

ÇEHOV'DAN BECKETT'E KÖPRÜ SÖZCÜKLER

WORDS BRIDGING
CHEKHOV TO BECKETT

ÖZLEM HEMİŞ
ÖZTÜRK

Özet

Anton Çehov'un oyunlarında sunulan dünya Samuel Beckett'in sergilediği dünyayı önceler niteliktedir. Gün ışığının gözleri acıttığı Beckett'yan dünyanın kapıları, içe dönük ve yaşadığı dünyaya inanmakta güçlük çeken Çehov tarafından aralanmıştır. Çehov'un yitip giden değerlere ağıtlarında teni incelten sözcüklerin, Beckett'in hiçliğe vurgu yapan oyunlarında insanın kaçınmadığı yazgısını, ölümü işaret ettiği görülür. Çehov'un oyun kişileri dünyaya bakışlarını özetleyen kimi sözcükleri özellikle birer 'leitmotive' gibi kullanırlar. Çehov'da dikkat çekici tekrarlarla rastladığımız bu sözcükler/sözcük grupları Beckett oyunlarında daha oylumlu bir işlev taşırlar. Artık sözcükler oyun kişilerinin duruşunu yansıtmaktanöteye geçerek oyunun durduğu zemini belirlemektedir.

Beckett'te Çehov'un izlerini ararken sözcükler arasındaki sessizliklerin de üzerinde durulması gerekmektedir; söz, ses ve sessizlik arasındaki ilişki iki yazarın kurguladığı dünyada önemli roller üstlenmektedir. "Çehov'da Beckett'e Köprü Sözcükler" başlıklı bildirinin temel izleği, Çehov'un Beckett'yan dünyaya kapıyı aralarken kullandığı anahtar sözcüklerin ardına düşmek; toplumsal arka plana bir dünya sahnesi olarak bakıp bu sahnede uçuşan repliklerin geçirdiği değişimi"diyaloga" değil "sözcükler" ile "sessizliğe" odaklanarak okumak ve bu okuma serüvenin sonuçlarını paylaşmaktır.

Abstract

The article presents an attempt to analyze the generic peculiarities of H. Ibsen's (1828–1906) and A. Chekhov's (1860– 1904) plays. Both of them were the first writers to combine comic and tragic elements in their plays in an original way, perplexing their readers and critics. Ibsen is famous not only as the playwright who created "a new type of tragedy about modern man" but also as the playwright as an outstanding satirist of the time. His play Hedda Gabler (1890) is the object of literary disputes as to whether it was a great symbolic tragedy or "a black comedy", a farce. Ibsen himself entitled it simply "a play"; The Woman from the Sea (1888) with its optimistic final was categorized as "a drama" while The Wild Duck (1884) was labeled a "tragicomedy". Chekhov also insisted on entitling his plays "comedies". The Three Sisters for instance Chekhov named a "funny comedy"; though it was "a drama" in the manuscripts. This should not be regarded as an "ironical commentary". The irony and the ambiguity of the plays make the reader understand the hopelessness of the situation the characters appeared to be in. The main subject of the paper is the comparison of some plays by Ibsen and Chekhov in terms of the organic balance between the comic and the tragic, a technique widely used and modified by the authors.

“Bugün öyle mutluyum, öyle mutluyum ki (...) neredeyse canım sıkılıyor”¹ ile “Hiçbir şey mutsuzluktan daha gülünç değildir. İnan bana”² repliklerinde söylem, Beckett ile Çehov’un dünyasında bir akrabalık olabileceğini sezdirir. İki yazar arasında kurulacak paralellikleri besleyebilecek bir ipucu, meslektaş Beckett’in eleştirmenlerini yanıtarcasına yarım yüzyıl önceden Çehov’un getirdiği bir açıklamada bulunabilir: “Hayat yalnızca olumlu yanlarıyla değil, olumsuz yanlarıyla da incelenir”.³ İlk duyuşta Beckett’e ait görünen “bir avuç gerçek, yalnızca çıplak gerçekler, tüm elimden gelen bu” sözleri de Çehov’a aittir.⁴

Beckett’in oyunlarının uzamı olan o çorak ülkenin, Vişne Bahçesi’nin katledilmesinden hemen sonra oluştuğunu ileri sürmek isterim. Kuşkusuz bu önermenin amacı Beckett’in kaynağına Çehov’u atamak değil, yalnızca bir başka pencereden daha bakmaktır. Çehov içi kaynayan, Ekim Devrimi’ne gebe bir toplumun tüm gerilimlerini deneyimlemiştir. Monarşinin gelmekte olan alternatifine, ortaya çıkan yeni aydın profiline bakarak kuşkuyla yaklaşmaktadır. Çehov düşünsel olarak çağının ilerici düşünce akımlarına yerleştirilebilmekle birlikte gidenle gelen arasında katotik bir ara dönemde, her iki tarafı da sorgulamaktan yanadır. Bu kuşkucu yaklaşımda Shakespearyen bir yön vardır. Oyunlarında rastladığımız Ivanov, Treplev, Vanya Dayı gibi Hamlet versiyonları bir tesadüf değildir. Her oyun yazarının atası Shakespeare, Çehov’a da Beckett’e de esin kaynağı olmuştur. Beckett’in Oyun Sonu’nda Hamm, Shakespeare’den günümüze Foucault’nun belirttiği gibi sözün ve söylemin taşıdığı değer ve inceleme biçimlerindeki yeniden yapılanmayı göstericesine değişime uğratılmış kör ve kötürüm bir Hamlet versiyonudur.⁵ Yine her iki yazarın da “komik” olana yaklaşımı ironi yüklüdür. Okuru/seyirciyi yeni bir biçimde düşünmeye ve mümkünse gülmeye davet ederler. Trajik olanla gülünç arasındaki ince sınırı ilk keşfeden Çehov’dur. Beckett de o ince çizgiye yaslanan büyük bir kanon yaratmıştır.

Çehov yaşadığı çağın değişimini iliklerinde hisseder ama değişimin getirdiği açmazlara bir çözüm önerilemeyeceğini, bu durumda bir sanatçının görevinin sorunları doğru saptayarak göstermek olduğunu düşünür. ‘Bir hastalığa çok çözüm öneri-

¹ Anton ÇEHOV, Ormancini, Çev. Atal Behramoğlu, Bilgi. Yay., Ankara, 1970, 3. perde, V. sahne: s.76.

² Samuel BECKETT, Godot’yu Beklerken, Tüm Düşümler, Oyun Sonu, Çev. Uğur Ün, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993a, s. 176.

³ Anton ÇEHOV’dan aktaran Zeynep ZAFER, Anton Çehov’un Öykü Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002, s. 86

⁴ John REID, Anton Chekhov, www. LitEncyc.com

⁵ Foucault için bkz. Michel FOUCAULT, Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, Çev. M. A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, ss 441-417.

liyorsa, o şeyin tedavi edilemez olduğunu' bilen Doktor Çehov reçete yazmaz, doğru teşhis için konsültasyon önerir. Bu amaçla toplumun çeşitli katmanlarından kişilerin bir araya gelerek "hiç bir şey" yapmadan oturup konuştukları masalarda sorunu yatırıp parçalara böler. Oradan doğan acıya gülmekle can sıkıntısından ölmek arasındaki insanlara kendilerinin sorunsalın hangi tarafında olduklarını sorar. Çehov'un insanları 'binyıl sonra muhtemel bir mutluluğu' ya da asla gidemeyecekleri duraklardaki 'huzuru' beklerken Beckett'in insanları bu beklemenin nafililiğinden emin, zamanla "bekleme oyun"ları oynarlar. Çehov'dan daha kararlı bir dünyaya uyanan Beckett de bir çıkış yolu olmadığını hissetmiştir; ona göre tek çıkış yolu ancak ölüm olabilir.⁶

Çehov, ağaçlar kesildikten sonra oluşan çölü ve Beckett'in gördüğü iki dünya savaşını görmemiştir ve Çehov'dan sonra ne yazık ki 'çöl büyümüştür'. Çehov'un insanların içinde pıtrayan çöl, değişimin yarattığı o belirsizlikten beslenir. Ruhların ve zihinlerin fukaralığı söylemlerinden yansır. Herkesin özgün bir söylemi vardır ve oyun kişileri bu söylemi sarmal biçimde yinelerler. Böylece o söylemden ibaret olduklarını, o söylemle kendilerini sakladıklarını ya da ifşa ettiklerini biliriz. Çehov'un döneminde insanların içinde büyümeye başlayan çöl, Beckett'in döneminde dışa vurmış, görsel düzleme de taşınmış, söz bitmiştir. Gündelik küçük sözcükler, büyük lafları ve ideolojileri boğmuş, örneğin Lucky o ünlü tiradında hepsini birden bir kerede boğulurcasına tüketmiştir. Dilde ve evrendeki anlamsızlığın, boşluğun vurgulanmasında daha kısa ritmik yinelemeler, Çehov'un o hep önerdiği ekonomik anlatıma ulaşmak için Beckett'in seçtiği yoldur. Beckett sahneye içimizde büyüyen çölü çıkarmış ve bizleri derin bir hesaplaşmaya davet ederek sarsmıştır. Onun sahnesinde gördüklerimiz akla Nietzsche'nin "vay haline içinde çöl taşıyanın" dizesini getirir.

MUTLULUK/MUTSUZLUK/UMUTSUZLUK

Çehov'da ve Beckett'te insanlar mutsuzluk sözcüğünden çok mutluluk sözcüğünü kullanarak mutsuzluklarını ifşa ederler.⁷ Örneğin Üç Kızkardeş'te kırk üç kere mutluluktan söz edilmesine karşın doğrudan iki kez mutsuzluktan söz edilmektedir. Vişne

⁶ Bkz. Charles JULIET, Samuel Beckett ile Görüşmeler, Çev. Sema Rifat, Om Yay., İstanbul, 2000, s. 27.

⁷ Beckett için Bkz. Ayşegül YÜKSEL, Samuel Beckett Tiyatrosu, YKY, İstanbul, 1992, s. 95.

Bahçesi'nin zarif Polyanna'sı Anya'nın “ne güzel” nitelmesini bolca harcayarak oynadığı mutluluk oyunuyla Üç Kızkardeş'teki mutluluk söylemini Beckett'in Mutlu Günleri'ndeki Winnie'nin mutluluk oyunlarıyla karşılaştırmak mümkündür. Hatta Üç Kızkardeş'te Maşa'nın eşi Kuligin'in “mutluyum ben, mutluyum ben, mutluyum”⁸ temrinine çok benzer bir tınıyla Winnie'nin “yine mutlu bir gün”⁹ cümlecığı kullanılmıştır, işlevi aynıdır. Temrin, her iki evlilikteki ‘evcilik oyununu’ vurgulamaktadır. Söylemi kullanan, sözün ve yinelemenin hipnotik etkisi altına girmeye hazırdır. Aldatılışının hikâyesi küçücük kasabanın tamamının dilinde dolanan Kuligin de; sorularına asla yanıt alamadığı kocasıyla nafile bir diyalogdan medet umup tüm gün süren bir monologa gömülen, önce yarı beline, sonra boğazına kadar toprak içinde konuşan Winnie de mutlu olmaktan, mutlu güne uyanmaktan uzaktırlar. Her ikisi de dillerinde mutluluk temrinleriyle bilinçlerini bastırarak gerçeklere ve duruma katlanmaktadır.

Vişne Bahçesi'ndeki Anya'nın içinde bulunduğu açmazın farkında olmasına karşın çözümü elinde olmayan sorunların üstüne çıkma biçimi, doğada ve yaşamdaki güzellikleri vurgulamaktır. Winnie de gün ışığını gördüğü için tanrıya şükretmekte, bir karıncanın, bir canlının geçmesinden tıpkı Anya gibi coşkuya kapılmakta, ancak Anya'nın “ne güzel”lerinin yerine “harika” sözcüğünü kullanmaktadır. Beckett de Çehov'dan fazlası bulunur, Mutlu Günler başlı başına “mutluluk yoktur” iddiasını taşımaktadır.

Mutluluk kavramı insan sayısı kadar çok gizemi barındırmaktadır. İnsanlar bir mutluluk düşü kururlar. Bu düşü gerçekleştiremedikleri sürece umutsuzdurlar. Bu düş, bir tasarıma, kendi varoluşlarına ya da kendilerini gerçekleştirmelerine yönelik olabilir. Ketlenen ve gerçekleştirilemeyen düşler umutsuzluğa gebedir. Kierkegaard'ın “ölümcül hastalık” olarak nitelendirdiği umutsuzluk tablosunun ilk dizgesinde “bir benliği olduğunun farkında olmayan umutsuz kişi; kendisi olmak istemeyen umutsuz kişi; kendisi olmak isteyen umutsuz kişi” tanımlamaları bulunur.¹⁰ Çehov'un Ivanov'u, bu bağlamda Kierkegaard'ın umutsuz kişininin tüm evrelerini deneyimlemektedir. Bir benliği olduğunun farkında olmadan geçirdiği bir gençlik döneminden söz ederken Ivanov, kendini bir kahra-

⁸ Anton ÇEHOV, Bütün Oyunları II içinde Üç Kızkardeş, Çev. Atıl Behramoğlu, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, 3. perde: s. 225 ve s. 226.

⁹ Samuel BECKETT, Tüm Kısa Oyunları, Çev. Uğur Ün, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993b, s

¹⁰ Soren KIRKEGAARD, Ölümcül Hastalık Umutsuzluk, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s.21

man gibi betimler. Eski kahramanlık kodlarının büyüyle hareket etmiş olduğunun “şimdi” farkındadır. Gençken roller giyinmiştir ama bu roller kendi benliğine uymamıştır. O rollerin “kendisi” olmasını istemiş ama kendiyi barıştıramamıştır. Böylece sınırlarını görmüştür. Toplumunu değiştirmeye hevesliyken, toplumda erimeye istekli olması; Ivanov’u ‘kendisi olmak isteyen’ ile ‘kendisi olmak istemeyen’ arasında çelişkide bırakmıştır. Böylece kendine kapanan Ivanov için süreç, zihinde bir hesaplaşmaya ve kendini suçlamaya dönüşmüştür. Ivanov’un kendini suçlayan sözcüklerini Çehov’un benzerler semptomlar gösteren diğer aydın tiplerinde görürüz. Bu tipler kendilerini ahmaklıkla, aptallıkla, budalalıkla ve hatta ‘Hamlet’likle suçlarlar. Birey olarak varoluşlarındaki sıkıntıları aşk ilişkilerine de yansır, ilişkilerinde aradıklarını bulamazlar. Krapp’ın Son Bandı’nda Krapp da kendisini aptallıkla suçlar; yaşamı bir aptallıktan ibarettir. Krapp’ın finaldeki: “En güzel yıllarım geçmişte kaldı. Bir mutluluk olasılığının var olduğu zamanlar. Ama artık geri gelmelerini istemem. Şimdi bendeki bu ateşle geri dönsünler istemem. Hayır, artık istemem”¹¹ sözleri, umudun artık hiç var olmadığını gösterir. Aptalca harcanmış yaşamında aşk ve içinde ateşini duyduğu sanat alanında başarısız olduğunu fark etmiştir. Bu tür bir farkındalık Ivanov’u intihara itmiştir. Krapp ise kabızlık çekmesine karşın muz yemeyi sürdürerek yok oluşu için daha yavaş bir yol seçmiştir.

CAN SIKINTISI¹²

Beckett, Proust incelemesinde can sıkıntısı üzerine düşünürken, can sıkıntısının diğer ucunun acı olduğundan söz eder. Acı, gerçeğe bir pencere açmaktadır ve sanatsal deneyimin başlıca koşullarındandır. Proust’un sanatı yaşamdan daha gerçek olarak nitelmesini de dikkate alırsak, acı çekmek bir anlamda yaşadığını hissetmenin, yaşam deneyiminde etkin rol almanın bir sonucudur. Can sıkıntısı ise yaşamın neredeyse değmeden akıp gitmesine seyircilik, alışkanlığa teslimiyet ve alışkanlıkların “yeterli icrası” ile yüzeye çıkar.¹³ Bir diğer açıdan can sıkıntısı, yaşamı anlamsız bulan bireyin varoluşsal bunalımının dilsel ifadesi olarak belirmektedir.

¹¹ BECKETT, 1993b, s. 64.

¹² Çehov metinleri okumada “can sıkıntısı” dikkat çekici biçimde göze çarpmakla birlikte bu konuya ilk kez Özen Rodop’un dikkat çektiğini belirtmek isterim. Bkz. Özen RODOP, “Can Sıkıntısı”, Gölge Tiyatro, Sayı 10, İzmir, 1997, ss. 26-29.

¹³ Bkz. Samuel Beckett, Proust, çev. Orhan Koçak, Metis Yay., İstanbul, 2001, ss. 34-35.

Çehov oyunlarında can sıkıntısına aylıklık eşlik eder. İnsanlar bir tür “kurtuluş” için beklerken çalışmaktan kaçınırlar. Can sıkıntısına çare olarak çalışma dışında pek çok şey denir. İnsanlar bir araya gelirler, oturur konuşurlar ve sıkılırlar. Ivanov’da bir konuşan “canım o kadar sıkılıyor ki, koşup şu duvara başımla toslayabilirim” sözlerine Gogo ile Didi çeşitlemeler yaparlar.

Godot’yu Beklerken’de Gogo ile Didi arasında gelişen pek çok sahneyi beklemenin yarattığı can sıkıntısı esinler. Onların bu çeşitlemeleri ile Ormancini’ndeki Voynitski ile Fedya arasındaki ilişki benzerlikler taşır. Ormancini’nde can sıkıntısından en çok söz eden Fedya’dır. Voynitski eğitilmiş ve kültürlü biri olması nedeniyle bu sıkıntıyı bunalım ifade eden farklı sözcüklerle dile getirir. Oyunda en az Fedya kadar Profesörün genç eşi Yelena’nın da canı sıkılır. Onun can sıkıntısına Ormancini ve Voynitski tembelliklik ve uyuşukluk teşhisi koyarlar. Çehov’un Sonya’ya söylediği gibi “can sıkıntısıyla tembellik bulaşıcıdır”.¹⁴

Mutlu Günler’de soyutlanmış bir evren ve grotesk bir tasarımın içinde yerleştirilmiş oluşunu bir kenara koyduğumuzda neredeyse Çehovyen bir oyun kişisi olan Winnie gibi söze boğulup tamamen yok olana kadar bekleyemeyen Willie, “duvara tos vurmuş”, intihar etmiştir. Kısıtlı beden hareketlerine karşın törenselleştirerek yerine getirdiği alışkanlıkları ile günü şükrederek karşılayan Winnie’nin sürekli “nimet”lerden söz etmesi bizi Beckett’in Proust çözümlemesine götürür. Beckett’e göre can sıkıntısına el veren “Alışkanlık” bir diriliş söz konusu olduğunda dirilişten kaynaklanan coşkuyu karşıladığı ölçüde bir hastalık; ölüm söz konusu olduğundaysa ölümün zalimliğini hafiflettiği ölçüde bir nimettir.¹⁵ Winnie bu nimete sarılarak ölümü beklemektedir.

ŞİMDİKİ ZAMANIN OLUMSUZLANMASI OLARAK NOSTALJİ

Geçmişe duyulan özlem anlamıyla nostalji, bir olumsuzlamayı, şimdiki zamanın olumsuzlanmasını içerir. Çehov’un insanlarına göre “şimdiki zaman saçmalığıyla korkunç”tur.¹⁶ Oyunlarda geçmişin güzelliklerine vurgular yapılır ve geçmiş zaman kipi

¹⁴ ÇEHOV, Bütün Oyunları I içinde Vanya Dayı, Çev. Atıf Behramoğlu, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002, s. 135.

¹⁵ Bkz. BECKETT, 2001, s. 39.

¹⁶ ÇEHOV, y.a.g.y., s. 123.

eskiden olan, artık olmayan güzellikleri anlatmak için kullanılır. Konuşmalarda bin yıl sonra olası mutlulukları ya da mutsuzlukları hesaplayan Rus aydınlarının bugünden ümitsizliği belirgindir. Vişne Bahçesi'nde nostalji, aristokrasinin eski şaşaalı günlerine özlemi dile getirirken şimdideki ekonomik güçlükleri ve yıkımı görmezden gelmenin bir aracı olur. En çok geçmiş zaman kullanılan oyun Vişne Bahçesi'dir. Oyunda belirgin geçmiş zamanın yanı sıra "70'ler", "80'ler", "40-50 yıl önce", "bir zamanlar" gibi nitelermelere sıkça başvurulur. Bu tarihlerle toprak sahibi-köylü ilişkisinin 'bozulma'dığı, köylülerin azadından önceki dönem işaretiler edilir.

Sevda Şener'in belirttiği gibi Çehov'un oyunlarında uzak geçmişten, uzak geleceğe uzanan zaman dilimi insanların yıkımını içerir.¹⁷ Bir zaman diliminde kısırılmış ve yıkıma uğramış insanların gelecekteki durumları Beckett'in oyunlarından yansır. Çehov'un şimdiki zamanındaki kısırılmışlıkla Beckett'in şimdiki zamanında kısırılmışlık eşdeğerlidir. Her ikisinin de insanları bu nedenle zihinlerinde geçmişi dönmeye çabalarlar ancak Beckett'in insanları belleklerini yitirmişlerdir. Beckett'e göre belleği olan insan hiçbir şey anımsamaz çünkü hiçbir zaman unutmaz.¹⁸ Bu nedenle insanlar belleksizdir ve sürekli geçmişini anımsamaya çalışırlar, ancak zihinlerinde beliren yalnızca kırıntılardır. Çehov'da bellek yoklamaları hep mutluluk veren, hoş ve görkem içeren anılara dönüşmesiyle sonuçlanır, tatsız anılar uyandırılmasını istemez. Beckett'in insanlarında ise hayatta parlamış kısacık anılar ve kimi kaçırılmış fırsatlar vardır. Beckett'in "iki yüzlü, üç başlı, çevik canavar ya da İlah" olarak bahsettiği "Zaman" bir tür "ölüm aracıdır" ve "Bellek, zehir ve panzehirle, uyarıcı ve yatıştırıcıyla dolu bir klinik laboratuvar"dır.¹⁹ Zamanın baskısından kaçmaya çalışan zihin bu laboratuvara sığır ve bu sığınma neredeyse mistik bir deneydir. Söylemi kesintiye uğratarak kendini gösterir.

¹⁷ Bkz. Sevda ŞENER, "Çehov'un Oyunlarında Uzam ve Zaman", Gölge Tiyatro, Sayı 10, İzmir, 1997, s. 36

¹⁸ Bkz. BECKETT 2001, s. 35.

¹⁹ Y.a.g.y., s. 35.

HASTALIKLA ZENGİNLEŞME

Çehov'un insanları ruhlarının fukaralığını, yaşamdaki acizliklerini hastalıklar ardına saklanarak ortaya koyarlar; bir anlamda, varoluşsal açıdan yoksul insanlar hastalıklarla zenginleşirler.²⁰ Beckett ise bu kozun oynanmasına izin vermez. Godot'yu Beklerken'de

²⁰ Kavram Halk Sağlığı Uzman Dr. Hakan ERENĞİN'e aittir. Bkz. Feza KÖYLÜOĞLU, "Pür Hekimcilik Üzerine Doğaçlama Bir Söyleşi", Hekim Güncesi, Cilt 1, Sayı 1, Antalya Tabip Odası Yay., Antalya, Ağustos 2006, s.14.

Vladimir ile Estragon'a insanı bölüştürmüştür. Vladimir zihinsel, Estragon bedensel varlıktır. Birbirlerinden kopamazlar, ancak ikisi bir aradayken bir bütün oluşturabilirler. Beckett insan bedeninin sağlıklı ve mutlak yapısını oyunlarından yavaş yavaş çıkarır. Bu süreç çeşitli hastalıklar ve sakatlıklardan muzdarip oyun kişilerinin sahne üzerindeki eylemini kısıtlamakla başlar, ardından bir başa ya da sese indirgemeye kadar gider. Bir anlamda Çehov'un teşhisine Beckett neşter atar. İnsanların hastalıkların ardına sığınmasına olanak veren bedeni ortadan kaldırır.

Çehov'da yaşlı insanlar çevrelerinin ilgisini hastalıklarıyla çekmektedirler. Bu kişiler romatizmadan damla hastalığına, kalpten anjine akla gelebilecek tüm hastalıkları sıralarlar. Biraz daha eğitilmiş olanlar hastalıklarının mental nedenleri olabileceğini öne sürerler. Önce Ormancini'nde rastladığımız, Vanya Dayı'nın doktoru Astrov hastalıkların artışı ile toplumsal çürüme ve yozlaşma arasında bağlar kurar. Bu noktada Beckett ile Çehov'un yolları bir kez daha kesişir. Beckett toplumsalın yapı taşı olan bireyin varoluşsal yoksulluğunu kişilerin beden parçalarını eksilterek simgesel düzlemde anlatır. Sakatlıklar, hareketi kısıtlayan hastalıklar ve yaşlılık halleri kişilerin önü alınamaz yoksunluğunu, öze ulaşmadaki iktidarsızlıklarını gösterir. Tiyatrosal açıdan zor hareket eden ya da edemeyen insanların sahne üstündeki eylemleri dikkat çekici bir törensellik kazanır.

SESSİZLİK

Çehov oyunlarında sessizlikler dramatik olanı ön plana taşıyan müzikal değerler olarak belirir. Dikkat çekecek sıklıkta, kimi zaman bir gerilim öğesi olarak kullanılır. İçerik düzleminde söylenmemiş olanın yükünü taşırlar. Beckett'deki sessizliklerde "bilincin sesi yükselir".²¹ Bu nedenle hayli sık ve bir çeşit "gürültücü" etkidedirler. Söylenmemişin ağırlığını taşıyan Çehov sessizlikleriyle, özellikle Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu ve Mutlu Günler'deki sessizlikler arasında bir tür yakınlık bulunduğunu, bunların boşluk barındırmayan sessizlikler olduğunu söylemek olanaklıdır. Beckett daha sonraki çalışmalarında sessizlikleri sahne üstünde ağızını açmayan ve görünmeyen bir oyuncu gibi kullanır. Çehov'un sessizliklerinin gerçekleştirilmesinde bilinç

²¹ YÜKSEL, s. 51.

ÇEHOV'DAN BECKETT'E KÖPRÜ SÖZCÜKLER

devrededir. Beckett sessizlikleri ise bilincin kesintiye uğradığı, zihnin bellekle ilişkisi geçtiği anlar olarak görünür.

Yazma edimi Beckett'i sessizliğe sürüklemiştir.²² 'Yaşamın karmaşasına hiçbir sözün biçim veremediğini bilen'²³ Beckett, sözü tiyatro sanatının dışına attığı örnekler vermeden önce "her şeyin kaynağı" olan sessizliği, sözü bölmek ve kaynağa dikkat çekmek için kullanır. Bir anlamda Beckett'in dünyasında önce söz değil, sessizlik vardır.

²² JULIET, s.29

²³ Raymond FEDERMAN'dan aktaran Ayşegül YÜKSEL, "Samuel Beckett ve Çağdaş İnsanın Söyleni", BECKETT, 1993a içinde, s.5.

Kaynakça

BECKETT, Samuel, *Godot'yu Beklerken, Tüm Düşenler, Oyun Sonu*, Çev. Uğur Ün, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993.

BECKETT, Samuel, *Tüm Kısa Oyunları*, Çev. Uğur Ün, Mitoş Boyut Yay., İstanbul, 1993.

BECKETT, Samuel, *Proust*, çev. Orhan Koçak, Metis Yay., İstanbul, 2001

ÇEHOV, Anton, *Ormancini*, Çev. Ataol Behramoğlu, Bilgi. Yay., Ankara, 1970.

ÇEHOV, Anton, *Bütün Oyunları I*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002.

ÇEHOV, Anton, *Bütün Oyunları II*, Çev. Ataol Behramoğlu, İş Bankası Yay., İstanbul, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, Çev. M. A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2001

JULIET, Charles, *Samuel Beckett ile Görüşmeler*, Çev. Sema Rifat, Om Yay., İstanbul, 2000.

KIERKEGAARD, Soren, *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

YÜKSEL, Ayşegül, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, YKY, İstanbul, 1992.

ZAFER, Zeynep, *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul, 2002.

Makale ve Söyleşiler

KÖYLÜOĞLU, Feza "Pür Hekimcilik Üzerine Doğaçlama Bir Söyleşi", *He-kim Güncesi*, Cilt 1, Sayı 1, Antalya Tabip Odası Yay., Antalya, Ağustos 2006

RODOP, Özen, "Can Sıkıntısı", *Gölge Tiyatro*, Sayı 10, İzmir, 1997.

ŞENER, Sevda, "Çehov'un Oyunlarında Uzam ve Zaman", *Gölge Tiyatro*, Sayı 10, İzmir, 1997

İnternet

REID, John, Anton Chekhov, www.LitEncyc.com.

