

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**ABSÜRT TİYATRODA BİÇEM: BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN*,
PINTER'İN *DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ* VE IONESCO'NUN *DERS ADLI*
OYUNLARINDA BİÇEM**

Yüksek Lisans Tezi

Merve GÜNDAY

ANKARA-2014

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**ABSÜRT TİYATRODA BİÇEM: BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN*,
PINTER'İN *DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ* VE IONESCO'NUN *DERS ADLI*
OYUNLARINDA BİÇEM**

Yüksek Lisans Tezi

Merve GÜNDAY

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ufuk EGE UYGUR

ANKARA-2014

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI
(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

**ABSÜRT TİYATRODA BİÇEM: BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN*,
PINTER'İN *DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ* VE IONESCO'NUN *DERS ADLI*
OYUNLARINDA BİÇEM**

Yüksek Lisans Tezi

TezDanışmanı: Prof. Dr. Ufuk EGE UYGUR

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Ufuk Ege Uygur

.....

Yrd. Doç. Dr. Sibel Dinçel

.....

Yrd. Doç.Dr. Zeynep Zeren Atayurt

.....

Tez Sınavı Tarihi: 29.04.2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkeleri'ne uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (29/04/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Merve GÜNDAY

İmzası

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER.....	i
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: ABSÜRT TİYATRO	9
1.1. Absürtlüğün Kökenleri.....	9
1.2. Absürt Tiyatronun Özellikleri.....	24
1.2.1. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Samuel Beckett.....	38
1.2.2. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Harold Pinter.....	52
1.2.3. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Eugène Ionesco.....	65
1.3. Absürt Tiyatroda Dil Kullanımı.....	79
1.3.1. Beckett'in Dil Kullanımı.....	79
1.3.2. Pinter'in Dil Kullanımı.....	89
1.3.3. Ionesco'nun Dil Kullanımı.....	100
II. BÖLÜM: BİÇEMBİLİMSEL İNCELEME YÖNTEMİ.....	109
2.1. Biçembilim.....	109
2.2. Tiyatroda Biçembilimsel Analiz Yöntemi.....	113
2.2.1. Şema Teorisi.....	115
2.2.2. Konuşma Sırası Yapıları.....	116
2.2.3. İncelik Kuramı.....	119

2.2.4. Söz Edimleri.....	124
2.2.5. Konuşma İlkeleri.....	128
 III. BÖLÜM: BECKETT'İN <i>GODOT'YU BEKLERKEN</i> ADLI ESERİNİN BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ.....	
3.1. <i>Godot'yu Beklerken</i>	132
3.2. <i>Godot'yu Beklerken</i> 'in Şema Teorisine Göre Analizi.....	138
3.3. <i>Godot'yu Beklerken</i> 'de Konuşma Sırası Yapıları.....	145
3.4. <i>Godot'yu Beklerken</i> 'de İncelik.....	154
3.5. <i>Godot'yu Beklerken</i> 'de Söz Edimleri.....	164
3.6. <i>Godot'yu Beklerken</i> 'de Konuşma İlkeleri.....	176
 IV. BÖLÜM: PINTER'İN <i>DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ</i> ADLI ESERİNİN BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ.....	
4.1. <i>Doğum Günü Partisi</i>	192
4.2. <i>Doğum Günü Partisi</i> 'nin Şema Teorisine Göre Analizi.....	198
4.3. <i>Doğum Günü Partisi</i> 'nde Konuşma Sırası Yapıları.....	213
4.4. <i>Doğum Günü Partisi</i> 'nde İncelik.....	233
4.5. <i>Doğum Günü Partisi</i> 'nde Söz Edimleri.....	254
4.6. <i>Doğum Günü Partisi</i> 'nde Konuşma İlkeleri.....	268
 V. BÖLÜM: EUGÈNE IONESCO'NUN <i>DERS</i> ADLI ESERİNİN BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ.....	
5.1. <i>Ders</i>	280
5.2. <i>Ders</i> 'in Şema Teorisine Göre Analizi.....	285

5.3. <i>Ders'te Konuşma Sırası Yapıları</i>	295
5.4. <i>Ders'te İncelik</i>	303
5.5. <i>Ders'te Söz Edimleri</i>	311
5.6. <i>Ders'te Konuşma İlkeleri</i>	317
 SONUÇ.....	 330
 ÖZET.....	 348
 ABSTRACT.....	 350
 KAYNAKÇA.....	 352

GİRİŞ

Beckett, Pinter ve Ionesco gibi Absürt Tiyatro yazarları, gerçekçilik akımının ileri sürdüğü “iyi yapılı oyun” tanımının gerekliliklerini terk ederek oluşturdukları ‘iyi’ oyunlarla Absürt Tiyatro geleneği altında birleşirler; ancak, her bir absürt oyun yazarının eseri birbirinden farklıdır (Esslin, 1961: 177). Absürt Tiyatro geleneği altında birleşmelerine rağmen hiçbir Absürt Tiyatro yazarının belirli bir kural çerçevesine hapsedilememesi, her yazarın insan absürtlüğünü kendine özgün ve bağımsız bir şekilde tanımlamasından ileri gelmektedir. Absürt Tiyatro yazarlarının eserlerinde bu özgünlüğe ulaşmalarında ise, kullandıkları dile farklı biçimsel özellikler yüklemeleri rol oynamaktadır. İnsan yaşamının anlamsızlığını ifade etmede, Absürt Tiyatro yazarlarının birbirlerinden kullandıkları dilin biçimsel özellikleriyle ayrıldıkları düşüncesi doğrultusunda yola çıkan bu çalışma, Absürt Tiyatronun en önemli isimleri arasında yer alan Samuel Beckett’in, Harold Pinter’in ve Eugène Ionesco’nun biçimsel özelliklerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla, her biri dünya edebiyatında geniş okuyucu kitlesine ulaşmış olan Beckett’in *Godot’yu Beklerken* (1952), Pinter’in *Doğum Günü Partisi* (1957) ve Ionesco’nun *Ders* (1951) isimli tiyatro eserlerinin sırasıyla biçimsel incelemesi yapılır. Bu biçimsel analiz ışığında bireyin anlamsız yaşamdaki hiçliğini ifade etmede, Beckett, Pinter ve Ionesco’nun dili nasıl zekice ve benzersizce kullandıkları ve adeta kendi dillerini oluşturdukları sonucuna varılacaktır. Biçembilimsel analiz yöntemi ile yapılan incelemelerde, aynı zamanda, Absürt Tiyatro yazarı olarak Beckett, Pinter ve Ionesco’nun her birinin biçim özelliklerinin oluşturduğu anlam derinlikleri eleştirel bir tutumla yorumlanacak ve oyunlardaki biçimsel özelliklerin anlam üzerindeki etkileri somut verilerle analiz edilecektir. Çalışmada *Godot’yu Beklerken*, *Doğum*

Günü Partisi ve *Ders* gibi en tanındık Beckett, Pinter ve Ionesco eserleri seçilerek, daha önceden birçok eleştirmence incelenerek farklı yorumlara yön vermiş bu eserlerin barındırdıkları çelişkili derin anlamın oluşmasında biçimin nasıl rol oynadığını göstermek ve dilsel özelliklerin anlamla olan ilişkisini detaylı bir şekilde ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca, yapılan dilsel incelemede üç farklı ulusa ait yazarın karşılaştırılmasının çalışmanın güvenilirliğini artıracakı düşünülerek, Beckett'in İrlandalı, Pinter'ın İngiliz, ve Ionesco'nun ise Fransız oluşu özellikle dikkate alınmış ve böylece her birinde iletilen absürtlük hissinin evrensel olmasına rağmen bu hissin aktarılma biçiminin farklı edebi dünyalarda nasıl farklılaştığına vurgu yapmak hedeflenmiştir. Benzer şekilde *Godot'yu Beklerken*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders*'e dilsel analiz yöntemiyle yaklaşılabileceğini göstermeyi amaçlayarak da Beckett, Pinter ve Ionesco'ya yer veren çalışma, anlam ve dil ilişkisindeki ayrılmazlığa vurgu yaparak edebiyat ve dilbilimin birlikteliğine dikkat çekecek ve belirli özelliklere sığdırılan Absürt Tiyatronun ve Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalara hapsedilemeyeceğini göstererek, değişmez özelliklere indirgenen Absürt Tiyatro dilinin esasen farklı olduğunu ortaya koyacaktır.

Edebi bir tür olarak ilk kez 1950'li yılların başında edebiyatta yer edinen Absürt Tiyatro, bireyi derin bir hiçlik hissiyle, anlaşılması olanaksız karanlıkla ve aşılamaz kayıtsızlıkla çevrili bir dünya ile baş başa bırakırken, böylesine bir dünyaya çaresizce hapsedilmiş olmasının bilinciyle bireyde oluşan ebedi ıstırapı sergiler (Esslin, 1961: 311). İnsanın bireysel buhranını yansıtan Absürt Tiyatro akımının felsefi kökeni, Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) ve *Sisifonis Söyleni* (1942) adlı eserleri ile Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* (1943) gibi diğer birçok eserlerini de şekillendiren Varoluşçu düşünceye dayanmaktadır (Pavis P. ve Schantz, 1998: 1-2).

Camus ve Sartre, Varoluşçu felsefeye dayanan eserlerinde, II. Dünya Savaşı sonrasında “çatışma ve ideoloji ile kirlenen yaşamın haraplığını resmetmişlerdir” (Pavis ve Schantz, 1988: 2). Esslin’in (1961) belirttiği gibi, Camus, *Sisifon Söyleni’nde* bireyin anlamını yitirmiş dünyasındaki varoluş bunalımını dile getirmeye çalışmıştır: “Her ne kadar kusurlu da olsa muhakeme yoluyla açıklanabilen bir dünya tanıdık bir dünyadır. Ancak, aniden hayallerden ve umuttan yoksunlaşan bir dünyada insan kendini bir yabancı gibi hisseder” (16). İnsanın hiçliğini içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşması ile açıklayan Camus, insan ve hayatı arasındaki bu mesafenin “absürtlük hissi”ni oluşturduğunu belirtmiştir (aktaran Esslin, 1961: 16). Camus’un bu ‘absürt’ tanımından birkaç yıl sonra ise, Camus gibi II. Dünya Savaşı’nın dehşetini tüm çıplaklığı ile yaşayan Avrupalı yazarlar, Camus’un insan yaşamının anlamsızlığını ileri süren Varoluşçu felsefesi ile Absürt Tiyatronun gelişimine öncülük etmişlerdir (Bryer ve Hartig, 2010: 534).

Absürt Tiyatronun en önemli temsilcileri arasında Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Arthur Adamov ve Edward Albee yer almaktadır (Bryer ve Hartig, 2010: 534). Ancak, edebi bir tür olarak, Absürt Tiyatro her ne kadar bu gibi çağdaş yazarlarla anılsa da, absürt öğelere aynı zamanda, 1950’li yıllar öncesinde de olmak üzere, Aristophanes, Plautus, Jarry, Apollinaire gibi yazarlarda, İtalyan komedisinde, ve Ortaçağ farsında da rastlanmıştır (Pavis ve Schantz, 1998: 1).

Absürt Tiyatro yazarları, “soytarıya benzeyen”, “yabancılaşmış”, ve “başıboş” karakterler seçerek, bireyin çaresizce bir bekleyişe mahkûm edildiği dünyadaki acizliğini ve hiçliğini sergilerler (Bryer ve Hartig 2010: 534). Bu doğrultuda, Absürt Tiyatro eserleri genellikle tanıdık karakterlerden, belirli bir ana

fikirden, alışılmış olay örgüsünden, ve anlaşılabilir bir dilden yoksun olmalarıyla özdeşleşmişlerdir (Esslin, 1961: 15).

Oyunlarını, genellikle, korkunun, belirsizliğin, çaresizliğin ve boş bekleyişlerin etrafında şekillendiren Beckett, Absürt Tiyatronun en önemli yazarları arasında yer almaktadır. Beckett'in Absürt Tiyatro yazarı olarak başarısında 1948 ve 1949 yılları arasında yazdığı *Godot'yu Beklerken* isimli tiyatro oyununun büyük bir rolü olmuştur (Bradby, 2001: 1). Vladimir ve Estragon adlı iki başıboş serserinin hiç kimsenin olmadığı ıssız bir yerde anlamsızca Godot'yu bekledikleri, ancak Godot'nun belirsizliği ile mahkûm edildikleri bu kimsesiz, karanlık ve kurak alanda korkuya, şüpheyeye ve tasvir edilemez derinlikteki trajikomik bir yaşam ıstırabına sürüklendikleri *Godot'yu Beklerken* oyununda, karakterlerin tüm bu iç çatışması, biçimsel özelliklerin aracılığı ile aydınlığa çıkmaktadır. White'ın (2009) belirttiği gibi, Beckett, alışılmış kurallarla çevrili dilin, anlam ifade etmede yetersiz kaldığını düşünür ve bu nedenle dili katı ve gereksiz kurallardan sıyrarak, “sessizliğe ses vermeye çalışır” ve “söylenmeyen, ayrıntılı bir şekilde ifade edilen kadar etkili olduğunu ve ifade biçiminin ifade edilen kadar önemli olduğunu” gösterir (109). Beckett'in az sözle derin anlamlar ifade etmesindeki dil zekâsı, *Godot'yu Beklerken*'deki Estragon'un kullandığı, sadece birkaç kelimeden oluşan “Yapacak bir şey yok” (Beckett, 2006a: 1) cümlesinin II. Dünya Savaşı sonrası dönemindeki insanın psikolojik bunalımı hakkında derin anlamlar ifade etmesiyle kanıtlanır. Çalışma, Beckett'in biçiminin anlam derinlikleri oluşturmadaki etkisini *Godot* üzerinde yapılan biçimsel analiz doğrultusunda ayrıntılı bir şekilde ele alacaktır.

İnsan psikolojisinin derinlerine inen özgün biçimli tiyatro oyunları ile İngiliz Edebiyatında önemli bir yere sahip olan Pinter, Beckett gibi, Absürt Tiyatronun önde

gelen yazarları arasında yer almaktadır. II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisiyle sarsılan Pinter, yaşadığı bu iç çöküntüyü, korkuyu ve güvensizliği eserlerine de yansıtmıştır. Bunun sonucunda, Pinter'in eserlerinde, iletişim eksikliğinin; “kopuk” ve “kırılgan” aile bağlarının; “güven vermeyen” ve “zayıf” sosyal ilişkilerin; aldatıcı gerçekliğin; ve bireysel yalnızlığın etkileri görülür (Almansi ve Henderson, 1983: 15). Yaşamın anlamsızlığından doğan bu acı, Pinter'in birçok eserinde görüldüğü gibi, *Doğum Günü Partisi* adlı oyununda da sergilenmektedir. Stanley adlı kendini dış dünyadan soyutlamış bir bireyin Goldberg ve McCann adındaki iki yabancıyla gelişile korkuya, şiddete, aşağılanmaya ve hatta bir anlamda ölüme mahkûm edililiğini gözler önüne seren *Doğum Günü Partisi*, insan varlığının absürtlüğünü çarpıcı bir şekilde ifade eder. Pinter'in yaşamın absürtlüğünü böylesine çarpıcı bir şekilde tanımlamasındaki başarısı, dil kullanımındaki benzersizliğinden kaynaklanmaktadır. Kumar'ın (1996) belirttiği gibi, insanlar arasındaki iletişim eksikliğini vurgulamak için, Pinter, “sessizlik” ve “duraksamalar”la doldurduğu dili “anlamsız sözler”e indirger ve görünüşte anlamsız gibi gelen bu “sessizlikler” ve “duraksamalar”, anlam derinliği yaratarak, kelimelerin bile ifade edemediğini anlatır (aktaran Bhatnagar: 135-136). Pinter'in bu sıradışı biçemi, eserlerindeki karakterlerin iç dünyaları ve onları çevreleyen absürtlük hissi hakkında önemli bilgiler açığa çıkarır. Pinter'in biçeminin anlam üzerindeki etkisi ve hangi anlamlar ortaya çıkardığı, *Doğum Günü Partisi* üzerinde yapılan biçemsel inceleme ile detaylı bir şekilde analiz edilecektir.

Çalışmada biçemi incelenen üçüncü yazar olarak Eugène Ionesco, yaratıcı dil kullanımı ile Beckett ve Pinter gibi Absürt Tiyatroda önemli bir yere sahiptir. Diğer birçok absürt oyunda görüldüğü gibi, Ionesco'nun çoğu oyununda da “kara mizah” ağır basar ve insan durumunun anlamsızlığı sergilenir (Norrish, 1988: 11). Gerçek

isimleri bilinmeyen ve yalnızca ‘Öğrenci’, ‘Profesör’ ve ‘Hizmetçi’ diye tanımlanan üç karakterin anlamsız varoluşunu ve dilin yıkıcı etkisine mahkûm edilmesini absürt bir şekilde gözler önüne seren *Ders* isimli oyun, Ionesco’nun insan acizliğini mizahla harmanlayarak anlatmadaki başarısını ortaya koymaktadır. *Ders* gibi diğer birçok oyunu ile 20. yüzyıl Fransız edebiyatında yaratıcı komedinin öncüsü kabul edilen Ionesco, eserlerini hicivsel, abartılı ve grotesk elementlerle yoğunlaştırmıştır (Norrish, 1988: 76; 78). Ionesco’nun yaratıcılığında dil kullanımındaki farklılığı da rol oynar: Valency’nin (2011) belirttiği gibi, “Ionesco bir paradoks ustasıdır” ve ifadeleri ironi üzerine kuruludur (aktaran Storm: 134). Ionesco’nun bu şekilde tanımlanmasının altında dile karşı olan sıradışı tutumu yer almaktadır: *Kel Şarkıcı* adlı oyununda olduğu gibi, Ionesco, dili anlamdan yoksunlaşmış ve belirli bir ritme hapsolmuş “basmakalıp cümleler”le, “klişeler”le, ilişkili seslerle ve ilişkili kelimelerle şekillendirerek kullanır (Feal’dan aktaran Amoia ve Knapp, 2004: 276). Ancak, biçimsel özellikleri ile anlamsız gibi görünen Ionesco’nun dili, Beckett ve Pinter’in dili gibi derin anlam katmanları oluşturmaktadır. Ionesco’nun ‘anlamsız’ görünümlü biçiminin anlam oluşturmadaki ustalığı, *Ders* adlı oyunu üzerinde yapılacak olan biçimsel analiz ile ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

Beckett, Pinter ve Ionesco gibi Absürt Tiyatro yazarlarının, Absürt Tiyatro çerçevesinde birleşmelerine rağmen, insan varoluşunun absürtlüğünü ifade etmede biçimleri ile nasıl özgünleştiklerini araştıran çalışma, yazarların biçimsel özelliklerini biçimbilimsel analiz yöntemi ile ortaya koyar. Yapılan biçimsel inceleme doğrultusunda ise, yazarların tercih ettikleri dil yapısının iletmek istedikleri anlam üzerindeki etkisi belirlenir ve her bir yazarın biçiminin oyunlardaki

karakterlere, ilişkilere ve yaşama dair derin anlamlar yarattığı sonucuna varılarak, Absürt Tiyatro dilinin belirli özelliklere indirgenemeyeceği gösterilir.

Söz konusu tiyatro eserleri, ‘şema teorisi’, ‘konuşma sırası yapıları’, ‘incelik biçimleri’, ‘söz edimleri’ ve ‘konuşma ilkeleri’ gibi Short’un biçimsel analiz yönteminin beş başlığı altında incelenir. Şema teorisine göre yapılan incelemede, eserlerdeki olay örgülerinin ve durumların ortak yaşantıya uygun olup olmadıkları belirlenir. Sonrasında, oyunlardaki karakterlerin konuşma sıralarının yapıları incelenerek, karakterlerin kişilikleri ve birbirleri ile olan ilişkileri hakkında bilgi edinilir. Karakterlerin sözleri, aynı zamanda, incelik yapılarına göre de değerlendirilerek, karakterler arasındaki ilişkiler açığa çıkarılır. Söz edimlerinin incelenmesiyle ise, oyunlarda hangi ifadelerin yaygın olduğu belirlenir. Bunun sonucunda, karakterlerin cevaplanamaz sorularla, tamamlanmamış ifadelerle ve emir cümleleriyle çevrili absürt bir dünyada oldukları gerçeğine ulaşılır. Son olarak, tiyatro oyunlarının konuşma ilkelerine göre incelenmesiyle, karakterlerin birbirleriyle olan iletişimlerdeki ifadelerin altında saklanan gerçeklere ulaşılır.

Beş bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde Absürtlüğün kökenleri ve Absürt Tiyatro genel hatlarıyla anlatıldıktan sonra Absürt Tiyatroda kullanılan dilin özelliklerine değinilir ve Beckett’in, Pinter’ın ve Ionesco’nun Absürt Tiyatro yazarı olarak öne çıkan özellikleri ve dil kullanımları hakkında bilgi verilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, biçembilim hakkında bilgi verilmesinin ardından, tiyatro eserlerinin biçembilimsel analiz yöntemi ile nasıl incelendiği belirtilir. Bu amaçla, ‘şema teorisi’, ‘konuşma sırası yapıları’, ‘incelik biçimleri’,

‘söz edimleri’ ve ‘konuşma ilkeleri’ hakkında bilgi verilir ve oyunların biçimsel analizinin bu ögelere göre nasıl yapılması gerektiği açıklanır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, *Godot’yu Beklerken* adlı oyunun biçimsel analizi yapılır. Oyun hakkında genel bir bilgi verildikten sonra, oyun şema teorisine, konuşma sırası yapılarına, incelik biçimlerine, söz edimlerine ve konuşma ilkelerine göre incelenir. Yapılan biçimsel incelemeler ışığında ulaşılan dilsel verilerle anlam derinliklerine varılır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, *Doğum Günü Partisi* adlı oyunun biçimsel analizine yer verilir. Oyun genel olarak tanıtıldıktan sonra, oyunun şema teorisine, konuşma sırası yapılarına, incelik biçimlerine, söz edimlerine ve konuşma ilkelerine göre biçimsel analizi yapılır.

Çalışmanın beşinci bölümünde, Ionesco’nun *Ders* isimli oyununun biçimsel analizi yapılır. Oyun, genel olarak tanıtıldıktan sonra, şema teorisine, konuşma sırası yapılarına, incelik biçimlerine, söz edimlerine ve konuşma ilkelerine göre, biçimbilimsel analiz yöntemi ile incelenir. Yapılan biçimsel inceleme boyunca Ionesco’nun biçiminin oluşturduğu anlam derinlikleri açığa çıkarılarak bu anlam katmanları eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilir.

Çalışmanın sonuç bölümünde, Beckett’in, Pinter’ın ve Ionesco’nun biçimsel özellikleri genel hatları ile özetlenip birbirleri ile karşılaştırılarak, her bir yazarın insanın absürt dünyadaki hiçliğini ifade etmede dili nasıl kullandığı ve biçimlerinin hangi derin anlamlar oluşturduğu kısaca belirtilmektedir. Bu doğrultuda ise, Absürt Tiyatro dilinin değişmez dilsel özelliklere indirgenemeyeceği fikri ileri sürülecektir.

I. BÖLÜM

ABSÜRT TİYATRO

1.1. Absürtlüğün Kökenleri

Bireyin gerçeklerden, sosyal değerlerden ve aydınlıktan yoksunlaşan dünyasındaki anlamsız varoluşunu ve çaresizce derin bir kaosa mahkûm edilmesini sergileyen Absürt Tiyatro, Beckett, Pinter, Albee, Adamov ve Ionesco gibi I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisini eserlerinin ruhuna işleyen 20. yüzyıl tiyatro yazarları ile özdeşleşerek, edebiyat tarihinde edebi bir tür olarak yer edinmiştir. Edebiyatta bir tiyatro türü olarak yer edinmesinin 20. yüzyıla denk gelmesi ise absürtlüğün kökeninin 1950'li yıllara dayandığına dair bir yargı oluşturmuştur; ancak, özü sadece 20. yüzyıl edebiyatı ile sınırlandırılmayacak kadar derin olan Absürt Tiyatronun yansıttığı anlamsızlık hissinin kökeni çok daha eski tarihlere dayanmaktadır: Esslin'in (1961) belirttiği gibi, Absürt Tiyatro, “yalın tiyatro”; “soytarılık, maskaralık, ve delice sahneler”; “anlamsız sözler”; ve “güçlü alegorik unsur sergileyen düş ve düşlem yazını” gibi eski geleneklere dayanır ve bu eski gelenekleri yeni ve değişik şekillerde kullanarak, çağdaş sorunların anlatımında bir araya getirir (233-234).

Absürt Tiyatronun dayandığı eski geleneklerden olan “yalın tiyatro”da sirk ya da revülerde ve hokkabazların, akrobatların, boğa güreşçilerinin ya da mim sanatçılarının gösterilerinde sergilenen “soyut sahne efektleri” yansıtılır ve dil iletişim aracı olarak görülmez (Esslin, 1961: 234). Bu doğrultuda, birçok absürt eserde olduğu gibi “minimal”lik ve “geçici”lik sergileyen metin sadece bir maske gibi işleyen “senaryo”ya dönüşür; kelimeler, “ezgiler”, “çığlıklar” ve “yansımalar”

hâlinde belirir; “heceler” ya da “ayrık sözcükler” “cümle”lerle yer değiştirir; ve tiyatrodaki “büyülü ritim”, “soyutlama” ile sonuçlanır (Williams’tan aktaran Kennedy, 1975: 10). ‘Yalın tiyatro’da gözlemlenen bu sessizlik ve minimalist dil, örneğin, Beckett’in *Act Without Words I* (*Sözsüz Oyun I*) (1956) isimli kısa absürt oyununda açıkça gözlemlenir. Hiçbir sözün yer almadığı ve yalnızca belirsiz “uğultu”ların işitildiği oyundaki bireyin sadece kimliksizliğinin göstergesi olan bir isimden değil aynı zamanda sestten de yoksun olması; “baş döndürücü ışık”la bir kukla gibi itildiği çölde tek bir kelime bile etmeksizin sağa sola gitmesi; yukarıdan indirilen ağacın gölgesine gidip oturması; indirilen terzi makasıyla tırnaklarını kesmesi; farklı boyutlardaki küplerle ve sarkıtılan düğümlü ipe üzerinde “SU” (Beckett, 2006b 53; 54) yazılı sürahiye ulaşmaya çabalaması; ipe kesmesi sonucunda düşmesi; ve indirilen her bir nesnenin tekrar yukarıya çekilmesiyle yeniden hareketsizliğe indirgenmesi ise, şüphesiz ki, Beckett’in ‘yalın tiyatro’ya dayandığını kanıtlamaktadır. Ayrıca, oyunda yer alan kukla niteliğindeki bireyin üzerinde büyük harflerle “SU” (Beckett, 2006b: 54) yazılı olmasına rağmen içinde su olup olmadığı bilinmeyen bir sürahiye ulaşmaya çabalaması varlığından bile emin olmadığı bir kurtuluşun yanıltıcı ümidiyle yaşamaya devam eden insanın kendi aldanişına ışık tutarken, uzunca bir süre ulaşmaya çalıştığı bu sürahiyi oyunun sonunda artık umursamaması, sonuçsuz bir varoluşa mahkûm edildiği gerçeğiyle yüzleşen bireyin yaşamın uğraşılmaya değer olduğu yanılsamasından uyanışını resmeder. Oyundaki karakterin evrenin kalabalıklaşması ile başlangıçta yanılsamaya itilerek nafile bir telaşa kapılması ve uyanışıyla birlikte dış dünyaya duyarsızlaşması ise, yüzleştiği gerçeğin ne kadar büyük olduğunu iletirken, ‘yalın tiyatro’daki sessizliğin aslında ne kadar büyük bir gizli haykırış barındırdığını da gözler önüne serer. *Sözsüz Oyun I*’de

sergilendiği gibi resmettiği dil çöküntüsüyle varoluş absürtlüğünün derin sesine tercüman olan ‘yalın tiyatro’, sahip olduğu bu çelişkili sessizlik sonucunda ise, Esslin’in (1961) belirttiği gibi, hokkabazlar, akrobatlar, ip cambazları ve hayvan terbiyecileri gibi sözsüz beceri sanatçılarıyla soytarılar arasındaki bağıntıdan doğan “mimus” ya da “mim geleneği” ile ilişkilendirilir (235).

Eğlencelerde ya da tiyatro oyunlarının intervallerinde sergilenen “flüt eşliğindeki karakter dansları”na dayanan “mimus”, “kaba güldürü”de kullanılan “maske”ler gibi tüm “sahne efektleri”nden sıyrılan ve “saçmalık” içeren eski bir tiyatro geleneğidir (Mommsen, 1871: 690; 691). “Skeç”, “dans”, “şiir”, “şarkı”, “hokkabazlık”, “pantomim”, “akrobatik beceri” ve “eğitilmiş hayvan” gösterileri gibi unsurlarla “gerçekçi” bir taklit sunan “mimus”u, “nükteli diyaloglar”, “hicivsel yansımalar”, “güncel saldırılar” ve “yaşamın dramatik tasviri” şekillendirir (Allen, 1910: 329; 331). “Gerçekçilik akımı” doğrultusunda sergilenmelerine rağmen tragedyanın ya da komedinin katı kurallarından sıyrılan antik dönemdeki “mim” gösterilerinde “aksi” ya da “ahmak” kimliğiyle tanınan ve mantıklı düşünebilme yeteneğinden yoksun olan absürt soytarılar yer alır (Esslin, 1961: 235; 236). Vurguladıkları “fiziksel betimleme”yle çağın “opera şarkıcıları”na ya da “bale dansçıları”na benzeyen bu karakterler, “ip cambazları”, “masalcılar”, “akrobatlar”, “müzisyenler”, “hokkabazlar”, “şarkıcılar”, “dansçılar” ve “kukla ustaları” gibi bireylerden oluşur (Hunningher’dan aktaran Rozik, 2005: 97; 98). Akıllıca davranmak yerine, Allen’in (1910) ifadesiyle, “bağırma”, “homurdanma”, “böğürme”, “ciyaklama”, “mırıldanma” ve hayvan taklit etme gibi eylemlerde yer almaları (331) ‘mim’ geleneğindeki bu bireyleri gülünç ve manasız kılar. Bu tip mantıksız karakterlere, örneğin, Reich’in *Der Mimus (Mimus)* adlı eserinde

rastlanılır: eserde bahsedilen karakterlerden biri evini satmak istediğini belirtmek için yanında bir tuğla taşıırken, diğer bir karakter ise eşeğine yemek yemeden nasıl yaşanabileceğini öğretmeye çalışır ve eşeğinin bu süreç sonunda ölmesi üzerine ahmaklığını sergileyen şu sözleri söyler: “Büyük zarara uğradım; eşeğim tam yemek yemeden yaşamayı öğrenmişti ki öldü” (Esslin, 1961: 235-236). Alıntıda gösterildiği gibi, düşünsel eksiklik sergileyen bireylerle şekillenen ‘mim’ geleneği, benzer şekilde, çoğunlukla “palyaço oyunundakinden daha gevşek, daha vasat ve daha absürt” olan, bir dilencinin aniden kral’a dönüşebileceği kadar “karışık”lık gösteren ve değer yargıları çöküntüye uğratacak derecede “ahlâksız” durumları resmeden sıradışı özellikteki konulardan oluşur (Mommsen, 1871: 691). Bu doğrultuda, ‘mim’ geleneğindeki “rengârenk giysiler” ya da “palyaço kıyafetleri” giyen erkekler ve neredeyse “çıplak” olan kadınlar, “zina”da bulunurlar; “insani değerlerin ve karakterlerin taklitleri”ni sunarlar; “müstehcen konular”da konuşurlar; “sihirbaz”lık yaparlar; ya da davul ve ziller eşliğinde “fahişe”, “ayartıcı”, “zinacı” ve “ayyaş” gibi roller üstlenirler (Allen, 1910: 332). Ancak, yer aldıkları bu eylemler sıradan yaşama her ne kadar uzak gibi görünse de, Reich’in *Mimus*’undaki bireyin ölüme karşı duyarsız yaklaşımından da anlaşılacağı gibi aslında duyguların ne kadar yoksunlaştığını ve basitliğe indirgendiğini gözler önüne sererek, insanlığın yüzleşmekten korktuğu ve bu nedenle körlüğüyle örtmeye çalıştığı en yakın gerçekliğine ayna tutarlar. Genet’deki Madam’ın, Beckett’deki Lucky’nin, Pinter’deki Stanley’in ya da Ionesco’daki Öğrenci’nin varlığının da Reich’in *Mimus*’undaki eşeğin varlığı gibi basitliğe indirgendiği ve ‘mim’ geleneğinde sergilenenlere benzer şekilde tecavüzle, aşağılamalarla, alayla, şiddetle ya da yitirilen

bir özsaygıyla şekillendiği dikkate alındığında ise, ‘mimus’ geleneğinin Absürt Tiyatroya yön verişini açıklık kazanır.

Absürt Tiyatroyu şekillendiren ‘mim geleneği’, Fransız ve İngiliz edebiyatının “gizem oyunları”nda, “karakterlerin diğer karakterleri kandırmak için maske taktıkları ve yanlış kimliklere büründükleri”, “taklit”, “mimik”, “dayak”, ve “kavga” gibi görsel öğelerin vurgulandığı ve “yanlış anlaşılmalara”la birlikte “belirsiz ya da müstehcen dil”in öne çıktığı “hile” ve “kurnazlık”la şekillenen “fars”ta (Hüsken ve Schoell, 2002: 12) ve kökensel olarak “ezberden okuma”ya ya da “dans”ın takip ettiği “diyaloglar”a yer veren “pantomimsel danslar”la “maskeli alaylar”dan oluşan “putperestlere özgü sihirli ayinler”e dayalı Alman “Karnaval Oyunları”nda (Rudwin’den aktaran Garvin, 1923: 16) etkisini gösteren “gezgin soytarılar”la, eski dönemdeki ‘mimus’tan türeyen “saray soytarıları”yla ve “commedia dell’arte” geleneği ile devam etmiştir (Esslin, 1961: 237). “Sözel nükteli şaklabanlar”dan, “görsel maskaralık sunan sirk figürleri”nden ve “ahmak” ya da “züppe” kimliğindeki “budalalar”dan oluşan ‘soytarılar’, yanlış anlayarak, beklenmedik davranışlarda bulunarak, ya da hiçbir şeyi anlamayarak, “eğlendirirler ve güldürürler” (Janik, 1998: 1). Üstelik, eğlence sundukları gibi en önemli durumlarda “kargaşa” da çıkararak, insanın var olan düzene meydan okuma isteğini yansıtırlar (Chambers, 2006: 166). Bu doğrultuda, “eğlendirme”nin haricinde “bulandırma” ve “alt üst etme” gibi görevleri de üstlenen ‘soytarılar’, “kelime oyunları”yla, “müstehcen argo kelimeler”iyle ve “söz sanatları”yla alay eden ifadeleriyle dikkat çekerler (Janik, 1998: 2; 13). Shakespeare’in *Measure for Measure* (*Kısasa Kısas*) oyunundaki akşamdan kalma olduğu için “Uykum var” (Shakespeare, 1996: 808) diyerek kendi idamına gitmeyi reddeden Barnardine isimli

ahmak karakterinde ya da *The Two Gentlemen of Verona* (*Veronalı İki Centilmen*) eserinde zekice kullandığı kelime oyunları ile öne çıkan Launce adlı karakterinde ‘mim’ geleneğini devam ettiren ‘soytarılar’ın absürtlüğüne açıkça rastlanılır. Öncelikle, *Kısa Kısas*’taki idam cezasına çarptırılan ancak sarhoşluğu dolayısıyla uyandırılmadığı için idamı yıllardır gerçekleştirilemeyen Barnardine karakteri, “ölüm varlığına sarhoş uykusunun korkunçluğundan fazla anlam yüklemeyen; geçmişten, şimdiki zamandan ve gelecekte korkusuz, pervasız ve kayıtsız; ve ölümden bihaber ve çaresizce ölümlü bir adam” (Shakespeare, 1996: 807) olarak trajikomik bir şekilde ölüme mahkûm edildiği gerçeğine sarhoşluğunun yarattığı illüzyonla kör kalır. Bu doğrultuda ise, zaten öldükleri gerçeğiyle baş başa kaldıklarını kabullenmeyip çürümüş bir beklenti ile yaşadıkları illüzyonuna kapılan Estragon ve Vladimir ikilisi gibi yitik varoluşunu yanılgıya dayandırır. Adli Subayın onun hakkında söylediği “Duymaz kimseyi; Hapishanenin özgürlüğünü tatmıştır hep, kaçma fırsatı verseniz bile kaçmaz” (Shakespeare, 1996: 807) ifadesinden de anlaşılacağı gibi, kaçınılmaz ölüm gerçeği ile alay ettiği daha fazla açıklık kazanan ve Stanley gibi kapandığı dört duvar arasındaki sarhoşluğunun bulanıklığı ile gerçeklerin göz kamaştırıcı netliğinden kaçan Barnardine’nin bu şaşırtıcı komikliği, benzer şekilde, onu asmak için gelen ve onun gibi komikçe davranan cellatlarla arasında geçen diyaloglar aracılığıyla da sergilenir:

POMPEY: Bay Barnardine! Kalkıp asılmanız gerekir, Bay Barnardine!

ABHORSON: Haydi, Barnardine!

BARNARDINE [içeriden]. :Kesin sesinizi! Kim yapıyor bu gürültüyü? Siz de kimsiniz?

POMPEY: Arkadaşların, bayım; cellatlar. Kalkıp ölüme gidiyor olduğun için iyi olmalısın.

BARNARDINE : [içeriden]. Defolun, düzenbazlar, defolun! Uykum var. (Shakespeare, 1996: 808)

Görüldüğü gibi, Barnardine’ne karşı sert ve katı bir tutum sergilemeleri beklenen cellatların ‘Bay’ ifadesiyle seslendikleri Barnardine’ne saygı göstermeleri ve kendilerini Barnardine’nin ‘arkadaşı’ olarak tanıtmaları, beklentileri yıkarak komiklik oluşturur. Benzer şekilde, ölecek olduğu için ürkeklik sergilemesi beklenen ve bağışlanması için yalvarması gereken Barnardine’nin canını almaya gelen cellatlara “Kesin sesinizi!” ve “Defolun, düzenbazlar, defolun!” gibi ‘olumsuz imaj’ zedeleyici ifadelerle karşı çıkması ve alışılmadık bir şekilde “Uykum var” (Shakespeare, 1996: 808) diyerek asılma eyleminin gerçekleştirilmesini reddetmesi de, bilindik mahkûm modelinden uzaklaşarak gülünçlük yaratır. Bu doğrultuda ise, Barnardine ve cellatların komikliğinde ‘mim’ geleneğindeki soytarıların gülünç tavırlarından izler görüldüğü açığa çıkarken, Barnardine’ne ‘Bay’ diye hitap eden ve ona kendilerini ‘arkadaş’ diye tanıştıran kişilerin Barnardine’ni ölüme götürecek olan cellatlar olduğu dikkate alındığında, fiziksel varoluş hakkı tanındığı için değerli olduğunu sanan bireyin aslında en benlik zedeleyici gerçek olan ölüme götürüldüğünde tanındığı fiziksel varoluş hakkıyla fark edildiğini sanarak Barnardine gibi komik bir özgüvene bürünen bireyin kapıldığı illüzyonla kaçınılmaz yenilgisine körleşerek boş varlığında kaybolmaya kendini tutsak etiğine ışık tutulur. *Kısasa Kısas*’taki Barnardine gibi bir diğer Shakespeare karakteri olan *Veronalı İki Centilmen* oyunundaki Launce ise mantıksız ifadeleriyle ve kıvrak zekâ ürünü olan sözel oyunları ile ‘mim’ soytarılarının gülünçlüğünü sergiler. Örneğin, evden ayrılışının üzüntüsü içindeyken anne ve babasını ayakkabılarıyla özdeşleştirerek, eşyalarına kız kardeşinin anlamını yükleyerek ve şapkasını Hizmetçisi yerine koyarak hasretini ifade etmeye çalışır: “Bu ayakkabı, delikli olan, annem ve bu

babam; üzerindeki zararlar! Orada: şimdi, bayım, bu eşyalar kız kardeşim; çünkü, bakınız, o zambak kadar beyaz ve çubuk kadar ince: bu şapka, hizmetçimiz Nan” (Shakespeare, 1996: 194). Böylece, akıldışı bir portre sunar; çünkü, ayrıldığı için üzgün olduğunu söylediği insanları yüceltmeye çalışırken onları eski ayakkabılarına, şapkasına ve eşyalarına indirgeyerek bir anlamda aşağılar ve kullandığı ‘olumsuz imaj zedeleyici’ ifadelerine olumlu bir anlam yükleyerek içinde bulunduğu duygu durumuyla çelişen komik bir tavır sergiler. Launce’ın kelime oyunları ile yarattığı gülünçlüğüne ise, Proteus ile Julia’nın ilişkileri hakkında ona sorular soran Speed’le aralarında geçen diyalogda rastlanılır:

SPEED: Yani, Julia efendinle evlenecek mi?

LAUNCE: Hayır.

SPEED: Ama, nasıl? Efendin Julia’yla evlenecek mi?

LAUNCE: Ona da hayır, evlenmiyor.

SPEED: Ayrıldılar o zaman.

LAUNCE: Hayır, bir elmanın iki yarısı gibiler.

SPEED: Peki ya durumlar nasıl şimdi?

LAUNCE: Efendimin malum durumu iyiye, Julia’nınki de iyidir.

SPEED: Ne baş belası bir adamsın! Anlamıyorum seni (I understand thee not).

LAUNCE: Sen de ne odun kafalısın! Altımda duramazsın, bak değneğim altımda durur (My staff understands me).

SPEED: Dediğini mi?

LAUNCE: Dediğimi de yaptığımı da. Bak şimdi, eğiliyorum, ne oluyor?

SPEED: Değneğin altında kalıyor.

LAUNCE: Altında kalmak (stand-under) ve anlamak (under-stand) aynı şey.

SPEED: Ama, anlat bana birlikte olacaklar mı?

LAUNCE: Köpeğime sor: evet derse, olacaklar; hayır derse, olacaklar; kuyruğunu sallarsa ve hiç bir şey demezse, olacaklar. (Shakespeare, 1996: 197)

Görüldüğü gibi, Launce karmaşık ve belirsiz cevapları ile Julia ve Proteus ikilisinin ilişkisi hakkında ona sorular soran Speed’in aklını karıştırır ve Speed onu anlamadığını söylediğinde anlamak (understand) kelimesine altında kalmak (under-

stand) anlamını yükleyerek onun aşağısında kalabilmesinin zaten olanaksız olduğunu ve yalnızca değneğin onun altında olabileceğini söyler. Ayrıca, bu kelime oyununa kanan Speed'in anlamak (understand) kelimesiyle sesteş olan altında kalmak (understand) kelimesini karıştırdığını bilmesine rağmen Speed'i düşürdüğü komik durumdan çıkarmaya çabalamaz ve Speed tekrar Julia ile Proteus'un evlenip evlenmeyeceklerini sorduğunda, "Köpeğime sor: evet derse, olacaklar; hayır derse, olacaklar; kuyruğunu sallar ve hiç bir şey demezse, olacaklar" gibi 'semantik sapma' sergileyen ve köpeğin konuşmasının olanaksız olduğu için 'nitelik ilkesi'ni yıktığı anlaşılan bir cevap vererek komikliğine devam eder. Bu doğrultuda, Launce'ın gülünçlüğünde 'mim' budalalarının sesinin yer aldığı kanıtlanırken üstün zihinsel yeterlilik gerektiren bu sözel oyunların toplumda değersizliğe itilen bir köle tarafından kullanıldığı ve bu oyunların gülünmekten öteye gitmediği dikkate alındığında kanıtlanan daha önemli diğer bir gerçek ise, Speed gibi körleşmiş ve sessizleştirilmiş bütünden sıyrılan Launce gibi farklı azınlığın 'köle' damgası ile ötekileştirildiği ve bütündeki sessizlik için bir tehdit teşkil ettiği düşünülen düşünsel yeterliliğin düşük toplumsal konum damgası altında yalnızca gülünçlüğü indirgenerek, fark edilmeye değer görülmediği gerçeğidir. Shakespeare'nin Barnardine ve Launce isimli karakterlerinde gözlemlenen 'mim' 'soytarılar'ına ait bu gibi gülünçlükler, benzer şekilde, Absürt Tiyatro eserlerindeki çelişkili, anlaşılması zor ve gülünç olduğu kadar trajiklik de sergileyen birçok karakterde de açıkça hissedilir. Pinter'ın *The Dumb Waiter (Git Gel Dolap)* (1957) isimli oyunundaki Ben ve Gus arasında "su ısıtıcısı"yla ilgili beklenmedik bir şekilde gelişen diyalog, örneğin, Absürt Tiyatrodaki bireylerin antik döneme dayanan 'soytarılar' gibi farklı, gülünç ve alaycı olduklarının göstergesidir:

BEN: Git ve yak onu.
GUS: Neyi yakacağım?
BEN: Su ısıtıcısını.
GUS: Gazı demek istedin, herhâlde.
BEN: Kim?
GUS: Sen?
BEN: (*Gözlerini kısarak*). Gazı kastediyorsun demekle ne demek istiyorsun?
GUS: Şey, bunu demek istiyorsun, değil mi? Gazı.
BEN: (*sinirlenerek*). Git ve su ısıtıcını yak diyorsam, bu git ve su ısıtıcısını yak anlamına gelir.
GUS: Su ısıtıcısı nasıl yakılabilir ki?
BEN: Bu bir söz sanatı! Su ısıtıcını yak. Bir söz sanatı!
GUS: Hiç duymamıştım.
BEN: Su ısıtıcısını yak! Bu yaygın bir kullanımdır!
GUS: Bence yanlış biliyorsun.
BEN: (*tehditkâr*). Ne demek istiyorsun?
GUS: Su ısıtıcını aç denilir.
BEN: (*gergince*). Kim der? (Pinter, 1996a: 125)

Görüldüğü gibi, çoğu antik dönemdeki soytarılar gibi palyaço kıyafetleri giymemelerine ya da maske takmamalarına rağmen, BEN ve GUS birbirlerini yanlış anlayarak, ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen uygunsuz cevaplar vererek ve önemsiz gibi görünen bir konu üzerinde absürtçe tartışarak, aslında ‘soytarı’ kimliğini taşırlar. Taşıdıkları bu kimliklerin ‘soytarılar’daki özellikleri yansıtması, GUS’ın “Su ısıtıcını yak” (Pinter, 1996a: 125) gibi sözel sanat içeren kalıplaşmış ifadedeki ‘anlamsal sapma’ya dikkat çekerek, kabullenilmiş kuralların yanlışlığına vurgu yapmasıyla, bir anlamda var olan düzene baş kaldırmasıyla ve alaycı tavırlarda bulunarak kelime oyunlarına girişmesiyle daha fazla açıklık kazanır. Böylece, GUS ve BEN ikilisinin yanlış anlaşılma ile sonuçlanan kopuk ve alaycı ifadeler kullanmaları, onların ‘soytarılar’a olan yakınlıklarına ışık tutarken, birbirlerini anlamayacak kadar güçsüzlük taşımalarına ve hatta belirsiz kişilerce manipüle edilmeyi kabullenebilecek kadar zayıf olmalarına rağmen hiç kimsenin fark edemeyeceği bir ‘anlamsal sapma’yı fark etmeleri ve dilsel kurallar üzerinde tartışmaya girmeleri ise,

‘soytarılar’ın gerisinde aslında bastırılan güçlü entelektüel düşüncelerin yer alabileceği sezdirisinde bulunur. Bu doğrultuda varılan en güçlülerin en basitliğe itilerek ‘soytarı’ damgasıyla işaretlendiği gerçeği ise, varoluş absürtlüğünün tarifsizliğine kapı açarak absürt evrendeki her şeyin nasıl altüst edildiğini gözler önüne serer.

Absürt Tiyatroya öncülük eden diğer bir unsur ise ‘mim’ geleneği ile sıkı bir ilişki içerisinde olan ‘commedia dell’arte’ geleneği olmuştur (Esslin, 1961: xi). 16. yüzyılın ortalarında ortaya çıkarak, özellikle Fransa ve İtalya olmak üzere neredeyse tüm Avrupa’yı etkisi altına alan ‘commedia dell’arte’, “doğaçlama komedi”, “konu komedyası” ve “hazırlıksız komedi” olarak bilinmiş; içinde yer alan çoğu karakterin maske takması ile “maske komedisi” olarak tanımlanmış; ve İtalyan komedyenleri tarafından geliştirildiği için en son olarak ise “İtalyan komedisi” ya da yalnızca “komedi” ismini almıştır (Oreglia, 1973: 1). Brand ve Pertile’in (1999) ifade ettiği gibi, “yüz maskeleri”nin kullanıldığı, kadın âşıkların gerçekten kadın cinsiyetindeki oyuncular tarafından oynandığı ve belirli bir yazılı senaryoya dayanmayıp her maskede uzmanlaşmış oyuncuların sonraki oyunlarında tekrar kullanabilecekleri “sözler”inin, “şakalar”ının ya da “sözel ve fiziksel rutinleri”nin doğaçlama bir şekilde kullanımından oluşan “taslak senaryo”nun dikkate alındığı ‘commedia dell’arte’, komik bir “ağız”la ya da “aksan”la konuşan oyuncuların anlattıkları gülünçlüklerle insanları eğlendirdikleri bir gelenektir (284; 285). Absürt Tiyatro gibi güldürmeye yer veren bu gelenekteki her grup, “umut”, “aşk” ya da “arkadaşlık” gibi konularda abartılı bir şekilde “şiirsel” kalıplaşmış sözler söyleyen “dört sevgili”den; hizmetçilerle başa çıkan “iki yaşlı adam”dan; kadın sevgiliye gelecekte âşık olacak bir “kaptan”dan; ve çoğunluğu erkek olmak üzere içlerinden en az bir tanesi “zeki”

ve diğeri ise “aptal” olan, âşıkları destekleyen, yaşlılarla mücadele eden ve Laurel ve Hardy ya da Marx Brothers gibi “bilme”, “tepki gösterme” ve “kıskançlık” hissetme gibi gülünç davranışlarda bulunan “hizmetçiler”den oluşur (Kuritz, 1988: 170; 171; 172). Bu doğrultuda, Beckett’in *Waiting for Godot* (*Godot’yu Beklerken*) oyunundaki farklı kişiliklere sahip olan Estragon ve Vladimir ikilisinin ya da Jean Genet’nin *The Maids* (*Hizmetçiler*) oyunundaki Solange ve Claire ile Ionesco’nun *The Bald Soprano* (*Kel Şarkıcı*) oyunundaki Smith ve Martin ailelerinin Laurel ve Hardy gibi yer aldıkları beklenmedik eylemleriyle, ‘commedia dell’arte’ geleneğindeki karakterlerin uzantıları olduğu söylenebilir. Kuritz’ın (1988) ifadesiyle, ‘commedia dell’arte’deki “hizmetçilerin tokatlandıkları andaki etkiyi artırmak için genelde ağızlarında su ya da hava sakladıkları”; “dişçilerin sorunlu dişin haricindeki diğer bütün dişleri çekmek için daima marangoz ya da nalbant kullandıkları”; ve “garsonların tabakları ve çatal bıçakları masaya koymadan önce kirli pantolonlarıyla ya da önlükleriyle sildikleri” (172) dikkate alındığında ise, eski dönemlere ait olmasına rağmen ‘commedia dell’arte’ geleneğinin Absürt Tiyatroya yön verdiği gerçeği daha fazla açıklık kazanır. Üstelik, gülünçlüğün insanlığın başlangıcından beri var olduğu da kanıtlanarak, insanın absürtlüğün zincirlerindeki kör savaşının ebediliği gözler önüne serilir.

Ortaçağın ‘soytarıları’yla ve ‘commedia dell’arte’ geleneğinin Zanni’si ve Arlecchini’yle ilişkilendirilen eski ‘mim’ geleneği, “müzikhol” ve “vodvil komedileri”nde etkisini sürdürmüş ve Absürt Tiyatroyu şekillendiren en önemli unsurların başında yer alan “sessiz film komedisi”ne de öncülük etmiştir (Esslin, 1961: 239-240). Günlük yaşama dair “yaygın rutinler”in ve basitliklerin en komik şekilde sergilendiği ve beklenen aksine sıradışılıklarla şekillendiği “sessiz film

komedisi”nde anlatılanlar değil anlatma biçiminin etkileyiciliği dikkat çeker (Balducci, 2011: 5). Bu doğrultuda, ‘sessiz film komedisi’nin güldürücü bir şekilde resmettiği kâbus ve amasızlıkla dolu dünyada sürekli olarak “sözsüz ve anlamsız eylemin derin şiirsel gücü” yansıtılır (Esslin, 1961: 239-240). ‘Sessiz film komedisi’nin en bilindik olayları altüst ederek sunması ve bu olayları bambaşka eylemlere neden olacak şekilde kullanarak evrenin absürtlüğünü yansıtması, rneğin, Keystone’nun *Among the Mourners (Yaslılar Arasında)* (1914) isimli komedisindeki cenazede “hokkabazlık” numaralarının yer almasında; *The Adventurer (Maceracı)* (1917) eserinde Chaplin’in kullandığı spre y iesi”yle yemek yiyen kibar bir beyefendiye rahatsızlık vermesinde, spreyle ieeğini karıştırmasında ve spre y ieeği haricinde her şeye pskrtmesinde; *The Bath Chair Man (Tekerlekli Sandalye Sürücüsü)* (1904) eserindeki Pierre’nin tekerlekli sandalyeyle sürdüğü bireyle birlikte onu aldatan sevgilisinin peşine düşerek, tekerlekli sandalyedeki bireye zarar verişinde; ve *Heck (Kahrolası)* eserindeki (1921) su pompasının Billy Bevan’a meydan okuyuşunda açıklık kazanır (Balducci, 2011: 9; 12; 18). Üstelik, ‘spre y’ ve ‘su pompası’ gibi basit yaşama ait nesnelerin birer tehdit unsuruna dönüşmesi, güven duygusundan sıyrılan evrendeki korku ve endişeye ışık tutarken, yas tutulması beklenen bir cenazede komiklik sergilenmesi ve tekerlekli sandalyedeki bireye zarar verilmesi, insanların değer yargılardan koptuğunu ve duyarsızlıklarıyla bireysel evrenlerdeki karanlığa gmldklerini sergiler. Böylelikle, Absürt Tiyatroda gülünç bir şekilde sergilenen korku, şüphe, kopukluk ve değersizleşme gibi kavramların ‘sessiz film komedisi’nden izler taşıdığı açıklık kazanır. ‘Sessiz film komedisi’ gibi ‘commedia dell’arte’ geleneğinin yeniden ekil bulduğu “kukla tiyatrosu” ve “Punch ve Judy gösterileri” de Absürt Tiyatronun gelişimine katkıda bulunmuştur (Esslin,

1961: 241). “Güçlü ve agresif” bir karakter olarak tanımlanan Punch’ın zayıf ve sakin Judy karakteri üzerinde üstünlük kurmasını ve fiziksel saldırılarla onu kontrol altına almasını konu edinen Punch ve Judy gösterileri, didaktik ve “tekrarlayıcı” sahnelerden oluşmuştur (Brooke, 2012: 3). Beckett’deki Pozzo ve Lucky’nin, Pinter’daki McCann ve Stanley’in ve Ionesco’daki Profesör ve Öğrencinin arasındaki ilişkinin Punch ve Judy arasındaki sevgi ve iletişimden yoksun soğuk ve tehditkâr güç ilişkisini anımsatması, Punch ve Judy gösterilerinin Absürt Tiyatro üzerinde ne kadar etkili olduğunu kanıtlamaktadır.

‘Mim’ geleneğinden oluşan “yalın tiyatro” ve “soytarılık” gibi eski geleneklerin yanı sıra “anlamsız söz” unsuru da 20. yüzyıl öncesindeki Edward Lear, Lewis Carroll, ve Christian Morgen gibi birçok şairde yer alarak; Laurence Sterne, Lichtenberg, Charles Nodier, Mark Twain ve Ambrose Bierce gibi yazarların düz yazısında sergilenerek; ve Ring Lardner gibi tiyatro yazarlarının oyunlarında kullanılarak, Absürt Tiyatroda yeniden ses bulmuştur (Esslin, 1961: 249). Absürt Tiyatro öncesinde de gözlemlenen ‘anlamsız sözler’in Absürt Tiyatrodaki yansıması, örneğin, Ionesco’nun *Kel Şarkıcı* isimli eserindeki Martin ve Smith ailelerinin diyaloglarında açıkça gözlemlenir:

BAYAN MARTIN: Kocanın tabutunu eğer bana verirsen, sana üvey annemin terliklerini veririm.

BAY SMITH: Hizmetçimizle evlendirmek için monofizit tarikatından bir papaz arıyorum.

BAY MARTIN: Ekmek bir ağaçtır, oysa ekmek aynı zamanda bir ağaçtır, her sabah, tan vaktinde, meşeden meşe doğar.

BAYAN SMITH: Amcam köyde yaşar, ancak bu ebe kadını ilgilendirmez.

BAY MARTIN: Kâğıt, yazmak içindir, kediye fare için. Peynir, tırmalamak içindir. (Ionesco, 1982: 39)

Görüldüğü gibi, Smith ve Martin çiftlerinin kullandıkları ifadeler, kendi içlerinde anlamsızlık taşıdıkları gibi diğer ifadelerle de bağıntısızlık sergilerler. Bu doğrultuda, Smith ve Martin ailelerinin aralarındaki mesafelerin aşılmazlığı gösterilirken, konuştuklarının sadece anlamsız ses topluluğundan ibaret oluşuyla ise, anlamın yitirildiği absürt evrenin bireysel dünyalarda açtığı kaosa ışık tutulur. Ionesco'daki bu diyalogların taşıdığı 'anlamsız sözler', Beckett ve Pinter'daki karmaşık konuşmalara da paralellik göstermektedir. Bunun en açık kanıtı, *Kel Şarkıcı*'daki 'bağıntı ilkesi'ni yıkan karakterlere benzer şekilde "Nereye gidelim?" sorusuna "Çok uzağa değil" diyerek yanıt veren Vladimir'e, Estragon'un "Evet, buradan çok uzağa gidelim" (Beckett, 2006a: 85) diye karşılık vermesidir. Bu doğrultuda, Vladimir ve Estragon'un birbirlerini dinlemedikleri ve fiziksel varlıklarının aksine yokluk sergiledikleri açığa kavuşurken, 'anlamsız sözler'in Absürt Tiyatroda nasıl ses bulduğu da kanıtlanmış olur.

Absürt Tiyatroyu şekillendiren başlıca eski gelenekler arasında, son olarak, "söylencesel, alegorik ve düşsel düşünceler" yer alır (Esslin, 1961: 251). "Ölü insanların sayısı yaşayanlardan daha fazla. Ve sayıları da gittikçe artıyor. Yaşayanlar azalıyor" diyerek belirli bir kalıba sokularak manipüle edilen bireylerin ölümüne sürüklenişine dikkat çeken ve "Asla bir gergedan olmayacağım, asla, asla!" (Ionesco, 2000: 26; 124) diye haykırarak sisteme başkaldırmaya çalışan Berenger'in resmedildiği Ionesco'nun *Rhinoceros* (*Gergedanlar*) isimli oyununda, örneğin, "konformist faşizm" kavramının alegorisi sunulurken, Goldberg ve McCann'nin Stanley'e yaptıkları işkenceye yer veren *The Birthday Party* (*Doğum Günü Partisi*) oyununda "faşist vahşet" in alegorik betimlemesi yapılır (Knowles, 2001: 76). Benzer şekilde, Jean Genet'in "aynalı salon düşüncesi"nde, "düş ve yanılsamalar"ı,

“Bottom’ın başkalaşımı”nı ve “sevgililerin büyülenmesi”ni sergileyerek tümüyle bir düş olan *A Midsummer Night’s Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)* oyununun ve aynı şekilde ancak düş olarak düşünüldüğünde anlam kazanan *The Winter’s Tale (Kış Masalı)* gibi “dünyayı bir sahne ve yaşamı da düş olarak gören” Elizabeth tiyatrosu eserlerinin rüyasallığı yansıtılır (Esslin, 1961: 252). Üstelik, körlüğü gerçekte yüzleşmeye tercih edişiyse *Godot*’daki Pozzo kimlik arayışındaki mitolojik Oedipus karakterine dayandırılırken, Lucky ise mitolojideki “Günah keçisi” (Beckett, 2006a: 33) ile özdeşleştirilir.

1.2. Absürt Tiyatronun Özellikleri

İkinci Dünya Savaşı’nın “groteskliği” ve “dehşeti” sonucunda beliren “nihilist dünya görüşünü” resmeden Absürt Tiyatro, her şeyin şüphe uyandırdığı ve insanların baskıcı “liderlerle”, manipüle edilen “ordularla”, “anlayamadıkları teknolojiyle” ve “bireyselleşmesi ve gelişmeyi engelleyen sosyal akımlarla” yüzleşmeye maruz bırakıldıkları dönem doğrultusunda şekillenmiştir (Rush, 2005: 230). İnsanlığın mahkûm edildiği derin hiçlik hissiyle şekillenen Absürt Tiyatrodaki bu gerilimli varoluş kaosu, Tanrı’ya dua ederek yaşadığını söyleyen yalnız keşişin nasıl olup da Tanrı’nın zaten var olmadığından habersiz olabileceğine şaşırarak Zerdüş adlı karakteriyle Nietzsche tarafından Absürt Tiyatro sesini duyurmadan çok öncesinde de ifade edilmiştir (Esslin, 1961: 290). Nietzsche, “doğru”nun “yanlış”tan ve “iyi”nin “kötü”den ayırt edilemediği, her şeyin “ölüm”e yüz çevirdiği, bireyin “bitmek tükenmek bilmeyen bir alacakaranlık”la çevrelendiği ve sadece “neden?” sorusunun değil aynı zamanda “ne?” sorusunun da gergin bir sessizliğe hapsedildiği evrende Tanrı’nın kaybolduğunu düşünerek, yitip değerlerin varoluşu

anlamsızlaştırdığını ileri sürmüştür (Haar, 1996: 11). Bu doğrultuda Tanrı'sız bir evrende dua etmenin anlamsızlığına da vurgu yapan Nietzsche, keşiş karakteri aracılığıyla bireylerin gömüldükleri derin illüzyonun tanımlanamaz absürtlüğünü ima etmiştir. Tanrı'nın varlığı gibi kabul edilmiş temel gerçeklerin çoktan çökmüş olduğunu ileri sürerek gerçeğin yitirildiği Absürt Tiyatrodaki yıkımı yansıtan Nietzsche'nin ardından ise, yaşamın “kopuk”, “amaçsız”, “absürt” ve “parçalanmış” yüzü, dünya savaşlarının etkisiyle Tanrı'ya olan inançları sarsılan Absürt Tiyatro yazarları tarafından resmedilmiştir (Esslin, 1961: 290).

Absürt Tiyatro, felsefi yönüyle birçok değişik kurama ve insanı ele alışıyla da eski dönemlerdeki tiyatro türlerine benzerlik gösterir; ancak, Absürt Tiyatronun varoluş absürtlüğünü sergileme biçimindeki farklılık, bu paralelliğin tam olarak sürdürülememesine neden olur (Esslin, 1961: 16). Öncelikle, kâinatın ilk “hakim”inin Tanrı olduğunu redderek, insanlığın dayandığı kontrol edici ve cezalandırıcı yüce Tanrı anlayışına son verilmesi gerektiğini savunan Nietzsche'ye (Schuttle, 1986: 48) benzer şekilde, vurguladığı “yaşam”, “ölüm”, “yalnızlık” ve “iletişimsizlik” gibi “insan durumunun esas gerçekleri”yle, “grotesk, anlamsız ve kural dışı” bir varoluş portresi sergileyen Absürt Tiyatro, insanı “söylence dünyası” ve “dinsel gerçekler”le bir araya getirmesi açısından “eski Yunan tragedyaları”na, “ortaçağın gizem oyunları”na ve “barok alegorileri”ne benzerlik gösterir ve onlar gibi “kâinattaki insan varoluşunun gizemli ve tehlikeli olduğuna dair farkındalık oluşturmayı amaçlar” (Esslin, 1961: 291). Bu doğrultuda, varlık ve yokluk arasındaki ince çizgide sıkışarak “Ölmek, - uyumak,-/ Değil daha fazlası; uyuyarak son veririz sadece/ Kalp ağrısına, ve çektiğimiz ızdırap sancısına” diyen Hamlet'in varoluş bunalımında, “ruhumun neşesi” diye seslendiği Desdemona için, aynı zamanda,

“Onu parçalara ayıracağım” (Shakespeare, 1996: 688; 828; 844) ifadesini kullanan Othello’nun ardında sakladığı tehditkâr gerçeklikte ya da kimliksizliğin zincirlerinde değersizliğe itilen Oedipus’un gömüldüğü bulanıklıkta da Absürt Tiyatronun insana dair yoğunlaştığı sırlarla dolu atmosferin yer aldığı açıklık kazanır. Ancak, sergiledikleri ‘şüphe’ hissi açısından Absürt Tiyatroyla kesişen bu gibi oyunlar, “evrensel” olarak kabullenilen “gerçekleri” ararken, belirli bir “kozmik sistemin” var olmadığı esasına dayanan ve insanı Tanrı’ya iletmeye çalışmayan Absürt Tiyatro, bireysel dünyaların derinliklerine iner ve “insanın kişiliğinin, fantezilerinin ve kâbuslarının derinliğine inildiğinde karşılaşılana gözler önüne serer” (Esslin, 1961: 293). Üstelik, kabullenilmiş yargıların ve gerçeklerin farklı iç dünyalara ait bireylerin bireysel evrenlerinde farklı anlamlar kazanarak çoklu seslere dönüşmesiyle ise, Absürt Tiyatro, hiçbir zaman, tek bir gerçekliğe indirgenemez.

Benzerlik gösterdiği “tragedya”, “gizem oyunları” ya da “barok alegorileri” gibi oyunlardan bireye yönelerek ayrılan Absürt Tiyatro, sergilediği “metafiziksel keder” doğrultusunda Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre ve Camus gibi “hayatın hiçliğini” ve “ideallerin, saflığın ve amacın değersizleşmesini” vurgulayan Varoluşçu yazarlara paralellik gösterir (Esslin, 1961: 16). Bunun en açık kanıtı tepeye kadar çıkardığı taşların kısır döngü içerisinde tekrar aşağıya inmesiyle anlamsız bir varoluş çabasına hapsedilen Camus’nün *The Myth of Sisyphus* (Sisifonis Söyleni) eserindeki Sisifonis’e benzer şekilde, seslendiği kişilerin boş sandalyelerden ibaret oluşuyla ve tüm hayatını dayandığı mesajını insanlığa iletmesini istediği “sağır” ve “dilsiz” Konuşmacısının ise sadece “Mmn, Mnn, Gü, Ga, Gu, Mmm, Mmm, Mmm, Mmm” (Ionesco, 2000: 176) gibi inilti çıkarışıyla sonuçsuzluğa itilen Ionesco’nun *The Chairs* (Sandalyeler) oyunundaki Yaşlı Adamın da anlamlandırılmayan nafi bir

uğraşa mahkûm edilişidir. Ancak, Ionesco'daki Yaşlı Adam'ın ve Camus'deki Sisifonis'in aynı varoluş boşluğunda buluşmalarının da sergilediği gibi, Absürt Tiyatro, felsefi yönden Varoluşçu tiyatroya benzer unsurlar barındırsa da felsefi açıdan Varoluşçu oyunlara gösterdiği bu paralelliği biçim açısından sağlayamaz; çünkü, Varoluşçu tiyatro, insanın absürt dünyadaki yitik varlığını “açık ve mantıklı nedenlerle biçimlendirirken”, Absürt Tiyatro, insanın gömüldüğü boşluğu sergilemede, “akılcı araçları” ya da “gidimli düşünceyi” kullanmaz ve yıkıcı sessizlikle örtülü derin çukurdaki varoluş anlamsızlığını açıkça ifade etmek yerine, “somut sahne imgeleri” ile yapısal açıdan da absürtleştirerek sergiler (Esslin, 1961: 16). Örneğin, “kendimi göremediğimde gerçekten var olup olmadığımı merak ediyorum” diyerek, “aynalara” olan bağımlılığını ifade eden Sartre'ın *No Exit (Çıkış Yok)* (1944) isimli Varoluşçu oyundaki Estelle, insanın ruhsal varlığından artık sıyrıldığını ve sadece fiziksel varlığa indirgendiğini açıkça belirtirken, ona “Senin aynan benim, canım, ve benden kaçamazsın....” diyen Inez, insanın Foucault'nun panoptikonlarındaki sürekli bakışa mahsur kalışını ifade eder ve “Cehennem-diğerleridir!” ifadesini kullanan Garcin ise, kısıtlayıcı kuralların ve konformistliğin insanı çöküşe sürüklediğini açıkça ileri sürer (Sartre, 1989: 19; 21; 45). Sartre'ın oyununda vurgulanan insanın bu ruhsal soyutlanması ve panoptikonlardaki işkenceye maruz bırakılışı, benzer şekilde, Pinter'ın *Doğum Günü Partisi*'ndeki Stanley isimli absürt karakteri tarafından da sergilenir; ancak, *Çıkış Yok*'ta gözlemlenilenin aksine insanın baskıcı kurallarla gerçek varlığından soyutlandığına ve kontrol edici güçler tarafından sürekli bir cehennem endişesine sürüklendiğine dair *Doğum Günü Partisi*'nde hiçbir açık ya da anlamlı ifade kullanılmaz ve karmaşık diyalogların şiddetiyle sarsılan Stanley'in “A-gu... a-gu...eehhh-ge...” (Pinter, 1991: 84) gibi

anlamsız gürültülerine yer verilir. Bu doğrultuda, hem Sartre hem de Pinter esasen aynı ızdırabı seslendirirken, Pinter'ın örtük ve kuralsız bir anlatım biçimini tercih ederek varoluş absürtlüğünün sancısını dil yapısına da yüklemesi onu Varoluşçu yazar Sartre'dan ayırır.

Absürt Tiyatro oyunları, benzer şekilde, “sıradan insanların belirli güçler, yapılar ve ilkeler tarafından kısıtlandığı” Ekspresyonist oyunlarla da ilişkilendirilir (Rush, 2005: 230). *Git Gel Dolap* ve *The New World Order (Yeni Dünya Düzeni)* gibi şiddetin yer aldığı Pinter oyunlarında, *Gergedanlar* gibi baskıcı gücün kaçınılmazlığını gösteren Ionesco eserlerinde ya da *The Zoo Story (Bir Hayvanat Bahçesi Masalı)* gibi tehdidi resmeden Albee oyunlarında Ekspresyonist oyunlarda sunulan sömürme eylemine benzer bir insan yıkımının gerçekleştirilmesi ise Absürt Tiyatro ile Ekspresyonist oyunlar arasındaki bu ilişkiye açıklık kazandırır. Ancak, sergiledikleri güç ilişkileri, Absürt Tiyatroyla Ekspresyonist tiyatroyu her ne kadar birleştirse de sundukları şiddete bakış açılarındaki farklılık, bu paralelliği sona erdirir; çünkü, Elmer Rice'ın *The Adding Machine (Ekleme Makinesi)* ve Eugene O'Neill'in *The Emperor Jones (İmparator Jones)* oyunu gibi Ekspresyonist oyunlarda da gözlemlendiği üzere, Ekspresyonist tiyatro, “toplumdaki kısıtlayıcı yasaların değiştirilebileceğine dair iyimser yaklaşımlar sunarken”, Absürt Tiyatroda var olan sorun “onarılamaz” durumdadır, “insanlığı mahveden geçici bir şey değil evrenin ta kendisidir” ve üstelik “bu evrenden hiçbir çıkış yolu yoktur” (Rush, 2005: 230).

Hinchliffe'in (1981) ifade ettiği gibi, Absürt Tiyatroyu felsefi açıdan benzerlik gösterdiği diğer tiyatro türlerinden ayıran en önemli ve en “şaşırtıcı”

özellik “tiyatronun bütün kurallarını hiçe saymasına rağmen” etkileyici ve derin bir ifadeye sahip olmasıdır (9). Absürt Tiyatronun başarısındaki bu sıradışılık, Esslin’in “iyi” kabul edilen oyunlarla Absürt oyunlar arasında yaptığı karşılaştırmasıyla açıklık kazanır:

İyi bir oyunun mantık çerçevesinde biçimlenmiş bir anlatısı varken, bu oyunların (Absürt oyunların) ne anlatısı ne de olay örgüsü vardır; iyi bir oyunda ayrıntılı bir karakterleştirme ve güdüleme varken, bunlar çoğunlukla bilindik karakterlerden yoksundurlar, ve seyirciyi neredeyse mekanik kuklalarla baş başa bırakırlar; iyi bir oyunun düzenli bir şekilde gelişen ve sonuç bölümünde çözüme kavuşan tam anlamıyla açık ve net bir teması olması gerekirken, bu oyunların çoğu zaman ne bir başlangıcı ne de bir sonucu vardır; iyi bir oyunun çevreye ayna tutarak iyi gözlemlenmiş şemalarla dönemin toplumsal sorunlarına ışık tutması gerekirken, bu oyunlar çoğu zaman hayal ya da kâbus gibidirler; iyi bir oyun yerinde söylenilmiş sözlere ve anlamlı diyaloglara dayanırken, bu oyunlar tutarsız laf kalabalığından öteye gitmez. (1961: 15)

Esslin’in (1961) belirttiği gibi, Absürt Tiyatro, “iyi oyun” diye tanımlanan bir oyunda olması beklenen “olay örgüsü”, “bilindik karakterler”, düzenli bir dramatik yapı, “toplumsal” eleştiri ve “anlamlı” dil kullanımı gibi öğelerin hiçbirini taşımaz; ancak, bu eksiklik Absürt Tiyatronun biçimsel özelliklerinde sakladığı derin anlamın sarsıcı etkisini asla gölgeleyemez (15). Çoğunlukla realist akım çerçevesinde oluşan ve ‘iyi oyun’ diye nitelenen oyunlardan ayrılarak ne bir başlangıca ne de bir sona sahip olan, birbirlerini ilk kez görüyormuşçasına davranan ve kim olduklarını kendileri bile bilmeyen Smith ve Martin ailelerini barındıran, bireysel evrenlerdeki kaosa vurgu yapan ve dilbilgisel kurallara uyan anlamlı ifadeler yerine, “A! o! a! o! İzin verin de dişlerimi gıcırdatayım” (Ionesco, 1982: 40) gibi anlamsız sözlere yer veren *Kel Şarkıcı* oyununun ‘iyi oyun’ların dokunamayacağı varoluş derinliğine inmesi, örneğin, Absürt Tiyatronun başarısındaki bu farklılığı açık bir şekilde kanıtlar.

Rush'ın (2005) ifade ettiği gibi, sergilediği evrenin mantıktan ve neden sonuç ilişkisinden sıyrılması sonucunda “olay örgüsü”nden yoksunlaşan Absürt Tiyatro “lineer anlatım”ı terk eder ve yer verdiği “sürekli, rastgele ve kopuk sahneler”le absürt bireyin “ruh hali”ne vurgu yapar (236). Bu doğrultuda ise, toplumsal sorunlara, “ideolojik tartışmalar”a, “karakterlerin başlarından geçen olay ve yazgılar”a ya da “olaylar” dizisine yer vermeyerek, birbiri ardına sıralanan eylemlerden uzaklaşır ve bireyin iç dünyasındaki derin psikolojik çatışmalara yönelir (Esslin, 1961: 239). Tanımlanabilir bir evrenden çok uzakta olan Absürt Tiyatronun iç evrene yoğunlaşarak mantıklı ‘olay örgüsü’nden sıyrılışının en açık örneklerinden biri, şüphesiz ki, *Godot’yu Beklerken* oyunundan sonra en derin yankı uyandıran Beckett oyunu olan *Endgame (Oyun Sonu)* oyununda sergilenir: Gözleri görmeyen ve yürüyemeyen Hamm’in, kimsesiz Clov’un ve alışılmamış bir şekilde çöp kutusunda yaşamaya mahkûm edilen Hamm’in anne ve babası Nagg ve Nell’in yer aldığı kayıp zamanlı bu oyunda hiçbir ‘olay örgüsü’ yoktur; ancak, “Evren bizi unuttu” diyen Hamm’in ve sadece pencerenin ardından bakmakla yetinmek zorunda kaldıkları dış dünyayı “Gri” (Beckett, 2006c: 10; 21) olarak betimleyen Clov’un sözleri, insanın absürt dünyadaki bunalımını açıkça ortaya sererek donuk bir zamana hapsedilmiş ve uçsuz bir sisle çevrili bu gerilim içerisinde birbiri ardınca sıralanan olayların var olmasını beklemenin ne derece manasız olacağını açıkça kanıtlamaktadır.

Bilindik ‘olay örgüsü’nden yoksun olan Absürt Tiyatro, benzer şekilde, akla uygun karakterlerden de yoksundur: Esslin’in (1961) ifade ettiği gibi, Absürt Tiyatrodaki karakterlerin “eylemleri” ve “güdüleri”, çoğunlukla mantık sınırları dışarısındadır ve “bu karakterlerle özdeşleşebilmek neredeyse imkânsızdır”; çünkü,

“eylemlerini” çevreleyen sır perdesi, onları genel insan tanımından uzaklaştırarak, “seyircinin dünyayı onların bakış açısından gözlemlemesini zorlaştırır” (239-300). Absürt Tiyatrodaki karakterleri şekillendiren ve onları tanınan insan modelinden uzaklaştıran bu durum, örneğin, Pinter’in *The Room (Oda)* adlı oyununda açıkça hissedilir: Oyun boyunca ne Bert ne de onun eşi olduğu tahmin edilen Rose hakkında açık bir bilgiye yer verilir ve Rose kimliği yine bilinmeyen Riley adındaki siyah ırklı bir kişi tarafından “Sal” (Pinter, 1996a: 108) diye çağırılarak sahip olduğu tek kesin şey olduğu sanılan Rose isminden de oyunun sonunda sıyrılır. Bu doğrultuda, özellikle asıl isminin bile Rose’mu yoksa Sal’mi olduğu kesin olarak bilinmeyen Bert’in eşi konumundaki birey olmak üzere oyundaki tüm karakterler, belirsizliğe, şüpheyeye ve korkutucu bir sessizliğe gömülürler. Sırla donatılmış olmalarının haricinde, Absürt Tiyatro karakterlerinin diğer bir özelliği ise, Hochman’ın (1984) belirttiği gibi, sadece “istemsiz davranışlarla cevap vererek, psikolojik güdülemeden ve istekten yoksun bir şekilde hareket etmeleridir” (258). Pinter’in bir diğer oyunu olan *Git Gel Dolap*’taki Ben ve Gus isimli karakterlerin bireysel kimliklerinden soyutlanarak belirli görevleri yerine getirmekten öteye gitmeyen iki makineymiş gibi davranmaları ve böylece insan suretinde içi doldurulmuş iki cansız bedene benzemeleri bunun en açık kanıtıdır. Ben ve Gus gibi karakterlerle de görüldüğü üzere, bireysel kimliklerinden soyutlanarak neredeyse robotlaşan Absürt Tiyatro karakterleri, aynı zamanda, “kasvetli”, “şiddetli” ve “acı verici” bir evrende yer almalarına rağmen içinde bulundukları durumla örtüşmeyen “gizemli” ve “açıklanamaz” davranışlar sergileyerek “komik” olarak algılanırlar (Esslin, 1961: 300). Izdırıba gömülü olmalarına rağmen gülünçlük oluşturan Absürt Tiyatro karakterlerinin bu çelişkisi, örneğin, çaresizce toprağa gömülü oluşuyla acıma hissi

uyandırması gerekirken; ruj sürerek, silahını öperek, gözlüklerini takıp çıkararak, aynaya bakarak, gülümseyerek ve en şaşırtıcı bir şekilde ise “Yaşasın, bugün de mutlu bir gün olacak!” (Beckett, 2010a: 9) diyerek gerçek durumuyla tamamen ilişkisiz davranışlar sergileyen ve böylece komiklik yaratan *Happy Days (Mutlu Günler)* oyunundaki Winnie karakteriyle açıklık kazanır.

Sıradışı karakter tipleri ve betimlemeleri gibi Absürt Tiyatronun dil kullanımı da alışılmış kuralların dışına çıkarak gerçekçi oyunlarda kullanılan dil özelliklerinden farklılaşır: Hochman’ın (1984) belirttiği gibi, absürt oyunlardaki karşılıklı konuşmalar, “insanlar arasındaki iletişimin mekanikliğini ve anlamsızlığını vurgulayan herhangi bir kılavuz kitabındaki klişelerden ve sürekli tekrar edilerek birbirini ardına sıralanan bebek konuşmalarından öteye gitmez” (258). Bu durumun en açık örneklerinden biri, Pinter’ın *Doğum Günü Partisi* adlı oyununda Stanley’e tekrar tekrar “Tavuk mu yumurtadan çıktı yoksa yumurta mı tavuktan çıktı?” (Pinter, 1991: 52) sorusunu soran Goldberg ve McCann tarafından sergilenir; çünkü, Goldberg ve McCann’ın bu gibi kalıplaşmış soruları, dilin düşüncüyü iletme aracı olmaktan uzaklaşarak sıradan ve kişisel sesin duyulmadığı içi boş sözlerle nasıl indirgendiğini gösterir. Bu şekilde anlamını kaybederek, insanlar arasında tarif edilemez derinlikte ve karanlıkta sükûta gömülü uçurumlar oluşturmasının yanı sıra, Absürt Tiyatrodaki dil, aynı zamanda, “sahnede olanın gölgesi altında kalır ve çoğu zaman karakterlerin hareketleri ile çelişkili bir durum oluşturur” (Esslin, 1961: 18). *Godot*’da birbirlerine “Hoşçakal” (Beckett, 2006a: 40) diyen Vladimir, Pozzo ve Estragon’un kıpırdamayarak birbirlerinden ayrılmamaları gibi *Oyun Sonu*’nda Nagg’i duyabildiğini ifade eden Nell’in “Duyma yeteneğimizi yitirmedik” diyen Nagg’e “Neyi?” (Beckett, 2006c: 13) diye karşılık vermesi de, örneğin, Absürt

Tiyatrodaki dilin gerçek durum ve eylemlerle olan uyumsuzluğuna açıklık kazandırır. Benzer şekilde, Ionesco'nun *Sandalyeler*'indeki Yaşlı Adamla Yaşlı Kadının söyledikleri “basmakalıp sözlerin sayısı giderek büyüyen boş sandalyelere söylendiği gerçeği” de, alışılmamış bir şekilde, “çelişki” sergiler (Esslin, 1961: 18-19):

YAŞLI ADAM [*olmayan kalabalığa*]: Ve şimdi, tüm baylar, bayanlar, genç hanımefendiler, küçük çocuklar, sevgili meslektaşlar, sayın Cumhurbaşkanı, sevgili silah arkadaşlarım, Majestelerinizle, kendimi sizlere adayacağım.

YAŞLI KADIN [*tekrar eder*] : Ve küçük çocuklar...klar...klar...

YAŞLI ADAM: Yaş, cinsiyet, medeni durum, sosyal statü ya da meslek ayrımı yapmadan hepinize tüm kalbimle teşekkür etmek için kendimi size adayacağım.

YAŞLI KADIN [*tekrar eder*]: Teşekkür etmek için.... (Ionesco, 2000: 171)

Görüldüğü gibi, Yaşlı Adam karşısında hayali bir kalabalığın olduğunu kabullenerek, “Kendimi sizlere adayacağım” (Ionesco, 2000: 171) gibi klasik ifadeler kullanırken, Yaşlı Kadın da sanki karşılarında onları dinleyen birileri varmışçasına Yaşlı Adamın sözlerini bilinçsizce tekrar eder ve bu durum absürt dünyada yalnızlaşan ve kendi dünyasına çekilmek zorunda kalan bireyin kullandığı dilin nasıl değer kaybettiğini gözler önüne serer. Üstelik, oyundaki hem Yaşlı Adamın hem de Yaşlı Kadının, yalnız oldukları gerçeğini bu şekilde kabullenmeyişi, varoluşlarının ne kadar absürt olduğuna ışık tutarken daldıkları illüzyonun derinliğine de vurgu yapar.

Absürt Tiyatronun farklı dil kullanımı haricindeki diğer bir özelliği ise, “serim”, “düğüm” ve “çözüm” gibi dramatik yapı bölümlerini kurallı bir şekilde takip etmeyişidir. Esslin'in (1961) belirttiği gibi, Varoluşçu yazarlarda kullanılan “serim”, “düğüm” ve “çözüm” yapısı,

sorunların çözülebilir olduğu ve insanın yaşama amacının anlaşılabilir bilindik ve genellikle kabul edilen nesnel gerçekliğe

dayanan bir dünya görüşü resmederken, entelektüel düşüncelerle değil şiirsel imgelerle biçimlenen Absürt Tiyatro, ne serim bölümünde düşünsel bir problem ortaya koyar ne de herhangi bir özlü söze ya da ana fikre indirgenebilecek açık bir sonuç sunar. (303)

Varoluşçu yazar Sartre'nin *The Respectful Prostitute (Saygılı Yosma)* isimli oyununda, örneğin, bilindik 'serim', 'düğüm' ve 'çözüm' yapısının izleri gözlemlenir: Fahişe rolündeki Lizzie'ye tecavüz etmekle suçlanan Zenci karakterin onu kurtarması için Lizzie'den yardım isteyişiyle başlayan oyun, Senatörün asıl suçlu olan Thomas'ın suçsuzluğuna dair Lizzie'ye belge imzalattırmaya çalışmasıyla, Thomas'ın hapse atılması durumunda annesi Mary'nin derin bir kedere gömüleceğine inandırılan Lizzie'nin başlangıçtaki tüm tepkisine ve onu kurtaracağına dair Zenciye verdiği söze rağmen Thomas'ın suçsuz olduğuna dair bu belgeyi imzalamasıyla, belgeyi imzalatırmak için ona verilen vaatlerin tamamen yalan olduğunu öğrendikten sonra Lizzie'nin öfkeyle Zencinin suçsuzluğunu itiraf etmesiyle ve kuzeni Thomas lehine ifade vermesi için oyunun başlangıcında ona müşteri olan Fred'e silah doğrultmasıyla devam eder ve saklanan Zencinin kaçarken Lizzie'nin vuramadığı Fred'in gelecek hayallerine dâhil oluşuyla sona erer. Ancak, Sartre'ın bu şekilde 'iyi yapılı' oyunlardaki bilindik 'olay örgüsü'nü takip etmesi, yansıttığı varoluş bunalımına gölge düşürmediği gibi bu bunalımın Absürt Tiyatronun karmaşasındakine benzer bir keskinliğe ulaşmasını da engellemez. Ibsen'in realist sırası içinde gerçekleşen olay dizisine ait Varoluşçu *Saygılı Yosma* oyununda, "Hatırlamaman işimi iyi yapmadığım anlamına gelir. Kötü bir iş için ücret almam" ifadesiyle geçirdikleri geceyi hatırlamayan Fred'den ücret almayacak kadar namuslu olduğu anlaşılan bir bireyin 'fahişe' rolünü üstlenmesi, Lizzie'ye tecavüz etmekle suçlanan Zencinin suçsuz olması, iyi bir aileye ait olduğu söylenen

Thomas'ın cinayet işlemesi ve "Babam Senatör" diyerek konumunun saygınlığı ile övünen Fred'in "Seni pislik!" ve "Şeytansın sen" (Sartre, 1989: 251; 256; 275) gibi ifadelerle seslendiği Lizzie'den yalancı şahitlik yapmasını isteyecek kadar aşağılık bir konumda bulunması, oyundaki değerlerin absürt evrendeki değerler gibi yıkıldığını, asıl gerçekliğin sosyal maskeler altında ezildiğini, güvenin yitirildiğini ve dengelerin altüst olduğunu gözler önüne serer. Böylece, Sartre karakterlerinin düşünebilme gibi çok önemli bir yeteneğe sahip oluşuyla saygı gösterilmesi beklenen ancak Vladimir ve Estragon gibi iki serseri tarafından bile en aşağılık konuma indirgenen Lucky karakteri gibi bilinen ve asıl gerçeklik arasında sıkıştıkları gerçeği açığa çıkar. "İmzalarsan tüm kasaba seni bağrına basacak. Tüm kasaba" diyen Senatörün sözüyle Thomas'ın suçsuz olduğuna dair belgeyi imzalamaya ikna olan Lizzie'nin yalan söylemesinin gerisinde toplum tarafından değer görme ve fark edilme isteğinin yer aldığı ve Zenciye sorduğu "Her ikimiz de yalnız değil miyiz dünyada?" (Sartre, 1989: 264; 272) sorusunun ardında acı veren bir yalnızlığın ve dışlanmışlığın bulunduğu dikkate alındığı ise, Absürt Tiyatronun sıradışı 'olay örgüsü' ile çelişen bilindik 'olay örgüsü'ne rağmen Sartre gibi Varoluşçuların da Ionesco'nun Jack'i ya da Beckett'in Clov'u gibi yalıtılmış hayatlara itildiği yansıtılır. Varoluşçu yazar olarak Absürt Tiyatroda yer verilmeyen 'serim', 'düğüm' ve 'çözüm' gibi bölümlere sahip olan Sartre'ın absürtlüğü yansıtmadaki bu inceliği, Fred karakteri aracılığıyla, üstelik, daha fazla belirginleşir; çünkü, "Kimsin sen? Bu dünyada ne anlamın var? Büyükbabanın ne olduğunu bile bilmiyorsundur. Yaşamak benim hakkım; yapılacaklar var; onları gerçekleştirmem gerekiyor" diyerek, Lizzie'yi aşağılayan ve kendini ondan üstün gören Fred, oyunun sonunda söylediği "Büyükbabam buraya yerleşmeye geri geldi, Mississippi Kanalı'nı açtı ve Vali

seçildi. Babam Senatör” (Sartre, 1989: 275) ifadesinden anlaşılacağı gibi, kendine ait bir kimlikten yoksundur ve kendini tanımlamak için babası ya da büyükbabası gibi diğer insanlara gereksinim duyacak kadar zayıftır. Bu zayıflığının farkına varmayıp özgüvenli bir şekilde davranarak ise gerisinde sakladığı çürük bedenle yaşıyormuş gibi hisseden absürt bireyle aynı varoluş absürtlüğüne itilir. *Saygılı Yosma* isimli Sartre oyununun bu doğrultuda gösterdiği gibi, Varoluşçular, Absürt Tiyatrocularla aynı absürtlüğü sergilemelerine rağmen bilindik ‘olay örgüsü’ ile şekillenirler. ‘Olay örgüsü’ açısından Varoluşçulardan ayrılan Absürt Tiyatro ise, sergilediği bireylerin dağınık zihinlerine benzer şekilde bilindik dramatik yapının alt üst edildiği bir yol izler. Böylece, çoğu absürt oyun, “başladığı gibi biten döngüsel yapı”yı takip ederken, diğer absürt oyunlar ise yalnızca “başlangıçtaki durumun giderek yoğunlaştırılması”yla ilerlerler (Esslin, 1961: 303). Absürt Tiyatrodaki dramatik yapının bilindik çerçevelerin dışına çıkarılması, örneğin, Ionesco’nun *The Lesson* (*Ders*) adlı oyununda açıkça sergilenir. Bunun kanıtı Öğrencinin Profesörünün evine gelişi ile başlayan oyunun bu Öğrenci öldükten sonra aynı şekilde eve başka bir öğrencinin gelişi ile devam etmesidir: evin Hizmetçisinin kapıda karşıladığı ilk öğrenciye Profesörü kast ederek “Sizi bekliyor. Biraz oturun. Ona geldiğinizi bildireceğim” (Ionesco, 2000: 182) deyişi ile başlayan oyun, aynı hizmetçinin oyunun sonunda yeni gelen bir öğrenciye “Siz yeni öğrenci olmalısınız. Ders için mi geldiniz? Profesör sizi bekliyor” (Ionesco, 2000: 218) demesiyle sona erer; ancak, bu son aynı diyalogların yaşanacağı ve bu yeni öğrencinin de Profesör tarafından dilin yıkıcı etkisine maruz bırakılarak sonsuz sessizliğe mahkûm edileceği yeni bir başlangıçtan başkası değildir.

Absürt Tiyatro, son olarak, “sosyal eleştiri” etrafında şekillenen Brecht gibi yazarlarda sergilenen “sosyal gerçekler”den ya da “siyasi tutumlar”dan uzaklaşarak “birliğini, anlamını, amacını yitirmiş kopuk bir dünya” sunmasıyla dikkat çeker (Esslin, 1961: 300). Absürt Tiyatronun sosyal argüman sunmaktan kaçınarak ait olduğu resimden oyulan insanın bireysel varoluşuna ve labirentlerine inmesi, örneğin, Pinter’ın *A Night Out (Dışarıda Bir Gece)* isimli oyununda açıkça gözlemlenir; çünkü, sosyal konulara değinilmeyen oyunda, annesinin ölümünün üzerinden on yıl geçmesine rağmen hâlen annesinin odasını onun ismiyle çağıran ve “Bu odaya neden Büyükkanne odası dediğini anlamıyorum, o öleli on sene oldu” diyen oğlu Albert’i “Büyükkannen hakkında böyle konuşamazsın” (Pinter, 1996a: 332) diye tersleyen Anne karakterinin ölen annesinin onu terk edişiyle yüzleşememesine ve böylece derin sancı yaşayan absürt bireyin illüzyona itildiğine açıklık getirilirken, annesinin sözünden çıkmayan ve itaatkâr tutumlarıyla alay konusu olan Albert’in oyunun sonunda tanıştığı kıza şiddet göstermesiyle ise bireyin güvenilmez doğasına ışık tutularak insanın tek bir gerçeklikle tanımlanamayacak kadar karanlık olduğu gözler önüne serilir. *Dışarıda Bir Gece*’de de sergilendiği gibi, sosyal sorunlardan bu şekilde uzaklaşan ve absürt bireyin dağınık gerçekliğine yönelen Absürt Tiyatro, Esslin’in (1961) ifadesiyle, bu şekilde, “asıl gerçeklerin bilincinde ve farkındalığında olmadan yaşanan hayatları hicveder” ve “kötülük yaratan insanlık” duygusuyla “yarı bilinçli yaşamlardaki mekanik anlamsızlık ve ölmürlük” hissini sergileyen Camus’nün absürtlük tanımında ise Absürt Tiyatroda dile getirilenin Brecht’in toplumu ve toplumsal değerlerin yıkımını hedef alan “sosyal eleştirisi”nden ne kadar uzakta olduğuna daha fazla açıklık getirilir:

Anlaşılabilirliğin belirli anlarında, hareketlerin mekanik yönü ve anlamsız pantomimleri, çevrelerindeki her şeyi anlamsızlaştırır. Cam bölmenin ardında telefonla konuşan bir adamın sesi duyulmaz, sadece görünen davranışları gözlemlenir. Neden yaşadığını sorar birey kendine. İnsanın kendi acımasızlığının önündeki bu keder, insanın kendi imgesiyle karşılaştığındaki bu tarif edilemez hayal kırıklığı, çağdaş bir yazarın (Jean Paul Sartre'nın) da belirttiği gibi, bu 'bulantı', Absürttür. (Camus'den aktaran Esslin, 1961: 291)

Camus'nün ifadesinden anlaşıldığı üzere, Absürt Tiyatro topluma hitap etmek yerine iç dünyalara inerek bireyin derinlerindeki acı verici bunalımı sergiler. Bireyin derinlerindeki varoluş çılgılığına yoğunlaşmasıyla ise, Ionesco'nun *Bir Hayvanat Bahçesi Masalı*'nda anlamsız davranışlar sergileyen Jerry'si, Beckett'in *Rockaby* (*Ninni*) isimli kısa oyununda yalnız başına sallanarak kendi sesini dinleyen yaşlı kadını ya da Pinter'ın *Doğum Günü Partisi*'nde kendini dört duvara saklayan Stanley'i gibi ruhsal bütünlükten yoksunlaşan evrenlerin kapılarını aralar. Ancak, sunduğu bu gibi dağılmış insan resimlerinin ebediyen yitirilmiş parçalara sahip olması sonucunda absürt dünyalara araladığı bu kapı hiçbir zaman makasla oyulan parçaların boşluklarını tamamlayamaz. Bu doğrultuda, baş başa kalınan ise yalnızca boşlukları çevreleyen belirsiz ve تنها parçalardır.

1.2.1. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Samuel Beckett

Doğduğu andan itibaren itildiği boşlukta sesini duyurmaya çalışan ve anlamsızca güneşin doğacağı günü bekleyen insanın duyulmayan çılgınlıkları ile trajikomik bir varoluşa hapsedilişini sergileyen Beckett, absürt derinliklere inmedeki entelektüel gücü ile en önemli Absürt Tiyatro yazarları arasında yer alır.

Yaratıcılığı ile Absürt Tiyatroda derin yankı uyandıran Beckett, eserlerinin ruhunu şekillendiren modernist yazar Joyce'un derin izlerini taşır (Pattie, 2012: 12).

Joyce'un Beckett üzerindeki etkisi, örneğin, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*) romanındaki Dedalus karakterinin anlamsız sözlere indirgenen ve yalnızlık çeken Beckett karakterlerine benzeyişiyle öne çıkar. Pazar günleri gittiği kilisede anlamadığı kelimeleri ezberleyene kadar söyleyerek ve kendi düşüncelerinin duyulmadığı “Ben Dedalus’um. Adı Simon Dedalus olan babamın yanında yürüyorum. İrlanda’da, Cork’ta oturuyoruz. Cork bir şehirdir. Odamız Victoria Otelinde. Victoria ve Stephen ve Simon. Simon ve Stephen ve Victoria. İsimler” (Joyce, 1992: 46; 70) şeklindeki kalıplaşmış ve maskeleyici ifadeleri kendi kendine kullanarak kişisel sesin yitirildiğini ve anlamın kaybolduğunu gösteren Joyce’un Dedalus’una benzer şekilde, *Mutlu Günler*’deki Winnie’nin de dua ettikten sonra “Yüce İsa aşkına Amin” ve “Sonsuz bir dünyaya Amin” (Beckett, 2010a: 5) gibi bireysel düşüncenin yer almadığı sözler söylemesi ve bireylerin klişelerin yıkıcılığı altında değersizliğe itildiğini göstermesi, Dedalus’un Beckett karakterlerinde hissedilen tutsaklığa yön verdiğinin göstergesidir. Kimliğini tanıtan annesi, babası ya da yaşadığı şehirmişçesine duygudan sıyrılan kalıplaşmış ifadeler kullanarak sözün tükendiğini ve bireyi mekanikleştirdiğini belirten Dedalus, dilin değersizleşmesiyle beliren bu duygusal yoksunlaşma ile Winnie’ye paralellik gösterdiği gibi çevresindekilerle arasındaki uçurumu kapatamayarak yalnızlığa bürünmesiyle de, Beckett’in bir diğer karakteri olan *A Piece of Monologue* (*Bir Parça Diyalog*) oyunundaki Konuşmacıya benzer. Dedalus’un kendini yabancı gibi hissettiği an ile *Bir Parça Diyalog*’daki Konuşmacının sessizlikle baş başa kaldığı sahnenin karşılaştırılması bu paralelliği açıkça ortaya koyar. Öncelikle, ailesiyle arasındaki görünmez duvarları aşamayan Dedalus, yalnızlığının gerçekliğiyle baş başa kalır:

Faydasız yalnızlığını açıkça görmüştü. Ne yaklaşmaya çalıştığı hayatlara bir adım bile yaklaşmıştı ne de onu anneden, erkek kardeşten ve kız kardeşten ayıran kin ve utanç duygusuna son vermişti. Onlarla kan bağı taşımadığını ve aralarında gizemsel bir üvey akrabalık, üvey çocuk ve üvey kardeş ilişkisi bulunduğunu hissediyordu. (Joyce, 1992: 75)

Görüldüğü gibi, Dedalus, ona en yakın olması beklenen kişilere bile yabancıdır ve kendini terk edilmiş hisseder. Dedalus’un hissettiği bu yalnızlık duygusu tüm ailesini yitirerek sessizliğe hapsedilen *Bir Monolog Parçası*’ndaki absürt Beckett karakterinde de duyulur. Joyce’un Beckett’in Konuşmacısındaki bu izdüşümleri, karakterin ailesine ait duvardaki resimlerin birer birer yere düştüğünü ve geriye sadece duvardaki gri izlerin kaldığını söylediği ürkütücü monolugunda açıkça gözlemlenir:

Baba vardı. şu gri boşlukta. Orada anne. şu diğeri. Birlikteydiler. Gülümseyerek. Düğün günleriydi. Tüm üçü de orada. şu gri leke. Orada tek başına. Bunun gibi. şimdi değıl. Unutuldu. Hepsi gitti çoktan. Gitti. Koparıldı ve parçalara ayrıldı. Yere saçıldı tümü. Yatağın altına süpürüldü. Toz ve örümceklerle yatağın altında binlerce parça. (Beckett, 2006b: 426)

Anlaşıldığı gibi, Beckett’in Konuşmacısı, sadece tozla baş başa kalmıştır ve düşen fotoğrafların parçalanmasıyla geçmişe dair bağlarını da yitirerek Dedalus gibi varoluşun absürt yalnızlığına gömülmüştür. Bu doğrultuda, *Mutlu Günler*’deki Winnie’nin ya da *Bir Parça Diyalog*’daki Konuşmacının Dedalus’a benzerliği Beckett’in Joyce’dan etkilendiğine açıklık getirir; ancak, bu etkilenme, Beckett’in özgünlüğüne gölge düşürmez. Joyce’un “yeni kelimeleri”ni ve “sır dolu atıfları”nı sergilemesine rağmen kullandığı “iç monologlar”ın Joyce’unkinden farklılaşarak okuyucuyu ana karakterden uzaklaştırması (Pattie, 2012: 12-13) Beckett’deki özgün sesin kanıtıdır. Böylece, hem Winnie hem de monolog sunan Konuşmacı, Dedalus’la

aynı sancılı yazgıyı paylaşıırken, alışılmadık bir şekilde kuma gömülen Winnie'nin anlamlandırılmayan davranışlarda bulunarak ve monolog sunan Konuşmacının ise aklını yitirmişçesine kelimelere ses vererek bilindik insan modelinden uzaklaşmaları, onları Dedalus'tan ayırarak Beckett'in yabancılaştırıcı etkisiyle Joyce'dan ve dolayısıyla etkilendiği diğer birçok yazardan nasıl farklılaştığına açıklık kazandırır.

Joyce gibi modern yazarlardan etkilenmesine rağmen bu etkinin kendi sesine şekil vermesine izin vermeyen Beckett, aynı zamanda, Jung gibi düşünürlerle de zenginleşmiştir: Pattie'nin (2012) belirttiği gibi, Beckett'in *All That Fall (Tüm Düşenler)* isimli radyo oyununda, örneğin, Jung'un ölüm nedenini "tam anlamıyla hiç doğmamış olması"na bağladığı ve "öleceğine inanarak, tedavi bitiminden hemen sonra ölen genç bir kızın" bu ölüm hikâyesine yer verilir. (13; 23). Jung'un Beckett'in *Tüm Düşenler*'indeki yansıması, benzer şekilde, zaten ölü olunduğu için yaşamdan soyutlanıldığına dair Jung'un çıkarımının fiziksel anlamda yaşamalarına rağmen ruhsal olarak yaşamdan kopuk olan Bay ve Bayan Rooney karakterlerinde sergilenmesiyle de açıklık kazanır. "Şu an kaç yaşıdayım?" (Beckett, 2006b: 188) şeklindeki alışılmamış sorusundan da anlaşıldığı gibi, örneğin, Bay Rooney, varlığından bile haberdar değildir ve yaşamda fark yaratmadığı için kendini unutmuştur. Onu trenden almak yola çıkan ve geçen arabaların tozlarıyla Icarus gibi önemsizliğe atılan Bayan Rooney ise "Nasıl devam edeceğim, gidemiyorum. Bırakın da leş gibi yere kapanayım ve bir daha hiç kıpırdamayayım!" şeklindeki isteğinden ve yaşamdan bıkmış bir şekilde kendi kendine dediği "Rahat yatağымda uzanıyor olsam, Bay Barrell, sadece yavaşça, acısızca, eriyerek, battaniyenin altında görülmeyene dek, arorat ve paçayla gücümü devam ettirerek. [Durur.] Ne öksürük, ne tükürük, ne kanama, ne de kusma, sadece daha iyi bir yaşama sürüklenme, ve

hatırlayarak, hatırlayarak, ... ” (Beckett, 2006b: 174; 181) şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı üzere yaşama dair herhangi bir bağ taşımaz ve ölümün tek kurtuluş olduğunu düşünerek yaşamın ızdırabından kaçınmak amacıyla ölmeyi hayal eder. Üstelik, sıkıştığı arabadan onu çıkartmak isteyenlere “Önemsemeyin beni. Etmeyin bana aldırış. Yokum ben. Gerçek apaçık ortada” (Beckett, 2006b: 179) diyerek de var olmadığını belirtir ve yokluğun aslında daha az acı verici olduğunu ima eder. Yaşamdan soyutlanan Bay ve Bayan Rooney karakterleri, bu doğrultuda, yaşadıkları anı ölümle eşleştirerek ve ölüme ise yaşam anlamını yükleyerek Jung’un hikâyesinde zaten doğmadığı için ölü olan kızın silinmeyecek yazgısını paylaşırlar ve absürt bireyin doğuşunun yalnızca ölümle var olabileceğini ima ederler. Ölüme yüklenen bu ümidin gerçekteki belirsizliği ise, görmediği gökyüzünü mavi olarak hayal eden bireyin çaresizliğini ve dolayısıyla varoluş absürtlüğünü gözler önüne serer.

Jung gibi düşünürlerin izlerini taşıyan Beckett’de, ayrıca, “kavramsal olmayan ifade biçimi”ne ve “soyutlama”ya yer veren “ekspresyonizm” ve “sürrealizm” akımlarının etkisi hissedilir (Kennedy, 1989: 9). Beckett’in ‘ekspresyonizm’ ve ‘sürrealizm’den etkilenişi, örneğin, *Krapp’s Last Tape (Krapp’ın Son Bandı)* (1958) isimli kısa oyununda sergilenen grotesk varlık kısırlığıyla açıklık kazanır; çünkü, bütün oyunlarında olduğu gibi sosyal düşüncelere değil تنها bir dünyaya açılan bu oyununda sürekli olarak muz yiyen, anahtarlarını çıkarıp tekrar yerine koyan, çekmeceleri açıp kapatan ya da sesini kaydettiği bandını ileri geri saran Krapp karakteri bu gibi sadece alışkanlıktan dolayı anlamsızca tekrar ettiği eylemlerde yer alarak ‘ekspresyonist’ ve ‘sürrealist’ eserlerdeki mekaniklik ve duygusal yoksunluk hissini sergiler. İnsan duygularının parçalanarak grotesk bir şekilde mekanikleştirildiğine dair sezdirisiyle ‘ekspresyonizm’ ve ‘sürrealizm’

düşüncesini yansıtan Krapp, benzer şekilde, banda kaydettiği diyaloglarının ürkütücü sıradanlığıyla ve karmaşıklığıyla da ‘ekspresyonist’ ve ‘sürrealist’ eserlerde vurgulanan kısırlaşmış insan portresinden izler taşır:

BAND: [*Güçlü bir ses, oldukça gururlu, Krapp’ın çok öncesindeki bir zamanda olduğu aşikâr.*] Otuz dokuzumdayım bugün, sesleniyorum- [...] Bugün otuz dokuzumdayım, kronik halsizliğim haricinde turp gibi hissediyorum kendimi, ve entelektüel olarak, öyle farz ediyorum ki... [*tereddüt eder*]...en başarılı dönemimdeyim- ya da buna yakın bir yerlerde. Müthiş durumu, geçen senelerde olduğu gibi, Winehouse’da kutladım. Kimsesiz. Çekirdekleri kabukların ayırarak, kapalı gözlerle oturdum ateşin karşısına. Bir zarfın arkasına birkaç not karaladım. Karanlık çıkmazıma, eski sefilliğime dönmek güzel. Daha az önce üç tane muz yediğimi ve dördüncüsünden ise zorlukla ayırdığımı üzümlere söylemem gerekir. Benim durumumdaki bir adam için zararlı şeyler bunlar. [*Öfkeli.*] Kes artık! [*Durur.*] Masamın üstündeki yeni ışık harika bir gelişme. Etrafımdaki bu karanlıkla daha az yalnız hissedeceğim. (Beckett, 2006b: 217)

Anlaşıldığı gibi, Krapp otuz dokuz yaşındayken sesini kaydettiği bandında ilk olarak kendinden bahsederken aniden yediği muzların sağlığına zararlı olduğuna değinir ve sonrasında ise anlamsız bir şekilde masasının üzerindeki ışığın faydasından söz eder. Krapp’ın bu şekilde kullandığı kopukluk ve anlam karmaşası sergileyen ifadeleri, ruhunun nasıl parçalandığını ve mantıklı düşünebilme yeteneğinden nasıl yoksunlaştığını sergiler. Böylece, ‘ekspresyonist’ oyunların endüstri devrimiyle kuklalaşan bireylerine ve anlamsızca konuşan ‘sürrealist’ karakterlere paralellik gösteren Krapp’ın, ayrıca, kendini banda kaydetmesi sesini duyurabileceği hiç kimsesinin olmadığını sergilerken, sesini kaydedebileceği bir banda sahip olmasına rağmen karanlıkta yaşaması ve yırtık giysiler içinde yer alması ise, dokunduğu bandının tuş seslerinin yalnızlığını ve çöküşünü sonlandıramadığını ifade eder. Üstelik, yalnızlığını hafifletmek için masasının üstündeki ışığa umut bağlaması, ne kadar çaresiz olduğunu iletirken, karşısında biri olmamasına rağmen sanki onu

dinleyen varmışçasına kendiyle ilgili itiraflarda bulunması ise ne kadar fazla fark edilme arzusu taşıdığını sergiler. Bu doğrultuda onu çevreleyen karanlığını paylaştığını sandığı ses bandına ve lambasına çoktan yitirdiği varoluş anlamını dayandıran Krapp'ın grotesk bir yalnızlığa indirgenişiyle 'ekspresyonist' ve 'sürrealist' oyunlardaki karakterlere benzerlik gösterdiği gerçeği, en önemli olarak ise, hiç kimseye görünmek istemediği için dolapta yaşayan, birbirleri ile tek bir kelime bile etmeyen, ve her türlü lükse sahip olmalarına rağmen kendilerini mumyaya dönüştüren Strindberg'in *The Ghost Sonata (Hayaletler Sonatı)* oyunundaki karakterlerin sıradanlaşmasında ve gerçeğin sınırlarını aşan tuhaf sessizliğinde Krapp'ın ruhunun hissedilmesiyle de daha fazla açıklık kazanır. Ancak, Beckett'in bu gibi akımlardan etkilenişi her ne kadar inkâr edilemeyecek kadar açık olsa da bu etkileniş onu belirli bir tanımlamaya hapsedemez; çünkü, Beckett, "içinde yaşamış oldukları tarihsel dönemi, birer bireyi oldukları toplumu ve yansıttıkları edebiyat geleneğini aşarak günümüze gelen" Sofokles ya da Shakespeare gibi, "‘uzam’ ve ‘zaman’ sınırlarını aşarak insanlığın yeryüzündeki serüveninin tüm zamanlarını ve uzamlarını kucaklayan bir özgürlüğe ulaşmıştır" (Yüksel, 2006: 16). Yalnız ve kopuk oluşuyla *Hayaletler Sonatı*'nda kendini dolaba kapatan 'ekspresyonist' ve 'sürrealist' kadın karaktere benzemesine rağmen Krapp'ın evrenden soyutlanışı için dolaba saklanmaya gereksinim duymaması ve zaten fark edilmediği gerçeği, Beckett'in kuramlarla kısıtlanamayacak kadar geniş olan bu özgürlüğüne ve özgünlüğüne ışık tutar.

Varoluş absürtlüğünü özgünlüğü ile biçimlendiren Beckett'in dikkat çeken özelliklerinin başında karanlıkla çevrili karmaşık dünyalara mahkûm ettiği karakterlerinin sıradışılığı yer alır. Beckett'in "benim insanlarım" diye adlandırdığı

ve “yapmacıklıktan uzak” olan karakterleri (Beja vd., 1983: 3), ilk olarak, “sahne meydanının boşluğuna paralel bir kişisel hiçlik hissi” sergileyen kimsesiz ve değersiz doğalarıyla öne çıkarlar (Essif, 2001: 2). Beckett karakterlerinde görülen bu yalnızlık ve önemsizlik duygusu, örneğin, kendi ses kaydını dinleyerek mekanik bir şekilde sandalyesinde sallanan *Ninni* (1980) oyunundaki gri saçlı ve gece elbiseli yaşlı kadının yalnız olduğunu hissetmemek amacıyla günlerce penceresinde oturup gözlerini kırpmadan tek bir panjurun açılmasını bekleyecek kadar kimsesiz ve değersiz oluşuyla gözler önüne serilir:

KAYDETTİĞİ SESİ: kapalı tüm panjurlar
değil hiçbirini açık
açık olan onunki yalnızca
doğana kadar güneş
doğduğunda
biterken gün
oturarak penceresinde
sessizce penceresinde
dört gözle
her taraftan
açıp kapayarak
açılsın diye tek bir panjur
değil daha fazlası
yüz de değil
camın gerisinde
arayan gözler (Beckett, 2006b: 438)

Görüldüğü gibi, yaşlı kadın cam görünümündeki kalın duvarının gerisinde sadece panjuru açık olan bir pencere arar ve kalın duvarlarının ardındaki soğukluk ve küf kokusuyla o kadar yalnız hisseder ki yüzünü görmese bile karşısındaki pencerenin biri tarafından açıldığını bilmek ona değerli hissettirir kendini. Yaşlı kadının fark edilme ya da onun gibi bir yüz görme beklentisinde olmayıp sadece böyle bir yüzün varlığından haberdar olmakla yetinmesi, şeffaf görünümüyle kalınlığını maskeleyen penceresinin gerisinde uzun süre karanlığa ve değersizliğe itildiği için fark edilme

arzusundan çoktan vazgeçecek kadar kendi benliğine körleştirdiğini ve kendi varlığına dönebilmesi için kalın duvarlar gerisinde olsa da onunla aynı evrende soluyan bir kimsenin varlığına muhtaç kalacak kadar diğer penceredeki panjurlar gibi kendi ruhuyla bedeni arasına da panjurlar yerleştirildiğini göstererek, ruhundan koparılan soğuk bedeniyle kendini nasıl değersizleştirdiğini gözler önüne serer. Değersizlik yaşayan yaşlı kadının yalnızca diğer pencerelerdeki kapalı panjurla değil aynı zamanda kendine kapattığı panjurla da تنها bir karanlığa bulanması ise kendinden ‘ben’ ile değil üçüncü tekil şahıs zamiri ‘o’ ile bahsetmesiyle açıklık kazanır. *Ninni* oyununda gözlemlenen boşluk hisleri dışında Beckett karakterlerinin dikkat çeken diğer özelliği “soyтары”ya benzemeleridir: Fletcher’ın (1998) ifade ettiği gibi, “sirk soytarılığı”, “müzikhol atışmaları” ve “dramatik mim” içeren Beckett tiyatrosundaki karakter, “zaman geçirmek için komik hareketlerde bulunan ve kelimeler kullanan bir çeşit soyтары gibidir; ancak, gerçek bir soytarının aksine diğer insanları eğlendirmeyi değil kendi can sıkıntısını geçirmeyi amaçlar ve yalnızca kendisi için soyтары gibi hareket eder” (201). Bu durumun en açık örneği, *Godot*’daki Estragon’un yapacak hiçbir şeyin olmadığından yakınan Vladimir’e “Hadi birbirimize hakaret edelim” demesi üzerine Vladimir’le birbirlerine “Tören maymunu”, “Gösterişçi domuz”, “Moron”, “Mikrop”, Düşük” ve “Lağım Faresi” (Beckett, 2006a: 67) gibi sıfatlarla seslendikleri ve can sıkıntılarına son vermek için kendilerini asmayı düşündükleri sahnelerde görülür. Bu doğrultuda gülünçlük sergileyen Beckett karakterleri, ayrıca, “hareketlerinde ya da vücutlarında beliren fiziksel kısıtlamalar” sonucunda duranlığa indirgenerek *Mutlu Günler*’deki kuma gömülü Winnie karakteri ya da *Play (Oyun)* oyunundaki üç insan kafası gibi bulundukları yerden hiçbir yere ayrılamayıp sahneye çakılı kalmalarıyla öne çıkarlar (McMullan: 1993: 16). *Mutlu*

Günler'deki Winnie'de ya da *Oyun*'daki M1, M2, ve M gibi karakterlerde görülen bu hareketsizlik, benzer şekilde, giydirildiği uzun siyah elbisesiyle, şapkasıyla, eğdirilen başıyla ve “pençe” gibi “kötürüm” (Beckett, 2006b: 458) görünümü verilen açık elleriyle sahneye sabitlenen ve başını kaldırmasına bile izin verilmeyen *Catastrophe* (*Felaket*) (1982) oyunundaki Baş Kahraman karakteri aracılığıyla da gözlemlenir. Oyundaki bu karaktere sakat izlenimi verilmesi ve kırırdamasına izin verilmemesi ise, absürt bireyin tıpkı yönetmenlerin yönlendirmelerine uyan oyuncular gibi manipüle edilerek, sabitlendiği boşlukta çaresizliğe itildiğini sergilerken absürt evrendeki insanın akan zamanın içinde hep aynı çürümüşlük kokusunda kaldığını ve hem dış evrenden hem de kendinden soyutlanarak sadece hareketsiz bir bedene dönüştürüldüğünü gözler önüne serer. *Felaket* oyununda görüldüğü gibi hareketlilikten yoksunlaştırılan Beckett karakterleri, son olarak, “bekledikleri ana hiçbir zaman ulaşamadıkları gibi, olmayı hayal ettikleri yere de hiçbir zaman ulaşamayarak” herhangi bir “yer” ve “zaman”a dâhil edilmeyişleriyle dikkat çekerler (Hale: 1987: 25; 33). Beckett karakterlerini kuşatan bu aidiyetsizlik duygusu, örneğin, birbirleri hakkında fısıltılarla konuşan ve oturdukları bankın üzerinde düğümlemişçesine birbirlerinin ellerini tutan *Come and Go* (*Gidiş ve Geliş*) (1965) oyunundaki VI, RU, FLO adındaki üç çocukluk arkadaşının belirsizlikle çevrili yer ve uzam boşluğunda tüm bağlarından koparılmış olmalarında açıkça gözlemlenir. Ayrıca, VI'nin “Eski günlerden konuşmayacak mıyız?” (Beckett, 2006b: 335) şeklindeki önerisinde bir yere ait olma isteğinin yer alması da, koparılan bu bağlarının onları varoluş bilincinden uzaklaştırdığını ve yaşamda yer aldıklarını kanıtlamak için geçmişteki anılarına ihtiyaç duyacak kadar kendi varlıklarından şüpheyi düşüklerini belirterek aidiyetsizliğin yabancılaştırıcı etkisine ışık tutar.

Karakterlerinin sıradışıılığı ile dikkat çeken Beckett, benzer şekilde, gerçeklik sınırlarını aşan şaşırtıcı dil kullanımıyla öne çıkar: Coe'nun (1983) ifade ettiği gibi, bir “metafizikçi” olarak “dilini ötesine geçmeyi” amaçlayan Beckett, “fikir” yerine “fikir biçimleri” sergileyerek, “kavram” yerine kavramsal olmayanı sunarak ve “düşünüyorum o halde varım” düşüncesi yerine Sartre'ın “yokum, öyleyse düşünüyorum” fikrine dayanarak, dili herhangi bir “kavram” ifade etme amacı taşımayan “otomatik” ve “ilkel” bir “biçime” dönüştürür (38). Düşünme eyleminin yokluk anlamına geldiği Beckett dilinin mekanikliği ve içsel karışıklığa dönük oluşu, örneğin, unutulmuş bir yazar olduğu anlaşılan ve SES isminde tanımlanan *Cascando* (*Cascando*) (1962) isimli radyo oyunundaki karakterin ifadelerinin kurlsızca birbiri ardına sıralanmış kopuk sözlerden oluşmasıyla ve kaos sergileyişıyla açıklık kazanır:

SES:-düşer...tekrar...bilerek ya da değil...göremez...yerdedir...bu önemli olan da...kumda yüzü...kolları açık...kum tepeleri çıplak ...yok hiçbir çalılık...aynı eski ceket...aşırı aydınlık bir gece... ya da nasıl tanımlanırsa öyle...daha gürültülü deniz...gök gürültüsü...köpük kümeleri denizde...Woburn...zihni...nedir zihnindeki...huzur...yine huzur...zihninde...değil daha fazlası...bitti arayış artık...uyu hadi...hayır henüz değil...kalkar...önce dizleri...elleri açık...geniş gövdesi...aynı geniş kenarlı eskimiş şapkası...ezilmiş...ilerle...devam eder...ton ağırlığında...kumda...diz boyu derinliğinde...batar...deniz- (Beckett, 2006b: 299)

Bir yazarın zihnindeki labirentlere ait olduğu anlaşılan bu ifadelerin gösterdiği gibi, Beckett dili söz dizimini takip eden kurallı cümleler yerine aralarında anlamsal ilişkinin yer almadığı kopuk ve mekaniklik sergileyen kelimelerden oluşur. Oyundaki sesin sahibi olduğu anlaşılan ve Woburn ismindeki karakterinin yer aldığı hikâyesini tamamlamaya çalışan yazarın yapayalnız olduğu ve zihnindeki labirentlerin çıkmazlığında unutulduğu dikkate alındığında ise, Beckett'in düşünme eylemi ile yokluğu nasıl eş değeri gördüğü açıklık kazanır. Böylece, düşünebilme

yeteneğine sahip olmasına rağmen susturulmaya çalışılarak köle konumuna indirgenen ve yaşamdan soyutlanan *Godot*'daki Lucky gibi düşüncelerle boğuşan *Cascando*'daki bu yazarın da yalnızlığının ardında zihinleri manipüle edilerek körleştirilen ve köleleştirilen topluluklardan onu ötekileştiren ve tehdit unsuru olarak algılandığı için önemsenmeyerek tüketilmeye çalışılan düşünebilme yeteneğinin yer aldığı açıklık kazanır. Bunun sonucunda ise, diğerleri tarafından var olarak kabul edilebilmenin yalnızca yok olmayla, düşünemeyerek, sağlanabileceği anlaşılır.

Karakterleri ve dil kullanımı ile özgünlüğe ulaşan Beckett, aynı zamanda, “şüphe” ve “belirsizlik” hislerinin yön verdiği çelişkili atmosferi ile dikkat çeker: Worth'un (2001) belirttiği gibi, “Oyunlarımdaki anahtar kelime ‘belki’dir” diyen Beckett, “eğer sadece karanlık olsaydı bu durumda her şey açık olurdu. Sadece karanlık değil aynı zamanda ışık da var olduğu için durumumuz karmaşılaşır” düşüncesine dayanarak, ne inancın değerini koruduğu ne de “manevi arzuları”n ya da “cehennem korkusu” gibi “manevi korkuları”n tam anlamıyla yok edildiği evrende karakterleri ikileme hapseden bulanıklık hissini sergiler (5; 6; 7). Tekillikten sıyrılarak birçok katmana ulaşan ve şüpheyile yoğrulan gerçeğin doğurduğu tanımlanamazlıkla Beckett'te hissedilen bu sancılı çelişki, örneğin, *Oyun Sonu*'ndaki Hamm ve Clov karakterlerinin belirsizliğin zincirlerinde sıkışmalarında açıkça gözlemlenir. Hamm ve Clov karakterlerinin bu sıkışıklığı ise, tam batmayan güneşleriyle gecenin karanlığındaki siyahın kesinliğine bile sahip olamayıp, Clov'un ifadesiyle “Gri” ya da “Açık siyah” (Beckett, 2006c: 21) rengindeki gökyüzünde paradoksal bir varoluşa mahkûm edilişleriyle sergilenir. Bu doğrultuda ‘gri’ renk gibi siyah ve beyazın karmaşasında belirsiz bir renge bürünen Hamm ve Clov'un varoluş

çelişkisi, benzer şekilde, doğa tarafından unutulup unutulmadıklarından emin olamadıklarının sergilendiği diyaloglarında görülür:

HAMM: Unuttu doğa bizi.

CLOV: Yok doğa artık.

HAMM: Artık doğa yok mu! Abartıyor olmalısın.

CLOV: Yok etrafımızda.

HAMM: Ama, nefes alıyoruz, değişiyoruz! Yitiyor saçlarımız, dişlerimiz! Geçliğimiz! İdeallerimiz!

CLOV: Öyleyse unutulmadık.

HAMM: Ancak, artık var olmadığını demiştin. (Beckett, 2006c: 10)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere, nefes almak, değişmek ve saçları, idealleri ya da gençliği yitirmek gibi doğanın var olduğu izlenimini veren yaşamsal eylemler ile görünmeyen bir doğa arasında sıkışan Hamm ve Clov ikilisi, unutulup unutulmadıklarına dair ikileme düşerler ve kendi savundukları düşüncelerinden bile şüpheyeye düşecek kadar tereddütle çevrelenirler. Bu doğrultuda evrenlerinin belirsizliğe gömülü oluşu onları inkâr ve inanç arasındaki ince paradoksa iter; ancak, Hamm ve Clov’u bu çelişkiye sürükleyen faktör, en önemli olarak, devam eden yaşamsal faaliyetlerinin unutulmadıklarının ve doğanın devam ettiğinin göstergesi olduğuna dair yanılgıdır. Bunun nedeni ise, yaşamsal faaliyetlerin devam edişinin hatırlanmanın değil aksine düştüğü denizde görülmeyerek parlayan güneşin gerisinde karanlığa itilen ve duyulmayan haykırılarıyla sessizliğe indirgenen mitolojik karakter Icarus gibi unutulmanın göstergesi oluşudur. Unutulmayan bir varlığın yaşatılmak gibi bir sancıya mahkûm edilmeyeceği gerçeği ise, onları çelişkiye sürükleyen bu aldanışın aslında sese sahip olduğu için duyulduğunu sanan ve fark edildiğini düşünerek yaşıyor olduğu illüzyonuna kendini kapatan insanın bu ikilemi oluşturmada kendisinin de rol oynadığını açıkça gözler önüne serer. Her şeyin rutin bir şekilde devam ettiği evrende kulak verilmeyen Icarus gibi terk edilmiş olduğu

gerçeğini kabullenmek yerine bireyin aslında nafile bir çırpınıştan ibaret olan yaşamsal eylemleriyle unutulmadığı sonucuna vararak yaşadığına inanması, üstelik, varoluş diye tanımlanan olgunun yalan üzerine kurulu olduğu ve bu olgunun gerisinde esasen bulunan yokluğun kabul edilemeyişiyle bu yalandan hiç uyanılmak istenilmediği gerçeğine kapı aralar.

Beckett, son olarak, özellikle kısa oyunlarının “tutarlı dramatik bir kâinat” sunmak yerine “imge”ye indirgenen; karanlıkta, direk ışıktaki ve biçimlendirilmiş hareket ve kostümlerde asılı kalan; parçalanmış ve doğal durumundan çıkarılmış, ağız ya da kafa şekli verilen”; ve “kimlik” belirleyici özelliğinden sıyrılan “vücut”lar sergileyişiyle dikkat çeker (McMullan, 1993: 10). *Not I (Ben Değil)* (1972) oyununda kuralsızca birbiri ardına sıraladığı ilişkisiz sözleriyle gürültü oluşturan ve karanlığa hapsedilen ‘ağız’dan başka hiçbir şeyin yer almaması, *Oyun*’da (1962) yaşadıklarına farklı bakış açıları sunarak çok katmanlı bir gerçeklik sergileyen ve M, W1, W2 şeklinde isimlendirilen bir erkekle iki kadının sadece kafalarının yer alması ve *That Time (O Zamanlar)* (1974) oyununda vücudundan koparılmışçasına ayrık duran tek bir erkek kafasının bulunması, örneğin, Beckett’in özellikle kısa oyunlarında kopuk vücut bölümlerine yer verdiğinin en açık kanıtıdır. *Ben Değil, Oyun* ya da *O Zamanlar* isimli oyunlarında sergilendiği gibi Beckett’in bu şekilde parçalara indirgenen vücutlara yer vermesi ise, ruhun parçalandığını, bireyi oluşturan aidiyetlik hissi veren bağların çürüyerek bütünlüğün yitirildiğini ve bunun sonucunda acımasızca parçalara indirgenen bireyin evrende boş bir şekilde savrulduğunu ortaya koyar. Ayrıca, parçalara ayrıştırılan bu bireylerin “disipline mahkûm edilerek ne sahne ışıklarının sürekli ışıltısından ne de sahnenin kısıtlayıcı duvarlarından kaçabildiği” (McMullan, 1993: 16) gerçeği dikkate alındığında, bütününden koparak

dağınık parçalara indirgenen insanın bile içinde bulunduğu kaostan onu çıkarabilecek hiçbir çıkış yolunun olmadığı ve yaşadığı müddetçe varoluş sancısını tadacağı açıklık kazanır.

1.2.2. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Harold Pinter

“Dil hâkimiyeti”yle, “yalınlığı”yla, “doğru gözlemleri”yle, “duygu derinliği”yle, “farklı yaklaşımı”yla, “etkileyciliği”yle ve özellikle “sıradan alt sosyal sınıflara sunduğu evrensel ve şiirsel bakış açısı”yla İngiliz edebiyatında çarpıcı bir yere sahip olan Pinter, Absürt Tiyatronun önde gelen isimlerindendir (Esslin, 1961: 205; 223).

Pinter’in Absürt Tiyatrodaki özgün duruşunda başlıca ‘Pinteresk’ özellikleri rol oyar: ‘Pinteresk’ özellikler arasında, Pinter oyunlarındaki “banal gerçekliğin altında yatan tehdit”; “sessizlik ve duraksamalarla şekillenen biçem”; düşündürücü “alt metinler” etrafındaki gizemli atmosfer (Harrison: 1998: 196); “otoriteye karşı çıkan bireyin yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalışı” (Shaw, 2009: 212); ve “gerçekçi” gibi görünen öğelerin gerçeküstü bir şekilde sunulması bir “parodi”den öteye gitmeyişi (Kane, 1984: 133) yer alır.

‘Pinteresk’ özelliklerden ilk olarak “tehdit” unsurunu eserlerinin neredeyse ruhuna işleyen Pinter, “tehdit komedisi” ile özdeşleştirilir (Chiasson, 2009: 31). “İnsan durumunun dehşetini ve yalnızlığını” sergileyen “tehdit komedisi” (Gale’den aktaran Luyat, 2009: 232) içindeki “tehdit” hissi, eserlerini damgaladığı Pinter’in kendi deyişi ile sıradışılıktan uzaklaşarak zor bir labirente hapsedilen insanın her anını kapsar: “Tehdit her yerdedir. Bildiğiniz gibi, tam bu odada, tam da bu anda, dört bir yandan tehditle çevriliyiz. Buna engel olamazsınız; bundan kaçamazsınız”

(aktaran Chiasson, 2009: 32) ve hayatta aynı zamanda gülünçlüklerin de yer alışıyla “komedi” ile bütünlük oluşturur: “Yaşamda komedi var ve yaşamda korku da var ve bence her ikisi de [...] birlikte var olur” (aktaran Prentice, 2000: 39). Pinter’in ifadesiyle gülünçlüklerle aynı anda yer alan ‘tehdit’ unsuru, Elsom’ın (1976) belirttiği gibi, “fiziksel şiddet”e, “dış dünyadan kaynaklanan içinden çıkılmaz sorunlar” a ya da “duygusal güvenin ürkütücü yokluğu”na dönüşerek üç farklı şekilde hissedilir: *Doğum Günü Partisi*’ndeki Stanley’in ona iyi davranan Meg’e kabaca davrandığı ve Goldberg ve McCann’ın huzurunu bozdukları Stanley’i çeşitli oyunlar eşliğinde taciz ederek dili tutulmuş bir şekilde götürdükleri sahnelerde “tehdit” unsuru “fiziksel şiddet” şeklinde ortaya çıkar; kan akıtıldığı açıkça belirtilmemesine rağmen trajikomik bir şiddetin ve ölümün varlığının hissedildiği *Git Gel Dolap*’ta “tehdit” tanımlanamayan bir duygu şeklinde belirir; ve dış dünyanın “korkutucu” ve “karışık” olmasıyla karakterlerin içeriye kapandıkları *Oda* oyununda ise “tehdit” “duygusal güven”in yitirilişiyle açığa çıkar (108). Pinter’in ‘tehdit komedisi’nde hissettirdiği ‘komedi’ ve ‘korku’ arasındaki sıkışıklık, *Doğum Günü Partisi*, *Git Gel Dolap* ve *Oda* oyunlarının yanı sıra James’in kendi eşiyle ilişki yaşadığını düşündüğü Bill’i kimliğini belirtmeden aradığı ve örtük bir şekilde tehdit ettiği sahnesiyle (*The Collection*) *Koleksiyon* (1961) oyununda da sergilenir:

SES: Bill, sen misin?

BILL. Evet?

SES: İçeride misin?

BILL: Kimsin?

SES: Kıpırdama. Birazdan ordayım.

BILL: Ne demek istiyorsun? Kimsin?

SES: İki dakikaya kadar ordayım. Anlaşıldı mı?

BILL: Bunu yapamazsın. Burada insanlar var.

SES: Boş ver. Başka bir odaya gideriz.

BILL: Bu saçmalık. Seni tanıyor muyum ki?

SES: Kim olduğumu beni görünce öğreneceksin.

BILL: Beni tanıyor musun?

SES: Sadece olduğun yerde kal. Hemen geliyorum.

BILL:Ama ne istiyorsun, kim-? Bunu yapamazsın. Hemen ayrılıyorum buradan.

SES: Görüşürüz. (Pinter, 1996b: 113-114)

Görüldüğü gibi, eşinin kendisine Bill’le tek gecelik bir ilişki yaşadığını bildirişinden sonra Bill’den hesap sormak isteyen James, kendini tanıtmadan Bill’i telefonla arar ve Bill üzerinde baskıcı bir tutum takınarak hemen onun yanına gideceğini ve olduğu yerden ayrılmaması gerektiğini söyler. James’in emirlerini duyan Bill ise şaşkınlıkla karışık bir korku yaşar ve her an zarar görebileceğine dair rahatsız edici bir endişeye kapılarak yanında onu koruyabilecek başkaları da olmasına rağmen hemen bulunduğu ortamdan ayrılır. Bill ve James arasındaki bu diyalog, başlangıçta her ne kadar sıradan gibi görünse de aslında korkuyla gülünçlüğü iç içe geçtiği ‘tehdit komedisi’nden kolay çözümlenemeyen bir kesit sunar. Bunun nedeni James’in tehditkâr emirlerinin ve baskıcı tutumunun Bill’de tanımlanamaz bir korku ve endişe uyandırırken, Bill’i ev telefonundan arayan James’in Bill’e evde bulunup bulunmadığını sorması, diyalogun sonunda Bill “Hemen ayrılıyorum buradan” dediğinde onunla dalga geçercesine “Görüşürüz” (Pinter, 2006: 114) diye yanıtlayarak onu dikkate almadığını göstermesi ve sanki sıradan bir telefon konuşmasında yer alıyorlarmışçasına tavır takınması ise, bu tehditkâr durumun okura yabancılaşarak gülünçlük yaratmasına neden olur. Bu doğrultuda, Pinter’in ‘tehdit komedisi’ndeki ikilemleri açıklık kazanırken, James’in tehditkâr sözlerinden korkan Bill’in etrafındakilerden yardım istemeyip kaçmayı seçmesiyle ise, absürt evrendeki güvenin yitirildiğine ve absürt bireyin çaresizliğine açıklık kazandırılır.

Gülünçlüğün altında sergilenen “tehdit” haricinde başlıca ‘Pinteresk’ özellikler arasında, ikinci olarak, Pinter’in “sessizlikler ve duraksamalarla şekillenen biçem”i yer alır (Harrison, 1998: 196). Kumar’ın (1996) ifade ettiği gibi, Pinter oyunlarının, başlangıçta “saçma” ve “gelişigüzel” tanımlanarak aşağılanmasına ve “iletişimsizlik”le özdeşleştirilmesine neden olan “sessizlikler” ve “duraksamalar”, “dile getirilemeyen” düşünceleri ve duyguları ifade etmedeki rolleriyle “ölü duraklar” tanımlamasından uzaklaşarak Pinter tiyatrosunun önemli unsurları olarak kabul edilmişlerdir (136). Yüzeysel anlamlarından çeşitli derin anlamlara ulaşan “sessizlikler” (Chiasson, 2009: 33), “yalnızlık” ve “ayrılık” gibi hislerin ifadesinde, “belirsizlik” atmosferinin iletilmesinde ve karakterlere içsel özgürlük sunmada rol oynarlar (Kane, 1984: 146-147). Sarah’ın gerçek yaşamda eşi olan Richard’ın metresini oynadığı ve Richard’ın ise Sarah’ın sevgilisini oynadığı *The Lover* (Sevgili) (1963) oyunundaki Richard ve Sarah çiftinin gerçek kimlikleriyle yer aldıkları diyaloglarının sessizliğinde, örneğin, yalnızlık ve kopukluk duyguları açıkça gözlemlenir:

RICHARD: Nasılsın?

SARAH: İyi.

RICHARD: Güzel.

Sessizlik.

Moralin biraz bozuk gibi görünüyor. Canını sıkan bir şey mi var?

SARAH: Hayır.

RICHARD: Günün nasıl geçti?

SARAH: Kötü değil.

RICHARD: İyi değil mi?

Durur.

SARAH: Fena değil işte.

RICHARD: Aaa, Üzgünüm.

Durur.

İtiraf etmeliyim ki, evde olmak gibisi yok. Nasıl bir rahatlık bu hayal bile edemezsin.

Durur.

Sevgilin geldi mi?

Sarah cevaplamaz.

Sarah?

SARAH: Ne? Pardon. Düşünüyordum ki

RICHARD: Sevgilin geldi mi?

SARAH: Aaa, Evet. Geldi.

RICHARD: Formunda mıydı?

SARAH: Gerçekten başım ağrıyor. (Pinter, 1996b: 173-174)

Alıntıda görüldüğü gibi, Richard ve Sarah arasındaki diyalog, kayıtsızca sorulan sorulardan, ilgisiz cevaplardan, duraksamalardan ve sessizliklerden oluşur. Richard ve Sarah'nın evli iki çift olmalarına rağmen birbirlerine karşı bu şekilde sessiz kalmaları ve sanki iki yabancıymış gibi konuşmaları, aralarındaki aşılmaz uçurumlara ışık tutarken benzer şekilde her ikisinin de farklı evrenlerde yaşadığına açıklık kazandırır. Birbirlerine yabancılaşan Sarah ve Richard çifti arasındaki bu mesafe, üstelik, sadece farklı kimliklerindeyken birbirlerine yakınlaşmalarıyla ve birbirlerine doğruyu söylemeleriyle daha fazla belirginleşir. Richard'ın metresi rolündeki Sarah'ya zayıflığından memnun olmadığını itiraf ederken, eşi rolündeki Sarah'a onu zayıfken sevdiğini söylemesi bunun en açık kanıtıdır. Sarah ve Richard'ın birbirlerinden kopuklukları, en önemli olarak ise, Richard Sarah'ya sevgilisinin formda olup olmadığını sorduğunda Sarah'ın "Gerçekten başım ağrıyor" (Pinter, 1996b: 174) şeklindeki sorulanla tamamen ilgisiz bir cevap vererek Richard'ın susmasını istediği ve onu cevaplamak istemediğini ima ettiği anda gözlemlenir. Bu doğrultuda ise, aslında sadece sessiz kaldıkları anlarda değil benzer şekilde konuştuklarında da sessizliğin soğuk duvarlarıyla çevrelenerek تنها evrenlerinde gürültüden öteye gitmeyen sözlerle baş başa kaldıkları yansıtılır. *Sevgili* oyununda sergiledikleri 'kopukluk' ve 'yalnızlık' hislerinin dışında, 'sessizlikler'in sunduğu 'belirsizlik' hissi ise, örneğin, bitişinde sadece Rose'un "Görmüyorum. Göremiyorum. Göremiyorum" (Pinter, 1996a: 110) şeklindeki sessiz çılgınlıklarına yer

vererek aniden karanlığa bürünen *Oda* oyununun kuşku dolu sonundan ve Riley’in gel çağrısına sessiz kaldığı sahneden anlaşılacağı gibi, geçmişi hakkında tek bir kelime bile etmeyen Rose’un şüpheli doğasında açıkça gözlemlenir:

RILEY: Eve dön, Sal.
Durur.
ROSE: Ne dedin bana?
RILEY: Eve dön, Sal.
ROSE: Sal deme bana.
RILEY: Gel, şimdi.
ROSE: Sal deme bana.
RILEY: Buradaydın demek.
ROSE: Sal deme.
RILEY: Sana dokunabiliyorum.
ROSE: Dokunma bana.
RILEY: Sal.
ROSE: Yapamam. (Pinter, 1996a: 108)

Görüldüğü gibi, Rose’un aniden karşısına çıkarak ondan eve dönmesini isteyen ve ona Sal diye hitap eden Riley’i terslemesi ve “Sal deme bana” şeklindeki ‘nicelik’ ve ‘bağıntı ilkesi’ni yıkan yanıtıyla Riley’in sözlerine sessiz kalışı, Rose’un Sal olmadığı izlenimini verirken diyalogun sonunda Rose’un söylediği “Yapamam” (Pinter, 1996a: 108) ifadesi, Rose’un Riley’in aradığı kişi olabileceği sonucunu verir. Bu doğrultuda Rose’un sessiz kalarak geçmişini kapandığı oda gibi kalın duvarların gerisine saklaması ve açmadığı perdeleriyle karanlığa hapsedişi bulanıklık oluşturur. Bu bulanıklığın bireyin kendi kimliği ile ilgili olduğu gerçeği ise absürt bireyin değersizliğine ve kendine yabancılaşmasına ışık tutarak, benzer şekilde, kimliğin tutsak edici yapısına kapı aralar. Rose’un Sal olabileceği ihtimali göz önüne alındığında, Rose’un kendisiyle yüzleşmek yerine başka birinin kimliğine bürünmek isteyecek kadar kendinden nefret ettiği gerçeği dikkate alındığında ise, bu tutsaklığın eziciliği açıklık kazanır. *Oda* oyunundaki bulanıklığı yansıtan ‘sessizlik’ unsurunun,

son olarak, karakterleri kısıtlayıcı güçlerin tepkisinden gizlemede ve onlara kendilerini ifade etme fırsatını sunmada oynadığı rolü, örneğin, *Night School (Gece Okulu)* (1960) oyunundaki Sally’nin çalışkan ve disiplinli bir öğretmen kimliğine bürünerek gece hayatında çalıştığını gizlemesiyle ve büründüğü sessizlik sayesinde toplum tarafından hoş karşılanmayan bu yaşam tarzını devam ettirmesiyle açıkça kanıtlanır. Sally’nin toplumda değer görmesinin ve “çok temiz”, “sessiz” ve “ev kızı” (Pinter, 1996b: 192) gibi tanımlamalarla onu öven Annie ve Milly tarafından kabullenilerek ev ortamına girmesinin gerisinde sessizliğiyle sakladığı gerçeklerin yer alışı ise bireyin toplumsal varoluşunun yalnızca istenilen şekilde hareket ederek gerçekleştiğini ve dışlanılmamak için kabullenilmeyen gerçeklerin sessizlikle örtülmesi gerektiğini gösterirken, bireyin hakkı olan özgürlüğünü sessizliğinin gizleyici ve yanıltıcı gücünde arayacak kadar çaresiz oluşuna da ışık tutar. Sally’nin gece hayatı yaşarken aynı anda sessiz bir öğretmen rolüne bürünmesi, üstelik, bireyin beklentiler ve kendi gerçekliğiyle çeliştiğine ve bunun sonucunda parçalara ayrılarak kimlik bunalımı yaşadığına da açıklık getirir. *Sevgili, Oda* ve *Gece Okulu* oyunlarında sergilendiği gibi ‘kopukluk’ ve ‘bulanıklık’ hislerini belirten ve kısıtlanmış bireyin kendi gerçekliğini gizli bir şekilde devam ettirmesini sağlayan ‘sessizlikler’ haricinde Pinter “duraksamaları” ise, “konuşmayı manalı, ironik ya da şüpheli bir konuma getirerek tüm konuşmaların ve ifadelerin derinleşmesinde ya da birbirinden kopmasında rol oynarlar” (Luyat, 2009: 33). Çok farklı anlam derinliklerine ulaştıran Pinter ‘duraksamaları’, örneğin, *Dışarıda Bir Gece*’deki Anne’nin oyunun sonundaki konuşmasında açıkça gözlemlenir:

ANNE [*merdivenlerden.*] : Albert!

Vücudu donar. Bakışlarını yere çevirir. Bacakları yavaşça birleşir. Önüne bakar.

ANNESİ, sabahlığıyla odaya girer. Ona bakarak dikilir.
Saatin kaç olduğundan haberin var mı?
[Durur.]
Nerdeydin?
[Durur.]
[*Sitem eder, neredeyse ağlayacak gibi olur.*] Ne diyeyim sana bilmiyorum ki, Albert. Öz annene el kaldırırsın demek. Böyle bir şeyi daha önce hiç yapmamıştın. Öz anneni tehdit ediyorsun demek.
[Durur.] (Pinter, 1996a: 374)

Görüldüğü gibi, Albert'in hareketlerinin şaşırtıcı bir şekilde değiştiğinden yakınan Annesi, Albert'i hedef alan bu sitemli konuşmasında sürekli olarak duraksar. Konuşmadaki bu duraksamalar, Albert'ten yanıt alamayan Annenin sessizlikle baş başa kaldığını gösterirken, Albert'in Annesine cevap veremeyecek kadar Annesinden korktuğunu ve onun için otorite figüründen ibaret olan Annesi tarafından öğrenildiğinde cezalandırılacağına inandığı bir takım gizli gerçekler sakladığını belirtir. Bu doğrultuda, Albert'in itaatkâr maskesinin altında aslında annesine olan korkusunun yer aldığı, Anne'nin sadece kendi sözleriyle baş başa kalarak Albert'e sadece ruhundan koparılmış bir 'Anne' kelimesiyle bağlı olduğu, ve Albert'in de Annesine yabancılaşarak kendi sessizliğine büründüğü gözler önüne serilir. Annenin Albert'ten cevap almak için duraksaması ve yanıtsız kalacağını bilmesine rağmen duraksamalarının ardından sözlerine tekrar devam etmesi ise, Albert üzerindeki baskısına ışık tutarak, ondan korkan oğlunun ona cevap veremediği ve dolayısıyla sessizlikle baş başa kaldığı gerçeğiyle yüzleşemediğine de açıklık getirir.

'Pinteresk' özelliklerin önde gelen üçüncü unsuru "alt metinler" ile oluşturulan gizemli dünyadır (Harrison, 1998: 196). Chiasson'un (2009) ifadesine göre, Pinter oyunlarını sisle çeviren sır perdesinin üstü kapalı diyalogları derin merak uyandırır: "Pinter, karakterlerini öyle ustaca yazar ki onların iç yaşantılarını ve

düşünce süreçlerini örter ve hatta onları yok gibi gösterir ve bu da okuyucuyu görünenin gerisinde ne olduğu hakkında düşünmeye sevk eder” (34). Pinter’ın düşünsel çaba gerektiren ve kolay çözümlenemeyen bu gizemi, bir Kibrit Satıcısının varışıyla sessizlikleri parçalanan ve birbirlerinden çoktan kopmuş oldukları gün ışığına çıkan Edward ve Flora’nın sırla örülü bulanık dünyalarına alt metinler aracılığıyla kapı aralayan *A Slight Ache (İnce Sızı)* oyununda açıkça sergilenir. Alt metinlerin *İnce Sızı*’daki sırlı derinliğine, örneğin, Edward’ın Kibrit Satıcısının bekleyişine anlam veremediği ve Flora’nın ise Edward’a karşı Kibrit Satıcını dolaylı olarak savunduğu sahnede ulaşılır:

EDWARD: Yine geldi.
FLORA: Ama, o sürekli orada ki.
EDWARD: Neden? Ne yapıyor orada?
FLORA: Adam haftalardır orada dikiliyor. Ama, sana hiçbir zararı olmadı, oldu mu ki? Bunu düşünmüyorsun hiç.
EDWARD: Ne yapıyor orada?
FLORA: Kibrit satıyor, tabii ki de.
EDWARD: Saçmalık bu. Saat kaç?
FLORA: Dokuz buçuk.
EDWARD: Sabahın dokuz buçuğunda elinde kibrit tablasıyla ne yapmaya çalışıyor, Tanrı aşkına?
FLORA: Saat yedide geliyor.
EDWARD: Yedide mi?
FLORA: Saat yedide hep orada.
EDWARD: Öyleyse, varışını hiç tam olarak....görmedin?
FLORA: Hayır, ben...
EDWARD: Eee, nerden biliyorsun...tüm gece orada dikilmediğini?
[Durur.]
FLORA: Onda sana enteresan gelen bir şeyler mi var, Edward?
(Pinter, 1996a: 159)

Görüldüğü gibi, Edward, şüphe ettiği Kibrit Satıcısının neden evlerinin önünde tüm gün dikildiğini sorgularken ve Kibrit Satıcısının varlığından rahatsızlık duyarken, Flora, Kibrit Satıcısının ona hiçbir zararının olmadığını söyler ve ‘bağıntı ilkesi’ni yıkarak Edward’ın Kibrit Satıcısıyla uğraşmaması gerektiğini ima eder. Flora’nın

Edward’a belirsiz ve ‘bağıntı ilkesi’ni yıkan ilişkisiz yanıtlar vermesi, konuyu değiştirmeye çalıştığını gösterirken, Kibrit Satıcısı ile aralarında geçmişe dayanan bir bağın olduğu ve Kibrit Satıcının evlerinin önünde dikilmesinin nedensiz olmadığı izlenimini verir. Flora’nın kimliği belirsiz Kibrit Satıcısıyla aralarında bir ilişkinin olduğuna dair alt metinlerle varılan bu örtük yargı, benzer şekilde, Kibrit Satıcısının kim olduğunu mutlaka öğreneceği söyleyen Edward’ı “Buna ne gerek var ki?” ifadesiyle terslediği ve Kibrit Satıcını “zararsız” ve “yaşlı” (Pinter, 1996a: 172) gibi tanımlamalarla savunduğu zamanda gözlemlenir. Oyundaki alt metinlerin ulaştırdığı örtük dünya, en önemli olarak ise, Flora’nın “Kadın...biliyorsun ki, erkeğin hep kaybetmesi gerektiği yerde, kadın daima kazanır” dediği anda ve oyunun sonunda Barnabas diye seslendiği Kibrit Satıcısına “Sana bahçemi, bahçeni göstermek istiyorum” ve “Tut elimden” diyerek Edward’a “Tablan burada” (Pinter, 1996a: 174; 183; 184) ifadesini kullandığı zaman gözlemlenir: Flora’nın kadının hep kazanacağını söylemesi, oyun sonundaki zaferinin habercisi ve Edward’dan intikam aldığıнын göstergesi olurken, isimsiz Kibrit Satıcısına Barnabas ismiyle seslenip bahçe Kibrit Satıcısıyla ikisine aitmişçesine davranması ve Edward’a kibrit tablasını vermesi, Edward’ın dışlandığını ve Edward’ın Flora’da tamamlayamadığı boşluğun Kibrit Satıcısı tarafından tamamladığı izlenimini verir. Bu doğrultuda açığa çıkan Edward ve Flora ikilisinin aslında birbirlerine ait olmadıkları, her ikisinin de yalanla örülü evrenlerde yer aldıkları, Flora’nın Kibrit Satıcına karşı sempati beslediği düşüncelerinin oyunda hiçbir şekilde ifade edilmediği dikkate alındığında ise, oyundaki alt metinlerin ne kadar derin gizlere ulaştırdığı aydınlığa kavuşur. Alt metinlerle varılan yargıların tamamen çıkarımdan ibaret oluşu ve Edward, Flora ve Kibrit Satıcısının gerisindeki gerçeklerin halen bulanık oluşu, üstelik, bu derinliğin

yalnızca belirli bir kısmına ulaşıldığını gösterirken, Pinter'daki asıl gerçekliğe hiçbir zaman ulaşamayacağını ve Pinter karakterlerinin gizemin labirentlerindeki karanlıktan hiçbir zaman kurtulamayarak alt metinlerin derinliklerinde gömülü kalacaklarını da gözler önüne serer.

'Pinteresk' özellikler arasında, ayrıca, "otoriteye karşı çıkan bireyin yok edilme tehlikesi ile karşı karşıya kalışı" yer alır: Shaw'un (2009) belirttiği gibi, Pinter kendi sözleriyle "var olan düzene uymayan ya da bu düzeni sorgulayan bireyleri yok etmese bile pasifize eden, devlet gücü, ailesel güç ve dini güç gibi otoriter tutumlara gönderme yaptığını" belirttiği oyunlarında her ne kadar "siyasi" anlamların yer aldığını reddetse de Pinter oyunlarının biçimiyle ulaşılan derin anlamında bireyin otoritenin ve çevrenin saldırısına maruz kalışı saklıdır (212; 219). Pinter oyunlarında otoriteye uymayan kişilerin varlıklarının tehdit edilişi, *Doğum Günü Partisi* oyunundaki Stanley'in çoğunluğa uymayan yaşam tarzından uzaklaştırılmasında ve oyun sonunda doğum günü partisi adı altında cezalandırılarak aslında ölüme mahkûm edilmesinde açıkça gözlemlenir. Stanley'in Meg'le konuşurken piyano çaldığı zamanlara dönerek kendi kendine söyledikleri, örneğin, Pinter'daki çoğunluk dışındakilerin bulundukları tablodan zorla koparıldıklarının, bütünün yer aldığı tabloya uydurulmak için şiddete maruz bırakıldıklarının ve var olan düzene uydurulmayı reddettiklerinde ise bütündeki tabloyu bozmamaları için karmaşa yarattığı düşünülen varlıklarına son verildiklerinin göstergesidir:

STANLEY (*kendi kendine*). Eşsiz bir dokunuşum vardı. Tamamen benzersiz. Çıka geldiler birden. Geldiler ve bana teşekkür borçlu olduklarını söylediler. Şampanya içmiştik o gece, bir yığın şampanya. (*Durur.*) Babam sanki beni dinlemeye gelmişti. Bu arada, ona da bir kart bırakmıştım. Ancak, gelebilecek durumda değildi, herhalde. Hayır, Ben-ben adresi kaybettim, gelmemesi bundan dolayı. (*Durur.*)

Evet. Aşağı Edmonton. Ondan sonra, ne yaptıklarını biliyorsun? Saldırdılar bana. Saldırdılar bana. Hepsi planlanmıştı, her şey hesaplandığı gibi gitti. Sonraki konserim. Başka bir yerdeydi. Kış mevsiminde. Çalmaya gittim oraya. Sonra, oraya vardığımda, konser salonu kapalıydı, alanın kepenkleri indirilmişti, bir bekçi bile yoktu. Kilitlemişlerdi. (Pinter, 1991: 22-23)

Alıntıda görüldüğü gibi, piyano çalışındaki farklılıkla çoğunluğa uymayan bir yaşam tarzına sahip olduğu anlaşılan Stanley, varlığının sesinin kendine özgü oluşuyla kimliği belirsiz ancak güçlü oldukları aşikâr olan kişiler tarafından tehdit edilir. Toplumsal düzene başkaldırı olarak görülen farklı kişiliğinden ve özgün duruşundan koparılmaya çalışılan Stanley'in baskıcı güçlerin tepkisine maruz kaldığı gerçeği, benzer şekilde, otorite figürünü temsil eden babasının da onu dinlemeye gelmeyişi ile daha fazla açıklık kazanır. Bu doğrultuda, Stanley'in karanlık duvarlar gerisine saklanması gerisinde kendini gerçekleştirebilmesinin dış dünyada mümkün olmadığı ve baskıcı tutumların tehdidinden korktuğu açığa çıkarken, Pinter dünyasındaki yalnız bireylerin ürkekliğinde ve hem kendilerinden hem de dış evrenden soyutlanışlarında otoriter güçlerin empoze ettiği baskıya karşı duydukları korkunun yer aldığı açıklık kazanır. “Tekrar ne zaman piyano çalacaksın?” diye soran Meg’e Stanley’in verdiği “Çalamam, çalabilir miyim ki?” (Pinter, 1991: 21) cevabında yitik bir öz güvenin yer aldığı dikkate alındığında otoriter güçlerin farklı bireylerin öz güvenini sonlandıracak kadar baskıcı olduğu sonucuna varılırken, otoritenin körleşmemiş ve güçlü bireyin kendini değersiz hissetmesini ve kendi varlığından şüpheyne düşmesini sağlayarak varlığa verilebilecek en büyük zararı gerçekleştirdiği de açığa çıkar.

Pinter’in Absürt Tiyatro yazarı olarak dikkat çeken ‘Pinteresk’ özelliklerinin arasında, son olarak, sergilediği “gerçekçi mekânlar”, “gündelik dil”, “özel karakter

ayrıntıları” ve bilindik yaşam ritüelleriyle “gerçekçi” gibi görünmesine rağmen kullandığı bütün bu “gerçekçi” öğelerin aslında “parodi”den öteye gitmemesi ve “oyunlarımda yer alan gerçekçidir; ancak yaptığım şey gerçekçilik değildir” şeklindeki kendi ifadesinin de gösterdiği gibi “gerçekçi” bir biçimde sergilenmemesi yer alır (Kane, 1984: 133;134). *The Black and White (Siyah ve Beyaz)* oyunundaki iki yaşlı kadının ekmek eşliğinde çorba içmeleri ve gündelik yaşamda kullanılan basit görünümlü bir dil kullanmaları, örneğin, kadınların bilindik yaşama uydukları izlenimini verirken, gerçek yaşama ait gibi duran bu çorba içme sahnesindeki kadınların kimliksiz oluşları, nerede bulunduklarının belirsizliği, ekmeğinin nasıl olduğunu soran Birinci Yaşlı Kadına İkinci Yaşlı Kadının verdiği “Çorba alınca ekmek için ücret almıyorlar” (Pinter, 1996b: 229) cevabında da gözlemlendiği gibi, kadınların birbirlerine karşı ‘bağıntı ilkesi’ni yıkan kopuk ifadeler kullanmaları ve yabancılarla konuştuğu için polisler tarafından bir keresinde hapse atıldığını söyleyen İkinci Yaşlı Kadınının neden cezalandırıldığının karanlığa gömülü oluşu, her iki kadının da çorba içerek ve basit görünümlü bir dil kullanarak ait gibi göründükleri gerçekçi yaşamdan aslında çok ötede olduklarını gösterir. Çorba içme gibi gerçekçi yaşama ait alışkanlıklarla ve basit görünümündeki dil kullanımlarıyla bilindik evrene aitmiş gibi görünen ancak esasen gerçeklikten çok uzak bir biçimde sunularak çorbanın basitliğinden ve açıklığından hiçbir iz taşımayan *Siyah ve Beyaz* oyunundaki bu çelişkili durum, benzer şekilde, *Dışarıda Bir Gece* oyununda sadık bir erkek evlat gibi davranan Edward’ın ve kravat ütöleyerek, akşam yemeğini hazırlayarak ve oğluna aşırı bir düşkünlük göstererek bilindik ‘anne’ karakterini üstlenen Annesinin gerisinde basitlikten uzakta karanlığa açılan bir evrenin yer alışında, hem Edward’ın hem de Annesinin ev yaşantısı görünümündeki hayatlarının

aslında sessizlik ve küf kokusuyla örülü tekil ve bulanık dünyalardan ibaret oluşunda ve bilindik gibi görünen sadık evlat ve fedakâr anne rollerinin gerçekliğinin bulanıklığında da açıkça gözlemlenir. Günlük yaşamın bilindik alışkanlıklarıyla, basit görünümündeki dil kullanımıyla ve tanındık karakter özellikleriyle gerçekçi gibi görünen ancak gerçeküstü biçimiyle en basiti bile en karmaşığa dönüştüren Pinter’ın *The Caretaker* (*Kapıcı*) oyunundaki Aston karakterinin bahçesinin “cansız” ve “yabancı” nesnelerle doluyken havuzunun “balıksız” oluşu ve *The Homecoming* (*Eve Dönüş*) oyunundaki evreninin “kıraç” ve “ölü” olması da, benzer şekilde, Pinter’ın doğa gibi tanınmış uzamları kullansa da onları bilindik özelliklerinden yoksunlaştırarak farklı biçimde sunduğunu kanıtlar (Kane, 1984: 133; 134). Bu doğrultuda, Pinter’ın sıradanlık maskesiyle kaçınılmaz olan tehditkâr gerçekleri sakladığı ve tekil gerçekliğin yitirildiği sonucuna varılırken, en önemli olarak ise, en tanındık evrene bile aslında yabancılaşan ancak kapıldığı illüzyonla eski bilindik yaşantısını sürdürdüğünü sanan bireyin boş varoluşuna olan körlüğü ve gerçekliğiyle yüzleşemeyecek kadar güçsüz oluşu açıklık kazanır.

1.2.3. Absürt Tiyatro Yazarı Olarak Eugène Ionesco

İnsan durumunun absürtlüğüne trajikomik ve ironik bir pencereden bakan Eugène Ionesco, yitik varoluşun derinlerine inen ve absürtlüğü hiçbir gölge altında kalmadan kendi eşsiz çerçevesinden sunan bulmaca niteliğindeki ezber bozucu yapıtlarıyla Absürt Tiyatronun en önemli yazarları arasında yer alır.

Eşsiz bir sese ve kolay çözümlenemeyen bir renge sahip olan Ionesco tiyatrosunun en önemli özellikleri arasında çelişen durumların bir arada sunulması; komedi ve trajedinin birlikteliği; “teknik yaratıcılık”; “ölüm”ün vurgulanması; farklı

karakterlere yer verilmesi; ve “güçlenme”, “hızlanma”, “birikim” ve “gelişme” ilkelerinin esas alınması yer alır (Esslin; 118-148).

Ionesco tiyatrosu, ilk olarak, içinden çıkılması kolay olmayan ve bireyleri karmaşaya sürükleyen çelişkileriyle öne çıkar (Esslin, 1961: 118): Ionesco’nun ifade ettiği gibi,

Tüm eserlerimin altında iki tür anlayış biçimi yatar... Bu duygular, bir yanda geçicilik ve diğer yanda ağırlık; boşluk ve varlığın aşırılığı; dünyanın saydamlığı ve matlığıdır. ... Geçicilik hissi keder duygusuyla, bir tür sersemlik hissiyle sonlanır. Ancak, mutlulukla da sonlanabilir; keder, bir anda özgürlüğe dönüşür. ... Bu bilinç durumuna, tabii ki, çok az rastlanılır. ... Çoğu zaman, karşıt duyguların etkisindeyim; Hafiflik, ağırlığa dönüşür; saydamlık matlığa; dünya ağırlaşır; ezer beni kâinat. Benimle dünya arasına, benimle kendimin arasına, aşılması güç bir duvar, bir perde örülür. Özdek, her şeyi doldurur, her yeri kaplar, tüm özgürlüğü ağırlığı altında ezer. ... Söz ezilir. ... (aktaran Esslin, 1961: 118)

Belirtildiği gibi, birbirinden kopuk evrenlere ait çelişkili unsurların sergilendiği Ionesco tiyatrosunda her şeyin olabilme ihtimali ile baş başa kalan birey, kendi içinde bile bölünme yaşayarak ve maddesel dünyanın baskısı altında kalarak sessizliğe ve hiçliğe indirgenir. Uğradığı bu psikolojik tahribatla bir daha hiçbir zaman birleştirilemeyecek kadar küçük parçalara ayrılan birey, üstelik, dış evrene ve hatta kendi gerçekliğine bile güvenemeyecek kadar şüpheye ve belirsiz bir endişeye gömülür. Ionesco dünyasını bu şekilde etkisi altına alan sarsıcı çelişkiler, “gerçek” ve “gerçeküstü” unsurların bir arada kullanılması ile de sağlanır (Lamont, 1993: 11). Pronko’nun (1962) ifadesiyle, “günlük hayatın sıradan olaylarını” şiddetli bir “kâbus”a dönüştürerek, sıradışılığa ulaşan Ionesco’nun (63) “alışılmış” gibi görünen evreninin gerisinde “gri çamurlu topraklar”a, “kapalı gökyüzü”ne, “çatlaklar”a, “tehlikeli yarıklar”a, “delikler”e ve “dikkatsiz ziyaretçileri bekleyen bataklıklar”a

rastlanılması (Lamont, 1993: 13), Ionesco'nun görünen ve asıl gerçeklik arasındaki çelişkilerle parçalandığının kanıtıdır. Parçalara ayırdığı Ionesco dünyasını derinden sarsarak güvenilirsizliğin, şüphenin, korkunun ve örtük bir boşluğun acımasızlığına maruz bırakan çelişkiler, örneğin, *Jack or the Submission (Jack ya da Boyun Eğme)* isimli 'naturalist komedi'de açıkça sergilenir. "Eski terlikler"e, "çökmüş bir kanepe"ye, "çürük sandalyeler"e sahip olmalarıyla ve her geleneksel ailenin yaptığı gibi tartışmalarıyla basit bir ev ortamında yer aldıkları izlenimi verilen Jack ailesinin oyunun başlangıcında yer aldıkları sanılan doğal aile ortamından bir anda uzaklaşarak karmaşaya ve boş bir birlikteliğe dönüşmesi; Anne Jack'ın oğlu için onlarca fedakârlık yaptığını söylediğinde doğal bir anne izlenimini verirken, "Bendim, oğlum, ilk dayacağın atan, baban değildi, burada dikilen, daha güçlü olduğu için, benden daha iyi dayak atabilecek olan, hayır, bendim, çünkü seni çok seviyordum" ifadesindeki çelişkiyle ve "bezlerini üstünde kuruttum" sözüyle fedakârlıktan çok ötede nefret dolu bir anneyi yansıtmaması; ve başlangıçtaki asi tutumlarıyla ve evlendirilmesiyle bilindik yaşamdaki erkek evlat rolünün gerçekçiliğini taşıyor gibi görünen Jack'ın 'yeşil saçlarıyla', 'doğduğunda on dört yaşında oluşuyla' ve evlenmesi için seçilen kızı "O, çirkin değil! O, çirkin değil! Sütü bile ekşitemez ... o, neredeyse güzel ..." (Ionesco, 1982: 80; 81; 99) şeklindeki mantık açısından olumlu olan ancak kendisinin olumsuz bir anlam yüklediği sözlerle eleştirmesiyle çelişkiler sergilemesi, örneğin, aile adı altında birleşerek ve evlilik gibi toplumsal beklentileri gerçekleştirerek doğal bir aile tablosu çizdikleri sanılan Jack ailesinin bilindik aile kavramından uzaklaştıklarının ve hem kendileriyle hem de dış dünya ile çeliştiklerinin kanıtıdır. *Jack ya da Boyun Eğme* oyunundaki çelişkiler, en önemli olarak ise, Jack'le evlendirilmek istenen Roberta II karakterindeki

tutarsızlıkla açıklık kazanır: Evlenmek gibi konformist bir eylem içinde yer alışıyla bilindik yaşama uyduğu ve gerçekçi bir kız modelini üstlendiği sanılan Roberta II karakteri, ‘sol elinde dokuz parmak taşımasıyla’ ve ‘uç burna sahip oluşuyla’ doğal yaşamın bir parçası sayılan evlenme eyleminin ve başlangıçta çizdiği ideal kız karakterin realistliğinden uzaklaşır. Roberta II ismindeki bu bireyin oyunun sonunda kendisiyle ilgili Jack’e söyledikleri, maskesinin altında gerçeğe çok uzak olan bir kimlik taşıdığını daha açık şekilde kanıtlar niteliktedir:

ROBERTA II: Hadi...korkma... ben suluyum... kolyem balçıktan, göğüslerim erir, leğen kemiğim ıslak, çatlaklarımda su var, batıyorum. Gerçek adım Liza. Karnımda sular var, bataklıklar... Kilden evim var. Hep serinim. Yosun var... iri sinekler, hamam böcekleri, tespîh böcekleri, kurbağalar. (Ionesco, 1982:107-108)

Karnında su taşımasından, göğüslerinin erimesinden, böceklerle yaşamasından anlaşılacağı gibi, evlenecek olmasıyla başlangıçta doğal bir maskeye büründürülen Roberta II karakteri, aslında doğallıktan çok ötede olan ve kolay tanımlanamayan bir yaşam sürdürür. Bilinen gerçekliği ve asıl gerçekliği arasında sıkışan Roberta II karakterinin bu çelişkisi, üstelik, gerçek adının Liza olduğunu söyleyişi ile daha fazla açıklık kazanır. Böylece, dramatik Ionesco dünyasındaki bilinenin yalnızca yanılgıdan ibaret olduğu sonucuna ulaşılırken, çoktan parçalanmış olduğu aşikâr olan bir evrende karakterlerin gerçekçi bir kalıba sokulmaya çalışılarak yitik gerçekliği maskelemeye çalışmaları ve hatta yaşadıklarını sanarak fiziksel varlıklarını devam ettirmeleri ise, insanın kendi varoluş absürtlüğüne ne kadar kör olduğunu gözler önüne serer.

Ionesco tiyatrosunun ikinci dikkat çeken özelliği, “komedi” ve “trajedi”nin birlikteliğidir: Esslin’in (1961) belirttiği gibi, Ionesco, “komik”le “trajik” arasında

hiçbir fark görmez ve “umutsuzluk” hissinin ifade edilmesinde “komik” olanın “trajik” olandan daha önemli bir rol oynadığını düşünür (144). Bu doğrultuda, genellikle ‘trajedi’ ile anılan “kasvetli” duyguları “komik” bir şekilde işlemeyi tercih eden Ionesco, “hayal kırıklığı” ve “çaresizlik” gibi duyguları da ‘komedi’ ile yerer (Norrish, 1988: 76). ‘Trajedi’nin bu şekilde ‘komedi’ ile sunulması, daha karanlık bir dünyaya kapı aralar; çünkü, ‘trajedi’deki bireyin “anlamlandırılmayan bir yazgıyla” sona erse de en azından bir “asaleti” varken, ‘komedi’de ne “insan onuru” vardır ne de “acımasız şakalar” insan varoluşuna dair herhangi bir anlam sergiler (Pronko, 1962: 62; 63). Ionesco’nun kahkahaların altında onulmaz bir acıyla yoğrulan trajedinin saklandığına ve komedi gerisinde zulme uğrayan varlığın çaresiz iniltilerinin duyulduğuna dair düşüncesi, izleyici olarak katıldığı kukla gösterileriyle ilgili ifadesiyle açıkça kanıtlanır:

Çocukken gittiğim Luxembourg bahçelerindeki kukla gösterilerinden annemi beni çıkaramayışı halen gözümün önünde canlanır. Bitene kadar günlerce büyüü altında kalırdım bu gösterilerin. Hiç gülmedim ama. Konuşan, hareket eden, birbirini döven bu kuklalarla sersemleşmiş bir şekilde, kukla oyunu beni kendine bağlardı. Gördüğüm tuhaf ve inanılmaz olsa da ve grotesk ve acımasız gerçekliği vurgularmış gibi oldukça basit ve karikatürize bir şekilde sunulsa da, gerçekten daha gerçek olan hayatın ta kendisiydi. (aktaran Lemert, 2006: 66)

Görüldüğü gibi, kuklalar gibi komik bireylerin güldürücü sözlerinin ardında onarılamaz bir ızdırabın yer aldığını düşünen Ionesco, ‘komedi’ ile ‘trajedi’yi ayrılmaz bir bütün olarak kabul eder. Bu doğrultuda, ‘komedi’ ile ‘trajedi’yi birlikte sunarken “insan davranışlarının absürtlüğü”ne yönelmektense “insan durumunun absürtlüğü”ne vurgu yaparak ise aynı yöntemi kullanan diğer birçok yazardan farklılaşır ve yeni bir fikir olmayan “gülünç”le “kasvetli”yi birleştirme fikrine özgün bir sunuş sağlar (Norrish, 1988: 89). Dramatik Ionesco evrenindeki ‘komedi’ ile

‘trajedi’nin harmanlandığı ve ‘komedi’nin kaçınılmaz bir ‘trajedi’nin göstergesi olduğu gerçeği eşi tarafından dinlenmediğinin farkına varmayarak kendi kendine konuşmasını sürdüren Bayan Smith ile okuduğu gazeteye odaklanarak sessizliğe gömülen Bay Smith çiftinin gülünçlükle trajiklik arasında sıkıştıkları sahnesiyle *Kel Şarkıcı* oyununda açıkça gözlemlenir:

BAYAN SMITH: Saat dokuz. Çorba içtik ve balık ve patates cipsiyle İngiliz salatası yedik. Çocuklar İngiliz suyu içtiler. Bu akşam iyi yedik. Çünkü Londra civarında oturuyoruz, adımız da Smith.

BAY SMITH: [*okumaya devam eder, dilini şaklatır.*]

BAYAN SMITH: Patatesler yağda çok iyi kızarır; salata yağı da bozuk değildi. Köşedeki bakkalın yağı, karşıdaki bakkalın yağından daha kaliteli. Caddenin aşağısındaki bakkalın yağından bile daha iyi. Ancak, onların yağlarının kötü olduğunu söylemek istemiyorum.

BAY SMITH: [*okumaya devam eder, dilini şaklatır.*]

BAYAN SMITH: Ancak, en iyisi daima köşedeki bakkalın yağıdır. (Ionesco, 1982: 9)

Görüldüğü gibi, Bayan Smith’in dinlediğini sanarak anlamsız sözlerine devam etmesi ve Bay Smith’in ise Bayan Smith’in anlamsız sözlerine hiçbir müdahale etmeyerek gazete okumaya devam etmesi, komik bir tablo sergileyerek gülünçlük oluşturur; ancak, Bayan Smith’in “Çorba içtik ve balık ve patates cipsiyle İngiliz salatası yedik. Çocuklar İngiliz suyu içtiler. Bu akşam iyi yedik. Çünkü Londra civarında oturuyoruz, adımız da Smith” (Ionesco, 1982: 9) gibi anlamsız ve soğuk sözlerinin taşıdığı gülünçlüğün gerisine varıldığında insanın mekanikleşerek ve klişelerin tutsağı olarak yabancılaşılmaya uğradığı ve asıl gerçekliğinden soyutlandığı açığa çıkarken, Bay Smith’in gazete okuyuşundaki komikliğin ötesine geçildiğinde, bireyin duyarsızlığın kölesi olduğu açıklık kazanır. Bu doğrultuda ise, Bayan Smith’in bilindik ev kadınlarının yaptığı gibi kaliteli yağın hangi bakkalda satıldığı ya da patatesin yağda iyi kızardığı gibi klişe konulardaki kalıplaşmış ifadelerle

anlamsızca konuşarak ve Bay Smith'in ise bilindik ev babası gibi elindeki gazeteyle bir köşeye çekilerek yer aldıkları tablonun komikliğinde bireyin yalnızlaştığına ve boşluğa indirgendiğine dair trajik bir gerçekliğin saklandığına ışık tutulur. *Kel Şarkıcı* oyununda gözlemlenilen 'komedi' ile 'trajedi'nin iç içe geçişi, benzer şekilde, evli olan Bay Martin ve Bayan Martin çiftinin birbirlerini tanımadıkları sahnede de açıkça görülür. Bayan Martin'e "Pardon, hanımefendi, ama, yanılmıyorsam, sizi daha önce bir yerlerde görmüş olmalıyım" diye seslenen Bay Martin'in gülünçlüğünde duyarsızlığın izleri görülürken, Bay Martin'in bu ifadesine "Ben de, bayım. Sizi daha önce bir yerlerde görmüş gibiyim" (Ionesco, 1982: 15) şeklinde yanıt veren Bayan Martin'in komik cevabında da aslında körlüğün ve değersizleşmenin yatması ise, her ikisinin de komik maskelerinin gerisinde trajik bir yıkıma uğrayan yitik benlikler taşıdıklarının kanıtıdır. *Kel Şarkıcı* oyunundaki 'komedi'nin altında yer alan 'trajedi'ye, üstelik, Smith ve Martin çiftlerinin anlamsız gürültüden öteye gitmeyen konuşmalarında daha fazla açıklık getirilir:

BAY SMITH: Öhö. [Sessizlik.]

BAYAN SMITH: Öhö, Öhö. [Sessizlik.]

BAYAN MARTIN: Öhö, öhö, öhö. [Sessizlik.]

BAY MARTIN: Öhö, öhö, öhö, öhö. [Sessizlik.]

BAYAN MARTIN: Ya, öyle. [Sessizlik.]

BAY MARTIN: Hepimiz nezle olduk.[Sessizlik.]

BAY SMITH: Buna rağmen hava soğuk değil. (Ionesco, 1982: 20)

Anlaşıldığı gibi, Smith ve Martin çiftlerinin yer aldıkları diyalog boş sözlerden öteye gitmemesiyle ve gerçekliğe olan uzaklığı ile başlangıçta komiklik yaratır; ancak, çiftlerin bu gibi anlamsız sözleri, sarmalandıkları komiklik perdesinden arındırılarak incelendiğinde, sözün bittiğine ve bireyin Icarus gibi fark edilmeye değer görülmemeyerek kendi sessizliği ile baş başa bırakıldığına dair trajik bir gerçeklikle

karşılaşılır. Böylece insanın değersizleşmesini kahkahaya bulayarak sunduğu kanıtlanan Ionesco'daki karakterlerin yitik benliklerine rağmen komik maske takmayı tercih ettikleri dikkate alındığında ise, bireyin parçalanmış gerçekliği ile yüzleşemeyecek kadar kendinden korktuğu sonucuna ulaşılır.

Ionesco'nun başlıca özellikleri arasında, üçüncü olarak, “teknik yaratıcılığı” bulunur (Esslin, 1961: 147). Ionesco'nun “en yalın” oyunu olan *Kel Şarkıcı* oyununda bile Bosquet'in tespit ettiği “eylemin yok oluşu”; “karakterlerin kimliklerini kaybetmesi”; “yanıltıcı başlık”; “mekanik şaşırtma”; “tekrarlama”; “yabancı-yabansılık”; “yalancı-mantık”; “kronolojik sıranın ortadan kaldırılması”; “çiftlerin çoğalışı”; “hafıza kaybı”; “melodram tarzında şaşırtıcı”; “aynı şeyin karşıt açıklamalarla birlikte sunulması”; “diyalogun süreksizliği”; ve “yanlış beklentilerin oluşturulması” gibi unsurlardan “klişe, doğruluk ve yansımali sözcükler” gibi “biçemsel öğeler”e, “Gerçeküstü sözler”e, “yabancı dillerin saçma kullanımı”na, “anlamın tamamen kaybolması”na ve “dil ses benzeşimleri ve ses kalıpları olarak dejenerasyona uğraması”na kadar değişen otuz altı tane “güldürü reçetesi” yer alır ve Bosquet'in bu “güldürü reçeteleri” haricinde özellikle daha sonraki Ionesco oyunlarında ise “nesnelerin canlılığı ve çoğalması”; “doğasını değiştiren karakterlerin her birinin türdeşliğini kaybetmesi”; “oyunun kendi içinde tartışma konusuna dönüştüğü çeşitli ayna etkileri”nin yansıtılması; “bireyin uygunsuz küçük konuşmalar denizindeki yalnızlığını belirten sahne dışı diyalogların kullanımı”; “canlı ve cansız varlıklar arasındaki farkın yitirilmesi”; “karakterlerin gerçek görüntüsü ile ima edilen tasvirlerinin çelişmesi”; ve “sahne üstü başkalaşımın yaşanması” gibi “yaratıcılık” ürünü olan çeşitli öğeler gözlemlenir (Esslin, 1961: 147). Ionesco'nun farklı sesiyle sergilediği ‘teknik yaratıcılığı’, örneğin, *Sandalyeler*

oyunundaki sandalyelerin canlıymış gibi davranarak kendiliğinden çoğalmalarıyla; *Gergedanlar* oyunundaki bireylerin gergedana dönüşerek insancıl özelliklerini yitirileriyle, *Jack ya da Boyun Eğme* oyunundaki Jack'in yeşil saçlara sahip olarak, Roberta II karakterinin ise üç burun, dokuz parmak, eriyen göğüsler ve sulu bir beden taşıyarak insan türünden farklı özellikler sergilemeleriyle ve *Ders*'teki Profesörün başlangıçtaki ürkekliğine rağmen giderek zorba bir otorite figürüne dönüşmesiyle açıklık kazanır. Ionesco'nun gülünçlük yaratan ve gerçeklikten uzaklaşarak şaşırtıcı bir etki oluşturan 'teknik yaratıcılığı', benzer şekilde, *The Leader (Lider)* isimli kısa oyununda da açıkça gözlemlenir. Oyunda Genç Sevgili ile Kız Arkadaşının birbirlerini tanımadıklarını ifade ettikten sonra birbirlerine "Sevgilim, tapıyorum sana" gibi ifadeler kullanarak evleneceklerini belirtmeleri ve hayranları tarafından "Liderimiz çok yaşa!" diye seslenilerek 'olumlu imaj'ı pekiştirilen ve güçlü bir kişiliğe sahip olması beklenen Liderin çocuk gibi "baş parmağını emmesi" (Ionesco, 1960: 110; 114; 115) ya da taktığı şapkasının altında bir başa bile sahip olmaması, Ionesco'nun sınırlarını zorladığı yaratıcılığına *Lider* oyununda da ses verdiğinin göstergesidir.

"Teknik yaratıcılığı" ile Absürt dünyada özgün sesini duyuran Ionesco'nun bir diğer önemli özelliği, "ölüm" gerçeğini vurgulamasıdır (Esslin, 1961: 148). Bireyin "ölüm" gerçeğiyle baş başa bırakılarak çaresizliğe indirildiğine dair çocukluğundan beri sahip olduğu fikirleri, Ionesco'nun eserlerinde neden "ölüm"e odaklandığını açıklar: "...dört ya da beş yaşlarımdayken anladım ki büyümem, daha çok büyümem ve ölmem gerekiyor. Yedi ya da sekiz yaşlarımda, bir gün annemin öleceğini söyledim kendime ve bu düşünce kanımı dondurdu" diyen Ionesco bu sözlerini, "...tek gerçek, ölümün annemi, ailemi ve beni beklediğidir" (aktaran Kott,

1984: 97) diyerek sonlandırır. Çocukluğunda farkına vardığı “ölüm” gerçeğiyle dünyayı “solan gölgeler”e bile benzeten Ionesco’nun (Kott, 1984: 97) eserlerinde neden ölüm’e odaklandığını, aynı zamanda, hayatın her anında sessizce bekleyen “ölüm” gerçeğinin kaçınılmazlığına ve bu gerçekle yüzleşen bireyin absürtçe dayanılmaz bir yazgıya mahkûm edilişine dair düşünceleri de kanıtlar:

Gerçekten de hayatın kâbus gibi olduğunu, kötü bir rüya gibi acı verici ve katlanılamaz olduğunu hissediyorum. Bir etrafınıza bakın: her yerde bizi bekleyen savaşlar, felaketler, çöküşler, nefretler, zulüm, ve ölüm... Yaşamak için doğuyoruz; ancak ölüyoruz. Bu korkunç. (aktaran Coe, 1965: 3)

Bu şekilde, insanın ‘ölüm’ karşısındaki çaresizliğini belirten Ionesco, en katı gerçek olarak kabul ettiği ‘ölüm’ün insanı esir aldığını düşünerek sonu ‘ölüm’le sonuçlanan yaşama doğmanın anlamsızlığına vurgu yapar. Ionesco’nun ‘ölüm’ kavramına odaklanması, örneğin, Jacques ailesinin oğulları Jacques’e Büyükbaba Jacques’in öldüğünü söyledikleri ve Jacques’in ise bu gerçeği anlamakta zorluk çektiği sahnesiyle *The Future Is in Eggs (Gelecek Yumurtalardadır)* isimli oyunda açıkça sergilenir:

BABA JACQUES: [*oğluna*] Jacques! Sana kötü haberlerim var.

ANNE JACQUES: [*ağlayarak*]: Ühü! Ühü! Ühü!

JACQUES: Ne oldu, baba?

BABA JACQUES: Bak...oradaki büyükanneni görüyor musun?

[JACQUELINE BÜYÜKANNENİN başına siyah bir örtü örter.]

Hala hiçbir şey fark etmedin mi?

JACQUES: Hayır, baba. Hiçbir şey anlamıyorum.

JACQUELINE: Daha dikkatli bak. Çaba göster.

ANNE JACQUES: Oğlum...anlamıyorsun! [*eşine:*] Hayatının tasasız zamanlarında işte! [*Oğlunun omzunda ağlar.*]

BÜYÜKKANNE JACQUES: Derin bir yastayım...

JACQUES: Bu da ne demek oluyor?

[*Anne ve basının arasında bulunduğu köşeden ROBERTA zaman zaman tekrar eder:*]

ROBERTA: Evet, baba, evet, anne...

BABA JACQUES: Senin gibi bir evladın-onca gençlik delilikleriyle şimdiye kadar beni hiç üzmeyen evladın anlaması gerekir...

JACQUELINE: Anlıyor musun?

JACQUES: Neyi anlamam gerekiyor, anne, baba?

BABA JACQUES: Şey, sözün özü, bu korkunç gerçeklik...

Neden artık Büyükbabanı şarkı söylerken işitmediğini kendine hiç sormadın mı?...

ANNE JACQUES: Seni çok seven ve senin de delicesine sevdiğin büyükbabanı?

JACQUELINE: [*çerçeveyi göstererek*]Ya da neden orada olduğunu?

Burada, aramızda neden olmadığını?

JACQUES: Hayır, sormadım bunu kendime. (Ionesco, 1960: 125-126)

Görüldüğü gibi, Jacques ailesindeki bireyler, Büyükbaba Jacques'in ölümüyle derinden sarsılırlar ve Baba Jacques'in ölümü "korkunç gerçeklik" (Ionesco, 1960: 126) olarak tanımlamasından da anlaşılacağı gibi ölüme kaçınılmaz bir anlam yüklerler. Oğulları Jacques'e Büyükbaba Jacques'in ölmüş olduğunu söylemekte ısrarcı bir tutum takınarak ise, ölümün tutsak edici gücünü kanıtlamak isterler. Oyundaki Jacques ailesinin Büyükbaba Jacques'in ölümüne bu şekilde ısrarcı bir tutumla odaklanması, Ionesco'daki bireyin ölümün kölesi olduğu ve her anının ölümle sarmalandığı gerçeğini açıkça kanıtlar. Ancak, bu sahneden çıkarılan 'ölüm gerçeği'nden daha sarsıcı bir gerçek ise, Jacques'in onu çok seven ve kendisinin de çok sevdiği Büyükbabasının öldüğünü anlamamakta ısrarcı olmasından anlaşılacağı gibi 'ölüm'ün giderek sıradanlaştığı ve bireyin var olup olmamasının artık hiçbir öneminin kalmadığıdır. Jacques'in yalnızca ailesinin aşırı baskısı sonucunda Büyükbabasının ölümünü fark ettiği ve sadece zorlama ile bu ölüme ağladığı dikkate alındığında ise ölümle beliren derin üzüntü gibi duyguların bile artık manipüle edildiği ve bireylerin kendiliğinden üzülemeyecek kadar insancıl duygulara yabancılaştıkları açığa çıkar. Jacques'in çelişkili bir şekilde ölmeden önce taptığı Büyükbabasının yokluğunun farkına varmakta zorlanması da, üstelik, absürt

evrendeki duyguların sahtelediğine daha fazla açıklık getirerek, bireyin yalanla ve duyarsızlıkla örülü dünyasında körleştiğini ve duygulardan yoksunlaşarak basitliğe indirgendiğini gözler önüne serer.

Ionesco tiyatrosu, ayrıca, şaşırtıcı ve çelişkili özellikleriyle bilindik absürt bireylerden ayrılan özgün karakterleri ile öne çıkar. Ionesco karakterleri, öncelikle, “birbirine bağımlı” ve “birbirini tamamlayan” Beckett karakterlerinden ve “dışa dönük” ve “içine kapanık” Adamov çiftlerinden farklılaşarak “evli çiftler”den ya da “aileler”den oluşmalarıyla dikkat çekerler (Esslin, 1961:148). Bu ilişki içerisinde birbirlerine sevgi ile değil yalnızca “alışkanlık”la ya da “acıma duygusu” ile bağlanan, çoğunlukla çocuksuz olan ve dış dünyadan soyutlandıkları “eşyayla dolu küçük odalarında” birlikte “ölümü bekleyen” orta ya da çok yaşlı Ionesco çiftlerinden bayanlar kocalarına karşı “anne” rolünü üstlenirken erkekler ise aile adı altında sürdürülen bu kopuk birliktelikte “çocukça” davranarak evlat rolünü oynarlar (Lamont, 1993: 14). Ionesco karakterlerinin bu özellikleri, örneğin, *Sandalyeler* oyunundaki Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın çiftlerinin karmaşık doğalarında açıkça gözlemlenir: Okyanustaki botlara bakmak için pencereden sarkan Yaşlı Adama “Onları göremezsin, gece oldu, kuşum, güneş yok artık” gibi uyarılarla ve “Ah!... beni korkutuyorsun, canım ... gel ve otur, geldiklerini göremezsin. Boşuna çabalıyorsun. Hava karanlık...” gibi ifadelerle seslenen Yaşlı Kadın, çocuğunun düşeceğinden korkan bir anne gibi davranırken, Yaşlı Adam ise bu uyarılara “Sadece bakmak istemiştin. Suyu bakmayı o kadar seviyorum ki” (Ionesco, 2000: 128) şeklinde cevap vererek bir çocuk gibi ürkekçe kendini savunur, her ikisi de yalnızlık çeker, artık ezberlemelerine rağmen alıştıkları için yine de sürekli anlattıkları hikâyelerden ayrılamadıkları gibi birlikteliklerini de yalnızca alışkanlıktan dolayı

sürdürürler ve Konuşmacıyı bekleyerek kaçınılmaz sonlarına doğru ilerlerler. Ancak, *Sandalyeler*'deki yaşlı çift aracılığıyla da kanıtlandığı gibi Ionesco karakterlerinin içinde bulundukları sessizliği doldurmak adına bu şekilde 'çocuk' ya da 'anne' rolünü oynama ihtiyacı hissedecek kadar "yalnız" ve "izole" oldukları gerçeği, Beckett ya da Adamov karakterleri gibi, "serseri" ya da "avare" oldukları anlamına gelmezken, toplumun normal bireyleri olarak tanımlanmalarına rağmen yine de bu şekilde kendileriyle baş başa kalmaları, Beckett ya da Adamov karakterlerinden daha "absürt" ve daha "ümitsiz" bir varoluş boşluğunda yer aldıklarını gösterir (Esslin, 1961: 149). *Kel Şarkıcı* oyununda 'bay' ve 'bayan' gibi hitap kelimeleriyle adlandırılmalarıyla toplumda saygın bir yere sahip oldukları anlaşılan Martin ve Smith çiftlerinin ya da *Ders* oyununda 'profesör' gibi toplumdaki ve akademik çevredeki en saygıdeğer unvana sahip olan Profesör karakteri gibi bireylerin Vladimir ya da Estragon gibi serseri olmamalarına ya da asilik gösteren Stanley gibi dışlanmamalarına rağmen yine de toplumdan uzakta kendileriyle baş başa kalmaları ve sahip oldukları unvanların büyüklüğüyle çelişen küçük evrenlerinin yıkıcı sessizliğine mahkûm olmaları, bu durumun en açık göstergesidir. Sosyal kimlikleriyle çelişen bu yalnız doğalarıyla absürt evrendeki diğer تنها bireylerden ayrılan Ionesco karakterleri, son olarak, "gerçeküstü" özellikler sergilemelerine rağmen iç dünyalarında sakladıkları uçurumun tamamıyla "gerçek" oluşu ile dikkat çekerler (Coe, 1965: 23). *Kel Şarkıcı*'daki Mary'nin aniden "Benim gerçek adım Sherlock Holmes" (Ionesco: 1982: 19) diyerek ya da *Sandalyeler*'deki Yaşlı Adamın boş sandalyelere konuşarak sergiledikleri gerçeklikten uzak portrenin gerisinde fark edilmeyerek itildikleri değersizlik çukurundan çıkarılma isteklerinin yer aldığı dikkate alındığında, örneğin, Ionesco karakterlerinin 'gerçeküstü' tavırları ile

örettikleri iç evrenlerinde tam anlamıyla gerçek olan bir duygusal boşluğun ve değer görme açlığının yer aldığı açıklık kazanır.

Ionesco'nun Absürt Tiyatrodaki farklılığında, son olarak, bilindik tanımlamalarını alt üst ettiği “güçlenme”, “hızlanma”, “birikim” ve “gelişme” ilkelerine dayanarak Beckett gibi absürt yazarların durağanlığından sıyrılması rol oynar: Esslin'in (1961) belirttiği gibi, oyunun, “güçlenen, giderek yoğunlaşan ve yeniden çözülmek ya da dayanılmaz bir karışıklıkla sonlanmak için birbirine dolaşan bir dizi durum ya da ruh hali” olduğunu düşünen Ionesco, eserlerini hiçbir “çözüm”e ulaştırmayan ancak duyguları koyulaştıran “güçlendirme”, “yoğunlaşma” ve “gelişme” ilkelerine dayandırarak Beckett ya da Adamov tiyatrosundaki her şeyin başlangıca vardığı “kısır döngü”nün anlamsızlığından ve durağanlığından uzaklaştırır (142; 143). Ionesco'nun dayandığı ilkeler doğrultusunda Beckett durağanlığından nasıl uzaklaştığı, örneğin, ‘Günaydın’ ve ‘Teşekkürler’ gibi ‘olumlu imaj’ pekiştirici sözcüklerle başlayan Öğrenci ve Profesör ikilisi arasındaki sakin ve saygın ilişkinin Profesörün baskıcı tutumuyla giderek şiddetli duygulara dönüştüğü ve hatta Öğrencinin sessizliğe indirgendiği son sahneleriyle *Ders* oyununda açıkça sergilenir:

PROFESÖR: Tekrar söyle, söyle: Bıçak...Bıçak...Bıçak...
ÖĞRENCİ: Kalçalarım...Bıçak...Uyluğum...Bı...
PROFESÖR: Daha açık söyle...Bıçak...Bıçak...
ÖĞRENCİ: Bıçak...boğazım...
PROFESÖR: Bıçak...Bıçak... (Ionesco, 2000: 213-214)

Görüldüğü gibi, Öğrenci acı çekerken Profesör baskıcı bir şekilde ondan ‘bıçak’ kelimesini tekrarlamasını ister ve Öğrencisinin haykırıışlarını zulmünün gürültüsü altında sessizliğe iter. Başlangıçta ürkeklik gösteren Profesörün sakin ev ortamında başlayan oyunun bu diyalogda sergilendiği gibi giderek şiddet ve baskıya ulaşması,

Ionesco'daki durumların güçlendiğini kanıtlar. Ionesco durumlarının hiçbir zaman iyi yönde güçlenmediği dikkate alındığında ise, hiçbir şeyin değişmediğinden yakınan Estragon ve Vladimir ikilisi ya da hiçbir panjurun açılmadığından şikâyet eden *Ninni*'deki kadın gibi duran saatlerin kölesi olmaktan derin keder duyan Beckett karakterlerinin her şeyin giderek karmaşaya dönüştüğü Ionesco evrenindeki bireylerden daha az acı verici bir varoluş boşluğunda yer aldıkları sonucuna kapı aralanır.

1.3. Absürt Tiyatroda Dil Kullanımı

“Dini”, “metafiziksel” ve “transsendental” bağlarından kopararak “anlamsız” ve “absürt” bir evrene itileni sergileyen Absürt Tiyatronun (Ionesco'dan aktaran Esslin, 1961: 17) evrende baş başa bırakıldığı kendi sesiyle bile uzlaşamayan varlığın derin dünyasına yaptığı absürt yolculukta dayandığı en önemli unsurlar arasında özgün dil kullanımı yer alır. Esslin'in (1961) belirttiği gibi, çağa paralel olarak “değersizleşme”ye hapsedilen ve “gerçek”le arasında açılan “derin çukur”la özdeşleşen absürt dilin başlıca özellikleri arasında “sahne dilinin eylemle çelişmesi”, dilin “anlamsız gevezeliklere indirgenmesi” ve dilde tutarsız ve mantıksız ifadelere yer verilmesi bulunur (296; 297); ancak, belirgin özelliklere sahip olması Absürt dilin belirli kalıplara sokulabileceği anlamına gelmez.

1.3.1. Beckett'in Dil Kullanımı

“Gerçek, varoluş, anlam, neden, görüş ve tasvir gibi kavramların öneminin ve hakimiyetinin kökten sorgulanarak insan düşüncesinin sarsıldığı” 20. yüzyıl (Besbes, 2007: 11) yazarı olan Beckett'in edebiyattaki başarısında dil kullanımının incelikleri yatmaktadır. “Düşünce” iletmeyi değil, “düşünce biçimleri” sergilemeyi amaçlayan

Beckett (Coe, 1983: 38), var olan dilsel kurallardan ve sınırlayıcı kalıplardan sıyrılarak, dili “yenilemeyi” ve “canlandırmayı” amaçlar (Kennedy, 1989: 11). Böylece, “yazma”yı “kelime” ve “sesler”in yeniden vücut bulması olarak gören Beckett (Kennedy, 1989: 12), dilindeki bu değişikliği eserlerini öncelikle Fransızca yazıp daha sonra İngilizceye çevirerek (Cant, 1999: 138); dile “minimalist” bir açıyla yaklaşarak (White, 2009: 109) ve “kelimenin sesi ve anlamı arasındaki bağı” kopararak (Astro, 1990: 6) gerçekleştirir.

Dile farklı bir bakış açısı sunan Beckett, ilk olarak, eserlerini Fransızca yazdıktan sonra İngilizceye çevirmesi ile dikkat çeker (Cant, 1999: 138). Walter Benjamin’in (1999) ifade ettiği gibi, ana dil kısıtlyken, “çeviri”, metni “yazarla ilgili sınırlardan” uzaklaştırarak, anlamı “yeniler” ve “özgürleştirir”: “Çevirmenin görevi kendi dilindeki kısıtlayıcıları yok etmektir. [...]. Çevirmen, yalın bir dile ulaşmak için kendi dilinin çürümüş sınırlarını aşar” (aktaran Cant, 1999: 141; 142). Bu doğrultuda “çeviri” ile benzersiz ve lekesiz bir dil “yalınlığı”na ulaşılabilceği düşüncesine dayanan Beckett, kendi dilindeki katı kurallardan ayrılmak ve dili farklılaştırmak amacıyla, eserlerini öncelikle Fransızca yazıp daha sonrasında ise kendi dili olan İngilizceye çevirmeyi tercih eder. Böylece, her yıl kendini banda kaydeden Krapp’ın geçmişini her dinlediğinde sözlerini tuhaf bulduğunu ve kendi sözlerine bile “yabancılaştığını” gösteren *Krapp’ın Son Bandı* (1958) adlı oyununda da sergilendiği gibi, “düşünmeden” ve “anlamadan” kullanılan toza bulanmış ana dili sorgulayarak, neden çeviriye yöneldiğine de bir anlamda açıklık getirir (Cant, 1999: 138; 141; 142). Krapp’ın banda kaydettiği ifadesinde geçen ‘viduity’ kelimesini anlamak için sözlüğe gereksinim duyduğu sahnede, örneğin, Beckett’in eserlerini doğrudan İngilizce yazmaktansa Fransızca yazdıktan sonra İngilizceye çevirmesinin

gerisinde bireysel sesin ve düşünsel yetkinliğin unutulmuş anımsızca kullanılan ana dilin tutsak edici sınırlarından kurtulmayı hedeflediği açıkça gözlemlenir:

BANT: -belki de tanıdık bir göz ışıltısının gelmesini umduğum zamana, geçen seneye geri döndüğümde, annemin öldüğü kanalda tabii ki ev var, sonbaharın sonlarında, uzun süren dulluğundan sonra (after her long viduity) [KRAPPbandı başlatır]ve -[KRAPP bandı kapatır, geri sarar, kulağını makineye yaklaştırır, açar]- öldüğü, uzun süren dulluğundan sonra, ve-

[KRAPP bandı kapatır, biraz geri sarar, boş bir şekilde önüne bakar. 'Dulluk' kelimesini heceler. Sessizlik. Kalkar, gerideki karanlıkta kaybolur, kocaman bir sözlükle geri gelir, sözlüğü masaya koyar, oturur, ve kelimeye bakar.]

KRAPP: [Sözlükten okur.] Durumu- ya da hali- olmanın- ya da kalmanın- dul kadın- ya da dul erkek. [Sözlüğe bakar. Zihni karışır.] Olmanın- ya da kalmanın?... [Durur. Sözlüğü tekrar didik didik eder. Okur.] 'Dulların giydiği matem elbisesi.' (Deep weeds of viduity)... Aynı zamanda hayvanın, özellikle bir kuşun... dominik kuşunun ya da göçebe kuşun (the vidua or weaver-bird)... erkek türlerinin siyah tüyü.... [Sözlüğe bakar. Heyecanlı bir şekilde.] Dominik kuşu! (The vidua-bird!)

[Durur. Sözlüğü kapatır, bandı açar, Dinleme pozisyonuna geri döner.] (Beckett, 2006b: 219)

Alıntıda sergilendiği gibi, banda kaydettiği sesini belirli bir süre geçtikten sonra tekrar dinleyen Krapp, kendi kullandığı 'viduity' kelimesinin ne anlama geldiğini anlamakta zorluk çeker ve kelimenin anlamını öğrenmek için sözlüğe gereksinim duyar. Sözlüğe baktığında ise, kullandığı kelimenin 'dul' anlamı haricinde bir 'kuş türü' anlamına da geldiğini öğrenerek, yeni bir kelime öğrenmiş olmanın şaşkınlığını ve zihinsel bulanıklığını yaşar. Krapp'ın daha önce kullandığı bir kelimenin anlamını öğrenmek için sözlüğe bakması, ne konuştuğunu bilmediğini ve dili mekanik bir şekilde kullandığını gösterirken, benzer şekilde, bireyin ruhsuz ve içi boş ifadelerin elinde manipüle edildiği gerçeğini de açığa çıkarır. Bu doğrultudaki anlamı bilinmeden ses verilen kelimelerin Krapp gibi insanı sessizliğe indirgediği ve anlamı değersizleştirdiği gerçeği dikkate alındığında ise, Beckett'in Fransızca yazdığı

eserlerini İngilizceye çevirmekle, anlamından bihaber olduğu halde kullanılan ‘viduity’ gibi dilin mekanikleşmiş ve ruhunun hangi derinliklere ulaştırdığı bilinmeden kör bir şekilde kullanılan tutsak edeci ve bireysel sesi sessizliğe indirgeyici ifadelerinden kurtulmayı amaçladığı daha fazla açıklık kazanır.

Fransızca yazdığı eserlerini İngilizceye çevirerek dile farklılık getiren Beckett (Cant, 1999: 138), bu dilsel değişimini, aynı zamanda, dile “minimalist” bir açıyla yaklaşıp da gerçekleştirir: White’ın (2009) ifade ettiği gibi, “öykü ve oyunların kabullenilmiş dil kullanımları”yla kısıtlandığını düşünen Beckett, dili “gereksiz unsurlardan” sıyrarak, “söylenmeyenin açıkça belirtilen kadar etkili olduğunu ve ifade etme biçiminin ise ifade edilen kadar önemli olduğunu” gösteren “minimalist” dilsel yaklaşımı kullanmayı tercih eder ve “eklemeyi” değil “çıkarmayı” esas alarak “sessizliğe ses veren” bu “minimalist” tutumuyla, “varlığın gerçekliğini ya da hiçliğini gösteren ve hem yaşamın hem de sözlerin tükenişini kapsayan” yeni bir dile ulaşmayı hedefler (109). Beckett’in dilin “yıkılması”nı öngören “indirgeme” esasına dayalı bir dilsel yaklaşım kullandığı, Alex Kaun’a yazdığı mektubunda da açıklık kazanır:

Kendi dilim, giderek, arkasındaki saklı şeylere (ya da Hiçliğe) ulaşmak için aralanması gereken bir sır perdesi gibi görünüyor. Dil bilgisi ve biçim. Bana göre, muhafazakâr bir mayo ya da gerçek bir beyefendinin sakinliği kadar bağıntısızlar. Bir maske gibi. Dilin en yanlış kullanımının en etkili kullanımı olacağı zamanın geleceğini umalım hadi, ki belirli alanlarda bu ana zaten ulaşıldı. Dili bir anda tamamen ortadan kaldıramayacağımız için, onun değerini yitirmesine katkıda bulunacak her şeyi yapmamız gerekir. Dilin arkasında gizlenen- şey ya da hiçbir şey - gün ışığına çıkmaya başlayana kadar, dili delik deşik etmemiz gerekir; Bir yazar için bu hedeften daha önemli hiçbir şey düşünemiyorum. (Beckett’den aktaran White, 2009: 109-110)

Mektubunda da görüldüğü gibi, dilin buzlu bir camla örtülü olduğunu ve asıl gerçekliğin dilin görünen gerçekliğinin gerisine atılarak ebedi bir karanlığa gömüldüğünü düşünen Beckett, kurallı dil derinliklerinde tutsak edilen ruhsal harabiyete ve kopukluğa ulaşılması için dilin parçalara ayrıştırılarak ve en basite indirgenerek örtülerinden kurtarılması gerektiğini savunur. Ancak, Ihab Hassan'ın “Beckett, eksiltir, hiçbir zaman basitleştirmez” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, Beckett'in örtülerinden arındırarak ve azaltarak ulaştığı bu “basit dil”i, hiçbir zaman “basit düşünceler” anlamına gelmez; çünkü, Beckett’de “dil ne kadar basitleştirilirse, anlam da o kadar karmaşıklaşır” (Cant, 1999: 145). “Çocukça” resim yapmaya çalışan Picasso’ya benzer şekilde “dişsiz” ve “kırık çeneli” bir “zihinsel özürlü” gibi yazmaya çalışan Beckett (Albright’tan aktaran Keatinge, 2008: 87) biçimsel açıdan “minimalist” olmasına rağmen sergilediği “eksiklik” ile “ölü bir bedene hapsedilen” insanın “yalnız” durumunu iletecek kadar derinlik taşıyan bu basit görünümlü derin dil yaklaşımını birçok eserinde sergiler (White, 2009: 110; 138). Beckett’in ‘minimalist’ dili, örneğin, “döküntüler”in darmadağın ettiği bir alanda “ışık” ve “soluk”la eşlik edilen ve iki kere duyulan kısa “doğum ağlayışı” sesinden (Beckett, 2006b: 371) başka hiçbir şeye yer vermeyen ancak bu seslerle insanın ne kadar absürt bir varoluşa öldüğünü ifade etmede satırlarca sözlerin ulaşabileceğinden daha fazla bir keskinliğe ulaşan *Breath (Soluk)* (1969) isimli tek sayfalık oyununda açıkça gözlemlenir. Oyunda iki kere duyulan ‘doğum ağlayışı’nın ve sonrasındaki ‘soluğun’ ‘loş bir ışık’la aydınlatılan alt üst edilmiş bir alanla çevrelendiği dikkate alındığında bireyin darmadağın ve loş ışığın belirsizliğini taşıyan bulanık bir dünyaya doğduğu açıklık kazanırken, böylesi ‘çöplerle dolu’ bir dünyaya doğmanın anlamsızlığının da gün ışığına çıkması, Beckett’in yalın sesinde derin hıçkırıklara ulaştığının

göstergesidir. Üstelik, tek sayfa süren oyundaki ‘doğum ağlayışı’ ile ‘soluk’ seslerinin de çok kısa sürerek hemen sessizliğe gömüldükleri düşünüldüğünde, yaşam ve ölüm arasındaki mesafenin ne kadar kısa olduğu ve yaşam diye adlandırılan boş fiziksel varlığın onlarca sayfa arasında sıkıştığı için fark edilmeden atlanılan ve içinde çok az şey barındırdığı için fark edilse bile okunmaya değer görülmeyen tek bir sayfalık oyun gibi yalnızlığının derinlerinde kaybolmaya mahkûm edilerek, doğduğu andan itibaren değersizliğe itildiği ve kim olduğunun öğrenilmesine gerek bile duyulmayarak oyunda öncelikle ‘nefes’e ve ardından ise koyu sessizliğe atılan ‘bebek ağlayışı’ gibi yalnızca ölüm sessizliğinin eşlik ettiği boş bir ‘nefes’ sesine indirgendiği açıklık kazanır. ‘Soluk’ ve ‘ağlama’ seslerinin hem başlangıçlarındaki hem de kesintiye uğrayışlarındaki nedensizlik ise, yaşam ya da ölümün sorgulanamayacak kadar kaçınılmaz olduğuna ve bireyin var ya da yok olmasının hiçbir anlam ifade etmediğine dair ışık tutar. *Soluk* oyununda sergilendiği gibi, ardında koyu anlamlar tutsak eden uzun sözlerin perdesini ‘minimalist’ dili ile kaldıran Beckett, azlığa dayanan bu ‘minimalistliği’ni, benzer şekilde, dilde “duraksamalar”a yer vererek de sürdürür (White, 2009: 110; 124). “İşitilenlerin sessizlikler için noktalama işareti olmaktan öteye gitmediği”ne inandığı için “etkili bir suskunluk” oluşturmayı hedefleyen Beckett (Burkman, 1987: 68), bu şekilde kullandığı ‘duraksamalar’la ise, konuşulmayanın yıkıcılığına ve konuşulmayan gerisinde saklanılan yıkılmışlığa vurgu yapar. Beckett’in ‘duraksamalar’la oluşturduğu ‘minimalist’ dili, örneğin, sürekli ileri geri giden May ile annesinin kopuk diyaloglarının yer aldığı *Footfalls (Adımlar)* (1975) isimli oyunda açıkça gözlemlenir:

M: Sana tekrar iğne vurmamı ister misin?

V: Evet, ama çok erken.

[*Durur.*]

M: Konumunu tekrar değiştireyim mi?

V: Evet, ama çok erken.

[*Durur.*]

M: Yastığını düzelteyim? [*Durur.*] Alezini değiştireyim? [*Durur.*]

Lazımlığına oturtayım? [*Durur.*] Yatak ısıtıcısını açayım? [*Durur.*]

Yaralarını sarayım? [*Durur.*] Süngerle sileyim? [*Durur.*] Kurumuş

dudaklarını nemlendireyim? [*Durur.*] Seninle dua edeyim? [*Durur.*]

Senin için? [*Durur.*] Tekrar.

[*Durur.*]

V: Evet, ama çok erken.

[*Durur.*]

M: Şuan kaç yaşımdayım?

V: Ya ben? [*Durur. Aynı ses tonuyla.*] Ya ben? (Beckett, 2006b: 400)

Görüldüğü gibi, May ve annesinin ‘minimalist’ dil anlayışı ile şekillenen diyalogları ‘duraksamalar’la doludur ve diyaloglarının akıcılığını bozan bu ‘duraksamalar’, iç dünyalarındaki karmaşanın ve birbirleri arasındaki ilişkinin labirentleri hakkında önemli bilgiler açığa çıkarır. Öncelikle, May ve annesinin sözlerinin ‘duraksamalar’la takip edilmesinin gerisinde birbirlerinden cevap alamadıkları için sessizlikle baş başa bırakıldıklarının yer aldığı düşünüldüğünde, anne ve kız olarak ailesel bağlarla bağlanan bu ikilinin aslında birbirine çok uzak iki yabancı gibi aşılmaz mesafelerle bölündükleri açıklık kazanır. May ve annesinin birbirlerinden koparılmış olduklarını gösteren ‘duraksamaları’, benzer şekilde, kendi dünyalarında yaşadıkları bunalıma ve bölünmeye de ışık tutar. Daima “Evet, ama çok erken” cevabını alacağını bilmesine rağmen May’in ezberlemişçesine peş peşe sıraladığı “Yastığını düzelteyim?”, “Alezini değiştireyim?”, “Lazımlığına oturtayım?”, “Yatak ısıtıcısını açayım?” ve “Yaralarını sarayım?” (Beckett, 2006b: 400) gibi sorularla annesini sorgulaması ve annesinden cevap almak için duraksamasının ardından tekrar sessizlikle karşılaştı da bu kalıplaşmış sorularını umarsızca devam ettirmesi, May’nin yaşamsal bağının peş peşe sıralamasıyla uzun bir süreden beri kullandığı

anlaşılan mekanik sözlere indirgendiğini gösterirken, bu ifadelerinde bireysel sesini duyurmaması ise kendinden bihaber olduğunu ve sorumluluklarının gerisinde ezilmiş bir benlik taşıdığını gösterir. Duraksamaların May’de açığa çıkardığı bu yalıtılmışlık ve değersizlik hissi, üstelik, annesine söylediği “Hareket yeterli değil, adımlarımı duymalıyım, her ne kadar sessiz olsalar da” (Beckett, 2006b: 401) ifadesinden de anlaşılacağı gibi, kendi varlığının farkına varmak için adımlarının sesine ihtiyaç duyacak kadar yaşıyor olduğundan şüphe duymasıyla ve kendine yabancılaşmasıyla daha fazla açıklık kazanır. Bu doğrultuda varoluşundan habersiz olduğu ‘duraksamalar’ıyla sergilenen May gibi anne karakteri de ‘duraksamalar’ın sessizliğinde yaşar. May’in kendinden habersiz olduğunu kanıtlayan “Şu an kaç yaşındayım?” sorusuna annenin “Ya ben?” diye cevap vermesi ve duraksadıktan sonra tekrar “Ya ben?” diye sorması, bu durumun göstergesidir; çünkü, yaşını bilmemesi yaşayıp yaşamadığının farkında olmadığını gösterirken “Ya ben?” sorusuna cevap almak için duraksadıktan sonra tekrar “Ya ben?” (Beckett, 2006b: 400) diye sorması, dinlenmeye değer görülmediğini gösterirken, benzer şekilde, dinlenmeyerek değersizleştirildiğine dair bu gerçeğe yüzleşmekten kaçındığına da açıklık getirerek, yokluğuna bile kör kaldığını yansıtır. *Adımlar*’da sergilendiği gibi, dilsel akıcılığa son vermelerine rağmen derin anlamlar saklayan ‘duraksamalar’ıyla dilbilgisel açıdan indirgediği dili semantik açıdan yoğunlaştıran Beckett’in ‘minimalist’ yaklaşımı en açık şekilde ise “sözdizimi” kurallarının yıkıldığı ifadelerinde sergilenir: Besbes’in (2007) ifade ettiği gibi, “sürekli olarak kendilerini zamanın baskıcı sınırlarından kurtaracak bir iletişim aracı arayışında olan” Beckett karakterleri, dilin “sözdizimsel” kurallarını yıkarlar (148); çünkü, “zaten doğrusal bir zaman kavramına dayanan” kurallı dil, karakterlerin “varoluşsal korkularını”

hafifletmede yetersiz kalır (Steiner'dan aktaran Besbes, 2007: 148). Beckett'in 'söz dizimi'nin yıkılmasıyla ulaştığı 'minimalist' dili, örneğin, *Eh Joe (Söyle Joe)* (1965) oyununun elli yaşlarındaki Joe'sunun kapalı pencereler ve kapılar ardındaki odasında sesiyle baş başa kaldığı kadının ifadeleri aracılığıyla açıklık kazanır:

KADIN SESİ: Başladığımda güçlüydüm....Seninle....Değil miydim, Joe?...Normal güçte....Green'deki yaz akşamları gibi...İlk zamanlarında....Masum aşkımızın....Ördekleri seyretmek için oturduğumuzda....Ellerimiz ellerimizde birbirimize sözler vererek....Konuşmamı ne kadar da beğenmiştin!...Diğer çekicilikler arasında...Billur gibi bir ses....Senin ifadenle....Güçlü bir dil anlayışın vardı....Billur....Ebediyen dinleyebilirdin onu....Ve şimdi bu....Buna kısıtlandı.... (Beckett, 2006b: 363-364)

Görüldüğü gibi, oyunda sadece sesi duyulan Kadın 'söz dizimi' kurallarını takip etmeyen birbirinden kopuk ve eksilteli ifadeler kullanır. Tam cümle için kullanılması gerekli olan kelimelerin çıkarılmasıyla ve söz gruplarının yanlış sıralanıp 'söz dizimi' kurallarının çiğnenmesiyle 'dilbilgisel sapma'ya uğratılan 'minimalist' dil, bu doğrultuda ise, kadının birbirinden kopuk ifadeleri gibi kopukluk yaşadığına ve bir zamanlar duygusal bir ilişki yaşadığı anlaşılan Joe'nun duyarsızlığı sonucunda eksilteli ifadelerine benzer şekilde geleceğe dair hayallerinden yoksunlaştırılarak tamamlanmamış derin bir boşlukla baş başa bırakıldığına dair önemli bilgiler sunar. Kadının 'söz dizimi'ni yıkan kopuk ifadelerinin az olduğu dikkate alındığında, üstelik, geçmişten arda kalan birkaç kelimeyi bile doğru bir sıra içinde bir araya getiremeyecek kadar koyu bir psikolojik tahribata uğradığı açıklık kazanırken, fiziksel doğuşa ulaştıkları andan itibaren sessizliğin çıkılması olanaksız derinliğine itildikleri için kurallı konuşmalar bile zaten anlaşılmayacak olan absürt bireylerin 'söz dizimi' kurallarını takip etmelerinin hiçbir anlamını olmadığına ve dolayısıyla bireyin değersizliğe indirgendiğine de ışık tutulur.

Yeni bir ses getirmek istediği dili indirgeyen Beckett, son olarak, “kelimenin sesi ve anlamı arasındaki bağı” koparmasıyla öne çıkar (Astro, 1990: 6). Cant’ın (1999) ifadesi ettiği gibi, “söz yitimi” ile başa çıkmaya çalışan Beckett karakterleri, ne “dil”de ne de “sessizlik”te çare bulabildikleri için düştükleri “tekrarlar”la kelime anlamlarının “uyuşmasına” neden olurlar (151). Bu doğrultuda ise, “mantıksal sıralamaya” dayanmaktansa “kafiye” ve “fonolojik benzerliğe” dayanan sözlerle anlam bulanıklığı sergileyen bir dile ulaşırlar (Keatinge, 2008: 90). Beckett’in gereksiz tekrarlarıyla ‘ses’ ve ‘anlam’ arasında uçurumlar açan dili, *Ben Değil* oyununda, örneğin, açıkça gözlemlenir:

...yavaş yavaş...hepsi gittiğinde...Nisan sabahının ilk ışıklarında hepsi...buldu kendini...-ne de?...kim de?...hayır!..o!..[*Durur ve 1. hareket.*]...karanlıkta buldu kendini...ve tam olarak olmasa da...hissiz...hissiz...uğultuyu halen duyabildiği için...sözde kulaklarında...ve ışık ışını geldi ve gitti...geldi ve gitti...ay gibi...sürüklenerek...içine ve dışına bulutların...ama bu kadar körelmiş...hissederek...bu kadar körelmiş hissederek...bilmedi...ne konumda olduğunu...düşünsene!..ne konumda olduğunu!..dikiliyor muydu...ya da oturuyor muydu...ama akıl-ne?...diz mi çöküyordu?...evet...dikiliyor muydu...ya da oturuyor muydu...ya da diz mi çöküyordu...ama akıl-...ne?...uzanıyor muydu?...evet...dikiliyor muydu...ya da oturuyor muydu...ya da diz mi çöküyordu?...evet...dikiliyor muydu...ya da oturuyor muydu...ya da diz mi çöküyor du...ya da uzanıyor muydu...ama beyin halen...halen...bir şekilde...ilk düşüncesi...evet uzun bir zamandan sonra...aniden aklına gelen... (Beckett, 2006b: 376-377)

Alıntıda sergilendiği gibi, kadının, “evet...dikiliyor muydu...ya da oturuyor muydu...ya da diz mi çöküyordu” (Beckett, 2006b: 377) gibi sözleri ilk kullanımlarında herhangi bir anlam ifade ediyorken, monolog ilerledikçe sürekli olarak tekrar edilmeleriyle anlamdan sıyrılırlar ve sadece bir ses yığınına dönüşürler. ‘Nicelik ilkesini’ çiğneyen tekrarlar sonucunda sözcüklerin sesi ve anlamları arasında açılan bu derin uçurumlar ise dilin değersizleştiğini ve anlamsız gürültülere

dönüştüğünü gösterirken, sözlerin ait olduğu kadının yaşamla bağlarını kopardığına, yalnızlıkla baş başa kaldığına ve kendi sesini duyamayacak kadar ruhunun derin bir tahribata uğradığına dair de ışık tutar. Kendi varoluşunun bilincinde olan bir bireyin söylediği sözlerini hiç söylememişçesine tekrarlamayacağı dikkate alındığında, üstelik, kadındaki bu psikolojik yıkımın derinliği daha fazla belirginleşirken, onu dinleyecek kimsenin olmamasına rağmen anlamdan kopardığı sözlerine ıslarla devam etmesi, şüphesiz ki, giderek toprağa gömülmesine ve yazgısından kurtulmasının olanaksızlığına rağmen “daha fazla söylemeliyim” (Beckett, 2010a: 35) diyerek dinleneceği ve kurtulacağı illüzyonu içinde konuşmasına devam eden *Mutlu Günler*’in Winnie’si gibi zaten ölü olduğu gerçeği ile yüzleşemeyen bireyin absürt varoluşunu boş gürültüler gerisinde devam ettirdiğine açıklık getirir.

1.3.2. Pinter’in Dil Kullanımı

Yalnızca dış dünyayla değil kendi iç dünyalarıyla da çelişen karakterleriyle çözümlenemez seslere eriştiren Pinter, açıklanması en zor yazarlar arasında yer alır (Hall, 1993: 57). Pinter’ın ulaşılması imkânsız olmasa da üstün zihinsel çaba gerektiren bir yazar olarak anılmasında edebi dünyada birçok araştırmacı tarafından incelenmesine ve eleştirilerle üne kavuşmasına rağmen hâlen tam anlamıyla çözümlenemeyen “bulmaca” niteliğindeki dili rol oynar (Kumar, 1996: 135). Cornwell’in (2006) ifade ettiği gibi, Pinter “tutarsızlık ve sessizlik” sunmasının yanı sıra, “belirsizliğe”, “laf kalabalığına”, “yersiz sözlerle”, “(istemli ya da istemsiz) yanlış anlaşılmalara”, “homurtulara”, “hazır cevaplara” ve “uzun çıkışlara” yer vererek doğallık sınırlarını “absürt” şekilde zorlayan “gerçekçi söz kalıpları”yla şekillenen bir dil kullanır (135). “Günlük konuşmaları”, bu şekildeki “bozuk söz

dizimleri”yle, “tekrarlar”la ve “çelişkiler”le bir araya getiren ilk yazar olması Pinter’ı diğer yazarlardan ayırıp onun “Pinteresek” sıfatı ile tanımlanan kendine özgü bir dil farklılığı ile özdeşleşmesini sağladığı gibi (Hayman’dan aktaran Kennedy, 1975: 168), benzer şekilde, neden içinden çıkılmaz olduğu konusuna da açıklık getirir. “Konuşma dilinin bayağı özelliklerini beklenmedik şekilde sunan” Pinter’ın (Mandala, 2007: 10) en dikkat çeken özelliklerinin arasında, böylece, “sıradan günlük konuşmalar”ın yanı sıra derin anlamlar ileten “duraksamalar”ın ve “sessizlikler”in yer aldığı açıklık kazanır (Stade ve Karbiener, 2009: 380).

İngiliz dilinin en benzersiz yazarlarından biri olarak anılan Pinter, öncelikle, kendine özgün bakış açısıyla sunduğu “günlük konuşmalar”ı ile dikkat çeker (Stade ve Karbiener, 2009: 380). Pinter dilinin neden gerçek yaşama yakın olduğu, onu kullanan karakterlerin de gerçek yaşamın içinde yer almalarıyla daha fazla anlam kazanır: Deleon’un (1984) belirttiği gibi,

Pinter soyut kavramlarla değil, insan olmanın somut deneyimi ile ilgilenir. Kişileri yalın ağaç altlarında yaşamın anlamsızlığı üstüne tartışırken olağanüstü güçlerin belirmesini bekleyen simgesel yaratıklar değil, evde, işte, yolda çarpışma ve çatışmalarını sürdürerekten kimlik ve kişilik oluşturmaya çalışan, bu süreç içinde etkileyen ve etkilenen, evrensel hiç’te düğümlenen iç ve dış kargaşaları itilim yolu ile önemsiz uğraşlarla boğan gerçek varlıklardır. (47)

Görüldüğü gibi, düştüğü çölde anlamsızca gökten indirenlere ulaşmaya çabalayan *Sözsüz Oyun I* oyunundaki karakterin, yıllar evvel kaydettiği sesini tekrar tekrar dinleyen *Krapp’ın Son Bandı*’ndaki Krapp’ın, karanlıktaki banklarına oturarak fısıltılarla konuşan ve anlamsız bir şekilde ellerini düğüm şeklinde kavuşturan *Gidiş ve Geliş*’in Vi, Flo ve Ru isimli üç eski arkadaşının, siyah evreninde aynı sözleri tekrarlayan *Ben Değil*’deki kadının ya da bir ileri geri giden ve adımlarını duymak

için halıları bile kaldıran *Adımlar*'daki May'in sürdüğü gerçeğe yabancılaşmış yaşamlardan çok ötedeki evrenlerinde işe gidip gelmek kadar doğal eylemler içerisinde yer alan Pinter karakterleri, günlük hayatın içinde kolaylıkla karşılaşılacak bireylerdir. Ütü yapma, yemek hazırlama ya da iş görüşmesine gitme gibi gerçekçi eylemlerine paralel olarak, üstelik, sallandığı sandalyesinde kendi kendini dinleyen *Ninni*'deki kadının kullandığı dil gibi absürt dilden uzaklaşan ve gerçekçi izlenimini veren bir dil kullanırlar. Ancak, “ilgileriyle, davranışlarıyla ve günlük yaşamın temposunda yer almalarıyla” gerçek yaşama yakın olan bu karakterlerin kullandıkları dil, “yaşamın ayrıntılarında” saklanarak her ne kadar “gerçekçi” olduğu izlenimini verse de aslında sanıldığı gibi yalın olmayan ve bilinen gerçekten bambaşka olan bir “gerçeklik” anlayışı sunar (Dukore, 1962: 44). Bunun nedeni ise “gerçeğe aykırı bir gerçeklik” ya da “gerçekçi bir gerçeğe aykırılık” sergilemesi (Dukore, 1962: 45) ve böylece arkasında yer alan asıl hedefin sıradan olmayışıdır: Gordon'ın (2008) sözleriyle, Pinter'daki “duyulmayan ancak duygusal açıdan belirgin şekilde etkili olan sözlerin altında insanın gerçekliğini temsil eden nefsanî, şiddetli ve acımasız dürtüler yer aldığı için sıradan konuşmaların gerisinde yatan çoğunlukla kötü niyetlidir” (aktaran Deason: 1). Pinter'ın “bireylerin söyledikleri ile demek istedikleri arasındaki farkın altını çizmek ve kişilerin birbirlerini anlamaktan nasıl kaçındıklarını vurgulamak amacıyla” kullandığı “gerçekçi” dili, bu şekilde, eserlerinde gizli bir “tehlike” oluşturur (Hochman, 1984: 101). Pinter'ın tanındık lafların masumluluğu ile örttüğü ‘gerçekçi’ dilinin gerisinde ne kadar büyük bir tehlikenin saklandığı, örneğin, *İnce Sızı*'nın bilindik ev hanımı maskesini takan Flora'sının oyun sonunda söylediği sözlerinde açıkça görülür:

FLORA [sessizce]: Barnabas?

[Durur.]

Ah, Barnabas. Herşey hazır.

[Durur.]

Sana bahçemi, bahçeni göstermek istiyorum. Çingülümü, çitsarmaşığımı...hanımelimi, akasmamı.

[Durur.]

Yaz yaklaşıyor. Senin için güneşliği kurdum. Öğle yemeğini bahçede, havuz kıyısında yiyebilirsin. Tüm evi cilaladım senin için.

[Durur.]

Tut elimden.

[Durur.] KİBRİT SATICISI ona yaklaşıp.

Evet, ya, bekle bir dakika.

[Durur.]

Edward. Tablan burada.

Kibrit tablasıyla EDWARD'ın yanına geçer ve tablayı Edward'ın eline verir. Sonra perde yavaşça kapanırken KİBRİT SATICISI İLE yola koyulur. (Pinter, 1996a: 183-184)

Kibrit Satıcısına söylediği, “Sana bahçemi, bahçeni göstermek istiyorum. Çingülümü, çitsarmaşığımı...hanımelimi, akasmamı” ya da “Öğle yemeğini bahçede, havuz kıyısında yiyebilirsin” (Pinter, 1996a: 183-184) ifadelerinden anlaşılacağı gibi, evcil yaşama mensup bilindik bir ev hanımı izlenimini veren Flora, günlük yaşama ait bir dil kullanılır ve bu doğrultuda Beckett'in *Ben Değil* oyunundaki bireyin söylediği, “ne?... kız?... evet... minik küçük kız... bunun içine... bunun içine... zamanında önce... denilen kahrolası çukura.... denilen... önemsiz... bilinmeyen anne baba... duyulmamış...” (Beckett, 2006b: 376) gibi ifadelerde sergilenen Absürt Tiyatronun gerçeküstü dilinden uzaklaşır. Ancak, Flora'nın *Ben Değil* oyununda sunulan dil gibi gerçekçi yaşama uymayan dillerden farklılaşarak ‘söz dizimi’ kurallarına uyan, eksilteli ifadelere yer vermeyen, noktalama işaretlerine çoğunlukla uyarak tamamen grafolojik sapmayla şekillenmeyen ve günlük hayatın içindeki sözlere yer vererek okura yabancılaşmayan doğal dilinin derinlerine inildiğinde doğallığın sessizliğiyle örtüşmeyen tehditkâr ve ürkütücü bir çılgınlıkla yüzleşilir. Flora'nın Kibrit satıcısına söylediği “Yaz yaklaşıyor. Senin için güneşliği kurdum.

Ögle yemeğini bahçede, havuz kıyısında yiyebilirsin. Tüm evi cilaladım senin için” (Pinter, 1996a: 183) gibi sıradan ifadelerinde Kibrit satıcısı ile sürdüreceği bir gelecek planladığına ve reçelli bir kahvaltının doğallığında aynı masayı paylaştığı eşini aldatarak onu acımasızca kapı dışarı ettiğine dair çarpıcı gerçeklerin yer aldığı dikkate alındığında, bu ürkütücülük açıklık kazanır. Ancak, Flora’nın bilindik dilinin bu tehditkârlığı en açık olarak “Edward. Tablan burada” (Pinter, 1996a: 184) ifadesiyle kanıtlanır; çünkü, ifadenin sıradanlığı gerisinde Flora’nın Edward’a hiçbir söz hakkı tanımayacak kadar zorbalaştığı ve ‘olumlu imaj’ına zarar verdiği Edward’ı evin güvenilirliğinden dış dünyanın dehşetine atarak ölümden bile daha katı bir yokluğa hapsedtiği gerçeği yer alır. *İnce Sızı* oyununda Flora’nın Edward’a karşı beslediği nefret duygularını ve Edward’ı yok edişini gizleyen ‘gerçekçi’ Pinter dili, sergilediği doğallık altında hiç de basit olmayan bir karmaşaya ve gizli evrenlere açılışını, benzer şekilde, *Gece Okulu* oyununda da sürdürür. Oyundaki Annie karakterinin hapishaneden yeni çıkan yeğeni Walter’le arasında geçen konuşma bu durumun göstergesidir:

ANNIE: Yağmurluğuna baksana. Yerde duruyor.

WALTER: Asacağım onu. Valizi üst kata çıkarıyorum?

ANNIE: Çayını iç. Hadi, çayını iç. Valizi sonra da çıkarırsın.

Durur.

WALTER: Güzel kek.

ANNIE: Beğendin mi? Kek yemeyi kesmek zorunda kaldım. Midemi yakıyordu. Hadi, bir dilim daha al.

WALTER: Bu arada, ev fevkalade görünüyor.

ANNIE: Sen gelmeden iyi bir temizlik yaptım.

Durur.

Eee, Wally, bu sefer nasıl davrandılar size?

WALTER: Fevkalade.

ANNIE: Bu kadar erken gelmeni beklemiyordum. Bu sefer daha fazla kalacağını düşünmüştüm. (Pinter, 1996b: 187)

Alıntının gösterdiği gibi, Annie Walter'a çay içmesini, kekten bir dilim daha almasını ya da valizini üst kata daha sonra da çıkarabileceğini söyleyerek, uzun bir aradan sonra ilk kez görülen bir aile bireyine karşı kullanılan sevgi göstergesi niteliğindeki gerçekçi ifadeler kullanır. Üstelik, o gelmeden evvel evi temizlediğini ve kekin midesine zararlı olduğunu da belirterek yaşlı bir ev kadınının bilindik sözlerini sunar. Ancak, Annie'nin bu sıradan görünümlü ifadeleriyle odasına Sally isimli bir kızın yerleştiği gerçeğinden habersiz olan Walter'ın üst kattaki odasına çıkmasını ve bu gerçekle hemen yüzleşmesini engellemeye çalıştığı dikkate alındığında, tanındık ifadelerin basitlikleriyle uyuşmayan güçlü alt metinlere sahip olarak, bir sır perdesi ve hiç de sıradan olmayan bir amaç taşıdıkları açığa çıkar. *İnce Sızı* ve *Gece Okulu* oyunlarında gözlemlendiği gibi 'doğal' olduğu izlenimini vermesine rağmen gerisinde basitlikten uzak bir amaç taşıyan Pinter dilinin bu sıradışılığı, benzer şekilde, James'in karısını tahrik etmekle suçladığı Bill ile arasındaki diyalogun sergilendiği sahnesiyle *Koleksiyon* oyununda gözlemlenir:

JAMES: Zeytin var mı?

BILL: Adımı nasıl bildiniz?

JAMES: Zeytin yok mu?

BILL: Zeytin mi? Maalesef yok.

JAMES: Yani konuklarınız için zeytin bulundurmadığınızı söylemek istiyorsunuz?

BILL: Siz bir konuk değil saldırgansınız. Sizin için ne yapabilirim?

JAMES: Oturursam kızarmısınız?

BILL: Evet.

JAMES: O da geçer.

JAMES oturur. BILL ayağa kalkar, paltosunu çıkarıp bir koltuğa atar, ve yine oturur.

BILL: Adın ne senin, dostum?

JAMES meyve tabağına uzanır ve kopardığı üzümü yemeye koyulur.

JAMES: Çekirdekleri nereye koyayım?

BILL: Cüzdanına.

JAMES cüzdanını çıkarır ve çekirdekleri içine atar. Dikkatli bir şekilde BILL'e bakar. (Pinter, 1996b: 177)

Görüldüğü gibi, James ve Bill arasındaki konuşma zeytinin olup olmadığı ve zeytin çekirdeklerinin nereye konulabileceği gibi ifadelerle yer vermesinden de anlaşılacağı üzere, gerçek hayata yakın bir dil kullanır; ancak, bu masum gibi görünen sözlerin derinine inildiğinde, sanıldığı kadar hafif olmayan bir tabloyla karşılaşılır. Bunun nedeni, “aldatılmış koca” rolündeki James’in ve “ürkek sevgili” rolündeki Bill’in “günlük konuşmaları”nın ardında “yapay bir erinç” izleniminde sürdürdükleri “gerilim”lerinin, “çatışmalar”ının ve “avlayan ile avlananın kesinlikle kestirilmediği, yolların saldırmak için fırsat aradıkları bir av sahnesi”nin saklanmasıdır (Deleon, 1984: 29). James ve Bill arasındaki ‘doğal’ izlenimli sözlerin gerisindeki bu gerginliğe, üstelik, “Adın ne senin, dostum?” diye soran Bill’e James’in “Çekirdekleri nereye koyayım?” sorusuyla karşılık vermesiyle daha fazla açıklık getirilir; çünkü, “Adın ne senin, dostum?” gibi bilindik yaşama ait sorunun gerisinde ‘Kim oluyorsun sen’ gibi aşağılayıcı ve hiçliğe indirgeyici bir anlam yatar. James’in bu soruya karşılık vermek için kullandığı “Çekirdekleri nereye koyayım?” (Pinter, 1996b: 177) sorusunda ise Bill’e meydan okuduğu ve ondan korkmadığı gerçeği yatar. Bu doğrultuda, sözlerin saklandığı sıradanlık örtüsünün arkasında dehşet ve tehlikenin yer aldığı açığa çıkarken, en önemli olarak ise, Pinter’ın çelişkilerle dolu dil bulanıklığı da kanıtlanmış olur.

“Günlük konuşmalar”ı ile Absürt Tiyatroda öne çıkan Pinter, benzer şekilde, barındırdığı “sessizlikler” ve “duraksamalar”la dikkat çeker (Stade ve Karbiener, 2009: 380). Kumar’ın (1996) ifade ettiği gibi, “Söylenen kelimelerin altında, bilinen ve söylenmeyenler yatar... Sen ve ben, sayfalarda yer alan karakterler, çoğu kez, güvenilmez, anlaşılmaz, kaçınırsar, çelişkili, isteksiz ve ağzı kenetli bireyleriz. Ancak, dil bu özelliklerden doğar. Söylenenin altında başka bir söylenenin olduğu dil”

ifadesiyle kelimelere güvenmediğine açıklık getiren Pinter, gerçek iletişimin “sessizlik” ve “duraksamalar”da saklandığına inanır ve eserlerini “sessizlik” ve “duraksamalar” etrafında şekillendirmesiyle ise “iletişimsizlik”le özdeşleştirilir (136). Ancak, “sessizlik” ve duraksamalar”ın insanların diğer insanlara ulaşmasında köprü görevi gördükleri ve böylece kelimelerle ifade edilenden daha fazla bilgi barındırdığı” (Kumar, 1996: 139) dikkate alındığında, Pinter’daki ‘sessizlik’ ve ‘duraksamalar’ın “iletişimsizlik” göstergesi olmadığı ve “iletişimden kaçınma”yı sunduğu açıkça kanıtlanır: Pinter’ın kendi sözleriyle “İletişimde yetersizlik yerine, bilinçli bir şekilde iletişimden kaçınma olduğunu düşünüyorum. İnsanlarla iletişim kurmak o kadar ürpertici ki, bireyler ilişkileri altında asıl yatan şeylerden bahsetmek yerine, sürekli olarak farklı şeylere değinirler, ses kalabalığı yaratırlar” (aktaran Gaggi, 1981: 515). Karakterlerinin kendilerini ifşa etmek istemediklerini ve “kimliklerini” ya da “kimliksiz oluşlarını” açıklamaktan korktuklarını belirten Pinter (Dukore, 1962: 47), bu şekilde, “sadece iletişimi kesintiye uğratmaktan çok öteye giderek, örtülü yokluğun gücünü gösteren” “sessizlik”leri ve “duraksamalar”ı kullanır (Roşca, 2009: 96). Pinter’daki ‘sessizlik’ ve ‘duraksamalar’ın derin çılgınlık gizil dünyalara yaptığı yolculuk, örneğin, *Request Stop (İhtiyari Durak)* isimli kısa oyunda açıkça gözlemlenir:

İhtiyari bir otobüs durağında bir kuyruk. Başta yer alan bir KADIN, yanında yağmurluklu KÜÇÜK ADAM, iki kişiden oluşan diğer KADINLAR ve bir adam.

KADIN [KÜÇÜK ADAMa]: Pardon, ne dedin?

Durur.

Tüm sorduğum yalnızca buradan Shepherds Bush’a otobüs bulup bulamayacağımdı.

Durur.

Laf sokmana gerek yoktu.

Durur.

Kim olduğunu sanıyorsun?

Durur.

Ha. Senin gibilerini iyi tanırım, Senin sınıfındakileri iyi tanırım. Dert etme, Tüm senin gibileri bilirim.

Durur.

Nereden geldiğiniz apaçık ortada. Sizin gibileri her gün içeriye tıkıyorlar.

Durur.

Tüm yapmam gereken seni şikayet etmek, ve anında mahkeme salonuna götürülmen. En yakın arkadaşlarımdan biri sivil dedektiftir.

Durur.

Olacakları biliyorum. Sütten çıkma ak kaşık gibi duracaksın orada. Karanlık bir sokakta karşılaşıyordım...farklılaşırdı her şey. [*Gözleri boşluğa bakan diğerlerine.*] Bu adamın bana ne dediğini duydunuz. Ona tüm sorduğum yalnızca buradan Shepherds Bush'a otobüs bulup bulamayacağımı. [*Ona.*] Şahitlerim var, endişelenme.

Durur.

Küstahlık bu.

Durur.

Siz medeni bir soru sorun o da size üç kuruşluk bir paçavra gibi davransın. [*Ona.*] Yapacak daha önemli işlerim var, bayım, bundan emin olabilirsiniz. Burada dikilip millete rezil olmak istemiyorum. Senin yabancı olduğun aşikâr. Ben tam şuracıkta dünyaya geldim. Köyünden biraz eğlence amaçlı geldiğin çok belli. Senin gibileri tanırım.

Durur.

Bir BAYANa yaklaşıp.

Özür dilerim Bayan. Bu adamı mahkemeye vermeyi düşünüyorum, beni nasıl incittiğini gördünüz, buna şahitlik yapmak ister misiniz?

BAYAN yola koyulur.

BAYAN: Taksi...

Ortadan kaybolur.

KADIN: Bu Bayan gibileri herkes tanıyor. [*Sırasındaki eski konumunu alır.*] Bu sıradaki ilk kişi bendim.

Durur.

Tam şuracıkta dünyaya geldim. Doğdum ve büyüdüm. Köyden gelen Bu insanların nasıl davranmaları gerektiği hakkında zerre kadar bilgileri yok. Perulular işte. Sizi tutuklatmadığıma şükredin. Dosdoğru bir soru soruyorsunuz-

Diğerleri geçen otobüsü durdurmak için aniden kollarını uzatırlar. Otobüs durmadan geçince dağılırlar. KADIN, yalnız başına, dişlerini tıkrdatır ve homurdanır. Bir adam sağdan durağa yaklaşıp ve bekler. Kadın göz ucuyla ona bakar. Uzun bir süre utanarak, tedirgince, ve hafifçe gülümseyerek konuşur.

Pardon. Bir otobüs bulabilir miyim buradan...Marble Arch'a? (Pinter, 1996b: 231-233)

Görüldüğü gibi, Shepherds Bush’a otobüs olup olmadığını sorduğu Küçük Adam tarafından terslendiğini söyleyen Kadın, nasıl kırıldığına dair sitemle dolu bu konuşmasında sürekli duraksar ve duraksamalarının ardından ısrarlı bir şekilde sözlerine devam eder. Ancak, Kadının duraksamalarla dolu konuşmasını sürdürmesi, şikâyet ettiği adamın hiçbir dikkatini çekmez. Seslendiği kişi tarafından bu şekilde dinlenmeyerek değersizleştirilen Kadın, üstelik, “Özür dilerim Bayan. Bu adamı mahkemeye vermeyi düşünüyorum, beni nasıl incittiğini gördünüz, buna şahitlik yapmak ister misiniz?” (Pinter, 1996b: 232) sözleriyle yaklaştığı kuyrukta bekleyen kadının onu hiç duymamışçasına hiçbir yanıtta bulunmayıp ‘bağıntı ilkesi’ni yıkan bir şekilde taksi çağırarak ortamdan ayrılmasıyla da boş bir sessizliğe indirgenir. İsteği yalnızca Shepherds Bush’a giden bir otobüs bulup bulamayacağına dair basit bir cevapken bu sorusu karşısında aşağılayıcı bir muamele ile karşılaşan ve seslendiği diğer bireylerin onu duymamışçasına ortamdan uzaklaşmalarıyla dinlenmeyen Kadının sessizlikle çevrili bir hiçliğe indirgendiği gerçeğine ulaşılmasında rol oynayan konuşmasındaki sürekli ‘duraksamalar’dır. Kadın ve otobüs durağında bekleyen diğer bireyler arasındaki ilişkinin bozukluğunu, monotonluğu ve donukluğunu belirterek bireysel varoluşun duyarsızlıkla itildiği boşluğu yansıtan ‘duraksamalar’la dolu bu konuşma, bütün olarak ele alındığında ise, koyu bir ‘sessizlik’ tablosu sunar. Bunun nedeni Kadının söylediklerinin dinlenmeyerek gürültü topluluğundan öteye gitmemesi ve konuştuklarının gerisinde bireyler arasında açılmaz uçurumlar olduğunu, anlamın yok edildiğini, sözlerin tükendiğini ve en önemlisi ise bireyin var olduğunun farkına varmak için başkaları tarafından duyulmak isteyecek kadar çaresizleştiğini saklayan konuşmadıklarının ya da konuşmadıklarının yer almasıdır. Pinter’ın sükûta dair düşünceleri, oyundaki

Kadının sözlerinin aslında ‘sessizlik’ten öteye gitmediğini daha da belirginleştirir niteliktedir:

İki tür sessizlik vardır. Bu sessizliklerden biri, hiçbir söz söylemediğin zaman oluşan sessizliktir. Diğer, dilin yoğun kullanımıyla açığa çıkan sessizliktir. Bu ikinci sessizlik, konuşma altında saklı dili seslendirir. Bu dili, temsil eder. Duyduğumuz konuşma, duymadıklarımızın göstergesidir. Bu konuşmalar, konuşulmayı saklamak için gerekli bir kaçış, şiddetli, sinsî, kederli, ya da alaycı bir duman perdesidir. (aktaran Kumar, 1996: 140)

Pinter’ın ifadelerinden anlaşılacağı gibi, absürt evrendeki gerçeğin kapalı kapılar ardına hapsedilmesiyle ve bir daha hiçbir zaman tam anlamıyla erişilmeyecek kadar derin kuytulara saklanmasıyla yalnızca konuşulmadığında değil aynı zamanda konuşulduğunda da ‘sessizlik’le baş başa kalınır. Bu doğrultuda ise, bireyin doğum denilen ölüme ulaştığı andan itibaren fark edilmeyerek yokluk çıkmazlarında kendi çaresizliği ile baş başa bırakıldığı dikkate alındığında, sesin zaten var olmadığı ve insanın fiziksel varoluşa eriştiği andan itibaren ebedi bir sessizliğe itildiği açıklık kazanırken, oyundaki Kadının duyulmamasına rağmen oyunun sonunda tekrar gideceği yere otobüs olup olmadığını sormasıyla bireyin sessizliğin zincirlerindeki tutsak konumundan habersiz bir şekilde dinleneceği illüzyonu içerisinde yaşıyor görünmeye devam ettiği aydınlığa kavuşur. Üstelik, oyundaki ‘sessizlik’ ve ‘duraksamalar’ın yansıttığı varoluş absürtlüğü, en önemli olarak, Kadının başlangıçta Shepherds Bush’a nasıl gidebileceğini sorarken oyunun sonunda Marble Arch’a nasıl varabileceğini sormasıyla daha da derinleşir. Bunun nedeni ise, şüphesiz ki, gideceği yerde değişiklik yapmasının, nereye gitmek istediğinin bir öneminin olmadığını, sadece birisiyle iletişime geçmek adına bu soruyu sorduğunun, fark edilmediği ya da duyulmadığı için kendini duyurmak istediğinin ve sessizliğe itilerek değersizliğe

mahkûm edildiği gerçeği ile yüzleşmeyi kolayca kabullenmediğinin göstergesi olmasıdır. Böylece, Pinter dilinin “iletişim müthiş derecede korkutucu. Başka birinin yaşamına girmek inanılmaz derecede ürkütür insanı. İçimizdeki yoksunluğu diğerine açmak aşırı derecede endişelendirici” (Pinter’den aktaran Saddik, 2007: 65) düşüncesini esas aldığı da açıklık kazanır.

1.3.3. Ionesco’nun Dil Kullanımı

“Yalnızlığı”, “soyutlanış”ı ve “iletişim zorluğu”nu sergilerken “indirgeyici dış baskılar”a ve “toplumun mekanikliği”ne maruz kalan bireyin “cinsellikten, cinsellik sonrasında hissettiği suç duygusundan ve kimliğinin belirsizliği ile ölümün katılığı arasındaki uyumsuzluktan doğan kendi kişiliğinin iç baskılarına” “boyun eğişi”ne de vurgu yapan Ionesco (Esslin, 1961: 148), “belirsizliğin anlaşılmaz şairi” olarak yer edindiği Absürt Tiyatroda (Dukore, 1961: 174) dil kullanımının sıradışı ve güçlü özellikleriyle öne çıkar. “Absürtün Shakespeare’i” olarak tanımlanan Ionesco’nun (Guppy, 1984: 54) dil hakkındaki sarsıcı düşünceleri, dil kullanımının neden dikkat çekici olduğunu açıklar niteliktedir: Esslin’in (1961) belirttiği gibi, toplum dilinin bireyleri manipüle ettiğine inanan ve bu nedenle “klişelerden, boş formüllerden ve sloganlardan” öteye gitmediğini düşündüğü toplumsal dilin yıkılması gerektiğini savunan Ionesco, “Katılaşmış dilleri olan ideolojiler, sürekli olarak yenilenmeli” ve bu eskimiş dilin “altındaki canlılığı bulmak için pıhtılaşmış dilleri... acımadan parçalanmalı” şeklindeki kendi ifadesinden de anlaşılacağı üzere, “ölü biçimlere canlılık getirmeyi” ve bireyi “farklı bir gerçeklik anlayışı” ile karşılaştırmayı amaçlar (95; 97; 106). Dil hakkındaki kendi sözlerinde de görüldüğü gibi, “taşlaşmış dil biçimleri”ni ortadan kaldırmayı hedefleyen Ionesco (Esslin, 1961:

97), bu amacı doğrultusunda ise çoğunlukla “banallık”, “mantıksızlık”, “abartı” ve “incelik” sergileyen bir dil kullanımı sunar. (Watson, 1958: 10).

Absürt dünyaya şaşırtıcı bir perspektif sunan Ionesco’nun en önemli dilsel özellikleri arasında, ilk olarak, “banallık” sergilemesi yer alır (Watson, 1958: 10). Lamont’un (1993) belirttiği gibi, Ionesco dünyası “dar görüşlü burjuva sınıfı” tarafından sürekli ve yanlış kullanımları ile değerini yitiren, “popüler kültürün monotonluğunu” sergileyen ve bireyleri bile manipüle eden “klişeler”le çevrilidir (18). Richard Schechner’in “kelimeler, artık duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde yer alan araçlar değildir; onlar resmen eylemdirler-dramatik olayların tetikleyicisidirler” (aktaran Lamont, 1993: 18) düşüncesine paralel olarak eserlerini geniş etki uyandıran sıradan sözlerle dolduran Ionesco’nun ‘klişeler’ine, örneğin, *Kel Şarkıcı* oyunundaki Smith ve Martin çiftleri arasındaki anlamlandırılmayan diyalogda açıkça rastlanılır:

BAYAN MARTIN: Ben kardeşime bir çakı satın alabilirim, ama siz büyük babanıza İrlanda’yı satın alamazsınız.

BAY SMITH: İnsanlar ayaklarıyla yürürler, ama elektrikle ya da kömürle ısınırlar.

BAY MARTIN: Bugün bir inek satan yarın bir sinek alır.

BAYAN SMITH: İnsan yaşama pencereden bakmalıdır.

BAYAN MARTIN: Sandalyeye oturulabilir, eğer sandalyede sandalye yoksa.

BAY SMITH: İnsan her zaman her şeyi düşünmelidir.

BAY MARTIN: Tavan yukarıdadır, yerse aşağıda.

BAYAN SMITH: Evet dediğimde, sırf laf olsun diyledir.

BAYAN MARTIN: Herkes kendi kaderini yaşar.

BAY SMITH: Bir döngü alın, okşayın, ve kısırlaşsın.

BAYAN SMITH: Bir öğretmen öğrencilerine okumayı öğretir, ancak kedi yavrularını küçükken emzirir.

BAYAN MARTIN: Yine de, bize kuyruklarını veren inektir.

BAY SMITH: Köyün yalnızlığını ve sakinliğini severim. (Ionesco, 1982: 38)

“İnsanlar ayaklarıyla yürürler, ama elektrikle ya da kömürle ısınırlar”, “Herkes kendi kaderini yaşar” ya da “Köyün yalnızlığını ve sakinliğini severim” gibi kalıplaşmış ifadeler kullanan Smith ve Martin çiftleri, ‘bağıntı ilkesi’ni ve ‘tarz ilkesi’ni yıkan bu ilişkisiz ve karmaşık sözleriyle gürültü topluluğundan öteye gitmezler. Martin ve Smith çiftlerinin kullandıkları bu kalıplaşmış ve sıradan ifadeleri hiç düşünmeden adeta ezberlemişçesine birbiri ardına sıraladıkları dikkate alındığında, ne konuştukları hakkında hiçbir bilgilerinin olmadığı, sadece konuşmak için konuştukları ve daha da önemlisi anlamını bilmedikleri sözler tarafından tutsak edilerek köhneleşmiş ifadelerin kölesi oldukları açığa çıkar. Bu doğrultuda ise, kendi seslerini duyuramayacak kadar kendilerine yabancılaştıkları, benliklerinin de kullandıkları ifadeler gibi tekdüzeliğe indirgendiği ve düşünsel açıdan mekanikleşerek kısırlaştıkları görülür. Kalıplaşmış ifadelerin Smith ve Martin çiftlerinde açığa çıkardığı bu yabancılaşma, mekanikleşme ve kimliksizleşme, Ionesco’nun (2001) onlar hakkındaki ifadesiyle daha fazla açıklık kazanır: “Smith ve Martinler nasıl konuşulacağını unutmuşlardır, çünkü artık düşünmeyi bilmezler; nasıl düşünüleceğini bilmezler, çünkü duygulanmazlar, tutkuları yoktur; olmayı bilmezler, herhangi bir şey ya da herhangi biri olabilirler; artık kendileri olmadıkları için, dış dünyada, yalnızca başka birisi olabilirler” (51). Böylece, kendilerinden zaten soyutlandıkları için çoğunluğun kullandığı kalıplaşmış ifadeleri kullanarak zaten yok olan bireysel ses ve duygularının kaybolacağına dair hiçbir korku taşımadıkları aydınlığa kavuşan Smith ve Martin çiftlerinin kendilerine ait sözler yerine bilinçaltını kontrol altına alan kalıplaşmış ifadeleri kullanmalarıyla, ayrıca, kendi seslerini duymak istemeyecek ve dolayısıyla kendi gerçekleriyle yüzleşmek istemeyecek kadar benliklerinden korktuklarına ve zayıf bir ruh taşıdıklarına ışık tutulur. Çiftlerin

bu şekilde kendi seslerini kullanmak yerine başka seslere bürünme ihtiyacı hissetmeleri ve kendileri ile yüzleşmek istememeleri ise, bireyin kendi varoluşunun hiçbir anlam ifade etmediğini göstererek, yaşıyor görünümlü insanların ruhundan koparılmış tekdüze bedenlerden ve ezberlenmiş klişelerden öteye gitmediğini de gözler önüne serer.

“Kişisel olarak konuşabileceği hiçbir şeyi olmayan” bireyin “günlük yaşamın mekanik rutini”ne itilerek kendi düşüncelerinden uzaklaştırıldığını gösteren “klişeler” (Ionesco, 2001: 51) haricinde Ionesco dilinin öne çıkan bir diğer özelliği ise, “mantıksızlık” sergileyen biçimidir (Watson, 1958: 10). “Biçimlerin aniden içerikten yoksunlaştığı”na, “gerçeğin gerçek dışı olduğu”na ve “kelimelerin sadece tüm anlamından sıyrılmış gürültülerden ibaret olduğu”na inanan Ionesco (1963: 127), dilin gerçekliğine karşı şüpheci yaklaşımı doğrultusunda, Erich Segal’ın belirttiği gibi, “ironik bir şekilde dildeki kökten değersizleşmeyi sergilemek için dili kullanır” (aktaran Cornwell, 2006: 129). Bu şekilde ise kabullenilmiş dilsel kurallardan soyutlanan “mantıksız” bir dile ulaşır (Watson, 1958: 10). Ionesco’nun ‘mantıksız’ diline, öncelikle, dizisel kuralların yıkılarak sadece gelişigüzel “ses tekrarları”ndan oluşan ifadelerin kullanılmasıyla erişilir (Storm, 2011: 148). Jacques ve Roberta’nın “Pisipisipisi...Mır...mır...mır” ifadesiyle kedi sesini tekrarladığı, ölen Büyükbaba Jacques için baş sağlığında bulunulan Anne Jacques’in “Teşekkürler, teşekkürler, çok memnun oldum, teşekkürler” diyerek ‘teşekkürler’ ifadesini anlamsızca vurguladığı, doğum sancısı çeken Roberta’nın “Ko-ko-kodak! Ko-ko-kodak! Ko-ko-kodak! Ko-ko-kodak! Ko-ko-kodak!” gibi hiçbir anlam ifade etmeyen ünlem ifadelerini birbiri ardına sıralayarak inlediği ve Jacques’in üst üste “Tüf! Tüf! Tüf! Tüf! Tüf! Tüf!” (Ionesco, 1960:

120;128;134;138) gibi mekanik sesler çıkardığı *Gelecek Yumurtalardadır* oyununda Ionesco dilinin ‘ses tekrarları’yla mantık sınırlarını nasıl aştığı açıkça gözlemlenir. Karakterlerin söz dizimine uyan anlamlı cümleler kullanmak yerine bu gibi kopuk ve anlamsız ‘ses tekrarları’nda bulunmaları ise, düşünebilme yeteneğini yitirdiklerini, rahatsızlık vermekten öteye gitmeyen ruhsuz seslere indirgendiklerini, birbirlerine uzaklaştıklarını gösterirken, itildikleri duyarsızlık zincirlerinin dehşeti sonucunda uğradıkları onarılmaz tahribatla derinden koparak, evrende hiçbir anlam ifade etmeyecek kadar ufak parçalara ayrıldıklarını ve cümlesinden ayrılan kelimelerin tek başına hiçbir anlam ifade etmeyeceği gibi, geriye kalan kopuk parçalarıyla hiçbir anlam ifade etmeyerek dinlenmeye katlanılamayan bozuk bantlara dönüştüklerini de açığa kavuşturur. Dildeki mantık sınırlarının aşılması bu gibi “ses tekrarları” ile sağlandığı gibi, “kelimelerin yanlış kullanımı” ile de sağlanır (Storm, 2011: 148). *Sandalyeler* oyununda “Emrinize amadeyiz, ayaklarınıza, ayak parmaklarınıza...” ve “At gibi kükredi” (Ionesco, 2000: 134; 168) gibi ifadeleri kullanan Yaşlı Kadının bu sözlerinde, örneğin, Ionesco’nun ‘kelimenin yanlış kullanımı’ ile nasıl anlamsız bir dile ulaştığı açıkça sergilenir. Yaşlı Kadının emrine amade olmak deyimini yanlış bir şekilde ayaklara ya da ayak parmaklarına amade olmak diye değiştirerek ve “At gibi kükredi” (Ionesco, 200: 134) ifadesiyle aslanlar için kullanılması gereken kükremek fiilini yanlış bir şekilde at için kullanarak ‘semantik sapma’ sergileyen bu mantıksız dile ulaşması ise, sözün değerini yitirdiğini sergilerken, sözlerin anlaşılardan kullanıldıkları için nasıl bir araya getirildiklerine dikkat edilmediğine, anlamın sessizleştiğine ve bireyin mantıktan yoksunlaşarak düşünsel çöküntüye uğradığına da açıklık getirir. Ionesco’nun mantıksızlığının dikkat çeken göstergeleri arasında *Sandalyeler* oyununda açıkça gözlemlenen ‘semantik sapma’ya uğratılmış ifadeler

haricinde Bermel'in (1975) ifadesiyle, ayrıca, daha önceden dilde var olmayan ve birçok "yanlış anlaşılmalara" yol açan Ionesco'ya özgün "yeni kelime" kullanımları (418) yer alır. Ionesco'nun 'yeni kelimeler' kullanarak ulaştığı kuralsız ve mantıksız diline, örneğin, *Jack ya da Boyun Eğme* oyununda açıkça rastlanılır: Anne Jack, "I've brought a mononster into the world" ("Bir canavar doğurmuşum") ifadesinde canavar anlamını vermek için 'monster' kelimesi yerine "mononster" gibi sözlükte var olmayan bir kelime kullanır; Jacqueline, "choronometrable" (kronometrik) gibi var dilde yer almayan bir sıfatla nitelediği Jack'e "You're a naughty boyble" ("Sen yaramaz bir çocuksun") derken çocuk anlamına gelen 'boy' kelimesi yerine "boyble" kelimesini kullanırken, "Zavallı annecim" dediğinde zavallı anlamını vermek için 'poor' kelimesini kullanmayıp "ploor" gibi var olmayan bir sıfat kullanır; ve Büyükbaba Jack 'melankolik bir şekilde' anlamını vermek için 'melancholically' zarfı yerine "melancholily" (Ionesco, 1982: 81; 82; 83; 86; 87) gibi dilde hiç yer almayan bir zarf kullanır. *Jack ya da Boyun Eğme* oyunundaki bireylerin dilde zaten var olan kelimeler yerine yeni kelimeleri kullanmaları, Ionesco'nun dilin yenilenmesi gerektiğine dair düşüncelerini kanıtlarken, benzer şekilde, var olan dilin köhneleştiği ve değerini yitirdiği için nasıl kullanıldığının artık hiçbir öneminin kalmadığına da açıklık getirir.

"Banallık" ve "mantıksızlık" gibi karakteristik özellikler gösteren Ionesco dilinin en önemli özellikleri arasında, üçüncü olarak, "abartı" sergilemesi yer alır (Watson, 1958: 10). Esslin'in (1961) belirttiği gibi, "[...] sözcükler en son sınırlarına dek çekilmeli, dil neredeyse patlatılmalı ya da anlamını taşıyamama yetersizliği ile kendini yok etmelidir" düşüncesini esas alan Ionesco, tiyatrodaki bir "son"u olmadığına inandığı dilin yazar tarafından özgürce kullanılabileceğini, eylemle

çelişebilen bir konuma getirilebileceğini ya da tümüyle alt üst edilebileceğini savunur (143-144). Ionesco'nun dilin sınırlandırılmasına karşı çıkan bu düşüncesiyle dilde sergilediği 'abartı', örneğin, *Kel Şarkıcı* oyunundaki Mary'nin şiirinde açıkça gözlemlenir:

Polikandralar korularda parıldıyordu
Taş yandı tutuştu
Kale yandı tutuştu
Orman yandı tutuştu
Adamlar yandı tutuştu
Kadınlar yandı tutuştu
Kuşlar yandı tutuştu
Balıklar yandı tutuştu
Su yandı tutuştu
Gök yandı tutuştu
Duman yandı tutuştu
Ateş yandı tutuştu
Her şey yandı tutuştu (Ionesco, 1982: 36-37)

Görüldüğü gibi, mübalağaya başvurularak taş, su, duman, gök ya da ateş gibi yanması mümkün olmayan unsurların yandığı ifade edilen şiirde dilin anlam sınırları zorlanır. Üstelik, her şeyin yandığının ifade edilmesiyle ise anlam sınırlarını zorlayan dilin daha da aşırıya gitmesi sağlanır. Anlam açısından oluşturulan dildeki bu aşırı duruma, benzer şekilde, *Sandalyeler*'deki Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadının gelmesini bekledikleri Konuşmacının gelişine dair aynı ifadeleri sürekli olarak tekrarladıkları sahnedeki dil aracılığıyla da ulaşılır:

YAŞLI ADAM: Şimdi geliyor.
YAŞLI KADIN: Şimdi geliyor.
YAŞLI ADAM: Şimdi geliyor.
YAŞLI KADIN: Şimdi geliyor.
YAŞLI ADAM: Şimdi geliyor.
YAŞLI KADIN: Şimdi geliyor. Şimdi geliyor.
YAŞLI ADAM: Geliyor.
YAŞLI KADIN: Geliyor.
YAŞLI ADAM: Geliyor. (Ionesco, 2000: 170)

Anlaşıldığı gibi, Konuşmacının gelmesini bekledikleri bu sahnede karakterler birbirlerini duymamış gibi aynı ifadeleri sürekli olarak tekrarlarlar ve mekanikleşmişçesine kullandıkları tekrarlar sonucunda dilde aşırıya giderler. Dilin aşırı kullanımı ile elde edilen bu durum, onların ne kadar hafifliğe indirgendiklerini göstererek “gereken, kuklaları oynatan ipleri gizlemek değil, bu ipleri daha da görünür kılmaktır” diyen Ionesco’nun (aktaran Esslin, 1961: 105) kendi ifadesinden de anlaşılacağı üzere Ionesco’nun dilde aşırıya gitmesinin gerisinde insanların değersizleştirildiğine ve başkalarının sözlerini kullanarak manipüle edildiklerine dair gerçekleri sergilemeyi amaçladığına da açıklık kazandırır.

Ionesco’nun öne çıkan dil özellikleri arasında, son olarak, “incelik” sergileyen detaylara ve alt metinlere yer vermesi bulunur (Watson, 1958: 10). Ionesco’nun kendi çıkmazlarıyla ve evrenin tanımlanamazlığıyla ilgili düşünceleri, dilinin neden ‘incelik’ sergilediğini açıklar niteliktedir:

Olduğumuz için olmamız mı gerekir? Belki de hiçbir şey, ölüme yazgılı değildir. Kendimi fani, ölümlü, hissediyorum, insan gibi hissediyorum. Kendimi melek, ermiş, zayıf, kuvvetli, bozulmamış, kokuşmuş hissediyorum. Biliyorum, tüm gerçeği, gerçeğin gerçeğini, yalanın gerçeğini bildiğimi düşünüyorum: çelişkili gerçeklerin gerçeğini, gerçeklerin gerçek çelişkili gerçeklerini. [...] Hiçim, her şeyim, mükemmelim, hiçbir şeyim. (Ionesco’dan aktaran Mondreanu, 2011: 185)

Görüldüğü gibi, karşıtlıklarla dolu bir dünyaya gömülü olan Ionesco, hiçbir şeyin kesinliğine inanılmayan evrende kendi gerçekliğinden bile şüphe eder ve kuşkucu görüşüyle gerçeğin bile altında saklı olan görünmeyen bir gerçeğin yer aldığına inanır. Böylece, Watson’un (1958) ifade ettiği gibi, ince detaylarla dolu bir dil kullanımına erişir (10). *Lider* oyunundaki ‘Yaşasın Lider!’ gibi sürekli tekrarlanan

basit görünümlü kalıplaşmış sözlerin gerisinde bu sözleri kullanan bireylerin illüzyonla çevrili bir evrende kuklalaştırıldıkları ve gerçeklerden soyutlanmış bir şekilde kafası bile olmayan bir bireye sırf Lider olduğu için inanmayı sürdürdükleri gerçeğinin yer aldığı dikkate alındığında, Ionesco dilinin altında yatan ‘incelik’ ve şaşırtıcı detaylar açıklık kazanır.

II. BÖLÜM

BIÇEMBİLİMSEL İNCELEME YÖNTEMİ

2.1. Biçembilim

Varlığın tekilliğe indirgenemeyeceği evrende ses verdikleri girdaplı anlam derinliklerine ulaşılacak istenen yazarlar, çeşitli inceleme yöntemleri ışığında analiz edilirler ve bu analiz yöntemlerin en önemlileri arasında sistematik dilsel yöntemlere dayanan ‘biçembilimsel inceleme yöntemi’ yer alır.

‘Biçemsel analiz yöntemi’nin doğru bir şekilde uygulamasında ‘biçem’in ne anlama geldiğinin bilinmesi önemli bir rol oynar. Verdonk’ın (2002) belirttiği gibi, “ayrıt edici dilsel ifade” anlamına gelen “biçem”, “sesler”, “kelimeler”, “kelime grupları” ve “cümleler” gibi “dilsel” özelliklerin dili etkileyen ancak “dilsel olmayan” birçok faktörle bir araya gelmesi sonucunda oluşur (6; 7). Aynı anlamın iletilmesinde farklı kelimelerin ya da söz dizimlerinin kullanılabileceğini göstererek, aynı mananın farklı yazarlar tarafından değişik biçimlerde sergilenebileceğini ileten “biçem” (Ohnmann’dan aktaran Jeffries ve McIntyre, 2010: 25), bu şekilde, biçembilimsel analizin alt yapısını oluşturarak dilsel verilerin anlama nasıl katkıda bulunduklarının anlaşılmasını sağlar. Etkili bir ‘biçemsel analiz’in öncelikle ‘biçem’in tam olarak anlaşılması esasına dayandığı düşünüldüğünde, ‘biçem’i anlayamayan bir biçembilimcinin biçemsel analizde yer alamayacağı açıklık kazanır.

“Biçembilim”, “dilbilgisi”, “sesler”, “kelimeler” ya da “metinsel yapı” gibi dilsel özelliklerin metnin anlamı üzerindeki rolünü analiz eder (Short, 1996: 5).¹

¹ Mick Short’un *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose* isimli eserinden alıntılanan bilgiler, tezin yazarı tarafından çevrilmiştir.

Kelime seçimlerinden anlama nasıl ulaşıldığını ve metnin neden o anlamı ilettiğini açığa çıkarmak için dile yoğunlaşan “biçembilim”, “fonolojik”, “sözcüksel”, “dilbilgisel”, “anlamsal” ya da “söylemsel” özelliklere vurgu yaptığı gibi okurun metindeki bu özellikleri algılamasında rol oynayan “bilişsel süreçler”e de yer verir (Nørgaard v. d., 2010: 1). Bu durumda ise, biçembilimsel analizi yapan biçembilimciye ait bireysel sesin ve düşünce sisteminin de biçembilimsel analizde etkili olduğu sergilenir.

Simpson’ın (2004) ifade ettiği gibi, “açıkça tanımlanan kurallarına, yöntemlerine ve amacına rağmen modern biçembilim hakkında birçok yanlış mevcuttur” (3). Örneğin, çoğunlukla edebi metinlere uygulandığı için ‘biçembilim’in sadece edebi metinlerle sınırlı olduğuna inanılır; ancak, ‘biçembilim’, “reklamlar”, “akademik yazılar”, “haberler” ya da “film” gibi “kurgusal olmayan” metinlerin analizinde de kullanılır (Nørgaard v. d., 2010: 1). Bu doğrultuda ise, yalnızca edebiyatta değil dilin var olduğu her yerde biçemsel analiz aracılığıyla açıklığa kavuşmayı bekleyen biçemlerin gizemli dünyalarının yer aldığı ve biçemsel analizin tür ayrımı yapmaksızın sadece dil üzerine yoğunlaşarak dilsel ayrıntılarda saklanan anlam derinliklerine ulaşmayı hedeflediği açıklık kazanır. Yalnızca edebiyata uygulandığına dair bu yanlışın haricinde ‘biçembilim’ hakkındaki bir diğer yanlış yargı “bilimsel” olan dilsel verilere dayandığı için tamamen “nesnel” olduğudur; ancak, “hiçbir biçemsel analiz tam anlamıyla ‘nesnel’ olamaz”; çünkü, “seçilen metodoloji”, “analiz için kullanılan dilsel örnekler” ve “biçembilimcinin bireysel tercihleri” gibi analizde rol oynayan birçok değişken faktör vardır (Nørgaard v. d., 2010: 1-2). Farklı biçembilimcilerin aynı metin üzerinde yaptıkları biçemsel analizin değişiklikler sergilediğinin dikkate alınması, biçembilimde bilimsel verilerin yanı

sıra tekdüzelik göstermeyen bireysel seslerin ve yöntemlerin de rol oynadığına ve ‘biçembilim’in tamamen ‘nesnel’ olmadığına dair bu gerçekliği daha fazla belirginleştirir. ‘Biçembilim’in tümüyle “objektif” olduğunu düşünmek, üstelik, biçemsel analiz yapan kişinin bu analiz üzerindeki etkisini yok sayarak dilsel veriler kullanılarak metinler hakkında ulaşılanların “biçembilimcilerin amacıyla, inançlarıyla ve yerleşmiş fikirleriyle hiçbir ilişkisinin olmadığını” ileri sürdüğü gibi her metinde ‘biçembilim’in ulaşabileceği tek bir kesin yargının olduğu anlamına gelir; oysaki, “analiz edeceği metni seçerek”, “bu metin hakkında muhakeme ederek” ve “metnin incelenmesinde kullanılacak dilsel yapıları belirleyerek” ‘biçembilim’de aktif bir şekilde rol oynayan ‘biçembilimcinin’ analizdeki varlığı yadsınamaz ve daha önemlisi ise metnin anlamına, “dilde yer alanlar”, “konuşulanları şekillendiren koşullar” ve “metni çözümleyen kişinin metne dair beklentileri ve bilgisi” gibi faktörlerin sentezlenmesi sonucunda ulaşıldığı için metin “tek bir ‘doğru’ çözümleme”ye indirgenemez (Simpson, 1997: 3). Biçembilimsel analiz yöntemleri sabit kalırken biçemsel analizi yapılan aynı metne farklı biçembilimciler tarafından farklı anlamların yüklenmesi, metnin biçemsel analizinde bilimsel tekniklerin yanı sıra biçembilimcinin kendi sesinin de rol oynadığını ve biçembilimsel analizin tek bir anlamla sınırlandırılmayacağını kanıtlar niteliktedir.

“Biçembilim’in tarihsel olarak, Aristotle’ın *Retorik* isimli çalışmasından sonra yaygınlaşan ‘söz sanatı’ndaki sözel ifade biçimlerine dair kurallara dayandığı söylenir” (Nørgaard v. d., 2010: 2). Ancak, ‘biçem’i bir “ikna yöntemi” olarak gören “antik söz sanatı”nın, “resmi hitabet”, “siyasi hitabet”, ve “adli hitabet” gibi türler arasında ayırım yaparak, istenen etkinin oluşturulması için her türde amaca “uygun” olan belirli “kelimelerin”, “söz diziminin”, ve “söz sanatlarının” kullanılmasını

gerektirdiği ve bu şekilde, “doğru” ve “etkili” ifadeler oluşturulması için katı kurallar koyduğu dikkate alındığında, ‘modern biçembilim’in “antik retorik”ten çok uzakta olduğu ortaya çıkar; çünkü, ‘biçembilim’, “antik retorik”teki “kuralcı” anlayışa ters düşerek, “biçemin nasıl oluşturulması gerektiğine dair kurallar sunmak yerine, oluşturulmuş biçemleri inceler” (Hough, 1969: 1; 2). Bu doğrultuda dilin nasıl kullanılması gerektiğini vurgulamaktansa dilin nasıl kullanıldığına yöneldiğine ulaşılan ‘biçembilim’in ‘kuralcı’ değil ‘betimsel’ bir analiz yöntemi olduğuna açıklık getirilir.

Nørgaard ve diğerlerinin (2010) belirttiği gibi, edebi araştırmalarını daha “bilimsel” yapmayı amaçlayan Rus Biçimciler, “biçemsel incelemelerinde, metne ‘şiişsel’ özellikler kazandıran dilsel sapma ve paralelizm gibi fonolojik, sözcüksel, ve dilbilgisel biçimlere ve yapılaraya yönelmişlerdir”; ancak, yalnızca dilsel yapılaraya vurgu yapmaları ile ulaştıkları çalışmalarının “sistematik” ve “titiz” yönü her ne kadar olumlu tepkiler alsa da dile aşırı yönelmeleri sonucunda “metinlerin edimsel, sosyal ve tarihsel içerikleri gibi içeriksel faktörlerini önemsememeleri”, olumsuz eleştirilere maruz kalmalarına neden olmuştur (2-3). Bu durum ise, 1970’lerin sonlarından itibaren, dilin “içinde yer aldığı koşulları etkileyen ve bu koşullardan etkilenen” bir “soysal göstergebilim” olarak kabul edildiği (Halliday’dan aktaran Nørgaard v. d., 2010: 3) ‘biçembilim’ anlayışının oluşmasına zemin hazırlamış ve “feminist biçembilim”, “edimsel biçembilim”, “bilişsel biçembilim” ve “tarihsel biçembilim” gibi modern ‘biçembilim’ türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Nørgaard v. d., 2010: 3; 4; 5). Bu doğrultuda, ‘biçembilim’in dilsel verilere yoğunlaşması açısından öncüsü olan Rus Biçimciler’inden ayrılmasında dilin

etkileşimli bir yapıya sahip olduğunu ve bu nedenle dil dışındaki faktörlerden koparılamayacağını esas alışının rol oynadığı açıklık kazanır.

Simpson'ın (2004) belirttiği gibi, “biçemsel yöntemlerin söylem, kültür ve toplum teorileriyle zenginleştirildiği” “feminist biçembilim” ve “bilişsel biçembilim” gibi kollara ayrılan modern ‘biçembilimsel analiz yöntemi’ etkili bir kullanıma sahiptir: ‘biçembilim’, “dili” ve “dil kullanımındaki yaratıcılığı” inceleyerek, bireyin dil hakkındaki düşüncelerinin derinleşmesine ve metni anlamasına katkıda bulunur; dilsel inceleme ile metne dair anlama ulaşılmasında rol oynayarak, “dil sistemi”ne dair önemli bilgiler iletir; genellikle “kuralların yıkıldığı metinler”deki dile vurgu yaparak dilsel “kurallar” hakkında farkındalık yaratır; yarattığı bu farkındalık doğrultusunda “dil öğretimi”, “dil öğrenimi” ve “yazma dersi” gibi alanlarda etkili olur; ve incelediği dilin “fiziksel” ve “soyut” evrenin portresi olmasıyla, hem bireysel dünyaya hem de bu dünyayı kuşatan koşullara dair önemli çıkarımlarda bulunur (2; 3; 22). En önemli olarak ise, okuma becerisini güçlendirdiği okurun esere farklı bakış açılarıyla ve yaratıcı düşüncelerle yaklaşabilmesini sağlar ve “yalnızca edebi eleştiriye değil, aynı zamanda dil bilime, psikolojiye, bilişsel bilime, derlem analize ve dil felsefesine de katkıda bulunur” (Lambrou ve Stockwell, 2010: 4). Bu doğrultuda, ‘biçembilim’in neden etkili bir kullanıma sahip olduğu açıklık kazanır.

2.2. Tiyatroda Biçembilimsel Analiz Yöntemi

‘Drama’, diyaloglarının eleştirmenlerce ve biçembilimcilerce “değişken” olarak kabul edilmesiyle ve Rus Biçimcilerin “öne çıkarma, sapma ve paralelizm gibi formalist kavramların, yalnızca şiirlerin fonetik, dil bilgisel ve sözcüksel yapılarında

gözlemlenebileceği”ne dair düşünceleriyle, biçembilimde genel olarak arka plana itilmiştir (Culpeper v. d., 1998: 3-4).

Dilbilim alanındaki yeni gelişmeler, 1960’lardan sonra biçembilimin gelişmesini sağladığı gibi, biçembilimcilerin farklı edebi türlere yönelmesine de neden olmuştur: örneğin, “1970’lerin ve 1980’lerin sonunda, söylem, konuşma ve edimbilim alanındaki gelişmeler, kurgusal diyaloglardaki sözlerin anlamını incelemek için gerekli yöntemler sunmuştur”; “dramatik diyalogların dilbilimsel yapısı”na vurgu yapılmıştır; Simpson ve Leech gibi araştırmacılar “karakterler arasındaki iletişimin sosyal yapısını” ışığa çıkarmak amacıyla, “incelik biçimlerine” dikkat çekmişlerdir; ve içlerinde Short’un da yer aldığı birçok isim, “karakterizasyon” ve “absürtlük” gibi kavramları aydınlığa kavuşturmak için “edimbilim”den ve “söylembilim”den yararlanmıştır; ancak, dilbilim alanındaki bu gelişmeler, her ne kadar biçemsel incelemenin ‘drama’da da uygulanmasına yardımcı olsa da ‘drama’ üzerine yapılan biçemsel incelemelere yer veren makalelerin ve kitapların az sayıda olduğu düşünüldüğünde ‘drama’nın biçembilimdeki değerinin çok az araştırmacı tarafından farkına varıldığı ortaya çıkar (Culpeper v. d., 1998: 4).

‘Drama’nın biçembilimdeki önemini anlayan araştırmacıların başında Mick Short yer alır. “Oyunların oynanmak için yazıldığı”na ve “yalnızca tiyatrodan anlaşılabileceği”ne karşı çıkan Short, oyunların “yalnızca okuma” ile derin bir şekilde anlaşılabileceğini düşünür ve *Şiirlerin, Oyunların ve Düzyazının Dilsel İncelenmesi* isimli eserinde de ifade ettiği gibi, dramatik metinlerin ‘şema teorisi’ne, ‘konuşma sırası yapıları’na, ‘incelik kuramı’na, ‘söz edimleri’ne ve ‘konuşma ilkeleri’ne göre yapılan ayrıntılı dilbilimsel analizinin önemli bilgiler açığa çıkarabileceğini ileri sürer (1998: 6; 7).

2.2.1. Şema Teorisi

Biçembilimsel analizin metinlerdeki anlam derinliklerine yaptığı yolculukta rol oynayan en önemli öğelerin arasında ‘şemalar’ yer alır.

Short’un (1996) ifade ettiği gibi, kelimelerin ve cümlelerin kendiliğinden anlam taşıdığına inanılır; ancak, iletilmek istenen anlamın ışığa çıkmasında sadece bireysel kelimeler ya da cümleler değil aynı zamanda bireyin “dünya hakkındaki uygun varsayımları” ya da “belirli durumlara ait ön bilgi kümeleri” olarak tanımlanan “şemalar” rol oynar (222; 226; 227). Örneğin, “Mary’nin annesi yoğun bakımda” ifadesiyle Mary’nin annesinin sağlık durumunun iyi olmadığına, her an ölebilme tehlikesi taşıdığına ve doktorlar tarafından sıkı bir kontrol altında tutulduğuna dair bilgilere ulaşılmasında rol oynayan faktör, yoğun bakım ünitesinde yatmakta olan hastalar hakkında daha önceden bireysel tecrübelerle ya da gazete, televizyon, radyo ve fotoğraf gibi çeşitli iletişim araçlarından öğrenilenlerle sahip olunan genel bilgilerdir.²

“Daha önceden karşılaştığımız bir duruma benzer bir durumla yüzleştığımızde, daha önceden tecrübe edindiğimiz o durumla ilgili her şeyin organize edilmiş dökümünden oluşan ‘dosya klasörü’ndeki uygun ‘dosya’ya ulaşırız” diyen Short’un (1996) “ilişkili bilgi parçacıkları”na ve “dosya klasörü”ne benzettiği “şemalar”, “olay” bilgisi olarak adlandırılan “sıralı olarak düzenlenenler” ile “durum” bilgisi olarak adlandırılan “sırasız olarak düzenlenenler” şeklinde iki sınıfa ayrılırlar (228). Örneğin, ‘mezuniyet töreni’ne dair ‘durum’ bilgisine göre, öğrencilerin mezuniyet kıyafetleri giydikleri, mezuniyet salonunda toplandıkları,

² ‘Şema teorisi’ni açıklamak için çalışmada yer verilen örnekler, tez yazarına aittir.

akademisyenlerin cübbeleriyle salonda oturdukları, salonda konuşma kürsüsünün bulunduğu, ailelerin mezun olan çocuklarını izledikleri bilinirken, ‘mezuniyet töreni’ne dair ‘olay’ bilgisine göre, ilk olarak öğrencilerin ve hocaların mezuniyet salonuna gelmeleri, milli marşın okunması, açılış konuşmasının yapılması, derece alan başarılı öğrencilere plaketlerin sunulması, bölümlerine göre çağrılan öğrencilerin sahneye çıkmaları, belgelerini aldıktan sonra sahneden inmeleri ve tören bittikten sonra salondan ayrılmaları beklenir.

‘Durum’ ve ‘olay’ bilgisi olarak iki sınıfa ayrılan ‘şemalar’, ‘mezuniyet töreni’ örneğinde de görüldüğü gibi, çoğu insan için benzer özellikler taşır. Hiçbir bireyin ‘mezuniyet töreni’ şemasının mezuniyet salonunda yas tutulmasını, bilgi yarışması yapılmasını, piknik düzenlenmesini, mezun olan öğrenci velilerinin de hocalar gibi cübbe giymelerini, öğrencilerin dans etmelerini, en başarısız öğrencilere onur belgesi verilmesini ya da açılışta milli marşın yerine popüler şarkılar söylenip saygı duruşunda bulunulmasını içermemesi ise, ‘şemalar’ın genellikle ortak olduğunun ve sahip oldukları belirgin özelliklerle sosyal bilinçaltında benzer bir şekilde yer aldıklarının kanıtıdır. Ancak, özellikle komik ve absürt eserler olmak üzere bazı metinler, bireylerin ortak “şemalar”ı ile çelişen bir evren sergileyebilirler ve biçembilimcinin bu durumda yapması gereken, metinde sunulanları “şemalar” doğrultusunda inceleyerek, “şemalar”la çelişen kelimelere eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmak ve “satır arasındaki” anlama erişmektir (Short, 1996: 222; 232).

2.2.2. Konuşma Sırası Yapıları

‘Konuşma sırası yapıları’, anlam derinliklerine ulaştıran detaylarıyla, dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde etkili bir rol oynar.

Short'un (1996) ifade ettiği gibi, 'konuşma sırası yapıları'nın analizinde "en çok ve en az konuşma sırasına kimin sahip olduğu", "en uzun ve en kısa konuşma sırasının kime ait olduğu", "konuşmayı kimin başlattığı", "kimin cevap verdiği", "konuşma konusunun kim tarafından kontrol edildiği", "kimin diğerkleri tarafından belirlenen konuyu takip ettiği", "kimin söz kestiği", "kimin sözünün kesildiği", "kimlerin saygı belirten hitap sözcükleri kullandığı", "kimin saygısızlık bildiren hitap sözcüklerini tercih ettiği" ve "kimin diğerk konuşmacılara konuşma sırası verdiği" dikkate alınır (206).

'Konuşma sırası yapıları' ile ilgili belirlenen soruların cevapları doğrultusunda karakterlerin kimlikleri ve diğerk karakterlerle aralarındaki güç ilişkileri hakkında önemli bilgiler edinilir. Örneğın, "sürekli sözü kesilen" ve "konuşma hakkı engellenen" dramatik bir karakterin konuşmada yer alan diğerk karakterden daha güçsüz olduğu sonucuna ulaşılır; dikkat çekmek ve konuşmada yer edinmek için diğerk konuşmacı ile aynı anda söze başlayan ancak konuşma çabaları başarısızlıkla sonuçlanan bireyin pasif olduğu anlaşılır; ve "hitap edilen bireyin konuşma sırası almayarak, sürekli sessiz kalışı, bu bireyin konuşmacıya karşı kayıtsızlığını, ondan sıkıldığını, ona karşı düşmanlık beslediğini, rahat bırakılmak istediğini ya da konuşmaya dâhil olmak istemediğini iletir" (Herman, 1988: 24-25). Bu doğrultuda, konuşmacıların birbirlerinin 'olumlu' ve 'olumsuz' 'imaj'larına pekiştirerek birbirlerine saygı gösterdiklerini kanıtlayan uygun 'konuşma sırası yapıları'nı kullanmalarıyla, normal koşullar altında sessiz ve güvenli bir atmosfere eriştikleri açıklık kazanırken, uygun 'konuşma sırası yapıları'na itaat etmediklerinde olumsuz bir atmosferle karşılaştıkları aydınlığa kavuşur. Konuşmanın "etkileşimli" doğası gereğı, "değişmeli" olması gereken 'konuşma sıraları'nın, barındırdığı

“duraksamalar”, “sessizlikler”, “söz kesmeler” ya da “aynı anda konuşmalar” ile “durum”, “olay” ve “karakter” gerisinde önemli gerçekler gizlemesiyle ise, “çelişkili” bir evrene ulaşılır (Herman, 1998: 20; 24; 25) ve karşılıklı “işbirliği”ne dayanan bir konuşmadan ziyade, ikili bir “çatışma”nın yer aldığı bir sözel saldırı portresi sunulur (Thornborrow ve Wareing, 1998: 125). Çalışmanın altıncı bölümünde incelenen *Ders* oyunundaki Profesör ve Öğrencinin seslerin oluşumuyla ilgili diyalogları, yaşanan evrene ve ikili ilişkilere dair söylenilmeyenlerinin ‘konuşma sırası yapıları’ ile nasıl yansıtıldığını kanıtlar niteliktedir:

PROFESÖR: Sesler, Matmazel, sağır kulaklara düşmesinler diye havadayken kanatlarından yakalanmalıdırlar. Buna bağlı olarak bir şey söyleyeceğiniz zaman, boynunuzu ve çenenizi olabildiğince kaldırmanız ve ayak parmaklarınızın ucunda dimdik durmanız tavsiye edilir, bakın, işte böyle, gördüğünüz gibi...

ÖĞRENCİ: Tamam, Efendim.

PROFESÖR: Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin...ve ciğerlerinizin ve ses tellerinizin tüm gücüyle sesleri çıkarın. Bunun gibi. İzleyin beni: ‘Kelebek’, ‘Evreka’, ‘Trafalgar’, ‘Biberlik’. Bu şekilde çevredeki havadan daha hafif bir sıcak havayla dolan sesler, artık sağırların gerçek mezarları olan uçsuz çukurlara, kulaklara düşme tehlikesi yaşamadan uçuşurlar, uçuşurlar. Hızlı bir şekilde tüm sesleri çıkarırsanız, sesler otomatik bir şekilde birbirlerine tutunup heceler, kelimeler, belki de tümceler, yani önemli, önemsiz kümelenmeler, tamamen anlamsız, rastlantısal, ama bu nitelikleri sayesinde havada düşme riski olmadan oldukça yüksekte kalabilen sesler oluştururlar. Sadece anlam yüklü, önemli kelimeler, dibe çökerler ve sonunda yenik düşerler, küçük parçalara ayrılarak...

ÖĞRENCİ: ...sağır kulaklara düşerek.

PROFESÖR: Çok doğru, ama sözümü kesmeyin...ve büyük bir karmaşada...ya da balon gibi patlayarak; ve böylece, Matmazel...

(Öğrenci aniden acı çekiyormuş gibi görünür.) (Ionesco, 2000: 200-201)

Görüldüğü gibi, “Matmazel, sağır kulaklara düşmesinler diye havadayken kanatlarından yakalanmalıdırlar. Buna bağlı olarak bir şey söyleyeceğiniz zaman,

boynunuzu ve çenenizi olabildiğince kaldırmanız ve ayak parmaklarınızın ucunda dimdik durmanız tavsiye edilir, bakın, işte böyle, gördüğünüz gibi...” ifadeleriyle seslerin oluşumundan bahseden Profesör, Öğrencinin “Tamam, Efendim” gibi onaylama sözcüklerine bile karşı çıkarak “Sessiz olun” ya da “Çok doğru, ama sözümü kesmeyin” (Ionesco, 2000: 200; 201) şeklindeki ‘emir söz edimleri’ ile onun sözünü keserek konuşmasını engeller. Profesörün Öğrencinin sözünü keserek ona konuşma sırası vermemesi ve ‘olumsuz imaj’ını korumak için kendi konuşmasını uzun tutması, Öğrenciye psikolojik baskı uyguladığına ve ona karşı üstünlük elde etmeye çalıştığına ışık tutarken, yer aldıkları evrenin tehdit, şiddet ve güç çatışması ile çevrelendiğine açıklık getirir.

2.2.3. İncelik Kuramı

İnsanlar arasındaki sosyal iletişimin vazgeçilmez bir parçası olduğu gibi oyunların merkezinde de yer alan “incelik” kuralları, dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde etkili bir role sahiptir (Short, 1996: 212).

Brown ve Levinson (1999), “incelik” kavramını “imaj” ile ilişkilendirerek, insanların diğer insanlarla olan ilişkilerinde, çoğunlukla, karşılıklı olarak birbirlerinin “imajları”nı korumaya çalıştıklarını ifade eder: “Genellikle, her bireyin imajı, karşısındaki diğer bireyin imajının korunmasına bağlıdır ve imajları zedelenen bireylerden imajlarını savunmaları ve kendi imajlarını savunurken de karşılarındakilerin imajlarını zedelemeleri beklendiği için konuşmacıların amacı, çoğunlukla, birbirlerinin imajlarını korumak ve birbirlerinin imajlarını önemsediklerini kanıtlayacak şekilde davranmaktır” (321; 322). Bu doğrultuda başarılı bir etkileşimin ‘imaj’ların pekiştirilmesi esasına dayandığı açıklık

kazanırken, zarar görmüş ‘imaj’ların başarılı bir etkileşim yerine dehşetin belirtisi olduğu gün ışığına çıkar.

Etkileşimin atmosferi hakkında söylenilen sözlerden daha güvenilir bilgilere ulaştıran ve “olumlu” ve “olumsuz” olmak üzere iki türe ayrılan “imajlar”dan öncelikle “birbirleriyle iletişim kuran bireylerin en göze çarpan özelliği olan” “olumlu imaj”, “onaylanma, anlaşılma, hoş karşılanma, sevilme, ya da takdir edilme isteğini içerir” (Brown ve Levinson, 1999: 323). Örneğin, zamanın çoğunu dikiş dikmekle ve diktiği elbiseleri küçük ebatlı çeşitli boncuklarla işlemekle geçiren bir terzinin diktiği kıyafetlerle gurur duyması ve kendisinin ve diktiği ya da işlediği giysilerin müşterilerce ya da çevresindeki insanlar tarafından takdir edilmesini istemesi, onun “olumlu imaj”ını oluştururken, bir başkasının ona “Ne kadar güzel kıyafetler dikiyorsunuz; keşke, ben de sizin kadar yetenekli olabilsem” demesi ve ardından “Emeğinize sağlık” diye eklemesi, terzinin ‘olumlu imaj’ını pekiştirir.³ Bu örnekte görüldüğü gibi, bireysel “istekler”in ve “özsaygı”nın dikkate alınarak, “olumlu imaj”ın ötekileştirilmeksizin pekiştirilmesi ise açık bir şekilde, “olumlu incelik” ile sonuçlanır (Brown ve Levinson, 1999: 328). Böylece, terzinin diktiği elbiselerin beğenilerek övülmesi ve terziye emeğinden, çalışmasındaki aşırı titizliğinden ve yeteneğinden dolayı samimiyetle saygı gösterilmesi, terzinin varlığına değer verildiğini göstererek, ‘olumlu incelik’le şekillenen bir atmosfere ulaştırır.

“Olumlu imaj”a benzerlik gösteren bir diğer “imaj” türü olan “olumsuz imaj” ise bireylerin engellenmeden serbestçe davranabilme isteklerini ve baskı altına alınmama arzularını temsil eder (Brown ve Levinson, 1999: 322). ‘Olumlu imaj’ın

³ ‘İncelik kuramı’ını açıklamak için çalışmada yer verilen örnekler, tez yazarına aittir.

pekiştirilmesinde destekleyici ‘söz edimler’ rol oynarken, ‘olumsuz imaj’ın pekiştirilmesinde ‘ifadeler’ yerine ‘incelik’ göstergesi olan destekleyici ‘eylemler’ rol oynar. Örneğin, bir babanın, arkadaşlarıyla dışarı çıkmak isteyen kızına engel olmaması, sınavına çalışan bir öğrencinin rahatsız edilmemesi, ders anlatan bir öğretmenin sözünün kesilmemesi ya da kitap okuyan birinin ışığının kapatılmaması ‘olumsuz imaj’ın pekiştirildiğini gösterir. Bireyin “eylem özgürlüğü”ne ve “olumsuz imaj”ına değer verilerek “olumsuz imaj”ının pekiştirilmesi sonucunda ise, “resmiyetle, geri plana çekilmeyle ve kısıtlanmayla” şekillenen “olumsuz incelik” açığa çıkar (Brown ve Levinson, 1999: 328). Bu doğrultuda, ders çalışan ya da sessizce kitap okuyan ev arkadaşını rahatsız etmemek için dinlediği müziğin sesini kısarak ya da gürültü çıkarmamak için odaların kapılarını yavaşça örten biri, arkadaşının özgürlüğüne saygı gösterirken onun sessiz kalma isteğine duyarsız da kalmayarak, ‘olumsuz incelik’ göstergesi olan bir davranışta bulunur.

Brown ve Levinson’ın (1999) ifadesine göre, “olumlu imaj”ın ve “olumsuz imaj”ın korunması her ne kadar etkili bir iletişimin devam ettirilebilmesi için gerekli olsa da “imaj”lar tehlikeye maruzdur ve konuşmada yer alan bireylerin yıkıcı eylemleri ile zarar görürler: “şiddet içerikli duyguların ifadesi”, “tabulardan bahsedilmesi”, “politika, ırk, din ve kadın hakları gibi bölücü olan ve tehlikeli bir şekilde duygusallık taşıyan konuların gündeme getirilmesi”, dinleyicinin “olumlu imaj”ına zarar verirken, “şikâyetler”, “söz kesmeler”, “tehditler” ve “özel hayatın irdelenmesi”, hem “olumlu imaj”a hem de “olumsuz imaj”a saldırır (322; 323; 325). Benzer şekilde, katıldığı veli toplantısında tembel ve işe yaramaz olduğundan yakındığı oğluna aşağılayıcı sözlerle hitap eden bir anne, oğlunun ‘olumlu imaj’ına zarar verirken, özel hayatı hakkında konuşmaktan aşırı derecede rahatsızlık duyan bir

arkadaşının eşinden neden ayrıldığına dair açıklamada bulunmasında ısrar eden ya da önemli bir konferansa hazırlanmakta olan bir akademisyen arkadaşını sürekli telefonla arayan bir birey, hedeflerine ulaşmaktan mahrum ettiği bu arkadaşlarının ‘olumsuz imaj’larını zedeler.

“İmaj zedeleyici eylemler”in kaçınılmazlığı açık olsa da, bu eylemlerin bireylerin “imaj”larına verdiği zararın derecesi “hakkına tecavüz edilen ve işine karışılan bireyden özür dilenmesiyle”, “dilsel ya da dilsel olmayan saygı gösterimiyle”, etken yerine “pasif” cümle yapılarının kullanılmasıyla, “söylenen ile gerçekleştirilmek istenen eylemin dolaylı anlatımıyla” ve dinleyiciyi cevap verme baskısı altında bırakmadan ona “imaj kurtarıcı bir kaçış yolu sağlayan yumuşak yapılar”ın tercih edilmesiyle hafifletilebilir (Brown ve Levinson, 1999: 328). Bunun sonucunda ise, “sosyal uyum”un sağlanmasına zemin hazırlanılır (Culpeper, 1998: 85). Örneğin, bir bireyin cep telefonu ile karşılaştığı bir sorunla ilgili bir diğer bireyden yardım istemesi, ‘incelik’ kuramına göre ‘olumsuz imaj’a zarar vermesine rağmen, sorun yaşayan bu bireyin yardım isterken, ‘Cep telefonumu çalıştırmama yardım et’ diye emretmek yerine “Cep telefonumu çalıştırmamda bana yardımcı olabilir misin?” diye sorması, ‘olumsuz imaj’a verilen zararı azalttığı gibi yardım isteyen bu kişinin isteğinin yerine getirilme olasılığını da güçlendirir. Benzer şekilde, bir ev hanımının evdeki her şeyi dikkatsizce kıran hizmetçisini “Sen çok sakarsın” diyerek aşağılaması, hizmetçinin ‘olumlu imaj’ına zarar verirken, hizmetçisini “Bir daha ki sefere daha dikkatli olursan sevinirim” diye uyarması, hizmetçinin ‘olumlu imaj’ını daha az tehdit eder.

Zararı azaltılarak insan ilişkilerini devam ettirmesi sağlanabilen “imaj zedeleyici eylemler” (Culpeper, 1998: 85), Brown ve Levinson’ın (1999) ifadesi ile

zararı hafifletilmemiş olan “açık” “imaj zedeleyici eylemler”; zararı “hafifletilmiş” “imaj zedeleyici eylemler”; kimi hedef aldığı belli olan “doğrudan” “imaj zedeleyici eylemler”; konuşmacının kendisini dinleyen bireyin “imaj”ını önemsemediğini ima eden ve hem zararı hafifletilmemiş hem de kime hitap edildiği belli olan “doğrudan açık” “imaj zedeleyici eylemler”; ve “doğrudan” eylemlerin yüklediği sorumluluktan kaçınmak için kimi hedef aldığı belirtilmeyen “dolaylı” “imaj zedeleyici eylemler” olmak üzere, konuşmalarda birçok farklı şekillerde yer alabilirler (331). Örneğin, “Mary, derhal pencereyi aç” gibi, zararı hafifletilmeyen ve kime hitap edildiği belli olan söz eylem, ‘açık’ ve ‘doğrudan’ ‘imaj zedeleyici eylem’i temsil ederken, “Pencere hemen açılabilirse sevinirim” gibi verdiği zarar hafifletilmiş ve kime hitap edildiği belli olmayan söz eylem, ‘hafifletilmiş’ ve ‘dolaylı’ ‘imaj zedeleyici eylem’i temsil eder.

‘İncelik’ kuramının derinliği dikkate alındığında, ‘incelik’ kuramı hakkındaki bilgilerin dramatik metinlerin biçimsel analizinde oynadığı rolün öneminin yadsınamayacak kadar açık olduğu belirginleşse de ‘incelik’le ilgili bu bilgilerin bireysel olarak kullanılması ile güvenilir anlamlara ulaşılabileceği söylenilemez; çünkü, Brown ve Levinson’ın (1999) belirttiği gibi, “imaj zedeleyici eylemler”in ne kadar tehlikeli olduğu, “konuşmacı ve dinleyici arasındaki sosyal mesafe”ye, “konuşan ve dinleyenin güç oranlarına” ve “söz konusu kültürdeki uygulamaların salt derecelendirilmesi”ne bağlıdır (331). Örneğin, bir bireyin yakın bir arkadaşından yarınki sunumu için gerekli olan fotokopileri çektirmesini istemesi, yakın arkadaşının ‘olumsuz imaj’ına az zarar verecekken, bu bireyin aynı isteğini ondan üst konumda bulunan öğretmeninden gerçekleştirmesini istemesi, öğretmenin ‘olumsuz imaj’ı için büyük bir tehlike oluşturur. Benzer şekilde, bir annenin kızına üzerindeki

elbiseyi hiç beğenmediğini ve onu hemen değiştirmesini söylemesi, kızının ‘olumlu imaj’ına az zarar verirken, bu annenin yeni tanıştığı bir bayan arkadaşına elbisesi hakkında olumsuz yorumlarda bulunması, ‘olumlu imaj’a daha fazla zarar verir. Bunun nedeni, ‘imaj zedeleyici eylemler’in verdiği zararın kişiler arasındaki ilişkiyle doğrudan bağlantılı olmasıdır. Bu doğrultuda, biçembilimcinin dramatik metinlerin ‘incelik’ açısından analizini yaparken dil dışı faktörlere de dikkat edilmesi gerektiği açığa çıkar.

2.2.4. Söz Edimleri

‘Söz edimleri’, oluşturdukları etkilerin arkasına sakladıkları gizlerle dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde önemli bir yere sahiptir.

Short’un (1996) ifade ettiği gibi, sözler, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesini sağlayan pasif yapılar değil, “yemek pişirme” eylemi gibi belirli etkiler oluşturan güçlü “dilsel eylemler”dir; çünkü, bir şey söylenildiğinde, söylenilen, sadece sesli olarak dile getirilen bir ifade olmaktan uzaklaşarak, dinleyici üzerinde ruhsal ya da fiziksel değişiklikler yaratan yaptırıcı bir güce dönüşür (195). Örneğin, sınav stresinden uzaklaştırmak istediği kızına “Hafta sonu seni sinemaya götüreceğim” diyen bir anne bu ifadesi ile ‘söz verme’ eylemini gerçekleştirirken, ona ihanet eden eşine “Bana yaptıklarının hesabını çok yakında ödeyeceksin” diyen bir bayan ‘tehdit etme’ eylemini gerçekleştirerek eşinde ‘korku’ ve ‘endişe’ gibi duyguların oluşmasını sağlayabilir.⁴

Dilsel yapıları açısından eylem içermiyor gibi algılanmalarına rağmen anlamsal olarak yaklaşıldıklarına konuşmacının kendisini dinleyen üzerinde belirli

⁴ ‘Söz edimleri’ni açıklamak için çalışmada yer verilen örnekler, tez yazarına aittir.

etkiler oluşturarak ‘söz verme’ ya da ‘tehdit etme’ gibi eylemleri gerçekleştirmesine zemin hazırladıkları aydınlanan ‘söz edimleri’, Short’un (1996) ifadesiyle, ait oldukları ve hedef aldıkları kişilerin “sosyal ilişkileri” hakkında doğrudan ifade edilmeyen gerçeklere ulaştırırlar (197). Örneğin, normal koşullar altında, sürekli olarak ‘emretme söz edimi’ni kullanarak etrafındaki insanlara her istediğini yaptıran bir bireyin ‘baskıcı’, ‘bencil’ ve ‘güçlü’ birisi olduğu anlaşılır; karşısındakine sürekli olarak “Bunun hesabını ödeyeceksin” ifadesinde görüldüğü gibi, ‘tehdit etme söz edimi’yle seslenen bir bireyin karşısındakinden intikam almak istediği ve ona karşı nefret beslediği açığa çıkar; ve karşısındakine “Canım, akşam ne yapmak istersin?” ifadesindeki gibi ‘soru sorma söz edimi’ ile yaklaşan bir bireyin soru sorduğu bu bireyi önemseydiği ve ona yakın olduğu aydınlığa kavuşur.

İnsanları etkileyerek yaşanılan dünyayı şekillendiren ve hem ait oldukları hem de hedef aldıkları bireylerin iç dünyalarındaki görünmeyeni resmeden “söz edimleri”, “istenilen etkisel güç”leri ile çelişen “gerçek etkisel güç”lerle sonuçlanabilirler (Short, 1996: 195; 197). Örneğin, paraya ihtiyacı olan bir kişi, borç para almak istediği yakın bir arkadaşına “Maddi sorunlarımla artık başa çıkamıyorum” dediğinde, arkadaşı ona sadece “Üzülme, her şey yoluna girer” cevabı ile karşılık verebilir. Bu durumda ise, maddi sıkıntı yaşayan bu bireyin ‘söz edimi’nin ‘istenilen etkisel gücü’, arkadaşının ona borç para vermesini sağlamak olsa da, ‘gerçek etkisel güç’ün, telkin etme ve üzüntü belirtme olarak ortaya çıktığı anlaşılır.

‘Söz edimleri’nin “istenilen etkisel güç”leri ile “gerçek etkisel güç”leri arasında gözlemlenebilen karmaşa, benzer şekilde, oluşturuldukları “dilsel yapıları” ve “edimsel güç”leri arasında da görülebilir (Short, 1996: 197). Örneğin, bir

patronun, sinirlice “Burası çok havasız” demesi, ‘bildiri’ yapısında oluşturulduğu için ‘ifade’ eylemini gerçekleştiriyor gibi görünse de aslında ‘emir’ eylemini gerçekleştirir; çünkü, ifadenin altındaki anlam “Pencereleri açın” emridir. “Dolaylı söz edimleri” diye tanımlanan bu gibi söz eylemler, benzer şekilde, “Tuzu uzatabilir misin?” cümlesinde de gözlemlenir; çünkü, bu sorunun ‘istenilen etkisel gücü’, karşıdaki bireyden tuzu uzatabilme yeteneğinin olup olmadığına dair bir cevap almak değil, tuzun uzatılmasını sağlama eylemidir (Searle’den aktaran Lowe, 1998: 136). Searle’nin “dolaylı” olarak nitelediği “söz edimleri” yapısal olarak farklı olan iki “söz edimi”nin bir araya getirilerek aynı cümle içinde kullanılmasıyla “melezlik” de sergileyebilirler ve böylece farklı anlam derinlikleri iletebilirler (Short, 1996: 201). Örneğin, Pinter’ın *Oda* isimli oyunundaki Rose’un Riley’e söylediği “Beni göremezsin, görebilir misin?” ifadesi, ‘bildiri’ ve “soru” yapılarından oluşarak, Rose’un tam anlamıyla olmasa da Riley’in ‘olumlu imaj’ına az zarar verdiğini ve Riley’den çekindiğini ortaya koyarken, “Baban eve dönmeni istiyor” diyen Riley’e cevap olarak verdiği soru işareti taşımasına rağmen ‘soru’ yapısı ile kurulmayan “Ev?” (Pinter, 1996a: 107; 108) şeklindeki ifadesi, ‘ifade’ ya da ‘soru’ eylemleri yerine ‘reddetme eylemi’nde bulunarak, Rose’un onun eve dönmesini bekleyen bir babasının olduğu gerçeğini reddettiğini, Riley’i dinlemek istemediğini ve duydukları karşısında şaşkınlık içerisinde olduğunu iletir.

Dilsel anlamda, başlıca “soru”, “emir” ve “bildiri” olmak üzere sınırlı biçimlerde yapılanmalarına rağmen, “söz verme”, “tehdit etme”, “isteme”, “belirtme”, “önerme”, “sorma”, “meydan okuma” ve “karşı çıkma” gibi birçok farklı eylemler gerçekleştirebilen “söz edimleri”, gerçekleştirmeyi istedikleri eylemlerin istenilen şekilde yerine getirilebilmesi için “uygunluk koşulları”na gereksinin

duyarlar (Short, 1996: 199). Örneğin, bir bireyin evlenebilmesi için sadece “Evlenmeyi kabul ediyorum” demesi değil, aynı zamanda başka biriyle evli olmaması, mantıklı düşünebilir olması ve evlenme prosedürünün “doğru” ve “tam” olarak yerine getirilmesi gerekirken, benzer şekilde, “özür dileme” eylemi, özür dileyen kişinin “pişman” olduğu izlenimini verse de bireyin yalnızca “Özür dilerim” demesi, onun gerçekten “pişmanlık” duyduğu anlamına gelmez; çünkü, “özür dileme” eyleminin özür dilenen üzerinde ‘istenilen etkisel güce’ ulaşabilmesi için “Özür dilerim” diyen bu bireyin yaptığı yanıltan dolayı gerçek anlamda “üzgün” hissediyor olması ve üstelik özür dilenen kişinin de ona karşı güven duyması gerekmektedir (Austin’den aktaran Lowe, 1998: 130; 134).

‘İstenilen etkisel güç’lerinin oluşabilmesi için “uygunluk koşulları”na gereksinim duyan “söz edimleri”, anlamsal açıdan onları etkileyen ve dil dışı olan “bağlamsal” faktörlere de dayanırlar (Short, 1996: 199; 200). Örneğin, “İş çıkışında görüşürüz” ifadesini birlikte vakit geçirmekten hoşlandığı bir arkadaşı için kullanan bir birey, bu ifadesi ile ‘söz verme’ eyleminde bulunurken, bu birey aynı ifadeyi toplantıda sunacağı belgeleri bilerek silen ve patron tarafından azarlanmasına neden olan bir arkadaşına söylediğinde arkadaşına öfkeli olduğunu ve ondan derhal hesap soracağını ima ederek ‘tehdit etme’ eyleminde bulunmuş olur. Bu doğrultuda açığa çıkan “bağlamsal özellikler”in değişmesiyle “söz edimleri”nin çok farklı anlamlar kazandığı (Short, 1996: 200) gerçeği dikkate alındığında, ‘söz edimleri’nin bireysel olarak değil, içinde yer aldıkları metinle ve ait oldukları bireylerle bir bütün olarak incelenmeleri gerektiği sonucuna varılırken, sadece bütün olarak biçimsel analizi yapılan ‘söz edimleri’nin güvenilir ve geçerli verilere ulaştırabileceği de aydınlığa kavuşur.

‘Söz edimleri’ ile verilen bilgiler doğrultusunda biçembilimciye düşen görevin biçembilimsel analizini yaptığı dramatik metinleri “söz edimleri” açısından incelerken karakterlerin hangi “söz edimleri”ni kullandığını; kullanılan bu “söz edimleri”nin ne anlama geldiğini; “uygunluk koşulları”nın var olup olmadığını; “istenilen etkisel güç”lerin ne olduğunu; ve “karakterler ve ilişkiler” hakkında hangi gerçeklerin sakladığını tespit etmek olduğu açıklık kazanır (Short, 1996: 230).

2.2.5. Konuşma İlkeleri

Başarılı ve akıcı bir iletişim için uyulması gereken ‘konuşma ilkeleri’, oyunlardaki konuşmalara ve konuşmacılara dair verdikleri ipuçlarıyla, dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde etkin bir rol oynarlar.

Paul Grice’in (1989) ifade ettiği gibi, etkili diyaloglar, birbirinden bağımsız sözlerin birbiri ardına sıralanması ile değil, belirli amaçlara sahip olan bireylerin karşılıklı olarak birbirlerinin çıkarlarına önem vermeleriyle ve “ortak çabaları” doğrultusunda “işbirliği ilkesine” dayanarak konuşma kurallarına uymalarıyla oluşur (26). Bu doğrultuda, diyalogların birbiri ardınca sıralanan sözlerden ibaret olduğunu düşünmenin diyalogları gürültü topluluğuyla eş değer görmek anlamına geldiği açıklık kazanırken, bir diyalogun başarıya ulaşabilmesi için içinde yer alan her konuşmacının ‘konuşma ilkeleri’ni dikkate alması gerektiği aydınlığa kavuşur.

Etkili olabilmeleri için konuşmacıların “ortak çabaları”na ihtiyaç duyan diyaloglar, “iş birliği” ilkesine göre, “nicelik”, “nitelik”, “bağıntı” ve “tarz” olmak üzere birbiri ile ilişkili olan ve karşılıklı etkileşimin alt yapısını oluşturan dört farklı “konuşma ilkesi”ne bağlıdırlar (Grice, 1989: 26).

İlk olarak, konuşmada verilen “bilgi miktarı” ile ilgili olan “nicelik ilkesi”, yeterince bilgi vermeyi ve gerektiğinden fazla ya da az bilgi vermemeyi içerir (Grice, 1989: 26). Örneğin, bir kişiye “Ne okuyorsun?” diye sorulduğunda bu kişinin “Kitap” diye cevap vermesi yetersiz kalırken, kişinin aynı soruya cevap vermek için kitabın adını söyledikten sonra kitabı nereden aldığından, kitabın ne zaman basıldığından, kitabı beğenip beğenmediğinden, ve onu hangi arkadaşının tavsiyesi üzerine okuduğundan bahsetmesi, gerektiğinden fazla bilgi sunar. Bu her iki durumda ise, ‘nicelik ilkesi’ne ters düşülür.⁵

İkinci olarak, “eğretileme” ve “mübalağa” içeren söz sanatlarında yıkılan “nitelik ilkesi”, yalan söylememeyi ve doğruluğundan kesin olarak emin olunmayan ifadelerde bulunmamayı kapsar (Grice, 1989: 27; 34). Bu doğrultuda, okula gitmeyip arkadaşlarıyla dışarı çıkan bir öğrencinin bu esnada onu arayan annesine “Okuldayım” demesi gibi iş yerinin iflası karşısında yaşadığı hayal kırıklığını belirtmek isteyen bir bireyin “Dünyalar başıma yıkıldı” demesi de, ‘nitelik ilkesi’ne göre uygunsuzluk sergiler.

Üçüncü olarak, “bağıntı ilkesi”, konuşmaya “uygun” bir şekilde katkıda bulunmayı esas alır (Grice, 1989: 27). Örneğin, ‘bağıntı ilkesi’ne göre, “Akşam yemeğe çıkalım mı?” diye sorulan bir sorunun cevabı “Evet, çıkalım” ya da “Hayır, çıkmayalım” şeklinde olması gerekir ve verilen cevap eğer “Sınavımdan kötü not aldım” şeklinde olursa ‘bağıntı ilkesi’ne uyulmadığı açıklık kazanır.

“Söylenen” ile değil “söylenenin nasıl söylendiği” ile ilgili olan “tarz ilkesi”, açıklık taşımayı, “az ve öz olmayı”, “belirsizlikten kaçınmayı” ve düzgün bir şekilde

⁵ ‘Konuşma ilkeleri’ kapsamında ‘nicelik’, ‘nitelik’, ‘bağıntı’ ve ‘tarz’ ilkelerini açıklamak için çalışmada yer verilen örnekler, tez yazarına aittir.

tutarlılık sergilemeyi içerir (Grice, 1989: 27). Bu doğrultuda, son gittiği sinema filminden hoşnut olmayan bir bireyin bu hoşnutsuzluğunu belirtmek için “Son gittiğim sinema filmini beğenmedim” demesi ‘tarz ilkesi’ne uyarken, “Son gittiğim sinema filmini beğendiğimi söyleyemem” demesi, anlam bulanıklığı oluşturarak, ‘tarz ilkesi’nin dikkate alınmadığını gösterir.

Etkili bir diyalog için gerekli olmalarına rağmen çiğnenebilen “konuşma ilkeleri”, “sessizce” ve “gizlice” çiğnenebildikleri gibi, “açıkça” da çiğnenebilirler (Grice, 1989: 20; 26). Short’un (1996) belirttiği gibi, “ilke”ler, karşıdaki bireyden bir şey saklamak için ihlal edildiğinde, “gizlice” çiğneme (“violation”) gerçekleştirilirken; dinleyicileri “ilke”lerin çiğnendiğinden haberdar etmek isteyerek, onlara ince mesaj vermek için ve “satır arası anlamı”nı ışığa kavuşturmak için çiğnendiklerinde, “açıkça” çiğneme (“flouting”) gerçekleştirilmiş olur (243; 244). Bu doğrultuda, iş toplantısına katılmak istemeyen bir iş adamının bu toplantıdan kaçmak için patronuna “Toplantıya katılamayacağım; çünkü başım çok ağrıyor” diyerek ‘nitelik ilkesi’ni ihlal etmesi, ‘gizlice’ çiğneme olarak tanımlanırken, onu ihmal eden eşinin “Bu akşam yemeğe çıkalım mı?” teklifine “Yapacak daha önemli işlerin olmalı” ifadesiyle cevap veren bir bayanın ‘bağıntı ilkesi’ni bu cevabıyla ihlal etmesi ‘açıkça’ çiğneme olarak sınıflandırılır. Bunun nedeni ise, toplantıya gitmek istemeyen kişinin ‘ilke’ ihlal eden ifadesinin altında karşı tarafa herhangi bir mesaj iletme amacı yokken, eşi tarafından ihmal edilen bayanın cevabının altında onunla yeterince ilgilenilmediğine dair ‘sitem’ ve ‘şikâyet’ bulunmasıdır. Bu örneklerdeki gibi, bireylerin ‘konuşma ilkeleri’ni çiğneyiş şekillerinin onların gizli dünyalarına ve diğer bireylerle aralarındaki etkileşimin asıl amacına ışık tuttuğu dikkate alındığında, ‘konuşma ilkeleri’nin örtülü bir şekilde mi yoksa bariz bir şekilde mi ihlal edildiğini

belirlemenin dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde güvenilir anlamlara ulaşmak için taşıdığı önem kanıtlanır.

“Söylenen” ve “ima edilen” arasındaki ayrımın farkına varılmasının cümlelerinin gerçek gücünü anlamada önemli olduğunu düşünen ve derindeki “konuşma sezdirileri”ne ulaşılmasının gerçek bir iletişim için gerekli olduğunu ifade eden Grice’ın (1989: 25; 41) verdiği bilgiler ışığında, ‘konuşma ilkeleri’nin diyaloglardaki rolü açıklık kazanır. Bu doğrultuda, dramatik metinleri ‘konuşma ilkeleri’ne göre inceleyen biçembilimcinin oyunlardaki ifadelerin gizli anlamları ile ve görünen anlamları arasındaki farkın bilincinde olması gerektiğine ulaşılır.

III. BÖLÜM

BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN* ADLI ESERİNİN

BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ

3.1. *Godot'yu Beklerken*

“Zaman ve uzamın anlamını yitirdiği çorak bir dünyaya” kapılarını açan *Godot'yu Beklerken* (Yüksel, 2006: 55), tükendiği gerçeğiyle yüzleşmek istemediği için nefes aldığı illüzyonu içerisinde yaşayan insanın gerisinde yatan varoluş bunalımına ve çelişkilerle dolu evrenine sunduğu trajikomik bakış açısıyla, Beckett'in en önemli ve en çarpıcı oyunları arasında yer alır.

Esslin'in (1961) belirttiği gibi, ilk kez 1952'de basılan *Godot*, 1953 yılında Babylone tiyatrosunda sahnelenmesinin ardından içinde hiçbir şeyin olmadığı ve durağanlık taşıdığı gerekçesiyle bazı eleştirmenlerce aşağılanmıştır; ancak, bu olumsuz eleştiriler, Beckett'in başarısına gölge düşüremediği gibi *Godot*'un savaş sonrası dönemdeki tiyatronun en iyi oyunları arasında yer alarak dört yüz kere sahnelenmesine, yirmiden fazla dile çevrilmesine ve bir milyondan fazla kişi tarafından izlenmiş olmasına engel olamamıştır (30). Oyunun yıllar önce yazılmasına rağmen unutulmuşluğun zincirlerinde sıkışan bireyin söylenilmeyen sözlerini ışığa çıkaran farklı sesiyle halen insanlığa hitap etmesi, bu durumun dayanağıdır. Bu doğrultuda, Beckett'in sözlerinin gerisinde kurallarla ve maskelerle tutsak edilmeye çalışılan insanlığa ait çılgınlıkların duyulduğu açıklık kazanırken, en önemli olarak ise, dünya savaşları sonrasında içsel buhrana gömülen bireyin ihtiyaç duyduğu şeyin düzenli bir şekilde başlayıp sonuca ulaşan dilsel kurallarla örülü gerçekçi bir melodram değil hiçbir yere ait olmayan, hapsedildiği zamanın zincirlerinde

bulanıklıkla örtülen ve sesi duyulmayan bireylerin yansıtıldığı gerçeküstü izlenimi vermesine rağmen en gerçekçi oyundan bile daha gerçek olan bir oyun olduğu da aydınlığa kavuşur.

Sergilediği “gizemli”, “rahatsız edici” ve “karmaşık” evrenin kabullenilmiş dramatik kurallara karşı çıkışına rağmen geniş okuyucu kitlesine ulaşan *Godot* (Esslin, 1961: 30), “üstü kapalı, çok katmanlı ve belirsiz” yapısı ile “şiir”i anımsatır ve diğer absürt oyunlar gibi olay örgüsünden yoksundur (Bradby, 2001: 24). Oyunun birçok eleştirmen tarafından incelenmesine rağmen *Godot*’nun ne anlama geldiğine dair belirli bir görüşün olmayışı, şüphesiz ki, cevaplanamaz sorulara açılan bulanık ve girdaplı atmosferini kanıtlar niteliktedir. Issız ve karanlık bir evrene gömülü olan *Godot*’da Vladimir ve Estragon isimli iki serseri, nafil bir bekleyiş içerisinde *Godot*’nun gelmesini umarlar; çünkü, hapsedukları zamanın zincirlerinden ve itildikleri bulanık varoluştan yalnızca *Godot*’un gelişiyle kurtulabileceklerini düşünmektedirler. Hapsedukları bu yanılgı ile “doğum ile ölüm arasındaki kısacık anı” “sonsuz bir sürece” dönüştüren Vladimir ve Estragon, böylece, “insanın bir ayağı mezarda olduğu gerçeği”ni görmezden gelerek “aldanış” a kapılırlar (Yüksel, 2006: 8; 9). Bu doğrultuda düştükleri duyarsızlık çukurunda çaresizlikleri ve tükenmişlikleri ile baş başa kaldıkları gerçeğini kabullenmekten o kadar kaçınırlar ki yaşıyor olduklarına dair kapıldıkları yanılsamaya son vermemek için kendilerinden uzaklaşırlar. Yüksel’in (2006) ifadesiyle ise, “bilinçlerinin sesini duymamak için birbirlerine öyküler anlatırlar”; “tartışma, darılma, barışma, ayrılma, buluşma oyunları oynarlar”; ve “susarlarsa varlıklarından şüpheyne düşecekleri için konuşurlar” (55; 56). Böylece, onları kuşatan gerçekleri iletişim maskesi takan dil aracılığıyla bastırmaya çalışarak söylenilmeyenlerinin ürkütücü tehditkârlığından

kaçınırlar. Üstelik, ne küçük çocuğun Godot’ya dair şüpheli sözlerinden tedirginlik duyarlar ne de varlıklarının hiçlik denizinde acımasızca boğulduğunu yansıtan ve bu nedenle onları yanıltıcı dünyalarından uyandırmaları beklenen Pozzo ve Lucky’nin gelişiyle daldıkları rüyadan ayrılırlar; çünkü, gerçeğin soğukluğu ile baş başa kalmaktansa onları benliklerinden koparan yanılsamaların tutsağı olmak canlarını daha az acıtır. Ancak, itildikleri yokluğun farkında olmalarına rağmen içlerinde açılan onarılmaz boşlukları ve tarifi imkânsız kopuklukları, varlığından bile emin olmadıkları ve hatta üktükleri bir kurtarıcıyla onarmayı beklemeleri, çaresizliklerin en derinine ve yanılsamaların en acımasızına savrulduklarını resmeder. Godot’nun birbiriyle paralellik oluşturan her iki sahnede de sessiz kalması ise, bu çaresizliği daha da derinleştirir.

Godot’nun gelişi ya da gelmeyişi üzerine kurulu olmayıp, insanlığın dayandığı “bekleyiş”i esas alan *Godot* (Esslin, 1961: 37), bireyin sürekli bir beklenti arayışında olduğunu başlıca Vladimir, Estragon, Pozzo ve Lucky aracılığıyla sergiler. Geçmişleri ve kimlikleri hakkında hiçbir şey tam olarak bilinmediği için karanlığa mahkûm olan bu karakterler, Kramer’ın (1988) ifade ettiği gibi, hem “fiziksel” hem de “psikolojik” acı çekerler; “hepsi toplumdan dışlanmış ve başıboştur”; “korkuları ve güvensizlikleri nedeniyle birbirleri ile iletişim kuramazlar”; “anlamsız eylemlere tutulmuşlardır”; ve “bekleyişin sessiz ümitsizliğinde kimlik kazanma uğraşı verirler” (19). Bu doğrultuda toplumsal değere sahip olmadıklarına ve anlam kazanabilmek için sözel savaşa başvurdıklarına erişilen karakterler, üstelik, fark edilmeye o kadar ihtiyaç duyarlar ki kendilerini kabullendirmek için insancıl duygularından vazgeçmeyi ve onlardan daha güçsüzleri acımasızca yok etmeyi bile göze alırlar. Böylece, istemsizce itildikleri absürt evrenin

“ölü sesler korosu”nda hem “ezilen” hem de “ezen” rolünü üstlendiklerine erişilen karakterler (Kramer, 1988: 21), Esslin’in (1961) ifadesiyle ise, “birbirlerini tamamlayan kişilikler”e sahiptirler (35). Karakterlerin birbirlerini bastırmak adına ‘imaj zedeleyici eylemler’le güç savaşına girişmelerine rağmen birbirlerinden asla kopamamaları, şüphesiz ki, bütüne erişebilmelerinin yalnızca birbirlerine bağımlı kalarak sağlanabileceğini ve birbirlerini tamamlamaksızın eksik kalacaklarını sergiler niteliktedir.

Yüksel’in (2006) belirttiği gibi, “Vladimir ve Estragon, tıpkı müzikhol tipleri ve sirk palyaçoları gibi karşıt özelliklerle donatılmıştır” (56). Vladimir’in ‘kişisel üstünlüğü’ karşısında Estragon’un ürkekliğe indirgenişi ile dikkat çeken ikili arasındaki bu çelişki Esslin’in (1961) onlar hakkındaki aşağıda verilen ifadelerinde açıkça gözlemlenir:

Vladimir, ikisi arasında daha gerçekçi olandır, Estragon, bir şair olduğunu ileri sürer. Havucunu yerken farkına vardığı gibi, Estragon bir şeyi yedikçe ondan daha fazla soğur; ancak, Vladimir, nesneleri onlara alıştıkça sever. Estragon dengesizdir, Vladimir ısrarcı. Estragon hayal kurar, Vladimir hayallerden bahsedilmesine bile dayanamaz. Vladimir’in nefesi koku, Estragon’un ayakları. Vladimir geçmiş olayları hatırlar, Estragon olayları hemen unuttur. Estragon komik hikâyeler anlatmayı sever, Vladimir bundan hoşlanmaz. Estragon oyun boyunca şüpheli kalarak Godot’un ismini bile unutturken, Godot’un geleceğini ve durumlarını değiştireceğini dile getiren genellikle Vladimir’dir. Godot’dan haber getiren çocukla konuşan ve çocuğun haberleri verdiği kişi Vladimir’dir. Estragon ikisi arasında daha zayıf olandır; her gece kimliği belirsiz yabancılar tarafından dövülür. Vladimir zaman zaman onun koruyuculuğunu üstlenir, onu ninnilerle uyutur, ve ceketiyle üstünü örter. (35)

Görüldüğü gibi, Vladimir’in gerçeğin ne olduğuna dair arayışıyla, itildikleri karanlığa duyarsız kalmayışıyla, sürekli olarak düşünmesiyle ve güven duygusu ile şekillenen kişiliği Estragon’un duyarsız, zayıf ve çelişkilerle dolu yenik kişiliğinden

ayrılır. Bu doğrultuda, Vladimir'in Estragon'a karşı üstünlük göstermesi ve Estragon'un ise Vladimir'in kimliği ile çelişen davranışlarda bulunması, her ikisi arasında da aşılmaz uçurumlar olduğunu gösterir. Ancak, kişiliklerindeki bu farklılıkların aralarında açtığı uçurum her ne kadar birbirlerinden uzaklaşmalarına neden olsa da her ikisi de birlikte yaşamak zorundadırlar. Vladimir ve Estragon'un farklı evrenlerde solumalarına rağmen aynı yoklukta bir bütün olarak yer almaları ise Yüksel'in (2006) belirttiği gibi, "Beckett'in tiyatro sahnesinin görsel olanaklarını 'insan'ı parçalara bölerek' yansıtmaya yolunda kullandığını gösterir": "Vladimir ve Estragon, tek bir insanın bedenine tutsak edilmiş çelişkili özelliklerinin parçalanmış biçimidir. Böylece, insanın iç dünyasında yaşadığı çatışmalar, sahnedeki iki somut insanın yaşadığı bir dış çatışmaya dönüşmüştür" (56-57). Bu doğrultuda, varoluş bunalımıyla parçaları koparılan ve yaşamsal bağları kesilen Vladimir ve Estragon ikilisi arasındaki kişilik uçurumunun kapatılmasında ruhlarından koparılanlardan geriye kalanların birbirlerinde bütünlüğe erişmesinin rol oynadığı açıklık kazanır. Bireylerin yer aldıkları resimden parçalanmış bir şekilde oyularak kendileri gibi parçalanmış bireylerin yitik parçalarından geri kalanlarla bir bütüne ulaşmaları ise, insanın kendi olarak var olamayacak kadar değersizliğe indirgendliğini, hiçbir anlam ifade etmeyecek kadar alt üst edildiğini ve tamamlanmaya yalnızca başkasının bedeninde erişebilecek kadar kendi sesinden uzaklaştığını aydınlığa kavuşturur.

Oyun karakterlerinden Vladimir ve Estragon gibi Pozzo ve Lucky ikilisi de "birbirlerini tamamlayan kişiliklere sahiptirler; ancak, onların ilişkisi daha ilkel bir düzeydedir": Esslin'in (1961) belirttiği gibi,

Pozzo, sadist efendidir, Lucky ise itaatkâr köle. İlk perdede, Pozzo, zengindir, güçlüdür, ve kendinden emindir; tüm kolaycı ve sağgörüsüz iyimserliği ve güç ve iktidar yanılgısıyla özdekçi insanı sergiler.

Lucky, yalnızca onun ağır eşyalarını ve kendisini dövdüğü kırbağı taşımakla kalmaz, onun için dans eder ve düşünür, ya da gençliğinde böyle yapmıştır. Lucky, Pozzo'ya yaşamın tüm üst değerlerini öğretmiştir: [...]. Pozzo ve Lucky, aklın bedenine isteklerine yenik düştüğünde, akıl ve beden arasındaki ilişkiyi ve insanın tinsel ve özdeksel yönleri arasındaki ilişkiyi temsil eder. (35-36)

Yukarıda verilen alıntıda gözlemlendiği gibi, Pozzo zorba, bencil ve duyarsız bir otoriteyi temsil ederken, Lucky ise uğradığı zulüm karşısında sessizliğe indirgenen ve kuklalaştırılan bir köleyi temsil eder; ancak; Pozzo ve Lucky arasındaki bu dengesiz güç ilişkisi her ne kadar aralarında görülmez duvarlar örse de kişiliklerindeki farklılıklar onları birbirinden ayıramaz. İkinci perdede belirdiklerinde Pozzo'nun körlüğe itilirken Lucky'nin dilsiz kalışı, bu bağımlılığı daha da kuvvetlendirir. Oyun boyunca görüldüğü gibi, nefret ettiği ve güçlü kişiliği ile çelişen Lucky'yi pazarda satmak isteyecek kadar önemsiz gören ve onu hatta öldürmek isteyen Pozzo'nun Lucky'ye karşı tüm bu nefretine ve aralarındaki aşılmaz kopukluğa rağmen yine de Lucky'den ayrılamaması, güçlü olabilmesinin Lucky'ye zulüm göstermesine ve dolayısıyla Lucky'nin var oluşuna dayandığının göstergesidir. Bu doğrultuda açığa çıkan Pozzo'nun var olabilmesinin hayvan konumuna indirgeyerek aşağıladığı bir varlığa dayandığı düşüncesi dikkate alındığında ise, Pozzo'nun da sanıldığı kadar güçlü olmadığı ve bastırılan duygularını tatmin etmek amacıyla Lucky gibi bir köleye bağımlı olmaya gereksinim duyacak kadar çaresiz ve güçsüz olduğu aydınlığa kavuşur.

“‘İnsan’ denen varlığı dörde parçalayarak”, “‘insan’ın tarihsel-toplumsal ve evrensel düzlemlerdeki çeşitli konumları”nı hem Vladimir’de, hem Estragon’da, hem Pozzo’da, hem de Lucky’de yansıtan Beckett (Yüksel, 2006: 64), sergilediği bu ikili karşıtlıkları keçi ile ilgilenen küçük çocuk ve küçük çocuğun koyunlara bakan erkek

kardeşi ile de sürdürür ve bu karakterlerin maruz kaldıkları çelişkili muamele ile evrendeki neden sorusunun cevaplanamazlığına kapı aralar. Keçilere bakan küçük çocuğun Godot tarafından korunurken koyunlara bakan erkek kardeşinin Godot tarafından dövülmesiyle ise, karakterlerin belirsizliğe ve güvenirsizliğe hapsedildikleri açığa çıkar. Bunun nedeni, aynı evrendeki iki kardeşin farklı yazgılara mahkûm edilmesinin ve en önemlisi ise, Vladimir ve Estragon'un kurtarıcı olarak gördükleri Godot'nun kendisine hizmet eden küçük çocuklardan birini korurken diğerini cezalandırabilecek kadar adaletsiz olmasının, evrendeki dengenin yitirildiğinin ve geleceğe dair beklentilerin bulanıklığa dayandığının göstergesi olmasıdır.

3.2. *Godot'yu Beklerken*'in Şema Teorisine Göre Analizi

Ortak bilince göre evrende yer alan belirli eylemlerin nasıl gerçekleştiğine, hangi koşullar altında yürütüldüğüne ve bu eylemleri gerçekleştiren karakterlerin sosyal ve bireysel kimliklerine dair belirli bilgiler paylaşılır. Bu ortak bilgi doğrultusunda ise, belirli bir çevrede yer alan ve belirli bir sınıfa ait bireylerden ait oldukları evrene göre hareket etmeleri ve fiziksel ya da psikolojik açıdan çevrelerine uyum sağlamaları beklenir. Ancak, insanın yaşadığı çevrenin bir ürünü olduğu ve bu çevrenin kendi içinde tutarlı olması gerektiği gibi içinde barındırdığı bireylerin de kendilerine uyumlu karakteristik özelliklere sahip olması gerektiği gerçeği ışığında varılan 'şematik' yargılar, *Godot'yu Beklerken* oyununda tam olarak gerçekleştirilmez. Bunun nedeni, oyundaki karakterlerin, karakterler ilişkilerinin, yer ve zaman özelliklerinin ve eylemlerin ortak bilince dayanan şemalara göre ve metnin kendi içinde yer alan önvarsayımlara göre çelişkili durumlar sergileyerek beklentileri tam olarak gerçekleştirememesidir.

Godot'un şemalarla çelişkiler oluşturması, ilk olarak, karakterlerinin kimlikleri, özellikleri ve davranışları arasındaki tutarsızlık aracılığıyla gözlemlenir; çünkü, karakterler, şemaları alt üst ederek kendi kişilik özelliklerini tam olarak taşımazlar ve oyunun bütününde de sergilenen belirsizlikle şekillenirler.

Oyundaki karakterlerden ilk olarak Estragon'un hayata güçlkle tutunabilen fakir ve ürkek bir serseri olduğu anlaşılır. Bu doğrultuda, Estragon'un "hendekte" uyuması, ayaklarına uyan bir ayakkabıya bile sahip olamayıp dar botlarına muhtaç olması, "yırtık pırtık giysiler" giymesi, açlık çekmesi ve sadece "turp"la karnını doyurması, (Beckett, 2006a: 1; 4; 12)⁶ 'fakir bir serseri şeması'na göre uyumludur. Ancak, metindeki bazı önvarsayımlar, Estragon'un kimliğinin şemalara göre uyumunun zaman zaman yıkıldığını gösterir. Örneğin, Vladimir'e eskiden "şair" olduğunu söylediğinde Estragon'un 'şair şeması'na göre entelektüellik sergilemesi ve derin düşünebilme yeteneğine sahip olması beklenir; ancak, Vladimir'e neden kendilerini asamayacaklarını açıkladığı sahnede kullandığı "Gogo hafif- dal yok kırılmak- Gogo ölmek. Didi ağır- dal kırılmak- Didi yalnız kalmak. Halbuki-" (Beckett, 2006a: 4; 10) şeklindeki ifadesinin de gösterdiği gibi, Estragon, doğru söz dizimine uygun cümle bile kuramaz. Üstelik, bir entelektüele yakışmayacak şekilde küfürlü ifadeler kullanır ve derin düşünemediği gibi, renkleri tanımlamakta ve kendi ayakkabısının rengini hatırlamakta bile güçlük çeker:

ESTRAGON: Benim değil bunlar.
VLADIMIR: [Afallamış.] Senin değil mi?
ESTRAGON: Benimkiler siyahtı. Bunlar kahverengi.
VLADIMIR: Seninkilerin siyah olduğundan eminsin?
ESTRAGON: Pekâlâ, gri gibiydiler.
VLADIMIR: Peki bunlar kahverengi? Göster.

⁶ *Godot'yu Beklerken*'den yapılan alıntılar, tezin yazarı tarafından çevrilmiştir.

ESTRAGON: [Botlardan birini kaldırır.] Şey, yeşilimsiler. (Beckett, 2006a: 59)

Görüldüğü gibi, Estragon'un düşünme yeteneğindeki bu eksiklik, 'serseri şeması'na göre uyum gösterebilse de bir 'şair şeması'na uyum göstermez; çünkü, serserilerin cahil olmaları kabullenilebilir bir durumken, şairlerin kıvrak zekâdan yoksun olmaları kabul edilemez. Estragon karakterinin şemalara ters düşen bir diğer özelliği ise, yaşıyla çelişen davranışlarıdır; çünkü, yaşının elliden fazla olduğu doğrultusunda, Estragon'un 'yetişkin şeması'na göre, kendinden emin olması gerekirken, Estragon bir bebek konumuna indirgenmiştir ve uyumak için bile Vladimir'in ninnilerine gereksinim duyar (Beckett, 2006a: 62). Bu şekilde, Estragon'un 'serseri şeması'na uygun bazı özellikleri taşıdığı ancak metinde verilen eskiden 'şair' olduğu ve yaşının büyüklüğü gibi diğer detayların, ortak şemalarla çelişki oluşturduğu açıklık kazanır.

Estragon gibi Vladimir karakteri de bir serseridir; ancak, 'serseri şeması'na göre tutarlılık sergilemez. Öncelikle, Vladimir'in Estragon'u hedef alan ifadelerinde kabalık sergilemesi ve düşük yaşam tarzına sahip olması, 'serseri şeması'na uygunluk gösterir; çünkü, bir serserinin kaba konuşması ve düşük yaşam standartlarına sahip olması doğal bir durumdur. Ancak, Vladimir'in İncil'in 'Özdeyişleri'ndeki 13. Bölümün 12. ayeti "Ertelenen umutlar kalbe zarar verir"⁷ ifadesine dayanan "Ertelenen umutlar...şeyi perişan eder" sözünü kullanarak "Kimin lafiydı bu?" diye merak etmesi ve üstelik İsa'nın sağında ve solunda çarmıha gerilen iki hırsızın olduğuna dair İncil'deki ifadeye⁸ dikkat çekerek neden dört İncil'den sadece birinin kurtulan hırsızdan bahsettiği üzerine yoğun düşüncelere dalması

⁷ (The Holy Bible: King James Version, Özdeyişler. 13:12.)

⁸ (The Holy Bible: King James Version, Matthew. 27:38, Mark. 15:27.)

(Beckett, 2006a: 2; 5), ‘serseri şeması’na ters düşer; çünkü, Vladimir’in İncil’den alıntılara yer vermesi onun dikkatli bir okuyucu olduğunu gösterirken, bir serserinin cahil ve duyarsız olması beklenir ve alıntıları hatırlayacak ya da dört İncil’den dördünü de okuyacak kadar entelektüel bir okuyucu olması beklenemez. Bu doğrultuda, Vladimir’in entelektüel olduğuna dair metinde yer verilen sezdiriler, onun ‘serseri şeması’na tam olarak uymadığını göstermektedir.

Vladimir ve Estragon gibi Lucky de ‘şema’larla çelişki oluşturur; çünkü, Pozzo’nun emirlerini yerine getirmesi, onun artıklarıyla beslenmesi ve boynuna ip geçirilerek kontrol altına alınması, ‘köle şeması’na göre uyumluluk gösterirken, ona yaklaşan Estragon’u tekmeleyerek başkaldırıda bulunması, bir köleden cahil olması beklenmesine rağmen “farandol”, “jig”, “fandanjo”, “tango”, “mambo” ve “denizci dansları” gibi pek çok dans türünü bilmesi, köle olarak alt sosyal sınıfa sahip olmasına rağmen Estragon tarafından “Bayım... affedersiniz, bayım” (Beckett, 2006a: 18; 19; 25; 33) diye saygı belirten bir şekilde seslenilmesi ve bir köleye uygun bir şekilde Pozzo tarafından kuklalaştırılmasına ve kuklalaştırıldığı için boşluk sergilemesinin gerekliliğine rağmen iki buçuk sayfalık uzun konuşmasında sergilendiği gibi, pek çok terimsel ifade kullanması ve bozuk sözdizimli olsa da birçok düşüncüyü hiç ara vermeden bir araya getirerek, ondan üst konumda olan karakterlerin gerçekleştiremediği ‘düşünme’ eyleminde yer alması, ‘köle şeması’na uymamaktadır.

Vladimir, Estragon ve Lucky karakterleri gibi ‘zalim efendi’ rolünü üstlenen Pozzo karakteri de ‘şemalar’a göre çelişkili bir portre sunmaktadır; çünkü, “Ayağa kalk, domuz!” gibi ifadelerle Lucky’yi aşağılaması, “Biz buralı değiliz, efendim” diyen Estragon’un bu cevabı üzerine “Yine de insansınız” diyerek hem Vladimir’i

hem de Estragon'u küçümsemesi ve kendinin "Tanrı'nın suretinde" yaratıldığını düşünecek kadar kibirli olması 'zalim bir efendi' olduğu imajını verirken "Umarım, benim yüzümden gitmiyorsunuzdur" diyerek Vladimir ve Estragon'a saygı göstermesi, "bütün güzel şeyleri" Lucky'den öğrendiğini söyleyerek, Lucky'yi övmesi ve hatta onu "Benim Lucky'im" şeklinde sevgi belirten bir ifadeyle çağırması, manipüle ettiği Lucky'ye kemikleri isteyip istemediğine dair karar hakkı tanınması, "Güzellik, iyilik, doğruluk, hepsi benim ötemdeydi. Ben de bir köle aldım kendime" diyerek kibirli yapısına rağmen aşağıladığı kişilere kendindeki zayıflıkları açıklaması ve zalim bir efendi olarak sürekli bencilce davranması gerekirken, Vladimir ve Estragon'a karşı alçakgönüllü davranarak onlara "Beyler" diye hitap etmesi ve onları "eğlendirmek için" ne yapabileceğini düşünmesi (Beckett, 2006a: 6; 15; 21; 26; 20; 32), 'zalim efendi şeması'na uymamaktadır. Kendinin kim olduğunu bildiği ve kendiyle gurur duyduğu için oyunda sınırları en belirli olması gereken karakterin bile bu şekilde 'şemalar'ı alt üst etmesi ise, en derin absürtlüğü oluşturur ve bunun sonucunda bu kişinin aslında kendini bilmediğinden dolayı kendini bildiğini ifade ettiği açığa çıkarak, yanılsamalara gömülü olduğu sezdirilir.

Oyundaki karakterlerin kimlikleri açısından 'ortak bilgi'nin ve dolayısıyla 'şematik varsayımlar'ın yıkılması, en önemli olarak ise, Godot karakterindeki çelişkilerde gözlemlenir; çünkü, Vladimir ve Estragon'un Godot'yu beklemeleri ve "Bu Godot! Sonunda! Gogo! Bu Godot! Kurtulduk! Hadi gidip karşılayalım onu!" ifadelerinden de anlaşıldığı gibi onunla kurtulacaklarını ummaları, Godot'un bir 'kurtarıcı' olduğu izlenimini oluşturmaya rağmen, küçük çocuğun anlattıklarına göre Godot'un adaletsiz davranması, Vladimir'in gelmesini umdukları Godot için "Kuşatıldık" diyerek, Estragon'a "ağacın arkasına" saklanması gerektiğini söylemesi

ve eğer Godot'yu beklemekten vazgeçip onu atlatırlarsa cezalandırılacaklarını düşünmesi (Beckett, 2006a: 65; 44; 66; 86), Godot'un yardımsever ve dürüst bir 'kurtarıcı'dan ziyade otoriteye sahip ve kötü kalpli bir 'işkenceci' olduğu sezdirisinde bulunur. Bu durum ise, Godot'un 'kurtarıcı şeması'na tam olarak uymadığını ve bulanıklık sergilediğini gösterir.

Oyundaki Estragon, Vladimir, Lucky ve Pozzo karakterlerinin kimliklerinde görülen çelişkiler, aynı zamanda karakterler arasındaki ilişkilerde de gözlemlenir. Örneğin, Vladimir ve Estragon'un birbirlerine Didi ve Gogo diye seslenmeleri, birbirlerine sarılmaları ve birbirlerini yalnız bırakmamak için intihar girişimlerini yarıda bırakmaları onların 'iki yakın arkadaş' olduğu izlenimi verir. Ancak, Estragon botlarını çıkarması için Vladimir'den yardım istediğinde, Vladimir ona yardım etmeyerek farklı konulardan bahseder ve Estragon ona rüyasını anlatmak istediğinde "Bana anlatma!" (Beckett, 2006a: 68; 86; 2; 8) diye karşı çıkarak, onun hem 'olumsuz' hem de 'olumlu' 'imaj'ını tehdit eder. Bu durum, 'iki yakın arkadaş arasındaki ilişki'ye dair 'şematik bilgi'yle çelişir; çünkü, iki yakın arkadaşın normal koşullarda birbirlerine duyarsız kalmamaları ve birbirlerini önemsemeleri gerekir. Vladimir'in Estragon'a duyarsız davranmasıyla aralarındaki ilişkinin 'iki yakın arkadaş'a dair 'şematik bilgiler'e göre uyumsuzluk sergilemesi, benzer şekilde, ikinci perdede de gözlemlenir; çünkü, yakın oldukları dikkate alındığında her ikisinin de birbirlerine karşı samimi ve mesafesiz olmaları gerekirken onlar sanki yeni tanışan iki birey gibi birbirlerine mesafeli davranırlar:

VLADIMIR

: (aynı anda dönerek) Gelen giden-

ESTRAGON

VLADIMIR: Ah affedersin!

ESTRAGON: Devam et.

VLADIMIR: Olmaz, senden sonra.
ESTRAGON: Olmaz, önce sen.
VLADIMIR: Sözünü kestim.
ESTRAGON: Aksine. (Beckett, 2006a: 67)

Görüldüğü gibi, birbirlerine Didi ve Gogo diye seslenen iki yakın arkadaşın arasında mesafe olması beklenmezken, Vladimir ve Estragon birbirlerinin sözünü kestikleri için birbirlerinden özür dilerler. Böylece, ‘iki yakın arkadaş şeması’na tutarlı bir uyumluluk sergileyemedikleri açıklık kazanır.

Oyundaki karakterlerin kimlikleri ve karakterler arasındaki ilişkiler gibi yer ve zaman özellikleri de ‘şemalar’la çelişki bir durum oluşturur; çünkü, oyundaki önvarsayımlara göre, oyunun “kır yolu”nda geçmesi, “ölü” bir “ağaç”, “cesetler” ve “iskeletler” barındırması, Pozzo’nun “palto” giymesi ve Vladimir’in “Üşüdüm” demesi, mevsimin kış olduğuna ve çevrenin hiçbir canlılık belirtisi göstermeyerek, karamsar bir atmosfer taşıdığına dair sezdirilerde bulunurken, Vladimir’in “Ama dün kapkaraydı ve yapraksızdı. Şimdiyse yapraklı” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, kış mevsimi olmasına ve doğanın ölüme terk edilmiş olmasına rağmen ağacın “tek bir gecede” yapraklanması (Beckett, 2006a: 1; 6; 55; 56; 14; 47; 57), zaman olarak ‘kış mevsimi şeması’na ve uzam olarak ise ‘ölmüş bir doğa şeması’na ters düşer. Bunun nedeni ise, kış mevsiminde ve her şeyin yitirildiği karanlıkla çevrili bir doğada cılız bir ağacın bir günde yaprak vermesinin olanaksız olmasıdır.

Godot’un ortak bilinci yıkarak ‘şematik bilgi’yle tutarsızlık sergilemesi, son olarak, karakterlerin eylemlerinde görülür. Örneğin, ‘olay bilgisi’ne göre bekleme eyleminin umudu temsil etmesi ve beklerken umut dolu eylemlerde bulunulması gerekirken, Vladimir ve Estragon *Godot*’yu beklerken zaman geçirmek amacıyla kendilerini “asmayı” düşünürler (Beckett, 2006a: 9). Bu doğrultuda ise, ‘bekleme

şeması' ile çeliştikleri gibi 'asma' eylemini de eğlendirici bir eylem olarak düşünerek 'anlamsal sapma'ya uğratırlar. Benzer şekilde, bir diğer önemli 'olay bilgi'nin çelişkiye düşürüldüğü an Lucky'nin konuşmasında görülür. Bunun nedeni ise, Lucky'nin konuşmasını istemelerine rağmen, Vladimir, Estragon ve Pozzo karakterlerinin konuşmaya başlayan Lucky'nin üzerine atılarak onu susturmaya çalışmalarıdır (Beckett, 2006a: 36).

3.3. *Godot'yu Beklerken*'de Konuşma Sırası Yapıları

Konuşmacıların gizlerine açıklık getiren 'konuşma sırası yapıları', birçok dramatik metinde olduğu gibi *Godot*'da da çok önemli bir rol üstlenirler; çünkü, oyundaki karakterlerin bireysel kimliklerine ve diğer karakterlerle aralarındaki ilişkilerin özelliklerine dair veriler 'konuşma sırası yapıları'nın biçembilimsel analiz doğrultusunda incelenmesi ile açığa çıkar.

Godot'daki karakterlerden ilk olarak Vladimir ve Estragon arasındaki diyalogların 'konuşma sırası yapıları'na göre analiz edilmesi, her iki karakterin de kişiliklerine ve birbirleri ile aralarındaki ilişkinin ezber bozan yapısına dair şaşırtıcı bilgiler sunar. Botlarından şikâyet eden Estragon'un Vladimir'den yardım istediği sahnedeki diyalogun 'konuşma sırası yapıları'na göre analizi, örneğin, bunu açıkça ifade eder:

VLADIMIR: [*Derin bir şekilde düşünerek.*] Son an... [*Dalar.*] Ertelenen umutlar... şeyi perişan eder. Bunu kim söylemişti?

ESTRAGON: Neden bana yardım etmiyorsun?

VLADIMIR: Bununla birlikte, bazen o son anın geldiğini hissederim. O zaman tamamen tuhaflaşırım. [*Şapkasını çıkarır, içine bakar, elini içinde gezdirir, sallar, tekrar giyer.*] Nasıl desem? Rahatlamış ve aynı zamanda... [*Doğru kelimeyi arar.*] ... dehşete kapılmış. [*Vurgulayarak.*] DEH-ŞETE. [*Şapkasını tekrar çıkarır, içine bakar.*]

Komik. [*Sanki bir şeyler düşürmek için şapkasının tepesine vurur, tekrar içine bakar, tekrar giyer.*] Yapacak bir şey yok. [*Estragon büyük bir çabayla botlarını çıkarmayı başarır. İçine bakar, elini içinde gezdirir, ters çevirir, sallar, bir şey düşüp düşmediğini görmek için yere bakar, hiçbir şey bulamaz, elini tekrar içinde gezdirir, gözleri dalar.*] Eee?

ESTRAGON: Hiç.

VLADIMIR: Göster.

ESTRAGON: Gösterecek bir şey yok.

VLADIMIR: Dene ve tekrar giy.

ESTRAGON: [*Ayağını inceleyerek.*] Biraz havalandırayım.

VLADIMIR: İşte, ayağındaki kusuru ayakkabısına yükleyen insan modeli. [*Şapkasını tekrar çıkarır, içine bakar, elini içinde gezdirir, tepesine vurur, içine üfler, tekrar giyer.*] Bu giderek ürkütüyor. [*Sessizlik. VLADIMIR derin düşüncelere dalar, ESTRAGON, ayak parmaklarını çeker.*] Hırsızlardan biri kurtuldu. [*Durur.*] Bu önemli bir oran.[*Durur.*] Gogo.

ESTRAGON: Ne?

VLADIMIR: Farz et ki pişman olduk.

ESTRAGON: Neden dolayı?

VLADIMIR: Şeyden... [*Düşünür.*] Ayrıntılara girmemize gerek olmazdı.

ESTRAGON: Doğmuş olmamızın mı?

[*VLADIMIR, içten kahkahasını eliyle kasığını bastırıp ve yüzünü buruşturarak hemen keser.*]

VLADIMIR: İnsan artık gülmeye bile cesaret edemiyor.

ESTRAGON: Ürkütücü bir yoksunluk.

VLADIMIR: Sadece gülümsemeye izin var. [*Aniden kocaman gülümser, gülümsemeye devam eder, aniden gülümsemesini sonlandırır.*] Bu aynı şey değil. Yapacak bir şey yok. [*Durur.*] Gogo.

ESTRAGON: [*Sinirli bir şekilde.*] Ne var?

VLADIMIR: İncil'i hiç okudun mu?

ESTRAGON: İncil... [*Düşünür.*] Bir göz atmış olmalıyım.

VLADIMIR: Hakikatleri hatırlıyor musun?

ESTRAGON: Kutsal Toprakların haritalarını hatırlıyorum. Renkliydiler. Çok güzel. Ölü deniz soluk maviydi. Ona sadece bakmak bile beni susatırdı. Balayımız için buraya gideceğimizi söyledim kendime. Yüzeceğiz. Mutlu olacağız. (Beckett, 2006a: 2-4)

Estragon botlarıyla ilgili Vladimir'den yardım isterken, Vladimir sanki onu duymuyormuş gibi davranarak, İncil'den bahseder ve böylece ondan uzaklaşır. Vladimir ve Estragon arasında, bu şekilde, açılan mesafenin gerisindeki gerçeklere ise 'konuşma sıraları'nın analizi ile ulaşılır.

Vladimir ve Estragon ikilisinin yukarıda verilen konuşmalarında Vladimir 11 kere söz alırken, Estragon da 11 kez söz alır. Söz alma sayıları arasındaki eşitlik dikkate alındığında Estragon ve Vladimir'in aynı soysal güce sahip olduğu ve her ikisinin de düşük yaşam standartlarından geldiği sonucuna ulaşılır. Ancak, kullandıkları kelimeler sayıldığında aralarındaki sosyal eşitliğin kişisel güç açısından sağlanamadığı görülür; çünkü, konuşmada Estragon 56 kelime kullanırken, Vladimir 94 kelime kullanır ve kelime sayıları söz alma sayılarına bölündüğünde Estragon'un konuşma uzunluğunun Vladimir'inkinden oldukça kısa olduğu ortaya çıkar:

Tablo 1 Vladimir ve Estragon'un Konuşma Uzunluklarının Analizi			
Karakter	Kelime	Sıra	Ortalama
Vladimir	94	11	8,54
Estragon	56	11	5,09

Tabloda görüldüğü gibi, Vladimir'in konuşma uzunluğu Estragon'un konuşma uzunluğunun neredeyse iki katıdır. Konuşma uzunlukları arasındaki bu uçurum, Vladimir'in Estragon'dan daha fazla kişisel güce sahip olduğunu ve Estragon üzerinde otoriteye sahip olduğunu kanıtlar.

Vladimir ve Estragon arasındaki 'konuşma sırası yapıları' incelendiğinde, aynı zamanda, her iki karakterin de birbirlerinin sözlerini kesmedikleri açığa çıkar. Ancak, söz kesmemek her ne kadar etkili bir diyalog için gerekli olsa da Vladimir ve Estragon arasındaki konuşmanın söz kesmelerle kesintiye uğratılmaması, onların birbirlerini dinlediklerini ve etkili bir iletişim içerisinde yer aldıklarını göstermez.

Bunun nedeni ise, söz kesmeye ihtiyaç duymamalarının gerisinde saygının değil birbirlerini dinlemedikleri gerçeğinin yer almasıdır. Böylece, diyaloglarının söz kesintisinden yoksun olması, birbirlerini dikkate almadıklarını ve kendi sorunları ile bireysel dünyalarındaki monologlara hapsediklerini ortaya koyar. Konuşmalarını devam ettirmelerine rağmen, Estragon’un botlarından başka bir şeye yoğunlaşamazken, Vladimir’in kendi zihnindeki sorularla boğuşması, bunun kanıtıdır.

Vladimir ve Estragon ikilisinin ‘konuşma sırası yapıları’nın analizi, benzer şekilde, konuşma konusunu kontrol edenin ve söz verenin Vladimir olduğunu gösterir. Vladimir’in konuşmayı yönetmesi ve konuşulan konuyu belirleyerek Estragon’un da bu konuya dâhil olmasını istemesi, onun Estragon’dan daha aktif olduğunu belirtirken, Estragon’un ise pasifliğine ve düşünsel eksikliğine dair sezdirilerde bulunur. Örneğin, Estragon “Neden bana yardım etmiyorsun?” diye sorduğunda, Vladimir ona uygun cevap vermek yerine “Bununla birlikte, bazen o son anın geldiğini hissedirim. O zaman tamamen tuhaflaşırım.” (Beckett, 2006a: 2) ifadesini kullanarak, Estragon’un sorusundan tamamen farklı bir konuya dalar. Bu şekilde ‘bağıntı ilkesi’ni yıkarak onu önemsemediğini gösterir. Üstelik, “İncil’i hiç okudun mu?” (Beckett, 2006a: 4) şeklindeki sorusuyla, onun yardım çılgınlıklarını bastırır. En önemli olarak ise, bazen “DEH-ŞETE” (“AP-PALLED”) kapıldığını (Beckett, 2006a: 3) ifade edişindeki ‘yazımsal sapma’nın ve dolayısıyla ‘önceleme’nin de sergilediği gibi, sadece kendine yoğunlaşır ve Estragon’un konuşmadan soyutlanmasını sağlar. Ancak, bu şekilde ‘olumsuz imaj’ı tehdit edilerek konuşmada kukla konumuna indirgenen Estragon, kendi sesini duyurmaz ve dinlenmediğinin farkında olsa da Vladimir’in sorularını yanıtlamaya devam eder.

Estragon'un sorulana bilinçsizce cevap vermesi ise, onun Vladimir'e bağımlı olduğunu ve düşünsel yönden zayıflaşarak robot konumuna indirgendiğini ortaya koyar.

Vladimir ve Estragon arasındaki konuşmanın 'konuşma sırası yapıları'na göre analizi, son olarak, Vladimir'in Estragon'a "Gogo" diye hitap ettiğini ve Estragon'un ise "Ne?" (Beckett, 2006a: 4) diye karşılık verdiğini ortaya koyar. Vladimir'in Estragon'a "Gogo" diye hitap etmesi, yakın arkadaş olduklarını ve aralarında sosyal mesafenin olmadığı izlenimini verirken, Estragon'un "Ne?" (Beckett, 2006a: 4) diye sorması da samimi olduklarına dair sezdirilerde bulunur; ancak, Vladimir'in "Gogo" diye hitap ettiği Estragon'u duymak bile istemediği ve Estragon'un da ondan kopuk olduğu dikkate alındığında, yakınlık belirten bu ifadelerinin aslında aralarındaki uçurumun derinliğini sergilediği açıklık kazanır. 'Anlamsal sapma'ya uğratarak ironik bir şekilde öncelenen bu ifadelerinin de belirttiği gibi, farklı evrenlere gömülü olmalarına rağmen birbirlerine yakınlarmış gibi davranmaları ve konuşmalarının amaçsızlığını örtük bir şekilde devam ettirmeleri ise, Torrance'ın (2003) da belirttiği gibi, aralarında herhangi bir bağın bulunmadığını ve sadece "alışkanlıktan" dolayı birbirlerini terk edemediklerini sergiler (79).

Oyundaki Pozzo'nun yer aldığı diyalogların 'konuşma sırası yapıları'na göre analizi de, Pozzo'nun hem başlangıçtaki hem de körlüğe uğradıktan sonraki özelliklerine dair önemli bilgiler sunar ve Pozzo'daki değişimin Vladimir ve Estragon ikilisinin ona karşı olan tutumlarını nasıl farklılaştırdığını açıkça sergiler. Örneğin, oyunun başlangıcında Pozzo kendine o kadar güvenir ki Vladimir ve Estragon sormadan "Kendimi takdim edeyim: Pozzo" diyerek kibirli bir şekilde onlara kendini tanıtır ve henüz yeni tanışmalarına rağmen "Godot kim?" (Beckett,

2006a: 15) diye sorarak onların konuşmalarına kendini zorla dâhil etmek ister. Üstelik, kendisinin herkesten üstün olduğunu düşünerek, onlara Lucky’e davrandığı gibi davranır ve sözel saldırılarla onların hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz imaj’larını tehdit eder:

VLADIMIR: Kim söyledi bunu size?

POZZO: Yine benimle konuşuyor! Bu böyle giderse, belli ki ahbap olacağız.

ESTRAGON: Neden çantalarını yere koymuyor?

POZZO: Onunla ben de tanışmak isterdim. Ne kadar çok insan tanırsam o kadar fazla mutlu olurum. En alçak yaratık sayesinde bile insan daha akıllanır, zenginleşir, sahip olduğu nimetlerin önemini daha iyi anlar. Siz bile... [*Onlardan söz ettiğini belirtmek için gösterişli bir şekilde onlara bakar.*] ... kim bilir, belki de siz bile bana bir şeyler kazandırabilirsiniz.

ESTRAGON: Neden çantalarını yere koymuyor?

POZZO: Ancak bu beni şaşırtır.

VLADIMIR: Sana bir soru soruluyor.

POZZO: [*Oldukça memnun.*] Soru! Kim? Ne? Bir dakika önce, korkudan titreyerek bana Bayım diye sesleniyordunuz. Şimdi bana sorular soruyorsunuz. Bunun sonu iyi görünmüyor! (Beckett, 2006a: 22)

Görüldüğü gibi, Vladimir ve Estragon Lucky’nin çantalarını neden yere koymadığına dair Pozzo’dan cevap almaya çalışır; ancak, kendini onlardan üstün tutan Pozzo, onların sorularını cevaplamaz. Pozzo’nun Vladimir ve Estragon ikilisine karşı bu umursamaz tutumu, onun onlardan daha üstün sosyal ve kişisel güce sahip olduğunu göstermektedir. Verilen diyalogdaki konuşma uzunluklarının karşılaştırılması da Pozzo’nun onlardan daha baskın olduğunu ortaya koyar; çünkü, toplamda 77 kelime kullanan ve 4 kez söz alan Pozzo’nun 19,25 değerindeki konuşma uzunluğu, Vladimir ve Estragon’un 4 değerindeki konuşma uzunluğunun neredeyse 5 katı değerindedir. Verilen diyalogdaki soruları soranların Estragon ve Vladimir olması, aynı zamanda, konuşmanın onların kontrolü ile yönlendirildiği izlenimini oluşturur;

ancak, konuşmadaki soruları soranların Pozzo yerine bu ikili olması, konuşmanın onlar tarafından kontrol edildiğini göstermez. Bunun nedeni ise, Pozzo'nun onların sordukları soruları gürültü olarak tanımlanması ve onları cevaplandırmaya değer görmemesidir. Örneğin, Vladimir, "Kim söyledi bunu size?" diye sorduğunda, Pozzo ona uygun cevap vermek yerine 'bağıntı ilkesi'ni bilinçli olarak yıkarak, "Yine benimle konuşuyor! Böyle giderse, belli ki ahbab olacağız" (Beckett, 2006a: 22) ifadesini kullanır ve onu küçümser. Benzer şekilde, Estragon, "Neden çantalarını yere koymuyor?" (Beckett, 2006a: 22) diye sorduğunda, Pozzo, uygunsuz bir şekilde, Godot'la tanışmak istediğinden bahseder. Bu şekildeki 'bağıntı ilkesi'ni yıkan cevapları ile üstelik onların benliklerine de saldırır. Pozzo'nun bu ikilinin benliklerini tehdit edişi en açık şekilde ise, onlara hitap ederken kullandığı ifadelerin analizi ile açıklık kazanır. Örneğin, "En alçak yaratık sayesinde bile insan daha akıllanır, zenginleşir, sahip olduğu nimetlerin önemini daha iyi anlar. Siz bile..." (Beckett, 2006a: 22) ifadesinden de anlaşılacağı gibi, Pozzo onları "yaratık"la özdeşleştirir ve hatta "siz bile" diyerek onların "yaratıklar"dan bile düşük konumda olduğu sezdirinde bulunur. Benzer şekilde, "Sana bir soru soruluyor" ifadesiyle 'tarz ilkesi'ni bilinçlice yıkan ve böylece onları dinlemesini isteyen Vladimir'e cevap vermeyerek "Soru! Kim? Ne?" (Beckett, 2006a: 22) ifadelerinde bulunmakla yetinir. Bu doğrultuda ise, ona hangi cüretle soru sorulabileceğine dair şaşkınlığını belirterek, yakınlık ve samimiyet göstergesi sayılan ikinci tekil şahıs zamiri 'sen' ile hitap edilmesine karşı tepkisini dile getirir.

İkinci perdede ise, Pozzo'nun küçümsediği Vladimir ve Estragon karşısında güçsüzleştiği ve onlara uyguladığı zorbalıktan sıyrılarak duyulmayan yardım çağlıkları arasında kaybolduğu gözlemlenir:

VLADIMIR: Gogo!

POZZO: [*Yalpalayan Lucky'ye yapışarak.*] Ne o? Kim o?
[*Lucky düşer, her şeyi düşürür, ve kendisiyle birlikte Pozzo'yu da düşürür. Çaresizce dağılmış yüklerin arasında kalırlar.*]

ESTRAGON: Bu Godot mu?

VLADIMIR: Sonunda! [*Yığına doğru gider.*] Sonunda, takviye kuvvetleri!

POZZO: İmdat!

ESTRAGON: Bu Godot mu?

VLADIMIR: Gücümüz azalmaya başlamıştı. Artık akşamı görebileceğimiz kesin.

POZZO: İmdat!(Beckett, 2006a: 69)

Görüldüğü gibi, körlüğe uğrayan Pozzo, Vladimir ve Estragon karşısında güçsüz konuma indirgenir ve başlangıçtaki zorba tavırlarına rağmen aşağıladığı kişilerden yardım isteyebilecek kadar düşkünleşir. Körlüğe uğramasıyla Pozzo'nun Didi ve Gogo önünde eski kişisel gücünü kaybetmesi ve kibirle şekillenen özgüveninden sıyrılması, 2,3 değerindeki konuşma uzunluğunun Vladimir'in 4 değerindeki ve Estragon'un ise 3 değerindeki konuşma uzunluğundan düşük oluşuyla da açıklık kazanır. Verilen bu konuşmanın analizi, aynı zamanda, konuşma konusunu yönetenin Vladimir olduğunu, Estragon'un bu konuya dâhil edildiğini ve cevaplanmaya değer görülme-yen Pozzo'ya ise söz hakkı bile tanınmadığını gösterir. Bu durum, Vladimir ve Estragon'un sosyal olarak aynı konumda kalsalar da kişisel açıdan Pozzo'dan üstünleştiklerini sergiler. Karic'in (2007) ifadesiyle, "aktif, güçlü, ve kontrol edici" olmaları için zemin hazırlayan ve Godot'yu beklemenin sıkıcılığından uzaklaşmaları için onlara fırsat tanıyan bu "rol değişimi" (240), Pozzo'nun "İmdat!" diyerek yardım dilerken Estragon'un ona dolaylı olarak "bu" diye seslenmesi (Beckett, 2006a: 22) ile de açıklık kazanır. "İmdat!" ifadesi derin bir çaresizliğin göstergesi iken, "Bu Godot mu?" (Beckett, 2006a: 22) ifadesindeki işaret zamirinin kayıtsızlık ve küçümseme belirtmesi ise, bu değişikliğin kanıtıdır. Bu doğrultuda, Pozzo'nun

başlangıçta aşağıladığı kişilerce aşağılandığı ve Didi ve Gogo'nun kendi sorunlarına dalmaları ile duyulmaya bile değer görülmemeyerek en acı verici 'olumlu' ve 'olumsuz' 'incelik karışıklığı'na maruz bırakıldığı iki farklı perdeden alınan 'konuşma sırası yapıları'nın analizi ile açıklanır.

Didi, Gogo ve Pozzo karakterlerinin kişilikleri gibi Lucky'nin kimliği de, 'konuşma sırası yapıları'nın analizi ile aydınlığa kavuşur. Örneğin, Lucky'nin oyunda yalnızca emredilence konuşması ve emri yerine getirmek için söylediği "Diğer yandan, dikkate alınması gereken-" (Beckett, 2006a: 35) şeklindeki ifadesinin bile "Dur!" diyen Pozzo'nun 'olumsuz imaj' zedeleyici emri ile kesilmesi, onun güçsüzlüğünü ve Pozzo'ya muhtaçlığını gösterir. Benzer şekilde, "Düşün!", "Dur!", ya da "Dön" (Beckett, 2006a: 35) gibi zorlayıcı emirlere maruz kalışı ve iletişime dâhil edilmeye değer görülmemesi, onun Pozzo tarafından nasıl manipüle edildiğini ve değersizleştirildiğini gösterdiği gibi, sosyal ve kişisel açıdan da düşük seviyede olduğunu ve çaresizliğini belirtir. Lucky'nin Pozzo karşısındaki çaresizliği, en önemli olarak ise, Pozzo'nun ona seslenirken kullandığı hitap kelimelerinin yıkıcı gücü ile açıklık kazanır. Örneğin, Pozzo, onu Zeus tarafından başı ve kollarıyla göğü tutmakla cezalandırılan Atlas (Hansen, 2004: 126) ile özdeşleştir ve "Yaşlı köpekler bile bundan daha haysiyetlidir" (Beckett, 2006a: 24; 25) diyerek, onu hayvanlardan bile daha kötü bir konuma iter. Bu doğrultuda ise, Lucky'yi sömürmenin ona verilen bir hak olduğu sezdirisinde bulunarak kendini yüceltirken, Lucky'yi nesneleştirir.

Son olarak, Godot'dan haber getiren Çocuğun kişiliği ve diğer karakterle olan ilişkisi de, 'konuşma sırası yapıları' ile açıklanır. Örneğin, Çocuğun Vladimir'e "Bayım" diye hitap etmesi, Vladimir'in her sorduğu soruya "Evet, Efendim"

(Beckett, 2006a: 42) diye cevap vermesi ve sadece söz hakkı tanındığında söz alması, onun Vladimir'e saygı duyduğunu, Vladimir'den korktuğunu ve kuklalaştırılarak düşünsel açıdan yoksunlaştırıldığını belirtirken, Estragon'un tepkilerine rağmen sadece Vladimir'le söz alışverişinde bulunması ise, Vladimir'in yetkinliğine ve otoriter kişiliğine dair sezdirilerde bulunur.

3.4. *Godot'yu Beklerken*'de İncelik

Bireyler arasındaki etkileşimin devam ettirilmesinin gerisinde 'incelik' kurallarına uyulması ve konuşmacıyla dinleyicinin birbirleriyle uyumlu bir işbirliği içerisinde olmaları yer alır. Ancak, *Godot*'un 'incelik kuramı' doğrultusundaki analizi, oyundaki başlıca tüm karakterlerin 'incelik' kurallarını yıkarak birbirleri ile iletişim kurmak yerine sözel bir savaş içerisine girdiklerini ve birbirleri üzerinde güç elde etmek için her türlü 'olumlu', 'olumsuz', 'doğrudan', 'dolaylı' ya da 'açık' 'imaj zedeleyici eylemleri' bu doğrultuda kendilerine kalkan ettiklerini sergiler. Bu şekilde ise, 'şemalar'la çelişmesine rağmen karakterlerin aralarındaki diyalogların aslında iletişimin göstergesi olmadığı ve bastırılmış duygularını ve nefretlerini açığa çıkarıp kendilerini tatmin etmeleri için onlara fırsat sağlayan sözel işkence araçları olarak görev gördükleri açıklık kazanır.

Godot'daki karakterlerden ilk olarak Estragon ve Vladimir ikilisinin birbirlerini elli seneden fazla bir süredir tanıdıkları ve birbirlerine asıl isimleriyle hitap etmek yerine Gogo ve Didi gibi samimiyet göstergesi sayılan isimlerle seslendikleri dikkate alındığında, her ikisinin de arasında yakınlık olduğu sanılır. Ancak, içinde yer aldıkları diyalogların 'incelik kuramı' ile incelenmesiyle, aralarında aslında yakınlık olmadığı ve 'yakın iki arkadaş şeması'ndansa 'iki düşman

şeması'na daha yakın oldukları açıklık kazanır. Bunun nedeni ise, oyun boyunca birbirlerini aşağılamaları ve birbirlerini dinlemek bile istemeyerek birbirlerinin hem 'olumsuz' hem de 'olumlu' 'imaj'larına saldırmalarıdır. Bu saldırılardan biri, örneğin, Estragon'un rüya gördüğünü ifade ettiği sahnede gözlemlenir; çünkü, rüyasını Vladimir'e anlatmak istemesine rağmen rüyayı dinlemesi beklenen Vladimir onun bu isteğini kabaca reddeder:

ESTRAGON: [*Durumunun ciddiyetini anlamış.*] Uyuyordum!

[*Sitemkârca.*] Uyumama izin vermeyecek misin?

VLADIMIR: Kendimi yalnız hissettim.

ESTRAGON: Bir rüya gördüm.

VLADIMIR: Anlatma!

ESTRAGON: Rüyamda gördüm ki-

VLADIMIR: ANLATMA! (Beckett, 2006a: 8)

Görüldüğü gibi, rüya gören Estragon "Bir rüya gördüm" diyerek Vladimir'e rüyasını anlatmak ister; ancak, onu dinlemek istemeyen Vladimir "Anlatma!" (Beckett, 2006a: 8) şeklindeki 'emir edimi'yle onu engeller. Üstelik, Estragon rüyasını "Rüyamda gördüm ki- " diyerek tekrar anlatmak istediğinde onun sözünü keser ve büyük harflerle yazılarak 'yazımsal sapma'ya uğratılan ve böylece 'öncelenen' "ANLATMA!" (Beckett, 2006a: 8) ifadesinin de belirttiği gibi, yüksek sesle susmasını söyleyerek sinirli bir şekilde ona bağırır. Bu doğrultuda ise, Estragon'un hem 'olumlu' hem de 'olumsuz' 'imaj'ını tehdit eder; çünkü, onu dinlemeyerek onun dinlenme isteğini sonuçsuz bırakırken, değersiz olduğu sezdirisinde bulunarak onu aşağılar. Vladimir'in 'imaj zedeleyici eylemler'inin 'doğrudan' oluşu ve verdiği zararın hafifletilmeyerek 'açık' bir şekilde uygulanması da, aynı zamanda, Estragon'a karşı bu aşağılayıcı tavrında ne kadar acımasız olduğunu sergiler. Verilen diyalog, benzer şekilde, Vladimir'in bencilliğine dair de sezdirilerde bulunur; çünkü,

Estragon’u uyandırmasının gerisindeki amaç sadece kendi yalnızlığını bastırmaktır. Vladimir’in Estragon’u sadece kendi isteklerini tatmin etmek amacıyla uyandırışı, böylece, Estragon’u nesneleştirdiğini ve örtük bir şekilde onu kendi amaçlarını gerçekleştirmeye yönelik bir araç konumuna indirgediğini sergileyerek, onun ‘olumlu imaj’ını nasıl yıktığını ortaya koyar. Verilen diyalogda sergilendiği gibi, Estragon’un rüyasını dinlemeyerek onu bir gürültü ile özdeşleştiren Vladimir, Estragon’un ‘imaj’ına verdiği bu zararı, aynı zamanda, onun kendisine bağımlı olduğunu ima ederek de gerçekleştirir. Örneğin, Estragon’u uzun bir aradan sonra yeni görmesine rağmen “Düşünüyorum da... yıllardır...ben olmasam... ne yapardın...?” diye sorar ve sonrasında ise “Eminim ki, şuan bir kemik yığınıydın” (Beckett, 2006a: 2) diyerek kendi sorusunu cevaplar. Bu ifadeleri ile kendi kişiliğindeki üstünlüğü ve gücü ima eden Vladimir, kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştirir ve kendi ayakları üzerinde duramayacak kadar akılsız olduğunu ima ettiği Estragon’un ‘olumlu imaj’ına zarar verir. Vladimir karakteri Estragon’a karşı olan bu umursamaz ve küçümseyici tavrını, benzer şekilde, Estragon ondan “Geneleve giden İngilizin hikâyesini” anlatmasını istediğinde de gösterir; çünkü, Estragon’un bu isteğine, “Öf, kes şunu!” (Beckett, 2006a: 8) şeklindeki hem ‘olumsuz’ hem de ‘olumlu’ ‘incelik karşıtlığı’ sergileyen cevabıyla karşılık verir. Bu şekildeki ‘doğrudan açık’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylem’i ile Estragon üzerinde baskı kurar ve “KES ŞUNU!” (Beckett, 2006a: 9) ifadesiyle bu zararın derecesini daha da artırarak Estragon’un ‘olumlu imaj’ına daha yıkıcı bir zarar verir. “Öf, kes şunu!” ile dilbilgisel açıdan aynı olsa da hepsi büyük harflerle yazılarak ‘yazımsal sapma’yla ‘öncelenen’ “KES ŞUNU!” (Beckett, 2006a: 8; 9) ifadesinin

Estragon’a sağır ve geri zekâlı muamelesi yapılmasında rol oynayışı ise bunun kanıtıdır.

Vladimir gibi Estragon da ‘imaj zedeleyici eylemler’de bulunur. Örneğin, Vladimir’e neden kendilerini asamayacaklarını açıklarken “Çalıştırsana saksıyı” (“Use your intelligence, can’t you?”) ve “Kullansana kafanı” (“Use your head, can’t you?”) (Beckett, 2006a: 10) ifadelerini kullanır. Böylece, Vladimir’in düşünsel açıdan yoksun olduğunu ima ederek ve ona emrederek Vladimir’in hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj’ına saldırır. “Can’t you?” (Beckett, 2006a: 10) ifadesini ‘emir söz edimi’ ile aynı anda kullanarak bu ‘imaj zedeleyici eylem’inin Vladimir’in düşünsel gücüne verdiği zararı hafifletmesi ise, düşünememenin mazur görülebilecek bir eksiklik olduğunu sergiler. Vladimir’in ‘imajlar’ına zarar veren Estragon, ‘imaj zedeleyici eylemler’ini, en belirgin olarak ise, Vladimir’in isteklerini yerine getirmeyerek gerçekleştirir. Örneğin, Vladimir ona iki hırsızın hikâyesini anlatmak istediğinde “Hayır” (Beckett, 2006a: 4) diyerek Vladimir’i engeller. Bu şekilde, “Hayır” (Beckett, 2006a: 4) ifadesinin ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj’lara verdiği zararın hafifletilmeyerek kesin sınırlara sahip olmasının da kanıtladığı gibi, Vladimir’in sıkıcı olduğunu acımasızca ima eder ve onu sessizliğe itmekten âdeta zevk alır. Benzer şekilde, ona “Gel de sarılayım sana” diyen Vladimir’e “Dokunma bana! Soru sorma! Konuşma benimle!” (Beckett, 2006a: 49) diyerek karşı çıkar. Estragon’un ona yaklaşmak isteyen Vladimir’e karşı olan bu ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemler’i, ilk bakışta onun Vladimir’den uzaklaşmaya çabaladığı izlenimini oluşturur; ancak, oyun bütünüyle incelendiğinde ‘emir söz edimi’ ile kurulmuş ve ‘incelik karşıtlığı’ gösteren bu ifadelerin gerisinde aslında yalnız kalma korkusunu bastırma gereksiniminin yer aldığı açıklık kazanır. Daha açık ifade

edilecek olursa, Estragon Vladimir’e bağımlı olduğunun farkındadır; ancak, başkasına bağımlı olma fikri ona acı verdiği için bu farkındalığını bastırmaya çalışır. Bu süreçteki yanılsama ve gerçekler arasında yaşadığı paradoksal durum içerisinde ise, inanmadığı ancak kendini inandırmaya çalıştığı ifadelerde bulunur; çünkü, ancak böylece kendini kanıtlayabileceğini düşünmektedir. Her iki ifadenin aynı anda kullanılması ‘bağıntı ilkesi’ne ters düşmesine rağmen “Dokunma bana!” diye bağırdıktan sonra “Benimle Kal!” (Beckett, 2006a: 49) isteğinde bulunması, bu paradoksal durumunun göstergesidir. Bu şekilde, Estragon’un ‘imaj zedeleyici eylemler’inin gerisinde çoğunlukla yalnızlık korkularını ve Vladimir karşısındaki değersizliğini sözel saldırılarla örtme amacı olduğu söylenebilir. Ünlem işaretiyle verilmesiyle sinirli bir şekilde söylenildiği sonucuna varılan Estragon’un “Sarıl bana!” (Beckett, 2006a: 9) emri, bunun en önemli kanıtıdır. Bilindiği gibi, ‘sarılmak’ sevgi göstergesidir ve zorla yaptırılacak bir eylem değildir; ancak, Estragon, Vladimir’in ona sarılmasını emreder. Bu şekilde, ‘anlamsal sapma’ya uğrayan sarılma eylemi, Vladimir’in ‘olumsuz imaj’ını tehdit ettiği gibi aslında hiçliğe itilen ve sevgiden yoksunlaştırılan Estragon’un ‘imaj’larının zarar görmüş olduğunu da belirtir; çünkü, Estragon’un kendisine sarılmasını emretmesi, sevgiden mahrum bırakıldığının ve karanlığa itildiğinin göstergesidir. Vladimir’i hedef aldığı belli edilerek ve verdiği zarar hafifletilmeyerek, ‘doğrudan’ ve ‘açık’ bir şekilde ‘imaj zedeleyen’ “Sarıl bana!” (Beckett, 2006a: 9) ifadesi, yalnızca Estragon’un değil aynı zamanda Vladimir’in de insancıl duygulardan ne kadar uzaklaştığını sergileyerek, en katıksız duyguların bile mekanikleştiğini ve eyleme dönüştüğünü de ifade eder. Vladimir ve Estragon ikilisinin insancıl duygulardan soyutlanmaları, benzer şekilde, zaman geçirmek için birbirlerine hakaret etmeleri ile de sergilenir:

ESTRAGON: İşte böyle, Hadi birbirimize küfredelim!
VLADIMIR: Moron!
ESTRAGON: Mikrop!
VLADIMIR: Düşük!
ESTRAGON: Aşağılık!
VLADIMIR: Lağım faresi!
ESTRAGON: Papaz!
VLADIMIR: Geri zekâlı! (Beckett, 2006a: 67)

Vladimir Estragon’a “Moron!”, “Düşük!” ve “Lağım faresi!” gibi ‘olumlu imaj zedeleyici’ ifadelerle seslenirken, Estragon da onu “Mikrop!, “Aşağılık!” ve “Papaz!” gibi ifadelerle çağırır. İçinde bulundukları “zor durum” a çözüm getirmek için yer aldıkları bu gibi “şiddet” içeren ve “kaçış sağlayıcı” bir “fantezi” sunmasına rağmen “sonuçsuz” kalan oyunlar (Karic, 2007: 245), Vladimir ve Estragon ikilisinin birbirlerinin öz saygılarına değer vermediklerini sergiler. Verilen diyalog, benzer şekilde, ‘küfretme’ eyleminin ‘anlamsal sapma’ya uğratıldığını gösterir; çünkü, ‘şemalar’a göre, ‘küfretme’, sinirli durumlarda gerçekleştirilen ve ‘imaj’larını korumak isteyen bireylerin genellikle kaçındıkları olumsuz bir eylemken, Vladimir ve Estragon ‘küfretme’ eylemini olumlu bir eylem yerine koyarlar ve aşağılayıcı ifadelerinin sonunda yer alan ünlem işaretlerinin de belirttiği gibi bu ifadelerin verdiği ‘imaj zedeleyici’ zarardan etkilenmeyip bu ifadeleri kullanmaktan aşırı heyecan ve memnuniyet duyarlar. Vladimir ve Estragon’un ‘küfretme’ eylemini bu şekilde ‘anlamsal sapma’ya uğratarak eğlendirici bir boş zaman aktivitesi gibi algılamaları, onların şiddete, korkuya ve onur kırıcı sözlere alışkın olduklarını sergiler ve savaş sonrası dönemdeki bireyler için dehşetin nasıl sıradanlaştığına dair sezdiride bulunur. En önemlisi, ezik konumundan sıyrılmak istemesine rağmen bu küçük düşürücü sözlerin söylenmesi fikrinin Estragon tarafından önerilmesi, ondaki psikolojik çöküntüyü belirtirken, Vladimir’in de bu eylemde severek yer alması ise,

her ikisin de öz saygılarını aslında çoktan yitirmiş olduklarını ve yitirebilecekleri bir ‘imaj’dan yoksun oldukları için umursamadan birbirlerine saldırdıklarını iletir.

Vladimir ve Estragon ikilisi gibi, Pozzo karakteri de ‘incelik karşıtlığı’ ile şekillenir ve sahip olduğu sosyal ve kişisel üstünlüğü kullanarak karşısındaki bireylerin ‘imaj’larına zarar verir. Pozzo’nun kaba ve kibirli kişiliği, ilk olarak, Vladimir ve Estragon’la karşılaştığı birinci sahnede gözlemlenir. Örneğin, henüz ilk kez karşılaşmalarına rağmen, Pozzo “Ben Pozzo!” diye kendini tanıtır ve Vladimir ve Estragon tepkisiz kalınca “Bu isim size bir şey ifade etmiyor mu?” (Beckett, 2006a: 15) diye sorar. “Ben Pozzo!” (Beckett, 2006a: 15) ifadesini kullanan Pozzo, böylece, kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştirirken, önemsizleştirdiği Vladimir ve Estragon’un ‘olumlu imaj’ına zarar verir. Benzer şekilde, “Bu isim size bir şey ifade etmiyor mu?” (Beckett, 2006a: 15) ifadesiyle de Vladimir ve Estragon’un onu tanımamalarına olan şaşkınlığını belirterek kendisinin çok önemli bir insan olduğunu ima eder ve sahip olduğu bu özgüven doğrultusunda onların benliklerine zarar verir. Pozzo’nun bu ‘imaj zedeleyici eylem’inin verdiği zarar “PPPOZZZO!” (Beckett, 2006a: 15) ifadesini kullanması ile de artar; çünkü, harflerinin büyük yazılmasıyla ve tekrarlanmasıyla ‘yazımsal sapma’ya uğratılan ve ‘öncelenen’ bu ifade, sonunda yer alan ünlem işaretinin de belirttiği gibi, Pozzo’nun kendi ismini üstüne basarak söylediğini ve Vladimir ve Estragon’a akılsız ve cahil muamelesi yaptığını ortaya koyar. Böylece, Vladimir ve Estragon üzerinde zorla hâkimiyet kurmaya çabalayan Pozzo, benzer şekilde, ‘doğrudan’ ‘imaj zedeleyici eylemler’i de kendini tatmin etmek amacıyla kullanır. Örneğin, Estragon “Biz buralı değiliz, efendim” dediğinde, Pozzo, düşünceli bir şekilde, “Yine de insansınız. [...] Görüldüğü kadar. [...] Benimle aynı türden” ifadesini kullanır ve kahkahaya boğularak, “Pozzo ile aynı

türden! Tanrı'nın suretinde yaratılmış olandan!" (Beckett, 2006a: 15) diye ekler. "Yine de insansınız" (Beckett, 2006a: 15) şeklindeki 'doğrudan' 'imaj zedeleyici eylem'i ile onların yaşamdaki anlamsızlığına değinerek 'açık' bir şekilde 'olumlu imaj'larına zarar verir. Kişiliğindeki kibre ve Tanrı gibi mükemmel olduğunu düşünecek kadar kendini beğenmişliğe ı ışık tutan "Pozzo ile aynı türden! Tanrı'nın suretinde yaratılmış olandan!" (Beckett, 2006a: 15) ifadesini kullanarak ise, kendi 'olumlu imaj'ını pekiştirir ve onların 'olumlu imaj'larını daha derin bir tehlikeye atar; çünkü, Tanrı ile eşdeğer güçte olduğu için kendisinin ulaşılmaz olduğunu ima ederek, insan olsalar bile ona yaklaşamayacaklarını ve dolayısıyla hayata dair herhangi bir anlam taşımadıklarını ifade eder. Kendini Tanrı ile özdeşleştirerek Vladimir ve Estragon'un anlamsızlığına vurgu yapan Pozzo, bu aşağılayıcı tavrını onları sıradanlaştırarak da sürdürür. Örneğin, onların mükemmellikten uzak olduğunu ifade ederek, "Evet, beyler, benzerlerimden uzun süre ayrı kalamam [...] bu benzerlik kusurlu olsa bile" (Beckett, 2006a: 17) der. Açık olmamasıyla ve fazla kelime ile ifade edilmesiyle 'tarz ilkesi'ni yıkan bu ifadesi aracılığıyla, onların fakir ve önemsiz olduğu imasında bulunarak, 'dolaylı' bir şekilde onların 'olumlu imaj'larını tehdit eder. Üstelik, 'dolaylı' bir şekilde 'olumlu imaj zedeleyici' bu eylemiyle "beyler" (Beckett, 2006a: 17) kelimesini kullanması, onların 'imaj'larına verdiği zararı hafifletmeye çalıştığı izlenimini verse de, kişiliğindeki despotluk ve duyarsızlık dikkate alındığında, saygı belirten bu ifadenin aslında ironi içerdiği sonucuna ulaşılır. Pozzo'nun "beyler" (Beckett, 2006a: 17) ifadesini kullanışının aslında bir ironiden öteye gitmemesi, benzer şekilde, onları düşünme yeteneğinden bile yoksun olarak gördüğünü belirten "Kim! Siz düşünmeyi biliyorsunuz, siz ikiniz?" (Beckett, 2006a: 32) sorusu ile de kanıtlanır. Görüldüğü gibi, Pozzo, soru

işareti alması gerekirken ünlem işareti olarak ‘yazımsal sapma’ya uğratılan “Kim!” ifadesini ve ‘bildirme’ yapısında kurulmasına rağmen ‘soru edimi’ni gerçekleştiren “Siz düşünmeyi biliyorsunuz, siz ikiniz?” (Beckett, 2006a: 32) ifadesini kullanarak, Vladimir ve Estragon’un düşünebilmelerinin olanaksızlığına dair sezdiride bulunur ve onları akılsızlıkla suçlayarak ‘olumlu imaj’larını tehdit eder. Vladimir ve Estragon’un düşünebilmelerine dair Pozzo’nun şaşkınlığı, bu şekilde, onları aptal konumuna indirgediğini gösterir. En önemli olarak ise, kendisine ait olmayan bir dilde konuşarak, “Sahip olduğum başkalarının sözlerinden ibaret” diyen *Adlandırılmayan* isimli eserdeki karakterin “dil yabancılaştırıcı etkisi”ne maruz kalışı (Taylor-Batty, 2007: 165) gibi, insanın duygulardan sıyrılarak aynı kalıba sığdırılmaya çalışan kukla konumuna indirgendiyine ve düşünebilme eyleminin artık gerçekleştirilemediğine dair sezdiride bulunur.

Bastırılmış duygularının yıkıcı etkisini Vladimir ve Estragon ikilisi üzerinde uygulayarak kabalığa erişen Pozzo, bu kabalığını ikinci olarak ise Lucky üzerinde sergiler ve ‘doğrudan’ ve ‘açık’ ‘imaj zedeleyici eylemler’i ile Lucky’nin hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj’ını tehdit eder. Lucky üzerindeki bu ‘imaj zedeleyici eylemler’ini ise, çoğunlukla, ‘emir söz edimi’ beraberindeki alçaltıcı hitap sözcükleri ile gerçekleştirir. Örneğin, durmasını emretmek için “Hoaa!” (Beckett, 2006a: 41) ifadesini kullanarak Lucky’yi kendine kölelik etmeye ve zorba kişiliğinin bağırıışları altında ezilmeye yazgılı bir hayvan konumuna indirger. Benzer şekilde, “Dur!”, “Dön!”, “Palto!”, “Kırbaç!”, “Daha yakına!”, “Daha ileri!” ve “Sepet!” (Beckett, 2006a: 16; 17) gibi tek kelimelik ve manipüle edici ‘emir söz edimler’ini kullanarak onu daha da hayvanlaştırır. Emirlerindeki minimalist yapı ise bunun kanıtıdır. Görüldüğü gibi, ‘getir’ fiilini düşüren “Palto!”, “Kırbaç!” ve “Sepet!”

(Beckett, 2006a: 17) gibi eksiltili ifadeler, sonlarında yer alan ünlem işaretlerinin de belirttiği gibi, Pozzo'nun Lucky'yi manipüle ederken ne kadar acımasızca davrandığını sergilerler. En kötüsü ise, aralarında sadece tek kelimelik ve emirden ibaret olan bir ilişkinin yer aldığını belirterek, yitik bir benliğe itilen Lucky'nin nasıl mekanikleştirildiğine açıklık kazandırır. Aynı şekilde, fiillerini düşüren 'eksiltili' 'emir söz edimler'i "Daha yakına!" ve "Daha ileri!" (Beckett, 2006a: 16; 17) de, Lucky'nin adeta bir kukla gibi yönlendirildiğini sergiler. Bu şekilde, Lucky'yi sürekli indirgeyen Pozzo, "Ayağa kalk, domuz!", "Dans et, sefil yaratık!" ve "Ayağa kalk, pislik!" (Beckett, 2006a: 17; 33; 38) gibi 'imaj zedeleyici eylemler'le de Lucky'ye karşı olan nefretini ifade eder ve onu despotça ezer. Ancak, "Gerçek şu ki, bu tür yaratıklardan kurtulamazsınız. Yapılacak en iyi şey bunları öldürmektir" (Beckett, 2006a: 25) şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı gibi, her ne kadar ondan kurtulmayı istese de nefret bağları ile bağlı olduğu Lucky'den kopamaz; çünkü 'efendi' olabilmesi ancak bir 'köle'nin varlığına bağlıdır. Sesin duyulmadığı bir evrende sesini duyurmak ve yitik varlığının farkına varılmasını sağlamak için, bu şekilde, nefret ettiği bir varlığa gereksinim duyması ise, Pozzo'nun Lucky'ye karşı olan yıkıcı sözlerinin neden kaynaklandığına açıklık getirir. Daha önemlisi, evrenden çoktan sıyrılmış ve anlamsızlığa indirgenmiş bir bireyle anlam bulmaya çabalaması, aslında kendi öz saygısının da ne kadar değersizleştiğine ve durumunun çaresizliğine dair sezdiride bulunurken, anlam bulmaya çalışırken kullanabileceği tek şeyin zorbalık olması ise, insanın şiddetin kölesi olduğuna, dehşetle çevrelendiğine ve insancıl değerlerini yitirdiğine dair ışık tutar.

Pozzo'nun onur kırıcı sözlerine maruz kalan Lucky, aynı şekilde, Vladimir ve Estragon'un da aşağılamalarına maruz kalır. Örneğin, Vladimir onu "kadınımsı" ve

“yarım akıllı” olmakla suçlarken, Estragon onun “salyalarına” ve “tükürüklerine” (Beckett, 2006a: 18) dikkat çekerek onu iğrençlikle özdeşleştirir. Bu doğrultuda ise, Lucky’nin ‘olumlu imaj’ını tehdit ederler. Ancak, Lucky’ye uygulanan ‘imaj zedeleyici eylemler’inin en yıkıcısını, onun nasıl düşünebileceğine dair hayrete düşen Vladimir’in “O düşünüyor mu?” (“He thinks?”) (Beckett, 2006a: 32) şeklindeki ‘bildiri tümcesi’ ile kurulmasına rağmen ‘soru edimi’ olarak işlev gören ve soru işareti olarak ‘yazımsal sapma’ya uğratılan ‘dolaylı’ ifadesi gerçekleştirir. Dili “varlık evi” diye tanımladığı “Hümanizm Üzerine Bir Mektup” isimli makalesinde, “düşünme”nin ve “kelimelerle üretme”nin “varoluş”un en önemli parçası olduğunu ileri süren Heidegger’in, bu şekilde, dili varlığın anlamıyla özdeşleştirmesi (aktaran Besbes, 2007: 153) dikkate alındığında Vladimir’in “O düşünüyor mu?” (Beckett, 2006a: 32) sorusunun gerisinde aslında ‘O var mı?’ sorusunun yer alması, bunun kanıtıdır.

Görüldüğü gibi, oyundaki başlıca karakterler, duyulmanın şiddetle eş değer olduğu bir evrende fark edilebilmek için, sürekli olarak, birbirleri ile güç savaşına girerler. İlk perdede “Tanrının suretinde yaratılmış” olduğunu düşünen Pozzo’nun bile “Yine de insansınız” diyerek ezdiği Vladimir ve Estragon ikilisi tarafından “Kasık biti!” olarak tanımlanması, “Yine şu Pozzo piçi” diye seslenilmesi ve yalnızca ‘para’ karşılığında duyulması (Beckett, 2006a: 15; 73; 75), karakterlerin içinde yer aldıkları bu savaşın ne kadar acımasız olduğunu belirtir.

3.5. *Godot’yu Beklerken*’de Söz Edimleri

Bireylerin istekleriyle dış dünyadaki koşulların uyumuna dayanarak hedeflenen amacı gerçekleştiren ‘söz edimleri’, kişilerin kimliklerini ve onları

çevreleyen koşulların özelliklerini yansıtmada oynadıkları önemli rolü *Godot*'da da üstlenirler. *Godot*'un 'söz edimleri' doğrultusundaki analizi, oyundaki başlıca karakterlerden olan ve kendilerini bekleyişe mahkûm eden Vladimir ve Estragon ikilisinin çoğunlukla 'soru sorma', 'ifade etme' ve 'emretme' 'söz edimleri' ile şekillendiğini; ve yalnızca Lucky'nin değil aynı zamanda Vladimir ve Estragon ikilisinin de 'imaj'larını tehdit eden Pozzo'nun ise birinci perdede 'emretme' ve 'aşağılama' eylemlerini gerçekleştirirken ikinci perdede yaşadığı körlük neticesinde 'yalvarma' ve 'yardım isteme' eylemlerinde bulunan 'emir' ve 'soru' yapısındaki 'söz edimleri'ni kullandığını gösterir. Bu doğrultuda, karakterlerin kullandıkları 'söz edimleri'nin çeşitlilik sergilediği her ne kadar belirgin olsa da, gerçekleştirilen 'söz edim'lerinin gerisinde başlıca 'korku', 'dehşet', 'zorbalık', 'şüphe', 'bulanıklık' ve 'bastırma' gibi çökmüş bir evrende tek vücut halinde birleşen duyguların yer aldığı açıklık kazanır.

İstedikleri kadar "oyun oynayabilir" olmalarına rağmen "yapmakta özgür olmadıkları tek şey sahneyi terk etmek, sahnedeki varoluşlarına son vermek" olan Vladimir ve Estragon (Grillet'den aktaran Yüksel, 2006: 54) ikilisi, acı verici bir bekleyişe hapsedildikleri bu evrenin bulanıklığı sonucunda sadece soyutlandıkları dış dünyaya dair değil aynı zamanda kendi düşüncelerine de dair şüphe beslerler. Psikolojik çöküntüyle parçalandıkları andan öteye gidememeleri ve yanılsamalarla durağanlığa gömülüp gerçekleşenleri unutmak isteyecek kadar kendilerinden kaçınmaları ise, onları kuşatan bu şüphenin cevaplanamaz sorulara dönüşmesine neden olur. Karakterleri kuşatan çözümsüz sorular, örneğin, Vladimir'in Estragon'a kim tarafından dövüldüğünü ve geceyi nerede geçirdiğini sorduğu sahnede gözlemlenir:

VLADIMIR: [*Gücenmiş, soğukça.*] Ekselanslarının geceyi nerede geçirdiğini öğrenebilir miyim?
ESTRAGON: [*İşaret etmeden.*] Orada.
VLADIMIR: Ve dövmediler seni?
ESTRAGON: Beni dövdüler mi? Tabii ki de beni dövdüler.
VLADIMIR: Her zamanki gibi aynı kişiler?
ESTRAGON: Aynı kişiler? Bilmiyorum. (Beckett, 2006a: 1)

Görüldüğü gibi, Vladimir'in ilk sorusunun 'istenilen etkisel gücü' Estragon'un nerede kaldığına dair belirli bir cevap almak olsa da 'gerçek etkisel güç' "Orada" (Beckett, 2006a: 1) şeklindeki dilbilgisel açıdan 'eksiltili' ve 'saptırılmış' ifade olur. Geçmişteki hayallerini hatırlayacak kadar dikkatli olduğu düşünüldüğünde, Estragon'un bir önceki geceyi nerede geçirdiğini hatırlamayarak bu soruya 'eksiltili' bir cevapla karşılık vermesi, yaşadığı ana bağlı olmadığını yansıtarak, kendini ait hissetmediği ve indirgendiği şimdiki zamandaki yaşamını örtmeye çalıştığını sergiler. Benzer şekilde, Vladimir "Ve dövmediler seni?" ve "Her zamanki aynı kişiler?" şeklindeki 'bildiri yapısı'yla kurulmuş olmalarına rağmen 'sorma edimi'ni gerçekleştiren ve soru işareti alarak 'yazımsal sapma'ya uğratılan ifadeleriyle onu sorguladığında, Estragon "Beni dövdüler mi?" ve "Aynı kişiler?" (Beckett, 2006a: 1) şeklindeki 'sorma edimi'ni kullanır. Estragon'un ona sorulan sorulara soru ile karşılık vermesi, gerçeklerden soyutlandığını ve yaşadıklarıyla yüzleşmekten kaçındığını sergilerken, cevaplamakta tereddüde düştüğü soruların kendi ile ilgili olması ise, kendisiyle memnun olmadığını, kendinden bile uzaklaştığını ve aynı şeylere sürekli maruz kaldığı için artık tepkisizliğe indirgendiğini gösterir. Kendi yaşadıklarına bu şekilde soru işareti ile yaklaşan Estragon, zaman konusunda da şüpheyne düşer ve 'soru edimi'ni kullanarak gerçeklerden uzaklaşmaya çalışır. Örneğin, Vladimir Godot'nun "Cumartesi" günü geleceğini söylediğini belirttiğinde,

Estragon birbiri ardına sıraladığı “Ama hangi Cumartesi?”, “Bugün Cumartesi mi?”, “Pazar değil mi?”, “Ya da Salı?”, “Ya da Cuma?”, “Ya da Perşembe?” (Beckett, 2006a: 7) sorularını kullanır. Estragon’un bu ‘soru edim’leri, onun zaman kavramından habersiz olduğunu ve hiçbir şey ifade etmeyen zamanın onun yaşamında yeri olmadığını gösterir. Üstelik, “Ama hangi Cumartesi?” (Beckett, 2006a: 7) şeklindeki ‘dilbilgisel sapma’ya uğratılarak ‘öncelenen’ sorusuyla, içinde bulundukları günün Godot’un gelişinin beklendiği ‘Cumartesi’ olmayabileceği sezdirisinde bulunması, Godot’un gelecek olmasına dair kendini kandırdığını da sergiler. Böylece, Estragon gerçeklerden sıyrıldığını düşünür; ancak, bu sıyrılma onun sonu hiç gelmeyecek olan durağan bir bekleyişin kölesi olduğu gerçeğine asla son vermediği gibi bu gerçeğin daha da onarılmaz darbelere yol açmasına neden olur. Daldığı yanılsamayla daha derin bir gerçeğe itilen Estragon, benzer şekilde, yalıtılmış olduğu çevresine de şaşkın gözlerle bakar ve Vladimir’in her ifadesine soru ile karşılık vererek ‘istenilen etki’nin bulanıklıkla sonuçlanmasına neden olur. Bu durumda ise, onunla karşılaştırıldığında kendinden daha emin olan Vladimir bile belirsizliğe hapsolür. Örneğin, ikinci perdede Vladimir “ağaç”tan bahsederek “Ve şimdi yapraklarla kaplanmış” dediğinde, Estragon “Ağaç?” ve “Yapraklar?” (Beckett, 2006a: 57) diye sorarak, şaşkınlığını ifade eder. Sanki daha önceden hiç duymamışçasına “Ağaç?” ve “Yapraklar?” (Beckett, 2006a: 57) şeklindeki ‘yazımsal sapma’ya uğratılarak ‘öncelenen’ ve ‘bildiri yapısında’ olmalarına rağmen ‘sorma edimi’yle hayret belirten bu ifadeleri kullanması, etrafında gerçekleşenlerden habersiz olduğunu gösterdiği gibi içindeki yaşam isteğini nasıl kaybettiğine dair de imada bulunur. Bunun nedeni ise, durağan yaşamlarına değişiklik getiren ve böylece umudu temsil eden yaprakların açmasına sevinmesi gerekirken, onun yaprak açan bir

ağacın varlığından bile habersiz olmasıdır. Bu doğrultuda Vladimir'in 'söz edimleri'nin 'istenilen etkisel gücü'nü başarısızlığa iten Estragon bu cevaplanmaz sorularını, benzer şekilde, Vladimir ona Pozzo'dan bahsettiğinde "Pozzo?" diye yanıtlayarak ve "Dün akşam ne yapmıştık?" diye sorduğunda ise, "Yapmıştık?" (Beckett, 2006a: 57; 58) diye karşılık vererek de sürdürür. Estragon'un "Pozzo?" (Beckett, 2006a: 58) ifadesini kullanması, kendini bıraktığı yanılsamanın ne kadar derin olduğunu gösterir. "İyi bir hafızaya sahip bir birey" hiçbir şey unutmadığı için hiçbir şey hatırlamaz" düşüncesi doğrultusunda varılan hafızanın "rutin"lerden ve "alışkanlıktan" ibaret olduğu ve dolayısıyla her gün yaşanılanların sahip olduğu mekaniklikle farkına varılmadığı gerçeği (Beckett'den aktaran Torrance, 2003: 81) dikkate alındığında ise, Estragon'un bu şekilde hayrete düşmesi, Pozzo'nun sürekli geldiğini ve dolayısıyla aralıksız olarak Pozzo'nun aşağılamalarına maruz kaldığını ima eder. Estragon'un "Pozzo?" (Beckett, 2006a: 58) diyerek Pozzo'yu hatırlamadığını iletmeye çabalamasının gerisinde, böylece, Pozzo tarafından 'imaj'larına verilen tehdidin gerçekliğini örtme amacının yer aldığı açıklık kazanır. Pozzo'nun varlığından şüphe ettiğini belirten ifadesiyle benzer özellikteki "Yapmıştık?" (Beckett, 2006a: 57) ifadesi ise, hafızasının zayıf olarak algılanmasına neden olsa da yaptıklarının aslında hiçlikle eşdeğer olduğunu ima eder. Bu doğrultuda, Estragon'un sürekli olarak soru sorması ve gerçekleştirenlere olmamış gibi şüpheli yaklaşması, onu çevreleyenlerin hep aynı yıkıcılıkla tekrarlandığını ve bu yıkıcı etkiden soyutlanmak için çevresinde yer alanların ezici etkisini hatırlamıyormuş gibi davrandığını belirtir. En önemli olarak ise, yaşamında yer alanların onu tatmin etmediğini ve onu tatmin etmeyen olayları aslında unutmayıp bastırdığını ifade eder. Onu sıkan botları dâhil olmak üzere pek çok şeyi

hatırlamadığını ima ederken, Pozzo'nun yemesi için ona fırlattığı "kemik" parçasını hatırlaması (Beckett, 2006a: 52; 66), bunun en açık kanıtıdır. Estragon'un özellikle "kemik" (Beckett, 2006a: 52) konusunda çalışmaya başlayan hafızası, üstelik, onun duygusal gereksinimlerden mahrum bırakıldığını ve bu nedenle yaşamdaki tek zevkinin sadece yemek yemek gibi fiziksel gereksinimlerinin karşılanması olduğunu sergiler. Onu tatmin eden bu fiziksel ihtiyacın basit oluşuyla ve hayvan konumuna indirgeyici özelliğiyle aşağılayıcı olan bir 'kemik' parçasına dayanması ise, öz saygının artık unutulduğunu ve mutluluğun 'imaj zedeleyici eylemler'de aranacak kadar zor bulunduğunu gözler önüne serer. Olaylara karşı şüpheli yaklaşımı sonucunda 'sorular'la şekillenen Estragon gibi Vladimir de 'sorular'a gömülüdür; ancak, Vladimir'in 'sorular'ı ona kaçış fırsatı sunmayıp sürekli kullandığı "Gece hiç gelmeyecek mi?" (Beckett, 2006a: 26; 29) sorusunun da belirttiği gibi, onu daha derin bir acıya hapseder. Vladimir ve Estragon'un iki hırsıza dair yer aldıkları konuşma, örneğin, bu durumu açıkça sergiler:

VLADIMIR: Dördünden biri. Diğer üçünden ikisi hiçbir hırsızdan bahsetmezken, üçüncüsü her ikisinin de ona kötü muamelede bulunduklarını söylüyor.

ESTRAGON: Kim?

VLADIMIR: Ne?

ESTRAGON: Neden bahsediyorsun? Kime kötü muamele etmiş? (Beckett, 2006a: 5)

Vladimir dört İncil'den sadece birinde kurtulan hırsızdan bahsedildiğini ifade ederken, Estragon'un "Kim?", "Neden bahsediyorsun?" ve "Kime kötü muamele etmiş?" (Beckett, 2006a: 5) diye sorması, Estragon'un onu dinlemediğini sergiler. Vladimir'in ise Estragon'un "Kim?" sorusuna "Ne?" (Beckett, 2006a: 5) diye karşılık vermesi, onun da Estragon gibi kendi evrenindeki 'sorularda' gömülü olduğuna

açıklık getirir. Ancak, daha sonra sorduğu “Neden diğerlerine değil de ona inanıyorlar?” (“Why believe him rather than the others?”) (Beckett, 2006a: 5) şeklindeki ‘dilbilgisel sapmalı’ sorusunun da belirttiği gibi, Vladimir’in ‘sorular’a yaslanması, gerçeklerden sıyrılmak için bilinçli olarak planladığı bir körlüğe ulaşmayı değil, sarmalandıkları bu körlükten kurtulmayı amaçladığını belirtir. Ancak, Godot’yu bekleyişinin devam etmesinden de anlaşılacağı gibi, onu gerçeklere ulaştıracak bu iç sorularının cevabını asla tam olarak bulamaz. Üstelik, her şeyini dayandırdığı Godot’un gelecek olmasına dair beslediği umudunun bu soruların cevaplanmamasına bağlı olması da, onu bu soruların cevaplarından iyice uzaklaştırır. Varoluşunun bu şekildeki cevaplanmaz sorularla ulaşılan yanılsamalara bağlı kalması ise, içinde bulunduğu paradoksal durumun ne kadar trajikomik olduğuna açıklık getirir.

İçinde yer aldıkları boşluğun derinliğinde bağımlı oldukları ‘sorular’la öne çıkan Vladimir ve Estragon ikilisi, benzer şekilde, ‘ifade etme’ ve ‘emir verme’ ‘söz edimleri’ni kullanmalarıyla da dikkat çekerler. Vladimir ve Estragon çiftinin kullandıkları ‘ifade söz edimleri’, örneğin, Godot’nun onlara söyledikleri hakkında yer aldıkları diyalogda açıkça sergilenir:

ESTRAGON: Eee, ne dedi?

VLADIMIR: Bakacağını.

ESTRAGON: Hiçbir şeye söz veremeyeceğini.

VLADIMIR: Tekrar düşünmesi gerektiğini.

ESTRAGON: Sakince.

VLADIMIR: Ailesine danışacağını.

ESTRAGON: Arkadaşlarına. (Beckett, 2006a: 11)

Görüldüğü gibi, “Eee, ne dedi?” sorusuna karşılık olarak her iki karakter de yüklem eksiltilmesi ile ‘dilbilgisel sapma’ya uğrayan “Bakacağını”, “Hiçbir şeye

söz veremeyeceğini”, “Tekrar düşünmesi gerektiğini”, “Ailesine danışacağını” ve “Arkadaşlarına” (Beckett, 2006a: 11) ifadelerini kullanır. ‘İfade etme eylemi’ni gerçekleştiren bu cevaplarının ‘eksiltili’ yapısı, birbiri ardına sıraladıkları ifadelerini düşünmeden ve ezberlemişçesine söylediklerini gösterir. Bu doğrultuda ise, Godot tarafından sürekli olarak aynı bahanelerle atlatıldıklarına ve bu nedenle Godot’nun gelip gelmeyeceğine dair içinde bulundukları kaygılı durumdan artık sıkılmaya başladıklarına dair sezdiride bulunulur. Godot’nun onlara ne söylediğine dair yer aldıkları diyalogun da sergilediği gibi ‘eksiltili’ ‘ifade söz edimi’ ile dikkat çeken ikilinin kullandıkları ‘emir söz edimleri’ ise, örneğin, birbirlerine fiziksel olarak yakınlaştıkları sahnedeki anlamsal açıdan ‘şemalar’la çelişen ve ‘öncelenen diyaloglarında sergilenir:

VLADIMIR: Gogo!

ESTRAGON: Didi!

VLADIMIR: Elin!

ESTRAGON: Al!

VLADIMIR: Kollarıma gel! (Beckett, 2006a: 68)

Görüldüğü gibi, Vladimir, “Kollarıma gel!” emrini ve ‘dolaylı söz edimi’ olan “Elin!” emrini kullanırken, Estragon da “Al!” (Beckett, 2006a: 68) ifadesini kullanır. İkilinin bu şekildeki ‘emir’ ifadelerini kullanmaları, birbirlerine saygı duymadıklarını ve birbirlerine karşı mekanikçe davrandıklarını belirtirken, birbirlerine emrettiklerinin ‘sevgi’ göstergesi sayılan eylemler olması ise, dehşetle çevrelendikleri evrende şiddete alıştıklarını ve ‘sevgi’ gibi insancıl duygulardan uzun süre mahrum kaldıkları için, sevginin şiddetle elde edilebileceğini düşündüklerini sergiler. Sevgi belirtmede başvurdukları bu baskıcı tutum, daha önemlisi, evrende sadece işkence ve gücün hâkimiyet sürdüğüne açıklık getirir ve ‘sevgi’ duygusunun kontrol edilmesinin ‘şemalar’a göre olanaksızlığına rağmen şiddetin esir aldığı bir

evrende insanların duygularının bile baskı ile manipüle edilmeye çalışıldığına dair sezdiride bulunur.

Vladimir ve Estragon ikilisi gibi oyundaki başlıca karakterlerden olan Pozzo ise, körlüğe uğramadan evvel kullandığı ‘emir’ ve ‘soru’ edimleriyle diğerleri üzerinde etkinlik kurmaya çalışır. Örneğin, kendi isteklerinin tutsağı ettiği Lucky’e “İleri!”, “Geri!”, “Ayağa kalk, domuz!”, “Dur!”, “Dön!”, “Tut şunu!” ve “Cevapla!” (Beckett, 2006a: 14; 16; 17; 20) gibi ‘emir söz edimleri’ ile seslenir. Üstelik, düşünme eylemi ‘şemalar’a göre zorla yaptırılacak bir eylem değilken “Düşün, domuz!” (Beckett, 2006a: 35) diyerek, Lucky’nin düşünmesini emreder. Pozzo’nun Lucky’ye sürekli emretmesi, onu nasıl sömürdüğünü ve hayvan konumuna indirgediğini sergilerken, ‘bildiri yapısı’ ile kurulmasına rağmen ‘emir vermeyi’ gerçekleştiren “İleri!” ya da “Geri!” gibi komutlarının eksiltili yapısı, Lucky’yi sürekli aşağıladığını ve bu nedenle artık ‘İleri git’ ya da ‘Geri gel’ demeye gereksinim duymayacak kadar bu ‘imaj zedeleyici’ emirlere aşıkâr olduğunu gösterir. İçindeki “dünyaya egemen olma duygusu” ile güç elde etmek için sömürdüğü ve “kendi aldanışına ortak ettiği” “yetenekli kişiler”den biri olan Lucky’yi (Yüksel, 2006: 65) bu gibi ‘emir’lerle ezmesi, ayrıca, sadece Lucky’nin değil aynı zamanda kendi kimliğinin de yitirildiğini ve karanlığa gömüldüğünü gösterir. ‘Emretmeyi’ ve ‘istenilen etkisel güce’ ulaşmayı bir güç aracı olarak kabul ederek, emretmesinin gerisinde yaşamda fark edilme ve sesini duyurma amacı taşıyor olması ise, kendindeki bu ezikliğin kanıtıdır. Benzer şekilde, Pozzo’nun Lucky’ye ‘anlamsal sapma’lı olan “Düşün, domuz!” (Beckett, 2006a: 35) emrini vermesi, ‘düşünme’ eyleminin artık zorba kişilerce manipüle edildiğini ve bireyin ‘düşünme’ özgürlüğünden bile mahrum bırakıldığını sergiler. Pozzo’nun bu emrinin arkasında

Vladimir ve Estragon ikilisine teşekkür etme amacı olduğu düşünüldüğünde ise, ‘düşünme’nin çok büyük bir yetenek olarak kabul edildiği ve Pozzo da dâhil olmak üzere artık herkesin kolayca düşünemediği açıklık kazanırken, bu emri verenin bile ‘düşünme’ yeteneğinden yoksun olması, manipüle edilerek köleleştirilen bireylerin kısır ve kırılgan kimliklerini ‘efendi’ tanımlamasıyla örten zorbaların baskısı altında ne kadar trajikomik bir duruma itildiklerine dair sezdiride bulunur. Lucky’ye karşı aşağılayıcı ‘emir’ler kullanan Pozzo, bu komutlarını Vladimir ve Estragon ikilisi üzerinde baskı kurmak amacıyla da kullanır. Bu şekilde ise, ait oldukları sosyal konumlarının düşüklüğü ezilmelerini gerektiriyormuşçasına onları kendi isteklerini elde etmek için kullanmaktan asla çekinmez ve aşağıladığı kölesi Lucky için bile onları sömürür. Örneğin, satılacağını öğrenince ağlayan Lucky’yi kendine getirmek için Vladimir ve Estragon çiftine “Teselli edin onu”, “Ayağa kaldırın onu!”, “Gitmesine izin vermeyin!” ve “Sıkı tutun onu!” (Beckett, 2006a: 25; 38; 39) gibi emirler verir. Pozzo’nun nefret ettiği bir kölesi için Vladimir ve Estragon’a bu gibi hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ ‘emir söz edimleri’ni kullanması, kendisine ait olan bir kölenin bile değerli olduğunu düşündüğünü ve böylece kendine ne kadar güvendiği ifade eder. Daha açık ifade edilecek olursa, Pozzo nefret ettiği Lucky’yi hayvan konumuna indirgese de kendisinin “Tanrı’nın suretinde yaratılmış” (Beckett, 2006a: 15) olduğunu düşündüğü için, kendine ait olan bir kölenin bile değerli olduğuna ve bu nedenle ona kölelik etmeyen diğer bireylerden daha üstün olduğuna inanır. Kendini beğenmişliğini ifade eden ve kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştiren bu düşüncesi sonucunda ise, ona herhangi bir bağla bağlı olmayan Vladimir ve Estragon ikilisini Lucky’den daha aşağı bir konuma indirger ve Lucky’ye moral vermelerini emredecek kadar onları küçümser. Pozzo’nun

Lucky'den kurtulmak istemesine rağmen Vladimir ve Estragon ikilisine bu emirleri vermesinin gerisinde Lucky'ye yardım etme amacı taşıdığı düşünüldüğünde ise, Pozzo'nun 'efendi' olabilmesi için Lucky'ye ihtiyaç duyduğu ve her ne kadar Lucky'yi başından atmak istediğini söylese de aslında bu sözlerinin arkasında ondan kurtulamamasına dair bastırdığı ve asla yüzleşemediği zayıflık ve çaresizlik gibi duygularını sakladığı açıklık kazanır.

'Emir edimleri'yle şekillenen Pozzo, körlüğe uğradıktan sonra ise, 'emir yapısı'nda kurulan ve 'yalvarma' ile 'yardım isteme' eylemlerini gerçekleştiren 'söz edimleri'ni kullanmak zorunda kalır. Örneğin, yaşadığı körlük, birinci perdedeki yanılsamasını sona erdirip onu gerçek zayıflığı ile yüzleştirdiğinde, Lucky'den bile aşağı konuma indirmediği Vladimir ve Estragon ikilisine muhtaç kalır ve onlara "Yardım edin!", "Acıyın! Acıyın!", "Bırakmayın beni!", "Soru sormayın bana!" ve "Bırakın gideyim!" (Beckett, 2006a: 72; 75; 79; 81) gibi ifadelerle seslenir. Yapısal olarak 'emir' cümlesi olmalarına rağmen 'yalvarma' eylemini gerçekleştiren bu ifadeler, Pozzo'nun ne kadar çaresiz olduğunu, gerçeklerden acı çektiğini ve eski kişisel gücünü yitirdiğini ifade eder. Onlardan merhamet istediğini ve onlara yalvardığını belirten bu ifadelerinden özellikle "Soru sormayın bana!" (Beckett, 2006a: 79) ifadesi, yüzleşmek zorunda kaldığı bu yıkık durumundan kaçınmaya çalıştığını ve gerçekleri kabul edemediğini belirtir. Benzer şekilde, çaresizlik içinde yalvarırken kullandığı ifadeleri bile 'emir' cümle yapısı ile oluşturması ve bu 'emir'lerini hafifletmeyip 'açıkça' 'imaj zedeleyici' bir şekilde kullanması da, eski güçlü durumunun etkisinden tam olarak kurtulamadığının ve kaybettiklerinin farkına varmak istemediğinin göstergesidir. Körlüğünün öncesinde zorla kendini diğerlerine anlatmak isterken, körlüğe uğradıktan sonra kendi ile ilgili soru sorulmaması için

“Soru sormayın bana!” (Beckett, 2006a: 79) diyerek yalvarması, daha önemlisi, özgüvenini ne kadar yitirdiğini ve kendi ile gurur duyan bir Pozzo’dan ürkek bir Pozzo’ya dönüştüğünü resmeder. Her iki perdede de zayıfken, yalnızca körlüğe uğradıktan sonra bu zayıflığını yansıtmaması ise, gerçek anlamdaki körlüğü aslında körlüğe uğramadan evvel yaşadığını belirtir.

Körlüğe uğradıktan sonra da ‘emir’ yapısında kurulan ifadeleri kullanmasına rağmen yaşadığı körlükten sonra kullandığı ‘emir’ yapısındaki ‘dolaylı’ ‘söz edimleri’ ile ‘yalvarma’ eylemini gerçekleştiren Pozzo, bu değişikliği sıklıkla kullandığı ‘soru’ yapısındaki ifadeleriyle de yaşar. Vladimir ve Estragon ikilisinin düşük statüsüne dikkat çekmek için birinci perdede söylediği ve zevklerden ibaret olduğunu ima eden “Pipomu nereye koydum?” şeklindeki sorusuyla kendinden son derece emin olduğunu belirten “Beni nasıl buluyorsunuz?” sorularının körlüğe uğradıktan sonra “Saat kaç?”, “Akşam mı?”, “Neden beni cevaplamıyorsunuz?” ve “Neredeyiz?” (Beckett, 2006a: 27; 31; 78; 79) gibi çaresizliğini belirten ve karanlığın belirsizliğine gömüldüğünü sergileyen sorularla yer değiştirmesi, bu durumun göstergesidir. Üstelik, ilk perdede ‘pipo’sunun nerede olduğunu merak ederken ikinci perdede kendisinin nerede olduğunu merak etmesi, yaşadığı bu değişimin derinliğini kanıtlayarak, ilk perdede ‘pipo içme’ gibi zevklerle kendini gerçeklere duyarsızlaştırdığını ve ikinci perdede ise nerede bulunduğunu soracak kadar varoluş anlamsızlığıyla baş başa kaldığını ima eder. Yanılsamalara gömülü bir bireyin gerçeklerin açık bir şekilde farkına vararak kendisinin nerede olduğunu merak etmesinin olanaksızlığı düşünüldüğünde de, Pozzo’nun körlüğü öncesindeki kişisel gücüyle görmezden geldiği varoluş sancısına artık uyanmaya başladığı açıklık kazanır.

3.6. *Godot'yu Beklerken*'de Konuşma İlkeleri

Konuşma sırası almaları ve karşısındaki bireylere cevap vermeleri, *Godot*'daki karakterlerin akıcı bir etkileşim içerisinde yer aldıkları izlenimini verir; ancak, oyunun Paul Grice'in 'konuşma ilkeleri' doğrultusundaki analizi, oyundaki karakterlerin başarılı bir etkileşim için gerekli olan 'nitelik', 'nicelik', 'bağıntı', ve 'tarz' ilkesi gibi bütün 'konuşma ilkeleri'ni 'açık' ya da 'gizli' bir şekilde yıktıklarını ve aslında karşılıklı bir etkileşimin çok ötesinde bulunduklarını gösterir. Üstelik, *Godot*'da yer alan karakterlerden Vladimir ve Estragon ikilisinin serseri olduğu, kendini üstün zannetmesine rağmen bir köleye bağımlı olacak kadar zayıf olan Pozzo'nun cahilliği, Lucky'nin dünyadan soyutlanmışlığı ve ismi bile olmayan Çocuğun kendine güvensizliği dikkate alındığında, karakterlerin 'konuşma ilkeleri'ni bu şekilde yıkarak etkileşimden uzaklaşmaları, her ne kadar bilgisizlikleriyle ve yaşamdaki zayıflıklarıyla özdeşleştirilerek vurgulanmaya değer görülme de yıkılan 'konuşma ilkeleri'nin altında derin anlamlar barındırıldığı düşünüldüğünde, karakterlerin çiğnedikleri 'konuşma ilkeleri'nin onların cahilliğinden kaynaklanmadığı ve onların aslında derin gizler sakladığını gösterdiği için hiçlikle tanımlanıp değersiz olarak kabul edilemeyeceği açıklık kazanır.

Godot'daki karakterler, ilk olarak, yanlış beyanda bulunarak ya da hakkında tam olarak bilgi sahibi olmadıkları konularda ifadeler vererek, 'nitelik ilkesi'ni çiğnerler. Örneğin, Estragon, ona "İsmin ne?" diye soran Pozzo'ya kendini "Adam" diye tanıtır; *Godot*'dan haber getiren Çocuğun dediklerini duymuş olmasına rağmen, onun söylediklerini duymadığını ifade eder; ve Vladimir, "Pozzo ve Lucky'yi taklit edebiliriz" dediğinde "Hiç duymadım" (Beckett, 2006a: 30; 46; 64) diyerek Pozzo'yu ya da Lucky'yi tanımadığını söyler. Estragon'un ona adına soran

Pozzo'ya kendini "Adam" (Beckett, 2006a: 30) diye tanıtarak, 'nitelik ilkesi'ni 'gizlice' çiğnemesi, Pozzo'ya güven duymadığını, kendine dair gerçeklerin açıklanmasının ona zarar verebileceğini düşündüğünü, sahiplenebileceği belirli bir kimliğe sahip olmadığını, ve kendisini tehdit altında hissettiğini ifade ederken, daha önceden karşılaştığı Çocuk, Pozzo ya da Lucky ile ilgili hiçbir bilgiye sahip olmadığını ileri sürerek 'gizli' bir şekilde yıktığı 'nitelik ilkesi'yle bu gibi kişilerle karşılaşmadığını ima etmesi, Torrance'ın (2003) ifadesiyle, "sadece şimdiki zamanda var olduğunu" ve "şimdiki zamanı"nın ve "geleceği"nin "sıkıcılığı"nı "geçmiş"inin "alışkanlıkları" belirlemesine rağmen hep aynı kalarak "hiçbir yenilik" sağlamayan "zaman"ın ve "belirsizlik"le şekillenen "sonuçsuz" "dünler"in onun için "boşluk"tan ibaret olduğunu gösterir (81; 82). Uzamsal ve zamansal aidiyetliğinden yoksunlaştırılarak bulanıklığa mahkûm edilmesine 'nitelik ilkesi'ni çiğnemesiyle erişilen Estragon gibi Vladimir de Godot'nun gelişine dair tam bir bilgiye sahip olmamasına rağmen "Cumartesi demişti. [...] Öyle sanıyorum" (Beckett, 2006a: 7) ifadesini kullanmasıyla 'nitelik ilkesi'ni 'gizlice' çiğner. "Yazgıları süresiz olarak ertelendiği için şimdiki anları boş bir sahne gibi derin bir sonsuz hiçlik" olan Vladimir ve Estragon ikilisinin gerçeği anımsamayarak yanlış ifadelerde bulunmaları, bu doğrultuda, günlerinin aynı tekdüzelikte geçtiğini iletirken, geleceğin "yenileyici" gücünden de mahrum kaldıkları sezdirisinde bulunur (MacKey, 1994: 16). İkilinin Godot gelmediği için gitmeye karar verdikten sonra başlangıçtaki gibi hareketsiz kalmaları ya da zaman geçirmek için Pozzo ve Lucky'yi taklit etmeleri, şüphesiz ki, 'nitelik ilkesi'ni çiğneyen sözlerinin evrenlerindeki monotonluğa dayandığını açıkça sergiler niteliktedir. Yıktıkları 'nitelik ilkesi'yle değişmeyen evrenlerindeki tükenmişliklerine açıklık getirdikleri gibi ayrıca "her

satırın kendinden önce söylenilenleri yok saydığı Beckett diyalogları”nın (Esslin, 1961: 64) güvenilirliğine de ışık tutan Vladimir ve Estragon ikilisine benzer şekilde, körlüğe uğrayan Pozzo da yanlış ifadeler kullanarak ‘nitelik ilkesi’ni çiğner. Örneğin, ikinci perdede Vladimir ona dün karşılaşp karşılaşmadıklarını sorduğunda, “Dün?” (Beckett, 2006a: 81) şeklindeki ‘yazımsal sapmalı’ olan ve ‘bildiri yapısı’nda olmasına rağmen ‘soru sorma edimi’ni gerçekleştiren ‘dolaylı’ ifadeyi kullanarak, daha önce karşılaşmadıklarını ima eder. Pozzo’nun dün birbirlerini görmediklerini ima ederek ‘nitelik ilkesi’ni ‘gizlice’ çiğnemesi, eski gücünü yitirdiği gerçeğiyle yüzleşmekten kaçındığını sergilerken, sosyal ve kişisel gücünü kaybetmesiyle yer ve zamandan da soyutlandığını ortaya koyar. Bu durum ise, varlığın sesinin duyulmadığı absürt evrene yanılgıyla da olsa yalnızca güçlülerin bağlanabildikleri sezdirisinde bulunur. Oyundaki çiğnenen ‘konuşma ilkeleri’nden en önemlisi ise, Vladimir ve Estragon ikilisinin Godot’nun kim olduğunu soran Pozzo’ya Godot’yu tanıımıyormuşçasına cevap verdikleri ve tüm varoluşlarını dayandırdıkları Godot hakkında yalan söyledikleri sahnede gözlemlenir:

POZZO: [*Diktatörce.*] Godot kim?

ESTRAGON: Godot?

POZZO: Beni Godot sandınız.

ESTRAGON: Ah hayır, efendim, bir an için bile değil, efendim.

POZZO: Kim o?

VLADIMIR: Ya, o bir ... o bir tanıdık. (Beckett, 2006a: 15-16)

Görüldüğü gibi, Pozzo “Godot kim? diye sorduğunda, Estragon “Godot?” şeklindeki sorusuyla Godot ismini daha önce hiç duymamışçasına cevap verirken, Pozzo’nun bu sorusunu geçiştirmek isteyen Vladimir ise tereddütlü bir şekilde “Ya, o bir ... o bir tanıdık” (Beckett, 2006a: 15-16) cevabını verir. Pozzo’nun ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek, Godot’nun kim olduğunu bilmek istemesi, onun baskıcı kişiliğini

kanıtlar ve daha sonrasında söylediği “Onunla tanışmaktan memnuniyet duyarım. [...] En zayıf yaratık sayesinde bile insan daha akıllanır, zenginleşir, ve sahip olduklarının daha fazla farkına varır” (Beckett, 2006a: 16; 22) şeklindeki kendi ifadesinin de belirttiği gibi, kendine köle ettiği Lucky’ye benzeyen yeni bir kurban arayışında olduğunu gösterir. Vladimir ve Estragon’un ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyerek Pozzo’ya yalan cevaplar vermeleri ise, Godot’nun varlığını Pozzo’dan saklamaya çalıştıklarını ve dolayısıyla insancıl duygularından sıyrıldıkları bireysel dünyalarında sadece kendilerinin kurtuluşa ermesini isteyecek kadar bencilleştiklerini gözler önüne serer. “Tanrım acı bana!” diye bağırarak Estragon’un ardından “Ya bana?” diyen Vladimir’in yakarışı ile sonrasında tekrar “Bana! Bana! Acı! Bana!” (Beckett, 2006a: 69) diyen Estragon’un haykırıışlarının gerisinde hiç kimseyle paylaşılabilen bir kurtuluş isteğinin yer aldığı düşünüldüğünde, Vladimir ve Estragon’un Pozzo’ya yalan söyleyerek çiğnedikleri ‘nitelik ilkesi’nin ardında bencilliklerini sakladıkları, ayrıca, açıklık kazanır. Kurtuluşa eriştireceğine inanılan ve bu gücünü herkese sağlaması istenmeyen Godot’nun varlığının ve kim olduğunun bu şekildeki inkâr edilişle karakter-karakter düzleminde ‘gizlice’ çiğnense de karakter-okuyucu düzleminde ‘açıkça’ çiğnenen ‘nitelik ilkesi’, böylece, absürt evrendeki insanın tarifi imkânsız çaresizliğini yansıtır.

Güvenin ve varoluş bilincinin kaybedildiği absürt evrenlerindeki verdikleri yanlış ifadelerle ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen *Godot* karakterleri, ikinci olarak ise, istenilenden daha eksik bilgi vererek ve gereğinden fazla tekrarlarla bulunarak ‘nicelik ilkesi’ni çiğnerler. Karakterlerin ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyişleri, ilk olarak, kendilerini çevreleyen dış evrene karşı yabancılaşmaları sonucunda en basit nesneleri bile yeterince tanımlayamadıkları sahnelerde görülür. Örneğin, Vladimir “Havuç

nasıl?” diye sorduğunda, Estragon “Havuç” cevabını verirken, Estragon ağaca bakarak “Bu nedir?” diye sorduğunda, benzer şekilde, Vladimir de “Ağaç” (Beckett, 2006a: 13; 86) yanıtını verir. Estragon’un havucun nasıl olduğunu ifade etmesi beklenirken havucu sadece ‘havuç’ diyerek tanımlaması ve Vladimir’in ise ağacı yalın bir şekilde ‘ağaç’ diye nitelendirmesi, her iki karakterin de en basit nesneleri bile tanımlayamayacak kadar dış dünyadan soyutlandıklarını, dış evrene yabancılaştıklarını ve kendi içlerindeki karanlıkta uzun süre kaldıkları için çevrelerine karşı ilgisizleştiklerini sergiler. İfadelerindeki bu eksiklik, daha önemlisi, duygu ya da düşüncelerini ifade edemeyecek kadar düşünsel açıdan çöküntü ve kısırlık yaşadıklarını göstererek, aslında kendi seslerinden de uzaklaştıklarını, sözlerin artık tükendiğini ve kişisel duyguların ifade edilmesinin artık anlamını yitirdiğini gösterir. Duygu ve düşüncelerden sıyrılarak havucun ‘havuç’ diye tanımlandığı ve ağacınsa ‘ağaç’ diye betimlendiği bu doğrultuda ise, bireylerin mekanikleştirilerek tek şekilde düşünmeye itildikleri ve böylece farklılıklarının ortadan kaldırılarak kolayca manipüle edildikleri sezdirilir. Karakterlerin dış evrenlerindeki somut nesneleri eksikçe tanımlayarak ‘gizlice’ ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyişleri, benzer şekilde, birbirlerine tekrar tekrar “Hoşçakal” dedikleri ve “Teşekkürler” sundukları, ancak birbirlerinden bir türlü ayıramadıkları sahnede de gözlemlenir:

POZZO: Hoşçakal.
VLADIMIR: Hoşçakal.
POZZO: Hoşçakal.
[Sessizlik. Hiçbiri kıpırdamaz.]
VLADIMIR: Hoşçakal.
POZZO: Hoşçakal.
ESTRAGON: Hoşçakal.
[Sessizlik.]
POZZO: Bu arada, teşekkürler.

VLADIMIR: *Sana* teşekkürler.
POZZO: Önemli değil.
ESTRAGON: Evet evet.
POZZO: Hayır hayır.
VLADIMIR: Evet evet.
ESTRAGON: Hayır hayır.
[*Sessizlik.*] (Beckett, 2006a: 40)

Görüldüğü gibi, “Hoşçakal” ifadesini kullandıktan sonra karakterlerin birbirlerinden ayrılmaları beklenirken, onlar ayrılmak yerine “Hoşçakal” kelimesinin ne anlama geldiğini önemsemeksizin sürekli bu ifadeyi tekrar ederler ve karşılıklı olarak birbirlerine “Teşekkürler” sunduktan sonra “Evet evet” ve “Hayır Hayır” (Beckett, 2006a: 40) gibi onaylayıcı kelimeleri yinelerler. Bunun sonucunda ise, kullandıkları ifadelerin anlamı ya da ‘istenilen etkisel gücü’ ile ilgili herhangi bir sonuca varamazlar. Karakterlerin “Hoşçakal”, “Teşekkürler”, “Evet evet” ve “Hayır hayır” (Beckett, 2006a: 40) gibi anlamını düşünmeden söyledikleri kalıplaşmış klişeleri yineleyerek ‘nicelik ilkesi’ni ‘gizlice’ çiğnemeleri, dilin değerini yitirdiğini ve Esslin’in (1961) ifadesiyle “anlamını yitirmiş bir dünyada dilin de anlamsız bir gürültüye dönüştüğü” gerçeğini (61) sergilerken, onların klişeler tarafından esir alınarak nasıl bireysel düşüncelerinden mahrum edildiklerini ve kalıplaşmış sözcüklerin anlamsızlığıyla düşünsel kısırlığa sürüklenerek sessizliğe itildiklerini gösterir. Karakterlerin kendi seslerini duyurmak yerine gereksizce tekrarladıkları ve anlamını bile bilmedikleri klişelerin gücüne sarılmaları, ayrıca, ne kadar zayıflığa indirgendiklerini sergilerken, kullandıkları bu kalıplaşmış sözlerinin hiçbir anlam ifade etmemesi ve diyaloglarıyla çelişkili bir şekilde ‘bekleme’ eylemini gerçekleştirmelerinden de anlaşılacağı üzere, etki oluşturmaması, “dil ve gerçeklik arasında derin bir uçurumun açıldığı”nı (Esslin, 1961: 298) kanıtlar. Üstelik,

söyledikleri etkisiz boş sözlerden ibaretken, bunları tekrar tekrar söylemeleri, yaşamdaki varoluşun da anlamsızca devam eden ve sonuca ulaşmayan tekrarlardan ibaret olduğu sezdirisinde bulunurken, bireylerin bu tekrarlarla yanılsamaya gömüldüklerini ima eder. Pozzo'nun “Bir türlü... [*Uzunca bir tereddüt*] ayrılamıyorum” ifadesine karşılık olarak Estragon'un söylediği “Hayat da böyle işte” (Beckett, 2006a: 40) ifadesi, yaşamın da kalıplaşmış özellikteki ve yaşamaya devam edildiği düşünüldüğünde sonuçsuzluğunun halen farkına varılamadığı açıklık kazanan ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyici tekrarlardan oluştuğu gerçeğini açıkça kanıtlar. Gereksiz tekrarlarla çiğnenen ‘nicelik ilkesi’ en belirgin olarak ise, Vladimir’in sorularına kısa cevaplarla karşılık verdiği sahnede sergilendiği gibi, Godot’dan haber getirmekle görevli Çocuk tarafından ihlal edilir:

VLADIMIR: Kırbaçtan korktun.
ÇOCUK: Evet, efendim.
VLADIMIR: Gürültülerden.
ÇOCUK: Evet, efendim.
VLADIMIR: İki iri adamdan.
ÇOCUK: Evet, efendim.(Beckett, 2006a: 43)

Görüldüğü gibi, Çocuk, Vladimir’in sorduğu her soruya yalnızca “Evet, efendim” (Beckett, 2006a: 43) ifadesiyle yanıt verir ve neden geç kaldığı hakkında tam bilgi vermek yerine, yalnızca tahminleri onaylamakla yetinir. Çocuğun Vladimir’in sorularını yanıtlarken bu şekilde eksik bilgi vererek ‘nicelik ilkesi’ni ‘gizlice’ çiğnemesi ve her soruya aynı cevabı vererek onu geçiştirmesi, kendini tam olarak ifade etme yeteneğinden yoksun olduğunu, dış evrene karşı şüpheyle yaklaştığını ve güvenin artık yitirildiğini belirtirken, ayrıca söylediklerinin doğru olmayabileceği ve gizlemek istediği bir şeylerin olduğu izlenimini verir. Beklenişin dayandırıldığı Godot’ya en yakın oluşuyla en fazla güven duyulması beklenirken en az bilgiyi

sunarak sessizliğe saklanan Çocuğun oluşturduğu bu çelişki ise, “karanlığın ve ışığın aynı anda var oluşunun durumumuzu açıklanamaz kıldığı”nı (Beckett’den aktaran Worth, 2001: 6) kanıtlayarak, insanlığın içinden çıkılması zor olan paradoksal bir duruma sürüklendiğine açıklık kazandırır.

Godot karakterleri, üçüncü olarak, kullandıkları gereksizce uzun, belirsiz, ve düzensiz ifadelerle ‘tarz ilkesi’ni çiğnerler. Bu doğrultuda ise, içinde yer aldıkları absürt evrenin karmaşıklığı ile özdeşleşerek, bulanıklık ve zorluk sergilerler. Oyundaki ‘tarz ilkesi’ni yıkan diyaloglardan biri, örneğin, Estragon’un Vladimir’e “Bu arada, şuan neredeyiz?” diye sorduğu ve karşılığında Vladimir’den aldığı “Burayı tanımadın mı?” (Beckett, 2006a: 52) cevabına ondan beklenmedik bir şekilde yanıt verdiği ikinci perdedeki sahnede gözlemlenir:

ESTRAGON: Bu arada, şuan neredeyiz?

VLADIMIR: Nerede olabileceğimizi düşünüyorsun? Burayı tanımadın mı?

ESTRAGON: [*Bir anda öfkelenir.*] Tanımak mı? Tanıyacak ne var ki? Tüm berbat yaşamım bu bataklıkta sürünmekle geçti! Sen de gelmiş bana manzaradan bahsediyorsun! [*Kontrolden çıkmış bir şekilde etrafına bakınır.*] Şu pislik yığınının bir bak! Bir türlü kurtulamadım bundan! (Beckett, 2006a: 52)

Paul Grice’ın ‘konuşma ilkeleri’ne göre, “Burayı tanıdın mı?” sorusuna ‘Evet, tanıdım’ ya da ‘Hayır, tanımadım’ şeklinde net ve öz bir cevap vermesi gereken Estragon, ‘tarz ilkesi’ne uygun bir yanıt vermek yerine, “Tanımak mı? Tanıyacak ne var ki?” ifadelerini kullanarak bulunduğu yerden nefret ettiğini belirtir ve hapsediği “pislik yığını”ndan (Beckett, 2006a: 52) hiç çıkamadığını ifade eder. Estragon’un açıkça ‘Tanımadım’ cevabını vermek yerine, bulundukları yeri hatırlamadığını birçok cümleyle örtük bir şekilde ifade etmesi ve sorulmamasına rağmen ‘bağıntı

ilkesi'ni yıkarak yaşadığı ortamdan duyduğu memnuniyetsizliğe de değinmesi, birçok konuda “Bilmiyorum” (Beckett, 2006a: 50; 51; 65) ifadesini kullanışından da anlaşılacağı üzere derin bir yanılsama içerisinde olmasına rağmen bastırdığı duygularının artık saklanamayacak kadar yoğunlaştığına açıklık getirerek, yaşadığı çöplükten kurtulmamasına dair hissettiği çaresizliğin öfkeye dönüşecek kadar derin olduğunu gösterir. Ayrıca, “Tüm berbat yaşamım bu bataklıkta sürünmekle geçti! Sen de gelmiş bana manzaradan bahsediyorsun!” (Beckett, 2006a: 52) ifadesi, sürekli karanlıkla çevrelendiği için artık dış dünyaya karşı duyarsızlaştığını sergiler. Bu doğrultuda ise, “[...] ne kadar uzağa ve hangi yöne gittiysem, günden güne ve geceden geceye, hep aynı gökyüzü, hep aynı topraktı” (Beckett, 2009: 65) diyerek ebedi bir siyaha büründüğünü belirten Molloy gibi, Estragon'un da sürekli çürük kokularıyla sarmalandığı ve içindeki çökmüş evrenin ağırlığı altında ezilmişken nerede bulunduğu hem hiçbir anlamının olmadığı hem de anlaşılmayı hak etmediği sezdirilir. Estragon'un uzun ve karmaşık cevabı haricinde ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen en önemli bölüm ise, oyundaki en fazla ‘sapmaya uğratılan’ ve ‘öncelenen’ parça olan Lucky'nin monolüğüdür:

[...] kısacası insan sözün özü insan beslenme ve dışkılama yeteneklerine rağmen tükenir ve erir tükenir ve erir ve eş zamanlı aynı zamanda bilinmeyen nedenlerden dolayı tenis futbol koşu bisiklet sürme yüzme uçma havacılık binme kayma [...] buz pateni tenisin nesli tükenen tüm çeşitleri sonbahar yaz kış tüm çeşit uçma sporları bütün çeşitlerdeki kış tenisi bütün hokey çeşitleri gibi kültür fizik spor pratiklerine rağmen penisilin ve suksedane kısaca tekrarlısam ve eş zamanlı aynı zamanda [...]. (Beckett, 2006a: 37)

İki buçuk sayfa süren konuşmasının sadece kısa bir bölümüne yer veren bu parçada görüldüğü gibi, birbiri ardına rastgele sıraladığı kelimelerle söz dizimi kurallarını yıkarak, anlamı zor olan jargonlar kullanarak ve birbiri ile ilişkili olmayan kopuk

ifadelere yer vererek, Lucky dili ufak parçalara ayırıştırır ve kolayca anlaşılabilirlikten uzak bir uğultuya dönüştürür. Bir zamanlar birçok dansı bilebilecek kadar entelektüel birikimli ve çok yetenekli biri olduğu gerçeğiyle çelişerek, Lucky'nin düşüncelerini aktarırken zihinsel engelli bir birey gibi gereğinden fazla sözcük kullanarak, anlam karmaşası sergileyerek ve sözcükleri kuralsızca bir araya getirerek 'tarz ilkesi'ni çiğnemesi, kendisinin de belirttiği gibi, en yetenekli insanın bile "bilinmeyen nedenlerden dolayı" çöktüğünü (Beckett, 2006a: 37) ifade ederken, konuşmasının özellikle gereğinden uzun oluşu ve yersiz tekrarlarla dolu olması, aslında söyleyecek ne kadar çok şeyi olduğunu ve sesini duyurmaktan uzun süre mahrum edildiği için nasıl konuşulacağını ve nasıl düşünüleceğini unuttuğunu gösterir. Bu doğrultuda, bir anlamda "beynini, ruhunu ve emeğini zorba güçlerin ya da sistemlerin kullanımına düşüncesizce sunan, sonra da kendi yarattığı canavara köle olduğunu fark eden bilim adamının, sanatçının, dili tutulmuşluğunu" temsil ederken, aynı zamanda "'sömürü düzeni'nin baskısı altında ezilmiş işçi"ye ve "politik baskılarla susturulmuş halk kitlesi"ne de ses veren Lucky (Yüksel, 2006: 65), en önemli olarak ise, kopuk olsa da derin anlamlar saklayan ve iki buçuk sayfa süren konuşmasının oyunun diğer bireyleri tarafından anlaşılmamaya mahkûm oluşuyla Camus'nün *Sisifos Söyleni*'nde tanımladığı "cam bölmenin gerisinde telefonda konuşan", "kimsenin duymadığı", sadece "saçma el ve kol hareketleri" görülen ve bu nedenle "neden hayatta olduğu" merak edilen "absürt" bireye (aktaran Esslin, 1961: 291) dönüşür. Ancak, Camus'nün tanımladığı absürt bireyden farklı olarak, Lucky'nin çırpınışlarının bile görülmediği dikkate alındığında, camın gerisinde kalarak sessizliğe itilmekten bile daha ağır bir varoluş sancısı çektiği açıklık kazanır.

Godot karakterleri, son olarak, kendilerine yöneltilen sorulara ilişkisiz cevaplar vererek ‘bağıntı ilkesi’ni çiğnerler. Oyundaki ‘bağıntı ilkesi’nin çiğnenişi, öncelikle, Vladimir ve Estragon’un Lucky hakkında Pozzo’ya sorular yönelttikleri diyalogda sergilenir: çünkü, Pozzo, Lucky’den kurtulup kurtulmak istemediğine dair onu sorgulayan Vladimir ve Estragon ikilisini duymuyormuşçasına davranarak her defasında konudan farklı ifadelerde bulunur:

VLADIMIR: Ondan kurtulmak istiyorsun?

POZZO: Beni yatıştırmak istiyor ama hepsi boşuna.

VLADIMIR: Ondan kurtulmak istiyorsun?

POZZO: Ne kadar iyi taşıdığını görünce onu hep yanımda tutacağımı sanıyor.

ESTRAGON: Ondan bıktın?

POZZO: Aslında domuz gibi taşıyor. Bu işe uygun değil.

VLADIMIR: Ondan kurtulmak istiyorsun?

POZZO: Yorulmadığını görünce kararımdan vazgeçeceğimi sanıyor. Aşağılık planı bu işte. Sanki başka köle yok bana! [*Üçü birden LUCKY’ye bakarlar.*] Jupiter’in oğlu, Atlas! [*Sessizlik.*] İşte, her şey ortada, sanırım. Başka öğrenmek istediğiniz? [*Püskürteç.*]

VLADIMIR: Ondan kurtulmak istiyorsun?

POZZO: Bilmenizi isterim ki, onun yerinde ben olabilirdim, benim yerimde de o olabilirdi. Yazgımız farklı olsaydı. Sonuçta, herkes kendi kaderini yaşar.

VLADIMIR: Ondan kurtulmıyorsunuz?

POZZO: Pardon?

VLADIMIR: Ondan kurtulmak istiyorsun?

POZZO: Evet. Ancak onu kapı dışarı etmek yerine, iyi bir fiyata satmayı umduğum pazara götürüyorum. Gerçek şu ki, bu tür yaratıklardan kurtulamazsınız. Yapılacak en iyi şey bunları öldürmektir. (Beckett, 2006a: 24-25)

Görüldüğü gibi, Vladimir Pozzo’ya sürekli olarak, ‘bildiri’ yapısında kurulmasına rağmen ‘sorma edimi’ni gerçekleştiren ve soru işareti alarak grafolojik sapmaya uğratılan “Ondan kurtulmak istiyorsun?” (Beckett, 2006a: 24) sorusunu sorar. Ancak, Pozzo Vladimir’in ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen bu ısrarcı sorusu karşısında Lucky’den kurtulup kurtulmak istemediğini belirtmek yerine, Lucky’nin ona uygun olmadığından, satılmaması için çeşitli hilelere başvurarak gözüne girmeye

çalıştığından, onu pazara götüreceğinden ve tek çarenin onu öldürmek olduğundan bahseder. Üstelik, aynı soruyu dört kez tekrarlayan Vladimir'i ilk kez "Ondan kurtulistiyorsun?" şeklindeki 'sözcüksel' ve 'grafolojik' sapmalı dolaylı sorusuyla duymasına rağmen verdiği cevap "Evet" şeklindeki 'nicelik ilkesi'ni gizlice çiğneyen geçiştirme niteliğindeki cevaptan öteye gitmez ve Lucky'yi başından defetmek istediğine dair bu kısa cevabında sakladığı tereddütlerini ise sonrasında verdiği 'bağıntı ilkesi'ni yıkan uzun açıklamalarıyla örtmeye çalışır: "Evet. Ancak onu kapı dışarı etmek yerine, iyi bir fiyata satmayı umduğum pazara götürüyorum. Gerçek şu ki, bu tür yaratıklardan kurtulamazsınız. Yapılacak en iyi şey bunları öldürmektir" (Beckett, 2006a: 24-25). Pozzo'nun Lucky'den kurtulmak isteyip istemediğine dair belirli bir cevap vermek yerine bu şekilde 'bağıntı ilkesini' gizlice çiğneyen ilişkisiz yanıtlarda bulunması, konuşma konusunu değiştirmeye çalıştığını göstererek Lucky'ye karşı nefret ve bağımlılıkla şekillenen çelişkili duygular arasında kaldığını sergiler. Bu doğrultuda, Pozzo'nun nefret ettiği Lucky'den neden tam olarak kurtulup kurtulmak istemediğini ifade edemeyişinin gerisinde efendi olabilmesi için Lucky'nin varlığına dayandığı ve ondan kurtulması durumunda baş başa kalacağı kendi zayıflığından ürktüğü gerçeklerinin yer aldığı açıklık kazanır. Var olabilmesinin hayvan konumuna indirgeyerek aşağıladığı Lucky'e dayandığı gerçeği ile cesurca yüzleşmediği için 'bağıntı ilkesi'ni çiğneyen ifadelerde bulunan ve Lucky'nin olmaması durumunda zayıflığı gün ışığına çıkacak olan varlığının hiçliğini örtmeye çalışan Pozzo, benzer şekilde, Vladimir tarafından ne zamandan beri kör olduğu hakkında sorgulandığında da ilişkisiz bir yanıt vererek 'bağıntı ilkesi'ni çiğner:

POZZO: Körüm ben.

ESTRAGON: Belki de geleceği görebilir.

VLADIMIR: Ne zamandan beri?

POZZO: Çok iyi görürdüm-ama siz dost musunuz? (Beckett, 2006a: 77)

Vladimir tarafından ne zamandan beri kör olduğu sorulan Pozzo, bu soruya uygun bir cevap vermek yerine kendisinden öğrenilmek istenilenle tamamen ilişkisiz olan “Çok iyi görürdüm-ama siz dost musunuz?” (Beckett, 2006a: 77) yanıtını verir. Pozzo’nun ne zamandan beri kör olduğuna açıklık getiren bir yanıt vermek yerine eskiden iyi görebildiğini söyleyerek ‘bağıntı ilkesi’ni gizlice çiğneyen ilişkisiz bir ifade kullanması, körlüğünü kabullenemediğini, güçsüzlüğünü zorbalığının kalın duvarları ile örtbildiği eski günlerine özlem duyduğunu ve eskiden sahip olduğu güçle şu anki durumunu örtmeye çalıştığını sergiler. Pozzo’nun maskesi ortadan kalkan zayıflığını geçmişteki gücüyle örtmeye çalıştığı ve derin bir illüzyona gömülerek kabullenemediği gerçeklerinden uzaklaşmak istediği, en önemli olarak ise, eskiden çok iyi gördüğünü söyledikten sonra Vladimir ve Estragon’a dost olup olmadıklarını sormasıyla açıklık kazanır; çünkü, ‘bağıntı ilkesini’ çiğneyen bir şekilde kendisi hakkındakilerin kim tarafından öğrenildiğine dikkat etmesi, zayıflığının herkes tarafından bilinmesini istemediğini ve halen kendine dair gerçekleri saklama çabası içerisinde olduğunu gösterir. Bu doğrultuda, Pozzo’nun varlığına tehdit oluşturabileceğini düşündüğü zayıflığının açıklık kazanmasından korktuğu yansıtılırken, benzer şekilde, zorbalığının gerisinde sakladığı güçsüz varlığı örtülerinden sıyrılan ve kendi zayıflığı ile baş başa kalan absürt bireyin güç ilişkisinden ibaret olan evrende yok edilme tehlikesi taşıdığı için varlığını tehdit eden zayıflığını kapatmaya uğraştığı da gün ışığına çıkar. Böylece, Pozzo’nun kör olmadan evvel de bir köleye bağımlı olabilecek kadar öz güvensizken ve içi

doldurulmuş hayvanlara benzerken, bu zayıflığını emir söz edimleri ile şekillenen zorbalığı ile örtmeye çalışmasının gerisinde her an son verilme tehlikesi ile baş başa olan varlığını devam ettirebilme isteğinin yer aldığı da anlam kazanmış olur. Kendi ile yüzleşmediği için ısrarcı Vladimir'in "Birden bire kör oldunuz?" şeklindeki dolaylı sorusu karşısında da "Gerçekten harika" (Beckett, 2006a: 79) diyerek 'bağıntı ilkesi'ni çiğnemeye devam eden Pozzo gibi, Vladimir ve Estragon ikilisi de birbirlerine verdikleri mantık sınırlarını zorlayan ilişkisiz cevaplarla 'bağıntı ilkesi'ni çiğnerler. Örneğin, Estragon'un "Bir uyuyabilsem" şeklindeki isteğine Vladimir "Dün uyumuştun" (Beckett, 2006a: 61-62) ifadesiyle karşılık verir. Estragon'un uyumak için yalvarışı, ortasında kaldığı gerçeklerin kamaştırıcı ışığından uzaklaşmak istediğini ancak kaçınılması olanaksız olan bu öldürücü ışıktan gizlenmekte zorlandığını sergilerken, 'şemalar'a göre yakınan Estragon'a tavsiyeler vermesi beklenen Vladimir'in günlük yaşamın sürekli bir ritüeli olan uyuma eylemini süreksiz bir eyleme indirgeyip 'semantik sapma'ya uğratarak 'bağıntı ilkesi'ni çiğneyen bir şekilde ona dün uyuduğunu söylemesi, Vladimir'in gerçekler karşısında Estragon'dan daha cesur olduğunu kanıtlar ve itildikleri kısır döngü içerisinde sürekli tekrar ettikleri eylemlerin her ikisini ne kadar sıkıldığını ortaya koyar. Üstelik, yaşam karmaşasında yer alarak doğacak günle yeni hedeflerine ulaşmayı hedefleyen bir insan için gereksinim olarak kabul edilen uykunun Estragon için yeni günden kaçış sağlayacak bir vasıttan öteye gitmediği ve Vladimir içinse süreksiz bir eylem olduğu dikkate alındığında, absürt bireyin her doğan günle daha fazla öldüğü açıklık kazanırken, en önemli olarak ise, yaşıyor oldukları yanılsamasıyla zaten kapılmış oldukları uykudan haberdar olmayıp sanki uyanıkmışçasına uyumayı hayal eden bireyin tutsak edildiği derin dramatik ironi içerisinde çaresizliğine son vermeyi

düşünebilecek kadar çaresiz olduğu da aydınlığa kavuşur. Bu doğrultuda, bireyin varoluş absürtlüğüne dair önemli gerçekler ortaya koyulurken, Vladimir'in Estragon'a söylediği 'bağıntı ilkesi'ni yıkan "Dün uyumuştun" (Beckett, 2006a: 62) cevabının gerisinde geçmişte maruz kaldığı şiddete, zorbalığa ya da indirgemeci tutumlara sessiz kalarak bir daha hiçbir zaman onarılamayacak kadar ufak parçalara ayrıştırılan absürt bireyin gömüldüğü bu sessizlik uykusundan artık uyanması gerektiği sezdirisinin yer aldığı dikkate alındığında ise, 'bağıntı ilkesi'ni yıkarak kurallar dışına çıkan ifadelerin 'bağıntı ilkesi'ne uyan ifadelerden daha çarpıcı olduğu da kanıtlanır. Oyundaki 'bağıntı ilkesi'nin yıkıldığını gösteren en önemli konuşmalar arasında, son olarak, Vladimir'in "Formda değiliz. Biraz derin nefes almaya ne dersin?" diyerek forma girmeleri için Estragon'a derin nefes almayı önerdiği konuşma yer alır; çünkü, 'öneride bulunan kişi şemaları'na göre Estragon'un ona öneride bulunan Vladimir'e derin bir nefes almalarına dair olumlu ya da olumsuz bir yanıt vermesi beklenirken, Estragon'nun bu öneri karşısında verdiği cevap 'nefes alma' eylemi gibi yaşamsal bir eylemin 'koşma' eylemi gibi süreksiz bir eyleme indirgenerek 'semantik sapma'ya uğratıldığı ve böylece öncelendiği "Nefes almaktan yoruldum" (Beckett, 2006a: 68) yanıtından öteye gitmez. Ona sunulan öneriye açıkça cevap vermesi beklenen Estragon'un hem bulanıklığı ile 'tarz ilkesi'ni yıkan hem de öğrenilmek istenilenle ilişkisizliği ile 'bağıntı ilkesi'ni çiğneyen "Nefes almaktan yoruldum" (Beckett, 2006a: 68) ifadesini kullanması, artık yaşamak istemediğini gösterirken, *The Unnamable (Adlandırılmayan)* isimli Beckett romanında "Sessizliğin son bulması sadece bir şeyin göstergesidir. Emirler, yakarışlar, tehditler, övgüler, suçlamalar, nedenler" (Beckett, 2010b: 50) diyerek sessizliğin kırılmasının bireyin önemsendiğinin değil bireyin kalıplaşmış sözlerle

manipüle edildiğinin göstergesi olduğunu dile getiren ve bu doğrultuda onu insan yapan duygularının kalıplaşmış sözler gerisinde karanlığa itildiğini ima eden kimliği belirsiz karakter gibi ruhu ile ilgili gerçeklerin manipüle etmekten öteye gitmeyen sözler gerisinde sessizliğe indirildiğini ve bu nedenle duyarsızlıkla örtülmeye çalışılan duygularını sorulmadan açıklayacak kadar duyulmaya susuz olduğunu belirtir. Estragon'un 'bağıntı ilkesi'ni çiğneyen cevabıyla kendi sesini duyurmayı amaçladığı, benzer şekilde, elindeki turpu isteyip istemediğini soran Vladimir'e 'evet' ya da 'hayır' şeklinde belirli bir cevap vermek yerine, "Ben sadece kırmızı turp severim" (Beckett, 2006a: 60) ifadesini kullanışı ile de kanıtlanır; çünkü, hangi turpu sevdiği sorulmadığı halde 'bağıntı' ve 'tarz' ilkesini açıkça çiğneyerek kendi sevdiği turp çeşidinden bahsetmesi ve dolaylı olarak turpu istemediğini ima etmesi, kendisinin de beğenileri olan ve önemsenmesi gereken bir insan olduğu gerçeğinin kabullenilmesini istediğini gösterir. Estragon'un bu şekilde kendini kabullendirmeye ve değerli göstermeye çalışması ise, duyarsızlık duvarlarının gerisinde sessizliğe hapsedilen absürt bireyin sarmalandığı bu karanlıktan sıyrılmak adına özsaygısını ayaklar altına almakta tereddüt etmediğini kanıtlarken, insanın onu aşağılayan kişiler tarafından değer görmek için kendi kendini de aşağıladığını ve özsaygısından habersiz bir şekilde varoluş absürtlüğünün trajikomikliğinde kaybolduğunu da aydınlığa kavuşturur.

IV. BÖLÜM

PINTER'IN *DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ* ADLI ESERİNİN BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ

4.1. *Doğum Günü Partisi*

Var olabilmenin yalnızca çoğunluk tarafından seslendirilmekle mümkün olduğu sosyal evrende kendi sesini duyurmak isteyen bireyin bu amacı doğrultusunda kendini hapsedmek zorunda kaldığı dört duvar arasındaki yanılsamadan ibaret olan idilik dünyasından tehditkâr güçlerce kaçınılmaz bir şekilde koparılarak gerçekler karşısındaki hiçliği ile yüzleştirilmek üzere sessizliğe indirildiği ve sığındıkları sıradanlıklarla gerçeklere sağırlaştırılan çevresindekilerin bu sessizliğe karşı kayıtsızlığı sonucunda onulmaz bir çaresizliğe itildiği korku, şüphe, tehdit, ve kaygı gibi ruhu acıya hapseden hislerle çevrili karmaşık bir evrene kapı açan *Doğum Günü Partisi* (1957), insanın varoluş anlamsızlığını bilindik sözlerin şaşırtıcı keskinliği ve ürkütücü derinliği ile sergileyen Pinter'in en önemli oyunları arasında yer alır.

“Objektif kurallara dayanmak yerine çoğunlukla korkutmayla, toplumdan uzaklaştırma tehdidiyle ve hatta öldürme tehlikesiyle dayatılan ortak değerlerin etkinleştirilmesi üzerine oturan” ve bireye önceden tanımlanmış belirli bir kimlik empoze eden bir evren sunan *Doğum Günü Partisi* (Haney, 2008: 38), karakterlerinin sıradan görünümlü sözlerine ve eylemlerine rağmen gerçeklikten çok ötede bulunan ve gizil derinlikler saklayan bir sıradışılık barındırır. Gündelik yaşamın birer parçası olan mısır gevreğinin, kızarmış ekmeğin ve çayın eşlik ettiği bilindik bir kahvaltı sahnesiyle başlayan oyunun büründüğü komiklik maskesinin gerisinde korkunç bir

trajedi saklayan anlamlandırılmayan eylemlerle birlikte bir insanın acımasızca yok edilmesiyle sonuçlanması, bu sıradışılığın göstergesidir.

“Tamamen eşsiz çalışı” ile (Pinter, 1991: 22)⁹ verdiği piyano konserinin ardından kimliği bilinmeyen kişilerce uğradığı saldırıdan başka geçmişine dair hakkında hiçbir şey bilinmeyen Stanley, topluma tehdit olarak görüldüğü için sonlandırılmak istendiği anlaşılan farklı kimliğini korumak amacıyla Meg ve Petey çiftinin deniz kıyısındaki sakın pansiyonuna saklanır ve bu herkesten uzaktaki pansiyonda sosyal gerçeklerden yalıtılmış bir yaşam sürmeyi tercih eder. Ancak, Carpenter’ın (1974) “rahim”e benzettiği Meg’in pansiyonundaki bu her şeyden soyutlanmış ve sosyal gerçeklerden habersiz bir şekilde sürdürdüğü sessiz yaşantısı (393), isimlerinden anlaşılacağı gibi Yahudilik ve Katoliklik gibi batı uygarlığının iki geleneksel dinine mensup olarak “gelenek ve konformizm”i temsil eden ve “insanların mevcut kurallara itaatini sağlamak adına toplumun din gücünü sömürüşünü” yansıtan Goldberg ve McCann (Dukore, 1962: 52) ismindeki iki yabancıнын gelişi ile son bulur. Stanley’in maruz bırakıldığı “ruhsal saldırı” ilk olarak McCann’in elindeki gazete parçasını beş eşit parçaya ayırmasıyla baş gösterir (Burkman, 1971: 29). Parçalanan gazete parçası gibi paramparça edileceğini anlayan Stanley, bu doğrultuda, daha öncesinde onunla dışarı çıkmak istediğini söyleyen Lulu’ya verdiği “Gidecek hiçbir yer yok” (Pinter, 1991: 26) yanıtındaki gerçekle yüzleştirilmek üzere, kendini kapattığı yanılsamayla dolu dünyasından uyandırılmaya çalışılır. Böylece, Meg’in ısrarlarıyla Goldberg ve McCann tarafından onun için zoraki olarak hazırlanan ‘doğum günü partisi’nde “Neden herkesin zamanını harcıyorsun, Webber?”, “Neden bu kadar kötü davranıyorsun, Webber?”,

⁹*Doğum Günü Partisi*’nden yapılan alıntılar, tezin yazarı tarafından çevrilmiştir.

“Teşkilattan neden ayrıldın?” ve “Neden bize ihanet ettin?” gibi sorularla azarlanır; “Günah kokuyorsun” ve “Anasını kirleten!” gibi ‘olumlu imaj zedeleyici’ ifadelerle aşağılanır; ve “Tavuk neden yolun karşısına geçti?” ya da “Pijama olarak ne kullanıyorsun?” (Pinter, 1991: 47; 48; 50; 51) gibi anlamsız sözlerle bilinci çöküşe zorlayan psikolojik baskıya maruz bırakılır. Onu aşağılık konumuna indirgeyen ve Burkman’ın (1971) ifadesiyle “günah keçisi” ile özdeşleştiren (29) bu gibi sözlerle maruz bırakılmasının sonrasında ise, topluma uymadığı müddetçe sesinin duyulmayacağını ima eden “Ölün sen” (Pinter, 1991: 52) gibi kimlik yıkıcı ifadelerle kendi kimliğinden koparılmaya çalışılırken McCann tarafından gözlüğü kırılarak sessizlikle çevrili ebedi bir karanlığa mahkûm edilmek üzere Monty’ye götürülür. Bu doğrultuda, “yeni bir hayatın, yeni bir kimliğin ve kişiliğin habercisi olan doğum, sıradışı bir dirilişe dönüşür” (Rahimipoor, 2011: 594). Ancak bu ‘diriliş’, küflü sayfalar arasında kayboluştan başka hiçbir anlama gelmediği gibi fark edilmeyen bir ölüm çılgınlığından öteye de geçemez. Piyano çalacak kadar kültürlü olduğu ve kendini duymak adına sosyal varlığına son vermeyi göze alabilecek kadar idealist bir ruh taşıdığı anlaşılan Stanley’in ‘doğum günü partisi’ adı altında düzenlenen törenin ardından “İh-gıghh...İh-gıghhh...” (Pinter, 1991: 85) gibi sözlerle boş bir gürültüye dönüştüğü düşünüldüğünde, ‘bireysel ölüm’ anlamına gelen bu ‘diriliş’in aslında nasıl toza bulanışı resmettiği görülürken, partinin sarhoşluğundan sıyrılamayan Meg’in ve aslında kendine ait olmayan varlığına kalkan ettiği kayıtsızlığının gerisine saklanan Petey’in Stanley’in bu şekilde küfe bulanışına tepkisiz kaldıkları dikkate alındığında ise, çoktan anlamsızlık çukuruna itilen bireyin evrende var ya da yok olmasının hiçbir anlam taşımadığı çarpıcı bir şekilde

kanıtlanarak doğum sanılan ölüm çılgılığının duyulmaya değer görülmediği de açıklık kazanır.

Kendisi ile ilgili söylediği “Yenildiğimde kendime yenilmemiştim” ve “Başardığımda kendim için başarmam” şeklindeki sözlerinden de anlaşılacağı gibi bireylerin “sabit bir kimlik”ten yoksunlaştırılarak yaşamlarını kim olduklarından ve ne anlama geldiklerinden bihaber olarak sürdürmelerine vurgu yapan Pinter (aktaran Rahimipoor, 2011: 595), kendini tanımlamaktan alıkoyulup tanımlanmaya maruz bırakılan ve eylemlerinin yalnızca dış dünyada anlam kazanmasıyla mekanikleşerek kendi sesine yabancılaştırılan bireyin varoluş anlamını yitirişine ve kendinden zoraki sıyrılışına dair yaptığı bu vurgusunu *Doğum Günü Partisi* oyununda yalnızca kısırlaştırılan ve çocuk konumuna indirgenen Stanley karakteri aracılığıyla değil, aynı zamanda kurallara uyarak toplumdaki bu bireysel kısırlaştırmanın nasıl uygulandığını keskin bir şekilde gözler önüne seren Petey, Meg, Lulu, McCann ve Goldberg karakterleri ile de sağlar.

Modern bireyin sosyal güçlerce “hiçliğe indirgenişi”nin kaçınılmazlığını ve bu nedenle yok edilmemek uğruna kurallara karşı verdiği mücadelenin nafile olduğunu sergileyen Pinter’ın *Doğum Günü Partisi*’ndeki karakterlerinden öncelikle geçmişte verdiği piyano konseriyle artist olduğu anlaşılan Stanley, sosyal güçler tarafından “bireysellik” unsuruna alıkoyulan ve “uyuşturulan” insanın maruz bırakıldığı ürkütücü saldırıyı yansıtır (Dukore, 1962: 47; 51). Oyunla ilgili Peter Wood’a yazdığı mektubunda Pinter’ın (1958) ifade ettiği gibi, yaşamda kalabilmek için mücadele vermesi ve çoğunluğun ezici gücü altında kalmayı reddetmesi Stanley’in her ne kadar “anti-konformist” olduğunu gösterse de bu tutumları onu

hiçbir zaman “kahraman” ya da “isyancı” yapmaz; çünkü, verdiği savaşa rağmen kendisi olduğunun farkına varamayan Stanley, bireysel kimliğini kendine açıklama cesaretinde bile bulunamaz: “Stanley tek geçerli mazeretinin- kendisi olduğunun- farkına varamaz- bu nedenle kendisine ait bir kimliğe sahip olduğunu asla açıkça söyleyemez. Sadece hayallere, yalana ve blöfe sarılarak, korku içerisinde kendini haklı çıkarma girişiminde bulunur” (81; 82). Sosyal kurallarca tanımlanmayı reddederek kendi olarak var olmayı isteyen Stanley’in bu amacına ulaşmak için yüksek sesle kim olduğunu kabul ettirmek yerine Meg’in ıssız pansiyonundaki dört duvar arasına sıkışmayı ve gerçeklerden yalıtılmış olan bu sahte dünyada kendini her şeyden soyutlamayı tercih etmesi, şüphesiz ki, Stanley’in manipüle edilmeye kör olmayışına rağmen kendini açıkça gerçekleştirmeyecek kadar korkak olduğunun kanıtıdır. Bu doğrultuda açığa çıkan Stanley’in gerçek ve illüzyon arasında sıkıştığı ve kimlik bunalımına maruz kaldığı gerçeği ise, Karwowski’nin (2009) ifadesiyle, eş zamanlı kullandığı ‘Stanley’ ve ‘Webber’ isimleri arasındaki çelişki ile daha fazla açıklık kazanır; çünkü, ‘Stanley’ ismi “araştırmacı”, “gerçeğin peşindeki kişi” anlamlarına gelirken, Goldberg ve McCann’in ona seslenirken kullandıkları ‘Webber’ ismi, “illüzyon ağı”na takılmış insanı belirtir (228). Böylece, isimleri arasındaki karmaşayla Stanley’in rol karmaşasına ayna tutulurken, en önemli olarak ise, yaşamını sürdürdüğü sakin görünümlü pansiyon duvarlarının gerisinde ayrıştırıldığı parçalarının kaybolmasıyla bütünlüğe erişmesi imkânsızlaştırılan bir ruh taşıdığı gerçeği de gözler önüne serilir.

Kahvaltı masasında ona birbiri ardınca sıraladığı sorular yöneltten ve sabırsızca cevap bekleyen Meg’e ‘Evet’, ‘Hayır’, ‘Çok iyi’ ve ‘İyi’ gibi ‘nicelik’ ve ‘tarz’ ilkelerini çiğneyen cevaplar verdiği dikkate alındığında ilgisiz bir eş olduğu

ortaya çıkan Petey karakteri, Sakellaridou'nun (1988) ifade ettiği gibi, Meg'in "psikolojik ihtiyaçlarını tam anlamıyla karşılayabilecek güçten yoksundur" ve "köhnemiş evlilikleri"nin sürdürülebilmesi için sessizliğe sığınır (40). Bu doğrultuda, Petey'in eşine karşı kayıtsız olduğu açıklık kazandığı gibi benzer şekilde memnun olmadığı bir ilişkiye son veremeyecek kadar pasif bir kişiliğe sahip olduğu da belirginleşir. Ancak, Petey'in oyun boyunca gösterdiği bu sessizliği onun pasifliğini gösterse de, bu pasiflik hiçbir zaman onun gerçeklere karşı kör olduğu anlamına gelmez. Goldberg ve McCann tarafından Monty'ye götürülen Stanley'e "Stan, dinleme onları!" (Pinter, 1991: 86) ifadesini kullanarak Stanley'i uyarması, Petey'in taktığı sessizlik maskesiyle çelişen uyanık bir bilinç taşıdığını gösterirken, gerçeklerden haberdar olmasına rağmen kendi sosyal varlığına son verilmemesi için Stanley'in götürölüşüne karşı çıkamaması, gerçeklere karşı kör olmayıp gerçeklerden kaçındığını belirterek bireyin kendi çıkarları için sessizliği kendine kalkan etmeye mahkûm edildiğine de ışık tutar.

Varlıklarının anlam kazanabilmesi için ihtiyaç duydukları "psikolojik bütünlüğe ve entegrasyona" erişmelerinde sığınabilecekleri tek kalkanları olan "güç" unsuruna sahip olmayı arzulayan Pinter kadınları (Adler, 1981: 377) olarak Meg ve Lulu karakterlerinin her ikisi de, kadının tamamlanmak için toplumda verdiği mücadeleyi resmederler. Bu doğrultuda, Sakellaridou'nun (1988) belirttiği gibi, Lulu ve Meg'in "kadın-fahiş" ikileminde yer alarak yalnızca erkeklerle olan ilişkileri dâhilinde anlam kazandıkları ve erkekler tarafından aşağılanarak ötekileştirildikleri dikkat çeker (44). Ancak, Meg ve Lulu'nun kadın kimliklerinin gerisinde duyulmayı bekleyen birer insan taşıdıkları düşünölüşünde, onların bütünlüğe erişmek adına verdikleri bu mücadeleyi feminist bakış açısıyla sınırlandırmanın doğru olmayacağı

açıklık kazanır. Her ikisinin de kadınların erkeklerce nasıl hiçliğe indirgenişini resmetmenin ötesinde varoluş anlamını yitiren absürt bireyin duyarsızlığın gerisine itilişini ve kendi girdaplarında kayboluşunu yansıtmayı, Meg ve Lulu’nun feminist eleştiriye indirgenemeyecek kadar derin bir sese sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Son olarak, “hem yaşamı kontrol eden gizli güçleri hem de bu gücü kendi çıkarlarını gerçekleştirmek adına kabul eden yöneticileri, idarecileri ve karar alıcıları yansıtan” Goldberg ve McCann çifti (Lesser, 1972: 37), baskı altına aldıkları Stanley’e psikolojik ve fiziksel saldırıda bulunarak bireyin mevcut güçler tarafından nasıl acımasızca hiçliğe indirgenişini gözler önüne sererler. Ancak, sergiledikleri eylemlerin dehşeti ve söyledikleri sözlerin ‘imaj zedeleyici’ keskinliği onların her ne kadar birer zalimden öteye geçmediklerine dair bir yargı oluştursa da, Silverstein’in (1993) ifade ettiği gibi, kendilerinin de bireysel kimlikten yoksun olup yalnızca hizmet ettikleri güçlere “sözcü” olarak var olabildikleri ve kendi kişiliklerinde sahip olduğu farklılıkların bile tanımlandıkları kodlarca yok edildiği (142) düşünüldüğünde, hem Goldberg’in hem de McCann’in esasen kendilerini gerçekleştiremeyecek kadar korkak ve kendilerine ait olmayan bir dille uyuşturulmuş bir bedende yaşamaya son veremeyecek kadar çaresiz oldukları açıklık kazanır.

4.2. *Doğum Günü Partisi*’nin Şema Teorisine Göre Analizi

Mısır gevreğinin, çayın ve kızarmış ekmeğin eşlik ettiği bir kahvaltı sabahında evin hamını rolündeki Meg’in çekmecedan aldığı bir çift çorabı dikişiyle ve eşi rolündeki Petey’in ise sıradan bir şekilde gazete okuyuşu ile başlayan *Doğum Günü Partisi*, barındırdığı eylemlerin ve çizdiği insan portrelerinin bilindik izler taşımasıyla gerçekçi yaşamdaki ‘şemalar’a tamamen uyumlu gibi görünür. Ancak,

barındırdığı bilindik eylemler, kişiler ya da insanlar arasındaki ilişkiler bir bütün olarak incelendiğinde, oyunun tecrübeler ya da ortak bilgiye dayanan ‘şematik’ yargılarla tamamen örtüşmediği ortaya çıkar. Meg’in Petey’e sorduğu “Bu sabah çok mu çalıştın?” sorusu gibi basitlik içeren bir soru barındırabilecek kadar bilindik yaşamdan izler taşıyan *Doğum Günü Partisi*’nin ‘şemalar’a tam olarak uyum sergilemediği gerçeği, günlük yaşamla tamamen uyumlu gibi görünen başlıca Meg, Stanley, McCann ve Goldberg isimli karakterlerinin ve ‘oda tutma’ ‘parti verme’ ya da ‘sorgulama’ gibi basit eylemlerinin bir bütün çerçevesinde ele alındıklarında gerçeklikten uzaklaşarak, bilindik yaşamdaki tecrübeler ya da ortak bilince dayanan ‘şemalar’la çelişmeleriyle açıklık kazanır.

Doğum Günü Partisi’nin şemalarla çelişkisi, ilk olarak, bilindik rollerinin gerisinde farklı rollere bürünen ya da kişisel açıdan bütünlüğe erişemeyerek onlar için tanımlanan kimliklerle uyuşmayan özellikler gösteren Meg, Stanley, Goldberg ve McCann isimli karakterlerin kimliklerindeki ve diğer insanlarla ilişkilerindeki karmaşa aracılığı ile gözlemlenir.

Oyundaki karakterlerden, ilk olarak, Meg’in yaşlı bir ev hanımı olduğu ve eşi Petey’le birlikte deniz kıyısındaki bir pansiyonun işletmeciliğini yaptığı anlaşılır. Bu doğrultuda, Meg’in ‘pansiyon işletmecisi şeması’na göre ‘kurumsal güç’ sahibi olduğu müşterilerine karşı resmiyet sergilemesi; ‘evli bir bayan şeması’na göre yabancı erkeklerden herhangi bir cinsel ilgi arayışında olmaması; ve ‘yaşlı şema’sına göre ise, genç kızlık hayallerine kapılmaması beklenir. Ancak, Meg’in Stanley ve Goldberg ile olan ilişkileri ve onlara karşı davranışları onunla ilgili bu gibi beklentilerin yıkılarak şemaların çığnendiğini gösterir. Meg’in şemalarla çelişkisi,

öncelikle, Stanley ile arasındaki sıradışı ilişki doğrultusunda açığa çıkar; çünkü, ‘pansiyon işletmecisi’ olarak, pansiyonunda konaklayan müşterisi Stanley’e karşı ‘kurumsal güç’ sergilemesi ve resmiyet göstermesi gerekirken, Meg Stanley’i adeta kendi çocuğu yerine koyar ve ona bir yöneticiden ziyade bir anne gibi davranır. Örneğin, eşi Petey’le kahvaltı yaptıkları sırada sanki Stanley’in annesiymiş gibi “Gidip çağırayım şu çocuğu” diyerek onu uyandırmaya çalışır ve ona Bay Stanley diye seslenmek yerine “Stan” ya da “Stanny” (Pinter, 1991: 13) gibi samimiyet göstergesi olan isminin kısaltılmış şekilleri ile seslenir. Benzer şekilde, henüz uyanmadığı için “Stan! Derhal aşağıya inmezsen gelip seni indirmesini bilirim! Bak geliyorum ama! Üç kadar sayıyorum! Bir iki! Üç! Almaya geliyorum seni!” (Pinter, 1991: 13) diyerek onu söz dinlemediği için tehdit edilen bir çocuk konumuna indirger. Meg’in hem pansiyon yöneticisi olarak hem de yaşça büyük olarak Stanley üzerinde sahip olması gereken ‘kişisel’ ve ‘kurumsal’ gücü bu şekilde şemalarla çelişen ‘anne’ ve ‘çocuk’ arasındaki ‘sosyal güç’ ilişkisine dönüştürmesi, Stanley uyandıktan sonraki sözlerinde de gözlemlenir: çünkü, eğer acele etmezse kahvaltı vermemekle tehdit ettiği Stanley uyanınca ona “İyi uyudun mu?” diye sorar, “Haydi uslu bir çocuk gibi ye bakalım” der, üçüncü perdede o uyanmadan dışarı çıkacağı sırada yalnız bıraktığı çocuğunun peşinden ağlayacağından endişe eden bir annenin telaşına bürünerek “Hemen geleceğimi söyle ona” şeklindeki anne şefkati dolu ifadesiyle Petey’den Stanley’e hemen döneceğini iletmesini ister ve Stanley’e resmi ve nezaketli bir şekilde davranması gerekirken ona “Şu kayışla iyi bir dövme seni” (Pinter, 1991: 14; 71; 18) gibi aşırı samimiyet göstergesi sayılan ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ bir ifadeyle saldırarak onu çocuk gibi azarlar. Üstelik, oğlunu kızdırmaya çalışan bir annenin yaptığı gibi onun saçlarını karıştırarak,

arkasına geçip “Gıdı gıdı” diyip ensesini gıdıklayarak ve hatta doğum günü hediyesi olarak ona “oyuncak davul” alarak (Pinter, 1991: 18; 19; 36), bir ‘pansiyon işletmecisi şeması’nın sınırlarını belirgin bir şekilde aşar. Meg’in Stanley’le arasındaki ilişki aracılığıyla şemalarla çelişki oluşturması, ona karşı anne rolünü üstlenmesi ile açıklık kazandığı gibi, onu sevgilisi ya da eşi yerine koyuşu ile de dikkat çeker; çünkü, yönetici konumundaki Meg’in müşterisi olan Stanley’den herhangi bir cinsel beklenti içinde olmaması gerekirken, Meg Stanley’i cinsel tatmin sağlayabileceği bir sevgili ya da ona karşı belirli sorumlukları olan bir eş konumuna sokar. Bu doğrultuda ise, yönetici konumundaki bir bireyden müşterisine naz yapması ya da evli bir bireyin kendinden küçük bir insandan cinsel tatmin arayışında bulunması beklenmeyeceği için hem ‘pansiyon işletmecisi şeması’ ile hem de ‘evli bir bayan’ şeması ile çelişir. Meg’in Stanley’i sevgilisi ya da eşi gibi görerek bu şekilde şemalarla çelişmesi, örneğin, sevdiğinin karşısında güzel görünmek isteyen genç bir kızmışçasına Stanley kahvaltıya inmeden evvel aceleyle saçını düzeltmeye gayret edişiyle; Stanley Berlin’de yeni bir iş teklifi aldığını söylediğinde terk edileceğinden korkan bir sevgili gibi ona gitmemesi için “Hiçbir yere gitme, Stan. Burada kal. Burası daha iyi olur senin için. Zavallı Meg’inden ayrılma” sözlerini kullanışıyla; Stanley ona “yıvışık eski çamaşır torbası” diye seslenerek onu hayat kadını yerine koyduğunda bile umarsızca Stanley’in kolunu duygulu bir şekilde okşayışıyla; ve Stanley, Goldberg ve McCann ikilisinin gelişine dair haberle tedirgin olduğunda ona “Stan, seni uyandırmayacaklar, söz veriyorum” ya da “Sabah çayını yine odana getiririm” (Pinter, 1991: 23; 19; 35) gibi ifadelerle seslenerek sanki eşine karşı görevlerini en iyi şekilde yerine getirmek isteyen bir eş rolüne bürünmesi ile açıklık kazanır. Bu doğrultuda, Sakellaridou’nun (1988) Petey’le olan

evliliklerinin kısırlığına dayandırdığı Meg’in Stanley’e karşı bu “bağnazca” bağımlılığı ve onu hem “erkek evlat” hem de “sevgili” yerine koyuşu (39), onun hem ‘pansiyon yöneticisi şeması’yla hem de ‘evli bir bayan şeması’yla çelişmesine neden olur. “İyi uyudun mu?” ya da “Stan, seni uyandırmayacaklar, söz veriyorum” (Pinter, 1991: 14; 35) gibi söz edimleri bağımsız olarak ele alındıklarında bilindik yaşama ait sıradan ifadelerken, bu ifadelerin Meg tarafından ‘kurumsal güç’ ilişkisi açısından üstünlük gösterdiği Stanley’e karşı söylendiği ve bir müşteriye söylenmeyecek kadar samimiyet içerdiği dikkate alındığında, Pinter’ın bilindik sözlerinin aslında nasıl basitlikten uzaklaşarak şemalarla gizli ancak keskin bir şekilde çeliştikleri de gözler önüne serilir. Stanley ile ilişkilerinin kanıtladığı gibi bilindik rolüyle tamamen uyuşmayan tutumlar sergileyerek ortak bilgi ile çelişen Meg, ikinci olarak ise, Goldberg’le ilişkisinin sıradışılığı sonucunda şemalarla çelişir; çünkü, ilk karşılaştıklarında Goldberg’in ona “Bayan Boles” diye hitap ederek “Nasılsınız, Bayan Boles?” (Pinter, 1991: 30) gibi nezaket içeren sorular sorması, aralarında olması gereken mesafeye uyumlu gibi davranarak resmiyetlerini korudukları izlenimini vermesine rağmen, ‘pansiyon işletmecisi’ olarak henüz yeni tanıdığı müşterisi konumundaki Goldberg’e mesafeli davranması beklenen Meg ‘kurumsal gücü’ ile Goldberg’e karşı doğan üstünlüğünü hiçe sayarak Goldberg’in müşterisi olduğunu adeta unuttur ve ona karşı ne bir ‘yönetici şeması’na ne de ‘evli bir bayan’ şemasına tamamen uyan aşırı samimi bir tutum sergiler. Bu doğrultuda, Goldberg’in de başlangıçta söylediği resmiyet içeren ifadelerinden uzaklaşarak ‘müşteri şeması’ndan kısmen sıyrılmasıyla ise, ortak bilincin sınırlarını daha fazla zorlar. Meg’in Goldberg’le aşırı samimi bir ilişki içerisine girerek ‘pansiyon işletmecisi’ne ve ‘evli bir bayan’a dair ortak bilince dayanan şemalarla çelişmesi, örneğin, Stanley

için hazırladıkları parti anında açıkça gözlemlenir; çünkü, ‘pansiyon işletmecisi’ konumundaki bir bireyin müşterisine kendi ile ilgili sorular sormaması ve ‘evli bir bayan’dan ise kendisi ile ilgili fikir almak için eşine danışması beklenirken, Meg “Parti için süslendim” dediği Goldberg’e “Elbisemi beğendin?” (Pinter, 1991: 53) şeklindeki ifade yapısı ile kurulmasına rağmen soru sorma eylemini gerçekleştiren dolaylı söz edimiyle seslenir ve onu adeta eşi ya da sevgilisi konumuna koyar. Üstelik, Goldberg’in de ona karşı söylediği resmiyeti yıkan “Harika. Olağanüstü” gibi iltifatlarıyla kendisi için tanımlanan ‘ev hanımı’ ya da ‘işletmeci’ kimliğini daha fazla unutarak, ilgi görmek için eşine naz yapan bir bayan gibi Goldberg’e “Ne içsem dersiniz?” (Pinter, 1991: 53) diye sorar ve sonrasında ise Goldberg’in ona gösterdiği ilgi karşısında genç bir âşıkmişçasına utangaç tavırlara bürünür:

MEG: Ah evet. Hadi, Stanley. (STANLEY yavaşça masaya doğru gider.) Elbisemi beğendiniz mi, Bay Goldberg?

GOLDBERG: Tek kelime ile harika. Şöyle dönün bir dakika. Anlardım bu işten. Hadi şuraya doğru bir yürüyün.

MEG: Ah hayır.

GOLDBERG: Utanma. (Kıçına vurur.)

MEG: Aaah!

GOLDBER: Bulvarda yürüyün. Şöyle bir bakayım size. Ne duruş ama. Sen ne dersin, McCann? Bir Kontes gibi, hiç aşağı kalır yanı yok. Madam, şimdi de dönüp mutfığa doğru ilerleyin. Ne yürüyüş ama! (Pinter, 1991: 53-54)

Görüldüğü gibi, Petey’le evli olan ve bir pansiyonun işletmeciliğini yapan Meg’in müşterisi konumundaki Goldberg’e karşı mesafeli davranması, ona elbisesinin nasıl olduğuna dair soru sormaması ya da ondan iltifat aldığı anda evli bir bayan olduğunu anımsayarak iltifatları nazikçe geçiştirmesi beklenirken, Meg kendini aşk peşindeki genç bir kız yerine koyar ve aldığı iltifatlardan memnun kalarak utangaç bir sevgili kimliğine bürünür. Gerçeklikte dayanması beklenen ortak bilince dayalı şemalarla

Stanley ve Goldberg ile arasındaki ilişkilerin sıradışıılığı sonucunda çelişen Meg, son olarak ise, davranışlarının ‘yaşlı şeması’na tamamen uymayışı ile dikkat çeker. Yaşlı bir bayan olarak daha sakin olması beklenen Meg’in Stanley için hazırladıkları doğum günü partisinde çocuk gibi “Oyun oynamak istiyorum!” diye haykırarak ve oyunun sonunda ise partinin ruhundan kopamayıp “Partinin yıldızı bendim”, “Herkes böyle söyledi” ve “Çok güzeldim” (Pinter, 1991: 61; 87) gibi ifadeler kullanarak hayallere sarılı bir evrendeki genç bir kızın heyecanını ve enerjisini taşıması, şüphesiz ki, Meg’in neden ‘yaşlı bayan şeması’na uymadığının göstergesidir.

Meg karakteri gibi kendisi ile uyuşmayan tutumlar sergileyen ve bulanıkla şekillenen Stanley karakteri de şemalarla çelişki oluşturur. Stanley’in Petey ve Meg’in pansiyonunda konaklayan bir müşteri olduğu dikkate alındığında, öncelikle, ‘müşteri şeması’na uyumluluk göstererek ‘kurumsal güç’ açısından ondan üstün olan Meg’e saygı ve nezaket göstermesi beklenir; ancak, Stanley, bir müşteriden öteye giderek Meg’e aşırı samimi ve kabaca davranır. Örneğin, bir müşteriden kaldığı pansiyonun işletmecisinin özel hayatıyla ilgili yorum yapması beklenmezken, Stanley “Sen kötü bir karısın”, “Kocana bir fincan çay bile yapmamak. Korkunç”, “Adama çayın yerine ekşimiş süt veriyorsun”, “Çay değil bu. Salça bu”, “Ne zamandan beri çaydanlıkta bu çay?” ve “En azından, çaydanlığı ısıtman gerektiğini kimse anlatmadı mı sana?” gibi (Pinter, 1991:16; 18) ‘olumlu imaj zedeleyici’ ifadelerle Meg’i aşağılar ve böyle bir hakkı olmadığı halde Meg’in özel hayatına müdahale eder. Benzer şekilde, Meg’in ‘olumlu imaj’ına verdiği bu zararı “Seni eski yıvışık çamaşır torbası” ve “Taşlaşmış bir kek parçasısın sen, değil mi?” (Pinter, 1991: 18; 23) gibi küçük düşürücü ve benlik yaralayıcı ifadelerle daha fazla artırır. Bu doğrultuda ise, bir müşteriden beklenmeyecek şekilde, Meg’le arasında olması

gereken resmiyet sınırlarını aşar. Müşteri olarak kaldığı pansiyonun işletmecisi konumundaki Meg'e karşı saygı göstermesi gereken Stanley Meg'i eleştirmeye yönelik onur kırıcı ifadeleriyle 'müşteri şeması'ndan uzaklaştığı gibi Goldberg ve McCann'ın geleceği haberi üzerine takındığı sıradışı ve agresif tavırları ile de ortak bilince ve tecrübeye dayanan 'müşteri şeması'yla çelişir. Bir pansiyon müşterisinin pansiyona farklı müşterilerin gelişinden ürkmemesi ya da pansiyona kimin gelip gelemeyeceği hakkında söz sahibi olmaması gerekirken, Meg'in "Misafir bekliyorum" sözü üzerine Stanley'in "Ne?", "Ne diyorsun?", "İnanmıyorum" "Mahsus böyle söylüyorsun" ve "Ne zaman?" gibi telaş belirten ifadelerle şaşkınlığa düşmesi; pansiyon sahibi sanki kendiymişçesine kendinden emin bir şekilde, "Gelmeyecekler", "Gelmeyecekler diyorum sana" ve "Gelmeyecekler. Birisi kafa buluyor bizimle" gibi sözlerle yüzleşmekten kaçındığı bu gerçeğe Meg'i azarlayarak karşı çıkması; geldikleri anda ise "Geldiler?", "Kimmişler?", "Kimmişler dedim sana?", "Geleceklerini ummuyordum?" (Pinter, 1991: 20; 21; 34) sorularıyla hiç tanımadığı kişiler hakkında aşırı bir dehşete kapılması, 'otel müşterisine dair şematik bilgi'ye göre oteli yalnızca konaklamak amacıyla kullanması, diğer müşterilerle ilgili söz söyleme hakkına sahip olmaması ve diğer müşterilerin gelişi ile ürkmemesi beklenen sıradan bir müşteriden uzaklaştığını açıkça gösterir. 'Müşteri şeması'na uyumluluk göstermeyen Stanley, benzer şekilde, 'anti-konformist şeması'yla da çelişir; çünkü, oyundaki önvarsayımlara göre 'anti-konformist' olduğu bilinen Stanley, Goldberg ve McCann ikilisine hitap ederek söylediği "Benim için kötü bir şakadan ibaretsiniz. Ancak bu evin insanlarına karşı sorumluluklarım var. Yıllardır buradalar. Koku alma hislerini kaybettiler. Ben kaybetmedim" gibi meydan okuyucu sözlerle ve sonrasında söylediği "Bu arada, buradakiler size göre değil. Hangi

yönden bakarsanız bakın, burada size göre hiçbir şey yok. Öyleyse, neden daha fazla zorluk çıkarmadan gitmeyi denemiyorsunuz?” gibi kendinden emin tehditkâr ifadelerle düşüncesinde kararlı ve cesur olması beklenen bir ‘anti-konformist’ izlenimini verirken, McCann’ın İrlandalı olduğunu sezinleyince “İrlanda’yı çok iyi bilirim. Bir sürü arkadaşım var orada. Severim bu ülkeyi ve insanlarını takdir ederim, onlara güvenirim” gibi sözlerle McCann’ın ‘olumlu imaj’ını pekiştirmesi, ikili tarafından maruz bırakılacağını hissettiği saldırıdan kaçınmak için gerçekte inanmadığı fikirler seslendirmesi ve üstelik, “Demek istediğim, bana bakınca, gerçekten...yani, gerçekte, öyle şey bir adam olduğumu-sorun çıkaran biri olduğumu düşünmezsiniz, değil mi?” (Pinter, 1991: 45; 42; 40) gibi ürkeklik içeren sözlerle nefret ettiği kişiler önünde kendi benliğinden ödün vermesi, ‘şematik bilgi’ye göre düşüncelerinde istikrarlı olması ve bu düşüncelerini korkmadan seslendirmesi beklenen bir ‘anti-konformist’ten uzaklaştığını sergiler. Bu doğrultudaki bütünlüğe erişememiş kimliği sonucunda ‘anti-konformist’ tanımıyla çelişen Stanley, son olarak ise, yaşı ile ilgili uyumsuz davranışlar sergilemesi sonucunda ‘yetişkin bir artist şeması’ ile çelişmesi ile dikkat çeker. Metindeki önvarsayımlara göre Stanley’in çok başarılı yetişkin bir piyanist olduğu düşünüldüğünde, hem sanatçı ruhuna hem de yaşının verdiği olgunluğa bağlı kalarak ağırbaşlılık, kendinden eminlik ve cesurluk sergilemesi gerekirken, Stanley’in bir çocukmuşçasına Meg’e bağımlı bir şekilde yaşaması ve “Doğum günüm değil, Meg” diyerek itiraz ettiği doğum gününde ona oyuncak davul alan Meg’e sinirlenmek yerine hediye aldığı anda öfkesi hemen geçen bir çocuk saflığıyla Meg’i öptükten sonra “Boynuma asayım mı?” (Pinter, 1991: 39) diye sorarak davulu boynuna asması, hem ‘yetişkin şeması’na hem de ‘artist şeması’na uymaktan uzaklaştığına açıklık getirir. En önemli

olarak ise, tanımlanmış kuralların kölesi olmaktansa sosyal varlığına son verip dört duvar arasında sessizliğe gömülmeyi göze alabilecek kadar kararlı görünen Stanley gibi bir ‘anti-konformist’in bile “bireyin kendine ve kendi hayat görüşüne olan inancını yıkmayı”, “imkânsız emirlerle bireyi kendisinden şüphe ettirmeyi” ve “robota indirgemeyi” amaçlayan Goldberg ve McCann ikilisi (Gillen, 1983: 94) tarafından temsil edilen sosyal güçlerce nasıl sindirilmeye zorlandığına, inandıkları ile söyledikleri arasında uçurum açan bir kimlik karmaşasına itildiğine ve tek bir gerçekliğe dayanan ‘şemalar’ın modern evrende artık yitirildiğine ışık tutar.

Meg ve Stanley’e benzer şekilde, Goldberg ve McCann ikilisi de şemalarla çelişir. “Varlıkları”nın tanımlanabilmesi için ortak değerlere göre hareket etmek zorunda kalan ve “bireyleri bağımsızlıklarından ve özgürlüklerinden yoksunlaştırarak teşkilatlarına uyum sağlatma peşine düşen” McCann ve Goldberg (Haney, 2008: 53; 54) çiftinin bu doğrultuda kendilerine dair herhangi bir yaşantıya sahip olmayıp başkalarına hizmet etmeye adanmış bir yaşamın kölesi oldukları düşünüldüğünde, kendi sesleri olmayan ve tek bir amaç adına robotlaştırılmış iki ‘katı ajan’ oldukları anlaşılır. Ancak, ikilinin sözleri bir bütün olarak ele alındığında, anti-konformistleri etkisiz hale getirmeleri amacıyla dış güçlerce onlar için tanımlanan ‘katı ajan’ rolüne tamamen uyum sağlayamadıkları ve kimlik bunalımda kayboldukları ortaya çıkar. Örneğin, McCann “Sen bir kalıntısın!”, “Ölün” ve “piç” gibi ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici’ ifadelerle Stanley’i aşağıladığında, saklambaç oynarken Stanley’in gözlüğünü kırduğunda ve önüne koyduğu oyuncak davula takılıp yere yuvarlanmasını sağladığı Stanley’in ‘olumsuz imaj’ını açık bir şekilde zedelediğinde kendi düşüncelerinden kopararak başkaları için konuşmaya ve konformizme gölge düşüren bireyselliği acımasızca sindirmeye programlanmış ‘zalim bir ajan şeması’na

uyarken, Goldberg'in kendi şiddetli tutumları ile çelişen “Annelerimizin yuvasında öğrendiğimiz aşka, samimiyete, şefkatin utanç vermeyen ifadesine ne oldu?” şeklindeki düşüncesine “Kayıp gitti ellerimizden” (Pinter, 1991: 52; 53; 63; 56) gibi duygu barındıran bir yanıtla karşılık verdiğinde, geçmişteki değerlerin özlemini duyan ve değerlerin yitirilmesinde sanki hiç payı olmayan masum bir duygusal bireye dönüşür. Bu doğrultuda ise, ‘katı bir ajan’ dan geçmişteki değerlere dair özlem duyması ya da kendi sesini içeren herhangi bir ifadede bulunması beklenmeyeceği için, keskin sınırları olan ‘zalim bir ajan şeması’yla çelişir. McCann’e benzer şekilde, Goldberg de “Hiçbir toplum almaz seni. İnşaatçılar bile”, “Sen bulaşıcı bir hastalıksın, Webber. Sen bir yıkıntısın” (Pinter, 1991: 51; 52) gibi aslında kendine ait olmayan ve bireyselliği kısırlaştırmaya yönelik kullanılan nefret dolu kalıplaşmış ‘olumlu imaj zedeleyici’ sözleriyle, karşısındakine derhal saldırmayı amaçlayan bir ‘işkenceci’ye, ‘zalim’e ya da insancıl duygularından yalıtılarak bireysel düşünme yeteneğine son verilen ‘katı bir ajan şeması’na uyarken, psikolojik ve fiziksel saldırıya uğrattıkları Stanley’e “can yoldaşım” gibi aşırı sevgi belirtisi olan bir hitap ifadesiyle seslenerek; “Simey!” diye bağıırdı annem, “soğumadan acele et.” Ve masanın üstünde bir de ne göreyim? Bir tabakta görmeyi isteyebileceğin en güzelinden bir kızarmış balık” şeklindeki ifadelerle özlem gibi insancıl duygular sergileyerek; ve hatta “Çocukluk. Sıcak su şişeleri. Sıcak süt. Gözlemeler. Sabun köpükleri. Ne hayat ama!” (Pinter, 1991: 43) ifadesinde gözlemlendiği gibi, anılarından bahsedebilecek kadar hassaslaşarak, yalnızca belirli sınırlara hapsedilmiş, insancıl duygularından resmen koparılıp geçmişe hasret duyması bir yana geçmişe dair düşüncelere dalması bile engellenmiş ve tek bir amaca hizmet etmeye kodlanmış ‘katı bir ajan’ kimliğinden uzaklaşır. Sosyal kodlarca tanımlanmış zalimce kimliğini

bu şekildeki kendi sesinin hissedildiği duygusal açıklamalarıyla zedeleyen ve ‘katı ajan şeması’ ile olan çelişkisini “Nasıl anlatsam? Tek başımıza yuvarlanıp gidiyoruz bu dünyada. Kuru bir yastık bu dünya, tutunmaya çalıştığımız. Değil mi!” (Pinter, 1991: 56) ifadesindeki bir ‘zorba’dan ya da ‘işkenceci’den beklenmeyen mütevazilikle daha fazla belirginleştiren Goldberg, aynı zamanda, ‘müşteri şeması’ ile de çelişir. ‘Pansiyon işletmecisi’ olarak kendisine karşı ‘kurumsal güç’ açısından üstünlük sahibi olan Meg’e “Madam” ya da “Bayan Boles” gibi kibarlık içeren hitap sözcükleriyle seslenişi, ”Bayana içki, bayana içki. Buyrun madam-bardağınız” sözleriyle ona içki alma nezaketinde bulunuşu, ya da “Bayan Boles, sizden başkası yapamaz” sözleriyle parti konuşmasını mutlaka onun yapmasını istemesi, Meg’le aralarındaki resmiyetin farkında olduğunu gösterip onun ortak bilince dayanan şemalara göre ‘işletmecisi’ne karşı samimiyet göstermemesi beklenen bir ‘müşteri’ kimliğine uyduğunu yansıtırken, parti esnasında Meg’in “kıçına vurması” ve “Ne duruş ama!” ya da “Ne yürüyüş ama!” (Pinter, 1991, 54) gibi sözlerle onu aşırı samimi bir tutumla eleştirmesi, ‘müşteri’ye dair şematik bilgilerle karşıtlık gösterdiğini belirtir.

Meg, Stanley, McCann ve Goldberg karakterlerinin kendileri için tanımlanmış roller ile tam olarak örtüşmeyen sıradışı tutumlar ve kimlik özellikleri sergilemeleri sonucunda oyunun ortak bilince ya da kişisel tecrübelerle dayanan ‘şemalar’a karşı oluşturduğu çelişki, ikinci olarak, Goldberg’in içinde yer aldığı ‘oda tutma’ anında gerçekleşenlerin, Stanley için hazırlanan ‘doğum günü partisi’nin ve en önemli olarak ise ‘sorgulama’ eyleminin ‘oda tutma’ya, ‘parti’ye ve ‘sorgulama’ya dair ortak bilince dayalı ‘olay bilgisi’ne ya da ‘durum bilgisi’ne uyumsuzluğu ile açığa çıkar.

Doğum Günü Partisi'ndeki eylemlerin 'olay' ve 'durum' bilgisi'ne dayalı 'şemalar'la çelişkisi, öncelikle, oda tutamaya gelen Goldberg'in pansiyon işletmecisi olarak Meg'i ilk gördüğü andaki tutumlarının sıradışılığı ile açığa çıkar; çünkü, kalacağı pansiyona henüz yeni varan bir müşterinin oda tutma eyleminde yer alırken kalacağı odayla ilgili bilgi talep etmesi, odaların fiyatlarını sorması, oda ücretine akşam yemeğinin ya da kahvaltının dâhil olup olmadığını öğrenmesi, beğendiği odayı tuttuğuna dair bir takım resmi belgeler imzalaması ve sonrasında tuttuğu odanın anahtarını alarak derhal eşyalarını yerleştirmek ya da duş almak üzere sakince odasına çekilmesi beklenirken, Goldberg, pansiyona vardığında anlamlandırılmaz bir şekilde Meg'e "Şu an burada kaç kişi kalıyor?", "Ne iş yapar kocanız?", "Ya misafiriniz? Erkek mi?", "Ya da bir kadın?", "Uzun zamandır burada?", "İsmi ne?" "Burada mı çalışıyor?", "İyi piyano çalar mı?" şeklinde 'nicelik ilkesi'ni çiğneyen kendisiyle ilgisiz sorular sorar ve Meg'den Stanley'in doğum günü olduğunu öğrenmesi üzerine sanki çok yakın bir tanıdığının doğum günüymüşçesine "Doğum günü mü?" diye heyecan gösterisinde bulunup "Ona bir parti vereceğiz, ha? Ne dersiniz?" (Pinter, 1991: 31; 32) diyerek otelde kalan diğer birey Stanley'e parti bile düzenlemeye koyulur. Bir müşterinin konaklamak istediği pansiyona henüz ilk geldiğinde sırasıyla odayla ilgili bilgi edinmesi, oda ücretini ödemesi, eşyalarını odaya çıkarması ve sakince konaklaması gerekirken, Goldberg'in ilk kez karşılaştığı pansiyon yöneticisi Meg'e eşiyle ilgili sorular sorması ve oda tutmaya gelmiş bir müşteri rolünde olduğunu unutarak pansiyondaki diğer müşterinin özel hayatı hakkında bilgi arayışına girmesi, bu doğrultuda, 'oda tutma eylemi'ne dair 'olay bilgisi'nin ve 'durum bilgisi'nin çiğnendiğini ışığa kavuştururken, en önemli olarak ise, Goldberg'in pansiyona gelişinin gerisinde konaklama amacının değil Stanley'in

herkesten gizlemeye sakladığı benliğinin derinliğindeki mevcut düzene tehdit olarak görülen pürüzleri yok etme amacının yer aldığını yansıtarak ortak bilince dayanan bilindik bir müşteriden çok öteye gittiğine de açıklık kazandırır. Bu durum ise, ‘oda tutma’ gibi gerçek yaşama dair sıradan bir eylemin Pinter evreninde ne kadar keskin bir ürkütücülüğe erişebileceğinin göstergesidir.

‘Oda tutma eylemi’ne dair ‘olay bilgisi’ni ve ‘durum bilgisi’ni yıkan Pinter, ikinci olarak, ‘sorgulama eylemi’ne dair ‘şematik bilgi’yle çelişir; çünkü, McCann ve Goldberg ikilisinin “Neden herkesin zamanını harcıyorsun, Webber?”, “Neden bu kadar kötü davranıyorsun, Webber?”, “O kıza neden cüzamlıymış gibi muamele ediyorsun?”, “Teşkilatı neden bıraktın?”, “Neden bize ihanet ettin?”, “Buraya ne zaman geldin?” gibi birbiri ardınca sıraladıkları psikolojik baskı kurucu ifadelerle Stanley’i suçlamaları, ‘sorgulama şeması’na uyarken, başının ağrıdığını söylediğinde Stanley’e “Baş ağrın için bir şey aldın mı?”, “Ne?”, “Enos ya da Andrews?”, “İyice karıştırdın mı?” “Köpürdü mü?” diye sormaları, “En son ne zaman bir fincan yıkadın?” ve “846 numarası mümkün mü yoksa gerekli mi?” gibi ‘uygunluk ilkesi’ni çiğneyen birbiri ile ilişkisiz suallerde bulunmaları ve “Tavuk? Yumurta? Hangisi önce çıktı?” şeklindeki klişelerle konudan uzaklaşarak sabırsızca her şeyi anlatmasını bekledikleri Stanley’in kafasını bulandırmaları, şemalara göre suçlu sayılan kişinin suçunu itiraf etmesi için yapılan ve bu nedenle “Kaç parmak kullanıyorsun?” ya da “Pijama olarak ne kullanıyorsun?” (Pinter, 1991: 47, 48; 49; 50; 51; 52) gibi itiraf ettirilmeye uğraşılan ciddi bir suçla herhangi bir ilgisi bulunmayan komik sorular içermesi beklenilmeyen ‘sorgulama eylemi’ni çiğnediklerini gösterir. ‘Sorgulama şeması’na uymayan “Hangisi önce çıktı?” gibi basit soruların da ‘sorgulama eylemi’ne dair şematik bilgilere uyan “Teşkilatı neden bıraktın?” (Pinter, 1991: 48;

51) gibi tehditkâr sorularla aynı psikolojik baskıyı sağladığı düşünüldüğünde ise, dilin iletişim aracı olmaktan uzaklaşarak sadece bir şiddet aracına dönüştüğüne açıklık getirilirken, Malkin'in (1992) belirttiği gibi, “bilindik dilin gerçekte manipüle edebileceği ve tehdit altına alabileceği”ni gösteren Goldberg ve McCann gibi “kendi adlarıyla hareket etmeyen” ve temsilcisi oldukları teşkilatın “söz formlarına” ve “değerlerine” tutunan (60-61) bireylerin de aslında nasıl basit sözlerin gerisine sığınma ihtiyacı duyacak kadar düşünsel açıdan yoksunlaştırıldıklarına ışık tutulur.

‘Sorgulama eylemi’ne dair ortak bilince dayanan ‘olay bilgisi’ni ve ‘durum bilgisi’ni yıkan Pinter, son olarak, Stanley için zoraki düzenlenen ‘doğum günü partisi’nin ortak bilince dayanan bir ‘doğum günü partisi şeması’yla çelişmesi ile dikkat çeker. ‘Doğum günü partisi’ne dair şematik bilgiye göre, doğum günü için belirli hazırlıkların yapılması, davetlilerin gelmesi, gelenlerin hazırlanan masaya oturarak pastayı beklemeleri, pastaya mumlar koyulması, ışıkların söndürülmesi, doğum günü olan kişinin adının da belirtilerek topluca “İyi ki doğdun” denilmesi, doğum günü sahibinin onun için getirilen pastadaki mumları üflemesi, pastayı kesmesi, pastaların yenilmesi, hediyelerin verilmesi, hediyesini alan doğum günü sahibinin davetlilere sarılarak teşekkürde bulunması, dans edilmesi ve danstan sonra mutlu bir şekilde herkesin partiden ayrılması gerekir. Ancak, Pinter’daki ‘doğum günü partisi’nde doğum günü kutlanan Stanley “Otur şuraya” şeklindeki ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ ‘emir söz edimiyle ona seslenen ve “Geberteceğim onu!” diyerek oturmaması durumunda onu öldürmekle tehdit eden McCann tarafından kaçmasından korkulan bir suçlu gibi zorla sandalyeye oturtulur; “Webber, dün ne yapıyordun?” ve “Eşini neden öldürdün?” gibi psikolojik baskı kuran sorularla sorguya çekilir; “Yaşayamazsın, düşünemezsin, sevemezsin” ve “Bir kokudan

ibaretsin!” gibi onur kırıcı ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici söz eylemler’le aşağılanır; “Uuuuuhhhhh!” gibi gürültülere indirgenir; Meg, Lulu, McCann ve Goldberg karakterlerinin yaşlarıyla çelişkili bir şekilde oynadıkları “körebe” oyununa dâhil edildikten sonra gözlüğü kırılır; gözleri bağlıyken McCann tarafından önüne bilerek koyulan oyuncak davulla yere düşürülür; ve partinin sonunda Carpenter’ın (1974) yalnızca “dehşet sancısını değil aynı zamanda bıçak gibi keskin olan absürtlük hissini” de yansıttığını belirttiği “kıkırtı”ya (397) itilip acımasızca bir şekilde bilincinden koparılarak (Pinter, 1991: 47; 49; 52; 63; 85) dört duvar arasında olsa da devam ettirmeye çalıştığı varlığının kaçınılmaz sonu ile yüzleştirilir. Doğum günü olan kişi için umudu, heyecanı, neşeyi ve tazelenmeyi içermesi gereken bir doğum günü partisinin Silverstein’in (1993) ifade ettiği gibi, Stanley’in “varlığının ele alınışındaki en son noktayı belirten” ve Stanley’in “bağımsızlık düşüncesinin yalnızca bir illüzyondan ibaret olduğunu anlayışıyla bir çeşit deliliğe” büründüğünü gösteren “kıkırtı” (35) ile kaçacak hiçbir yeri olmadığını anladığı için trajikomik bir şekilde acizliğine gülen bir bireyin anlamlandırılmaz bir şekilde yok edilişi ile sonlanması, bu doğrultuda ortak bilince dayalı ‘doğum günü partisi şeması’ ile çelişildiğini kanıtlar. Üstelik, bir bireyin sıradan oldukları sanılan insanların bilindik görünümlü eylemleriyle nasıl sindirildiğine ve sinsice tüketildiğine ışık tutarak, tekil gerçekliğin yitirildiği absürt evrendeki en basitin bile ne kadar labirentli ve dehşet dolu olduğuna da açıklık getirir.

4.3. *Doğum Günü Partisi*’nde Konuşma Sırası Yapıları

Bilindik sözlerle konuşma konusunu kontrol ederek ya da konuşma sırası verildiğinde cevaplayarak diyaloga dâhil olan Pinter karakterleri, seslendirdikleri

cümlelerin sıradanlığı ile tek yönlü ve değişmez bireyler gibi algılanırlarken, diyalogda yer almalarıyla ise birbirleri ile gerçek bir iletişim içerisinde oldukları izlenimini verirler; ancak, Dukore'nın (1962) ifadesiyle, Pinter bireylerinin “sıradanlıklarının, anlamsızlıkların ya da bütün boşluklarının görüleceği ya da tüm çıplaklığı ile açığa çıkacağı endişesiyle küçük dünyalarından çıkmaya korkarak kendi içlerine kapandıkları” ve “rahme benzeyen” “kapalı” yerlerde kendilerini dışarıdan soyutlayarak “kişiliklerini” ya da “kişiliksizlerini” muhafaza ettikleri (47) dikkate alındığında, karakterlerin seslendirdikleri cümleler kadar sıradan ya da kesin olmadıkları ve birbirlerine karşı söyledikleri sözlerle sınırlanmadıkları kanıtlanır. Pinter karakterlerinin söyledikleri sözler kadar sıradan olmadıkları ve söylediklerinin gerisinde söylenmeyen gerçekler barındırarak girdaplı anlam derinliklerine açıldıkları gerçeği, *Doğum Günü Partisi*'nin ‘konuşma sırası yapıları’na göre analiziyle sergilenir. Oyundaki ikili diyalogların ‘konuşma sırası yapıları’nın konuşmacılardan birinin değişmesiyle ilişkiler kapsamında farklılık göstermesi ve aynı konuşmacının farklı gerçeklerine, bastırdığı arzularına ya da karşısındaki diğer konuşmacıyla olan güç ilişkisine ışık tutması, ‘konuşma sırası yapıları’nın çelişkili karakterlerin ve karakter ilişkilerinin labirentlerine inmedeki rolünü kanıtlar.

Oyundaki karakterlerden öncelikle önvarsayımlara göre evli oldukları anlaşılan Meg ve Petey ikilisinin yer aldıkları diyalogların ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, her iki bireyin de birbirleri karşısında takındıkları kimliklere ve aralarındaki ilişkinin ‘iki evli çift şeması’yla çelişen soğukluğuna açıklık getirir. Meg ve Petey çiftinin oyunun başlangıcındaki kahvaltı sahnesinde yer aldıkları diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’, kimliklerine, maskelerine ve aralarındaki ilişkiye dair gerçekleri açıkça sergiler:

MEG: Sen misin, Petey?

Durur.

Petey, sen misin?

Durur.

Petey?

PETEY: Ne?

MEG: Sen misin?

PETEY: Evet, benim.

MEG: Ne? (*Servis penceresinden görünür.*) Döndün mü?

PETEY: Evet.

MEG: Mısır gevreklerini hazırladım. (*Kaybolur ve sonra yine belirir.*)

İşte mısır gevreklerin.

PETEY kalkar ve ondan tabağı alır, masaya oturur, gazeteyi önüne çeker ve yemeğe koyulur. MEG mutfak kapısından girer.

Güzel mi?

PETEY: Çok güzel.

MEG: Güzel olacağını biliyordum. (*Masaya oturur.*) Gazeteni aldın?

PETEY: Evet.

MEG: İyi mi?

PETEY: Kötü değil.

MEG: Ne diyor?

PETEY: Fazla bir şey değil.

MEG: Dün bana güzel şeyler okumuştun.

PETEY: Evet, ya, bunu henüz bitirmedim.

MEG: İyi bir şeye denk geldiğinde bana da anlat, olur mu?

PETEY: Tamam.

Durur.

MEG: Bu sabah çok mu çalıştın?

PETEY: Hayır. Sadece birkaç eski şezlong yığdım. Biraz da temizlik yaptım.

MEG: Dışarısı güzel mi?

PETEY: Çok güzel.

Durur.

MEG: Stanley kalktı mı?

PETEY: Bilmiyorum. Kalktı mı? (Pinter, 1991: 9-10)

Görüldüğü gibi, Meg'in Petey'e seslenişi ile başlayan diyalog, sıradan bir kahvaltı sabahına ait sözlerle şekillenir ve her iki çiftin de söyledikleri sözlerin durağanlığından öteye gitmedikleri izlenimi verilir; ancak, ikili arasındaki diyalog 'konuşma sırası yapıları'na göre biçimsel olarak analiz edildiğinde Petey ve Meg'in sıradan evli bir çift tanımına sıkıştırılabilecek kadar basit olmadıkları ve aralarında söylenmemiş sözlerin ve gerçeklerin açtığı büyük bir uçurumun bulunduğu anlaşılır.

Öncelikle, Meg konuşmada 12 kez söz alırken, aynı şekilde, Petey de 12 kere söz alır. Meg ve Petey'in aynı sayıda söz almaları, aynı 'sosyal güce' sahip olduklarını kanıtlar. Söz alma sayılarındaki bu eşitlik, üstelik, her ikisinin de birbirine değer veren iki etkin konuşmacı olduğu izlenimini verir; ancak, aynı sayıda söz alan bu evli çiftten Meg'in 55 kelime kullanırken Petey'in 34 kelime kullanması, 'sosyal güç' açısından sahip oldukları eşitliğin 'kişisel güç' açısından yıkıldığını belirtir. Çiftlerin kullandıkları kelime sayısının söz alma sayılarına bölünüşüyle elde edilen 'konuşma uzunluğu'na dair sonuçlardaki farklılıklar, Meg ve Petey arasında 'kişisel güç' açısından açılan bu uçurumun ciddiyetini kanıtlar niteliktedir:

Tablo 2 Meg ve Petey'in Konuşma Uzunluklarının Analizi			
Karakter	Kelime	Sıra	Ortalama
Meg	55	12	4,583
Petey	35	12	2,916

Tabloda görüldüğü gibi, Meg'in 4,583 değerindeki 'konuşma uzunluğu' Petey'in 2,916 değerindeki konuşma uzunluğunun neredeyse iki katı değerindedir. 'Konuşma uzunlukları' arasındaki bu büyük fark ise, Meg'in baskın ve aktif bir karakter olduğunu gösterirken Petey karşısında güçlü olduğu izlenimini de verir. Ancak, Meg'in 'konuşma uzunluğu' her ne kadar onun dışa dönük, baskın ve aktif bir karakter olduğunu gösterse de, 'konuşma uzunluğu'nun belirttiği bu baskınlığının gerisinde Petey'in ondan korkmasının ya da ona karşı saygı gösterişinin değil onu dinlememesinin ve ona karşı kayıtsız kalışının yer aldığı düşünüldüğünde, Meg'in

‘konuşma uzunluğu’nun fazlalığı ile üstün gibi görüldüğü Petey’den aslında ne kadar zayıf olduğu açığa çıkar. Bu doğrultuda ‘olumlu imaj’ını “Evet”, “Çok güzel”, “Kötü değil”, “Tamam” ya da “Bilmiyorum” (Pinter, 1991: 9-10) şeklindeki geçiştirmeci cevaplarla zedeleyen Petey’in ona karşı sevgi beslemediğine, onu aşağıladığına, ondan uzaklaşmak istediğine ve mutsuz olduğu bir evliliği sürdürebilecek kadar umarsız olduğuna ışık tutulurken, yer aldıkları diyalogun mısır gevreklerinin lezzetinden ya da dışarısının güzel oluşundan öteye geçmediği gerçeğiyle ise, ‘iki evli çift şeması’na göre birbirlerine karşı beslemeleri gereken duygusal bağları artık yitirdiklerine ve rutine dönüştüklerine açıklık getirilir. ‘Konuşma uzunluğu’nun daha kısa oluşuyla sezdiride bulunulan Petey’deki sessizliğin gerisinde, eşi Meg’e duyduğu saygının ya da korkunun değil ona karşı duyarsızlığının bulunduğu dikkate alındığında, ‘kişisel güç’ açısından üstün görünen Meg’in Petey tarafından aslında ne kadar zayıflığa indirgendiğini kanıtlayan ‘konuşma sırası yapıları’, benzer şekilde, konuşmayı başlatanın, konuşma konusunu kontrol edenin ve konuşma sırası verenin Meg iken, konuşma sırası alanın ve belirlenen konuşma konusunu takip edenin Petey olduğunu gösterir. Konuşmayı başlatanın ve konuşma konusunu kontrol edenin Meg olması, onun Petey’den daha aktif ve dışa dönük olduğunu gösterip Petey’in sanki pansiyonun sahibi sanki yalnızca Meg’miş gibi Goldberg ve McCann’nin gelişi üzerine ona sorduğu “Hazır odan var mı?” (Pinter, 1991: 13) şeklindeki sorusuyla da kanıtlanan pasifliğine ve ona karşı kayıtsızlığına ışık tutarken, benzer şekilde, Meg’in dinlenmediğini bildiği hâlde konuşmaya devam edebilecek kadar kendini kanıtlama gereksinimi duyduğuna ve Petey’in ise onun ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen tekrarlı çılgınlıklarına sessiz kalabilecek kadar umarsızlığında ısrarcı olduğuna açıklık getirir. Örneğin, kapının açıldığını

duyan Meg “Sen misin, Petey?” diye konuşmayı başlattığında Meg’i cevaplamaya değer görmeyen Petey başlangıçta sessiz kalmasına rağmen Meg’in aynı soruyu “Petey, sen misin?” ve “Petey?” şeklinde iki kez tekrarlama sonucunda konuşma sırası olarak cevap verir; ancak, ısrarcı bir biçimde üç kez sorulan bu soruya verdiği cevabı “Ne?” (Pinter, 1991: 9) şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici’ ifadeden öteye geçmez. Benzer şekilde, Meg “Döndün mü?”, “Gazeteni aldın?” ve “Dışarısı güzel mi?” gibi sorularla konuşma konusunu yönlendirirken, Petey, bu soruları “Evet” ve “Çok güzel” (Pinter, 1991: 9; 10) şeklindeki kısır cevaplarla yanıtlar. Petey’in Meg’in sorduğu sorulara cevap vermekten kaçınmamasına rağmen geçiştirmeci cevaplar kullanması, Meg’den kopukluğunu belirtirken, Meg’in Petey’in “Ne?” (Pinter, 1991: 9) gibi benlik indirgeyici yanıtlarına karşılık sorularına devam etmesi ve konuşmayı yönlendirmekten vazgeçmemesi, konuşmacı olarak sessiz kalan Petey üzerinde kurduğu hâkimiyetle gerçek yaşamdaki acizliğini telafi etmeye çalıştığını gösterir. Dohmen’in Pinter karakterleri arasındaki güç ilişkilerine dair gözlemleri, dinlenmediğini bilen Meg’in diyalogun konusunu kontrol ederek, konuşmak için Petey’in ona söz vermesini reddederek ve Petey’in sessizliğini dikkate almadan onu konuşma sırası almaya zorlayan sorularına devam ederek, aslında, Petey karşısındaki kişisel zayıflığını telafi etmeye çalıştığını kanıtlar niteliktedir:

İletişimden kaçınanlara karşı baskınlık gösterenler, diğerlerinin üzerinde duygusal baskı kurarak kendi varlıklarını tanımlama hırsıyla, dünyalarını kontrol etmek ve anlamak için başkalarıyla iletişim kuranlardır. Kendi kırılgan benlikleriyle yüzleşmekten içgüdüsel olarak kaçınan bu yalnız bireyler, kaçınılmaz ve ciddi bir şekilde kendi suskun ruhsal dünyalarında olmaktan memnun olan, cevap vermekten kaçınan, az konuşan, ve çoğunlukla pasiflik sergileyen karşılarındaki karakterler üzerine çullanırlar. Bu öz yeterlilik, duygusal arayış içindeki birey için yanıltıcı bir şekilde daha fazla güven ve daha fazla güç anlamına gelir. (Dohmen, 1980: 34)

Dohmen'in "Yaklaşma ve Kaçınma: Pinter'in Son Antagonistleri" adlı makalesindeki Pinter karakterlerine dair bu çıkarımından anlaşıldığı gibi, konuşmacıları sessiz kalmak isteyen diğer konuşmacılar üzerinde güç göstermeye ve dolayısıyla konuşmada baskın bir rol elde etmeye iten, duyarsızlıkla hiçliğe indirgenen seslerinin duyulmasını ve fark edilebilmelerini sağlayarak bastırdıkları zayıflıklarını onarma ve zedelenmiş benliklerini tatmin etme istekleridir. Karşılarındaki diğer konuşmacının sessizliğince güçlü ve etkin olacakları yanılgısına kapılan karakterlerin bu doğrultuda konuşmada baskın olmaya çalıştıkları dikkate alındığında, onun için tanımlanan 'ev hanımı' rolü aracılığıyla asıl anlamda kim olduğuna bile yabancılaştırılarak en derin sessizliğe atılan Meg'in konuşmasında da sessiz kalması gerekirken Petey'le olan diyalogunun kontrolünü ele geçirerek Petey üzerinde baskı kurmaya çalıştığı ve bu çabasının gerisinde duyarsızlığa itilen varoluşunun fark edilmesini amaçladığı açıklık kazanır. Ancak, Meg'in varoluşunu kanıtlamak adına konuşma konusunu yöneterek Petey'e üstünlük gösterdiği diyalogdaki sözlerinin "Mısır gevreklerini hazırladım", "İşte mısır gevreklerin", "Güzel mi?", "İyi bir şeye denk geldiğinde bana da anlat, olur mu?" ya da "Stanley kalktı mı?" (Pinter, 1991: 9; 10) sorularının gösterdiği gibi kurtulmak istediği ev hanımı rolüyle ilgili oluşu ve tanımlanış kimliğinin gerisindeki benliğine dair hiçbir ses içermemesi, bireyin yalnızca tanımlamalara uyarak anlam kazanabileceğini gözler önüne sererken Meg'in anlam kazanmak ve kendini duyurmak adına 'mısır gevreği'nin lezzetinden bahsetmeye gereksinim duyacak kadar çaresizce inanmadığı sözlerin kölesi olduğunu da ortaya koyar. Kendini kanıtlamak için gerçekte kurtulmaya çalıştığı ev hanımı görevini en iyi şekilde yerine getirdiğine Petey'i ikna etmek isteyerek ve Petey'in gevrekleri beğenmesi üzerine söylediği "Güzel olacağını

biliyordum” sözüyle çok zor bir görevi yerine getirmiş biri gibi gururlanarak asıl istekleri ve sergilediği tutumları arasındaki çelişkide sıkışan Meg’in çaresizliği, en açık şekilde ise, Petey’in ilk kez konuşma konusu başlattığı anda gözlemlenir; çünkü, “Küçük bir oğlum olmasını isterdim” diyen Meg’e “Mısır gevreklerimi bitirdim” (Pinter, 1991: 11) diye yanıt veren Petey, konuşma konusunu değiştirme görevi üstlenen bu ‘uygunluk ilkesi’ni yıkan cevabıyla ona yaptığı yemeklerin bitirilmesiyle tatmin olması beklenen bir ev hanımından ötede herhangi bir anlam yüklediğini, kendi isteklerine dair konuşmasının yersiz olduğunu, aralarındaki tek bağ olan mısır gevreklerini bitirerek kendi görevini yerine getirdiğini ve salınması için verilen görevi yerine getirmesi beklenen bir kimse gibi artık serbest bırakılarak gitmesi gerektiğini ima eder. Meg ve Petey’in diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’, son olarak, birbirlerinin sözlerini kesmediklerini ve birbirlerine ilk isimleriyle seslendiklerini gösterir. Söz kesmemek ‘şematik bilgi’ye göre her ne kadar saygı göstergesi sayılsa da Petey’in Meg tarafından kontrol edilen konuşmayı kesmeyişinin gerisinde ona karşı saygısının değil ona karşı kayıtsızlığının yer aldığı düşünüldüğünde, Petey’in Meg’i dinlemeden mekanikçe cevapladığı ve dinlemediği sözlerini kesintiye uğratmaya bile değer görmediği açığa çıkar. Meg’in de Petey’in sözünü kesmeyişi ise, konuşmadaki amacının sadece sesinin karşısındaki tarafından duyulduğunu gösterecek herhangi bir cevap olduğunu belirtir.

İkinci olarak, Meg ve Stanley’in diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, Meg’in müşterisi konumundaki Stanley karşısında hem bir anneye hem de bir sevgiliye dönüştüğünü sergileyerek, ikilinin söylenmeyenleri hakkında önemli derinlikler iletir. Öncelikle, ‘şematik bilgi’ye göre işletmeci rolündeki Meg ve müşteri rolündeki Stanley arasında olması beklenen resmi ilişkinin anne ve çocuk

arasındaki samimi ilişkiye dönüştüğü gerçeği, Stanley'in kahvaltı masasında şımarık bir çocukmuşçasına Meg'e naz yaptığı sahnenin 'konuşma sırası yapıları'nda açıkça gözlemlenir:

MEG: Mısır gevrekleri nasıl, Stan?

STANLEY: Korkunç.

MEG: Bu mısır gevrekleri? Bu güzelim gevrekler? Sen bir yalancısın, küçük bir yalancı. Bunlar canlılık verir. Öyle yazıyor. Geç kalkan insanlar için.

STANLEY: Süt ekşimiş.

MEG: Değil. Petey yedi, değil mi, Petey?

PETEY: Doğru.

MEG: Al işte.

STANLEY: Tamam, sonrakine geçeyim.

MEG: İlkin bitirmedim ve ikinciye geçmek istiyorum!

STANLEY: Pişmiş bir şeyler istiyorum.

MEG: Ee, vermeyeceğim.

PETEY: Ver işte.

MEG: (*Masada sağa oturur*). Vermeyeceğim.

Durur.

STANLEY: Kahvaltı yok.

Durur.

Tüm gece bu kahvaltıyı hayal ettim.

MEG: Uyumadığını söylemiştim yanılmıyorsam. (Pinter, 1991: 14-15)

Görüldüğü gibi, Meg görevini en iyi şekilde yerine getirmek isteyen ve çocuğunun üzerine titreyen bir anne gibi Stanley'e kahvaltısını beğenip beğenmediğini sorarken, Stanley sanki bir yetişkin değilmişçesine şımarıklık yaparak gevrekleri beğenmediğini söyler. Stanley'in şımarık tutumu karşısında Meg ise, bir anne otoritesine bürünerek kahvaltı vermemekle tehdit ettiği Stanley üzerinde hâkimiyet kurmaya çabalar. Meg'in anne olarak kendi çocuğu konumuna koyduğu Stanley'e karşı 'sosyal üstünlüğü' ve aralarındaki ilişkinin anne-çocuk ilişkisine dönüşmesi, diyalogdaki 'konuşma uzunlukları'nın karşılaştırılmasıyla da kanıtlanır. Konuşmada 46 sözcük kullanan Meg 8 kez söz alırken, 18 tane sözcük kullanan Stanley ise 5 kez söz alır. Stanley'in Meg'den daha az konuşma sırası alışıyla açıklanan aralarındaki

bu güç eşitsizliği, Meg'in 5, 75 değerindeki 'konuşma uzunluğu'nun Stanley'in 3,6 değerindeki 'konuşma uzunluğu'ndan neredeyse iki kat daha fazla oluşu ile keskinleşir. Ancak, Meg'in anne olarak Stanley üzerinde güce sahip oluşu, her ne kadar açık olsa da, bu gücü elde etmede Meg olarak kendi kimliğini kullanmak yerine bir anne maskesi takmayı tercih etmesi, aslında kendi olduğu gibi tanımlanamayacak ve fark edilemeyecek kadar zayıf olduğunu ve tanımlanmak için çaresiz bir şekilde gerçekte reddetmek istediği sosyal bir kimliğe bürünme ihtiyacı duyacak kadar fark edilmeye muhtaç olduğunu ortaya koyar. Benzer şekilde, konuşma, Meg'in "Mısır gevrekleri nasıl, Stan?" şeklindeki sorusuyla başlamasına rağmen konuşma konusunu "Süt ekşimiş" ya da "Pişmiş bir şeyler istiyorum" (Pinter, 1991: 14-15) şeklindeki yaramaz çocuklara ait 'imaj zedeleyici' cümleleriyle Stanley yönetir. Bu doğrultuda ise, Stanley'in şımarık bir çocuk konumunda yer almaktan kısmen memnuniyet duyduğu anlaşılırken, ev hanımı rolündeki baskınlığı ile zayıflığını örtmeye çabalayan ancak Petey'in kayıtsızlığı ile anlam kazanamayan Meg'in fark edilebilmek için takındığı anne imajının da Stanley'in "Süt ekşimiş" şeklindeki 'anne' rolünü hedef alan onur kırıcı ifadeleriyle zedelendiği ve bunun sonucunda anne olarak da varlığını fark ettirmekte başarısızlıkla karşılaştığı açıkça çıkar. Ancak, diyaloglarının gösterdiği gibi, ne Meg onun anne imajını zedelediği için Stanley'e aşırı bir tepki verir ne de Stanley onun bir yetişkin olduğunu unutan Meg tarafından bir çocuğa dönüştürülmeye kesin bir şekilde karşı çıkar. Bunun yerine, açıkça belirtmeseler de her ikisi de aralarındaki sıradışı anne-çocuk ilişkisinin sessizce devam etmesini ister. Annesi olarak Stanley'i kontrol etme hakkını kendinde gören Meg'in Stanley'in imaj zedeleyici söz eylemleri karşısında açıkça tepki göstermemesi ve Stanley'in de benzer şekilde Meg'in onu çocukla özdeşleştiren

aşağılayıcı tutumlarına sessiz kalışı, yer aldıkları diyalogda birbirlerinin sözlerini kesme işleri ile de açıklık kazanır. Bu doğrultuda ise, birbirlerinin sözlerini kesmemelerinin gerisinde, var olabilmek için birbirlerine bağımlı oldukları ve var olabilmek adına kapıldıkları illüzyonel anne-çocuk bağına kesintiye uğratmayarak gerçeklerle yüzleşmekten kaçınmayı amaçladıkları gerçeklerinin yer aldığı aydınlığa kavuşur. Diyalogun ‘konuşma sırası yapıları’na göre, son olarak, Meg’in Stanley’e “Stan”, “Stanny” ya da “Gidip çağırayım şu çocuğu” ve “Bazen yaramazlık yapmasına rağmen o iyi bir çocuktur” cümlelerinde görüldüğü gibi “çocuk” (Pinter, 1991: 13) şeklindeki aşırı sevgi ve samimiyet göstergesi sayılan ve çocuk konumuna indirgeyen hitap sözcükleriyle sesleniş, onun Stanley’e ne kadar bağımlı olduğunu gösterirken, Lesser’in (1972) ifadesiyle Stanley’e beslediği sevginin kendi “yalnızlığı”ndan ve “sevgi yoksunluğu”ndan doğduğu (38) dikkate alındığında ise, varlığına anlam kazandırmada müşterisi konumundaki bir yabancı karşısında takınabileceği bir anne maskesinden başka hiçbir şeye sahip olamayacak kadar çaresiz olduğu da ortaya çıkar. Benzer şekilde, “Meg. Olanı biliyor musun?” (Pinter, 1991: 23) cümlesinde de sergilendiği gibi Stanley’in Meg’e ilk ismiyle hitap etmesi, Meg’le aralarında resmiyet bulunmadığını ve çocuk konumuna indirgenmeyi kabullendiği kanıtlarken, Pinter’ın (1958) kendi ifadesiyle “kendisi olduğunu” cesurca ifade edemediğini ve “hayallerle” yaşadığını (81) da açığa çıkarır; çünkü, kim olduğunu kendinden emin bir şekilde bilen yetişkin bir bireyden ona çocuğuymuş gibi davranan bir insan karşısında çocuk olarak tanımlanmayı kabul etmesi ve bireysel varlığının sonlandırılacağı korkusuyla farklı bir kimlikle kodlanmaya sessiz kalması beklenemez. Anne ve çocuk ilişkisi sürdüren Meg ve Stanley’e dair söylenilmeyeni söyleyen ‘konuşma sırası yapıları’, ikili arasındaki iki

sevgili ya da karı koca ilişkisinin gizlerine ise, Stanley’in kendisiyle bir anne olarak değil cinsel ve duygusal anlamda tatmin edilmeyi bekleyen bir kadın olarak ilgilenen Meg’i metresiymiş gibi aşağıladığı diyalogda açıklık getirilir:

MEG: Stan?

STANLEY: Ne?

MEG (*utanarak*): Ben gerçekten yıvışık mıyım?

STANLEY: Tabii ki de. Nezleden pek de bir farkın yok.

MEG: Neler söylüyorsun?

STANLEY(*sert bir şekilde*): Bak, neden burayı temizlemiyorsun! Domuz ahır gibi. Ya benim odama ne demeli? Süpürülmeli. Kağıtları değiştirilmeli. Yeni bir oda lazım bana!

MEG (*duygulu, kolunu okşayarak*): Ah, Stan, o çok güzel bir oda. O odada çok güzel günler geçirdim.

Tiksintiyle elinden sıyrılır, ayağa kalkar ve çabucak soldaki kapıdan çıkar. Meg fincanını ve çaydanlığı alır ve servis penceresinin önüne götürür. Dış kapı çarpar. STANLEY döner.

MEG: Güneşli mi hava? (*Stanley pencereye gider, pijamasının cebinden bir sigara ve çakmak alır, sigarasını yakar.*) Ne içiyorsun?

STANLEY: Sigara.

MEG: Bana da bir tane verecek misin?

STANLEY: Hayır. (Pinter, 1991: 19)

Karşısında nazlı bir genç sevgili rolüne büründüğü Stanley tarafından aşağılık bir kadın konumuna indirgenen Meg’in ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imajları’ının zedelendiği bu diyalogda 6 kez söz alarak 31 tane sözcük kelime kullanan Meg’in 5,16 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’, 5 kez söz alarak 32 sözcük kullanan Stanley’in 6,4 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ndan daha azdır. Meg’in ‘anne’ rolünü üstlendiği ilk diyaloglarındaki ‘konuşma uzunluğu’nun Stanley’inkinden neredeyse iki kat daha fazlayken bu diyalogdaki ‘konuşma uzunluğu’nun Stanley’inkinden daha az olması, ‘anne’ olarak Stanley üzerinde kurduğu otoriteyi ve üstünlüğü Stanley’in sevgilisi ya da eşi olarak sağlayamadığını gösterir. “Stan?”, “Güneşli mi hava?” ya da “Ne içiyorsun?” gibi sorularıyla konuşmayı başlatan ve konuşma konusunu yönlendiren Meg iken, Stanley’in Meg’in sorularına “Ne?” ifadesiyle kayıtsız kalması,

“Nezleden pek bir farkın yok” (Pinter, 1991: 19) şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici’ söz eylemlerle onu küçümsemesi ya da Meg’in ona uzattığı elini iterek ‘olumsuz imaj zedeleyici’ eylemlerle ona saldırması, Stanley’in ilk diyalogda gözlemlenen şımarık ve ürkek çocuktan bir anda acımasız bir kocaya ya da karşısındakinden kurtulmak isteyen kayıtsız bir sevgiliye dönüştüğünü kanıtlayarak, Meg’in kendini kanıtlamak için büründüğü anne rolündeki baskınlığını sevgili ya da eş rolünde nasıl yitirdiğine açıklık getirir. “Kendine güveni olmayan” Pinter karakterlerinin “değerli olduklarından ya da en azından var olduklarından emin olmak amacıyla” diğer inanlarla ilişki kurdukları ancak “yalnızca kontrol edebilecekleri ve idare edebilecekleri ilişkiler”in peşine düştükleri (Dohmen, 1980: 33) düşünüldüğünde, aslında kendisinden bile kaçacak kadar korkak olan Stanley’in Meg karşısındaki bu agresif baskınlığının gerisinde hiçliğe indirgenen benliğini kanıtlamak için Meg’in kadın olarak karşısındaki zayıflığından yararlanmayı istediği ve kendini fark ettirmek için onu kullandığı açığa çıkar. Ona “Ah, Stan” diye seslenerek gönlünü kazanmaya çalışan Meg’in sözünü kesmemesine rağmen “Hayır” ya da “Sigara” (Pinter, 1991: 19) gibi tek kelimelik geçiştirici cevaplar vererek ve ona ikinci tekil şahıs zamiriyle hitap ederek Meg karşısında sinirli bir eş ya da sevgili rolüne bürünen Stanley’in Meg’e karşı bu kadar kızgınlaşması ise, Meg’den kurtulup kendisi olarak var olmayı istemesine rağmen Goldberg ve McCann tarafından sonlandırılmak istenen varlığını devam ettirebilmesinin yalnızca Meg’e bağlı olmakla sağlanabileceği için çelişkili bir şekilde Meg’e öfke duyduğunu, istekleriyle gerçekler arasındaki sıkışıklığına ve zayıflığına karşı beslediği tiksintinin acısını Meg’den çıkardığını ve “tek dileği koruyucu rahmine ve sulu göğüslerine tutunan ve yalnızca doğum bağı izin verdiğince tehlikeye atılabilen kopmamış bir fetüs ya da çocuk olan” Meg’in “rahme

benzer odasında pasif bir şekilde edindiği çıkarıcı ancak güvenilir yaşam süreci”nin (Carpenter, 1974: 393; 394) Meg’in onu eş ya da sevgili konumuna koymasıyla sonlanacağından ve bunun sonucunda ise kaçınılmaz bir şekilde gerçeklerle yüzleştirileceğinden korktuğu için çocuk olarak sürdürdüğü sessiz yaşamını tehlikeye sokacak olan bu ‘eş’ ya da ‘sevgili’ tanımlanmasından ayrılmak istediğini ortaya koyar. Böylece, Stanley’in Meg karşısında acımasız bir kimliğe bürünmesinin gerisinde varlığının sonlanacağına dair korkularını ve endişelerini bastırma amacının yer aldığı açıklık kazanır ve “Tekrar ne zaman çalacaksın?” diye soran Meg’e “Çalamam, çalabilir miyim ki?” (Pinter, 1991: 21) şeklinde verdiği cevabı da Stanley’deki bu özgüven yoksunluğunu keskinleştirir.

‘Konuşma sırası yapıları’, üçüncü olarak, “her ikisi de Stanley kadar otoritenin kölesi olan” Goldberg ve McCann ikilisi (Rahimipoor, 2011: 595) arasındaki güç dengesizliğine ışık tutarak, başkasına ait bir dille tanımlanmayı pasif bir şekilde kabullenen bireyin nasıl söylediği sözler gerisine itilerek benliğinden yoksunlaştırıldığına ve düşünsel açıdan kısırlaştırıldığına açıklık getirir. Sosyal anlamda fark edilebilmek için yönlendirilmeye maruz bırakılan Goldberg ve McCann ikilisinin varoluş anlamsızlıklarını ve aralarındaki güç eşitsizliğini Meg’in pansiyonuna ilk vardıkları andaki diyalogları en iyi şekilde sergiler:

MCCANN: Burası mı?
GOLDBERG: Burası.
MCCANN: Emin misin?
GOLDBERG: Tabii ki de eminim.
Durur.
MCCANN: Şimdi ne olacak?
GOLDBERG: Endişe etme, McCann. Otur şöyle bir.
MCCANN: Ya sen?
GOLDBERG: Ya ben?
MCCANN: Oturacak mısın?

GOLDBERG: İkimiz de oturacağız. (*McCann valizi yere bırakır ve masada sola oturur.*) Arkana yaslan, McCann. Rahatla. Neyin var senin? Birkaç günlüğüne seni deniz kenarına getirdim. Tatil yap. Kendine bir iyilik et. Rahatlamayı öğren, McCann, yoksa hiçbir yere varamazsın.

MCCANN: Ah, tabii ki, buna gayret ediyorum, Nat.

GOLDBERG (*masaya oturur, sağa*): Sır soluk almakta. Sözümü dinle. Bu gerçeği herkes bilir. Nefes al, nefes ver, bir dene, rahat bırak kendini, ne kaybedersin ki? Bak bana. Ben henüz çırakken, her ayın ikinci cuması Barney Amca saat gibi hiç şaşmaksızın beni deniz kıyısına götürürdü. Brighton, Canvey Adası, Rottingdean-Barney Amca öyle belirli bir yer seçmezdi. Shabbus'da kahvaltı yaptıktan sonra gidip şezlonglara uzanırdık- bilirsin, güneşlikli olanlarına- biraz kürek çekerdik, suların yükselişini, alçalışını ve güneşin batışını izlerdik- güzel günlerdi, inan bana, McCann. (*Anılarına dalarak.*) Barney Amca. Şüphesiz ki, kusursuz bir tesviyeciydi. Eski zamanlardan kalma. Zamanında Basingstoke'un hemen dışında bir evi vardı. Herkesten saygı görürdü. Kültür? Kültürün sözünü bile etme. Çok yönlü bir insandı. Anlayacağını, kozmopolitti.

MCCANN: Hey, Nat...

GOLDBERG: (*dalgın bir şekilde*). Evet. Eski zamanlardan kalma.

MCCANN: Nat. Burasının doğru ev olduğunu nerden biliyoruz?

GOLDBERG: Neden yanlış ev olduğunu düşünüyorsun?

MCCANN: Girişte numara görmedim.

GOLDBERG: Numara aramıyorum ki. (Pinter, 1991: 27-28)

Meg'in pansiyonuna varır varmaz girdikleri bu diyalogda görüldüğü gibi, her ikisi de 9 kez konuşma sırası alan ikiliden 162 kelime kullanan Goldberg'in 18 değerindeki 'konuşma uzunluğu' 30 kelime kullanan McCann'in 3,3 değerindeki 'konuşma uzunluğu'nun 5,4 katıdır. 'Konuşma uzunlukları' arasındaki bu uçurum, Goldberg'in McCann'den daha fazla 'kurumsal' ve 'kişisel' güce sahip olduğunu ve McCann'in Goldberg'e bağımlı kalarak zayıflığa ve sessizliğe indirgendiğini gösterir. Diyalogun 'konuşma sırası yapıları'na göre analizi, benzer şekilde, konuşmayı başlatanın ve konuşma konusunu kontrol edenin McCann iken, konuşma konusunu takip edenin ve cevaplayanın ise Goldberg olduğunu gösterir. Etkin bir diyaloga ait 'şematik bilgi'ye göre, konuşma konusunu yönlendirenin ve konuşma sırası verenin diğer konuşmacıdan baskın olması beklenirken, McCann'in konuşmayı tedirgin bir şekilde

söylediği “Burası mı?”, “Emin misin?”, “Şimdi ne olacak?”, “Oturacak mısın?” ya da “Burasının doğru ev olduğunu nerden biliyoruz?” (Pinter, 1991: 27-28) gibi karşı taraftan cevap ve onay bekleyen sorularla yönettiği düşünüldüğünde, McCann’ın Goldberg tarafından yönlendirilmeksizin hareket edemeyecek kadar özgüvensiz olduğu ve kendisi olarak düşünemeyecek kadar kısırlaştığı açığa çıkar. McCann’ın ‘kurumsal gücü’ ve ‘kişisel gücü’ açısından ondan üstün olan Goldberg karşısındaki bu zayıflığı, benzer şekilde, diyalogun kesintiye uğramayışıyla da dikkat çeker. ‘Şematik bilgi’ye göre kesintiye uğramayan bir diyalog, her iki bireyin de birbirlerinin isteklerine cevap verdikleri ve kullandıkları söz edimlerinin ‘istenilen etkisel gücü’nün karşı konuşmacıda edinilen ‘gerçek etkisel güç’ten farklı olmadığı etkili bir diyalog olarak kabul edilirken, Goldberg’in söz edimlerinin ‘gerçek etkisel gücü’nün çoğunlukla McCann’ın söz edimlerinin ‘istenilen etkisel gücü’nden farklılaştığı ya da ‘uygunluk ilkesi’yle ‘nicelik ilkesi’ni çiğnediği dikkate alındığında, ikilinin kesintiye uğramamış diyaloglarının aslında birbirlerinin isteklerini anladıklarının değil birbirlerine düşünmeden cevap verebilecek kadar mekanikleştiklerinin göstergesi olduğu açığa çıkar. Bu doğrultuda ise, McCann’e ‘kişisel’ ve ‘kurumsal’ açıdan üstünlük gösteren Goldberg’in bile mekanikleşerek Silverstein’in (1993) ifadesiyle temsilciliğini yaptığı otoritenin aynı zamanda kölesi de olduğu (40) düşünüldüğünde, Goldberg’in kendisinden zayıf olan McCann’e güç göstererek kendi zayıflığını örtmeyi amaçladığı belirginleşerek, tanınmak adına kendinden uzaklaşmaktan başka çaresi olmayan bireyin aczi de sergilenmiş olur. Son olarak, ikilinin ‘konuşma sırası yapıları’ analizine göre birbirlerine hitap ederken kullandıkları sözler de aralarındaki ilişkinin gizlerine ışık tutar: McCann’ın Goldberg’e ilk ismi ‘Nat’le ve Goldberg’in de McCann’e ikinci tekil şahıs zamiriyle

seslenmesi, aralarında samimiyet olduğu izlenimini verirken Goldberg'in McCann'e aynı zamanda resmiyet belirtisi olan soyadı 'McCann''le hitap etmesi ve McCann'in de 'Nat' diye hitap ettiği Goldberg'i onaylamaktan öteye geçmeyen “Tamam, Nat” (Pinter, 1991: 46) gibi söz edimleri kullanması, samimiyetten çok uzakta olduklarını gösterir. Sorgulamak istedikleri Stanley'i sandalyeye oturtmaya çalıştıkları sahnedeki diyalogları da, McCann ve Goldberg ilişkisindeki bu çelişkiyi sergiler niteliktedir:

GOLDBERG: McCann.

MCCANN: Nat?

GOLDBERG: Oturmasını söyle ona.

MCCANN: Tamam, Nat. (*STANLEY'e yaklaşır.*) Oturmanda bir sakınca var mı? (Pinter, 1991: 46)

Görüldüğü gibi, McCann'in Goldberg'e 'Nat' diye ve Goldberg'in de ona 'ikinci tekil şahıs zamir'i ile hitap etmesi yakın oldukları izlenimini verir; ancak, sözlerinin bir yönetici ve asistan arasındaki diyalogdan öteye geçmediği düşünüldüğünde, McCann'in verilen konutları yerine getirmekle yükümlü ve Goldberg'in ise emretmekle görevli birer soğuk robottan ibaret olduğu ortaya çıkar. McCann'in yalnızken 'Nat' diye seslendiği Goldberg'e Stanley'in huzurunda “Bay Goldberg” diye hitap ettiği ve Goldberg'in de Petey'in yanında McCann'e “Dermot” (Pinter, 1991: 47; 71) şeklindeki ilk ismiyle seslendiği düşünüldüğünde ise, aslında aynı yazgıda birleşmelerine rağmen tanımlandıkları otoritenin kurallarına boyun eğmek zorunda kaldıkları, yok etmekle görevlendirildikleri kişiler önünde resmiyet maskesi taktıkları, bastırılan duygularını örttükleri ve farklı kimliklere büründükleri de kanıtlanırken, sözün ve kimliğin güvenilirliğini yitirdiği de gözler önüne serilir.

‘Konuşma sırası yapıları’, son olarak, Stanley'in McCann ve Goldberg ikilisiyle ilişkisinde gözlemlenen kişilik çatışmasını aydınlığa kavuşturur. Oyun

başlangıcında söylediği “Bu gece parti havamda değilim” ifadesiyle yok edilme korkusunu bastıran, “Burada kısa bir süre kalacaksınız?” ya da “Canlandırarak burası sizi” gibi sözlerle konuşma konusunu değiştirerek ve konuşmayı kontrol altına alarak dikkati kendinden ve doğum gününden uzaklaştırmaya çalışan ve “Korkarım ki sen ve arkadaşın da kalacak başka bir yer aramak zorunda kalacaksınız” ifadesiyle güçlü gibi görünmeye çalışarak yazgısından kaçmaya çabalayan Stanley’in “Eh, yolumdan çekilirsen-” şeklindeki meydan okuyan sözünün McCann tarafından aniden “Ama her şey hazır. Misafirler gelecek” sözüyle ve “Bak-” şeklindeki emir yapısında kurulmuş tehdit etme eylemini gerçekleştiren ‘dolaylı’ ‘söz edimi’nin ise “Dokunma bana” (Pinter, 1991: 38; 39; 44; 41; 42) şeklindeki ‘söz edimi’yle kesintiye uğratılmasıyla önceden haber verilen şiddet mağduriyeti ve gerçeklerle yüzleşmemek adına güçlüymüş gibi görünmeye çalıştığı Goldberg ve McCann karşısında hiçliğe indirgenişi, onun için zorla hazırlanan doğum günü partisinde sorgulandığı sahnenin ‘konuşma sırası yapıları’nda açıkça gözlemlenir:

GOLDBERG: O kıza neden sanki cüzamlıymış gibi muamele e diyorsun? Cüzamlı değil o, Webber!

STANLEY: Ne-

GOLDBERG: Geçen hafta ne giydin, Webber? Elbiselerini nereye koyarsın?

MCCANN: Teşkilatı neden bıraktın?

GOLDBERG: Annen ne diyecek, Webber?

MCCANN: Neden bize ihanet ettin?

GOLDBERG: Beni üzüyorsun, Webber. Tehlikeli bir oyun oynuyorsun.

MCCANN: Bu gün gibi aşıkâr.

GOLDBERG: Kim olduğunu sanıyor?

MCCANN: Kim olduğunu sanıyorsun?

STANLEY: Yanılıyorsunuz.

GOLDBERG: Buraya ne zaman geldin?

STANLEY: Geçen sene.

GOLDBERG: Nereden geldin?

STANLEY: Başka bir yerden.

GOLDBERG: Neden buraya geldin?

STANLEY: Ayağım acıyor!
GOLDBERG: Neden kaldın?
STANLEY: Başım ağrıyordu!
GOLDBERG: Onun için bir şey aldın mı?
STANLEY: Evet.
GOLDBERG: Ne?
STANLEY: Meyve tuzu!
GOLDBERG: Enos mu Andrews mu?
STANLEY: En-An-
GOLDBERG: İyice karıştırdın mı? Köpürdü mü?
STANLEY: Bak, bak, bekle, sen-
GOLDBERG: Köpürdü mü? Köpürdü mü yoksa köpürmedi mi?
MCCANN: Bilmiyor!
GOLDBERG: Bilmiyorsun. En son ne zaman duş aldın?
STANLEY: Alırım her-
GOLDBERG: Yalan söyleme. (Pinter, 1991: 47-48)

Diyalogda 15 kez söz alarak 71 kelime kullanan Goldberg'in 4,73 değerindeki ve 5 kez söz alarak 15 kelime kullanan McCann'in 3 değerindeki 'konuşma uzunluğu', 11 kez söz alarak 21 kelime kullanan Stanley'in 1,9 değerindeki 'konuşma uzunluğu'ndan oldukça fazladır. 'Konuşma uzunlukları' arasındaki bu aşikâr fark ise, Goldberg ve McCann ikilisinin Stanley'e karşı üstünlüğünü sergileyerek Stanley'in özgürlüğünden yoksunlaştırıldığını ve hiçliğe indirgendiğini gösterir. 'Konuşma sırası yapıları', benzer şekilde, McCann ve Goldberg'in "O kıza neden sanki cüzamlıymış gibi muamele ediyorsun?", "Teşkilatı neden bıraktın?", "Kim olduğunu sanıyorsun?", "Buraya ne zaman geldin?" ve "En son ne zaman duş aldın?" gibi Grice'ın 'nicelik ilkesi'ni yıkan zorlayıcı ve tehditkâr sorularla konuşmayı başlattıklarını ve konuşma konusunu kontrol ettiklerini gösterirken, Stanley'in ise bu sorular karşısında ya hiç cevap veremediğini ya da yalnızca "Ne-", "Yanılıyorsunuz", "Geçen sene", "Başka bir yerden" ve "Evet" (Pinter, 1991: 47-48) gibi ürkek cevaplarla yönetilen konuşma konusuna dâhil edildiğini belirtir. Goldberg ve McCann ikilisinin konuşmayı yönetmeleri, Stanley'e baskı kurduklarını ve onun

‘imaj’ını zedelediklerini belirtirken, yönlendirdikleri konuşmada kullandıkları sözlerin “Bu gün gibi aşikâr” ve “Tehlikeli bir oyun oynuyorsun” gibi anlamsız klişelerden ya da “Enos mu Andrews mu?” (Pinter, 1991: 47; 48) sorusunda gözlemlenen yersiz jargonlardan öteye geçmediği dikkate alındığında ise, Malkin’in (1992) belirttiği gibi, kabullenmediği otoritenin diliyle düşüncelerinin yönü değiştirilerek yeniden otoriteye uydurulmak istenen Stanley’in “toplumdan uzaklaşarak ve kaçınarak reddettiği ahlaki ve entelektüel klişelerle saldırıya uğradığı” (50-60) açıklık kazanmış olur. Bu doğrultuda ise, Goldberg ve McCann’in ‘şematik bilgi’ye “En son ne zaman duş aldın?” (Pinter, 1991: 48) gibi ‘uygunluk ilkesi’ni çiğneyen yersiz bir klişe soru içermemesi beklenen sorgulamalarının aslında bilgi almaya değil Stanley’e işkence etmeye ve onun zihnini bulandırmaya odaklandığı görülür. “Toplumlardaki kişisel sessizleştirmenin kaçınılmaz bir şekilde sinsice işlediğini” düşünen Pinter’in “dilün güç yapılarında hapsedilişini sergilediğini” (Grimes, 2005: 32) de kanıtlayan Stanley’in bu şekilde sıradan ve anlamsız sözlerin şiddetine maruz bırakılışı, ayrıca, Goldberg ve McCann’in Stanley’e ısrarcı bir şekilde sorular sormalarına rağmen onu dinlemeyerek sözünü kesintiye uğratmalarıyla ve sordukları soruya cevap alma niyetinde olmayıp sürekli olarak birbirine uyumsuz sorularına mekanikçe devam etmeleriyle dikkat çeker. Goldberg ve McCann’in birbiri ardına sıraladıkları sorularla Stanley’i sessiz kılmaları ve Stanley cevap vermek istediğinde ise onun sözünü kesmeleri, amaçlarının yalnızca Stanley’in gerçeklerle ilişkisini koparmış zihnini dağıtmak olduğunu gösterir. McCann ve Goldberg’in sürekli olarak Stanley’in sözünü kestikleri bu diyalog, en önemli olarak ise, Malkin’in (1992) ifadesiyle, “stikomitik diyaloglarının ritüelleştirilmiş yapısının bireyselliklerini yok ettiğini ve onlardan

daha çok dillerine vurgu yüklediğini” (60) de kanıtlayarak, kullandıkları klişelerle kesintiye uğrattıkları Stanley üzerinde güç empoze eden bu ikilinin aslında sosyal olarak tanımlanmak için anlamsız sözlere sığınma gereksinimi duyacak kadar zavallı olduklarını aydınlığa kavuşturur. ‘Konuşma sırası yapıları’na göre, son olarak, McCann ve Goldberg’in Stanley’e seslenirken ikinci şahıs zamiri kullanmaları, ona saygı göstermediklerini belirtirken, yüzleşmekten korktuğu gerçeklerin gerisinde sessizliğe sığınışıyla ve bastırdığı duyguların kölesi oluşuyla kendi sonunu hazırlayan Stanley’in Kirby’e göre (1978) “kendi ağına takıldığını” gösteren ‘Webber’ (59) şeklindeki soyadıyla Stanley’e seslenmeleri ise, Stanley’i kendisi olarak görmek istemediklerini ve onu soyadı gibi belirli bir tanımlamaya ya da gruba dâhil edici isimlerle sınırlandırmaya çalıştıklarını resmeder. Buna karşılık olarak, Stanley’in onlara samimiyet göstergesi sayılan ikinci şahıs zamiri ‘sen’ ile hitap ettiği düşünüldüğünde ise, Stanley’in McCann ve Goldberg ikilisinden daha güçsüz olduğunu kabullenmeyecek kadar derin bir yanılsama içerisinde olduğu ortaya çıkar. “Bak, bak, bekle sen-” (Pinter, 1991: 48) ifadesinde de görüldüğü gibi ‘sen’ ile başlayan sözünün Goldberg tarafından kesintiye uğratılışı, ancak, gerçeklerden kendini yalıtarak ondan üstün olan kişilere meydan okuyabilecek kadar güçlü olduğuna kendini inandıran Stanley’in içinde bulunduğu bu yanılsamadan uyandırılışının kaçınılmazlığını kanıtlar niteliktedir.

4.4. *Doğum Günü Partisi*’nde İncelik

Birbirlerine samimiyet ya da saygı sözcükleriyle hitap etmeleri, verilen konuşma sırasını alarak birbirlerine cevap vermeleri, ve imaj pekiştirici iltifatlarda bulunmaları, *Doğum Günü Partisi*’ndeki karakterlerin her ne kadar birbirlerinin

duygusal isteklerini anladıklarına, birbirlerinin psikolojik ihtiyaçlarına karşılık verdiklerine ve incelik çerçevesinde şekillenen etkili bir iletişim içerisine girdiklerine dair izlenim oluştursa da, karakterlerin başarılı bir iletişime yön verdiği düşünülen bilindik sözlerinin gerisine inildiğinde birbirlerini duygusal olarak anlamaktan çok ötede yer alan ve parçalanmış ruhlarını ve kimliklerini incelik göstergesi sayılan sözlerle örtmeye çalışarak tanımlandıkları evrenin illüzyonel durağanlığında susturulmuş gerçeklerin yıkıcı gücünü örtmeye ve yok edilmekten kaçınmaya çalışan çelişkilerle örülü ilişkiler ve kimliklerle karşılaşılır. Söz sırası alarak birbirlerine karşılık vermek adına kullandıkları sözlerin birbirlerinin duygusal isteklerine cevap vermeyişiyle karşılarındakinden uzaklaşan oyun karakterlerindeki bu parçalanmaya, kayıtsızlığa ve görünmeyen yüzlerinin gerisinde bastırdıklarıyla şekillenen çelişkili tutumlara, oyunun ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki biçimsel analizi ile açıkça ulaşılır ve ‘incelik’li ifadelerin bile nasıl ‘incelik karşıtlığı’na varmada kullanılan bir maskeye dönüştüğüne vurgu yapılarak, sözün ezici gücüne dikkat çekilir.

Oyundaki karakterlerden, ilk olarak, Petey’e ait sözlerin ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizi, kişiliğindeki ayrıntılarına ve söylenilmeyenlerine ışık tutarak, onun oyundaki sessizliğiyle ve sözlerinin yüzeysel anlamıyla örtüşmeyen çelişkilerle dolu bir kişilik taşıdığına açıklık kazandırır. Petey karakterinin çelişkisi, öncelikle, eşi Meg’le diyaloglarının ‘incelik kuramı’na göre incelenmesi ile açığa çıkar; çünkü, imaj pekiştirici söz eylemleriyle Meg’in benliğine değer veren ideal bir eş izlenimini verirken, sözlerinin gerisine inildiğinde ‘olumlu imaj pekiştirici’ söz eylemleriyle aslında örtük bir şekilde Meg’in onurunu kırdığı ve onu sinsi bir şekilde tek beklentisi yaptığı yemeklerin takdir edilmesi olan bilindik bir ev hanımı rolüyle sınırlandığı görülür. Örneğin, Meg ona sunduğu mısır gevrekleri için “Güzel mi?”

diye sorduğunda Petey'in verdiği “Çok güzel” (Pinter, 1991: 11) cevabı ‘incelik kuramı’na göre Meg’in ‘olumlu imaj’ını pekiştirdiğini gösterir; ancak, eşinin ‘olumlu imaj’ını pekiştirmek için kullandığı unsurun mısır gevreklerinin lezzeti gibi ev hanımı rolüyle ilgili olduğu ve Meg’in bireysel kimliği ile hiçbir bağlantı taşımadığı düşünüldüğünde, kullandığı olumlu geribildirim ifadesinin Meg’in benliğini gizlice tehdit ettiği ortaya çıkar. Petey’in “çok güzel” ifadesini Stanley tarafından “korkunç” olarak tanımlanan aynı mısır gevrekleri için kullandığı ve üstelik “çok güzel” cevabını yalnızca mısır gevrekleri için kullanmayıp aynı zamanda Meg dışarısının ya da kızarmış ekmeklerin nasıl olduğunu sorduğunda da tekrarladığı düşünüldüğünde, “çok güzel” (Pinter, 1991: 11; 10; 12; 14) şeklindeki ‘olumlu imaj’ pekiştirmesi beklenen beğeni ifadesinin beğeni belirtme görevini üstlenmeyip Petey’in duygusal ya da psikolojik anlamda fark etmemekte ısrarcı olduğu Meg’i geçiştirmesinde rol oynayan ‘imaj zedeleyici’ bir söz eylem görevini üstlendiği daha fazla açıklık kazanır. Petey’in imaj pekiştirmesi beklenen söz eylemleriyle bile aslında sırf cevap vermek adına konuştuğu Meg’i hiçliğe indirgediği ve onun benliğine saldırdığı gerçeği, bezer şekilde, Meg’in “Sen misin, Petey?” ve “Petey, sen misin?” sorularına yanıtsız kalarak onun ‘olumsuz’ ve ‘olumlu’ ‘imaj’ını zedeleyişiyle, üçüncü kez tekrarlanan “Petey?” sorusuna “Ne?” şeklindeki kaba bir yanıt verişiyile, okuduğu gazetedeki kadınla ilgili Meg “Kim, Petey, kim?” diye sorduğunda ona “Tanıyacağını sanmıyorum” (Pinter, 1991: 11) şeklindeki ‘dilsel dolaylılık’ sergilemesiyle zararı hafifletilmiş ‘olumsuz’ ve ‘olumlu’ imaj zedeleyici eylemini kullanarak onun gazete haberindeki kadını tanıyabileceğini düşünebilecek kadar saf ve dedikoducu kadınlar gibi meraklı olduğuna vurgu yapışıyla, parti bitiminden sonraki sabah uyandıklarında ona söylediği “Dün gece kütük gibi uyudun” ve “Ölü

gibi” (Pinter, 1991: 9;11;67) şeklindeki zararı azaltılmamış ‘açık’ ve ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici’ sözlerle onu aşağılamasıyla da keskinleşir. Onun ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ imajına verdiği en büyük zarar ise, Meg Goldberg’in dışarıdaki arabasıyla ilgili onu soru yağmuruna tuttuğunda ona söylediği “Git de hava al biraz” (Pinter, 1991: 70) ifadesinde görülür; çünkü, ‘dilsel dolaylılık’la zararı hafifletilmiş bu ifade Petey’in Meg’e değer verdiği izlenimini oluştursa da, aslında, ‘Git başımdan’ ifadesinden öteye geçmez. Yüzeysel anlamlarına göre ‘olumlu imaj’ pekiştirmesi beklenen söz eylemleriyle bile Meg’in imajını zedeleyerek sanıldığı kadar sessiz olmadığını gösteren Petey, Meg’e gösterdiği bu ‘incelik karşıtlığı’nı Stanley’e yaptıkları muameleden dolayı McCann ve Goldberg karşısında da devam ettirmeye çalışır. Örneğin, Stanley’in Monty’ye götürüleceğini öğrendiğinde onlara “Nereye götürüyorsunuz onu?” şeklindeki soru yapısında kurulmasına rağmen ‘Götürmeyin onu’ ya da ‘Onu götüremezsiniz’ anlamlarını veren meydan okuyucu söz edimleri kullanarak onların Stanley’i götürme eylemlerine karşı çıkar ve Stanley hakkında söylediği “Burada kalabilir” (Pinter, 1991: 85) ifadesiyle ise, Stanley’i götürme hakkına sahip olmadıklarını ve onlara engel olacağını ima eder. Üstelik, “Yalnız bırakın onu!” (Pinter, 1991: 85) gibi ‘açık’ ve ‘doğrudan’ ‘olumsuz imaj zedeleyici’ ‘emir söz edimi’ni kullanarak onları daha keskin bir şekilde tehdit eder. Petey’in sosyal güç açısından ona üstünlük gösteren McCann ve Goldberg ikilisinin ‘olumsuz imaj’larını bu şekilde tehdit etmesi, sanıldığı kadar gerçeklere kör olmadığını ve dış dünyadan tamamen yalıtılmış olmadığını ortaya koyar. Ancak, ikilinin Stanley’i götürme girişimlerine engel olmak adına kullandığı “Nereye götürüyorsunuz onu?” ve “Burada kalabilir” (Pinter, 1991: 85) gibi ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemlerinde’ açıklığı tercih etmek yerine ‘dilsel dolaylılığı’ tercih etmesi,

gerçeklere kör olmamasına rağmen gerçeklere karşı kör olmadığını cesurca haykıramayacak kadar ürkek olduğunu ve kişisel güçten yoksun olmayıp sosyal varlığını devam ettirebilmesi için bu gücünü sessizlik ve duyarsızlık maskesinin gerisinde saklamaya mecbur bırakıldığını açığa çıkarır. İkiliye meydan okuyan ‘olumsuz imaj zedeleyici’ söz eylemleriyle çelişen bir şekilde Goldberg’ın “Neden bizimle gelmiyorsunuz, Bay Boles?” ve “Bizimle Monty’ye gelin. Arabada çok yer var” (Pinter, 1991: 85; 86) şeklindeki ‘dilsel dolaylılık’ sergileyen ‘olumsuz imaj zedeleyici’ tehditleri sonucunda Stanley’in götürülüşü konusunda sessizliğe çekilmesi, Petey’in gerçeklere sessiz kalışının gerisinde körlüğünün değil, yok edilme korkusunun yer aldığının göstergesidir. Petey’in söyledikleri sözlerin arkasında duramayıp bireysel kimliğinden ödün vererek haksızlığa boyun eğişi, bu şekilde, ikiliye karşı hissettiği korkunun derinliğini kanıtlarken, Lesser’ın (1972) ifadesiyle ise, “sömürülenlerin hiyerarşideki yerlerini ciddi bir itirazda bulunmaksızın kabul ettiklerine” ve McCann ve Goldberg gibi “güç istemdekilerin kontrolü ele geçirmede ya da devam ettirmede çok fazla zorluk yaşamadıklarına” da vurgu yapar (39). Bu doğrultuda ikilinin “Bizimle Monty’ye gelin” kısa ifadesinin minimalist yapısına rağmen etkili bir şekilde Petey’i bir anda susturuşuyla otoriter gücü temsil eden Goldberg’ın ısrarla sorduğu “846 numarası mümkün mü yoksa gerekli mi?” sorusuna Stanley’den aldığı bütün yanıtları reddederek ona verdiği “Yanlış! Yalnızca gereğince gereklidir! Yalnızca gerekliliğini gördüğümüzde olasılığını kabul ederiz. Bir şey gerekli olduğu için mümkündür, mümkün olduğu için gerekli değildir. Ancak gerekliliği kanıtlandıktan sonra olasılığı düşünülebilir” cevabında ya da sonrasında ona söylediği “Her yönden biz doğruyuz ve sen hep yanılıyorsun, Webber” ifadesinde gözlemlenen kuralları kendine göre belirleyişinin

ve üstelik kendisini sorgulanamayan salt bir güç ilan edişinin de gösterdiği gibi, “her sistemin kendi gerçeğini kendi tanımladığı” ve “güç sistemlerine karşı desteklenebilecek, savunulabilecek, ya da korunabilecek hiçbir gerçeğin bulunmadığı” (Taylor, 1984: 152-153) kanıtlanarak, otoriter güçlerin zorunlu üstünlüğü karşısında bireyin kendi doğrularından vazgeçmek zorunda kaldığı ve tanımlanmış kalıpların tehditleri sonucunda daha öncesinde götürülüşüne itiraz ettiği kişinin cesurca karşı çıktığı bu kaçırılışını “Evet,... halen uyuyor” (Pinter, 1991: 86; 50; 51) yalanıyla duyarsızca örtbas edebilecek kadar kendine yabancılaştırıldığı da açıklık kazanır.

Oyun karakterlerinden ikinci olarak Meg’in ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizi, görülmeyerek hapsedildiği duvarlar gerisindeki boşluğuna ve onu tutsak edici bu duvarlarından kurtulmaya duyduğu susuzluğuna ilişkin bilgi vererek yaşadığı bunalımına dair önemli gerçekler sunar. Gerçekler ve hayaller arasında sıkışan Meg’in fark edilmek adına kendi kendini maruz bıraktığı bu psikolojik bunalımı, öncelikle, Petey’in ‘olumsuz imaj’ını tehdit edişinin derinliklerinde gözlemlenir. Örneğin, Petey’in gazete okuduğunu görüyor olmasına rağmen birbiri ardınca sıraladığı “Dün bana güzel şeyler okumuştun”, “İyi bir şeye denk geldiğinde bana da anlat, olur mu?”, “Bu sabah çok mu çalıştın?”, “Dışarısı güzel mi?”, “Stanley kalktı mı?”, “Aşağıda görmedin mi onu?”, “Bu sabah saat kaçta dışarı çıktın, Petey?”, “Karanlık mıydı?” ve “Ne okuyorsun?” (Pinter, 1991: 10; 11) gibi sözlerle onun konsantrasyonunu bozar ve gazetesini sakince okumasına engel olur. Petey’in okuma eylemini kesintiye uğratan bu gibi ‘olumsuz imaj zedeleyici’ söz eylemleriyle ise dikkati kendi üzerine çekmeye uğraşır ve Petey’in ona karşı kayıtsızlığını kabullenmeyerek ısrarcı bir şekilde değerli olduğu yanılsamasına

tutunmaya çalışır. Meg'in 'olumsuz imaj'ına zarar vererek onu fark etmesini istediği Petey'e sorduğu soruların gerçekte cevabını hiç de merak etmediği "Karanlık mıydı?" ya da "Ne okuyorsun?" (Pinter, 1991: 11) gibi sırf duyulmak adına söylenmiş sorular olduğu düşünüldüğünde, ayrıca, duyulmak adına kendi kimliğine ait olmayan inanmadığı sözlere başvurabilecek kadar 'olumlu' ya da 'olumsuz' 'imajlar'ının pekiştirilme ihtiyacı taşıdığı da ortaya çıkar. Meg, sorduğu ilişkisiz sorularla okumasını böldüğü ve 'olumsuz imajı'na zarar verdiği Petey'e, benzer şekilde, "Çayın! Çayını içmedin!" (Pinter, 1991: 16) şeklindeki 'dilsel dolaylılık' sergileyen zararı hafifletilmiş 'doğrudan' 'olumsuz imaj zedeleyici' ifadesiyle seslenerek de saldırır; çünkü, ifadesi yüzeysel olarak her ne kadar onun Petey'i düşündüğü izlenimini verse de 'tarz ilkesi'ni 'açıkça' çiğneyen bu ifadeyle Meg Petey'e çayını bitirmesini emreder ve ona karşı güç gösterisinde bulunur. Meg'in anlam kazanmak adına yararlandığı bu ifadedeki gücünün ev hanımı rolüyle ilgili olması ise, ancak, kendine ait bir kimlikten yoksun olduğunu ve sesini duyurmak için kurtulmak istediği ev hanımı rolünden başka sığınabileceği hiçbir şeyi olmadığına açıklık getirerek, Petey'in 'olumsuz imaj'ına zarar veren bu ifadesinde aslında kendi zarar görmüş 'imaj'ını bastırmaya çalıştığını ve duyulmaktaki çaresizliğini yansıtır. Meg'in anlam kazanmak için kendi kimliğini kullanmak yerine ev hanımı rolüne başvurmak zorunda kalışı, Petey'e kızarmış ekmek sunarken söylediği "Buyur Petey" (Pinter, 1991: 11) şeklindeki 'olumsuz imaj' pekiştirici eyleminde de eşine en iyi şekilde hizmet ettiğini göstermek isteyen ideal bir ev hanımı rolüne bürünüşüyle daha fazla açıklık kazanır. Bu doğrultuda ise, Petey tarafından görülebilmesinin yalnızca 'ev hanımı' tanımlamasına uymasıyla mümkün olduğu ve erkek egemenliğini temsil eden Petey karşısında 'kadın' kimliğiyle sınırlandırılarak zaten

en korkunç ‘imaj’ saldırısına çoktan mahkûm edildiği ima edilir. Kapalı penceresinin ardındaki benliğini güneşe çıkararak fark edilmeyi ve değerli olduğu yanılmasına tutunarak kayıtsızlığa itildiği gerçeğine sağırlaşmayı isteyen Meg, bu amacı doğrultusunda Petey’in ‘imaj’ını hedef aldığı gibi Stanley’in ‘imaj’ını da zedeler. Örneğin, o uyurken, “Stan! Eğer aşağı inmezsen zorla indiririm seni! Yukarı geliyorum! Üçe kadar sayıyorum! Bir! İki! Üç!” (Pinter, 1991: 13) diye aşağıdan bağıışıyla onu tembel bir çocuk konumuna indirgeyerek ve uyumasına engel olarak onun hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj’ına saldırır. Meg yetişkin bir birey olarak saygıyla muamele edilmesi gereken Stanley’in ‘imaj’ını, benzer şekilde, ona “Hadi, uslu bir çocuk gibi mısır gevreklerini ye” şeklindeki “hadi” kelimesiyle zararı hafifletilmesine rağmen “uslu bir çocuk” benzetmesini kullanmasıyla aşağılayıcılığında keskinliğe ulaşan ‘olumsuz imaj zedeleyeci’ eylemle seslenip onu kahvaltısını bitirmeye zorlayarak, Stanley mısır gevrekleri için “korkunç” dediğinde ona “Yalancısın sen, küçük bir yalancı” şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici’ söz eylemle hakaret ederek ve söylediklerini yapmadığında “Kayışla dövülmeyi hak ediyorsun” (Pinter, 1991: 14; 18) gibi ifade yapısında kurulmasına rağmen tehdit etme eylemini gerçekleştiren dolaylı söz edimiyle ona göz dağı vererek de zedeler. Ancak, Stanley’in ‘imaj’ını en çok zedeleyen, ona aldığı “oyuncak davul”un paketini açmasını söylerken kullandığı “Aç onu” ve “Hediyeni aç” (Pinter, 1991: 35) gibi ‘olumsuz imaj zedeleyici’ ‘emir söz edimleri’ olur; çünkü, ona doğum günü hediyesini açtırarak, reddettiği doğum gününü kabul etmesini sağlar ve McCann ve Goldberg’dan saklanarak devam ettirmeye çalıştığı varlığının yok edilmesine zemin hazırlar. Bu doğrultuda ise, hem Petey hem de Stanley karşısında sergilediği ‘incelik karşıtlığı’nda, gerçekteki zayıflığının bastırılmasını, kabullenilmeyi, birleştirilmeyi

ve onarılmayı bekleyen parçalara ayrılmış bir kimlik sakladığı açığa çıkar. Bunun en açık kanıtı, onlara yönelttiği ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemleri’ onun kendine güveni olan bir kadın olduğu izlenimini vermesine rağmen “Benden daha iyi karı bulmazsın, söylüyorum sana. Evimi çok güzel ve temiz tutuyorum” sözleriyle Stanley’e kendini överek ve Petey’e hitaben söylediği “Partinin yıldızı bendim”, “Herkes böyle söyledi” ve “Evet, çok güzeldim” (Pinter, 1991: 12; 87) gibi partinin en dikkat çekici kişisi olduğunu iddia eden sözlerle önemliymiş gibi görünmeye çalışarak kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştirme ihtiyacını hissedişinde saklıdır. ‘Şematik bilgi’ye göre “Partinin yıldızı bendim” diyebilecek kadar özgüvenli olan bir bireyin ona “yıvışık” diyen bir kişiye “Gerçekten yıvışık mıyım?” (Pinter, 1991: 87; 19) diye sormasının imkânsızlığı Meg’in Petey ve Stanley karşısındaki ‘imaj zedeleyici’ eylemleriyle ve kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştiren ifadeleriyle kapatmayı umduğu derin bir varlık boşluğu taşıdığını kanıtlar niteliktedir.

Oyun karakterlerinden üçüncü olarak Lulu’nun yer aldığı diyalogların ‘incelik kuramı’ kapsamındaki biçimsel analizi, onun ‘incelik karşıtlığı’ sergileyen söz edimleri kullanarak Stanley’in kimliğine saldırdığına dikkat çeker. Lulu’nun Stanley karşısındaki ‘incelik karşıtlığı’ ile şekillenen sözel saldırısı, ilk olarak, büfeye koyduğu pakete dokunmaması gerektiğini söylemek için “Dokunma ona” (Pinter, 1991: 25) şeklindeki ‘doğrudan’ ve ‘açık’ ‘olumsuz imaj zedeleyici’ emir söz edimini kullanarak onu çocuk gibi azarlamasıyla ve acımasızca rencide etmesiyle başlar. Stanley’den daha fazla ‘kişisel güç’ sahibi olduğunu ima ederek kendi ‘olumlu imajını’ pekiştiren ve Stanley’inse onurunu kıran Lulu’nun ‘olumsuz imaj zedeleyici eylem’leri, benzer şekilde, Stanley’i suçlarcasına sorgulayışıyla, ona hakaret edişiyile ve ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen alaycı ifadelerle onu iğneleyişiyile de

devam eder. Örneğin, Stanley'in yanındayken "Burası çok havasız" (Pinter, 1991: 25) şeklindeki 'tarz ilkesi'ni çiğneyen ve ona pencereyi açmasını bildiren zararı hafifletilmiş 'dolaylı' 'olumsuz' ve 'olumlu' 'imaj zedeleyici eylem'ini kullanarak, pencereyi açmasını emrettiği Stanley'i aşağılık bir konuma indirger ve Stanley'in dış dünyaya kapalı yaşam tarzının ona rahatsızlık verdiğini ima ederek onun yaşam biçimine karşı saygısızlık gösteren acımasız bir tenkitte bulunur. Lulu'nun 'tarz ilkesini' 'açıkça' çiğneyerek Stanley'in benliğini tehdit edişi, benzer şekilde, Stanley "Bugün yağmur yağacak gibi" dediğinde ona "Sana da iyi gelir" cevabını verişinde de gözlemlenir; çünkü, verdiği "Sana da iyi gelir" (Pinter, 1991: 25) yanıtı her ne kadar masum bir ifade gibi görünse de ifadenin Grice'ın konuşma ilkelerine göre 'tarz ilkesi'ni 'açıkça' çiğneyerek aslında Stanley'in kirliliğine ve ruhunun ölmüşlüğüne vurgu yaptığı ve bu nedenle zararı hafifletilmesine rağmen örtük bir şekilde onun 'olumlu imaj'ını hasara uğrattığı düşünüldüğünde, Lulu'nun 'dilsel dolaylılık' sergileyen bu ifadesinin sanıldığı kadar masum olmayıp Stanley'i sinsice ötekileştirerek küçük düşürecek kadar tehlikeli olduğu açıklık kazanır. Lulu Stanley'i bu şekilde maruz bıraktığı 'imaj zedeleyici' eylemlerinin şiddetini ona "Yüzüne bakmak ister misin?", "Biliyor musun, traş olsan iyi olacak?", "Neden yıkanmıyorsun?", "Şu gözlükleri takmak zorunda mısın?" gibi soru yapısında kurulmalarına rağmen rencide etme ya da eleştirme eylemlerini gerçekleştiren ve zararları hafifletildiği halde sırasıyla yüzünün tiksinti verici olduğunu, traşsız iğrenç göründüğünü, pis koktuğunu ve gözlüklerinin çok kötü olduğunu ima ederek onun hem 'olumlu' hem de 'olumsuz' 'imaj'ını tehdit eden 'doğrudan' 'imaj zedeleyici' söz edimleri ile hakaret edişiyle; "Hiç dışarı çıkmaz mısın?", "Demek istediğim, ne yaparsın, tüm gün boyunca evde böyle oturur musun?" ve "Bayan Boles tüm gün bir

de seninle mi uğraşıyor?” gibi soru yapısında kurulmalarına rağmen eleştirme ve şikayet etme görevini üstlenen dolaylı söz edimlerine dayandırdığı ‘tarz ilkesi’ni açıkça çiğneyişleriyle zararı hafifletilmiş ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici eylemlerle’ onun sessiz yaşantısını yargılayıp onu ayak altında dolaşan ve herkese sıkıntı veren bir baş belası yerine koyuşuyla; “Korkunç görünüyorsun” ve “Bu görüntünle içimi karartıyorsun” şeklindeki zararı hafifletilmemiş ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘olumlu imaj zedeleyici eylemlerle’ onun kasvetine ve kendinden geçmişliğine vurgu yapıyla; ve “Biraz işe yaramazsın, değil mi?” (Pinter, 1991: 25; 26) gibi rencide edici dolaylı söz edimiyle varlığının anlamsız olduğunu belirterek hafifletilmiş bir şekilde onun ‘olumlu imaj’ına zarar verişiyse doruğa ulaştırır. Bu doğrultuda, Lulu’nun Stanley karşısındaki kişisel üstünlüğü kanıtlanırken, Lulu’nun ‘imaj zedeleyici eylemleriyle’ Stanley’e karşı elde ettiği bu kişisel üstünlüğün aslında kendi zedelenmiş ve susturulmuş benliğinin acısını telafi ederek değerli olduğunu kabullendirme gereksiniminden doğduğu düşünüldüğünde, onun aslında Stanley gibi yazgısından hiçbir kaçış yolu olmayan kapana kısıtlanmış bir kurbandan anlam kazanmayı düşünebilecek kadar zavallı olduğu açığa çıkar. İlişkilerin bir anlamda güç savaşına dönüştüğüne ve zavallı bir bireyin bile var olmak adına nasıl bencilleştigiğine de dikkat çeken Lulu’nun ‘imaj zedeleyici eylemler’i karşısında Stanley’in sessiz kaldığı düşünüldüğünde ise, Stanley’in şiddet karşısında ne kadar savunmasız olduğu ve Pinter’ın (1958) ifade ettiği gibi, her ne kadar kurallara uymasa da verdiği savaşa rağmen kendisi olduğunun farkına varmadığı ve bireysel kimliğini kendine bile açıklama cesaretinde bulunmadığı için hiçbir zaman “kahraman” ya da “isyancı” olmadığı (81; 82) açık bir şekilde kanıtlar. ‘Şemalar’a göre hakaret edilen bir kişinin itirazda bulunması ve cesursa kendini savunması

gerekirken Lulu'nun dış görünüşü ya da yaşam tarzı hakkındaki aşağılayıcı sözlerine maruz kalan Stanley'in zedelendikten sonra "gidip aynaya bakması", "gözlüklerini çıkarması" ve "yüzünü yıkamaya koyulması" (Pinter, 1991: 26), ayrıca, kurallara tutsak olmayarak kendine otoriteden uzakta bir yaşam oluşturabilecek kadar idealist ve bireysellik tutkunu olmasına rağmen Meg'in dört duvarı arasında sıkışmayı göze alarak korumaya çalıştığı kendi kimliğinden ve inandıklarından başkalarının olumsuz tenkitleriyle derhal şüpheye düşebilecek kadar özgüvensiz olduğunu ve keskin bir iç çatışma yaşadığını kanıtlar niteliktedir.

Oyun karakterlerinden dördüncü olarak Stanley'e ait sözlerin 'incelik kuramı' doğrultusundaki analizi, onun Meg'e karşı kaba tutumlarına, Lulu'nun öz saygısını aniden yerle bir edişine ve McCann'le Goldberg ikilisine karşı beslediği korkuya vurgu yaparak onu gerilimli bir iç buhrana iten söyleyemedikleri hakkında önemli gerçekler açığa çıkarır. Stanley, öncelikle, acımazsıca savurduğu 'imaj zedeleyici eylemler'iyle Meg'e kabaca davranır ve onu rencide eder. Örneğin, kahvaltıda söylediği "Süt ekşimiş", "Ne zamandan beri çaydanlıkta bu çay?", "Çay değil bu" ve "Bu bulaşık suyunu içemem" şeklindeki kahvaltıdan memnun olmadığını belirten 'olumlu imaj zedeleyici eylemlerle' beceriksiz ve işe yaramaz olduğunu ima ettiği Meg'i aşağılar; "Sen kötü bir karısın", "Seni eski yıvışık çamaşır torbası", "Nezleden pek de bir farkın yok" ve "Taşlaşmış bir kek parçasısın sen, değil mi?" gibi 'doğrudan' 'olumlu imaj zedeleyici eylemlerle' ona hakaret etikten sonra McCann ve Goldberg'in yanında ondan "çıldırılmış", "kafadan kontak" ve "deli" diye bahsederek onun benliğine saldırır; ve pislikten "domuz ahırına" dönüştüğünü iddia ettiği odası için "Baksana, burayı neden temizlemiyorsun!" (Pinter, 1991: 15; 18; 23; 41; 19) şeklindeki soru işareti alması gerekirken ünlem işareti almasıyla yazımsal

sapmaya uğratarak öncelenmiş ve soru yapısında kurulmasına rağmen emir verme ve şikâyet etme eylemlerini gerçekleştiren ‘doğrudan’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylem’iyle Meg’i görevlerini yerine getirmeyen tembel bir hizmetçi ya da köle konumuna indirger. “Kes artık”, “Çekil benden” ve “Git” gibi ondan kurtulmak istediğini gösteren ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ emirleriyle de Meg karşısındaki kabalığını sürdüren Stanley, Meg’in sosyal zayıflığıyla beslediği bu nezaketsizliğini McCann ve Goldberg’in geleceği haberleri üzerine daha fazla artırır ve onu “Çayım nerde?” şeklindeki emretme eylemini gerçekleştiren ‘doğrudan’ ‘olumsuz imaj zedeleyici’ sorusuyla yersiz yere azarlayarak, sonrasında söylediği “Çayımı kaldırma hakkını kim verdi sana?”, “Kiminle konuştuğunu sanıyorsun?”, “Söyleyin bana, Bayan Boles, benimle konuşurken, tam olarak karşınızda kimin bulunduğunu sordunuz mu hiç kendinize? Ha?” (Pinter, 1991: 18; 19; 21) gibi ‘doğrudan’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemler’le ona karşı çıkma hakkına sahip olmadığını iddia ettiği Meg’i acımasızca hiçliğe indirger. Ancak, özellikle son sorusunda “Bayan Boles” diye seslenişiyle insafsızca aralarındaki mesafeyi hatırlatarak ve haddini bildirerek gururuna zarar verdiği Meg karşısındaki en acımasız ‘imaj zedeleyici eylem’ini, doğum gününde aniden onun boğazına yapışarak (Pinter, 1991: 64) gerçekleştirir. Misra’ya (1992) göre, “Meg’in dünyasından zorla çıkartıldığı bir kürtaj ritüeli”nden farksız olan kendi doğum gününde onun tıpkı “rahimden çıkarılırken annesinin hayatını tehlikeye atan” bir “fetüs”e dönüştüğünü ve Meg’i “boğmak için boğazına uzandığı”nı gösteren bu boğazlama eylemi (113), Stanley’in dış dünyadan korktuğu için Meg’i öldürmek pahasına da olsa karanlık duvarlarının gerisinde kalmaya ısrarcı bir şekilde direndiğine ışık tutarken tüm çabalarına rağmen doğumunun

gerçekleşmesine karşı çıkamadığı gerçeği, ‘imaj zedeleyici eylemleri’yle aşağıladığı bir insan karşısında bile aslında ne kadar zavallı bir konuma indirgendiğini ortaya koyar. Carpenter’ın (1974) ifadesiyle ise, “isteğine karşın doğum tarihini açıkladığı”, “ölümcül doğum günü partisine kapı açtığı”, “her zamankinden daha fazla onun korumasına ihtiyaç duyduğunda çok fazla likör içerek kendini kaybettiği”, “oyunun can alıcı noktası olan körebe oyununu teşvik ettiği”, “McCann gözlüklerini kırdığında ve önüne davulu yerleştirdiğinde dikilip hiçbir şey demediği” ve yere düştüğünde yalnızca “Aah!” (Pinter, 1991: 63) diyerek tepkisiz kaldığı için onu arkasından vuran Meg’e karşı öfkesini bildiren Stanley’in bu boğazlama girişimi (396), ayrıca, yazgısının Meg’e bağlı oluşuna dair duyduğu tiksintiye, yok edilme korkusuna ve dış dünyadaki gerçeklerle başa çıkmadaki özgüven eksikliğine dair bilgi verirken, “Eşsiz bir çalışma vardı. Tamamen eşsiz” (Pinter, 1991: 63; 22) şeklindeki ‘olumlu imaj pekiştirici eylem’i kullanışından kendi ‘imaj’ını pekiştirme gereksinimi duyacak kadar aşağılık kompleksi yaşadığı anlaşılan Stanley gibi içine kapanık bir bireyin bile nasıl kontrolünü yitirerek öç almak adına acımasız bir canavara dönüşebileceğine de ışık tutar. Meg’e karşı en acımasız ‘imaj zedeleyici’ eylemini onu boğazlamaya çalışarak gerçekleştiren Stanley, ikinci en zorba ‘imaj zedeleyici eylem’ini, parti esnasında ışıklar kapandığında Lulu’yu masaya yerleştirerek onun üstüne eğilişiyle (Pinter, 1991: 65) ve kadınlığından zorla faydalanışıyla gerçekleştirir. Üstelik, Lulu’yu masaya yatırarak ve üstüne çullanarak gerçekleştirdiği bu ‘imaj zedeleyici eylem’i Carpenter’a (1974) göre her ne kadar cinsellik içermeyip Meg tarafından ihanete uğrayarak “kaybettiği cennete benzeyen rahim yaşantısının yeni bir kaynağını aradığını” ve “tuhaf ve ritüalistik bir şekilde bu amacı için Lulu’nun uygunluğunu ölçtüğünü” gösterdiği için “tecavüz” girişiminden

uzaklaşsa da (396), cinsel tatmin amacı taşımayıp sadece güvenli bir yer arayışında olduğu ve Lesser'ın (1972) belirttiği gibi, Lulu'yla dışarı çıkmayı reddedişiyle “bir kadına değil tecavüz girişiminde bulunmak cinsel yaklaşımda bile bulunamayacak kadar utangaç” olduğu anlaşılan Stanley'in (41) gerçekleştirdiği eyleminin gerisindeki masum amacıyla çelişen bir şekilde Lulu'nun fiziksel zayıflığından ve karanlıktaki savunmasızlığından faydalanmaktan kaçınmadığı düşünüldüğünde, cinsel tatmin amacı taşımasa bile Stanley'in ‘olumsuz imaj zedeleyici’ bu eyleminin kendi varoluş çıkarı için Lulu'yu bencilce nesnelleştirdiği için ‘incelik kuramı’na göre kabullenilebilir olmadığı kanıtlanır. Böylece, sorguya çekilmeden önce “zararsız” ve “etkisiz” bir birey olan Stanley'in “sözlü saldırıyla kendi maruz bırakıldığı sözel boğazlanışının ve tecavüze uğrayışının sonucu” olarak Meg ve Lulu'ya karşı bulunduğu bu zorbalıklarıyla ise, “aileden tamamen koparak Goldberg ve McCann'ın kontrolüne girdiği” yansıtılır (Malkin, 1992; 68). Bu doğrultuda, Stanley'in kendine uygulanan şiddetin acısını çıkarmak için Meg ve Lulu'ya şiddet uyguladığı ortaya çıkarken Silverstein'in (1993) ifadesiyle, onlara karşı sergilediği bu zorba eylemlerinin McCann ve Goldberg ikilisinin ona savurduğu “Anasını kirleten!” ya da “Karısını öldürdü!” (Pinter, 1991: 49; 51) gibi suçlayıcı tanımlamalara uygunluk gösterdiği dikkate alındığında ise, “dil”in manipüle edici gücünün bireyi nasıl şekillendirdiğine ulaşılır (34). ‘İncelik kuramı’na göre, Meg ve Lulu'ya karşı sergilediği kabalığı ile dikkat çeken Stanley, McCann'le ilişkisinde ise kullandığı ‘incelik yapıları’nın çelişkileriyle dikkat çeker. Örneğin, ilk tanıştıkları anda ona sorduğu “Sigara?” şeklindeki hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj pekiştirici’ eksilteli sorusuyla McCann'e saygı göstermesine, “Dürüst birine benziyorsun” şeklindeki ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj pekiştirici’ ifadesiyle onu

güvenilirliğinden dolayı övmesine ve İrlandalı olduğunu sezinleyince ise “İrlanda’yı çok iyi bilirim. Bir sürü arkadaşım var orada. Severim bu ülkeyi ve insanlarını takdir ederim, onlara güvenirim. Doğruya önem verirler ve mizah anlayışları vardır. Polisleri harikadır. Bulundum orada. Oradaki güneşin batışı hiçbir yerdekiyle kıyaslanamaz güzelliğe” şeklindeki birbiri ardına sıraladığı ‘olumlu imaj pekiştirici’ sözlerle onun İrlandalı oluşuna hayranlığını belirtmesine rağmen, sonrasında bu gibi ‘olumlu imaj pekiştirici eylemler’iyle çelişkili bir şekilde ona ‘olumlu imaj zedeleyici’ “Allah’ın belası” şeklindeki aşağılayıcı ifadeyle hakaret eder ve “Bayım deme bana”, “Dinle bir dakika”, “Otur bir dakika”, “Defol” ve “O içkileri çıkar buradan” (Pinter, 1991: 40; 42; 41; 45) gibi zararı hafıfletilmediği için ‘açık’ ve ‘doğrudan’ olan ‘olumlu imaj zedeleyici’ emir söz edimleriyle ona acımasızca saldırır. Stanley’in başlangıçta ‘olumlu imaj pekiştirici’ sözlerle övdüğü McCann’i aynı zamanda ‘imaj zedeleyici’ ifadeleriyle küçümsemesi, söyledikleri ve inandıkları arasındaki sıkışmışlığına vurgu yaparak, yaşadığı iç çatışmanın derinliğini sergiler. İlk tanıştıkları anda McCann’e ettiği iltifatlara gerçekten inanmayıp bu övgülerini yalnızca konuyu değiştirmek ve dikkatin kendisi üzerine yoğunlaşmasını engellemek amacıyla kullandığı ve sonrasında kullandığı ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemler’in ise McCann’e meydan okumak amacıyla değil aslında sadece ona karşı duyduğu korkuyu örtbas etmek amacıyla baş gösterdiği düşünüldüğünde, Stanley’in söylediği cesur sözlere ait olmayan ve ürkeklikle çevrili bir iç gerilim yaşadığı görülür. Stanley’in McCann’in İrlandalı olduğunu tam olarak bilmeyişine rağmen yine de onun gözüne girmek için inanmadığı ‘olumlu imaj pekiştirici’ sözlere sarılarak ve yok olma korkusunu bastırmak adına ürkekliğine ait olamayan ‘incelik karşıtı’ ifadeler kullanarak farklı maskeler takma gereksinimi duyması, ayrıca, kendisi olarak

var olamayacağını kanıtlar niteliktedir. McCann’e savurduğu ifadelerinin gerisinde bu şekilde bambaşka anlamlar taşıdığı anlaşılan Stanley, son olarak, “Odanız tutulu”, “Başka bir yer bulmak zorunda kalacaksınız” ve “Sağırsınız herhalde” (Pinter, 1991: 44) şeklindeki tarz ilkesi’ni çiğneyerek örtük bir şekilde ona pansiyonu terk etmesini emreden zararı hafifletilmiş ‘doğrudan’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemler’le Goldberg karşısında da güçlü maskesi takarak zayıflığını saklamaya çalışır. Kullandığı bu ‘imaj zedeleyici eylemler’i ‘dilsel dolaylılık’ etrafında şekillendirme ve “herhalde” (Pinter, 1991: 44) sözüyle hafifletme gereksinimi duyması ise, saklamaya çabaladığı acziyetinin derinliğini kanıtlayarak inandıklarını açıkça söyleyemeyecek kadar otoriteden korktuğunu sergiler.

Oyun karakterlerinden beşinci olarak Goldberg’in ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizi, McCann’i köleleştirdiğine ve Stanley’i ise “Ih-gıg...ih-gıg...eh-geg” (Pinter, 1991: 84) seslerine indirgeyerek etkisizleştirdiğine dikkat çeker. Öncelikle, Goldberg’in ona teklif edilen iş için McCann’i seçtiğini söylemesi ve “Sen yetenekli bir adamsın, McCann” (Pinter, 1991: 29) ifadesiyle onu övmesi, McCann’in ‘olumlu imaj’ını pekiştirdiği izlenimini verir; ancak, bu gibi ‘olumlu imaj’ pekiştirmesi beklenen sözlerinin McCann’i değerli kılma amacı içermeyip ona karşı üstünlüğünü belirtme amacı içerdiği düşünüldüğünde, ona yağdırdığı ‘olumlu imaj pekiştirici’ eylemlerinin onu daha kolay kontrol altına almaktan başka herhangi bir anlam taşımadığı ve kendi çıkarlarını elde etmek adına kullandığı ‘nicelik ilkesi’ni kapalı bir şekilde çiğneyen ‘incelik’ göstergesi bu sözlerinin yalnızca McCann’i kolay kullanıma hazır hale getirmeye hizmet ettiği kanıtlanır. Goldberg’in McCann’e karşı söylediği bu ‘olumlu imaj pekiştirici’ sözlerinin, aslında, kendi imaj’ını pekiştirerek güce sahip olduğu izlenimini yaratmayı ve McCann’in

kullanılışını kolaylaştırmayı hedef alan ‘imaj zedeleyici eylemler’den ibaret olduğu gerçeği, daha sonrasında onu sürekli olarak “Bu günlerde gittiğin her yerde cenazdeymişsin gibi davranıyorsun” ve “Çocukça bu yaptığın, anlamsız” gibi ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici’ eleştirilerle alçaltmasıyla, “Yine ne var?” ve “Ne?” gibi ona söz hakkı tanımak istemediğini ve ondan bıktığını belirten ‘doğrudan’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ eylemlerle onu susturmasıyla ve “Işığı kapat ve feneri yak”, “Işığı aç, McCann”, “Kes şunu artık!”, “Bırak soru sormayı artık”, “Bekle!” ve “Gel buraya” (Pinter, 1991: 28; 75; 29; 46; 54; 55; 75; 77) şeklindeki zararı hafifletilmemiş ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemler’le onu hizmet etmeye mahkûm edilmiş bir köle konumuna indirgeyip emirlere boğmasıyla daha fazla açıklık kazanır. Ancak, Goldberg’ın McCann’e karşı ‘imaj zedeleyici eylemler’i her ne kadar onun kibirli olduğunu ve McCann’e karşı üstünlük elde ettiğini kanıtlasa da bu ‘incelik karşıtı’ söz eylemleri onun gerçekten güçlü olduğu ve kendine güvendiği anlamına gelmez. Meg karşısında söylediği “Centilmenlere nazikçe oda kiraladığınızı duyduk. Anladığınız gibi, biz de iyi bir yer arıyorduk. Bu nedenle size geldik” şeklindeki kendisinin de bir “centilmen” olduğunu ima eden ifadesiyle, arabasıyla ilgilenen Petey’e dediği “O araba beni hiç yarı yolda bırakmadı” sözüyle ve McCann’e hitaben söylediği “Tek bir diş bile kaybetmedim. Doğduğum günden beri. Hiçbir şey değişmedi” ve “Mevkiime ulaşmamın gerisinde bu var, McCann. Çünkü, daima sapasağlamım” (Pinter, 1991: 30; 70-71; 77) şeklindeki cümlelerle kendisiyle gurur duyduğunu, yüksek sosyal statüye sahip olduğunu ve arabasının kaliteli olduğunu belirterek kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştirmesi, McCann’i hedef alan ‘imaj zedeleyici eylemler’inin gerisinde kendinden emin olmadığı için başkalarınca onaylanma ya da imaj pekiştirici sözlerle

desteklenme ihtiyacı duyan tamamlanmamış bir kimliğin ve küstah sözlerin arkasına saklanmak zorunda kalmış özgüven eksikliği çeken zavallı bir ruhun yer aldığını açıklar niteliktedir. Böylece açığa çıkan Goldberg'ın bireysel anlamda güçlü olmadığı halde kendini beğenmiş bir şekilde McCann'e güç gösterisinde bulunduğu gerçeği, en önemli olarak ise, Lesser'ın (1972) ifadesiyle “sömürücülerin zorbalıklarının sömürülen grupla sınırlı olmadığını” ve “kıyasıya bir rekabetin var olduğunu” (37) göstererek, modern dünyadaki en zavallı bireylerin bile çıkarları uğruna kendilerinden daha aşağıdakileri ezmekte bir an bile tereddüt etmediğini ışığa çıkarır. McCann'e ‘incelik karşıtı’ eylemlerle saldıran Goldberg bu saldırısını, benzer şekilde, “İşe yaramazsın sen”, “Günah kokuyorsun”, “Kadınlığı kirletiyorsun”, “Anasını kirleten!”, “Din hainisin sen”, “Sen bir kalıntısın!”, “Hiçbir toplum almaz seni”, “Vebasın sen”, “Sen bir yıkıntısın” ve “Yıllardır şaşısın” gibi zararı hafifletilmemiş ‘açık’ ve ‘doğrudan’ ‘imaj zedeleyici eylemlerle’ aşağıladığı ve “Neden bu kadar kötü davranıyorsun?” ve “Zamparalığın nereye götürüyor seni?” (Pinter, 1991: Pinter, 1991: 47; 50; 51; 52; 82; 51) gibi toplumsal kurallara uymadığını ima eden suçlayıcı sorularla acımasızca yargılayarak zalimce onurunu kırdığı Stanley karşısında da sürdürür. Stanley'in onuruna verdiği en büyük zararı ise ona yönelttiği “Var olduğunu düşündüren nedir?” (Pinter, 1991: 52) şeklindeki ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyerek onun var olmadığını ima eden zararı hafifletilmiş ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici eylemi’yle gerçekleştirir. Goldberg'ın ‘imaj zedeleyici eylemleriyle’ Stanley'in varlığını hiçe sayması, otoriter güçlerin kurallara uymayanları nasıl ötekileştirerek ölü konumuna indirgediklerini gösterirken, dış evrenin baskıcı gücünden kaçmak adına dört duvar arasına sıkışmayı göze alabilecek kadar idealist bir şekilde kendi sesinin peşine düştüğü ve ortak bilgiye dayanan

‘şemalar’a göre piyano çalabilecek entelektüelliğe sahip olduğu anlaşılan Stanley’in Goldberg’in tüm bu ‘imaj zedeleyici eylemleri’ karşısında suskun ve tepkisiz kalarak en sonunda “İh-gıghh...ih-gıghhh” (Pinter, 1991: 85) gibi anlamsız gürültülere dönüştüğü düşünüldüğünde, Liebsch’in (2013) belirttiği gibi “sosyal ya da siyasi varlığın duyulabilen bir ses (fonem) ile başlamadığı” ve “aslında yalnızca ileri sürdüğü iddianın gerçekten önemli bir ifade olarak kabul edildiğinde başladığı” (17) kanıtlanır. Bu durum ise, yalnızca otoriter güçlerin dilinde konuşanlara dinlenme hakkı tanındığını göstererek, bireyselliğin kaçınılmaz bir sona mahkûm edildiğini ışığa çıkarır.

Oyunun ‘incelik kuramı’ kapsamındaki analizi, son olarak, McCann’in Stanley’e ‘incelik karşıtlığı’ sergileyen sözel ve fiziksel saldırılarla zarar verdiğine dikkat çeker. İlk karşılaştıkları anda ona söylediği “Sizinle tanıştığıma memnun oldum, bayım” (Pinter, 1991: 37) şeklindeki ‘olumlu imaj pekiştirici eylemi’yle aslında Stanley’i tanımaktan değil onu bulmaktan duyduğu memnuniyeti ifade eden McCann, bu ifadesiyle örtük bir şekilde artık kaçışının olmadığını ve kapana sıkışarak yenildiğini ima ettiği ve bir anlamda çaresizliğine vurgu yaparak ‘olumlu imaj’ını tehlikeye attığı Stanley’e “Kim olduğunu sanıyorsun?” ve “Kimsin sen, Webber?” şeklindeki soru yapısında kurulmalarına rağmen rencide etme eylemini gerçekleştiren ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici’ sorularla saldırarak ve ona “kalıntı”, “ölü”, “piç”, “romatizmalı” ve “epileptik” gibi ‘doğrudan’ ve ‘açık’ ‘imaj zedeleyici’ tanımlamalarla seslenip hakaret ederek (Pinter, 1991: 48; 52; 53; 82) zalimcesine davranır. Stanley’e uyguladığı bu ‘imaj zedeleyici eylemler’ini, üstelik, kendine ait farklı düşünceleri olduğunu belirten gözlüklerini kırıp onu kendine ait bir bakış açısından yoksunlaştırarak kabullenilmiş gerçeklerin kör edici gücüne maruz

bırakmasıyla ve Carpenter’ın (1974) ifadesiyle “Meg’in gururla sunduğu hediye olan davul-rahmin kırılmadığı sürece eski Webber’in bozulmamış kalacağı ve yeni Webber’in doğmayacağı” düşüncesiyle önüne yerleştirip kırılmasını planladığı davulla (395) onu düşürterek (Pinter, 1991: 63; 65) bireysel varlığına son vermesiyle ve Meg’in güvenilir dünyasındaki anti-konformist kimliğiyle uzlaşmayan otoritenin istediği yönde donatılmış bambaşka bir bireye dönüştürmesiyle devam ettirir. Ancak, Stanley’e uyguladığı en acımasız ‘imaj zedeleyici eylem’ini ise, hem parti konuşması yapılacağı zaman hem de Lulu’nun üzerine çömelmiş bir durumdayken elindeki feneri onun karanlıktaki yüzüne tutarak (Pinter, 1991: 57) gerçekleştirir. Stanley’in “hayal akışına son veren” ve onu “çıplak ve neredeyse savunmasız bir bebek” gibi açığa çıkaran bu fener ışığının (Carpenter, 1976: 396), Stanley’in gözlerini kamaştırarak onu istediği gibi hareket etmekten alıkoyduğu düşünüldüğünde, bu eyleminin neden en acımasız olduğu kanıtlanır. Fener ışığının Stanley’i “göz hapsine mahkûm ederek tıpkı meraklı bir bakış görevi üstlendiğini” belirten Silverstein’in (1993) Stanley’in fener ışığına maruz kaldığı anla ilgili çıkarımları, McCann’ın fener ışığında saklı acımasızlığının Stanley’e yönelttiği diğer tüm ‘imaj zedeleyici eylemler’inden daha keskin olduğunu gösterir niteliktedir:

Kaçışını engelleyen ışığın öncülüğüyle hareketleri yönlendirilen Stanley, ışığın kuklası olur. İnsandan her eylemi ve hareketi-gerçekten, fiziksel dürtülerle hareket edişi- Ötekinin emrinde olan bir kuklaya dönüştüğü bu değişim esnasında, Stanley kimliğinden ayrılmadaki son süreci yaşar. Bir kukla olarak, bilinç ve bağımsızlık hayalinden ayrılır, ve bedeni bile onu terk eder. (35)

Görüldüğü gibi, karanlıkta üzerine tutulan fener ışığı, Stanley’i sürekli olarak manipüle ederek kendi sesinden yoksunlaştırır ve onu sadece davranışları değil aynı zamanda düşünceleri de başkasına bağımlı olan mekanik bir robota dönüştürür. Bu

doğrultuda varılan fener ışığının gözlerini kamaştırarak onu Foucault'nun panoptikonlarındaki tutuklular gibi sürekli olarak gizli bir gözle gözlemlendiği halde kimseyi görmeyen, izlendiğini bildiği için devamlı olarak cezalandırılma korkusu yaşayan ve yaşadığı bu cezalandırılma endişesiyle istediği gibi davranmaktan kaçınmak zorunda kalıp manipüle edilmeyi sessizce kabullenen bir köleye dönüştürdüğü sonucu ise, Stanley'in fener ışığına maruz bırakılmakla hapsedildiği görünmez demir parmaklıklar ardında kendinden vazgeçmeye zorlanarak en ağır 'imaj zedeleyici eylem'e mahkûm edildiğine en iyi kanıttır.

4.5. *Doğum Günü Partisi*'nde Söz Edimleri

Verilen söz sırasını alarak birbirlerine karşılık vermeleri, *Doğum Günü Partisi*'ndeki karakterlerin sözlerindeki 'istenilen etkisel güç'le ulaşılan 'gerçek etkisel güç' arasında çelişki olamayan etkili bir iletişime dâhil oldukları izlenimini verir; ancak, oyunun 'söz edimleri'ne göre biçimsel analizi, karakterlerin ısrarla sürdürdükleri diyaloglarının aralarındaki kayıtsızlıkla örülü mesafeyi saklamaktan, derinlerindeki varoluş anlamsızlığının acısını bastırmaktan ve karşılarındakini hiçliğe indirgeyerek üstünlük elde etmekten öteye geçmeyerek, açıkça söylemekten kaçındıkları yok edilme korkularını, birbirlerine besledikleri duyarsızlıklarını ve bütünlüğe erişme arzularını örtmede kendilerine kalkan ettikleri bir araçtan ibaret olduğu açıklık kazanır. Oyun karakterlerinin konuşmaya dâhil edilirken kullandıkları 'söz edimleri'nin karşılarındaki bireye göre farklılaştığı dikkate alındığında ise, bireylerin yararlandıkları 'söz edimleri'nin sıradan olmayıp bilinçli seçilerek ilişkilerindeki söylenilmeyenlere ve parçalanmışlıklarına ses verdiği kanıtlanır.

Oyun karakterlerinden öncelikle Meg'in Petey'in ona karşı kayıtsızlığıyla itildiği soğuk duvarlar gerisinde sesini duyurmak adına nafile bir çabaya girerken, Petey'in de onun sonu gelmez sorularına verdiği kısa ve mekanik cevaplarla bir an önce salınmayı bekleyen bir tutsak gibi davranarak aralarındaki 'evli çift şeması'yla çelişen soğuk ilişkiyi ezberlenmiş sözlerle sınırlandırmakta ısrar ettiği görülür. Petey'in kayıtsızlığı ve duyulmayarak anlamsız seslere indirgenen Meg'in ise kendini kanıtlama susuzluğu, kahvaltı sabahında yer aldıkları diyalogun 'söz edimleri'ne göre biçimsel analizinde açıkça sergilenir:

MEG: Güzel mi?

PETEY: Kötü değil.

MEG: Ne diyor?

PETEY: Fazla bir şey değil.

MEG: Dün bana güzel şeyler okumuştun.

PETEY: Evet, yaa, bunu henüz bitirmedim.

MEG: İyi bir şeye denk geldiğinde bana da anlat, olur mu?

PETEY: Tamam.

Durur.

MEG: Bu sabah çok mu çalıştın?

PETEY: Hayır. Sadece birkaç eski şezlong yığdım. Biraz da temizlik yaptım.

MEG: Dışarısı güzel mi?

PETEY: Çok güzel.

Durur.

MEG: Stanley kalktı mı?

PETEY: Bilmiyorum. Kalktı mı? (Pinter, 1991: 10)

Diyaloglarında görüldüğü gibi, Meg "Güzel mi?", "Ne diyor?", "Bu sabah çok mu çalıştın?", "Dışarısı güzel mi?" ve "Stanley kalktı mı?" gibi 'sorular'a sarılırken, Petey bu sorulara karşılık olarak verdiği "Kötü değil", "Fazla bir şey değil", "Hayır" ya da "Bilmiyorum" (Pinter, 1991: 10) gibi kısa cevaplara dayanır. Meg'in çoğunlukla 'soru sorma söz edimleri' kullanması, aralarındaki sessizliği kırarak sese sahip olduğunu kanıtlamak istediğini gösterirken, Petey'in Meg'in birbirinden

ilişkisiz sorularına karşılık olarak verdiği cevapların bildiri yapısındaki kısa yanıtlar olması, Meg'den kaçmak istediğini ve ona karşı duygusal bağ taşımadığını belirtir. Meg ve Petey arasındaki bu duygusal kopukluk, Meg'in sorularının 'istenilen etkisel gücü'nün Petey'in cevaplarında gözlemlenen 'gerçek etkisel güç'ten farklılaşmasıyla da kanıtlanır. Örneğin, Meg "Güzel mi?" ve "Ne diyor?" sorularını sorduğunda, Petey "Kötü değil" ve "Fazla bir şey değil" (Pinter, 1991: 10) şeklindeki az bilgi verdikleri için ve anlam belirsizliği taşıdıkları için konuşma ilkelerinden hem 'nicelik' hem de 'tarz' ilkelerini kapalı bir şekilde çiğneyen ve öznenin eksiltilmesiyle 'dilbilgisel sapma'ya uğratılmış kısa cevaplarda bulunur. Meg'in sorduğu "Güzel mi?" ve "Ne diyor?" sorularının 'istenilen etkisel gücü'nün haberlerin ne dediğine ve nasıl olduğuna dair ayrıntılı bilgi almakken, 'gerçek etkisel gücü'nün "Kötü değil" ("Not bad") ve "Fazla bir şey değil" ("Nothing much") (Pinter, 1991: 10) gibi bildiri yapısında kurularak cevap verme eylemini gerçekleştiren eksiltili ifadeler olması ve 'istenilen etkisel güce' tam olarak karşılık verememesi, Petey'in Meg'i anlayamayarak tıpkı bilgi azlığıyla 'nicelik ilkesi'ni ve belirsizliğiyle ise 'tarz ilkesi'ni çiğneyen bu cevapları gibi ona yetersiz kaldığını ve onu belirsizliğe tutsak ettiğini gösterir. Bu şekildeki eksiltili cevaplarıyla Meg'in 'istenilen etkisel gücü'ne tam olarak karşılık veremeyen Petey Meg'e karşı bu kayıtsızlığını onun "Bu sabah çok mu çalıştın?" sorusuna "Sadece birkaç eski şezlong yığdım. Biraz da temizlik yaptım" (Just stacked a few of the old chairs. Cleaned up a bit") (Pinter, 1991: 10) şeklindeki bildiri yapısında kurulmuş eksiltili yanıtlar verişiyle sürdürür; çünkü, verdiği cevapların eksiltili yapısı, onunla konuşmak yerine bir an önce gazetesine gömülmek istediğini belirtir. Meg'in kullandığı "Bu sabah çok mu çalıştın?" sorusunu daha önce haberlerin nasıl olduğuna

ve ne anlattığına dair Petey’e sorduğu “Güzel mi?” ve “Ne diyor?” (Pinter, 1991: 10) sorularının edinilen ‘gerçek etkisel güç’lerinin ‘istenilen etkisel güç’lerini yeterince karşılayamamasına- dinlenmeyişi- aldırış etmeksizin tekrar sorduğu düşünüldüğünde ise, Petey tarafından ısrarla görülmediği gerçeğinden daha üzücü olarak, Petey tarafından maruz bırakıldığı bu kayıtsızlıkla cesurca yüzleşemediği ve bu nedenle dinlendiği hayaline kapılarak zayıflığa indirgenişini bastırmaya çalıştığı ortaya çıkar. Bu doğrultuda, ayrıca, duyulması yalnızca hayallerle mümkün olabilen Meg’in varoluş anlamsızlığına vurgu yapılırken, Meg’in duyulmadığını bildiği halde yine de ‘soru sorma söz edimleri’ni kullanarak cevap arayışında olmasıyla kendi aldanışının derinliğine dikkat çekilir. Meg’in değerli olduğu aldanışına kapanmak adına sorularını sürdürdüğü ve Petey’in ise mekanikçe cevap verdiği diyaloglarındaki parçalanmışlıkları, en önemli olarak ise, Meg’in “Stanley kalktı mı?” sorusunu sorduğu ve Petey’in ise bu soruya “Kalktı mı?” (Pinter, 1991: 10) sorusuyla karşılık verdiği anda gözlemlenir. Meg’in “Stanley kalktı mı?” sorarak duyulmak adına kendileri dışında bir yabancından bahsettiği ve diyalogda sürekli olarak bildiri tümcesi kuran Petey’in ilk kez kullandığı “Kalktı mı?” sorusunun da kendileri dışındaki bir bireye ilişkin merak belirttiği düşünüldüğünde, Meg’in Petey’den cevap almak -var olduğuna inanmak- adına her şeye başvurabilecek kadar itildiği sessizlik duvarlarından sıyrılmaya ihtiyaç duyduğunun ve Petey’in ise Stanley’i kendine kalkan ederek aralarındaki ilişkinin yıpranmışlığını örtbas etmeye ve gerçeklerin sorumluluğundan kaçınmaya çalıştığının kanıtlanması, bunun nedenini açıklar niteliktedir. Böylece, son perdede Stanley’in McCann ve Goldberg tarafından Monty’ye götürüldüğünü bilen Petey’in Stanley için “Uyuyor mu daha?” diye soran Meg’e “Evet,...halen uyuyor” (Pinter, 1991: 86) şeklindeki yalan oluşuyla ‘nitelik

ilkesi'ni gizlice çiğneyen bu cevabı vererek, aralarındaki kopukluğu maskeleyen tek unsur Stanley olduğu için Stanley'in gittiğini gizlemeyi ve böylece Meg'in Stanley'e bağlanarak kapıldığı var olduğu yanılgısını sürdürerek onu kendinden ve gerçeklerden uzaklaştırmaya devam etmeyi amaçladığı da açıklık kazanır. Aralarındaki bağın yok edilmiş bir bireye dayandırılmaya çalışıldığı gerçeği ise, tıpkı yenilgiye mahkûm edildiği gerçeğine rağmen yaşamak zorunda olan bireyin maruz kaldığı varoluş absürtlüğü gibi çökmediği yanılsamasına oturtularak devam ettirilmeye çalışılan birlikteliklerindeki absürtlüğü sergiler niteliktedir.

İkinci olarak, Petey tarafından görülmeyerek hiçliğe indirgenen Meg'in Stanley'le ilişkisinde üstünlük elde etmeyi hedeflediği ve Stanley'in ise korkularını ve zayıflığını bastırmak adına sözlerini anlamamakta ısrarcı olduğu Meg'i azarladığı görülür. Meg ve Stanley ikilisinin kendi eksikliklerini kapatmak için giriştikleri bu güç savaşı, Stanley'in "yivışık" kelimesini kullanması üzerine Meg'in bir öğretmene dönüşerek ona nasıl konuşulması gerektiğini belirttiği ve Stanley'in de ona meydan okuduğu anda kullandıkları 'söz edimleri'nde açıkça gözlemlenir:

MEG: O kelimeyi söylememelisin.

STANLEY: Hangi kelimeyi?

MEG: Söylediğin kelimeyi.

STANLEY: Ne, yivışık-?

MEG: Söyleme onu!

STANLEY: Nesi var onun?

MEG: O kelimeyi evli bir kadına söylememelisin.

STANLEY: Bir kural mı bu?

MEG: Evet.

STANLEY: Aa, hiç duymamıştım.

MEG: Öyle ama doğru bu.

STANLEY: Kim söyledi bunu sana?

MEG: Boş ver. (Pinter, 1991: 17)

Yukarıdaki diyalogda görüldüğü gibi, Stanley'in kızarmış ekmeğe “yıvışık” tanımlamasını kullanması üzerine Meg öfkeli bir öğretmene dönüşerek, ‘bildiri yapısı’nda kurulmasına rağmen zararı hafifletilmiş bir şekilde ‘emretme’ eylemini gerçekleştiren “O kelimeyi söylememelisin” şeklindeki ‘dolaylı söz edimini’ kullanır ve Stanley’in “Hangi kelimeyi?” ve “Nesi var onun?” gibi meydan okuyucu soruları karşında “Söyleme onu!” (Pinter, 1991: 17) şeklindeki ünlem işareti alışıyla ‘imaj zedeleyici’ gücünün ne kadar derin olduğu belli olan ‘emir söz edimi’yle saldırıya geçerek Stanley’e o kelimeyi bir daha söylememesini emreder. Meg’in kullandığı ‘emir söz edimleri’ ile Stanley’i “yıvışık” (Pinter, 1991: 17) kelimesini kullanmaktan alıkoymaya çalışması, onu dilsel özgürlükten yoksunlaştırarak kendi istediği yönde şekillendirmek istediğini gösterirken, Stanley’in ise argo olarak kabullenmiş bu tabiri neden kullanmaması gerektiğine dair Meg’e sorduğu “Nesi var onun?” ve “Bir kural mı bu?” gibi soru yapısında kurulmalarına rağmen ‘itiraz etme’ eylemlerini gerçekleştiren söz edimleri ile kuralları sorgulaması, belirli bir düşünsel kalıba dökülmeye karşı çıktığını belirtir. Meg ve Stanley arasındaki güç çatışması, en önemli olarak ise, Meg’in Stanley’e nasıl çay istenilmesi gerektiğini belirttiği ve Stanley’in ise yanlış anlamalara sığınarak kurallarla alay ettiği andaki diyaloglarının söz edimlerinde sergilenir:

STANLEY: Biraz çaya ne dersin?

MEG: Çay mı istiyorsun? (*STANLEY gazetesini okur.*) Lütfen de.

STANLEY: Lütfen.

MEG: Önce pardon de.

STANLEY: Önce pardon.

MEG: Hayır. Sadece pardon.

STANLEY: Sadece pardon!

MEG: Kayışla dövülmeyi hak ediyorsun!

STANLEY: Yapma bunu! (Pinter, 1991: 17-18)

Görüldüğü gibi, Stanley'in "Biraz çaya ne dersin?" sorusunun 'istenilen etkisel gücü' Meg'in ona çay getirmesiyle, edinilen 'gerçek etkisel güç' soru yapısında kurulmuş olmasına rağmen aslında düzgün soru sormaya dair 'uyarı eylemi'ni gerçekleştiren ve 'bağıntı ilkesi'ni açıkça çiğneyerek yalnızca doğru soru kurduğunda ona çay verilebileceğini ima eden "Çay mı istiyorsun?" (Pinter, 1991: 17) sorusu olur. Meg'in Stanley'in çay isterken kullandığı sorunun 'istenilen etkisel gücü'nü anlamazlıktan gelerek ona soruyla karşılık vermesi ve ona çay getirmek yerine sonrasında söylediği "Lütfen de" ve "Önce pardon de" (Pinter, 1991: 17) gibi 'emir söz edimleri' ile ona nasıl çay istenileceğini anlatması, "Meg'in Stanley'in isteğini ona empoze ettiği dil modeli ile yönlendirerek yapılandırıldığını ve etkili bir şekilde yarattığı" ve "Stanley isteğini kendi dilediği şekilde söyleyerek isteğin yalnızca kendine dayandığını iddia ettiği sürece" "onu kabul etmeyi reddettiğini" göstererek, annenin çocuğu "ideolojik aile kurumunda kültürel bir özne"ye dönüştürdüğü sürecin parodisini sunar (Silverstein, 1993: 21). Bu doğrultuda Meg'in 'emir söz edimleri'nin manipüle etme görevi üstlenerek Stanley'i bir robot gibi yönetmeye çalışmasının yanı sıra dilin nasıl bir güce dönüştüğüne de açıklık getirilirken, Stanley'in Meg'i anlamazlıktan gelerek çay isterken öncelikle söylemesi gerekenleri "Lütfen", "Önce pardon" ve "Sadece pardon!" (Pinter, 1991: 17-18) şeklinde çay istediğini belirtmeden söylemesiyle, kurallara uymak istemediği belirtilir; ancak, Stanley'in kurallara uymak istemediğini cesurca belirtmek yerine bu gibi yanlış anlamalara sığınması ve "Sadece pardon!" ifadesindeki ünlem işaretinden anlaşıldığı gibi Meg'in komutlarına sinirlenmesine rağmen yine de onun 'emir söz edimleri'ne cevap vermesi, kurallara karşı öfkeli olmasına rağmen onlara açıkça meydan okuyamayacak kadar ürkek olduğunu belirtir. Stanley'in Meg'in "Tekrar ne zaman

piyano çalacaksın?” sorusuna verdiği “Çalamam, çalabilir miyim ki?” ve “Piyanom yok, var mı?” şeklindeki hem ‘bildiri’ hem de ‘soru’ yapısında kurulmuş ‘söz edimleri’yle ya da oyuncak davulu alması üzerine söylediği “Boynuma asayım mı?” (Pinter, 1991: 21; 22; 36) şeklindeki ‘soru yapısı’nda kurulmuş ‘izin alma eylemi’ni gerçekleştiren söz edimiyle de belirginleşen bu özgüven eksikliği, onaylanma gereksinimi ve korkusu, ayrıca, ortak dilden uzaklaşmanın ölümle eş değer olduğunu ima ederek, Meg’e bağımlı olduğu için onun istediği ‘söz edimleri’ ile şekillenmek zorunda kalarak nasıl çaresizliğe itildiğini kanıtlar. Meg’in komutları karşısında örtük bir şekilde itiraz eden ve “Yapma bunu!” ‘emir söz edimi’ ile ona karşı çıkan Stanley’in ‘bildiri yapısı’nda kurulmasına rağmen ‘tehdit etme’ eylemini gerçekleştiren “Kayışla dövülmeyi hak ediyorsun!” (Pinter, 1991: 17-18) şeklindeki söz edimi ile kurallara uymadığı için fiziksel şiddetle korkutulmasıyla da açıklanan bu çaresizliği, ancak, her ne kadar Meg’i onun karşısında üstün gibi gösterse de Meg’in ‘emir söz edimleri’nin gerisinde kendi sesinin olmadığı düşünüldüğünde, aslında Meg’in de en az Stanley kadar zavallı olduğu ortaya çıkar: Silverstein’in (1993) belirttiği gibi,

Meg Stanley’e “lütfen de” dediğinde, Öteki’nin değerlendirmeleriyle, yargılarıyla, kabul edilebilir dile ve isteğe izin verme yetkisiyle, ve onun tanımlamalarına uymayan konuşma ya da istek biçimini reddetme yeteneğiyle damgalanmış görgü kurallarının, kelimelerin, ve âdetlerin sıkıca kodlanmış söylemine başvurur. Meg’in eleştirmeksizin bu söyleme müracaat etmesi, Öteki’nin isteklerini isteyerek, dilini konuşarak, ve senaryolarını yerine getirerek edindiği Öteki’yi temsil eden kodların sözcüsü statüsüyle, Öteki’ye ne kadar boyun eğdiğini açığa çıkarır. (21)

Anlaşıldığı gibi, Meg’in ondan çay isterken kendi konuşma tarzına göre “Biraz çaya ne dersin?” sorusunu kullanan Stanley’i duymazlıktan gelerek onun sorusunun

'istenilen etkiyel gücü'nü anlamış olmasına rağmen ona verdiği "Lütfen de" ya da "Önce pardon de" gibi 'emir söz edimleri'yle 'gerçek etkiyel gücü' 'istenilen etkiyel güç'ten uzaklaştırması ve Stanley'in onu yanlış anlamadaki ısrarcı tutumlarına rağmen ona "Kayışla dövülmeyi hak ediyorsun!" (Pinter, 1991: 17-18) 'tehdit söz edimi'ni savurabilecek kadar dilin kurallara uygun bir şekilde kullanılması gerektiğini direktmesi, aslında Meg'in de kuralların dışına çıkmaktan ürken bir köleye dönüştüğünü gösterir. Bu doğrultuda, dilin ezici gücü kanıtlanırken, Meg'in anlam kazanmak adına bireysel varoluşuyla iz bırakmak yerine otoritenin sesine sarılma ihtiyacı hissetmesi, otorite karşısında bireysel varlığın hiçbir anlama gelmediğine dikkat çekerek, bireyin tanımlanmak uğruna kendini kaybederek ve kendi adından vazgeçerek tanımlanamazlığa düştüğüne vurgu yapar. Tanımlanamazlığı tanımlanmak olarak sanmak ise, şüphesiz ki, sosyal birey olarak yer aldıkları evrende kendilerini var olarak sananların kapıldığı yanılgıya kapı aralayarak, yaşamın absürtlüğüne açıklık getirir.

Üçüncü olarak, McCann'ın Goldberg'le ilişkisinde sürekli olarak yönlendirilmeyi bekleyen bir robot gibi hareket ederken, Goldberg'in sahip olduğu 'kurumsal üstünlük'le manipüle ettiği McCann'e karşı aynı zamanda 'kişisel üstünlük' de elde etmek için ona sözel baskı uyguladığı görülür. Goldberg'in McCann'i düşünsel eksiklik çeken bir köle konumuna indirgeyişiyile şekillenen ilişkilerindeki bu güç dengesizliği, kullandıkları söz edimlerindeki farklılıklarla açıklık kazanır. Örneğin, Goldberg sürekli olarak kullandığı "Rahatla", "Tatil yap", "Bir iyilik yap kendine", "Toparla kendini", "Ezberle", "Hiçbir şeyi not etme", "Tehlikeden kaçın", "Görevini yerine getir ve gözünü açmaya devam et", "Komşulara daima günaydın de" ve "Asla, ama asla, unutma aileni" (Pinter, 1991:

27; 28; 77; 78) şeklindeki emir yapısında kurulmalarına rağmen ‘tavsiye etme’ eylemini gerçekleştiren ve edindiği tecrübeyle onu kontrol etme hakkına sahip olduğunu ima eden ‘dolaylı’ söz edimlerle, McCann’e klişeleşmiş öğütler verir. Klişe olmalarıyla “Goldberg’in aileye, ülkeye ve geleneğe saygın bağlılığı; çalışma, düzen ve sağlık değerlerini; ve en önemlisi ise itaati temsil ettiğini” (Malkin, 1992: 66) gösteren ve böylece kendisinden yoksunlaştırıldığını kanıtlayan bu ‘tavsiye söz edimleri’ karşısında McCann ise, teslimiyetçi bir tutum takınarak aşağılanmasına aldırış etmez ve kendi başına karar vermekten aciz bir şekilde sürekli olarak sorduğu “Ne olacak şimdi?”, “Bu evin doğru ev olduğunu nerden biliyoruz?”, “Bekliyor muyuz yoksa gidip getiriyor muyuz onu?” ve “Yukarı çıkayım mı?” (Pinter, 1991: 27; 28; 29; 76) şeklindeki ‘sorular’la Goldberg’den gelecek talimatlara sığınır. McCann’in bilinçaltını ele geçirerek düşünsel kalıplara sokan ‘tavsiye söz edimleri’ ile bağımsızlığından koparılmayı kabullenerek bu tutsaklığını karşındakinden cevap bekleyen ‘soru söz edimleri’ ile de derinleştirmesi, Goldberg’e ne kadar bağımlı olduğunu gösterirken, bireyin yalnızca itaatkâr olduğu müddetçe sosyal varoluş hakkına erişebileceğine de vurgu yaparak bireyselliği yok edilenlerin anlamdan yalıtıldıklarına ve ürkeklikle çevrelendiklerine dikkat çeker. Ona empoze edilen kalıplaşmış ‘tavsiye söz edimleri’ne maruz bırakılışıyla açılan boşluğunu kendi kullandığı onay bekleyen ‘soru söz edimleri’yle daha fazla derinleştiren McCann, benzer şekilde, Goldberg’in “Işığı kapat ve feneri yak”, “Işığı aç, McCann”, “Bekle!”, “Gel buraya”, “Kes şunu” ve “Getir onu, McCann” (Pinter, 1991: 54; 55; 77; 75; 85) şeklindeki ‘imaj zedeleyici’ ‘emir söz edimleri’ne maruz kalarak da benliğini yitirir. En acımasız sözel şiddete ise, “Simey!” diye seslendiği anda Goldberg tarafından ona yöneltilen ‘meydan okuyucu’ söz edimleriyle maruz kalır.

“Simey!” diye seslendiği Goldberg’in ona karşılık olarak kullandığı ‘soru yapısı’nda kurulmasına rağmen ‘karşı çıkma’ eylemini gerçekleştiren ‘yazımsal sapma’ya uğratılarak ‘öncelenmiş’ “Nasıl-ça-ğır-dın be-ni?” şeklindeki ‘dolaylı’ söz ediminin, ‘emir yapısı’nda kurulmuş ve rencide edici “Bana böyle seslenme!” söz ediminin ve “BANA ASLA BÖYLE SESLENME!” (Pinter, 1991: 76) şeklindeki tüm harflerinin büyük olmasıyla ‘yazımsal sapma’ya uğratılarak ‘öncelenmiş’ ‘emir söz edimi’nin dilsel köleliğinin kaçınılmazlığını ve tehdit altındaki sosyal varlığının kırılmasını ima etmesi, maruz kaldığı bu ‘emir söz edimleri’nin neden en acımasız sözler olduğunun göstergesidir. “Goldberg’in ismini- Öteki’yle kurduğu bağlarını kesmekle tehdit eden etnik farklılığının belirleyicisini- şiddetle reddetmesinin” onu tanımlayıcı gruba tam olarak uyamamaya dair beslediği korkusunu ele verdiği (Silverstein, 1993: 44) düşünüldüğünde ise, aslında Goldberg’in de otoriter güçler önünde McCann kadar çaresiz kalarak, sosyal anlam kazanmak adına kendi geçmişini göz ardı edebilecek kadar zavallı bir konuma indirgendiği ve sürekli olarak tehdide dayalı bir yaşam sürdürdüğü ortaya çıkar. Böylece, “kişisel varlığın en temel göstereni” sayılan “isim” unsurunun gerçekte “Ötekinin benlik üzerindeki baskısını” temsil ettiği (Silverstein, 1991: 31) için Goldberg’in de geçmişindeki otoriteyi temsil eden ailesi tarafından sokulduğu ‘Simey’ kalıbından koparak şu anda temsil ettiği güçlerin ‘Nat’ tanımlamasına uymak adına ‘Simey’ diye çağrılmamayı emrettiği kanıtlar. Üstelik, Goldberg’in geçmişinden özlemle bahsederken söylediği “‘Simey!’ diye çağırırdı annem” şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı gibi annesinin ona ‘Simey’ diye seslenmesinden memnuniyet duymasına rağmen McCann’e karşı kullandığı ‘emir söz edimi’ ile ‘Simey’ diye çağrılmayı engellemek istemesi, ‘Simey’ diye çağrıldığı her şeyden uzaktaki sade yaşantısına özlem duyduğu halde sosyal güce erişebilmesi

için damgalandığı ‘Nat’ kimliği ile bu hasretini bastırmak zorunda kaldığına açıklık getirerek, Silverstein’in (1993) belirttiği gibi “Öteki”ye bağımlı olan bölünmüş bir kimlik taşıdığını (40) yansıtır. McCann’ın bitmeyen soruları karşısında kullandığı “Bırak soru sormayı artık” (Pinter, 1991: 75) şeklindeki ‘emir söz edimi’yle de anlaşılan bu kendisi olarak var olma isteğine rağmen yine de sokulduğu kalıptan çıkmaya cesaret edemeyerek kimlik parçalanmasına uğrayışı ise, var olabilmesinin artık yalnızca ‘Nat’ ismine saklanmasıyla mümkün olduğunu ima ederek, başkasının ruhunda tutsak bir şekilde yaşamaya boyun eğmesinin kaçınılmazlığına açıklık getirir.

Son olarak, McCann ve Goldberg’in şiddetini sürekli olarak artırdıkları baskıcı ‘emirler’le, suçlayıcı ‘sorular’la ve boş ‘vaatler’le Stanley’i kuklalaştırdıkları ve etkisiz hale getirdikleri görülür. Öncelikle, Stanley oturmamakta ısrar ettiği sırada, Goldberg kullandığı “Bay Webber, bir dakika oturun”, “Bay Webber, oturun” ve “Oturun” şeklindeki ‘emir söz edimleri’yle ona baskı uygularken McCann ise “Otur şuraya” (Pinter, 1991: 45; 47) şeklindeki imaj zedeleyici gücü daha fazla olan ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘emir söz edimi’yle ona saldırır. McCann ve Goldberg ikilisi Stanley’i kendi kontrolleri altına almak istediklerini gösteren bu gibi ‘emir söz edimleri’yle elde ettikleri zorbalıklarının şiddetini, ona savurdıkları ‘soru söz edimleri’ ile daha fazla artırır. Örneğin, Stanley sandalyeye oturduktan sonra ona yönelttikleri “Webber, dün ne yapıyordun?”, “Önceki gün ne yaptın?”, “En son ne zaman duş aldın?”, “En son ne zaman bir fincan yıkadın?”, “Neden hiç evlenmedin?”, “En son ne zaman dua ettin?” şeklindeki özel yaşantısına dair sorularla onun şahsi dünyasına müdahale ederler ve “Neden herkesin zamanını harcıyorsun, Webber?”, “Neden herkesin yoluna çıkıyorsun?”, “Neden bu kadar kötü

davranıyorsun?”, “O yaşı adamı neden satranç oynamaya gönderiyorsun?”, “Teşkilattan neden ayrıldın?”, “Neden bize ihanet ettin?”, “Karını neden öldürdün?”, “Yaşlı annen nerede?”, “İsmi neden değiştin?” (Pinter, 1991: 47; 48; 49; 50) şeklindeki sorularla onu suçlayarak yaptıkları hatalardan dolayı cezalandırılmayı hak ettiğini ima ederler. Üstelik, ona sordukları “846 sayısı mümkün mü yoksa gerekli mi?”, “Tavuk neden yolun karşısına geçti?” ya da ‘dilbilgisel sapma’ya uğramış ‘eksiltili’ yapılarıyla aslında cevap peşinde olmadıklarını kanıtlayan “Tavuk?” ve “Yumurta?” (Pinter, 1991: 50; 51; 52) şeklindeki anlamdan tamamen sıyrılmış klişe sorulara yönelerek, içini boşaltmak istedikleri Stanley’in zihnini bulandırırılar. “Bilinci şekillendirirken onu kısıtlayan dilin beyin yıkayıcı doğası”na vurgu yapan ve “kültürel düzenin tek emelinin ideolojik olarak vazgeçilmez olarak gördüğü yapıların, değerlerin ve geleneklerin devamını sağlamak olduğunu” gösteren Goldberg ve McCann’ın Stanley’e uyguladıkları bu şekildeki dilsel baskı (Silverstein, 1993: 36-37), en belirgin olarak ise, onu suçlayıcı ve tehdit edici ‘sorulara’ maruz bıraktıktan sonra boş ‘vaatlere’ boğdukları sahnede gözlemlenir. “Sana atlama ipi vereceğiz” şeklindeki ‘bildiri yapısı’nda kurulmasına rağmen ‘söz verme’ eylemini gerçekleştiren söz ediminden sonra sıraladıkları eksiltili ‘vaatleri’nin bireysel düşüncenin oluşumuna bile izin vermeyen ve ses kirliliğinden öteye geçmeyen yapıları bunun kanıtıdır:

MCCANN: Sana atlama ipi vereceğiz.
GOLDBERG: Bir yelek ve bir pantolon.
MCCANN: Merhem.
GOLDBERG: Sıcak lapa.
MCCANN: Parmak sargısı.
GOLDBERG: Karın kuşağı.
MCCANN: Kulaklıklar.
GOLDBERG: Bebek pudrası.
MCCANN: Sırt kaşıyıcı.

GOLDBERG: Yedek lastik.
MCCANN: Mide yıkama tulumbası.
GOLDBERG: Oksijen çadırı. (Pinter, 1991: 83)

Alıntıda sergilendiği gibi, kullandıkları “Bir yelek ve bir pantolon”, “Parmak sargısı”, “Sırt kaşıyıcı” ve “Yedek lastik” (Pinter, 1991: 83) gibi eksiltili ifadelerle, Goldberg ve McCann ikilisi Stanley’e ‘vaatler’de bulunurlar ve örtük bir şekilde Stanley’in düşünsel özgürlüğünü ele geçirerek onu ezberlenmiş sözlere tutsak ederler. ‘Eksiltili’ oluşlarıyla düşünmeden ve hızlı bir şekilde söyledikleri anlaşılan bu ‘vaatler’iyle, ayrıca, Stanley’i rehabilite edilmesi gereken bir hastayla eş değer görürler ve onu hareket etmesi için iplerinden çekilmeyi bekleyen ve yalnızca istenilen yönde gitme hakkı tanınan bir kukla gibi aşağılarlar. Ona sunulan bu rencide edici ‘vaatler’ karşısında Stanley’in beklenmedik bir şekilde sessiz kalması ise, bireyin dil karşısındaki savunmasızlığına ve ortak dilin düşünme yeteneğine son vererek elde ettiği susturucu gücüne açıklık getirir ve böylece McCann ve Goldberg ikilisinin dil aracılığıyla edindikleri gücün derinliğine dikkat çeker. Ancak, McCann ve Goldberg’in Stanley gibi “diğer bir zavallıya yeni bir kimlik ve kişilik yakıştırmacasında yer almalarının kendi kişiliklerinin yapılanmasına dair eski tecrübelerini canlandığı” ve ona bu şekilde saldırırken “aniden gerçek kişiliklerine duydukları özlemin belirdiği” düşünüldüğünde, “her ikisinin de Stanley kadar otoritenin kölesi olduğu” (Rahimipoor, 2011: 596) gerçeğine ulaşarak, dil ile elde ettikleri güçlerin onları asıl anlamda güçsüz kıldığı anlaşılır. Dilleri haricinde düşünceleri bile kendine ait olmayan McCann ve Goldberg ikilisinin Stanley karşısında kullandıkları ‘emir’, ‘soru’ ya da ‘vaat’lerle kendilerini güçlü göstermeleri de, gerçekteki çökmüş benliklerini örtmek için güç gösterisinde bulunma ihtiyacı hissedecek kadar zavallı olduklarını kanıtlar niteliktedir.

4.6. *Doğum Günü Partisi*'nde Konuşma İlkeleri

Dâhil edildikleri sosyal düzendeki bilindik özellikleri, *Doğum Günü Partisi* karakterlerinin her ne kadar sözlerinin yüzeysel anlamı ile sınırlandırabilecek kadar sıradan bir iletişim sürdürdükleri izlemini verse de oyunun Grice'ın 'konuşma ilkeleri'ne göre biçimsel analizi, karakterlerin 'nitelik', 'nicelik', 'tarz' ve 'bağıntı' ilkelerini gizlice ya da belirgin bir şekilde çiğneyerek söylenilmeyenlerinin derin anlamda hapsedildiği, yalanların güvenilirliğiyle, tamamlanmamışlığın dehşetiyle, uzun sözlerin bulandırıcılığıyla ya da belirsizliklerin tehdidiyle çevrili basitlik maskesiyle örtülmüş girdaplı bir ses karmaşasıyla şekillendiklerini gösterir. "Anlamın kelimelerde, eylemde başladığını, zihinde devam ettiğini ve hiç sonlanmadığını" ve "çözülen, parsellenmiş, damgalanmış ve dışarı aktarılmaya hazır anlamın ölü, yersiz- ve anlamsız olduğunu" (Pinter, 1958: 80) gösteren karakterlerin çiğnedikleri 'konuşma ilkeleri'yle sergiledikleri bu karmaşa ise, değerini kaybeden dilin görünenden ibaret olmayarak bireylerin kendilerine dair tutsak ettikleri gerçeklerine inmede rol oynayan bir maskeye dönüştüğüne ve bireylerin karşısındakine besledikleri hislerin tehditkârlığına açıklık getirir.

Oyun karakterleri, öncelikle, doğruluktan uzaklaşan ifadeleriyle 'nitelik ilkesi'ni 'açıkça' ya da 'gizlice' çiğnerler. Örneğin, Stanley, Meg'in "güzel" ve "taze" diye nitelendirdiği gevreklerle "korkunç" der; Petey'in bozulmamış olduğunu ifade ettiği sütü "ekşimiş" olarak tanımlar; yeni demlenmiş çay için "Çay değil bu" 'olumlu imaj zedeleyici eylemi'ni kullanır; "sevimli bir oda" diye betimlenen odaya "domuz ahır" yakıştırmasında bulunur; ve Kirby'nin (1978) ifadesiyle Lulu'nun onun kötü kokusuna ve taşıdığı "ontolojik suç"a vurgu yapan, bulundukları yerin pis

koktuğuna dair ifadesine (162) karşılık olarak verdiği “Havasız? Daha bu sabah temizledim” yanıtıyla odanın kirli olmadığını iddia eder (Pinter, 1991: 14; 15; 18; 19; 25). Stanley’in lezzetli gevrekler, bozulmamış süt, yeni çay ve temiz oda için olumsuz nitelermelerde bulunması, karşısındakilerden farklı bir bakış açısına sahip olduğunu ve farklı bakış açısıyla çoğunluk tarafından doğru bilinen gerçekleri çürütmeye çalıştığını ileri sürerek, bireysel düşüncenin otorite tarafından tanımlanmış gerçeklerle sınırlandırılmasına meydan okuduğunu kanıtlar. Çoğunluğa uymak istemeyen Stanley belirli düşünce kalıplarına dökülmeye ve sorgulamadan kabullenmeye dair gösterdiği bu tepkisini, benzer şekilde, ona piyano çalarken “Kaç parmak kullanıyorsun?” diye soran Goldberg’e “El kullanmıyorum” (Pinter, 1991: 51) şeklindeki ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen cevabıyla sürdürerek de kendisi gibi var olmak istediğine dikkat çeker. Sıradan tanımlamalara ya da piyanonun mutlaka el ile çalındığını kabul eden şematik yargılara karşı çıkışıyla ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen Stanley, pansiyona iki yabancınn geleceğı haberi üzerine Meg’e “Ben...ııı...ben bir iş teklifi aldım, aslında” ve “Şu anda düşündüğüm bir iş var” (Pinter, 1991: 22) yalanlarını söyleyerek de ‘nitelik ilkesi’ni ‘açıkça’ yıkar. Yeni bir işe başlayacak olmasına dair Meg’e söylediğı bu yalanlar, McCann ve Goldberg’in varlıklarından korktuğı için pansiyondan bir an önce kaçmak istediğine ve pansiyona yabancıları alarak güvenliğini tehlikeye soktuğı için öfke duyduğı Meg’i terk etmekle tehdit ettiğine açıklık getirir. Meg’i yalnız bırakmakla tehdit edişiiyle ise, Meg’in ona bağımlı olduğı gerçeğı ortaya çıkarken, bu tehdidin gerçeğe dair hiçbir bağ taşıması, ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen sözlerinin gerisinde Meg’le bağlarını gerçekten koparamayacak kadar güçsüz bir ruh taşıdığını gösterir. ‘Nitelik ilkesi’ni çiğneyen ifadeleriyle, herkesin hem fikir olduğı konular hakkındaki şematik

yargılara uymak istemediğine ve McCann ve Goldberg’ın varışlarından- sessizliğinden koparılmaktan- korktuğuna ulaşılan Stanley gibi, Meg ise pansiyon hakkında söylediği “Bu ev ziyaretçiler tarafından iyi bir pansiyon olarak bilinen ünlü bir evdir” ve “Bu ev listede” (Pinter, 1991: 18) yalanlarıyla ‘nitelik ilkesi’ni çiğner. Yalnızca Stanley’in kalıyor olmasından anlaşılabileceği gibi tanınmış olmayan pansiyonlarını yanlış bir şekilde ünlü olarak tanımlayan Meg, bu yalanını, üstelik, “Bizi misafir edebileceksiniz, değil mi, Bayan Boles?” diye soran Goldberg’e verdiği “Şey, geçen hafta olsaydı daha iyi olurdu” (Pinter, 1991: 31) yanıtıyla da sürdürür. Meg’in pansiyonlarının en iyi pansiyonlar arasında yer aldığına dair bu gibi ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen ifadelerle sarılması ise, fark edilerek ruhunun onarılması için pansiyonuyla övünme gereksinimi hissettiğini ve duyulmak adına kendi kimliği ile ses çıkarmak yerine pansiyon gibi duygusuz duvarlar bütününe güzelliğinden bahsetme ihtiyacı duyacak kadar çaresiz olduğunu açığa çıkarır. Stanley ya da Meg haricinde oyundaki ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen karakterler arasında en belirgin şekilde ise, Monty’ye götürülen Stanley’in uyuduğuna dair söylediği yalanıyla Petey karakteri yer alır:

MEG: Stan nerede?

Durur.

Stan aşağıya inmedi mi, Petey?

PETEY: Hayır...o...

MEG: Uyuyor mu daha?

PETEY: Evet,...halen uyuyor.

MEG: Halen? Kahvaltısına geç kalacak.

PETEY: Bırak ...uyusun. (Pinter, 1991: 86-87)

Görüldüğü gibi, Petey, Stanley’in Goldberg ve McCann tarafından Monty’ye götürüldüğüne şahit olmasına rağmen Meg “Stan nerede?” ya da “Stan aşağıya inmedi mi, Petey?” (Pinter, 1991: 86) diye sorduğunda, ona Stanley’in henüz

uyanmadığını söyler. Petey’in ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyerek varlığına son verildiğini bildiği Stanley’in henüz uyanmadığını söylemesi, otoriter güçlerden korktuğuna ve kendi sosyal varlığının devamı adına Stanley’i Icarus konumuna indirgeyerek susturulmaya boyun eğdiğine açıklık getirir. ‘Nicelik ilkesi’ni çiğneyerek ısrarla Stanley’in uyanıp uyanmadığını soran Meg’e verdiği “Bırak uyusun” (Pinter, 1991: 87) şeklindeki ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen cevabı ise, bireyin yalnızca bilincini gerçeklere kapattığı sürece güvende kalabileceğini ve gözleri kapatmanın daha az acı verici olduğunu ima ederek, gerçeklerin irdelenmemesi gerektiğini belirtir.

Oyun karakterleri, ikinci olarak, karşılarındakine istenilenden daha az ya da daha fazla bilgi vererek ‘nicelik ilkesi’ni çiğnerler. Karakterden öncelikle Meg, Petey’in lezzetli olduğunu söylediği mısır gevrekleri için “Güzel olduğunu biliyordum” diyerek, Petey gazete haberindeki yeni doğan kız çocuğundan bahsettiğinde iki kez “Küçük bir oğlum olmasını isterdim” cümlesini kurarak ve partide ne kadar dikkat çektiği hakkında sürekli olarak aynı anlama gelen “Partinin yıldızı bendim”, “Yaa evet. Herkes böyle söyledi”, “Ya, doğru. Öyleydim”, “Öyle olduğumu biliyorum”, “Güzel olduğunu biliyordum” (Pinter, 1991: 9; 11; 87) ifadelerini tekrarlayarak ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Meg’in ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek mısır gevreklerinin lezzetli olduğunu ya da küçük bir oğlunun olmasını istediğini tekrarlaması, onu dinlemeyerek sessizlik duvarları gerisine atan Petey’in dikkatini çekmeye çalışarak anlam kazanmak istediğine ışık tutarken, “Partinin yıldızı bendim” dedikten sonra “Yaa evet. Herkes böyle söyledi”, “Ya, doğru. Öyleydim”, “Öyle olduğumu biliyorum”, “Güzel olduğunu biliyordum” (Pinter, 1991: 87) ifadelerini sıralaması, söylediklerinden şüpheye düşecek kadar kendine güvensiz olduğuna ve ısrarcı bir şekilde tekrar ettiği bu ‘olumlu imaj pekiştirici’ ifadelerle

benliğinin zedelenmişliğini bastırmaya çalıştığına açıklık getirir. ‘Nicelik ilkesi’ni çiğneyerek Goldberg’e sorduğu “Elbisemi beğendin?” ve “Elbisemi beğendin mi, Goldberg?” (Pinter, 1991: 53) sorularıyla da kendisi olarak var olamayıp giysilerin kimliği ile anlam kazanmaya muhtaç kalacak kadar derin bir boşluk yaşadığı anlaşılan Meg’e benzer şekilde Goldberg de ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Goldberg’in öncelikle kendi ‘olumlu imaj’ını pekiştirmek için ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek, onu öven McCann’e hitaben “Evet, mevkiye sahibim, inkâr edemem bunu”, “Mevkiye sahip olduğumu hiçbir zaman inkâr edemem” ve “İnkâr edebileceğim bir şey değil bu” (Pinter, 1991: 29) şeklindeki aynı anlama gelen ifadeleri kullandığı görülür. Goldberg’in sahip olduğu yüksek statüyle ilgili kullandığı ‘olumlu imaj pekiştirici söz eylemleri’ tekrar ederek ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyişi ise, kendisi ile ilgili tatmin edilmeyi bekleyen bir kimlik boşluğu taşıdığına ışık tutarak, statüsünden başka anlam kazanabileceği hiçbir şeyinin olmadığını ima eder. Sosyal düzendeki tanımlanmanın bireysel ölümle eş değer olduğu düşünüldüğünde ise, yüksek sosyal konuma sahip olduğunu inkâr edemeyeceğine dair ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek söylediği “Evet, mevkiye sahibim, inkâr edemem bunu”, “Mevkiye sahip olduğumu hiçbir zaman inkâr edemem” ve “İnkâr edebileceğim bir şey değil bu” (Pinter, 1991: 29) ifadelerinin aslında döküldüğü kalıptan çıkamayacak oluşuna dair çaresizliğini yansıttığı açığa çıkar. Goldberg ‘olumlu incelik karşıtlığı’ ile sonuçlanan kendisi ile ilgili kullandığı ‘olumlu imaj pekiştirici eylemler’le ‘nicelik ilkesi’ni çiğnediği gibi, geçmişine dair kurduğu ayrıntılı cümlelerle de ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Goldberg’in gençliğine indiği uzun ‘konuşma sırası’nda ‘nicelik ilkesi’ni nasıl çiğnediği açıkça gözlemlenir:

Annemi anlatıyordum Bayan Boles’a. Ne günlerdi ama. (*Masaya oturur, sağa.*) Evet. Delikanlıyken, bir Cuma günü, bizim yolun altında oturan bir kızla kanalın aşağısına yürümüştük. Güzel bir kızdı. Öyle bir sesi vardı ki! Adeta bülbül, yemin olsun ki. İyi? Saf? Kilise okulunda boş yere öğretmen değildi. Bu arada, yanağına bir öpücük kondururdum-hiç sınırı aşmadım- o zamanlar şimdiki zamanın gençleri gibi değildik. Saygı nedir bilirdik. Bu nedenle küçük bir öpücük verirdim ona ve sonra eve geri dönerdim. Şarkı mırıldanarak çocuk bahçesinden geçerdim. Yeni yürümeye başlayan çocuklara şapka çıkarırdım, sokak köpeklerine yardım ederdim, her şey doğaldı. Daha dün gibi hatırlıyorum. Köpek stadyumunun arkasındaki güneş. Ah! (Pinter, 1991: 43)

Alıntıda görüldüğü gibi, Goldberg geçmişe dair anıları hakkında istenilenden daha fazla bilgi vererek ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Geçmişteki kız arkadaşıyla yaptıklarından, çocuklara selam verdiğinden ve köpeklere yardım ettiğinden ayrıntılı bir şekilde bahsederek ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyişi ise, Stanley karşısında takınmak zorunda kaldığı zalim imajıyla çelişen duygusal bir iç dünya taşıyarak ‘Simey’ olarak kabul edildiği geçmişine dair özlem beslediğine ışık tutar. ‘Nicelik ilkesi’ni çiğnerken söylediği “Saygı nedir bilirdik” ve “Yeni yürümeye başlayan çocuklara şapka çıkarırdım, sokak köpeklerine yardım ederdim, her şey doğaldı” gibi ifadeleriyle de oyulduğu fotoğrafa bir daha hiçbir zaman tutunamayacak olmasıyla düştüğü kopukluğa açıklık getirilen Goldberg’in “Köpek stadyumunun arkasındaki güneş. Ah!” (Pinter, 1991: 43) ifadesi ise, ruhunun onarılmazlığına vurgu yapar. Goldberg’in ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek söylediği geçmişine dair bu gerçeklerin dinleyici konumundaki Petey tarafından “Şey, gitmem gerekiyor” (Pinter, 1991: 44) ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle karşılandığı düşünüldüğünde ise, ‘Nat’ kimliğiyle damgalanmadan önceki sözlerinin hiçbir anlama gelmediğine açıklık getirilerek, bireyin yalnızca bilindiği sürece -sosyal varlığa eriştiği sürece- görülebileceğine erişilir. Kendisine dair kullandığı ayrıntılı ifadelerle ‘nicelik

ilkesi'ni çiğneyen Goldberg, son olarak, birbiri ardına sıraladığı “Bir yüce güce inanıyor musun?”, “Senin için sorumlu olan, senin için acı çeken yüce bir güce inanıyor musun?”, “En son ne zaman dua ettin?”, “846 numarası mümkün mü yoksa gerekli mi?”, “Tavuk neden yolun karşısına geçti?” ya da “Önce hangisi çıktı?” (Pinter, 1991: 50; 51; 52) gibi hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemleri’ ile Stanley’e saldırarak ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Soruları karşısında Stanley’in sessizliğe indirgenişine rağmen ‘nicelik ilkesi’ni bu şekilde çiğnemeye devam etmesi ise, sorularının ‘istenilen etkisel gücü’nün yalnızca Stanley’i cevapsız sorularla susturmak olduğuna açıklık getirirken, Stanley’i hiçliğe indirgemek adına kullandığı soruların “En son ne zaman dua ettin?” sorusu gibi dini inançla ilgili olduğu ya da “846 numarası mümkün mü yoksa gerekli mi?” sorusundaki gibi felsefi terimler içerdiği dikkate alındığında ise, “bireyin hem ruhen hem de bedenen acımasızca ve aşağılayıcı tahribinin ve parçalanmasının, binlercesinin ölümünün- bu eylemlerin kokuşmuş retorik hamlelerle, steril terminolojiyle, ve güç kavramlarıyla meşrulaştırıldığı” kanıtlanarak, “özgürlük, demokrasi ve Hristiyan değerleri gibi kelimelerin barbar ve çirkin politika ve eylemleri haklı kılmak için kullanıldığı”na (Pinter, 2009: 219; 220) ulaşılır. Goldberg’ın ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen sözlerinin Stanley’in sessizlik duvarlarının gerisine itilmesinin ardından “Ne düşünüyorsun?”, “Eee, Stanny çocuk, ne dersin, ha?”, “Ne dersin, Stan?” ve “Beklentiler için ne düşünüyorsun?” (Pinter, 1991: 84; 85) gibi baskıcı sorulara dönüşmesiyle daha fazla derinleşen sözün zulmü örtmede kullanıldığı gerçeği, böylece, ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen söz fazlalığının bireyi söylenmeyenlerinden bile yoksunlaştırdığını da açıklığa kavuşturur.

Oyun karakterleri, üçüncü olarak, kullandıkları belirsiz ya da tutarsız ifadelerle ‘tarz ilkesi’ni çiğnerler. Karakterlerden öncelikle Stanley “Neden düşünmüyorsun?” diye soran Lulu’ya verdiği “Yıkanmak pek bir şey değiştirmez” (Pinter, 1991: 26) cevabıyla masumiyet tepesinden zorla düşürülerek bulandığı kirin çıkarılmasının imkânsız olduğunu ima ederek ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğner. Stanley lekелendiğı sosyal varlık damgasının yıkanmakla çıkmayacağını ima ettiğı bu ifadesine benzer şekilde ona “Nereden geldin?” diye soran Goldberg’e “Başka bir yerden” (Pinter, 1991: 48) cevabını vererek de ‘tarz ilkesi’ni çiğner ve ‘tarz ilkesi’ni ‘gizlice’ çiğneyen bu eksilteli ifadesi ise, geçmişten koparılarak gömüldüğü belirsizliğin derinliğini ortaya çıkarırken, belirli bir yere ait olmayı- sınıflandırılmayı- istemediğine açıklık getirerek asilikle özdeşleştirilen ruhunun özgürlüğe olan susuzluğunu ışığa kavuşturur. Stanley’in ‘tarz ilkesi’ni çiğneyişi, en önemli olarak ise, “hiçbir yer” ifadesini ‘anlamsal sapma’ya uğratarak örtük bir şekilde Lulu’ya ne kadar çaresiz olduğunu ima ettiğı anda gözlemlenir:

STANLEY: (*aniden*). Benimle gitmek ister misin?

LULU: Nereye?

STANLEY: Hiçbir yere. Yine de gidebiliriz.

LULU: Tamam da nereye gidebiliriz?

STANLEY: Hiçbir yere. Gidecek hiçbir yer yok. Böylece sadece gidebiliriz. Sorun olmazdı.

LULU: Burada da kalabiliriz.

STANLEY: Hayır. Burası iyi değil.

LULU: Başka neresi var, öyleyse?

STANLEY: Hiçbir yer. (Pinter, 1991: 26)

Anlaşıldığı gibi, ‘şematik bilgi’ye göre olumsuz anlam veren ‘hiçbir’ kelimesinin olumsuz cümle yapısıyla kurulması gerekirken “Nereye?” gidebileceklerini soran Lulu’ya Stanley’in verdiği yanıt ‘anlamsal sapma’ya uğratarak ‘öncelenmiş’ “Hiçbir yer” (Pinter, 1991: 26) ifadesi olur. Stanley’in ‘hiçbir yere’ gidebileceklerine

dair ‘tarz ilkesi’ni çiğneyerek ulaştığı bu ‘anlamsal sapma’lı cevabı vermesi ise, ‘semantik kurallar’ın temsil ettiği otoriteye meydan okuduğuna açıklık getirerek Meg’in duvarları gerisinde saklanarak iplerinin çekilmesinden kurtulabileceği hakkında kapıldığı yanılsamasının aslında hiçbir anlama gelmediğine ve ‘anlam sapması’na uğratılmış cevabı gibi kendi düşünsel yeteneğinin de ‘sapma’ya uğrayarak kaçmanın olanaksızlığı ile kalmanın ızdırabı arasındaki bunalımla tahrip edildiğine ayna tutar. Stanley’e benzer şekilde Goldberg de ona yapacakları işin nasıl olduğuna soran McCann’e verdiği “İş asıl anlamda eşsiz bir iş ve önceki yaptıklarından oldukça farklı. Ancak, bazı elementleri işleyişi sırasında diğer aktivitelere benzerlik gösterebilir. Her şey öznenin tutumuna bağlı. Her halükarda, ikimiz de çok fazla zarar görmeksizin, McCann, görev yerine getirilecek ve misyon tamamlanacak” (Pinter, 1991: 30) şeklindeki terimsel, kalıplaşmış ve klişeleşmiş ifadeler barındıran cevabıyla ‘tarz ilkesi’ni çiğner. Goldberg’in yapacakları iş hakkında McCann’e bilgi verirken bilindik kelimeler kullanmak yerine “element”, “özne” ya da “misyon” gibi anlaşılmayı zorlaştırarak ‘tarz ilkesi’nin çiğnenmesine yol açan kelimeleri kullanması, Silverstein’in (1993) ifadesiyle “bürokratin dilsel koduyla konuşulan” kişiliğe büründüğünü sergilerken, anılarından bahsederken kullandığı “Küçük oğlanlara, küçük kızlara selam verirdim -asla ayırım yapmazdım- ve sonra geri dönerdim düz çatılı köy evime” şeklindeki ifadelerinde “Yahudi ailelerinin koduyla konuşulan” kişiliğinin yansıtılması, kimliğinin tamamlanmamışlığını açığa çıkarır (39). Kimliğindeki bu parçalanmışlığı yapacakları işin detaylarına dair kullandığı “Ancak, bazı elementleri işleyişi sırasında diğer aktivitelere benzerlik gösterebilir” gibi ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen ve ortak dilin mekanik seslerine büründüğünü gösteren ifadesiyle daha fazla açıklık kazanan

Goldberg gibi McCann de Lulu'nun iffetsiz olduğunu ima etmek için kullandığı 'dolaylı' 'olumlu imaj zedeleyici' "Sizin gibiler çok fazla vakit harcıyor yatakta" eylemiyle ve "Seni Cashel Kayalığında sürterken gördüm, yaptıklarınla toprağı kirletirken" (Pinter, 1991: 80; 81) şeklindeki 'doğrudan' 'olumlu imaj zedeleyici eylemi'yle 'tarz ilkesi'ni 'açıkça' çiğner. 'Tarz ilkesi'ni çiğneyen bu ifadelerinin Goldberg'in ifadeleri gibi kalıplaşmış olduğu düşünüldüğünde ise, hem Goldberg'in hem de McCann'ın "sayesinde anlam kazandıkları kodlar fark kavramını görmezden geldiği için farklılıklarını yaşayamadıkları" (Silverstein, 1993: 142) açığa çıkarak, modern bireyin kullanmaya zorlandığı aynı sözler aracılığı ile nasıl tek tipleştirildiği ışığa kavuşur.

Oyun karakterleri, son olarak, kayboldukları evrenin girdaplarındaki gömüldükleri bulantıyla birbirlerine ilişkisiz cevaplar vererek 'bağıntı ilkesi'ni çiğnerler. Meg, Goldberg, McCann ve Lulu'dan her birinin kendi evrenine inerek karşılarındakinin ifadelerinin 'istenilen etkisel gücü'nden farklı sesler topluluğuna dönüştükleri ve çözümlenemezliğe itildikleri parti esnasındaki diyalogları, 'bağıntı ilkesi'ni nasıl çiğnediklerini açıkça kanıtlar niteliktedir:

MEG: İrlanda'ya gidip gitmediğini bilmiyorum.
GOLDBERG: Belki de seninle sırtta gezdirmece oynadım.
LULU: Belki de.
MEG: Beni götürmedi.
GOLDBERG: Ya da baba oldu gelincik.
LULU: Bu bir oyun mu?
GOLDBERG: Tabii ki de oyun!
MCCANN: Neden seni İrlanda'ya götürmedi?
LULU: Gıdıklıyorsun beni!
GOLDBERG: Üzülmelisin.
LULU: Yaşlı adamları sevmişimdir hep. Sakinlik verirler insana.
Sarılırlar.
MCCANN: Bir yer biliyorum. Roscrea. Nolan Ana'nın.
MEG: Küçük bir kızken odamda gece lambası vardı.

MCCANN: Bir keresinde tüm geceyi çocuklarla orada geçirdim. Tüm gece şarkı söyleyerek ve içerek.

MEG: Ve dadım benimle oturur, şarkılar söylerdi bana.

MCCANN: Ve sabah bir tabak kızartma. Nerdeyim şimdi?

MEG: Minik odam pembeydi. Pembe halım ve pembe perdelerim vardı, odanın her tarafında müzik kutularım vardı. Çalarak uyurdum. Ve babam çok önemli bir doktordu. Bu nedenle hiç rahatsızlığım olmazdı. İyi bakılırdım, ve her biri farklı renklerdeki odalarda küçük kız ve erkek kardeşlerim vardı. (60)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, Meg, “İrlanda’ya gidip gitmediğini bilmiyorum”, “Küçük bir kızken odamda gece lambası vardı” ve “Pembe halım ve pembe perdelerim vardı, odanın her tarafında müzik kutularım vardı. Çalarak uyurdum. Ve babam çok önemli bir doktordu. Bu nedenle hiç rahatsızlığım olmazdı. İyi bakılırdım, ve her biri farklı renklerdeki odalarda küçük kız ve erkek kardeşlerim vardı” gibi geçmişine susuzluğunu bildiren ifadeleriyle kendinden bahsederken, sözlerini yönelttiği McCann’de edinilen ‘gerçek etkisel güç’ “Bir yer biliyorum. Roscrea. Nolan Ana’nın”, “Ve sabah bir tabak kızartma. Nerdeyim şimdi?” ve “Bir keresinde tüm geceyi çocuklarla orada geçirdim. Tüm gece şarkı söyleyerek ve içerek” (Pinter, 1991: 60) gibi kendi içlerinde de ilişkisiz oldukları gözlemlenen ifadeler olur ve birbiri ile kopuk olan bu ifadelerinin arasına Goldberg ve Lulu’ya ait diyaloglarının girmesiyle, dağılmışlıkları derinleşir. Karakterlerin ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyerek ulaştıkları bu dağılmışlıkları, anlamdan yoksunlaştırılan modern bireyin itildiği boşluğun ürkütücü gürültüsüne ışık tutarken, ‘bağıntı ilkesi’ni çiğnerken kullandıkları ifadelerin absürt evrendeki ışığın yitikliğini seslendiren “Küçük bir kızken odamda gece lambası vardı” ya da bireyin belirsizlikler içindeki kaybolmuşluğuna inen “Nerdeyim?” (Pinter, 1991: 60) ‘soru edimi’ gibi ifadeler olduğu düşünüldüğünde, koparılırken aldıkları kesiklerin sızlatıcı acısından

sıyrılamayarak bütünlük sergileyen bedenleriyle uyuşmayan delinmiş ruhlarındaki bulantılarının karmaşasında kayboldukları açığa çıkar.

V. BÖLÜM

EUGÈNE IONESCO’NUN *DERS* ADLI ESERİNİN BİÇEMBİLİMSEL ANALİZİ

5.1. *Ders*

Fark edilebilmenin derinliklerinde boğulmakla mümkün olduğu sosyal evrene dâhil edilerek yalnızca içi doldurulmuş ses kalabalıklarından değil aynı zamanda kendinden bile soğuk duvarlarla yalıtılan modern bireyin sorgusuzca döküldüğü kalıptan çıkabilmenin imkânsızlığı içinde alaycı bir sessizlikle ilerleyen yazgısının labirentlerindeki kayboluşuna “Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin” gibi ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemler’le ya da ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen “Yanlış! Yanlış! Yanlış!” (Ionesco, 2000: 200; 205)¹⁰ itirazlarıyla körleştirilerek otoriter dilin ezici gücüyle yersiz yurtsuzluğa itilişine kapı açan *Ders* oyunu, Ionesco’nun önemli eserleri arasında yer alır.

“Düşüncenin varlığı değil aksine evrenin doluluğundaki hiçliği temsil ettiğine dair felsefî düşünceyi ilk savunan oyun yazarlarından” olan Ionesco’nun (Doubrosky, 1959: 5) *Ders*’i, karakterlerinin gerçekçi uzamlarında taşıdıkları Profesör, Öğrenci ve Hizmetçi gibi tanımlamalarının bilindikliği ile örtüşmeyen ve DeFuria’nın (1972) ifadesiyle “çocukların ya da doğallığın yer almasına izin vermeyecek kadar keskin bir mantıkla şekillenen” bir tablo sergileyerek (1975), sessizliğin gerisindeki söylenilmeyenlerin şaşırtıcı gürültüsüne ve bastırılmak zorunda kalınan insancıl duyguların yerini mekanikliğin alışına vurgu yapar.

¹⁰ *Ders*’ten yapılan alıntılar, tez yazarı tarafından çevrilmiştir.

Oyun, beyaz yakalıklı on sekiz yaşındaki bir kız Öğrencinin doktoraya hazırlanmak için Profesörünün evine gelişi ile başlar. Akademik kimliğe sahip bir bireyin ‘şematik bilgi’sine göre kendine güven duyması beklenirken onu görünce söylediği “Günaydın, günaydın....Siz...şey...Sanırım siz gerçekten...şey...yeni öğrencisiniz?” (Ionesco, 2000: 183) şeklindeki duraksamalar ve tereddütlerle dolu sözlerinden de anlaşılacağı gibi kendini gerçekleştiremediği açıklık kazanan Profesör, doktora sınavına hazırlanmak için evine gelen Öğrencisini ilk olarak aritmetik dersi ile karşılar. Yaşlı Hizmetçisinin “Matmazelle çalışmaya aritmetikten başlamasan daha iyi olur. Aritmetik kimseyi iyileştiremedi. Sizi yorar ve alt üst eder” uyarılarına karşı çıkarak başladıkları aritmetik derslerinde Öğrenci “Üç artı bir?”, “Dört artı bir?” ve “Beş artı bir?” sorularına sırasıyla “Dört”, “Beş” ve “Altı” (Ionesco, 2000: 188; 189) gibi doğru yanıtlar verirken toplama işlemlerini gerçekleştirmede gösterdiği bu başarısını “Dörtten üç çıkınca kaç kalır?” sorusu karşısında verdiği “Yedi...kalır?” şeklindeki bildiri yapısında kurulmasına rağmen soru sorma eylemini gerçekleştiren ve soru işareti alarak ‘yazımsal sapma’ya uğratılan ‘dolaylı söz edimi’nden de anlaşılacağı gibi çıkarma işleminde sürdüremez. Çıkarma işlemindeki bu başarısızlığı sonuncunda Profesörün olumsuz tepkisine maruz kalan Öğrenci, giderek ürkekliğe indirgenirken, Profesör ise başlangıçta sergilediği kendine güveni olmayan imajından koparak Öğrencisi üzerinde elde ettiği güçle birlikte sesini duyurulabilir kılmaya başlar. Profesör ve Öğrencinin böylece ders adı altında giriştikleri bu güç savaşı, Profesörün Hizmetçisinden gelen “Mösyö, filoloji en kötüsü...” uyarısına karşı gelerek “dilbilimin ve karşılaştırmalı filolojinin esasları”nı anlatmaya başlamasıyla daha fazla derinleşir ve Profesörün “Sessiz ol, hadi! Senden tek bir kelime bile duymak istemiyorum” (Ionesco, 2000: 198; 209)

şeklindeki ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemi’yle dilin ezici gücü ardına sığınarak dışının ağrısından şikâyet eden Öğrencisine söz hakkı bile tanımamasıyla yok edici bir güce erişir. Bilindik bir ev ortamında sıradan rollerle maskelenen bireylerin konuşmalarının sıradanlığıyla başlayan oyunun sıradışı bir şekilde eriştiği bu dilsel savaş, şaşırtıcı bir şekilde, Öğrencinin ‘bıçak’ kelimesini telaffuz etmemesi üzerine aniden kontrolünü kaybeden Profesörünün çekmecesinden çıkardığı hayali bıçakla çılgılık içinde bırakılarak öldürülmesiyle sona erer. “Profesörün cinsel boşalmasının tam olarak cinayet anında gerçekleştiği” düşünüldüğünde “fallık” sembolü temsil ettiği açığa çıkan bu bıçağın (Dukore, 1961: 181) darbesine maruz kalan Öğrencinin çılgılığın ardı kalan ise, Profesörün kayıtsızca kullandığı ‘olumlu incelik karşıtlığı’ sergileyen “Hak etmişti... Şimdi daha iyi hissediyorum. Ah! Ah! Yorgunum...Çok zor nefes alabiliyorum” (Ionesco, 2000: 214) ifadeleri olur. Öğrencisini öldürdüğünün bile farkına varmayan Profesörün oyun sonunda bir anda değişerek, aynı zamanda, “Ben değildim... Ben yapmadım bunu...Marie...Hayır...Söz veriyorum sana...ben değildim, Marie...sevgili Marie...” (Ionesco, 2000: 215) ifadeleriyle Hizmetçisinin önünde zayıflığa indirgenmesi, ancak, Öğrencisi karşısında edindiği gücün aslında büründüğü dil maskesine dayandığını gözler önüne sererek, bireyin sosyal varlığa erişebilmek adına kendine ait olmayan sözlere tutsak edildiğine ve işlediği cinayetlerin de ezberlenmiş kurallarla kuklalaştırılan bireyin kendisine değil tutsak edildiği sözlerin eseri olduğuna açıklık getirir.

“Bazen formların aniden içerikten yoksunlaştığını, gerçeğin gerçek olmadığını, kelimelerin sadece tüm anlamdan boşaltılmış gürültüler olduğunu hissediyorum. Bu evler, gökyüzü, sadece hiçliğin örtüsü; insanlar istemsiz olarak,

hiçbir nedensiz, hareket ediyor gibiler; her şey buharlaşıyor gibi” ifadesiyle bireyin mekanikleştirilmesine vurgu yapan ve her şeyin “günler ve geceleri aşan” yabancı bir “boşluğa gömülerek” “tehdit edildiğini” belirten Ionesco (1963: 127), keskin tanımlamalarla benliğinden uzaklaştırılan bireyin sorgusuzca Öteki’ye sürgün edilmesine, anlamdan yoksunlaşan dilin altında ezilişine, kısır döngüye hapsedilişine ve *Mutlu Günler*’in Winnie’si gibi her geçen gün daha fazla toprağa gömülmesine rağmen var olduğu yanılgısına kapılışına dair yaptığı bu vurgusunu *Ders* oyununda Öğrenci, Hizmetçi ve Profesör gibi kendi kimliklerine ait olmayan isimlerle sunduğu karakterleri aracılığıyla derinleştirir.

Öteki’ye sürgün edilen bireyin yabancılaştırıldığı benliği ile giydirildiği sosyal maskesi arasındaki sıkışmışlığına vurgu yapan Ionesco’nun *Ders*’teki karakterlerinden öncelikle, Öğrenci karakteri, Profesör tarafından sorulan toplama işlemlerine verdiği ezberlenmiş yanıtlarıyla kendine güven duygusu besleyerek “konuşmanın tutsağı olan bireyin kendi psitakizmi ile korunduğu yanılgısına kapılışını” (Malkin, 1992: 40) resmeder. Profesörün filoloji ile ilgili sorularına cevapsız kalışıyla daha fazla derinleşen bu dil tutsaklığı ise, oyun sonundaki ‘hayali bıçak’la öldürülmesiyle doruğa ulaşarak ve Ionesco’nun kendi eğitim tecrübesi ile söylediği “Yirmi yaşındaysanız, size bilimsel ve bilimsel olmayan teori ve açıklamalar sunan öğretmenleriniz, gazeteleriniz, size karşı çıkan bir atmosferiniz, doktrinler, ve akım varsa, karşı çıkmanız, kabullenilmeniz gerçekten çok zordur” (aktaran Walker, 1997: 153) düşüncesinin kaçınılmazlığını resmederek bireyin sosyal varlığa eriştiği andan itibaren ona empoze edilen kalıplar karşısında çaresizliğe indirgenişine ışık tutar.

Oyun karakterlerinden ikinci olarak Hizmetçi, Profesörü uyarmak için kullandığı “Özür dilerim, bay, ancak dikkatli olun. Bu kadar heyecanlanmayın”, “Hayır, Mösyö, hayır!...Yerinizde olsam bunu yapmam” ya da “Ne dedim size!” gibi sözleriyle ve Öğrencinin ölümü üzerine Profesör “Ben değildim...Bunu ben yapmadım...Marie...Hayır...Söz veriyorum sana...ben değildim, Marie...sevgili Marie...” sözlerine sığındığında ona savurduğu “Yalancı!” (Ionesco, 2000: 188; 198; 211; 215) ‘olumlu imaj zedeleyici eylemi’yle, ortak bilgiye dayanan ‘şematik bilgi’yle çelişerek Profesöre karşı ‘kişisel üstünlük’ sergiler. “Görüntüsü ve davranışları kadınsılık ve cinsel çekicilikten uzak olan Hizmetçinin” sergilediği oldukça “dayatmacı tutum”u (Paulesc, 2011: 619) karşısında profesörlük gibi önemli bir akademik kimliğine sahip olan bir bireyin bile sessiz kaldığı düşünüldüğünde ise, Hizmetçi karakteri aracılığıyla sosyal ya da kurumsal üstünlüğün modern bireyin evrende sarmalandığı korkularına son vermede ya da duygusal boşluklarını kapatmada yetersiz kaldığı açıklık kazanır.

Oyun karakterlerinden son olarak Profesör, oyun başlangıcında çekimser bir tutum sergilerken, dersin başlamasıyla Öğrencisi karşısında güç elde ederek başlangıçta gösterdiği çekimser tutumlarından uzaklaşır. Profesörün ‘aritmetik’, ‘filoloji’ ya da ‘karşılaştırmalı dil bilimi’ dersleriyle Öğrencisini sessizliğe indirgeyerek onu en sonunda aniden öldürmesi ise, Walker’ın (1997) ifadesiyle, oyunun “anlam üzerindeki pozitivist directmeye dayanan bilgi benimsenmesinin, acımasız bir şekilde faşizme ulaştıran otoritenin nedensiz uygulanışını gösterdiğine” (77) açıklık getirerek, bilginin insanın manipüle edilmesini sağlayan bir araçtan öteye geçmediğini ve güç elde etmede kullanılan bir işkence yöntemine dönüştüğüne ışık tutar.

5.2. *Ders*'in Şema Teorisine Göre Analizi

“Oldukça rahat bir evrendeki olabildiğince kibar insanlar arasında” “aniden bir şey kopar ve parçalanır ve bireyin vahşi doğası açığa çıkar ya da dekor anlaşılabilir bir tuhaflığa bürünür ve belki de bu şekilde insanlar ve dekor gerçek doğalarını açığa çıkarırlar” ifadesiyle bireyin ve evrenin görünmeyenine vurgu yapan Ionesco (aktaran Kern, 1974: 7-8), bireyi kaplayan sessizlik örtüsünün derinlerinde saklandığını düşündüğü bu dehşet tohumlarını, sunduğu ev gibi sıradanlık ve güvenilirlik maskesi takan uzamının gerisinde sıradışı kimliklere ve onarılması mümkün olmayan parçalanmışlığa uzanarak ‘şemalar’la çelişen *Ders* oyununda da sürdürür. Kapı zilinin çaldığını duyan Hizmetçinin “Tamam, tamam. Duydum” ve “Geliyorum” (Ionesco, 2000: 181) sözleriyle başlayan *Ders* oyunu, sahip olduğu Hizmetçi, Öğrenci ve Profesör karakterlerinin fiziksel olarak ev gibi dış dünyanın tehdidinden yalıtılmış olması beklenen uzama hapsedilmeleriyle ve bilindik tanımlamalara büründürülmeleriyle ortak bilince ya da tecrübelere dayanan ‘şemalar’a uyumlu bir görüntü sunar. Ancak, oyun karakterlerinin tanımlamaları ile sergiledikleri tutumları karşılaştırıldığında ve ‘ders’ adı altında sürdürdükleri eylemleri incelendiğinde, bilindik evrenden aldığı tekil öğelerle ortak beklentileri karşıladığı izlemi verilen oyunun ‘şemalar’a uymadığı ortaya çıkar. Hizmetçi, Öğrenci ve Profesör şeklindeki karakterlerin ve ‘ders’ eyleminin sıradışılığı sonucunda oyunun ‘durum bilgisi’ ya da ‘olay bilgisi’ ile çelişki sergilemesi, oyunun ‘şematik bilgi’ye dayanan beklentileri karşılayamadığının göstergesidir.

Oyun karakterlerinden, ilk olarak, kırk beş yaşlarındaki Hizmetçi, alt sosyal sınıfa ait olduğunu gösteren giysileriyle ‘hizmetçi şeması’na uyarken, ‘sosyal güç’ ve

‘kurumsal güç’ açısından ona üstünlük gösteren Profesöre karşı sergilediği oldukça otoriter ve agresif tutumlarıyla ‘şemalar’a göre patronuna karşı itaatkâr olması beklenen ‘hizmetçi’ tanımıyla çelişir. Hizmetçinin ‘şemalar’la çelişkisi, öncelikle, sürekli olarak Profesörün yaptıklarına müdahale etmesiyle açığa çıkar. Örneğin, hizmet ekmekle yükümlü olduğu Profesöre karşı saygı göstermesi beklenirken, Profesörün akademik unvanını göz ardı ederek ve onu küçük bir çocuk konumuna indirgeyerek aritmetik dersine başladığı zaman kullandığı “Özür dilerim, Bayım, ancak, lütfen dikkatli olun” ve “kolundan çekiştirerek” söylediği “Beyefendi! Beyefendi!” şeklindeki içerdikleri “Özür dilerim”, “Bayım” ve “Beyefendi” gibi ‘incelik’ göstergesi sayılan ifadeler aracılığıyla zararı hafifletilen ‘doğrudan’ ‘imaj zedeleyici eylem’leriyle onu uyarırken, ‘filoloji’ dersine başlaması üzerine söylediği “Tamam, Beyefendi, tamam. Ama sonra beni uyarmadı demeyin! Filoloji en kötüsüdür!” (Ionesco, 2000: 188; 197; 198) ifadeleriyle bir anne rolünü üstlenerek onu yaşam tecrübesi olmadığı için hata yapacağından şüphelenilen bireylerin maruz kaldığı aynı tepkiye maruz bırakır. Profesör üzerinde kurduğu bu psikolojik baskıyı, benzer şekilde, Profesör Öğrencinin ölümünden sorumlu olmadığını iddia ettiğinde ona “Yalancı!”, “Seni küçük yalancı!” “İğrenç domuz”, “Seni kurnaz tilki!” (Ionesco, 2000: 215; 216) şeklindeki ‘doğrudan’ ve ‘açık’ ‘olumlu imaj zedeleyici eylemler’le saldırmasıyla ve hatta onu fiziksel şiddete mahkûm ederek aniden tokatlamasıyla daha fazla derinleştirir. Ortak bilgiye ya da tecrübelerine dayanan ‘hizmetçi şeması’na göre kendisinden ‘kurumsal’ ve ‘sosyal’ açıdan üstün olan Profesöre karşı saygı göstermesi, onun emirlerine uyması, akademik konulardaki yetkinliğini ve tecrübelerini dikkate alan bir şekilde ona hiçbir şekilde müdahale etmemesi beklenen Hizmetçinin böylece ‘şemalar’la çelişerek ‘imaj zedeleyici

eylemler'i ile düşünsel yetkinliğe tam olarak erişememiş küçük bir çocuk konumuna indirgediği Profesör üzerinde hakimiyet kurması ise, verildiği sosyal tanımlama ile zayıflık kalıbına dökülmek istenilen bireyin diğerleri üzerinde üstünlük elde etme hırsı ile örülü olduğuna ışık tutarken, Profesörün Hizmetçisinin 'hizmetçi şeması'na uymayan bir şekilde ona karşı çıkmasını engelleyemediği ve hatta oyun sonunda söylediği “Ben değildim...Ben yapmadım...Marie...Hayır...Söz veriyorum sana...ben değildim, Marie...sevgili Marie...” (Ionesco, 2000: 215) şeklindeki ürkeklikle çevrili ifadelerinden de anlaşılacağı gibi eylemlerinin gerisinde duramayacak kadar özgüven eksikliği gösterdiği dikkate alındığında, modern bireyin korkularının ve eski bütününden oyularak itildiği ıssızlığının Profesörlük gibi önemli bir sosyal ve akademik unvanla örtülemeyecek kadar derin olduğu açıklık kazanır.

Karakterlerden ikinci olarak önvarsayımlara göre doktora adayı olduğu bilinen Öğrencinin 'doktora öğrencisi şeması'yla uyuşmadığı gözlemlenir. Öğrencinin 'doktora öğrencisi şeması'yla çelişkisi, öncelikle, giydiği kıyafetlerin gerçekteki konumuna aykırılığı ile açığa çıkar; çünkü, doktora adayı olan bir Öğrencinin, yetişkin bir birey olarak, özgürce kendi dünyasını yansıtan kıyafetler giymesi beklenirken, oyundaki Öğrenci giyindiği “gri önlük”le, önlüğünün üzerine taktığı “beyaz yakalık”la ve kolunun altında taşıdığı “çanta”sıyla (Ionesco, 2000: 181) okula yeni başlamış bir ilkokul öğrencisinin görüntüsüne bürünür. Doktora adayı olduğu düşünüldüğünde çocukluk dönemini geçtiği ve en az yirmili yaşlarında olduğu anlaşılan Öğrencinin kişiliğini yansıtan kıyafetler giyinmesi beklenirken ‘şemalar’la çelişerek ilkokul çocuklarının giymekle zorunlu oldukları üniformalara bürünmesi ise, seçim şansı tanımayan eğitim sisteminin bireyi nasıl içinden çıkılması olanaksız kalıplara döktüğüne, onu bireyselliğinden mahrum ettiğine ve böylece

bireyin yetişkinlik çağına gelerek üniformalarından sıyrıldıktan sonrasında bile ele geçirilen zihninin tutsaklığından asıl anlamda hiçbir zaman uzaklaşamayarak döküldüğü kalıba sürekli bağımlı edildiğine açıklık getirir. Ionesco'nun bireyselliğin yitirilişi ile ilgili ifadeleri, istediği gibi giyinme özgürlüğüne sahip olması beklenen doktora adayı Öğrencinin neden 'şemalar'a ters düşerek ilkokul çocukları gibi üniforma giydiğinin göstergesi niteliğindedir: "Her birimizin tüm diğerleri olduğunu, tekilliğimin gerçek olmadığını, oyuncunun, herkesten daha iyi şekilde, kendini anlayarak insanoğlunu anladığını öğrendim. Rol oynamayı öğrenirken, aynı zamanda, bir anlamda, diğerlerinin bir kişi olduğunu, senin diğerleri olduğunu ve tüm yalnızlığın tanımlandığını kabullenmeyi öğrendim" (aktaran Esslin, 1961: 108). Görüldüğü gibi, tiyatro oyuncularından edindiği gözlemler aracılığıyla bireyin aslında kendinden yalıtılarak diğerlerine dönüştüğüne ve bireyselliğin kaybolduğuna vurgu yapan Ionesco, bu doğrultuda, Öğrenci karakterinin onu çevreleyen çoğunluğa uymak zorunda kalarak bedenini ele geçiren üniformalar gibi bilinçaltının da ele geçirilmesiyle, yetişkinliğe erişmesine rağmen kalabalıklar gibi olmaktan sıyrılamayışına açıklık getirir. İlkokul öğrencilerinin kıyafetlerine bürünerek 'doktora öğrencisi şeması'nı çiğneyen Öğrenci, ikinci olarak, 'olumlu' ve 'olumsuz' 'imaj zedeleyici eylemler' kullanarak 'kurumsal güç' ve 'sosyal güç' açısından ondan üstün olduğu için saygı duyması gerektiği Profesörüne karşı gelerek ve Grice'ın 'tarz ilkesi'ni çiğneyen 'dolaylı' 'imaj zedeleyici' eleştirileri ile onu rencide ederek 'öğrenci şeması' ile çelişir. Örneğin, Profesörün onu bekletmesi üzerine ona "Evet. Bayım. Günaydın. Gördüğünüz gibi tam zamanında geldim. Geç kalmak istemedim" (Ionesco, 2000: 183) şeklindeki zararı hafifletilmiş 'dolaylı' 'olumlu imaj zedeleyici eylemi'yle saldırarak geç geldiği için örtük bir şekilde onu sorumsuzluğundan dolayı

eleştirir. Profesöre karşı gösterdiği bu meydan okuyuşunu, benzer şekilde, Profesör ona bıçak kelimesini telaffuz ettirmeye çalıştığında “Hayır, hayır! Kulaklarım ağrıyor. Her yerim ağrıyor...” (Ionesco, 2000: 212) şeklindeki ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle de sürdürür. İtaat göstermesi gerektiği Profesörüne meydan okuyarak ‘öğrenci şeması’yla çelişen Öğrenci karakteri, son olarak, akılcı düşünebilme yeteneğine ve keskin zekâyâ sahip olması beklenen bir doktora öğrencisine dair beklentileri çiğneyerek düşünsel yetersizlik sergileyişiyle ‘şemalar’la çelişir. Örneğin, bir ‘doktora adayı öğrencisi’nin kolaylıkla mantık yürütebilmesi, akılcı sonuçlara varabilmesi ve sebep-sonuç ilişkilerini anlamlandırabilmesi beklenirken, oyundaki Öğrenci ‘şemalar’la çelişen bir şekilde Profesörünün “Dörtten üç çıkınca kaç kalır?” sorusuna verdiği “Eder...Yedi?”, “Dört?” ve “Üç o zaman?” şeklindeki cevaplarının da sergilediği gibi çıkarma işlemini yapmakta bile tereddüt eder ve “Hangi sayı büyük olur, küçük sayı mı yoksa büyük sayı mı? sorulunca verdiği “Özür dilerim, Efendim...ama büyük sayı ile ne demek istiyorsunuz? Ötekinden daha küçük olanı mı?” (Ionesco, 2000:190; 192) cevabıyla küçük bir çocuğun düşünsel zayıflığına inerek büyük ve küçük sayılar arasındaki ayrımı anlamlandırmakta güçlük çeker. Doktora adayı olduğu bilinen Öğrencinin belirli bir akademik düzeydeki düşünsel yeteneğe sahip olması gerekirken basit çıkarma işlemlerini yapmakta bile şüpheye düşmesi, Paulesc’in (2011) ifadesine göre, “bilinçaltındaki kendini savunmasına”, “kendini korumaya çalışan içgüdüsel çabasına” ve “parçalanmayı reddedişine” ışık tutarken (620), en önemli olarak ise, kalıplaşmış sözlerle doldurulan bireyin görüneninin gerisinde derin bir hiçlik taşıdığını gösterir niteliktedir.

Oyun karakterlerinden son olarak Profesör karakterinin de ortak bilgiye ya da tecrübelerle dayanan ‘profesör şeması’yla uyuşmadığı gözlemlenir. Profesör, öncelikle, “sivri beyaz sakal”ıyla, “kelebek gözlükler”iyle, “siyah kep”iyle, “siyah cüppesi”yle, “siyah pantolon”uyla ve boynundaki “siyah kravat”ıyla (Ionesco, 2000: 183) ‘profesör şeması’na uyumluymuş gibi algılanan bir görüntü sergilerken, Profesörün bulunduğu uzamın ‘ev’ olduğu ve bu nedenle resmi kıyafetlere bürünmesinin gerekli olmadığı düşünüldüğünde, ‘şemalar’ı çiğnediği açıklık kazanır. Profesörün bu doğrultuda ‘şemalar’ı yıkarak resmi kıyafetlere bürünmesi, bilinçaltının tutsaklığından kurtulamadığı için istediği gibi giyinme özgürlüğü tanındığı halde halen bedenini tutsak ettiği gibi zihnini de ele geçiren “gri önlük” ve “beyaz yakalık”tan kopamayan doktora adayı Öğrenci karakterine benzer şekilde düşüncesinin köleliğinden uzaklaşmayarak sosyal varlığa eriştiren kalıplarından sıyrılamadığına açıklık getirir. Böylece, bireyin sabit “modeller”, “düşünceler” ya da “arketipler”le temsil edilen “yapılar”a dayandığı (Ionesco’dan aktaran Tener, 1977: 393) ve bireyselliğine alıkonulduğu derinleşirken, Profesörün “kurumsal” ya da ‘sosyal’ üstünlük göstergesi olan resmi kıyafetlerinden sıyrılamamasının gerisinde aynı zamanda sosyal anlam yitirme korkusunun yer aldığı düşünüldüğünde ise, kaybedebileceğinden endişe edebileceği kişisel bir anlama bile sahip olmadığı, anlam kazanabilmesinin yalnızca ‘Öteki’ye uymasıyla mümkün olduğu ve fark edilmeyi kıyafetlere bağlayabilecek kadar çaresizliğe itildiği açığa çıkar. Kıyafetleri ile ‘şemalar’la çelişen Profesör, ikinci olarak, bir profesörden beklenen şekilde özgüven ve kararlılığa sahip olmayıp ürkek tutumlar sergileyişiyle ‘profesör şeması’ ile çelişir. Örneğin, akademik unvanına uygun bir şekilde kendinden emin olması gerekirken ‘olumlu incelik’ bildiren “Sizi beklettiğim için nasıl özür dileyeceğimi

bilmiyorum...Tam bitiriyordum...anlarsınız, Tam bitiriyordum...şey...Özür dilerim...Umarım beni affedersiniz” ifadesini kullanarak, korkak bir şekilde Öğrencisinden af diler; “Şu sandalyeye oturma nezaketinde bulunmanızı isteyebilirim herhalde...oradakine” şeklindeki aşırı incelik bildiren zararı hafifletilmiş ‘emir söz edimi’yle Öğrencisinden oturmasını rica eder; “İzniniz olursa Matmazel, bir itirazınız olmazsa, sizin karşınıza oturacağım?” şeklindeki ‘dolaylı’ ‘söz edimi’yle karşısına oturabilmek için bile ondan izin ister; ve derse başlamak için “Öyleyse, eğer sizce uygunsa...biz...başlayabiliriz?” (Ionesco, 2000: 183-184; 186-187) şeklindeki ‘bildiri’ yapısında kurulmasına rağmen ‘izin isteme eylemi’ni gerçekleştiren ve soru işareti almasıyla ‘yazımsal sapma’ya uğratılan ‘dolaylı’ ‘söz edimi’ni kullanarak kendi otoritesini görmezden gelir. Üstelik, Öğrencinin cinayetinden sonra kullandığı “Ben değildim...Ben yapmadım...Marie...Hayır...Söz veriyorum sana...ben değildim, Marie...sevgili Marie...” (Ionesco, 2000: 215) ifadesiyle ise, Hizmetçisi karşısında da her an cezalandırılacağından korkan bir küçük çocuğun ruhuna bürünür. Profesörün sahip olduğu akademik unvan aracılığı ile eriştiği sosyal varlığıyla uyuşmayan bir ürkeklik sergileyerek ‘şemalar’la çelişmesi ise, Ionesco’nun tek bir bireyin barındırdığı “sosyal birey (yetişkin)” ve “sosyal olmayan, okuma yazma bilmeyen birey (çocuksu konuşmayla temsil edilen birey)” arasındaki uyumsuzluğundan dolayı kendini hiçbir yere ait hissedemeyeceğine dair vurgusuna (Bermel, 1975: 419) açıklık getirir. Profesör, son olarak, akademik unvanıyla uyumsuz bir şekilde, düşünsel yetersizlik göstermesi ile ‘şemalar’la çelişir. Profesörün Paris ve Bordeaux’dan hakkında ne düşündüğünü öğrenmek isteyen Öğrencisi ile giriştiği diyalogu, örneğin, genel kültürden bile

yoksun olarak nasıl ‘akademisyene dair şematik bilgi’ye karşı geldiğini sergiler niteliktedir:

ÖĞRENCİ: Bordeauxu severmisiniz, Bayım?

PROFESÖR: Tam olarak söyleyemem. Gerçekten bilmiyorum.

ÖĞRENCİ: Paris’i biliyor musunuz ama?

PROFESÖR: Bordeaux...şey...gibi...bilirsiniz, tam olarak değil. Ama izin verirsiniz, bana anlatabilir misiniz...Paris, şimdi, başkenti...şey...? (Ionesco, 2000: 184)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, ortak bilgiye ya da tecrübelere dayanan ‘profesör şeması’na göre derin bilgiye ve her konuda akıl yürütebilme yeteneğine sahip olması beklenen Profesör, Öğrencisinin “Bordeauxu severmisiniz, Bayım?” sorusuna verdiği “Tam olarak söyleyemem. Gerçekten bilmiyorum” şeklindeki cevabının ve “Paris’i biliyorsunuz ama?” gibi bildiri yapısında kurulmasına rağmen soru sorma eylemini gerçekleştiren ‘yazımsal sapma’lı ‘dolaylı’ ‘soru söz edimi’ne karşılık olarak verdiği “Bordeaux...şey...gibi...bilirsiniz, tam olarak değil. Ama izin verirsiniz, bana anlatabilir misiniz...Paris, şimdi, başkenti...şey...? (Ionesco, 2000: 184) şeklindeki ‘bağıntı’, ‘tarz’ ve ‘nicelik’ konuşma ilkelerini çiğneyen yanıtının gösterdiği gibi Bordeaux ya da Paris gibi tanındık yerleri bilmekte bile güçlük çeker. Bu doğrultudaki genel kültür yoksunluğuyla ‘profesör şeması’yla çeliştiği açıklık kazanan Profesör, benzer şekilde, üç tane üçten neden iki tane ikinin çıkarılamayacağını soran Öğrencisine verdiği “Bu böyledir, Matmazel, açıklanamaz. İçindeki matematiksel hisle anlarsın. Bu hisse ya sahipsindir ya da sahip değilsindir” (Ionesco, 2000: 195; 196) şeklindeki yetersiz bilgisiyle ‘nicelik ilkesi’ni ve sergilediği bulanıklıkla ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen yanıtıyla akademisyenden beklenilmeyen bir ikna yöntemi kullanır. Akademik unvanının gerektirdiği gibi Öğrencisine mantığa dayanan akılcı açıklamalar sunabilmesi beklenen Profesörün

‘profesör şeması’na ters düşerek en basit konularda bile bu şekilde tereddüde düşmesi ve muhakemeye dayanmayan ezberlenmiş cevapların gerisine sığınması, Ionesco’nun “sözde uygar söylem”in ardında “sorgulanmadan kabul edilmiş değerler”in yer aldığını gösterdiğini (Lamont,1993: 19) kanıtlarken, en önemli olarak ise, kalıplaşmış sözlerle şekillendirilerek bireysel düşünme yeteneği ele geçirilen insanın derinlerinde açılan boşluğun sosyal anlamla örtülmeye çalışıldığına ışık tutar.

Hizmetçi, Öğrenci ve Profesör gibi tanımlamalara hapsedilerek sosyal varlıklarından ötede kendilerine ait herhangi bir kimlikten yoksunlaştırılan karakterlerinin ‘durum bilgisi’yle çelişmeleriyle ‘şemalar’ı çiğneyen *Ders*, son olarak, ‘ders eylemi’ne dair ‘olay bilgisi’ ve ‘durum bilgisi’ ile çelişir. Öncelikle, ‘şematik bilgi’ye göre doktora yeterliliği için verilen bir dersin akademik düzeyde olması gerekirken, oyundaki ‘ders’ basit bir şekilde dört mevsimden bahsederek ‘şemalar’la çelişir:

ÖĞRENCİ: Kar kışın yağar. Kış dört mevsimden biridir. Diğer üçü...şey...ilk...

PROFESÖR: Evet, evet?

ÖĞRENCİ: İlk bahar...ve sonra yaz...ve...şey...

PROFESÖR: Otomobil gibi başlıyor, Matmazel.

ÖĞRENCİ: Ah, evet! Sonbahar.... (Ionesco, 2000: 185)

Anlaşıldığı gibi, doktora yeterliliği dersi şemasına göre akademik seviyede olması beklenen ders, ilkokul dönemi derslerine indirgenerek, kış, ilkbahar, yaz ve sonbahar mevsimlerine yer verir. Basitçe yer verdiği mevsimlerle ‘şemalar’ı çiğneyen ders, ‘şemalar’la çelişen bu basitliğini, benzer şekilde, Profesörün sorduğu “İki artı bir?”, “Üç artı bir?”, “Dört artı bir?”, “Beş artı bir?” şeklindeki toplama işlemlerine ve “Dörtten üç çıkınca kaç kalır?” (Ionesco, 2000: 189; 190) gibi

anlatımında en alt seviyeye inerek akademik tanımlamasından uzaklaşan basit çıkarma işlemlerine yer vererek sürdürür:

PROFESÖR: Örneğimi tam anlamadın. Bir kulağınız olduğunu varsayın.

ÖĞRENCİ: Tamam, ya sonra?

PROFESÖR: Bir tane de ben ekledim, kaç kulağınız olur?

ÖĞRENCİ: İki.

PROFESÖR: İyi. Bir tane daha ekliyorum. Kaç tane olur?

ÖĞRENCİ: Üç kulak.

PROFESÖR: Bir tanesini alıyorum...kaç kulağın...kalır?

ÖĞRENCİ: İki.

PROFESÖR: İyi. Bir tanesini daha alıyorum. Kaç tane olur?

ÖĞRENCİ: İki.

PROFESÖR: Hayır. İki kulağınız var. Bir tanesini yiyorum. Kaç tane kalır?

ÖĞRENCİ: İki. (Ionesco: 2000: 193)

Görüldüğü gibi, doktora yeterliliği için verilen bir dersin, düşünsel sınırları zorlayarak bireyi akıl yürütmeye itmesi gerekirken, oyundaki ders adeta bir ilkokul seviyesindeki derse dönüşerek, kulak örneğiyle anlatılan çıkarma işlemine yer verir. Öğrencinin hiçbir şey anlamaması üzerine “Bunlar çubuklar, matmazel, çubuklar anlıyorsunuz?” diye sorduktan sonra hayali tahtaya çizdiği çubukları göstererek “Bu bir çubuk, orada iki çubuk var; bir, iki, üç çubuk; sonra dört çubuk, beş çubuk. Bir çubuk, iki çubuk, üç çubuk, dört ve beş çubuk, bunlar sayılardır. Çubukları saydığında, her çubuk bir birimdir, Matmazel...Şimdi dediğimi tekrar et!” (Ionesco, 2000: 195) ifadelerini kullanan Profesörün sayıları anlatımıyla da devam eden ‘ders’in basitliği ise, önvarsayımlara göre ‘doktora adayı’ olduğu bilinen Öğrencinin görüneninin gerisindeki düşünsel yetersizliğine ışık tutarken, Öğrencinin akademik yetersizliği karşısında Profesörün hayal kırıklığına uğramadan ısrarla anlatımına devam etmesi, basitliğe inmek zorunda kalmasına rağmen otoritesini mutlaka kabullendirmek isteğine ışık tutar. Yer verdiği basit işlemlerle ‘şemalar’ı çiğneyen

ders, ayrıca bağıntısız bir şekilde “dil bilimi” ve “karşılaştırmalı filoloji”ye geçerek derse dair hem ‘durum bilgisi’ni hem de ‘olay bilgisi’ni çiğner. Profesörün verdiği dersin ‘şemalar’la çelişkisi, en önemli olarak ise, “anlam yokluğunda dilin güçlü olanların elinde sadece bir objeye, etkili bir silaha, dönüştüğünü” sergileyen Öğrencinin ölümüyle (Walker, 1997: 153) sonuçlanmasında gözlemlenir. Dersin ‘şemalar’ı çiğneyerek ‘ölüm’le bitmesi bu doğrultuda, dilin iletişim aracı tanımlamasından sıyrılarak bireyi hiçliğe indirgediğine ve bireyin maruz bırakıldığı dersler karşısında kendisi olarak var olabilmesinin imkânsızlığına vurgu yapar.

5.3. Ders’te Konuşma Sırası Yapıları

Bulundukları uzamın ve taşıdıkları tanımlamaların gerçek hayata aitliğiyle Ders’in Hizmetçi, Profesör ve Öğrenci karakterleri sıradanlık izlenimini verirler; ancak, oyunun ‘konuşma sırası yapıları’na göre biçimsel analizi, karakterlerin fark edilebilmek için takmak zorunda kaldıkları sosyal maskelerinin altında gizli kalmış gerçekler barındırdıklarını ve bütünlüğe erişemeyen ruhlarıyla birbirleri ile olan ilişkilerinde dış evrenlerinin sıradanlığından öteye geçerek çelişkiler sergilediklerini açığa çıkarır. Profesörün Öğrencisi ve Hizmetçisi ile diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, karakterlerin kimliklerinin ve birbirleriyle aralarındaki ilişkilerin nasıl sıradanlık maskesinden sıyrılarak girdaplı derinliklere ulaştığının göstergesidir.

Ders’teki karakterlerden öncelikle Profesör ve Öğrencisi arasındaki diyalogların ‘konuşma sırası yapıları’na göre biçimsel analizi, her iki karakterin de toplumsal varlıklarıyla uyuşmayan bireysel gerçekleri sonucunda ulaştıkları kimlik bunalımına ve birbirleriyle ilişkilerindeki güç dengesizliğine ışık tutar. İlk olarak,

Öğrenci ve Profesörün oyun başlangıcındaki diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’, Öğrencinin ‘şemalar’la çelişen aşırı özgüvenine ve Profesörün ise ürkekliğine dikkat çeker. Kapıyı çaldığında onu “Günaydın, Matmazel” sözleriyle karşılayan Hizmetçiye “Günaydın” dedikten sonra konuşma konusunu yöneterek “Profesör evde mi?” (Ionesco, 2000: 181) soruşundan da anlaşılacağı gibi oyun başlangıcında kendine aşırı güven duyduğu açıklık kazanan Öğrencinin Profesörle ders öncesindeki ilk diyalogları, ‘şemalar’la çelişkili bir şekilde nasıl ‘incelik karşıtlığı’ sergileyen bir dışa dönüklük sergilediğini ve Profesörünün ise nasıl zayıflıkla şekillendiğini kanıtlar niteliktedir:

PROFESÖR: Özür dilerim. ... Evi bulmakta güçlük çektiniz mi?

ÖĞRENCİ: Hiç... hiç değil. Fakat zaten adresini sordum. Buradaki herkes sizi tanıyor.

PROFESÖR: Evet, otuz yıldır bu kentte yaşıyorum. Sanırım sen burada epey zamandır bulunmuyorsun. Burayı nasıl buldun?

ÖĞRENCİ: Ah! Hiç beğenmiyor değilim. Çok sevimli bir kent, büyüleyici gerçekten, hoş bir parkı, yatılı kız okulu- ve piskoposu ve güzel mağazaları ve caddeleri, ve bulvarları var. ...

PROFESÖR: Çok doğru... Tabii ki oldukça haklısın. Ve, biliyorsun, en kısa zamanda başka bir yerde yaşayacağım. Paris, örneğin, ya da hiç olmadı Bordeaux.

ÖĞRENCİ: Bordeaux’u beğenir misiniz, Bayım?

PROFESÖR: Tam olarak söyleyemem. Gerçekten bilmiyorum.

ÖĞRENCİ: Paris’i biliyorsunuz ama?

PROFESÖR: Bordeaux...şey...gibi...bilirsiniz, tam olarak değil. Ama izin verirseniz, bana anlatabilir misiniz...Paris, şimdi, başkenti...şey...?

(Öğrenci bir an düşünür, sonra, cevabı bilmenin sevinciyle coşar)

ÖĞRENCİ: Paris...Fransa’nın başkentidir?

PROFESÖR: Ama evet, tabii ki, evet! Bravo! Güzel bu! Muhteşem! Tebrik ederim seni. Ülkenin coğrafyasını su gibi biliyorsun. Başkentlerinizi.

ÖĞRENCİ: Ah, henüz hepsini bilmiyorum, Bayım. Bu o kadar kolay değil, onları öğrenmek oldukça zor. (Ionesco, 2000: 184)

Dersin öncesinde yer aldıkları diyalogda görüldüğü gibi, hem Profesör hem de Öğrenci 6 kez konuşma sırası alır; ancak, konuşma sırası sayılarındaki bu eşitlik,

tablonun belirttiği gibi, 79 sözcük kullanan Profesörün 13,16 değerindeki konuşma uzunluğunun 60 sözcük kullanan Öğrencinin 10 değerindeki konuşma uzunluğundan fazlalığı ile bozulur.

Tablo 3 Profesör ve Öğrencinin Konuşma Uzunluklarının Analizi			
Karakterter	Kelime	Sıra	Ortalama
Profesör	79	6	13,16
Öğrenci	60	6	10

Diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’na göre biçemsel analizine dayanan tabloda görüldüğü gibi, Profesörün 13,16 değerindeki konuşma uzunluğu Öğrencinin 10 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ndan daha fazladır; ancak, Profesörün daha fazla ‘konuşma uzunluğu’na sahip olması, Öğrencisi karşısında güçsüzlüğe indirgenişini örtemez. Biçemsel analize göre ‘konuşma uzunluğu’ daha fazla olan kişinin daha güçlü olduğu bilinirken, Profesörün konuşma uzunluğunun gerisinde kendinden emin olamadığı ve düşüncelerini ifade etmekte güçlük çektiği için Grice’ın konuşma ilkelerinden ‘nicelik’ ve ‘tarz’ ilkelerini çiğner bir şekilde daha fazla kelime kullandığı düşünüldüğünde, 13,16 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’nun ‘konuşma uzunluğu’ 10 değerinde olan Öğrencisi karşısındaki sessizliğini neden örtemediği açıklık kazanır. Diyalogun ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, benzer şekilde, “Evi bulmakta güçlük çektiniz mi?”, “Burayı nasıl buldun?” ve “Ve, biliyorsun, en kısa zamanda başka bir yerde yaşayacağım” gibi ifadelerle başlatılan konuşmanın

“Bordeaux’u beğenir misiniz, Bayım?”, “Paris’i biliyorsunuz ama?” ve “Paris...Fransa’nın başkentidir?” (Ionesco, 2000: 184) ifadelerini kullanarak konuşma sırasını alan ve konuyu yönlendiren Öğrenci tarafından ele geçirildiğini gösterir. ‘Şemalar’a göre ‘sosyal güç’ ve ‘kurumsal güç’ açısından ondan üstün olan Profesörü karşısında itaatkâr olması beklenirken kendine aşırı özgüven duyan Öğrencinin Ionesco’daki “iç ve dış gerçeklik arasındaki ebedi çatışmayı” kanıtlar bir şekilde ‘sosyal’ ve ‘kurumsal’ zayıflığını göz ardı ederek konuşma konusunu kendi hakimiyetine alması ve Profesörü “Bordeaux...şey...gibi...bilirsiniz, tam olarak değil. Ama izin verirseniz, bana anlatabilir misiniz...Paris, şimdi, başkenti...şey...?” (Ionesco, 2000: 184) gibi duraksamalarla dolu cevaplara indirgemesi, Profesörün “varoluşsal güvensizlik” etrafında şekillendiğine ışık tutarken, her ikisinin de diğer Ionesco bireyleri gibi “boşlukları ve evren tarafından sunulan yanıltıcı dolulukları arasındaki sürekli diyalekti çözemediğine” (Schechner, 1963: 190-191; 192;193) açıklık getirir. ‘Şematik bilgi’ye dayanan toplumsal gerçeklerine uygun olarak otoriter olması beklenen Profesörün ve ona karşı incelikle çevrili bir saygı göstermesi gereken Öğrencisinin bu tutumlarının ‘şemalar’la çelişkisi, üstelik, aralarındaki güç dengesizliğine rağmen birbirlerine ‘Bay’, ‘Matmazel’ ve ‘siz’ gibi saygı göstergesi sayılan hitap sözcükleriyle seslenmeleriyle derinleşerek, absürt evrendeki gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ince çizginin yitirildiğini gösterir.

Oyun başlangıcında yer aldıkları diyalogun ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi Öğrencinin ‘şematik bilgi’yle çelişen özgüvenine ve Profesörün ürkekliğine vurgu yaparken, ‘ders’in başlamasıyla sürdürdükleri diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’, aralarındaki güç dengesinin değişerek Profesörün otoriteye ulaştığını ve Öğrencinin ise bu otorite karşısında zorla sessizliğe indirgendiğini sergiler.

Profesörün ‘filoloji’ dersinde ‘nicelik ilkesi’ni çığner bir şekilde Öğrencisine baskı kurduğu diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’, örneğin, oyun başlangıcındaki güç ilişkilerinin nasıl değiştiğinin göstergesidir:

PROFESÖR: Her dil, Matmazel- bunu dikkatli not al, ve ölene dek hatırla...

ÖĞRENCİ: Ah! Evet, Efendim, ölene kadar...Evet, Efendim...

PROFESÖR: ...ve tekrar, bu diğer bir temel prensip, her dil aslında sadece bir konuşma biçimidir ve mutlaka oluştuğunu ima eder seslerden, ya da...

ÖĞRENCİ: Fonemlerden...

PROFESÖR: Lafi ağızımdan aldınız. Bilginizle gösteriş yapmayın! Sadece dinleseniz daha iyi edersiniz.

ÖĞRENCİ: Tamam, Efendim. Evet, Efendim.

PROFESÖR: Sesler, Matmazel, sağır kulaklara düşmesinler diye havadayken kanatlarından yakalanmalıdırlar. Buna bağlı olarak bir şey söyleyeceğiniz zaman, boynunuzu ve çenenizi olabildiğince kaldırmanız ve ayak parmaklarınızın ucunda dimdik durmanız tavsiye edilir, bakın, işte böyle, gördüğünüz gibi...

ÖĞRENCİ: Tamam, Efendim.

PROFESÖR: Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin...ve ciğerlerinizin ve ses tellerinizin tüm gücüyle sesleri çıkarın. Bunun gibi. İzleyin beni: ‘Kelebek’, ‘Evreka’, ‘Trafalgar’, ‘Biberlik’. Bu şekilde çevredeki havadan daha hafif bir sıcak havayla dolan sesler, artık sağırların gerçek mezarları olan uçsuz çukurlara, kulaklara düşme tehlikesi yaşamadan uçuşurlar, uçuşurlar. Hızlı bir şekilde tüm sesleri çıkarırsanız, sesler otomatik bir şekilde birbirlerine tutunup heceler, kelimeler, belki de tümceler, yani önemli, önemsiz kümelenmeler, tamamen anlamsız, rastlantısal, ama bu nitelikleri sayesinde havada düşme riski olmadan oldukça yüksekte kalabilen sesler oluştururlar. Sadece anlam yüklü, önemli kelimeler, dibe çökerler ve sonunda yenik düşerler, küçük parçalara ayrılarak...

ÖĞRENCİ: ...sağır kulaklara düşerek.

PROFESÖR: Çok doğru, ama sözümü kesmeyin...ve büyük bir karmaşada...ya da balon gibi patlayarak; ve böylece, Matmazel...

(Öğrenci aniden acı çekiyormuş gibi görünür.)

ÖĞRENCİ: Dişim ağrıyor, Efendim.

PROFESÖR: Önemi yok, böylesine küçük bir şey için duracak değiliz. Devam edersek...

ÖĞRENCİ: (diş ağrısı giderek fazlalaşmaya devam eder): Tamam, Efendim.

PROFESÖR: Devam edersek.

ÖĞRENCİ: Tamam. (Ionesco, 2000: 200-201)

Öğrenci ve Profesörün her ikisi de 8 kez ‘konuşma sırası’ alır; ancak, ‘konuşma sırası’ sayılarındaki bu eşitlik, aşağıda yer verilen tablonun da belirttiği gibi 203 kelime kullanan Profesörün 25,375 değerindeki konuşma uzunluğunun 22 sözcük kullanan Öğrencinin 2,75 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ndan oldukça fazla oluşuyla sona erer.

Tablo 4 Profesör ve Öğrencinin Konuşma Uzunluklarının Analizi			
Karakterter	Kelime	Sıra	Ortalama
Profesör	203	8	25,375
Öğrenci	22	8	2,75

Tabloda görüldüğü üzere, diyalogun ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, Profesörün 25,375 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ ile Öğrencinin 2,75 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ arasında geniş bir fark olduğunu gösterir. Konuşma uzunlukları arasındaki bu fark ise, Profesörün baskınlığını ve Öğrencininse bu üstünlük karşısındaki korkaklığını sergiler. Diyalogun ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, benzer şekilde, Profesörün “Her dil, Matmazel- bunu dikkatli not al ve ölene dek hatırla ve tekrar, bu diğer bir temel prensip, her dil aslında sadece bir konuşma biçimidir ve mutlaka oluştuğunu ima eder seslerden ya da...” şeklindeki ifadeleriyle konuşma sırası vererek konuşma konusunu yönettiğini ve Öğrencinin ise söylenilenlere “Ah! Evet, Efendim, ölene kadar...Evet, Efendim...”, “Tamam, Efendim” ve “Evet, Efendim” şeklindeki ‘onaylama edimleri’ ile karşılık verdiğini ya da “...sağır kulaklara düşerek” (Ionesco, 2000: 200; 201) şeklindeki

tamamlanmamış ifadeyle duyduklarını tekrarladığını gösterir. Öğrencinin Profesör tarafından yönlendirilen konuyu takip ederek Öteki'nin sözlerinin tekrarlarına indirgenmesi, bu doğrultuda, onun “Profesörün uyuşturucu, kendi kendine devam eden dili ve sesiyle tüketildiğini” (Malkin, 1992: 42) kanıtlar. Öğrencinin bu şekilde maruz kaldığı sözel saldırı, üstelik, ‘konuşma sıraları’nın gösterdiği gibi, Profesörün onun sözünü daima kesmesi ile daha fazla derinleşir. Öğrenci, örneğin, Profesörün dilin seslerden oluştuğunu söylemesi üzerine “Fonemlerden...” tamamlanmamış ifadesini kullanarak dilin aynı zamanda “fonemler” de içerdiğini belirttiğinde, Profesör ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ “Bilginizle gösteriş yapmayın! Sadece dinleseniz daha iyi edersiniz” ifadeleriyle onun sözünü keser; Öğrenci “Tamam, Efendim” diyerek onu onayladığında “Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin” ‘emir söz edimleri’yle onun söz hakkı almasına karşı çıkar; ve en önemlisi ise Öğrenci “dişim ağrıyor” dediğinde onu duymazdan gelerek kullandığı “Önemi yok, böylesine küçük bir şey için duracak değiliz. Devam edersek...” (Ionesco, 2000: 200; 201) şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici eylemi’yle onu adeta gürültüye indirger. Profesörün söz hakkı almak isteyen Öğrencinin sözünü bu şekilde kesmesi, “öğretmen-öğrenci ilişkisindeki hâkimiyet ruhu”na ışık tutarak “diktatörler insanlar üzerindeki egemenliklerinin tehlikede olduğunu hissettiklerinde, asilerin başkaldırılarına son vererek onları ortadan kaldırmak istediklerine” (Touchard’dan aktaran Esslin, 1961: 110) açıklık getirir. Bu doğrultuda ise, otoritenin devamına tehdit unsuru olarak görülen bireyin kendi sesinin kaçınılmaz bir şekilde yok edilmeye yazgılı olduğu sergilenir. Profesörü başlangıçta ürkek ve Öğrenciyi özgüvenli olarak gösteren başlangıçtaki ‘konuşma sırası yapıları’nın bu şekilde değişerek Profesörün baskınlığına ve Öğrencinin sessizliğe indirgenişine vurgu

yapısının gerisindeki ‘ders eylemi’nde rol oynayan unsurun dil olduğu düşünüldüğünde ise, güç aracına dönüşen dilin bireyleri kendi gerçeklerinden kopararak kendine köle ettiği sergilenir.

İkinci olarak, Profesör ve Hizmetçi arasındaki ilişkinin ‘konuşma sırası yapıları’na göre analizi, Profesörün ona ‘kişisel güç’ açısından üstünlük sergileyen Hizmetçisiyle ilişkisindeki ‘şemalar’la çelişen çocuksu kırılğanlığına ışık tutar. Profesörün Öğrencisinin ölümünden sorumlu olmadığını kanıtlamaya çalıştığı ve Hizmetçinin ise ‘olumlu imaj zedeleyici eylemler’le onu azarladığı diyaloglarının ‘konuşma sırası yapıları’na göre biçimsel analizi, örneğin, Profesör ve Hizmetçisi arasındaki ilişkinin ‘şemalar’la çelişkisini kanıtlar niteliktedir:

PROFESÖR (bıçağını arkasına saklayarak): Evet, ders bitti şimdi...ama...o...o hâlâ orada...o gitmeyecek...
HİZMETÇİ (anlayışsız bir şekilde): Tamam, tamam!
PROFESÖR (titreyerek): Ben değildim...Ben yapmadım...Marie...Hayır...Söz veriyorum sana...ben değildim, Marie...sevgili Marie...
HİZMETÇİ: Kimdi öyleyse? Başka kimdi? Ben mi?
PROFESÖR: Bilmiyorum...belki de...
HİZMETÇİ: Ya da kedi miydi?
PROFESÖR: Belki de...Bilmiyorum...
HİZMETÇİ: Kırkinci kez oluyor bugün bu! Ve her gün hep aynı hikâye! Her gün! Utanmıyor musun kendinden, hem de bu yaşta!...Böyle giderse hasta olacaksın! Hiç öğrenciniz kalmayacak artık. İyi de olacak.
PROFESÖR (üzgün): Benim hatam değildi! Hiçbir şey öğrenmiyordu! Söz dinlemiyordu! Kötü bir öğrenciydi! Öğrenmek istemedi!
HİZMETÇİ: Yalancı! (Ionesco, 2000: 215)

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, her ikisi de 5 kez ‘konuşma sırası’ alan Profesör ve Hizmetçi ikilisinden 43 kelime kullanan Hizmetçinin 8,6 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ 32 kelime kullanan Profesörün 6,4 değerindeki ‘konuşma uzunluğu’ndan daha fazladır. Hizmetçinin Profesörden daha fazla ‘konuşma uzunluğu’na sahip

olması, ‘sosyal’ ve ‘kurumsal’ zayıflığı ile örtüşmeyen ‘kişisel gücü’yle ‘şematik bilgi’ye dayanan ‘hizmetçi’ tanımlamasından uzaklaşarak Profesöre otorite uyguladığını sergiler. ‘Konuşma sırası yapıları’, benzer şekilde, Hizmetçinin “Tamam, tamam!”, “Yalancı!”, “Kırkinci kez oluyor bugün bu! Ve her gün hep aynı hikâye! Her gün! Utanmıyor musun kendinden, hem de bu yaşta!...Böyle giderse hasta olacaksın! Hiç öğrenciniz kalmayacak artık. İyi de olacak” (Ionesco, 2000: 215) şeklindeki hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemler’le Profesörün konuşmasını engellediğini ve onu bastırdığını sergiler. Profesörün bu doğrultuda sosyal statüsüyle çelişkili bir şekilde kendini ifade edemeyerek sözünün kesilmesine ve bastırılarak zayıflığa indirgenmesine sessiz kalışı, “akılcılığın sadece kelimelerde yer aldığını” ve “içsel hiçliğin ve evrenin anlamsızlığının evrensel logos altında örtülmeye çalışıldığını” (Doubrosky, 1959: 7) göstererek bireydeki ruhsal boşluğun mantıkla ya da statüyle örtülmeyecek kadar derin olduğunu kanıtlarken, Profesörün ‘olumlu imaj zedeleyici’ “Yalancı!” ifadesiyle ve “Tamam, tamam” ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle onu susturmaya çalışan Hizmetçisine seslenirken samimiyet göstergesi sayılan “sevgili Marie” (Ionesco, 2000: 215) hitap sözcüğünü kullandığı dikkate alındığında ise, ‘incelik karşıtı’ ifadelerin artık sıradanlaştığına ve absürt evrendeki bireyin sürüklendiği kimlik bunalımına sürüklendiğine açıklık getirilir.

5.4. Ders’te İncelik

Hizmetçi, Profesör, ve Öğrenci tanımlamalarıyla sosyal düzene oturtulan *Ders* karakterlerinin birbirlerine saygı göstergesi sayılan ikinci çoğul şahıs zamiri ‘siz’le, ‘Matmazel’, ‘Efendim’ ve ‘Mösyö’ gibi resmi hitap sözcükleriyle ya da

samimiyet bildiren ‘sevgili’ ifadesiyle seslenmeleri, ‘sosyal’ ve ‘kurumsal’ güçleri kapsamındaki mesafelerini dikkate alarak birbirlerinin ‘imaj’larını korudukları ve ‘olumlu incelik’le şekillenen bir iletişime ulaştıkları izlenimini verir. Ancak, karakterlerin yüzeysel anlamında ‘olumlu incelik’ sergileyen ifadelerinin derinine inildiğinde, kendi benliklerine zarar verilmesini engellemek ve bireysel hâkimiyetlerini sürdürmek adına birbirlerinin ‘imaj’larını pekiştirmeyi seçtikleri ve böylece ‘imaj pekiştirici eylemler’iyle ‘incelik karşıtlığı’na ulaştıkları açığa çıkar.

Oyun karakterlerinden öncelikle Hizmetçinin ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizi, onun “Bir dakika oturun, gidip geldiğinizi söyleyeyim” (Ionesco, 2000: 182) şeklindeki zararı hafifletilmiş ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle karşıladığı yeni gelen Öğrenciye sergilediği ‘incelik karşıtlığı’nı ‘olumlu incelik’le şekillenen ‘Mösyö’ hitap sözcüğüyle seslenmesine rağmen kendi ‘sosyal’ ya da ‘kurumsal’ zayıflığı ile çelişkili bir şekilde sürekli olarak ‘olumlu imaj’ına ve ‘olumsuz imaj’ına saldırdığı Profesör karşısında daha fazla derinleştirdiğini açığa çıkarır. Hizmetçinin ortak bilgiye ya da tecrübelerine dayanan ‘hizmetçi şeması’ndan ayrılarak Profesöre ‘incelik karşıtlığı’ ile yaklaştığı, ilk olarak, ‘olumsuz imaj zedeleyici’ uyarılarıyla onu psikolojik baskıya maruz bırakışında gözlemlenir. Örneğin, Öğrenciyle aritmetik dersine başlayacakları sırada kullandığı ‘dilsel dolaylılık’ sergileyen “Matmazelle çalışmaya aritmetikten başlamasan daha iyi olur” şeklindeki zararı hafifletilmiş ‘doğrudan’ ‘olumsuz imaj zedeleyici’ uyarı ve emir söz edimiyle Profesörün dikkatini dağıtır ve onun tepki göstermesine sinirlenerek söylediği “Tamam, Beyefendi. Ama sonra sizi uyarmadığımı söylemeyin” (Ionesco, 2000: 188) ‘olumsuz imaj zedeleyici’ ifadesiyle yanıldığını ima ederek, ona baskı uygular. ‘Kurumsal’ ve ‘sosyal’ açıdan ona üstünlük gösteren Profesörü bu

doğrultuda aşağılayan ‘olumsuz incelik karşıtlığı’nı, üstelik, filoloji dersine başlayacakları anda da sürdürerek ‘Mösyö’ hitap sözcüğüyle zararı hafifletilen “Hayır, Mösyö, hayır!... Yerinizde olsam bunu yapmam” şeklindeki ‘dilsel dolaylılık’ sergileyen ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’ni kullanır ve ‘tarz ilkesi’ni çiğneyerek susması gerektiğini ima eden “Tamam, Mösyö, tamam” (Ionesco, 2000: 198) ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici eylemi’yle onu akademik kimliğinden kopararak adeta kendini gerçekleştirememiş savunmasız bir çocuk konumuna indirger. Uyarılarıyla derse başlamasını geciktirdiği Profesörün ‘imaj’ını zedeleyen Hizmetçi, benzer şekilde, Profesör Öğrencinin ölümünden sorumlu olmadığını belirttiğinde ona “Kimdi öyleyse? Başka kimdi? Ben mi?” (Ionesco, 2000: 215) şeklindeki soru yapısında kurulmalarına rağmen suçlama ve azarlama eylemlerini gerçekleştiren ‘olumlu imaj zedeleyici’ ‘dolaylı söz edimleri’yle saldırarak da onun ‘imaj’ına zarar verir. Bu saldırısını, ayrıca, ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘imaj zedeleyici’ “Seni küçük yalancı!” “İğrenç domuz” ve “Seni kurnaz tilki!” (Ionesco: 2000: 216) şeklindeki aşağılayıcı sözlerle derinleştirerek, Profesörün özsaygısını tehdit eder. Hizmetçinin kendi ‘sosyal’ zayıflığı ile çelişkili bir şekilde Profesöre ‘incelik karşıtlığı’ ile yaklaşmasıyla, bu doğrultuda, onun ‘kişisel üstünlüğü’ne ışık tutulurken, Profesörün ‘imaj’ını zedelerken saygı göstergesi sayılan ‘olumlu imaj pekiştirici’ ‘Mösyö’ hitap sözcüğünü kullandığı dikkate alındığında ise, sözün yüzeysel anlamından soyutlanarak sadece gerçeğin kapatılmasında rol oynayan bir örtüye dönüştüğüne açıklık getirilir.

Karakterlerden ikinci olarak Öğrencinin ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki biçimsel analizi, Profesörün iltifatları karşısında ‘imaj pekiştirici eylemler’e başvurarak ona saygı gösterirken, Profesörün ders adı altında sürdürdüğü bireysel

özgürlüğünü tehdit eden eylemleri karşısında ise ‘imaj zedeleyici eylemler’e yönelerek kendi ‘imaj’ını korumak adına ona saldırdığını açığa çıkarır. Örneğin, “Çalışmalarınızda oldukça ilerdesiniz. Tüm doktora sınavlarını geçmede çok az zorluk yaşayacaksınız” şeklindeki ‘olumlu imaj pekiştirici eylem’le Profesör onu övdüğünde, Öğrenci ‘tarz ilkesi’ni çiğneyerek onun değerli olduğunu ima eden “Bunu duyduğuma sevindim, Efendim. Özellikle sizden duyduğuma” (Ionesco, 2000: 189) ‘olumlu imaj pekiştirici eylem’ini kullanır. Benzer şekilde, Profesörün aritmetikle ilgili anlattıklarına karşılık olarak teşvik edici “Evet, Efendim. Çok iyi, Efendim. Teşekkür ederim, Efendim” (Ionesco, 2000: 195) ifadelerini kullanarak onun hem ‘olumlu imaj’ını hem de ‘olumsuz imaj’ını pekiştirir. Öğrencinin aldığı iltifatlarla kendi ‘imaj’ının korunduğu için saldırıya geçmesine ihtiyaç duymadığını belirten bu ‘incelikli’ tutumu, ancak, Profesörün ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen ısrarcı sorularına maruz kalışıyla ‘incelik karşıtlığı’na dönüşür. Örneğin, Profesör dilbilgisi dersine geçince, ‘bağıntı’ ve ‘tarz’ ilkelerini çiğneyen ve Esslin’in (1961) ifadesiyle “konuşma gücünü” ya da “dil yeteneğini” kaybettiğini kanıtladığı gibi “fiziksel gerçekliğin zihinsel gerçeklik karşındaki zaferi”ni de gösteren “Dişim ağrıyor” ifadesiyle onu dinlemeye karşı çıkar; Profesör duyarsız bir şekilde kullandığı “Devam ediyoruz. Devam ediyoruz” ‘emir söz edimleri’yle otoritesini devam ettirmeye çabaladığında ‘nicelik ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyen ‘dolaylı’ ‘olumsuz imaj zedeleyici’ “Dişim ağrıyor! Ağrıyor, ağrıyor, ağrıyor, ağrıyor” sözleriyle onu susturmakta ısrar eder; ve bıçak kelimesini telaffuz etmesi istenildiğinde sinirli bir şekilde kullandığı “Hayır! Hayır! Artık değil! Yeter artık!” ifadeleriyle ya da “Her yerim ağrıyor... boğazım, boynum... ah... omuzlarım... göğüslerim... bıçak...” (Ionesco, 2000: 108; 202; 204; 212; 213) ifadeleriyle ona meydan okur. Üstelik,

fiziksel varlığı ölümle tehdit edildiğinde bile duyarsızlık bildirmesiyle hem ‘olumlu imaj’ı hem de ‘olumsuz imaj’ı zedeleyen “Bıçak... omuzlarım... kollarım, göğüslerim, kalçalarım... bıçak... bıçak...” (Ionesco, 2000: 214) sözlerini kullanarak Profesörün otoritesini küçümser ve seslendirmek istemediği sözlerin kuklası olmamak adına ölüme boyun eğmeyi kabullenir. Profesör tarafından “Çok cesur bir genç bayansınız”, “Çalışmalarınızda oldukça ilerdesiniz” ya da “Ve çok gençsiniz de” (Ionesco, 2000: 186) gibi ‘olumlu imaj pekiştirici eylemler’le övüldüğünde ona karşı ‘incelik’ sergileyen Öğrencinin Profesöre karşı bu ‘incelik’li tutumunu baskıya maruz kalması sonucunda ‘imaj’ zedeleyici eylemler’e dönüştürmesi, ‘olumlu incelik’ sergileyen sözlerinin gerisinde gerçeklikten uzak bir boşluğun yer aldığını ve ‘imaj pekiştirici eylemler’i ile aslında Profesöre saygı göstermeyi değil kendi ‘imaj’ının korunmasını hedeflediğini belirtirken, benzer şekilde absürt evrendeki dilin sadece güç ilişkilerinde egemenlik etme adına kullanılabilecek bir araca dönüştüğüne açıklık getirir. ‘İmaj zedeleyici eylemler’inin ‘ölüm’le sonuç bulması ise, otoritenin baskısından sıyrılabilmenin mümkün olmadığını ve anti-konformistlerin yok edilmeye mahkûm edildiklerini gösterir.

Karakterlerden, son olarak, Profesörün ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizi, başlangıçta ‘incelik’le yaklaştığı Öğrenciden aldığı eksik ya da yanlış yanıtların kendi ‘olumsuz imaj’ını tehdit etmesi üzerine Öğrenciye karşı tutumlarını ‘incelik karşıtlığı’na dönüştürdüğüne ve ders esnasında ‘imaj’ını zedelediği Hizmetçinin oyun sonunda onu terk edeceğinden korktuğunda ise ona ‘incelik’ sergilediğine dikkat çeker. Profesör öncelikle Öğrenciye karşı ‘incelikli’ tutumlar sergiler. Örneğin, derse geç kalınca söylediği “Sizi beklettiğim içim nasıl özür dileyeceğimi bilmiyorum... Tam bitiriyordum... anlarsınız, Tam bitiriyordum...

şey... Özür dilerim... Umarım beni affedersiniz” şeklindeki ‘dilsel dolaylılık’ sergileyen ‘olumlu imaj pekiştirici eylemi’yle ondan özür diler; “Öyleyse bana söylemek istersiniz” şeklindeki zararı hafifletilmiş ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle ondan yanıt alırken bile oldukça dikkatli davranır; “Ah, ama iyi gelişmişsiniz -yaşınıza göre”, “Çok cesur bir genç bayansınız”, “Bu arada, zaten oldukça bilgilisiniz”, “Ve çok gençsiniz de” şeklindeki ‘olumlu imaj pekiştirici eylemleri’yle ona iltifat eder; ve toplama işlemindeki başarısından dolayı kullandığı “Çalışmalarınızda oldukça ileridesiniz”, “Tüm doktora sınavlarını geçmede çok az zorluk yaşayacaksınız”, “Mükemmel”, “Harika”, “Muhteşem!”, “Muhteşemsiniz!”, “Olağanüstü!”, “En içten tebriklerimi sunarım, Matmazel”, “Devam etmeye gerek yok” ve “Toplamada çok iyisin” (Ionesco, 2000: 183-184; 186; 189) gibi Paulesc’in (2011) ifadesiyle dolaylı bir şekilde onun “cinsel olgunluğu’na vurgu yaparak aralarında “erotik bağ” kuran (619) hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj pekiştirici eylemleri’yle ona cesaret verir. Üstelik, Öğrenci ders için hazır olduğunu söylediğinde kullandığı “Sizin için hazır olan benim, Matmazel. Hizmetinizdeyim” (Ionesco, 2000: 187) ifadesiyle ise kendi üstünlüğünü unutarak şemalarla çelişkili bir şekilde onun karşısında kendini güçsüzlüğe indirger. Profesörün ‘imaj pekiştirici eylemler’i kendine güvensizliğini kanıtlarken, bu ‘incelik’li tutumunu “Dört nedir? Üçten daha mı büyük daha mı küçük?” sorduğunda Öğrenciden aldığı “Daha küçük... hayır, daha büyük” şeklindeki tereddütle dolu yanıt için de “Mükemmel yanıt” (Ionesco, 2000: 192) diyerek devam ettirdiği düşünüldüğünde, duraksamaları sorgulamaksızın tek bir cevabın peşinde olduğu, döküldüğü sosyal kalıbın ezberlerinden çıkamadığı ve ‘imaj pekiştirici eylemler’inin gerisinde aslında anlamaktan kaçındığı Öğrenciye beslediği saygının değil hâkimiyetini devam

ettirmeye dair isteğinin yer aldığı sonucuna varılır. Profesörün Öğrenciden yanıt alırken kullandığı ‘imaj pekiştirici eylemleri’, Öğrencinin dişinin ağrısından şikâyet ederek ona yanıt vermemekte ısrar edişiyile sona ererek, ‘imaj zedeleyici eylemler’e yerini bırakır. Örneğin, ders esnasında Öğrenci ‘olumlu imaj pekiştirici’ “Ah, Efendim! Ne kadar şahane!” ifadesiyile konuşma sırası aldığında “Sessizlik” ‘eksiltili’ ifadesini kullanarak onu susturmaya çalışır; Öğrenci dilin “fonemlerden” de oluştuğunu eklediğinde “Lafı ağzımdan aldınız. Bilginizle gösteriş yapmayın! Sadece dinleseniz daha iyi edersiniz” şeklindeki ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle onun sözüne karışmasını engeller; ‘siz’ zamirini almasıyla zararı hafifletilen “Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin” ‘emir söz edimleri’yle onu manipüle eder; ve dişinin ağrıdığından şikâyet ederek onu dinlemeye karşı çıktığında ise “Ah, bırakın dişinizi” ‘emir söz edimi’yle ve “Allah kahretsin seni ve belanı versin! Dinleyecek misin beni!” (Ionesco, 2000: 198; 199; 200; 204; 207) şeklindeki hem ‘olumlu imaj zedeleyici’ hem de ‘olumsuz imaj zedeleyici’ hakaretleriyle onun benliğine zarar verir. Öğrenciye karşı en ‘imaj zedeleyici eylemi’ni ise, Oliver’ın (1963) belirttiği gibi “güç devamlılığının ve tanımın mantıktan ödün verildiği sürece kazanıldığını” (225) kanıtlayarak dinlenmemesi üzerine onu hayali bıçakla öldürüşüyle ve ölümünden sonra duyarsız bir şekilde kullandığı “Şimdi daha iyi hissediyorum” (Ionesco, 2000: 214) ‘olumlu imaj zedeleyici eylemi’yle onu ebedi sessizliğe indirgeyişiyile gerçekleştirir. Profesörün Öğrencisi üzerindeki hâkimiyetinin devam ettiği sürece ‘olumlu imaj pekiştirici eylemler’e başvurduğu ve otoritesinin tehdit altına gireceğinden korku duyduğunda ‘imaj zedeleyici eylemler’e yöneldiği düşünüldüğünde, bireylerin ‘incelik’ ifadelerini yalnızca kendi otoriteleri devam ettiği sürece kullanmaları sonucunda ‘incelik yapıları’nın bile ‘incelik karşıtı

yapılar’ kadar tehlikeli olduğu açığa çıkar. Üstelik, dış ağrısıyla otoritesine meydan okunulmasına karşı çıkmak için kullandığı ‘imaj zedeleyici eylemler’in filoloji ya da aritmetik bilimleriyle ilgili olduğu düşünöldüğünde, “dil, soru-cevap ya da bilgi alışverişı içerirken, eylemin giderek daha şiddetli, duyumsal ve acımasız olabileceğı” açığa çıkarak “(parodisi sunulan) karmaşık bilgi topluluğundan ve kavramsal öğelerden geriye kalanın sadece profesörün egemenlik kurma ve Öğrenciyi ele geçirme çabasının” olduğu (Esslin, 1961: 110) belirginleşir. Diyaloglarının ‘incelik kuramı’ doğrultusundaki analizinin gösterdiği gibi, Öğrencisiyle ilişkisindeki baskınlığının tehlikeye girdiğini hissettiğı anda ‘incelik karşıtlığı’na başvuran Profesör, bu tutumunu benzer şekilde Hizmetçisine karşı da sürdürür. Örneğin, Hizmetçi dersine engel olmak istediğinde zararı hafifletilmiş “Acele edin, lütfen, mutfağınıza dönün” ‘olumsuz imaj zedeleyici eylemi’yle onun işlerine karışmaması gerektiğini ima ederek yanından ayrılmasını emreder; uyarılarıyla sözünü kestiğinde kullandığı ‘doğrudan’ ‘açık’ ‘olumlu’ ve ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ “Saçmalama, Marie” ‘emir söz edimi’yle onu aşağılar; ya da ‘dilsel dolaylılık’ sergileyen ve ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen “Gizli kapaklı sözleriniz tamamen gereksiz. Nasıl davranmam gerektiğini çok iyi biliyorum. Zaten, yeterince yaşlıyım” (Ionesco, 2000: 188) şeklindeki hem ‘olumlu’ hem de ‘olumsuz’ ‘imaj zedeleyici’ ifadelerle onu susturmaya çalışır. Dersin sonrasında işlediğı cinayetten dolayı Hizmetçideki güveninin sarsılacağından ve terk edileceğinden korktuğunda ise, ona samimiyet bildiren “sevgili Marie” ifadesiyle seslenerek, “Gitme böyle” ve “Ah, Marie, gel çabuk!” (Ionesco: 2000: 211; 215) gibi sözlerle ondan ayrı yaşayamayacağını kanıtlarcasına yanından ayrılmaması için çaba gösterir. Ancak, bu gibi ifadeleri Profesörü her ne kadar ‘incelik’li gösterse de, Profesörün Hizmetçinin ‘olumlu

imaj'ının pekiştirerek ona ne kadar bağımlı olduğunu kanıtlamak adına kullandığı “Gitme böyle” (Ionesco, 2000: 211) gibi ifadelerin bile ‘olumsuz imaj zedeleyici’ emir ifadeleri oldukları düşünüldüğünde, otoriter gücün en zayıf olduğu anda bile baskınlığını kanıtlamaya çalıştığı açığa çıkar.

5.5. *Ders’te Söz Edimleri*

Verilen konuşma sırasını alarak ya da konuşma konusunu yöneterek diyaloglarını sürdürmeleri, *Ders* karakterlerinin birbirlerinin psikolojik ya da duygusal isteklerini anladıkları ortak bir iletişime dayandıkları izlenimini verir; ancak, oyunun ‘söz edimleri’ne göre biçimsel analizi, karakterlerin kullandıkları söz edimleriyle ulaşılan ‘gerçek etkisel güç’ gerisinde kendi varlıklarını kanıtlama gereksinimine dair ‘istenilen etkisel güç’ ögesinin yer aldığını ve sözlerinin kendi ‘olumsuz imaj’larının zedelenmesini engellemek için kullandıkları güç araçlarından öteye gitmediği açıklık kazanır. Bu doğrultuda, Hizmetçi, Profesör ve Öğrenci karakterlerinin kişiliklerine ve aralarındaki güç ilişkilerine dair söylenilmeyenlerine kullandıkları ifadelerin ‘söz edimleri’ne göre biçimsel analiziyle açıkça ulaşılır.

Karakterlerden öncelikle Hizmetçinin ‘şematik bilgi’ye göre ‘sosyal güç’ ve ‘kurumsal güç’ açısından ondan daha güçlü olduğu için saygı göstermesi gerektiği Profesöre karşı ‘kişisel üstünlük’ sergilediği ve kendi ‘olumlu imaj’ını korumak adına kullandığı ‘söz edimleri’yle Profesörü bastırdığı dikkat çeker. Hizmetçinin Profesöre uyguladığı baskı ilk olarak kullandığı ‘uyarı söz edimleri’nde görülür. Örneğin, derse başlayacağı sırada söylediği “Özür dilerim, Efendim, ama lütfen dikkatli olun” şeklindeki emir yapısında kurulmasına rağmen ‘uyarı eylemi’ni gerçekleştiren ‘söz edimi’yle ve “Mösyö! Mösyö!” (Ionesco, 2000: 188; 197) hitap

sözcükleriyle aritmetik dersine devam etmesini engellemeye çalışarak onun ‘olumsuz imaj’ına zarar verir. Hizmetçi, sürekli uyarılarıyla susturmaya çalıştığı Profesöre karşı bu üstünlüğünü benzer şekilde ‘azarlama’ ve ‘sorgulama’ eylemlerini gerçekleştiren ‘söz edimleri’yle onu zayıflığa indirgeyerek de sürdürür. Örneğin, Profesör tüm uyarılarına rağmen dersine devam ederek Öğrencide dış ağrısına neden olduğunda kullandığı ‘olumlu imaj zedeleyici’ “Ne dedim sana!” ‘söz edimi’ ile onu azarlar; Öğrenciyi öldürmesine tepki olarak kullandığı ‘tarz ilkesini’ çiğneyen “Öyleyse, öğrencinden memnunsun?” şeklindeki bildiri yapısında kurulmasına rağmen ‘suçlama’ eylemini gerçekleştiren ve soru işareti almasıyla ‘yazımsal sapma’ya uğratılan ‘dolaylı söz edimi’yle onu psikolojik baskıya maruz bırakır; asıl ‘istenilen etkisel gücü’ öğrencinin ne kadar öğrenip öğrenmediğine dair bilgi almak değil, Öğrenciyi ölüme terk ettiği için onda pişmanlık duygusu uyandırmak olan “Dersinden çok şey öğrendi?” ‘dolaylı söz edimi’yle onda suçluluk duygusu uyandırır; ve Öğrencinin ölümünden sorumlu olduğunu kabullenmediğinde kullandığı soru yapısında kurulmalarına rağmen ‘istenilen etkisel güç’leri ‘sorgulama’ olan “Kimdi öyleyse?”, “Başka kimdi?”, Ben mi?” ve “Ya da kedi mi?” (Ionesco, 2000: 211; 215) gibi hem ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen ‘olumlu imaj zedeleyici’ ve ‘olumsuz imaj zedeleyici’ ‘dolaylı söz edimleri’yle onu küçük bir çocukla özdeşleştirerek benliğine saldırır. Bu azarlamaları karşısında Profesörün sessizliğe indirgenişiyle ise, üstelik, bildiri yapısında kurulmasına rağmen soru işareti olarak ‘yazımsal sapma’ya uğratılan “En azından bunu yaptığın için üzgünsün?” (Ionesco, 2000: 216) şeklindeki ‘istenilen etkisel gücü’ haksız olduğunu kanıtlamak olan ‘dolaylı söz edimi’ne başvurarak, öfkeli bir annenin ciddiyetiyle ondan bağımsız olamayacağını farkına varmasını ister. Sosyal zayıflığını unutan Hizmetçinin

Profesör karşısında öfkeli bir anne rolünü üstlenmesi, bu doğrultuda, Profesörün akademik kimliği ile örtüşmeyen bir özgüven eksikliği yaşadığına ilişkin bilgi verir. Hizmetçi Profesör karşısındaki üstünlüğünü, son olarak, Profesör suçunun anlaşılacağından endişe duyduğunda ona söylediği “Endişelenmeyin...bu arada önlüğüyle örtmen en iyisi” (Ionesco, 2000: 217) ‘tavsiye söz edimi’yle onu teselli ederek kanıtlar. Profesör “geçmişte kalmış ve aynı zamanda müstakbel kurbanlarını içine alan uzamı”nın “öldürücü gerçekliği”nde (Ertekin, 2009: 355) sakladıkları ölünün açığa çıkacağından korktuğu için “Ya içlerinde ne olduğunu sorarsa biri?” sorusunu sorduğunda ise “Dert etme bunu. Boş olduklarını söyleriz” (Ionesco, 2000: 217) gibi ‘söz edimleri’ni kullanarak ona bağımlılığını derinleştirir. Bu doğrultuda, Profesör karşısındaki tavsiyeleriyle Hizmetçinin “rahip” görevini üstlenerek “çoğunlukların, kilisenin ve seküler otoritelerin iş birliğini sembolize ettiği” sergilenirken, her ikisinin de “egemenlik”, “aldatma” ve “toplum saldırı”nı gerçekleştirdiklerine de (Walker, 1997: 153) açıklık getirilir. Hizmetçinin işlediği cinayetten dolayı Profesöre ‘sorgulama’ ya da ‘azarlama’ ‘söz edimleri’ yöneltmesine rağmen sonrasında kullandığı ‘tavsiye edimleri’yle cinayeti örtmeye çabalaması ve Profesörün cinayet işleyebilecek kadar acımasızken “Affet beni!” (Ionesco, 2000: 215) yalvarışıyla kendini çaresiz göstermesi, her neden otoriter güçlerin güvenirsizliğine ışık tuttuklarını kanıtlar niteliktedir.

İkinci olarak Öğrencinin ‘söz edimleri’ne göre biçimsel analizi, akademik yetersizliğine ve Profesörün ‘imaj’ını tehdit edişine dikkat çeken ‘sorular’a yöneldiğine vurgu yapar. Öncelikle, Öğrencinin akademik yetersizliği Profesörün sorduklarına sürekli olarak ‘soru edimleri’ ile karşılık verişiyile ve doğru bildikleri hakkında bile onaylanma gereksinimi hissedişiyile sergilenir. Örneğin, mevsimleri

doğru saymasına rağmen “Mevsimlerimi gerçekten biliyorum, değil mi, Efendim?” diye sorarak ve ‘bildiri yapısı’nda kurulmasına rağmen soru işareti alarak ‘yazımsal sapma’ya uğratılan “Bu durumda küçük sayılar büyük sayılardan daha büyük olabilir?” (Ionesco, 2000: 185; 191) şeklindeki ‘dolaylı söz edimi’ni kullanarak Profesörün onu onaylamasını ister. Üstelik, Profesör “Dört eksi üç?” diye sorduğunda kullandığı “Dört eksi üç?... Dört eksi üç?”, “Dört?”, “Öyleyse üç?”, “Dört eksi üç... dört eksi üç... dört eksi üç?” (Ionesco, 2000: 190) gibi ‘eksiltili’ ‘soru söz edimleri’nin gösterdiği gibi bildiklerinden şüphe duyarak doğru cevap vermekte zorlanır. Oyundaki önvarsayımlara göre doktora adayı olduğu bilinen Öğrencinin sürekli olarak ‘soru söz edimleri’ne yönelmesi bu doğrultuda hem akademik hem de kişisel anlamdaki yetersizliğine açıklık getirir ve onaylanmaksızın bildiklerinin doğruluğuna güvenemeyecek kadar kendinden şüphe ettiğine ışık tutar. Yanıt vermesi beklenirken özgüven eksikliği ve akademik yetersizliği ile ‘uygunluk ilkesi’ni çiğneyerek ‘soru söz edimleri’ne yönelen Öğrencinin Profesöre meydan okuyarak ‘olumsuz imaj’ını zedeleyişi ise onu cevaplamakta zorlandığı sorulara maruz bırakışıyla sergilenir. Üç birimden neden iki ikinin çıkarılmayacağına dair Profesörle diyalogundaki kullandığı ‘söz edimleri’, Profesörün ‘imaj’ını nasıl tehdit ettiğini kanıtlar niteliktedir:

ÖĞRENCİ: Üç birimden iki birim çıkarılabilir, ama üç üçten iki iki çıkarılabilir mi? Ve bir birimden üç sayı?

PROFESÖR: Hayır, Matmazel. Çıkarılamaz.

Öğrenci: Ama neden, Efendim?

PROFESÖR: Nedeni yok, Matmazel.

ÖĞRENCİ: Neden nedeni yok, Efendim? Hepsi aynı oldukları için mi?

PROFESÖR: Bu böyledir, Matmazel, açıklanamaz. İçindeki matematiksel hisle anlarsın. Bu hisse ya sahipsin ya da sahip

değilsindir. (Ionesco, 2000: 196)

Profesöre yönelttiği “Üç birimden iki birim çıkarılabilir, ama üç üçten iki iki çıkarılabilir mi?” ve “Ve bir birimden üç sayı?” sorularına “Hayır” cevabını alan Öğrenci, ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen “Ama neden, Efendim?” ve “Neden nedeni yok, Efendim?” (Ionesco, 2000: 195) gibi baskıcı sorularıyla Profesörü ona akılcı bir açıklama sunmaya zorlar. Öğrencinin bu doğrultuda kullandığı ‘soru söz edimleri’, Öğrencinin başkaldırıda bulunduğu dair bilgi verirken, Profesörün açıklamada bulunmak yerine “Bu böyledir, Matmazel, açıklanmaz” (Ionesco, 2000: 196) diyerek kendi ‘olumlu imaj’ının tehdit edilmesini engellemeye çalışması başkaldırısının önemsizliğine dair bilgi verir. Böylece, bireyin otoriter güçler karşısında sessizliğe indirgenmeye mahkûm edildiğine de açıklık getirilir. Üstelik, her ikisinin de uzlaşmaya varamadıkları düşünüldüğünde ise, “zihinlerinin farklı çalıştığı ve hiçbir zaman kesişmeyeceği” (Esslin, 1961: 108) kanıtlanarak soru yapısında kurulmalarına rağmen ‘istenilen etkisel güç’leri ‘meydan okumak’ olan Öğrencinin ölümünün gerisinde yer alanın iletişime yer vermeyen aralarındaki derin mesafenin olduğuna da açıklık getirilir.

Son olarak Profesörün ‘söz edimleri’ne göre biçimsel analizi, başlangıçta tereddütle yaklaştığı Öğrencinin başkaldırıya geçmesiyle birlikte kendi ‘olumsuz’ ve ‘olumlu’ ‘imaj’larını korumak adına aritmetik ya da filoloji ile ilgili sorularıyla, emirleriyle ve tehditleriyle onun üzerinde egemenlik sağlamaya çabaladığına dikkat çeker. Başlangıçtaki tanışma sahnelerinde gözlemlendiği gibi Profesör Öğrenciye öncelikle kendi ürkekliğini kanıtlayan tereddütle dolu sorularıyla yaklaşır. Örneğin, ‘bildiri yapısı’nda kurulmalarına ‘istenilen etkisel gücü’ cevap almak ve onaylanmak

olan “Siz...şey...Sanırım siz gerçekten...şey...yeni öğrencisiniz?”, “Eğer sormama izin verirseniz... zaten diplomanız var?”, “Kitaplarını ve defterlerini yanında getirdin?” ve “Doğru saymayı biliyorsun?” (Ionesco, 2000: 183; 186; 187; 190) gibi ‘soru söz edimleri’ ile öğrenmek istediklerini ‘doğrudan’ sormakta tereddüt eder. Kendi ürkekliğine ışık tuttuğu gibi Öğrencinin ‘imaj’ını pekiştirdiğini de ima eden bu ‘dolaylı soru söz edimleri’, ancak, Öğrenciyi kendi benliğine tehdit olarak görmesiyle birlikte yerini ‘istenilen etkisel gücü’ sessizleştirmek olan ‘söz edimleri’ne bırakır. Tehdit olarak gördüğü Öğrenci üzerinde bu şekilde egemenlik elde etmek isteyen Profesör, örneğin, birbiri ardına sıraladığı ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen “Bir artı bir kaç eder?”, “İki artı bir kaç eder?”, “Üç artı bir?” ve “Dört artı bir?” gibi sorularla doğru yanıtı alana kadar ona psikolojik baskı uygular ve “Bunlar çubuklar, Matmazel, çubuklar, anlıyorsun?” ya da “Bu örnekler İspanyolcadan kökenlidir, umuyorum anladın?” (Ionesco, 2000: 189; 195) gibi ‘dolaylı söz edimleri’ ile söylediklerini anlamaktan başka yolunun olmadığını ima eder. Kendini kanıtlama gereksinimiyle başvurduğu ve Doubrosky’nin (1959) ifadesiyle “dilın esas anlamda sistematik bir hezeyandan öteye geçmediğini” kanıtlayan mekanik sözleriyle (7) yönlendirdiği bu baskıcı tutumunu, benzer şekilde, “Şimdi söylediğimi tekrarlayın!”, “Sessizlik”, “Bilginizle gösteriş yapmayın!”, “Sessiz olun”, “Yerinize oturun”, “Sözümü kesmeyin” ve “Bu cümleyi Romancaya çevirin” (Ionesco, 2000: 195; 199; 200; 206) gibi ‘emir söz edimleri’ ile sürdürerek, Öğrencinin onu sorgulamaksızın kabullenmesi için saldırıya geçer. “Görünüşte zararsız olan öğretmen-öğrenci güç ilişkisinin gerisinde bile şiddet ve baskının, saldırganlık ve sahiplenmenin, zulüm ve ihtirasın yer aldığını” (Esslin, 1961: 110) kanıtlayan bu tepkisini, üstelik, Öğrenci “Evet, Efendim. Dişim ağrıyor” sözleriyle şikâyet

ettiğinde yanıt olarak verdiği “Devam ediyoruz. Devam ediyoruz” (Ionesco, 2000: 202) şeklindeki ‘bağıntı ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyerek onu dinlemek istemediğini ve bu nedenle susması gerektiğini ima eden ‘dolaylı emir söz edimi’yle derinleştirerek, kullandığı “Eğer kontrolümü kaybedersem...”, “Sessizlik! Yoksa kafanı uçuracağım!”, “Sessiz ol, öyleyse! Tek kelime bile duymak istemiyorum senden!”, “Burada emirleri ben veririm, anlıyorsun?”, “O kulaklarını koparırım, canım, ve böylece artık sana ağrı vermezler” ve “Haddini aşıyorsun!” (Ionesco, 2000: 207; 209; 211; 213) gibi tehditkâr ‘söz edimleri’ ile doruğa ulaştırır. Profesörün ‘tehditkâr söz edimleri’yle, Öğrencisi karşısındaki baskınlığı sergilenirken, bu tehditlere asıl anlamda kendi bireysel varoluşunu kanıtlamak adına başvurmak zorunda kaldığı düşünüldüğünde ise, taktığı otoriterlik maskenin gerisindeki varoluşunun gerçek hiçliği ile yüzleşemediği ve zayıflığını bastırmak adına ‘imaj zedeleyici’ ‘söz edimler’le başvurmak zorunda kalacak kadar çaresizlik yaşadığı sonuçlarına ulaşılır. Ionesco’nun varlığın dilde yok edilişine ve dil ile varoluşun eş zamanlı birlikteliğinin imkânsızlığına vurgu yapmak için kullandığı “Var olmak ve dil kullanmak bana kabul edilemez gelir” (1963: 128) ifadesi, Profesörün ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen ‘soru’, ‘emir’ ve ‘tehdit’ ‘söz edimleri’ ile ulaştığı dil yoğunluğunda aslında bireysel varlığından sıyrılmış zayıf bir ruh taşıdığını kanıtlar niteliktedir.

5.6. *Ders*’te Konuşma İlkeleri

Ders, “Tamam, tamam, Geliyorum” ve “Günaydın, Matmazel” (Ionesco, 2000: 181) gibi başlangıçtaki ifadelerinin gerçek yaşama aitliğiyle, karakterlerinin yüzeysel yapıda ‘istenilen etkisel güce’ ulaştıkları sıradan bir konuşma sürdürdükleri izlenimini verir; ancak, oyunun Grice’ın ‘konuşma ilkeleri’ne göre biçimsel analizi,

kendilerine ait isimlerinden yoksunlaştırılarak sadece toplumsal anlamlarıyla sunulan Hizmetçi, Öğrenci ve Profesör karakterlerinin ‘gerçek etkiel güce’ ulaşabilmek için bilerek ya da örtük bir şekilde ‘nitelik’, ‘nicelik’, ‘tarz’ ve ‘bağıntı’ ilkelerini çiğnediklerini ve böylece *Jack ya da Boyun Eğme*’deki Jack’in “Ah, kelimeler, ne suçlar işlenir adınızla” (Ionesco, 1982: 86) ifadesini kanıtlayarak sözlerin birer güç aracına dönüştüğünü sergileyen söylenilmeyenlerle dolu ve sıradanlıktan öte bir diyalog içinde yer aldıklarını gösterir.

Sıradan görünümlü sözleriyle beklenmedik edimler gerçekleştiren *Ders* karakterleri, öncelikle, mecaz anlamlı ifadeler kullanarak ‘nitelik ilkesi’ni çiğnerler. Profesörün dilin oluşumu ile ilgili Öğrencisine yönelttiği kişiselleştirmelere ve metaforlara yer veren ifadelerinde, örneğin, ‘nitelik ilkesi’nin çiğnendiği açıkça gözlemlenir:

PROFESÖR: Sesler, Matmazel, sağır kulaklara düşmesinler diye havadayken kanatlarından yakalanmalıdırlar. Buna bağlı olarak bir şey söyleyeceğiniz zaman, boynunuzu ve çenenizi olabildiğince kaldırmanız ve ayak parmaklarınızın ucunda dimdik durmanız tavsiye edilir, bakın, işte böyle, gördüğünüz gibi...

ÖĞRENCİ: Tamam, Efendim.

PROFESÖR: Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin...ve ciğerlerinizin ve ses tellerinizin tüm gücüyle sesleri çıkarın. Bunun gibi. İzleyin beni: ‘Kelebek’, ‘Evreka’, ‘Trafalgar’, ‘Biberlik’. Bu şekilde çevredeki havadan daha hafif bir sıcak havaıyla dolan sesler, artık sağırların gerçek mezarları olan uçsuz çukurlara, kulaklara düşme tehlikesi yaşamadan uçuşurlar, uçuşurlar. Hızlı bir şekilde tüm sesleri çıkarırsanız, sesler otomatik bir şekilde birbirlerine tutunup heceler, kelimeler, belki de tümceler, yani önemli, önemsiz kümelenmeler, tamamen anlamsız, rastlantısal, ama bu nitelikleri sayesinde havada düşme riski olmadan oldukça yüksekte kalabilen sesler oluştururlar. Sadece anlam yüklü, önemli kelimeler, dibe çökerler ve sonunda yenik düşerler, küçük parçalara ayrılarak...

ÖĞRENCİ: ...sağır kulaklara düşerek.

PROFESÖR: Çok doğru, ama sözümü kesmeyin...ve büyük bir karmaşada...ya da balon gibi patlayarak; ve böylece, Matmazel... (Ionesco, 2000: 200-201)

Görüldüğü gibi, Profesör “Sesler, Matmazel, sağır kulaklara düşmesinler diye havadayken kanatlarından yakalanmalıdırlar” ifadesinde sesleri kuşlarla özdeşleştirerek onlara uçabilme yeteneğini yükler; “birbirlerine tutunduklarını” ya da “yenik düştüklerini” belirterek sesleri kişiselleştirir; ve sonrasında sesleri “balon”a (Ionesco, 2000: 200; 201) benzetir. Seslerle ilgili bu mecazlı anlatımına üstelik kulaklar için de başvurarak onları tanımlamak için “sağırların gerçek mezarları olan uçsuz çukurlar” (Ionesco, 2000: 201) metaforunu kullanır. Profesörün mecazlı anlatıma başvurarak ‘nitelik ilkesi’ni çiğnemesiyle, Öğrencinin onu anlamasını zorlaştırarak onun üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçladığına ulaşılırken, “hece”, “kelime” ve “tümce” gibi terimlerle dolu ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen bu ifadelerinin Öğrenci tarafından anlaşılmadığı dikkate alındığında, Profesörün amacına ulaşarak Öğrenciyi zayıflığa indirgediği, Ionesco’daki “terimlerin mekanik kombinasyonunun düşüncelerin özgüdümlü birlikteliklerini yansıttığı” ve “her şeyi söyleyebilen sözcüklerin hiçbir şey söylemediği” (Doubrosky, 1959: 7) kanıtlanarak, dilin anlamdan soyutlanarak nasıl yalnızca bir sömürge aracı konumuna geldiğine açıklık getirilir. Bunun sonucunda ise, benzetmelere ya da metaforlara yer vererek ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen ve entelektüellik izlenimi veren ifadelerin gerisinde modern bireyler arasındaki derin iletişim kopukluğunun saklandığı sergilenirken, Profesörün terimlere ve mecazlı ifadelere yer veren ‘nitelik ilkesi’ni çiğneyen ifadelere başvurmasının ardında otoritesini kanıtlama gereksiniminin yer aldığı düşünüldüğünde, bireyin kendini kanıtlamak için inanmadığı sözlere sığınabilecek kadar kendinden soyutlandığı ve tanımlamaz derinlikteki bir varoluşsal çaresizliğe indirgendiği gösterilir.

Ders karakterleri, ikinci olarak, istenilenden daha az ya da daha fazla vererek ve sözlerinin ‘istenilen etkisel güce’ erişmesinde ısrarcı bir tutum sergileyerek ‘nicelik ilkesi’ni çiğnerler. Örneğin, Öğrenci Profesörün ona yönelttiği “Günaydın, günaydın. ...“Siz...şey...Sanırım siz...şey...yeni öğrencisiniz?” ifadesine “Evet, Efendim. Günaydın, Efendim” cevabıyla karşılık vermekle yetinmeyerek sözlerini “Gördüğünüz gibi tam zamanında geldim. Geç kalmak istemedim” (Ionesco, 2000: 183) açıklamalarıyla sürdürür. Yalnızca yeni öğrenci olup olmadığına dair belirli bir cevap vermesi istenen Öğrencinin Profesör tarafından bekletilmekten rahatsızlık duyduğunu ima eden ve ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyen “Gördüğünüz gibi tam zamanında geldim. Geç kalmak istemedim” sözleriyle istenilen bilgiden daha fazla bilgi vererek ‘nicelik ilkesi’ni çiğnemesi, ‘kurumsal güç’ ya da ‘sosyal güç’ açısından ondan daha üstün olan Profesöre geç kalışından dolayı sitem edebilecek kadar yüksek bir özgüvene sahip olduğuna dair bilgi verirken, en önemli olarak ise, doktora adayı olmasına rağmen halen “gri önlük” giymesinden ve “beyaz yakalılık” (Ionesco, 2000: 183; 181) takmasından da anlaşılabilceği gibi kurallardan kopamadığına açıklık getirir. Bekletilmekten duyduğu öfkeyi ifade etmek ve değerli olduğunu vurgulamak adına sorulmadığı halde tam randevu anına yetiştiğini belirterek ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen Öğrenci gibi Profesör de ‘nicelik ilkesi’ni çiğner ve ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen ifadeleriyle kendi ‘imaj’larını pekiştirmeyi hedefler. Öğrencisine sorduğu “Yedi artı bir?” sorusuna “Sekiz” şeklindeki doğru yanıtı almasına rağmen bu soruyu üç kez tekrarladığı sahnede, örneğin, Profesörün ‘nicelik ilkesi’ni çiğnediğini açıkça kanıtlanır:

PROFESÖR: Üç artı bir?

ÖĞRENCİ: Dört.

PROFESÖR: Dört artı bir?

ÖĞRENCİ: Beş.
PROFESÖR: Altı artı bir?
ÖĞRENCİ: Yedi.
PROFESÖR: Yedi artı bir?
ÖĞRENCİ: Sekiz.
PROFESÖR: Sekiz artı bir?
ÖĞRENCİ: Yine sekiz.
PROFESÖR: Çok iyi cevap. Yedi artı bir?
ÖĞRENCİ: Tekrar sekiz.
PROFESÖR: Mükemmel. Harika. Yedi artı bir? (Ionesco, 2000: 189)

Görüldüğü gibi, “Üç artı bir?”, “Dört artı bir?”, “Beş artı bir?” ve “Altı artı bir?” sorularına sırasıyla “Dört”, “Beş”, “Altı” ve “Yedi” cevaplarını alırken duraksamayan Profesör “Yedi artı bir?” sorusuna karşılık olarak “Sekiz” (Ionesco, 2000: 189) şeklindeki doğru yanıtı aldığı anda yanlış cevap almışçasına aynı soruyu üç kez tekrar eder ve ‘nicelik ilkesi’ni çiğner. Profesörün doğru yanıt almamışçasına mekanik bir şekilde “Yedi artı bir?” (Ionesco, 2000: 189) sorusunu üç kez tekrar ederek ‘nicelik ilkesi’ni çiğnemesi ve Öğrenci üzerinde psikolojik baskı kurarak onu sürekli cevap vermeye zorlaması, onun Öğrenciden aldığı yanıtı ya da sorduğu sorulara anlam yüklediğini ve asıl amacının Öğrenciden cevap almak değil yalnızca sözcükler aracılığıyla kendi otoritesini kabullendirmek olduğunu gösterir. Bu doğrultuda ise, Ionesco sözcüklerinin “anlama önem vermeksizin kullanılabileceği”, “anlama karşı geldikleri”, “farklı durumlar için kendilerine ait anlamlar edindikleri” ve “hatta şaşırtıcı yeni kimlikler kazandıkları” açığa çıkarken, en önemli olarak ise, “defalarca söylenildiklerinde hiçbir belirli tanımlama ile eşleşmeyen kendilerine ait bir anlama erişebilecekleri” (Bermel, 1975: 418) kanıtlanır. Öğrencinin “Yedi artı bir?” sorusuna doğru yanıt vermesine rağmen Profesörün ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen aynı sorusu karşısında itiraz etmeksizin hiç yanıt vermemişçesine mekanik bir şekilde tekrar cevap verdiği ve böylece kendi

kontrolünden sıyrılarak ısrarcı sorular karşısında sessizliğe indirgendiği düşünüldüğünde, tekrar edilerek ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen sözcüklerin ne kadar tehlike taşıdıklarına açıkça ulaşılır. Sözcüklerin tehdit ediciliğini sergileyen “Yedi artı bir?” (Ionesco, 2000: 189) sorusunda gözlemlendiği gibi, Profesörün baskıcı bir şekilde iki kulaktan bir kulak çıkınca bir kulağın kaldığını söylediği ve Öğrencinin ise bu durumda geriye iki kulağın kalacağına ısrar ettiği sahnede de sözcüklerin keskinliğini kanıtlar bir şekilde ‘nicelik ilkesi’nin çiğnendiği gözlemlenir:

PROFESÖR: Hayır. İki kulağınız var. Bir tanesini yiyorum. Kaç tane kalır?
ÖĞRENCİ: İki.
PROFESÖR: Bir tanesini yiyorum. Bir tanesini. ...
ÖĞRENCİ: İki.
PROFESÖR: Bir.
ÖĞRENCİ: İki.
PROFESÖR: Bir!
ÖĞRENCİ: İki!
PROFESÖR: Bir!!
ÖĞRENCİ: İki!!
PROFESÖR: Bir!!
ÖĞRENCİ: İki!!
PROFESÖR: Bir!!
ÖĞRENCİ: İki!!
PROFESÖR: Hayır, hayır, hayır. Öyle değil. Örnek...yeterince etkili değil. Dinle beni.
ÖĞRENCİ: Tamam, Efendim. (Ionesco, 2000: 193-194)

Profesörün “Bir”, “Bir!” ve “Bir!!” ifadeleriyle iki kulaktan biri yenildiğinde geriye bir kulağın kalacağını tekrarladığı ve Öğrencinin ise “İki”, “İki!” ve “İki!!” ifadeleriyle bu durumda iki kulağın kalacağı konusunda ısrar ettiği bu sahnede ‘nicelik ilkesi’ açıkça çiğnenir. Profesörün ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyerek sonucun ‘bir’ olacağını tekrar etmesi, Öğrenciye doğruyu anlatma amacı taşımayıp ‘olumsuz imaj’ının zarar görmesi durumunda otoritesini yitireceğinden korktuğu için ona kendi düşüncelerini kabul ettirmeyi ve böylece gücünü kanıtlamayı hedeflediğini belirtir.

İkiden bir çıkınca kaç kalacağı konusunda verdiği örneğin kulağın yenilmesi gibi şiddet içerikli olduğu dikkate alındığında daha fazla belirginleşen Profesördeki bu otorite amacı, sonuca dair kullandığı “Bir” ifadesinin her tekrarlandığında bir ünlem işareti daha alarak öncelikle “Bir!”e ve sonrasında ise ‘yazımsal sapmalı’ “Bir!!” (Ionesco, 2000: 194) ifadesine dönüşmesiyle de açıklık kazanır. Profesöre benzer şekilde Öğrencinin iki kulaktan birisinin yenilmesiyle iki kulak kalacağı konusunda ısrar ederek her söylenildiğinde bir ünlem işareti daha alışından öfkesinin giderek derinleştiğine açıklık getiren “İki”, “İki!” ve “İki!!” ifadeleriyle ‘nicelik ilkesi’ni çiğnemesi, onun da Profesöre meydan okuduğunu gösterirken, Profesörün “Hayır, hayır, hayır” itirazlarına “Tamam, Efendim” (Ionesco, 2000: 194) sözleriyle yanıt vererek tekrarlı ifadelerini terk etmesi, ‘nicelik ilkesi’ni çiğneyen ifadeleriyle sürdürdüğü bu meydan okuyuşunun Profesörün sözleri karşısında sessizliğe indirgenmeye mahkûm edildiğini belirtir. ‘Nicelik ilkesi’ni çiğneyen ifadelerin ‘istenilen etkisel gücü’nün anlam ifade etmek değil, karşıdaki bireyi bastırmak olduğunu açığa çıkaran bu durum ise, Kimbrough’un (2011) belirttiği gibi, “dile getirmenin, ses ve anlam arasındaki boşluğu kapatamadığını ve sonuç olarak sözcüklerin anlam sunamadıklarını” (187) kanıtlayarak, konuşmada ‘nicelik ilkesi’nin çiğnenişinin gerisinde dilin anlamdan soyutlanışının ve modern bireylerin anlaşılacakları yanılgısına kapılarak mekanik bir şekilde sözcükleri seslendirmelerinin yer aldığını ortaya koyar.

Ders karakterleri, üçüncü olarak, kullandıkları belirsiz, karmaşık ya da tutarsız ifadelerle ‘tarz ilkesi’ni çiğnerler. Karakterlerden Profesörün filoloji dersinde İspanyolcanın kökeni hakkında Öğrenciye sunduğu ifadeleri, örneğin, ‘tarz ilkesi’ni açıkça çiğner:

PROFESÖR: İspanyolca, Matmazel, arasında İspanyolca, Latince, Fransızcamız, Portekizce, Romence, Sardinyaca ya da Sardanapalca, İspanyolca ve yeni -İspanyolca, ve Türkiye'nin Yunanistan'ın komşusu olduğu ve Yunanistan'ın senden ya da benden Türkiye'ye daha yakın bulunduğu dikkate alındığında bazı durumlarda Yunancaya her ne kadar yakın olsa da gayet mantıklı bir şekilde Türkçenin de bulunduğu bütün yeni-İspanyolca dillerin doğdukları ana dildir: bu dilbilim kuralının bir kez daha kanıtıdır, coğrafya ve filolojinin ayrılmaz ikili olduklarını gösteren... Not alabilirsiniz, Matmazel. (Ionesco, 2000: 199)

İspanyolcanın Latince, Portekizce ya da Romence gibi dillerin kökenini oluşturduğunu ifade eden Profesör, kökeni İspanyolca olduğunu söylediği bu gibi dillerin arasında aynı zamanda Türkçenin de olduğunu belirtirken “Türkiye'nin Yunanistan'ın komşusu olduğu ve Yunanistan'ın senden ya da benden Türkiye'ye daha yakın bulunduğu dikkate alındığında bazı durumlarda Yunancaya her ne kadar yakın olsa da gayet mantıklı bir şekilde Türkçenin de bulunduğu” (Ionesco, 2000: 199) açıklamasını kullanarak, ifadelerinin bütünlüğünü bozar ve anlam karmaşasına neden olur. Profesörün kökeni İspanyolcaya dayanan dilleri sıralarken Grice'ın konuşma ilkelerine uyarak kısa ve net cümleler kullanmak yerine Türkçeden bahsederken sözlerinin anlaşılmasını zorlaştıran ve anlatım ahengini bozan Türkiye ile ilgili bu gibi gereksiz bilgilerle ‘tarz ilkesi’ni çiğnemesi, bütünlükten yoksun ifadeleri gibi zihninin de ezberlenmiş bilgilerin ağırlığında bütünlükten yoksunlaştığını ve bütünden kopararak aitliklerini kaybeden parçalar gibi hiçbir yere tutunamayarak tanımlanamaz bir karmaşa yaşadığını gösterir. Ayrıca, Profesörün İspanyolca diliyle ilgili Öğrencisine anlattığı ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen bu ifadelerinde ‘nicelik ilkesi’ni çiğnercesine ısrarcı olması, Ionesco karakterlerinin “dilini bilgi ve ifadenin en önemli aracı olduğu” ve “gerçeğin tam açıklamasının” dile bağlı olduğu yanılgılarına kapılarak yoğun bir şekilde “dile” ve “kendilerine ait

önemsiz söz biçimlerine” başvurduklarına açıklık getirirken, Profesörün bu ısrarcı sözlerine rağmen Öğrenci tarafından anlaşılmaması, “tuhaf bir anlam arayışında sıkışan” Ionesco bireylerinin konuşmalarının hiçbir anlam ifade etmediğini ve bu nedenle seslerini duyurabilmelerine yönelik tek yöntemin “sessizlik” olduğunu (Kimbrough, 2011: 187) sergiler. Bu doğrultuda, Profesörün ‘tarz likesi’ni çiğneyen karmaşık bilgi parçalarıyla yüklü ifadelerinin Öğrenci tarafından sürekli olarak sessizlikle eş değer olan “Dışım ağrıyor” (Ionesco, 2000: 202) ifadesiyle karşılanması, sözlerin hiçbir anlam etmediğini kanıtlarken, Profesörün bu şikâyet karşısındaki ‘imaj zedeleyici söz eylemleri’ de sessizliğin tepki ile karşılandığına dikkat çeker. Üstelik, Profesörün anlam kazanabilmek için kullandığı ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen ifadelerinin sadece Öğrencisi tarafından değil aynı zamanda kendisi tarafından da anlaşılmadığı dikkate alındığında ise, modern bireyin fark edilmek amacıyla inanmadığı sözlere sığınabilecek kadar derin bir varoluşsal boşluğa sürgün edildiği açığa çıkar. İspanyolca hakkında bilgi verdiği ifadelerinde ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen Profesör, benzer şekilde, Hizmetçisi tarafından ‘olumsuz imaj’ının tehdit edildiği anda kullandığı ‘istenilen etkiel gücü’ bağımsızlığını kanıtlamak olan ifadeleriyle de ‘tarz ilkesi’ni çiğner. Örneğin, Hizmetçi onu aritmetik dersine başlayacağı sırada dikkatli olması konusunda uyardığında “Gizli kapaklı sözleriniz tamamen gereksiz. Nasıl davranmam gerektiğini çok iyi biliyorum. Zaten, yeterince yaşıyım” diyerek işine karışılmaması gerektiğini ima eder ve filoloji dersini engellemeye çalıştığında “Yirmi bir yaşını geçtim, Marie!” (Ionesco, 2000: 188; 198) diye bağırarak, dolaylı bir şekilde ona susmasını emreder. Profesörün aritmetik ve filoloji derslerine başlamasını engellemeyi amaçlayan Hizmetçisinin ‘olumsuz imaj zedeleyici’ bu tutumuna esasen itiraz etmesine rağmen bu öfkeli tepkisini ona

doğrudan susmasını ya da oradan ayrılmasını emrederek gerçekleştirmek yerine ona “Yirmi bir yaşını geçtim, Marie!” ya da “Zaten nasıl davranmam gerektiğini çok iyi biliyorum” gibi ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyen ve dolaylı olmalarıyla ‘imaj zedeleyici’ zararı hafifletilmiş olan imalı ifadelerle seslenerek gerçekleştirmesi, dış evrendeki gerçekler ve kendi evrenindeki içsel istekleri arasındaki sıkışmışlığına dikkat çekerek, Hizmetçisine bağımlılığından rahatsızlık duyduğunu ancak rahatsızlık duyduğu bu tutsaklığın son bulması durumunda artık yaşayamayacak kadar özgüvensiz olduğunu bildiği için kontrol edilmeye dair duyduğu öfkesini cesurca ifade etmekte tereddüt ettiğine açıklık getirir. Oyun sonunda işlediği cinayetten dolayı Hizmetçisine “Affet beni!” (Ionesco, 2000: 215) yalvarışında bulunması, açıkça, Profesörün manipüle edilmekten hoşlanmadığını cesurca ifade etmek yerine bu memnuniyetsizliğini ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyen ifadelere başvurarak aktarmasının gerisinde Hizmetçisine bağımlı olmadan yaşamayacağına dair yüzleşmekten kaçındığı ürkütücü gerçeğin yer aldığını kanıtlar niteliktedir. ‘Tarz ilkesi’ni çiğneyişiyle çelişkili bunalımına eriştiren Profesör gibi Hizmetçi de ‘tarz ilkesi’ni çiğner ve ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen bu ifadeleriyle Profesöre karşı ‘kişisel üstünlük’ gösterir. Örneğin, Profesör “Zamanında bitireceğim” diyerek dersin süresini kontrol edebileceğini belirttiğinde ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen “Bunu daha önce de duymuştum. Bir de gerçekleştiğini görebilsem” (Ionesco, 2000: 211) ifadesini kullanarak Profesörün dersi daima tam anında bitireceğini söylemesine rağmen bunu hiçbir zaman gerçekleştiremediğini ima eder ve ‘kişisel üstünlüğü’nü kanıtlar bir şekilde onu azarlar. Ayrıca, Profesör “Artık sana ihtiyacım yok, Marie” dediğinde alaycı bir şekilde ‘tarz ilkesi’ni ‘açıkça’ çiğneyen “Öyleyse, öğrencinden memnunsun? Dersinden çok şey öğrendi?” (Ionesco, 2000: 215) sorularını ona

yönelterek, cinayeti yalnız örtmeyeceği için ona muhtaç olduğunu ima eder ve söylediklerini gerçekleştirmediği takdirde işlediği cinayeti ifşa etmekle onu tehdit eder. Üstelik, Profesör onu öldürmeye teşebbüs ettiğinde kullandığı “Biricik öğrencilerinizden değilim ben!” ve “Bıçağı aldığın yere koy” (Ionesco, 2000: 216) şeklindeki ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen meydan okuyucu ifadeleriyle ondan korkmadığını ve onun otoritesini asla kabul etmeyeceğini belirtir. Hizmetçinin ‘tarz ilkesi’ni çiğneyen ifadeleriyle Profesöre karşı ‘kişisel üstünlüğü’ kanıtlanırken, Profesörün Hizmetçiye yönelttiği ifadelerinde ‘tarz ilkesi’ni çiğnemesinin kendi güvenliğine tehdit olarak gördüğü ‘imaj zedeleyici eylemler’inin zararını hafifletme amacına ve yok edilme korkusuna dayandığına da açıklık getirilir.

Ders karakterleri, son olarak, birbirlerine ilişkisiz cevaplar vererek ‘bağıntı ilkesi’ni çiğnerler. Örneğin, Hizmetçi, Öğrencinin “Profesör evde mi?” sorusuna “Ders için mi geldiniz?” (Ionesco, 2000: 181) sorusuyla karşılık verir. Hizmetçinin Öğrenciye Profesörün evde olup olmadığına dair cevap vermesi beklenirken ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen “Ders için mi geldiniz?” (Ionesco, 2000: 181) sorusunu kullanması, evde saklamalarını gerektiren eylemlerde bulunduklarını ve bu sırlarının ifşa edileceğine dair sürekli olarak tedirginlik yaşadığını ifade ederken güvenliklerinin sona ermemesi için Öğrencinin asıl amacının ders almak olduğundan emin olmak istediğini belirtir. Profesör ve kendisinin ders adı altında ortaklaşa sürdürdükleri eylemlerinin devamını kontrol altına almak adına Profesörün evde olup olmadığını öğrenmek isteyen yeni Öğrenciye ders amacıyla mı geldiğini sorarak ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen Hizmetçi gibi, Öğrenci de sürekli olarak ‘bağıntı ilkesi’ni çiğner. Örneğin, Profesör “Dünyamızda, Matmazel, hiçbir şeyden emin olunamaz” diye sorduğunda bu düşünceyi onaylayan ya da reddeden ifadelerle karşılık vermesi

beklenirken, “Kar kışın yağar. Kış dört mevsimden biridir. Diğer üçü...şey...ilk...” ifadesini kullanarak kış mevsimi hakkında açıklamalarda bulunur; Profesör, “Çubukları saydığında, her çubuk bir birimdir, Matmazel! Şimdi söylediğimi tekrarlayın!” diyerek ondan söylediğini tekrarlamasını istediğinde “Bir birim, Matmazel! Şimdi söylediğimi tekrarlayın!” sözleriyle karşılık vererek duyduklarını birebir tekrar eder; ve benzer şekilde, Profesör “En şey olan...nasıl desem...en şey...çelişkili...evet, doğru kelime...en çelişkili olan yüzlerce eğitimsiz insan bu farklı dilleri konuşmaları” açıklamalarından sonra “Duydunuz mu? Ne dedim şimdi?” diyerek ondan işittiklerini belirtmesini talep ettiğinde “Ne dedim şimdi? (Ionesco, 2000: 185; 195; 209) sorusunu kullanarak ne işittiğini söylemek yerine Profesörün sorusunu tekrar eder. Öğrencinin ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyerek Profesörün sorduğu sorulara Profesöre ait olan “Bir birim, Matmazel! Şimdi söylediğimi tekrarlayın!” ve “Ne dedim şimdi ben?” (Ionesco, 2000: 195; 209) gibi ‘emir’ ve ‘soru’ edimleriyle karşılık vermesi, mantıklı düşünebilme yeteneğine sahip olmadığı için yalnızca mekanik bir şekilde cevap verebildiğini ve Profesörle iletişim kuramadığını gösterir. Düşünmeden verdiği mekanik yanıtlarıyla ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen Öğrenci gibi Profesör de ‘bağıntı ilkesi’ni çiğner. Örneğin, Öğrenci “Ah, başım!”, “Başım ağrıyor” ve “gözlerim” şeklindeki ifadeleriyle başının ve gözlerinin ağrıdığından şikayet ettiğinde ona ağrılarıyla ilgili önerilerde bulunması ve derse ara vermesi gerekirken, “Bıçak... Bıçak... Bıçak...” (Ionesco, 2000: 213) ifadesini kullanarak Öğrencinin bu şikâyetini duymamışçasına ondan ‘bıçak’ kelimesini telaffuz etmesini ister. Profesörün başının ve gözlerinin ağrıdığından şikayet eden Öğrencisine sağlıkla ilgili tavsiyelerde bulunmak yerine ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen “Bıçak... Bıçak... Bıçak...” (Ionesco, 2000: 213) sözleriyle karşılık vermesi, ona

karşı duyarsızlığına vurgu yaparken kendi ‘olumsuz imaj’ının zedelenmesini engellemek adına karşısındakini işitmemekte ısrar edebilecek kadar hırsın kölesi olduğuna da açıklık getirir. Bu doğrultuda ise, bireyin kendine ait sözlerinin sessizliğe mahkûm edildiğine, asıl sesinin ‘bıçak’ kelimesi gibi ezberletilmeye çalışılan mekanik sözcükler gerisinde bastırıldığına ve böylece duyarsız bir şekilde bireysel varlığından koparıldığına ulaşılır.

SONUÇ

Bu çalışmada Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*, Harold Pinter'in *Doğum Günü Partisi* ve Eugène Ionesco'nun *Ders* isimli oyunlarında kullanılan dil ve biçem özellikleri, biçembilimsel inceleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Oyunlardaki dil kullanımının ve dilsel ayrıntıların absürt bireyi kuşatan varoluş anlamsızlığına dair hangi anlamlara ulaştırdığına erişmede Mick Short'un *Şiirlerin, Oyunların ve Düzyazının Dilsel İncelenmesi*'nde belirlediği dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde kullanılan beş biçemsel yöntemi 'şema teorisi', 'konuşma sırası yapıları', 'incelik kuramı', 'söz edimleri' ve 'konuşma ilkeleri' esas alınmıştır. Biçemsel analiz doğrultusunda *Godot'yu Beklerken*'de, *Doğum Günü Partisi*'nde ve *Ders*'te kullanılan biçemsel özelliklerin sürgün edildikleri uzam ve zamanın gerçeklikleriyle kendi yanılsamaları arasında sıkışmış absürt karakterlerin bulanık evrenlerine ve çelişkili ilişkilerine dair sundukları satır arasındaki söylenilmeyenlere açıklık getirilerek, belirli tanımlamalarla ve özelliklerle sınırlandırılan Absürt Tiyatro dilinin aynı dönemde yazarak modern bireyi kuşatan aynı absürtlük hissine ilişkin bilgi vermelerine rağmen farklı bakış açılarına sahip olan her bir Absürt Tiyatro yazarıyla birlikte esasen değişkenlik gösterdiğine ve bu nedenle sabit kurallarla sistematik bir çerçeveye sığdırılamayacağına erişilir.

Absürt Tiyatro yazarı olarak Beckett, Pinter ve Ionesco'nun aynı absürtlük hissine vurgu yapmalarına rağmen sahip oldukları bireysel seslerin etkisiyle absürt bireye ve absürt evrene erişmede değişik biçemler kullanmalarıyla eriştirdikleri Absürt Tiyatro dilinin belirli özelliklerle sınırlandırılamayacağı sonucuna *Godot'yu Beklerken*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders* oyunlarının 'şema teorisi'ne, 'konuşma

sırası yapıları'na, 'incelik kuramı'na, 'söz edimleri'ne ve 'konuşma ilkeleri'ne göre yapılan biçimsel analizlerinin karşılaştırılmasıyla açıkça ulaşılır.

Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına öncelikle *Godot'yu Beklerken*'in, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in 'şema teorisi'ne göre biçimbilimsel analiziyle elde edilen verilerin dilsel değişkenliği ile açıklık getirilir. 'Şema teorisi'ne göre yapılan biçimsel analiz ışığında öncelikle Beckett, Pinter ve Ionesco'nun üçünün de oyunlarında sergiledikleri dramatik karakterlerini ve sırasıyla 'bekleme', 'doğum günü partisi' ve 'ders' adı altında sundukları eylemlerini ortak bilgiye ya da tecrübeler dayanan 'şemalar'la çeliştirdiklerine erişilir. Örneğin, önvarsayımlara göre başıboş bir serseri olduğu ve elli yaşından büyük olduğu bilinen *Godot'yu Beklerken*'deki Estragon'un "hendekte" uyuması, "yırtık pırtık giysiler" giymesi ve sadece "turp"la beslenmesi, onun 'fakir bir serseri' şemasına uyumlu olduğunu gösterirken, uyumak için bile Vladimir'in ninnilerine gereksinim duyması ve "Gogo hafif- dal yok kırılmak- Gogo ölmek. Didi ağır- dal kırılmak- Didi yalnız kalmak. Halbuki-" (Beckett, 2006a: 1; 4; 12; 62; 10) şeklindeki ifadelerinin de belirttiği gibi doğru söz dizimine uygun cümle bile kuramaması, 'yetişkin' şemasına uymadığını gösterir. Benzer şekilde, Vladimir'in Estragon'a 'olumlu imaj zedeleyici eylemler'le seslenmesi ve düşük yaşam tarzına sahip olması, onu başıboş bir 'serseri' şemasına uyumlu gösterirken, konuşmalarında "Ertelenen umutlar...şeyi perişan eder" (*The Holy Bible: King James Version*, Özdeyişler. 13: 12.) gibi İncil'den direkt alıntılara yer vererek "Kimin lafıydı bu?" (Beckett, 2006a: 2) diye merak etmesi, entelektüelliğine dair bilgi vererek şemalara göre duyarsız ve cahil olması beklenen bir 'serseri'den uzaklaştığını sergiler. Ayrıca, Pozzo'nun emirlerini yerine getirmesi, onun artıklarıyla beslenmesi

ve boynuna ip geçirilerek kontrol altına alınması, Lucky’yi ‘köle şeması’na uyumlu gösterirken, “farandol”, “jig”, “fandanjo”, “tango”, “mambo” ve “denizci dansları” gibi pek çok dans türünü bilmesi (Beckett, 2006a: 33) ve bozuk sözdizimli olsa da birçok düşünceyi hiç ara vermeden bir araya getirerek, ona sosyal üstünlük gösteren karakterlerin gerçekleştiremediği ‘düşünme’ eyleminde yer alması, ‘köle şeması’na uymadığını belirtir. Şemalarla çelişen Estragon, Vladimir ve Lucky gibi Pozzo’nun ise, “Ayağa kalk, domuz!” gibi ifadelerle Lucky’yi aşağılaması, “Biz buralı değiliz, efendim” diyen Estragon’a “Yine de insansınız” yanıtıyla saldırması ve kendinin “Tanrı’nın suretinde” yaratıldığını düşünecek kadar kibirli olması, ‘zalim bir efendi’ olduğu imajını verirken, “Umarım, benim yüzümden gitmiyorsunuzdur” diyerek Vladimir ve Estragon’a saygı göstermesi, “bütün güzel şeyleri” Lucky’den öğrendiğini söyleyerek Lucky’yi övmesi ve hatta ona “Benim Lucky’im” (Beckett, 2006a: 6; 15; 21; 26) diye hitap etmesi, ‘zorba’ şemasına tam olarak uyumluluk sağlayamadığını bildirir. Önvarsayımlara göre tanımlandıkları sosyal kimlikleriyle çelişkiler gösteren karakterleri gibi *Godot*’daki ‘bekleme’ eylemi de şemalarla çelişir; çünkü, ‘olay bilgisi’ne göre, ‘bekleme’ eyleminin umudu temsil etmesi gerekirken, Vladimir ve Estragon, *Godot*’yu beklerken zaman geçirmek amacıyla kendilerini “asmayı” düşünürler (Beckett, 2006a: 9) ve ‘asma’ eylemini de eğlendirici bir eylem olarak düşünerek, ‘anlamsal sapma’ya uğratırlar. *Godot*’ya benzer şekilde *Doğum Günü Partisi* de şemalarla çelişir. Örneğin, ortak bilgiye göre Stanley’e karşı ‘kurumsal üstünlük’ göstermesi beklenen pansiyon sahibi Meg “Haydi uslu bir çocuk gibi ye bakalım” gibi sözlerle Stanley’i adeta çocuğu yerine koyarak daha sonra kullandığı “Hiçbir yere gitme, Stan. Burada kal. Burası daha iyi olur senin için. Zavallı Meg’inden ayrılma” ifadeleriyle ona sevgilisiymiş gibi

davranırken “Elbisemi beğendin?” (Pinter, 1991: 14; 23; 53) sorusuyla ise müşterisi olarak mesafeli olması gerektiği Goldberg’e aşırı samimiyet gösterir. Benzer şekilde, Stanley de şemalarla çelişerek “Sen kötü bir karısın” ya da “Adama çayın yerine ekşimiş süt veriyorsun” ifadeleriyle Meg’e hakaret eder; pansiyon kendine aitmişçesine söylediği “Gelmeyecekler” ve “Gelmeyecekler diyorum sana” (Pinter, 1991: 16; 20) sözleriyle Goldberg ve McCann’ın gelişini engellemeye çalışır; “Benim için kötü bir şakadan ibaretsiniz” şeklindeki hitabıyla Goldberg ve McCann ikilisi karşında ‘anti-konformist’ bir portre sunmasına rağmen ikili tarafından maruz bırakılacağını hissettiği saldırıdan kaçınmak için gerçekte inanmadığı fikirler seslendirerek ve “Demek istediğim, bana bakınca, gerçekten... yani, gerçekte, öyle şey bir adam olduğumu -sorun çıkaran biri olduğumu düşünmezsiniz, değil mi?” gibi ürkeklik içeren sözlerle nefret ettiği kişiler önünde kendi benliğinden ödün vererek düşüncelerini korkmadan seslendirmesi beklenen ‘anti-konformist’ şemasından uzaklaşır; ve doğum gününde ona oyuncak davul alan Meg’e sinirlenmek yerine hediye aldığı anda öfkesi hemen geçen bir çocuk saflığıyla ona “Boynuma asayım mı?” (Pinter, 1991: 45; 40; 39) diye sorarak yetişkinden çok ötedeki bir çocuk rolünü üstlenir. *Doğum Günü Partisi* karakterlerinden ayrıca “Hiçbir toplum almaz seni” ve “Sen bir kalıntısın!” şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici’ eylemleri ile Goldberg ve McCann ‘zorba’ şemasına uyarlarken, “Annelerimizin yuvasında öğrendiğimiz aşka, samimiyete, şefkatin utanç vermeyen ifadesine ne oldu?” şeklindeki soruları ve “Kayıp gitti ellerimizden” (Pinter, 1991: 51; 52; 56) gibi duygu barındıran ifadeleriyle, masum ve duygusal bireylere ait maskeler takarak zorba şemasından uzaklaşırlar. Pinter, son olarak, şematik bilgiye göre heyecanı ve tazelenmeyi içermesi beklenen ‘doğum günü partisi’nde Stanley’in “Webber, dün ne

yapıyordun?” ve “Eşini neden öldürdün?” gibi psikolojik baskı kuran sorularla sorguya çekilmesiyle; “Yaşayamazsın, düşünemezsin, sevemezsin” ve “Bir kokudan ibaretsin!” gibi onur kırıcı ‘doğrudan’ ‘olumlu imaj zedeleyici söz eylemler’le aşağılanmasıyla; “Uuuuuhhhhh!” gibi gürültülere indirgenmesiyle; Meg, Lulu, McCann ve Goldberg karakterlerinin yaşlarıyla çelişkili bir şekilde oynadıkları “körebe” (Pinter, 1991: 47; 49; 52; 63; 85) oyununa dâhil edildikten sonra gözlüğünün kırılmasıyla; ve kendi benliğinden koparılarak ölüme mahkûm edilmesiyle şemalarla çelişir. Beckett ve Pinter’da gözlemlenen bu şematik çelişkiler, üçüncü olarak Ionesco’nun *Ders*’inde de gözlemlenir; çünkü, Hizmetçi, Öğrenci ve Profesör karakterlerinin fiziksel olarak ev gibi dış dünyanın tehdidinden yalıtılmış olması beklenen uzama hapsedilmeleriyle ve bilindik tanımlamalara büründürülmeleriyle ortak bilince ya da tecrübeler dayanan ‘şemalar’a uyumlu bir izlenim veren oyunda Hizmetçi itaat etmekle görevli olduğu Profesöre “Yalancı!”, “Seni küçük yalancı!”, “İğrenç domuz”, “Seni kurnaz tilki!” şeklindeki ‘doğrudan’ ve ‘açık’ ‘olumlu imaj zedeleyici eylemler’le saldırır; ön varsayımlara göre doktora adayı olduğu bilinen Öğrenci “gri önlük”le, önlüğünün üzerine taktığı “beyaz yakalıklık”la ve kolunun altında taşıdığı “çanta”sıyla okula yeni başlamış bir ilkokul öğrencisinin görüntüsüne bürünerek Profesör “Hangi sayı büyük olur, küçük sayı mı yoksa büyük sayı mı? sorduğunda verdiği “Özür dilerim, Efendim...ama büyük sayı ile ne demek istiyorsunuz? Ötekinden daha küçük olanı mı?” yanıtının da kanıtladığı gibi çıkarma işlemini bile yapmakta güçlük çeker; ve Profesör ise akademik kimliğine uygun bir şekilde kendinden emin olması gerekirken ‘olumlu incelik’ bildiren “Sizi beklettiğim içim nasıl özür dileyeceğimi bilmiyorum... Tam bitiriyordum... anlarsınız, Tam bitiriyordum... şey... Özür dilerim... Umarım beni

affedersiniz” gibi ifadelerle sürekli olarak Öğrenciden özür diler, oyun sonunda işlediği cinayeti öğrenen Hizmetçisi karşısında ürkek bir çocuk rolünü üstlenir ve Paris ve Bordeaux (Ionesco, 2000: 215; 216; 181; 192; 183-184) gibi tanınmış yerleri bilmekte tereddüt yaşayarak genel kültür eksikliği sergiler. Karakterlerinin toplumsal ve bireysel kimliklerinin çelişkileri sonucunda şemalarla çelişen *Ders*, son olarak, ‘ders eylemi’ne dair ‘olay bilgisi’ ve ‘durum bilgisi’ ile çelişir; çünkü, akademik düzeyde olması beklenen ders, “Kar kışın yağar. Kış dört mevsimden biridir” (Ionesco, 2000: 185) ifadesinin de gösterdiği gibi dört mevsimi konu edinir, basit çıkarma ya da toplama işlemlerinin nasıl yapıldığına vurgu yapar, ve şaşırtıcı bir şekilde ölümle sonuçlanır. Beckett, Pinter ve Ionesco’nun ‘şema teorisi’ne göre analizleri karşılaştırıldığında her üçünde yer alan karakterlerin de sosyal normlarca belirlenen kimlikleri ve sergiledikleri tutumlarının uyumsuzluğu ile ortak bilgiye ya da tecrübeler dayanan şemalarla çeliştikleri ve kendi gerçekleri ve dış evrendeki beklentiler arasında sıkıştıkları açıklık kazanır. Bu doğrultuda sergiledikleri şemalarla çelişen dramatik karakterlerle *Godot*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders*’in modern bireyin bölünmüşlüğüne vurgu yaptığına ulaşılır. Ancak, çiğnenmiş şemalarıyla üç yazar da bireyin kimlik bunalımı sunsa da şemalarla olan bu çelişkileri her bir yazar farklı biçimsel yöntemlerle gerçekleştirir. Şemalarla çelişen bütün Beckett, Pinter ve Ionesco karakterleri arasından *Godot*’daki karakterlerin kimsesiz bir evrende başıboşluğa itilerek alt sosyal sınıfa ait ‘incelik karşıtı’ ve argo terimlerle dolu bir dil kullandıkları, kahvaltı sahnesine yer verebilecek kadar bilindik yaşamdan izler taşıyan *Doğum Günü Partisi*’ndeki karakterlerin resmiyetten ötede bulunan günlük konuşma diline başvurdıkları, ve birbirlerine ‘Matmazel’ ya da ‘Mösyö’ gibi ‘olumlu incelik’ göstergesi sayılan hitap sözcükleriyle seslenen

Ders'teki bireylerin ise bilimsel terimler ve resmiyetle şekillenen bir dil kullandıkları dikkate alındığında, Beckett, Pinter ve Ionesco'nun üçünün de şemalarla çelişkiler sergilemelerine rağmen, bu çelişkileri sergilemede farklı uzam ve zamanlara ve farklı konuşma biçimlerine sahip bireyler seçerek biçemlerinde değişkenlik gösterdiklerine ulaşılır. Her üç yazar da absürtlük hissinin bireyde yol açtığı bölünmüşlüğe vermesine rağmen varoluş anlamsızlığına ve absürt evrendeki bütünlüğün yitirilmesine vurgu yapmak adına Beckett'in 'bekleme' eylemini, Pinter'in 'doğum günü partisi'ni ve Ionesco'nun ise 'ders' eylemini şemalarla çeliştirerek her birinin karakterlerini farklı bir eylemde sunması da, üstelik, biçemlerindeki farklılığa dair bilgi vererek, Absürt Tiyatro dilinin her bir yazarın biçem tercihinine göre yeni bir şekil aldığını ve bu nedenle absürtlüğe inmede belirli dilsel tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına açıklık getirir.

Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına ikinci olarak *Godot'yu Beklerken*'in, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in 'konuşma sırası yapıları'na göre biçembilimsel analiziyle elde edilen verilerin dilsel değişkenliği ile açıklık getirilir. Beckett, Pinter ve Ionesco'nun 'konuşma sırası yapıları'na göre analizi, üçünün de sundukları karakterlerin sözel savaşta yer aldıklarını, güçlü karakterlerinin manipüle edebildikleri diğer karakterlere konuşma hakkı tanımayarak onlara karşı baskınlık sergilediğini ve otoriter güce maruz kalan zayıf karakterlerinin yalnızca belirlenen konuşma konusunu takip etmeye zorlanarak konuşma sırası almaktan öteye geçememeleri sonucunda sundukları konuşmalarının psikolojik ve duygusal ihtiyaçların karşılandığı karşılıklı işbirliğine dayanan etkin diyalogları temsil etmeyerek iletişimsizliğin göstergesi olan anlamsız gürültülerden ibaret olduklarını ortaya koyar. Örneğin, *Godot*'nun 'konuşma sırası yapıları'na göre

analizi, Estragon “Neden bana yardım etmiyorsun?” diye sorduğunda Vladimir’in ona uygun cevap vermek yerine “Bununla birlikte, bazen o son anın geldiğini hissedirim. O zaman tamamen tuhaflaşıyorum” ifadesini kullandığını, “İncil’i hiç okudun mu?” şeklindeki sorusuyla onun yardım çılgınlıklarını bastırdığını, ve bazen “DEH-ŞETE” (“AP-PALLED”) kapıldığını ifade ederek onu konuşmadan soyutladığını gösterirken, Pozzo’nun ise ona “Kim söyledi bunu size?” diye soran Vladimir’i susturmak için ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen “Yine benimle konuşuyor! Böyle giderse, belli ki ahbab olacağız” yanıtını verdiğini ve üstelik “Düşün!”, “Dur!” ya da “Dön” (Beckett, 2006a: 2; 4; 3; 22; 35) konutlarıyla manipüle ettiği Lucky’ye ondan izinsiz konuşma hakkı bile tanımadığını açığa çıkarır. Benzer şekilde, *Doğum Günü Partisi*’nin ‘konuşma sırası yapıları’, Petey’in “Evet”, “Çok güzel”, “Kötü değil”, “Tamam” ya da “Bilmiyorum” gibi ifadelerle Meg’i sessizliğe indirgediğini, Stanley’in “Ne?” gibi sözcüklerle Meg’in sorularına kayıtsız kaldığını, ve McCann’in ‘Nat’ diye hitap ettiği Goldberg’i onaylamaktan öteye geçmeyen “Tamam, Nat” (Pinter, 1991: 9-10; 19; 46) gibi sözlerden ötede konuşmada herhangi bir anlam taşımadığını sergiler. Üçüncü olarak, *Ders*’in ‘konuşma sırası yapıları’, Öğrencinin özgüveniyle ve Profesörün ürkekliği ile şekillenen güç dengesinin değişerek Profesörün “Tamam, Efendim” sözleriyle Öğrenci tarafından onayladığında “Sessiz olun. Yerinize oturun. Sözümü kesmeyin” ‘emir söz edimleri’yle onun söz hakkı almasına karşı çıktığını ve Öğrenci “dişim ağrıyor” dediğinde onu duymazdan gelerek kullandığı “Önemi yok, böylesine küçük bir şey için duracak değiliz. Devam edersek...” (Ionesco, 2000: 200; 201) şeklindeki ‘olumlu imaj zedeleyici eylemi’yle onu adeta gürültüye indirgediğini gösterir. Bu doğrultuda, *Godot*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders*’ten her üçünün ‘konuşma sırası

yapıları’ da, sundukları karakterlerinin ‘istenilen etkisel gücü’ anlaşılmaya değil karşılardakini etkisizleştirmeye dayanan iletişimden yoksun edilmiş söz karmaşaları sergilediklerini ortaya çıkarır. Ancak, ‘konuşma sırası yapıları’ nı kuşatan kayıtsızlıkla örölü bu söz karmaşasında kesişmelerine rağmen her bir yazar oyununda yer verdiği ‘konuşma sırası yapıları’nda farklı biçemsel detaylar sergileyerek absürt bireyi saran iletişimsizliğe farklı biçimlerde ulaşır. Öncelikle, Beckett *Godot*’sundaki Vladimir ve Estragon’un konuşmalarında ‘istenilen etkisel güce’ erişemediklerini sergilemek için söz kesintilerine yer vermez. Söz kesintileri yerine ise karakterlerinin kendi dünyalarındaki dağınık düşüncelerle kaybolduklarını ima eden ‘bağıntı ilkesi’ni çiğneyen ifadeler kullanarak, karakterler arasındaki iletişim kopukluğunu sergilemek için yanıtsız bırakılmamalarına rağmen dinlenmeden cevap verilen sorulara, konuşmaya dâhil edilmek için düşünmeden sunulan yanıtlara ve yalnızca zaman geçirmek adına alınan konuşma sıralarınayer verir. Söz kesintilerine yoğunlaşmamasına rağmen karakterlerin ‘konuşma sırası yapıları’nda anlamsal kopukluğa yer vererek absürt evrendeki iletişim boşluğuna eriştiren Beckett’ten farklı olarak Pinter ise karakterleri arasındaki kopukluğu ‘konuşma sırası yapıları’nda ‘sessizlik’ ve ‘duraksamalar’a yer vererek sergiler. Diğer yandan, Ionesco karakterlerinin birbirlerinden uzaklıklarını sergilemek adına ‘konuşma sırası yapıları’nda ‘sessizlik’ ya da ‘duraksamalar’a yer vermek ya da Beckett gibi zaman geçirmek adına kullanılan bağıntısız kopuk düşünceler ve kelime oyunları sunmayıp Öğrenciye sorgulama hakkının tanınmadığını ve Profesörün yönettiği derse onaylama söz edimleriyle verdiği karşılıklarının bile bastırılmaya çalışıldığını gösteren mekanik dil kullanımına yönelir. Bu doğrultuda ise, Beckett, Pinter ve Ionesco’nun ‘konuşma sırası yapıları’ndaki biçemsel farklılıklarına

erişilerek, iletişimsizliğe inen Absürt Tiyatronun biçem açısından değişkenlik gösterdiğine ve sabit dilsel kurallarla şekillendirilemeyeceğine ulaşılır.

Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına üçüncü olarak *Godot'yu Beklerken*'in, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in 'incelik kuramı'na göre biçembilimsel analiziyle elde edilen verilerin dilsel değişkenliği ile açıklık getirilir. Beckett, Pinter ve Ionesco'nun 'incelik kuramı'na göre biçemsel analizi, her üç tiyatro yazarındaki başlıca tüm karakterlerin 'incelik' kurallarını yıkarak birbirleri ile iletişim kurmak yerine sözel bir savaş içerisine girdiklerini ve birbirleri üzerinde güç elde etmek için 'imaj zedeleyici eylemleri' kendilerine kalkan ettiklerini gösterir. Ancak, *Godot*'nun, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in her üçü de absürt bireyin kendini fark ettirmek ve yaşamda kalabilmek adına sergilemek zorunda oldukları 'incelik karşıtlığı'ni yansıtmada kesişmelerine rağmen, her biri 'imaj zedeleyici eylemler'i sunmada farklı biçemlere yoğunlaşırlar. Öncelikle, *Godot*'daki Vladimir'in Estragon'u susturmak için 'yazımsal sapmalı' "ANLATMA!" ya da "KES ŞUNU!" 'emir söz edimleri'ni kullanmasından, Estragon'un Vladimir'e saldırırken "Dokunma bana!", "Soru sorma!" ve "Konuşma benimle!" gibi ifadelerle yönelmesinden ve Pozzo'nun ise Lucky'yi kuklalaştırırken "Dur!", "Dön!", "Palto!", "Kırbaç!", "Daha yakına!", "Daha ileri!" ve "Sepet!" (Beckett, 2006a: 8; 9; 49; 16; 17) gibi manipüle edici yönlendirmelere başvurmasından anlaşılacağı gibi, Beckett sergilediği 'incelik karşıtlığı'nda 'emir söz edimleri'ne yoğunlaşarak sıklıkla 'doğrudan' ve zararı hafifletilmemiş 'açık' 'olumsuz imaj zedeleyici eylemler'e vurgu yapar. *Godot*'yu kuşatan 'incelik karşıtlığı'na erişmede zararı hafifletilmemiş 'açık' ve 'doğrudan' 'olumsuz imaj zedeleyici eylemlere' yoğunlaşan ve bu doğrultuda karakterlerinin düşük sosyal

statülerine de dikkat çeken Beckett'den farklı olarak Pinter ise 'incelik karşıtlığı'nı sunarken 'dilsel dolaylılık' sergileyen ya da klişelere dayalı 'imaj zedeleyici eylemler'e yoğunlaşır. Petey'in sürekli sorularından sıkıldığı Meg'i başından atmak için kullandığı "Git de hava al biraz" şeklindeki 'incelikli' izlenimini veren 'emir söz edimi'yle Monty'ye götürülmesini engellemek istediği Stanley için Goldberg ve McCann ikilisine söylediği "Nereye götürüyorsunuz onu?" şeklindeki soru yapısında kurulmasına rağmen 'Götürmeyin onu' ya da 'Onu götüremezsiniz' anlamlarını veren sorusunun, Lulu'nun Stanley'in dış evrene kapalı yaşam tarzını eleştirmek ve ona pencereyi açtırmak için kullandığı "Burası çok havasız" şeklindeki zararı hafifletilmiş 'dolaylı' 'olumsuz' ve 'olumlu' 'imaj zedeleyici eylem'inin, Stanley'in Meg'i aşağılamak için sorduğu "Söyleyin bana, Bayan Boles, benimle konuşurken, tam olarak karşınızda kimin bulunduğunu sordunuz mu hiç kendinize?" sorusunun ve Goldberg'in Stanley'e yönelttiği "Var olduğunu düşündüren nedir?" (Pinter, 1991; 70; 85; 25; 21; 52) ifadesinin 'tarz ilkesi'ni çiğneyerek 'dilsel dolaylılık' sergilemeleri, Pinter'ın 'incelik karşıtlığı'nı sunarken 'tarz ilkesi'ni çiğneyen 'dolaylı söz edimleri'ne vurgu yaptığını kanıtlar niteliktedir. Pinter'ın 'incelik karşıtlığı'nda klişelerin ezici gücünden yararlandığına ise, Goldberg'in Stanley'e hakaret ederken "İşe yaramazsın sen", "Günah kokuyorsun", "Kadınlığı kirletiyorsun", "Anasını kirleten!", "Din hainisin sen", "Sen bir kalıntısın!", "Hiçbir toplum almaz seni", "Vebasın sen", "Sen bir yıkıntısın" ve "Yıllardır şaşısın" gibi klişe tanımlamalara ve suçlamalara dayalı zararı hafifletilmemiş 'açık' ve 'doğrudan' 'imaj zedeleyici eylemlere' başvurusuyla ve "Neden bu kadar kötü davranıyorsun?" ve "Zamparalığın nereye götürüyor seni?" (Pinter, 1991: 47; 50; 51; 52; 82; 51) şeklindeki klişe sorulara yönelmesiyle açıklık getirilir. Son olarak, 'incelik

karşıtlığı'na erişmede zararı hafifletilmemiş 'doğrudan' 'açık' 'emir söz edimleri'ne başvurduğu açıklık kazanan Beckett'den ya da 'dilsel dolaylılık' sergileyen ve klişelere dayanan 'imaj zedeleyici eylemler'e yoğunlaştığına erişilen Pinter'dan farklı olarak Ionesco ise, yer verdiği 'Matmazel', 'Efendim' ve 'Mösyö' gibi resmi hitap sözcükleriyle karakterlerinin 'sosyal' ve 'kurumsal' güçleri kapsamındaki mesafelerini dikkate alarak birbirlerinin 'imaj'larını korudukları ve 'olumlu incelik'le şekillenen bir iletişime ulaştıkları izlenimini verdiği 'incelik karşıtlığı'na ulaşır. Örneğin, Hizmetçi Profesörün 'imaj'ını zedelerken kullandığı "Hayır, Mösyö, hayır!... Yerinizde olsam bunu yapmam" şeklindeki 'dilsel dolaylılık' sergileyen 'olumsuz imaj zedeleyici eylemi'nde ve 'tarz ilkesi'ni çiğneyerek susması gerektiğini ima eden "Tamam, Mösyö, tamam" (Ionesco, 2000: 198) şeklindeki 'olumsuz imaj zedeleyici eylemi'nde 'olumlu imaj pekiştirici' 'Mösyö' hitap sözcüğüne yer vererek, 'olumlu imaj pekiştirici' bu sözcüğün konuşmasındaki 'istenilen etkisel gücü' maskeleyici rolü aracılığıyla Profesörü akademik kimliğinden koparır ve onu adeta kendini gerçekleştirememiş savunmasız bir çocuk konumuna indirger. Benzer şekilde, Profesör de Öğrencisini hedef alan "Lafı ağzımdan aldınız. Bilginizle gösteriş yapmayın! Sadece dinleseniz daha iyi edersiniz" şeklindeki tehditkâr uyarılarında ya da "Sessiz olun", "Yerinize oturun", "Sözümü kesmeyin" ve "Ah, bırakın dişinizi" (Ionesco, 2000: 200; 204) gibi 'emir söz edimleri'nde saygı göstergesi sayılan ikinci çoğul şahıs zamiri 'siz' hitap sözcüğünü kullanarak, 'siz' hitap sözcüğünün 'incelik' sergilemesine rağmen Öğrencisinin hem 'olumlu imaj'ına hem de 'olumsuz imaj'ına zarar verir. Bu doğrultuda, Beckett, Pinter ve Ionesco'nun her üçünün de 'incelik karşıtlığı' ile şekillenmelerine rağmen 'incelik karşıtlığı'na erişmede her birinin farklı biçimsel yöntemler kullandıkları kanıtlanırken kuralsız ve

gerçeküstü dile dayandırılan Absürt Tiyatronun ‘incelik karşıtlı’ğını farklı biçemlerle sunabileceği gösterilerek Absürt Tiyatro dilinin değişmez dilsel özelliklerle sınırlı olduğu yanılığı da yıkılır.

Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına dördüncü olarak *Godot’yu Beklerken*’in, *Doğum Günü Partisi*’nin ve *Ders*’in ‘söz edimleri’ne göre biçembilimsel analiziyle elde edilen verilerin dilsel değişkenliği ile açıklık getirilir. Beckett, Pinter ve Ionesco’nun ‘söz edimleri’ne göre biçemsel analizi, üç yazarın da kullandıkları ‘söz edimleri’nde başlıca ‘korku’, ‘şiddet’, ‘şüphe’, ‘bulanıklık’, ‘bastırma’ ya da ‘tehdit’ gibi öğelere yer veren absürtlük hissine vurgu yaptıklarını ortaya koyar. Ancak, her üçü de yansıttıkları evrenin absürtlüğünde birbirlerine paralellik göstermelerine rağmen, absürtlük hissine erişmek için her bir yazar farklı ‘söz edimleri’ne yoğunlaşır. Öncelikle, acı verici bekleyişe hapsedildikleri evrenin bulanıklığı sonucunda sadece soyutlandıkları dış dünyaya dair değil aynı zamanda kendi düşüncelerine de şüphe besleyen, psikolojik çöküntüyle parçalandıkları andan öteye gidemeyen ve yanılsamalarla durağanlığa gömülüp gerçekleşenleri unutmak isteyecek kadar kendilerinden kaçınan *Godot* karakterlerinden Estragon’un Godot’nun ‘cumartesi’ günü geleceğini duyduktan sonra Vladimir’e “Ama hangi Cumartesi?”, “Bugün Cumartesi mi?”, “Pazar değil mi?”, “Ya da Salı?”, “Ya da Cuma?”, “Ya da Perşembe?” sorularını yöneltmesinden, Vladimir’in benzer şekilde Estragon’a “Dün akşam ne yapmıştık?” sorusunu sormasından ve körlüğe uğrayan Pozzo’nun “Saat kaç?”, “Akşam mı?” ya da “Neredeyiz?” (Beckett, 2006a: 7; 57; 78; 79) şeklindeki ‘soru söz edimleri’ ile sürekli yanıt arayışından anlaşıldığı gibi, Beckett absürtlük hissini iletmek için bireyi kuşatan şüphenin ürkütücü cevaplanamazlığına vurgu yapan ‘soru söz edimleri’ne

yoğunlaşır. Diğer yandan *Doğum Günü Partisi*'ndeki Meg'in "Lütfen de" ya da "Önce pardon de" gibi 'emir söz edimleri' ile Stanley'e nasıl çay istenildiğini öğretmesinin, Goldberg'in McCann'e "Işığı kapat ve feneri yak", "Işığı aç, McCann", "Bekle!", "Gel buraya", "Kes şunu" ve "Getir onu, McCann" ya da tüm harflerinin büyük olmasıyla 'yazımsal sapma'ya uğratarak 'öncelenmiş' "BANA ASLA BÖYLE SESLENME!" şeklindeki 'imaj zedeleyici eylemleri'yle ona saldırmasının ve McCann'le Goldberg ikilisinin güçlerini birleştirerek kullandıkları "Neden herkesin zamanını harcıyorsun, Webber?", "Neden herkesin yoluna çıkıyorsun?", "Neden bu kadar kötü davranıyorsun?", "846 sayısı mümkün mü yoksa gerekli mi?", "Tavuk neden yolun karşısına geçti?", "Tavuk?" ve "Yumurta?" (Pinter, 1991: 17; 54; 55; 77; 75; 85; 76; 47; 50; 51; 52) şeklindeki anlamdan tamamen sıyrılmış klişe sorularla Stanley'in zihnini bulandırmalarının da gösterdiği gibi, Pinter absürtlük hissine erişmek için 'belirsizlik'le şekillenen cevapsız sorulara yönelen Beckett'den farklılaşarak 'emir söz edimleri'ne ve soru yapısında kurulmalarına rağmen 'istenilen etkisel gücü' yanıt almak olmayıp yalnızca etkisizleştirmek ve azarlamak olan 'suçlama söz edimleri'ne yoğunlaşır. Son olarak, *Ders*'te gözlemlendiği gibi Ionesco da vurguladığı biçimsel özellikler açısından Beckett ve Pinter'dan farklılaşarak, absürtlük hissini iletmede çoğunlukla karakterlerindeki içsel boşluğa ve 'özgüven eksikliği'ne dair bilgi veren ve 'bildiri' yapısında kurulmalarına rağmen onaylanma amacına dayalı olan 'dolaylı' 'soru söz edimleri'ne ya da esasen otoritenin devamını korumayı hedefleyen mekanikçe sıralanmış 'bilgi soruları'na yönelir. Öğrencinin mevsimleri doğru saymasına rağmen "Mevsimlerimi gerçekten biliyorum, değil mi, Efendim?" diyerek, 'bildiri yapısı'nda kurulmasına rağmen soru işareti alarak 'yazımsal sapma'ya uğratılan "Bu durumda

küçük sayılar büyük sayılardan daha büyük olabilir?” (Ionesco, 2000: 185; 191) şeklindeki ‘dolaylı söz edimi’yle Profesörün onu onaylamasını isteyerek ve Profesör “Dört eksi üç?” diye sorduğunda “Dört eksi üç?... Dört eksi üç?”, “Dört?”, “Öyleyse üç?”, “Dört eksi üç... dört eksi üç... dört eksi üç?” (Ionesco, 2000: 190) gibi ‘eksiltili’ ‘soru söz edimleri’ne yönelerek, kendinden tereddüt ettiği düşünüldüğünde ya da Profesörün “Siz... şey... Sanırım siz gerçekten... şey... yeni öğrencisiniz?”, “Eğer sormama izin verirseniz... zaten diplomanız var?”, “Kitaplarını ve defterlerini yanında getirdin?”, ve “Doğru saymayı biliyorsun?” (Ionesco, 2000: 190; 183; 186; 187; 190) gibi ‘dolaylı’ ‘soru söz edimleri’ ile Öğrenciden öğrenmek istediklerini ona ‘doğrudan’ sormakta endişe ettiği dikkate alındığında, Ionesco’nun çoğunlukla ‘bildiri yapısı’nda sunulmalarına rağmen ‘istenilen etkisel gücü’ ‘onaylanmak’ olan ve karakterlerinin bildiklerinden şüphe duyarak doğru cevap vermekte zorlandıklarını gösteren özgüven eksikliği ile şekillenmiş ‘soru söz edimleri’ne yoğunlaştığı kanıtlanır. Ionesco’nun yer verdiği ‘söz edimleri’nde esasen otoritenin devamını korumayı hedefleyen mekanikçe sıralanmış ‘bilgi soruları’na yöneldiğine ise, Profesörün Öğrenciye psikolojik baskı uygularken “Bir artı bir kaç eder?”, “İki artı bir kaç eder?”, “Üç artı bir?” ve “Dört artı bir?” (Ionesco, 2000: 189) gibi bilgi sorularını kendine kalkan etmesiyle açıkça ulaşılır. Beckett, Pinter ve Ionesco’nun bu doğrultuda yer verdikleri ‘absürtlük hissi’nde birleşmelerine rağmen bu varoluş anlamsızlığının sergilenmesinde farklı ‘söz edimleri’ne vurgu yaparak biçimsel değişkenlik gösterdikleri sonucuna erişilirken, Absürt Tiyatro dilinin oyun yazarlarının kendi biçimsel tercihleri nedeniyle farklılık gösterdiği için tek bir kalıba dökülen kesin kurallarla çevrili bir tanımlamaya sığdırılamayacağına da açıklık getirilir.

Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına son olarak *Godot'yu Beklerken*'in, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in 'konuşma ilkeleri'ne göre biçembilimsel analiziyle elde edilen verilerin dilsel değişkenliği ile açıklık getirilir. Beckett, Pinter ve Ionesco'nun 'konuşma ilkeleri'ne göre biçemsel analizi, her üçünün de 'nitelik', 'nicelik', 'bağıntı' ve 'tarz' ilkesi gibi 'konuşma ilkeleri'ni 'açık' ya da 'gizli' bir şekilde çiğnediklerini gösterir. Ancak, her üçü de 'konuşma ilkeleri'nin çiğnenişi konusunda kesışseler de, absürt bireylerin söylenilmeyenlerine inmede her bir yazar yoğun olarak farklı 'konuşma ilkeleri'nin çiğnenişine vurgu yapar. Öncelikle, Beckett biçeminde 'nitelik ilkesi'nin ve 'bağıntı ilkeleri'nin çiğnenişine vurgu yapar. *Godot* karakterlerinden Estragon'un ona "İsmin ne?" diye soran Pozzo'ya kendini "Adam" diye tanıştırması, *Godot*'dan haber getiren Çocuğun dediklerini duymuş olmasına rağmen onun söylediklerini duymadığını ifade etmesi, Vladimir "Pozzo ve Lucky'yi taklit edebiliriz" dediğinde "Hiç duymadım" diyerek Pozzo'yu ya da Lucky'yi tanımadığını söylemesi; Vladimir'in *Godot*'nun gelişine dair tam bir bilgiye sahip olmamasına rağmen "Cumartesi demişti. [...] Öyle sanıyorum" ifadesini kullanması ve Pozzo'nun Vladimir tarafından dün karşılaşp karşılaşmadıkları sorulduğunda ona 'yazımsal sapmalı' 'dolaylı' 'soru söz edimi' "Dün?" (Beckett, 2006a: 30; 46; 64; 7; 81) ifadesiyle yanıt vererek daha önce karşılaşmadıklarını ima etmesi, Beckett'in karakterlerini yanlış beyanda bulundurarak ya da onlara hakkında tam olarak bilgi sahibi olmadıkları konularda ifadeler verdirerek, biçeminde 'nitelik ilkesi'nin çiğnenmesine yoğunlaştığını kanıtlar niteliktedir. Vladimir'in sürekli olarak "Ondan kurtulmak istiyorsun?" (Beckett, 2006a: 24) sorusunu sorduğunda Pozzo'nun Lucky'den kurtulup kurtulmak istemediğini belirtmek yerine Lucky'nin ona uygun

olmadığından, satılmaması için çeşitli hilelere başvurarak gözüne girmeye çalıştığından, onu pazara götüreceğinden ve tek çarenin onu öldürmek olduğundan bahsetmesiyle ise Beckett biçeminde ‘bağıntı ilkesi’nin çiğnenişine yoğunlaşıldığına ulaşılır. Bu doğrultuda, karakterlerinin güvenin ve varoluş bilincinin yitirildiği absürt evrenlerindeki uzamsal ve zamansal aidiyetsizliğine dikkat çekmek adına biçeminde ‘nitelik ilkesi’nin çiğnenişine vurgu yaparken onların bireysel evrenlerindeki yitiklerine dair bilgi vermek adına sıklıkla ‘bağıntı ilkesi’nin çiğnenişine yöneldiğine açıklık getirilen Beckett’den farklı olarak Pinter ise değerini kaybeden dilin görünenden ibaret olmayarak bireylerin kendilerine dair tutsak ettikleri gerçeklerine inmede rol oynayan bir maskeye dönüştüğüne ve bireylerin karşısındakine besledikleri hislerin tehditkârlığına açıklık getirdiğine vurgu yapmak için, ona “Nereden geldin?” diye soran Goldberg’e Stanley’in “Başka bir yerden” cevabını verişinden ya da Goldberg’in ona yapacakları işin nasıl olduğuna soran McCann’e yanıt olarak “İş asıl anlamda eşsiz bir iş ve önceki yaptıklarından oldukça farklı. Ancak, bazı elementleri işleyişi sırasında diğer aktivitelerine benzerlik gösterebilir. Her şey öznenin tutumuna bağlı. Her halükarda, ikimiz de çok fazla zarar görmeksizin, McCann, görev yerine getirilecek ve misyon tamamlanacak” (Pinter, 1991: 48; 30) şeklindeki terimsel ve klişeleşmiş ifadeler barındıran bir cevap yöneltişinden de anlaşılacağı gibi biçeminde çoğunlukla ‘tarz ilkesi’nin çiğnenişine yer verir. Son olarak, Ionesco ise, Beckett ya da Pinter’den farklılaşarak *Ders*’indeki Profesörün doğru yanıt almamışçasına mekanik bir şekilde “Yedi artı bir?” sorusunu üç kez tekrarlayışından ya da Öğrencinin ise “İki”, “İki!” ve “İki!!” (Ionesco, 2000: 189; 183; 184) ifadeleriyle iki kulaktan birinin yenildiğinde iki kulağın kalacağı konusunda ısrar edişinden de anlaşılacağı gibi, biçeminde ‘nicelik ilkesi’nin

çığnenişine vurgu yapar. Bu doğrultuda, Beckett, Pinter ve Ionesco'nun her üçünün de konuşma ilkelerinden 'nicelik', 'nitelik', 'bağıntı' ve 'tarz' ilkelerini 'açık' ya da 'kapalı' bir şekilde çiğnemelerine her birinin çoğunlukla çiğnedikleri konuşma ilkelerinin farklılaşmasıyla biçemlerinde değişkenlik sergiledikleri kanıtlandığı gibi, Absürt Tiyatronun farklı biçemlerde çiğnenmiş 'konuşma ilkeleri'ne yer verebileceğine açıklık getirilerek, Absürt Tiyatro dilinin değişmez dilsel özelliklerle kısıtlanamayacağına erişilir.

Sonuç olarak, bu çalışmada *Godot'yu Beklerken*'in, *Doğum Günü Partisi*'nin ve *Ders*'in 'şema teorisi'ne, 'konuşma sırası yapıları'na, 'söz edimleri'ne, 'incelik kuramı'na ve 'konuşma ilkeleri'ne göre biçembilimsel analizi yapılarak Beckett, Pinter ve Ionesco'daki biçem özellikleri ortaya konmuştur. Oyunların biçemsel analizleri karşılaştırılarak ise her üç yazarın da biçemlerinde değişkenlik sergilediklerine ulaşılarak Absürt Tiyatro dilinin belirli tanımlamalarla sınırlandırılmayacağına açıklık getirilmiştir.

ÖZET

**ABSÜRT TİYATRODA BİÇEM: BECKETT'İN *GODOT'YU BEKLERKEN*,
PINTER'İN *DOĞUM GÜNÜ PARTİSİ* VE IONESCO'NUN *DERS* ADLI
OYUNLARINDA BİÇEM**

GÜNDAY, Merve

Yüksek Lisans, İngiliz Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ufuk EGE UYGUR

ANKARA-2014

Absürt Tiyatro eserlerinde kullanılan dil, değişkenlik göstermeyen dilsel tanımlamalara ve özelliklere indirgenir. Ancak, Beckett'in *Godot'yu Beklerken*, Pinter'in *Doğum Günü Partisi* ve Ionesco'nun *Ders* isimli absürt oyunlarının biçimsel analizi ile elde edilen dilsel verilerdeki farklılıkların gösterdiği gibi, Absürt Tiyatro türünde birleşmelerine rağmen her bir Absürt Tiyatro yazarının farklı bakış açılarına ve farklı stillere sahip olması sonucunda, Absürt Tiyatroda kullanılan dil, sabit dilsel tanımlamalardan uzaklaşarak daima değişkenlik gösterir ve her yazarda yeni bir şekil alır. Bu çalışma, *Godot'yu Beklerken*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders*'in biçimsel analizi ile elde ettiği verilerin değişkenliği doğrultusunda her Absürt Tiyatro yazarının farklı biçimlere sahip olduğunu belirterek, Absürt Tiyatro dilinin

belirli özelliklere indirgenemeyeceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla, *Godot'yu Beklerken*, *Doğum Günü Partisi* ve *Ders* oyunları, Mick Short'un *Şiirlerin, Oyunların ve Düzyazının Dilsel İncelenmesi*'nde belirlediği dramatik metinlerin biçembilimsel analizinde kullanılan beş biçemsel inceleme yöntemi 'şema teorisi', 'konuşma sırası yapıları', 'incelik kuramı', 'söz edimleri' ve 'konuşma ilkeleri'ne göre biçembilimsel açıdan incelenir ve yapılan biçembilimsel analizlerin karşılaştırılmasıyla Absürt Tiyatrodaki dilin nasıl farklılaştığı fikrine ulaşılır.

Anahtar Kelimeler: Absürt Tiyatro, Biçem, Biçembilimsel Analiz, Absürt Tiyatroda Dil, Şema Teorisi, Konuşma Sırası Yapıları, İncelik Kuramı, Söz Edimleri, Konuşma İlkeleri, *Godot'yu Beklerken*, *Doğum Günü Partisi*, *Ders*.

ABSTRACT

STYLE IN THE THEATRE OF THE ABSURD: STYLE IN BECKETT’S *WAITING FOR GODOT*, PINTER’S *THE BIRTHDAY PARTY*, AND IONESCO’S *THE LESSON*

GÜNDAY, Merve

Master of Arts, English Language and Literature

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Ufuk EGE UYGUR

ANKARA-2014

Language used in the Theatre of the Absurd is reduced to static linguistic definitions and features. However, as proven by the linguistic differences observed in the stylistic analyses of Beckett’s *Waiting for Godot*, Pinter’s *The Birthday Party*, and Ionesco’s *The Lesson*, language of Theatre of the Absurd is not static and it attains a unique voice with each absurdist playwright’s having distinctive viewpoints and styles though being united under the label of the Theatre of the Absurd. This study aims to show that the language of the Theatre of the Absurd can never be reduced to static linguistic features, an idea based on the differences observed in the style of *Waiting for Godot*, *The Birthday Party*, and *The Lesson*. With this aim, the study analyzes *Waiting for Godot*, *The Birthday Party*, and *The Lesson* in terms of ‘schema theory’, ‘turn-taking patterns’, ‘politeness theory’, speech acts’, and ‘conversational

maxims'- five considerations taken into account in the stylistic analysis of dramatic texts according to Mick Short's *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*- and thus displays how the language of the Theatre of the Absurd varies, a conclusion which may be reached via a critical comparison of the stylistic analyses of each of the playwrights.

Key Words: The Theatre of the Absurd, Style, Stylistic Analysis, Language of the Theatre of the Absurd, Schema Theory, Turn-taking Patterns, Politeness Theory, Speech Acts, Conversational Maxims, *Waiting for Godot*, *The Birthday Party*, *The Lesson*.

KAYNAKÇA

- Adler, Thomas P. (1981). "Notes Towards the Archetypal Pinter Woman." *Theatre Journal*, 33(3), 377-385. Web. 19 Temmuz, 2013.
- Allen, Philip Schuyler. (1910). "The Medieval Mimus: Part I." *Modern Philology*, 7 (3), 329-344. Web. 15 Mayıs, 2013.
- Almansi, G. ve Henderson, S. (1983). *Harold Pinter*. London: Routledge.
- Amoia, A. D. F. ve Knapp, B. L. (2004). *Multicultural Writers Since 1945: An A-To-Z Guide*. London: Greenwood Publishing Group.
- Astro, A. (1990). *Understanding Samuel Beckett*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Balducci, Anthony. (2011). *A History of Film Comedy Routines and Gags*. New York: Mcfarland Publishing.
- Beckett, Samuel. (2006a). *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber Publishing.
- Beckett, Samuel. (2006b). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber Publishing.
- Beckett, Samuel. (2006c). *Endgame*. London: Faber and Faber Publishing.
- Beckett, Samuel. (2009). *Molloy*. Weller, Shane. (Ed.). London: Faber and Faber Publishing.
- Beckett, Samuel. (2010a). *Happy Days*. London: Faber and Faber Publishing.
- Beckett, Samuel. (2010b). *The Unnamable*. London: Faber and Faber Publishing.

- Beja, M., Gontarski, S. E. ve, Astier, P. A. G. (1983). *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*. Ohio: Ohio State University Press.
- Benjamin, Keatinge. (2008). "Beckett and Language Pathology." *Journal of Modern Literature*, 31(4), 86-101. Web. 1 Mart, 2013.
- Berensmeyer, Ingo. (2004). "'Twofold Vibration': Samuel Beckett's Laws of Form." *Poetics Today*, 25 (3), 465-495. Web. 1 Mart, 2013.
- Bermel, Albert. (1975). "Ionesco: Anything but Absurd." *Twentieth Century Literature*, 21 (4), 411-420. Web. 26 Mart, 2013.
- Besbes, K. (2007). *The Semiotics of Beckett's Theatre: A Semiotic Study of the Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. New York: Universal Publishers.
- Bradby, D. (2001). *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brand, B. ve Pertile, L. (Ed.). (1999). *The Cambridge History of Italian Literature*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.
- Brooke, C. (2012). *Critical Management Perspectives on Information Systems*. London: Routledge Publishing.
- Brown ve Levinson. (1999). "Politeness: Some Universals in Language Use." Jaworski A. ve Coupland, N. (Ed.), *The Discourse Reader* (s. 321-335). Toronto: Routledge Publishing.
- Bryer, J. R. ve Hartig, M. C. (2010). *The Facts on File Companion to American*

Drama. New York: Infobase Publishing.

Burkman, Katherine H. (1971). "Two Variations on the Theme of *The Golden Bough*: Victim and Victor as Victim." *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Ohio: Ohio State University Press.

Burkman, Katherine. H. (1987). *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*. Boston: Fairleigh Dickinson University Press.

Cant, Sarah. (1999). "In Search of 'Lessness': Translation and Minimalism in Beckett's Theatre." *Forum for Modern Language Studies*, 45(2), 138-157. Web. 1 Mart, 2013.

Carpenter, Charles A. (1974). "'What Have I seen, the Scum or the Essence?': Symbolic Fallout in Pinter's *Birthday Party*." *Modern Drama*, 17(4), 389-402. Web. 19 Temmuz, 2013.

Chambers, Colin. (Ed.). (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Literature*. Bath: Bath Press.

Chiasson, Basil. (2009). "(Re)Thinking Harold Pinter's Comedy of Menace." Brewer, Mary F. (Ed.), *Harold Pinter's Dumb Waiter* (s. 31-54). Amsterdam: Ropodi Press.

Coe, Richard N. (1965). "Eugène Ionesco: The Meaning of Un-Meaning." Stout A. K. (Ed.), *Aspects of Drama and the Theatre: Five Kathleen Robinson Lectures Delivered in the University of Sydney* (s. 1-32). Sydney, Australia: Taylor & Francis Publishing.

- Coe, Richard N. (1983). "Beckett's English." Morris, Beja, Gontarski, S. E., Astier ve Pierre (Ed.), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives* (s. 36-57). Ohio: Ohio State University Press.
- Cornwell, N. (2006). *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press ND.
- Culpeper, J. (1998). "(Im)politeness in Dramatic Dialogue". Culpeper, J., Short, M., Verdonk, P. (Ed.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context* (s. 83-95). London: Routledge.
- Culpeper, J., Short, M. ve Verdonk, P. (Ed.), (1998). *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*. London: Routledge.
- Deason, Charlotte. C. (2008). *Harold Pinter's Use of the Five Senses in "The Caretaker" and "A Slight Ache"*. London: Arabella, ProQuest.
- DeFuria, Richard. (1972). "At the Intersection of Freud and Ionesco." *MLN*, 87(7), 971-976. Web. 15 Kasım, 2013.
- Deleon, Jak. (1984). *Çağdaş Tiyatroda Harold Pinter Geleneği*. İzmir: Turyağ Kültür-SanatYayınları.
- Dohmen, William F. (1980). "Approach and Avoidance: Pinter's Recent Antagonists." *South Atlantic Modern Language Association*, 45(6), 33-42. Web. 19 Haziran, 2013.
- Doubrosky, J. S. (1959). "Ionesco and the Comic of Absurdity." *Yale French Studies*, 23, 3-10. Web. 15 Kasım, 2013.

- Dukore, Bernard F. (1961). "The Theatre of Ionesco: A Union of Form and Substance." *Educational Theatre Journal*, 13 (3), 174-181. Web. 26 Mart, 2013.
- Dukore, Bernard. (1962). "The Theatre of Harold Pinter." *The Tulane Drama Review*, 6 (3), 43-54. Web. 14 Mart, 2013.
- Ertekin, Aydın. (2009). "Ionesco Tiyatrosunda Uzamın Fantastik Yönü." *Frankofoni*, 21, 353-364. Web. 15 Kasım, 2013.
- Essif, L. (2001). *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*. St. Antonio: Indiana University Press.
- Esslin, Martin. (1961). *The Theatre of the Absurd*. Edinburg: T.&A. Constable Ltd.
- Fletcher, John. (1998). "Action and Play in Beckett's Theater." Marker, Frederick J. ve Innes, C. D. (Ed.) *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama* (s. 200-211). Toronto: University of Toronto Press.
- Gaggi, Silvio. (1981). "Pinter's 'Betrayal': Problems of Language or Grand Metatheatre?" *Theatre Journal*, 33 (4), 504-516. Web. 14 Mart, 2013.
- Garvin, Wilhelma C. (1923). *The Development of the Comic Figure in the German Drama from the Reformation to the Thirty Years' War*. New York: Haskell House Publishers.
- Gillen, Francis. (1983). "'Nowhere to Go': Society and the Individual in Harold Pinter's *The Hothouse*." *The Twentieth Century Literature*, 29 (1), 86-96.

Web. 19 Temmuz, 2013.

Grice, Paul. H. (1989). "Logic and Conversation." *Studies in the Ways of Words* (s. 22-40). Boston: Harvard University Press.

Grimes, Charles. (2005). *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*. USA: Fairleigh University Press.

Guppy, Shusha. (1984). "The Art of the Theatre VI, Eugene Ionesco." Interview with Eugene Ionesco. *Paris Review*, 6 (93), 52-78. Web. 26 Mart, 2013.

Haar, Michel. (1996). *Nietzsche and Metaphysics*. Gendre, Michael (Ed.). New York: State University of New York Press.

Hale, J. A. (1987). *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*. Miami: Purdue University Press.

Hall, A. C. (1993). "A Tick in the Night." "A Kind of Alaska": *Women in the Plays of O'Neill, Pinter, and Shepard* (s. 54-90). USA: SIU Press.

Haney, William S. (2008). "The Fall of Private Man in Harold Pinter's *The Birthday Party*." *Integral Drama: Culture, Consciousness and Identity* (s. 33-56). Netherlands: Ropodi Editions.

Hansen, William F. (2004). *Handbook of Classical Mythology*. USA: ABC-CLIO Publishing.

Harrison, M. (1998). *The Language of Theatre*. Glasgow: Routledge.

Herman, Vimala. (1998). "Turn Management in Drama." Culpeper, J., Short, M. ve Verdonk, P. (Ed.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*

(s. 19-33). London: Routledge.

Hinchliffe, A. P. (1981). *The Absurd*. USA: Taylor & Francis Publishing.

Hochman, S. (Ed.). (1984). *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference Work in 5 Volumes*. Austin: Methuen Publishing.

Hough, G. (1969). *Style and Stylistics*. London: Routledge Publishing.

Hüsken, Wim N. M. ve Schoell, Konrad. (2002). *Farce and Farcial Elements*. Amsterdam-New York: Ropodi Editions.

Ionesco, Eugene. (1963). "Notes on My Theater." *Tulane Drama Review*, 7 (3), 126-159. (Pronko, Leonard C., Çevirmen.). Web. 26 Mart, 2013.

Ionesco, Eugène. (1960). *Rhinoceros & Other Plays*. New York. Grove Press.

Ionesco, Eugène. (1982). *The Bald Soprano, and Other Plays: The Bald Soprano; The Lesson; Jack or the Submission; The Chairs*, Chicago: Grove Press.

Ionesco, Eugène. (2000). *Rhinoceros, The Chairs, The Lesson*. Surrey: Penguin Books.

Ionesco, Eugène. (2001). "The Bald Soprano: The Tragedy of Language." Gontarski, Stanley E. (Ed.). *The Grove Press Reader, 1951-2001* (s.48-51). New York: Grove Press.

Janik, Vicki K. (Ed.). (1998). *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-Biographical Sourcebook*. New York: Greenwood Press.

Jeffries, L. ve McIntyre, D. (2010). *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University

Press.

Joyce, James. (1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Hertfordshire: Wordsworth Publishing.

Karic, Pol Popovic. (2007). "Irony and Salvation in *Waiting for Godot*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 6(4), 239-246. Web. 19 Nisan, 2013.

Karwowski, Michael. (2009). "Harold Pinter 1930-2008-A Tale of Two Lives." *Contemporary Review*, 291(1693), 226-236. Web. 19 Temmuz, 2013.

Kennedy, A. K. (1975). *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kennedy, A. K. (1989). *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kern, Edith. (1974). "Ionesco and Shakespeare: "Macbeth" on the Modern Stage." *South Atlantic Bulletin*, 39(1), 3-16. Web. 15 Kasım, 2013.

Kimbrough, Andrew. (2011). *Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century*. United States of America: Cambria Press.

Kirby, E. T. (1978). "The Paranoid Pseudo Community in Pinter's "The Birthday Party."" *Educational Theatre Journal*, 30 (2), 157-164. Web. 19 Temmuz, 2013.

Knowles, Ronald. (2001). "Pinter and Twentieth-Century Drama." Raby, Peter (Ed). *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (s. 73-86). Cambridge: Cambridge University Press.

- Kott, J. (1984). "Ionesco or a Pregnant Death." *Theater of Essence* (s. 97-116). Chicago: Northwestern University Press.
- Kramer, Kenneth. (1988). *The Sacred Art of Dying: How the World Religions Understand Death*. New York: Paulist Press.
- Kumar, Sanjay. (1996). "Communication Through Silences and Pauses in Pinter's Plays." Bhatnagar, E. M. K. (Ed.). *Twentieth Century Literature in English* (s.135-145). New York: Atlantic Publishers.
- Kuritz, Paul. (1988). *The Making of Theatre History*. London: Forum.
- Lahav, R. and Tillmanns, M. D. V. (1995). *Essays on Philosophical Counseling*. Lancaster: University Press of America.
- Lambrou, M. ve Stockwell, P. (Ed.). (2010). *Contemporary Stylistics*. London: Continuum International Publishing Group.
- Lamont, Rosette C. (1993). *Ionesco's Imperatives: The Politics of Culture*. Michigan: University of Michigan Press.
- Lemert, C. (2006). *Durkheim's Ghosts: Cultural Logics and Social Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lesser, Simon O. (1972). "Reflections on Pinter's "The Birthday Party."" *Contemporary Literature*, 13 (1), 34-43. Web. 19 Temmuz, 2013.
- Liebsch, Burkhard. (2013). "What does (Not) count as Violence: On the State of Recent Debates About the Inner Connection Between Language and Violence." *Human Studies*, 36(1), 7-24. Web. 19 Temmuz, 2013.

- Lowe, Valerie. (1998). “‘Unhappy’ Confessions in *The Crucible*.” Culpeper, J., Short, M. ve Verdonk, P. (Ed.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context* (s. 128-141). London: Routledge.
- Luyat, Anne. (2009). “The First Last Look in the Shadows: Pinter and the Pinteresque.” Brewer, Mary F. (Ed.), *Harold Pinter’s The Dumb Waiter* (s.230-246). Amsterdam: Ropodi Press.
- Malkin, J. R. (1992). *Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mandala, S. (2007). *Twentieth-Century Drama Dialogue as Ordinary Talk: Speaking Between the Lines*. Edinburgh: Ashgate Publishing.
- McMullan, A. (1993). *Theatre on Trial: Samuel Beckett’s Later Drama*. London: Routledge.
- Misra, Chittaranjan. (1992). *Harold Pinter: The Dramatist*. New Delhi: Creative Publishers.
- Mommsen, Theodor. (1871). *The History of Rome*. (William P., Dickson, Çevirmen). NewYork: Scribner Publishing.
- Mondreanu, Simona. (2011). “A Different Approach to the ‘Theater of the Absurd’ with Special Reference to Eugène Ionesco.” *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 8 (1), 171-186. Web. 26 Mart, 2013.
- Nørgaard, N., Busse, B. ve Montoro, R. (2010). *Key Terms in Stylistics*. London: Continuum International Publishing.

- Norrish, P. (1988). *New Tragedy and Comedy in France, 1945-1970*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books.
- Oliver, William I. (1963). "Between Absurdity and the Playwright." *Educational Theatre Journal*, 15(3), 224-235. Web. 15 Kasım, 2013.
- Oreglia, Giacomo (1973). *The Commedia Dell' Arte*. (Edwards F., Lovett, Çevirmen). Rome: Taylor & Francis Publishing.
- Ousby, Ian. (1993). *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paulescu, Julieta C. (2011). "'The Lesson' of the Phallic Submission: Feminine Voices and Sexual Dynamics in Eugène Ionesco's Play." *Economics, Management, and Financial Markets*, 6(2), 619-624. Web. 15 Kasım, 2013.
- Pattie, D. (2012). *Samuel Beckett*. New York: Routledge Publishing.
- Pavis, P. ve Shantz, C. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Pinter, Harold. (1958). "A Letter to Peter Wood." Scott, Michael (Ed). (1986), *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming* (s. 79-82). Hong Kong: Macmillan.
- Pinter, Harold. (1991). *The Birthday Party*. London: Faber and Faber Publishing.
- Pinter, Harold. (1996a). *Harold Pinter: Plays 1*. London: Faber and Faber Publishing.
- Pinter, Harold. (1996b). *Harold Pinter: Plays 2*. London: Faber and Faber

Publishing.

Pinter, Harold. (2009). *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics 1948-2008*. London: Faber and Faber Publishing.

Prentice, P. (2000). *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York: Routledge Publishing.

Pronko, L. C. (1962). *Avant-garde: The Experimental Theater in France*. California: University of California Press.

Rahimipoor, Saeid. (2011). "The Ambiguity of Self & Identity in Pinter's Comedy of Menace." *European Journal of Scientific Research*, 58 (4), 593-598. Web. 19 Temmuz, 2013.

Roşca, Alina-Elena. (2009). "Multi-levelled Representations of Power in Harold Pinter's Plays." *Gas University of Ploiesti Bulletin*, 61 (2), 91-98. Web. 14 Mart, 2013.

Rozik, Eli. (2005). *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa: University of Iowa Press.

Rozik, E. (2009). *Fictional Thinking: A Poetics and Rhetoric of Fictional Creativity in Theatre*. Sussex: Sussex Academic Press.

Rush, D. (2005). *Student Guide to Play Analysis*. New York: SIU Press.

Saddik, A. J. (2007). *Contemporary American Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Sakellaridou, Elizabeth. (1988). *Pinter's Female Portraits: A Study of Female*

Characters in the Plays of Harold Pinter. Hong Kong: Macmillan.

Sartre, Jean-Paul. (1989). *No Exit and Three Other Plays*. New York: Vintage International Publishing.

Schechner, Richard. (1963). "The Inner and the Outer Reality." *The Tulane Drama Review*, 7(3), 187-217. Web. 15 Kasım, 2013.

Schuttle, Ofelia. (1986). "Nietzsche's Critique of Metaphysics." *Beyond Nihilism: Nietzsche without Mask* (s. 38-56). USA: The University of Chicago Press.

Shakespeare, W. (Ed.). (1996). *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: The Shakespeare Head Press, Wordsworth Editions.

Shaw, Marc E. (2009). "Unpacking the Pinteresque in *The Dumb Waiter* and Beyond." Brewer, Mary F. (Ed.), *Harold Pinter's Dumb Waiter* (s. 211-230). Netherlands: Ropodi Press.

Short, Mick. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*. London: Longman.

Short, Mick. (1998). "From Dramatic Text to Dramatic Performance." Culpeper, J., Short, M. ve Verdonk, P. (Ed.), *Exploring the Language of Drama: From Text to Context* (s. 6-18). London: Routledge.

Silverstein, Marc. (1993). *Harold Pinter and The Language of Cultural Power*. USA: Associated University Presses.

Simpson, P. (1997). *Language Through Literature: An Introduction*. London ve New York: Routledge.

Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.

Stade, G. ve Karbiener, K. (2009). *Encyclopedia of British Writers, 1800 to Present*.
New York: Infobase Publishing.

Storm, William. (2011). *Irony and the Modern Theatre*. Cambridge: Cambridge
University Press.

Taylor-Batty, Juliette. (2007). "Imperfect Mastery: The Failure of Grammar in
Beckett's 'L'Innommable.'" *Journal of Modern Literature*, 30(2), 163-179.
Web. 12 Mart, 2013.

Taylor, Charles. (1984). "Foucault on Freedom and Truth." *Political Theory*, 12(2),
152-183. Web. 19 Temmuz, 2013.

Tener, Robert L. (1977). "These Places, This Private Landscape: First Suggestions
for a Topological Approach to Ionesco's Béranger Plays." *Papers on
Language & Literature*, 13(4), 391-400. Web. 13 Kasım, 2013.

The Holy Bible: King James Version. (1991). United States: Ivy Books.

Thornborrow, J. ve Wareing, Shân. (1998). *Patterns in Language: An Introduction to
Language and Literary Style*. London: Routledge.

Torrance, Robert M. (2003). "Modes of Being and Time in the World of Godot."
Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History, 28 (1), 77-95.
Web. 19 Nisan, 2013.

Verdonk, P. (2002). *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.

Walker, Craig Stewart. (1997). "Three Tutorial Plays: *The Lesson*, *The Prince of*

Naples, and Oleanna.” *Modern Drama*, 40(1), 149-162. Web. 13 Kasım, 2013.

Watson, Donald. (1958). “Retrospect.” Eugène Ionesco, *Amédée* (s. ix-2). New York: Grove Press.

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

Worth, K. (2001). *Samuel Beckett’s Theatre: Life Journeys*. Oxford: Oxford University Press.

Yüksel, Ayşegül. (2006). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. İstanbul: Dünya Kitapları.