

T.C .
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**GİLLES DELEUZE’ÜN “KUVVETLER DÜŞÜNCESİ”
BAĞLAMINDA SAMUEL BECKETT’İN KISA OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Ozan Utku Akgün

Ankara-2014

T.C .
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**GILLES DELEUZE'ÜN “KUVVETLER DÜŞÜNCESİ”
BAĞLAMINDA SAMUEL BECKETT'İN KISA OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Ozan Utku Akgün

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. N. Selda Öndül

Ankara-2014

T.C .
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

**GİLLES DELEUZE’ÜN “KUVVETLER DÜŞÜNCESİ”
BAĞLAMINDA SAMUEL BECKETT’İN KISA OYUNLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. N. Selda Öndül

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ 1

1. KUVVETLER DÜŞÜNCESİ

1.1. Tekillik ve Kuvvetler	6
1.2. Karşılaşma ve Kuvvetler	16
1.3. Beden ve Kuvvetler	24
1.4. Fabrikasal Kuvvetler: Arzulama-Makineleri ve Organsız Beden	33
1.5. Sanat ve Duyum Kuvvetleri	48

2. BİR KARŞILAŞMA: DELEUZE VE BECKETT

2.1.Minör Bir Tiyatroya Doğru	60
2.1.1. Minörleşme ve Edebiyat	61
2.1.2. Minörleşme ve “Tiyatro Olarak Felsefe”	64
2.1.3. Minörleşme ve Tiyatro	66
2.2. Manzara: Evden ve Bedenden Çıkış	74
2.2.1. Kukla-oluş ve İtaat	79
2.3. Kişisiz Kuvvetler ve Televizyon Oyunları	92
2.4 Bedensel Karışımlar, Kuvvetler, Makineler	104
2.5 Deleuzeyen Bir Makine Olarak Winnie	113

SONUÇ	123
ÖZET	128
ABSTRACT	129
KAYNAKÇA	130

ÖNSÖZ

Her tekil yaratımın ancak o yaratıma içkin kuvvet ilişkilerinden hareketle kavranabileceğini söyleyen Deleuzeyen teori, felsefenin ve sanatın birbirleri üzerine düşünmek ve birbirlerini yorumlamak için var olmadıklarını iddia eder. Ancak yaratımlar arasında radikal bir farka işaret edilmesine rağmen, bir edim olarak “yaratmak”tan bahsederken bir yakınlık anı ortaya çıkar: İster sanatçı ister düşünür olsun bir yaratıcı, sarmalandığı kuvvetler bileşiğine karşı kendi kuvvetlerini seferber eder ve kuvvetler bileşiğinden kurtulacağı bir çıkış icat etmeye çalışan duygusal ve düşünsel bir atletizm gerçekleştirir. Bütün dünyayı ve dünyayı hiç durmadan yeniden kuran edimleri kuvvetler arasında gelişen ilişkilerin perspektifinden değerlendiren Deleuze düşünsel ve sanatsal müttefiklerini toplarken somut kuvvetlerin doğasını araştıran ve hem düşünceyi hem duyumsamayı kuvvete dair birer fenomen olarak ele alan isimlerle yakınlaşır. Bu isimlerden biri de Samuel Beckett’tir. Deleuze ve Beckett arasında bir ilişki tarif etmek hiç zor değildir; çünkü öncelikle Deleuzeyen, sonrasında Deleuze-Guattariyen teori önemli miktarda Beckett atfı ve Beckettien perspektif içerir. Beckett oyunlarındaki kuvvet ilişkilerini ve hareket ilkelerini felsefe içinde edimselleştirmeye dair girişimleri olan Deleuzeyen teorideki belli başlı mefhumları ele almak ve Beckett’in kısa oyunlarına bir kez de bu mefhumlar aracılığıyla bakmak, hem Beckett’in yapıtı üzerine yeni okumaları teşvik etmek, hem bu oyunlara dramaturgik imkanlar sağlamak bakımından faydalı olacaktır.

Çalışmamda emeği geçen sevgili tez hocam Prof. Dr. N. Selda Öndöl başta olmak üzere bütün hocalarıma, arkadaşlarıma, tez boyunca bana her türlü kolaylığı sağlayan anneme ve babama teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

Deleuze, Leibniz üzerinde verdiği bir derste bize verilenin daima bir zemin, bir yüzey olduğunu söyler ve Herakleitos'un "dünyayı gerçek anlamda kuran bir çocuğun oyunu"ndan bahsettiği bir metnini örnek verir: Soru bir yüzeyin hangi şekilde tam olarak doldurulabileceğidir. (Deleuze, 2007a: 75) Aslında bu soru aynı zamanda Deleuzeyen teoriye giriş sorusudur. Teorinin "geofelsefe" olarak sunulması boşuna değildir, geofelsefenin sorduğu her soru "verili bir yüzeyde dünyayı kurma problemi"ne açılır ve coğrafyayı tarihe tercih eden bu adlandırma, her şeyi toprağın üstünde, belli bir serbestlik içinde kurulu bağlantıları kırarken ve yeni bağlantılar kurarken yakalayıp inceleyen "yüzeybilim"i ortaya koyar. Başlangıç ya da kök yoktur; bir toprak parçasından bir diğer toprak parçasına çizgiler çizerek ve şekiller oluşturarak ilerleyen, birbirleriyle karşılaşan ve yeni bir fenomenin yaratımına vesile olan "kuvvet ilişkileri" vardır. Deleuzeyen teori, temelde, kuvvet ilişkilerini araştıran felsefi bir deneydir ve toprağın üzerinde ağlar halinde genişleyen kuvvet şebekelerinin birer "manzara" (landscape) olduğunu söyleyen deneyci düşünce yeni bağlantılar kurarak verili ilişkilerin ötesine geçmeyi ve yeni ilişki tarzları icat etmeyi hedefler. Felsefeden talep edilen her yeni kuvvet ilişkisinde yeni bağlantılar kurma zorunluluğunu olumlaması ve sorduğu sorularda bir değişikliğe gitmesidir.

Bize verilen her zaman bir yüzeydir ve bütün bireyler yüzeyin bir köşesinden tutarak, bütün dünyayı karmakarışık bir halde ifade ederler. Ancak yüzey herbirimize ayrı ayrı verilir; bunun anlamı bir "bakış açısı"nın bir yüzeyi yalnızca o bakış açısının tekilliğinde kavranabilecek şekillerle doldurabileceğidir. "Bir yüzey"

taamlaması taamlamayı belirleyen “bir” niteliğinin radikal biçimde farklanmış doğasında kuvvet ilişkilerinin başka bir yanını sunar: Her bir kişinin kendine ait “açık seçik bir dünya-payı” vardır ve bir projektör olan bakış açısı bu sınırlı ifade bölgesine ışık tutmaktadır. Tam da burada Leibniz dersine Beckett’in karakterleri çağrılır: “Her şey karmakarışıktır, bulanıktır... hiçbir şey anlayamazlar... hayatın enkazlarıdır onlar.... Dünyanın büyük gürültü patırtısınca sarılmış... gizlendikleri çöp tenekeleri içinde ne kadar acınacak halde olurlarsa olsunlar, kendilerine ait küçük bir bölgeleri var.... Büyük Molloy’un “malım mülküm” dediği şey... Artık hareket etmiyordur; küçük bir çengeli vardır ve çok çok bir metrelik bir yarıçap içinde, kancasıyla bir şeyleri, malını mülkünü çekip almaktadır. Bu ifade ettiği açık seçik bölgedir işte. Hepimiz oradayız işte.” (Deleuze, 2007a: 39- 40) Bu tezin Beckett ve Deleuze arasında şekillendirmeye çalışacağı ilişki temelde bu alıntıya yaslanmaktadır. Amaçlanan, Beckett’in kısa oyunlarında bir yüzey saptamak ve bu yüzeyin nasıl bir “ifade tarzı”yla, bir başka deyişle hangi yöntemler eşliğinde şekillendiğini Deleuzeyen teoriden seçilmiş mefhumlar eşliğinde düşündürmektir.

Deleuzeyen manzara içinde sayısız “haline-geliş” barındıran, bitkiden insana sayısız oluş gücü taşıyan, kesinlikle bir özneye atfedilemeyecek, daima özneyi aşan ve önceleyen tekil kuvvetlerle kurulmuş bir “çokluk”u (multiplicity) ifade eder. Deleuze’deki deneyci felsefenin “özne” (subject) ve “öznellik” (subjectivity) kavramlarındaki istikrar odağından kaçıp yerleştiği yer, gezinti halindeki bu çokluklar, bir başka deyişle aralarında bağlantılar kurulmuş sayısız “tekillik”in (singularity) taşıyıcısı olan göçebe manzaralardır. Deleuze felsefeyi “insansız-hale getirme”ye çalışırken manzarayı bir deney yüzeyi olarak ele alır: İnsansız-hale getirme, öznenin kurucu bir fail olarak kavrandığı geleneksel düşünme yöntemlerine karşılık, insanın manzaranın içerdiği kuvvet şebekelerden sadece biri olarak

kavrandığı bir yer değiştirmeyi ifade eder. Daha sonra Guattari'yle beraber kurduğu büyük önerme şunu söyler: “Gören özne değil, manzaradır.” (Deleuze-Guattari, 1993) Bir manzarayı düşünmek önce Deleuzeyen, ardından Deleuze-Guattariyen teoride bir yüzeybilim operasyonu başlatmak anlamına gelir. Vincennes’de verilen derslerde söylendiği gibi bu operasyon vasıtasıyla bir alkoliğin ya da bir uyuşturucu bağımlısının, ya da fetih sırasındaki bir ordunun, tarihsel olarak belirli bir devletin bir eşdeğerlik düzlemi üzerinde, bir başka deyişle her yeni bağlantıyla yer değiştiren bir manzara vasıtasıyla değerlendirilebileceği bir felsefi tarz şekillenir. Bir düzlemden ötekine geçildiğinde yüzey değişir ve akılda tutulması gereken, gezinti halindeki manzaraların aynı düzlem üzerinde yer almasının onları birbiriyle eşitlemediğidir. Yüzeybilim operasyonunun motoru “fark”tır (différence) ve her düzlem tekillikler arasındaki geçişleri ve bağlantıları saklayan bir parça açar.

Bir manzara, açığa çıkarılacak kuvvet ilişkilerinin ta kendisidir, bir başka deyişle manzara bir kuvvet ilişkileri ekranıdır. Dünyanın karmaşası tarafından sarmalanmış Beckett karakterlerinin birer öznenen çok manzara olarak ele alınmaları bu sebeptedir: Bu teoride her fenomen bir “sarmalanma ilişkisi” içinde (sarmalayan ve sarmalanan şebekelerin kuvvetleri arasında oluşan basınç perspektifinden) kavranır ve bir fenomen her zaman bir ilişkiyi ifade ettiğinden özerk bir varlık değil, bünyesinde birçok şey saklayan bir manzaradır. Dolayısıyla bir manzaranın sakladığı sayısız haline- geliş ve oluş gücü, aslında, sayısız kuvvet ilişkisi ve kuvvet perspektifidir. Bir manzara “bireyleşmek isteyen” mücadele halindeki tekillikleri saklar ve kuvvetler düşüncesi da manzarayı anlatırken bu mücadelenin veçhelerini anlatır. Örgütlenmiş bir mekanı, hiyerarşileri, katmanları, tasnifleri görmekten çok dokuları, ısıltıları, yakamozları, yansıma ve görünmez hareketleri toplayen Deleuzeyen manzaranın (Baker, 2009: 375) bağlantı kurmak için bekleyen sayısız

şebekeyle yüklüdür ve bu şebekeler bir fail olduğu varsayılan özneyi sürekli aşındırarak yeni bir oluş tarzına sürükleyen kuvvet demetleridir. Bu tezin **1.Bölüm**'ü Deleuzeyen manzaraları kuran kuvvet ilişkilerini ve kuvvet mefhumunun Deleuzeyen teorideki temel yansımalarını açıklamaya ve kuvvet ilişkileri perspektifinden değerlendirilen “anlam”, “organsız beden” (BwO), “arzulama-üretimi” ve “sanatlar” gibi temel izlekleri Beckett incelemesi için seçerek işlevselleştirmeye çalışacaktır.

Elinor Fuchs, Beckett sonrası izleyicinin iki silinmez imgeyle baş başa kaldığını iddia eder: İçindeki insanlardan daha fazla bilgiye sahip peyzaj ve yok olmuş bir dünyada görmeyen bir figürün boş bakışları. Manzaranın ve peyzajın Beckett-sonrası tiyatroda belirgin bir teatral seçim olduğuna işaret eden Fuchs, dramaturgi ve sahneleme modellerini parodik sonuçlarına taşıyan Beckett'in epistemolojik rolünün teslim edilmesi gerektiğini söylerken bu manzara bağlamına yaslanır. Pencereden bakan oyun kişinin dışarıdaki dünyada ufuk çizgisinin yok olduğu bilgisini verdiği **Oyun Sonu** (End Game) metnini örnek veren Fuchs, insan-dünya, içerisi-dışarısı, artalan-önanan gibi sınırların yıkımına yine manzara vasıtasıyla işaret eder. (Fuchs, 2003: 126) Dışarıyla uzamsal bağlantısı kesilmiş, radikal biçimde bağımsız bir teatrallık fikrinin yükselişini de ifade eden manzara ve peyzajın Beckett'yen kurgusu Deleuzeyen teorideki “özne yerine manzara” formülüyle kaydadeğer bir yakınlığı yankılar.

Deleuzeyen teori özneyi bir aracı, tekillikleri birbirine bağlayan bir köprü olarak düşünürken, Beckett'yen kurgu karakteri bir şiddet uzamının içerdiği tekillikleri (sadece o uzamın anlam rejiminde ifade bulan bir bağlantı ilkesi doğrultusunda) buluşturan bir kukla olarak yapılandırır ve her iki isim de bu mücadeleyi şeyler arasında süreduran gerilim ilişkilerinin bir ekranı haline getirir.

Tezin **2. Bölüm**'ü Deleuze'ün sanatlar için ayrıca ele aldığı manzara mefhumundan hareketle Beckett'in kısa oyunlarında manzara mefhumunu yankılayan “minörleşmeler”i ortaya çıkaracak ve önceki bölümlerde derinleştirilen Deleuzeyen mefhumlar eşliğinde bu oyunlara bir yorum getirmeye çalışacaktır.

1. KUVVETLER DÜŞÜNCESİ

1.1. Tekillik ve Kuvvetler

1940'ların ortasında Sorbonne'da felsefe öğrenimine başlayan Gilles Deleuze hem felsefe tarihiyle hem de Avrupa'nın savaş sonrası moda akımlarıyla yüzleşmeye döneme egemen olan rasyonalist geleneğin kritiğiyle başlar. Hegel, Husserl ve Heidegger'in baskın figürler; fenomenoloji, varoluşçuluk ve yapısalcılığın da merkezi akımlar olarak tespit edildiği akademi ortamında Hume üzerine ilk incelemesiyle adı geçen isimler ve akımlar üzerine kurulu geleneği terk etmeye hazırlanır. Kendi deyişiyle “felsefe tarihinin bir parçasını oluşturuyormuş gibi görünen, ama bir yandan da tüm yönleriyle ondan kurtulan” (Bogue, 2013: 20) düşünürler olduğunu iddia ettiği Hume, Nietzsche, Spinoza, Bergson üzerine ilk çalışmalarıyla bir yandan kendi felsefe tarihini oluştururken bir yandan kıta felsefesiyle yüzleşir. Kıta felsefesine bakıldığında, Alexandre Kojève'nin 1930'larda Paris'te büyük yankı uyandıran Hegel üzerine seminerleri etkisini sürdürmeye devam etmektedir ve felsefe çevrelerinde egemen olan Hegel okumalarıdır. Deleuze söz konusu Hegel okumalarının fenomenleri ele alırken fark kavramını fenomene dışsal bir biçimde tanımlamasına; bir başka deyişle fenomenin bizzat farklanmış doğasını atlayarak, farkın ancak iki fenomen arasındaki karşıtlık mantığına yaslanarak ortaya konmasına şüpheyle yaklaşır. Bir fenomeni neyse o yapan içkin ve tekil kuvvetleri göz ardı eden ve olumsuzlama vasıtasıyla fenomeni aslında sahip olmadığı her şeyle dolduran diyalektik yönteme karşı çıkar. (Zourabichvili, 2008: 73) Buradan hareketle

bütünün özdeşliği yerine tekillikleri ifade eden içkin farkın doğasını savunan bir fark felsefesi inşa etmeye başlar.

Fark kurucu bir kavram haline gelmeye diyalektik yönetime yönelik bu dışlamayla ve tekilliğin keşfiyle başlar. Fark kavramı vasıtasıyla dönemin felsefi akımlarının “varlık”a (being) sorduğu ontolojik soruyu “oluş” (becoming) sorununa kaydıran Deleuze, tekil olanı ve tekil olanın kuvvetlerini oluşun doğası olan farkla birlikte düşünür. Deleuzeyen çıkarıma göre oluş, saf farklılığın sürekli akışıdır ve ancak parça parça algılanabilir. Düşünce varlıklar dünyasını kurarken algı aracılığıyla oluştan söktüğü tekillikleri kullanır ve varlıklar dünyası algının sanal sentezinin bir ürünüdür. Ancak temsil ve özdeşlik mantığı varlıklar dünyasını kurmak adına oluşun sakladığı sayısız tekilliği indirger, sanal sentezin geçici çıkarımını nihai bir sonuç olarak kabul ederek farkın sürekliliğini göz ardı eder ve anlamla fenomenin ilişkisini bir istikrar zemininde sıkıştırır. Farklılığın süreduran doğasını istikrarlı bir varlık resmine indirgeyerek uzamsallaştıran bu hamleye karşılık Deleuzeyen ampirizm varlık ve anlam adına oluştaki çeşitlemeleri ve değişimleri askıya almayı kabul etmez. Deney talebi temelde buna dairdir ve oluşun belirlenemezliğini göze alarak, algının ve yaşanmış deneyimin sınırlarına takılı kalmadan henüz gerçekleşmemiş karşılaşmalara da kapıyı açık tutmayı ve kendini henüz açıkça ifade etmeyen kuvvetlerin de izini sürmeyi ifade eder. Tekilliklerle örülü katmanları özneyi ve öznelliği aşan yoğunluk sahaları olarak felsefi ekranına alan Deleuze, hem öznenin hem varlıktan daha önemli bir sorun olduğunu düşündüğü oluş vasıtasıyla anlamı kuran düzeyleri araştırır ve oluşu sağlayan tekilliklerin sahip olduğu kuvvetler potansiyeline “duyumsanabilirin varlığı” der: “Bir tekillik tam da bu duyumsanabilir oluştur; duyumsanabilirin sanal gücüdür; onun zamansız olanaklılığıdır.” (Colebrook, 2009: 173) “Zamansız olanaklılık” vurgusu, duyumsanabilir olanın yalnızca yaşanmış

fenomenolojik deneyimi değil, yaşanabilecek olanı da ierişini ifade eder ve deneyim sadece geçmişin ve şimdinin değil, geleceğin kuvvetleriyle de yüklü bir evren olarak tarif edilir. Bu evreni keşfe çıkan ampirizm temsil ve özdeşliğin bütünün özdeşliğini sağlamaya çalışan yöntemlerine sırtını dönerek, moleküler olanı da deneyimleyebilen algılama ve duyumsama tarzları kurmaya çalışır.

Moleküler olan tekildir ve bir fenomeni bir varlık olarak değil, sayısız tekillik arasında gelişen bir kuvvet ilişkisi olarak düşünmek gerekir. Deleuze’n erken bir tarihte Nietzsche felsefesinden çıkardığı bu fenomen yorumu bütün teorisinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Fenome dair saptama **Nietzsche ve Felsefe** (Nietzsche et la philosophie) kitabında şöyle ortaya konulur: “Bir şeyin (insani, biyolojik ve hatta fiziksel bir fenomenin) hangi kuvvet tarafından ele geçirildiğini, sarıldığını, kullanıldığını ya da onda hangi kuvvetin ifade edildiğini bilmiyorsak, o şeyin anlamını da hiçbir zaman bilemeyiz. Bir fenomen bir görünüş ya da ortaya çıkış değil, mevcut bir kuvvette anlamını bulan bir belirti, bir göstergedir.” (Deleuze, 2010a: 16) Bu yorum bir fenomenin daima bir kuvvetler ilişkisi sunduğunu ve bir fenomenin anlamının başka fenomenlerden farkında değil, bizzat içerdiği kuvvet ilişkilerinde (içkin farklar orkestrasyonunda) saptanabileceğine işaret eder. İçkin fark iddiası buraya aittir: Bir fenomenin anlamını bilmek için o fenomende ortaya çıkan kuvvetleri tanımak gerekiyorsa, yapılması gereken her biri bağımsız bir tekilliği ifade eden bu kuvvetler üzerinde bir deney başlatmaktır.

Hegel, Husserl ve Heidegger etkisiyle şekillenmiş felsefi ortam, genel hatlarıyla, özne kavramına ayrıcalıklı bir yer vermekte, öznenin anlamlı bir dünyada yaşadığını kabul ederek, bilginin önceden verilmiş bir anlam bağlamı içinde kurulabileceğini varsaymaktadır. Bu varsayımın özne fenomeninin özdeşliğini sağlamak adına anlamı bir nkabul haline getirmesinden kuşku duyan Deleuze, özneyi

bilinçle sıkıca bağlayan moda tercihlere sırtını döner ve hem özneyi hem öznelliği öncelediğini düşündüğü tekilliklerle örülü kuvvet katmanlarını felsefe için birer deney sahası haline getirmeye çalışır. Felsefe ve deney ilişkisini Hume felsefesiyle keşfeden Deleuze, 1953'te yayınlanan ilk incelemesi **Ampirizm ve Öznellik** (Empirisme et subjectivité)'ten Guattari'yle beraber yazdığı son kitabı **Felsefe Nedir?** (Qu'est-ce que la philosophie?)'e kadar aşkın ampirizme bağlılığını sürdürür. Vurgulanan aşkınlık geleneksel Batı düşüncesindeki transandantal bağlılıkla karıştırılmamalıdır: Aşkın ampirizm öncelikle öznen ve düşünceden bağımsız bir “dışarı”yı (the outside), bir başka deyişle özneye ve içsellığe dair kavramsal inanışı aşındıran ve düşüncüyü sürekli sarmalayarak tehdit eden işaretlerle yüklü bir sahayı tarif eder. Felsefî deneyin hedeflediği her biri içkin ve serbest birer işaret olan tekilliklerle yüklü katmanlardan oluşan bu işaretler sahasıdır.¹ (Deleuze, 2008a)

Dünyanın öznel olarak kurulduğunu iddia eden her düşünsel eğilimin öznen ve öznellikten daha kuvvetli yaşam düzeylerini göz ardı ettiğini saptayan Deleuze, hakim tümel özne kabulüne direnen deneyim, duygulanım, algılama biçimleri icat edilmesi gerektiğini savunur. Ampirizmin ilk hedefi hakikat ve düşünce arasında doğal bir eğilim olduğu varsayımını aşındırarak, bir “kavram”ın düşüncenin tehditkar “dışarı”yla kurduğu ilişkiyi bir tutarlılığa taşımak adına gerçekleştirdiği bir kuvvet tasarımı ve sayısız ilişki biçiminden yalnızca biri olduğunu ispatlamaktır. Bir örnek vermek gerekirse, ampirizm odağından “cogito”, keşfedilmiş bir hakikat değil, işaretlerle sarmalanan Descartes'ın baskısı altına girdiği dışarıyla ilişkisini bir tutarlılık düzlemine taşımak için giriştiği kavramsal bir yaratım, bir başka deyişle kaotik olan içinde hakikati talep eden bir tasarım, deneyimler yığınınındaki sonuçlardan sadece biridir. (Colebrook, 2009: 106; Deleuze-Guattari, 1993: 31-32) Tekil

¹ “Tekillikler”in “içkin” olarak nitelenmesinin sebebi, anlamlarını oluşlarını rastlantısallıktan başka bir şeye borçlu olmamaları, bir başka deyişle herhangi bir temele ya da köke atıfta bulunmamalarıdır.

kuvvetlerle sarmalanmış dışarıyla karşılaşan düşünce dışarıya bir tutarlılık kazandırmak için deneyim yığınları oluşturur ve bir kavram bu yığındaki sayısız deneyimden sadece biridir. Öyleyse deneylenecek şey öznenin öznellik vasıtasıyla hakikate ulaşması değil, bir güç tarafından sarmalanan düşüncenin bir önkabül olan içsellikten koparak dışarıya taşınan dramı ve düşünmeye zorunlu öznenin bir hakikat tasarımı sırasında hangi ilişkilerden geçtiği ve hangi kuvvet odaklarının ortaya çıktığıdır. Ampirizm perpektifinden bütün kavramlar gibi öznellik de deneyim ve yaratım perspektiflerinden sadece biridir ve kavramsal bir çıkış noktası haline getirilmesi anlamsızdır. Deleuze aşkın düzeyler olan çoklu anlam katmanlarını ve temsilden kaçan tekillikleri özne ve öznellik kavramlarına kapanmadan düşünmeyi bu sebeple önemser.

Deleuze tekilliğin felsefi temellerini Leibniz’da saptarken, Leibniz’in dünyayı tekilliklerin saf saçılımı olarak gören ve bireyi belirli sayıda tekilliğin buluşması ve aktüelleşmesi olarak değerlendiren monadolojisine yaslanır. Özneyi ve dünyayı tekilik bağlamında düşünmeye bir örnek vermek gerekirse, Adem’in yaşamını oluşturan dört tekilik, ilk insan olmak, cennet bahçesinde yaşamak, kaburgasından bir kadın çıkarmış olmak ve günah işlemektir. Birer master olarak verilen bu tekillikleri Deleuze “saf olaylar” olarak değerlendirir ve saf olaylar olan tekilliklerin oluşturduğu sahaya “virtüel” adını verir ve virtüel olanın “aktüel” olandan, bir başka deyişle yüklemelerden önce geldiğini söyler. O halde bir tekilik, bir yüklem değil, henüz yüklem halini almamış saflığını sürdüren bir mastardır. Özne bu virtüel tekilik sahasını aktüelleştirerek kendini kurar ve aktüelleştirme saf olaylar halindeyken bağdaşmayan dünyaları birbirine bağlamayı ifade eder. Yukarıda sıralanan dört tekil olay Adem’e aşkındır, Adem onlar arasında bağlantılar kuran bir aracıdır ve bu aracılık vasıtasıyla eşleşmez olanları kendi bünyesinde biraraya getirir.

O halde deneyci bir felsefe ya da sanat, bu bağlamda, henüz aktüelleşmemiş (özneyi ve öznelliği aşan) tekillikleri yakalayacak kuvvetleri icat edebilmelidir. Çünkü tekillikleri aktüelize olmadan yakalayan düşünce sayısız bağlantı mantığına yaslanarak bir olayı sınırsızlaştırma gücünü kazanabilir. (Smith, 2013: 29-31) Deneyci bir yaratımın amaçladığı tekillikler arasında karşılaşmalar düzenlemenin sonsuzluğuna sahip çıkmaktır.

Bir karşılaşma, düşüncenin kendisine ait olmayan yabancı bir şeyle karşılaşmasını ve bu sebeple mutlak olarak dışsal ilişkiyi tarif ediyorsa, dışsal ilişkinin aktörleri olarak tekillikler verili bilgiler değildir, “yaşantı”nın ürettiği yanıtlar tarafından tanınamazlar ve köksüz serbestlikleri sebebiyle temsilin analogik bağlarını daimi olarak parçalarlar. Dışarının aşkın olarak tarif edilir, çünkü dışarıyı yapılaştıran tekillikler hiçbir tanıma ve temellendirme ilkesinin kendilerine sızmasına izin vermeyen içkinliklerdir: Yaşantıyı ve algıyı aşan tekilliklerin oluşturduğu serilere “içkinlik düzlemi” (plane of immanence) adı verilir. Tekillik serilerinden oluşan içkinlik düzlemi, ilk olarak, “farklılık akışları”yla açıklanır: Bu akışlar düzenlenmiş maddeleri ve düzenlenmiş ilişkileri önceleyen kaosa işaret eder. Kaos deneye tabi olmamış, bir başka deyişle aralarında henüz bağlantılar kurulmamış tekilliklerin fark olarak akışlarını sürdürdükleri bir kuvvetler karmaşasıdır. Henüz bir “dünya” değildir, onu dünya haline getiren, yukarıda tarif edilen süreç hatırlanırsa, işaretlerin baskısıyla işaretlerin peşinden giden düşüncenin tasarımlarıdır. İçkinlik düzlemi, aynı zamanda, farklılık akışlarını bünyesinde tutan kaostaki tekillikler arasında kenetlenmeleri ifade eder ve Deleuezeyen evrende organizmaları bir “kuvvet ilişkisi”, bir başka deyişle “kuvvetler arası bir kenetlenme” şeklinde ortaya çıkaran bu birleşmedir. Tekilliklerin kenetlenişiyle ortaya çıkan organizmalar kendilerine diğerlerinden farklılaşmış bir

nokta tayin ederler ve dünyanın bir kısmını bu noktadan ifade ederler.² (Deleuze-Guattari, 1993: 39-60) Özne ve öznellik gibi baskın kavramlar bu “eşleşmez noktalar” yorumuyla aşınmaybaşılar ve düşünceyi “insani-olmayan” perspektiflere açmanın, bir başka deyişle sayısız oluş tarzını aynı anda düşünebilen çoklu perspektiflere ulaşmanın yolu yargı yerine deneyi tercih etmektir: Hayvan-oluşun ya da bitki-oluşun içkinlik düzlemlerinden hareketle sayısız başka dünyanın kapısı aralanabilir. Ampirist felsefe içkinlik düzlemleri üzerinde deneyler yaparak bu düzlemler varyasyonuna tutarlılık kazandıran bir yaratım etkinliği olarak düşünülür; bir başka deyişle, farklılık ve dağılım noktaları arasında, işaretlerin peşinde anlamı ve dünyayı kuran düzeyleri araştırmaktır. (Colebrook, 2009: 108-123)

Felsefeye tayin edilen deney bölgesi özneye dair geçerli kavramsal inanışın tersine henüz “bireyleşmemiş kitleler”³ varsayar: Bireyleşmemiş kitleler, birbirlerine eklemlenen tekilliklerden oluşan geçici çokluklardır ve bireyleşme mücadelesi verirler. Bireylerden daha büyük ya da daha küçük olan, ama hiçbir zaman “bireyleşmiş olan”la özdeş bir oluş sergilemeyen ölçekleri ifade eden tekillikler, bireyleşmeyi sağlayan kuvvetlerdir. Tekillikleri keşfetmek için başlatılan deney, özne gibi kavramsal bir şapkanın altında aslında bitki, hayvan, kozmos gibi sayısız oluş gücü bulunduğu saptamasından hareketle özneyi kavramsal istikrarından saptıran kuvvet odaklarını hesaba katmayı ifade eder. Bir hayvanın ya da bir bitkinin de alt bağlantılarının farklı oluş güçleri barındırdığını, bu sebeple her kavramsal girişimin bu güçlerin belirlenemezliğini kabul ederek başlaması gerektiğini düşünen

² Bu yorum öznenin dünyayı bir özne-noktasından kurduğunu; ama dünyayı kurmanın sayısız tarzı olduğunu ortaya koyduğundan Deleuzeyen teorisinin kilit yorumlarından biridir.

³ Deleuzeyen teoride bireyleşme, oluş istikrarını kazanmak isteyen bütün fenomenleri anlatır: Bir insan gibi bir hayvan ya da bir kavram da bu bireyleşme ilkesiyle düşünülebilir. Bireyleşmemiş bir kitle, Deleuze’ün “larvamsı” adını verdiği uzay-zamansal dinamiklerin oluşturduğu bir çokluktur. Her larva kendi bireyliğini kazanmak için kuvvet uygulayan ve mücadele veren bir tekilliği ifade eder.

teoride deneyle amaçlanan, oluş güçlerinin bir fenomeni nasıl kurduğunu ortaya çıkarmak ve henüz mevcut olmayan oluş tarzlarının icadı için bir zemin hazırlamaktır.

Tekillik, sıklıkla, Deleuze'ün başvurduğu bir diğer kavram olan "haecceitas"la (işte-bu'luk) birlikte ele alınır. Bir Ortaçağ düşünürü olan Duns Scotus'tan alınan bu kavram, "bir şeyi neyse o yapan" anlamına gelir ve "bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğini gösterir." (Baker, 2009: 343) Haecceitas, kavramsal olarak, bir fenomeni diğer fenomenlerden ayıran tekilliklerin fenomende saklanması ifade eder. Örnek vermek gerekirse, haecceitas söz konusu olduğunda, gecedan ziyade "bir gece"den, denizden ziyade "bir deniz"den, yaşamdan ziyade "bir yaşam"dan bahsedilebilir; farkı sağlayan ve "bir" niteliğini radikal bir eşleşmezlik olarak ileri süren, söz konusu şeyin bünyesinde tuttuğu tekilliklerdir. Dolayısıyla bir şey kendini ifade ettiğinde aslında içerdiği tekillikleri, bir başka deyişle sakladığı kuvvet ilişkilerini ortaya koyar. Haecceitas kavramı vasıtasıyla Deleuze incelenmesi gerekenin "bireyleşmiş-olanlar"dan ziyade "bireyleşme-çabasında-olanlar", bir başka deyişle mücadelesini doygunluğa ulaşmak için çırpınan atomlarının çoğulluğuyla sürdüren fenomenler olduğunu iddia eder. Bir bireyleşme çabası, fenomen ne olursa olsun, sayısız olay barındırır ve olayların her biri birer haecceitastır.⁴ Nihayetinde haecceitas, bir fenomenin içerdiği tekillik bağlantıları sayesinde kendini mutlak bir eşleşmezlik ve içsel biçimde farklılaşmış bir çokluk olarak sunmasıdır. Bir tekillik daima gayrişahsi bir kuvvet odağı açar ve bir çokluğu

⁴Deleuzeyen teoride "sokaktan geçmek" bile bir olaydır; "sokaktan geçiş", edimi sürdüren özneyi içererek onu aşan bir manzaradır ve her "sokaktan geçiş"i kendi tekillik şebekesinde tanımlayan bir "işte-bu'luk"u vardır. Ulus Baker tekillik ve haecceitas kavramlarının Deleuzeyen teorideki içeriğini "her anın "hah işte" ile yüklü bir çoğulluk" olduğunu söyleyerek verir. (Baker, 2009: 349)

oluşturan tekillikler arasında kurulan bağlantılardır. Çokluk mantığı, temsil ve özdeşliğin tersine bütün dünyayı bir eşleşmezlikler orkestrasyonu olarak ele alırken, ondaki belirsizliği yenmeye çalışmaz; çünkü deneyi mümkün kılan tam da bu belirlenemezliktir: Bize verili olan öncelikle anlam değil kaostur ve kaos bahsi geçen eşleşmezliklerin bitimsiz varyasyonudur. Kaosun içinden geçerken bir çokluk kurmak, kaostaki birbirine uzak ve eşleşmez tekillik noktaları arasında bağlantılar gerçekleştirerek, bu tekillikleri bir tutarlılık düzlemine taşımak anlamına gelir. Ancak bu tutarlılık düzlemi temsil ve özdeşlik mantıklarındaki gibi doğruluğun bir modelini vermeye ya da farkı askıya alan bir istikrar resmi çizmeye çalışmaz. Temsil ve özdeşliğin olumsuzlanmasının temel sebebi, iki mantıksal girişimin de kavrama istikrar kazandırmak adına, fenomende serbest biçimde gezinen tekilliklerin oluşturduğu ayırım noktaları ve uçlar arasındaki kuvvet ilişkilerini göz ardı etmeleridir. Kavramsal bir toparlamaya gidersek tekillik, bir fenomenin zamansal/geçici anlamında kurucu etkiye sahip serbest bir kuvvettir ve tekillik üzerine bir deney, bir oluşu etkileyen alt oluşlar (fenomende ifade bulan kuvvet ilişkileri) üzerine incelemeler yapar.

Teorinin tekilliği bir çıkış noktası olarak belirlemesinin sebebi, anlamı bir sonuç olarak ele almayı tercih eden temsil ve özdeşliği yolundan saptırarak her anın sayısız tekil olayla yüklü olduğu fark sezgisini düşünceye kazandırmaktır. Bu sebeple Deleuze temsil ve özdeşliğin doğruluk modellerindense, düşünceyi bir şok etkisine açacak ve daima yeni bağlantılar yaratmaya zorlayacak “olay”ın (event) doğasını düşünmenin daha işlevsel olduğunu savunur. (Deleuze, 2007b: 25) Bu sebeple temsil ve özdeşlik mantığına tekillikteki farkı sızdırmak ya da fenomenlerde içsel biçimde bulunan farkı felsefenin keşfetmesini sağlamak için doğruluk ve anlam ilkelerini kesin biçimde askıya alır. Çünkü temsil ve özdeşlik anlama bir istikrar kazandırmak adına

tekillikler arasında bağlantılar kurarak benzersiz çokluklar tasarlamaktan vazgeçer ve bir tekilliği yüklem haline getirmeye meyillidir; örneğin özne kavramını düşünürken “yürümek”, “adım atmak”, “emeklemek” gibi tekillikleri birer yüklem kılıfına sokarak özneye giydirmeyi ve tekilliğin anlamını doğrudan özneye bağlamayı tercih eder. Ama Deleuze bir tekilliğin bir yüklem olmadığını, “olay olarak olay” (Zourabichvilli, 2011: 40) olduğunu, bir başka deyişle anlamı kendi içkin serbestliğinde ortaya serdiğini düşünür: Bir tekillik, bir olay olarak, farkını ve anlamını özneye borçlu olmayan gayrişahsi bir ritmdir. Bu durumda bir özne yürürken, bir tekillik olan “yürüyüş” ritimsel olarak öznenin fazladır ve bu fazlanın öznenin bir parçasını nasıl kurduğunu ancak deney yapmaya inanan bir felsefe keşfedebilir.

Düşünce ve tekillik ilişkisini özetlemek gerekirse: İşaretler tarafından baskılanan düşünce sarmalandığı işaretlerle yüklü belirsizliği düzenleyecek bilgiyi yaşantısından çekip çıkaramaz. Bilginin işlevsizliği özneye istikrarlı bir ilişki tutturduğunu varsaydığı merkezin aslında olmadığını ya da varsayımsal merkezin akın eden işaretlerin kuvvetiyle başa çıkamadığını gösterir. Bu kriz anı düşünceyi hakikat talebiyle bir arayışa iter. Arayış dışarıyla kurulan bir ilişkiyi, içsellikten ve öznellikten koparak işaretlerin devindiği katmanlarına doğru gitmeyi ifade eder. Tekillik düzlemlerinde merkez yoktur, merkezin yokluğundan dolayı bir anlam odağı sağlayamayan “dışarıyla ilişki” sayısız kuvvet perspektifi açarak çoğalır. Kuvvetsel baskıyı karşılayamayan temsil ve özdeşlikten dolayı düşünce kendi uzamını herhangi bir temele ya da köke atıfta bulunmadan kurmaya zorlanır: Her kuvvet ilişkisi bir hakikat tasarımıyla tahakkümden sıyrılmak ister. Dışarıya doğru düzensiz bir biçimde açılan ve işaretlerin baskısı altında kriz halindeki özneyi kendi şebekesine katan dil, özneye aşkın anlam düzeyleri yaratmaya başlar. Yaratım, kaosa dalan düşüncenin tekilliklerle yüklü düzlemlere bir tutarlılık kazandırmak için tekillikler arasında

bağlantılar kurmaktır. Herhangi bir öz ya da ideal gerçeklik tanımının işlemediği uzamsal yalıtımda meydana gelen yaratım kendini benzeşim, özdeşlik ya da temsilin nitelikleriyle değil, değerlendirme ölçeği bizzat kendi olan bir gerçeklik olarak sunar. Onun anlam düzeylerini ve içerdiği olay ekranlarını ortaya çıkarmak ancak bu içkin şebekenin üzerinde bir deney başlatmakla mümkündür. Tekillikler bir yüzey üzerinde uzak aralıklarda gezinen kuvvetlerse ve bir çokluk kurmak tekillikler arasındaki karşılaşmaları düzenlemek anlamına geliyorsa, bir “karşılaşma”nın ne olduğunu ve kuvvetler ilişkisiyle bağlantısını ortaya koymak gerekir.

1.2 Karşılaşma ve Kuvvetler

Tekilliklerle yüklü iki şey karşılaşır; ancak karşılaşmanın ortaya koyduğu üretim karşılaşan şebekelerin ikisine de ait değildir: Karşılaşan şeyler daima kendilerinden farklı bir oluş şekillendirir. Bir karşılaşma, temelde, karşı karşıya gelen tekil kuvvetlerle yüklü iki şebekenin bir üçüncü şebeke yaratmasına vesile olan olay yüklü momenttir. Nesnelerin ve kişilerin çok sayıda değişken çizgiden oluştuğunu düşünen Deleuzeyen teori, karşılaşan çizgilerin arasındaki mücadeleyle biçimlenen şekiller yüzeyini takip eden coğrafi bir yöneme benzer ve karşılaşmalar kurulu özneler ya da kavramsal açıklığını kazanmış nesneler arasında değil, oluşmak için çabalayan atomlar ve moleküller, çizgiler ve şekiller arasında tarif edilir. Ortaya konan ilişki, teorideki bireyleşmemiş, bir diğer deyişle “larvamsı ve gazsı” (Hughes, 2014: 114) kuvvetlerin gerilimini ifade eder: Bir karşılaşma birbirini etkileyen kuvvetlerin zamansal bir sıkışması, kuvvetler arasındaki gerilim ilişkilerini sergileyen bir dramdır.

“Bir arkadaşla karşılaşmak” örneğini sıkça kullanır Deleuze; çünkü bu karşılaşmada kimle karşılaşıldığı hiçbir zaman kesin olarak bilinemez: Bir karşılaşmada her zaman çoklu bulgular ortaya dökülür ve bir arkadaşla aynı anda bir

fikirle, bir sözcükle, bir hareketle de karşılaşılır. Dolayısıyla iki şey arasında gerçekleşen karşılaşma bu şeyleri oluşturan kuvvet demetleri, bağlantılar ve içerilmiş tarzlar arasında, bir başka deyişle tekilliklerin sonsuzluğunda gerçekleşmektedir; öyleyse bir karşılaşma daima başka karşılaşmaları bünyesinde tutar. Bu sebeple bir karşılaşmanın şekillendirdiği iki tarafa da ait olmayan üçüncü şebeke bir aradalık ve çokluk ifade eder. (Deleuze-Parnet, 1990: 25) Karşılaşanların birbirlerinde yersizyurdsuzlaşırken ortaya çıkardıkları üçüncü şebeke karşılaşan taraflardan farklıdır; bir başka deyişle karşılaşmayla yaratılan her zaman yeni bir oluş yoğunluğudur. Bu yaratım vizyonu, Deleuzeyen teoride, karşılaşma nosyonundan hareketle dünyaya dair ahlaki bir tutum, sanatlara dair bir duyum keşfi, yaşamsal güçlükler karşısında aktif olmanın pratik bir kılavuzu haline gelene kadar dönüştürülür.

Deleuzeyen, daha sonrasında Deleuze-Guattariyen nosyonların en önemlilerinden biri olan “bir şey-haline-geliş” temelde bu karşılaşma momentlerine dayanır. Örneğin yazmak, bir akım-oluştur, diğer akımlarla birleşmek ve kuvvet uygulamaktır. Hayvan-oluştur bir hayvan ve bir insan karşılaşır ve birleşirler; ama biri diğerine benzemez, temsil, taklit ya da özdeşlik bu kuvvetler şebekesini açıklayamaz: Ortaya çıkan daima yeni bir beden, yeni bir kuvvetler ilişkisi, yeni bir anlamdır. (Deleuze-Parnet, 1990: 67- 68) Kuvvetler aracılığıyla oluşan yeni bir şebeke fikriyle beraber, fenomenlerin değeri doğruluk ve gerçeklik kıstaslarından kurtarılır; geliştirilen yeni ölçek, daimi mücadele halindeki tekilliklerin kuvvetleri, ağırlıkları, sergiledikleri tarz, daha da genelleştirilirse oluş güçleridir.

Deleuze’ün Nietzsche felsefesinden çıkardığı fenomen kavramı fenomenin bir görünüm, bir görünüş değil, bir gösterge, varolan kuvvetin içinde anlamını bulan bir bulgu olduğunu söyler. Brian Massumi **Anti-Odipus** (L’anti-Edipe) üzerine yaptığı

incelemenin başına fenomene dair bu temel saptamaya dayanarak Deleuzeyen teoriyi açıklayan en güçlü önermelerden birini yerleştirir: “anlam KUVVET(tir)”. Bu önermeyle birlikte fenomenin mevcudiyeti fenomende işleyen kuvvetlerin zamansal bir sıkışması olarak kavranır: Bir fenomen kendini üzerinde işleyen kuvvetlerin bir bileşkesi olarak sunar. Bu sunum ya da Nietzscheci formülasyonu takip edersek bu gösterge ya da bulgu, “eş zamanlı olarak gelecekteki bir potansiyelin belirteci ve geçmişin bir vurgusu” olabilme gücü gösterdiği için “zamansız”dır (untimely). (Massumi, 2013: 21) Örnek olarak “odun” fenomenini veren Massumi, bir masa yapmaya koyulan doğramacının herhangi bir odun parçası seçmediğini, odunu işlerken planyada rastgele tesviye etmediğini, hem ağacın damarlarını bildiğini hem ağacın damarları tarafından yönlendirildiğini söyler. Doğramacı “onları okur ve yorumlar”, okudukları da göstergelerdir/bulgulardır. Göstergeler renk, doku, sağlamlık gibi niteliklerdir ve nitelikler daima bir potansiyeli sarmalarlar (envelope): Bir potansiyel hem fenomendeki etkilenme (bir kuvveti kabul etme) kapasitesi, hem de bu fenomenin üzerinde işleyen kuvvetlere karşılık bünyesinde tuttuğu kuvvetleri açığa çıkarma kapasitesidir: Planya odunu etkiler, cilalanmanın bir basıncı vardır, masa yakıldığında ısı açığa çıkarır vd. (Massumi, 2013: 21) Buradan hareketle Deleuze’de ve ardından Deleuze-Guattari’de “anlam olan kuvvet”in her zaman bir karşılaşmada ortaya çıktığı ve temel mastarın “sarmalamak” olduğu görülür. O halde bir karşılaşmada her zaman birbirini sarmalayan tekillikler ve tekil kuvvetler vardır ve bu ilişki yukarıda görüldüğü gibi niteliklerden edimlere, etkilenmeden tepkiselliğe birçok şeyi bünyesinde taşır.

İlk ve geçici düzeyde anlam tam da şudur: sarmalanmış maddi süreçlerin bir şebekesi. “Bir şeyin onu yakalamaya muktedir kuvvetler kadar anlamı vardır.” Göstergenin mevcudiyeti bir özdeşlik değildir, ama farkın, bir eylemler çokluğunun,

malzemelerin ve düzeylerin sarmalanmasıdır. Daha geniş bir manada, anlam, girilmemiş patikaları bile kapsar. O aynı zamanda, şeyi yakalamış olabilecek ama yakalamamış olan bütün kuvvetlerdir. Süreçlerin bir sonsuzluğudur. (Massumi, 2013: 22)

Sadece fenomen değil, fenomene dair geliştirilen yorum da bir kuvvettir. Yorum, fenomenle bir karşılaşma yaşayan kişinin fenomende işleyen kuvvetlere kendi tarzıyla ortak oluşudur. Göstergenin içinde sarmalanmış olan kuvvetler ağını yorumlaya yorumlaya katederken bu ağı geliştirir. Dolayısıyla mevcudiyetler ağı her zaman süreçlerin sonsuzluğunu ifade eder. Bu çok sesli yankılanma, mevcudiyetin ve mevcudiyetin yorumunun üst üste eklenen kuvvetler bileşkesini ortaya koyar. Deleuzeyen teoriyi açan karşılaşma momentini ele alan Massumi, “Alet odunla karşılaşır.” gibi bir açıklamada, karşılaşmanın bu temel ifadesinin bir birlik olmadığını, ama bir berraklık anı olduğunu belirtir: Bu cümleye konu olan ikilinin bu mekan ve bu zamanda, tüm olası dünyalar içinde bu dünyada ve tarzda buluşmasının sonsuz süreçselliğidir açığa çıkan. Bu perspektifle beraber Deleuzeyen “anlam”ı yeni bir kol eklenir; ilk belirlemede sarmalanmış sonsuz maddi süreçlerin bir şebekesi olarak ele alınan anlam, artık sadece “mevcudiyeti”yle değil aynı zamanda “mevcudiyet tarzı”yla da düşünülmekte ve anlam fenomene değil kuvvetler arasında gelişen ilişkilere, farka, eylem çokluğuna dayanmaktadır. Buradan hareketle bir karşılaşmada sadece iki şeyin karşılaşmadığı, onlarla beraber birçok kuvvetin karşı karşıya gelerek sayısız ölçek şekillendirdiği söylenebilir. Kuvvetler sarmalanma hikayesini sonsuza doğru uzatırlar.

Bu bize anlamın ne olduğuna dair ikinci bir kestirim verir: sadece göstergelerin arkasındaki kuvvetlerden ziyade kuvvetlerin bir buluşmasıdır. Kuvvete karşı kuvvet, eylem üzerinde eylem, bir sarmalamanın gelişimi: anlam, kuvvet

izgilerinin karşılaşmasıdır, ki her biri esasında başka kuvvetlerin birer karmaşasıdır. Edimsel veya potansiyel olarak her tarafta vuku bulan süreçler, herhangi bir yönde sonsuzca analiz edilebilir. (Massumi, 2013: 23)

Bu pasaj Deleuze'deki Nietzscheci karşılaşma ve kuvvet formülasyonunu eksiksiz bir biçimde ortaya koyar. Bu formülasyona göre, kuvvetler tarafından ele geçirilmiş bir fenomende, ele geçirmenin hangi kuvvetler tarafından gerçekleştirildiğini/ ele geçirilmiş fenomende hangi kuvvetlerin ifade bulduğunu saptamadan fenomen üzerine bir şey söyleyemeyiz. Bir karşılaşma fenomenlerin kuvvetleri ve hatta bu kuvvetlerin alt kuvvetleri arasında devam eden bir ele geçirme mcadelesisiyse; anlam(lar), bir karşılaşma içinde serbest ve dağınık odaklar oluşturarak gezen yoğunluk adalarıdır: Anlam, kuvvetler ve alt- kuvvetler kombinasyonunun zamansal bir sunumudur.

Yukarıdaki saptamalara dayanarak Deleuzeyen fenomenin anlamı taşıyan fenomenolojik bir “ortam”ı değil, bir karşılaşmada olaysallaşan bir “ilişki biçimi”ni (iki şey arasında süreduran bir gerilimi) ifade ettiği söylenebilir. Bu sebeple “bir şeyin gerçekte ne olduğu” sorusu yerine sorulması gereken, “bir şeyin diğer şeylere karşı nasıl bir oluş kuvveti sergilediği”dir. Bir fenomenin oluş kuvvetinin o fenomenin anlamını ancak geçici olarak ortaya koyabileceğini söyleyen bu yargı tamamen Nietzschecidir. Deleuze, Nietzsche'nin öz ve görünüş ikiliğinin yerine anlam ve fenomen bağlantısını geçirerek bütün üretim mantıklarına bir “kuvvetler perspektifi” kazandırdığını saptar. Nietzsche'ye göre her kuvvet gerçekliğin bir miktarının ele geçirilmesi, tahakküm altına alınması ve kullanılmasıdır; dolayısıyla genel olarak bir şeyin tarihi, ona egemen olan kuvvetlerin art arda gelişi, ona egemen olmak için mücadele eden kuvvetlerin birlikte varoluşudur. (Deleuze, 2010a: 16) Deleuzeyen teoriye dramatik tonunu veren temel şey her yerde gördüğü bu kuvvetler mücadelesidir. Basit bir karşılaşmada bile muzaffer olmak isteyen kuvvetler ilişkisinin

gerilimi ortaya çıkar ve Deleuze'ün deney yaptığı sahalar birer gerilim dinamizmi olan bu ilişkilerdir.

Kuvvetler birbirleri tarafından kapılır ve içerilir. Düşünülmesi gereken, dünyanın varsayımsal sürekliliğinden ziyade bağlanmalar ve kopuşlar oluşturan kuvvetlerin arasındaki karşılaşmaların bu gerilimidir. Hatta karşılaşmaların geriliminin dışında fenomenin bir anlam ifade etmediği söylenebilir; çünkü anlam bir fenomenin görünüşünde saklı bir öz değil, bir fenomenin bir başka fenomene uyguladığı kuvvet tarzı ve geçici olarak ortaya çıkan sarmalanma hikayesidir. Deleuzeyen teoride her fenomen bir karşılaşma/ sarmalanma/ etkilenme/ etkileme hikayesi anlatır ve bu hikayenin aktörleri fenomenal tarzlardır. Soru şudur: Bir fenomen bir başka fenomene ne tarz bir kuvvet uyguluyor, bu kuvvet vasıtasıyla iki fenomende de hangi yeni kuvvetler işleyişe geçiyor, bütün bunlar sayısız başka fenomen üzerinde nasıl bir etki bırakıyor? Bütün bu olayların ve soruların şeyleşmesi ve edimselleşmesi gerekir; olayları şeyleştiren ve edimselleştiren, bir kuvvet hikayesi haline getiren yorumdur. Vuku bulmak, bir şekliyle, süredurmaktır; vuku bulanı kişisel olarak yorumlamak ise mevcudiyetler ağına bir mevcudiyet tarzıyla katılarak bu ağları hiç durmadan yeniden icat etmek ve potansiyel dünyaları birbiri üstüne bindirmektir. Mevcudiyet ve yorumcunun mevcudiyet tarzının karşılaşması her zaman bir üçüncü şebeke yaratır: Bir potansiyel dünya. Potansiyel dünyalar birbirlerine eklemlenmek yerine birbirlerinin üstüne biner, uyumlu bir bütün yerine kaotik ve benzeşmesiz bir çokluk sergilerler. Çünkü Deleuzeyen dünyadaki kuvvetler ilişkisi tanınabilir manzaraları, özdeşlik ekranlarını ve ideal doğaları ortaya çıkarmak için değil; somut kuvvetlerin kaotik fırtınasını zamansal olarak durdurmak ve fırtınadan seçilen kuvvetlerle yeni mevcudiyet tarzları icat etmek içindir. Söylenildiği gibi bir karşılaşma her zaman yeni bir yaratım saklar. Teorideki pratik bir yanıyla buna daırdır: Tekil, kaotik, uğultulu,

süreduran kuvvetlerin farkını kazanmak, farkı keşfederek onu bir tarz haline getirmek. Bir başka deyişle Deleuzeyen teori, pratikte, kuvvetler tarafından sarmalanmaya karşı sarmalamayı, sarmalanma dramında etkin bir rol almanın yollarını keşfetmeye çalışır.

Deleuzeyen karşılaşma tamamlanmış ve açık seçik görünüşe çıkmış bütünlükler arasında değil, bütün olduğu varsayılan çoklu parçalar arasında meydana gelmektedir; başka bir deyişle bir karşılaşmada karşılaşan sayısız tekil uç vardır. Öyleyse bir karşılaşmada sayısız kuvvet ilişkisi, dolayısıyla sayısız anlam şebekesi ve sayısız bakış açısı bulunur. Deleuze'ün tekillikler arasında gerçekleşen kuvvetler ilişkisini daima başka bir açıdan kuşatmaya çalışan felsefesi temelde bunu anlatır: Fark ve tekrarla süregiden dünya, birer olay olan karşılaşmalar altında sayısız olaya bölünerek etkiler ve tepkiler üreten bir makinedir. Pratik soru ise, tekilliklerin zamansal olarak kimlik şapkası altında kenetlenmesiyle ortaya çıkan öznenin bu makinede aktif bir konumu nasıl kazanabileceğidir. Sanatlara gelindiğinde bu soru makinenin biçimi ve ölçekleri değiştirilerek, ancak temel işleyiş mantığı korunarak sürdürülür.

Bir karşılaşma ve karşılaşmayla açığa çıkan sarmalanma ve kuvvetler ekranı oluş kavramıyla iç içedir. Bir karşılaşmada iki tekil karşılaşır, ama söylendiği gibi oluş ne birinin ne diğlerinin tarafında, ikisinin arasında akar. Bir karşılaşmada ortaya çıkan kuvvetler ilişkisi, etkiler ve tepkiler demeti, sadece karşılaşan cisimler arasında bir dram şekillendirmez; bir karşılaşmada her zaman faillerden fazlası vardır. “Anlam (KUVVET)tir.” önermesi tekrar çağrıldığında, sıralanan bilgiler ve yorumlar eşliğinde şöyle bir yapı ortaya konabilir: Sürekli bir karşılaşmalar varyasyonu vardır, ayrıca bu karşılaşmalar alt-karşılaşmalara bölünür, çünkü Deleuzeyen oluş sayısız tekillik noktası varsayar. Bu çoklu çarpışmada tekillikler biraraya gelirler, kenetlenirler, birbirlerini sarmalarlar: Ya birbirlerinden ayrılırlar, ya birleşirler; ama her tekillik

temelde muzaffer olmak için ekişir. Bu güreş sırasında dinamik bir nehir olan oluş farklanarak akar. Aslında akan st üste binmiş bu kaotik toplamın; bir başka deyişle geçmişin, şimdinin ve hatta geleceğin tamamıdır. Çünkü tekilliklerin güreşi olmadan oluş yoktur, oluş olmadan karşılaşma düşünülemez. Bu yapıda her fenomen ve her bakış açısı bir “kuvvetler ilişkisi”dir. Karşılaşma daima bir kuvvetler ilişkisi ve fenomenlere dair bir tarz ortaya koyar: Bu ilişkiler ve tarzlar etki ve tepki şebekeleriyle yüklüdür; bir başka deyişle her sarmalama/sarmalanma hikayesi bir dışavurum ekranı açar. Tekillikler arasında mücadele sürerken şebekeler arasında da mücadele sürer: Manzara, daimi bir eklemleme/ akım/ kesinti/ yeniden-akım dinamizmini şekillendiren Deleuzeyen fabrikanın manzarasıdır. Bu fabrikada her şey biraraya gelebilir ve bir kuvvetler ilişkisi başlatabilir. Bir kuvvetler ilişkisinin bir anlam olduğu hatırlanırsa, dünya geçici anlamların olaylar şeklinde vuku bulduğu kaotik bir st-şebeke, bir olay yüzeyidir. Temel talep olan “aktif duygulanım”dan beklenen bu kaotik şebekenin içinde varolma kuvvetini yönetebileceği bağlantı noktalarını, kuvvet ilişkilerini ve kuvvet tarzlarını bulmasıdır. O zaman problem, bu ilişkilerin ve bu tarzların neler olduğunun ya da nasıl icat edildiğinin ortaya konulmasıdır.

Karşılaşma/ tarz / icat şebekesini düşünürken karşılaşanların başka bir şebeke yaratırken asla “taklit”le yakınlalımadığı hatırlanmalıdır. Bir karşılaşmanın ortaya koyduğu yeni oluş tarzı benzersizdir: Yazar ve hayvan bulur, yazıdaki hayvan-oluş karşılaşmanın kurduğu bir üçüncü şebekedir, ancak ne yazarı ne hayvanı taklit eder, ikisinin kuvvetleri aracılığıyla kendi özel sahasını kurar. Buradaki hayvan-oluş iki faili de yersizyurdsuzlaştırarak kendi doğasına katan bir oluş tarzını ve kuvvetler şebekesini sergiler. (Deleuze-Parnet, 1990: 68) Buradan hareketle Deleuze

bir “orta” mefhumu tanımlar, karşılaşmaların, kuvvetlerin, dramatik ilişkilerin en güçlü biçimde sergilendiği yer bu “orta”, karşılaşmanın ürettiği “aralık”tır.

İlginç olanlar ne sonda ne başadırlar; baş ve son birer noktalamadır. İlginç kısım ortadır. İngilizlerin sıfırı hep ortada bulunmaktadır. Daralmalar hep ortadırlar. Hep bir çizginin ortasında olunur ve bu en rahatsız konumdur. Ortasından yeniden başlanır. (Deleuze-Parnet, 1990: 63)

Deleuzeyen ortada bulunan hiçbir zaman bir kişi ya da özne değil, kuvvet yüklü hislerin toplamı olduğundan ideal karşılaşma fikri buraya aittir.

Chatelet’nin felsefesi üzerine verdiği bir seminerde kuvvet mefhumu üzerine konuşan Deleuze, eylem ve kuvvetin birbirinden ayıramayacağını düşündüğünü söyler. Kişideki “kuvvet tadı”nı geliştirmekten bahseden Chatelet, kuvvetin yapılışının ve başka kuvvetler tarafından kapılışının bir mekanizma hikayesi olduğunu düşünür; mekanizmanın maskesini indirmek ancak kuvvet uygulamakla mümkündür. Tam da bu noktada Deleuze’deki fiillerin benzerleri devreye girer. Bir kuvvet her zaman “uyandırılan”, uyanık tutulan”, “geliştirilen” bir şeydir. (Deleuze, 2005: 53) Kuvvetin yüklemelerle bu ilişkisi mevcut olana belli bir tarz ekleyerek onu başka bir sahada icat etmeyi ifade eder. Kuvvet mefhumu üzerinden metafizik yerine varlığın siyasetinin geçirilebileceğini düşünen Deleuze, buna ontolojik bir dayanak sunar: İnsan maddeyle doludur. Peki bu şebekeyi kuvvet ve kuvvet tarzı aracılığıyla düşünmek ne ifade eder? Tam bu noktada “ölüm”ü ele alan Deleuze, ölünse bile müzik gibi muhteşem bir öğede ölümü denemekten bahseder. (Deleuze, 2005: 54) Demek ki her zaman kuvvetlerin daha uygun ve potansiyel bir düzenlenmesi mümkündür. Her şeyi çizgisel bir yüzey üzerine yerleştirmeye çalışan Deleuzeyen teori kuvvetler aracılığıyla aktif oluşu da bu çizgi üzerinde kavrar: İnsan daima bir noktadan bir diğer noktaya giden, böylece bir çizgi çizendir. Bu çizgi karşılaşmaların varyasyonuyla dalgalanır. Bir varyasyon

sayısız tekil kuvvet, sayısız şebeke, öyleyse sayısız kuvvet odağı barındırır. Deleuze'un bir karşılaşmada ve kuvvetler ilişkisinde "aktif oluş"la kast ettiği, çizgi çizen kişinin kuvvetleri güncelleyerek, deneyerek ve yaratarak yürümesidir. Buradan hareketle "beden" fenomeni kuvvetler mefhumuyla yakın bir ilişki içine girer.

1.3 Beden ve Kuvvetler

Deleuze tıpkı Hume'dan olduğu gibi Spinoza'dan da ampirist bir metot çıkarır ve bu metotla karşılaşan bedenlerin etkileşim yasalarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Bedenler arasındaki karşılaşmaların hazırladığı bileşim ve çatışma sahalarında gerçekleşen bir deney içsel yapısı ve dışsal sınırları değişime tabi dinamik bir ilişki olarak tarif edilen bedendeki kuvvetleri keşfetmeyi ve bedene yeni kuvvetler kazandırmayı amaçlar. Öyleyse Spinoza'dan devralının "Bir beden neye kadirdir?" sorusu öncelikle bu kuvvetlerin işleyişine sorulmuş bir sorudur ve şu şekilde genişletilebilir: İki beden karşılaşır ve kuvvetleri birbirleri üzerinde etkileşime geçer, etkileşim bünyesindeki her cismi (bir karışım olarak) yeniden yaratan bir süreçtir, buradan hareketle bir karışım olarak beden sahip olduğu kuvvetler bakımından neye kadirdir?

Kuvvetlere duyulan bu ilgiyle beraber beden bilgiyi temin eden fenomenolojik bir merkez olarak değil, bir karşılaşma sırasında şekillenen maddesel bir karışım olarak ele alınır ve bu yer değiştirmeye birlikte Deleuzeyen teori yüzünü epistemolojiden fiziğe, bir başka deyişle Spinozacı pratiğe döner. (Hardt, 2006: 138) Spinozacı pratik, basitçe, keder ve sevinç arasındaki bir düz çizgi üzerinde devinmemizin ve bu çizgiyle bir ilişki geliştirmemizin hikayesidir. Spinoza'ya göre bu çizgi üzerinde savrulurken henüz bir bedene sahip değilizdir ve bahsi geçen hikaye

bedene sahip olmaya çalışmamızı anlatır. O halde Deleuze'un Spinoza'dan çıkardığı beden fenomeni bireyleşmek için mücadele eden bir cisimde işleyen kuvvetlerin geçici bir toplamını ifade eder ve bu teoride bedenler cinslerine, türlerine ve organlarına göre değil, yapabildiklerine, kabil oldukları etkilere, eylem olarak tutkularına göre ele alınırlar. Deleuze bu ilgiyi Spinoza'nın üç kutuplu bir dünyadan ibaret sakırğa örneğiyle açıklar:

Işık sakırgayı etkiler ve bir dalın ucunda ayağa kalkar. Bir memeli hayvanın kokusu onu etkiler ve kendini onun üzerine bırakır. Kılar onu rahatsız eder ve sıcak kan içmek içmek için ve derinin içine saplanmak için kılların olmadığı bir köşede yer arar . Kör ve sağır sakırğa kocaman ormanda üç etkiye sahiptir ve arda kalan zamanda rastlantıyı bekleyerek senelerce uyur. Buna rağmen o ne büyük kuvvettir! Sonuçta kabil olduğu etkilere ait işlevler ve organlar vardır. (Deleuze-Parnet, 1990: 88)

Bedenleri basit hayvanlarla incelemeye başlayan Spinoza'nın amacı beden etkilerinden tüm yaşamı kapsayacak bir model çıkarmaktır. Deleuze de Spinoza'yı takip ederek, bedenden organizmaya indirgenmeyecek ve organizmanın tepkiselliğine son verecek bir model çıkarmaya çalışır. Beckett'ten Artaud'ya organizmacılığı kıran beden kurgularının izini sürmesi bu sebeptir. Bedenlerin çekişerek, karışarak, birbirlerini zorlayarak kurdukları dramatik ilişkiyi çok önemseyen Deleuze, bir olayın bedenlerin karışımına bağlı olduğunu ve bedenler tarafından üretildiğini düşünür: "Olay daima birbirleriyle çarpışan, birbirleri içine giren bedenler tarafından üretilir." (Deleuze-Parnet, 1990: 93) Beden bir karışım olarak olayı üreten bir ilişkiyse, Spinozacı pratikle amaçlanan olayın seyircisi olmamak, bir olayda aktif olarak yer almaktır. **Etika** (Ethica)'yı Spinoza'da bütün bir yaşam anlamına gelen tesadüfi karşılaşmalara aktif duygularla katılmanın bir kılavuzu; bir başka deyişle bitimsiz bir

varyasyon içinde sürekli savrulan “varolma kuvveti”ne varyasyonda etkin olarak yer verebilmenin bir yöntemi olarak okur. Amaçlanan, bir fabrika olduğuna işaret edilen bedeni temsililikten kurtarmak ve duygudaki temsil edici olmayan somut ve doğrudan kuvvetleri serbest bırakmaktır. (Deleuze: 2011) Çeşitli kuvvetlerin üzerinde etkileşime geçtiği bir kuvvetler çokluğu olarak bedenin buraya kadar açıklanan Deleuzeyen manzarasını toparlamak gerekirse: 1) Beden uzamsal bir ortam değil, bireyleşmeye çalışan atomların ve moleküllerin geçici bir yoğunluğudur; 2) Her fenomen gibi üzerinde işleyişe geçen kuvvetlerin arasındaki gerilim ilişkisi kadar anlamı vardır; 3) Kuvvet ilişkileri sürekli değiştiğinden, bir beden geçici olarak sabit bir ilişkidir. (Hardt, 2006: 167)

Deleuzeyen fenomenin mevcut bir kuvvette ifade bulan bulguların toplamına işaret ettiği söylenmişti. Beden de, bir fenomen olarak, her zaman bünyesinde saklı tuttuğu bulgular üzerinden açıklanmalıdır. Deleuzeyen teoride bulgular biçimlenmiş bedenlere değil, ilişki halindeki bedenlerin oluşturduğu çizgiler ve şekiller çoğulluğuna işaret eder: Bir odaya girdiğimizde değişenin kişiler ve karakterler değil, atmosferin kendisi olduğunu söyleyen Deleuze’e göre bu bulgular fark edilmez bir molekül, bir sis, yahut damla damla iri bir bulut olabilir. (Deleuze-Parnet, 1990: 95) Çünkü bir bedenden ancak hayvan-oluş, moleküler-oluş, görünmez-oluş gibi kuvvetsel karışımlara katılışı sırasında bahsedilebilir. Varlığı soruştururken önemli olanın onun ne olduğu değil, oluş kuvvetinin neye kadar olduğunun bulunması olduğunu söyleyen fenomenal saptama hatırlanırsa, Deleuzeyen teorideki beden sorusunun neden bir pratik olarak ele alındığı anlaşılabilir. Deleuzeyen beden çeşitli oluş güçlerinin farklanarak hareket ettiği bir aralığı ifade eder, hatta bu aralığın ta kendisidir. Bedene dair bir pratik geliştirmekle kast edilen de her biri bir kuvvetler bileşimi sunan bu

oluşlar arasında güçlü bağlantılar kurarak aktif bir duygulanım geliştirmenin yöntemidir.

Hayat dinamik bir duygular, etkileşimler, karşılaşmalar ve saf makineye özgü bağlantılar ve üretimler yığındır. Farklı varlıklar duygulardan biçimlenir. Bir beden, belli duygusal bağlantılar kurar, ağzı memenin çekimine kapılır, gözü bir yüze yönelir, elleri aletlere gider. Bu yatırımlar ve bağlantılar insanı insan yapan şeyleri yaratır. Beden zaman aracılığıyla, oluş aracılığıyla üretilir. (Colebrook, 2009: 91)

Spinoza'dan devralınan talep doğrultusunda içinde savrulduğumuz teadüfi karşılaşmalar varyasyonunun bir kompozisyona dönüşebilmesi için bir karşılaşmaya katılan cismin ya da ruhun (Spinoza için ikisi aynı şeydir) varolma kuvveti ya da eyleme kudretinin aktif olarak taşınması gerekir. Varolma kuvveti adı verilen dinamizmi “idea”, “duygu” (affect), “duygulanış” (affection) mefhumları aracılığıyla sorunsallaştıran Deleuze, meselenin başına “cismin bireyliği” mefhumunu yerleştirir. Spinoza'ya göre bir cismin bireyliği şöyle tanımlanır:

Hareket ve sükunet arasında bulunan belli bir bileşik veya karmaşık (bunda ısrar ediyorum çok bileşik çok karmaşık) bağıntı, cismin parçalarını etkileyen tüm değişimler boyunca korunduğu müddetçe cisim bireydir. Yani hareket ve sükunet bağıntısının, söz konusu cismin sonsuza giden parçalarının tümüne etki eden değişimler boyunca kalıcı olmasıdır. (Deleuze, 2008b: 27)

Demek ki bir cismin bireyliğini koruması için hayat denen sürekli değişimin kuvvet uygulayışı sırasında parçalarına sahip çıkması gerekmektedir. O halde öncelikle bu kuvvet varyasyonunun yapısını kavramak gerekir: Spinoza, öncelikle, nesnel gerçekliğe sahip olan “fikirler” ve fikirler tarafından belirlenen ruh hallerini ifade

eden “duygular” arasındaki ilişki biçimini ortaya çıkarmaya çalışır. Birer “şey” olan fikirlerin kuvvetleri vardır; bütün şeyler gibi bir varoluş gücü ve bir yetkinlik gösterirler. Farklı kuvvetlere sahip fikirler duyguları belirler, fikrîsel kuvvetler farklı olduğu için duygular da daima bir değişim hali ortaya koyarlar. Spinoza’nın tarif ettiği hayat budur: İkili bir basınç perspektifinde durmadan çoğalan varyasyonlar. Bir cismin bireyliğini etkileyen işte bu fikirler ve fikirlerle şekillenen duyguların kaotik varyasyonudur. Spinoza felsefesinde fikir ve duygu, öncelikle “temsil etme” karakterleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Fikirler ya da idealar birer “şey” olarak ele alınır, çünkü hem bir şeyi temsil ederler, hem de bir cisim gibi kendinde birer “şey”dirler. Fikirlerin temsil ettikleri şeylerle ilişkileri “nesnel gerçeklikleri”ni, birer şey olarak diğer şeylere uyguladıkları kuvvet de “biçimsel gerçeklikleri”ni ifade eder. Duygu da bir “şey” olmasına rağmen, şeyliği içinde hiçbir şeyi temsil etmeyen bir düşünce tarzıdır ve her duygu ortaya çıkmak için bir fikre/ideaya ihtiyaç duyar. Temsil eden fikirler sonucu ortaya çıkan temsili olmayan duygular Spinoza tarafından sevinç ve keder arasında uzandığı söylenen varsayımsal çizgi üzerine yerleştirilir ve duygular, sevinç ve keder hallerinin çizgi üzerindeki anlık dışavurumları olarak ele alınır. Bir örnek vermek gerekirse; “Şeftali severim. Ağzımın suyu akar. Ama “şeftali” fikrinin bende önceden bulunması gerekir.” (Baker, 2009: 19; Deleuze, 2008b) Kişinin şeftaliyi algılamasıyla “şeftali” ideası harekete geçer, bu ideayı hem nesnel hem biçimsel bir gerçekliği vardır. Bu ikili gerçeklik duyguyu harekete geçirir. Ağzın sulanması duygu sırasındaki bir dışavurumdur. Bu dışavurum kendini bir ifade olarak sunduğunda bir duygulanışa dönüşür. Spinozacı pratik, bu dışavurum sırasında varoluş kuvvetini sevinç noktasının yakınında tutarak cismin bireyliğini korumayı amaçlar. Spinozist çizgi üzerindeki duygu hareketi daima bedene dair bir ifade ortaya koyar, ortaya konan ifade duygulanıştır ve duygulanış, duygunun anlık dışavurumlarını temsil

edici biçimde kendinde toplayan bir karışımdır. Spinoza’da duygulanışı hazırlayan üç dinamizm vardır: Duygular, duyguları oluşturan fikirler, fikirleri oluşturan algılar. Kurucu konumdaki dinamizm algıdır, bundan dolayı Spinozacı etkileşim fikrinin çıkış noktasında tekil kuvvetlerle örülmüş bir dışarının bulunduğu söylenebilir. Etkileniş felsefesinin çıkış noktası bu sahadır: Dışarıda sayısız cisim bulunur, bu cisimlerle etkileşime gireriz, kendi bedenimizi ancak bu cisimler tarafından etkilenmeye başladığımızda anlarız. Bu etkilenmelerin hepsinde bir imaj saklıdır; bir imaj bir cisimden etkilenmemize dair bünyemizde saklı tuttuğumuz bir fikirdir. Vücut etkilenimler aracılığıyla sahip olduğu imajları sürekli yeniden üretir; öyleyse bir imaj varyasyonu vücudu daimi etkileşim içinde tutan bir dinamizmdir. Spinozacı pratik, bu algı/imaj ve fikir/duygu varyasyonu içinde öncelikle fikirlerin ve duygulanışların bir kompozisyonuna ulaşmayı amaçlar. Deleuze’ün Spinoza’dan devraldığı pratik sorunu, kuvvet ölçeklerini göz önüne alarak, uygun fikirler vasıtasıyla uygun duygulanışların kurulacağı karşılaşmaların nasıl düzenleneceğidir. Teoride sıkça karşımıza çıkan karşılaşma nosyonu gelip buraya dayanır: Bir karşılaşma düzenlemek, cismin parçalarını daimi varyasyona kaptırmamak, varyasyona direnecek kuvvet çokluklarını (tekillik bağlantılarını) kurmayı başarmaktır. Fikirlerin bedende izler bıraktığını düşünen Spinozist çıkarım, bir kompozisyon için, etkilenmeleri, bir başka deyişle varyasyondaki olayları keşfetmeyi ve olaylarla karşılaşan vücudu bir ilişki biçimi olarak tanımayı talep eder. Ardından tesadüfî karşılaşmalara teslim olmuş tepkisel mekanizmayı aktif hale getirecek icat gelir. (Baker, 2009: 35-44; Deleuze, 2008b)

Deleuze “Bir düzenleme nedir?” sorusuna şu yanıtı verir: “Değişik doğalarda çağlar, cinsler, egemenlikler boyunca, aralarında ilişkiler, bağlantılar kuran ve ayrışık bir çok terimi içinde saklayan bir çokluktur.” (Deleuze-Parnet, 1990: 99) Duygulanışın düzenlenmesi de bedenlerin karışımındaki terimleri belli bir sistem

içinde değerlendirmeyi ve birçok şeyi, birçok zamanı, birçok kuvveti ifade eden tekil noktalar arasında bağlantılar kurmayı ifade eder. Örneğin bir hayvan, bir beden olarak, cinsinden çok girdiği düzenlemeler tarafından tanımlanır: Bir adam- bir at- bir üzengi arasındaki ilişki, bir atın bedensel ifadesine dahildir. Bu örnekte insan ve hayvan bir karşılaşma ortaya koyar, ortaya çıkan yeni bir bedensel ifadedir ve içinde sayısız kuvvet platosu barındırır. Deleuzeyen teoride şeylerin ve bedenlerin durumlarının birbirine karışmadığı tek bir durum bile yoktur. Düzenleme bu dağınık karışıma zamansal olarak bir berraklık anı kazandırmak anlamına gelir, bu berraklık anı bir cisim olarak bedenin istikrarını hangi koşullar altında sağladığını da ortaya koyacaktır.

Bir kez daha söylemek gerekirse, bir cismin bireysel istikrarını güçleştiren fikirler ve duygular sürekliliği, bir başka deyişle şeylerin ve bedenlerin bitimsiz karışımıdır. Kederle sevinç arasındaki duygu devinimi varlıktan ve kimlikten önce nitelik ve nicelik arasındaki bir bağıntıya dayanır; tekillik mefhumu hatırlanırsa, bu duygulanış çizgisi sayısız üretici tekil noktayla yüklüdür. Buraya kadar söylenenler toplanırsa bedene dair sayısız çıkarımdan biri yapılabilir: Bir beden, tekil noktalarla yüklü bir kombinasyondur; Spinozist çizgi üzerinde gidip gelirken çizgiyle beraber değişen bir ilişkiyi ifade eder. Deleuze duyguyu ve duygulanışı bedenin bahsi geçen çizgi üzerindeki bu hareketini düşünerek kavramsallaştırır:

Duygu kişisel-olmayandır ve şeylerin her tekil Hali'nden ayrıdır: yine *tekildir* ve diğer duygularla tekil bileşimler ve kavuşmalar gerçekleştirebilir. Duygu bölünemezdir ve parçalardan müteşekkil değildir; ama diğer duygularla oluşturduğu tekil bileşimler daha sonra bölünmez bir nitelik oluşturur (...) Duygu her türlü belirleyici mekan-zamandan bağımsızdır; ama yine de kendisini ifade edilmiş olarak ve bir

mekanın veya bir zamanın, bir dönemin veya bir çevrenin ifadesi olarak üreten bir tarihte yaratılır (duygunun yeni olmasının ve özellikle de sanat yapıtı tarafından hiç durmaksızın yeni duyguların yaratılmasının nedeni budur. (Colebrook, 2009: 90)

Fikirler tarafından üretilen temsil edici olmayan duygu temsiline duygulanış vasıtasıyla ulaşır; duygulanış ise ilk belirlemede şudur:

Bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumudur. Ne demek bu? “Güneşi üzerimde hissediyorum” ya da “Güneş ışını üzerinize geliyor”, bu bedeninizin bir duygulanışıdır. Nedir bedeninizin duygulanışı? Elbette güneş değil, ama güneşin üzerinizdeki eylemi ya da etkisi. Başka terimlerle söylersek bir cismin başka bir cisim üzerinde ürettiği eylem ve etki. Elbette kendi fiziğinin gerektirdiği nedenlerden dolayı Spinoza uzaktan etki diye bir şeye inanmadığı için ona göre eylem her zaman bir temas gerektirir. Duygulanış iki cismin karışımıdır; bir cisim diğeri üzerinde eylemde bulunur, diğeri de onun izlerini derler. Her cisim karışımına duygulanış denir. (Deleuze, 2008b: 24)

Daha önce ortaya konan “atom ve moleküller” saptamasını hatırlayarak, Deleuzeyen bedenin de tıpkı Spinoza’daki gibi cisimciklerden oluşan bir cisim olduğu söylenebilir. Bu cisimde duygu, bir cismin bir başka cisimle buluşmasında, iki cismin karışmasında ortaya çıkan tekil dışavurumları, duygulanış da bu karışımın temsilini ifade eder. Deleuzeyen beden kapsadığı cisimciklerin hızlarına ve yoğunluklarına bağlı olarak alt-bireylerden oluşmuş bir kombinasyondur ve bireyleşme çabasında olan sayısız tekil kuvvet noktası barındırır: Bedensel cisim, bağlantı noktalarına sahip bir tekillikler karmaşasıdır. Beden ve sanat sorunu tam da bu noktada bir yakınlık içine girer; Deleuze’ün sanatlar için tanımladığı temel nosyon “düzenleme” kavramsal olarak beden için de tanımlanır: Bir bedeni aktif bir çokluk olarak sunabilmek için

daima ondaki bağlantıları düzenlemek, bir kompozisyona dönüştürmek gerekmektedir. Bu çıkarım, her karşılaşmanın farklı bir kompozisyona ihtiyaç duyduğunu ortaya koyar.

Özetlersek: Bedenlerde bir varolma kudreti ve bu kudreti her an dolduran etkilenişler vardır. Uzamlı parçalar birbirlerini sınırsızca etkilerken varolma kuvveti hareketlenir. Etkileniş karşılıklı bir durumu ortaya koyduğundan, bu uzamlı parçalar her zaman bir “ilişki” altında düşünülebilir. Etkileşen beden daima bir “ilişki”dir. Hiçbir uzamlı parça; bir at, bir kuş ya da bir insan aynı etkilenme kudretine sahip değildir ve aynı şeylerden etkilenmezler. Bu çıkarımla beraber etkileniş, sayısız olasılık ve sayısız kuvvet barındıran şebekeler çokluğu olarak ifade bulur. Bir uzamlı parça bir başka uzamlı parçayla karşılaştığında bir fikir uyanır, bu bir etkileniş fikridir ve bir duyguyu harekete geçirir, duygu sevinç ve keder arasında hiç durmadan salınır. Bu duygular zamana yayılan etkileniş izlerinin çevresini sararlar, bu sarma sırasında duygulanış oluşur. Duygulanış bir kuşatma, bir duygunun bir izin çevresine sararak ortaya koyduğu bir ifadedir. Spinozacı pratik bu kuşatmada nasıl aktif olunabileceğini sorar. Bu bir bedenin kendine uygun karışımlara katılmasını ve bu karışımları kendine uygun kompozisyonlar haline getirmesini ifade eder. (Deleuze, 2013: 215-232)

Kompozisyon, organizmanın sınırında takılı kalmayan, bağlantı noktalarının bir makinedeki gibi sökülüp takıldığı parçalı bir beden nosyonunu açar. Deleuze, makine fikrinden hareketle arzulama üretimine dair bir mekanik ve organizmaya karşı bir kuvvetsel çokluk olarak “organsız beden”i (BwO) “arzulama-makineleri”ni düşünmeye başlar.

1.4. Fabrikasal Kuvvetler: Arzulama-Makineleri ve Organsız Beden

Deleuze- Guattari şizofrenin makinelerden oluşmuş bir dünyada yaşadığını iddia ederler; ancak bu makineselliğin mekanik olandan ayrılması gerekliliğinde ısrarcılardır: Söz konusu makineler standart bir üretim ve süreklilik amaçlayan yapılar değildir, organik bir düzen vasıtasıyla tarif edilemezler, dağınık tekillikler arasındaki bağlantılardan oluşan yoğun ve serbest parçalardır. Bir makinesellikte organlar evreni oluşturan diğer parçalara bağlı bir parça gibi çalışırlar, bedendeki bir yoğunluk bölgesi bir ağaçla ya da bir ampulle iletişime girer, bu iletişim makineleri birbirine bağlayan akımları ifade eder ve bir kaynak (örneğin bir ağız) bir akım (bir yönelme) aracılığıyla bir başka makineye (örneğin bir meme) bağlanır: Ortaya çıkan oluş akımlar aracılığıyla çoğalan karmaşık ve uyumsuz bir makineselliktir. Akımların birbirine bağlanmasıyla oluşan bu makinesellik “şizofrenin bilinçdışı” olarak ele alınır ve bilinçdışı makinesellik saptamasıyla birlikte bir “fabrika” olarak düşünölmeye başlanır. Deleuze-Guattari bu fabrikaya örnek olarak kendini sadece motorlara, çarklara, karburatörlere, lambalara ve gerçek devrelere bağlayarak yaşayabilen, diğer tüm yaşamsal fonksiyonlarını bu makinelere bağlanmış “makine-çocuk”u verir:

Yiyebilmeden önce bu hayali elektrik bağlantılarını sağlamalıydı, zira hazım aygıtı ancak bu şekilde işliyordu. Bu ritüeli öylesine ustaca yerine getiriyordu ki bir elektrik prizi ya da fişi olmadığına kendimizi inandırmak için iki defa bakmak zorundaydık. (Deleuze, 2009a: 25)

Şizofrenik gezinti ve yolculuk, Deleuze- Guattari’ye göre tam da yeni devreler kurmaya kadir bu yer değıştirmedir. Şizofrenin icat ettiğı yeni devrede göstergeler makinesel düzenlenmenin bir ürünü olarak ortaya çıkarlar ve birbirine yabancı elemanlar birbirleriyle ilişki kurma kabiliyeti kazanarak devreye girerler. İlişkiye giren her yeni parça kendini açıklayan terimi kaybederek makineselliğe dahil olur; öyleyse

bir makinede kendi bağlamlarıyla ilişkisi olmayan, ancak özgün makinesellik içinde değerlendirildiğinde bir anlamı olabilecek sayısız aygıt söz konusudur. Şizofrenin bu devreleri “arzunun gücü”yle kurduğunu düşünen ikili, makinesellik vasıtasıyla indirgenemez ve uyumsuz terimlerden oluşan saf özgünlükler düşünebileceğimizi ve icat edebileceğimizi varsayar. (Deleuze, 2009a: 26)

Anti-Odipus’ta şizofreniyi ve makineselliği merkeze alarak, “psikanalizin yerine, birey-altı beden uzuvlarına ve birey üstü toplumsal bağlara odaklı” (Bogue, 2013: 126) bir “arzulama-üretimi” mefhumuna ulaşılır. Arzulama-üretimini Oedipus’un aileye indirgenmiş bağlamından kurtararak, “şizo”nun özgür gezintisinde saptadıkları makine fikrini arzulama-üretiminin merkezine yerleştirirler. Makineler,

Her yerde iş başındadır, bazen kesintisiz, bazen kesik kesik. Nefes alır, ısıtır, yer. Dışkılar, düzer. İd denmiş olması ne büyük hata. Her yerde o, makinelerdir, hiç de mecazen değil: tam anlamıyla makineler, kavramlarıyla, bağlantılarıyla. Bir organ-makine (machine-organ) bir kaynak-makineye (machine-source) tutunur: biri, diğerinin kestiği bir akım yayar. Meme süt üreten bir makinedir ve ağız ona eklenen bir makinedir. Anoreksik olanın ağzı bir yeme makinesinin, bir anal makinenin, bir konuşma-makinesinin ve bir solunum-makinesinin (astım krizi) arasında kararsızdır. Bir organ-makineye bir enerji-makine: her zaman akımlar (des flux) ve kesilmeler (des coupures). (Deleuze-Guattari, 2012: 13)

Kitabın kendisi de bir makine olarak tasarlanmıştır; akımlar ve kesilmeler, bağlantılar ve kavramlar arasında hareketli bir hat kurulur⁵ ve her şey, doğanın döngüsünden evrimsel sürece, birer makine olarak düşünülür. Kitabın savaştığı temel yapılar temsil

⁵ Kitabın yazımına dair bir söyleşide Deleuze şöyle söyler: “Félix yazıyı her türlü şeyi beraberinde alıp götüren bir şizo akım olarak ele alır. Beni ilgilendiren şey, bir sayfanın tüm yönleri kaçması ve ancak bir yumurta gibi kendi üzerine çokça kapanmasıdır. Ve sonra bir kitapta var olan alıkoymalar, yankılar, çökelmeler ve bir sürü larvalar.” (Deleuze, 2006a)

tarihi ve toplumsal arzulama-üretimidir. (Bogue, 2013: 128) Ödipal aile yapısı kapitalist toplumlarda arzuyu sınırlayan temel kiplerden biridir ve psikanaliz bu sınırlamaya arka çıkar. Kapitalizm bu sınırlama içinde kendi yersizyurtsuzlaşmasını da üretir ve üretimini sınırlayan arzu kodlarını değiştirmek için, geleneksel yapılarda oynamaya gider. Ancak bu yersizyurtsuzlaştırma, Deleuze-Guattari'nin savunduğu yersizyurtsuzlaşma gibi saf bir yönelimle çalışmaz, kapitalizmin kodlarda bir değişikliğe ve yıkıma gitmesinin sebebi arzuyu yeniden yerliyurtlulaştırmak ve tüm üretimi bir eşitlik biçiminin dar sınırlarına yeniden taşımaktır. Deleuze-Guattari'ye göre Oedipus kompleksi, arzuyu çekirdek ailenin sınırlarına indirgeyerek ekonomik ilişkilerin mantığını sahte bir biçimde toparlar ve yönetir, bütün başıboş akımları belli bir mantığın içine kitleyerek düzenler, arzunun ve akımın olumlu hareketini kamufle ederek, arzuyu bir yokluk, akımı da tedavi edilmesi gereken bir sapma olarak kodlar. Psikanalize dair temel problem bu arzu kavrayışıdır. Batılı filozoflar ve psikanalistler arzuyu bir öznde bir nesnenin elde edilmesiyle giderilen bir boşluk ya da imkansız nesneyi arzulayan bir eksiklik olarak ele almada birbirlerini izlerler. Deleuze'deki Nietzscheci perspektif, böylesi bir olumsuz arzu tanımlamasını köle zihniyetinin bir semptomatığı olarak görür: Bu şekilde ya idealist ya nihilist motiflerle işleyen arzu nosyonuna özellikle Guattari'yle buluştuktan sonra tamamen sırtını dönen Deleuze ve arzunun başlangıçtaki ihtiyaçların ya da hedeflerin ikincil bir işlevinden çok birincil bir güç, kesintisiz üretim gerçekleştiren bir kuvvet şebekesi olarak ele almayı tercih eder. (Bogue, 2013: 133-134)

Arzunun birincil güç olarak ele alınması önemlidir, makinesellik bu nitelikten hareketle olumlanır ve gücün dağınık doğasını göz önüne alarak mekanizmasal düzenlerden kaçınır. Çünkü birincil güç olarak arzunun nitelikleri, serbest dolaşan bir enerji olması, birliğe indirgenememesi, bilinçdışı kaideye

yaslanması, birey-öncesi alanlarda, beden-altı uzuvlarda dolaşabilmesi, kişiselik biçimlerinin dışında belli bir bağımsızlığa sahip olması, özneye içsel olmadığı için akımlar, parçacıklar, tekiliklerle işlemesidir. İnsan-doğa, doğa-endüstri, üretim-tüketim gibi temel ayrımları geçersizleştirmeyi amaçlayan Deleuze-Guattari buradan hareketle “ne insan ne doğa gibi bir şey vardır artık, sadece birini diğesinde üreten ve makineleri birbirine ekleyen bir süreç söz konusudur.” derler: “Her yerdeki üretme ya da arzulama-makineleri, şizofrenik makineler, yaşamın bütün türleri: ben ve ben-değil (moi et non-moi), dışarısı ve içerisi, artık hiçbir anlam ifade etmezler.” (Deleuze-Guattari, 2012: 14) Makinesellik divana uzanmış nevrotikten daha iyi bir model olduğu düşünülen şizofrenin gezintilerinde saptanır. Bu gezintilere bir örnek de Beckett’in karakterleridir. Onlardaki yürüyüş çeşitliliğini “ince ayarlı bir makine” olarak düşünen Deleuze-Guattari, bu karakterlerde üretimin Ödipal temsil ve temsilin projeksiyonlarıyla kesinlikle açıklanamayacak kadar kendine has olduğunu tespit ederler. Beckett’deki söylemsel düzen, tıpkı Artaud’daki gibi cehennemi ve uyumsuz bir makine hazırlar: “çakıl-cep-ağız; bir ayakkabı- bir pipo yuvası- belirsiz yumuşak küçük bir paket; bir bisiklet zili kapağı – bir yarım koltuk değneği.” (Deleuze, 2009a: 27) Şizofrenin natüralist bir tanımlanışına girilmediği ısrarla belirtildikten sonra, şizofrende araştırılanın “bir üretim süreci olarak doğa” olduğuna işaret edilir. Yukarıda bahsi geçen ikilikler önkabulünü aşındıran bir fikir olarak her şeyin makine ve her şeyin üretim olduğunun savunulması, “büyük bir makine olarak üretim”in bağlantılarını araştırmayı beraberinde getirir.

Üretim doğrudan doğruya tüketim ve kaydetmedir; kaydetme ve tüketim, üretimi dolaysız bir şekilde belirlemekte ama onu üretimin bünyesinde belirlemektedir. O halde her şey üretimdir: üretimlerin üretimi, eylemlerin ve tutkuların; kaydetmelerin üretimleri, dağıtımların ve gönderim noktalarının; tüketimlerin

üretimleri, bedensel hazların, kaygıların, acıların. (Deleuze-Guattari, 2012: 16)

Deleuze ve Guattari'nin geliştirdiği arzulama-üretimini bu psikolojik modeli psikozluları odağa alarak, bilinçdışının arzusunun dolayına girmeden açığa çıkardığı gerçek sorunları ve somut kuvvetleri keşfetmeyi amaçlar. İkiliye göre psikozlular, genellikle bedenlerinin çeşitli kısımlarını ayrı kendilikler olarak ve bazen de saldıran, zulmeden makineler olarak deneyimlerler, şizofrenler hiçbir organa sahip olmayan bir beden içinde bulundukları katatonik durumlara girerler, bazı şizofrenler değişen çoğul kişiliklere sahiptir ve değişen çoklu kişiliklerin (Napolyon, İsa) kimliklerini üstlenirler. Bogue, psikoz ve şizofrenideki bu deneyim üçlüsünün arzulama-üretimini parçalarını oluşturduğuna işaret eder: Bu parçalar arzulama-makineleri, organsız beden ve göçebe öznedir. (Bogue, 2013: 136) Guattari'den önce de Deleuzeyen teorinin dolaştığı sahalar bu üçlü sentezleri sağlar ve arzulama-üretimini işletir. Arzulama-makineleri bağlayıcı sentezi, organsız beden ayırıcı sentezi, göçebe özne de birleştirici sentezleri gerçekleştirir. Organsız beden uygunsuz bağlantıları sağlayan ve akımlar arasındaki ilişkileri koparan bir kuvvet olarak ayırıcı, göçebe özne noktalar arasında çizgiler çizerek dolaşan bir kuvvet şebekesi olarak bağlayıcı, arzulama-makineleri de göçebe özneye taşınan akımlardan fabrikavari bir üretim tesis ettiği için bağlayıcıdır. Bu bir bağlantılar mantığıdır ve makineler bağımsız tekillikler arasında gidip gelmektedir, kesintisiz bir maddi akıma dalmış makineler bir fabrika gibi işlerler. Bu fabrika mantığından hareketle Deleuze-Guattari bilinçdışını temsili bir tiyatro olarak tarif eden Oedipus'a karşı çıkarak, temsili-olmayan, doğrudan, somut kuvvetleri işleten fabrika modelini neredeyse Artaudcu bir "saf kuvvetler makinesi/sahnesi" kurmaya çalışırlar. Bir organ-makine durmaksızın bir enerji-makineye bağlanmakta ve her şey üretim/ her şey makine olarak bozulmalar ve yenilenmeler arasında sürüp gitmektedir. Tanımlayıcı bir kip olan "Budur." un ortadan kalktığı,

yerine “Ve... Ve sonra...”nın sürçmeyle ve uzatmayla işleyen söylemsen düzeninin üretimi açıklamaya başladığı bir daimi-bağlantılar ekranı oluşmaktadır. (Deleuze-Guattari, 2012: 17-18)

Böyledir, çünkü her zaman akım-üreten bir makine ve ona bağlanıp bu akımı kesen, akımdan parçalar koparıp alan bir makine mevcuttur (meme-ağız). Ve yeri geldiğinde ilk makine de akımını kesintiye uğrattığı veya akımından parçalar kopardığı bir diğerine bağlanmış olduğu için, ikili dizi her yönde ilerler. Arzu durmaksızın kesintisiz akımları ve doğası gereği parçalı ve parçalanmış olan kısmi nesneleri (object partiel) birbirine ekler. Arzu, akışı sağlar, akar ve keser. Miller şöyle der arzu şarkısında: “akan her şeyi seviyorum, döllenmiş yumurtayı dışarıya atan menstrüel akımı bile.” (Deleuze-Guattari, 2012: 18)

Görüldüğü üzere sürekli akım nesnenin sürekli parçalanışını getirmektedir. Her makine-organda akımlar ve kesimler birikir, işler, akar ve dünya bir makine organda, o makine-organın ölçeğince geçici olarak açıklanır - her zaman daha sonra bir kez daha açıklanmak kaydıyla. Deleuzyen fenomenin “fenomende işleyen kuvvetler kadar” olduğu söylenmişti, makine-organ da arzulama-üretimini ya da arzulama-makinelerinden oluşan dünyayı kendinde toplanan ve işleyen kuvvetler ölçeğinde açıklar. Her üretim bir üretimin üretimidir, her makine bir makinenin makinesidir; bu çokluk kabulüyle düşünülen fabrikada kişisellikler, özneler, tamamlanmış sahneler değil; atmosferler, jestler, mastarlar, beden-altı uzuvlar ve uğultu vardır. Deleuze’ün ampirizminin özne altı/dışı alanlarda deneye giriştiğini bir kez daha hatırlarsak, arzulama-üretiminin deney sahası tam da bilinçdışının bu kişiselleşmemiş tekillikler karmaşasında uzanır.

Deleuze’ün “hiçbir temeli veya kuruluşu olmayan bir oluş ve zamanı düşünebilmek için insani ve organikçi modellerden makine fikriyle ayrılır. (Colebrook, 2009: 82) Makine içkin bir üretimi, bir şeyin birisi tarafından değil, “bizatihi üretim olarak üretim” şeklinde ortaya çıkışını tanımlamaktadır. Bir temeli ya da kuruluşu olmayan makine, bağlantılarından ve içkin üretiminden başka bir şey değildir. Buradan hareketle Deleuze-Guattari’deki üretim fikri dört maddede toplanabilir: 1) Bir makine bağlantılarından başka bir şey değildir, 2) herhangi bir şey tarafından yapılmış değildir, 3) herhangi bir şey için değildir, 4) hiçbir sınırlı kimliği yoktur. Bu belirlenimlerin zaman mefhumuyla derin bir ilişkisi vardır; zamanın sanal boyutunun vurgulanmasını mümkün kılan bahsi geçen makineselliktir. Makinelerde sabit noktalar ya da bütünlükler yoktur, tekilikler ve bunların arasındaki “oluş blokları” vardır. Bir makinenin anlamı, tıpkı diğer fenomenler gibi, oluş gücüyle ölçülür: Soru bu makinenin çevresine nasıl kuvvet uyguladığıdır. Zaman da bir makine olarak, aynı şekilde, oluş güçlerinin biriktiği bir bağlantı yoğunluğudur.

Zamanı kendi bakış açımdan tutarlı bir imgeler dizisi olarak görmek yerine, bana başka sekanslar, başka zamanlar, başka oluş çizgileri sunulur. Bu benim algılamamın ötesinde bir zaman hissine yol açar (....) Zaman sanal bir bütündür; herhangi bir tekil gözlemci ya da gözlemciler topluluğu tarafından verilmiş veya algılanmış olmayan (edimselleştirilmeyen) bir şeydir. Zamanı makinesel olarak düşünmemiz gerekir: tek mevcut organizma olarak zaten verili ezeli ebedi bir evren bütünü değil, ama düşünülmemiş ve tasarlanmamış bağlantılar ve üremeler aracılığıyla meydana gelebilecek şeylerin *açık* bütünü. (Colebrook, 2009: 86)

Üretimin bu işleyişi sırasında arzulama-makineleri yine de bizleri birer organizma kılar. “Ama bu üretimin tam da kalbinde, bizatihi onun üretiminde, beden böyle organize olmaktan, bir başka organizasyona sahip olmamaktan veya her türlü organize

olmaktan ıstırap çeker.” (Deleuze-Guattari, 2012: 21) Organsız bedeni ortaya çıkaran bedeni bir organizmaya çeviren üretim sırasında yakalandığı ıstıraptır, bu noktada bir durağanlık ve katılık ortaya çıkar ve ıstırap sebebiyle potansiyel bir bağlantı mantığı tasarlamaya girişir.

Deleuze’de bedenin bir ortam ya da alan olarak kavranmadığı belirtilmiştir. Bu saptama kesinliğine Artaud’dan devralınmış organsız beden kavramıyla kavuşur. Organsız beden, bireyleşme öncesi saf kuvvetlerle yüklü bir biçimsizlik olarak, organizma denen ve kuvvetleri düzenlemek için sınırlayan yapıyı parçalamak için harekete geçirilecek soyutlanmış bir yoğunluk olarak tasarlanır.

Organizmanın ötesinde ama yine de yaşanmış bedenin sınırı olarak, Artaud’nun keşfedip adlandırdığı bir şey vardır: organsız beden. Organsız beden, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Bu yoğun, yoğunlaştırılmış bedendir. Genişliğinin varyasyonlarına göre bedenin içerisinde düzeyler ve eşikler çizen bir dalga tarafından katedilir. Demek ki bedenin organları yoktur, düzeyi ya da eşikleri vardır. (Deleuze, 2009b: 48)

Organsız beden: Artaud’dan devralındığı haliyle, “gözler kapalı, burun kısıtılmış, anüs kapalı, ülserli bir mide, yemek borusu yok.” Deleuze-Guattarinin onu bir yumurtaya benzetmesinin sebebi bu sürekli kapanma ve düz bir yüzey ya da girintisiz-çıkıntısız bir elips haline gelmeye çalışan şekilsel harekettir. Organsız beden ortaya çıktığında tüm makinelerin durur ve arzulama-üretimi ani bir kesintiye uğrar. Bir kesinti vardır; çünkü bağlantı noktalarının yerleri tespit edilememekte, bağlantı noktaları düz bir yüzey haline gelerek kapanmakta ve eklem yerleri yok olmaktadır. Şizofrenideki katatoni, şizofrene özgü donukluk, organsız bedene bir örnektir: Üretim iflasa sürüklenmekte ve organizmasallaşma gerçekleşmemektedir. Organizmaya düşman olan organsız beden, organların üzerinde bir “zulüm aygıtı” çalıştırmaya

başlar. Bütün organları kendi yoğunluğuna doğru çekerek onları tanımlanan işlevleri dışında, başka bir rejim altında işlemeye zorlar.⁶ Organsız bedenle birlikte gerçekleşen organ-makinelerde anorganik bir egzersizdir ve organsız bedene ait formları doğuran budur: Paranoid form, şizoid form vd. Deleuze'e göre insanın maddeyle dolu olduğu söylenmişti; organsız beden de saf doluluğu ifade eden bir maddedir, kendini kendiyile doldurmaya çalıştığı yoğunluk süresince düzeyler ve eşikler şekillendirir. Düzeyler ve eşikler "hissedişler"le ifade edilir: "Bir kadın haline geldiğimi *hissediyorum*, tanrı haline geldiğimi *hissediyorum*, ileriye gören biri haline geldiğimi, saf bir madde haline geldiğimi *hissediyorum*." (Deleuze, 2009a: 30)

Organsız bedende üretilmiş/ verili bedenın sınırlarından hareketle o sınırları parçalayarak dışarı kaçan ve kaçarken üretilmiş/verili bedeni de beraberinde götüren bir enerji birikimi söz konusudur. Israrla yumurtaya benzetilen, haritalandırılma güçlüğüyle tasavvur edilen organsız beden düşünce için bir "şok" olarak tarif edilir. Bedenin organik temsiline altında hareket eden ve temsil edici olmayan kuvvetlerle dolu bu yumurtamsı varlık organik etkinliği kendi rejimi altında temsilden arındır.

Organik olmayan bir yaşam; zira organizma yaşam değil, onun hapishanesidir. Beden tümüyle canlı olsa da organik değildir. Duyumsama da bedene organizma yoluyla ulaştığında ölçüsüz ve spazmlı bir tutum takınır, organik etkinliğin sınırlarını parçalar. (Deleuze, 2009b: 49)

Organlardan yoksun değil, organik belirlemelerin dışında bir beden fantazması olarak organsız beden, organizmanın sabitlenmiş biçimler düzeninden kaçır ve biçimsizliğin hüküm sürdüğü birey-altı sahalara yerleşir. Henüz gerçekleşmemiş kuvvetleri bünyesinde barındıran bir olasılık bohçasıdır; bu sebeple Deleuze-Guattari tarafından

⁶ Deleuze-Guattari'nin sık kullandığı rejim örneği anoreksiğin ağız-anüs-akciğeridir.

sıklıkla paradoksal bir biçimde, “imkansız bir yaratım” olarak ele alınır. Bu imkansızlık sebebiyle düşünce, organsız bedenin kuvvetler şebekesini kapıldığı her an kendini yeniden kurmak zorunda kalacaktır. Anne Sauvagnargues, Deleuze’de düşüncenin daima “bir duygu şokunun rastlantısı”yla başladığını söylerken bunu kast etmektedir, “duygu sarsıntısı, düşüncenin edilgen olduğu ama sonuç olarak işlem ve ayırık bireşimi gerçekleştirmesini sağlayan, bedenle farklı yapıdaki bu şiddetli rastlantıyı belirtir”. (Sauvagnargues, 2010: 68) Artaud’nun organsız bedeni ruh, biçim ve organik bütünlükten sıyrılarak “biçimlenmemiş maddenin yoğunluğu”na doğru devrilen şizofrenik bir çokluktur ve tüm birlik ilkelerini geçersizleştirerek çalışır. Dildeki serbest sözdizim de çoğunlukla organsız bedenle birlikte ele alınır ve dilin istikrar eğilimi gösterdiği merkezi bir organ fikrinden kaçışı ifade eder. Daimi yüklem olan “kaçış” sırasında oluşan yoğunluklar bir yerleşim mantığı sergilemez, sadece organizma öncesinde bulunduğu varsayılan soyut bir birliği harekete geçirmeye çalışırlar. Bir kez daha yumurta benzetmesini hatırlatan bu soyut birlik, organları değil, organlara istikrar vurgusu katan organizmayı dışlar. Bireyleşmemiş, bir başka deyişle istikrarı kazanmamış bir birliğin haritalandırılmamış ve belli bir yönelim kazanmamış saldırgan yoğunluğu tüm biçimlilik imalarına saldırmaya başlar. Duygu şokuna maruz kalan bir biçimin kaçarken dağılışı, Deleuzeyen teori söz konusu olduğunda, organsız bedene doğru bir dağılış olarak düşünülmelidir. Organsız beden kendi rejimi altına giren her şeyi mutlak biçimde farklılaştırır. Bu farklılaşma sırasında tekil noktalar arasında kesintisiz sürdüğü söylenen Deleuzeyen mücadele devam eder. Her yeni dalga, genişliğin varyasyonları üzerinde eşikler ve düzeyler oluştururken, bu oluşumu sağlayan birbirlerine maruz kalan kuvvetler yok olmamak için birbirleriyle mücadele etmektedirler.

Organsız beden, böyledir: beden olarak varolmanın yoğun ve sanal yüzü. Bu sanal farklılaşma gerçekleştiğinde, beden bireyleşir, sanaldan gerçeğe döner, ayrışmak için baştaki güç farkını düzenler. (...) Organ böyle bir bireyleşmenin ve ayrışmanın sonucudur, halbuki organsız beden, şekilsiz farklılaşmayı ve farklılaşmanın yoğun gücünü göz önünde bulundurarak bireyleşme eğilimini artırır. (Sauvagnargues, 2010: 71)

Artaud'nun şizofrenisinde keşfedilen organsız beden merkezli kuvvetli yaratım potansiyeli Deleuzeyen teori boyunca temsil rejimine karşı örgütlenmeye devam eder. Organsız beden fenomenolojik yaşantılara indirgenemeyen duygular ve oluşlardan bahseder arzunun kodlarına aşkındır, çünkü tamamen kendiyle doludur, yaşanmış bedenin sınırı olarak kabul edildiğinden “olduğu gibi yaşanmaz bir güce, daima yürüyüşte olan ve asla biçimlerde durmayan bir arzunun gücüne” gönderimde bulunur, şizofrenin katatoni vakası haricinde deneyimi neredeyse mümkün değildir, bu sebeple aynı zamanda bir “ölüm modeli”dir. Organsız beden bir fantazmadır, ama bir yanılsama değildir, onun yumurtamsı şekli ve zulüm kuvvetleri vasıtasıyla düşünce anlamı çekirdeğe hapsedmek yerine yüzeyde dans etmeye bırakır. Organsız beden “simetri”, “derinlik”, “ikilik” ve nihayetinde kurumsallaşmaya eğilimli bir güç olarak “biçim”den kaçarken ortaya koyduğu olayın saflığını korumaya çalışır. Organsız bedende olay, yumurtamsı şekle asılı kalarak dolaşır ve şekil üzerinde yerleşeceği bir boşluk bulamadığından dolayı kök salamaz. Organsız bedendeki deneyim fikrini fenomenolojideki deneyim fikrinin karşı ucuna fırlatan budur: Olay, anlamın kendinden ayrılmasına ve istikrarlı bağlamlar bulmasına izin vermez. Organsız beden olayı ve ona içkin anlamı kendi uyumsuz çokluğunda gezdirenidir.

Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'yla Deleuzeyen teorinin arasındaki dostluk tam da bu şizofrenik gezintinin kurduğu uyumsuz bağlantılar üzerinden anlaşılmalıdır;

her iki yapıda Foucault'nun sapkın bir yüzey olduğunu söylediği simulakral çizgiyi katederler. Beckett'in karakterlerinin geziniş mantığında ve hareket dramaturgisinde de temel bir bağın eksikliğinin yarattığı bu makinesel dünyayı saptayan Deleuze “akımlar, vınlamalar ve bozukluklar”la çalışan bu makineleri felsefenin keşfetmesini arzular. Sanatlar ve felsefeyi iki uyumsuz yaratım olarak görse de, kavramsal şebekeleri arasında tam da bu uyumsuzluğa dayanacak makinesel bir eklemlenme olabileceğine inanır. Nihayetinde bütün teorisi boyunca organizmanın yönetici ağırlığı olan beynin hükmünü bedenın çoğul yoğunluğuyla değiştirmeyi amaçlar; ve bunun en tipik örneğine rastlantıyla bağlanmış devrelerle işleyen organsız beden mefhumuyla ulaşır (Deleuze, 2009a: 23-37) Ne başlangıca ne sona işaret eden bir yoğunluk odağı olarak organsız beden kuvvetler ilişkisinin araştırılacağı en parlak yüzeylerden biridir.

Organsız beden sıfıra eşit bir yoğunluktur. Yoğun miktarların üretiminde sarmalanmış ve mekanı şu ya da bu derecede dolduracak yoğunlukların üretiminden ibarettir. Dolayısıyla organ-makineler organsız bedenın doğrudan güçleri gibidir. Organiz beden saf yoğun madde ya da organ makinelerin iş yapan parçalarını ya da kendine ait gücünü oluşturacağı hareketsiz motordur. (Deleuze, 2009a: 30)

Deleuze-Guattari, organsız beden aracılığıyla bütün arzu durumlarının bir şeyin göstergesi olarak yerleştiği klinik haritayı parçalamaya ve üretimleri metaforlar olarak değil, makinelerin doğrudan sonuçları olarak göstermeye başlarlar. Artık teori için doğa da bir makinedir, şehir de. Doğanın insanı ve şehrin insanı akımlar ve kesilmelerle makinesellikleri birleştirirler, bir organ gelir ve bir kaynak makineye eklenir, sonra yeniden akımlar ve kesilmeler başlar ve makinesellikler böylece kurulur. Üretim süreciyle üretimi, üretim zamanıyla üretimin sonucunu radikal biçimde birbirinden ayıran temsili kavrayışlara bu şekilde karşı çıkılır. Ürün, üretim süreci ve

tüketim makinesellik vasıtasıyla bir eşzamanlılık sunarlar. Neden’i süreç vasıtasıyla sonuç’a bağlayan tipik şema ortadan kaldırılır.

Her “nesne” bir akım sürekliliğini, her akım nesnenin parçalanışını gerektirir. Kuşkusuz her makine-organ, dünyanın tümünü kendi akışına göre, onda akıp giden enerjiye göre açıklar: göz her şeyi – konuşmak, anlamak, dışkılamak, düzmek...- görme ile yorumlar. Ancak her zaman yatay bir hat boyunca başka bir makine ile bağlantı kurulmuştur, öyle ki burada, ilki diğerinin akımını kesintiye uğratar veya kendi akımının diğeri tarafından kesildiğini görür. (Deleuze-Guattari, 2012: 19)

Yukarıda da belirtildiği gibi arzulama-makineleri bizi organizma kılan makinelerdir, ama bu oluş bir ıstırap anı gelir ve makine yeni bir akım oluşturma motivasyonunu kaybeder. Organize oluşun mutsuzluğuyla gerçekleşen kopuş, varlığı ürün-üretim sürekliliğinin dışına fırlatır ve organizmanın işlevsel yapısı parçalanır. Organsız beden bir kesinti, dışarı fırlatılma ve bozukluk vasıtasıyla gerçekleştiğinden eksiksiz organsız beden (*Les corps plein sans organs*), “üretken olmayan, kısır, sebepsiz, tüketilemezdir.” (Deleuze-Guattari, 2012: 37) Organsız bedeni “karşı-edimselleşme” olarak okuyan Eugene Holland da buradan hareket eder. Organsız bedenin üretimsel ereklere sahip olmayan yapısı üretim makinelerinin bağlantılarını etkisiz duruma getirmekte, arzuyu cinsiyetsizleştirmekte ve böylece bağlantıların kendini üretmek yerine, bağlantılar arasındaki ilişkiler ağını kaydeden bir yüzey oluşturmaktadır. (Holland, 2007: 66- 67) Örneğin Artaud’nun şizofrenik deneyiminin kuvvetsel anlamı aktif bir organsızlaşma sürecinin mümkün olduğunu göstermesi ve bu sürecin şebekeler arasında uzanan ağısı yapısını kaydederek çalışmasıdır. Buradan hareketle, organsız bedenin “yeni bir beden”i düşünürken sınırsız bir montaj olanağı sunduğu söylenebilir.

Şizofrenin gezintisine eşlik eden organsız beden diğer fenomenlerle kurduğu itim-çekim ilişkisi boyunca temelde bir duygulanış öyküsü anlatır ve bu öyküyü yüzeye kaydeder: Organsız bedende, söylendiği gibi, yüzeyden başka bir şey yoktur; dolayısıyla olay-anlamanın gizleneceği bir oyuk da bulunamaz. Kayıtlar, yumurtamsı organsız bedenin yüzeyinde tutunur, derinleşme ve kök salma yerine kayarak ağlar kurarlar. Deleuze ve Guattari organsız bedendeki bu yüzey enerjisinin özne fikrinde zorunlu bir aşınma yarattığını düşünürler.

(...) çünkü özne kabilinde bir şeyin yeri ancak kayıt yüzeyinde belirlenebilir. Sabit kimliği olmayan tuhaf bir öznedir, organsız beden üzerinde dolanıp durur, her zaman arzulama makinelerinin kenarında kalır, kendi payına düşen ürünle tanımlanır, her yerde bir oluş ve bir bedenleşme biçiminde bir ödül kazanır, tükettiği durumlardan doğar ve her durumda yeniden doğar. (Deleuze-Guattari, 2012: 29)

Deleuzeyen “bir başkası-oluş”, “öteki haline-geliş” gibi belirleyici menzillerin her zaman üçüncü bir bedenin keşfi ve yaratımıyla ilgilendiği söylenmişti. Organsız bedenin kısır ve cinsiyetsiz arzusu bu değişim odağını düşünmek için ideal zemini verir. Sürekli gezinti halindeki yoğun bir madde ve fantazma şebekesi olarak ele alınan organsız beden gerçeklik üretiminde mevcut uzam-zamanla sınırlı kalmayıp her yöne ağ atan bir çoklu-edim makinesidir. Bu edim ara vermeksizin özel tarzlar üretir ve tarz üretiminde sınırlayıcı bir yapıya takılı kalmaz. Deleuze-Guattari bu pervasız gezintiden dolayı organsız bedeni daima topolojik bir manzara içinde düşünmeye çalışırlar: Organsız bedenin gezintisi kişiler ve karakterlerle değil; eksenler, eğimler, eşikler, enlemler ve boylamlar, oluşlar ve geçişlerle şekillenir. Dolaşırken kaydeden makinesel yüzeyindeki kayıtlar da, Deleuze-Guattari’ye göre temsili göstergeler değil, bizzat yaşamdır.

Buradaki hiçbir şey temsili değildir; ama tümü yaşamdır ve yaşanmıştır: memelere sahip olmanın yaşanmış coşkusu memelere benzemez, onları temsil etmez. yumurtadaki seçkin bölge de uyarılacak bir organa benzemez. Sadece yoğunluk grupları, potansiyeller, eşikler ve eğimler. Şizoyu maddeye mümkün olduğunca yaklaştıran, onu maddenin kızgın, canlı merkezine taşıyan acı dolu, heyecan dolu bir deneyim: “bu coşku, zihnin onu özellikle araştırdığı noktanın dışına konumlanmıştır... ruhun bütünü maddenin sarsıntısını zihne kusan bu coşkuya doğru akar, onu kor ateşinden geçer.” (Deleuze-Guattari, 2012: 35)

İlkesiz şizofrenin sınırsız değişimin dizgesiz sürekliliği korkutucudur; **Anti-Odipus**’ta bu süreklilik “karanlık dünya, büyüyen çöl, sahilde uğuldayan yalnız bir makine, çöle yerleştirilmiş atomik bir fabrika.” şeklindeki ürkütücü bir tasvirle sunulur. (Deleuze-Guattari, 2012: 122) Bu tasvirdeki simülatif yan gerçek dışı bir manzara açmaz; çünkü şizofreninin gerçekliği ve zorunlulu simülasyondur. Şizofren, durmadan bir başka şey haline gelişini maskeler eşliğinde değil bizzat oluş tarzları olarak yaşar. Dolayısıyla bu teoride Artaud’nun kendinin “genital bir soyutluk” olduğunu iddia etmesi düzeltilmesi gereken bir vizyon sapması olarak düşünülmez; şizofrenin kendini sunuş biçimine potansiyel bir dünya ya da bir başka bedenin tanınamaz manzarası olarak sahip çıkılır. Deleuze ve Guattari, Vahşet Tiyatorsu için doğru programın “gerçeği üreten makinenin sahnelenişi” olduğunu söyleyerek (Deleuze-Guattari, 2012: 123) temsili sistemlere direnen bu potansiyel dünyayı keşfetmeyi talep ederler. Fantazma, organsız bedenin en büyük kuvvet şebekesidir ve fantazma aracılığıyla sanat özgün oluş tarzları öneren verimli bir makine olarak ele alınma fırsatı bulur.

1.4 Sanat ve Duyum Kuvvetleri

Sanatın felsefeyi felsefi olmayan bir tarzda anladığını iddia eden Deleuze, sanatın felsefi olmayan bir tarzda problemler formüle ederek kavramlar oluşturabilen bir etkinlik olduğunu düşünür. **Felsefe Nedir?**'deki bütün estetik problemler sanatın düşünce üretme tarzının bu gücüne işaret edilerek geliştirilir. Estetik problem, sadece sanatla mümkün duyum kitlelerini kurmayı, henüz mevcut olmayan duyguları icat etmeyi, ritimler, oluşlar ve tonlar şeklinde işleyen “duyumsama anıtları” kurmayı ifade eder. Duyum kitlelerinin yoğunluklarını keşfeden ve bir kompozisyon haline getiren kişi olarak sanatçı, algıların ve duyguların sürekli varyasyonundan geçerken bunları aşarak bir “manzara” yetkinliğine sahip “duygulam ve algılam kitleleri”ni anıtlıştırmaya çalışır. “Algıların, duyguların ve yaşantının fazlası”nı, bir başka deyişle kaotik varyasyondan çekip kurtarılan yoğunlukları bir manzara haline getirmeyi talep eden bu sanat kuramı temelde sanattaki “fazlalık”ın ve “taşma”nın kuvvetsel karakteriyle ilgilenir. (Deleuze-Guattari, 1993: 177) Sanatçı çevrelendiği duygular, algılar, yaşantılar varyasyonundaki dağınık oluş kuvvetlerini birleştirip birer çokluğu ifade eden duygulam ve algılam anıtları kuran kişidir. Duygulam, anlık dışavurumlarla işleyen duygunun kuvvetsel şebekesi üzerinde kendi kuvvetlerini işletmeye başlayan sanatçının şebekedeki kaotik süreklilikten bu sürekliliği aşan bir kitle çekip çıkarması ve bunu bir anıt haline getirmesidir. Algılam da, aynı şekilde, algıların yaşantıyı biçimleyen tesadüfi etkileri üzerinde zamansal olarak bir tahakküm sağlayarak, yaşantıdaki tepkiselliği durdurmak ve algılar üzerinde etkin bir inşaya girişerek bu çokluktan bir anıt çekip çıkarmak anlamına gelir. (Deleuze-Guattari: 1993)

Anıtlar duyguları, algıları ve yaşantıyı zorunlu olarak aşan sanatsal şebekelerdir. Aşma, anıtlaşmanın koşuludur ve ortaya konulan algılam/ duygulam kitlesi malzemesi olan algıdan ve duygudan kesin olarak farklılaşmıştır: “Sanat yapıtı

bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde varolur.” (Deleuze-Guattari, 1993: 147)

Sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı, nesne algılamalarından ve algılayan öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımlardan çekip almaktır. Bir duyumlar kitlesinden katışıksız bir duyum varlığı çıkarmaktır. (Deleuze-Guattari, 1993: 149-150)

Duyum kitleleri, kaotik varyasyon çizgilerinden çekilip çıkarılır. Kaos adı verilen çokluğun açık edilmesi ve yakalanması için sanatçının özel bir “çekme hamlesi” gerçekleştirmesi gerekir; dolayısıyla sanatçı kaosun karmaşasından duyum kitlelerini çekecek bir kuvvetsel şebeke icat etmeye zorunludur. Sanatın Deleuze-Guattariyen tanımı olan “kompozisyon”, kuvvet uygulanmadan gerçekleşemez ve süregiden kaos bir manzara haline gelemediğinde, duygular, algılar, yaşantılar kaosa gömülü olarak kalır, şebekelerinde bulunan tekil kuvvetler kaybolur gider. “Sanatçının edimi”, kaos adı verilen bu karmaşık şebekeden bir varlık çekip çıkaracak kompozisyonu icat etmesini ifade eder. Deleuze ve Guattari’de bu edim, “duyumu titreştirmek – duyumu çiftleştirmek – duyumu açmak veya yarmak, boşaltmak” gibi kuvvet mastarları vasıtasıyla her zaman bir basınç perspektifi içinde kavranır. Sanat, özgün bir hareket olarak, maddi dünyayı sarmalayan kuvvetler çokluğuna sanatçının özel bir kuvvet uygulamasıyla ve duygu/ algı kitlelerinden bir duyum varlığı çekip, onu anıtlştırmasıyla gerçekleşir. Bu durumda sanat, bir temsil ya da benzerlik ilişkisi değil, kuvvetler gerilimine yol açan karşılıklı bir ilişkinin yoğunluğudur. Bu özgün ilişki Deleuze ve Guattari tarafından kompozisyon dolayımında kavranır: “Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır.” (Deleuze-Guattari, 1993: 171) Deleuze-Guattari farklanmış düzey ve eşikler arasında hareket eden sanatçının

yönteminin algı ve duygu çokluğu üzerinde işleyen kuvvetsel hareketini, her sanatçıda farklı da olsa, şu şekilde ortaya koyarlar:

Ve yöntemler, yalnız sanatlarda değil ana bir sanatçıdan ötekine de çok farklılık gösterebilir bile, yine de büyük anıtsal tipleri, ya da duyum bileşimlerinin “değişiklikleri”ni, özellikleriyle belirlemek mümkündür: basit duyumun (ama o aynı zamanda kalıcı ve bileşiktir, çünkü çıkar ve iner, kurucu bir düzey farkı içerir, zihinsel olmaktan çok sinirsel bir görünmez bağı izler) özelliğini belirleyen titreşim; kucaklaşma ya da göğüs-göğüselik (iki duyum “erkeler”den başka bir şeyden ibaret olmayan bir göğüs-göğüselik içinde, onca sıkışarak kaynaşarak birbiri içinde tınladıklarında); çekilme, bölünme, genişleme (bunun tersine iki duyum birbirinden uzaklaştığında.) (Deleuze-Guattari, 1993: 150)

Bir kuvvet manzarası içinde anıt-haline-gelişin ve kompozisyonun yaslandığı temel mefhum oluştur: Kadın-oluş, hayvan-oluş, ışık-oluş, toprak-oluş, titreşim-oluş, genişleme-oluş... “Bir şey-oluş”, Deleuze-Guattari’nin çok önemsendiği “insansız-hale-geliş”in (temsil ile benzerliğin sınırlı alanına gömülmemenin) koşuludur ve duygular/ algılar/ yaşantılar bir şey-oluş vasıtasıyla “kaçış çizgileri” çizerek bir “uç”a doğru sürüklenirler; sanatlarda saptanan en çarpıcı niteliklerinden biri işitsel, görsel ya da yazınsal bir elemandan “bir uç yapma” çabalarıdır. Bir uç yapmak, kitle halinde bekleyen duyum elemanının içinden geçerken onu alıp sınırlarına götürmek, anıtsal bir duygulam varlığı yaratmak adına sınırlardan taşmaktır, bu taşma bir “kaçış çizgisi” çizerek gerçekleşir ve herhangi bir elemandan bir uç yapılabilir. (Deleuze, 2009a: 194) Kaçış çizgisi vasıtasıyla kaçırılan eleman beraberinde istikrar merkezlerini de uca götürür. **Diyaloglar** kitabında kaçış çizgisinin bu karakterine yoğunlaşan Deleuze, Bacon’ın resimleri, Beckett’in ve Kafka’nın metinleri üzerine konuşurken sık sık bu mefhumu yaslanır: Bir kaçış çizgisi, “gitmek,

kaçıp kurtulmak, bir çizgi çizmektir.” (Deleuze-Parnet, 1990: 59), hilebazlığa karşı hainliktir, alıp uca götürecek materyale - yazıya, işitsel elemana, görsel elemana - ihanet etmektir. Bir kaçış çizgisi yerliyurtlulaşmaya çalışan uzamı kendiyle beraber sınırlarına götürürken, yalnızca uzamsallıktan kaçıp kurtulmaya çalışmaz, yerliyurtlulaşmanın boğmaya çalıştığı canlılığı da beraberinde götürmeye çalışır. “Kaçmak çizgi çizmektir ve bütün bir haritacılık yapmaktır. Yalnızca kırık uzun bir çizgiyle dünyalar bulunabilir.” (Deleuze-Parnet, 1990: 59) Örneğin bir uç deneyimi olarak yazmak, Deleuzecü iddiayla hayalgücünün ürünü olmayan yazının bizi itip, gerçeği yükleyişiyle takip etmek zorunda olduğumuz kaçış çizgileri çizmektir. Yazmak oluştur, ama yazar olmak değildir. Başka bir şey olmaktır:

Yazıda bir hintli-oluş, bir zenci-oluş vardır; ama bunların kızılderili veya küçük zencilerin konuşmasıyla ilgisi yoktur. Yazıda hayvanı taklit etmeyi içermeyen, hayvan gibi yapmak anlamını taşımayan bir kuş-oluşa girse de kuşları taklit etmeyen Mozart’ın müziğinden daha fazla bir şey olmayan hayvan-oluşları vardır. (...) Bu aslında, iki saltanat arası, kısa bir devre, herbirinin yersizyurdsuzlaştığı bir kapma kodu olan bir karşılaşmadır. (Deleuze-Parnet, 1990: 68)

Oluş bu karşılaşmaya, çeşit çeşit bedenlerin (çizgilerle, eşiklerle, düzeylerle yüklü) göğüs göğüseliğine dairdir. Bedenler karşılaşmalar sırasında bir “kapma kodu” ortaya koyarak birbirlerinden çektikleri kuvvetsel enerjilerle kendilerinden farklı yeni bir oluş ortaya koyarlar. “Kapma kodu”, karşılaşan yoğunlukların birinde ya da diğesinde olan bir şey değil, ikisinin arasında olan ve ikisinden farklı bir yöne doğru ilerleyen bir akımlar çoğulluğu ortaya koyar, daha önce bahsedilen “üçüncü beden”in imkanını bu akımlar çoğulluğu açar. Örneğin köpek-oluşu ele alıp, bir oluşun nasıl bir anıtlasma sergilediğini açıklamaya çalışırsak: Her zaman kısıtlayıcı koşullar vardır: Açlık, organizmasal ıstırap vb. Algı ve duygu varyasyonunda şekillenen ve varyasyonu

istikrarını yaralayan bu koşul başka bir organizmasal düzenlemenin imkanını düşüncede uyandıracak şekilde düşünceye bir şok uygular. Şok organizmanın altında, tekil kuvvetlerle yüklü farklı yoğunluklar olan organları harekete geçirir. Bir yazıda köpek-oluş, bir başka deyişle yazarak köpek-oluş, bu yoğunluk şebekelerinin kuvvetlerine karşı yazarın kuvvetlerinin işlemesiyle oluşmaya başlar. Çeşitli kuvvetsel şebekeler karşı karşıya, göğüs göğüsedir. (Deleuze-Parnet, 1990) Tıpkı şizo-deneyimde olduğu gibi, yazarken de organdan organa ilerleyerek, düzeyler ve eşikler arasında gezinerek, farkları analiz etme yoluyla bir oluş gerçekleştirmek mümkündür. İlerleme, ya da noktalar arasında çizgiler çizerek şekiller oluşturma, köpeği ve insanı oluşturan duygu kümelerinden aşama aşama geçerken tonlar, ritimler, eğimler kaparak ilerlemeyi ifade eder. Söz konusu olan taklit değil, bu geçişlerin ve hareketin, insanla hayvan arasındaki bu özgün salınımın diyagramını çizmektir. Kısıtlayıcı etkenler ve bedende vuku bulan etkilenmeler sonrasında ortaya sayısız soyut organ, sayısız tarz, sayısız olasılık saçılır. Sanatçı bu karışımdan geçerken tekil noktaları toplayarak, kümeleyerek, bağlantı olarak kurarak ilerler. Toplama, kümeleme, bağlantılandırma daima şimdi ve burada gerçekleşen bir tarzı ifade eder. Bu bir oluş tarzıdır, zamanın geçici bir sıkışmasında, zamansal olarak ortaya konan bir kuvvet biçimidir. Sanatçının sanatı vasıtasıyla bir oluş tarzını denemesi her zaman belli sayıda bir kuvvet demetinin kombinasyonunu yapmasını ve bu kombinasyonu edimselleştirmesini ifade eder. Massumi, bir tarz olarak hayvan-oluşta ortaya konan tarzın “nesnel olarak doğru olup olmaması”nın Deleuze için hiçbir anlamı olmadığını ısrarla belirtir. Nesnel doğru kategorisi temsil ve özdeşliğin işlevsiz bir belirlenimidir aslında. Gerçeklik, iki oluş tarzı arasında bir gerilimin ortaya çıkmasıdır. Ortaya konulan “duygulanımsal karışım” a bir örnek aramak yersizdir; bu genelde bütünüyle yepyeni bir şey olarak sunar kendini. Taklidin, özdeşliğin ve temsilin açıklayıcı mefhumlar olarak

görülmemesinin sebebi bu mefhumların bedenler arasında kıyaslamalar tesis etmeye çalışmasıdır. Bedeni yapısal bir bütün olarak ele alan bu mefhumlar, beden ne kadar çeşitlenirse çeşitlensin bir kendine-benzerlik noktası saptarlar ve bu çeşitlenmeyi bu noktadan hareketle ifade etmeye çalışırlar. (Massumi, 2013: 134-139) Ancak, bir başka şey haline geliş, daima bir kaçış çizgisi çizerek içinden geçilen elemanı yepyeni bir uca taşımak ve o elemandan kendine benzemeyen yeni bir “uç” yaratmak ise, oluş mefhumunda kıstasın sağlanacağı bir temel nokta tayin etmek imkansızdır. Oluş, daimi olarak normdan sapmadır. Temsil ve özdeşlik ise normdan sapmayı norm aracılığıyla değerlendirir. Öteki-oluş, örneğe devam edilirse köpek-oluş, bütünüyle farklı bir hayvan ortaya koymaktır. Bir soyutlamadır; ancak somut kısıtlamalar ve hareketlerle temasını kesmeden, onları sarmalayarak ve onlar tarafından sarmalanarak ortaya çıkar. Sanat aracılığıyla ortaya bir oluş tarzı koymak bir sarmalanma/sarmalama ilişkisinde kaotik biçimde devinen duygular ve algılar çokluğundan belli bir çekme hamlesiyle bir tarz çıkarmaktır. Daha önce bahsedilen şiddet aksları, kuvvet miktarları, duygu varyasyonları, duygulanış çizgileri hep bu coğrafya üzerinde tanımlanır; “Yazmanın başka bir işlevi yoktur.” der Deleuze; “akım olmak ve diğer akımlarla birleşmek- dünyanın bütün azınlık oluşları olmak. Akım şiddet dolu bir şeydir, anında oluşur ve yerini bir başkası doldurur; yaratma ve yıkım arasındadır.” (Deleuze-Parnet, 1990: 75) Kaçış çizgisi bu oluşların ve karşılaşmaların yaratıcısı olarak duyum kitleleri üreterek ve onları çiftleştirerek ilerler. Bu çiftleşmeden hareketle sanat, henüz duyulur, işitilir, görünür olmayan kuvvetleri aktif hale getirerek anıtlılaştırmak ve temsille ya da benzerlikle ilgisi olmayan yepyeni bir şey yaratmaktır.

Deleuzeyen teorideki bu yaratım odağını soruşturan Rajchman, “Duyumun varlığını temsilden arındırmak ve bunu bir deneyleme meselesi kılmak ne demektir?” diye sorar ve Foucault’nun modern yapıt için tanımladığı “delilik”in bu noktada

aydınlatıcı olabileceğini söyler. Foucault'ya göre “modern edebiyat, kelime ve imgelerin epistemik ya da söylemsel düzenlenişlerini önceleyen bir “dil varlığını” ortaya çıkaracak epistemelerin içinden çıktığı ya da içine battığı söylemin “anonim mırıltısına” erişecektir.” (Rajchman, 2013: 21- 34) Anonim mırıltı, kuvvetlerin göğüs göğüseliği sırasında karşılaşan şebekelerdeki tekil kuvvet noktalarının birbirine karışması, mücadele sırasında aitliklerini yitirerek her zaman ortada şekillenmek zorunda olan akıma kapılması ve yerleşik anlamlarını terk ederek akımın rejimi altında yeniden yapılanması olarak da görülebilir.

O halde duyumu temsilden çekip kurtarmak onda deli ve kişisel-olmayan bir şey, “Düşünüyorum”u ve “Yargılıyoruz”u önceleyen bir şey keşfetmek, Kant’ın “temsil” kavrayışında hala geçerli olan özne ve nesne ilişkisinden çıkıp, yine onun yargılama ediminde varsaydığı bir tür “sensus communis”ten (ortak duyu) kurtarmaktır. (...) Böylece henüz görülemeyen ya da düşünülemeyeni görünür kılan “parıltılarla” ya da bu tür eşleşmez ya da çoklu perspektiflerin bir arada var olabildikleri şu merkezsiz dünyalarla karşılaşırız; aynen bir kentin içindeki sayısız kentler gibi. (Rajchman, 2013: 134)

Duyumu temsilden çıkarıp onu yargılama değil deneyleme konusu kılma, görme sanatını, sanattan daha önce gelen bir kavramdan ya da söylemden kurtarır; bu operasyonla Deleuze temelde sezgi ve kavramı birbirine bağlayan şematizmden kurtulmak istemektedir.

Duyumsamanın Mantiğı’nda ressam Bacon’ın yapıtlarına bakan Deleuze, Lyotard’ın “figüral- figüratif” ayrımından hareketle bu resimlerde Figürü tecrit eden konturun figüratif- naratif- ilüstratif karakterin önünü alışının açığa çıkardığı kuvvetleri saptar. Temsile ve benzerliğe kanca atan “figüratif”ten koparak, Figürdeki saf oluş halini açığa çıkarmaya çalışan “figüral”e ulaşmanın yolunu “soyutlama

yoluyla saf biçime doğru gitmek ya da tecrit yoluyla saf figürale gitmek” olarak ortaya koyar Deleuze. (Deleuze, 2009b: 14) Bir kez daha duygu, algı ve yaşantı kitlelerinin saf kuvvetin anıtsı varlığı adına terk edildiği noktaya dönülür. Temsili ve bağlayıcı hikayelerin terkiyle oluşun saf kuvvetlerinin yükselişini amaçlayan bir temsil dışına sıçrama talebi Deleuzeyen estetik kuramının zeminini oluşturur.

Figüratif olan (temsil) asıl olarak imgenin, illüstre ettiği kabul edilen nesneyle olan ilişkisini içerir; ama bunun yanı sıra bir imgenin, tam olarak her birine kendi nesnesini veren karmaşık bir küme içinde imgenin diğer imgelerle olan ilişkisini de içerir. Narasyon ve illüstrasyon bağlantılıdır. Illüstre edilen kümeyi canlandırmak için iki figür arasına daima bir hikaye sokulur veya sokmaya çalışılır. (Deleuze, 2009b: 14)

Temsilin narasyon, figürasyon ve illüstrasyonla ilişkisi kuvvetlerin saf dinamizmine bir engel olarak tanımlanır, çünkü serbest duyum kitlelerini bir dizge haline getirerek edilgenleştirir. Bu edilgenleşme, Deleuze’e göre, özgün işaretleri ıskalamayı ifade eder ve ıskalanmamış, özgür bırakılmış, saflaşmasına izin verilmiş işaretlerin sanatsal olanaklılığını araştırırken bir kez daha Artaud’ya döner. Bacon’ın resimleri, Artaud’nun şizoid şiiri ve Vahşet Tiyatrosu ile Beckett’in yapıtları arasındaki bağları saflaşmış işaretlerin tezahürünü takip ederek çıkarır. Bu saflaşmış işaretler temsilin ya da benzerliğin ima mantığına yerleşmeyen, kaçıp giderek daima tekil uçlar yaratan saf yoğunluklardır. Deleuze’ün Bacon resimlerindeki Figür-beden için geliştirdiği “atletizm” mefhumu temsilden ve benzerlikten kaçıp gitmeyi etkileyici bir biçimde ifade eder. Deleuze, Bacon’da Figür olan bedenin bir kaçış çizgisi çizerek uca doğru giderken gerçekleştirdiği atletizmin narrasyonu-figürasyonu-illüstrasyonu beraberinde götürerek dağıttığına, kuvvetleri ve işaretleri saflaştırdığına işaret eder.

Beden ya tamamıyla çabalar, ya da tamamıyla kurtulmayı bekler. Bedenimden kaçıp kurtulmayı isteyen ben değilimdir, kendinden kaçıp kurtulmayı isteyen bedendir. Kısaca bir spazm: plexus olarak beden, ve bir spazm beklentisi, çabası. (Deleuze, 2009b: 22)

Bütün oluşlar (haline-gelişler), aslında, atletizm halindeki bedenin titreşim ve genleşme diyagramını ortaya koyar. Atletizm, oluşları serbest bırakır ve tarif edilen çok perspektifli devinim sırasında temsili ve benzerliği düşürür. Biçimsizleşme burada başlar ve duyumsam çeşitli düzeylerde, farklı düzenlerde ve çoklu alanlarda kendini kurmaya böyle başlar. Bedenin gezintisi sırasındaki spazmın Bacon’la Beckett arasındaki en yakın bağ olduğunu söyleyen Deleuze’e göre anıtsal varlığın temel özelliği temsili bir zihinsellik yerine ritmler, tonlar, eşikler, düzeyler, titreşimler, genleşmelerle oluşması, bir başka deyişle “büyük bir spazm görüntüsü veren aktif sinirselliği” sunabilmesidir. Deleuze, Cezanne’ın deyişini ödünç alarak duygu kitlelerinin bu sinirsel makineselliğinde “beyinle ilgili olmayan bir duyular mantığı” saptar. (Deleuze, 2009b: 47-77) Artaud’nun organsız bedenle ortaya koyduğu kuvvetler bahsi geçen duyular mantığıyla bir kez daha yaratımın zeminine yerleşir. Çünkü aktif duygulanış adı verilen taşmayı gerçekleştirmenin yolu, daha önce de belirtildiği gibi, fenomenolojik hipotezi yetersizleştirerek yaşanmış bedeni aşip gidebilecek bedeni düşünebilmekten geçer. Temsilin geometrik biçiminin geçersizleştiği bu taşma sırasında kuvvetler sadece mevcut uzam-zamansal kipleriyle değil, henüz mevcut olmayan imkanlarıyla da düşünülmeye başlandır. Duyum kitleleri, algı ve yaşantı arasına sıkıştırılmaya çalışılmayacak, fantazmanın yumurtamsı varlığına doğru hareket edecektir.

Bu zemin, duyuların bu ritmik birliği, ancak organizmanın ötesine geçerek keşfedilebilir. Fenomenolojik hipotez yetersiz

kalabilir zira sadece yaşanmış bedeni ele almaktadır. Oysa daha derin, neredeyse yaşanmaz bir Güç'e oranla, yaşanmış beden pek de bir şey ifade etmez. Aslında, ritim birliğini ancak, ritmin bizzat kaos'un, gecenin içine daldığı yerde, düzey farklarının şiddet yoluyla sonsuza dek birbirine karıştığı yerde arayabiliriz. (Deleuze, 2009b: 48)

Figürasyonun karşıtı bir kuvvetler çoğulluğu olarak tarif edilen Figür, “ tam anlamıyla organsız bedendir; üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga katedilir; duyumsama dalgayla beden üzerinde etkiyen Kuvvetlerin buluşması gibidir, “duygulanımsal atletizm”, soluk-çığlık; bedene böyle iletildiğinde duyumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, *zulüm* ise giderek dehşet veren bir şeyin temili olmaktan çıkarak sadece kuvvetlerin beden üzerinde eylemi ya da duyumsama olur.” (Deleuze, 2009b: 49)

Organsız beden akımlar, kesilmeler ve bileşimler arasındaki şiddetli kopmayla kendi yaşamını ve kuvvet ilişkilerini üretmeye başlayan, tüketilemez bir güç biçimi olarak temsili düzlemlerin dışına kaçarak yüzeyde hareket eden bir yapı olarak açıklanmıştı. Sanatın organsız bedeninin üretim biçimini devralışı da böyledir, bir yüzey haritası etkilenmeleri kaydeder, bir yandan da bir kuvvet bileşiği olarak yaşam denen kuvvet bileşiğinin ortasına devrilip durur ve o bileşiği kendine bağlayarak değiştirmeyi amaçlar. Yaşamdan etkilenerek, ardından da yaşam etkilerinin bir bileşimini sunarak varolmuştur, sanatın kuvvetlerinden bahsettiğimizde her zaman etkilerin bir kompozisyonundan bahsederir. Sanat yaşamdaki yoğunluğu ondan koparıp kendi yüzeyinde yeniden işlemeye başladığı anda mevcut yaşamdakine benzemeyen kuvvet şebekeleri kurmaya başlar ve yeni bir kuvvetler demeti ortaya çıkarabildiğinde Heaccetas olarak kavramsallaştırıldığını belirttiğimiz serbest kendiliğin aktif etkilerini göstermeye başlar. Sanattaki köksap özelliği buradan gelir: Merkezci dizgelerden etkilenerek gerçekleşir; ancak kendi kuvvet kompozisyonuna ulaştığı anda merkezci

dizgelerden ve onların ağaç-vari yapılarından kaçarak, yüzeysel dallanma ve yayılma hareketini gerçekleştirmeye başlar. Organsız beden ve köksapla birlikte, gökyüzü ve toprak arasında dikey ve yerli-yurtlulaşmış bir hareket metaforunu işleten ağaç imgesi terk edilir ve yayılma, saçaklanma, karşılaşma ve birleşme imalarını getiren köksap tercih edilir. Köksapın evreninde maddelerden maddeleri yaratan karşılaşma gerilimleri olarak moleküllerin sözü geçer ve Sauvagnargues Deleuze'deki bu moleküler duygusal titreşim kuramını “elektriksel yoğunluklara ilgi” olarak açıklar.

Güç duygunun koşuludur ve “bir imgeyi” üreten kuvvetlerin ilişkisi olan duygu, algı ve etkidir. Kuvvetlerin ilişkisinin yüceliği yayılır ve duyumsal özgürlük halinde boyun eğer. Bu nedenle sanat güçleri elde etmedir. Duyumun var olması için bir gücün beden üzerinde etki etmesi gerekir, bununla beraber onunla hissedilmeksizin etkilemesi gerekir, çünkü “duygu kendisini koşullandıran kuvvetlerden hareketle bambaşka bir şey verir.” (Sauvagnargues, 2010: 161)

“Dışarıdan gelen yasa ile içeriden gelen içtepi arasındaki mazoşist bir çatışmanın canlandırılması” (Sauvagnauers, 2010: 300) olarak sanat yapıtı, çokluklar ve edimsellikler arasındaki gerilim ilişkisidir. Bir yaratım koşulu olarak mazoşist çatışma, sanatı bir gerilim ilişkisi haline getirerek somut kuvvetlerin açığa çıkacağı patlama noktasını keşfetmeye çalışır. Bu keşif, organizmada sıkışıp kalmış yaşamı saf kuvvetlerin bir kompozisyonuna kaçırmayı hedefler ve kaçırma, belirtildiği gibi, bir güç istenciyle yüklüdür. Bir kaçırma, Deleuzeyen teoride daima biçimin ve ifadenin fazlası olarak kavrandığından bu estetik kuramının “biçimsiz”den yana olduğunu söylenebilir (Deleuze, 2007b: 9) Organsız bedenın yüzeysel dinamiğinin zorunluğı kıldığı bu biçimsizlik ve tamamlanmamışlığı, bir diğer deyişle yüzey olaylarını neden önemsendiğini Lewis Carrol üzerine bir denemesinde açıkça ortaya koyar.

Yüzey de derinlik kadar anlamsızlık taşır. Ama bu aynı anlamsızlık değildir. Yüzeyin anlamsızlığı, ne varmakla ne de geri çekilmekle biten kendiliklerin, saf olayların “Parıltısı” gibidir. Saf ve katışıksız olaylar, karışık bedenlerin üstünde, onların karmakarışık eylemlerinin ve tutkularının üstünde parlar. Topraktan yükselen buhar gibi yüzeye bir cisimsiz, derinliklerin saf bir “ifade”sini yayarlar: Kılıç değil, kılıcın ışıltısı, kedisiz gülümseme gibi, kılıcsız ışıltı. Hiçbir şeyi anlamdan geçirmeden, her şeyi anlamsızın içinde oynatmak... Çünkü anlamsızın çeşitliliği, bütün evrenin, görkemlerinin olduğu dehşetlerinin de farkına vardırma yeter: derinlik, yüzey, hacim ya da sarılı yüzey. (Deleuze, 2007b: 33)

Beden, görüldüğü üzere, bir kez daha Figürdür ve kendini tecrit eden maddi yapıdan kaçarken yüzeye yapışır. Yüzey, anlamsızın sonsuz çoğalışıdır. “Sabuklamalı oluşumlar, sanatın çekirdekleri gibidir.” (Deleuze, 2007b: 71) diyen Deleuze, yüzeydeki bu anlamsız çoğalmayı ailevi veya kişisel olmadığı için önemser. Mesele her seferinde Oidipus’un gizlilikler ve imalar kuramının yaşamı biçimlendiren temsili yapısını yüzeydeki anlamsız çoğalmayla hırpalamak ve geçersizleştirmektir. Yollar ve oluşlar haritası olarak sanatın görünüm bakımından topografik, bedenle içsel ilişkisi bakımından genetik ve fiziksel yapısı bundan kaynaklanır. Bedenin kıvrımlarındaki kuvvet tortularını serbest bıraktığı için sanat, bütün bir Deleuze düşüncesindeki hareket eğrilerini kendinde toplayan duyum atlası olma özelliğini gösterir.

2. BİR KARŞILAŞMA: BECKETT VE DELEUZE

2.1. Minör Bir Tiyatroya Doğru

Yaratım Eylemi Nedir? başlıklı bir konferansında Deleuze, halihazırdaki bir felsefenin sanatları düşünemeyeceğini, zaten felsefenin her şeyi düşünmek için yapılmadığını, her yaratım ediminin kendi üzerine ancak kendi kuvvetlerini kullanarak düşünebildiğini söyler. Konferansta ortaya konan ilk düzey budur: Her yaratım kendi tekilliğinden hareketle düşünen özgün bir şebekedir. İkinci düzeyse yaratıcının pozisyonunu ortaya koyar: Yaratımı ne istek ne yatkınlıkla değerlendirilebilecek bir “zorunluluk” uğrağı olarak ele alan Deleuze, bir sanatçının ancak kesin olarak ihtiyaç duyduğu şeyi gerçekleştirebileceğini söyler. Bir başka deyişle sanatçı sarmalandığı ve bir kuvvet ilişkisi başlattığı “dışarı”nın hükmü altında bir tutarlılık düzlemi (kaotik olanı zamansal olarak durdurabileceği bir kompozisyon) aramaktadır. Ne sanatların ne felsefenin ne bilimin “bir şey üzerine düşünmek” için yapılmadığını söyleyen Deleuze’e göre yaratım bir zorunluluk sonucunda henüz mevcut olmayanı icat etme girişimidir. Yaratım tarzları arasındaki karşılaşmalar ise yaratımların birbirlerini yorumlamalarından ziyade farklı kuvvetler sunan şebekeler arasında bir karışım şekillendirmeyi ifade eder. Öyleyse yaratım tarzları arasında bir “yakınlık anı” ancak birbirlerini yorumlamamaları, bunun yerine tekil kuvvetleri arasında yorumu dışarıda bırakan bir karşılaşma düzenleyebilmeleri kaydıyla düşünülebilir. (Deleuze, 2009a: 323- 333) Deleuze’ün tiyatro üzerine doğrudan konuştuğu tek metin olan **One Less**

Manifesto (Bir Eksik Bildirge) tam da bu “yakınlık anı”nı sahiplenir: Metin “kuvvetler düşüncesi” odağında felsefe ve tiyatro arasında bir karşılaşma düzenler. Daima yalnızca felsefenin ve yalnızca tiyatronun yapabileceği şeyler olduğu ve felsefe ile tiyatronun birbirlerini yorumlamakla yükümlü olmadığı iddiasını sahiplenen bu düzenleme, tekillikten hareketle tekil olanı, yalnızca tiyatroya özgü olabilecek olayı kuvvetler perspektifinden düşünür. Zaten Delezeuven teoride “yaratım”ı düşünmek temelde budur: Tekil bir olaylaşmanın kuvvetlerini açığa çıkarmak. **One Less Manifesto** (Bir Eksik Bildirge)’da da saptanan ilk şey somut kuvvetleri keşfetmek ve bir kuvvetler sahnesine ulaşmak için bir minörleşme hattının bulunmasının ve katedilmesinin gerekliliğidir.

2.1.1 Minörleşme ve Edebiyat

“Minör” kavramı Deleuzeyen teoride sıkça karşımıza çıksa da Kafka’nın metinlerinden hareketle “yazmak” üzerinden derinleştirildiği temel çalışma **Kafka- Minör Bir Edebiyat İçin** (Kafka- Pour une littérature mineure)’dir. Çalışma belli bir noktada Beckett’e de işaret ederek, gitgide kuruyan bir sözcük dağarcığına yaslanan ve majör bir dilin içine girerek bu dili bir yoğunluklar/ titreşimler skalası haline gelene kadar aşındıran bir yazma deneyimin veçhelerini ele alır. “Kendisini deneyimden başka bir şeye sunmayan bir yapıta nasıl bakarız?” sorusu açılış sorusudur ve minörleşme bu deneyimi ele almak için kavramsal bir odak haline getirilir. Tipik özelliği dilin yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmak olan minör edebiyat deneyimi, minör bir dilde yazmak anlamına gelmez: Minör edebiyat, majör bir dilin içinde yazarak o dili minörleştirmek, içinde hareket edilen majör dili yersizyurtsuzlaştıracak kuvvetleri bulmak ve uygulamaktır. (Deleuze-Guattari, 2009: 27-28) Kafka’nın Prag Almancasının yoksulluğunu sahiplenmesini ve majör

Almanca'nın bu yoksul lehçesine bir yoğunluk kazandırmasını vurgulayan Deleuze-Guattari'nin bu sahiplenmeden hareketle işaret ettikleri bir diğer isim Beckett'tir. Beckett'deki kuruluşun, kanaatkarlığın ve seçilmiş yoksulluğun dili bir yoğunluklar yelpazesine dönüştürene kadar yersizyurtsuzlaştırması ile Kafka'nın programı arasındaki paralellikten dolayı Kafka'nın yapıtı için geliştirilen her minör edebiyat argümanı Beckett'in yapıtı için de bir giriş sunabilir. "Minör bir edebiyat nedir?" sorusu dilsel yoksullaşmaya dair bu saptamaların ardından yenilenerek bir kez daha sorulur: "Dili eşeleyebilecek ve bunu yalın bir devrimci çizgi boyunca geliştirebilecek minör bir edebiyat, öz dilden nasıl çekip çıkartılır? İnsan nasıl kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni ve çingenesi olur?" (Deleuze-Guattari, 2009: 29) Bu soru bir yanıyla minör edebiyata içkin temel bir düzeyi, anlamın terk edilmesini ya da cılızlaştırılmasını, bir yanıyla da bütün temsili kurguları aşındırmayı ifade eder; minör edebiyatın problemi "özgürlük"e bir soru sormak değil, işaretlerle tıkabasa dolu bir kuvvetler rejiminde bir "kaçış çizgisi" çizerek "çıkış"ı bulmaktır. Minörleşmenin bir deneyimi temsil etmediğinin bizzat bir deneyim olduğunun söylenmesi bu sebeptir. (Deleuze-Guattari, 2009)

Giriş bölümünde belirtildiği gibi Beckett'in karakterleri kendilerine ait küçük bir alanda o alanın koşullarıyla sarmaş dolaş bir hareket mantığı geliştirirler ve bir mücadele başlatırlar. Birinci bölümde açıklanan "dışarı düşüncesi" Beckett'ten mücadeleyi tanımak için uygun bir zemin sunar: Her zaman dışsal bir tehditin başlattığı bir kuvvet ilişkisi, tahakküm altına alınmış bir yoğunluk, bir başka deyişle düşüncenin işaretler tarafından sarmalanışı söz konusudur. Mücadele temelde buraya dairdir ve minör bir karakter gibi minör bir yazar da bu ilişkiden hareketle tarif edilmeye başlanır. Deleuze-Guattari bu mücadeleyi sürekli devrede olan "şeytani güçler" in insandışılığına karşı her şeyi devirip tepetaklak ilerleyen ve şeytani güçlere

yanıtını özne aracılığıyla değil, çeşitli oluşların alt-insanını kullanarak veren bir oluş tarzına işaret ederler. Bu tarz hem yazarı hem yapıtını içerir: Minör bir edebiyat yorumlanmak yerine deneyimlenmeyi tercih ettiğinden, Beckett ve yapıtı arasına bir perde çekmek anlamsızdır: Yazar sarmalandığı bir güç rejiminde “çıkış”ı arayan ve yazarak kendine geçici bir “çıkış” icat eden oluş tarzıdır. Bir başka deyişle minör bir yazar doğrudan bir deneyimde sadece kendileri için değer taşıyan yoğunlukları, gösteren ve gösterilen ilişkisinin çözüldüğü hareketleri, eşiklerden ve titreşimlerden oluşmuş ve biçimleri parçalayarak biçimsizleştiren bir maddeselliği taşıyan bir “aracı”dır. (Deleuze-Guattari, 2009: 19-20) Yazarın minörleşerek ulaştığı yer oluştan başka bir şeyin hüküm sürmediği, temsiliğin güçlerinden kaçırılmış bir yoğunluk bölgesidir. Dilin ayrışmasını ve en yoksul birimlere kadar daraltılmasını ifade eden yoğunluktan hareketle Deleuze-Guattari minör edebiyat ve dil ilişkisi üzerine çeşitli düzeyler belirlerler: 1) Ses ya da sözcük anlamlı dilden üretildiği halde artık ona ait değildir. Anlamdan koparılan dil, anlamı aktif biçimde geçersizleştirerek, yönelimini sözcükteki “vurgu”, “büküm” gibi deneyimlenen hareketliliklerde bulur; 2) Sözcük herhangi bir metafora ya da anlama göre belirlenmeden, serbestliği doğrultusunda, kaçış çizgilerini yönlendiren bir kuvvet haline gelir. Anlamı hareket ettirmek yerine, bir yoğun haller skalasını ve kendine ait özgün şebekeyi dolaştırır; 3) Metafor, simge vb. zengin dil kullanımları terk edilir ve şeyler, seslerin ve sözcüklerin katettikleri yoğunluklar kadar anlam ifade ederler; 4)Yoksulluğu sahiplenilen bu tutum, özetle dilin gösterendişi yoğun kullanımını ve bir sözcüğü kendi iç yoğunluklarının derinliklerinde gezdirmeyi ifade eder. (Deleuze-Guattari, 2009: 31-38) Saptanan bu düzeylerin ardından, Kafka’nın “Büyük Yüzücü” isimli yüzme bilmeyen bir yüzücüyü anlatan öyküsünün en Beckettvari metni olduğunu söyleyen Deleuze-Guattari bu yakınlığın karakterini şu şekilde verirler: “Bir dil, biricik de olsa, bir bulamaç, şizofrenik bir

karışım, içinde söylenebilenin ve söylenemeyenin dökümünü yapan, çok farklı dil işlevlerinin ve ayrı iktidar merkezlerinin iş gördüğü yamalı bir bohça olarak kalır.” (Deleuze-Guattari, 2009: 38-39)

2.1.2. Minörleşme ve “Tiyatro Olarak Felsefe”

“Minörleşme”den hareketle Deleuze’ün sıklıkla referans verdiği isimler Kafka ve Beckett’ken, tiyatroya geçildiğinde bu isimlere Artaud ve Bene de eklenir. Somut kuvvetleri ortaya çıkarmak için felsefenin tiyatroyu keşfetmesi gerektiğini düşünen Deleuze, sık sık “tiyatro olarak felsefe yapmak”tan bahseder. Tiyatro ve minörleşme ilişkisi açıklanmadan önce Deleuzeyen teoride “tiyatro olarak felsefe”nin, iki yarat”ım arasındaki karşılaşma düzeninin kuvvetlerle ilişkisini ortaya koymak gerekir. Foucault’nun erken bir tarihte Deleuzeyen felsefenin teatral bir karakteri olduğunu iddia ettiği söylenmişti. “Tiyatro olarak felsefe” arzusu, Deleuzeyen teoride, somut kuvvetlerin doğasını keşfetmeyi ve ruha doğrudan dokunacak dolaysız bir düşünce tarzı bulmayı ifade eder: Deleuze’ün düşünme edimine verdiği rol fantazmayı teatral olarak üretmek; bir diğer deyişle dünyayı tekil olayların ucunda sürekli ve değişik biçimlerde tekrarlamak ve kurmaktır. Bu teatral üretim keşfedildiği takdirde felsefe hem öznenen hem nesneden kurtularak, “düşünce-olayı” keşfetme fırsatı bulacaktır. (Foucault, 2004: 213-214) Öznenen ve nesneden kurtularak olaylaşmayı kazanmak minörleşmenin ufku olarak saptanabilir ve amaçlanan bütün temsili soyutlamaları terk etmektir.

“Temsili olmayan teatral bir düşünce” talebi Nietzsche düşüncesinden alınmış, Artaud vasıtasıyla güncellenmiştir: Temsili tiyatroyu ve temsili tiyatronun

(özellikle Ödipal temsiliyetin) “düşünmek” de dahil bütün üretim biçimlerine metaforik bir yasa olarak sızışını eleştiren Deleuze, ilk çalışmalarından itibaren Artaud’ya ve Nietzsche’ye yaslanarak temsili olmayan, sarmalandığı kuvvetlerle doğrudan ilişkiler geliştirebilen bir felsefi tarz arar. Nietzsche düşüncesindeki dramatik doğayı çok önemseyen Deleuze, Hume’la tekilliği, Bergson’la farkı keşfettikten hemen sonra Nietzsche’yle temsili olmayan somut kuvvetleri keşfetmeye ve çağdaş üretimler için güncelleştirmeye başlar. Bir diğer değişmez müttefiği Artaud vasıtasıyla tiyatronun “gerçek”le (real) doğrudan temas kurabilen bir aygıt ya da makine olabileceğini keşfeden Deleuze, böyle bir aygıtın felsefe için de tasarlanıp tasarlanamayacağını düşünür. Artaud’nun seyirci ve olay arasında dolayım girmeyen bir ilişkiyi hedefleyen deneyim ölçütünü felsefeye taşıma çabası olarak düşünülebilir bu. (Cull, 2009: 5) Erken yirminci yüzyıl avangard tiyatrosunun bu öncü ismi “tefekkür” (mediation) ve temsil karşıtı bir saf kuvvetler sahnesi arzulamış ve jestlerin, seslerin, hareketin, eylemin somut etkilerini keşfetmeye çalışmıştır. Deleuze’ün felsefi projesi de bunlar üzerine kuruludur ve Nietzsche’de tespit ettiği somut ve doğrudan düşünce ekranını Artaud vasıtasıyla güncelleme imkanı bulur. Titreşimleri, görselliği, hareketi ve dansı teatral bir düşüncenin özellikleri olarak belirleyen Deleuze, kendi felsefesinde de bu kuvvetleri işlevselleştirmeye çalışır. Dolaysız bir hareket temin eden, ruha doğrudan temas etmek için somut kuvvetleri açığa çıkaran ve bu kuvvetler arasında bağlantılar kurarak düşünmeyi sağlayan bir etkinliktir söz konusu olan. Deleuze bunun sadece “yeni bir felsefe” değil, aynı zamanda “geleceğin tiyatrosu” olduğunu söyler. (Cull, 2009: 7) Ruha doğrudan temas edecek hareketleri temin edebilmesi için düşüncenin bir “vahşet aygıtı” keşfetmesi gerekmektedir. Düşünce işaretlerin peşinden giderken, bir başka deyişle tekillik serilerini katederken geçtiği yüzeyi fantazmatik olarak yeniden üretmek, üstündeki baskıyı bir tutarlılık düzlemine

taşıyacak hakikat tasarımlarına girişmek zorundadır. Bir yüzeyde ilerleyen düşünce o yüzeyi çeşitli şekiller, ilişki biçimleri ve oluş tarzlarıyla doldurur; bu Deleuze’ün felsefe içinde “olaylar tiyatrosu” (theater of events) olarak adlandırdığı şeydir. (Puchner, 2002: 525) Deleuze’ün deney yüzeyinin bir derinlikten ziyade bir yoğunluğu ifade ettiği ve temsilden kurtarılmış bu bölgede işleyen kuvvetlerin tekillikler olduğu söylenmişti. Bu yüzeyin Foucault’nun saptamasıyla simulakr bir yüzey olduğu hatırlanırsa, buradaki dramın henüz bireyleşmemiş ham tekilliklerin bireyleşme çabasıyla şekillendiği söylenebilir. Bu çabayla beraber temsilin yerine tekilliğin dinamizmi geçer ve bu dinamizm, temsilin nitelenmiş bütün biçimleri ve uzamlarının ardında çalışır ve bir resimden çok, uzanımsız ve biçimsiz bir derinlikten doğan bir soyut çizgiler toplamı oluşturur. Deleuze bu toplamın “saf belirlenimlerden oluşan, uzayı ve zamanı hareketlendiren, doğrudan ruha etkide bulunan, oyuncular larvalar olan tuhaf bir tiyatro” olduğunu söyler (Deleuze, 2009c: 156)

2.1.3. Minörleşme ve Tiyatro

Felsefe ve tiyatro arasında Deleuze tarafından kurulan “yakınlık anı” bu saptamalarla yüklüdür. **One Less Manifesto** (Bir Eksik Bildirge) yukarıda kısaca açıklanan “teatral kuvvet” fikrinin derinleştirildiği ve tiyatro sanatının kuvvetler düşüncesi doğrultusunda minörleşmesi gerektiğini savunan kısa ve yoğun bir metindir. Bu metinle Deleuze kuvvetler mantığını Carmelo Bene oyunları aracılığıyla bir tiyatro şebekesi içine sokar ve bir “tiyatro olayı” tarif etmeye çalışır. Metni açan soru, Carmelo Bene’nin oyunlarına atıfla, tiyatro ve tiyatronun kritiği arasındaki ilişkiyi nasıl düşünmemiz gerektiğidir. Bene’nin Shakespeare oyunlarını referans veren

Deleuze, buradaki kritiğin ne bir Shakespeare tenkidi, ne oyun içinde oyun, ne de bir oyunun yeni bir versiyonu olduğunu belirtir: Bene bunlara indirgenemeyecek özgün bir tarzda çalışmaktadır. Hamlet'i ele alan Deleuze, orijinal oyundaki işlevsel bir parçayı "budayan" (amputate) Bene'nin bu parçadan hareketle yeni bir Hamlet icat ettiğini, ortaya çıkan oyunun "Hamlet üzerine bir Hamlet" olarak değil, "bir eksik Hamlet" (one less Hamlet) olarak görülmesi gerektiğini iddia eder. O halde yaratıma içsel bir kritik, organizmasal bir bütünden bir budama vasıtasıyla alınan parçayı başka bir şebekede fonksiyonel hale getirmek, bir başka deyişle eksiltimiş parçayı "yeniden icat etmek"tir. Deleuze'ün önerdiği minör tiyatro, ilave ya da yorum yerine budama ve çıkarmayı tercih eden bir tarza yaslanır. Budama ve parçayı fonksiyonel olarak icat etme edimlerinden dolayı Bene'nin tiyatroyu bir yazar, bir aktör ya da bir yönetmen olarak değil, bir "operatör" olarak keşfettiğini söyleyen Deleuze, minör bir tiyatrodaki yaratıcının konumunu da belirlemiş olur: Orijinalin üstünde bir çalışma başlatan operatör, organizma görünümü veren bütünden bir parçayı kesip alarak hem organizmayı nötralize edebilen, hem çıkarılan parçaya tek başına yaşayabilme kabiliyeti kazandırır. Minör bir tiyatronun ortaya koyduğu ilk düzey budur: Bütünü (organizmayı, istikrarlı bağlamları, temsili ağları) nötralize ederek, somut kuvvetler barındıran tekil parçalar icat etmek. Bene'nin bir diğer oyunu "S.A.D.E"ı bu saptamayla ele alan Deleuze, Bene'deki fonksiyonel parçalar düşünebilme becerisi sayesinde kölenin kendini efendinin replikası ya kimlik bütünleyicisi olarak değil, parça parça ve bizzat kendi bileşenlerinden kurma becerisi kazanabildiği bir sahnenin mümkün olabildiğini iddia eder. Bu saptama minör bir tiyatroda minör bir karakterin ne olduğunu ortaya koyar: Minör bir karakter ancak eşleşmez fonksiyonel parçaların bir makinede biraraya getirilmesiyle ortaya çıkarılabilir; çünkü o renklerin, ışıkların, jestlerin ve sözcüklerin asamblajından başka bir şey değildir. (Deleuze, 1997: 239-

240) Öyleyse minör bir tiyatrodaki öncelikle önemli olan temsili bir bütünü düşünmektense, temsili bütünü sunan bağlantılar üzerinde budamalar yaparak o bütünü işlevsiz kılacak fonksiyonel parçalar tasarlamaktır.

Minör bir parça ne başlangıçta ne sondadır: Her şekilde “tarih” olan geleceğin ve geçmişin terimleriyle düşünme alışkanlığını eleştiren Deleuze, “oluş” fikrine yaslanarak oluştaki hareketin, süratin ve burgacın ancak ortada canlılıklarını koruyabildiklerini ileri sürer. Orta şeylerin birbirini iterek hareketlendiği, süratlendiği, burgaçlandığı kimseye ait olmayan, herhangi bir failin denetimine girmeyen bir zamanı sürdürür ve ortada bütün zamanlar iletişim halindedir. Deleuze bahsi geçen bu zamanın ne “tarihsel” ne “sonsuz”, kesinlikle “zamansız” (untimely) olduğunu söyler. Bu saptamayla beraber minör bir yazarın ne olduğu tiyatro için tarif edilir: Minör bir yazar geçmişe ya da geleceğe saplanmadan, daima oluş halinde, daima ortada, diğer zamanlar ve uzamlarla iletişim halinde yazandır. Majörleşme bir düşünceden bir doktrin, bir yaşayış biçiminden bir kültür, bir olaydan hareketle bir tarih çıkarmaksa, minör bir operasyon öncelikle bu soyutlanmış bütünlerin, bir başka deyişle temsili güç rejimlerinin üzerinde çalışmaya başlar. Minör bir tiyatronun meselesi, bir doktrine, bir kültüre, bir tarihe ulaşmak değil; bir doktrin, bir kültür, bir tarih içinde oluş halindeki olayları ve parçaları saptayıp, onlardaki canlılığı kurtarmak ve canlılığı doğrudan bir deneyim haline getirmektir. Hassas bir operasyon sorunudur bu: Budamayla başlayan operasyon, elindeki her şeyi dildeki ve jestteki, temsildeki ve temsil edilendeki güç elementiyle işletmeye devam eder. Tarihten bir budama yapılır, çünkü tarih dünyevi bir güç belirtecidir; yapıdan budama yapılır, çünkü yapı, çoklukları birbirine bağlayan elementlerin toplandığı belirteçtir; bağlamlar budanır, çünkü majör kullanımların sabitlenmiş elementleridir; metin budanır, çünkü metin dilsel bir despotluğun temsilidir. Budama, elementleri ve güç sahnelerini yeni bir ışığın altına yeni sesler ve

jestlerle taşımanın bir işlevidir. (Deleuze, 1997: 242-243) Deleuze minörlük bağlamında tiyatro ve tiyatronun dillerini tartışmaya başladığında, temsile karşıtlığının anti-teatrallığı değil, “tiyatroya içsel bir tiyatro”yu; bir başka deyişle tekilliğinde çokluklar kurma becerisine sahip bir yaratımı hedeflediğini belirtir. Yine bir Bene oyunu olan “II. Richard”da Lady Anne’ın “Senden nefret ediyorum!” çılgınlığını minör tiyatrodaki çokluk mantığına örnek veren Deleuze, bu çılgınlığın Bene’nin budayışıyla geçirdiği dönüşümü ele alır ve artık yalnızca savaştaki bir kadının çılgınlığının değil, iğrenç bir şeyle yüzleşmiş bir çocuğun ve aşk ve rızayla merhamet eden bir genç kızın sesinin de duyulduğunu söyler. Buradaki “tekilliğe içkin çokluk”u kurma iddiasına yaslanarak minör bir tiyatronun hedefi şu şekilde verilir: 1) İstikrarlı elementlerden kurtulmak; 2) Her şeyi daimi bir varyasyon içine yerleştirmek; 3) Her şeyi minörleştirmek. (Deleuze, 1997: 245-246)

Buraya kadar yazı, düşünce ve tiyatro üzerine geliştirilen “minörleşme” ve “kuvvetler” argümanlarına dayanarak ele alacağımız kısa oyunlardaki minör tiyatro ufku tarif edilmeye başlanabilir. Beckett’in yapıtını yaşamın anlamı üzerine bir yorum pratiği olarak düşünmek işlevsizdir; çünkü, sahneyi dünyanın bir modelini veren temsili bir yapı olarak düşünmek, Deleuzeyen yaratım nosyonunun işaret ettiği tekil deneyimi ikincilleştirmek, deneyimdeki doğrudanlığı amaçlanmayan bir dolayımına sokmak anlamına gelebilir. O halde bir kuvvetler sahnesi açtığını söyleyeceğimiz bu oyunlardaki özgün kuvvetlerin (yazınsal ve teatral) işleyişini düşünebilmek için yapıta sorulan sorularda bir değişikliğe gitmek gerekir. Deleuze-Guattari’nin yazıda ve tiyatrodaki minörleşme üzerine geliştirdiği argümanları sahiplenerek, soru şu şekilde sorulabilir: Ne bir deneyimin temsili ne bir deneyimin yorumu olan ve değerlendirilme ölçütünü sadece kendisi olarak veren bir deneyim üzerine nasıl konuşulabilir? Özgün kuvvetler tasarlanarak oluşturulmuş bir yapının bir anlam ifade etmesi için bir başka

yapıyı temsil etmesi şart değilse, kendini temsililik bağlarını çözerek sunan Beckett'yan bir makineden bahsedilebilir mi?

Deleuzeyen çıkarıma göre sanat yapıtının bir duyum varlığından başka bir şey olmadığı, sanatın malzemenin olanakları içinde hedefinin algılamı ve duygulamı algılayan öznenin nesne algılamalarından ve kaotik duygulanışlardan kurtarmak olduğu söylenmişti. Beckett'in insandan, bedenden, öznenen kurtularak ışık ve ses gibi duyum elemanlarının moleküler uçlarını ele geçirmeye çalıştığı kısa oyunları ile amaçladığının katışıksız duyum varlıkları yaratmak olduğu söylenebilir. Minör tiyatrodan yaratıcıyı açıklayan operatörü ve operatörün edimini düşünmek, kısa oyunları değerlendirmek için de işlevseldir. Maddi dünyayı sarmalayan kuvvetler çokluğuna uyguladığı özel çekme ve budama hamlesiyle kaostan Beckett'yan bir düzlem çıkaran sanatçının yapıtı, kesintisiz bir kuvvetler geriliminin yol açtığı karşılıklı ilişkinin yoğunluğunu taşır. O halde şöyle söylenebilir: Beckett'yan uzam, dışarı adını verdiğimiz kuvvetler karışımıyla mücadeleyi bir kompozisyon haline getirmenin özgün bir örneğidir. Oyunlardaki yüzey, kaostan sıkıştırılmış ve çeşitli biçimler altında yeniden ortaya konulmuş bir parçasıdır; ancak bu örnek yazının ve tiyatrodan elementleri içinden geçerek ortaya çıktığı için kaostan farklıdır, dolayısıyla temsilden ziyade eşleşmezlik içeren bir yakınlıktan bahsedilebilir: Bu yakınlık, kaostan Beckett'yan bir noktadan ifade edilirken Beckettleşmesini ifade eder. Bahsi geçen yüzeyin üzerine kurulan çeşitli şebekeleri, şebekelere içsel işleyişin dışında bir gerçeklik varsayımına dayanmayan, enerjisini kendi parçalarından sağlayan makinesel manzaraları ve bu manzaraların deneyimle ilişkisini düşünmek, kısa oyunların evrenini düşünmek için uygun bir zemin sunabilir. Bahsi geçen deneyim, “özgürlük” gibi varsayımlarla yüklü felsefi sorunları aşındıran (temsil, metafor, simge gibi zengin dilsel bağlamlardan çözülmüş) bir yazma mantığıyla,

anlamı sıfır noktasında tutarak, fenomenleri yazı vasıtasıyla parçalanmış sözcüklerin yoğunluğu kadar bırakan bir deneyimdir. Deleuze'un Beckett'in televizyon için yazdığı kısa oyunlardan hareketle yazdığı **Bitik** (L'épusé) bu aşındırma ve parçalama, bir başka deyişle minörleşme deneyimini dili ve uzamı tüketene kadar yoran tipik Beckettien karakteri ifade eden Bitik'in ekranından verir.

Bitik, Yorgun'un çok ötesindedir ve bütün "mümkün"ü bitirip tüketmiştir. Mümkün belirli amaçlar, projeler, tercihler varsayar ve mümkünü hem açıklayan hem gerçekleşsin diye amaçlar, projeler, tercihler şekillendiren dildir. Bitik mümkün, bir başka deyişle amaçlardan, projelerden, tercihlerden bir adım geriye çekilmiş, mümkünün kıyısına sabitlenmiştir ve mümkünün içine girmeden içerdiği her şeyi sayıp döker. Bitik mümkünü oluşturanların kombinasyonunu yapar, hepsini tek tek ele alır ve kümeler; ama hiçbirini gerçekleştirmez. Bu Bitik'i Yorgun'dan ayırandır. Yorgun mümkünün içine dalıp onu gerçekleştirirken yorgun düşmüştür; ama Bitik bütün mümkünü kendi tükenmişliğine doğru çekerek şebekesine katan ve eritendir. (Beckett, 2010b: 45-46) Bene'nin tiyatrosunu minör olarak niteleyen özellikler hatırlanırsa, Bitik'in çevresini saran bütün yapıları nötralize eden bir kuvvetler ilişkisi geliştirdiği görülür. Tüketme sanatını ara vermeden sürdüren Bitik olarak nitelenen minör karakter harekete geçer, ama amaçlar, projeler, tercihler için değil, bir hiç uğruna. Bu sebeple Bitik'in civarında her olay kendinin birazını hiçe vererek ortaya çıkar. Bitik, hiç uğruna harekete geçen, mümkünü gerçekleştirmeden onu sayıp dökerek tüketen ve yöneldiği her gerçeği ortadan kaldırandır. Amaçlar, projeler, tercihler kaldırılıp yerine kombinasyon geçirilir, kombinasyon bir bitirip tüketme bilimi ve sanatı haline getirilir ve anlamın yerine anlamını yitirmiş çizelgeler ve programlar geçirilir. (Deleuze, 2010b: 45-48) İşte Beckett'in kısa oyunlarındaki sahne yönergelerinin oluşturduğu diyagramların özelliği tüketilmiş anlamdan kalan bu

izelgeleri ve programlara işaret eder. Beckett’e özgü minör bir tiyatrodan bahsedilecekse bu tam da bir hiç uğruna gerçekleştirilen hareketin yöneldiği her şeyi anlamdan boşalmış bir çizelgeye ve programa dönüştürebilen kuvvetine dairdir. Deleuze herhangi bir şeyi, sözgelimi ölümü somutlaştırmanın yolunun buradan geçtiğini iddia eder:

Yazarların pek çoğu fazlasıyla kibar davranır, bütün yapıtlarını sergilemekle ve ben’in ölümünü ilan etmekle yetinirler. Ama “bunun nasıl olduğu”, nasıl yanlışlıklar barındıran bir “envanter” yapıldığı, ve nasıl kötü kokular ve can çekişmeler de barındıran ben’in çözüldüğü gösterilmedikçe hep soyut düzlemde kalınır. (Deleuze, 2010b: 49)

Beckett “ben”i (ben’le beraber insanı ve özneyi) ldrmek için nesnelerle özdeş kıldığı sözcükleri sayıp dökerek tüketmeye çalışır. Deleuze bu tüketme ediminde üç dil düzeyi tespit eder ve bu düzeyler yukarıda Kafka vasıtasıyla sıralanan dildeki minörleşme düzeylerini yankılar: 1) Beckett’teki atomik, ayrık, kesilmiş, parçalarına ayrılmış dil “Dil I”dir; Deleuze bu dille sıralamanın önermelerin yerini aldığını, kombinasyona bağlı ilişkilerin de sözdizimsel ilişkilerin yerini aldığını söyler; 2) “Dil 2” bu sıralamayı bitirip tüketmeyi amaçlar, dolayısıyla artık atomik, kesilmiş, parçalanmış adlar yerine bu adları boşalta boşalta ilerleyen yoğunlaştırılmış akışlar vardır; Deleuze bu akışların sözcüğün içinde titreşen insan sesleri, dilsel cisimcikler ve dalgalar olduğunu söyler. Amaçlanan atomları parçalamak ve akışları kurutmaktır; 3) yleyse Beckett majör bir dili minrleştirirken öncelikle mümkünün gerisine çekilip mümkünü dolduran atomik parçaları sıralamakta, parçaların kombinasyonunu yapmakta, ardından sesler, dalgalar, sözcüğün içindeki dilsel cisimciklerle akışlar yaratmakta, en sonunda hem atomik olanı hem akışkan olanı kurutmaktadır. Akışları sağlayan sesleri kurutmak, başkalarını ve başkalarının hikayelerini kurutmayı ifade

eder. Tam da bu noktada Deleuze bu akışın mümkünü oluşturan şeyler düzeninden de ayrılarak sadece kendine kıvrıldığı, kendi tekil ucuna sürüklendiği bir içsellik şekillendirdiğini saptar; 4) Dilin mümkünün içeriğinden koparak saf çıplaklığına dönmeye çalıştığı bu an “Dil 3”ü kurar. “Dil 3” dilin akıp gidişindeki yırtıklarla ve deliklerle ilişkilidir. Söylenen şeyi doğrudan bir “imge”ye dönüştürebilen “Dil 3”tür ve Deleuze’e göre lekelenmemiş, saf bir imgenin imkanına sahiptir. İmge, görsel ya da sessel küçük bir nakarattır ve içeriğiyle değil “iç gerilimi”yle ortaya çıkar: Boşluklar yaratan, delikler açan, bellekten ve akıldan kurtularak kendi açıklığında titreyen bir saflık şekillenir. “Dil 3”ün yarattığı imgede sözcükler ve sesler biraraya gelerek şeylere eşitlenir. Deleuze “Dil 3” dilin dışarısını gösteren bir genişlik olduğunu ve özellikle televizyon için yazılmış oyunlarda devreye girdiğini belirtir ve Beckett’in kısa oyunlarında Bitik’in yol açtığı minörleşme hareketini maddeler halinde özetler. Bu maddelere göre mümkünü bitirip tüketmenin dört yolu vardır: 1) Şeylerin tükenmiş dizilerini oluşturmak; 2) Seslerin akışlarını kurutmak; 3) Uzamın potansiyelliklerini bitkin düşürmek; 4) İmgenin kudretini dağıtmak (Deleuze, 2010b: 51-58)

Bu maddeler Beckett’e özgü minörleşme ufkunu Bene’den hareketle verilen minör tiyatro ufkuna bağlar: Tüketme, kurutma, bitkin düşürme ve dağıtma sırasında geliştirilen kuvvet ilişkileri insan, beden, özne gibi bir istikrar yapısı temin eden bütün elemanlardan kurtulmaya, ses ve ışık gibi duyum elemanlarının etkilerini kullanarak algılama ve duygulanma yetilerini bir varyasyona tabi kılmaya, tüketme sanatı adı verilen bu şiddet prosedürüyle eline geçirdiği her şeyi minörleştirmeye çalışır. Tezin devamında bu saptamalara dayanarak, 1) Deleuzeyen teorinin fenomenolojiye ve özneye yönelik itirazlarından hareketle “Bir manzara nedir?” sorusuna yanıt verilecektir; 2) Manzara fikrinin içerdiği “insansız-hale-geliş”ten hareketle kısa oyunlarda insandan, öznen ve bedenden kurtulmanın bir yolu olarak “kukla-oluş”

düşünülecektir; 3) İnsansız-hale-geliş ve tüketme sanatının sonucu olarak “hikayelerin kurutuluşu” saptamasına dayanarak, kısa oyunlarda ışık ve ses gibi materyallerin kuvvetsel özellikleri ortaya çıkarılacaktır; 4) Daha önce ortaya konan “karşılaşma” ve “beden” nosyonlarından hareketle Beckettyen organizmaların nasıl bir “karışım” sunduğu tartışılacaktır; 5) **Mutlu Günler** (Happy Days)’in Winnie’si Deleuzeyen bir makine olarak yorumlanacaktır.

2.2. Manzara: Evden ve Bedenden Çıkış

Deleuzeyen teorideki fenomenolojiye yönelik olumsuzlama, “ev”e dair kavramsal bir sorun ortaya koyar: Fenomenoloji yeryüzünü bir tür vatan kabul ederek çıktığı kökensel arayışta, güzele ve iyiye muhtaçtır; özneye “dünyanın içi”nde bir ev tesis etmek için öznenin algıları ve duyguları vasıtasıyla dünyayı kurduğunu söylemeye ihtiyaç duyar. Bu “kurma” vurgusu fenomenolojide, tipik olarak, sanatın içinde güzelin, tarihin içinde insanlığın kurulması şeklinde kavranır. Deleuze’ün spekülatif öznesi, daima oluşmakta olan, bu sırada sayısız haline-geliş (bitki, hayvan vb.) arasında geçişler gerçekleştiren yoğun bir zaman kristali gibidir ve Deleuzeyen teoride özneye “dünyanın içi” gibi bir yerleşik uzam tayin etmek imkansızdır. Kuvvetsel bir gelişim eğrisi olan “bireylik”, bir kişi için tanımlandığında, dünyanın içinde bulunmayı değil, “dünyayla-birlikte-oluşma”yı ifade eder: İçinde bulunulacak bir evden ve uzamsal derinlikten ziyade bir yüzey üzerinde daima birbirini sarmalayan ilişkiler geliştirmek söz konusudur. Deleuze’ün işaret ettiği kavramsal sorun, fenomenolojinin özneyi, “insanımsı bir oluş şebekesi” olarak değil de, görüşlerini

dünyanın temeli yapacak hak sahibi yetkin bir varlık olarak ele almasıdır. Deleuze yaşamı üreten makinelerle savaşımayan, bir başka deyişle özneyi önceleyen tekillik sahalarındaki üretim ilişkilerini düşünmeyen bir felsefi konumlanmanın işlevsiz olduğunu iddia eder. Fenomenoloji özneye attığı algılar ve duygular vasıtasıyla dünyayı kurma yetisini Deleuze'e göre fazlasıyla şüpheli bir kavram olan “yaşanmışlık” eşliğinde düşünür. “Yaşanmış olan”ı özneye içkinleştirerek işe başlayan fenomenoloji yerleştiği “bir ev olarak yaşam dünyası”nı yaşantı vasıtasıyla tekrar kurarken daimi yersizyurtsuzlaşmayı hesaba katmamaktadır. Oysa yersizyurtsuzlaşma öncelikle “kimlikleşme” ve “öznelleşme” gibi fenomenolojik kavramları aşındırır; buradan hareketle Deleuze fenomenolojik kimlikleştirmenin ve özneleştirmenin “durmadan oluşmakta olan”ı gizlediğini iddia eder. (Deleuze-Guattari, 1993: 134-135)

Fenomenoloji dünya gibi bedeni de bir ev olarak tarif etmeye meyillidir; ancak Deleuzeyen teoride bedenin ve uzamın “tekillikler arasındaki bir gerilim ilişkisi olarak düşüncede doğan fenomenler” olduğu hatırlanırsa, fenomenolojiye yönelik ilk olumsuzlama şu şekilde tarif edilebilir: Beden ve uzam ne ev ne vatandır. Algıyı ve duyguyu yaşantı şeklinde özneye toplayan ve içkinleştiren böyle bir ev nosyonunu ileri sürmek anlamsızdır. Zamansal kuvvet ilişkileri şeklinde oluşmakta olan bedenleri ve uzamları gösteren “gezgin manzaralar” vardır yalnızca.

Bir başka olumsuzlama tarif etmek gerekirse: Fenomenolojinin bir süre sonra sanata, özellikle resim sanatına muhtaç hale gelişi öznenin algılarını ve duygularını “yaşanmışlık” vasıtasıyla “sanat”a doğrudan bağlayan işlevsiz bir hat oluşturur. Deleuzeyen teorinin anıtsı varlıklar olarak duygulama ve algılama dair söylediklerini hatırlarsak; anıtsal varlıklar daima içlerinden geçen kişinin, bir diğer deyişle bir kişiye ait yaşantının gücünü aşan, “kendi kendileriyle değer kazanan” potansiyel dünyalar olarak değerlendirilir. Deleuze-Guattari, bu noktada, yaşantıyı

sanata doğrudan bağlayan fenomenolojik hipotezin iki başka oluş arasındaki tekillikleri gizleyip, farkı aşındırarak geometrik benzemezliği, fizik eksikliği ve organik anomaliyi hiçe saydığı söyleme fırsatı yakalar: Fiziksel olabilirlikle hiçbir ilgisi olmayan bir olabilirliğin bir kırık çizgi vasıtasıyla keşfettiği dünyaları düşünmedikçe yaratım her zaman işlevsiz bağlamlara, temsili sistemlere, kökensel arayışlara mahkum olacaktır. Yaşanmışlığa verilen “kurucu” yüklemi boşaltan Deleuze-Guattari, duygulam ve algılam olarak sanatsal anıtların geçmişi anan şeyler değil, kendi öz saklanması için yalnızca kendi kendilerine borçlu olan duyum kitleleri olduğunu söylerler: Bellek ve dünyayı kurma arasında doğrudan bir ilişki tarif etmek, evi ve vatani bellek aracılığıyla kökensel bir yolculuğa taşımak anlamsızdır (Deleuze-Guattari, 1993, 150) Şimdiki zaman, sayısız haline-gelişin geçit halinde olduğu zihinsel bir çokluktur ve hem uzam hem beden bu çokluklar arasındaki gerilim ilişkilerinin zihinsel bir ekranıdır. Bu ekranın merkezine duygulanan ve algılayan insanı yerleştirmeyi sorunlu bulan Deleuzeyen estetik, fenomenolojinin iddiasını tersine çevirir: Gören özne değil, “manzara”dır ve bir sanat yapıtısında “kırın algılanması” değil “algılam olarak kır”, “kent in algılanması” değil “algılam olarak kent” söz konusudur. Sanat, felsefe gibi, özneyi önceleyen kuvvetler sahasına bir dalış yaparak “insanın yokluğundaki manzara”yı çıkarıp gezdirir. Bu “yokluk” manzaranın sanatçının algılarından, duygularından ve yaşantısından bağımsız olduğu anlamına gelmez kesinlikle; tam tersine sanatçının manzaraya katıldığını, duyumlar bileşiğ in bir parçası haline geldiğini, manzarayla birlikte oluşmakta olduğunu ifade eder. Özne ve nesneyi karşı karşıya getiren “gören/görünür” karşıtlığı “manzara” mefhumuyla birlikte felce uğrar: Bir duygulam ve algılam öznenin yaşantısına eklenen birer birim değil, insanın insansı-olmayan-hallere gelişinin zamansal bir manzarasıdır. Ev sorunu temelde buraya aittir: İnsan, fenomenolojinin ön gördüğü gibi dünyanın içinde

değildir; dünyayla birlikte bir haline-geliş olarak birbirlerini sürdürürler. Dolayısıyla bu teoride “yaşantı” gibi bir bütünlüğün yerini “işte-bu-yaşam” sözcelemindeki bir haline-geliş tekilliği alır.

Fenomenolojinin “özneye içkin yaşantı” nosyonu sadece yaşam dünyasına değil, kusursuz bir ev görünümü sunan bedene de yaslanır ve “insanın eti” ile “dünyanın eti” arasında ideal bir karşılaşma kurgular. Bu noktada Deleuze ve Guattari, bir taşıyıcı olarak düşünülen etin, aslında taşınması gereken bir şey olup olmadığını sorarlar: “Algılamı ve duygulamı kurmaya muktedir midir, ya da taşınması gereken ve yaşamın başka güçlerine geçmesi gereken o değil midir?” (Deleuze-Guattari, 1993: 160) Bu estetik kuramında, fenomenolojinin tersine kuvvetler “etin altında” saklıdır ve beden duyumun taşıyıcısı olan bir uzamsallık değil, duyumun açılmasına katılan bir haline-geliş yoğunluğudur.

Et, duyumun açılmasına katılsa bile, duyum değildir. (...) Duyumu kuran şey, derisi yüzülmüş bir hayvanın, soyulmuş bir meyvenin, ayna karşısındaki Venüs’ün mevcudiyeti gibi, en çekici, en zarif çıplaklığın içinde, et-kırmızısı yüzeylerin altında beliren, hayvan, bitki, vb... haline-geliştir; ya da insanla hayvanın ayırdedilmezlik bölgesi olarak, eriyište, kaynayışta, kırık tonların akışında beliriveren hayvan, bitki, vb... haline geliş... Eti ayakta tutacak ikinci bir öge olmasaydı, belki de bu bir karmaşa ya da kaos olurdu. Et bir haline-geliş termometresinden başka bir şey değildir. Fazla yumuşaktır et. (Deleuze-Guattari, 1993: 160)

Fenomenolojin eti bir ev kabul ederek, derinliğinde kökensel arayışlara çıkan yönteminin karşısında illa bir evden söz edilecekse “derinlikler”den değil ancak “yüzeyler”den söz edilebilir. Beden bir ev ve taşıyıcı değil, eti yönlendiren yüzeylerdeki titreşimleri ve genleşmeleri ölçen bir aygıttır: Duyumların taşıyıcısı değil

duyumlarla kaynaşan bir haline-geliştir. Üzerinden geçtiği yüzeyler, kökü ve derinliği olmayan sayısız düzlemdir. Düzlemlerin kesişme noktasında ortaya evler çıkabilir, bir başka deyişle her yersizyurtsuzlaşma bir yurtlanma hazırlar; ancak her yurtlanmanın bir yeniden-yurtsuzlaşma hazırladığı akılda tutulmak kaydıyla. Dolayısıyla evler, her seferinde başka bir kuvvet ilişkisi olarak ortaya çıkan ve haline-gelişlerin geçiş sırasında konakladığı köprülerdir. O zaman bir evden söz ederken “ içinde bulunma”dan ziyade “geçişler”den söz etmek gerekir. Sanatçı, Deleuzeyen estetik kuramında, düzlemlerden geçerken, düzlemlerdeki tekil kuvvetleri biraraya getiren ve bir duyum olan boşluğu kuvvetlerle dolduran bir haline-geliş sürdürür: Renk-haline-geliş, hayvan-haline-geliş, kadın-haline-geliş... Sanatçı, haline-gelişi bedende taşımaz, bedenin altındaki sayısız şebekeye, etkilendiği çoklukların manzarasına karışır. Kuvvetlerle dolmayı bekleyen sayısız düzlem barındırır dünya. Sanatçı, haline-gelişle manzarayı katederken manzaraya karışan, gizli kuvvetleri görünüre taşıyan, zamanın kuvvetlerinden figürler çıkaran, algılamı ve duygulamı hazırlayarak dünyayı dolduran bir oluş tarzıdır. Ev ve beden yoktur; ama ev ve beden arayan bir oluş tarzı vardır: Arayış daima yeni düzlemler üzerinde yeni bağlantılar kurarak sürer; kökensel bir sözde veriyi çıkararak değil. “Kısacası,” der Deleuze-Guattari fenomenolojinin uzamsal kabullerine işaret ederek; “duyumun varlığı et değil, ama kozmosun insansı-olmayan güçler bileşiğidir.” (Deleuze-Guattari, 1993: 164) İnsan değil, insan-haline-gelişler vardır ve evsizlik saptaması daima insansız-hale gelen kozmosa dair bir perspektif açar. Paradoksu yenilemek gerekirse: Ev vardır; ancak kozmosa doğru durmadan dağılmak şartıyla. Beden vardır; ancak bir “ortam” değil, haline-gelişlerin bir taşıyıcısı, geçişler arasındaki bir ilişki olması şartıyla. Buradan hareketle manzara fikrinin temelde bir “algılama ve duyumsama problemi”ne işaret ettiği söylenebilir.

Deleuze Beckett'in kısa oyunları içindeki **Film** (Film) isimli metninden hareketle şu sorunu ortaya koyar: "İrlandalı piskopos Berkeley'in söylediği gibi, olmak gerçekten algılanmış olmaksızın (esse est percipi), algıdan kaçmak mümkün müdür? Nasıl algılanmaz olunur?" (Deleuze, 2007b: 34) Bu soru bir manzara haline gelmenin ve kuvvetleri bir manzara haline getirmenin temel sorusudur aslında ve bir başka haliyle "Varlığı sağlayan yaşantıyı kaybetmek için algıdan nasıl kurtulunur?" şeklinde de sorulabilir. Fenomenolojik deneyimi boşaltmak ve yaşam dünyasından kurtulmak için başlatılan bu girişim Beckett'in kısa oyunlarını şekillendiren öncü motivasyon olarak saptanabilir. Özellikle sadece ışık ve ses gibi materyallerle çalışmayı tercih ettiği oyunlarında insandan kurtulmuş bir kuvvetler manzarasına ulaşmak adına, metni materyallerdeki moleküler hareketliliğe kadar küçültmeye çalışmıştır. **Film**'in kendini takip eden kameranın görüş açısından çıkmak için diyagramlar çizerek bir "çıkış" bulmaya çalışan kişisi hiçliğin ortasında asılı kalacağı (kendini önceleyen ya da sonralayan) manzaraya yerleşmek için çırpınır. Fenomenolojik deneyimi yitirmek bedeni ve uzamı hiç durmadan tüketmekse, kısa oyunlarda minörleşme hattı öncelikle "bilen insan"dan ve "zihin"den kurtulmak için bir "kaçış çizgisi" arar. Amaçlanan dolayım girerek yaşantıyı oluşturmada önce algıyı ve duyguyu (henüz moleküler haldeyken) kısırmak ve ondaki saflığı çekip çıkarmaktır. Deleuze metin üzerine okumasını "Algılanmaz hale gelmek Yaşamdır, "durmaksızın ve koşulsuz olarak", kozmik ve tinsel çalkantıya erişmek." sözleriyle kapatır (Deleuze, 2007b: 37) "Bir yaşam" ona eşleşmez tekiliğini veren kuvvetlerle tıkabasa dolu bir aşkınlığa ulaşmaksa, Beckett'in kısa oyunlarının bu aşkınlığı öncelikle "insandan ve bedenden kurtularak manzaraya ulaşma" aracılığıyla denediği söylenebilir.

2.2.1 Kukla-oluş ve İtaat

İnsansız, zihinsiz, evsiz; kendini kimseye ait olmayan sayısız haline-geliş içeren bir manzara, bir karışım olarak sunan “anıtsal duygulam”a örnek olarak Beckett’in metinlerindeki “durumları” örnek veren Deleuze-Guattari “duygulanımlar” yönünden fakir, ancak “duygulamalar” (anıt ve manzara haline-gelişler) yönünden aktif bu sanatın etten ve evden kurtulduğunu düşünürler. Beckett’in, özellikle kısa oyunları, sayısız haline-gelişi taşıyan bedeni haline-gelişleri ve ritmik akışı taşıyan bir materyale indirgeyerek Deleuze-Guattari’nin saptadığı insansız-zihinsiz-evsiz manzaraya ulaşmaya çalıştığı söylenebilir mi?

Mutlu Günler’in 1971’de Schiller Tiyatrosu’nda hazırlanan temsili için Kleist’in **Kukla Tiyatrosu Üzerine** (Über das Marionettentheater) isimli metnini referans veren Beckett, bu metne hayrandır. **Godot’yu Beklerken** (Waiting For Godot)’le başlayan oyun yazarlığında sahne yönergelerinin işbirlikçi ve yorumlayıcı yapılarında değişikliğe gitme eğilimi açıkça görülse de, kısa oyunları, beraber işbirliğine tamamen son verir ve bu son verişte Kleist’in metnin belirleyici bir yere sahip olduğu düşünülür. (Uhlmann, 2009: 54) Ne yönetmenin ne aktörün hüküm sürdüğü, metnin radikal bir biçimde işbirliğine son vererek kendini mutlaklaştırdığı kısa oyunlardaki “despotik tutum”u anlayabilmek için öncelikle Kleist’in metnine bakmak gerekebilir.

1810’da yazılan metinde kış aylarını geçirmek için M. kentine giden anlatıcı pazar meydanında küçük dramatik burlekslerle halkı eğlendiren kukla tiyatrosunu izlemekten kendini alıkoyamamaktan duyduğu şaşkınlığı operada baş dansçı olarak çalışan Bay C.’yle paylaşır. Bay C. kendini yetiştirmek isteyen bir dansçının kukla tiyatrosundan öğrenecek çok şeyi olduğunu düşünmektedir. Anlatıcının merak ettiği bu kuklaların nasıl bir mekanizmalarının olduğu, onlardaki her bir uzva, sayısız ip

olmaksızın, hareketin ya da dansın ritminin gerektirdiği gibi hükmetmenin mümkün olup olmadığıdır. Her bir uzvun kukla oynatıcısı tarafından ayrı ayrı hareket ettirildiğini düşünmenin anlamsız olduğunu söyleyen Bay C., kukla tiyatrosuna dair parlak teorisinin ilk düzlemini ortaya koyar: Her hareketin bir “ağırlık merkezi” vardır; kuklanın içindeki bu hareket merkezine hükmetmek yeterlidir; sarkaçtan başka bir şey olmayan uzuvlar böylece herhangi bir müdahaleye gerek kalmaksızın, mekanik bir biçimde kendiliğinden boyun eğer. Son derece basit olduğu söylenen bu hareket, ağırlık merkezinin keşfine ve “düz bir çizgi” halinde hareket ettirilmesine dayanır. Ağırlık merkezi düz bir çizgi olarak hareket ettirildiğinde uzuvlar kavisler çizmeye başlarlar ve “rastlantısal sallama” dansa benzeyen bir tür “ritmik hareket”e dönüşür.

Anlatıcının ikinci sorusu bu hareket mantığına erişmek için kukla oynatıcısının bir dansçı olmasının gerekli olup olmadığıdır. Kukla oynatıcısı ve kuklası ile dansçı ve bedeni arasında bir karşılaştırma içeren bu soruya Bay C., öncelikle, yapılması mekanik olarak kolay bir işin illa ki belli bir duygusuzluk gerektirmediğini söyleyerek yanıt verir. Ağırlık merkezinin kat etmesi gereken güzergâh çok basittir, çoğunlukla düz bir çizgidir, dolayısıyla oynatıcının büyük beceri göstermesini gerektirmez. Kukla oynatıcısı gibi dansçının da keşfetmesi gereken basit bir mekanik vardır, ama bu mekanik duygusuz olmayı gerektirmez. Öyle ki keşfedilmesi beklenen bu bu düz çizgi tüm basitliğine rağmen yaşayan dansçının ulaşamadığı ritmik ve zarif hareketi kuklada mümkün kılmaktadır. Dans için tasavvur edildiğinde bu düz çizgi, “dansçının ruhunun gittiği yol” haline gelecektir. Öyleyse kukla oynatıcısı nasıl kendinden belli bir ayrılma gerçekleştirerek kuklanın ağırlık merkezine yerleşiyor ve ruhu taşıyan düz bir çizgi çizebiliyorsa, dansçının da bu keşif için “yaşayan beden”den belli bir ayrılma gerçekleştirmesi gerekir. Çünkü düz çizgi, tam olarak ne oynatıcıya ne kuklaya aittir, ruhu fişkirtana kadar üzerinde hareket

edilen bir saflaşıma eğrisidir. Bay C., bir mekanikçi onun istediği gibi bir kukla yaptığı takdirde yaşayan dansçıların en büyüğünün gerçekleştireceği gösteriden daha büyüleyici bir gösteri gerçekleştirebileceğini iddia eder. Anlatıcının merak ettiği canlı kuklanın yaşayan dansçıdan neden üstün olduğudur. Bay C. yanıtlar:

Üstünlük mü? Öncelikle olumsuz bir üstünlüğü var, sevgili dostum, o da şu: Hiçbir zaman *direnmez*. Direnç, sizin de bildiğiniz gibi, ruh (vis motri), hareketin ağırlık merkezinin bulunduğu noktadan başka bir noktada bulunuyorsa ortaya çıkar. Oynatıcı adeta bir telin ya da ipin aracılığıyla bu noktanın dışında başka hiçbir noktaya hükmedemediği için, bütün diğer uzuvlar, ne olursa olsunlar, ölüdürler, salt sarkaçtırlar, ve ağırlık yasasına itaat ederler; dansçılarımızın büyük bir kısmında boşuna aranan mükemmel bir özellik. (Kleist, 2011: 9)

Ruhun ortaya çıkmak için daima bir basınç, bir kuvvet ilişkisi talep ettiğini söyleyen bu pasaj, ağırlık merkezinin keşfi için bir ilke şekillendirir: İtaat. Anlatıcının merak ettiği ve Bay C.’nin hayranlık duyduğu şey, kukla oynatıcısının hükmeden tutumu karşısında, ruhun gösterişli bir biçimde açığa çıkacağı ağırlık merkezine doğru direnmeden harekete geçen “kuklalık”, bir başka deyişle “kukla-oluş” halidir. Yaşayan bedendeki itaat yeteneksizliği ve ağırlık yasalarına yenik düşen organizmasal koşullar bir eksikliktir. Beckett’in de oyuncudan ve yönetmenden talep ettiği başarılması zor kuklavari teslimiyet temelde ağırlık yasalarına yenik düşen organizmadan kurtularak, itaat yeteneksizliğini beraberinde getiren bilinçliliği çökertmeyi hedefler. Kısa oyunların neredeyse tamamında zihin ve yaşayan beden arasındaki farkındalık ilişkisi bir engel olarak tarif edilir; Beckett’in oyun yazarlığında bu engeli metnin hakimiyeti altına almaya çalışan (Bay C.’nin arzuladığı mekanikçiyi andıran) bir yan vardır. Deleuze-Guattari’nin “Manzara görür, özne değil.” formülünden hareketle Beckett’in yapıtlarını işaret etmelerinin ilk sebebi bu olabilir. Kleist’in teorisinde ne oynatıcıya ne

kuklaya ait bir karışım olarak, bir üçüncü şebeke şeklinde ortaya çıkan ruh, Deleuze-Guattari'nin kavramsallaştırdığı “manzara”ya ve “karşılaşma”ya çok benzer: Karşılaşan iki şeyin kuvvetsel gerilimi sırasında bir “üçüncü şebeke” olarak ortaya çıkan, kendini bir karışım halinde sunan, katılanın içinde eridiği ve kimseye ait olmadan sayısız haline-geliş barındırabilen bir bileşke olarak insansız manzara, düzenlenmiş bir kaos. Duyumun varlığı et değil, ama kozmosun insansı-olmayan güçler bileşiği olduğu hatırlanırsa, Beckett'in insanı kaybederek ve bedenin altına inerek ele geçirmeye çalıştığı temel şeyin bu olduğu söylenebilir.

Kleist'in metninde ruhu dışsallaştırmanın koşulu bir itaat ilkesi olarak şekilleniyorsa, Deleuze'de ve Deleuze-Guattari'de bedeni beden-altına çekerek, oradaki sayısız hayvan, bitki, ve başka şeyler-haline-gelişlere açan ilk şey kozmosa teslimiyettir. Deleuze-Guattariyen teslimiyetle, Beckettien teslimiyet arasında yakın bir ilişki vardır: Beckett'in algılanamaz-oluşu araştıran oyun yazarlığının temelde kozmik bir çalkantıya erişmeyi amaçladığı söylenmişti ve Deleuze-Guattari'de kozmos kaostur. Kaos düzensizliğinden çok kendisinde başlayan her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Deleuze-Guattari söz konusu olanın “hiçlik” olmadığını ısrarla belirtirler; kaos bir “gizil”dir, ne tutarlılığı ne düzeni vardır, olabilecek bütün parçacıkları içeren ve olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur. Kaosa bir tutarlılık kazandırmak adına “yavaşlamak”tan bahsedilir: Yavaşlamak, altından bütün hızların geçip gittiği kaosa bir sınır koymaktır. (Deleuze-Guattari, 1993: 107) Böylece gizlilik artık kaotik değil, “tutarlı”dır, kaosu kesen bir düzlem üzerinde geçici bir bütünlük kurmaktır. Beckettien yüzey de böyle bir görünüm sergiler ve bu yüzey üzerinde bir çıkış ararken tarif edilen oyun kişisi nasıl şekil verilmiş kaotik düzleme itaat ederken tarif ediliyorsa, oyuncu da bu özgün düzlemin yasalarını keşfetmek için metne itaat etmelidir.

Deleuze-Guattari bir yavaşlama ve tutma hareketiyle kaostan çıkarılan gizil tutarlılığa “olay” adını verir. Bu yavaşlama ve tutarlılık kazandırma vasıtasıyla olayı yaratmak için her zaman bir eleğe ihtiyaç vardır: Bir elek, atık ve gereksiz her şeyi eleyerek, geriye kalanı doyum noktasına taşıyan ve anın içine alandır. Sanatçının kaosa daldığında bir “duygusal atletizm” başlattığını düşünen Deleuze-Guattari, kaostan bir elek vasıtasıyla olayla dönmenin anlamını düşünürler. Kleist’in kukla oynatıcısı nasıl kuklanın ağırlık merkezine yerleşiyor ve düz bir çizgi vasıtasıyla ruhu bir olay olarak ortaya çıkarıyorsa; Deleuze-Guattari’nin saptadığı sanatsal edim de bütün güçleri içeren gizil bir bileşim olan kaosa dalar ve bir elek vasıtasıyla olayı taşır. Bu estetik teorisinde sanatın temel hareket tarzı kaosla kapışmak ve kaosun üzerine bir düzlem çekmek olarak belirlenir. (Deleuze-Guattari: 1993, 176) Beckett’te de benzer bir hareket mantığı görülür: Dalmak, sonsuz bir gizlilik içinde bir ağırlık merkezi yakalamak, ağırlık merkezine yerleşmek ve kozmosun güçlerinin ruh olarak toplandığı bu bölgeden dışarıya bir olay taşımak. Bir başka deyişle, bir düzlem ya da çizgi (bir yüzey) vasıtasıyla kaostan kompozisyona ulaşmak.

Beckettyen kaos bir düzleme dönüştüğünde ortaya çıkan genellikle “çöl görünümünde bir sahne”dir ve bir elek vasıtasıyla taşınanlar çoğunlukla kaosu dolduran hareket birimleridir. Kısa oyunların ilk ikisi olan **Sözsüz Oyun** (Act Without Words) ikilisi bu çölsü düzlem üzerine kuruludur. Herhangi bir yaşantı verisinin tanımlayamayacağı, radikal biçimde yabancı uzamı açan tipik yönerge “sahneye atılma”dır: Ev daha başında imkansızlaştırılmıştır, oyun kişisi gibi oyuncu için de verili olan yavaşlatılmış ve kompoze edilmiş bir kaostur. 1956’da yazılan, “tek kişilik mim” altbaşlığıyla yayınlanan **Sözsüz Oyun I** (Act Without Words I) şöyle açılır:

Çöl görünümündeki sahne, göz kamaştırıcı bir ışıkla aydınlatılıyor.

Sağdaki kulisten, sahneye gerisingeriye bir adam fırlatılır. Yere düşen adam, hemen kalkar, üstünü silkeler, yana döner, düşünür.

Sağ kulisten düdüğü sesi duyulur.

Adam düşünür, sağdan çıkar.

Anında sahneye fırlatılır, düşer, hemen kalkıp üstünü silkeler, yana döner, düşünür. (Beckett, 1993: 14)

Kısa oyunları başlatan bu “atılma”yla beraber “atılmak” gibi yüklü bir anlamsal belleğe sahip masterların metaforik bağlarını çözecek bir düşünme tarzı devreye girer. Amaçlanan yazılmış hareketle deneyimlenecek hareketi bir zihinsizlikte buluşturmak, bir sıfır noktasına çekerek saflaştırmaktır. Bir yüklem orkestrasyonu olan **Sözsüz Oyun** ikilinde Beckett, cümleyi anlamsal bir bağlama taşımak isteyen yüklemi sıkıştırmak ve tekil bir olay haline getirmek istiyor gibidir: Tekil bir olay olarak “atılmak”, tekil bir olay olarak “sıçramak”, tekil bir olay olarak “yürümek” vb. Oyun kişisi ve bedeni bu tekil olayları birbirine bağlayarak manzarayı şekillendiren bir taşıyıcıya indirgenir. Özneden daha büyük ya da küçük ölçekleri ifade eden, ancak hiçbir zaman özneye eşitlenmeyen tekilliklerle özne arasındaki ilişkiyi açıklarken Deleuze, özne kabilinden bir şeyin ancak “hareket yoluyla hareket/ kendi kendine gelişme hareketi” olarak düşünebileceğini iddia eder ve öznellik idesine verilebilecek tek içeriğin “aracılık” olduğunu söyler. Bir özne hareket aracılığıyla tekillikleri bağlayarak çokluklar ortaya koyan ve kendi de bir çokluk olan dinamik bir manzardır. (Deleuze, 2008b) Birinci bölümde Adem örneğinde gördüğümüz üzere, Adem onu tanımlayan tekillikleri (ilk insan olmak, kaburgasından bir kadın çıkarmış olmak vb.) birbirine bağlayan ve tekillikleri iletişim halinde gösteren bir geçitse, **Sözsüz Oyun**’un oyun kişisi de tekilliklere dair bu olay mantığını taşıyan bir kukladır. Bu sebeple oyun kişinin bir karakterden ziyade yüklem ve materyalleri taşıyan ve

birbirine bağlayan bir pozisyonda gösterilmesi anlamlıdır; çünkü **Sözsüz Oyun** ikilisi silinmiş bir belleğin ve yaşantının üzerine kuruludur ve bu durum öncelikle fenomenolojik olarak özneyi imkansızlaştırır. Fenomenolojik bağlamda yaşantıyı temin eden belleğin iflas halinde tarif edilmesi Beckett'ın manzaranın temel niteliklerini ortaya çıkarır: 1) Dış dünya silinmiştir; 2) Bütün bağlantılar bir fabrika mantığıyla sahnenin iç işleyişinde, oyun kişisi olan Adam'ın hareketleriyle kurulacaktır; 3) Amaçlanan oyun kişinin duygularından, algılarından ve yaşantısından daha büyük manzaralara işaret eden algılama/duygulama ulaşmaktır; 4) Bu manzaraları tahsis etmek için kaostan tutarlılık düzlemine ulaşan yaratıcının “duygusal atletizmi”ni oyuncu da ondan talep edilen itaat doğrultusunda keşfetmelidir.

Sözsüz Oyun ikilisi birer işaretler sahnesi açar, iki oyunda da sahne yavaş yavaş işaretlerle yüklenir ve işaretlerin peşinden giden oyun kişisi ona sunulan materyaller arasında bağlantılar kurarak hem sahneyi doldurur hem kendine bir çıkış arar. Öznelliğe dair hiçbir veri sağlamayan oyun kişisi dış dünyayı tanımayan sahnede materyallerle kurduğu ilişkilerin ve onu materyallere götüren edimlerin bir karışımıdır ve edimler aracılığıyla aralarında bağlantılar kurduğu materyallerle oyun boyunca manzara şekillendirir. Öyle ki ilk başta yalnızca çölsü bir düzlük olan sahneye önce küçük bir ağaç, ardından bir terzi makası iner, ağacın altına yürüyen oyun kişisi makası alarak tırnaklarını kesmeye başlar. Materyalleri birbirine bağlayarak (durağan olana enerji kazandıran bir aracı olarak) bu küçük manzaraları şekillendirmeyi sürdürür. Bir başka biçimde söylemek gerekirse, oyun kişinin mevcudiyeti “bir manzara şekillendirmek”le sınırlandırılmış ve oyun kişinin bedeni manzarayı kuran edimlerin geçit halinde olduğu bir eşiğe indirgenmiştir. Kurulan her manzara önce bir ev görünümünü sunar; ama kaynağı belirsiz işaretler mevcut manzarayı

yersizyurtsuzlaştırarak, oyun kişisini her seferinde yeni bir bağlantı kurmaya zorunlu kılar.

Adam döner, ağacı görür, düşünür, ağaca doğru ilerler, gölgesinde oturur ve ellerine bakar.

Sahnenin üzerinden bir terzi makası iner, ağacın önünde yerden bir metre yükseklikte durur.

Adam ellerine bakmayı sürdürür.

Yukarıdan düdük sesi duyulur.

(...)

Palmiye bir şemsiye gibi kapanır ve gölge kaybolur.
(Beckett, 1993, 14)

Manzaranın temel mantığı tekrara dayalıdır ve oyun kişisi yinelenen sahne yönergeleri vasıtasıyla makineselleşir. Kleist’ın metnindeki mekanik onu kullananı saf bir olaya ulaşmak için gizemli düz çizgiyi keşfetmeye zorluyorsa, Beckett de çölsü sahnesinde her bir hareketi ham bir hareket haline gelene kadar tekrar makinesine sokar ve oyuncunun ham harekete ulaşarak her yüklemi tekil bir olay haline getirebilmesi için oyun kişisinde tanımlanan zihinsizliği keşfetmesi beklenir. Bir yüklemın kendi olayını yaratması için anlamsal belleğini yitirmesi, bir başka deyişle kişisizleşmesi/ özneye içkin yaşantıyı kaybetmesi gerekir. Kaos yüklemlemlerle doluyrsa, Beckett’in kısa oyunları için tarif edilebilecek ilk mekanik, hamlığı kazanmak adına kaostan çekilen bir yüklemi tekrar vasıtasıyla anlamsal bağlarından soymaktır. Oyuncudan yüklemlemlere içkin hareketleri kişisizleştirmesi/ zihinsizleştirmesi ve “atılma”, “sıçrama”, “yürüme” gibi hareketlere gösterendişi yoğunluklar kazandırarak metindeki özgün şebekeyi yaşama geçirmesi beklenir. Oyun kişisi gibi oyuncu için de tarif edilen “kukla-oluş”ın öncelikle bunu amaçladığı söylenebilir.

Kukla organizmasal engellerden kurtulduğu için çeşitli tonların, ritmlerin, hareket birimlerinin üzerinden geçebildiği bir araçtır: Sahne uzamı ve sahne uzamına atılan çaresiz oyun kişisi, içsellikten sürgünü ortaya koyar; sahne düzlemi göstergesel değeri dış bağlamlarla tespit edilemeyen çeşitli materyallerle dolarken oyun kişinin işlevselleştiremediği “içsel veriler” oyuncu söz konusu olduğunda bir “itaat ilkesi”yle bağlantılır: Oyuncu oyun kişisi için tanımlanan mekaniği ve oyunu oluşturan tekil olaylaşmayı keşfedebilmek adına yönergelere itaat ederek yaşantısal verilerinden kopmalıdır. Nasıl ki oyun kişisi radikal biçimde yabancı uzamın verilerini keşfedebilmek için o uzama ait materyal rejimini sıfırdan başlayarak tanımak zorunda bırakılmışsa, oyuncunun da bu zorunluluğa teslim olması gerekmektedir.

Sahnenin üzerinden büyük bir küp yere iner.

Adam düşünmeyi sürdürür.

Yukarıdan düdük sesi duyulur.

Adam döner, küpü görür, küpe ve sürahiye bakar, düşünür, küpe doğru ilerler alır, taşıyarak sürahinin altına yerleştirir, sağlamlığını kontro eder, üzerine çıkar, umutsuzca sürahiye erişmeye çalışır, başaramaz, vazgeçer, yere iner, küpü eski yerine taşır, yana döner, düşünür. (Beckett, 1993: 14-15)

Anlamsal çözülme burada başlar ve Kleist’takini yankılayan itaat yasası bu özgün şebekenin yasalarını keşfetmeyi emreder. İtaat ve kuklalaşma, “düşünmek” olarak kategorileşmiş fenomeni edimsel güçlüğüyle karşılaştıracak bir olay ekranı açar. Bütün yüklemeler kendilerini bir olay olarak sunmaya böyle başlarlar: Bu uzamda görmek bir olaydır, bir şeye erişmeye çalışmak bir olaydır, vazgeçmek bir olaydır ve hareketin hamlığına doğru soyulurlar. Mekanik, yaşayan bedeni hareketin ağırlık

merkezlerine doğru çekmeyi, hareketin içinden geçen bir yoğunluk çizgisi bulmayı ve bunu manzaraya taşımayı ifade eder.

Beckett fikirlerden ziyade “fikirlerin şekli”yle (shape of ideas) ilgilendiğini söyler: Beckett’te şekil haline getirilerek maddileşmiş bu soyutlamayı Bergson’daki mekanik ve komik ikilisiyle birlikte değerlendiren Christopher Morrison, **Sözsüz Oyun** ikilisindeki zamansal boyutun “şekiller”e dayandığını ileri sürer. Bergson’un “düzenli bir tekrarın hızlandırılmış ritmi” vasıtasıyla araştırdığı mekanik ve komik ilişkisini Beckett’de de saptayan Morrison, seyircinin bir palyaço izlerken onun et ve kemikten yapılmışlığını, bu abartılmış mekanik aracılığıyla bir süreliğine unuttuğunu söyler. Morrison’a göre Beckett etin altına inerek iskeletin kuklavari şekline ulaşmak istemektedir. (Morrison, 2007: 90- 95) Etin ve zihnin altına inmeye, böylece kuklavari mekaniğe ve şekle ulaşmaya çalışan **Sözsüz Oyun** serisi bedeni provoke eden güçlüklerle örülüdür. İki oyunda da sahne dört bir yandan gelen gizemli işaretlerle uyarılır: Birinci oyunda aralıklarla tekrarlanan düdük sesi, yukarıdan indirilen sürahi, makas, küp, kement gibi materyaller; ikinci oyunda çuvallara doğru uzanan sopa, elbise yığınları, çiğ bir ışık. Bütün bu materyaller, zihinsiz kuklalıkla yaşayan enerji arasında kurulacak bir devreyi bekler: Oyun kişisi işaretleri takip etmekte, yukarıdan indirilen nesneleri kullanmakta, nesneler arasında bağlantılar kurmaktadır: Durağan nesneyi ham hareket aracılığıyla bir bağlantıya ve ritme taşıyan kuklavari oyun kişisi, durağan cisimdeki yaşayan enerjiyi çekip çıkaran bir araçtır. Aracının kurduğu bağlantılarla şekillenen manzara kendi dışında bir gösterge rejimine eklemlenmeyen bir yoğunluğun ve içkin bir enerji dolaşımının manzarasıdır.

Kleist’in tarif ettiği tiyatro ufku fazlasıyla Beckett’yen bir “görüş” içerir. Malumat ağacından yemenin her zaman yanlışlıklar doğurduğunu düşünen Bay C. dünyayı çepeçevre dolaşarak, arka taraflarda bir yerlerde bir açıklık olup olmadığını

keşfetmeyi talep eder. Var olmadığı takdirde yanılamayacak bir zihni doğalarında barındıran kuklaların zihinsizliğinden bir kuvvet biçimi nasıl çıkarılır? Bu soruya verilecek yanıt Beckett'i kısa oyunlarında itaate zorlanan oyuncunun kazanması beklenen doğayı da ifade eder. Çünkü;

bu kuklaların *yer çekimine bağlı olmama* gibi bir üstünlükleri vardır. Maddenin eylemsizliğinden -ki bu, bütün özellikler arasında dansa karşı en çok direnen özelliktir- habersizdirler: Çünkü onları havaya kaldıran kuvvet, onları yere bağlayan kuvvetten daha büyüktür. Bizim sevgili G., otuz kilo daha zayıf olmak ya da bu oranda bir ağırlığın *entrechat*'lerinde⁷ ve *pirouet*'lerinde⁸ kendisine yardıma gelmesi için neler vermezdi ki? Kuklalar tabanı yalnızca, tıpkı periler gibi, ona *temas etmek* için kullanırlar, ve uzuvların salınımını anlık bir frenlemeyle yeniden canlandırmak için; biz ise tabanı üzerine *dinlenmek* için kullanırız, ve dansın yorgunluğunu üzerimizden atmak için: Açıkça kendisi dans olmayan ve bir an önce yok olmasını sağlamanın dışında hiçbir işe yaramayan bir andır bu. (Kleist, 2011: 10)

“Yer çekimine bağlı olmama üstünlüğü”ne benzer bir “potansiyel dünya” vurgusu Beckett'in kısa oyunlarındaki kurucu fikir olabilir. İçsellikten ve yaşam dünyası olarak tarif edilen fenomenolojik bellekten koparılan oyun kişisi bir belleksizliğin içine atılır. Uzamın aralarında bağlantılar kurulmuş hareketler aracılığıyla özgün bir manzara haline gelmesi temelde bu belleksizliğe dayanıyor gibidir.

Sözsüz Oyun II (Act Without Words II)'de **Sözsüz Oyun I**'in uzamı korunur. A ve B kişilerinin içlerinden bulunduğu çuvarlar yan yana durmaktadır. Herhangi bir göstergesel değeri olmayan rastlantısal hareket oyunu başlatır. Birinci oyundaki atılmanın yerini burada “sahnenin sağından tam anlamıyla yatay bir biçimde

⁷ Entrachet: Dansçının zıpladığı anda ayaklarını bir çok kez birbirine vurması.

⁸ Pirouet: Dansçının tek ayak üzerinde yaptığı tam ya da yarım dönüş.

çıkan sopa” almıştır. Sopa hareketini sergiler, tekrarlar. Sopa sahneden çekildiğinde ortaya çıkan A,

sürünerek çuvaldan dışarı çıkar, durur, düşünür, dua eder, düşünür, ayağa kalkar, düşünür, gömlek cebinden küçük bir ilaç şisesi çıkarır, düşünür, haplardan bir tane yutar, şişeyi yerine koyar, düşünür, elbiseleri giyer, düşünür, ceketinin cebinden kısmen yenmiş bir havuç çıkarır, bir parça ısırır, kısa bir süre çiğner, tiksintiyle tükürür, havucu yerine koyar, düşünür, iki çuvalı alır, yükün altında ezilerek ve sendeleyerek sol kulise doğru yarı yola kadar taşır, yere bırakır, düşünür, elbiselerini çıkarır (gömleği hariç), düzensiz bir şekilde yere bırakır, düşünür, bir hap daha alır, düşünür, diz çöker, dua eder, sürünerek çuvala girer, hareketsizce uzanır.

Çuvaldan çıkış- çuvala giriş arasına yerleştirilen edimler diyagramı, “düşünmek” mastarını bir “kesinti yönergesi” haline getirir: Düşünmek, düşünceden kopmuş diğer edimlerin “bir fazlası”dır. Pasajdaki hareket konsepti bize oyun kişinin zihnine dair bir giriş bilgisi vermez, çünkü bu bilgi işlevsizdir, ortaya çıkarılmak istenen zihnin kazanılmış yetilerinin işlemediği mutlak bir biçimde yabancı bir uzamda zihinden ayrıştırılmış hareketin kendi tekilliğini yaşayış biçimini göstermektir. Kleist “kendisi dans olmayan bir hareket”i olumsuzlarken, Beckett zihin tarafından emilerek değiştirilmiş hareketi hamlığına geri fırlatmak için yalıtılmış uzama attığı oyun kişisine uzama itaat etmesini emreder: Sahnede bir çuval vardır, yalıtılmış uzamdaki şebekenin ritmini keşfetmek şartsa, oyun kişisi önüne bırakılan bu çuvala ne yapacaktır? Herhangi bir artanlamsal havuza sahip olmayan çuval durduğu yerde tekil materyalin kaosu ve gizliliğini sürdürürken, oyun kişinin kukla-oluş vasıtasıyla gerçekleştirdiği ham hareketlerin (kemirmek, ısırma, ezilmek, sürünmek) kaosu çuvalınla buluşturulur: Ritmi üretmeye başlatan bu karşılaşmadır. **Sözsüz Oyun** serisinde beden sayısız gizil-olay barındıran bir sahne şebekesinde olayları birbirine

taşıyan ve bağlayan, makinenin içinde gezinerek makinenin parçalarını birer manzara haline getiren bir köprüdür: İnsanı ve zihni önceleyen ham hareketlerin olaylaşmasıyla yüklü bu manzara, kaosu ve kozmosu kompoze eden Deleuze-Guattariyen formül “yavaşlatma ve sıkıştırma”yı yankılar.

Kukla-oluşun bir diğer iyi örneği **QUAD**’dır. Dört kukla-oluş içeren oyun metni, bu dörtlüye yüklediği hareket mantığıyla Beckett tiyatrosu için tanımlanmış “uzamın potansiyellerini bitkin düşürme” ilkesini yerine getirerek manzarayı uzamı tüketerek kurarlar. Dört kukuletalı karaktere sıraları ve konumlarından başka bir şey tahsis edilmemiştir. Deleuze, bu karakterlerin “bir şeye tahsis edilmeyen uzamdaki hiçbir görev tahsis edilmemiş karakterler” olduklarını söyler. (Deleuze, 2010b: 60) Açıklayıcı not, oyunun “dört oyuncu, ışık ve vurmalı çalgı için” olduğunu belirtir. Alan bir kenarının uzunluğu altı adım olan bir karedir. Oyuncular için tarif edilen özellikler, olabildiği kadar aynı yapıda ve kısa ve zayıf olmalarıdır, cinsiyetleri bir önem teşkil etmez. Oyuncular kare içinde kombine edilmiş her yönü tek, çift ve üçlü olarak katederken karenin içerdiği uzamsal olanakların tümünden geçmekle yükümlüdürler. Karenin içerdiği bütün olası yönleri katetmeye programlanmış kukla-oluş, yüzü ve bedeni kapatan bir kostümün altında kendi varlığını silerek uzamın tüketmenin, bir başka deyişle bir “tüketme edimi”nin manzarasını ortaya çıkarmak için kullanılır. Kombinasyon vasıtasıyla her bir oyuncu için kesin olarak verilmiş bir uzamsal harita söz konusudur ve oyuncu bu haritaya itaat etmekle yükümlüdür. Bir kez daha oyuncunun ve bedeninin kukla-oluş vasıtasıyla bir aracı haline getirildiğine tanık oluruz. Uzamı tüketecek matematiksel hareketi taşımak ve birbirine bağlamakla yükümlü bu aracılık, tesadüfi karşılaşmaların tamamını imkansız kılarak uzamı varsayılan olasılıklarından kaçırır ve kurutur. (Beckett, 1993: 308- 310) Beckett’teki

bu kişisizleştirme operasyonu oyun yazarlığının ilerleyen dönemlerinde “insansız sahne”nin potansiyellerini araştırmayı getirecektir.

2.3. Kişisiz Kuvvetler ve Televizyon Oyunları

Deleuzeyen estetiğin merkezinde henüz mevcut olmayan duyguları, tonları, ritimleri ve oluşları icat etmenin durduğu söylenmişti. Beckett de ışık ve ses gibi duyum elemanlarına yoğunlaştığı metinlerinde üstünde çalıştığı materyaldeki potansiyel kuvvetleri keşfeder ve bu kuvvetleri kullanarak özgün şebekeler icat eder. Bu Beckettten kuvvet şebekeleri birer bileşim olarak düşünülürse ve minör tiyatro için tanımlanan özellikler hatırlanırsa, yaratılan bileşimdeki parçaların gösterge değeri üzerinden bir soruşturmaya tabi tutulmaları anlamlı değildir; bu parçaların tekil enerjilerini düşünmek, parçalardaki genişleme, bölünme, titreşim gibi ancak moleküler bir algılama tarzıyla yakalanabilecek yoğunlukları tespit etmek gerekmektedir.

Göstergesel değerden algısal yoğunluğa bu kayış, daha önce açıklanan Deleuzeyen formül “bir duyum elemanından bir uç yapma”yı ifade eder: Bir uç yapmak, bir duyum elemanının içinden geçerken onu alıp sınırlarına taşımaktır ve duyum elemanını istikrar merkezinden kaçırarak bu hamle temsil ve temsilin içerdiği metafor, simge, gösterge gibi majör yapıları işlevsizleştirerek gerçekleşir. Algının ve duygunun bir uca sürüklenmesi seyircinin entelektüel özerkliğine çekilen bir resttir. Deleuze’ün Bene’den hareketle tarif ettiği minör tiyatronun istikrarlı elementlerden sapmayı, her şeyi daimi bir varyasyon içine yerleştirerek minörleştirmeyi gerektirdiğini söylemiştik. Bir uç deneyimi şekillendirmek kullanılan duyum elemanlarını bir varyasyona yerleştirmekse, seyirci perspektifinden bir uç deneyimi

yaşamak minörleşme çizgisinin şekillendirdiği varyasyona algılamayı ve duygulanmayı teslim etmeyi gerektirir. Entelektüel özerkliği kıran temelde bu teslimiyettir ve rest düşünceyi “düşünülmez”i (unthinkable) düşünmesi için provoke etmeyi ifade eder. Entelektüel özerkliğin krizi aynı zamanda “klişe”nin krizidir: Entelektüel özerklik şeylerin imajlarını saklı tutmak anlamına gelir ve şeyle her yeni karşılaşmada saklı tuttuğu veriyi devreye sokan tanıma (recognition) şeyi istikrarlı bir biçimde kavrar. Klişeleri hazırlayan ancak varyasyonu askıya alarak şeyi tanıyabilen bu düşünsel eğilimdir. Ama varyasyona yerleştirilmiş bir şey içerdiği sayısız tekil ucu aynı anda ortaya sermektedir ve kuvvetsel çoğalmayla beraber şey zihinde saklı tutulan imajıyla bir uyumsuzluk gösterir. O halde duyum elemanını moleküler parçalarına kadar ayırtmak seyircinin (ya da okuyucunun) entelektüel özerliğinde bir arıza şekillendirmeyi getirir. Duyum elemanında keşfedilen moleküler kuvvetler birer ajan olarak tanıma ilkesine sızdırılır: Öyleyse bir duyum elemanından bir uç yapmak, algılama ve duyumsama sürekliliğinde bir bozukluğa sebep olmaktır. (Koczy, 2012: 616) Beckett materyal kuvvetleri kullanırken hem materyaldeki kişisel-olmayan kuvvetleri, bir başka deyişle bir arıza şekillendirecek ajanları açığa çıkarmaya, hem terk ettiği hikayelerin yerine tanıma ilkesinde bir arıza yaratacak kuvvet şebekeleri yerleştirmeye çalışıyor gibidir. Hikayeleri kurutmanın Beckettten bir eğilim olduğu, Bacon’ın resimleriyle Beckett’in yapıtı arasındaki bağlantının da bir duyumsama problemi olarak yine buraya ait olduğu Deleuze tarafından saptanmıştı: Bir duyum problemi olarak anlatısal olanın kurutulmasıyla amaçlananın somut kuvvetlere yükselmek olduğu hatırlanırsa, materyalden bir uç yapmakla uğraşan kısa oyunların “sözcüklerin kaybolduğu zaman için bir aralık” (Deleuze, 2010b: 75) şekillendirmeye çalıştıkları söylenebilir. Böylece kişilerden ve kişilere ait hikayelerden arta kalan boşluğa ışık ve ses gibi duyum elemanlarının diyagramları yerleştirilir.

Soluk (Breath) isimli oyun metni sadece üç yönergeden oluşur ve yönergeler döküntü yığınının aydınlatan ışığın tonunu (zayıf), sessizliğin süresini (beş saniye), yeni doğmuş bir çocuğun soluk ve ağlama sesinin ışıkla beraber değişimini (önce yavaş yavaş, ardından artan ışıkla beraber doruk noktasına ve sonra azalan ışıkla tekrar minimuma doğru) verir. Üç yönergeden oluşan sahne metninin dört notu vardır:

DÖKÜNTÜ: Dikey olmayan bir biçimde dağınık duran gereksiz eşya yığını.

AĞLAMA: Anında kaydedilmiş, yeni doğmuş çocuk ağlaması. Önemli olan nokta, her iki ağlamanın başlangıç ve bitişlerinin soluk alıp-verme sesiyle ve ışık ile uygunluk içinde yükselip-alçalmasıdır.

SOLUK: Kaydedilmiş olan ses, yükseltici ile duyurulur.

MAKSİMUM IŞIK: Parlak olmayacaktır. Karanlığın “0” ve parlak ışığın “10” olduğu kabul edilirse ışık, “3” ve “6” arasında kullanılıp sonra eski durumuna dönecektir. (Beckett, 1993: 234)

Kaçıp kurtulmak ve dağılmak isteyen bedenin Beckett’te algılanamaz-oluşa dair bir çabaya işaret ettiği söylenmişti. Algılanamaz-oluş çabasında kozmik unsurların yoğunluğu kadar kalmaya çabalayan, bir başka deyişle ışıktan ve sestten daha fazla bir şey olmak istemeyen bir talep gizlidir. **Soluk**, kısa süreli bir sahne deneyimi hedefleyen bir oyun olarak, bir ışık diyagramında yükselen ve alçalan sesin bedenden koparılmış tekil enerjisini ortaya koyar. Bir kayıt cihazından verilen bebek sesi ışıkla beraber doruğa çıkıp tekrar minimuma çekilirken yaşantı fikrini ve yaşantıyı oluşturan varsayımsal anlatı kütlelerini materyaldeki hız ölçeklerine indirgeyerek dağıtır. Bir başka biçimde söylenecek olursa, ışıktaki ve sesteki kozmik çalkantının sakladığı bu “şok” yaşamın tümünü ifade eden bir ekran haline getirilir. Artan ve azalan bebek sesi ve ışık, sahne süresini kendi materyal kuvvetleri vasıtasıyla olaylaştırır. Seyircideki

algılama ve duyumsama merkezlerini ışığın ve sesin şiddetiyle doldurmayı amaçlayan Beckett, bebek soluğunun bir ışık varyasyonundaki bu hareketini bir heaccaitas olarak biçimler: Aktif bir sinirsellik olarak soluk, tüm dünyayı sahnedeki tekil olayın civarına doğru daraltan bir anıt haline getirilir.

Deleuze'ün ressam Bacon'la Beckett arasında işaret ettiği temel yakınlığın bedenden kaçıp kurtulma çabasıyla birlikte anlatısal ve figüratif olanın terk edilişi olduğu belirtilmişti. Anlatısal ve figüratif olanın yerine geçirilen aktif bir sinirselliktir. Bu bir yanıla zihnin yerine beynin, yüzün yerine kellenin geçirilmesidir. Deleuze'deki kelle fikri, soyulmuş yüzün altındaki aktif sinirselliği ortaya koyar ve bu sinirsellik hayvanla insan arasındaki ayrımı sağlayan ifade yüzeyinin kazınışıyla ortaya çıktığı için bir “ayırdedilemezlik bölgesi” olarak gösterilir. Bu Deleuzeyen tasarımda ağız, aktif sinirsellik üzerinde yer alan bir oyuk olarak, tüm bedenin içinden kayıp gittiği, tenin döküldüğü bir deliktir ve ağız çığlık vasıtasıyla eti çalıştırmaya başlayan bir kuvvet organıdır. Artaud'da, Bene'de, Beckett'de ve Bacon'da çığlığın özel durumunu önemseyen Deleuze, tüm bedenin çığlık atan ağızdan kayıp gittiği, kozmik dağılmanın en uç noktasında duran bir momenti bu isimler aracılığıyla tarif eder. (Deleuze, 2009b: 33) **Suluk**'ta olduğu gibi **Ben Değil** (Not I)'de de kişisiz bir sahne tasarlanır ve sahneyi sesle dolduran bedenden kesin olarak ayrıştırılmış bir ağızdır.

AĞIZ dışında sahne karanlıktır, sahnenin üstünde izleyicilerin sağında, sahneden aşağı yukarı iki buçuk metre kadar yüksekte, yakın mesafeden alttan belli belirsiz aydınlatılmıştır, yüzün geri kalan kısmı gölgededir. Gizli mikrofon kullanılmaktadır. (Beckett, 1993: 236)

Oyunun başına yerleştirilen notta, AĞIZ'ın hiddetli yadsımasında “üçüncü kişi kipi”nin terk edilişini belirtecek kadar bir duraklama olması gerektiği yazılıdır. Beckett'in algılanamaz-oluşa kavuşma çabası bedenden ve kişiden bir kopuş şekillendirirken, hikayeleri de sesteki “saf kuvvet” potansiyeliyle ezmeye çalışmaktadır. Kişi kiplerinin terk edilmesi ve sesteki minör ölçeklerin (titreşim, genleşme, vurgu, büküm vb.) baskınlaştırılması bunu ifade eder. Oyunda bir DİNLEYİCİ vardır (cinsiyeti belirsiz, baştan aşağı dökülen siyah bir cellabiye giymiş, AĞIZ'a dönük olduğu sadece duruşundan anlaşılan); ancak not DİNLEYİCİ'yi AĞIZ'ın aktif yadsıması karşısında sınırlı bir hareket düzeni içinde gösterir. DİNLEYİCİ için tarif edilen aksiyon şöyledir:

Bu çok sade bir şekilde kolların yana açılıp tekrar umutsuz bir üzüncü davranışıyla eski yerine dönmesi şeklindedir. Her tekrarlanışta ağırlaşarak üçüncüde zorlukla algılanır bir durum alır. (Beckett, 1993: 236)

AĞIZ, bir anlatıya ortasından dalarak ona mevcudiyet kazandıran sinirsel bir şebeke gibidir: Metin, “...çık... gel dünyaya... bu dünya... ufacık bir şey...” sözleriyle açılır ve anı kitleleri herhangi bir kronoloji takip edilmeden metin içinde kümelenmeye başlar. Kozmik bir hareketliliğe işaret eden manzara betimleri arasında serpiştirilmiş olay kırıntılarını sıralayan AĞIZ, bir süre sonra anlatıyı “kısık bir kahkaha” ve “kahkaha”yla kesmeye başlar ve nihayet “çığlık” anı gelir:

...öylesine darmadağın.... hiç alamıyor mesajı... ya da yanıtlamaya gücü yok... uyuşmuş gibi... ses çıkartamıyor... hiçbir ses... ses denebilecek bir şey bile... örneğin yardım istemek için çığlık atamıyor... içinden çok gelseydi... çığlık... (Çığlık atar.) ... sonra dinler... (Sessizlik.) çığlık atar sonra.... (Tekrar çığlık atar.) (Beckett, 1993: 239)

Hikayeyi aktaran AĞIZ hikayeleştirdiği çığlığı aynı zamanda edimselleştirmekte, ancak bu edimselleştirme sırasında hikaye etme mesafesini yutmakta, bir başka deyişle tematik şoku nötralize ederek maddi bir şok haline getirmektedir: Hikayenin aradan çıktığı ve AĞIZ'ın sinirselliğinin hikayenin yerine geçirildiği andır bu. Hikayenin yutulduğu ve çığıltadaki şiddetin bir kuvvet olarak baskınlığını ilan ettiği bu an, parça-organı tekil bir güç mekanizması haline getirir: DİNLEYİCİ, muhtemelen kendi hikayesini dinlemektedir; ancak hikayesi karşısındaki tepkileri AĞIZ'ın ses düzenlemelerine teslim olmuştur. Sessizlik, kısık kahkaha, kahkaha ve çığılık arasında parçalara ayrılan hikaye sessel bir kompozisyona tabi tutulduğunda sakladığı moleküler uçları açmaya başlar: Sayısız algı ve duygu barındıran sayısız sinir ucundan meydana gelmektedir metin. Bilinmez kuvvetleri icat etmek temelde budur; hikaye gibi majör yapılar tarafından önlenen minör duygu ve algı noktaları yaratmak. Deleuze'deki duyumsayış sorusunun “görünmez kuvvetleri görünür kılma”ya dair olduğu ve bir kuvvetin kişisizliğin tekil ucunda durduğu hatırlanırsa, bu iki metinde ışıık ve özellikle ses birer duyum elemanı olarak kişiden boşalmış bu uca doğru sürüklenirler.

“Çığılığı resmetme”nin özel olarak yoğun bir sese renk vermek anlamına gelmediğini ya da müziğin çığılığı armonikleştirmektense çığılığa sebep olan kuvvetlerle ilişkilendirme göreviyle karşı karşıya olduğunu belirten Deleuze (Deleuze, 2009b: 61), böylece kişisiz kuvvetlerin temsililiği yıkıp geçen karakterini bir kez daha savunmuş olur. Hikayelerden ve kişilerden koparılarak kendi tekilliğine tırmandırılan, bir başka deyişle içerdiği saflaşma çizgisini katetmeye zorlanan sesin bir dışavurumu olarak çığılık ulaştığı tekil dorukta kendini ortaya çıkaran sayısız ilişkiyi ortaya serme kudretine sahiptir. Beckett'in kısa oyunlarının hikayeler yerine ses varyasyonlarını tercih etmesi tam da hikayeden ve hikayelerin sahibi olan kişilerden daha büyük bu

kuvvetlerin doğasını keşfetmesini ifade eder. Temsililik yerine kuvvetler varyasyonunun geçirilmesini talep eden Deleuze, bu kaydırmayı şöyle savunur (bu savunma aynı zamanda tematik olanın yadsınmasını ifade eder):

Bir şey *karşısında*, bir şey *sebebiyle* çılgılık atmak değil, çılgılığın duyulur kuvvetiyle çılgılık attıran şeyin duyulmaz kuvvetini, kuvvetlerin bu çiftlenmesini telkin etmek için ölüme vs. çılgılık atmak. (Deleuze, 2009b: 62)

Deleuze'e göre bu, duyumsamanın şiddetini gösterinin şiddetine tercih etmektir. Tematik olan gösteriye, tematik olanı aşarak yükselen kuvvet ise duyumsamaya daırdır. Geleceğin, bir başka deyişle şeytani ve görünmez kuvvetlerin ortaya çıkması için duyumsamanın şiddetinin tercih edilmesi gerektiğini düşünen Deleuze, minörleşmenin temel hedeflerinden biri olan “görünmez kuvvetlere karşı temsili olmayan bir hareket biçimi geliştirme” argümanından hareketle Kafka, Beckett ve ressam Bacon'da ortak olan bir zemin saptar:

Üçü de, dehşeti, sakatlanmayı, protezi, düşüşü ve ıskalanmış “temsili ettikleri” anda, diretmeleri ve mevcudiyetleri yüzünden iflah olmayacak Figürler çizmişlerdir. Yaşama, son derece doğrudan, yeni bir gülme yetisi bahşetmişlerdir. Figürlerin görünür hareketleri kendileri üzerinde etkiyen görünmez kuvvetlere bağlı oldukları için, hareketten kuvvete yükselebilir. (Deleuze, 2009b: 63)

Duyumsamayı yaratan bir minörleşme hattında hikaye ve kişiyle beraber tematik olanı, temsili ve gösteriyi geride bırakarak kuvvetlere doğrudan karşılık veren kuvvetler icat etmekse, Beckett'in bahsi geçen kısa oyunlarının ışık ve ses gibi kozmik unsurları teknik aracılığıyla materyal düzeyinde yeniden icat ettiği söylenebilir.

Beckett'in geç dönem materyal oyunlarını televizyon için yazmasında moleküler olana ulaşma çabasını açıklayan bir yan vardır. Televizüel imajın bir

metinler, imajlar, görüntüler, sözler ve sesler terkibi (Baker, 2011: 90) olduğunu düşünürsek, Beckett'in materyali ayrıştırarak moleküler olana kadar inme arzusu sebebiyle televizüel imajı sahiplendiği söylenebilir. Çünkü televizüel imaj, sahneyle karşılaştırıldığında, “bir şeyi parçalarına ayırmak” bahsinde daha geniş imkanlara sahiptir. Televizyon için yazılan **Hayalet Üçlüsü** (Ghost Trio), adını Beethoven'in bir eserinden alır. Bu oyunda Beckett iki motifli, iki nakaratlı bir temanın bestelenmesine, ardından çözülüp dağılmasına, sonra tekrar bestelenmesine tanık olmamızı ister. Deleuze bu ses yapbozunun insanın yakasını bırakmayan bir hareketlilikle katedilen bir ses yüzeyi olduğunu iddia eder ve ekler:

Ama tümüyle farklı bir şey de var: Sanki tonaliteyi bir başkası ve *bir hiç* için terkececekmışiz gibi, yüzeyi delerek ve uyuşumsuzlukların sadece sessizliği işaret etmek için ortaya çıkacağı hayaletimsi bir boşluğa dalarak, önce baslardaki bir tehdit gibi sunulan ve piyanonun ses titreşimlerinde veya dalgalanmalarında ifade bulan bir nevi merkezi erozyon. Ve bu tam da Beckett'in Beethoven'den her bahsedişinde altını çizdiği şeydir: o ana kadar işitilmemiş bir uyuşumsuzluklar sanatı, bir dalgalanma, bir aralık, “bir çatlama vurgulaması”, açılan, saklanan ve batanla verilmiş bir duygu, yalnızca nihai sonun sessizliğini vurgulayan bir mesafe. (Deleuze, 2010b: 62-63)

Bir duygulam olarak sanat yapıtı için tarif edilen özellik temsili bir zihinsellik olmak yerine ritm-oluş, ton-oluş, titreşim-oluş gibi içkin yoğunluk yelpazeleri yaratabilmekse, televizüel imaj Beckett'in oyun metinlerine yerleştirmeye çalıştığı aktif sinirsellik için uygun zemini sağlamıştır. Televizüel imajı gözeterek yazılmış oyun metinleri sözcükleri birer moleküler sinir ucu haline getirir ve amaçlanan sözcükle imaj arasındaki dolayımı bir sıfır noktasına çekerek bir doğrudanlık şekillendirmektir: Bir dalgalanmayı hissetmek, bir aralığı hissetmek, bir çatlama hissetmek vb. Bunların hepsi kişisiz kuvvetlerin yoğunluklardır ve deneyimi

fenomenolojik indirgemelerden kurtaracak bir karşılaşma ancak bu kişisiz kuvvetler manzarasına ulaşıldığı zaman gerçekleşebilir.

Hayalet Üçlüsü üç aksiyoma ayrılmış ve her aksiyomu oluşturan uzamsal ve zamansal sınırlamalar yönergelerde kesin olarak verilmiştir.

4. V: Toz. (Susar) Zeminin bir parçasını gördüğünüzde hepsini görmüş olursunuz. Duvar.

5. *Kesme ile yakın plan duvar. 0.70 m x 1.50 m. Düzgün gri bir dikdörtgen. 5 saniye.*

6. V: Toz. (Susar.) Bunu bilerseniz, duvarın cinsini _____

7. *Duvarın yakın plan görünümü sürer. 5 saniye.*

8. Ne cins zemin ____

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

10. V: Tekrar bakın.

11. *Kesme ile genel görünüme. 5 saniye.*

12. V: Kapı.

13. *Kesme ile yakın planda kapının tümü.. 0.70 m x 2 m düzgün gri bir dikdörtgen. Algılanamayacak kadar aralıktır. Tokmak yoktur. Belli belirsiz bir müzik. 5 saniye.*

Alıntılanan bölüm bize bazı kısa oyunların neden televizüel imajı araştırdığını açıklamakta yardımcı olacaktır. Burada söz konusu olan bir kapıdan, bir tokmaktan ya da bir zeminden daha çok uzamsal ölçütler ve zamansal aralıklardır: Anlatıcı ses V uzamı ya da zamanı sözcükler vasıtasıyla açıklamaz, uzamsal ölçütü ve zamansal aralığı spekülâtif ve çoğunlukla belirsiz algı saptamalarıyla önceler. Metnin sonuna alınan notta üç aksiyomun üçü için de Bethooven'in parçasının farklı barları verilmiştir ve anlatıcı ses bu barlara uyarak metni seslendirir. Deleuze'un erozyonla

kastettiği aksiyom değıştikçe değışen bu yapıdır: Bethooven'in parçasını bir ses ve görüntü varyasyonuna sokan Beckett algıyı moleküler bir uyuşmazlığa iter. Duyma ve görme yetilerini hedefleyerek alıcı için zorlu bir algılama deneyimi şekillendirmeye çalışan Beckett, aksiyomları süratli bir kaymaya tabi tutarak sinirsel bir şebeke oluşturur. Anlatısal olanı felce uğratan bu sinirselliktir: Deleuze'ün özellikle televizüel imajı araştırırken zihin yerine beyinden bahsetmesi bu aktif sinirsellik sebebiyledir. Düşüncelerin moleküler olduğunu söyleyen Deleuze, bizim gibi yavaş varlıkların moleküllerden oluştuğunu ve beynin devre ve bağlantıları, uyarıcılar, hücreler ve moleküllele kurduğunu söyler. (Baker, 2011) Bu saptamalardan hareketle ışık ve ses gibi duyum elemanlarıyla çalıştığı oyunlarında Beckett'in operatörlüğünün temelde "aralık"lar (interval) üzerinde çalıştığı söylenebilir. Bir aralık, daha önce Deleuzeyen yüzeyden bahsederken söylendiği gibi, iki şeyi birbirinden uzak tutan mesafeyi değil, birbirinden çok uzak olsalar da iki olay ya da hareket arasındaki yakınlığın ölçüsüdür. Yüzeybilim temelde uzak tekillikleri birbiriyle gözgöze getiren bu bağlantı mantığını ifade eder: Beckett Beethoven'in bir temasını parçalarken ve bir varyasyona tabi tutarken, bu işlemi bir anlatıcı sese bağlar ve parçanın altına uzamsal ve zamansal ölçekler yerleştirir. Algılama ve duygulanmayı meydana getiren bağlantılar üzerinde çalışan Beckett, bu bağlantıları oluşturan tekil uçları bütünden ayırıştırarak tekil olandaki moleküler çokluğa bir dalış yapar.

Beckett'in teatral deneyimini Deleuze'ün sinema üzerine düşünceleriyle birlikte ele alan Daniel Koczy, Beckett'teki moleküler rejimi "kristal-tiyatro" (chrysal-theatre) olarak adlandırır. Deleuze sinemanın entelektüel özerkliğin ürettiği klişeleri kırmak için kuvvetli bir aygıtı sahip olduğunu düşünür. Yukarıda bahsedildiği gibi henüz mevcut olmayan algılama ve duygulanma tarzları geliştirmemiz için öncelikle tanıma biçimlerimizde bir bozukluğun şekillenmesi ve

motor-duyunun iflas edeceği ajanların deneyime sızması gerekmektedir. Deleuze “tahammül edilemeyecek kuvvette saf görsel ve işitsel tekil imajların deneyimin sınırlarını parçalama kabiliyetine sahip olduğunu düşünür. Rus sinemacı Vertov’da saptadığı etkiler mantığıyla yabancı ve tuhaf bir akılla bağlantı kurabilmemizin ve düşünülmezi düşünebilmemizin tek yolu budur. Koczy’nin Beckett’in **Ben Değil** (Not I) ve **Oyun** (Play) metinlerinden hareketle tarif ettiği tiyatro temelde bu iki ilke üzerine kuruludur. (Koczy, 2012: 615-618) **Oyun** metninde bedenleri küplere sıkıştırılmış, sadece başları görünen üç kişi, Beckett’in sözleriyle “ışık tarafından provoke edilerek” kendi parçalarını okurlar. Tek bir spot maksimum hızla parçaları keserek aydınlatacağı bir diğer başa geçmektedir. Beckett ışığa tepkinin “aniden” olması hususunda kararlıdır. (Beckett, 1993: 170) Biz anlatıcı değiştikçe değişen parçaları birbirine bağlayarak bir domestik dramı andıran ihanet hikayesini şekillendirmeye çalışırken, dramın klasik anlatı yapısı bir ışık rejimine tabi tutulur, hikayeyi parçalayan bir ışık varyasyonudur ve hikayenin düzçizgisel bir biçimde gelişmesine engel olur. Tematik olarak klişe olana bir arıza kazandırmayı hedefleyen ışığa dair sahne yönergesi Beckett’in televizüel imajdaki parçalanma potansiyelini tiyatro sahnesi için işlevselleştirmeye çalıştığı bir “imaj operasyonu”dur. Olay kişileri bu ışık operasyonu ile metinselleştirilerek hikayelerinden koparılırlar: Beckett metni icra edecek kişilerin yüzlerinde herhangi bir duygu taşımamalarında, içlerine sıkıştırıldıkları küplerden ayırt edilebilecekleri herhangi bir tepki göstermemelerinde ısrar eder. Geçişler ışığa tabidir ve metindeki olayın temposunu taşıyan bedenler ve yüzler değil, yönergelerde incelikte belirtilmiş “hıçkırık”, “acı kahkaha”, “sürekli sessizlik”lerden oluşan ses ve solo/ koro şeklinde verilmiş seslendirme kompozisyonlarıdır.

Yukarıda gösterildiği gibi **Ben Değil**'in üçüncü tekille konuşan AĞIZ'ı bedeninin geri kalan kısımlarından koparak metinsel tempoyu çığlık, kahkaha, sayıklama gibi sinirsel kanallar açarak taşımaktadır. Metnin bir yerinde bu radikal metinselleşmenin manzarası “bedenden kurtulmak” olarak işaretlenir:

...tam yukarıdan başlayıp... işleye işleye aşağı inmen... bütün makine... ama hayır... kurtuldu ondan... sadece ağız...

(Beckett, 1993: 240)

Olaylaşma AĞIZ'ın sözcükleri kaybedip tekrar bulması gibi iki dramatik doruk arasına ışık ve ses kompozisyonundaki varyasyonu yerleştirerek sağlanmıştır. Böylece anlamın yerine bir ışık diyagramı ve uğultuya dönerek algılanamaz-oluşunu kazanmak isteyen bir ses düzeni yerleştirilir: AĞIZ'ı organizmasal bütünden kopararak fonksiyonel olarak mutlaklaştıran operasyon, ardından bir başka bütün olan metni sözcüklerin içerdiği moleküler cisimciklere kadar parçalamak için sesteki sinirselliği kullanır: Kahkaha ve çığlık metnin oluşmaya çalışan anlamsal çekirdeğini kırmak için metinselleşmeye karşı kuvvetler olarak düzenlenirler. Bütünü budayarak bir tekillikler orkestrasyonuna dönüştüren bu edim, her bir tekil özerkliğe gösterendişi bir yoğunluk kazandırmak için uğraşır: Yukarıda belirtildiği gibi önemli olan bir aralığı, bir çatlamayı, bir geçişi hissettirmek, seyircinin deneyimini moleküler uçlara çekebilmektir. Bu operasyon vasıtasıyla Beckett'in seyirciyi saf ve teatral ses-ışık imajlarına doğru çekmeye çalıştığını söyleyen Koczy, Deleuze'ün bir kristal-imajın saf bir ışık-ses imajının hakiki genetiğini ortaya koyan imaj olduğu saptamasına dayanarak, Beckett'in kısa oyunlarını “kristal-tiyatro” olarak düşünmek gerektiğini iddia eder. (Koczy, 2012: 623)

2.4 Bedensel Karışımlar, Kuvvetler, Makineler

Deleuzeyen bedenin bir karışım olduğu ve bir kuvvet olarak üzerinde işleyişe geçen diğer kuvvetlerle çeşitli ilişkiler geliştirdiği, dolayısıyla bedenden bahsederken her zaman bir ilişki biçiminden bahsedildiği söylenmişti. Kukla-oluşun ve parçalanmanın Beckett'yan beden kurguları olarak belirlendiği önceki bölümlere ek olarak kısa oyunların bazılarında **Godot'yu Beklerken**, **Oyun Sonu** gibi büyük oyunlarındakine benzer bir biçimde bir karşılaşmaya yaslanan bedensel karışımlar hazırlandığı görülür. Ancak organizmanın işlevsel sürekliliğinin askıya alınması kaydıyla Beckett'yan dünyaya girebilen beden fenomeni ya parçalanmanın eşiğinde ya çoktan parçalanmış bir kalıntı şeklinde tarif edilir. Bu durum Beckett tiyatrosunda bedenin ham bir malzeme olarak ele alınmasını getirir. Bağımsız bir mevcudiyet sürdürebilmelerinin imkansız olduğunu anladığımız Beckett ikililerinin kayıt altına aldığı şeyin bir çift-haline-geliş süreci olduğunu düşünürsek, bu süreç ham malzeme olarak bedenin bir karşılaşma ve çiftleşme süreci içinde üretiminin devam ettiğini ifade eder. Beckett söz konusu olduğunda organizmalardan ziyade organizmadan ayrılarak yaşayabilen parçalardan ve bu parçalar vasıtasıyla icat edilmiş makineselliklerden bahsedilmelidir.

Tiyatro Oyunu Taslağı I (Rough for Theatre I)'de A ve B bir sokak köşesinde karşılaşırlar. A keman çalan kör bir dilenci, B bir sırtık yardımıyla tekerlekli sandalyesini hareket ettiren bir kötürümdür. B konuşmaya başlar başlamaz bir arkadaşlık teklifi sunar.

B: (...) Bir araya gelip de ölüm bizi ayırana kadar beraberce yaşasak işler değişir tabii. (Susar.) Buna ne dersin Billy, size oğlum gibi Billy diyebilir miyim? (Susar.) Arkadaşıktan hoşlanır mısınız Billy? (Beckett, 1993: 24)

Böylece çift-haline-gelişin ilk işaretleri belirmeye başlar; Beckett oyunlarında tipik olarak biranda gelişen bu bağımlılık ilişkisi bağımsızken sarmalandığı kuvvetlerle başa çıkamayan iki ayrı bedenin kuvvetlerinde bir birleşmeye işaret eder. Eksik bedensel fonksiyonlarını birbirleriyle tamamlamaya ve bulundukları çevreyi anlamlandırabilmek için birbirlerinden görü desteği almaya başlayan oyun kişileri diyalog imkanını kazanır kazanmaz sarmalandıkları kuvvetleri açıklama çabasına girerler.

A: Şu anda gündüz mü yoksa gece mi?

B: Eeee... (Gökyüzüne bakar.)... gündüz denilebilir. Güneş yok tabii, olsa zaten sormazdınız. (Susar.) Düşüncemi izleyebiliyor musunuz? (Susar.) Aklınız başınızda mı Billy, aklınız bir parça olsun başınızda mı?

A: Peki, aydınlık mı?

B: Evet. (Gökyüzüne bakar.) Hava aydınlık, başka bir sözcük bulamıyorum. (Susar.) Tanımlamam şart mı? (Susar.) Bir fikir edinmeniz için bu aydınlığı tanımlamam gerekiyor mu? (Beckett, 1993: 25)

Oyun kişilerini ortak bir mekanizmanın parçaları haline getiren bağımlılık ilişkisi A'yı ve B'yi bağımsız mevcudiyetlerinden kesin olarak koparır ve Deleuze'un Beckett okumalarında sıkça işaret ettiği gezinti başlar. Deleuze'un divana uzanmış nevrotik yerine gezintisi sırasında dünyayı kendi şizo-perspektifinde yeniden icat edebilme kuvvetine sahip şizoyu tercih ettiği söylenmişti. Beckett'in ikilisi de bağımlılık ilişkilerinin dönüştürdüğü bir hareket dramaturgisi geliştirirler ve oyun süresince bir harita şekillendirerek sarmalandıkları dünyayı kendi perspektiflerinde yeniden topografikleştirirler. Ayaklarını kullanamayan B ile gözleri görmeyen A'nın gezintisinden bir örnek vermek gerekirse:

B: (...) Beni dolaştırmak isterseniz, yolculuk boyunca gördüklerimi elimden geldiğince tanımlamaya çalışırım.

A: Bana kılavuzluk edeceğinizi mi söylüyorsunuz? Artık hiç kaybolmayacağım öyle mi?

B: Elbette. Size, yavaş ol Billy, büyük bir   p yığına doğru gidiyoruz, dönüp sola  ark edelim diyeceğim, gerektiğinde.

A: Diyeceksiniz!

B: (*Durumunu güçlendirerek.*) Yavaş ol, Billy, yavaş, su birikintisinin içinde yuvarlak bir kutu görüyorum, çorba ya da kuru fasulye olabilir. (Beckett, 1993: 27)

Bellekleri bir karakter derinliği temin etmek için yetersiz olan oyun kişileri varlığı bedensel işlevin düşük bir sınırında takılı kalmaya indirgerler. Bu sebeple ikililerin yer aldığı oyunlarda tekil bir mevcudiyet kendisini varlığın altına çeken eksikliği tamamlamak için g   sarfeden bir diğer mevcudiyete zorunlu olarak gösterilir. Birbirleriyle mevcudiyet kazanan ikilinin gezintisi aynı zamanda gerçekleştirdikleri karışımın kuvvetlerini keşfettikleri bir süreçtir. Bu süreç karışılaşan ve birbiri üzerinde etkileşime giren iki bedenin gerilim ilişkisini ortaya koyar. Deleuzeyen teoride fenomenin anlamının bu gerilim ilişkisiyle sınırlı olduğu ve ilişki değiştikçe değiştiği söylenmişti. O halde A'nın ve B'nin oluşturduğu bedensel karışımın aynı zamanda gezinti sırasında topladıkları bulguları da içerdiği söylenmelidir. Bu bulgular, 1) A'nın ve B'nin organsal eksikleri dolayımında okudukları dünya, 2) Diyalog yardımıyla inşa edilmeye çalışılan kaotik  evre, 3)  ift-haline-geliş sırasında bağımsızlık hamlesinde bulunan taraflardan akın eden geçmiş kırıntılarıdır. Bu bulguları içeren karışımın oluş kuvveti de dünyayı bir çift-haline-geliş perspektifine çekerek, bu tekil noktadan hareketle yeniden kurmayı ifade eder.

Bu perspektifin söz konusu makineselliğin dışına atmaya çalıştığı temel şey bellektir. Çift-haline-geliş süreci bağımsız bellekleri öğütterek boş bir tekrar kutusu haline getirmeye çalışır.

B: Hep böyle değildiniz. Başınıza neler geldi? Kadınlar mı? Kumar mı? Tanrı mı?

A: Ben hep böyleydim.

B: Yapmayın.

A: (*Şiddetle.*) Ben hep böyleydim, karanlıkta çömelmiş, yedi iklim dört bucakta kemanımla hep ama hep aynı şeyi tıngırdatır dururdum. (Beckett, 1993: 25)

Belleğin öğütülmesinin temel sebebi fenomenolojik özneyi kazımak ve özne yerine birleştirilmiş (içsellik nüvesi taşımayan parçalarla oluşmuş) mevcudiyeti geçirmektir. Bu birleştirilmiş mevcudiyetin kurucu unsuru bellek değil, fiziksel anomali, aşırılaşarak anlamsal merkezleri terk eden algılama ve duygulama tarzları, ikiliyi birarada tutan kapma, sarmalama, içirme anlarıdır.

Krapp'ın Son Bandı (Krapp's Last Band) çift-haline-gelişin ilginç bir örneğidir; çünkü bu metinde oyun kişisi Krapp'ın çifti geçmişini aktardığı kasetler, bir başka deyişle geçmişteki kendisidir. Yukarıda bahsedilen bellek problemini radikal bir biçimde işleten metin, “kendilik” nosyonunu geçmişin ses aracılığıyla yeniden üretimi sırasında yapısal olarak bozulmuş ikizler üreten bir hata kaydı olarak gösterir ve Krapp'ın mevcudiyeti bu kayda zorunlu olarak tarif edilir. Bu metindeki bedensel karışım Krapp ve sesini saklı tutan kasetler arasında gerçekleşir “İşaretlerle İşaretleşmek” başlığı altında bu metni ele alan Elinor Fuchs, bu başlığı Artaud'nun bir metninden almıştır ve acıyla canlanan bedenin bütün anlatım gücüne, acil ve dilsiz işaretine güvenen bir moment tarif etmeye girişir. Buradan hareketle tiyatroda

Artaudcu bir yönelimle varoluşun sıfır noktasını arayan eğilimlere işaret eden Fuchs, **Krapp’ın Son Bandı**’na merkezi bir rol verir. Beckett’in mekanik bir araç olan teybi, hem oyuncunun sahnede sesini ve jestini aynı hizaya getirmesiyle oluşan varlık dokusunu kırmak, hem benlik üzerine düşünmenin işaret ettiği yitirmeyi edimselleştirmek için kullandığını söyleyen Fuchs, makinenin manipölasyonları (geri sarmalar, tekrarlar vb.) vasıtasıyla inşa edilen var olma adasının gülünçleştirildiğini iddia eder. (Fuchs, 2003:104) Krapp’ın güçsüz bedeni ve teyp biraraya geldiğinde tuhaf bir makinesellik oluştururlar: Mevcudiyeti geçmişi saklı tutarak şimdiyi inşa etmek olarak düşündüğümüzde, teyp unutkan Krapp’tan daha kuvvetli bir mevcudiyet sergilemektedir ve Krapp için teypten bağımsız bir mevcudiyet tarif edilemez. Krapp ve teybi arasındaki gerilim ilişkisi bir kuşatmaya işaret eder. Teybin sakladığı geçmiş kitleleri Krapp’ın durduğu sıfır noktasını kendi yoğunluklarına doğru çekerek, sıfır noktasını ele geçirmeye çalışan ruh halini keder ve sevinç arasında savurmaya başlar. Hatırlamak gerekirse bir cismin bireyliğini bozan Spinozacı şema duyguların kaotik varyasyonuna yerleştirilmişti. Teybin sakladığı geçmiş kitleleri fikirler ve duygularla yüklü bir kuvvet birikimine işaret eder. Krapp’ın canlılığın minimum seviyesine çekilmiş yaşamı ele geçirildiği bu birikime karşı koyacak kuvvet tarzını geliştirmek için yetersizdir. Teybin aktardığı geçmişi hatırlamakta güçlük çeken Krapp aynı bedeni paylaştığı yabancılarla karşı karşıya geldikçe bellek problemi kendini şu şekilde ortaya koyar: Her bir geçmiş kitlesi Krapp’le eşleşmeyen, sadece bir benzerlik ilişkisi saklayan bir yabancıyı ve o yabancıya ait duygulanış tarzlarını içeriyorsa özerk ve tekil bir yaşam dünyasından bahsetmek imkansızdır. Krapp sayısız beden ve zihinden oluşan bir kaptır. O halde Krapp’ın sahneye taşınan şimdisini kuvvet birikimlerini ve birikimler arasında kurulmuş bağlantıları (karışım) birarada tutan ince bir zar olarak düşünmek daha anlamlıdır. Belleğin organik bir bütün olarak değil, bir

ses kayıt yüzeyi ve bu yüzeyi hareket ettiren Krapp arasında bir makinesellik olarak tarif edilmesi bu sebeptendir. Bellek ses kayıt cihazına taşınarak varsayımsal organikliğinden bir kez düşürüldükten sonra, Krapp'ın ses kayıt yüzeyi üzerindeki çalışmalarıyla düşürülmeye devam eder. O halde Krapp'le teybin karışımından oluşmuş, bağlantı noktaları, duygulanış kümeleriyle yüklü kuvvet parçaları, ileri/geri sarmayla şekillenen anlatı adalarından oluşmuş bir metinsel makine düşünmemiz gerekmektedir. Makine kendi bağlantı ilkelerini çevrelendiği dünyadan kopararak özgülletiren, duygulanış üretimini kendi şebekesinin unsurlarına bağımlı olarak gerçekleştiren, varsayımsal duygulanış kodlarını ve göstergelerini geçersizleştirerek hareket eden bir yoğunluktur. Krapp teybini çalıştırdıkça ve amorf ikizleri vasıtasıyla teyple bir çift-haline-geliş süreci başlattıkça ortaya yadsıma/olumlama hamleleri içeren bir gerilim ilişkisi ve kederle sevinç arasında çizgiler çizen bir duygulanış şeması çıkar. Teybin duygulanışları ve Krapp'ın duygulanışlarından oluşan bu karışım makineselliğini uyuşumsuzluk anlarında dışa serer.

BANT: - yıla geleceğe yönelmiş, pırıltılı olduğunu umduğum bir bakışla baktığımda, annemin, güz sonunda, uzun dulluğunun ardından (*KRAPP irkilir.*) dünyaya veda ettiği kanaldaki evden de söz etmem gerek elbette ve- (*Aleti durdurur, kafasını kaldırır, önüne boş gözlerle bakar. Dudakları “dulluk” sözcüğünün hecelerini mırıldanır. Ses duyulmaz. Kalkar, sahne arkasındaki karanlığa gider, kocaman bir sözlükle döner, masaya oturur ve sözcüğü arar.*)

KRAPP: (*Sözlükten okur.*) Bir erkek – ya da kadının- dul olma- ya da kalma- durumu. (*Başını kaldırır. Afallamış.*) (Beckett, 1993: 57-58)

Banttaki duygulanışı literal bir muammaya çeviren bu alıntı uyuşumsuzluğa tipik bir örnektir. Duygulanışın üretimi Krapp tarafından kesintiye uğratılarak üretimdeki

sözcükler vasıtasıyla şöyleştirilir. Bu sahne, aynı zamanda, kuvvetler arasında tespit edilen kapma ve sarmalama ilişkisine bir örnektir. Krapp’i sarmalayarak (cisimsel bireyliğini tehdit ederek) kedere sürükleyen geçmiş kitleler halinde teypten dökülürken Krapp bir “terreddüt anı”yla sarmalanma ilişkisini bozarak makineselliğin sürekliliğini engeller. Süreklilik temposunun ve temponun taşıdığı anlatı kümelerinin süreksizleştirilmesi ve teknikleştirilmesi belleği bir laboratuvar haline getirir. Duygulanış, bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumu, bir başka deyişle iki cismin karışımıysa, Krapp teybin etkisi altındayken oluşmakta olan karışımı şöyleştirirerek bağlantıların organikleşmesini engeller. Makineselliğin bir akım/kesim ilişkisi ortaya koyduğu söylenmişti; bu uyumsuzluk makinesellik içinde bir kesim momenti şekillendirse de, çift-haline-gelişteki bağımlılık ilkesi akımı yeniden tedarik eder.

KRAPP: Şimdi, otuz yıl önceki ben olduğumu sandığım şu hıyarağasını dinledim, bu kadar aptal olabileceğime inanmak güç. En azından geçmişte kaldığı için Tanrıya şükürler olsun. (Susar.) Gözleri! (Dalar, sessizliğini kaydettiğini fark eder, çalıştırır.) (Beckett, 1993: 61)

Teybi bir kaynak makine olarak düşünürsek, akımı sağlayan teybin kaydettiği geçmiş kitleleridir ve kaynak makine bu akım aracılığıyla Krapp’e (yaşamsal fonksiyonları minimumda gösterilen bir organizmaya) bağlanır. Her kaynak makine kendine bağlananı uyumsuz ve karmaşık bir makineselliği iter. Makinedeki akım/kesim ilişkisinin yersizyurtsuzlaşmaya yol açtığı söylenmişti. Bu metinde akım/ kesim ilişkisinin varyasyonu ile yersizyurtsuzlaşan bellek bağlamında özne, öznellik, kendilik gibi fenomenolojik kabullerdir. Krapp’in bir repliği makinenin çalışma mantığını açıklar: “Buraya, kendime dönüyorum.” diyen Krapp’ın döndüğü yer, bir başka replikte- “Şimdi bir yıl nedir ki? Hep aynı ekşimiş mide ve ıstırap verici

kabızlık.”- organizmanın aksaklığına indirgenmiş zamandır. Kendine özgü bir daire oluşturan bu Beckettien makinenin tekrarları hem zamanın hem öznenin boş merkezini ısrarla açık ederek tespit edilen tükenmenin bir başka perspektifini sunar. Zaman ve makine bağlantısına ilişkin saptamalarımızı özetleyerek hatırlamak gerekirse, metinde saptanan makine zamanı kullanarak zamana kuvvet uygulayan bir oluş gücüdür ve zamanı tutarlı bir imgeler dizisi olarak açıklamak yerine karmaşık sekanslar, ayrı zamanlar ve çözülen kendiliklerle iç içe verir. Algılamının tipik manzarasını aşan bir zaman hissine yol açan bu kuvvet tarzı bağlantıları organikleşmelerini engelleyerek ortaya serer.

Bedensel kuvvetlerin, karışımların ve makineselleşmenin organizmadan ziyade birey öncesi sahalarda, beden altı uzuvlarda, kişisel biçimlerinin dışında araştırıldığı söylenmişti. Bu parçalar laboratuvarını parlak bir biçimde yankılayan kısa oyunlardan biri **Felaket** (Catastrophe)’tir. Bir provada biraraya gelen yönetmen (Y), yardımcısı (B), oyuncu (O) ve sahne dışında olduğu söylenen ışıkçı Luke (L) son sahnenin sahne düzenlemelerine çalışmaktadırlar. Oyuncu sahnenin ortasında yerden kırk beş cm yükseklikte bir küpün üzerinde ayaktadır, siyah sabahlığı topuklarına kadar iner, ayakları çıplak, başı eğik, elleri ceptedir. Oyun Beckett’in bedene yönelik ilgisinin bir tarifi gibidir: Yönetmen ve yardımcısı önlerindeki bedeni diyalog aracılığıyla parçalarına ayırırlar ve bu parçalara özgü tasarımlara girişerek organizmadan bağımsız Beckettien canlılıklar tasarlarlar. Bu canlılıkların hepsi beden altı uzuvlar vasıtasıyla kişisel biçimlerinin dışında tarif edilir.

B: (Sonunda.) Onu beğendin mi?

Y: Hemen hemen. (Susar.) Bu kaide ne için?

B: Orkestra ayakları görsün diye. (Susar.)

Y: Bu şapka ne için?

B: Yüzü daha iyi gizlesin diye. (*Susar.*)

Y: Bu elbise ne için?

B: Her şeyi karartsın diye. (*Bir süre geçer.*)

(...)

Y: Neye benziyorlar? (*B anlamaz. Öfkeyle*) Eller, eller neye benziyorlar?

B: Onları görmüştün.

Y: Unuttum.

B: Sakatlanmış. Doku travması.

Y: Pençe gibi mi?

B: İstersen.

Y: Demek iki pençe. (Beckett, 1993: 314-315)

Ardından ikili Oyuncu'yu soymaya başlar ve Oyuncu karşı koymaz, sadece titremektedir. Oyuncunun tarif edilen bedensel parçalarını açıkta bırakan bu edim, bu parçalar üzerine kararlar vermeye devam eder: Oyuncunun kafası, elleri ve teni beyazlatılmalı, yüz iyice eğilmeli, dizler geriye çekilmelidir. Yönetmen yardımcısı teslim olmuş oyuncunun üzerinde işlemleri uygular. Amaçlanan oyuncuyu bulunduğu yerde yok etmek, sahnede mevcut olduğu halde bir mevcudiyetsizlik olarak sunmaktır. En sonunda yönetmen sahnenin tamamen karartılmasına karar verir. Sahne yavaş yavaş kararır, Oyuncu'nun yalnızca kafası aydınlanmaktadır.

B: (*Çekinerek.*) Acaba yüzün bir an... yalnızca bir an... görünmesi için... başını bir an kaldıramaz mıydı?

Y: Tanrı aşkına! Daha neler! Başını kaldırmakmış! Nerede sanıyoruz kendimizi? Patagonya'da mı? Başını kaldırmakmış! Tanrı aşkına! (*Bir süre geçer.*) Güzel. Felaketlerimiz hazır. Çantada. Bir daha tekrar edelim ve ben de kurtulayım.

B: *(Luke'a)* Tekrar edelim ve o da kurtulsun. (Beckett, 1993: 318)

Oyun sonlanırken kafa bir an aydınlanır, uzaktan güçlü alkış sesleri gelir, Oyuncu başını kaldırıp salona bakar, alkış zayıflar ve kesilir, baş yavaş yavaş karanlığa gömülür. Kuklalaştırılmış oyun kişinin bedensel parçaları üzerinde gerçekleştirilen işlem mevcudiyeti bir sıfır noktasına taşımayı ve siliniş anını bir doruk noktası olarak tarif etmeyi amaçlamaktadır. Oyun algılanamaz-oluşu talep eden Beckettten yönelime ait parçalama ve tüketme tekniğinin Beckett tarafından bir nesne haline getirildiği küçük bir maketi andırır.

2.5 Deleuzeyen Bir Makine Olarak Winnie

Son derece yalın ve simetrik olduğu söylenen, öne ve arkaya doğru tatlı bir eğimle alçalan sahnede yarı beline kadar toprağa gömülü Winnie'nin yanında büyük bir çanta ve kapalı bir şemsiye durmaktadır. Kocası olduğunu öğreneceğimiz Willie bir tepeceğin ardından gizlenmiş uyumaktadır. Deleuze'ün Beckett'in karakterlerine de işaret ederek geliştirdiği makineselliğin parlak bir örneğini veren Winnie her sabah keskin bir sesle yaklaşık beş saniye çalan bir zilin komutuyla çalışmaya başlar ve çalışmaya son vereceği akşam ziline kadar geçmişi, şimdiyi, geleceği içeren anlatı kümeleri üretir. Makinesel manzara, öncelikle, anlatı kümeleri ve bedensel parçaları birbirine bağlayan bir hareket düzenini gösterir.

WINNIE: *(Tam tepesine bakarak.)* Çok güzel bir gün daha.
(Susar. Başı arkaya eğik, gözleri önde, susar. Ellerini göğsünde kavuşturur, gözlerini yumar. Dudakları işitilemeyen bir duayı mırıldanır, söz gelişi on saniye. Dudaklar kıpırtısız.

Eller göğüs üzerinde kalır. Alçak sesle.) Tanrıya şükürler olsun Amin. (Gözler açık, eller çözülür, tepenin üstüne dönerler. Susar. Sonra yine ellerini göğsünde kavuşturur, gözlerini yumar, dudaklar işitilmeyen duaya ek bir şeyler daha mırıldanır, sözgelişi beş saniye, alçak sesle.)

Organizmasal bir bütünden ziyade toprağa gömülü moleküler bir yoğunluk, organizmadan bağımsız ilişkiler geliştiren birikmiş bir kuvvet, herhangi bir dış gerçekliği referans vermeyen, gösterendişi elementlerle kendini ifade etmeye çalışan bir oluş tarzı söz konusudur. Komutlar veren duyum elamanlarından (ışık, ses vd.) etkilenen ve çevresine yığılı materyalleri (çanta, şemsiye, vd.) makinesel şebekesine çekerek bedensel parçalarına bağlayan bu makinenin bir asamblaj olduğu ve dünyayı kendi içkin bağlantılarına indirgeyen/ bağlantı mantığını bir dünya olarak yeniden icat eden şizo-perspektifler barındırdığı söylenebilir. Deleuzeyen perspektiften makinenin bir bağlantılar ve üretimler yığımına işaret ettiği, bağlantıların ve üretimlerin duyguları, etkileşimleri, karşılaşmaları bünyesinde tuttuğu ve bir makineyi yaratanın bu yatırımlar olduğu hatırlanırsa, Winnie'ye özgü makineselliği ancak bünyesinde toplu halde tuttuğu şeyleri ayrıştırarak ortaya çıkarabiliriz.

Bir Şizo-makine

Winnie'yi bir derinliğe işaret eden bir karakterden ziyade konuşarak çizgiler ve şekiller üreten topografik bir yüzey ya da uyumsuz parçaları biraraya getirebilecek bağlantı ilkeleri geliştirmiş bir makine olarak düşünmek gerekir. Makinesel kişilikte bütün göstergeler makinenin bir ürünüdür ve makineye katılan parçalar ne kadar uyumsuz olurlarsa olsunlar birbirleriyle bağlantı kurabilirler. Dış dünyayla bağlamsal ilişki kaybolmuştur, makineye katılan her parça kendini açıklayan terimi karışım sırasında kaybeder ve makineye uyarlanır, o halde bir makineyi anlayabilmek için sadece o makinenin üretiminin açıklayabileceği tekil bakış açısını kavramak gerekir.

Örneğin Winnie'nin çantası bir çok nesneyle doludur ve bu nesnelerin hepsi Winnie'nin monoloğunu taşıyan küçük birer enerji kaynağı haline gelir. Herhangi bir göstergesel değere sahip olmayan bu nesneler (çünkü makineye katılırken kendilerini açıklayan terimleri kaybetmişlerdir) makinenin işleyişini sağlayan gösterendışı yoğunluklardır ve akımın sürekliliğinin sağlanmasına yardımcı olurlar.

(...) Başla, Winnie. (Susar.) Başla gününe Winnie (Susar. Çantaya döner, yerinden kıpırdamadan çantayı karıştırır durur, diş fırçasını çıkarır, yine öne döner, tüpün kapağını açar, kapağı yere kor, fırçanın üstüne güçlkle bir damla macun sıkar, bir eliyle tüpü tutar, öbür eliyle de dişini fırçalar.) (...) tam o eski şeylerden biri işte- (tüpü yere bırakır.) – o eski şeylerin bir başkası – (çantaya doğru döner) – kurtuluşu yok- (çantayı karıştırır) – kurtarılamaz- (küçük bir ayna çıkarır, yine öne döner.) (...) Tanrım! – (ağzının köşesini geriye çeker, ağzı açık, aynı sesle)- neylersin – (öbür köşesini çeker, aynı sesle)- ne daha kötü – (dişlerini incelemeyi bırakır, normal konuşmayla) – ne iyi, ne de kötü – (aynayı yere bırakır) – ne değişir – (parmaklarını çimenlere siler)- ne de acı çeker – (diş fırçasını arar) – kolay kolay – (diş fırçasını alır)- öyle büyük bir şey – (fırçanın sapını inceler) – hiç ama hiç – (fırçanın sapını inceler, okur) – saf ... ne? – (susar) – ne?- (fırçayı bırakır) – evet- (çantaya döner) zavallı Willie- (çantayı karıştırır). (Beckett, 1993: 86)

Neredeyse hiçbir şey söylemeyen monologtan daha tutarlı bir şey varsa bu Winnie'nin çantayla kurduğu ilişkidir. Güne başlamaya dair bir ritüelden mekanik bir düzen çıkaran yönergeler monoloğun uyumsuz akışına bir ritm verirler. Bir makinenin anlam vasıtasıyla değil, titreşimler, genleşmeler ve ritmlerle kendini ifade ettiği hatırlanırsa, oyunun hemen başında verilen bu ritmik akışın Winnie'nin monoloğunu taşıyan ana akslardan biri olduğu ve anlamı cılızlaştıran bir minörleştirme hattı şeklinde

kullanıldığı fark edilir. Deleuze-Guattariyen şizo, kendi bedeni gibi bütün dünyayı parçalar, beden altı uzuvlar, kişisiz yoğunluklar şeklinde deneyimler ve bu deneyimi açıklayan bağlantı ilkeleri şekillendirir: Oyun içerisinde eline aldığı nesnelerle sayısız karışım oluşturan Winnie bu karışımlardan ayrı düşünülemez, mevcudiyetinin yaslandığı bağlantı ilkesi gereği sahnedeki şeylerin hepsini (bazen on saniye bazen beş saniye çalan bir zil, bir inci gerdanlık, içinde birçok şey bulunan devasa bir çanta, bir şemsiye vd.) içerir ve hepsini ortaya koyduğu tekil yaşamın sürdürülebilirliği için fonksiyonel parçalar olarak tanımlar: Bu tanımlama beden, sözdizim, gösterge gibi majör yapıları metin içinde minörleştiren temel kuvvettir. Zaten bir şizo tam da budur: Birinci bölümde bir örnekte gösterdiğimiz gibi organizma için tanımlı yaşamsal edimlerin ekranını bir sapmayla değiştirerek yemeyi ve dışkılamayı ancak bir priz eşliğinde gerçekleştirmesi nasıl makine-çocuğu tanımlıyorsa, zil, şemsiye ve çantayla kurduğu bağımlılık ilişkisi de Winnie'yi tanımlar; şizonun bedensel parçaları bir organizmadan bağımsız çalışan kaynak-makinelere işaret eder ve bir kaynak-makine bir akım ilişkisi başlatmak için çevreden bir başka makine seçmeye zorunludur. Örneğin oyun ilerledikçe görülecektir ki bir kaynak-makine olarak ağız işlevini yerine getirmek için çantayı sahiplenir. Makine organizmadan farkını bu şekilde, beden parçalarını ayrı ayrı yoğunluklar olarak deneyimleyebilmesiyle ve bu deneyiminin içkin üretiminden başka bir şeyi temsil etmemesiyle ortaya koyar. Organize olmaktan duyulan ıstırap, bedensel parçalardan birinin işleyişini aşırılaştırarak organizmayı parçalayacak kuvvetleri açığa çıkarmaya çalışır. Winnie'nin makinesel kişiliğinde ıstırapla şekillenmiş bu parçanın ağız olduğu söylenebilir ve ağza ait yüksel organsal efor vasıtasıyla organizmasal bütünlüklerin tümü tehdit edilir.

Deleuze Beckett'teki bu şizo-makineleri ve asamblaj-kişileri Bitik olarak adlandırmıştı ve Bitik'in uyguladığı tüketme sanatı dile ve uzama dairdi: Winnie'nin

hareket imkanı toprağa gömülerek engellenmiştir; bir başka deyişle Winnie, daha en başında, uzamsal mümkünün kıyısında tutsak edilmiştir. Bu gömülme Winnie'nin parçaları arasından ağıza işlevsel bir üstünlük tanımış ve konuşma, bir edim olarak, Winnie'nin mevcudiyet ısrarının kaidesi haline getirilmiştir. Ağız vasıtasıyla uzamı anlatı kümeleriyle tıkabasa dolduran Winnie konuşma ediminin sonsuza düğümlü akışını kurutmak için kendine verilir süreyi kullanır. (Sabah çalan zille çalışmaya başlayan makine akşam zilinin komutuyla kapanmaktadır.) Minörleşmenin akışları kuruturken sergilediği dilsel özelliklerin bir bulamacı, şizofrenik bir karışımı, yamalı bir bohçayı andırdığı söylenmişti. Winnie-makine dildeki minörleşmeyi konuşma edimini aşırılaştırarak temin eder. Winnie-makinenin bir tüketme yöntemi olarak kullandığı konuşmayı sarmalayan “aşırılık”, konuşmayı kişisel bir derinlikten sökerek dışa seren bir kuvvete işaret eder.

Bir Kuvvet Olarak Dışarı ve Dil

Konuşma edimindeki kişiselliği aşındıran bahsi geçen aşırılaşma aslında modern edebiyattaki tipik bir yönelime işaret eder, Deleuze'ün düşünce için tanımladığı dışşallığı çağdaşı Foucault **Dışarı Düşüncesi** (Le Pensée du dehors, 1966) isimli makalesiyle modern kurgular için tanımlar ve modern kurguyu sınavan önermenin “Konuşuyorum.” önermesi olduğunu söyler. Sadece gerçekleşen edimi ortaya koyan (bir tür edimsel çıplaklık sergileyen) bu önermede hakikati tartacak herhangi bir aralığın bulunmadığını söyleyen Foucault, “Konuşuyorum.” kurgusunun ne söylediği şeyin hakikat değeriyle ne temsili sistemlerle sınırlandırılmayacağına işaret eder: Sınanabilecek tek şey dil vasıtasıyla tekillikleri birbirine bağlayarak bir yapı oluşturma sürecidir. Artık söylem ya da anlam vasıtasıyla iletişim yoktur; dilin kaba varlığı içinde açılan sadece “saf dışşallık”tır. (Foucault, 2006: 191). Saf dışşallıkla kast edilen, dilin modern kurguda ve düşüncede

temsilin hanedanlığından kurtularak kendi çıplaklığına yaslanan bir ağ oluşturmaya başlaması, oluşturduğu ağı geliştirirken kendini sürekli dışa sermesi ve yerleşmek için kendinden en uzak yeri arayıp bulmasıdır. Dilin arayıp bulduğu yer, çıplak biçimde ortaya çıkışından başka bir gerçekliğin ve yasanın işlemediği, Foucault’nun çölle çevrili olduğunu söylediği, özgün bir uzamdır, ne bir uzamın temsili ne bir uzamsal tarzın taklididir. “Konuşuyorum.” kurgusu varlığı kavramsal olarak gerileten bir karakter sergiler: Aşırılaştığı her an varlığı boşaltarak onun en boş yerine yerleşmeye ve orada kendi çıplaklığını sergilemeye çalışmaktadır. Modern kurguda dilin varlığı ancak özne kaybolduğunda ortaya çıkmakta ve öznenin sonunu dile getirmekte, temelinden ya da kurulumundan ziyade rastlantıyla (belli bir anlama sabitlenmeden) yayıldığı uzamı ortaya çıkarmaktadır. “Dışarı düşüncesi” kendi boşluğunu katederek ilerleyen, sadece “Konuşuyorum” kurgusuna sahip çıkan bir yapıdır.

Winnie adı verilen şizo-makinenin dili bir tekillikler orkestrasyonu haline getirişini düşünmek için Foucault’nun işaret ettiği kurgu çok işlevseldir. Konuşurken zamansal kronolojiden kopararak, birbiriyle bağdaşmayan zamanları bir eşzamanlılık içinde sunabilen Winnie, bunu yaparken ürettiği bağlantı ilkesini öznenin yerine koyar ve bütün dünyayı bu bağlantı ilkesi altında geçici olarak açıklar: Bir makine biraz da budur, temsil edici olmayan bir bağlantı ilkesi icat ederek kendi dışında bir şeyi temsil etmeyen bir ağ oluşturur. Bu ağ duygu, algı, yaşantıyı aşarak algılam ve duygulam adı verilen anıt manzaraları şekillendirmeyi sağlar. Öznenin yerini manzara almıştır, çünkü Winnie’nin zayıf belleği hareket ettirdiği anlatı kümelerini deneyime içselleştirmek ve anlatı kümeleri vasıtasıyla bir yaşantı tarif etmek için yetersizdir. Bir algılam ya da duygulam, “kendisini deneyimleyenden ayrı bir yaşamı olan bir ilişki ya da duyu paketi”yse (Smith, 2013: 37), **Mutlu Günler**’de bunu

sağlayanın, öncelikle, “Konuşuyorum.” kurgusundaki aşırılıkla otonom bir oluş kazanan anlatı kümeleri olduğu söylenebilir.

WINNIE: Mr. Johson mu, Johnson mu neydi, ya da Johnstone mu demen gerekir belki. Çok gür bıyıklar, kapkara. (*Saygıyla.*) Çakı gibi adamdı! (*Susar.*) Bir ambarın içinde, ama kimin ambarı hatırlamıyorum. Bizim ambarımız falan yoktu, hele onun hiçbir şeyi yoktu. (*Gözlerini yumar.*) Dizi dizi çömllekler görüyorum. (*Susar.*) Düğüm düğüm olmuş otlar. (*Susar.*) Çatının direkleri arasında derinleşen gölgeler. (Beckett, 1993: 91)

Kendinden bağımsız bir manzaraya bakar gibi kendi geçmişe bakan Winnie, “hatırlıyorum” yerine “görüyorum” demeyi tercih eder ve geçmiş imgesel bir ekran (düğüm düğüm otlar, derinleşen gölgeler vd.) haline gelir. Anlatı kümesini manzaralaştıran kuvvet Winnie’deki fenomenolojik kopuştur: Bu kopuşla beraber algılar ve duygular Winnie’den bağımsızlaşarak algılam ve duygulama dönüşürler.

Bu kopuşu sağlayan Winnie-makinenin üretimini aynı zamanda bir organsız beden olarak gerçekleştirmesidir. Winnie bir yandan bir kuvvetler bileşimi olarak sunulan çevreden etkilenmelerini kaydeden bir yüzeydir, bir yandan etkilendiği kuvvetlerin içine doğru devrilip durur. Ardından içine devrildiği bu kuvvetleri kendine bağlayarak değiştirir. O halde, bir organsız beden olarak Winnie, hem etkilerin bir kayıt yüzeyi hem de mevcut yaşamdakine benzemeyen kuvvet şebekeleri doğuran bir yoğunluktur.

Yeryüzü çok dar bugün, ben şişmanladım da ondan mı dersin, hiç sanmıyorum. (*Susar. Dalgın, gözleri aşağı dönük.*) Belki de sıcaklığın etkisi. (*Yere dokunarak eliyle pat pat vurmaya başlar.*) Her şey genişliyor, kimisi öbürlerinden daha çok. (*Susar. Yere*

dokunarak eliyle pat pat vurmaya başlar. Kimisi daha az genleşiyor. (Beckett, 1993: 98-99)

Zamanı ve uzamı yersizyurtsuzlaştıran bir akım oluşturan makinenin ürettiği sözcük seli belirli anlarda duygusal adalar oluşturarak yeniden yerliyurtlulaşmayı hazırlar: Bahsi geçen bu anlarda Winnie bir kabuk olarak bıraktığı öznelliğine aniden geri dönerek akımın sürekliliğinde bir kriz yaratır, bu kısa krizler Winnie'nin öznenen boşalmış bir yeri işgal ettiğini kesin olarak gösteren kurgulardır ve daha önce de söylendiği gibi bir makineyi mekanizmadan ayıran temel şey içkin bozulmalarla kendini süreksizleştirmesidir.

WINNIE: (*Uzan duraklama.*) Yerçekimi miydi neydi o, Willie, hatırlayamıyorum. (*Susar.*) Hani burada bir güç beni böyle tutuyor olmasa – (*tutma jesti*)- göğşe doğru hızla uçar gidermişim duygusu durmadan büyüyor içimde. (*Susar.*) Belki bir gün yer beni bırakıp salıverecek, çünkü bu çekim öyle büyük ki, evet, bütün çevremi çatır çatır kırıp yerinden söktüğü gibi beni yukarılara sürükleyecek. (*Susar.*) Sen hiç böyle bir duyguya kapıldın mı, Willie, yukarıya Emilme duygusuna? (*Susar.*) (Beckett, 1993: 102)

Kendi boşluğuna koşan; bir başka deyişle radikal biçimde dışsallaşan dil Winnie'yi varlıktan eksiltirken, alıntılanan duygu yoğunlaşmasında olduğu gibi içsellığe geçici bir dönüş hazırlar. Ancak hemen ardından Winnie sayıklamavari konuşmasına geri döner ve makine bir bozulma anını bünyesine ekleyerek üretime devam eder: Yeniden dışsallaşan dilin ilk hamlesi bahsi geçen duygusal adayı ironik bir biçimde yadsımak ve oluşuyor gibi görünen anlamsal bağları tekrar kırmaktır.

WINNIE: Ah, doğal yasalar, doğal yasalar, öyle sanıyorum ki bütün öbür şeyler gibi siz de nasıl bir yaratık olduğunuza

bağlısınız. Kendi payıma söyleyebileceğim tek şey, şimdi benim için gençliğimdekinden çok daha başka olduğunuzdur... gençken...biraz aptal...(kekeleyerek, başı aşağıda) ... güzel... belki... sevimli... bir bakıma... yüzüne bakılır gibi. (Susar. Başı kalkar.) (Beckett, 1993: 102)

Konuşma makinesindeki tekrar mantığı ve duygudan koparak biriken monoton akış tarafından yeniden içerilen Winnie'yi kişisizleştiren temel kuvvetsel karakterin bilincin geveze içselliğinden dilin maddesel enerjisine geçiş olduğu söylenebilir: Dili gösterendışı yoğunlukların kuvvetiyle sarmalayan Beckett maddesel enerji aracılığıyla söylemden ve anlamdan kopar. Winnie'nin bedenini şiddetle dışsallaştıran da bu kopuştur: Öznellikten boşalan yere bir çanta ve çantanın içindekiler, bir dış fırçası, bir silah, çölsü sahnenin keskin ışığı ve diğer atmosfer parçaları dolmaya başlar. O halde Winnie-makinesinin oluşma koşulu budur: Winnie uzamın köşesinde uzamsallığı sağlayan her şeyi konuşarak tüketmeye, kendine bir son hazırlamaya çalışırken şekillenen makinesellik bir karakteri değil, şemsiye, çanta, fırça, silah gibi materyallerin gelip karışıma eklendiği ve karışımla bir akım/kesim ilişkisi başlattığı, atmosferdeki kozmik unsurların (sıcaklık, basınç vb.) makinenin çizdiği diyagramlara yön verdiği, bütün bedenden ziyade bedensel parçaların (mırıldanan ağız, mekanik biçimde açılıp kapanan göz, göğüs üzerinde buluşturulan eller) hüküm sürdüğü bir manzaraya işaret eder. Karakter yerine geçirilen makinesel manzara dil aracılığıyla kendini ortaya koyarken, dil doğrusal bir gösterge taşıyıcısı değil etki eden kuvvetleri, yaşantı ve algı izlerini, bunları kuşatan duyumsayışları ve bir dışavurum serisini içeren dağınık bir yoğunluk yelpazesidir. Konuşmayı süreksizleştiren yönergesel kesintiler bizi söylenenlerden çok söylenenleri çevreleyen edim düzeninin ve söyleneni taşıyan vurgu ya da bükümün önemsinmesi gerektiğine ikna eder. Winnie-makinesini

tanımaya ne herhangi bir kronoloji içermeyen ortaya çıkan söz öbeklerinin anlamını düşünerek, ne oluşmaya çabalayan anlatının bir tutarlılığa kavuşacağını bekleyerek başlayabiliriz. Ne bir başlangıç ne de anlatının taşındığı mantıksal bir çizgi vardır: Bu makine daima ortada, çevresindeki enerji şebekeleriyle ilişkiye girdiği rastlantısal zeminde ve bir keyfiyetle çalışmaya başlar. Etkileşimlerin ifadeye zorladığı makine çeşitli parçalarında dönüp duran sözleri dışarı taşır, ama bunları bir anlam merkezi kurmak için yığmaz, her söz kümesi makinenin etkileşimi sırasında açığa çıkan bir “ses olayı”dır ve saçılan söz kümelerini birer dışavurum, bir başka deyişle birer tepki perspektifi olarak düşünmek daha anlamlıdır; bu sebeple seste taşınan yoğunluklar olarak sessizlik, vurgu, büküm gibi dinamizmler makineyi tanımlamak için daha elverişlidir.

SONUÇ

Beckett'i Deleuzeyen teorideki odaklar aracılığıyla okuma girişimi, mevcut olmayan bir yakınlığı tahsis etmek değil, Beckett'ten etkilenmiş bir düşünürün kavramsal manzarasını takip ederken bir yön değişikliği gerçekleştirmektir: İçerdiği sayısız perspektifin içinde Beckett'ien perspektiflere de yer veren Deleuzeyen kavram havuzundan yapılan seçim, felsefede Beckett'ien olanı bir Beckett yorumu için ayıklamayı ve yeniden işlevselleştirmeyi ifade eder. Bu tezin dayandığı temel şeyin duyumu temsilden kurtarmayı amaçlayan felsefi ve sanatsal iki uç arasındaki ilişkiye yakından bakma arzusu olduğu söylenebilir. Beckett'teki yaratıcı yüzeyin neler içerdiğini ve kendini nasıl sunduğunu merak eden bir araştırmacının bu yüzey tartışmasına bir derinlik vermek için yaptığı araştırmalarda Deleuze'e rastlamaması neredeyse imkansızdır.

Beckett'in bir karakterini heyecanlandıran bir akıl yürütmeye baktığımızda, bu akıl yürütmenin Deleuze'ün, ardından Deleuze-Guattari'nin geofelsefesindeki coşkuyu nasıl yankıladığını görürüz: "Tek bir sorun vardı: Dönüş." der B, **Tiyatro Oyun Taslağı I**'de; "Sık sık, dümdüz gidip bir dünya turu yapsam bu çırpınmalarımın daha kısa sürmez miydi diye düşünürdüm.(...) Diyelim ki A noktasındayım. (Bir parça ilerler, durur.) B'ye kadar ilerliyorum. (Biraz geriler.) Ve

yeniden A'ya dönüyorum. (Çoşkuyla) Düz çizgi! Boş alan! (Sessizlik.) Sizi heyecanlandırmaya başlıyor muyum?" (Beckett, 1994: 26) Geofelsefe tam da budur; herhangi bir varsayımsal derinliğe saplanmadan bir yüzey üzerinde kaçış çizgileri çizerek gerçekleşen serseri gezintidir. Bir başka deyişle, bir çıkış bulmak için uzak noktalar arasındaki yakınlıkları saklayan aralıkları inşa etmenin yöntemidir. Deleuzeyen ampirizmin bu yöntem vasıtasıyla tekil olanı nasıl düşündüğü ve bir tekilliğin ne ifade ettiği birinci bölüm boyunca açıklandı. Beckett'in kısa oyunları, bir yanıyla, benzersiz bir tekillikler kompozisyonu sunar ve bir olaylar yazarı olarak Beckett, bir minörleşme hattı takip ederek, tekilin artık temsil edilemez moleküler uçlarına kadar inmeye çalışmıştır. O halde Beckett'e özgü olay yazarlığının algılanamaz oluş sınırına dek küçültülmek istenen uzay-zamansal dinamizmlerin peşinde olduğu söylenebilir. Beckett'teki yıkım estetiğinin gösterendişi yoğunluklara kayışının temel sebebi budur: Olayı parçalarına ayırmak, daha sonra bu parçaları tekrar tekrar parçalara ayırmak. Öyle ki bu moleküler olana ulaşma çabası temsilin potansiyel ifade yöntemlerinden ayrılmayı ve küçülürken saflaşan tekillikleri gözetmeyi gerektirir. Tekilliklerin gösterendişi yoğunluklarını düşünmek için duyumsayışın tarafına kayan Deleuze gibi Beckett de zihinsel olanın yerine sinirsel olanı geçirir. Bu aynı zamanda bir kap işlevi gören öznellik ve uzantılarının dışarıda bırakılması ve yerine moleküler yoğunluklardan oluşan ölçeklerin geçirilmesi anlamına gelir. Manzara fikri temelde bu yoğunluğa işaret eder: İçinde kendi saflaşma eğrilerine tırmanmaya çalışan sayısız olayın yüklü olduğu, zihin gibi merkez bir nokta çevresinde toplanmadan algılamanın ve duygulamanın dağınık uçlarına yayılan bir karışımdır. Bir operatör olarak Beckett kısa oyunlarında tiyatroyu moleküler ayrışmanın ekranı haline getirerek öznen ve zihinden boşalan yeri algıyı ve duyguyu temin eden duyum elemanları üzerinde gerçekleştirdiği deneylerle doldurur. Bu

deneyler neticesinde sayısız minörleşme yöntemi keşfeden Beckett, öncelikle, deneyim nosyonunu fenomenolojik varsayımlardan saptırarak belli bir somutlaşma pratiği içine çeker. Deneyim tarih, özne gibi majör yapıları açıklayan bir ifade zemini değildir; Beckettyen deneyim herhangi bir amaç ve proje varsaymadığından, bir başka deyişle “bir hiç uğruna” gerçekleştiğinden, kendini oluşturan unsurları herhangi bir ideal bütüne doğru toplayarak ve sıkıştırarak ilerlemez: Bir deneyim kendi adına gerçekleşendir. Bu tezin amaçladıklarından biri temsili temin eden yorum bileşenleri oluşturmaktan kaçınan Beckettyen deneyimin insan, özne, zihin gibi majör yapılardan kurtulmaya çalışırken hangi kuvvetleri keşfettiğini ve bu kuvvetleri birbirine bağlamak için nasıl teknikler geliştirdiğini düşünmektir. Buradan hareketle majör yapılardan kurtulmak için bir çıkış arayan minörleşmenin ne olduğu ve Beckett’teki minörleşme yöntemlerinin neler olduğu tespit edilmeye çalışıldı.

Deleuzeyen teorinin felsefeye bir minörleşme ufku sağlamaya çalışırken Artaud ve Beckett gibi yazarları yanına aldığı ve Nietzscheci bir taleple “tiyatro olarak felsefe” yapmaya çalıştığı söylendi. Deleuze’ün düşüncüyü tekil uçta teatral olarak üretme çabası teoriye birçok kavramsal odak açmıştır: Organsız beden ve arzulama-makineleri gibi Odipal temsilin kırıcı güçleri olarak şekillendirilen güçlü kavramlar inşalarında Beckett’e çok şey borçludur. Bu sebeple Deleuzeyen izleklerden hareketle bir kez daha Beckett’e dönmek ve Beckett’te temsili aşındıran özgün makinelerin parçalarını keşfetmek, bu parçaların organsız beden ya da arzulama-makineleri gibi kavramsallaştırmalara nasıl zemin hazırladığını saptamak, kavramsal olandan hareketle “deneyim olarak deneyim”i düşünen (özellikle varoluşçu ve fenomenolojik yorumlardan kurtarılmış) bir Beckettyen dramaturginin imkanlarını soruşturmak açısından önemlidir. Beckett’teki “hiç” kesinleştirmesini Beckettyen evrenin merkezine alarak, bu kesinleştirmeyi bir varlık menzili haline getiren okumalara

karşılık, Deleuze’ün saptadığı Beckettien Bitik’in hiç uğruna yine de harekete geçen, böylece varlığa dair soruları geride bırakarak, oluşun imkanlarına açılan hareketini düşünmek bize daha anlamlı gelmektedir. Bir başka deyişle Beckettien “hiç”i varlığa ve yaşama dair bir yorum olarak sabitleyip, Beckettien evreni bu sınırlı yorumu temsil eden bir yapı olarak görmek yerine, tam da “hiç” kesinleştirmesiyle hareket etmeye başlayan, “ıstırap”ı bir son değil, bir başlama noktası olarak tayin eden bir Beckett düşünmek kısa oyunlara hem geniş bir okuma alanı açacak hem teatral olanaklarının çok da sınırlı olmadığını ortaya koyacaktır. Minör yaratıcının bir operatör olduğunu söyleyen Deleuze’dan hareketle, bir bütün olarak “hiç”i parçalarına ayırarak edimselleştiren bir Beckett düşünmek, “hiç” kesinleştirmesine ulaşmak için yazan bir Beckett düşünmekten daha anlamlıdır.

Beckett’in “hiç”i edimselleştirirken seferber ettiği kuvvetlerin aynı zamanda seyircinin entelektüel özerkliğine çekilen bir resti ifade etmesi anlamlıdır. Bedensel ve kinestetik ilişkilerin bu değişimi seyircinin algılama ve duygulanım varsayımlarını tanımadığı için Beckett’in sahnesi her zaman “yaşanan beden” formlarının ötesinde tarif edilmelidir; çünkü algıyı, duyguyu, yaşantıyı aşarak anıtlaşan bir algılamın ve duygulanım gerektirdiğinde öznenin ve nesneden kurtulmuş düşünce-olayın icat edilebilmesinin yegane koşulu budur: Duyuma dair belirlenimleri terk ederek duyumu bir deney nesnesi haline getirmek, öznenin bilgiyi kazanırken seferber ettiği bir yeti olarak değil, hiçbir zaman biçimlenmeyecek, kuvveti biçimsizliği ve belirlenemezliği olan bir saha olarak görmek. Duyumu düşünmenin bu tarzı Deleuze’ü nasıl sinirsel bir estetik araştırmasına taşıdıysa, Beckett de sinir sisteminin zihinden çözülmüş uyarıcı uçlarla donanmış yapısını hedefler: Kuvvetler düşüncesinin genelde şiddet bağlamına alınması bu sebeptir, Beckett sahnesinin de bir etkiler/tepkiler ve bunların bıraktığı izleri kuşatmaya çalışan algılayışlar/duygulanışlar sahnesi olduğu düşünülürse, hem

ele alınan duyum elemanlarını hem alıcının duyumsama/algılama pratiğini nesneleştirmenin yolu bunları parçalayacak şiddet biçimlerinin araştırılmasından geçer. Bedenden kopmanın ve bedenin altına inmenin, dilin zengin bağlamlarından ziyade içerdiği cisimciklere, ses kitlelerine, vurgu, büküm gibi gösterendiği yoğunluklara kaymanın daima bir kuvvet ilişkisi ortaya koyduğunu saptadık ve bu ilişkinin erspektiflerini inceledik. Bu inceleme sırasında Deleuzeyen mefhumlarla kurulan diyalogu miönörlük bağlamına taşımamızın sebebi minörleşmenin kuvvetler ve sanatlar ilişkisinin bütün boyutlarını taşıyacak kavramsal bir genişliğe sahip olmasıdır. Temsil başta olmak üzere majör yapıların tümünü ayrıştıran kuvvet kompozisyonlarını altında toplayan bir başlık olan minörleşmeyi Beckett'in kısa oyunları ile yan yana getirirken amaçlanan bir Beckett deneyiminin barındırdığı imkanları anlamın tekelinden kurtarmaktı. Bu, aynı zamanda, Beckett dramaturgisini zenginleştirmeyi ifade ettiğinden, kısa oyunların sahnelenişi için kuvvetleri yapılaştırmacı bir düşünce olarak tarif edebildiyse bu tez amacına ulaşmış olacaktır.

ÖZET

Düşünmenin yargılamak değil, deney yapmak olduğuna Gilles Deleuze'ün felsefî çabası, öncelikle, eşleşmez tekilliklerin kuvvetlerini keşfetmeye dairdir. Bütün bir yaşam anlamına gelen tekillikler varyasyonunu bir varlıklar dünyası oluşturmak adına indirgeyen temsil ve özdeşlik yöntemlerine sırtını dönerek, farkın kuvvetlerini düşünmeyi tercih eder. Kuvvetler düşüncesini sağlamlaştırmak için felsefe ve yazın tarihinden müttefikler toplayan Deleuze'ün bu bağlamda seçtiği isimlerden biri de Samuel Beckett'tir. Beckett'in dağılmış bir öznellikten şizofrenik kuvvetlerin çokluğuna ulaşan evrenini çok önemseyen Deleuze, "kuvvet"i kavramsallaştırırken sıklıkla Beckett'ien perspektifler açar. Bu çalışma Deleuzeyen teoriyi katederken Beckett'in kısa oyunlarına yeni bir dramaturgik bakış kazandıracak mefhumları seçmeyi ve bahsi geçen oyunları bu mefhumlar eşliğinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

ABSTRACT

The philosophical effort of Gilles Deleuze on the subject of thinking is not judging but experimenting, primarily discovering the forces of singularities. Refusing the theories of representation and identities that reduce singularity variations which mean a whole life in order to form a world of beings Deleuze prefers to think the forces of difference. In order to reinforce the idea of forces, gathers allies from the history of philosophy and literature. In this context one of the names chosen by Deleuze was Samuel Beckett. Deleuze gives importance to the universe of Beckett which reaches from a spread singularity to a multiplicity of schizophrenic forces and while theorizing the force often opens beckettian perspectives. This study while traverses the Deleuzian theory chooses the key concepts which will help us give a new dramaturgical approach to the short plays of Beckett and aims to evaluate the aforementioned plays with these concepts.

KAYNAKÇA

Baker, Ulus. **Beyin Ekran.** İstanbul: Birikim Yayınları, 2011.

----- **Yüzeybilim Fragmanları.** İstanbul: Birikim Yayınları, 2009.

Beckett, Samuel. **Bütün Oyunları 2.** Çev.: Akşit Göktürk, Güven Turan, Şadan Aydın, Uğur Ün, Şerif Erol, Levent Mollamustafaoğlu, Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Mitos Yayınları, 1993.

Bogue, Ronald. **Deleuze ve Guattari.** Çev.: Ali Utku, İsmail Öğretir, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2013.

Buchanan, Ian. **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u.** Çev.: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, İstanbul: BS Yayınları, 2014.

Cull, Laura. "Introduction", **Deleuze and Performance**, Ed.: Laura Cull, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Colebrook, Claire. **Gilles Deleuze.** Çev.: Cem Soydemir, İstanbul: Doğu Batı, 2009.

Deleuze, Gilles. ‘One Less Manifesto’, trans.: E. Molin and T. Murray, **Mimesis, Masochism, and Mime**, Ed.: T. Murray, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Deleuze, Gilles. **Ampirizm ve Öznellik**. Çev.: Ece Erbay, İstanbul: Norgunk, 2008b.

----- **Bitik**. Çev.: Ayşe Orhun Gültekin, İstanbul: Norgunk, 2010b.

----- **Francis Bacon : Duyumsamanın Mantığı**. Çev.: Ece Erbay, Can Batukan, İstanbul: Norgunk, 2009b.

----- **İki Delilik Rejimi : Metinler ve Söyleşiler 1975-1995**. Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam, 2009a.

----- **İssız Ada ve Diğer Metinler 1953-1974**. Çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam), 2009.

----- **Kritik ve Klinik**. Çev.: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2007b.

----- **Leibniz Üzerine Beş Ders**. Çev.: Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı, 2007a.

----- **Müzakereler**. Çev.: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2006.

----- **Nietzsche ve Felsefe**. Çev.: Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk, 2010a.

----- **Perikles ve Verdi: François Chatelet’in Felsefesi**. Çev.: Ali Akay, İstanbul: Bağlam, 2005.

----- **Sacher-Masoch'un Takdimi**. Çev.: İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2008c.

----- **Spinoza- Pratik Felsefe.** Çev.: Alper Nahum, Ulus Baker, İstanbul: Norgunk, 2011.

----- **Spinoza ve İfade Problemi.** Çev.: Alber Nahum, İstanbul: Norgunk, 2013.

----- **Spinoza Üzerine Onbir Ders.** Çev.: Ulus Baker, İstanbul: Kabalcı, 2008a.

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. **Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni.** Çev.: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: BS Yayınları, 2012.

----- **Diyaloglar.** Çev: Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990.

----- **Felsefe Nedir?.** Çev.: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

-----**Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin.** Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

Foucault, Michel. **Felsefe Sahnesi- Seçme Yazılar 5.** Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

----- **Sonsuza Giden Dil- Seçme Yazılar 4.** Çev.:Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Fuchs, Elinor. **Karakterin Ölümü.** Çev.: Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Yayınları, 2005.

Goodchild, Philip. **Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş.** Çev.: Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Hardt, Micheal. **Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıracılık**. Çev.: Ali Utku, İsmail Öğretir, İstanbul: Otonom, 2002.

Hughes, Joe. **Deleuze'den Sonra Felsefe**. Çev.: Fahrettin Ege, İstanbul: BS Yayınları, 2014

Holland, W. Eugene. **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u: Şizoanalize Giriş**. Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2007.

Koczy, Daniel. "A Crystal-Theatre: Automation and Crystalline Description in the Theatre of Samuel Beckett", **Deleuze Studies**, Vol.: 6, (November, 2012).

Massumi, Brian. **Kapitalizm ve Şizofreni için Kullanıcı Rehberi (Deleuze ve Guattari'den Sapmalar)**. Çev.: Fahrettin Ege, İstanbul: BS Yayınları, 2013.

Morrison, Christopher. "Meat, Bones, and Laughter: Finding Bergson's Laughter in Beckett's Act without Words I", **Theatre Symposium**, Vol.: 16, 2008.

Puchner, Martin. "The Theater in Modernist Thought", **New Literary History**, Vol.:33, (Summer, 2002).

Rajchman, John. **Deleuze Bağlantıları**. Çev.: Barış Şannan, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.

Sauvagnuers, Anna. **Deleuze ve Sanat**. Çev.: Nurten Sarıca, Ankara: De Ki Yayınları, 2010.

W. Smith, Daniel. **Saf İçkin Yaşam: Deleuze'ün 'Kritik ve Klinik' Projesi**. Çev.: Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk, 2013.

Uhlmann, Anthony. "Expression and Affect in Kleist, Beckett and Deleuze, **Deleuze and Performance**, Ed.: Laura Cull, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Zourabichivili, François. **Deleuze: Bir Olay Felsefesi.** Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Bağlam, 2008

----- **Deleuze Sözlüğü.** Çev.: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: SAY Yayınları, 2011.