

# Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak

Hélène Lecossois

Çeviren: Melisa Selin ÇELIKER

Artaud beden üzerine hem kişisel hem de kuramsal bakış açısından yazılar yazmıştır Vahşet Tiyatrosu hakkında yazdığı kuramsal makale ile bedenle ilgili kişisel görüşlerini içeren *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Tanrı Yargısıyla İşini Bitirmek İçin) çok arasında büyük farklılıklar vardır. Burada bu yazının amacına uygun olarak büyük çoğunlukla onun kuramsal bakış açısı üzerinde duracağım.

20. yüzyılın ilk yarısında oyunculuk ve sahneleme alanlarına yepyeni bakış açıları getirmek adına birçok araştırma yapıldı. Sembolistlerin, Sürrealistlerin ve Dadaistlerin yapmakta oldukları araştırmaların yanında Artaud'nun, tiyatroların, yeni bir dil yaratabilmek adına, kelimelerin gücünden vazgeçmelerinin zorunlu olduğunun altını çizen kuramları da bu yenileşmeye katkıda bulundu. Sahneleme ve oyunculuk değişime uğrasa da, dramatik yazarlık yine de genelde aynı kalmıştır ( Alfred Jarry ve William Butler Yeats gibi hemen akla gelecek iki istisna hariç tabii). 1950'ler dramatik yazarlık alanında büyük bir devrime tanıklık etti ve bu devrimi hazırlayan en belirgin isimlerden biri de Beckett'ti.

Artaud, Vahşet Tiyatrosuyla ilgili görüşlerinde, tiyatroyu yenilemek için temel bir unsur olarak bedeni tasarladı. Beckett'in bedeni sahneye getiriş tarzı; sahneye koyduğu bedenler yaşlı, sakat, rahatsız edici düzeyde çökmüş ve durmadan acı çeken tipler olduğu için, çoğunlukla vahşi olarak nitelendirilmektedir. Hatta bazı oyuncular gösterileri sırasında acı çektiklerini söylediler. Billie Whitelaw, ne zaman bir Beckett oyununda oynasa yara bere içinde kaldığını söylemiştir(1). Peki tüm bunlara karşın, Beckett'in tiyatrosu Artaudcu bakış açısına göre acımasız mıdır? Evelyne Grossman *La défiguration*'da(2) Beckett'in karakterlerinin bedenlerini ve zihinlerini etkileyen yavaş çöküşün, Artaud'un sahnede canlandırmak istediği "tutkulu ve sarsıcı hayat kavrayışı"ndan çok yılmaktan ve yok etmektan alınan haz ya da melankoliye

has bir tür saldırganlığı çağrıştırdığını iddia eder. Benim tematik açıdan düşüncem ise, Beckett'in vahşetin Artaud'nunkinden ayrıldığı yolundadır; fakat yeni bir canlılık, bir tür "sarsıcı hayat şekli"(3) sahnelenmenin tüm unsurları ve bir tür olarak tiyatronun sınırlarıyla ilgili denemelerinde bulunabilir.

Beckett'in tiyatrosunda beden nadiren bir haz kaynağıdır. Willie hala adlı pornografik bir kartpostalı "yakından" incelemekten zevk almaya çalışır ancak sonuç şüphelidir. Haz uzak bir geçmişe, Krapp'ın kızla sandalda olduğu zamana ya da fanteziye aittir. "Uyuyabilirsem, sevişebilirim" der Hamm. Ama şimdi bütün hassasiyet tükenmiş, "ortalık et kokusuna boğulmuştur" (*Oyun Sonu, 100-114*)(4). Ara sıra karakterlerin bozulma sürecini yavaşlatmak için yaptıkları yersiz davranışlar çağrıştırlır ya da gösterilir - Winnie dişlerini fırçalarken görülür, ama dişlerine baktığında korkar. Vladimir'in böbreklerine iyi geleceği düşüncesiyle sarımsak yemesi, onun daha da kötü kokmasına sebep olur. Beckett'in sahneye getirdiği bedenler, kurukafa ya da kadavra olarak görülebilirler. O, bedenin dağılış sürecini sahnelemek ister. Bizlere bedenleri "düzgün" bir şekilde sunmak istemez. Aksine bedenin sürekli değiştiğini ve kötüleştiğini savunur. Bu anlamda beden Beckett'in tiyatrosunda hiçbir zaman bir armağan değildir.

Beden her zaman bir heykeltraşın üzerinde çalıştığı ham malzeme gibi üzerinde sürekli çalışılan bir malzemedir ve teatral yaratım sürecinin kal-

bidir. Beckett'in bir çok oyunu bedeni sahneye getirmenin, yapılması imkansız gibi görünen yolları üzerine kurulmuş, dikkat çekici görsel imgeler meydan getirir - uzvunu kaybetmiş, kuma gömülmüş bedenler, sahnenin 3-4 metre üzerinde asılı kül saklama ya da çöp kutuları, (That Time, 338) - ve bütün oyunlarında sesin kaynağını ya da canlı ya da banttan sesle beden arasındaki ilişkiyi sorgular. Ayrıca, Beckett için teatral yaratım süreci yazmaktan fazlasını içerir; kendi oyunlarını kendisi yöneterek bunu geliştirmeyi amaçlamıştır - yalnız Pierre Chabert'in dediği gibi o, "provaları üstlenip aktörlerle çalışmadan çok önce bile yönetmenidir zaten"(5). Metnin içine sahneleme şekillerini de yazan ve kendi oyunlarını yöneten Beckett Artaud'nun hayalini kurduğu bir çeşit 'biricik yaratıcı'nın ta kendisidir. Artaud'nun zihninde bu müstesna yaratıcı, "görselliğin ve konunun getirdiği çifte sorumluluğu üzerinde taşıyan kimsedir"(6). Jonathan Kalb'in bizlere Beckett in *Performance*'ta hatırlattığı gibi Beckett hiçbir zaman sahneleme konusunda teoriler üretmemiş olsa da, kendi sahneleme tekniğini geliştirmiştir. Onun rejisörlüğü, bir bölümü ele almanın fiziksel tarafına vurgu yapar. Karakterlerinin ruhsal özellikleriyle ilgili neredeyse hiç bilgi vermez ama ritim, ses tonu ve diyalogların müzikalitesi üzerinde çalışmak için oyuncularla birlikte seve seve okumalar yapar. Ayrıca hareketler konusunda ne düşündüğünü göstererek anlatır. Walter Asmus Beckett'in aktris Hildegard Schmahl'le birlikte *Footfalls*'un Berlin gösterimi üzerine çalışmasını hatırlayarak şöyle söyler:

*Beckett'in Footfalls'ta, Schmahl'm nasıl konuşması gerektiğiyle ilgili gerçek anlamda bir yönlendirme yaptığını hatırlamıyorum. Örneğin bedeninin pozisyonu. Beckett kollarını çapraz bir şekilde tutarak (Marry'nin duruşunu alır) durur, gezer, bazı şeyleri zihninde canlandırır. Ve sonra söylediği şeyler çok etkili ve nettir. Bunlar bedenin duruşuyla ilgilidir. Kollarınızı kavuşturup sabit bir şekilde durursanız bedeninizi kullanmadan oldukça rahat ve net bir şekilde konuşabilirsiniz. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Bu aktrise hiçbir içsel motivasyon vermeyen, teknik bir şeydir(7).*

Bu önemli pozisyona yerleştirilen beden, somut ve soyutun, fiziksel ve metafiziksel olanın sentezini yapmayı sağlar. Artaud, "gerçek metafiziksel eğilim"i savunur. Mesele "metafiziksel fikirleri sahneye doğrudan getirmek değil bu fikirler etrafında cazibe olarak

*adlandırılacak bir çekim alanı yaratmaktır"(8). Mizah, "kendi anarşisiyle", onun kafasındaki araçlardan biriydi. Kara mizah, genellikle Beckett'in fiziksel ve metafiziksel olanın sentezini oluşturduğu bir araçtır. Bunu bazen karakterlerin fiziksel bozukluklarına gülmemizi sağlayarak - "Nagg: Duyma kaybı yaşamıyoruz./ Nell: Ne kaybı?" (Oyun Sonu, 99)- bazen içinde buldukları durumun kötülüğünü fiziksel olanın semantik alanına ait sözlerle ifade ettirerek yapar. "Hayır hiç Mackon'da bulunmadım. Hayatın kusmuğunu burada kustum sana söylüyorum. Burada Cackon ülkesinde!" ya da "hiçbir cerahat diğerinin aynısı değil", der Estragon (*Godoyu Beklerken*, 56-57). Heraklites'in nehri sızan bir plazmaya, sıvılaşmış doku hücrelerine dönüştürülür ve dünya ve metafizik güçlükler her türden dışkı bakımından anlaşılır. Vladimir gibi konuşursak, hayattaki küçük şeyler hiçbir zaman ihmal edilmez. Aslında bedenin en düşük işlevleri üzerinde ısrar edilir ve karakterlerin psikolojik yılgınlığıyla, devamlı sağaltmaya maruz kalan büyük ıstıraplarıyla aynı seviyede tutulur. Bir insanın adı Krapp'sa\*2\* "gübreden" nasıl kaçabilir? Godot'yu Beklerken'in en başlarında Vladimir'in Estragon'a "Ekselansları" şeklindeki hitabı, hem iğneleyici bir ironiyle hem de Estragon'un verdiği cevapla derhal küçültülür.*

**VLADIMIR:** Ekselanslarının geceyi nerede geçirdiğini öğrenebilir miyim?

**ESTRAGON:** Hendekte.

Yüksek ve düşük arasındaki fark ortadan kaldırılmıştır ya da artık yüksek diye bir şey yoktur - karakterlerin Eiffel Kulesi'ne çıkmalarına bile izin verilmeyecektir. Önceki oyunlardaki bozulmuş ve genelde karikatürize edilmiş bedenler, bir bakıma Rönesans'ın grotesk, palyaço bedenlerini hatırlatır. Fakat Rabelais'de örneğin, hayat karşısındaki aç gözlülüğüyle grotesk bir bedeni göstermenin verdiği haz söz konusuysen, Beckett'te haz gittikçe daha az hissedilir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, geriye sadece hazın parodisi kalmıştır. *Oyun Sonu*'nda Nagg'in anlattığı terzi hikâyesi iki anlamlı ve örnek kelimelerle renklendirilmiştir. Metaforlar fiziksel olanla metafiziksel olanı aynı düzleme koymada kullanılan diğer araçlardır. Genellikle gerçek anlamlarıyla alınırlar. Beckett'in deyimlerle oynayışı bu anlamda ilginçtir.

**VLADIMIR:** İşte tipik bir insan- ayağının kusurundan ötürü ayakkabısını suçlayan! ( *Bir daha şapkayı çıkarır, içine bakar, elini içinde gezdirir, şapkayı silker, üstüne vurur, içine üfler, tekrar giyer.*) Bu gidişat tehlikeli. (Sessizlik. Vladimir tefekküre dalmıştır; Estragon **iyice havakansın diye ayak parmaklarını oynatarak ayaklarını sallar.**) Hırsızlardan biri kurtulmuştu. (Bir an) Makul bir yüzde bu. (Bir an.) Gogo. **ESTRAGON:** Ne?

**VLADIMIR:** Tut ki pişman olduk.

**ESTRAGON:** Neyden ötürü?

**VLADIMIR:** Şeyden..(*Düşünür*) Ayrıntılara girmemize gerek yok.

**ESTRAGON:** Doğduğumuz için mi pişman olalım?

*Vladimir içten kahkahasını elini kasiğine bastırıp hemen keser, yüzünü buruşturur.*

Ayakkabıdaki çakıl taşı, aynı zamanda oldukça somuttur- karakterin yürüyüşünü bozan, ayağını acıtan bir şey- ve karakterlerin içinde buldukları kötü durum ve doğduklarına pişman oluşlarının metaforu olarak alınabilir. Oyunun başlarında Vladimir, şapkasından "yabancı bir cisim" çıkartmaya çalışmıştır. Bu yabancı cisim, Estragon'un ayakkabısında hissettiği çakıl taşının bir başka versiyonudur. Birçoklarımızın kafa ya da beyin için bir koruyucu olarak düşüneneceği şapka, tıpkı ayak gibi sıkıcı ve acıtıcı olabilmektedir. Zihin, beden kadar acı çekebilir. Sahnede karakterlerden birinin ayak parmaklarıyla uğraşırken diğerinin derin düşüncelere dalmasıyla gerçekleşen zihin ve beden ayrımı uzun süre sürdürülemez. Beden kendini unutmamıza izin vermez ve bir süre sonra en basit işlevine döner. Düşünmek, yürümek, işlemek, aynı acıyı vermekte ve insanın içinde bulunduğu vahşet durumunu hatırlatmaktadır. Beden, karakterlerin her zaman sırtlarında taşıdıkları haçtır ve asla dinlenmelerine izin vermez. Vladimir'in ruhani düşüleri ya da günah çıkarma ve affedilme ile ilgili sorgulamaları bedeninden kaynaklanır - günah ahlaki olmaktan önce, fizikseldir; Vladimir "kendi ayaklarının günahı"ndan bahseder - ve fazlasıyla derin düşünceler kurmasına izin vermeyen böbreklerinden, mesanesinden ya da idrar yoları yüzünden geçici olarak ortadan kalkarlar.

Jacques Derrida, fiziksel ve metafiziksel olanın arasındaki çözülmez ayrımı işaret ederek insanı, Artaud'un dediği gibi, "dinsel-dışkısal insan"(9) olarak tanımlamıştır. Beckett'in insanı, en azından ilk

oyunlarında, kesinlikle dinsel değil, dışkısaldır. Bize gösterilen bedenler, belirgin şekilde çarşıya gerilmişlerdir - Oyun Sonu'ndaki dört karakterin çekiç ve çivilere işaret eden adları bu çarşıya gerilişi hatırlatır. "baldırlarını" (shank) Sedan'a giderken kaybettiklerini söylemelerinden, Nagg ve Nell'in bedenlerinde savaş yaraları bulunduğunu anlarız (*Oyun Sonu*). Aslında günlük dilde aşağılayıcı bir kelime olarak kullanılan "shank" kelimesi ve Fransız ordusu için ikinci Dünya Savaşı'nın en aşağılayıcı savaşlarından biri olan Sedan referansı, karakterlere hiçbir kahramanlık boyutu kazandırmamaktadır. Bu bedenlerden sızan kan ya da herhangi bir sıvının kutsallıkla bir ilgisi yoktur ve karakterlerin fiziksel kusurlarının hiçbir sembolik değeri yoktur. Hamm'la sıkça karşılaştırılan Kral Lear'ın körlüğü, onun şimdiki açık görüşlülüğünün işaretidir. Hamm'ın körlüğü onun fiziksel bütünlüğünü bozmak için kullanılan araçlardan sadece birisidir. Hamm'ın eski yara bandında izleri bulunan kanın, kutsal kurban kanyıyla hiçbir ilgisi yoktur. İsa benzeri Beckett figürleri, hiçbir kurtuluş umudu olmadan, bir hiç uğruna tekrar tekrar çarşıya gerilirler. Evelyn Grossman(10) gözlerini oyan Oedipus ya da canlı gömülen Antigone gibi trajik karakterlerin genelde vücuttan şiddeti kovma (exorcism) deneyimi yaşayarak ve bir şekilde kendilerini kurban ederek düzenin yenilenmesine yardım ederlerken, Beckett'deki şiddetin her hangi bir dramatik yetkinlikten yoksun olduğunu ve bir katarsise yol açmadığını belirtir. Bu anlamda Beckett'çi şiddet trajik değildir. Bedenin çarşıya gerilmesi arınma sürecinin bir parçası değildir. Katarsisin yokluğu, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda amaçladığından geniş oranda ayrılır. Beckett'in tiyatrosunda bedenden gelen sızıntılar var oluşun ironik kanıtları olarak işlev görürler.

**Hamm:** Ne yapıyor (...)

**Clov:** Ağlıyor. (...)

**Hamm:** O halde yaşıyor. (*Oyun Sonu, 41-42*)

Beden somut anlamda sızar ancak metne de sızdığı için aynı zamanda metaforik olarak da öyledir. (Bu anlamda Beckett'in tiyatro metninin son derece fiziksel olduğu söylenilebilir). Pozzo ve Lucky'i oynamak isterken Vladimir ve Estragon birbirlerini küfrederek. Küfür ve hakarete başvurmaları, Pozzo'yla domuz-köle-hizmetkârı arasındaki acımasız ilişkiyi tekrarlama teşebbüsüdür. "Invective" (Ağır hakaret / küfür) kelimesindeki "in" ön eki, bir insanın üzerinde

şiddet kullanmanın, onun fiziksel bütünlüğünü yok saymak ve sessizliğe zorlayarak sembolik olarak öldürmek için bedenine metaforik olarak nüfuz etmeye çalışmanın bir yoludur(11). Anlambilimsel olarak, hakaret eden kişi dışkısal salgılarını kurbanı yansıttığı için tahkir genellikle beden ile ilişkilendirilir. Bu bakımdan Estragon'un kullandığı hakaretleri oldukça ilginç buluyorum.

**Vladimir:** Küfret bana!

**Estragon:** (düşündükten sonra). Münasebetsiz!

**Vladimir:** Daha ağır!

**Estragon:** Mikrop! Belsoğukluğu mikrobu\*1\*.  
(Gonococcus! Spirochaete!)

*Vladimir ileri geri adım atar, hep iki büklümdür (Godot'yu Beklerken.s.95)*

Bakteri isimlerini hakarete dönüştürmeyi tercih ederek Estragon Vladimir'in kurallarıyla oynar ve idrar sorunları yaşayan Vladimiri en hassas yerinden vurarak ona daha ağır hakaretler etmiş olur(12). Hakaret, burada, iki misli fizikseldir ve anlam bakımından da bir hayli fazladır. Hatta hakaret edilen karakterin vücudu üstünde doğrudan ve ani bir etkisi vardır: Vladimir sessiz kalmıştır. Bu da Lucky'yi taklit eden Vladimir olduğundan doğaldır. Ama aynı zamanda "iki büklüm öne arkaya öyle sallanır". Oyunun Fransızca versiyonundan farklı olarak(13) İngilizce versiyonunda Vladimir'in neden iki büklüm olduğu ya da ileri geri gittiği açıklanmaz. Bunun sebebi sadece sırtında taşımış gibi yaptığı ağır çantalar değil; aynı zamanda Estragon'un sözleridir.

Beden, aynı zamanda çıkardığı çeşitli seslerle de metne işlenmiştir. Karakterler konuşmasalar da sahne üzerinde asla sessiz bir şekilde yer almazlar. Beckett sahnenin hem görsel hem de işitsel bir alan olduğunu bilir ve vurguyu seyircinin hem görsel hem de işitsel algısının odağı olan beden üzerine yoğunlaştırır. Burun çekmeler, esnemeler, ayak sesleri, kahkahalar, çılgınlık, "kaydedilmiş bir haykırma, feryat, ağlama anı" (Breath, 371) duymamız sağlar. Pozzo bir kaç kez boğazını temizlerken duyulur, ağzına nefes açıcı sprey sıkıldığı ve konuşmadan önce tükürdüğü görülür. Bedensel sesler bazen anlamlarla oynamak için kullanılır ve dilin yüzeyini gözardı etmeye yardımcı olurlar. Hamm'ın esnemeleri ilk konuşmasını gittikçe daha çok kesmeye başlar ve ritmini bozar. Cümleye nüfuz ederek - "ben.. - [esner] - oynamaya.." hatta kelimeyi bölerek - "hayır her şey m..[esner]..

utlak"(Oyun Sonu) anlamın kavranmasını zorlaştırır. ("a" bir sıfatın ilk hecesinde bulunduğu belirsiz tanımlık (indefinite article) olması beklenir. Absolute'da da bu yapılmıştır.) Kelime gövdesindeki parçaların ayrılarak kullanılması, Beckett'in 1937 yılında Axel Kaun'a yazdığı mektupta kullandığı deyimini kullanacak olursak, "Viktorya giysilerinden kurtulma"nın bir aracıdır(14).

Romanlarında Beckett, dilbilgisi üzerindeki örtüyü kaldırır ve çeşitli araçlar kullanarak dilbilgisi ve üslupla acımasızca oynar. Tekrar ya da listeler yapma bu araçlardan bazılarıdır. Tiyatroda, dilbilimsel tekrar hala varlığını korurken, tekrarlama aynı zamanda fiziksel ifadeye dönüştürülür ve örneğin Clov'un çeşitli geliş gidişleriyle, ya da "Come and Go"nun (Git Gel) üç karakteri olan Vi, Fl ove Ru'nun değişik tokuşlarıyla betimlenir. Tiyatro kısmen konuşmadan kaçabildiği ve salt belagatten fazlasına dayandığı için oyunlarda sözdizimi ve gramer kuralları romanlarda olduğundan daha az ihlal edilir.

Sonraki ya da daha kısa olan oyunlarda, beden sanki gözleri ve kulakları ışığın yokluğuna ya da sözlerin sarf edildiği hıza adapte olması gereken insanların duyularına nerdeyse hakaret eder bir biçimde sahnelenmiştir. Özellikle *Play (Oyun)* ya da *Not I (Ben Değilim)* gibi oyunları kastediyorum. Bu bağlamda Beckett'in bedeni ve sözcükleri sahnede kullanışı, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosunda yıkım gücü fikrinin yansıması gibidir. Beckett'in *Oyun'da (Play)* sözcüklerin söylenmesini istediği hız, Artaud'un "batılı konuşma"dan kurtulma ve konuşmanın ritmini bozma isteğinin örneklenmesi gibidir(15).

Ses açısından sahne dilin belirgin anlamını kaybettiği akustik bir alan olur. Anlambilim yerini bedenbilime (somatics) bırakır ve dil bedensel bir süreç olarak sunulur. Dil bedensel temeline geri götürülür ve saf bir gösteri eylemi olarak verilir. Grotesk kelime üretme eylemi ve anlatımın fiziksel yönü üzerinde ısrar edilir. Beckett'in yönettiği, Billie Whitelaw'un oynadığı ve yakın plan ağız çekimlerine yer veren *Not I*'in film versiyonu kelimelerin üretiminde gerekli olan açıklayıcı hareketlerin beyaz perdeye aktarılması olarak görülebilir. Metnin anlamı bunu iki misli artırır:

(...) aniden hissettiğinde...zamanla hissetti...dudakları kıpırdıyordu...düşün!...dudakları kıpırdıyordu.....tabi ki o zama-

na kadar yapmamıştı...ve sadece dudakları değil...yanakları, çenesi...bütün yüzü...tüm o... - ne?...dil?...evet...ağızdaki dil.....onsuz konuşmanın mümkün olmayacağı...tüm o eğilip bükülmeler (Not I, 379)

Ayrıca oyunun bu film versiyonu izleyiciyi - bir ağız, bir vajina ya da hatta bir anüs olarak görülebilecek bir aralıktan damlayan, çalışmanın neredeyse müstehcen bir özelliğe sahip bütünsel bir parçası olan salya gibi - hiçbir detaydan mahrum bırakmaz.. Ağzın ekrana bu şekilde getirilmesi, anlatıcısının kendisini her yanında yarıklar açılmış bir top sandığı *Unnameable'da* bulunan "ahmakça büyük- kalın dudaklı ağız"lardan(16) birini hatırlatır(17). Beckett'in tiyatrosu insanı dil ve beden ilişkisini sorgulamaya davet eder. *Krapp's Last Tape, That Time ve Rockaby* gibi oyunlarda beden sesin kaynağı değil; sadece muhafaza edildiği yerdir.

Bedenin sarsıntıya uğraması, ilk oyunlarında ve son dönem oyunlarında değişik şekiller alır. İlk oyunlardaki vahşet, gülmeyle ve bedeni çeşitli bozulma aşamalarında sahneleyerek elde edilir. Bedene bu saldırının son dönem oyunlarında aldığı estetik biçim yok olma (erasure) ile ilgilidir. Beden giderek belirsizlik tarafından soğurur. Winnie'nin üzerine sürekli vuran parlak ışık, Play'de sadece yüzleri aydınlatıp daha sonra onları yeniden karanlıkta bırakan bir spotla değiştirilmiştir- Bu da Winnie'nin sözlerini tekrarlar: "Belirginim, sonra karaltıyım, sonra yokum, sonra tekrar karaltıyım, sonra tekrar belirginim ve bu şekilde insanın gözünde bir belirir bir kaybolurum" (*Happy Days* 155).

Beckett için sakat ya da hayalete dönmüş bedenleri sahnelemek, bedeni değişmez bir şey olarak almayı reddetmenin ve bir tür olarak tiyatronun sınırlarıyla oynamanın bir yoludur. Ona dayatılan tüm işkencelere rağmen direnen de bedendir, tamamen yok olmayı reddeden de. Bedenin direncinin böyle sahnelenmesini, insanın bir yaşam sanatı - ve Artaud'un deyimiyile "hayata ödenmesi gereken bedeli ödemekten korkmayan" bir sanat - olan tiyatroya gösterebileceği en büyük hürmet olarak görüyorum.

\* DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi,  
e-posta: melisaelin@gmail.com

#### KAYNAKÇA

- ARTAUD, Antonin, "The Theatre of Cruelty. Second Manifesto" in Eric BENTLEY (ed.), *The Theory of the Modern Stage* [1968], London: Penguin Books, 1989.
- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris: Editions de Minuit, 1953.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Editions de Minuit, 1952.
- DERRIDA, Jacques, "La parole soufflée", *L'écriture et la différence*, Paris: Editions du Seuil, 1967.
- GIRARD, Didier, POLLOCK, Jonathan, Eds, *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux, Paris: Les Editions de Minuit, 2004.
- GROSSMAN, Evelyne, "Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett" in *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*,
- DUMOULE, Camille, Ed., Paris: Editions Desjonquères, 2000.
- KALB, Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989.
- POUNTNEY, Rosemary, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988.

#### NOTLAR

1. Billie WHITELOW'dan aktaran Jonathan KALB, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989, 147 s.
2. Evelyne GROSSMAN, *La Défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux, Paris : Les Editions de Minuit, 2004, s. 54.
3. Antonin ARTAUD, "The Theatre of Cruelty. Second Manifesto" in Eric BENTLEY (ed.), *The Theory of the Modern Stage* [1968], London: Penguin Books, 1989, s. 66.
4. Beckett'in oyunlarına yapılan tüm referanslar için Samuel BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986.
5. Pierre CHABERT'den aktaran Jonathan KALB, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, 1989, 44s.
6. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 59 s.
7. Conversation with Walter ASMUS, Jonathan KALB, aget., 181 s.

8. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56 s.
  9. Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris : Editions du Seuil, 1967.
  10. Bakınız Evelyne GROSSMAN, « Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett » in *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Camille DUMOULE, Ed., Paris : Editions Desjonquères, 2000, 192 s
  11. See *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Didier GIRARD, Jonathan POLLOCK, (eds.), Presses Universitaires de Perpignan, 2006, 14 s.
  12. Gonococcus idrara çıktığında yanma hissi ile kendini gösterir ve cinsel yoldan bulaşan belsoğukluğuna neden olan bir bakteridir. Spirochaete frengi hastalığına neden olan etmeni içeren çubuk şeklinde bir grup bakteriye verilen addır.
  13. “Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages”; “Vladimir avance, recule, toujours ployé”, Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, 102-3 s.
  14. Samuel BECKETT quoted in Rosemary POUNTNEY, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, 4 s.
  15. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56-7 s.
  16. Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris : Editions de Minuit, 1953, 172 s.
  17. “Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible”, *L'Innommable*, 104 s.
- \*1\* **Çevirenin Notu** : Godot'yu beklerken'in Uğur Ün, Tank Günersel çevirisinde “hayvan, eşek” olan bu bölümde Estragon Vladimir' e hakaret ederken, aslında gonococcus ve spirochaete adlı iki bakterinin ismini kullanır.
- \*2\* **Çevirenin Notu**: İngilizce argoda, yapılan bir işin kötü ya da yeter-siz olduğunu vurgulamak için kullanılan ve Türkçe argoda “boktan” kelimesiyle karşılayabileceğimiz « crap » kelimesi karakterin ismi olan Krapp ile aynı şekilde telaffuz edilir.