

BECKETT VE ESTETİK ŞOK

BECKETT AND THE
SHOCK AESTHETICS

SÜREYYA
KARACABEY
ÇELİK*

Özet

Aristoteles'den Hegel'e uzanan tarihsel çizgi içinde "dehşet" gözden kaçırılmıştır. Nietzsche'nin ele almasıyla, dehşet yeniden varlık kazanır. 18. yüzyılda, dehşet, "yüce" dolayımında ele alınır. Ancak, yüce sanatın konusu değil, doğaya –yıkıcı doğaya-- ait bir olgu olarak ele alınır. Karl Heinz Bohrer "dehşet"i, modern sanattaki "şok" ile ilişkilendirir.

20. yüzyılın sanatını anlamlandırmak için, Antik dehşet, eğer estetik şok ile bağlantılandırılırsa, Beckett dramaturgisinde bu ilişki nasıl formüle edilebilir? Radikal azaltma/yoksunlaştırma dramaturgisinde belirgin olan artık, sanatın hiçbir şeye gönderme yapmaması ve her türlü özdeşleşmeyi iptal etmesidir.

Abstract

"Horror" that is the substance of Antic tragedy, has been undermined from Aristotle to Hegel. Horror being re-verbalized by Nietzsche comes into existence again. In the 18th century, horror is dealt in accordance with the "sublime".

However, it is not defined as a subject matter of art, but as a phenomenon of nature, which is destructive. Karl Heinz Bohrer ties "horror" to the "shock" in modern art.

If the Antic horror is related to aesthetical shock, to interpret 20th-century art, how can one formulate this relationship in Beckett's dramaturgy? What is in the foreground of radical reductionism/dramaturgy of deprivation is now incoherence and cancellation of empathy of any kind.

* Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-
Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü

Dramatik metinlerin 20. yüzyılda uğradığı değişimler ya-
lın bir biçim değişimi olarak kavranamazlar. Beckett'i
bir sınır taşı haline getiren bu tarihi çözümlmek için,
düşünce biçimini koşullayan temellerdeki sarsıcı değişimlerden
söz edilir. Kopuş, tarihsel sürekliliği olan anlam yaratma sürecinin
uzlaşımından ayrılmadır. Bütünlük duygusunun yitirilmesi, eser
nosyonunun hükümsüzleşmesi ile kendine "başka bir başlangıç"
arayan sanatsal uygulamalara yol açar. Sanat eserinin gele-
neksel tanımının yetersiz görüldüğü bu dönemde Heidegger'in
"olay" (Ereignis) terimi önem kazanır. Bir "olay" olarak sanat,
anidenliğiyle, sarsıcılığıyla etki ederken, tamamlanmış bir estetik
nesnenin form ilkeleri anlamını yitirir. Bir eser estetiğinden olay
estetiğine geçişin anlamı, en iyi giderek performativ bir nitelik
kazanan sanatla belirginleşecektir.

Beckett'in metinlerinin çağırdığı pek çok son vardır: Dramatik
olanakların sonu, tarihin sonu, toplumun sonu ve öznenin sonu.
Bütün bu sonlar Beckett dramaturgisini bir imkansızlık dramatur-
gisine dönüştürür. Dramın imkansızlığına temellenen oyunları ile
Beckett, "dramın öteki tarafına geçişin" ya da dramatik yapının
eleştirel dönüştürülmesinin bir örneği olarak okunur. Bir zaman-
lar var olduğu sanılanın radikal bir olumsuzlaması. Beckett'in an-
lam metafiziğini iptal eden yazma biçimini, en iyi negatif sözcüğü
karşılar. Artık dışsal gerçekliğin referans niteliği çözülmüştür, bu
gerçekliğin kurucusu Hakikat'le birlikte.

Kurmacanın teminatı, bir gerçeklik duygusudur ve bu gerçeklik
şüpheli bir hal aldığı anda, kurmaca kendini gerçek gibi sunacak-
tır. Çok iyi bilinen öz-gönderimsellik ilkesi modern sanatın temel
özelliklerinden biridir. Onu yapı bozumu ve paradoks izleyecektir.
Estetik kategorilerin farklılaştığı bir dönemde dram form olarak,
kendi tarihini doldurur, Beckett'in oyunlarının gösterdiği gibi. Bu
oyunlara dilsel iletişimin, öykü ve eylemin, karakter oluşumunun
sorunsallaşması açısından bakılabilir. Eylemin yerini eylemsizliğe
bırakması, öykü anlatmaktan vazgeçiş vb. Beckett ile geleneksel
temsil edici estetik arasına yerleşen bir mesafeden çok bir boş-
luktur ve temsil estetiğinin eski uzlaşımının imkansızlığı onda
en iyi ifadesini, bir şeyi anlatmaktan vazgeçmekle, daha doğrusu
bir şeyi bir şeyle anlatmaktan vazgeçişte somutlanır.

Klasik temsil anlayışı Aristoteles'ten beri görmenin alanında biçimlenen Kallistik- güzel'e aittir, belirli bir biçime, sınıra sahip olan ve bir uyumu hedefleyen güzel estetiği, 18. yüzyıla kadar sanat alanında belirleyici olmuştur. Modern tiyatrodaki karşımıza çıkan değişimlerin niteliklerinde güzel estetiğinden vazgeçen bir tarihsel sürecin sonuçlarını görebiliriz. Biçim, uyum, sınırlılık nitelermeleri ile kavranan bir estetik yerini bütün bu özelliklerin yapısızlaştırmasına yol açan yeni bir estetik algıya bırakmıştır. Şok yaşantısından söz etmeyi mümkün kılan, sanatı bir an içinde oluşan bir deneyim olarak gören anlayış önceden verili örneklerin taklidi olarak temsili dışarıda bırakırken, Heidegger'in "olay" terimiyle anlatmaya çalıştığı şeyle birleşir. Heidegger, Sanat Yapıtının Kökeni'nde sanat yapıtını bir olay olarak ele alır, burada sanat anidenliğiyle, sarsıcılığıyla etki ederken, tamamlanmış bir estetik nesnenin form ilkeleri anlamını yitirir. Sanat yapıtı, bir şeyi kopyalamaz, henüz önceden verilmemiş bir şeylerin vukusudur, meydana gelişidir. Birdenbirelik olay için temeldir, bir anda gerçekleşenin rahatsız ediciliği modern sanatta şokla kurulur. Şok deneyimi bir çeşit kavrayışa yol açar fakat bu kavrayış, ansal olanın, şimdinin içinde gerçekleşir. Şok, onun için hazır olmayan bir bilinçte, korkuya benzer karışık duygular yaratır; karşısında bulunan dünya deneyimin ve duyuların ötesindedir, yabancıdır. Bir an için bile olsa bütünlüğü ya da hakikati kavrama arzusu şok nedenidir. Virginia Woolf, "(...) biz diliz, müziğimiz, biz kendinde şeyiz ve eğer bir şoktaysam bunu görürüm" derken, şok deneyiminin sonucundan söz eder.¹ Bu anlık kavrayış tümüyle bilincin dışındadır, radikal bir başkalıktır, geleneksel psikolojik algının dışında kalıdır. Şimdi, birdenbire, beklenmedik, dehşet, estetik şok'un bütünleyicileridir, artık estetiğin güzel kategorisi değil yüce kategorisi işbaşındadır.

Yüce'nin bir estetik kategori olarak değerlendirilmesi antik temellerden hareketle 18. yüzyılda gerçekleşir. İki önemli isim, Edmund Burke ve Kant birbirlerine yakın zamanlarda Yüce üzerine yeniden düşünürler. Burke, Geç dönem antik yazarlardan Pseudo- Longinos'a atfedilen ve yüce'yi retorik geleneği üzerinden çözümlenen yazının etkisiyle güzel'in yanı sıra yüce'yi de değerlendiren yazısında, "karışık duygular"dan ve "ilk acı"dan söz eder. Yüce'nin deneyimleneceği yer sanat değil doğadır, doğada aniden kavradığımız yüce'nin oluşumunda hakim ilke dehşet

¹ Aktaran, Karl Heinz Bohrer, Absolute Praesens: die Semantik ästhetischer Zeit, Suhrkamp, 1994. s.161.

duygusudur.² Kant'ın Estetik Yargıgücünün Eleştirisinde güzel ile birlikte yüce'yi de estetik kategorilerden biri olarak inceler. "Güzellik yargıları, nesneyi biçim bakımından değerlendirirken, yücelik yargıları nesnenin bir biçim sahibi olmayışı ya da nesnenin sınırsızlığıyla ilgilidir" diye bildiren Kant, güzelden kaynaklanan hazzın pozitif bir haz olduğunu, yaşama sevinci ve neşe verdiğini söylerken, yüceden kaynaklanan hazzın korku ve saygı içerdiğini ekler, bu yüzden de negatif hazdır. "Yücelik, insan zihninin bizi yutmakla tehdit eden derinliklerine yukarıdan bakabilme gücünde bulunur."

Yücenin estetik bir deneyim olmasının koşulu, seyredilebilir oluşuna bağlıdır. Kant içinde doğada kavranabilir yüce:

Sarp ve dik, tehditkar kayalar, şimşekler ve gökğürültüleri eşliğinde gökkubbeye yığılan kara bulutlar, yıkımlarının tüm şiddetiyle yanardağlar, geçtikleri yeri ıssız bırakan fırtınalar, baş kaldırcasına kabaran engin okyanus, kudretli bir nehrin yükseklerdeki çağlayanı ve bunlar gibi şeylerin kudretiyle kıyaslandığında, direnme gücümüz pek önemsiz kalır. Ama eğer güvenli bir yerde bulunuyorsak, onları seyretmek, korkusuz olduğumuz için daha çekicidir; bunlara tereddütsüz yüce nesnelere adını veririz, çünkü ruhun güçlerini hepimizin içinde bulunduğu sıradanlıktan kurtararak yükseklerle çıkarırlar ve sonra içimizde bambaşka türden bir direnme gücü hissederiz, bu güç bize her şeye kadir gibi görünen doğanın karşısında kendimizi ölçme cesareti verir.³

Yüce, algının sınırlarını aşar ve Kant'ın felsefesine göre de fenomenal dünyaya değil numenal dünyaya aittir. Mutlak olana, insani duyuların kapalı olduğu alana, ama insan, yüce'nin deneyimlenişle bir an için aşkın olanı kavrayacaktır. Yüce estetiğinin ancak doğal görünüşler karşısında insanın duyduğu anlık dehşetle anlaşılabilirliğini düşünen felsefecilerin açıklamaları ile 18. yüzyılın estetik uygulamaları birleşir. Gotik romanların tekinsiz dünyasına, açıklanamayan, belirsiz ve tanımsız olan anlaşılabilir olanın önüne geçerken, romantik sanatçıların klasik estetiğin ihlallerinde benzer karışık, ürkütücü deneyim belirginleşir. Mutlak'ın bir gö-

² Diter Mersch, Ereignis und Aura, Edition suhrkamp, 2002. s.117und Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit, Suhrkamp, 1998. s.130.

³ Eva Scharper, "Beğeni, Yücelik ve Deha", Cogito, sayı:41-42, 2005. s.169-170.

rünüşü olarak yücenin sanata girişi, Schopenhauer'in bireysellik ilkesinin kırılması dediği türden bir estetik deneyimdir.

Estetik şok'un yaratmaya çalıştığı etkiyle modern sanatta yücenin tekrar hatırlanması arasında bir bağ kuranlar için, yüce yeniden dönmüştür fakat Nietzsche'den bu yana bir mutlak'a değil, Tanrı'nın ölümüyle birlikte sadece görünüşün görünüşüne gönderme yapmaktadır, onun yerinde kalan boşluğun kendisine. Bohrer, Nietzsche'nin çözümlmelerinden hareketle yücede içerilen dehşetin mitik zamanların hatırlanışı olarak tragedyadaki kalıntıların izini sürer. Nietzsche tragedyanın doğuşunu inceleyen bilindiği gibi onu, iki unsurun bileşimi ve giderek birinin diğerini dışarıda bırakması olarak görür. Unutulan Dionizosca olandır ve dehşetin, tüyler ürpertici olanın anı da Dionizos'a aittir. Bohrer arkaik mitin hatırlatılması olarak tragedyada beliren bu unsuru dehşet estetiğiyle ilişkilendirirken yüce'nin kökenine dair de bir okuma yapmış olur. Tragedya kuramlarında dehşet estetiğinden söz eden olmaz, Bohrer'e göre Nietzsche'ye kadar da gözden kaçmıştır. Apollon'a ait olanın yani Kallistik'in alanına yerleştirilen tragedyanın tanımında gelenekselleşen korku ve acıma'nın Grekçe asılları phobos ve eleos'un en yakın karşılıkları dehşet ve ümitsizlik sözcüklerine denk düşmektedir. Fakat yorumcular (Corneille, Lessing) ve tragedyaya yüklenen ahlaki anlamlar düşünülürse korku ve acıma biçimindeki bir çeviri zamanın aydınlanmış ilgilerine daha uygundur.⁴ Nietzsche'nin klasik temsil anlayışına itiraz eden birinin antropolojik ilgileri, yeni bir estetik anlayış için kökendeki dehşete, ürkütücü olana yöneldiğinde, bastırılmış ve ikincilleşmiş bir estetiğin işaretleri yeniden yorumlanabilir hale gelecektir. Bohrer. Tragedyada bastırılmış mitin işaretlerini, arkaik mitin hatırlatıldığı örnekler üzerinden okur. Kairos'a ait olan ve tragedyada tekrarlama ya da hatırlatma yoluyla estetik algının temeli haline gelen mitik dehşet, örneğin Agamemnon Üçlemesi'nde Klymanestra'nın Medusa'yı hatırlatması gibi, bir anlamda da moderne ait bir estetik kategorinin kökenlerini de gözler önüne serecektir. Mitik dehşet hatırlatma yoluyla tragedyaya girer ve artık Yunanlı seyirciler tarafından algılanışı dinsel-törenselleşen bir anlayış içinde gerçekleşmez. 1590 yılında Caravaggio tarafından yapılan Medusa resminde dehşetin resimsel örneğini gösterir. Medusa bir taraftan yılan saçlarıyla taçlandırılmış başıyla efsanenin anlattığı türden bir mitsel

⁴ Bohrer, 1994, ön.ver.,s.36-37.

özdeşleşme yaratır. Fakat öte yandan Medusa'nın yüzü korkunun yaratıcısı değildir, o korkunç bir şeyler görmüş gibi bakar, dehşetin karşısında olan birine bakılır resimde. Burada alışıldık psikolojik deneyim aşılmıştır, dışsal tarafından belirlenen bir yoğunluk içermektedir.⁵ Dehşetin estetiği için bir yoğunlaşmadan söz edildiği gibi, onun bilmececi karakterinden de söz edilecektir. Kendini bir bilmece gibi sunan sanat olayı tıpkı modern sanattaki metaforun yarattığı sarsıcılık gibidir. Bohrer dehşetin içerdiği tragedyaya onda ahlaki bir düşüncenin cisimleşmesini yükleyen Hegel'in iki pozitif değer karşısındaki seçim olarak bakışını örnekler. Trajik kahramanın seçimi fikri bu bakış altında anlamını yitirir. Susan Sontag tragedyada gösterilen değerlerin dönülmezliği değil dünyanın dönülmezliğidir demişti.⁶ Bohrer trajik dehşetin belirlenmesine iki faz ayırt etmiştir. Bekleme korkusu ve dehşetin görünüşü. Aiskhlos'un tragedyasında örneklenen bu fazlar ard ardadır fakat onda teatralleşen mitosun kendisidir.

Modern sanatta dehşet estetiği yüce ile şokla ilişkilendirilerek tekrarlandığında, hatta bekleme korkusu ya da dehşetin görünmesi yeniden karşımıza çıktığında bu şüphesiz antik tragedyanın bir kopyası olarak oluşmaz. Modern sanatta taklit değil estetik araçların yan yana gelmesinin bir sonucudur. Simgesel dramları örneğin Maeterlinck'in oyunlarını ya da Artaud'un Kıyıcı Tiyatrosunu bekleme korkusuna ve dehşetin görünmesine örnek olarak gösterebiliriz. Goethe'nin modern ve modern öncesi dehşet estetiği arasında yaptığı ayırım şu biçimdedir: Onlar –Grek yazarlar-korkutucu olanı anlatıyorlardı, biz korkutucu olarak anlatıyoruz. Grek yazarlarda konu olan artık yöntem haline gelmiştir.⁷

Dehşetin estetiği Aristo karşıtı bir görünüm sunar. Kapalı bir eylem ya da zamansallık içinde kavranamaz. Modernin içinde beliren dehşet artık nesnesini yitirmiştir, bir varlığa değil de bir yokluğa gönderme yapmayı sürdürür. Lyotard'ın Avangard ve Yüce yazısıyla yeniden gündeme gelen estetik yüce, görünmeyenin tanıklığını sürdürmenin tek yolu gibi gösterilir. Bir zamanlar Adorno'nun dediği gibi, görünmeyi göstermeye çalışan sanat hakikidir. Adorno sürdürür, "yücenin mirası yumuşatılmamış negatiftir, bir zamanlar yücenin görüntüsü gibi, çıplak ve görüntüsüz."⁸

⁵ Bohrer, 1994, ön.ver., s.42.

⁶ Susan Sontag, *Kunst Antikunst*, Deutsche von Mark W. Rien, Fischer Verlag, 1999. s.192.

⁷ Bohrer, aynı, s.61.

⁸ Albrecht Wellmer, "Adorno, die Moderne und das Erhabene", *Aesthetik im Widerstreit 'in içinde*, Hrsg. W. Welsch und Christine Pries, Acta Humaniora, 1991. s.46.

İşte Beckett'in estetiğini ilişkilendirmek istediğim manzarayı bunlar oluşturmaktadır. Burada belirginleşmesi gereken artık Kantçı anlamda bir Mutlak'ın olmamasıdır, yücenin kaynaklandığı yer, mutlağın yok oluşuna işaret eder. Beckett'in metinlerindeki şu açılım önemlidir: Metinler metafizik boşluk ya da yokluk hakkında, insani anlamların yitimi hakkında bir sunum değildir, tersine onun dolaysız ifadesidir. Bir şey hakkında değil, bir şeyin kendisi olarak sanatta, kendini boşluğun bir zamanlar bir varlığın boşalttığı yer olarak sunan sanatta acı içerden kavranmıştır ve bu yüzden bir imkansızlıktır. Modernde metafizik anlamı patlatan yapı, Beckett de Adorno'nun da gösterdiği gibi anlamsızlığın estetik yapısına dönüşür. Bu tür bir yapı negativenin hakimiyetine karşı dayanmanın yeri olarak da görülür.

Nietzsche'deki tüyler ürpertici, Baudelaire'deki gibi bir uçurum imgesiyle birleşir yüce, fakat bu sözcükler tıpkı Beckett de olduğu gibi artık korkutucu bir etkiyi, ölçsüz bir doğayı nitelemeler. Düşünen öznenin bakışı altında küçülürler. Uçurum artık, dilsel anlamın içindeki anlam uzaklığının bir uçurumdur. Bu uçurum, negatif mutlağa, hiçbir şeye işaret eder, tekrarlırsak, metafizik mutlağın ardında bıraktığı boş yere.⁹

Beckett'in imkansızlık dramaturgisi, bu yoklukla anlaşılabilir. Burada olanın, şimdide olanın dışında bir anlamın yokluğu göstergesi nedensizleşir ve anlamın inşasını istikrarsızlaştırır. Bu yüzden Beckett de sahnenin fiziksel mevcudiyeti önemlidir. Bir şey hakkında olmak yerine bir şeyin kendisi olmak, Woolf'dan alıntıladığımız şok yaşantısının yol açtığı sonuçlarla karşılaştırılabilir. Müziğin kendisi olmak, eşyanın kendisi olmak, kendinde şey olmak. Estetik kategorileri zamanın dışına çıkarmak, bir geleceksizlik duygusu içinde mutlak şimdinin baskısı altında tekrarın görüntüsünü kurmak. Burada artık eski anlamlarıyla düşünmesek bile estetik deneyim tekinsiz olanın içine girecektir. Çünkü dehşetin ve kötünün tarihi eski zamanlarından beri kötünün belirişini gelecek yokluğuna bağlamaktadır. Pozitif bir anlam yokluğu içinde devinen Beckett figürleri –tekil varoluşları bile parçalanmıştır, bir çiftleme dizisi olarak mutlak şimdinin yüzeyine yapışmışlardır. Eğer geleceğin olmadığı bir tasarım içinde tarihin dışı-

⁹ Mersch, 2002. ön.ver., s.58.

na düşülmüşse mümkün olan tek biçim biçimi tekrarlamaktır. Bir idealizmden çok bir formalizme bağlanan görüntü de dehşetten arta kalan izleriyle şok edicidir. Beckett'in oyun yazarlığında dramı sorunsallaştırması ya da dramatik yapıyı aşma arzusu, asla yeni bir başlangıç olarak kavranamayacaktır. Sadece parodik bir işaret etme oyunundan söz edilebilir. Estetik azaltma radikal bir yoksunluk haline getirilene kadar ilerletilir. Bir yüzey estetiği, derinlik algısını felç etmek için oradadır. Söylediklerim beni gerçekten ürkütüyor, radikal bir uzlaşmazlık örneği olarak Beckett bütün yolları kapatmıştır. Görünmeyenin görünmesi olarak sanatın edimi zaten görece bir şey olmadığının yapılaştırılmasıyla metafizik mutlakın işaretlerinin yarattığı ürküntüden daha esaslı bir ürküntüyü sahneleyecektir. Bu konuşmayı-eksikli ve yeterince yoğunlaşmayan bu konuşmayı, Korkulu bekleyiş ile Dehşetin görünmesi aşamalarıyla Godot'yu Beklerken ile Oyun Sonu'nu ilişkilendirerek bitirmek istiyorum. Korkulu bekleyiş ve Godot'yu Beklerken. Hepinizin bildiği gibi bekleyiş oyunda sözde bir beklenti yaratır. Beklenen asla gelmeyecektir fakat yine de Mutlak'ın olabirliği, mevcudiyet olasılığı üzerine bir oyun oynanır. Bir oyalama olarak da bakabiliriz, mitik anlamın hatırlatılması olarak da. Godot gelecek mi sorusu oyunun her bir aşamasında sorulur fakat eylem düzlemini hareketlendirmez, sadece beklemeyi oyunun hem konusu hem de yöntemi haline getirir. Antik dehşetin beklenmesinde bir hatırlatma vardı, mite ait olanın seyirciye hatırlatılması; burada da bu hatırlatma ölü, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyadan yapılır. Uzantısı, gölgesi olmayan alıntılama. Kutsal kitap, Tanrı, çarmıha gerilme hikayesi, Habil Kabil hikayesi bütün bunlar bekleyiş sırasında alıntılanır. Fakat söylediğim gibi sadece parodik yapının gereklerine uygun olarak. Fakat oyunun içerdiği bekleyiş, Godot bir taraftan da bir zamanlar sanatın vaad ettiği dünyayı hatırlatmayı sürdürür. Burada Mutlak'ın, Varlık'ın, Hakikat'ın hatırlatılması bir umutsuzluğa yol açacak biçimde değildir. Trajik, kendi varoluşunun yokluğundan üretilir ve bana sorulacak olunursa, bu sert, katı, somut hiçlikten bir varoluş acısı çıkmaz. Estetik algı fiziksel olandan değil düşünsel olandan beslenir.

Bekleme korkusu bekleme oyunuyla parodik bir ilişki kurarak bir sonraki aşamayla, dehşetin görünmesiyle eşleşir. Sonuç mutlak

hiçtir. Nietzsche, hiçi istemek bile hiçin kendisinden iyidir demişti, Oyun Sonu'nda Beckett hiçi bile istemez. Beklenti bir sahnenin sınırladığı dünyada olumsuzlukla sonuçlanır. Godot gelmemiştir. Onun bittiği yerden ise Oyun Sonu başlayacaktır. Anlam Metafizik'inin paradisine bir varyete olarak girmişti Godot'yu Beklerken; Oyun Sonu, yine sahne gerçeğine yapılan bir vurguyla başlar. Açılış sahnesinde "oyun ben de" der Hamm.

Dehşetin Görüntüsü olarak Oyun Sonu gerçekten hazırlığını yaptığı dehşeti görünür kılar. Artık alıntılama biçiminde bile dünya yoktur, azaltılmış bir biçimde bile olsa doğa yoktur. Hamm'in yarattığı bir dünya olarak sahne yokluğun beklenmesini içerir. Hatta beklenmesi bile anlamsızdır, son bir ölüm olarak gelmiştir, aile kül kutuları içinde sadece burada oluşun yararsızlığına hizmet ederler, kör Hamm, kendi yarattığı dünyanın merkezine oturmaya çalışır, herkes ve her şey çoktan ölüdür ve hiçbir anlam, hiçbir simge iletilmez. Dehşetin görüntüsü işte böyle belirir. Bir de görünüş olarak sıkça alıntılanan epiphanie'nin tanrının aniden belirişle akraba olması manzarayı gerçekten dehşetli kılacaktır.

Kaynakça

- Beckett, Samuel, *Oyun Sonu*, çev. Abet Limm, Düzlem Yay., 1993.
- , *Godot'yu Beklerken*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1992.
- Bohrer, Karl Heinz, *Absolute Praesens: Die Semantik aesthetischer Zeit*, Suhrkamp, 1994
- , *Plötzlichkeit*, edition suhrkamp, 1998.
- Mersch; Dieter, *Ereignis und Aura*, edition suhrkamp, 2002.
- Scharper, Eva, "Beğeni, Yücelik ve Deha", *Cogito*, sayı:41-42 Kış, 2005
- Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Deutsch von Mark W. Rien, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.
- Wellmer, Albrecht, "Adorno die Moderne und das Erhabene", Hrsg. Wolfgang Iser, Christine Pries, *Aesthetik im Widerstreit*, VCH Acta humaniora, 1991.

