da Faber and Faber tarafından yapılmıştır.

Metindeki dipnot göndermeleri, eser televizyon için filme çekildikten sonra yazar tarafından eklenmiştir (bkz. s. 12-13).

Dört oyuncu, ışık ve vurmalı çalgı için oyun.[1]

Oyuncular (1, 2, 3, 4), her biri kendi belirli güzergâhında ilerleyerek verili alanı arşınlar.

Alan: Kare. Bir kenarın uzunluğu: 6 adım.



1'in güzergâhı:	AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
2'nin güzergâhı:	BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
3'ün güzergâhı:	CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
4'ün güzergâhı:	DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

1, A'dan girer, kendi güzergâhında ilerlerken, 3 ona katılır. Birlikte kendi güzergâhlarında ilerlerlerken, 4 onlara katılır. Üçü birlikte kendi güzergâhlarında ilerlerlerken, 2 onlara katılır. Dördü birlikte kendi güzergâhlarında ilerlerler. 1 çıkar. 2, 3 ve 4 devam ederler ve kendi güzergâhlarını tamamlarlar. 3 çıkar. 2 ve 4 devam ederler ve kendi güzergâhlarını tamamlarlar. 4 çıkar. 1. dizinin sonu. 2 devam eder, 2. diziyi başlatır, kendi güzergâhını tamamlar ve 1 ona katılır. Vs. Kesintisiz hareket.

1. dizi (yukarıdaki gibi): 1, 13, 134, 1342, 342, 42
2. dizi: 2, 21, 214, 2143, 143, 43
3. dizi: 3, 32, 321, 3214, 214, 14
4. dizi: 4, 43, 432, 4321, 321, 21

Mümkün dört solo'nun tamamı bitirilip tüketilir.

Mümkün altı düet'in tamamı bitirilip tüketilir (ikisi iki kez).

Mümkün dört trio'nun tamamı ikişer kez bitirilip tüketilir.

Yineleme kesintiye uğramadan tekrar başlar ve 1 güzergâhını tek başına tamamlarken ışık yavaşça kararır.

Işık [2]

Yukarıdan yavaşça karartılan alan en sonunda bütünüyle karanlığa gömülür.

Farklı renklerde dört ışık kaynağı biraraya getirilmiştir.

Her oyuncunun belirli bir ışığı vardır, girişiyle açılır, arşınlarken açık kalır, çıkışında kapatılır.

Örneğin, 1 beyaz, 2 sarı, 3 mavi, 4 kırmızı olsun. Bu durumda:

1. dizi: beyaz, beyaz + mavi, beyaz + mavi + kırmızı, beyaz + mavi + kırmızı + sarı, mavi + kırmızı + sarı, kırmızı + sarı.
2. dizi: sarı, sarı + beyaz, sarı + beyaz + kırmızı, vs.

Mümkün olan tüm ışık kombinasyonları bitirilip tüketilir.

Vurmalı Çalgılar

Dört tip vurmalı çalgı, örneğin davul, gong, üçgen, wood-block.

Her oyuncunun belirli bir vurmalı çalgısı vardır, girişiyle çalmaya başlar, arşınlarken devam eder, çıkışıyla kesilir.

Örneğin, 1 davul, 2 gong, 3 üçgen, 4 wood-block olsun. Bu durumda:

1. dizi: davul, davul + üçgen, davul + üçgen + wood-block, vs. Işıktakiyle aynı sistem.

Mümkün olan tüm vurmalı çalgı kombinasyonları bitirilip tüketilir.

Tüm kombinasyonlarda, vurmalı çalgı arada kesilerek ayak seslerinin tek başına duyulmasını sağlar.

Müzik baştan sona pianissimo akış içindedir.

Vurmalı çalgıcılar sahnenin arkasındaki yükseltilmiş platformda çok az seçilecek kadar gölgededirler.

Ayak Sesleri

Her oyuncunun belirli bir ayak sesi vardır.

Kostümler

Elbiseler yere değmektedir, başlıklar yüzleri gizlemektedir.

Her oyuncunun kendi ışığına karşılık gelen belirli bir rengi vardır. 1 beyaz, 2 sarı, 3 mavi, 4 kırmızı.

Mümkün olan tüm kostüm kombinasyonları bitirilip tüketilir.

Oyuncular

Mümkün olduğunca benzer yapıda. Tercihen kısa ve zayıf.

Biraz bale eğitimi almış olunması arzu edilir. Ergenler bir olasılıktır. Cinsiyet farketmez.

Kamera

Öne yükseltilmiş. Sabitlenmiş. Oyuncular ve vurmalı çalgıcılar, hepsi birden çerçevede.

Süre [3]

Saniyede bir adım baz alınarak, açılarda ve merkezde kaybedilen zamanı da göz önünde bulundurarak, 25 dakika.

Sorun [4]

Üç ya da dört oyuncunun yolları E noktasında kesiştiğinde ritmin aksamaması için önlem alınmalı. Ya da, aksaklıklar kaçınılmazsa, bundan en iyi nasıl yararlanmalı?

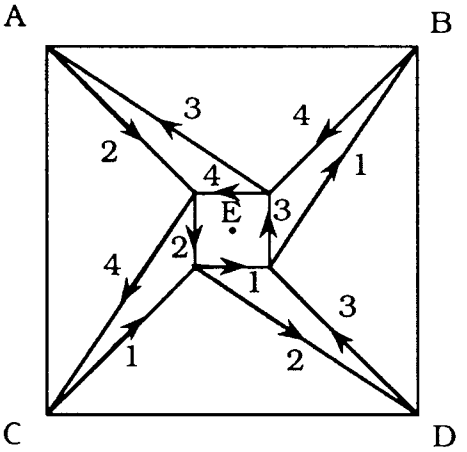
Samuel Beckett'in Notları

1 Stuttgart yapımında, bu orijinal senaryoyu *(Quad I)* bir varyasyonu *(Quad II)* izledi.[5]

2 Uygulanamaz bulunduğundan bırakıldı. Baştan sona sabit nötr ışık.

3 Yanlış hesaplanmış. *Quad I,* hızlı tempo, yaklaşık 15 dakika. *Quad II,* ağır tempo, yalnızca 1. dizi, yaklaşık 5 dakika.

4 E, tehlikeli bölge farzedilir. Sapmalar öngörülür. Manevralar ilk köşegendeki (CB) ilk soloyla en başından belirlenmiştir. Örneğin 1. dizi:



5 Renk yoktur, dördü de birbirinin tıpkısı beyaz elbiseler giyerler, vurmalı çalgı yoktur, ses olarak yalnızca ayak sesleri, ağır tempo, yalnızca 1. dizi.

HAYALET ÜÇLÜSÜ

1975 yılında televizyon için İngilizce olarak kaleme alman *Ghost Trio,* Samuel Beckett tarafından 1977'de Stuttgart'ta sahneye konmuş ve yönetilmiştir. Yapımcılığı ve dağıtımı Süddeutscher Rundfunk tarafından *Geister Trio* (31'30") başlığı altında gerçekleştirilmiştir. R.F.A.'da 1 Kasım 1977 tarihinde yayınlanmıştır.

Oyun aynı yıl içinde, Samuel Beckett'in sahneleme ve yönetimi, Donald McWhinnie'nin asistanlığı ve BBC/Reiner-Moritz'in yapımcılığıyla gerçekleştirilmiş ve ilk defa 17 Nisan 1977 tarihinde İngiltere'de, BBC 2'de yayınlanmıştır.

İlk basımı 1976 yılında, New York Grove Press tarafından yapılmıştır.

Oyunun başlığı Beethoven'in piyano, keman ve çello için yazdığı *Hayalet* adlı Üçlü'süne (Op. 70, no: 1) gönderme yapar. Beckett Üçlü'nün ikinci bölümünü *(Largo assai ed espressivo)* bu eserin müzikal öğesi olarak kullanır.

Karakterler

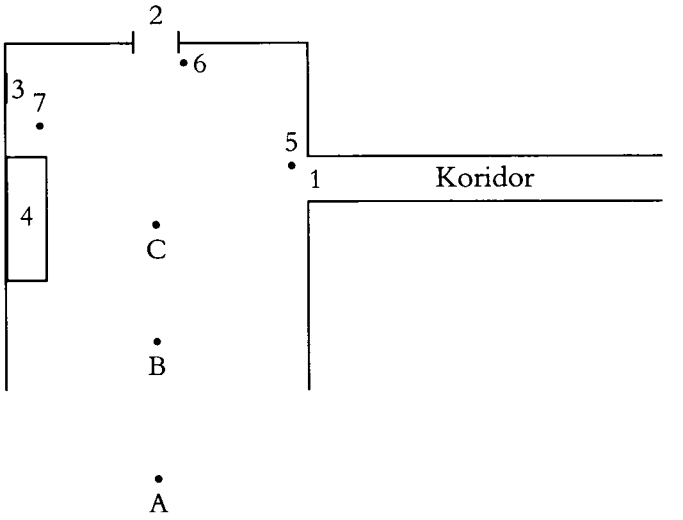
K	KADIN SESİ
E	ERKEK SİLUETİ

I	Ön-aksiyon
II	Aksiyon
III	Karşı aksiyon

Müzik

Beethoven'in Beşinci Piyano Üçlüsü'nün *(Hayalet)* Largo bölümünden:

I 13	başlangıç ölçüsü 47
I 23	başlangıç ölçüsü 49
I 31-34	başlangıç ölçüsü 19
II 26-29	başlangıç ölçüsü 64
II 35-36	başlangıç ölçüsü 71
III 1-2, 4-5	başlangıç ölçüsü 26
III 29	başlangıç ölçüsü 64
III 36'dan sonuna kadar	başlangıç ölçüsü 82



Oda: 6 x 5 m.

1 Kapı.
2 Pencere.
3 Ayna.
4 Döşek.
5 E kapının yanında oturur.
6 E pencerede.
7 E döşeğin başucunda.
A Kamera pozisyonu: Genel plan.
B Kamera pozisyonu: Boy plan.
C Kamera pozisyonu: 5 ile 1; 6 ile 2; 7 ile 3'ün ön plan çekimleri.

I

1 *A'dan genel plana açılma. 10 saniye.*

2 K: İyi akşamlar. Sesim zayıftır benim. Lütfen ayarınızı ona göre yapınız. *(Susar.)* İyi akşamlar. Sesim zayıftır benim. Lütfen ayarınızı ona göre yapınız. *(Susar.)* Ne yükseltilecek, ne de kısılacak, ne olursa olsun. *(Susar.)* Bakın. *(Uzun bir susma.)* Alışılmış oda. *(Susar.)* Dipte bir pencere. *(Susar.)* Sağda olmazsa olmaz bir kapı. *(Susar.)* Solda, duvara dayanmış, bir tür döşek. *(Susar.)* Işık: zayıf, her yerde. Görülebilir kaynak yok. Her şey parlıyor sanki. Zayıf bir parlaklık. Gölge yok. *(Susar.)* Gölge yok. Renk: Hiç yok. Her şey gri. Grinin tonlarında. *(Susar.)* Gri renkli de diyebilirsiniz, gri rengin tonlarında. *(Susar.)* Malumu ilam edişimi affedin. *(Susar.)* Ses kısık kalsın. *(Susar.)* Şimdi daha yakından bakın. *(Susar.)* Zemin.

3 *Kesme ile çok yakın plan zemin. 0,70 x 1,50 m. düzgün gri bir dikdörtgen. 5 saniye.*

4 K: Toz. *(Susar.)* Zeminden bir numune gördüğünüze göre hepsini gördünüz. Duvar.

5 *Kesme ile çok yakın plan duvar. 0,70 x 1,50 m. düzgün gri bir dikdörtgen. 5 saniye.*

6 K: Toz. *(Susar.)* Bunu bilmek, duvarın cinsini –

7 *Çok yakın plan duvar, devam eder. 5 saniye.*

8 K: Zeminin cinsini –

9 *Kesme ile çok yakın plan zemin. 5 saniye.*

10 K: Tekrar bakın.

11 *Kesme ile A'dan genel plan. 5 saniye.*

12 K: Kapı.

13 *Kesme ile yakın plan kapının tamamı. 0,70 x 2 m. düzgün gri bir dikdörtgen. Belli belirsiz aralık. Kolu yok. Hafiften müzik. 5 saniye.*

14 K: Pencere.

15 *Kesme ile yakın plan pencerenin tamamı. Işık geçirmeyen cam plaka, 0,70 x 1,50 m. Belli belirsiz aralık. Kolu yok. 5 saniye.*

16 K: Döşek.

17 *Kesme ile üstten yakın plan döşeğin tamamı. 0,70 x 2 m. Gri çarşaf. Pencere tarafında gri dikdörtgen yastık. 5 saniye.*

18 K: Tüm bunları bilerek, döşeğin cinsini –

19 *Yakın plan döşeğin tamamı, devam eder. 5 saniye.*

20 K: Pencerenin cinsini –

21 *Kesme ile yakın plan pencerenin tamamı. 5 saniye.*

22 K: Kapının cinsini –

23 *Kesme ile yakın plan kapının tamamı. Hafiften müzik. 5 saniye.*

24 K: Duvarın cinsini –

25 *Kesme ile önceki gibi çok yakın plan duvar. 5 saniye.*

26 K: Zeminin cinsini –

27 *Kesme ile önceki gibi çok yakın plan zemin. 5 saniye.*

28 K: Tekrar bakın.

29 *Kesme ile genel plan. 5 saniye.*

30 K: Tek yaşam belirtisi oturan bir kişi.

31 *A'dan B'ye yavaş öne kaydırma ile boy plan E ve kapı. E bir taburenin üzerinde oturmaktadır, öne eğilmiştir, yüzü seçilemez, iki eliyle birden bu mesafeden ne olduğu anlaşılmayan küçük bir teybi sımsıkı tutmaktadır. Hafiften müzik. 5 saniye.*

32 *B'den C'ye öne kaydırma ile ön plan E ve kapı. Teyp artık tanımlanabilir durumdadır. Müzik hafifçe yükselir. 5 saniye.*

33 *C'den öne kaydırma ile yakın plan baş, eller, teyp. Sımsıkı tutan eller, baş öne eğik, yüz seçilmez. Müzik hafifçe yükselir. 5 saniye.*

34 *C ve B'den geçerek (duraklamadan) yavaş geriye kaydırma ile A'ya döner. Müzik gitgide zayıflar ve B'ye gelindiğinde duyulmaz olur.*

35 *A'dan genel plan. 5 saniye.*

II

26-29 arası dışında hepsi A'dan.

1 K: Kadının yaklaşmakta olduğunu duyduğunu sanacaktır şimdi.

2 *E başını birden kaldırır, hâlâ eğik halde kapıya doğru döner, kayıp geçen surat, gergin bir duruş. 5 saniye.*

3 K: Kimse yok.

4 *E yine teybin üzerine doğru eğilerek açılıştaki duruşunu alır. 5 saniye.*

5 K: Tekrar.

6 *2'nin aynısı.*

7 K: Şimdi kapıya.

8 *E ayağa kalkar, teybi taburenin üzerine koyar, kapıya gider, sağ kulağını kapıya dayayıp dinler, sırtı kameraya dönük. 5 saniye.*

9 K: Kimse yok. *(5 saniye susar.)* Aç.

10 *E sağ eliyle kapıyı saat yönünde iterek yarıya kadar açar, dışarıya bakar, sırtı kameraya dönük. 2 saniye.*

11 K: Kimse yok.

12 *E elini kapıdan çeker ve kapı kendiliğinden ağır ağır kapanır, E kararsız biçimde durur, sırtı kameraya dönük. 2 saniye.*

13 K: Şimdi pencereye.

14 *E pencereye gider, kararsız biçimde durur, sırtı kameraya dönük. 5 saniye.*

15 K: Aç.

16 *E sağ eliyle pencereyi saat yönünde iterek yarıya kadar açar, dışarıya bakar, sırtı kameraya dönük. 5 saniye.*

17 K: Kimse yok.

18 *E elini pencereden çeker ve pencere kendiliğinden ağır ağır kapanır, E kararsız biçimde durur, sırtı kameraya dönük. 2 saniye.*

19 K: Şimdi döşeğe.

20 *E döşeğin başucuna (pencere tarafına) gider, önündeki döşeğe doğru bakarak durur. 5 saniye.*

21 *E döşeğin başındaki duvara doğru döner, duvara yaklaşır, duvarda asılı olan aynada yüzüne bakar, A'dan görülmemektedir.*

22 K: *(Şaşırmış.)* Ah!

23 *5 saniye sonra, E başını önüne eğer, aynanın karşısında başı öne eğik durur. 2 saniye.*

24 K: Şimdi kapıya.

25 *E tabureye gider teybi alır, oturur, teybin üzerine doğru eğilerek açılıştaki duruşunu alır. 2 saniye.*

26 *Aksiyon I 31'in aynısı.*

27 *Aksiyon I 32'nin aynısı.*

28 *Aksiyon I 33'ün aynısı.*

29 *Aksiyon I 34'ün aynısı.*

30 *Aksiyon I 35'in aynısı.*

31 K: Şimdi tekrar kadının yaklaşmakta olduğunu duyduğunu sanacak.

32 *Aksiyon II 2'nin aynısı.*

33 *E kalkar, teybi taburenin üzerine koyar, kapıya gider, önceki gibi açar, dışarı bakar, ileri doğru eğilir. 10 saniye.*

34 *E doğrulur, kapıyı bırakır, kapı kendiliğinden ağır ağır kapanır, E kararsız biçimde durur, tabureye gider, teybi alır, kararsız biçimde oturur, en sonunda teybin üzerine doğru eğilerek açılıştaki duruşunu alır. 5 saniye.*

35 *A'dan ilk kez duyulan kısık bir müzik. Giderek yükselir. 5 saniye.*

36 K: Kes.

37 *Müzik kesilir. A'dan genel plan. 5 saniye.*

38 K: Tekrarla.

III

1 *"Tekrarla" sözünün hemen ardından, kesme ile C'den yakın plan E ve kapı. Müzik duyulabilmektedir. 5 saniye.*

2 *Öne kaydırma ile yakın plan baş, eller, teyp. Müzik biraz daha yükselir. 5 saniye.*

3 *Müzik kesilir. Aksiyon II 2. 5 saniye.*

4 *Aksiyon II 4. Müzik yeniden başlar. 5 saniye.*

5 *Geriye kaydırma ile C'den ön plan E ve kapı. Müzik duyulabilmektedir. 5 saniye.*

6 *Müzik kesilir. Aksiyon II 2. C'den ön plan E ve kapı. 5 saniye.*

7 *Aksiyon II 8. C'den ön plan tabure, teyp ve sağ kulağı kapıya dayalı E. 5 saniye.*

8 *Aksiyon II 10. Yükselen bir gıcırtıyla kapı açılır. C'den ön plan tabure, teyp ve sağ eliyle kapıyı açık tutan E. 5 saniye.*

9 *Kesme ile kapıdan koridorun görünümü. Gri duvarlar arasında dar, uzun (0,70 m.) gri bir dikdörtgen, boş, dipteki öbür ucu karanlıkta. 5 saniye.*

10 *Kesme ile yeniden C'den ön plan tabure, teyp ve kapıyı açık tutan E. 5 saniye.*

11 *Aksiyon II 12. Azalan bir gıcırtıyla kapı ağır ağır kapanır. C'den ön plan tabure, teyp, kararsız duran E ve kapı. 5 saniye.*

12 *Kesme ile üstten çok yakın plan taburenin üzerinde duran teyp, taburenin daha geniş dikdörtgeni üzerinde duran küçük gri dikdörtgen. 5 saniye.*

13 *Kesme ile yeniden ön plan tabure, teyp, kararsız duran E ve kapı. 5 saniye.*

14 *C'den görünümle Aksiyon II 14. C'den ön plan E ve pencere. 5 saniye.*

15 *C'den görünümle Aksiyon II 16. Yükselen bir gıcırtıyla pencere açılır.*

Zayıf bir yağmur sesi. C'den ön plan, sağ eliyle pencereyi açık tutan E. 5 saniye.

16 *Kesme ile pencereden görünüm. Gece. Loş ışıkta yağan yağmur. Yağmurun sesi hafifçe yükselir. 5 saniye.*

17 *Kesme ile yeniden C'den ön plan, sağ eliyle pencereyi açık tutan E. Zayıf bir yağmur sesi. 5 saniye.*

18 *C'den görünümle Aksiyon II 18. Azalan bir gıcırtıyla pencere ağır ağır kapanır. C'den ön plan E ve pencere. 5 saniye.*

19 *C'den görünümle Aksiyon II 20. C'den ön plan E, ayna ve döşeğin başucu.*

20 *Kesme ile üstten yakın plan döşeğin tümü.*

21 *Aşağı doğru inerek daha yakın plan döşek, yavaş yana kaydırma ile yastıktan ayakucuna ve gerisin geri yastığa. Yastık 5 saniye.*

22 *Yukarı doğru çıkarak üstten yakın plan döşeğin tümü. 5 saniye.*

23 *Kesme ile yeniden C'den ön plan E, ayna ve döşeğin başucu. 5 saniye.*

24 *Kesme ile yakın plan hiçbir şey yansıtmayan ayna. Duvarın geniş dikdörtgeni üzerinde (teyple aynı boyutlarda) küçük gri bir dikdörtgen. 5 saniye.*

25 *Kesme ile yeniden C'den ön plan E, ayna ve döşeğin başucu. 5 saniye.*

26 *C'den görünümle Aksiyon II 21. C'den ön plan E ve ayna. 5 saniye.*

27 *Kesme ile yakın plan E'nin aynadaki yüzü. 5 saniye. Gözler kapanır. 5 saniye. Gözler açılır. 5 saniye. Baş öne eğilir. Başın tepesi aynada görünür. 5 saniye.*

28 *Kesme ile yeniden C'den ön plan başı öne eğik E, ayna ve döşeğin başucu. 5 saniye.*

29 *C'den görünümle Aksiyon II 25. C'den ön plan başlangıçtaki duruşunu almakta olan E. Duruşunu alınca müzik duyulmaya başlar. 10 saniye.*

30 *Müzik kesilir. C'den görünümle Aksiyon II 2. Zayıfça yaklaşan ayak sesi. Durur. Hafifçe kapıya vurulma sesi. 5 saniye. Aynı şekilde kapıya ikinci kez vurulur. 5 saniye.*

31 *C'den görünümle Aksiyon II 33. Yükselen bir gıcırtıyla kapı açılır. C'den ön plan tabure, teyp, öne doğru eğilmiş bir halde kapıyı açık tutan E. 10 saniye.*

32 *Kesme ile ön plan, koridorda açık kapının önünde ayakta duran küçük bir erkek çocuk. Üzerinde kapşonu yağmurdan parlamakta olan siyah bir muşamba yağmurluk var. Beyaz yüzü, kadrajın dışında kalan E'ye doğru yukarı kalkık. 5 saniye. Çocuk başını sağdan sola belli belirsiz hareket ettirir. Yüzü sabit, yukarı kalkık. 5 saniye. Çocuk başını yeniden hareket ettirir. Yüzü sabit, yukarı kalkık. 5 saniye. Çocuk arkasını döner ve gider. Uzaklaşan ayak sesleri. Çekim, aynı konumda, çocuk ağır ağır uzaklaşıp koridorun sonundaki karanlıkta kaybolunca dek sürer. Boş koridorda 5 saniye.*

33 *Kesme ile yeniden C'den ön plan tabure, teyp, kapıyı açık tutan E. 5 saniye.*

34 *C'den görünümle Aksiyon II 34. Azalan bir gıcırtıyla kapı ağır ağır kapanır. 5 saniye.*

35 *Kesme ile A'dan genel plan. 5 saniye.*

36 *A'dan duyulabilmekte olan müzik. Giderek yükselir. 10 saniye.*

37 *Yükselmekte olan müzikle birlikte yavaş öne kaydırma ile yakın plan teybin üzerine kapanmış baş, teyp şimdi kollarının arasındadır ve görülememektedir.* Largo*'nun sonuna kadar böyle kalacaktır.*

38 *Sessizlik. E başını kaldırır. Yüz, ikinci kez açık seçik görülür. 10 saniye.*

39 *A'ya kadar yavaş geri kaydırma.*

40 *A'dan genel plan. 5 saniye.*

41 *Kararma.*

... SADECE BULUTLAR...

1976 Kasım'ında televizyon için İngilizce olarak kaleme alınan ... *but the clouds...*, Samuel Beckett tarafından 1977'de Stuttgart'ta sahneye konmuş ve yönetilmiştir. Yapımcılığı ve dağıtımı Süddeutscher Rundfunk tarafından *Nur noch Gewölk* (15'46") başlığı altında gerçekleştirilmiştir. R.F.A.'daki ilk yayınlanışı 1 Kasım 1977 tarihindedir.

Oyun aynı yıl içinde, Samuel Beckett'in sahneleme ve yönetimi, Donald McWhinnie'nin asistanlığı ve BBC/Reiner-Moritz'in yapımcılığıyla gerçekleştirilmiş ve ilk defa 17 Nisan 1977 tarihinde İngiltere'de, BBC 2'de yayınlanmıştır.

İlk basımı 1977 yılında, Londra'da Faber and Faber tarafından yapılmıştır.

Eserin başlığı ... *sadece bulutlar...* William Buttler Yeats'in uzun şiiri *Kule*'nin (1926) son kıtasına, özellikle son yedi mısraya gönderme yapar; Beckett son dört mısrayı alıntılamıştır:

Artık hazırlayacağım ruhumu
Seçkin bir okulda
Okumaya zorlayarak onu
Bedeni yıpramıncaya,
Kanı yavaşça kuruyup
Öfkeyle saçmalayıncaya,
Yorulup bitkinleşinceye
Ya da daha kötü ne varsa
Başına gelinceye değin –
Dostların ölüp gitmesi,
Işıyan her gözün sönmesi –
Ufuk karardığında
Sadece gökteki bulutları andıran
Ya da bir kuşun uykulu ötüşünü
Giderek koyulaşan gölgeler gibi.

(İngilizceden çeviren: Cevat Çapan)

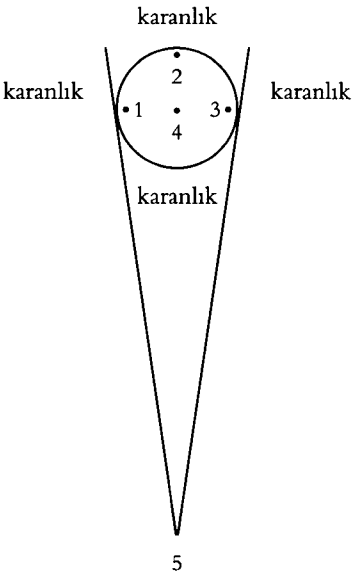
A Sırttan ön plan, görünmez bir tabureye oturmuş, görünmez bir masaya eğilmiş bir adam.
Üzerinde açık gri bir cüppe ve bir takke. Zemin karanlıktır. Baştan sona aynı çekim.

A1 A sette. Şapka ve palto koyu, cüppe ve takke açık renk.

K Yakın plan kadının yüzü, olabildiğince gözler ve ağızla sınırlı bir plan. Baştan sona aynı plan.

S Genel plan boş set ya da A1 ile. Baştan sona aynı plan.

AS A'nın sesi.



Set: Daire şeklinde, çapı yaklaşık 5 m., etrafı koyu karanlık ile çevrili.

Işık: Karanlık çeperden, ortada en yüksek ışık miktarına kademeli olarak geçen bir aydınlatma.

1 Batı, yollar.
2 Kuzey, tapınma yeri.
3 Doğu, giyinme yeri.
4 Ayakta durma konumu.
5 Kamera.

1 *Karanlık. 5 saniye.*

2 *Açılma ile A. 5 saniye.*

3 AS: Onu düşündüğümde, hep geceydi. İçeri girdim –

4 *Erime ile boş S. 5 saniye. A1 şapka ve paltosuyla batı yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve doğu yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye.*

5 AS: Hayır –

6 *Erime ile A. 2 saniye.*

7 AS: Hayır, bu doğru değil. Ortaya çıktığında, hep geceydi. İçeri girdim –

8 *Erime ile boş S. 5 saniye. A1 şapka ve paltosuyla batı yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve doğu yönündeki karanlığın karşısında durur. 5 saniye.*

9 AS: İşte böyle. İçeri girdim, gün doğumundan itibaren yolları arşınlayıp, geceyi peşime takıp, durup dinlenip *(5 saniye)*, sonunda giyinme yerine vardım –

10 *A1 beş adım ilerler, doğu yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye.*

11 AS: Şapkamı ve paltomu çıkardım, cübbemi ve takkemi üstüme geçirdim, tekrar ortaya çıktım –

12 *A1 cüppe ve takkesi ile doğu yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın karşısında durur. 5 saniye.*

13 AS: Tekrar ortaya çıktım ve önceki gibi durdum, sadece bu kez öbür yöne doğru dönük, diğer profilimi sergileyerek *(5 saniye)*, sonunda döndüm ve kayboldum –

14 *A1 sağa döner ve beş adım ilerleyerek kuzey yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 5 saniye.*

15 AS: Küçük tapınma yerimde, kimsenin beni göremediği karanlığın içinde kayboldum, büzüşüp kaldım.

16 *Erime ile A. 5 saniye.*

17 AS: Şimdi her şeyin tam olduğuna emin olalım.

18 *Erime ile boş S. 2 saniye. A1 şapkası ve paltosuyla batı yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve doğu yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Beş adım ilerleyerek doğu yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye. Doğu yönündeki karanlığın içinden üstünde cüppe ve takke ile belirir, beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Sağa döner ve beş adım ilerleyerek kuzey yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye.*

19 AS: İşte böyle.

20 *Erime ile A. 2 saniye.*

21 AS: Orada büzüşmüş kalmışken, küçük tapınma yerimde, karanlıkta, kimsenin beni göremediği o yerde, yalvarmaya başladım, ona, görünmesi için, bana görünmesi için. Ne zamandır âdetim, alışkanlığım olmuştu bu benim. Ses çıkarmadan, zihinsel bir yakarış, ona, görünmesi için, bana görünmesi için. Gecenin köründe, yorgunluktan bitip tükeninceye kadar. Ya da, tabii, taa ki –

22 *Erime ile K. 2 saniye.*

23 *Erime ile A. 2 saniye.*

24 AS: Çünkü bir kez bile görünmemiş olsaydı, bütün o süre boyunca, sürdürür müydüm, sürdürebilir miydim, yalvarıp yakarmayı, bütün o süre boyunca? Küçük tapınma yerimde yaptığım yalnızca ortadan kaybolmak değil, kendimi başka bir şeyle meşgul etmek, ya da hiçbir şeyle, kendimi hiçbir şeyle meşgul etmek? Zamanı gelip de, gün doğumuyla birlikte, tekrar dışarı çıkmak için, cüppemi ve takkemi üzerimden atıp, şapkamı ve paltomu geçirip üzerime ve tekrar dışarı çıkmak, yolları arşınlamak için.

25 *Erime ile boş S. 2 saniye. A1 cüppe ve takkesiyle kuzey yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve kameranın karşısında durur. 2 saniye. Sola döner, beş adım atar ve doğu yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye. Şapka ve paltosuyla doğu yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye.*

26 AS: İşte böyle.

27 *Erime ile A. 5 saniye.*

28 AS: Şimdi şu üç durumu ayıralım birbirinden. Bir: Kadın belirdi ve –

29 *Erime ile K. 2 saniye.*

30 *Erime ile A. 2 saniye.*

31 AS: Göz açıp kapayıncaya kadar da kayboldu. *(2 saniye.)* İki: Kadın belirdi ve –

32 *Erime ile K. 5 saniye.*

33 AS: Oyalandı. *(5 saniye.)* Hayattayken bana bakması için yalvardığım, o görmeyen gözlerle. *(5 saniye.)*

34 *Erime ile A. 2 saniye.*

35 AS: Üç: Belirdi ve –

36 *Erime ile K. 5 saniye.*

37 AS: Bir an sonra –

38 *K'nin dudakları kımıldar, söyledikleri zor duyulur:* "... bulutlar... sadece bulutlar... gökteki..." *AS, dudak hareketiyle eşzamanlı olarak mırıldanır:* "... sadece bulutlar..." *Dudaklar donup kalır. 5 saniye.*

39 AS: İşte böyle.

40 *Erime ile A. 5 saniye.*

41 AS: Her şeyi bir kez daha tekrarlayalım.

42 *Erime ile boş S. 2 saniye. A1 şapkası ve paltosuyla batı yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerleyerek doğu yönündeki*

karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Beş adım ilerleyerek doğu yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye. Cüppe ve takkesi ile doğu yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerleyerek batı yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Sağa döner ve beş adım ilerleyerek kuzey yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye.

43 *Erime ile A. 5 saniye.*

44 *Erime ile K. 2 saniye.*

45 *Erime ile A. 2 saniye.*

46 *Erime ile K. 5 saniye.*

47 AS: Bana bak. *(5 saniye.)*

48 *Erime ile A. 5 saniye.*

49 *Erime ile K. 2 saniye. K'nin dudakları kımıldar, söyledikleri zor duyulur:* "... bulutlar... sadece bulutlar... gökteki..." *AS, dudak hareketiyle eşzamanlı olarak mırıldanır:* "... sadece bulutlar..." *Dudaklar donup kalır. 5 saniye.*

50 AS: Konuş benimle. *(5 saniye.)*

51 *Erime ile A. 5 saniye.*

52 AS: İşte böyle. Elbette dördüncü bir durum vardı ya da, hoşuma giden tabiriyle, hiçlik durumu, şimdiye kadar en sıradan olanı, diyelim ki, dokuzyüzdoksandokuzda bir oranında ya da dokuzyüzdoksansekizde iki, boşu boşuna yalvarıp yakarırken, gecenin köründe, yorgunluktan bitip tükeninceye dek ve kendimi başka bir şeyle meşgul etmek, daha... tatmin edici, örneğin... küpköklerle, diyelim, ya da hiçbir şeyle, kendimi hiçbir şeyle, o KAYNAKLA, meşgul ederken, zamanı gelip de, gün doğumuyla birlikte, tekrar dışarı çıkmak için, küçük tapınma yerimi boşaltıp, cüppemi ve takkemi çıkarıp atıp, şapkamı ve paltomu geçirip üzerime ve tekrar dışarı çıkmak, yolları arşınlamak için. *(Susar.)* Arka yolları.

53 *Erime ile boş S. 2 saniye. A1 cüppe ve takkesiyle kuzey yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve kameranın karşısında durur. 2 saniye. Sola döner ve beş adım ilerler ve doğu yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye. Şapkası ve paltosuyla doğu*

yönündeki karanlığın içinden belirir, beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın karşısında durur. 2 saniye. Beş adım ilerler ve batı yönündeki karanlığın içinde kaybolur. 2 saniye.

54 AS: İşte böyle.

55 *Erime ile A. 5 saniye.*

56 *Erime ile K. 5 saniye.*

57 AS: "... ufuk karardığında ... sadece gökteki bulutları andıran ... ya da bir kuşun uykulu ötüşünü ... giderek koyulaşan gölgeler gibi..." *(5 saniye.)*

58 *Erime ile A. 5 saniye.*

59 *A'dan kararır.*

60 *Karanlık. 5 saniye.*

NACHT UND TRÄUME

1982 yılında televizyon için İngilizce olarak kaleme alınan *Nacht und Träume*, Samuel Beckett tarafından 1982'de Stuttgart'ta sahneye konmuş ve yönetilmiştir. Yapımcılığı ve dağıtımı Süddeutscher Rundfunk tarafından (12') üstlenilmiştir. R.F.A.'da gerçekleştirilen ilk yayınlanışı 19 Mayıs 1983 tarihindedir.

İlk basımı 1984 yılında, Londra'da Faber and Faber tarafından yapılmıştır.

Nacht und Träume (Gece ve Düşler), Schubert'in son Liedlerinden birinin başlığıdır (Op. 43, no: 2, si majör) ve Heinrich Joseph von Collin'in (Beethoven de *Coriolan*'ı için bir uvertür yazmıştır) bir şiiri üzerine bestelenmiştir. Bu sıradan şiirin sözleri Schubert'in melodiyi oluşturmak için kullandığı bir çıkış noktasıdır yalnızca. Beckett de, müziğinin güzelliğinden dolayı bu *Lied*'in birkaç ölçüsünü eserinin müzikal öğesi olarak kullanmıştır.

Gece ve Düşler

Kutsanmış gece, iniyorsun,
Ve düşlerin dalgası da kaplıyor üstümüzü,
Bir yandan karanlık sararken uzamı,
Ve insanlarla solukları yatışırken.
Gizlice kulak verip seviniyorsun
Gün ağarırken haykırmalarına:
Geri gel, kutsanmış gece,
Geri gelin siz de tatlı düşler.

(Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay)

Beckett'in yapıtında duyulan son yedi ölçü son iki mısraya tekabül etmektedir ("Kehre wieder, heilige Nacht / Holde Träume, kehret wieder").

Oyundakiler:
Akşam ışığı.
Düşgören (A).
Düşünde gördüğü kendisi (B).
Düşteki eller (Sağ El) ve (Sol El).
Schubert'in *Nacht und Träume* adlı *Lied*'inin son 7 ölçüsü.

1 Açılma ile yalnızca arka duvardaki yüksek bir pencereden giren akşam ışığıyla aydınlanan karanlık boş bir oda. Belli belirsiz aydınlatılmış soldan boy planda, bir adam bir masada oturmaktadır. Sağ profil, baş öne eğik, gri saçlar, eller masanın üzerine yaslanmış. Sadece baş, eller ve ellerin masada yaslandığı kısım net olarak görülmektedir.

2 Bir erkek sesi, yumuşak bir hımlamayla, *Nacht und Träume*'nin son 7 ölçüsünü söyler.

3 Akşam ışığı karartılır.

4 *Lied*'in *"Holde Träume..."* diye başlayan son 3 ölçüsü, sözleriyle birlikte, alçak sesle söylenir.

5 Başını ellerinin üzerine yaslamak için daha da öne eğerken, A'nın ışığı kısılır. Böylelikle, düş boyunca, azıcık aydınlatılmış olarak açılıştaki haliyle görünür kalır.

6 A düş görür. Açılma ile zemin kotundan 1-1,5 m. yükseklikte, boy planda, sahnenin iyice sağında, görünmez bir podyum üzerinde duran B, düş gören A'mn duruşuyla aynı şekilde, başı

öne eğik, ellerinin üzerine yaslanmış, bir masada oturmaktadır. Ama sol profilden görünür ve A'yı aydınlatan ışıktan daha zayıf bir ışıkla aydınlatılmıştır.

7 Karanlığın içinden, B'nin başının üzerinden Sol El belirir ve başın üstüne usulca yaslanır.

8 B başını kaldırır, Sol El çekilir ve kaybolur.

9 Aynı karanlıktan, bir fincanla Sağ El belirir, fincanı usulca B'nin dudaklarına götürür, B içer, Sağ El kaybolur.

10 Sağ El bir parça bezle yeniden belirir, usulca B'nin alnını siler, bezle birlikte kaybolur.

11 B, görülemeyen yüze bakmak için başını daha da kaldırır.

12 B, aynı bakışı sürdürürken, sağ elini kaldırır ve avuçiçi yukarıya bakacak şekilde öylece tutar.

13 Sağ El yeniden belirir ve usulca B'nin sağ elinin üzerine yaslanır. B hâlâ yukarı doğru bakmaktadır.

14 B bakışını birleşmiş olan ellere çevirir.

15 B sol elini kaldırır ve birleşmiş olan ellerin üzerine koyar.

16 Eller masanın üzerine iner ve B'nin başı da onların üzerine kapanır.

17 Sol El belirir ve usulca B'nin başının üstüne yaslanır.

18 Düş kararır.

19 Açılma ile A ve akşam ışığı.

20 A başını başlangıçtaki gibi yukarı kaldırır.

21 *Lied,* önceki gibi (2).

22 Akşam ışığı kararır.

23 *Lied*'in sonu, önceki gibi (4).

24 A'nın ışığı kısılır, önceki gibi (5).

25 A düş görür. Açılma ile B, önceki gibi (6).

26 B'nin yakın plan detayına ağır ağır yaklaşılırken, A çerçeve dışında kalır.

27 Düş, önceki gibi (7-16) tekrarlanır, bu kez yakın planda ve daha ağır hareketlerle.

28 Yavaşça açılıştaki konuma geri dönülürken, A tekrar çerçeveye girer.

29 Düş kararır.

30 A kararır.

BİTİK

Bitik, yorgunun çok ötesindedir. "Yalnızca yorgunluk değil nedeni, yorgun değilim yalnızca, tırmanışa karşın."[1] Yorgun artık hiçbir (öznel) imkâna sahip değildir: Demek ki en ufak bir (nesnel) imkânı bile gerçekleştiremez. Ama bu zaten değişmez bir durumdur, çünkü bütün mümkün asla gerçekleştirilemez, hatta gerçekleştirildiği nispette yeni mümkünler ortaya çıkar. Yorgun yalnızca gerçekleştirmeyi bitirip tüketmiştir, halbuki bitik bütün mümkünü bitirip tüketmiştir. Yorgun artık hiçbir şey gerçekleştiremez, halbuki bitik artık hiçbir şeyi mümkünleştiremez. "Benden mümkün olmayan isteniyor, canıma minnet, daha başka ne istenebilirdi ki benden?"[2] Artık mümkün yoktur: azgın bir Spinozacılık. Kendisi bitik olduğundan mı mümkünü bitirip tüketir, yoksa mümkünü bitirip tükettiği için mi bitiktir? Mümkünü bitirip tüketerek kendini bitirip tüketmektedir, ve de tersi. Mümkünde *gerçekleşmeyeni* bitirip tüketir. Mümkünle işini bitirir, tüm yorgunluğun ötesinde, "yine hep bitirmek için".

Tanrı, tüm imkânın kaynağı, ya da bütünüdür. Mümkün yalnızca türevde, yani yorgunlukta gerçekleşir, halbuki daha doğmadan bitip tükeniliyor, kendini ya da herhangi bir şeyi gerçekleştirmeden ("daha doğmadan vazgeçtim"[3]). Mümkün olan gerçekleştirildiğinde, bu, belirli amaçlara, projelere, tercihlere

---

1 *Nouvelles et textes pour rien*, Minuit, s. 128 [*Hiç için metinler ve uzun öyküler*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 92].

2 *L'innommable*, Minuit, s. 104 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 350].

3 *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, s. 38.

göre olur: Dışarı çıkacaksam ayakkabılarımı, evde kalacaksam terliklerimi giyerim. Konuştuğumda, mesela "gündüz" dediğimde, karşımdaki "bu mümkün..." diye cevap verir, çünkü gündüzden ne amaçla yararlanmak istediğimi öğrenmeyi bekler: Dışarı çıkacağım, çünkü gündüzdür...[4] Dil mümkünü açıklar, ama onu bir gerçekleşmeye hazırlayarak. Ve elbette gündüzden evde kalmak için de yararlanabilirim; veyahut başka bir mümkün uğruna da evde kalabilirim ("gece oldu"). Ne var ki, mümkünün gerçekleşmesi daima bir şeyleri dışta bırakarak işler, çünkü o değişen, her zaman öncekilerin yerini alan tercihler ve amaçlar varsayar. İşte bu değişimler, bu yerini almalar, bütün bu dışta bırakılmış ayrıklıklardır (gece-gündüz, çıkmak-girmek...) giderek daha yorucu olan.

Diğer her şey bitip tükenmedir: Bir durumun değişkenlerinin tümünü her türlü tercih sırasından, amaca yönelik düzenlemeden ve her türlü anlamdan uzak durmak şartıyla kombine ederiz. Bu artık ne dışarı çıkmak ne de evde kalmak içindir, ve de artık ne gündüzlerden ne de gecelerden yararlanılır. Yerine getiriliyor olmasına rağmen, artık bir şey gerçekleştirilmez. Ayakkabılar, evde kalınır, terlikler, çıkılır. Bununla birlikte kayıtsızlığa ya da karşıtlıkların şu ünlü birliğine de düşülmez, üstelik pasif de kalınmaz: Harekete geçilir, ama hiç uğruna. Bir şeylerden dolayı yorgundu kişi, ama hiçten dolayı bitip tükeniyordu. Ayrıklıklar sürüp gidiyor, hatta terimlerin ayrıklığı her geçen gün daha da sertleşiyor, ama ayrık terimler yer değiştirmekten başka hiçbir şeye yaramadıklarından, çözünmez mesafelerinde varlıklarını hissettiriyorlar. Bir olay, hiç'le karışmaksızın ve yöneldiği gerçeği ortadan kaldırmaksızın vuku bulmadığından, ondan bahsederken onun mümkün olduğunu söylemek fazlasıyla yeterlidir. Varoluş ancak mümkün olarak vardır. Gecedir ya da değildir; yağmur yağıyordur ya da yağmıyordur. "Evet, babamdım

4 Bkz. Brice Parain, *Sur la dialectique*, Gallimard: Dil "olanı değil, olma ihtimali olanı söyler... Gök gürlüyor dediğinizde, kırsal kesimde size şöyle cevap verilir: Bu mümkün, olabilir... Gün doğuyor dediğimde, bu hiç de, gün doğduğundan değildir... [ama] gerçekleştirmeye niyetlendiğim, bana özgü olan şey için, gündüzden yalnızca vesile, bahane ya da neden olarak yararlanmaktayım" (s. 61, 130).

ben ve oğlumdum."[5] Ayrıklık *içerilmiş* hale geldi, her şey bölünebiliyor, ama kendi içinde, ve Tanrı, mümkünün bütünü, her bir şeyi bir dönüşüm olan Hiç'le karışıyor. "Zamanın uzamla, bazen bu oyuncaklarla, bazen şu oyuncaklarla oynadığı basit oyunlar."[6] Beckett karakterleri mümkünle onu gerçekleştirmeden oynarlar, sonrasında olacakları kendine tasa etmektense, kendi türünde giderek kısıtlı kalan bir mümkünle fazlasıyla ilgilidirler. *Molloy*'daki "emme taşları"nın yer değiştirdiği bölüm en ünlü metinlerden biridir. Daha *Murphy*'den itibaren, kahraman beş küçük bisküvinin kombinasyon düzenine bırakır kendini, ama tüm tercih sırasını altetmiş olmak ve böylece tümden yer değiştirilebilirliğin yüz yirmi şeklini fethetmiş olmak şartıyla: "Bu düşüncelere kendini iyice kaptırmış, çimenlere, bisküvilerinin yanına uzanıverdi. Yıldızlarla karşılaştırabilirdi bisküvilerini, hiç de yersiz kaçmazdı bu, parlaklıkları gerçi birbirinden farklıydı ama birini ötekine yeğlememeyi öğrenmedikçe özlerini kavramasının olanağı yoktu."[7] Bartleby'nin Beckett'çi formülüne göre, *I would prefer not to*. Beckett'in tüm yapıtı, tükenmiş, yani bitirip tüketici dizilerle doludur, özellikle de giysi dizisiyle (erkek çorabı-kadın çorabı, postal-pabuç-şoson), ya da mobilya dizisiyle (konsol-tuvalet masası-komodin-lavabo, ayakta-başaşağı-karınüstü-sırtüstü-yatakta, yatak-kapı-pencere-ocak: on beş bin yerleşim şekli).[8] *Watt* büyük bir dizisel romandır, bu romanda hiçbir şeye gereksinim duymamaktan başka gereksinimi olmayan M. Knott, koşullarının gerçekleşmesi için beklemenin gerekeceği hiçbir kombinasyonu, diğer kullanımları dışlayacak özel bir kullanım için ayrı tutmaz.

---

5 *Nouvelles et textes pour rien*, s. 134 [*Hiç için metinler ve uzun öyküler*, s. 95].

6 *Watt*, Minuit, s. 75 [*Watt*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 1993, s. 61].

7 *Murphy*, Minuit, s. 73 [*Murphy*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 65].

8 *Watt*, s. 208-209, 212-214 [*Watt*, s. 165-166, 168-170]. François Martel, *Watt*'taki diziler, ayrıklıklar ve kombinasyon düzeni bilimi üzerine ayrıntılı bir araştırma gerçekleştirdi: "Jeux formels dans Watt", *Poétique*, Sayı: 10, 1972. Bkz. *Malone meurt*, Minuit, s. 12 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 189]: "Her şey kendine bölünür".

Kombinasyon düzeni, mümkünü içerilmiş ayrıklıklarla bitirip tüketme sanatı veya bilimidir. Ama mümkünü yalnızca bitik bitirip tüketebilir, çünkü her türden gereksinim, tercih, amaç ya da anlamdan vazgeçmiştir. Yalnızca bitik kendi çıkarını düşünmekten bunca uzaktır, bunca kuruntusu olan bir tek odur. Projelerin yerine anlamını yitirmiş çizelgeler ve programlar koymak onun için zorunludur. Onun için önemli olan, yeniden hiç uğruna bir şey yapması gerektiğinde, yapmak zorunda olduklarını hangi sırayla yapacağı, ve iki şeyi hangi kombinasyona göre aynı anda yapacağıdır. Beckett'in mantığa büyük katkısı, bitip tükenmenin (tükenişin) belirli bir psikolojik bitip tükenme yaşanmaksızın söz konusu olmadığını göstermesidir: Biraz Nietzsche'nin bilimsel idealin hayati bir dejenerasyon olmaksızın söz konusu olmadığını gösterdiği gibi, örneğin Sülüklü Adam'da, tinsel olarak vicdanlı olan, sülüğün beyninden her şeyi öğrenmek istiyordu. Kombinasyon düzeni nesnesini bitirip tüketir, ama bunun nedeni kendi öznesinin bitip tükenmiş olmasıdır. Tükenmiş *ve* bütün imkânlarını tüketmiş (*exhausted*). Kendini kombinasyon düzenine bırakmak için ille de bitik olmak gerekli midir, yoksa bizi bitirip tüketen, bitip tükenmeye götüren şey kombinasyon düzeni midir, veyahut her ikisi birden midir, yani kombinasyon düzeni ve bitip tükenme midir? Burada da ayrıklıklar içerilmiştir. Ve belki de aynı şeyin tersi ve yüzü: Mümkünün bir anlamı ya da derin bilimi, ben'in usa sığmaz çözünmesine bağlı ya da daha ziyade ondan ayrık. Blanchot'nun Musil hakkında söylediği Beckett için de ne kadar geçerli: En yüksek kesinlik ve en aşırı dağılıp yokolma; matematik formülleri arasındaki sınırsız değiş tokuş ve formsuzun ya da formülleştirilemeyenin peşine düşmek.[9] Bunlar bitip tükenmenin iki anlamı; gerçeği yıkıp yoketmek için her ikisi de gerekiyor. Yazarların pek çoğu fazlasıyla kibar davranır, bütün yapıtlarını sergilemekle ve ben'in ölümünü ilan etmekle yetinirler. Ama "bunun nasıl olduğu", nasıl yanlışlıklar da barındıran bir "envanter" yapıldığı, ve nasıl kötü kokular ve can çekişmeler de barındıran

9 Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, s. 211. Mümkünün anlamının artması *L'Homme sans qualités*'nin [Niteliksiz Adam] değişmez temasıdır.

ben'in çözündüğü gösterilmedikçe hep soyut düzlemde kalınır: Böylece *Malone ölür*. Çifte bir masumiyet, tıpkı bitiğin dediği gibi: "Kombinasyon sanatı ya da kombinasyon düzeni benim kabahatim değil, gökyüzünün bir belası. Kalanı için suçsuz diyeceğim."[10]

Bir sanat olmanın da ötesinde, uzun çalışmalar gerektiren bir bilimdir bu. Kombinasyonu yapan çalışma masasında oturmaktadır: "Artık hazırlayacağım ruhumu/ Seçkin bir okulda/ okumaya zorlayarak onu/ Bedeni yıpranıncaya,/ Kanı yavaşça kuruyup/ Öfkeyle saçmalayıncaya,/ Yorulup bitkinleşinceye/ Ya da daha kötü ne varsa..."[11] Çöküş ve yıpranmışlık çalışmayı bölmez, aksine onu koşullandırıp ona eşlik ettikçe onu bir sonuca ulaştırırlar: Bitik, çalışma masasında oturmaktadır, "ellerinin üzerine yaslanmış yana yatık baş", eller masanın üzerinde, baş ellerin üzerinde, baş masa seviyesinde. İşte bitiğin duruşu, *Nacht und Träume*'de ikileşmiş olarak yeniden karşımıza çıkan. Beckett'in lânetlileri, Dante'den beri en şaşırtıcı duruş, yürüyüş ve pozisyonlar sergisini oluştururlar. Kuşkusuz Macmann kendini "otururken ayakta dururkenkinden daha iyi, yatarken de otururkenkinden daha iyi"[12] hissettiğini saptamıştı. Ama bu formül bitip tükenmişliktense yorgunluğa daha uygun düşüyordu. Yatmak asla bir son değil, son sözcük değil, sondan bir öncesidir, ve kalkmak için değilse bile en azından kendi etrafında dönmek ya da yerde sürünmek için yeterince dinlenmiş olma tehlikesiyle çok ciddi biçimde karşı karşıya kalınır. Sürüneni durdurmak için, onu bir deliğe tıkmak, orada uzuvlarını kımıldatamayacak olduğundan ancak birkaç hatırasını kımıldatabileceği bir saksıya dikmek gerekir. Ama bitip tükenme yatmaya izin vermez ve gece olduğunda, masada oturup kalınır, tutsak eller üzerinde içi oyulmuş baş, "güçten düşmüş eller üzerine eğilerek yaslanmış baş". "Bir gece, masasına oturmuş, başı ellerinin üzerinde... ölmüş başını kaldırıyordu ölmüş ellerini görmek için...", "Kapalı karanlık bir yerde bir tahtanın üstüne konmuş yalnız

---

10 *Assez* (*Têtes-mortes*, Minuit, s. 36).

11 Bkz. Televizyon oyunu ... *sadece bulutlar...*'a ilham veren Yeats'in şiiri.

12 *Malone meurt*, s. 114 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 251].

kafatası...", "İki eli ve başı bir yığın oluşturuyor..."[13] Son bir defa bizi dikleştirecek ve ilelebet yatıracak darbeyi sabırsızlıkla bekleyerek, ayağa kalkamadan, yatamadan, oturarak ölümü beklemek pozisyonların en korkuncu. Oturarak ondan kurtulunamaz, bir hatıra bile kımıldatılamaz artık. Bu bakımdan, sallanan koltuk daha da kusurludur, onun durması gerekir. Belki de Beckett'in yatan eserlerini, yalnız başına oturan son eserlerinden ayırmak gerekiyor. Bu, oturan bitip tükenme ile yatan, sürünen ya da dikilip duran yorgunluk arasında bir doğa farkı olduğundandır. Bitip tükenme yalnızca bellek yitimine uğramış tanıklıkla ilgiliyken, yorgunluk eylemin tüm hallerini etkiler. Oturan; diğerinin yorgunluğun tüm derecelerini geliştirerek etrafında döndüğü tanıktır. O, doğmadan önce de oradadır, ve diğeri başlamadan önce de. "Benim de böyle dönüp durduğum zamanlar oldu mu? Hayır, ben sürekli bu aynı yerde oturuyordum..."[14] Ama peki oturan neden hep sözcükleri, insan seslerini, sesleri kollar durur?

Dil mümkünü adlandırır. Adı olmayanı, nesne = X'i nasıl kombine edebiliriz? Molloy, "kesişme noktalarından bir çubukla birleştirilmiş iki X'ten oluşan", dört temel üzerinde hem dengeli hem de ayırt edilemez, tuhaf bir şeyin önündedir.[15] Geleceğin arkeologları kalıntılarımız arasında bununla karşılaşırlarsa, kendi âdetleri uyarınca bunun ya dua etmek ya da kurban vermek için kullanılan dini bir nesne olabileceğini düşüneceklerdir. Bıçaklığın adını bilmeseydik onu nasıl kombinasyon düzenine sokacaktık? Bununla birlikte, eğer kombinasyon düzeni mümkünü sözcüklerle bitirip tüketmek isterse bir üst-dil, nesnelerin ilişkilerinin sözcüklerin ilişkilerine özdeş olduğu ve sözcüklerin o andan itibaren mümküne artık bir gerçekleşme önermediği ama kendiliklerinden mümküne özgü, tamı tamına bitip tükenebilecek, "küçücük, daha fazla değil, yokluğa yaklaşacak kadar, sıfırın sonsuzluğa yaklaştığı gibi"[16] bir gerçeklik atfettiği çok

---

13 *Cap au pire*, Minuit, s. 15; *Soubresauts*, Minuit, s. 7, 13; *Pour finir encore*, s. 9, 48.

14 *L'innommable*, s. 11 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 304].

15 *Molloy*, s. 84 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 67].

16 *Mal vu mal dit*, Minuit, s. 69.

özel bir dil kurması gerekir. Beckett'teki bu atomik, ayrık, kesilmiş, parçalara ayrılmış dili – sıralamanın önermelerin yerini aldığı ve kombinasyona bağlı ilişkilerin de sözdizimsel ilişkilerin yerini aldığı dili – *dil I* olarak adlandıralım: Adların dili. Ancak, eğer mümkünü bu şekilde, sözcüklerle bitirip tüketmeyi umuyorsak, aynı şekilde sözcüklerin kendilerini bitirip tüketme umudunu da taşıyor olmamız gerekir; diğer bir üst-dil ihtiyacı bundan kaynaklanır, bu da, kombine edilebilir atomlarla değil birbirine karışabilir akışlarla işleyen, adların değil insan seslerinin dili olan *dil II*'dir. İnsan sesleri, kılavuzluk eden ve dilsel cisimcikler dağıtan dalgalar veya akışlardır. Mümkün, sözcüklerle bitirilip tüketildiğinde atomlar kesilir ve parçalanır, ve sözcüklerin kendileri bitirilip tüketildiğinde de akışlar kurutulur. *Adlandırılamayan*'dan itibaren baskın olan sorun budur, sözcüklerle işimizi artık bitirmek: hakiki bir sessizlik, basit bir konuşma yorgunluğu bile olmaksızın, zira "sessiz kalmak çok güzel bir şey ama kalınan sessizliği de düşünmesi gerek insanın..."[17] Son sözcük hangisi olacak ve onu nasıl tanıyacağız?

Mümkünü bitirip tüketmek için, *possibilia*'ları (nesneleri veya "şeyler"i) – içerilmiş ayrıklıklar aracılığıyla onları tanımlayan – sözcüklerle bir kombinasyon düzeninin içinde ilişkilendirmek gerekir. Sözcükleri bitirip tüketmek içinse, onları, kendilerini telaffuz eden, ya da daha ziyade söyleyen, salgılayan Başkalarıyla, kâh birbirine karışan kâh ayrışan akışlara göre ilişkilendirmek gerekir. Bu ikinci an çok karmaşıktır, birinciyle ilişkisiz de değildir: Sözcükler beni beklememiş olduğundan ve yabancı dilden başka bir dil olmadığından, konuşan her zaman bir Başkasıdır; nesnelere konuşarak "sahip" olan her zaman bir Başkasıdır. Mümkün hâlâ söz konusudur, ama yeni bir yolla: Başkaları *mümkün dünyalardır;* insan sesleri bu dünyalara, sahip oldukları güce göre her zaman değişken kalan ve ürettikleri sessizliğe göre de gözden çıkarılabilir olan bir gerçeklik verirler. İnsan sesleri kimi zaman güçlü kimi

---

17 *L'innommable*, s. 37 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 320]. Bkz. Edith Fournier, *Samuel Beckett, Revue d'esthétique* içinde, Éditions Privat, s. 24; "Beckett kırılması gereken kemiği kırıyor, cümleyi ya da kelimeyi değil onların akışını; büyüklüğü akışı kurutmayı bilmesinden geliyor..."

zaman güçsüzdür, bir an gelip de (bir yorgunluk sessizliğiyle) susuncaya kadar. Kimi zaman birbirlerinden ayrılır, dahası karşıtlaşırlar, kimi zaman da birbirlerine karışırlar. Başkaları, yani kendilerine o çok istedikleri tek gerçekliği nesneleriyle, sesleriyle veren mümkün dünyalar, "hikâyeler" oluştururlar. Başkalarının, kendi seslerinin onlara kendi mümkün dünyaları içinde verdiği gerçeklik dışında bir gerçeklikleri yoktur.[18] Bu Murphy'dir, Watt'tır, Mercier ve tüm diğerleridir, "Mahood ve yazgıdaşları", Mahood ve arkadaşları: Onlarla, sesleriyle ve hikâyeleriyle işimizi nasıl bitirebiliriz? Bu yeni anlamıyla mümkünü bitirip tüketmek için, tükenmiş diziler problemiyle, bir "apori"ye düşmek pahasına yeniden yüzleşilmesi gerekir. Onlardan bahsedebilir hale gelinmesi gerekirdi, ama kendimizi dizinin içine dahil etmeden, seslerini "uzatmadan", yine onlardan geçmeden, sırasıyla Murphy, Molloy, Malone, Watt..., vs... olmadan, ve sonra bitirilip tüketilemeyen Mahood'a uğramadan bu nasıl başarılabilir? *Ya da o halde* ben'e varmam gerekirdi, dizinin sonuna değil de, sınırına, bitik ben'e, adlandırılamayana, karanlıkta tek başına oturan, Worm olmuş, "anti-Mahood" olmuş, sesinden bütünüyle yoksun kalmış ben'e; öyle ki ben'den ancak Mahood'un sesiyle bahsedebilirim, ve ancak yeniden Mahood olursam Worm olabilirim.[19] Apori tüm bu bitiklerin bitirilip tüketilemeyen dizisinden ibarettir. "Sonuçta kaç kişiyiz? Ve şu anda kim konuşuyor? Kimle? Ne üzerine?" Eşlik eden bir bütünü nasıl hayal edebiliriz? Bir diziden nasıl bir bütün meydana getirebiliriz, yukarı çıkarak, aşağı inerek, ve biri diğeriyle konuşuyorsa 2 ile, ya da biri diğerinin de diğeriyle konuşuyorsa 3 ile?[20] Apori, dizinin sınırının sonların sonsuzluğunda olmadığı düşünülürse, kendi çözümünü bulacaktır, ama belki de sınır

---

18 *Adlandırılamayan*'ın büyük "kuram"ı burada bir çembere düşmüş gibidir. Karakterlerin seslerinin belki de karakterlerin kendilerinden başka "ustalar"a gönderme yaptığı fikri buradan kaynaklanmaktadır.

19 *L'innommable*, s. 103 ve devamı [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 362 ve devamı].

20 *Comment c'est*, Minuit, s. 146 [*Acaba Nasıl?*, Uğur Ün (çev.), Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 123], ve *Compagnie*, Minuit.

herhangi bir yerdedir, iki son arasında, iki ses ya da ses varyasyonu arasında, akıştadır, dizinin bitip tükendiği daha öğrenilmeden ulaşılmıştır sınıra, mümkün diye bir şeyin, hikâyenin artık varolmadığını öğrenmemizden çok önce, çok uzun zamandır.[21] Bitik olduğu öğrenilmeden, kendisi bunu öğrenmeden, çok uzun zamandır bitik. Bitirilip tüketilemez Mahood ve bitik Worm, Başkası ve ben aynı karakterdir, aynı yabancı, ölü dil.

Demek ki, dili sayılabilir ve kombine edilebilir nesnelerle ya da bir şey söyleyen insan sesleriyle değil de, durmadan yer değiştiren içkin sınırlarla, dışarıdan veya başka yerden gelecek şeyleri karşılayacak şekilde aniden büyümemiş olsalardı onları basit yorgunluklar zannedip farketmeyecek olduğumuz aralık *(hiatus),* delik veya yırtıklarla ilişkilendiren bir *dil III* vardır: "Sözcüklerin kaybolduğu zaman için aralık. Çare kalmadığı zaman. O halde her şey o halde gibi görülür sadece. Karanlığı kaldır. Sözcüklerin kararttığı her şeyin üzerinden karanlığı kaldır. Her şey böylelikle görünür, söylenmez."[22] Bu görülen ya da duyulan şeye İmge denir, görsel ya da sessel, ama onu diğer iki dilin bağladığı zincirlerden kurtarmak şartıyla. İnsan seslerinin yırtıcılığı dayanılmaz hatıralar, saçma hikâyeler veya istenmeyen arkadaşlarla bizi delik deşik etmeyi sürdürse de, dil I'le ("us barındıran" kombinasyona dayalı hayalgücü) bir dizinin bütününü hayal etmek söz konusu değildir artık, ne de dil II'yle (bellek barındıran hayalgücü) hikâyeler uydurmak ya da hatıraların dökümünü yapmak.[23] "Ölü Hayalgücü

---

21 *L'innommable*, s. 169 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan,* s. 405].

22 *Cap au pire*, s. 53. Ve daha 1937'de Almanca kaleme alınmış bir mektupta (*Disjecta...*, Calder, Londra): "Dili tek seferde eleyemeyeceğimizden, en azından gözden düşmesine yarayacak şeylerden hiçbirini ihmal etmemeliyiz. Arkada pusuya yatmış olan şey, ki bu herhangi bir şey ya da bir hiç olabilir, sızmaya başlayana kadar birbiri ardına delikler açmalıyız" (*Cap au pire* tersini söyleyecektir: "Sızıntı yok").

23 Genelde imge bir hatıra-imgeden zorlukla ortaya çıkar, özellikle *Compagnie*'de böyledir bu. Ve kimi zaman da insan sesi özellikle acımasız olan bir hatırayı kabul ettirmek konusunda sapkın bir isteğe kaptırır kendini: Televizyon oyunu *Dis Joe*'da (*Comédie et actes divers,* Minuit) da bu duruma tanık oluruz ["Söyle Joe", *Tüm Kısa Oyunları* içinde, Uğur Ün (çev.), Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 223-231].

Hayal edin" noktasına ulaşmak için imgenin tüm bu bağlanmalarını söküp atmak çok zordur. Lekelenmemiş, saf bir imge kurmak çok zordur, imgeden başka bir şey olmayan, tüm tekilliği içinde kişisel hiçbir şey, ussal olandan daha fazla bir şey barındırmadan ortaya çıktığı düzeye erişerek, ve sonsuza, tanrısala olduğu gibi ulaşarak. *Bir* kadın, *bir* el, *bir* ağız, gözler..., mavi ve beyaz..., beyaz ve kırmızı lekeleri olan biraz yeşil, gelincikler ve koyunlarla bir parça çayır...: "kısa süreli görüntüler evet gün ışığında evet ama sık sık değil hayır sanki bir ışık yanmışçasına evet sanki bir ışık evet (...) evet yukarıdaki yaşam diyor buna (...) anı değil bunlar hayır..."[24]

Zaman zaman bir imge *kurmak* ("şimdi oldu imge kurdum"), imgenin içeriği ne kadar yoksul, ne kadar vasat olsa da, sanatın, resmin, müziğin bundan başka bir amacı olabilir mi?[25] Lichtenstein'ın bir porselen heykeli, altmış santimetre civarında, kahverengi gövdeli, üzerinde yeşil topuyla, sağında ve solunda, farklı yüksekliklerde küçük bir bulut ve bir gökyüzü parçası eşliğinde bir ağaç resmeder: Ne büyük güç! Bundan fazlası ne Bram van Velde'den ne Beethoven'den beklenir. İmge, görsel ya da sessel, küçük bir nakarattır, saati geldiğinde: "eşsiz saat..." *Watt*'ta üç kurbağanın şarkıları birbirine karışır, her biri kendine özgü kadanslarıyla, Krak, Krek ve Krik. Nakarat-imgeler Beckett'in kitaplarında akıp giderler. *İlk Aşk*'ta, erkek, yıldızlı bir gecenin bir köşesinin sallandığını görür, ve kadın, alçak sesle bir şarkı mırıldanır. Bu, imgenin içeriğinin yüceliğiyle değil, formuyla, yani "iç gerilimiyle" açıklanmasındandır, ya da boşluk yaratmak veya delikler açmak, sözcüklerin sıkışıklığını gevşetmek, seslerin sızmasını durdurmak için, bellekten ve ustan kurtulmak amacıyla seferber ettiği güçle; küçük, mantıkdışı, belleğini yitirmiş, neredeyse konuşma yeteneğini

---

24 *Comment c'est*, s. 119 [*Acaba Nasıl?*, s. 101] (ve, biraz mavilik biraz beyazlık ve "yukarıdaki yaşam" hakkında, s. 88, 93, 96) [*Acaba Nasıl*, s. 73, 79, 81].

25 *L'image*, Minuit, s. 18 [*İmge*, Ahmet Deniz (çev.), Nisan Yayıncılık, 1989, s. 14] (ve *Comment c'est*, s. 33 [*Acaba Nasıl?*, s. 29]: "güzel bir görüntü güzelliği devinimin kendisi yaratıyor bir de renk renkler...).

yitirmiş imge, kâh boşluğa tutunan, kâh açıkta titreyen.[26] İmge bir nesne değil, bir "süreç"tir. Nesnenin bakış açısından ne kadar basit olurlarsa olsunlar, bu gibi imgelerin kudreti kestirilemez. Bu dil III'tür, sözcüklerin ya da insan seslerinin dili değil, imgelerin dili, çınlayan, renk veren. Sözcüklerin dilinde sıkıcı olan, dilin hesaplar, hatıralar ve hikâyeler altında ezilmesidir: Buna karşı koyamaz. Ama bir yandan yine de saf imgenin dilin içine, sözcüklerin ve insan seslerinin içine girmesi gereklidir. Ve işte bu, kimi zaman sessizlikte olacaktır; sıradan bir sessizlik sayesinde, insan seslerinin susmuş gibi olduğu o anda. Ama bu kimi zaman da tetikleyici bir terimin uyarısı sonucunda olacaktır, insan sesinin akımı içinde, Bing, "Bing imge olsa olsa neredeyse asla bir saniye yıldız zamanı mavi ve beyaz rüzgârda".[27] Kimi zaman bu, başkalarına hiç benzemeyen düz bir insan sesidir, önceden belirlenmiş, eskiden beri varolan bir ses gibi, gelecek imgenin tüm özelliklerini tasvir eden, ama henüz bir biçime sahip olmayan bir Anlatıcının veya Sunucunun sesidir.[28] Kimi zaman da insan sesinin bıkkınlıklarını, bağlanmalarını, kötü niyetini yendiği olur ve müziğin sürüklemesiyle, bir liedde olduğu gibi, kendi adına sözsel bir imge kurmaya, ya da bir şiirde olduğu gibi kendini bir müzik veya bir imgenin rengi yapmaya muktedir söze dönüşür.[29] Dil III demek ki sözcükleri ve sesleri imgelerle biraraya getirebiliyor, ama özel bir kombinasyona göre: En yüksek noktasına *Watt*'la ulaşan dil I romanların diliydi; dil II romanlar

---

26 *Le monde et le pantalon*, Minuit, s. 20 (ve Bram ve Geer van Velde'deki iki tür imge – donmuş ve titreyen imge – hakkında) [*Dünya ve Pantolon*, Cem İleri (çev.), Sel Yayıncılık, 2000, s. 19-20].

27 *Bing (Têtes-mortes)*: Bing, çoğunlukla bir imge eşliğinde bir mırıltı veya sessizlik başlatır.

28 Bkz. televizyon oyunu *Hayalet Üçlüsü*'ndeki insan sesi. *Catastrophe*'ta, Yönetmen'in ve Bayan Yardımcısı'nın sesi kurulacak imgeyi tasvir etmek ve kurmak için birbirlerine cevap verirler ["Felaket", *Tüm Kısa Oyunları* içinde, Şadan Aydın (çev.), s. 313-318].

29 *Paroles et musique*'te (radyo oyunu, *Comédie et actes divers*), kişisel hatıralarını kafasında gezdirmeye fazlasıyla bağlı, müziği izlemeyi reddeden Sözler'in kötü niyetine tanık oluruz ["Sözler ve Müzik", *Tüm Kısa Oyunları* içinde, Uğur Ün (çev.), s. 125-134].

arasından kendine birçok yol açıyor (*Adlandırılamayan*), tiyatronun içinden geçiyor, radyoda patlak veriyordu. Ama romanda doğan dil III (*Acaba Nasıl?*), tiyatroyu katederek (*Oh les beaux jours, Acte sans paroles, Felaket*), birleşiminin sırrını televizyonda keşfediyor: Her seferinde biçim almakta olan bir imge için önceden kaydedilmiş insan sesi. Televizyon-yapıtın kendine özgü bir yanı var.[30]

Dilin bu dışarısı yalnızca imge değil, "genişlik"tir, uzamdır. Bu dil III yalnızca imgelerle değil, uzamlarla da işler. Ve nasıl imge bir yandan tamamen belirlenmiş kalarak sonsuzluğa erişmeliyse, uzam da geometrik olarak tamamen belirlenmiş olmasına rağmen her zaman sıradan, kullanım dışı, etkilenmemiş olmalıdır (şu kenarları ve köşegenleriyle bir kare, şu alanıyla bir daire, "elli metre çevresi ve on altı metre yüksekliğiyle" bir silindir). İnsan nüfusunun bulunduğu, baştanbaşa katedilmiş herhangi bir uzam, zaten nüfuslandırdığımız ve katettiğimiz odur, ne var ki tüm sözde nitelikli enginliklerimize karşı durur ve "dünyanın tüm adımlarının hiç'e ne yaklaşacakları ne de ondan uzaklaşacakları burasız veya başka yersiz" diye tanımlar kendini.[31] Nasıl imge kendisini kurana görsel veya sessel bir nakarat gibi görünüyorsa, uzam da kendisini katedene devindirici bir nakarat, duruşlar, pozisyonlar ve yürüyüşler gibi görünür. Bütün bu imgeler bileşir ve çözülürler.[32] İmgelerden bir anda ortaya çıkan Bing'lere, uzamın çeşitli yönlerindeki olağandışı hareketlerden bir anda ortaya çıkan Hop'lar karışır. Bir yürüyüş şekli, bir şarkıdan veya renkli küçük bir izlenceden daha az nakarat değildir: Birçok başka örneğin yanı sıra, gövdesini kuzeye çevirerek batıya doğru giden ve

---

30 Televizyon yapıtı, burada yayınlanan dört oyun (*Trio du Fantôme [Hayalet Üçlüsü]*, 1975, *... que nuages... [... sadece bulutlar...]*, 1976, *Nacht und Träume*, 1982, *Quad*, 1982) ile *Dis Joe [Söyle Joe]*'yu (*Comédie et actes divers*, 1965) kapsar. En erken tarihli bu oyunun neden bu yayına alınmadığını göreceğiz.

31 *Pour finir encore*, s. 16.

32 Hayvanlarda bile nakaratlar yalnızca bağırtılar ve şarkılardan değil ama alan belirleme ve çiftleşme gösterilerinde görüldüğü gibi, renklerden, beden duruşlarından ve hareketlerden oluşur. Bu, insanların nakaratlarında da geçerlidir. Félix Guattari, Proust'un yapıtında nakaratın rolünü araştırmıştır (*L'inconscient machinique*, "les ritournelles du temps perdu", Encres Yay.): Örneğin Vinteul'ün küçük cümlesinin renkler, beden duruşları ve hareketlerle kombinasyonu.

sağ bacağını güneye doğru yöneltirken, peşinden gövdesini güneye ve sol bacağını kuzeye yönelten Watt'ın yürüyüşü.[33] Görülüyor ki, tüm anayönleri kuşattığından, bu yürüyüş tükeniş getirir – ki bu anayönlerin dördüncüsü kuşkusuz yola çıkıp hiç mesafe almadığımız yöndür. Mümkün olan tüm yönleri kapsamak söz konusudur, ama dümdüz giderek. Düz çizgiyle düzlemin, düzlemle oylumun eşitliği. Bu demek oluyor ki, uzamı hesaba kattığımızda bu, bitip tükenmeye yeni bir anlam ve yeni bir nesne veriyor: herhangi bir uzamın barındırdığı potansiyellikleri bitirip tüketmek.

Uzam olayların gerçekleşmesini mümkün kıldığı ölçüde potansiyelliği sahiplenir; o halde uzam olayın gerçekleşmesinden öncedir, ve potansiyellik bizzat mümküne aittir. Ama bu aynı zamanda, mümkünü bitirip tüketmek için daha önceden özel bir yöntem sunmuş olan imgenin durumu değil miydi? Bu defa şunu söyleyebiliriz: Bir imge, uzamın dışındaki boşlukta, ama aynı zamanda sözcüklerden, hikâyelerden ve hatıralardan uzakta tutunduğu haliyle, dağılarak patlattığı düşsel bir potansiyel enerjiyi zihnine yerleştirir. İmgede önemli olan, yoksul içerik değil, ama ele geçirilmiş, patlamaya hazır, deli enerjidir, bu da imgelerin asla uzun sürmemesine neden olur. İmgeler sıkıştırılmış enerjilerinin patlamasına, yanmasına, dağılıp yokolmasına karışıp giderler. En uçtaki parçacıklar gibi, asla uzun sürmezler, ve Bing bir anda ortaya çıkar "imge olsa olsa neredeyse asla bir saniye". Karakter "yetti artık imgeler" dediğinde, bunun nedeni sadece onlardan bıkmış olması değildir, onların ancak geçici olarak varolmalarıdır da. "Mavilik kalmadı bitti mavilik."[34] İmgeyi sürdürmeye muktedir, Sanat olabilecek bir kendilik icat edilemeyecektir: İmge hazzımızın, bakışımızın kaçamak zamanı boyunca sürer ("Profesör Pater'in gülüşü önünde tam üç dakika kalmıştım, ona bakmak için").[35] İmgeler için bir zaman vardır, görünebilecekleri, içine girebilecekleri, sözcüklerin kombinasyonunu ve insan seslerinin

33 *Watt*, s. 32 [*Watt*, s. 26].

34 *Nouvelles et textes pour rien*, s. 119-121 [*Hiç için metinler ve uzun öyküler*, s. 85-87]. Ve *Comment c'est*, s. 125-129 [*Acaba Nasıl?*, s. 107-111].

35 *Le monde et le pantalon*, s. 20 [*Dünya ve Pantolon*, s. 17].

akışını bozabilecekleri iyi bir an, imgeler için bir saat vardır, Winnie'nin Eşsiz Saati söyleyebileceğini hissettiği andır bu, ama sona çok yakın bir andır, sonuncuya yakın bir saat. Sallanan koltuk kendi sonuna yönelen devindirici bir nakarattır, yakında gerçekleşecek ani duruşa kadar "gitgide daha *hızlı*" "gitgide daha *çabuk*", bütün mümkünü orada hızlandırır.[36] İmgenin enerjisi dağılmaya meyillidir. İmge çabucak biter ve kendini dağıtıp yokeder, çünkü bizzat kendisi bitirme aracıdır. Bütün mümkünü imha etmek üzere ele geçirir. "İmge kurdum" dendiğinde, bu sefer bitmiş demektir, *artık mümkün diye bir şey kalmamıştır.* Devam etmemizi sağlayan tek belirsizlik, ressamların bile, müzisyenlerin bile imge kurmayı başardıklarına asla emin olmamalarıdır. Hangi büyük ressam ölürken kendine, az kalsın küçücük ve çok basit olsa bile tek bir imge kuruyordum, dememiştir? Öyleyse bize bir imge kurmuş olduğumuzu, biraz önce bir imge kurmuş olduğumuzu gösteren şey daha ziyade sondur, tüm imkânların sonu. Ve bu, uzam için de geçerlidir: Eğer imge doğası gereği çok küçük bir süreye sahipse, uzam da belki çok sınırlı bir yere sahiptir, Winnie'yi sıkan yer kadar sınırlıdır, Winnie'nin "yerküre doğrudur", ve Godard'ın "yalnızca bir imge" diyeceği anlamda. İmgenin bir mikro-zamana büzüşmesi gibi, uzam da bu "iğne deliği"ne büzüşür: aynı karalık, "nihayetinde ancak belirli bir külün yapabileceği o belirli karalık"; "Bing sessizlik Hop bitti".[37]

Demek ki mümkünü bitirip tüketmenin dört yolu vardır:
– şeylerin tükenmiş dizilerini oluşturmak,
– seslerin akışlarını kurutmak,
– uzamın potansiyelliklerini bitkin düşürmek,
– imgenin kudretini dağıtmak.

Bitik, tükenmiş olandır, kurumuş olandır, bitkin olandır, dağılmış olandır. Son iki yol, imgelerin ve uzamların dili olan dil III'te birleşir. Bu da, dile gelişle ilişkide kalır, ama deliklerinde, yarıklarında ya da sessizliklerinde yükselir veya yayılır. Kimi zaman sessizlikte kendi kendine işler, kimi zaman onu sunan, kaydedilmiş

---

36 *Murphy*, s. 181 [*Murphy*, s. 160].

37 *Pour finir encore*, s. 16; ve *Bing* (*Têtes-mortes*, s. 66).

bir insan sesinden yararlanır, ve dahası, sözleri imge, hareket, şarkı, şiir oluşa zorlar. Kuşkusuz romanlardan ve hikâyelerden doğar, tiyatrodan geçer, ama kendine özgü işleyişini ilk ikisinden farklı olan televizyonda en tepe noktaya taşır. *Quad* sessizlikle ve gerektiğinde müzikle Uzam olacaktır. *Hayalet Üçlüsü* sunucunun sesiyle ve müzikle Uzam olacaktır. ... *sadece bulutlar...* insan sesiyle ve şiirle İmge olacaktır. *Nacht und Träume* sessizlikle, şarkıyla ve müzikle İmge olacaktır.

Quad, sözcüksüz, içinde insan sesi olmayan *bir* dörtgen, *bir* karedir. Buna rağmen kusursuz bir şekilde belirlenmiştir, belli ölçülere sahiptir, ama biçimsel tekilliği, birbirine eşit mesafede köşeleri ve merkezi dışında belirlenmiş değildir, onu durmadan kateden birbirine benzer dört karakter dışında içeriği ya da sakini yoktur. Bütünüyle tanımlanmış herhangi bir kapalı uzamdır. Kısa boylu, zayıf, cinsiyetsiz, kukuletalı karakterlerin bile, bir anayönden gelir gibi, bir köşeden yola çıkmaktan başka ayrıksılıkları yoktur, kareyi her biri belirli bir seyir ve verili yönlere göre kateden sıradan karakterler. Onları ayrıştıracak bir ışık, bir renk, bir vurmalı çalgı, bir ayak sesi her zaman onlara tahsis edilebilir. Ama bu onları tanımanın bir yolu; onlar sadece uzamsal olarak belirlenmiş durumdalar, sıraları ve konumları dışında hiçbir şey onlara tahsis edilmiş değil. Bunlar, bir şeye tahsis edilemeyen bir uzamdaki hiçbir görev tahsis edilmemiş karakterler. *Quad*, müzik olarak ayakkabıların yere sürtme sesinin kullanıldığı, özünde devindirici olan bir nakarattır. Tıpkı fareler gibi. Nakaratın formu burada artık kombine edilecek nesnelerle değil, yalnızca nesnesiz güzergâhlarla ilgili olan dizidir.[38] Dizinin bir *düzeni* vardır, ve buna göre, karakterlerin karenin dört köşesinde görünme ve ortadan kaybolmalarına uygun olarak, çoğalır, azalır, yeniden çoğalır ve yeniden azalır: Bu bir kanondur. Katedilen güzergâh parçalarının art arda gelişlerine uygun olarak devam eden bir *seyri* vardır, bir kenar, köşegen, bir kenar... vb. Beckett'in, özelliklerini şu şekilde

38 Daha *Watt* gibi romanlarda dizi, hareketleri ortaya koyabiliyordu, ancak nesneler ve tavırlarla bağlantı halinde.

açıkladığı bir *topluluğu* vardır: "mümkün dört solo'nun tamamı bitirilip tüketilir; mümkün altı düet'in tamamı bitirilip tüketilir *(ikisi iki kez);* mümkün dört trio'nun tamamı *ikişer kez* bitirilip tüketilir"; dört kere bir dörtlü. Düzen, seyir ve topluluk, hareketi nesnesiz olduğu ölçüde sert kılıyor, tıpkı hareket halinde olanları bir gösterip bir yokeden yürüyen bir bant gibi.

Beckett'in metni kusursuz bir şekilde açıktır: Burada söz konusu olan, uzamı bitirip tüketmektir. Karakterlerin yorulacağı ve adımlarının giderek daha fazla sürüklenir olacağından hiç kuşku yok. Yine de yorgunluk, her şeyin ötesinde bu girişimin küçük bir yanını ilgilendiriyor: mümkün bir kombinasyonun kaç defa gerçekleştirildiği (örneğin ikililerin ikisi iki defa gerçekleşiyor, dört üçlü iki defa, dörtlü dört defa). Karakterler gerçekleştirme sayısına göre yoruyorlar. Ama mümkün, bu sayıdan bağımsız olarak, bitip tükenen ve onu bitirip tüketen karakterler tarafından yerine getiriliyor. Sorun şu: Bitip tükenme, yorgunlukla karıştırılmadan neyle ilişkili olarak tanımlanabilir? Karakterler gerçekleştirdikçe karenin dört köşesinde, kenarlarda ve köşegenlerde yoruyorlar. Ama yerine getirdikçe, karenin köşesinde, köşegenlerin birbiriyle kesiştiği yerde bitirip tüketiyorlar. Karenin potansiyelliği buradadır diyebiliriz. Potansiyellik mümkünün iki katıdır. Bu, kendisi mümkün olan bir olayın belirli bir uzamda gerçekleşme imkânıdır. Bir şeyin gerçek*leş*me imkânı ve birtakım yerlerin *onu* gerçekleştirme imkânı. Karenin potansiyelliği, kareyi nüfuslandıran hareket halindeki dört bedenin birbiriyle karşılaşma imkânıdır, 2'yle, 3'le ya da 4'le, dizinin düzenine ve seyrine göre.[39] Merkez nokta, tam olarak karşılaşabilecekleri yerdir; ve karşılaşmaları, çarpışmaları diğerleri gibi bir olay değildir, ama olayın tek imkânı da budur, yani söz konusu uzamın potansiyelliğidir. Uzamı bitirip tüketmek, bütün karşılaşmaları imkânsız kılarak onun potansiyelliğini bitkin düşürmektir. O halde sorunun çözümü, merkezin bu hafifçe geri çekilmesinde, bu belini kıra kıra yürümede, bu mesafede, bu aralıkta, bu vurgulamada, bu sendelemede, karşılaşmayı öngören ve önleyen sıyrılma veya küçük sıçramadadır. Tekrar, böylesi bir jestin

39 *Molloy* ve *Adlandırılamayan*, daha ilk sayfalarından itibaren iki bedenin karşılaşması üzerine bir düşünce içeriyordu.

kesin ve mutlak karakterinden hiçbir şey götürmez. Bedenlerin her biri diğerlerinden kaçınır ama mutlak olarak kaçındıkları şey merkez noktadır. Birbirlerinden kaçınmak için merkezde bellerini kıra kıra yürürler, ama her biri merkezden kaçınmak için tek başına da olsa belini kıra kıra yürür. Potansiyelliksiz bırakılmış olan uzamdır, "yalnızca bir tek beden için yeterince geniş olan bir alan, iki beden asla birbiriyle kesişmez".[40]

Quad baleye benzer. Beckett'in yapıtının modern baleyle genel anlamda uyuştuğu noktalar epey fazladır: dikey duruşun tüm ayrıcalıklarının terkedilmesi; ayakta kalmak için bedenlerin birbirine yaslanması; herhangi bir uzamın yerine nitelikli enginliklerin konması; tüm hikâye ve anlatının duruşların ve konumların mantığı olarak bir "gestus"la yer değiştirmesi; minimalizm arayışı; yürüyüş dansı ve aksamaların araştırılması; jeste dayalı uyuşumsuzlukların keşfedilmesi... Beckett'in *Quad*'ın yürüyüşçülerinden "belirli bir dans deneyimi" beklemesi doğaldır. Yalnızca yürüyüşler değil, aralık, vurgulama ve uyuşumsuzluk da bunu gerektirir.

Quad bir müzik yapıtına da benzer. Beethoven'in bir eseri, "Hayalet Üçlüsü", Beckett'in bir başka televizyon oyununda karşımıza çıkar ve ona ismini verir. Oysaki Beckett'in kullandığı, *Üçlü*'nün ikinci bölümü, iki motifli, iki nakaratlı bir temanın bestelenmesine, çözülüp dağılmasına ve yeniden bestelenmesine tanık olmamızı sağlar. Bu, az ya da çok yoğun bir parçanın melodik ve armonik çizgiler üzerinde yükselip alçalması gibidir, insanın yakasını bırakmayan, takınaklı, sürekli bir hareketle katedilen ses yüzeyi. Ama tümüyle farklı bir şey de var: Sanki tonaliteyi bir başkası veya *bir hiç* için terkedecekmişiz gibi, yüzeyi delerek ve uyuşumsuzlukların sadece sessizliği işaret etmek için ortaya çıkacağı hayaletimsi bir boyuta dalarak, önce baslardaki bir tehdit gibi sunulan ve piyanonun ses titretimlerinde veya dalgalanmalarında ifade bulan bir nevi merkezi erozyon. Ve bu, tam da Beckett'in Beethoven'den her bahsedişinde altını çizdiği şeydir: o ana kadar işitilmemiş bir uyuşumsuzluklar sanatı, bir dalgalanma, bir aralık, "bir çatlama vurgulaması", açılan, saklanan ve batanla verilmiş bir

40 *Pour finir encore et autres foirades*, s. 53.

vurgu, yalnızca nihai sonun sessizliğini vurgulayan bir mesafe.[41] Ama eğer *Üçlü* bu özellikleri gerçekten de sunuyorsa neden bu kadar uygun düştüğü *Quad*'a eşlik etmiyor? Neden başka bir oyunu vurgulayacak ki? Çünkü belki de bunun nedeni, *Quad*'ın, hayaletimsi boyutunu farklı bir şekilde geliştirerek başka bir rol üstlenen bir müziği yansıtmak gibi bir zorunluluğu olmamasıdır.

Hayalet Üçlüsü insan sesi ve müzik içerir. O da, potansiyelliklerini bitirip tüketmek için yine uzamla ilgilidir, ancak *Quad*'dan tamamen farklı bir biçimde. İlk bakışta, içini dolduran unsurların nitelik kazandırdığı bir enginlik olduğu düşünülebilir: zemin, duvarlar, kapı, pencere, döşek. Ama bu unsurlar işlevsizleştirilmişlerdir, bir yandan kamera onları yakın planda gösterirken ses sırayla isimlerini sayar, yalnızca grinin nüanslarıyla birbirinden ayrışan, aynı uzamın benzeşik, türdeş, gri dikdörtgen bölümleri: art arda geliş sırasıyla, *bir* zemin parçası, *bir* duvar parçası, kulpsuz *bir* kapı, ışık geçirmez *bir* pencere, yukarıdan görülen *bir* döşek. Uzamdaki bu nesneler, uzamın bölümleriyle tamı tamına özdeştir. Bu, demek ki, daha önce tanımladığımız anlamda tamı tamına tanımlanmış herhangi bir uzamdır, ancak *Quad*'da olduğu gibi bütün olarak değil lokal olarak tanımlanmıştır: eşit gri şeritlerin art arda gelişi. Bu, Bresson'un filmin yönelimi olarak tanımladığı şekilde, yakın planlarla parçalılaşmış herhangi bir uzamdır: Parçalılaştırma "temsil etmekle sınırlı kalmak istemiyorsak gereklidir. (...) bölümleri birbirinden koparmak, birbirinden bağımsız hale getirmek, öyle ki, yeni bir bağımlılık ilişkisine girebilsinler."[42] Yeni

---

41 "Dream of Fair to Middling Women" 1932, ve Axel Kaun'e mektup 1937 (*Disjecta*). Beckett, Beethoven'de "bir çatlama, dalgalanma, bozulmuş tutarlılıklar vurgulamasının..." altını çizer. André Bernold, Beckett'in Beethoven ile ilgili bu metinlerini çok iyi bir makalede yorumlamıştır: "Cupio dissolvi, note sur Beckett musicien", *Détail*, Atelier de la Fondation Royaumont, Sayı: 3/4, 1991. Müzikologlar, Beethoven'in Üçlü'sünün ikinci bölümünü incelerken finalin hemen öncesindeki "kötü tonaliteye doğru yükselen ve orada duran..." piyanonun tremolo halindeki figürasyonlarına işaret ederler (Anthony Burton).

42 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, s. 95-96 [*Sinematograf Üzerine Notlar*, Nilüfer Güngörmüş (çev.), Nisan Yayıncılık, 1992, s. 78].

bir bağıntı için bağıntılarını koparmak. Parçalılaştırma uzamın lokal yolla potansiyelsizleştirilmesinin ilk adımıdır.

Kuşkusuz bütün uzam genel plan olarak önceden verilmiştir. Ama orada bile, *Quad*'da olduğu gibi, kamera sabit ve yükseltilmiş, kapalı uzam-planın dışında ve sürekli işler halde değildir. Kuşkusuz bütün uzam ancak, sabit, hareketsiz ve sürekli işler halde olan, *zoom*'lu bir kameranın gücü tarafından bitirilip tüketilebilir. Ünlü bir örnek Michael Snow'un *Wavelength*'idir: Kırk beş dakikalık *zoom* herhangi bir dikdörtgen uzamı dikkatle inceler, ve ilerlemesiyle orantılı bir şekilde olaylara yalnızca hayaletimsi bir varoluş kazandırarak onları dışarı atar, örneğin negatif bindirmeyle tüm uzamın batıp yokolduğu bomboş bir deniz resmiyle kaplanmış bir fon duvarıyla birleşene kadar. Bu, denebilir ki, "saf bir potansiyelliğin giderek azalmasının hikâyesidir".[43] Ancak, bir yandan Beckett'in özel efektleri sevmemesi, öte yandan da lokal bir düzenlemenin getirdiği koşullar, kameranın kaydırmalarla hareketli, ve sert kesmelerle sürekliksiz olmasını zorunlu kılar: Her şey saptanmış ve nicelendirilmiştir. Bu, *Üçlü*'nün uzamının yalnızca üç kenarıyla belirlenmiş olmasındandır, batı, kuzey ve doğu; güney kamera tarafından hareketli bölme duvarı olarak oluşturulmuştur. Bu, *Quad*'da olduğu gibi tek merkezi olan potansiyellikli bir uzam değil, üç potansiyellikli bir uzamdır, batıda kapı, kuzeyde pencere, doğuda döşek. Ve bunlar uzamın bölümleri olduğundan, kameranın hareketleri ve kesmeler, lokal işleyişin gereklerine göre oluşan tüm bu gri şeritlerin birinden diğerine geçişini, art arda gelişlerini, yer değiştirmelerini sağlar. Ama aynı zamanda, tüm bu bölümler boşluğun içine dalarlar (bu *Üçlü*'nün en derin yanı), her biri kendi yöntemiyle, her biri içine daldığı boşluğu yükselterek, karanlık bir koridora doğru aralanan kapı, yağmurlu bir geceye bakan pencere, kendi boşluğunu gösteren dümdüz döşek. Öyle ki, bir bölümden

---

43 P. A. Sitney, "Le film structurel", *Cinéma, théorie, lectures* içinde, Klincksieck, s. 42: Snow'un filmi hakkında. Snow'dan önce Beckett benzer bir çalışma yapmıştı: *Cendres*. Deniz kıyısındaki çakıl taşları üzerinde yürüdüğünü duyduğumuz karakter, çağrısına yanıt veren hatıra-sesler anımsar. Ama çok geçmeden yanıt vermez olurlar, çünkü uzamın potansiyelliği bitirilip tüketilmiş, denizin sesi her şeyi yutmuştur.

diğerine geçişleri ya da art arda gelişleri *dipsiz boşlukları birbirine bağlamaktan veya birleştirmekten başka bir şey yapmıyor.* Tam anlamıyla hayaletimsi olan yeni bağlantı, ya da potansiyelsizleştirmenin ikinci adımı işte böyledir. Sessizliği vurgulamayı başardığı zaman, ve bir "ses köprüsü" "dipsiz sessizlik uçurumlarından"[44] başka bir şeyi birbirine bağlamadığı zaman, Beethoven'in müziğine tekabül eder. Özellikle de, dalgalanmanın, yinelemenin *(tremolo),* üzerlerinden uyuşumsuzluklar pahasına sessel bağlantıların geçtiği sessizlik deliklerini daha önceden gösterdikleri *Üçlü*'de olduğu gibi.

Durum şudur: Kaynağı çerçeve-dışı olan, kaydedilmiş, daha önceden belirlenmiş, gelecekten haber veren bir kadın sesi mırıldanarak karakterin "kadının yaklaşmakta olduğunu duyduğunu sanacağını" ilan eder. Kapının yakınındaki bir tabureye oturan ve elinde bir teyp tutan karakter ayağa kalkar, cihazı bırakır ve hayaletimsi bir gece bekçisi veya nöbetçi gibi kapıya yaklaşır, ardından pencereye, ardından da döşeğe. Tekrarlar, oturma pozisyonuna geri dönüşler olur, ve müzik yalnızca karakter oturup teybin üzerine eğildiğinde teypten duyulur. Bu genel durum Beckett'in ilk televizyon oyunu olan *Söyle Joe* ile benzerlikler taşımıyor değil. Ama *Üçlü* ile olan farklar yine de daha çoktur. Bu, kadın sesinin nesneleri sunmamasından ve bu nesnelerin uzamın dümdüz ve benzer bölümleriyle karışmasından kaynaklanır: Kapı ve pencerenin dışında, odaya iç derinlik veren bir dolap, ve yere konmuş bir döşeğin yerine alt kısmı olan bir yatak vardı. Karakter sıkıştırılmıştı, ve sesin işlevi adlandırmak veya ilan etmek değildi, ama hatırlatmak, tehdit etmek, rahatsız etmekti. Bu hâlâ dil II'ydi. Sesin niyetleri, entonasyonları vardı, karakter için dayanılmaz kişisel hatıraları anımsatıyordu, belirsiz bir kişisizin hayaletimsi boyutuna yükselemeden bu belleksel boyuta gömülüyordu. Oraya ancak *Üçlü* ulaşabildi: hiçbir kişisel veriye sahip olmayan bir kadın, bir erkek ve bir çocuk. *Söyle Joe*'dan *Üçlü*'ye geçerken bir nevi vokal ve uzamsal arınma boy gösterir, bu da ilkine daha ziyade bir hazırlık anlamı kazandırır ve parçası olduğundan da fazla onu televizyona dahil eder

---

44 Bkz. *Disjecta*. Vurgulama, sessizliklerin müzikal bağlantısı ve müziğin sessizliğe dönüşümü üstüne bkz. André Bernold, s. 26, 28.

(*Söyle Joe* bu kitapta yer almamaktadır).[45] *Üçlü*'de mırıldayan ses, nötr, tınısız, niyetsiz, yankısız hale gelmiş, uzam ise sıradanlaşmış, zeminsiz, derinliksiz olmuş, kendi bölümleri dışında başka nesnesi kalmamıştır. Bir yandan ses mümkünü kuruturken uzam da potansiyelliklerini bitkin düşürmüştür, bu, potansiyelsizleştirmenin son adımıdır, ikili bir adımdır. Her şey, dışarıdan konuşan kadın ile bu uzamda beliriverebilecek kadının aynı olduğunu gösterir. Yine de, ikisi arasında, çerçeve-dışı ses ile uzamın saf alanı arasında, Yunan tiyatrosunda, Japon Nô tiyatrosunda, Straub'ların veya Marguerite Duras'ın sinemasında olduğu gibi, ayrıklık, ayrılma çizgisi vardır.[46] Bu sanki aynı anda hem bir radyo oyunu hem de sessiz bir film oynuyormuş gibidir: yeni bir içerilmiş ayrıklık hali. Veya bu daha ziyade, bir yanda sesin sessizliklerinin, diğer yanda uzamın boşluklarının (sert kesmeler) yer aldığı ayrılma düzlemi gibidir. Müzik işte bu hayalet düzlemi üzerinde boşlukları ve sessizlikleri birbirine bağlayarak, bir doruk çizgisini sonsuzluğa açılan bir eşikmiş gibi izleyerek yükselir.

Üçlüler çok sayıdadır: insan sesi, uzam, müzik; kadın, erkek ve çocuk; kameranın üç temel duruşu; doğudaki kapı, kuzeydeki pencere, batıdaki döşek, uzamın üç potansiyelliği... İnsan sesi der ki: "kadının yaklaşmakta olduğunu duyduğunu sanacaktır şimdi". Ama korktuğunu ve kendini tehdit altında hissettiğini düşünmemeliyiz; bu *Söyle Joe* için geçerliydi, ama burada artık değil. Daha fazla değil, kadını ne istiyor ne de bekliyor, tam tersi. Sondan, son finalden başka bir şey beklemiyor. *Üçlü* tümüyle son noktayı koymak üzere düzenlenmiştir, onca beklenen son çok yakındır: Müzik (*Söyle Joe*'da bulunmayan), Beethoven'in müziği sessizliğe

---

45 *Dis Joe, Comédie et actes divers* içinde yayınlanmıştır ["Söyle Joe", *Tüm Kısa Oyunları* içinde, Uğur Ün (çev.), s. 223-231].

46 Ses-görsel imge ayrıklığı birbirine karşıt sonuçlar doğurabilir: Beckett'te, uzamın potansiyelsizleştirilmesi söz konusuyken, Straub'larda ve Marguerite Duras'ta, bunun tersine konunun potansiyelsizleştirilmesine rastlanır. Şu anda gösterilen, boş uzamın altında olup bitenden söz etmek üzere bir ses yükselir. Gösterilen bugünkü sessiz baloyla aynı salonda yapılmış olan eski bir balodan söz etmek üzere sesler yükselir. Hâlâ etkin olan bir potansiyel gibi toprağa gömülmüş olan şeyi anlatmak için ses yükselir.

evrilmekten, birbirine bağladığı boşlukların içinde yokolma eğiliminden ayrıştırılamaz. Gerçekte, karakter üç kaynağa, birbirine benzer basit ve boşlukta yüzen kör parçalar gibi davrandığı ölçüde uzamın tüm potansiyelliklerini bitkin düşürmüştür: *Kadının gelişini imkânsız kılmıştır.* Döşek bile o kadar dümdüzdür ki kendi boşluğuna tanık olur. Peki her şeye rağmen karakter neden tekrar başlar, ses silinip gittikten çok zaman sonra, kapıya, pencereye, döşeğin başına neden geri döner? Bunu gördük, bu, onun öğrenmesinden çok önce sonun *gelecek olmasındandır:* "her şey kendi başına sürecek, her şeyi durdurma buyruğu gelene kadar".[47] Ve küçük dilsiz ulak ortaya çıktığında, bu, sanki kötü bir habermiş gibi, kadının gelmeyeceğini bildirmek için değil, ama her şey tamamen bittiğinden, her şeyi durdurması onca umulan düzeni getirmek içindir. En azından karakterin sonun çok yakın olduğunu önceden sezme imkânı vardı. Dil III yalnızca uzamı değil, imgeyi de kapsıyor. Oysaki, odada önemli rol oynayan, ve "kamera pozisyonu genel plandayken" görünür olmadığı ve başlangıçtaki planlarda yer almadığı için kapı-pencere-döşek dizisinden ayrışan bir ayna var; zaten o üç şeyle değil teyple ("teyple aynı boyutlardaki gri dikdörtgen") eşleşecek. Üstüne üstlük, karakter, üzerine doğru ilk defa eğildiğinde, bu, henüz onu göremezken, gelecekten haber veren sesin şaşırdığı, hazırlıksız yakalandığı tek andır: "Ah!"; ve nihayet aynayı gördüğümüzde, kamera daha yakın bir pozisyondayken, İmge, yani ürkütücü karakterin yüzü birdenbire beliriverir. *Üçlü*'nün ikinci bölümü yükselmiş son ölçülerine erişirken, imge, taşıyıcısını terkeder ve yakın planda dalgalanır. Yüz gülmeye başlar, "öfkeyle saçmalama"sıyla amacına ulaşmış birinin insanı şaşırtan sinsi ve kurnaz gülüşü: O, imge *kurdu*.[48]

Üçlü uzamdan imgeye gider. Herhangi bir uzam zaten imkânın kategorisine dahildir, çünkü potansiyellikleri, kendisi mümkün olan bir olayın gerçekleşmesini mümkün kılar. Ama imge daha derindir, çünkü kendisi artık bir bedende veya nesnede gerçekleşmesine bile gerek olmayan bir süreç, yani mümkün tarzında bir olay halini almak

---

47 *L'innommable*, s. 169 [*Üçleme: Molloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan*, s. 385].

48 "Öfkeyle saçmalama" ... *sadece bulutlar...*'daki Yeats şiirinde karşımıza çıkıyor.

için nesnesinden ayrılıp uzaklaşır: Lewis Carroll'daki kedisiz gülüş gibi bir şey. Beckett'in imge kurarken gösterdiği titizlik bununla ilgilidir: Daha *Söyle Joe*'da, gülen yüz imge halinde beliriveriyordu, ama ağız görünmeksizin, gülüşün saf imkânı gözlerde, ve yukarı doğru kıvrılan dudakların iki birleşme noktasındaydı, geriye kalan şeyler plana dahil edilmemişti. Ağızsız korkunç bir gülüş. ... *sadece bulutlar...*'da, kadının yüzünün "neredeyse hiç kafası yoktur, boşlukta asılı kafasız bir yüz"; ve *Nacht und Träume*'de, yüz, terinin kurulandığı bez tarafından görünür kılınmış gibidir, İsa'nın yüzü gibi, ve uzamda salınır durur.[49] Ama, eğer herhangi bir uzamın, onun potansiyelliklerini tüketen sakininden ayrılamayacağı doğruysa, imge de, kendi başına dağılmasını sağlayan hareketten ayrılmaz kalacaktır doğal olarak: Yüz eğilir, başka yöne çevrilir, silinir, ya da bir bulut, bir duman gibi çözülür. Görsel imge müzik tarafından, kendi yokoluşuna koşan sessel imge tarafından sürüklenir. Her ikisi de sona doğru akıp giderler, bitip tükenmiş her mümküne.

Üçlü bizi uzamdan imgenin kapılarına götürüyordu. Oysa, ... *sadece bulutlar...* "tapınma yeri"nin içine kadar giriyor: Tapınma yeri karakterin imge kuracağı yerdir. Ya da daha ziyade, *Murphy*'nin post-kartezyen kuramlarına dönecek olursak, artık iki dünya vardır, bir fiziksel ve bir zihinsel, bir bedensel ve bir tinsel, bir gerçek ve bir mümkün.[50] Fiziksel olan, karakterin girip çıktığı "arka yollar"a açılan soldaki kapıyla, içinde üstünü başını değiştirdiği sağdaki giyinme yeriyle, ve içine girip kaybolduğu yukarıdaki tapınma yeriyle birlikte, nitelikleri olan bir enginlikten oluşmuş gibidir. Ama tüm bunlar ancak karakterin kendisine ait olan seste hayat bulur. Gördüğümüzse, aksine, herhangi bir uzamdır sadece, siyahla çevrili bir daire biçiminde belirlenmiş, çepere yaklaşıldığı ölçüde

---

49 Beckett'in tüm televizyon oyunlarının operatörü Jim Lewis bu durumlarla ilgili teknik sorunlardan söz eder (*Revue esthétique*, s. 371 ve devamı). Özellikle *Söyle Joe*'da, Beckett dudak kenarlarının görüntüde yarım değil, çeyrek santimetre yükselmesini istemiş.

50 Bu *Murphy*'nin büyük altıncı bölümüdür, "Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat", s. 81-85 [*Murphy*, Uğur Ün (çev.), s. 71-75].

daha da kararan, merkeze yaklaşıldığında daha da aydınlanan: Kapı, giyinme yeri, tapınma yeri dairenin içindeki yönlerden başka bir şey değildirler, doğu, batı, kuzey, ve uzak güneyde de, dairenin dışında sabit kamera. Bir yöne doğru gittiğinde, karakter kaçınılmaz olarak karanlığa gömülür; tapınma yerinin *içindeyken*, yalnızca ön planda sırttan "görünmez bir tabureye oturmuş, görünmez bir masaya eğilmiş halde" görünür. Demek ki tapınma yerinin varlığı sadece zihinseldir; bu, Murphy'nin dediği gibi bir "zihinsel hücre"dir, ve Murphy'nin ortaya koyduğu gibi terslikler kanununa cevap verir: "bu tin dünyası içindeki her hareket, bedenin dünyası içinde bir dinlenme hali gerektiriyordu." İmge tam da budur: Nesnenin bir temsili değil, tin dünyası içinde bir harekettir. İmge tinsel yaşamdır, *Acaba Nasıl?*'daki "öte dünya yaşamı"dır. Beden hareketsiz, büzüşmüş, oturmuş, karanlık ve kendisi de bitip tükenmiş kalmadıkça, sevinçler, tinin yaşamının hareketleri ve hünerleri de bitirilip tüketilemez: Bu, Murphy'nin "suç ortaklığı" dediği şeydir, bedenin ihtiyacı ile tinin ihtiyacı arasındaki mükemmel uyum, çifte bitip tükenme. ... *sadece bulutlar...*'ın öznesi tinin bu ihtiyacıdır, bu öte dünya yaşamıdır. Önemli olan artık herhangi bir uzam değil, ona götüren tinsel imgedir.

Elbette, bir imge kurmak kolay değildir. Bir şeyi veya bir kimseyi düşünmek yeterli değildir. Ses der ki: "Onu düşündüğümde..., Hayır... Hayır, bu doğru değil..." Anlaşılması güç tinsel bir gerilim gereklidir, Ortaçağ yazarlarının dedikleri gibi ikincil ya da üçüncül bir *intensio* şeyi ya da kişiyi belirsizlik durumuna yükselttiğinden, aynı zamanda hem bir yakarış, hem de bir çağrı, ve de azil olan sessiz bir ruh çağırmadır: *bir* kadın... "Tinin gözünün önüne çağırıyorum" diye haykırıyordu Willie.[51] Binde dokuz yüz doksan sekiz kere başarısızlığa uğranır ve hiçbir şey belirmez. Ve başarıldığında, yüce imge ekranı kaplar, kontursuz kadın yüzü, ve kâh geldiği gibi "bir

---

51 *Oh les beaux jours*, Minuit, s. 80. Yeats'ten alınan bir cümledir bu ([Fr. çev.] "Au puits de l'épervier" [Atmaca Kaynağında], *Empreintes*, Haziran 1978, s. 2). Buna benzer cümlelere Klossowski'de de rastlanır: "Tin Roberte'in olacağına bunun tersi oldu... Birden Roberte saf bir tinin nesnesi haline geldi..." (*Roberte ce soir*, Minuit, s. 31). Klossowski seslerle, soluklarla ilişki içinde, yakarışla azli birbirine bağlar.

solukta" hemen kaybolur, kâh kaybolmadan önce biraz oyalanır, kâh Yeats'in şiirinden birkaç sözcük mırıldanır. Herhalikârda, imge tin krallığında hüküm süren "İyi Görülmemiş İyi Söylenmemiş, İyi Görülmemiş İyi Duyulmamış"ın gereklerine uyar. Ve tinsel hareket olarak, kendi kayboluşunun, prematüre olan ya da olmayan çözülmesinin sürecinden ayrılmaz. İmge bir nefes, bir soluktur, ama sönüp gitme yolunda, can çekişen. İmge sönen, kendini tüketendir, bir düşüştür. Bu, ancak düşerken betimlediği yüksekliğiyle, yani sıfırın üstündeki seviyesiyle, bu şekilde tanımlanan saf bir yoğunluktur.[52] Yeats'in şiirinden akılda kalan şey, gökten geçip giden ve ufukta kaybolan bulutların görsel imgesi ve gecenin içinde kaybolup giden bir kuş çığlığının sessel imgesidir. İmge, işte bu anlamda kendisinin dağılıp yokolmasına yol açan potansiyel bir enerji barındırır. İmge mümkünün sonunun yakın olduğunu ilan eder; bu, ... *sadece bulutlar...*'ın karakteri için olduğu kadar, ebedi karanlığın, çıkışsız gecenin hemen öncesinde bir "meltem", bir "nefes" hisseden Winnie için de geçerlidir. Artık imge yoktur, uzamdan fazlası yoktur: Mümkünün ötesinde yalnızca karanlık vardır, tıpkı karakterin tinde hareket etmez olduğu ama "mutlak özgürlüğün karanlığı içinde" kavranılamaz ve istençsiz bir atoma dönüştüğü Murphy'nin üçüncü ve son halinde olduğu gibi.[53] Bu, sonun kelimesidir, "çaresiz".

Bu, ... *sadece bulutlar...*'a uygun düşen Yeats'in şiirinin son kıtasının tamamıdır: Oturan'ı ele geçirecek sonu üretmek için iki bitip tükenme. Ama Beckett'in Yeats'le karşılaşması bu televizyon oyunuyla sınırlı değil; bu, Beckett'in Nô'yu tiyatroya bir yüce erişim noktası olarak dahil etme projesini yeniden ele almasından da kaynaklanmıyor. Öte yandan, Beckett'in Nô'yla ortak noktaları, istemdışı olanlar bile, belki de Yeats'in tiyatrosunu varsaymaktadır, ve televizyon eserlerinde kendi hesaplarına ortaya çıkarlar.[54]

---

52 İmgenin ya da Figür'ün dağılması sorunu, buna çok yakın terimlerle Bacon'ın resminde ortaya çıkar.

53 *Murphy*, s. 84-85 [*Murphy*, s. 74].

54 "Yeats ve Nô" üstüne Jacqueline Genet'nin makalesi Beckett'le de benzerlikler kurar: *W.B. Yeats, L'Herne*. Beckett'in Nô'yla olan olası ilişkileri üstüne, bkz. *Cahiers Renaud-Barrault*, Sayı: 102, 1981.

"Görsel şiir" olarak adlandırılmış olan şey, bir hikâye geliştirmeyi değil, bir imge kurmayı tasarlayan tinsel bir tiyatrodur; herhangi bir uzamdaki güzergâh ağı için dekor oluşturan sözcükler; tinsel imgede tanımsız kalması gerekene nazaran, bu güzergâhların uzamda ve zamanda hesaplanmış ve özetlenmiş sonsuz ayrıntısı; "kukla-üstü" gibi karakterler, ve diğer karakterlerin hareketine tezat bir halde, özerk, kaçak veya başdöndürücü hareketleri olan bir karakter olarak kamera; tinin hareketlerine uymayan yapay tekniklerin (yavaşlatılmış çekim, üst üste bindirme vb.) reddi...[55] Sadece Beckett televizyonu bu gerekliklere cevap verebilir.

İmge kurmak *Nacht und Träume*'nin de işleyiş biçimidir, fakat bu sefer karakterin konuşmak için sesi yoktur ve duymaz, pek hareket de edemez, oturur, bomboş kafası güçten düşmüş elleri üzerinde, "faltaşı gibi açılmış kapalı gözlerle". Bu yeni bir arınmadır. "Daha çaresiz daha az. Daha çaresiz daha kötü. Daha çaresiz hiçlik. Daha da çaresiz."[56] Gecedir ve düş görecektir. Uyuduğuna inanmalı mı? Daha ziyade, uykunun, iki gün arasında bir kesinti yaptığından, sonrakinin öncekini izlemesini sağlayarak geceye ihanet ettiğini ilan eden Blanchot'ya inanmalı.[57] Gündüz hülyalarıyla veya uyanık düşle uykudaki düşü ayırt etmekle yetinilir genellikle. Ama bu yorgunluk ve dinlenme sorunudur. Böylelikle üçüncü ve belki de en önemli hal gözden kaçırılır: Uykusuzluk, sadece geceye uygun düşer, ve uykusuzluk düşü, bitip tükenmenin işidir. Bitik, gözleri faltaşı gibi açık olandır. Uykudayken düş görülürdü, ama şimdi uykusuzluğun yanı başında düş görülüyor. Her iki bitip tükenme, mantıksal ve psikolojik olan; Kafka'nın dediği gibi "baş ve akciğerler" sırtınızın

---

55 *Film*'de (*Comédie et actes divers*) kamera en üst düzeyde karşıt harekete ulaşır; ama sinemanın televizyondan daha fazla "film hilelerine" ihtiyacı vardır (bkz. *Film*'in teknik sorunları, s. 130) ve sinemada imgenin kontrolü çok daha zordur ["Film", *Tüm Kısa Oyunları* içinde, Güven Turan (çev.), s. 187-200].

56 *Cap au pire*, s. 27, 62.

57 Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, s. 281: "Geceleyin, gecenin özü uyumamıza izin vermez" [*Yazınsal Uzam*, Sündüz Öztürk Kasar (çev.), YKY, 1993, s. 256].

arkasında randevulaşır. Kafka ve Beckett birbirine pek benzemez, ama ortak noktaları uykusuz düştür.[58] Uykusuzluk düşünde söz konusu olan imkânsızı gerçekleştirmek değil, mümkünü bitirip tüketmektir, ister Kafka'nın yöntemiyle, ona uyanık bir gündüz gerçekliği olarak davranmamızı sağlayacak en çok yayılma alanını kendisine vererek, ister Beckett'in yöntemiyle, onu uykusuz bir gecenin hiçliğine bağlı kılacak bir en aza indirgeyerek. Düş uykusuzluğun bekçisidir, onun uyumasını engellemek için. Uykusuzluk, gündüzler kadar uzağa yayılan ve geceler kadar kasvetle daralan, pusuya yatmış hayvandır. Uykusuzluğun korkunç duruşu.

Nacht und Träume'deki uykusuz, yapacağı şeylere hazırlanır. Oturmuştur, elleri de masanın üzerine oturmuştur, başı ellerinin üzerine oturmuştur: Ellerin basit bir hareketi, başın üzerine yaslanmaları ya da ayrılmaları, ancak düşte karşılaşılabilecek bir imkândır, uçan bir tabure gibi... Ama bu düşü *kurmak* gerekir. Bitiğin, uykusuzun, istençsizin düşü, bedenin ve arzunun derinliğinde tek başına kurulan uykunun düşü gibi değildir, bu, tinin bir düşüdür, kurulması, imal edilmesi gerekir. "Düşlenen", imge, aynı pozisyonda oturan karakterin kendisi olacaktır, yönü değişmiş, sağ profil yerine sol profilden görülmektedir, ve düşleyenin üstündedir; ancak, imgede düşlenen ellerin hareket etmesi için, başka eller gerekecektir, bir kadının elleri, uçuşarak gelir ve başı hafifçe kaldırır, bir kadehten su içirir, bir bezle kurular, öyle ki, baş artık kalkmış, düşlenen kişi imgede enerjiyi yoğunlaştırıp dağıtan ellerden birine doğru kendi ellerini uzatabilecektir. Bu imge yürek paralayıcı bir yoğunluğa ulaşmış gibi görünmektedir, öyle ki baş üç elin üzerine düşer ve dördüncü de kafatasının üzerine konur. Ve imge kaybolduğunda, bir ses duyar gibi oluruz: Mümküne

58 Bkz. Kafka, *Préparatifts de noce à la campagne*, Gallimard, s. 12 [*Taşrada Düğün Hazırlıkları*, Kâmuran Şipal (çev.), Cem Yay., 6. basım, 2005, s. 9]: "Kendim kalkıp köye gitmeyebilirim, bunu ille de yapmam gerekmez; giyinik vücudumu yollarım, tamam. (...) Çünkü ben bu arada yatağımda yatıyor olacağım; sarıya çalan kahverengi battaniyeye güzelce sarınmış ve biraz aralık kapıdan gelen esintiye açık." Ayrıca *Obliques*'in Kafka sayısında, bkz. Groethuysen'in metni: "Uyudukları sırada uyanık kaldılar; uyurken gözlerini açık tuttular... Uykusuz bir dünya bu. Uyanık uyurun dünyası. Her şey korkutucu aydınlıkla aydınlanıyor..."

ulaşılmıştır, "oldu, imge kurdum". Ama konuşan bir ses yoktur, *Quad*'da olduğundan fazlası yoktur. Schubert'in müziğinden alınmış gösterişsiz bir nakaratın son ölçülerini mırıldanan erkek sesinden başka bir şey yoktur, "Geri gelin siz de tatlı düşler...", bir kez imgenin ortaya çıkmasından önce, bir kez kaybolmasından sonra. Sessel imge, müzik, görsel imgenin yerini alır, ve son finalin boşluğunu ya da sessizliğini açar. Bu sefer, Beethoven'den çok farklı bir şekilde bir nevi kopukluk, aralık ya da sıçrama meydana getiren, Beckett'in onca sevdiği Schubert'tir. Bu, sesin kesilişinde ortaya çıkan saf yoğunlukları keşfetmek için en aza indirgenmiş armonik payandalamanın dışına sıçrayan teksesli melodik sestir. Müziğin üstüne bindiği bir yokoluş vektörü.

Televizyon yapıtlarında Beckett, iki defa uzamı, iki defa da imgeyi bitirip tüketir. Beckett sözcüklere giderek daha az tahammül ediyordu. Ve bunun nedenini de baştan beri biliyordu: "arkada pusuya yatmış olan şeyin" gözükmesi için dilin yüzeyine "delikler açmanın" özel zorluğu. Bu, boşluğun veya kendinde görünür olanın ortaya çıkması amacıyla boyalı tuvalin yüzeyinde de yapılabilir, Rembrandt'ın, Cézanne'ın ya da Van Velde'nin yaptığı gibi, ya da sesin yüzeyinde, Beethoven ya da Schubert'in yaptığı gibi: Peki ama "sözcüğün o denli dokunulabilir yüzeyinin yokedilememesinin bir tek nedeni mi vardır?"[59] Bu yalnızca sözcüklerin yalancı olmasından değildir; üzerlerine onları birbirine bağlayan o kadar hesap ve anlam, ayrıca niyet ve kişisel hatıra, eski alışkanlık kazınmıştır ki, bir parça sıyrılan yüzey hemen kapanıverir. Yapışır. Bizi hapseder, boğar. Müzik burada herhangi bir genç kızın ölümünü *genç bir kız ölüyor*'a dönüştürmeyi başarır, belirsizin bu uç belirlenimini, yüzeyi delen bir saf yoğunluk olarak, "Bir Meleğin Anısına Konçerto"da olduğu gibi işletir. Ama sözcükler, genele veya özele olan bağlılıklarından dolayı bunu yapamazlar. Onlarda bu "çatlama vurgulaması", sanata özgü bir doğal felaketten gelen bu "ilişkisizlik" eksiktir. Beckett'in bir biçimde, sözcüklerin aşağılık durumunu aşmasına imkân sağlayan şey televizyondur: ister *Quad*'da ve *Nacht und Träume*'de

59 Bkz. *Disjecta*'da ele alınan iki metin.

olduğu gibi konuşma sözcüklerini kullanmayarak; ister onlardan sayım yapmak, sunuş yapmak, veya dekor yapmak için yararlanarak, ki bu da onları gevşetmeye ve aralarına şeyler veya hareketler koymaya yarar (*Hayalet Üçlüsü, ... sadece bulutlar...*); ister bir aralığı veya bir ölçüyü izleyerek ayrılmış birkaç sözcüğü koruyarak, kalanları *Söyle Joe*'nun sonunda olduğu gibi neredeyse duyulmayan bir mırıltı gibi kullanarak; ister *Nacht und Träume*'de olduğu gibi, onlarda eksik olan vurgulamayı onlara sağlayan melodinin içinden birkaçını çekip alarak. Herhalikârda televizyonda, sıkışmalarını gevşetecek, onları ayıracak ya da tamamen dışarıda bırakacak olan şey sözcüklerden başka şeydir, *müzik veya görsellik*. O halde, sözcüklerin hiç kurtuluşu yok mudur, örneğin sözcüklerin birbirlerinden kendi başlarına ayrılacakları, eski dilin ("eski üslup") arkasında algılanamaz kalan görsellikleri ve sesleri hakkıyla üretme amacıyla dilin şiir olduğu, nihayet yeni bir üslup yok mudur? Görsellikleri ya da sesleri nasıl birbirlerinden ayırabiliriz?, öyle saf, öyle basit, öyle kuvvetli ki, sözcükler kendi dışlarını göstermek için kendi kendilerini yardıklarında ve kendilerini tersyüz ettiklerinde onları *iyi görülmemiş iyi söylenmemiş* diye adlandırırız. Yüksek sesle ve müziksiz okunan şiirin bilfiil kendi müziği. Başından beri Beckett, dokunun kâh delinmesi kâh çoğaltılmasıyla işleyen *("a breaking down and multiplication of tissue")* bir üslubu ısrarla kullanır. Romanlar ve tiyatro yapıtlarında hazırlık yapar, *Acaba Nasıl?*'da belli bir düzeye varır, son metinlerinin ihtişamında parıldar. Ve *Comment dire* [*Nasıl demeli*] adlı şiirde olduğu gibi, kimi zaman sözcüklerin yüzeyiyle tüm ilişkisini kesmeye girişmek için cümlenin içine durmaksızın eklenen kısa parçalarla yapar bunu:

"Delilik görülmüş bu –
bu –
nasıl demeli –
bu –
bu bu –
bu-bu –
bütün bu bu-bu–
delilik verilmiş bütün bu –
görülmüş –

delilik görülmüş bütün bu bu-bu ki –
ki –
nasıl demeli –
görmek –
hayal meyal görmek –
hayal meyal gördüğünü sanmak –
hayal meyal gördüğünü sanmak istemek
delilik ki hayal meyal gördüğünü sanmak istemek neyi
....."[60]

Ve *Cap au pire* adlı şiirde olduğu gibi, kimi zaman da sözcüklerin yüzeyini durmaksızın daraltmak için cümleyi delik deşik eden anlatımlarla yapar bunu:

"En iyi en düşük. Hayır. Hiçlik en iyi. En iyi en kötü. Hayır. En iyi en kötü değil. Hiç en iyi en kötü değil. Daha az iyi en kötü. Hayır. En az. En az en iyi en kötü. En az asla hiç olamaz. Asla hiçliğe taşınamaz. Hiçlik tarafından asla yokedilemez. Yokedilemeyen en az. Bu en iyi en kötüyü söylemek. Söylemeyi en az en iyi en kötüye indirgeyen sözcüklerle. .... Sözcüklerin kaybolduğu zaman için aralık."[61]

60 "Comment dire" (*Poèmes,* Minuit) [Fransızcadan çeviren: Ahmet Soysal].

61 *Cap au pire*, s. 41, 53.

Orada büzüşmüş kalmışken, küçük tapınma yerimde, karanlıkta, kimsenin beni göremediği o yerde, yalvarmaya başladım, ona, görünmesi için, bana görünmesi için. Ne zamandır âdetim, alışkanlığım olmuştu bu benim. Ses çıkarmadan, zihinsel bir yakarış, ona, görünmesi için, bana görünmesi için. Gecenin köründe, yorgunluktan bitip tükeninceye kadar. Ya da, tabii, taa ki –

S.B.

İmgenin enerjisi dağılmaya meyillidir. İmge çabucak biter ve kendini dağıtıp yokeder, çünkü bizzat kendisi bitirme aracıdır. Bütün mümkünü imha etmek üzere ele geçirir. "İmge kurdum" dendiğinde, bu sefer bitmiş demektir, artık mümkün diye bir şey kalmamıştır.

G.D.



ISBN 978-975-8686-52-0

