

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Prof. Dr. Ayşegül YÜKSEL

YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA

M.CEVDET ANDAY TİYATROSU



Prof. Dr. Ayşegül Yüksel

Ayşegül Yüksel, 1964'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. 1966'da New York Üniversitesinde Master of Arts derecesi aldı. 1970-87 yılları arasında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde görev yaptı. 1981'de Ankara Üniversitesi'nden doktora alarak, 1985'te doçentliğe, 1992'de profesörlüğe yükseltildi. 1981'den başlayarak, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünde ders verdi. 1987'den bu yana aynı Fakülte'nin İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda görev yapmaktadır.

1981'de yayımlanan **Yapısalcılık ve Bir Uygulama (Melih Cevdet Anday Tiyatrosu)** başlıklı kitabı 1982 Yazko İnceleme Özendirme Ödülü'ne ve 1982 Türk Dil Kurumu İnceleme Ödülü'ne değer bulundu. 1986'da **Haldun Taner Tiyatrosu** başlıklı kitabı yayımlandı (Bilgi Yayınevi) Bu kitap 1993 Kültür Bakanlığı Tiyatro İnceleme ve Araştırma Ödülü'ne değer bulundu. **Beckett Tiyatrosu** başlıklı çalışması da 1992'de Yapı ve Kredi Bankası Yayınları Çağdaş Drama Dizisi'nin ilk yerli inceleme kitabı olarak yayımlandı. 1975'ten bu yana yazdığı tiyatro inceleme ve eleştiri yazıları Özgür İnsan, Gösteri, Bilim ve Sanat, Milli-yet Sanat dergilerinde, Cumhuriyet gazetesinde, İngiliz ve Amerikan tiyatrosuna ilişkin makaleleri de üniversite dergilerinde ve 'ortak kitap'larda yayımlandı. 1990 yılında Tiyatro ve TV Yazarları Derneği'nin Tiyatroya Hizmet Ödülü'ne değer bulundu. İngilizce'den yaptığı çeviriler arasında **Aslan Asker Şvayk** (Jaroslav Hasek) ve **Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı** (Alan Sillitoe) bulunmaktadır. John Arden'den çevirdiği **Musgrave'in Dansı** 1980-81 döneminde Devlet Tiyatroları'nca sahnelendi. Uluslararası Tiyatro Enstitüsü, Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, Edebiyatçılar Derneği ve Türkiye P. E. N. üyesidir.

Prof. Dr. Ayşegül Yüksel

**YAPISALCILIK
VE BİR UYGULAMA**

Melih Cevdet Anday Tiyatrosu

GÜNDOĞAN YAYINLARI

Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA
Melih Cevdet Anday Tiyatrosu
G ndoĒan Yayınları : 95.107
İletişim Dizisi / Tiyatro : 11.04
Düzelti : Didem  ztaşbaşı / Nuran Demir
Kapak Düzenleme : G ndoĒan Grafik
Dizgi : Se & Ra - G ndoĒan Elektronik Dizgi
Baskı, cilt : Zirve Ofset
Yayın Hakları : G ndoĒan Yayınları
Birinci Basım : Yazko, 1981
İkinci Basım: Mayıs 1995
ISBN 975-520-107-6
G ndoĒan Yayınları
Adakale Sok. 25/37 06441
Kızılay / Ankara
Tel / Faks : (312) 433 49 85

İÇİNDEKİLER

İKİNCİ BASIMA ÖNDEYİŞ	7
GİRİŞ.....	11
I. YAPISALCI YAKLAŞIM: GENEL BAKIŞ	17
Yapısalcı Yöntemin Kökenini Oluşturan Dilbilimsel Yaklaşım ve Kavramlar	20
Yapısalcılığın Oluşumu.....	33
Yazın Alanında Yapısalcı Yaklaşım	47
Anlatı Türünde Yapısalcı Çözümleme:.....	52
Tiyatro Alanında Yapısalcılık.....	64
II. MELİH CEVDET ANDAY TİYATROSUNUN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ	71
<i>İçerdekiler</i>	73
<i>Mikado'nun Çöpleri</i>	101
<i>Yarın Başka Koruda</i>	153
<i>Dikkat Köpek Var</i>	177
<i>Ölüler Konuşmak İsterler</i>	196
<i>Müfettişler</i>	217
TOPLU DEĞERLENDİRME	240
NOTLAR.....	247
KAYNAKÇA	256
SÖZLÜK	263

**Arkadaşım,
Eşim
Prof.Dr.Önder Yüksel 'e
Sevgiyle...**

İKİNCİ BASIMA ÖNDEYİŞ

İlk kez 1982'de Yazko tarafından yayımlanan ve baskısı bir kaç yıl içinde tükenen bu şanslı kitap pek çok bakımdan "ilk" olma özelliği taşıyor. Herşeyden önce yazdığım ilk kitap. Sonra, Melih Cevdet Anday'ın oyunları üstüne yapılmış kitap boyutundaki ilk inceleme. Üçüncü olarak da tiyatro yapıtlarını yapısalcı yaklaşımla çözümlemeyi deneyen ilk Türkçe çalışma. Ayrıca, "yapısalcılık" olgusunu Türkiye'de ilk kez gündeme getiren ve bu yaklaşımın tanıtılması adına yıllarca emek harcamış ve ürün vermiş Tahsin Yücel, Berke Vardar, Mehmet Rifat gibi dil ve edebiyat bilimcilerinin oylumlu yapıtlarından - 1982 Yazko İnceleme Özendirme Ödülü'ne değer bulunarak - daha önce yayımlanma şansına eriştiği için, yapısalcılık konusunda Türkçe olarak çıkan ilk "tanıtıcı" kitap olarak da değerlendirildi.

Melih Cevdet Anday'ın sahne yapıtlarıyla yapısalcı yaklaşım nasıl buluştu? Yaşayan en büyük Türk ozanlarından biri olan Melih Cevdet'in oyunlarını incelemek zorlu bir işti. Üretkenliğini sürdürmekte olan -hakkında son söz söylenemeyecek- yaşayan bir ustanın yapıtlarında yansıyan duyarlığa ve bu duyarlılığı biçimlendiren yazma tekniğine ulaşayım derken, yazarla aynı zamanda yaşadığım tarihsel - toplumsal süreçte oluşan kendi duyarlılığım içinde sıkışıp kalma yanlışına düşmem olasıydı. Yapısalcı yaklaşım yapıtla incelemeci arasına koyduğu "uzaklık"la, yanıltıcı duygusal özdeşleşmeleri engelliyordu.

Dahası, Anday'ın tiyatro yapıtları alışılmışın ötesinde anlam katmanları içeren, iç devinimini kolay ele vermeyen, karmaşık bir işçilik ürünü çalışmalardı. "Biçim" ve "içerik" arasında alışlagelmiş ilişkilerin kurulamadığı bu oyunlarda, "örtük", "yorumla açık" gösterge dizgelerini çözme yolunda "yapısalcı yaklaşım" gerçekten yararlı bir yol gösterici olabiliyor muydu? Denemek ve görmek istedim. Yazılanın, tümü yazılıp bitmeden bir işe yarayıp yaramayacağını anlamadığı, uzun ve sancılı bir kitap yazma serüveni.....

Kitaptaki çözümlmeleri okuyanlar yıllardır hep aynı soruyu soruyorlar bana: "Senin oyunlarda bulduğun "yapı"ları yazar bilinçli olarak mı biçimlendirmiş acaba?" Bu soruyu, çalışmamı ilk okuyan kişilerden biri olan sayın Anday'ın bana yazmak inceliğinde bulunduğu 11 Ağustos 1981 tarihli mektuptan iki alıntıyla yanıtlayabilirim ancak:

Oyunlarımın yapısal niteliğini daha önce bilseydim, onları yazmazdım. Oyunlarımın bilinçsizlik içinde ortaya çıktığını söylemek istemiyorum elbet; ama şu da var ki, sonradan oyunumun temel direği olduğunu anladığım kimi ilişkiyi, yazarken, çalışırken, yazınsal odaklarda sanki kendimi yitirerek bulduğumu söyleyebilirim. (...) yapıtınız, bu bakımdan, sezgi ile bilimsel yöntemin buluşmalarında ortaya çıkan mutluluk duygusunu uyandırdı.

Anlamının, imlediği ilişkinin, bütüne götürücü kimi parçanın farkına varılıp varılmayacağını merak (ve hattâ üzüntü) ile izlediğim kimi sahneleri öylesine kandırıcı ve doyurucu gözlem ve değerlendirmelerle ortaya çıkarmışsınız ki, bundan ötürü, itiraf edeyim, yalnızca bu özgün işi başaran size değil, size bu başarıda yardımcı olan yönteme de saygım arttı.

Bu kitap bana çok şey kazandırdı. Türk Dil Kurumu'nun -niteliği değiştirilmeden önce- verdiği "son" ödülün sahibi olma onurunu...Ve Türkiye'nin bir dolu güzel insanıyla tanışma şansını... Yapısalcı yaklaşımı kullanma yolunda beni ilk yüreklediren Metin And, çalışma sürecim boyunca beni en son yurt dışı yayınlarla besleyerek, yazdıklarımı izleyerek ve değerlendirerek, bana sürekli olarak güven duygusu veren sevgili hocam Sevda Şener, büyük bir yazarın, adı sanı pek duyulmamış incelemecisi karşısındaki olgun ve alçak gönüllü tutumunun kusursuz bir örneğini sergileyen Melih Cevdet Anday, kitabın yayımlanmasından sonra mektup ve telefonla yürekledirerek aynı alanda yeni ürünler isteyen Tahsin Yücel, kitabı öğrencileriyle satır satır inceleyerek, düzeltilmesi gereken noktalar ve kimi terimlerin kullanılmasıyla ilgili önerileri "ikinci basım" dileğiyle ileten Berke Vardar, değerlendirme yazılarıyla, eleştirileriyle, değinmeleriyle, kay-

nakçalarda ve derleme kitaplarda çalışmama yer vererek, kitabı baskısı tükendikten sonraki yıllarda da gündemde tutan bir dolu yazınbilimci, dilbilimci ve eleştirmen, kitabı ders programları içine alan tiyatro, dilbilim, edebiyat, sosyoloji, felsefe bölümlerindeki meslektaşlarım, çeşitli üniversitelerde yapısalcı eleştiri üstünde çalışmak isteyen bir dolu genç akademisyen, ilk yaptıkları ve yayımladıkları metin çözümleme çalışmalarının coşkusuyla birlikte yaşadığımız öğrencilerim, yaşamımda vazgeçilmez yerler doldurdular.

İkinci basımda, sevgi ve saygıyla andığım Berke Vardar'ın onbir yıl önce önermiş oldukları dışında hiç bir değişiklik yapılmadı. Oysa, aradan geçen yıllar içinde "yapısalcılık"tan "yapısalcılık sonrası" döneme geçildiği gibi, bu dönemin de aşıldığı tartışması gündeme geldi.

Doğaldır, eleştiri akımları aşılmak için oluşturulur. Ancak, "en son akım"ı anlamanın yolu da daha öncekileri kavramış olmaktan geçer. Yapısalcı yaklaşım, okuru etkin kılan bir temel metin okuma yöntemi olarak geçerliliğini koruyacaktır. Bu nedenle de kitabın boyutunu büyütmeyi düşünmedim; ne zaman içinde değişen eleştiri akımları ne de üretkenliğini sürdüren Melih Cevdet Anday üstüne son sözü söyleyebilirdim. Kitap, Melih Cevdet Anday'ın oyunları ve uygulanan eleştirel yaklaşım bağlamında hangi süreçte yazıldıysa o süreci yansıtsın istedim.

İkinci basımı Gündoğan Yayınları'nda gerçekleştiren sayın Eren Gündoğan'a, yardımcısı sayın Nuran Demir'e, çalışmanın ilk yazılışında gerçekleştirdiği kusursuz metin düzenlemesiyle her iki basıma da katkıda bulunan ODTÜ Matematik Bölümü sekreteri sevgili Zehra Tuğlu'ya sonsuz teşekkürler....

Ayşegül Yüksel

27 Mart 1995

Ankara

GİRİŞ

I. Yapısalcılık, "dizge (sistem)" düşüncesini dilbilim, eğitim, ruh-bilim, yazınbilim, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda da ön düzeye getiren bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yaklaşımıdır.

Yapısalcılığın temel kavramları, yüzyılımızın başında Belçikalı dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından dilsel olguların incelenmesi bağlamında ortaya atılmış, "yapısalcılık" kavramı 1928'de Prag Okulu'nu oluşturan –aralarında Roman Jakobson'un da bulunduğu– dilbilimciler ve biçimselci yazın ve sanat incelemecileri tarafından kurumlaştırılmış, yüzyılın ortasında İsviçreli sosyal antropolog Claude Levi-Strauss tarafından insanın beynindeki karmaşık şifreleri (yapıları) çözme yolunda kullanılarak, 1950'lerin sonlarında hemen hemen tüm batı ülkelerinin tartışma gündemine giren bir akıma dönüşmüştür. Yapısalcı yazın eleştirisi 1960'lı yıllarda ivme kazanmış, yorumlamacının öznel değerlendirmelerine bağımlı olan "törel (ahlaksal)", "izlenimci" eleştiriye karşı çıkan bir seçenek olarak yazın tarihindeki yerini almıştır.

Yapısalcılık üstüne yazılanlar 1990'lara dek ulaşırken, 1960'ların sonunda "yapısalcılık sonrası" (poststructuralism) döneme geçilmiştir. Yapısalcılıktan yapısalcılık sonrası döneme geçişteki ara süreçte Fransız düşünür ve tarihçi Michel Foucault, Marksist düşünür –Ceza-yir doğumlu– Louis Althusser, psikanalist Jacques Lacan ve ilk dönemindeki çalışmaları "yapısalcı" olarak nitelenen, ancak daha sonraki yazarlık döneminde "yapısalcılık" anlayışını aşan eleştirmen Roland Barthes gibi araştırmacılar yer alır.

"Yapısalcılık sonrası" anlayışın öncüsü, "yapı bozuculuk" (deconstruction) yaklaşımıyla yapısalcılığı karşı çıkan Fransız düşünür ve dilbilimci Jacques Derrida'dır. Öncü çalışmalarını *Tel Quel* dergisinde yayımlayarak önce Fransız aydınları arasında bir çevre oluşturan Der-

rida'nın düşünceleri A.B.D.'de de etkili olmuş, Yale Üniversitesi'nde Harold Bloom, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman ve Paul de Man yapısalcılık sonrası akımın belirleyici yapıtlarını oluşturmuşlardır.

Yapısalcılık anlayışı ile yapısalcı anlayışa tepki getiren yapısalcılık sonrası anlayış arasında çoğu kez gözden kaçırılan bir bağıntı bulunmaktadır. Her iki yaklaşımın çıkış noktası da dilbilimdir. Her iki akım da tartışmalarını ortak kavramları dile getiren ortak terimlerle sürdürmektedir. Daha da önemlisi, her iki akımın oluşumunda da yerleşik değer yargılarını alt üst etmeyi amaçlayan üç temel "karşı çıkış" rol oynamaktadır. Yapısalcılar ve yapısalcılık sonrası dönem düşünürleri, yerleşik yargıların tam tersini savunarak, doğa/kültür, birey/toplum, söz/dil ilişkisinde kültür, toplum ve dil olgularına öncelik (priority) tanırırlar. Bu algılama biçimine göre doğa, birey, söz gibi somut olgular soyut birer dizge niteliği taşıyan kültür, toplum, dil gibi olgulara bağımlıdır ve bu olgular tarafından ortaya çıkarılmıştır. Saussure, yerleşik mantığı alt üst eden bu bakış açısının geçerliliğini "satranç oyunu" örneğini getirerek kanıtlar: "soyut" bir olgu olan ve dizge niteliği taşıyan oyun kuralları, doğal olarak, satranç tahtasına ve taşlarına oranla öncelik taşımaktadır. Çünkü satranç tahtasının ve taşlarının işlevinin (varolma nedeninin) belirleyicisi oyunun kurallarıdır.

"Yapısalcılık" ve "yapısalcılık sonrası" akımlarını oluşturan düşüncelerin bulunduğu bir başka önemli ortak nokta da, bağıntılı olduğu "kültür"ün özellikleriyle biçimlenmiş "toplumsal" bir olgu olan "dil"in, "birey"in dışında oluşmuş ve "birey"e benimsetilmiş olmasıdır. Böylece, "toplum" ve "kültür" olguları "dil"de bütünleşmekte ve bireyin düşünme, eylem yapma ve iletişim kurma biçimlerini belirlemektedir. Birey, düşünmeyi öğrenmek için önce dil dizgesini öğrenmek zorundadır. Bu durumda "dil" düşünme eyleminden önce gelmekte ve bireyin düşünme eylemini, "dil"in içerdiği toplumsal kurallar ve kültürel olgular belirlemektedir.

II. Yapısalcı yazın eleştirisi, Saussure'ün dilbilim bağlamındaki saptamalarının ışığında, yazınsal metni kendi içinde işlerliği olan, ta-

mamlanmış bir "dizge" olarak niteler. Temel hedeflerinden biri, metni oluşturan "parça"ların birbirleriyle olan bağıntılarını ve "bütün" bağlamındaki işlevlerini saptayarak yazınsal tasarımın kusursuzluğunu ya da kusurlarını ortaya çıkarmaktır.

Yapısalcı yazın eleştirisinde bir metnin, yazın tarihi içindeki yeri, bağlı olduğu akım, içerdiği evrensel gerçekler ya da yazıldığı dönemden yansıttığı özellikler bağlamında değil, kendi içinde işlerliği olan bir dizge olarak eşzamanlı bir yaklaşımla incelenmesi öngörülür. Yapısalcı eleştiri, metni "metin dışı" olgularla değil, "metin içi" olgularla değerlendirme amacını taşır.

Dil dizgesini oluşturan öğelerin başka öğelerle olan bağıntılarının belirleyici özelliği "ikili karşıtlık" (binary opposition) tır. İkili karşıtlık olgusu, ortak bir paydada buluşan öğeler arasındaki farklılık durumunu gösterir. Esmer / sarışın, birey / toplum, gerekli / gereksiz gibi alışlagelmiş karşıtlıklar yanında, sözelimi Türkçe'deki *h* ve *p* sesleri de anlam ayırıcı işlev taşıdıkları için bir ikili karşıtlık oluştururlar.

"Dil", bireyin dışında var olan soyut bir dizge, "söz" ise bireyin dil dizgesinden seçerek oluşturduğu somut bir olgudur. Bir başka deyişle, "söz", "dil"in yüzeye çıkarılmış somut bir görüntüsüdür. Böylece bireysel eylemle ortaya çıkan her sözcük ya da tümce ("söz"), "derin yapı" olarak adlandırabileceğimiz "dil"in "yüzeydeki yapı"da yansımasıdır.

Yapısalcı yazın eleştirisinin temel hedefi de yüzeydeki yapıda yansıyan somut verilerden (yazarın metni oluşturduğu "söz"den) yola çıkarak metnin derin yapısını (oluşturduğu dizgeyi) kavramak ve metnin yüzeysel anlamından uzaklaşarak "derin anlam"ına ulaşmaktır.

Dil dizgesini "dizimsel" ve "dizisel" bağıntılar oluşturur. "Dizimsel" ilişkiler, bir dilin sözdizimi kuralları doğrultusunda yanyana gelebilen ve farklı işlevler taşıyan öğeler arasındaki –yatay düzlemdeki– bağıntıları belirler. "Dizisel" ilişkiler ise dil dizgesi içinde aynı işlevi taşıdıkları için tümcede yanyana yer almayan, ama birbirinin yerine geçebilen öğeler arasındaki düşey düzlemdeki bağıntıyı gösterir.

Yapısalcı eleştirisi, yazın metnini bu iki tür bağıntı yoluyla incelemeyi amaçlar. Hedef, büyük bir "tümce" olarak algılanan metindeki öğeler arasındaki "dizisel" ve "dizimsel" bağıntıları saptayıp, "söz" düzeyinde yansıyan yapıları işlevsel öğelerine indirgeyerek, metnin gerisindeki dizgeye ulaşmaktır. Bu yolda yapılan işlem "içerik"le değil, "biçim"le ilgilidir.

Saussure'un dilbilim bağlamında getirdiği üç önemli kavram "gösteren" (signifier), "gösterilen" (signified) ve "gösterge" (sign)dır.

Gösteren bir ses, bir sözcük, bir tümce, yerine göre tüm bir söylem olabilir. Belirleyici özelliği "biçimsel" bir olgu oluşu ve "gösterilen" den önce gelmesidir. Bir "gösteren"in amaçladığı anlam "gösterilen"de saklıdır.

Saussure "gösterge"yi oluşturan "gösteren" ve "gösterilen" arasındaki ilişkiyi bir tabaka kağıdın iki yüzüne benzetir. Nasıl bir tabaka kağıdın iki yüzünü birbirinden ayıramazsanız, "gösteren" (biçim) ve "gösterilen" (içerik)'i de birbirinden ayıramazsınız. "Biçim" ile "içerik" arasındaki birebir ilişki, dahası, gösterenin bu ilişkide taşıdığı belirleyici işlev, yapısalcı eleştiriye de yol göstermiştir: İçeriği belirlemek için "biçim"den yola çıkılacaktır.

Saussure "dil"i bir "göstergeler dizgesi" olarak tanımlar. Ancak, dilsel göstergeler bile her zaman "açık" ve "net" değildir. Yapısalcı yazın eleştirisi "açık" göstergelerden oluşmuş metinlerle ilgilenmez. Yapısalcı yazın eleştirisinin hedefi, "gösteren"le "gösterilen" arasında "birebir" ilişkinin gözlenemediği, bu nedenle, "anlam"ı kolayca saptanamayan "örtük" (kapalı) göstergelerden oluşan, karmaşık metinlerdir. Amaçlanan, "şifrelenmiş bir dizge" sayılan yazın metnini çözmektir.

Bu çözümleme işlemi, metnin yüzeyinde yansıyan somut "gösteren"lerden yola çıkmakla başlar, "gösterilen"ler açık seçik olarak saptanamadığı için "örtük" sayılan "gösterge"lerin, dizgesel (sistemik) bir yaklaşımla "açık" göstergelere dönüştürülmesi ve "açıklığa kavuşturulan" tüm göstergelerin "dizge" içindeki yerinin belirlenip, "derin yapı"ya ve "derin anlam"a ulaşılmasıyla noktanır.

Başarılı bir yazın yapıtı, dil kullanımı yoluyla, "örtük göstergeler" oluşturularak kurulmuş, "şifrelenmiş" bir "bütün", kendi içinde, kendisine özgü işleyiş kuralları olan bir dizge'dir. Çözümlemeci'yi ilgilendiren de, yazarın kişilik özellikleri, içinde yaşadığı çağ, bağlı olduğu yazınsal akım gibi "metin dışı" olgular değil, "metnin kendisi" ve "iç tutarlılığı"dır.

III. Yapısalcı yaklaşımın, yazın metnini "tamamlanmış" ve "iç işlerliği olan", kendi içinde çözümlenebilecek bir "bütün" olarak kabul etmiş olması, "yapısalcılık sonrası" dönemi düşünürlerinin yapısalcılığı karşı çıkışlarındaki temel gerekçeyi oluşturur. Jacques Derrida, insanın dışında oluşmuş olan "dil" ile biçimlendirilen yazın ürünlerinin "tamamlanmış" ve çözümlenebilir birer dizge oluşturmayacağını ileri sürer. Derrida'ya göre "yazı"nın "söz" karşısında önceliği vardır. Yazar, kullandığı sözcüklerin anlamını yalnızca onları kullanırken farkederek. Çünkü yazar da kendisinden önce, kendisi dışında oluşmuş olan "retorik" olguların kölesidir. Bu nedenle, yazar da yalnızca bir "okur" dur. Yapısalcı anlayışın tam tersine, yazın yapıtı kendi içinde bir "bütün" değil, geçmişteki başka metinlerden izler taşıyan, zaman zaman birbiriyle çelişen gösteren-gösterilen ilişkileri içeren, bu nedenle de hiçbir zaman kesin biçimde yorumlanamayacak bir bağıntılar toplamıdır. Bu karmaşık bağıntılar ağı içinde, "gösteren" "gösterilen"le buluşup "açık gösterge"yi oluşturacağı yerde, yeni bir "gösteren"e dönüşür. Bu nedenle, yazın yapıtı "açık uçlu"dur, bir "merkez" çevresinde oluşturulmamıştır ve kesin biçimde anlamlandırılması olanaksızdır.

Derrida'nın "yazınsal metnin çözümlenemezliği" bağlamındaki savı, yazın incelemecisinin güvenilir saydığı yöntemlere olan inancını sarsmakla birlikte, yazın metnini, bilgi ve birikimle yaklaşılması gereken, hakkında "son söz" söylenemeyecek kaygan bir olgu olarak belirlemesiyle, eleştirmene yüksek düzeyde bir sorumluluk yüklemiş, eleştirmenin yazın yapıtını rasgele yorumlama ya da kesin yorumlarda dondurma özgürlüğünü ortadan kaldırmıştır.

Yüzyılımız boyunca gitgide gelişen ve dönüşen bir "serüven" özelliği taşıyan "yapısalcılık" ve "yapısalcılık sonrası" olguları bağlamında değinilmesi gereken son iki noktaya gelmiş bulunuyoruz. Bu noktalardan ilki, yapısalcı eleştiri yaklaşımının son derece gerekli ve sağlıklı bir "temel okuma yöntemi" oluşturduğudur. Bir metnin "derin yapı"sı ortaya çıkarıldıktan sonra, "dizge"yi bozmamak koşuluyla yapıta her çeşit başka eleştiri yöntemi uygulanabilir. İkinci nokta ise, Derrida'nın "yapı bozuculuk" yaklaşımıyla, yazın metninden, yorumlayıcılara yeni yollar açan yeni "gösteren"ler üretilmesine olanak tanınmasıdır. Bu kitapta Melih Cevdet Anday'ın yapısalcı yaklaşımla incelenen altı oyununda "yapı bozucu" yaklaşım yoluyla ortaya çıkabilecek yeni "gösterilen"ler yapıtlara yeni yorumsal boyutlar kazandırabilecektir kuşkusuz.

I – YAPISALCI YAKLAŞIM

GENEL BAKIŞ

Yapısalcılık, yirminci yüzyılın ortalarına doğru oluşan ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle Fransız kuramcıları ve uygulamacılarının ortaya koydukları çalışmalar sonucu etkinlik kazanan düşünce akımının adıdır. Ondokuzuncu yüzyıl düşüncesini ve bilimini etkileyen gelişimci, evrimci düşüncenin yerini yapısalci görüşün almasını Prof. Nusret Hızır insan bilimlerinde "pekinlik ve sağlamlık özlemi"yle açıklar:

Gerçekten, insanı gereği gibi tanımak için onu, evrime dayanarak yüksek antropoit'lere bağlamak; ergin insanı anlamak için onu çocukluk çağının psişizmine bağlamak yetmez denmektedir. Burada, tehlike, deniyor, evrimin geçtiği bütün aşamaları dikkate alamamak, her aşamayı karakterlendiren birliği her zaman kavrayamamaktır. Bir tehlike daha var: gelişimin belirli bir basamağı, bir öncekinden sürekli bir şekilde çıkarılamadığı, bilimde dendiği gibi, bu basamağa "mutation" ile geçildiği zaman, bu atlamayı çok kez açıklayamıyoruz. İşte strüktür (yapı) kavramı bu noktada yardıma yetişmektedir.¹

Yapı sözcüğü, yapısalcılık bağlamında, öğelerinin toplamından daha çok olan bir bütünsellik olarak kavranmaktadır. Bu bütünsellik hiçbir biçimde yalnızca öğelerin yığınına indirgenemez. Yapı içindeki öğelerin kendi başlarına bir değeri de yoktur; ancak genel dizge* içinde belirli bir yer tuttukları için değer kazanırlar. Bu bakımdan yapı bağıntılardan oluşan bir denge durumu demektir.²

Yankıları modern matematik, fizik, kimya, dilbilim, insanbilim, psikanaliz, felsefe, ruhbilim, yaşambilim, sinema, yazın gibi birbirinden çok başka alanlara³ ulaşan yapısalci bakış açısının ise yalın ve doyurucu bir tanımını vermek güç. Robert Scholes'un getirdiği tanım, çeşitli araştırmacıların tanımları içinde en genel olanlarından:

(*) Bu incelemede yıldız (*) işareti ile belirlenen kavramların İngilizce' deki karşılıkları için arkadaki alfabetik sözlüğe bakınız.

Yapısalcılık en geniş anlamıyla gerçeği tek tek nesnelerde değil de nesneler arasındaki ilişkilerde saptama yoludur.⁴

Böylece, yapısalcılıkta olguları birbirine bağımlı bir bütün-parça ilişkisi içinde algılama ilkesinden yola çıkan bir "öğrenme" ve "değerlendirme" işlemi söz konusudur.

Yapısalcıların bu temel ilkesi "tüm insan davranışlarının ve düşünsel eylemin yapısal bir temele dayandığı ve düzenli bir çözümlemeyle bu yapının ortaya çıkarılabileceği inancından" kaynaklanır.⁵ Yapısalcılık, bu nedenle, insanı tarihsel olmayan, evrimci olmayan bir bakış açısından gözlemler. "Yapısalcı düşüncenin son aşamadaki ereği insanın bireysel eylemlerini, algılama biçimini, düşünsel ve duygusal konumunu içeren 'değişmez yapıları' bulmaktır."⁶ F. Jameson bu ereği "insan beyninin değişmez yapılarını bulmak" biçiminde açarak tanımlar.⁷

İşte bu aşamada, 'insanın evrimi' düşüncesinin içerdiği iyimserliği, 'insanın değişmezliği' savıyla ortadan kaldıran karamsar, dural bir yaşam görüşü olarak ortaya çıkar yapısalcılık; ve etkinlik kazandığı İkinci Dünya Savaşı sonrası döneminin Avrupalı insanının ruh durumunu da bir anlamda dile getirir.⁸

Yapısalcılık, insan beyninin değişmez yapılarını bulma ilkesine dayalı bir yaşam görüşü olarak kavrandığında, Marksçı görüşe de ters düşen bir konuma girer:

Dünya görüşü düzeyinde yapılacak bir karşılaştırma, Marksizm ile Yapısalcılığın birbirlerine aykırı sistemler olduğunu ortaya koyacaktır. Yapısalcılık insanı statikleştirir. İnsan, değiştiremeyeceği bir yapının içindedir her zaman. Yapısalcı bir biçimde düşündüğü zaman bazı şeyleri anlayabilir, bilebilir ama yapısalcılığın sözlüğünde dönüştürme gibi bir kavram yoktur. Bu kavramın yokluğu, yapısalcılığın yapı kavramıyla Marksizmin yapı kavramı arasındaki farkı belirler. Marksizm yapıyı dönüştürmeyi öngördüğü için, yapıyı mutlaklaştırmaz. Yapı, toplumun bir fenomenidir. Yapısalcılık ise, statik bir dünya görüşü olmaya doğru kaydıkça, yapıyı doğaya ve insan bilincine yerleştirmiş, toplumsal yapıyı bunların yansıması haline ge-

*tirmiştir...Bu niteliğiyle, dünya görüşü düzeyinde...Marksizmle uyuşması veya benzeşmesi imkânsızdır.*⁹

Marksçılıkla yapısalcılık arasında dünya görüşü düzeyinde beliren uzlaşmazlığın somut görüntüleri 1960'lar Fransa'sı ortamında gözlemlenebilir. 1950'lerin soğuk savaş ortamının ardından gelen Ce-zayir ayaklanması gibi olaylardan ve özellikle Jean Paul Sartre'ın çevresinde oluşan, coşkulu sol eylemlerin önemini vurgulayan düşünce ortamından tedirgin olan kimi aydınlar, yapısalcılığın olayla-ra soğukkanlı yaklaşımını bir çeşit düşünsel güvenlik kaynağı olarak görmüşlerdi; böylece yapısalcılık güncel politik eğilime bir tepkiymişcesine benimsenmişti. Fransa'daki 1968 öğrenci eylemleri sırasında ise, bu anlamda benimsenen yapısalcılığa karşı-tepki gelmiş, genç öğrenciler değişikliğin olabilirliğini ve gerekliliğini yadsıyan –kurulu düzenden yana- gerici bir güç gözüyle baktıkları yapısalcılığın ölümünü muştulamışlardı bu kez.¹⁰

1960'lar Fransa'sından getirdiğimiz bu örnek yapısalcılığın dünya görüşü düzeyindeki konumunu, dahası, dünya görüşü olabilecek nitelikler taşıyıp taşımadığının tam olarak belirlenmediğini göstermektedir. Felsefeci Adnan Onart, "bir ideoloji olarak yapısalcılığın neyin ideolojisi olduğunun ortaya çıkarılmasını" felsefenin bir ödevi saymaktadır. Onart'ın bir felsefeci olarak yapısalcılığa ilişkin sezgisi ise "bir dünya görüşü olarak yapısalcılığın daha çok bir değersizlik anlayışı, yaşama yabancı kalanların, yaşam kaygısı duymayanların yaşam görüşü" olduğu yönündedir.¹¹

Bu nedenle yapısalcılığa yönelen alanlarda çalışan araştırmacılar verdikleri tanımlarda yapısalcılığı bir dünya görüşü olarak görmezler. Jean Piaget'ye göre, yapısalcılık temel özellikleriyle belirli bir öğretiyada felsefe değil, yalnızca bir yöntemdir.¹²

F. Chatelet daha da kısıtlayıcı bir tanıma yönelir:

*Yapısalcılık, insan bilimlerindeki bugünkü biçimiyle bir öğretiolmadığı gibi bir yöntem de değildir; bugün için yalnızca bir araştırma yönelimidir.*¹³

Ronald Barthes'e göre ise yapısalcılık çağdaş dilbilim yöntemlerinden kaynaklanmış bir ekinel ürünleri çözümleme biçimidir.¹⁴

Melih Cevdet Anday tiyatrosunun yapısal çözümlemesine yönelen bu çalışmada yapısalcılık bir yazınsal eleştiri yaklaşımı olarak değerlendirilmiştir.

YAPISALCI YÖNTEMİN KÖKENİNİ OLUŞTURAN DİLBİLİMSEL YAKLAŞIM VE KAVRAMLAR:

FERDINAND DE SAUSSURE

Yapısalcılığın kökenini oluşturan ilk kaynak konusunda tüm araştırmacılar birleşmektedir: İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün 1916 yılında yayımlanan Genel Dilbilim Dersleri¹⁵ adlı kitabında dile getirilen ve dilbilim alanında devrim olarak nitelenen yeni dilbilimsel yaklaşım.

Yirminci yüzyılın genel dilbilim anlayışına gelinceye dek, dil olgusu dilbilimciler tarafından yalnızca bir sözcükler dizisi olarak anlaşıyordu. Bu nedenle bir dilin bütün sözcüklerini bilen o dili biliyor sayılıyordu. Ondokuzuncu yüzyılın dilbilim araştırmaları da sözcüklerin tarihçesi gibi konular üstünde yoğunlaşmıştı. Saussure ise dilin "tarihsel" boyutu yanında bir de "dizgesel" boyutu olduğunu öne sürerek, dizge anlayışının içerdiği ve çağdaş dilbilimin dil olgusuna yaklaşımının temel taşlarını oluşturacak olan ilkeleri ortaya attı.

Saussure'ün, sonradan yapısal dilbilim adını alacak olan dilbilimsel çalışmalara yaptığı katkılar çeşitli alanlarda "yapısalcı kuram" ve "yapısalcı uygulama" bağlamında geçerliliğini sürdürür; bilginin dil araştırmasına ilişkin olarak getirdiği temel kavramlar ise gerek dilbilim alanında gerekse başka alanlarda yapılan yapısal çalışmaların yöntemsel çıkış noktalarını oluşturur.

A-Dizge

Saussure, dili tutarlı, düzenli, anlaşılabilir ve açıklanabilecek, kendi kendine yeterli bir bütün oluşturan bir dizge olarak ele alır. Tarihsel, bölgesel, ekonomik ve başka dil dışı etkenlere dayanılmadan incelendiğinde ortaya çıkarılabilecek kendine özgü kuralları ve özellikleri olan dil, "varlığı, öğelerinin bağıntılarıyla belirlenen bir bütündür."¹⁶

Saussure'ün dil olgusuna ilişkin olarak kullandığı "dizge" sözcüğü sonraki araştırmacılar tarafından "yapı" sözcüğüyle değiştirilmiş ve yapısalcılığın temel kavramı olarak benimsenmiştir.

Saussure'e göre dayanışık bütünden kalkılarak, dil bütünlüğünün kapsadığı öğeleri çözümleme yoluyla dizge elde edilebilir; ¹⁷ dili oluşturan birimler tek başlarına yapıdan yoksundurlar; bu birimler yalnızca birbirleriyle olan karşılıklı ilişkileri içinde tanımlanabilirler; tıpkı satranç oyununda bir taşın değerinin ancak oyunun kuralları doğrultusunda ve başka taşlarla olan bağıntısı içinde saptanabildiği gibi. Dilbilimsel çözümleme temel öğeler arasındaki bağıntıların saptanmasıyla gerçekleşebilir. Böylece bir dilin içerdği kavramlar dilin yapısıyla tanımlanır ve belirlenir. ¹⁸ İki kez kullanılan aynı ses biriminin niteliği yalnızca biçimseldir, tözsel değil; Saussure'ün örneğini vermek gerekirse, hergün 8.45'te kalkan Cenevre-Paris ekspresi yalnızca bir "biçim" dir; dün kalkan trenle bugün kalkan tren (trenler töz olarak başka olsa da) bizim için aynı trendir. Çünkü 8.45 trenini tüm öteki trenlerle olan bağıntısı içinde algılar ve öteki trenlerden –sözgelimi 10.50 treninden- başka oluşuyla tanımlarız.

B- Dil Dizgesinin Bağıntısal* Özelliği ve Karşıtlık Özeliği

Dil, içinde yer alan her öğenin tüm öğelerle bağıntılı olduğu bir dizgedir. Dilde iki çeşit bağıntı söz konusudur:

- a) parçanın bütünle kurduğu bağıntı,
- b) parçalar arasındaki bağıntılar.

Dil dizgesi bağlamı içinde söz konusu olan bağıntı bir benzeşme

ya da aynılık bağıntısı değildir; tersine, öğeler *benzer olmayışları, başka oluşları, giderek karşıt oluşları* ile yanyana gelir ve bir dizge oluşturur. Sözelimi bir ses birimi başka bir ses biriminden ve bütün öteki ses birimlerinden ayrılarak dilsel dizgede bir yer tutar: Türkçede "h" ve "p" ya da "a" ve "o" ses birimleri birbirinden ve bütün öteki ses birimlerinden ayrılabilirdi için bir anlam iletimini sağlar. Böylece "h.a.s.t.a."yı "p.a.s.t.a."dan, "p.a.s.t.a."yı "p.o.s.t.a."dan ayırabiliriz.¹⁹

Saussure dilin bir dizge olarak değerlendirilmesi ve incelenmesi yolundaki görüşünü ikili karşıtlıklardan* oluşan bir dizi temel kavram yoluyla dile getirir. Bu kavramlar yapısalcılığın "özel terimleri" olarak, kullanıldığı dillere yerleştirilmiştir; kimi dillere de yerleştirilme süreci içindedir.

1. Dil/Söz- Saussure dil yetisini iki bölümde inceler. Temel bölümde, özü bakımından toplumsal olan dil* yer alır. İkincil derecede önemli olan bölümü ise Saussure söz * olarak adlandırır. Dil, dil yetisinin bireyden bağımsız yanını, söz ise dil yetisinin seslemeyi de içine alan bireysel yanını oluşturur.²⁰

Saussure'ün yaptığı bu bölümlemeyi F. Jameson şöyle değerlendirir:

*Saussure, toplumbilimde Durkheim'ın yaptığını yapmıştır. Kişisel ve bireysel olanı (söz), nesnel ve toplumsal olandan (dil) ayırmıştır.*²¹

Dil, aynı topluluktan olan bireylerin benliğinde yer etmiş bir gömü, her beyinde, gereklikçe gerçekleşebilecek bir hazır güç olarak varolan bir dizgedir.²² Dil, aynı topluluktan olan kişiler arasında geçerli bir dizi kuraldan oluşan, kurumlaşmış soyut bir dizgedir. (Bu açıdan satranç oyununu oluşturan soyut dizgeye benzer.)

Ancak, "dil" bireylerin hiçbirinde tam değildir. Saussure'ün dil adını verdiği bu dizgenin yalnızca o dili kullanan toplumun tümünde tam olduğu söylenebilir; ama bu hazır gücün bir olgu olarak belirmesi-ni ancak birey sağlayabilir.²³ Bir başka deyişle, bir dilin dizgesi ancak bireysel uygulamaların getirdiği ipuçlarıyla belirlenebilir. Bu nedenle 'dil'in açıklanması için' söz'e başvurmak gerekmektedir.

Söz, dil dizgesine bağımlı olarak söyleme ve yazma biçiminde ortaya çıkan somut bireysel çeşitlemeler demektir. Bu anlamda söz, satranç oyuncularının, satranç dizgesinin kurallarından yola çıkarak ortaya koydukları bireysel oyunlara benzer. Kısacası söz, bir buz dağının su üstündeki görüntüsü, dil ise su altında bulunan ve görünen parçayı taşıyan büyük kütledir.²⁴

Saussure, 'dil'i 'söz'den ayırmakla yalnızca toplumsal olguyu bireysel olgudan değil, görevsel* olanı (dil) görevsel olmayandan (söz), kuralı (dil), uygulama biçiminden (söz) ayırmıştır.²⁵

Saussure, dil ve söz arasında kesin bir seçim yaparak dilbilimin hedefinin dil olması gerektiğini savunur. Bu seçim, dilbilim dışındaki alanlarda sürdürülen yapısalcı çalışmaların da çıkış noktasını belirler. Yapısalcı çözümlemecinin amacı gözlemlediği "olay"dan ('söz'den) yola çıkarak olayı biçimlendiren temel dizgeye ('dil'e) ulaşabilmektir.

2. Eşzamanlı* / Artzamanlı* yaklaşım- Saussure dilbilim çalışmalarına ilişkin ikinci önemli ayrımı eşzamanlılık ve artzamanlılık kavramlarıyla belirler.

Saussure'e göre dil iki ayrı yaklaşımla incelenebilir; eşzamanlı ve artzamanlı yaklaşımlardır bunlar.

Eşzamanlı dilbilim, bir dilin "tüm durumu"nın tek bir zaman düzlemi üstünde incelenmesi, dildeki zamandaş öğeler arasında söz konusu olan bağıntıların belirlenmesidir. Sözelimi, 1071 Alpaslan dönemi Türkçesi, 1453 Fatih dönemi Türkçesi, 1923 Cumhuriyet dönemi Türkçesi gibi belirlemeler bu dönemlerin herhangi birinde kullanılan Türkçeye eşzamanlı bir yaklaşımı göstermektedir.

Artzamanlı dilbilim ise dilin belirli bir ögesinin zaman içinde incelenmesi, sözelimi, zaman içinde bir ögenin yerine başka bir ögenin geçme olgusunun belirlenmesidir. Aşağıda görüldüğü gibi,

edgü 8. yy.

eygü 12.yy.

eyü 13.yy.

eyi 18.yy.

iyi 20. yy.

sözcüklerinin tarih ve zaman akışı içinde ele alınarak incelenmesi art-zamanlı bir yaklaşımı göstermektedir.²⁶

Böylece eşzamanlı dilbilim dilin dural yönünü, dilin belirli bir zaman içindeki "durumu"nu ele alırken, artzamanlı dilbilim dilin öğelerinin tarihsel gelişim içinde çeşitli dönemlerdeki evrim aşamalarını incelemeyi amaçlar. Bu iki yaklaşım birbirinden kesinlikle ayrılmalıdır, çünkü artzamanlı bakış açısı, belirli durumlarda, dile olan eşzamanlı yaklaşımın sağlıklı sonuçlar vermesini engelleyebilir.²⁷

Dili karşıtlık ilişkileri üstüne kurulmuş bir dizge olarak tanımlayan Saussure, eşzamanlı yaklaşımın birincil önemini vurgular; çünkü dilin yapısı eşzamanlıdır ve dil dizgesindeki bağıntılar eşzamanlı bir bağımlılık içindedirler. Saussure'e göre "artzamanlı bakış açısını benimseyen dilbilimci dilin kendisini değil, onu değiştiren olaylar dizisini görür."²⁸

Saussure'ün dile ilişkin artzamanlı ve eşzamanlı olgular arasında yaptığı ayrım ve dizge anlayışı bağlamında eşzamanlı yaklaşıma tanıdığı öncelik yapısal çözümlemenin de temel ilkelerinden birini oluşturur:

Yapısal çözümleme artzamanlı yapılar değil, belirli bir zaman birimi içindeki bağıntılar üstünde yoğunlaşmaktır.

Tarih belirli bir dizgenin özgül gelişme kipi olarak görülür; tarihin evrimsel ya da artzamanlı özelliğinin açıklanabilmesi için önce şimdiye ilişkin ya da eşzamanlı özelliğinin tam olarak değerlendirilmesi gerekir ...eşzamanlı yapıyı tarihsel süreç değil, belirli bir zaman düzlemi içinde var olan yapısal bağıntılar ağı belirler.

Bu bakımdan yapısalcılık 'tarihten bağımsız' olmaktan çok 'zamandan bağımsız' olma özelliği taşır.²⁹

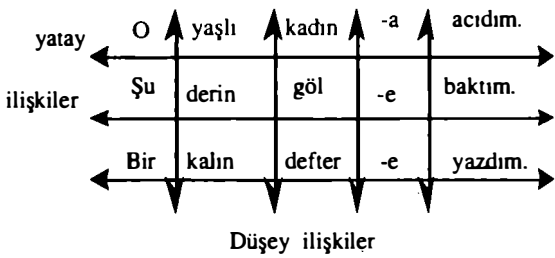
3. Dizimsel* /Dizisel* Bağıntılar - Saussure dil dizgesi içinde iki çeşit bağıntıdan söz eder: dizimsel ve çağrışımsal* bağıntılar. Saussure'ün verdiği örneğe göre 19 sayısı dizimsel olarak 10 ve 9 sayılarıyla, çağrışımsal olarak da 18 ve 29 sayılarıyla karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi içindedir.³⁰ Dizimsel bağıntı tümce içindeki her sözcüğün kendisinden önce ve sonra gelen sözcüklerle olan çizgisel (yatay) ilişkisini ve çizgi içindeki konumunu belirler. Belirli bir tümce içinde kullanılmayan, ancak, kullanılmış olan özgül bir sözcükle aynı görevsel niteliği taşıdığı için o sözcük yerine kullanılabilecek olan sözcükler -yerine kullanılmadıkları sözcüğün anlamını belirlemeye yardımcı oldukları için- dilin çağrışımsal (düşey) bağıntılarını oluşturur. Her sözcüğün üç çeşit çağrışım alanı vardır:

- a) sözcükler arasındaki biçimsel çağrışımlar (dal, döl, dil, dol, dul);
- b) içlemler* arasındaki anlam çağrışımları (sevmek, hoşlanmak, tad almak, tutulmak);
- c) aynı sözcük ailesinin üyeleri arasındaki biçim ve anlam çağrışımları (yazı, yazar, yazmak, yazgı, yazın).³¹

Saussure'ün dil öğelerinin düşey bağıntılarını betimlemek için kullandığı "çağrışımsal" sözcüğü yerine, Kopenhag Okulu dilbilimcilerinden Hjelmslev, Türkçede "dizisel" sözcüğüyle karşılanan "paradigmatique" sözcüğünü kullanmıştır; ve dizisel/dizimsel sözcükleri, dizisel/dizimsel yapı, dizisel/dizimsel bağıntı, dizisel/dizimsel bilinç, dizisel/dizimsel yaklaşım, dizisel/dizimsel çözümleme biçiminde, yapısalci çalışmalarda çok sık başvurulan temel terimler olarak kullanılmıştır.

Herhangi bir dizgenin çözümlenmesi o dizgenin öğeleri arasındaki dizisel ve dizimsel bağıntıların belirlenmesini gerektirir. Tümce içinde yer alan bir sözcüğün anlamı önce tümcedeki öteki sözcüklerle ve oluşturduğu dilbilgisi birimleri ile olan bağıntısıyla (dizimsel bağıntı),

sonra da aynı dilbilgisi birimi içinde onun yerine geçebilecek tüm öteki sözcüklerle olan bağıntısıyla (dizisel bağıntı) belirlenir; yatay ve düşey ilişkiler aşağıdaki çizgede bir arada gösterilmiştir: ³²



Yapısal çözümlemede dizisel ya da dizimsel yaklaşım birçok yapısalcı kuramcı ve uygulamacının çalışmasında yansımaktadır.

4. Gösteren* / Gösterilen*; Gösterge* Saussure'e göre dilsel yapıların temel ögesi "gösterge"dir; dil göstergesi bir "biçim" olan işitimi imgesiyle, "anlam" belirleyen bir kavramın birlikte oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak tanımlanır.³³ Saussure göstergeyi oluşturan iki öğeden işitimi imgesine "gösteren", kavrama ise "gösterilen" adını verir. Sözelimi, herhangi bir dilde söylenen "ağaç"sözcüğü "gösteren", bu sözcüğün anlıkta uyandırdığı "ağaç" kavramı ise "gösterilen"dir; herhangi bir dilde söylenen "ağaç" sözcüğüyle, anlıkta uyandırdığı "ağaç" kavramı, birlikte "ağaç" dediğimiz göstergeyi oluşturur.³⁴

Saussure, gösteren ve gösterilen (biçim-içerik) arasındaki bağıntıyı şu ünlü benzetmesiyle açıklar:

Dil bir kağıda benzetilebilir. Düşünce kağıdın ön yüzü, ses ise arka yüzüdür. Kestiniz mi ikisi de kesilir. Dilde ne ses düşünceden ne de düşünce sestten ayrılabilir.

*Dilbilim bu iki düzeye bağlanan öğelerin birleştiği sınır bölgesinde yer alır. Bu birleşim bir söz değil, bir biçim yaratır.*³⁵

Saussure'ün dil göstergesini betimleme yolunda yaptığı gösteren/ gösterilen ayrımı yapısalcı çalışmalarda önemli bir yer tutar.

C- Göstergebilim*

Saussure yukarda açıkladığımız kavramlar ışığında dilbilimsel yaklaşımını açıklarken "göstergebilim"den de söz eder:

Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazıyla, sağır dilsiz alfabesiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin bil-dirişim belirtgeleriyle...karşılaştırılabilir.

Demek ki göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir. Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim...diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize...Dilbilim bu genel nite-likli bilimin bir bölümünden başka birşey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek... Hiçbir şey göstergesel sorunun öz niteliğini dilden daha iyi ortaya ko-yamaz. Ama bu sorunun uygun biçimde ortaya konulabilmesi dilin kendi içinde incelenmesini gerektirir.³⁶

Saussure böylece -dilbilimin dili incelediği gibi- tüm gösterge diz-gelerini inceleyecek genel bir bilim dalının oluşması yolunda bir öneri getiriyordu. Bu öneri doğrultusunda çalışan kuramcılar Saussure'ün "gösterge" kavramını, yalnızca dil için değil, bir bildiri ileten her nesne ya da dizge için de geçerli sayılabileceği bir biçimde genişleterek tanımladılar. "Gösterge" kavramına en geniş tanımla-yan Umberto Eco, "bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şeydir" diyor.³⁷

Göstergenin, dili de içine alan genel konumuna açıklık getirmek için çoğu araştırmacılar Amerikalı düşünür C.S. Peirce'in (1839-1914), Saussure'den bağımsız olarak, hemen hemen aynı yıllarda yapmış olduğu sınıflandırmaya başvurmuştur. Peirce'e göre üç çeşit

gösterge vardır: imge,* belirtge* ve simge*.³⁸ Bu üç çeşit göstergeden her biri bir gösteren (biçim) ve bir gösterilenden (anlam) oluşur.

1. İmge, gösterenle gösterilenin çok yakın benzerlik taşıdığı bir göstergedir. (Sözgelimi bir resim (gösteren) ve resimdeki insan (gösterilen) arasında imgesel bir ilişki vardır.)

2. Belirtge, gösterenin gösterilenle bir neden sonuç ilişkisi içinde olduğu göstergedir. (Sözgelimi, duman (gösteren) ateşin (gösterilen) varlığını belirten bir göstergedir.)

3. Simge, gösterenin gösterilenle nedensiz ve / ya da kurumlaşmış bir ilişki içinde olduğu bir göstergedir.³⁹ (Sözgelimi, "ağaç" kavramıyla (gösterilen) herhangi bir dildeki "ağaç" sözcüğü (gösteren) arasında ne bir benzerlik ne de bir neden - sonuç ilişkisi vardır. Söz konusu ilişki nedensiz ve kurumlaşmış olduğu için yalnızca simgeseldir.)⁴⁰

Göstergebilimcinin çalışma alanı ne imgesel gösterge ne de belirtge- sel göstergenin içerdiği neden-sonuç ilişkisidir. Göstergebilimcinin araştırma alanı belirli bir gösterenle gösterilenin -doğal olarak açıklanabilecek hiçbir neden olmayışına karşın- aralarında bir ilişki kurdukları simgesel göstergedir; amacı ise bu çeşit göstergelerin gerisinde yatan, kendi içinde tutarlı dizgeyi açıklayabilmektir.⁴¹

Saussure'ün öngördüğü "göstergebilim" zamanla "tasarı" düzeyinden çıkarak, kültür alanına giren bütün davranış ve uğraşları inceleyen bir dal durumuna gelmiştir. Sahnede aktörlerin, iş hayatında kişilerin duruş ve jestleri, folklor, mitoloji, reklâm, sanat gibi birbirinden ayrı kolları, anlam yaratan bütün belirtge dizgelerini kapsamına alan bir dal.⁴²

Göstergebilimsel çözümlemenin gündelik yaşama ilişkin en çarpıcı örneklerini ünlü Fransız yazar eleştirmen Roland Barthes⁴³ gerçekleştirmiştir. Barthes "giyim kuşam" diline ilişkin olarak yaptığı çözümlemede⁴⁴ göstergesel dizgeyi, Saussure'ün dil çözümlemesinde öngördüğü dizimsel (yatay, sözdizimsel) ve çağrışımsal (dizisel, düşey) eksenlerde yer alan öğelerle belirler: dizisel eksen, dil dizge-

sinde aynı söz birimi içinde yer alan birbiri yerine geçebilecek öğeler (şapka, bere, kasket, kukuleta), dizimsel eksenini ise öğelerin bir tümce oluşturacak biçimde yanyana dizilme (şapka, gömlek, pantolon, çizme) işlemi oluşturur.

Bu dizge içinde belirlenen dizisel öğelerin bir ya da birkaçının ya da hepsinin yerini aynı diziden başka öğelerin alması yoluyla (bere-yelek- etek- bot ya da kasket- kazak- şort- sandal gibi) "moda değişikliği" gerçekleştirilmektedir.

Barthes'in "giyim kuşam" modasına ilişkin çözümlemesi yalnızca bir düşünsel alıştırmaya ya da gündelik yaşama ilişkin bir dizgeyi açıklama düzeyinde kalmaz. Modanın nesnesi, hem "yüksek sosyete"nin hem de "moda"nın gösterenidir. Giyilen her parça hem zengin sınıfıyla özdeşleşme avuntusunu hem de "modaya uygun olma" dürtüsünü gerçekleştirme yolunda işlev görmektedir.⁴⁵

Barthes'e göre her gösterge üç çeşit ilişkiden oluşur: a) göstereni gösterilene bağlayan bir iç ilişki: simge (haç, Hristiyanlığı simgeler); b) göstergeyi içinde yer aldığı özgül bir göstergeler dağarcığıyla birleştiren ve dizgesel, dizisel özellik taşıyan bir dış ilişki (kırmızı, sarı, yeşil); c) göstergeyi söylem* içinde kendinden önce ve sonra gelen göstergelere bağlayan dizimsel özellikli bir başka dış ilişki (kazak ve deri ceket giyilmesiyle bu iki giyim öğesi arasında kurulan geçici ama anlamlı ilişki).⁴⁶

P. Guiraud ise gösterge dizgeleri oluşturan şifreleri ikiye ayırır:

a) Teknik nitelikli şifreler. (Sözgelimi "trafik ışığı" dizgesi içinde kırmızı, yeşil ve sarı renkler birer şifre oluşturmaktadır.)

b) Sanat yaratımında kullanılan şifreler. Bu ikinci çeşit şifrelerde, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki çok daha sezgisel, çapraşık ve öznel; kısacası, iletilen anlam bir bakıma şifrelenmiştir. Kurumlaşmış anlam ilişkilerinin geçerli olmadığı, simgesel ilişkinin karmaşık olduğu ve gösterenin "yoruma açık" olduğu bu çeşit şifrelerde bir gösteren (biçim) birden çok gösterileni (kavramı) çağrıştıracaktır. Sanat ve yazın alanında yeni anlamlar bu çeşit göstergeler yoluyla üretilir.⁴⁷ Sanat yapıtlarında amaçlanan,

çözülmesi zor ya da kolay bir sürü göstergeden oluşan tüm anlamı dile getiren gösterge dizgesini ortaya çıkarmaktır.

Bu noktada, temelinde Saussure'ün ana kavramlarının yattığı "yapısalcılık" ve "göstergebilim" birleşmekte ve bir bakıma eşanlamlılık kazanmaktadır. İki terim arasındaki ayrılığı ise J. Culler şöyle açıklar:

Yapısalcılık terimi belirli bir grup Fransız kuramcı ve uygulamacısının çalışmalarını çağrıştırır; göstergebilim terimiyse göstergeler üstünde yapılan herhangi bir çalışmayı yansıtır. ⁴⁸

Saussure'ün dile olan yaklaşımı yirminci yüzyıl dilbiliminin genel özelliklerini belirlemede etken olmuştur;

Yapısal dilbilimi, dili, çeşitli öğeleri birbirine bağlı ve önemini dizgenin tümünden alan, yetkin biçimde örgütlenmiş bir bütünlük kabul eder. Dil, genel örgüyü etkilemeksizin hiçbir taş eklenemeyen, taşı kıpırdatılamayan ya da yeri değiştirilemeyen bir satranç tahtası gibi betimlenmiştir. ⁴⁹

Yapısal dilbilimi geliştirme süreci içinde dilciler birbirlerinden yer yer ayrılmışlar ve sonuç olarak yapısal dilbilim görüşü doğrultusunda çalışan belli başlı üç dilbilim okulu oluşmuştur: 1) Prag Okulu, 2) Kopenhag Okulu, 3) Amerikan Okulu.

1. Prag Okulu

Prag Okulu dilbilimcileri dilin ayrılıklar üstüne kurulmuş bir dizge olduğu düşüncesinden yola çıkarlar. Çalışmalarını özellikle, sözcükleri kuran seslerin birbirinin yerine geçerek anlam ayrılığı oluşturma görevi taşıması üstünde yoğunlaştıran Prag Okulu dilbilimcilerinin yapısalcılık anlayışına görevselcilik* de denilmektedir. Prag Okulu'nun en önemli dilbilimcilerinden Trubetzkoy bu görevselci yaklaşımı sesbilimi* alanında uygulamıştır. Bu okulun çalışmalarının ürünü olan "anlam ayırıcı ses" (phoneme) kavramı ("hasta" ve "pasta" örneklerindeki "h" ve "p" sesleri gibi) yapısalcı çalışmanın yöneldiği başka alanlarda, özellikle yazınsal yapıların çözümlenmesinde önemli bir anahtar -kavram oluşturur.

2- Kopenhag Okulu

Akla hemen ünlü dilbilimci Hjelmslev'i getiren Kopenhag Okulu, Saussure'ün "gösterge" ve "dizge" kavramlarından yola çıkar ve dili göstergelerden oluşan bir dizge olarak ele alır. Glösmatikçiler adıyla da anılan Kopenhag Okulu dilbilimcileri dili "töz"den değil "biçim"den oluşan matematiksel bir dizge olarak kavrayarak, tıpkı matematik gibi soyut bir dil örgüsü yaratma ve tüm dilleri açıklayacak genel bir yapı oluşturma amacını güderler.

3- Amerikan Okulu

Amerikan Okulu ise dili, kendi içindeki ölçülere göre ve kendisi için inceleme amacını güder. Amerikan Okulu bu bakımdan - Saussure'den esinlenmiş olmamakla birlikte- Saussure'ün dile olan yaklaşımını sürdürür. Bu okulun ele aldığı Kızılderili dillerinin tarihsel gelişimine ilişkin belgelerin bulunmayışı dilbilimcilerin dile eşzamanlı bir yaklaşımla bakmalarını zorunlu kılmıştır; bu dillerin eşzamanlı özelliklerinin betimlenmesi amacına yönelen Amerikan Okulu'nun çalışmalarına "betimleyici* dilbilim" adı da verilir.⁵⁰

Dilbilime Bloomfield'in çalışmalarıyla önemli katkılar bulunmuş olan Amerikan Dilbilim Okulu'nun, tümceler dizimsel özellikleri üstünde yoğunlaşan ve "anlam"ı bir yana bırakarak biçime yönelen çalışmaları dizimbilimde* yeni görüşlere olanak sağlamıştır.⁵¹

Amerikan yapısalci dilbilim okulunun çalışmalarında eksik kalanları doldurma yolunda önemli bir atılım yapan N. Chomsky ise kendisinden önce gelen bir bölüm dilbilimcinin başlattığı üretimsel dilbilim akımının olgunlaşmasını sağlamış ve dilbilimde Saussure'den sonraki en önemli gelişme gerçekleştirilmiştir.

Chomsky dile Saussure'ün "dil" ve "söz" kavramlarına çok yakın bir bakış açısından yaklaşır. Chomsky'ye göre anadilini öğrenen insan, annesinden, çevresinden duya duya, anadilinde sözleri öbekleştirme yollarını, sözdizimi örgüsünü kavramış olur; anadilinde sonsuz sayıda sözcük öbekleri üretebilme yeteneğini elde eder. Dildeki

kalıplaşmaları, kuralları, kısaca insanın konuştuğu dil üstündeki bilgisini Chomsky "dil yeteneği"* (edinç) terimiyle belirler.⁵² Kişinin bireysel dil kullanma eylemine de "dil kullanımı"* (edim) adını verir Chomsky. Dil yeteneği (dil) kurallarla belirlenir ve görevseldir; dil kullanımı ise davranışsal bir özellik taşır ve görevsel değildir.⁵³ (Sözgelimi "Bahçeye çadır kuruldu" tümcesini belirleyen kurallara göre "Eve kömür taşındı", "Yüreğime su serpildi", "Ahmet'e hesap verildi" çeşidinden yüzlerce tümce üretilebilir.)

Dili dizimsel özellikleri içinde ele alan Chomsky'nin çalışmaları üretimsel* ve dönüşümsel* bir dil kuramı oluşturmaya yönelir. Chomsky her tümce için bir derin yapı* bir de yüzeysel yapı* öngörür. Derin yapı tümcenin anlamının belirlediği soyut, temel biçimdir. Yüzeysel yapı ise derin yapıda varolan anlamın açıklanış biçimi, sese, sözcüklere dökülerek gerçekleştirilmesidir.⁵⁴ (Sözgelimi, "Ayşe'nin yitirdiği kitabı Ahmet bulmuş" tümcesi derin yapıda iki ayrı anlamdan oluşur: a) Ayşe kitabı yitirmişti; b) Ahmet onu buldu. Aynı anlam yüzeysel yapıda şu tümceyle de dile getirilebilir: "Ayşe'nin yitirdiği kitap Ahmet tarafından bulundu." Böylece aynı derin yapıda bulunan iki yüzeysel yapı söz konusudur ve ikinci tümce ilk tümcenin bir dönüşümüdür.* Dönüşüm, "belli derin yapıların değişik yüzeysel yapılar biçiminde anlatım bulmasıdır."⁵⁵)

Üretimsel dilbilimde -dildeki aynı türden bütün tümceleri kapsayan bir çerçeve gerçekleştiren- yapılar dilin gerçek yapısını ortaya koyan dizgelerdir. Sözgelimi "bir ay önce" kalıbından üretilen "bunca acıdan önce" sözü daha önce hiç kullanılmamış olsa bile, yapısının belirleyici niteliği nedeniyle kolayca anlaşılabilir.⁵⁶

Chomsky'nin dilbilimde gerçekleştirdiği aşama aynı zamanda Saussure'den bu yana dilbilim alanında yapılan en büyük sıçramayı da göstermektedir. Michael Lane'in deyişiyle "Saussure'ün yapısalcılığı melde duraldır."⁵⁷ Oysa Chomsky'nin yaklaşımı bir devinim, bir üretkenlik içerir. Böylece Chomsky'nin dilbilim alanına getirdikleri, Piaget'nin, "yapı" olgusuna ilişkin açıklamasını dilbilim alanında da tam anlamıyla geçerli kılmaktadır. Piaget'ye göre bir yapı şu üç

özelliği taşır: a) bütünlük, b) dönüşümcülük, c) kendi kendini düzenleme. "Bütünlük", yapının kendi yasalarıyla saptanmış iç tutarlılığını, "dönüşümcülük", aynı yapı içinde yeni anlatımlara dönüşebilecek bir üretkenliği, "kendi kendini düzenleme" de, dönüşüm işlemlerini geçerli kılmak için yapının kendi kuralları dışında hiçbir şeye başvurmayışını vurgular.⁵⁸

Yapısalcılığa kaynak olan "dilbilim örneği"ni kavramlar ve uygulama yöntemleri açısından özetledikten sonra, yapısalcılığın özünü en iyi yansıtan tanımı verebiliriz:

*Yapısalcılık, yirminci yüzyıl başlarında Saussure'le kendi yöntemini geliştiren, güvenilir sonuçlar alma yolunu tutan dilbilimi bir örnek bilim sayma akınıdır.*⁵⁹

YAPISALCILIĞIN OLUŞUMU

Yapısalcılığın bugün çeşitli uygulama alanlarında yansıyan genel tarihsel oluşumunda üç belirleyici etken söz konusudur. Saussure, Rus biçimselcileri ve Prag Okulu. Saussure'ün çalışmasına daha önce yer verildiğinden, bu bölümde Rus biçimselcilerinin ve Prag Okulu'nun çalışmalarının kısaca tanıtılmasına çalışılacaktır.

•

RUS BİÇİMSELÇİLİĞİ*

Saussure'ün çalışması nasıl yapısalcılığın dilbilimden kaynaklanan genel özünü belirliyorsa, Rus biçimselciliği de yazın alanında yapısalcılığın çıkış noktasını belirler.

Rus biçimselciliği 20. yüzyılın ikinci on yılı içinde Rusya'da oluşan ve politik nedenlerle 1920'lerde sona erdirilen bir yazınsal eleştiri akımının adıdır. Bu akım 1965'te Tzvetan Todorov'un, Rus biçimselcilerinin yazılarından oluşan *Théorie de la Littérature* (Yazın Kuramı) adlı kitabının Paris'te yayımlanmasıyla yeniden güncellik ve etkinlik kazanmıştır.

Rus biçimselciliği yazın alanında bir yüzyıla yakın bir süredir sürdürülmekte olan toplumsal ve simgeci bakış açısına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Rus biçimselcileri, kendilerinden önce akademik araştırmaların çıkış noktasını oluşturan estetik, ruhbilimsel ve tarihsel ölçütlere karşı çıkıyor ve felsefe çıkışlı estetik kuramlarından ve tarihsel kuramlardan bağımsız, yazın yapıtının yalnızca kendisi için incelendiği bir eleştirel yaklaşım getirmek istiyorlardı.⁶⁰ Simgeci ve biçimselci yaklaşımlar arasındaki kavga ise eleştiri ilkeleri arasındaki uzlaşmazlıktan kaynaklanıyordu. Simgeci yaklaşımı geçerli olamayacak oranda izlenimci ve öznel bulan biçimselciler, nesnel ilkeler üstüne kurulmuş bir eleştiri yaklaşımı oluşturmak amacını güdüyorlardı.⁶¹ Bu nedenle de, tıpkı Saussure gibi, incelemenin özgül nesnesini başka alanların nesnelerinden ayırdılar ve eşzamanlı bir yaklaşımla çabalarını yalnızca yazın'ın yazınsallığı*, şiirin şiirselliği (yazın yapıtının özgül nitelikleri) konusunun incelenmesi üstünde yoğunlaştırdılar.⁶²

Rus biçimselcileri yazın tarihini devinik ve kendine yeterli bir dizge olarak ele aldılar; yazını yaratan yazındı yalnızca; yazın tarihinin başvurduğu köktenci kavramları (yazarın yaşamı, yapıt üstünde etkinliği olan toplumsal, ekin sel olgular) bir yana bıraktılar. Ancak, köktenci tarih anlayışını dışlarken tarihi dışlamadılar. Bireysel yapıtı tarihle bütünleştirerek yapıtın sanatsallığını tarihe dayandırdılar.⁶³ Biçimselcilerin tarihi tümüyle yadsımayışının yararlarını R. Scholes şöyle dile getiriyor:

*Biçimselcilik sanatın artzamanlı boyutunu tümüyle dışlamamakla, yapısal dilbilimin dönüşüm olgusuna açılmasını sağlamıştır.*⁶⁴

Rus biçimselci kuramında yazın tarihi "yasallaşmış biçim"*lerin zaman içinde aşınma sürecini gösterir. "Yeni biçim" yasallaşmış biçimden uzaklaşmasıyla, "yasallaşmış" biçime karşıt olan özellikleriyle belirlenir. Yeni biçimin ortaya çıkışı yasallaşmış biçimden bir sapmayı gösterir; bu anlamda "yeni biçim" ve "yasallaşmış" biçim eytişimsel* bir ilişki içindedir. "Yasallaşmış" biçimlerin tutsağı olan okur ya da eleştirmen "eski biçim"den sapma yoluyla oluşturulan "yeni biçim"i değerlendiremez.⁶⁵

Rus biçimselciliğinin önde gelen yazarlarından Viktor Shklovsky, biçimselcilerin sanat yapıtında biçime ağırlık tanıma nedenlerini, simgeci akımın "sanat imgelerle düşünmektir" deyişine karşı çıkararak açıklar. Shklovsky'ye göre, daha önce birçok kez algıladığımız nesneleri -tanıdığımızı var sayarak- yüzeyden algılamaya başlarız bir süre sonra; bir başka deyişle, önümüzde duran nesneyi gördüğümüzü sanırız ama görmeyiz. Bu yüzden de o nesne üstüne birşey söyleyemeyiz; kısacası nesnenin içeriksel boyutlarını gitgide kısıtlarız. Oysa nesne, sanat yoluyla, alışlagelmiş yüzeyden algılamamanın ötesindeki gerçekliğini duyurabilir bize. Sanat, nesneleri tanımamız için değil "görmemiz" için, "taşı daha taş kılmak" için vardır; bu da bir içerik değil, bir biçim sorunudur.

Shklovsky nesnelerin gerçekliğinin sanat yoluyla duyurulması için gerekli iki yaklaşımdan söz eder; biçime ağırlık kazandırılmasıyla algılama sürecini uzatmak ve nesneyi, algılayana "yabancı kılma" yoluyla, nesnenin ilk kez görülüyormuşçasına algılanmasını sağlamak.⁶⁶ Shklovsky bu iki yaklaşımın en başarılı uygulamasını İngiliz romancı Laurene Sterne'ün, *Tristram Shandy* adlı yapıtında gerçekleştirdiğini söyler. Sterne bu romanında okurun yasallaşmış biçimleri algılama alışkanlığından gelen geleneksel beklentileri sürekli yıkarak, okurun getirmek istediği geleneksel tepkileri bozarak, yapıtının kendi istediği biçimde algılanmasını sağlar.

Özetlemek gerekirse, Shklovsky'ye göre sanatçı dünyayı algılama biçimimizi yeniden biçimlendirmeyi, böylece dünyayı yarım yamalak tanıyacağımıza, gerçekten görmeyi öğrenmemizi sağlar. Sanatın biçimleri ise ancak sanatın yasalarıyla açıklanabilir.⁶⁷

Böylece Rus biçimselciliğinde yeni bir anlam kazanır "biçim"; yalnızca içeriğin kılıfı değil, kendi bütünlüğü olan, kendi adına incelenebilecek bir olgudur.⁶⁸ Biçimin önemini, Rus biçimselcilerinden B. Eichenbaum anlatı* türü bağlamında şöyle açıklar: "Olay örgüsünün kuruluşu biçimselci incelemenin doğal konularından biridir; çünkü olay örgüsü anlatı eyleminin temel özelliğini oluşturur."⁶⁹ Öykü, anlatının yalnızca hammaddesidir; olay örgüsü ise anlatının özel bir

biçimlendirilişidir. Öyküdeki olayları (içeriği) seçen ve düzenleyen olay örgüsüdür (biçimdir). Kısacası içerik ve biçim bütünü birbirinden ayrılmaz öğeleridir.⁷⁰

Bir başka Rus biçimselcisi, B. Tomashevsky ise bir yapıtı oluşturan izleklerin incelenmesi konusuna eğilir. Bu yazara göre yazın yapıtının incelenmesi, yapıtın izleksel öğelerine indirgenmesiyle ve izleksel malzemenin daha öte indirgenemeyecek öğelerinin belirlenmesiyle gerçekleştirilir.⁷¹

Rus biçimselcilik akımı, yazın yapıtının eleştirisi bağlamı içinde ortaya atılan soruların yanıtını bulamadan sona ermiştir. Ne ki, Rus biçimselcileri etkin oldukları süre içinde, yazın yapıtını kendi içinde inceleme ilkesiyle, yazın yapıtının biçimsel yanını vurgulamalarıyla ve incelemede önerdikleri yapıtı izlekler birimlerine indirgemec gibi yöntemlerle Saussure'le hemen hemen aynı zamanlarda ve ondan bağımsız olarak yapısalcı yaklaşımın kimi temel ilkelerini yazınsal eleştiri alanına sunmuşlardır. Terence Hawkes'a göre biçimselci eleştiriye oluşturan ve onu yapısalcılığa bağlayan, yazın'ın bir çeşit "dil", kendi kendini yöneten, iç tutarlılığı olan, kendini sınırlayan, kendini düzenleyen ve açıklayan bir yapı olarak kavranmış olmasıdır. Biçimselci yaklaşımın nesnesi olan yazınsal dizge, Saussure'ün kullandığı anlamda "dil", bireysel yazın yapıtı ise yazın yasalarına göre üretilmiş "söz"dür.⁷² (Biçimselci eleştirinin görevi ise bireysel yapıtın genel yazınsal dizge içinde ürettiği yeni değişkenleri algılamak ve açıklamaktır.⁷³)

Rus biçimselcilerinin ortaya attığı, yapısalcı olarak nitelenebilecek yazınsal yaklaşım, söz konusu akım Rusya'da sona erdikten sonra "Prag Okulu" çevresinde geçerlik bulmuştur.

PRAG OKULU

1928-48 yılları arasında Çekoslovakya'nın Prag kentinde oluşturdıkları çevrede bir araya gelen dilbilimciler, yazın, tiyatro,

müzik kuramcıları, sanat incelemesine yönelen ilk dizgesel yapısalıcı - göstergebilimsel yaklaşımı oluşturdular. Çalışmalarını önce şiir ve yazın sorunları üstünde yoğunlaştıran Prag Okulu yapısalcıları daha sonra ilgi alanları içine tiyatroyu, sinemayı, görsel sanatları, müziği de kattılar.

Prag Okulu'nun önde gelen kişilerinden Jan Mukarovsky, Prag yapısalcılığının kaynaklarını sıralarken dilbilim alanında Saussure'ün, yazın kuramı alanında ise Rus biçimselcilerinin büyük etkisinden söz eder.⁷⁴ Bu ikinci etkinin oluşumunda başlıca etken Rusya'dan gelip Çekoslovakya'ya yerleşen ve Prag okulu çevresinde toplanan Rus biçimselcileridir. Bu kişilerin başında Trubetskoy, S. Karçevki ve Roman Jakobson gelmektedir. Böylece yapısalcılığın oluşumunda birincil önem taşıyan üç temel kaynak aynı çatı altında buluşarak etki-leşim yoluyla günümüze dek ulaşan yapısalcılık akımının temel ilkele-rini belirlemiştir.

Tahsin Yücel, Saussure, Rus biçimselcileri ve Prag Okulu'nun ortak yönelişlerini altı ilkede özetliyor:

1. Nesnenin kendi kendinde ve kendi kendisi için incelenmesi.
2. Nesnenin, öğeleri arasındaki bağıntıların bütünü olan bir dizge, bir yapı olarak ele alınması.
3. Bir dizge içinde her zaman işlevi (görevi) göz önüne alma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluğunun sonucu olarak nesnenin artzamanlılık içinde değil, eşzamanlılık içinde ele alınması.
4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim gibi sorunlara ancak nesnenin eksiksiz bir tanımı ve betimlemesi yapıldıktan sonra ve ikincil nitelikte yer verilmesi.
5. Nesnenin kendi kendinde ve kendi kendisi için ele alınmasının sonucu olarak, doğa ötesel değil, maddeci, özdekçi bir tutum izlenme-si.

6. Bütün bu çabaların, *felsefi, siyasal ya da yazınsal bir öğreti değil, tutarlı bir yöntem oluşturmaya yönelmesi*.⁷⁵

Yapısalcılık alanında yapılan çalışmaların temelinde bu değişmez ilkeler yatmaktadır.

ROMAN JAKOBSON

Rus biçimselcilerinden Roman Jakobson Rus biçimselciliği ile yapısalcılık arasında köprü kuran kişidir. Jakobson 1920'de Prag'a yerleşmiş ve orada biçimselcilikten yapısalcılığa geçmiştir.

Jakobson'un kuramsal açıklamaları ve uygulamaları yapısal dilbilim yöntemlerini şiir diline uygulayan yapısalci çalışmaların kaynağını oluşturur.⁷⁶ Çalışmalarını daha çok sözlü sanatın (şiir, destan, halk masalı) sessel ve anlamsal özellikleri üstünde yoğunlaştıran Jakobson, ortaya koyduğu "sözlü iletişim" kuramıyla "konuşma"nın anlamını belirleyen tek etkenin iletinin kendisi olmadığını ileri sürerek sözlü iletişimde söz konusu olan altı etkeni Prag dilbilim okulunun görevselci yaklaşımı doğrultusunda altı görevle belirler; bu altı görev yoluyla epik şiirin, lirik şiirin, halk masalının birbirinden ayrılan ileti biçimlerini açıklar.⁷⁷

Jakobson şiir incelemelerini ses ve sözcük düzeyinde koşutluk, bakışlımlılık*, karşıtlık, yöneleme gibi dilsel kullanımların yapıta getirdiği estetik ya da anlamsal zenginlik üstünde yoğunlaştırır; ve şiirdeki bu çeşit kullanımların oluşturduğu örüntüyü* sözbirimsel öğelerin ulamlara* bölündüğü dağılımsal* bir yaklaşımla inceler.⁷⁸ Koşutluk, bakışlımlılık, karşıtlık, yineleme gibi kullanımlar, daha sonra göreceğimiz gibi, yazınsal yapının yüzeysel yapısından derin yapısına ulaşmada önemli ipuçları oluşturmaktadır.

Jakobson'a göre yazma olayı yazarın iki eylemiyle gerçekleşir: yazar geniş bir dilsel alandan sözcüklerini seçer ve bu sözcükleri birleştirir. Sözcük seçimi dilin dizisel ve dizimsel eksenleri üstünde yapılır. Jakobson'un "deyim aktarması"* ve "ad aktarması"*⁷⁹ adını verdiği söz sanatı sayılabilecek "anlam olayları"⁸⁰ yazarın yaptığı sözcük seçimlerinin temel kaynaklarını oluşturur.

Deyim Aktarması: Bir tümcede, sözgelimi "eylemi" belirleyecek olan sözcük, görevsel olarak birbirinin yerine geçebilecek birçok sözcük arasından seçilir; bu nedenle birbirinin yerine geçebilecek sözcükler dilin düşey (dizisel) ilişkiler eksenini üstünde yer alır. "Deyim aktarması" işte bu eksenindeki sözcükler arasında gerçekleşir. "Deyim aktarması aralarında uzak yakın ilgi bulunan iki şey arasında bir benzetme yoluyla ilişki kuran, birinin adını ötekine aktaran bir eğilim, bir dil olayıdır."⁸¹ (Sözgelimi, Atilla İlhan'ın "sokak lambaları öksürüyordu" ⁸² dizisinde "sokak lambası" bir canlı yaratık gibi algılanarak, canlı yaratıklara özgü "ksrmek" eylemini gerçekleştirmektedir; burada canlılara özgü "eylem"den cansız nesnelere özgü "eylem"e deyim aktarması söz konusudur.)

Ad Aktarması: Bir kavramın, ilgili, bağıntılı olduğu bir başka kavramı gösteren sözcükle anlatılması yoluyla "ad aktarması" olayı gerçekleşir. "Shakespeare'i severim," tümcesinde "Shakespeare" sözcüğü "Shakespeare'in yapıtları" anlamında kullanılmıştır ve burada bir "ad aktarması" söz konusudur. Görüldüğü gibi, ad aktarması dilin yatay (dizimsel) eksenini üstünde yer alır.⁸³

Jakobson'a göre yazar "deyim" ve "ad" aktarmaları yoluyla dilin yatay ve düşey ilişkiler ekseninden yaptığı seçmeler, bileşimler ve sıralamalarla kişisel biçemini, sessel, vurgusal, uyaksal, imgesel, anlamsal özelliklerini belirler, sözsel eğilimlerini ve seçimini dile getirir.⁸⁴

Jakobson "deyim aktarması"nın şiirde, "ad aktarması"nın ise düz yazıda nsendiğini* söyler.⁸⁵ Bu iki anlam olayı aracılığıyla yapıtta karınaşık i ilişkiler oluşturulmakta, benzerliklerin vurgulanmasıyla, yineleme yoluyla, sesler, vurgular, imgeler, uyaklar arasında koşutluklar ve eşdeğerlikler üretilmesiyle, dilin biçimsel nitelikleri nsenmekte, iletilmesi amaçlanan göndergesel* anlam geri düzleme itilmektedir.⁸⁶

Jakobson kuşaktan kuşağa sözlü anlatım yoluyla ulaşan halk masallarına da eğilmiştir. Jakobson'a göre bir halk masalının bireysel özelliği değil, toplumsal özelliği baskındır; halk masalı, Saussure'n

kullandığı anlamda "dil"dir; taşıdığı "söz" niteliği (bireysel söyleniş biçimi) belirleyici bir özellik taşımaz.⁸⁷ Jakobson'un bu yaklaşımı insanbilimine yapısalcı yaklaşımı getiren Levi-Strauss'un çalışmalarında da yansımaktadır.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Lévi-Strauss'un yaşamını adadığı çalışmanın özünde insanı anlama kaygısı yatar. Ünlü araştırmacı gerçekleştirdiği tüm çalışmalarda ilk bakışta dağınık ve biçimden yoksun görünen, dilsel olmayan bir olay kütesinden yola çıkarak, birbiriyle ilintisiz olayları ayrı bütünlükler olarak değil de, genel bir dizge oluşturacak, birbirine bağıntılı öğeler olarak inceler.⁸⁸ E. Leach'ın deyişiyle, amacı "insan kafasının ortak bilinçdışını ortaya çıkarmaktır",⁸⁹ çünkü Lévi-Strauss'a göre tüm insan deneyimi ve eylemi, insandaki temel düşünce yapısından kaynaklanır ve bu yapıyla sınırlıdır.⁹⁰

Dış dünyayı duyumlarımız yoluyla tanırız. Algıladığımız olaylar, duyumlarımızın çalışma biçimi ve insan beyninin, gelen uyaranları düzenleme ve yorumlama biçimi doğrultusunda onlara yakıştırdığımız nitelikleri taşırlar. Algıladığımız olguları düzenlerken onları küçük parçalara böleriz ve ulamlara ayırırız. Lévi-Strauss doğayı algılama biçimimizin ve doğayla ilgili olarak oluşturduğumuz ulamların niteliklerinin ve ulamları nasıl biçimlendirdiğimizin incelenmesiyle insanın düşünce düzeneğiyle ilgili önemli bilgiler elde edebileceğimiz inancındadır.⁹¹

İkili Karşıtlıklar

İlk yaratılışında kendisini tüm kendisine benzeyenlerle -hayvanlarla bile- eş gören insanoğlu, yavaş yavaş kendi ayırıcı özelliklerini belirleme yeteneğini geliştirmiştir. Bu aşamada ulamlara ayırmanın ilk ve temel çıkış noktasını ikili karşıtlıklar oluşturur:

1. A, B'den başkadır.

2. A ve B birbirine bağımlıdır.⁹²

Böylece insanoğlu birbirine benzemeyen ama karşılıklı bir bağımlılık içinde olan birimleri birbirinden ayırmıştır.⁹³

a) Doğa düzeyinde ikili karşıtlıklardan oluşan ulamlar: kadın/erkek, sağ el/sol el

b) Doğal ve ekinsel olanı ayıran ulamlar: çiğ/pişmiş, doğa/ekin

c) Ekin düzeyinde ikili karşıtlıklardan oluşan ulamlar: yasak/yasak olmayan, din dışı/dinsel

Totemicilik

İkili karşıtlıklardan yola çıkılarak oluşturulan ulamlar insanın kendisini ve çevresini dile getirme yolunda başvurduğu kullanışlı şifreler oluşturur. İlkel insan kendi ayrıcalıklarını tanımlamak için oluşturduğu ulamlarda hayvan ve bitki türlerini simge olarak kullanmıştır. Totemicilik,⁹⁴ doğal çevreyle toplumsal düzen arasındaki bağımlılığın, ritüel bir anlatımından başka birşey değildir.⁹⁵ Sözgelimi bir klanın başka klanlar içindeki toplumsal düzeyini saptamanın en yalın yolu hayvan toplumlarına ilişkin ulamları, insan toplumları için de kullanılabılır biçimde dönüştürmektedir.

Lévi-Strauss totemcilik konusuna bu bakış açısından yaklaşır. Kendilerini hayvan isimleriyle tanımlayan klanlar, Lévi-Strauss'tan önceki araştırmacıları klana adını veren hayvanla klanın özellikleri arasında bir benzerlik aramaya yöneltmiştir. Oysa Lévi-Strauss, "birbirine benzeyen, benzerlikler değil, karşıtlıklardır," der.⁹⁶ Sözgelimi, hayvan ulamlarından olan "Kartal" ve "Ayı" adlarından amaç, kartal ve ayı toplumlarının hayvan toplumları düzeyindeki karşılıklı ilişkisinin, bu adları alan insan topluluklarında da söz konusu olduğunu belirlemektir. Özetle, A klanı "Ayı" B klanı da "Kartal" adını taşıyorsa, A Klanıyla B Klanı arasındaki ilişki, Ayı ile Kartal arasındaki ilişkinin benzeridir:

A : B : Ayı : Kartal

Burada iki karşıtlık dizgesi arasında bir eşyapılılık*söz konusudur.⁹⁷

Ronald Barthes, Lévi-Strauss'un totemcilik olgusuna yaklaşımını, Saussure'ün öngördüğü dilin dizisel ve dizimsel ilişkileri doğrultusunda şöyle değerlendirir:

*Lévi-Strauss'un totemcilik konusunu yeni bir gözle algılayabilmesinin kaynağı dizisel bilinçliliktir. Simgesel bilinçlilik, gösterenle (totemle) gösterileni (klan) birleştiren benzer özellikleri boyuna arar. Dizisel bilinçlilik ise iki totem ve iki klan arasında, Lévi-Strauss'un deyişiyle bir "eşyapılılık" ilişkisi kurar.*⁹⁸

Kadın Değiştokuşu

Bir toplumda bireyler "değiştokuş" yoluyla iletişim kurarlar; "armağan verme" bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan ilişkiler ağının simgesel bir anlatımıdır.⁹⁹

Lévi-Strauss'a göre "değiştokuş" dizgesinin içinde yer alan ve birincil önem taşıyan dizge "kadın değiştokuşu"nu belirleyendir; çünkü toplumdaki erkek bir başka erkekle ancak kadın dolaşımı yoluyla ilişki kurabilmektedir. Bu nedenle de bir erkeğin kendi kızkardeşiyle evlenmesi ilişki alanını büyütmesine hiçbir katkıda bulunmamaktadır. Bunun sonucu olarak da "eş" ve "kızkardeş" olarak iki kadın ulamı oluşmaktadır.

İlkel toplumlarda "evlilik dizgesi"nin çeşitlemeleri söz konusudur. Sözelimi "genelleştirilmiş değiştokuş" dizgesinde A grubu B grubuna, B grubu C grubuna, C grubu D grubuna kız vermektedir. Böylece daha çok sayıda grup arasında uzlaşma sağlanmakta, daha büyük toplumsal birimler kurulabilmektedir.¹⁰⁰

Toplumsal yapının temelinde yatan kadın değiştokuşu dizgesinin çeşitlemeleri aynı işlevi taşıyan ama birbirinden başka olan öğelerden birinin ötekinin yerini almasıyla gerçekleşir. Ancak, bu çeşitlemelerin

hepsi aynı temel olgudan kaynaklanmaktadır; toplumsal birimin içiçe girmiş ilişkiler desteğiyle yokolmaktan korunması ve sürekliliğin sağlanması.¹⁰¹

Söylenlerin Yapısı

Lévi-Strauss'un en önemli çalışma alanlarından birini de söylenler* oluşturur. Ünlü bilgin, söylenleri evrensel mantığın en duru anlatımı olarak değerlendirir. Söylenlerin bir yığın önemsiz görünen yinelemelerle dolu olduğunu gözlemleyen Lévi-Strauss, bu yinelemelerin altında şifrelenmiş bir ileti yattığı sonucuna varır. Lévi-Strauss'a göre söylen insanlığın bir çeşit ortak düşüdür ve örtük anlamının ortaya çıkarılabilmesi için -tıpkı Freud'un düşleri çözümlediği gibi- yorumlanması gerekir.¹⁰²

Lévi-Strauss söylenleri incelerken yapıntı söylem*'in çözümlenmesinde "dilbilim örneği"nden alabildiğine yararlanmıştır. Söylenleri, simgesel bir anlatım dizgesinin (dil) çeşitlemeleri (söz) olarak görür. Her söylen bir "söz"dür ve "dil"in yapısını ortaya çıkarmada katkısı vardır. Sözgelimi, Sofokles'in "*Kral Oedipus*"u, Oedipus söyleninden (dil) kaynaklanan bir "söz"dür.¹⁰³ Lévi-Strauss, söylenin derin yapısını ortaya çıkarmak için çeşitlemelerden yola çıkar.

Lévi-Strauss'un söylen çözümlemesinde en önemli birimleri "demetler" oluşturur. "Demet" söylen bağlamında aynı görevsel özelliği taşıyan öğelerin toplamıdır.¹⁰⁴ Bir başka deyişle, "demet" bir ilişkinin bir sürü çeşitlemesinden oluşur. Lévi-Strauss'a göre özgül bir söylenin anlamı yatay eksen üstünde gelişen artzamanlı olay örgüsünden çok, genel söylenin düşey eksen üstünde yer alan, biçimsel değişmezlerini oluşturan demetlerde yatar. Bir başka deyişle, "Söylenlerin içeriği bir önem taşımaz... söylenin gerçeği, anlattığı öyküde değil, öğelerinin, birbirleri ve içinde yer aldıkları bütünlü olan bağıntılarındanır."¹⁰⁵

Tek tek yatay eksen üstünde ele alındığında söylenler dizimsel bir özellik taşır; birbirine zincirleme bağlanmış olaylardan oluşan

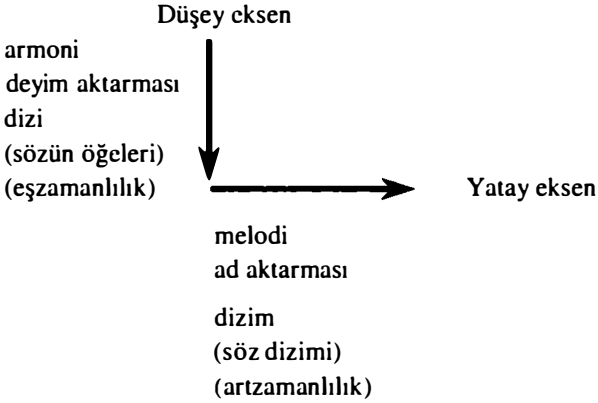
söylenlerde hayvanlar ve insanlar birbirlerinin yerine geçer: doğayla ekin birbirinin içine girmiş gibidir. Bir başka deyişle, yirminci yüzyıl insanının yüzeyden okumakla çözemeyeceği "ad aktarmaları" söz konusudur. söylenler yatay eksenle ele alındığında. Birbirine benzer ayrıntılar ve yinelemeler içeren söylenler düşey eksen üstünde ele alındığında ise ortaya dizisel bir örüntü çıkar. Bir başka deyişle, "benzerlik" yoluyla bir olayın başka bir olayın yerine geçebildiği bir "deyim aktarması"dır söz konusu olan.¹⁰⁶ Bu işlem yapıldığında, söylenlerde yansıyan hayvan-insan, doğa- ekin karışmışlığının içinde düzenli bir yapı olduğu görülür. Sözelimi, hayvanların başına gelenlerle ilgili çeşitlemeler söylenlerde insanların başına gelenlerle ilgili çeşitlemelere dönüştürülmüştür.¹⁰⁷

Lévi-Strauss çözümleme işlemine, çeşitlemeleri olan bir söylenin anlamına ilişkin bir varsayımdan yola çıkarak başlar; anlamı oluşturacak demetleri ya da söylen birimleri* bulup çıkarabilmesi için gerekli koşul budur.¹⁰⁸

Araştırmacı böylece bir "deneme yanılma" işlemi içine girer. Önce, varsayımı doğrultusunda öyküyü parçalara böler. Demetleri bulup çıkarmak için ise öykünün gelişimi içinde oraya buraya serpiştirilmiş ama aynı görevi taşıyan bağıntıların saptanması gerekmektedir. (Bu nedenle de söylen hem eşzamanlı olarak (yukardan aşağıya) hem de artzamanlı olarak (soldan sağa) okunmalıdır. Eş zamanlı okuma sonucunda bir söylenin tüm çeşitlemelerinin bileşen birimi olan "bağıntılar demeti" ortaya çıkartılır.¹⁰⁹

"Bir söylen tüm çeşitlemelerinden oluşur,"¹¹⁰ der Lévi-Strauss. Böylece söylenlerin, bir anlamda, upkı orkestra müziği gibi iki eksen üstünde oluştuğunu söylemektedir. Bir orkestrada çeşitli sazların çalacağı bölümler alt alta yazılır. Sazların orkestraya eşzamanlı olarak (düşey eksen üstünde) katılmalarıyla müzikte "armoni" (uyum) oluşur. Notaların (yatay eksen üstünde) soldan sağa, sayfa sayfa çalınması yoluyla ise "melodi" (ezgi) dile getirilir. Melodinin bir kesiti içinde -düşey eksen üstünde yer alan ve armoniyi gerçekleştiren değişik tına uyumlu- sesler bir "bağıntı demeti" oluşturur.¹¹¹

İnsan beyni müzikte aynı anda hem armoniyi hem de melodiyi izleyebilecek yetenektedir. Seslerin düşey eksende bileşimi, benzerliklerin birbirinin yerine geçmesiyle. dilsel düzeyde "deyim aktarması"nı, yatay eksende bileşimi ise bir sestten başka sese geçişiyle, dilsel düzeyde "ad aktarması"nı anımsatır:



Düşey eksen üstünde yer alan kavramlar görevsel benzerliğe, yatay eksen üstünde yer alan kavramlar ise "yanyanalık" özelliğine dayanmaktadır. Lévi-Strauss'un çapraz bulmaca gibi okunabilirliğini ileri sürdüğü "insan beyninin cebiri" budur. ¹¹²

Lévi-Strauss, son aşamada "ilkel" denenen kişinin kafasıyla, gelişmiş Batı uygarlığının ürünü bir kişinin kafası arasında nitel bir ayrım olmadığını göstermek amacındadır. Lévi-Strauss'a göre ister "ilkel", ister "uygar" densin, insan düşüncesi bir tek amaç peşindedir; akan zamanla zaman-ötesi anlar arasında bir uzlaşma kurmak; insanoğlu bu amacı "yapını" eylemler yoluyla gerçekleştirir; "ilkel" denenen insan söylenler yoluyla, "uygar" denenen insan ise şiir, tiyatro, roman ya da felsefe yoluyla yapar bunu. ¹¹³

Lévi-Strauss'un yapısalci yaklaşım aracılığıyla insanbilim alanına getirdiği açıklamaların ne denli gerçeği yansıttığı tartışma konusudur. Ünlü araştırmacı, eksik verilerden yola çıkışı, örneklerini seçiş

biçimini açıklamayışı, düşüncelerini yeterince belgeleyememiş olması nedeniyle eleştirilmektedir.¹¹⁴ Ne var ki Lévi-Strauss'un, yapısalcı düşünce biçimine insanbilimden getirdiği çarpıcı örneklerle yapısalcı yazının en önde gelen kişileri arasında yer aldığı tartışılmaz bir gerçektir. İnsanı anlama yolunda, elde ettiği verileri karşıtlıklar biçiminde kavranabilecek yönde soyutlaştırmasıyla, ilişkileri "eşyapılılık" yoluyla saptamasıyla, söylenlerin örtük anlamını ortaya çıkarma yolunda uyguladığı, önce bütünü "parçalara ayırma"* ve sonra bütünü "yeniden kurma"* işlemiyle, anlatıyı eşzamanlı olarak yukardan aşağıya ve soldan sağa okuma yöntemiyle yapısalcı yazın eleştirisi bağlamında da en önemli kaynaktır Lévi-Strauss.

Yapısalcılığın oluşumunda ortak bir işlev taşıyan gelişmelerin tarihçesi, belirleyici özellikleri, yapısalcı uygulamanın dayandığı temel kavramlar ve iki ünlü yapısalcı araştırmacının çalışmaları ışığında, yapısalcı araştırmacının konusu karşısındaki konumunu şöyle özetleyebiliriz:

Yapısalcı araştırmacı çözümlemesini yapmakla yükümlü olduğu nesneyi şifrelenmiş bir anlamsal bütün, bir göstergeler dizisi olarak algılar; yoğun bir gözlem (Söz konusu bütünün gerektiğince çok kez algılanması demektir bu.) ve gözlem yoluyla oluşturulan varsayım doğrultusunda gerekli deneylerin uygulanması sonucunda (Başlangıçta bir deneme yanılma sürecini getirir bu işlem.) yapısalcı araştırmacı bir yabancı dile benzetebileceğimiz "bütün"ün temel birimlerini (sözün öğelerini ve sözdizimini) ve işleyiş biçimini saptar; böylece gözlemlediği bütünü dile getiren dizgeyi ortaya çıkartır. Dizge, bütünün hem anlamını hem de biçimini yansıtır. (Bir başka deyişle, yapısalcı yaklaşımda biçim ile içerik aynı niteliktedir ve aynı çözümleme sonucunda değerlendirilir.)¹¹⁵ Son aşamada ise yapısalcı araştırmacı ortaya çıkardığı dizgeyi betimler.

Yapısalcı araştırmacı, çözümleme süreci içinde üç temel anlayışa bağlı kalır:

1. Yapısalcı yaklaşım, bütünün, parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık verir. Bütün ve parça doğru olarak ancak parçalar

arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir. Bu da bütünün önce "parçalara ayrılması", sınıflandırılması, üst ve alt birimler biçiminde sıralanması ve sonra da "yeniden kurulması" yoluyla gerçekleşebilir.

2. Yapısalcılık, ortaya çıkarmayı amaçladığı yapıyı, yüzeyde gözlemlenebilende (yüzeysel yapıda) değil, gözlemlenebilen gerçekliğin gerisinde (derin yapıda) arar; tıpkı "söz" düzeyinde ortaya çıkan bir gerçekliğin "dil" düzeyindeki gerçekliğinin arandığı gibi. Ancak araştırmacının derin yapıya ulaşması için yüzeysel yapıdan yola çıkması zorunludur.¹¹⁶

3. Yapısalcı yaklaşımda bütünü kuran birimler arasındaki temel bağlantıları "ikili karşıtlıklar" adını verdikimiz, anlamını birbirine benzemeyişlerinden alan öğeler oluşturur.

YAZIN ALANINDA YAPISALCI YAKLAŞIM

Yapısalcı yaklaşım "yazın" yapısını, dil aracılığıyla oluşan ama açıklanması için söz konusu dili anlamının ötesinde bir çalışmanın gerektirdiği özgül bir "ikinci dil" olarak ele alır. "Tek başlarına bildik anlamlı olan sözcükler ya da sözcük kümeleri, yazınsal birer gösterge olarak birbirleriyle bir ilişkiye sokuldukları an, ilk anda yadırgayacağımız türden, yeni bir anlam gücüllüğü doğar."¹¹⁷

Temel yapısı yönünden başka iletişim türleriyle benzerlikler taşıyan yazınsal iletişim bir noktada öteki iletişim türlerinden ayrılır; "yazın ürünleri yalnız gerçek dünyamızla değil, kurmaca bir dünyayla ilgili bilgiler, yaşantılar sunar. Bunlar gerçek deneylerimiz çerçevesinde eşdeğeri olmayan bilgilerdir. Bu bilgilerin çoğu, metinde açıkça değil örtük olarak verilir".¹¹⁸ Yapısalcı araştırmacının amacı doğal dilden (birincil dil dizgesinden) yola çıkarak yazınsal söyleme (ikincil dil dizgesine) ulaşmaktır.¹¹⁹

Yazın alanındaki yapısalcı çalışmalar -çoğunlukla içiçe olmakla birlikte- dört ayrı bağlamda ele alınabilir.¹²⁰

1. Yapısal deyiş incelemesi: Bu tür inceleme yapıta biçimsel açıdan yaklaşır; yazın dilini gündelik dilin özel bir alanı olarak ele

alıp bir yazarın kişisel deyişinin ne gibi özellikler taşıdığını, dili kulanışında ne türden farklılıklar olduğunu inceleme konusu yapabilir.

2. Yapısalcı sanat: Yapısalcı olarak nitelenebilecek sanat yapıtları bu tür içine girer. Bu yapıtlar kendi içlerinde iki sınıfa ayrılabilirler: a) yapısalcı ilkelerden bağımsız olarak yaratılmış olmalarına karşın yapısalcı özellikler taşıyan yazın yapıtları; b) yapısalcı ilkeler doğrultusunda bilinçli olarak yaratılmış yazın yapıtları. Örneğe, Fransa'da Tel Quel dergisi çevresinde birleşen yapısalcı yazar ve araştırmacıların bir bölümü yapısalcı ilkeler doğrultusunda, "metin üretme", "yapı kurma" çalışmaları yapmaktadır.¹²¹

3. Yapısalcı kuram: Bu alanda yapılan çalışmalarda ise yapısalcı bir yazın kuramı, bir poetika oluşturulması amacı güdülmektedir:

*Yapısalcılık, yazın dizgesinin bir 'örneğini' oluşturmaya yönelir. Bu 'örnek', yapısalcılığın ele aldığı bireysel yapıtların incelenmesinde başvurulacak bir yapıt dışı kaynak oluşturacaktır.*¹²²

*Bir yazın yapıtının yapısı ancak yapıtın işleme biçimini belirleyen bir kuramı kapsamında ortaya çıkarılabilir; böyle bir kuramı oluşturmak da poetika'nın görevidir.*¹²³

*Poetika'nın konusu yapıtlar yoluyla üretilen ve üretilebilecek anlamı çeşitlemeleridir; poetika, göstergeleri yorumlamak yerine göstergelerin anlamı üretme zenginliğini betimleyecektir. Kısacası poetika'nın amacı bir yapıtın tüm anlamlarını değil, tüm yapıtların kaynaklandığı içerik dışı anlamı betimlenektir.*¹²⁴

Çeşitli araştırmacıların, en eskisi 1966'da yayımlanmış olan yapıtlarından aktardığımız bu alıntılar, tüm yazın yapıtlarının anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde temel oluşturacak yapısalcı bir yazın kuramına duyulan özlemi dile getirmektedir. Bu özelem doğrultusunda verilen ürünlerin ayrıntılı olarak betimlenmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir; bu da çalışmamızın sınırlarını aşmaktadır. Bu nedenle yalnızca, yapısalcı eleştiri ve anlatı türünde çözümleme bağlamı içinde tek tek ele alacağımız araştırmacıların bu yönde geliştirdikleri düşüncelere yeri geldikçe kısaca değineceğiz.

4. Yapısal Eleştiri: "Geleneksel eleştiri, uygulandığı her ortamda, toplumun kendisine verdiği görev gereğince, "özgün" olanı yavanlaştırmakla yükümlü bir garip araçtır" diyor S. Doubrovsky.¹²⁵ Yapısal eleştiri işte bu çeşit eleştiriye karşı oluşan çağdaş seçeneklerden biridir. Yapısal eleştirinin en açık ve yapısalcı ilkelere en bağlı tanımını Berke Vardar getirmiştir:

Yazınsal ürünleri, göstergelerden oluşan, iç bağıntıların belirlediği birer "dil" gibi ele alan yeni bir eleştiri türü doğmuştur: yapısal eleştiri. Başlıca araştırma yöntemi olarak benimsenen yapısal yöntem aracılığıyla yazınsal yapıt, kendi içinde, kapsadığı iç anlamlar, ördüğü iç bağıntılar açısından bağımsız bir veri, özerk bir bütün, kapalı bir dizge, dile benzer bir göstergeler düzeni olarak ele alınmaya başlanmıştır...Yapısal eleştiri...tümü açıklayıcı, çok yönlü bir yaratım eyleminde karar kılar. Yapısalcı eleştirmen bütünü kucaklar, inceleme konusuna giren her örneği değerlendirir, böylece yapıtın ilk dilinden yeni bir ilişkiler bütünü türetir. Elde edilen görüntü yüzeysel bir yansıma değil, gerçeği kökünden kavrayan, dönüşük bir yansımadır. Değerlendirmede uyulan ilk kural yapıttaki herşeyin bir anlamı olabileceği ilkesidir. Nasıl bütün tümceleri açıklayamayan bir dilbilgisi eksik, kusurlu sayılırsa, ele alınan bütün sözleri, kavramları anlaşılır kılmayan bir değerlendirme de yetersiz ve başarısız sayılır. Biçimlere dayanarak öğelerin görevlerine, işlevlerine ulaşmak, yüzeysel düzenden derin yapıya varmak "anlamlandırma" çabasının başarısına bağlı bir olaydır.¹²⁶

Roland Barthes'in yapısal eleştiri konusundaki kuramsal yaklaşımı yapısalcı eleştirmenin yazın yapıtı karşısındaki konumuna açıklık getirmektedir.

1. Barthes'a göre eleştirinin görevi yapıtın iletisini değil, dizgesini belirlemektir; tıpkı bir dilcinin bir tümcenin anlamını değil, anlamın dile getirilmesini sağlayan biçimsel yapıyı belirlediği gibi.¹²⁷ Dizge (biçim) gösteren, anlam da (içerik) gösterilen olduğuna göre, içerik, biçim yoluyla kavranmaktadır.¹²⁸

2. Yazın eleştirisi geleneksel olarak hep yazar ya da yapının "doğru"yla olan ilişkisini bulmayı amaçlamıştır. Barthes'a göre yapısalcı eleştiri bu arayışa karşı çıkar:

Dünya vardır ve yazar dili kullanır: İşte yazının tanımı budur. Eleştirinin nesnesi çok farklıdır; o "dünya"yla uğraşmaz, başkalarının yarattığı dilsel anlatım biçimleriyle uğraşır; yorumun yorumudur, birincil dile (ya da nesne dile) uygulanmış bir ikincil dil ya da ötedildir.¹²⁹

Eleştiri bir öte-dil olduğuna göre, görevi "doğruyu" değil "geçerli" olanı bulup çıkarmaktır. Dil kendi başına ne doğru ne de yanlıştır; geçerli ya da geçersizdir yalnızca. Bir dilin geçerli ya da geçersiz oluşu ise tutarlı bir göstergeler dizisi oluşturmaya ya da oluşturmamasıyla belirlenir.¹³⁰

3. Barthes'a göre dil "masum" ya da "yansız" değildir.¹³¹ Yapıtta yansıyan göstergeler hem yazarın hem de okurun bilincinde yerleşik ekinel, toplumsal bir birikimden biçimlenir.

J. Culler dile yansıyan bu birikim dışında başka birikimlerin de söz konusu olduğunu ve bu nedenle yazın eleştirisinde dilbilimsel betimleme için kullanılan yöntemlerin doğrudan doğruya uygulanmasının yeterli olmayacağını belirtmektedir:

(Dilbilimsel yaklaşım) kendi içinde bir yazınsal çözümleme yöntemi olamaz; çünkü hem yazar hem okur yapıta yalnız bildikleri ortak dili değil, yazınsal kurgu biçimlerine, örtük yazınsal yapı örneklerine, yazınsal yapıt üstüne varsayım geliştirmeye ve bu varsayımı denemeye ilişkin beklentilerini de getirir. Yapıttaki örüntülerin algılanması ve kurulmasında yöneltici etken işte bu birikimdir.¹³²

Culler, okurun bir yapıtı anlamak için - yapıtın dilini bilmekten öte yararlandığı beş kavrama biçiminden söz eder. Bu kavrama biçimleri okurun, yapıtı niteliklerini bildiği ve kolayca anladığı bir "söylem" türüne ya da "örneğe" bağlayarak doğallaştırmasını* sağlamaktadır.

1. Gerçekle ilişki: Bir toplumdaki doğal, tanıdık tutumları dile getiren bir metin anlaşılabilirliğini "gerçek"ten alır. Sözgelimi, bir öyküde kişilerin yolculuk yapması söz konusu ise, okurun "gerçek"

bağlamındaki beklentisi kişilerin ya gidecekleri yere varacakları ya da yolculuğun yarıda kalacağı doğrultusundadır. Öyküde bu iki seçeneğin dışında bir olay dile geliyorsa, okur "gerçek" boyutunu bir yana bırakıp okumasını "gerçek-üstü" bir evren düzleminde sürdürmek durumundadır.

2. Ekinsel örnekler: Okurun yapıtı anlamasına yardımcı etkenlerden biri de ekinsel birikimdir. Sözgelimi bir sanatçının stüdyosuna yirmidört saat kapanması onun yoğun bir yaratma eylemi içinde olduğunu gösterir. Belirli bir toplumca benimsenmiş değerler ve davranış biçimleri de birer ekinsel örnek oluşturur. Soylu bir kişinin babasının onurunu kurtarmak için yaşamını ortaya koyacağı beklentisi belirli toplumlarda geçerli bir ekinsel örnektir. Beklenenin tersi bir davranış ise okuru kendi toplumu dışında kalan bir düşünsel evrene iter.

3. Yazınsal türler: Yazınsal türlere ilişkin beklentiler de okurun okuma eylemi içindeki tutumunu belirler; okur, bir trajediyi ve bir güldürüyü değişik beklentilerle okur.

4. Gelenek dışı örnekler: Kendi yapaylığının bilincinde olduğunu dile-getiren, bilinen türler dışında bir biçimsel özellik taşıyan yapıtlar, okurun metni, belirli bir türün kurallarının dışına çıktığını bilerek okumasını sağlar. Sözgelimi, ıssız adada iki yıl yaşayan bir kadın ve erkeğin iki yıl boyunca sevişmek yerine kağıt oynamaları, okurun yapıtı, geleneksel bir öykü üstüne gelenek dışı bir yorum olarak değerlendirmesini ve o gözle okumasını sağlar.

5. Alaya alma: Geleneksel türlerin ya da insanların ve olguların, yazar tarafından beklentilerin ötesinde gariplikler ve tutarsızlıklar yoluyla biçimlendirilmesi okur tarafından belirli bir türün, insan ya da olgunun alaya alınması olarak değerlendirilir ve doğallaştırılır. Ancak, "alay" ögesinin örtük olarak yer aldığı yapıtların okur tarafından doğallaştırılarak kavranması çok güçtür.

Culler'a göre yapısalcı yazın eleştirisinin hedefi okurun, daha önce üretilmiş yazın örneklerinin oluşturduğu birikim yardımıyla doğallaştıramayacağı yapıtlar olmalıdır.¹³³

ANLATI TÜRÜNDE YAPISAL ÇÖZÜMLEME

Destan, roman, öykü, halk masalı, söylen gibi türlerin temel özelliğini oluşturan "anlatı söylemi"* yapısalcı yazın eleştirisine eğilen araştırmacıların başlıca çalışma konularından biridir. Yapısalcı araştırmacı bir anlatıyı incelerken, onun oluşumunu, içerdiği örgelerin tarihçesini ya da bütünü betimlemek yerine, o yapının etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kuralarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışır. ¹³⁴ Anlatı çözümlemesi metni oluşturan olaylar, kişiler, öykü ve izleklerle ilgilidir; metin adını verdiğimiz bu konular bütünü dil biçimlendirir ama sonuç dilsel olmayan bir olgudur. ¹³⁵

Yapısalcılıkta anlatı metni beş açıdan tümceye benzer:

1. Tümce nasıl konuşanın düşüncesini dile getirirse metin de yazarın düşüncesini dile getirir. Metnin tümü, içinde yer alan tümcelerin dile getirdiğinden daha yoğun, karmaşık bir anlam taşır. Bu nedenle metni oluşturan tümcelerin tek tek anlaşılması, metnin tüm olarak anlaşılması demek değildir.

2. Tümce nasıl sözcüklerden oluşan bir bileşimse metin de bir öykü oluşturmak ve kişileri eylem içinde belirlemek için bir araya getirilmiş olayların bir bileşimidir.

3. Tümcenin anlamı nasıl sözcüklerinin anlamına bağlıysa metnin anlamı da parçalarının anlamına bağlıdır. Sözgelimi bir öykünün acıklı ya da mutlu bir sonla bitmesini öykünün belirli bir parçasının niteliği belirler.

4. Tümcenin her sözcüğünün (ya da metnin her parçasının) anlamı, bu sözcük (ya da parça) yerine tümün mantığını bozmadan geçebilecek seçeneklerin düşünülmesiyle ve bu seçeneklerden "başka" oluşuyla belirlenir.

5. Sonuç olarak, anlatı metni anlamını -tıpkı tümce gibi- dizimsel kurallar içinde ve dizisel karşıtlıkları göz önüne alarak üretir.¹³⁶

Ancak, anlatı ve tümce arasındaki tüm benzerliklere karşın "dilbilim örneği" anlatı çözümlemesinde mekanik olarak kullanılabilecek bir yöntem sunmamaktadır.¹³⁷ Bunun başlıca nedeni bir anlatı metnini tek bir yapının oluşturmayışıdır. Çoğu metinlerin olay gelişimi, kişi ilişkileri, izlek gelişimi bağlamında değişik düzlemlerde yapıları vardır. Anlatı metni ancak bu değişik düzlemlerdeki yapıların kavranmasıyla anlam kazanır ve yorumlanabilir.¹³⁸

Sonuç olarak, anlatı çözümlemesine eğilen yapısalci araştırmacılar "dilbilim örneği"nden genellikle temel kavramlar (dil/söz, bağıntılar, karşıtlıklar, gösteren/gösterilen) açısından yararlanmış, zaman zaman da "dilbilim örneği"nden yola çıkarak bir "anlatı grameri" oluşturma çabasına girmişlerdir. Bu nedenle de anlatı çözümlemesi alanındaki yapısalci uygulamalarda tek bir yöntem söz konusu değildir; bu arada aynı çözümlemecinin çeşitli yapıtların incelenmesinde değişik yaklaşımlar denediği de görülmektedir.

Ancak, uygulama alanındaki yaklaşımlar ne denli çeşitli olursa olsun, çözümleme, metni "anlam kavşaklarına" (okuma birimlerine) ayırmak zorundadır.¹³⁹ "Kesitleme" adını verdiğimiz bu işlemin ön koşulu belirli bir anlam dağılımını göstermektir. Anlam dağılımı yapının belirleyici özelliklerine göre uzam-zaman düzleminde, kişilerin, olay örgüsünün, izleklerin oluşturduğu *görevsel* birimler doğrultusunda saptanabilir. Yapıtın tüm anlamı ise çeşitli düzeylerde yer alan görevsel birimler arasındaki ilişkilerin eşzamanlı bir okuma yoluyla saptanması ve betimlenmesiyle dile getirilir. "Bir metni anlamak yalnızca öykünün gelişimini izlemek değildir," der Barthes; "aynı zamanda çeşitli düzeylerin belirlenmesi, anlatı düzeninin yatay eksen üstünde yer alan bağlantılarının metinde örtük olarak var olan düşey eksen üstündeki anlam düzeylerinde de değerlendirilmesidir; bir anlatıyı okumak yalnızca bir sözcükten bir başka sözcüğe geçmek değil, aynı zamanda sürekli olarak bir düzeyden bir başka düzeye geçmek demektir."¹⁴⁰

Kuramsal yazıların çokluğuna karşın ilgi çekici uygulamaların parmakla sayılabilecek denli az olduğu yapısalcı yazın eleştirisi alanında anlatı türüne ilişkin ilk çözümlemeyi Rus biçimselcilerinden Vladimir Propp yapmıştır.

VLADİMİR PROPP

Vladimir Propp ¹⁴¹ yüz Rus halk masalının içeriğini inceleyerek bu masalarda durmadan yinelenen izlekler bulmuştur; masalları izleksenel benzerlikleri doğrultusunda sınıflamış, düzenlemiş ve sonuç olarak masalarda yer alan kişilerin görevsel özelliklerinin sınırlı ve değişmez olduğunu saptamıştır. Böylece anlatıyı temel öğelerine indirgeyen Propp'a göre halk masalları iki çeşit bileşenden oluşur:

1. *Çeşitli kişilerin eylem alanları.* Propp sekiz masal kişinin gerçekleştirdiği yedi eylem alanı belirler. (Sözelimi masalarda kahramana "zor bir görev verme" eylemini gerçekleştirme görevi taşıyan kişiler, kral, baba, çiftçi vb. olabilir. Bu da kişilerin çeşitliliğine karşın görevlerinin aynı olduğunu göstermektedir.)

2. *Olay örgüsünü oluşturan görevler.* Propp'a göre "görev", masalın bütün olarak gelişimi içindeki önemiyle belirlenen ve kişilerce gerçekleştirilen bir eylemdir; bir olay örgüsü birimi ise çeşitli seçenekler arasından birinin belirli bir masalda seçilip kullanıldığı dizesel eksen üstünde yer alan bir ögedir. (Sözelimi, masadaki prenses, cadı yerine bir dev ya da başka bir canavar tarafından kaçırılabilir, ya da kaçırılmak yerine başka bir biçimde babasının yanından uzaklaştırılabilir.) Propp, Rus halk masallarında yer alan olay örgüsü birimlerini de soyutlayarak otuzbir göreve indirger. Propp'un Rus halk masallarına ilişkin çalışması yaptığı iki başka saptamayla sonuçlanır:

1. Görevlerin masal içindeki sıralanması hep aynıdır.
2. Tüm Rus halk masalları yapıları açısından tek çeşittir. ¹⁴²

Propp böylece Rus halk masallarının yapısını çözmeye, tutarlılığı ve geçerliliği tartışılmaz bir "anahtar yapı" oluşturmuştur. ¹⁴³

Belirli bir anlatı türünün yapılarına eğilmiş olmaları nedeniyle Propp'un halk masallarıyla ilgili çalışması ile Lévi-Strauss'un söylenlerle ilgili çalışması arasında ilk bakışta bir benzerlik varmış gibi görünür. Oysa bu iki araştırmacının çalışmaları arasında temel bir ayrım söz konusudur; Propp için çözümleme birimi baştan sona bir tek masaldır; Lévi-Strauss için ise çözümleme birimi bir sürü masalda bütün ya da parça olarak yer alan söylendir. Kısacası, Propp'un anlatıya yaklaşımı dizimsel, Lévi-Strauss'unki ise diziseldir.

Propp'un çalışması kendisinden sonra gelen araştırmacıların gerek kuramsal açıdan gerekse uygulama işlemi açısından sık sık başvurdukları bir kaynak oluşturur.

Tüm bir halk anlatısı kümesine yapısalcı bakış açısıyla eğilen bir başka çalışma da Seyfi Karabaş'ın "Structure and Function in Dede Korkut Narratives" konulu doktora tezinde gerçekleştirilmiştir. Karabaş, bu çalışmasında "karşıt yansımali" terimiyle tanımladığı yapı çerçevesinde tüm Dede Korkut masallarının içeriksel ve biçimsel özelliklerini irdeler.

TZVETAN TODOROV

Yapısal yazının ünlü isimlerinden Tzvetan Todorov, bireysel öykülerin temelinde yattığına inandığı "anlatı gramer"ini oluşturma yolunda çalışmıştır. Dilbilgisini insan deneyimine ilişkin tüm dizgelerin belirleyicisi ve "örneği" olarak benimseyen araştırmacı, anlatı türündeki yapıtların dilbilgisine benzer yapısını ortaya çıkarmak için Boccacio'nun *Dekameron Öyküleri* yapıtını ele alır.¹⁴⁴

Todorov'un araştırdığı yapısal birimler şunlardır.

1. Öyküler (100 Dekameron öyküsü)
2. Sıralamalar: Bağımsız bir öykü oluşturacak tüm önermelerin* birbirine bağlı olarak dizilişi.
3. Önermeler: Öykünün daha aza indirgenemeyecek temel öğeleri.

("X, Y'ye aşık" gibi).

4. Sözü'n öğeleri; a) özel isim (öyküdeki kişi); b) eylem (öyküdeki eylem); c) sıfat (kişinin özelliği) ¹⁴⁵

Todorov'un anlatı gramerinde metin, dilsel tümce yapısına benzer bir biçimde kurulmuş büyük çapta bir tümce olarak ele alınmaktadır.

Todorov kişileri niteleyen tüm özellikleri üç sıfat ulamına indirgiyor: a) durumlar, b) iç özellikler, c) dış koşullar.

Öykülerde yer alan tüm eylemler de üç eyleme indirgenmiştir: "bir durumu değiştirmek", "küralları çiğnemek", "cezalandırmak". Kişiler ise bir "eylem" ya da bir "sıfat"la birleşme yoluyla anlam kazanırlar. ¹⁴⁶

Bu aşamaya dek Todorov'un Propp'un görevsel birimlerini olgunlaştırdığını görüyoruz. Daha sonraki aşamalarda ise, araştırmacı, önermeleri kiplere ayırır, sıralanma içindeki çeşitli bileşimleri sınıflandırır. ¹⁴⁷ Todorov'un "Anlatı Türünde Çözümleme" ¹⁴⁸ başlıklı yazısında verdiği örnek, araştırmacının çalışmasını, "anlatı grameri"nin daha öte ayrıntılarına girmeden de değerlendirmemizi sağlayacaktır sanırız.

Birinci Öykü

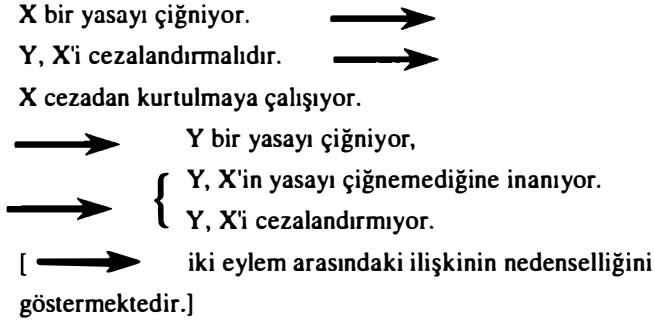
Bir keşiş hücreğine genç bir kız getirir ve onunla sevişir. Manastırın başkeşişi bu uygunsuz davranışın farkına varır ve onu cezalandırmayı tasarlar. Ama keşiş, başkeşişin durumun farkına vardığını öğrenir ve hücrelerinden ayrılarak ona bir tuzak kurar. Başkeşiş bu tuzağa düşer ve kızın cilvelerine boyun eğer; fırsat kollayan keşiş de bu sırada onu seyrederek. Sonunda başkeşiş onu cezalandırmaya kalkıştığında, keşiş onun da aynı suçu işlediğini hatırlatır. Sonuç: keşiş cezalandırılmaz.

İkinci Öykü

Yoksul bir duvarcının karısı olan Peronella, kocası evde yokken sevgilisini içeri alır. Ama bir gün kocası eve erken gelir. Peronella sevgilisini bir fıçıya saklar; kocası içeri girince ona, fıçıya bir müşteri

çıktığını ve adamın şu anda fiçiyi incelediğini söyler. Kocasını Peronella'ya inanır ve bu satışa çok memnun olur. Sevgilisi ise parayı öder ve fiçiyi götürür.

Bu iki öykünün -*Dekameron*'da daha bir çok benzerinin görülebileceği- olay örgüsü ortak bir özellik gösterir:



Bu yapı içinde olay örgüsünün her aşaması bir tümceyle anlatılmaktadır. X ve Y özel isimleri gösterirler ve özne ya da nesne olarak görev yaparlar. Yüklem görevi taşıyan "çiğnemek", "cezalandırmak" ve "kurtulmak" eylemleri ise bir önceki durumu değiştiren bir eylemi belirtir. "Cezalandırmalıdır" sözcüğü "zorunluk kipi"ni, "inanıyor" sözcüğü öyküdeki "bakış açısı"nı göstermektedir. Olayın gelişimini gösteren tümcelerin düzenli bir biçimde ardarda sıralanması bir dizi-sel yapı oluşturur; "tamamlanan anlatının en belli başlı öğelerine indirgenmiş biçimdir bu."¹⁴⁹

Görüldüğü gibi Todorov yalnızca sözdizimi düzeyinde bir anlatı grameri önermektedir; ancak araştırmacı anlatı çözümlemesinin başka yönlerde de yapılabileceğini yadsımıyor ve anlatının izlekleri ve içerdiği söz sanatları açısından incelenebileceğini de ortaya koyu-yor.¹⁵⁰

Todorov'un "Henry James'in Öyküleri"¹⁵¹ başlıklı incelemesi ise birden çok metnin içerdiği ve öykülerin anlamını ve etkisini belirleyen ortak örüntüyü saptama amacını güden bir çözümleme yaklaşımını içerir. Todorov, Henry James'in öykülerini çözümlerken, " ortak

örüntü"yü metinlerin olay, kişiler ve anlatım düzeylerinde bulduğu ortak bir olguyla belirliyor: araştırmacıya göre anlatıyı biçimlendiren. kimi öykülerin sonunda açığa çıkan, kiminde ise karanlıkta kalan bir "giz"dir.

J. Culler, Todorov'un bu çalışmasında dilbilimin bir araç olarak kullanılmadığını, bu nedenle de, yapısalcı eleştirinin, başka eleştiri türlerine olan ayrıcalığını yitirdiğini ileri sürüyor.¹⁵²

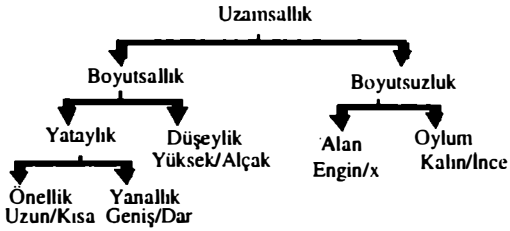
A.J. GREIMAS

A.J. Greimas, Propp gibi, anlatının olay örgüsünü oluşturan temel birimlerin saptanması ve bu birimlerin birleşme olanaklarının belirlenmesi yönünde çalışmıştır. Tıpkı Todorov gibi, Greimas da bir anlatı grameri kurmaya yönelir. Ancak Greimas, Todorov'un biçime yönelen yaklaşımı yerine, "anlam"a yönelen bir yaklaşımı benimser. Greimas "öykü"yü, "tümceye benzeyen ve çözümlenebilir bir anlam-sal yapı olarak görür." ¹⁵³ Greimas'a göre yalnızca gözlemlenebilen veriden (biçimden, gösterenden) yola çıkarak, kavramların (gösterilenin) bir sınıflandırmasını yapmak olanaksızdır.¹⁵⁷

Greimas, anlatının anlamını ortaya çıkarmaya yönelik yapısalcı yaklaşımını *Sémantique Strutturale* ve *Du Sens* adlı yapıtlarında dile getirir.¹⁵⁵ Araştırmacı, "anlatı grameri"ni oluştururken Saussure'ün "dil" ve "söz" kavramlarından yola çıkar ve anlatı türündeki yapıtta "söz" düzeyinde yansıyan verileri değerlendirerek yapıtın "dil"ine varmayı amaçlar.

Greimas'ın çalışmasının ilk aşamasını "ikili karşıtlıklar" ilkeşi oluşturur. Greimas'a göre temel "anlam" kavramları anlambirimler* arasında gördüğümüz karşıtlıklar yoluyla oluşur.¹⁵⁶ Böylece Greimas'ın anlambirimleri, Prag okulunun "anlam ayırıcı ses" ve Lévi Strauss'un "söylenbirim" adını verebileceğimiz "demet" kavramlarıyla görevsel açıdan eşdeğerli bir nitelik taşır.

Bir anlambirim, bir anlambirimcikler demeti olarak da düşünülebilir. Greimas "uzamsallık" kavramının ikili karşıtlıklardan oluşan anlambirimcikler dizgesini aşağıdaki çizimle gösterir:



Çizimde görüldüğü gibi, "yüksek"liği "düşeylik"le, "geniş"liği "yataylık"la tanımlamak, bir göstergelyi bir üst göstergelye değıştirmekten başka bir şey değildir. ¹⁵⁷ Böylece bir yapıtın örtük anlamının ortaya çıkarılablmesi için, karmaşık bir düzen içinde yer alan anlambirim-ciklerin dizgesel bir yol izlenerek sınıflama ve soyutlama işlemleriyle temel anlambirimlere bağlanması gerekmektedir.

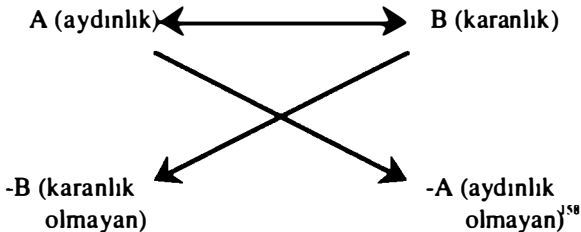
Temel "anlambirim"i, karşıtı ve olumsuzluğu ile olan ilişkisi içinde değerdendiren Greimas, bir kavramı iki ayrı eksen üstünde ele alan ünlü "anlam dörtgeni"ni oluşturur. Sözelimi "ışık" kavramı iki karşıt kavram içermektedir:

aydınlık/ karanlık

Bu karşıt kavramların her biri aynı zamanda birbirinin karşıtı olan "olumsuz"unu da getirmektedir:

aydınlık olmayan/ karanlık olmayan

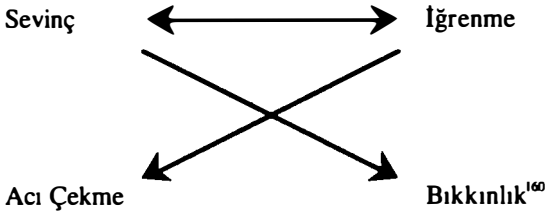
Bu dört kavram bir araya getirildiğinde şu yapı ortaya çıkmaktadır:



Bu yapı dört ögenin ilişkilerinden oluşan bir eşyapılılığı da içermektedir:

A:B : -A: -B (A ile B arasındaki ilişki ne ise, -A ile -B arasındaki ilişki de odur.)¹⁵⁹

Greimas bu temel anlam yapısını Bernanos'un yapıtları üstüne yaptığı çalışmada değerlendirir. Genel olarak yaşam ve ölüm arasındaki simgesel çatışmayı dile getiren yapıtların somut içeriğine bakıldığında aşağıda gösterilen ilişkiler örüntüsü ortaya çıkmaktadır:



Greimas'a göre bir anlatının oluşabilmesi için birbirinin karşıtı ya da olumsuz olan en az iki kavramın söz konusu olması gerekmektedir. Bu karşıtlık ya da olumsuzluk ilişkisi anlatının yüzeysel düzeyinde kişiler ya da kişilerle nesneler arasında kopma/bağlanma, ayrılma/birleşme, çatışma/uzlaşma gibi temel eylemler biçiminde yansır.¹⁶¹

Greimas'a göre anlatının temel birimi insan ya da insan biçimsel bir kavram olarak belirlediği "eyleyen*"dir. Eyleyen, içinde bulunduğu durum ve çevresindekilerle ilişkileri açısından ayırıcı nitelik taşıyan kişidir. Araştırmacı, Propp'un eylem ortamı bağlamında belirlediği yedi çeşit oyun kişisini ikili karşıtıtlıklardan oluşan üç eyleyen ulamına indirger. Bu ulamlar herhangi bir anlatının tüm kişilerini üretecektir.

1. Özne/ Nesne

2. Eyleme geçiren/Alıcı

3. Destekleyici/ Karşı koyucu.

Greimas'a göre ilk iki ulam anlatının temelini oluşturur. Sözgelimi iki kişiden oluşan sıradan bir aşk öyküsü bu iki ulamı da içerir:

Seven Erkek

Özne ve Alıcı

=

Sevilen Kadın

Nesne ve Eyleme Geçiren

(Bu yapıya göre bir öykü kişisi iki eyleyen görevi yüklenmektedir.)

Greimas'ın bu üç "eyleyenler" ulamı anlatının dizisel düzenini yansıtır; anlatının, eyleyenlerin birleştirilmesiyle nasıl oluşturulabileceğini göstermek için ise dizimsel düzeyde bir çözümleme gereklidir. Greimas bu amaçla Propp'un anlatıda eyleme ilişkin olarak belirlediği otuzbir görevi ikili karşıtlıklar aracılığıyla yirmi'ye indirger. Sözgelimi Propp'un ayrı birer görev olarak belirlediği "yasaklama" ve "yasakları çiğneme" eylemlerini, Greimas - bu kavramların birbirinden bağımsız olarak algılanamayacağı gerekçesiyle- tek bir görev çerçevesinde tanımlamaktadır.¹⁶²

Anlatı türüne ilişkin yaklaşımını çok genel çizgileriyle vermeye çalıştığımız A.J. Greimas Türk Üniversitelerinde uzun yıllar öğretim üyeliği yapmış bir bilgin; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde birlikte çalıştığı Türk öğretim üyesi arkadaşları ise yapısalcı bakış açısını ve uygulama biçimlerini Türk okuruna ilk tanıtan kişiler. Prof. Dr. Süheyla Bayrav'ın, Prof. Dr. Berke Vardar'ın, Prof. Dr. Tahsin Yücel'in çeşitli tanıtıcı yazıları ve incelemeleri yapısalcı yazının Türkiye'deki öncü çalışmalarını oluşturmaktadır. Prof. Dr. Tahsin Yücel'in önce Fransa'da yayımlanan ve dünya yapısalcılık yazınına girmiş olan *Figures et messages dans la Comédie Humaine* adlı yapıtı ile Türkiye'de yayımlanan *Anlatı Yerlemleri* ve Mehmet Rıfat Güzelşen'in, Michel Butor'un *Değişim* adlı romanının çözümlemesini yaptığı doktora tezi anlatı türü bağlamında gerçekleştirilmiş uygulama örnekleri sunmaktadır.¹⁶³

Fransız yeni eleştirisinin ünlü isimlerinden Roland Barthes'in yazın dışı alanlarda yaptığı göstergebilimsel çalışmalara ve yazınsal eleştiriye ilişkin görüşlerine daha önce değinmiştik. Bu aşamada yazarın anlatı türüne ilişkin düşünce ve uygulamaları üstünde kısaca duracağız.

Barthes'a göre yapısalcı eylem dizgesel bir biçimde yürütülen düşünsel işlemlerden oluşur; amacı o nesnenin işleme yasalarını bulmaktır. Yapısalcı araştırmacı, söz konusu nesnede açık seçik olarak görülmeyen ya da anlaşılamayan verileri ortaya çıkarmak için nesneyi parçalara ayırır ve gerekli düşünsel saptamaları yaptıktan sonra yeniden kurar; söz konusu nesne "düşünsellik katılmış" bir nesnedir artık;¹⁶⁴ ve "yeniden" kurma işlemini gerçekleştirme yolunda kullanılan dil, yapıtı oluşturan dil değil, eleştirmenin kullandığı ötedildir.

Barthes'ın "parçalara ayırma" ve "eklemleme*" adını verdiği bu iki işlem şöyle gerçekleştirilir:

1. Parçalara ayırma işlemi, çözümlenmesi amaçlanan bütün içindeki öteki parçalardan başka oluşu nedeniyle belirli bir anlam taşıyan devinik parçaların (birimlerin) saptanmasını öngörür; bu çeşit bir parçanın, tek başına ele alındığında bir anlamı yoktur ama herhangi bir değişikliğe uğraması bütünün bir ölçüde değişmesine neden olur. Lévi-Strauss'un "söylenbirim", sesbilimcilerin "anlam ayıran ses" kavramlarını andıran bu birimlerin varlığı, söylem içinde yer alan ve dizimsel bir ilişki içinde oldukları başka gerçek birimlerin ve dizisel bir ilişki içinde oldukları (birlikte bir sınıf oluşturdıkları) ama çözümlenen nesne içinde somut olarak yer almayan birimlerin varlığıyla belirlenir.¹⁶⁵

Barthes görevsel etkinliği olan birimlerin saptanma işlemini açıklarken Benveniste'in "dağılımsal*" ve "bütünleyici*" bağıntılar ayırımına dayanarak iki çeşit birimden söz eder: a) bir öyküde olayların artzamanlı sıralanışı içinde kendisinden önce ya da sonra gelen birimlerle olan ilişkisi içinde tanımlanan birimler (dağılımsal birim-

ler); b) önemini öykünün gelişme zinciri içindeki özgül yerinden değil, okur tarafından olaylar zincirinden koparılıp, benzerleriyle birlikte dizi kümelerinde toplanan ve daha yüksek bir "bütünlük" düzeyinde anlam bulan birimler (bütünleyici birimler).

2. Birimlerin saptanmasından sonra çözümlemecinin, birimlerin birbirine bağlanma kurallarını belirlemesi, bir eklemleme işlemi yapması gerekir. Bu aşamada çözümleyicinin "rastlantıya karşı savaşması" söz konusudur. Bu nedenle de birimlerin metin içinde yinelenmesi eklemlemenin sağlamlığını pekiştirici bir işlev taşır. Yapıt, eklemleme yoluyla -metin içindeki belirli birimlerin düzenli olarak yeniden ortaya çıkmasıyla- kurulan bağlantılarla anlam kazanır. Eklemleme işlemi bir yapı, bir biçim kurma işlemidir; biçim ise bir yapıtta birbiri ardına dizilen birimlerin yanyanalığının rastlantısal olmadığını gösteren etkidir.¹⁶⁶

Barthes'in anlatı türündeki en ünlü uygulamalarından biri Balzac'ın *Sarrasine* adlı uzun öyküsü üstüne yaptığı *S/Z*¹⁶⁷ başlıklı çözümlemedir. *S/Z*, yapıtın çözümlemesiyle içiçe girmiş kuramsal açıklamalar ve saptamaları da içerir. Barthes, *Sarrasine*'i 561 okuma birimine ayırır. Bir okuma birimi, kendisinden önce ve sonra gelen metin parçalarından ayrılan bir özellik taşıyan bir sözcük, bir tümce, bir paragraf ya da paragraflardan oluşur. (Sözgelimi, Barthes, yapıtın başlığını bir okuma birimi olarak ayırmıştır.)

Barthes, saptadığı birimleri, kendi belirlediği beş gösterge bağlamında çözümler:

1. "Yorumsal* gösterge", görevi ortaya bir merak ögesi atmak, okurun merakını gidermek, merak ögesini geliştirmek, ya da gizin ortaya çıkmasını geciktiren olayları biçimlendirmek olan tüm okuma birimlerinden oluşur. Bu gösterge okuru, merakını gidermek yolunda metinde bulduğu ipuçlarını düzenleyerek yanıtlar bulmaya yönelten bir çeşit yapı belirleyicisi işlevi görür.

2. "Olay göstergesi", yapıtın olay örgüsüne, bir olayın arkasından bir başkasının gelme durumuna ilişkin ipuçları veren birimleri kapsar.

3. "Anlam göstergesi", okurun, yapıttaki kişiler üstündeki bilgilerini geliştirmesine katkıda bulunan okuma birimlerini kapsar.

4. "Simgesel gösterge", okurun metindeki verilere dayanarak simgesel ya da izleksel bir okumaya yönelmesini sağlayan okuma birimlerini kapsar.

5. "Göndergesel gösterge", yapıtın içinde yer aldığı ekin sel düzlemi belirleyen okuma birimlerini kapsar ve okurun metni doğallaştırma yoluyla daha iyi anlamasını sağlar.¹⁶⁸

Barthes, *Sarrasine*'de ayırdığı 561 okuma birimini bu beş gösterge bağlamında, "Öykünün gelişimine katkısı var mı?", "Okurun aklında tutması gereken bir sorunu dile getiriyor mu ya da böyle bir sorunu sürdürüyor mu?", "Kişi gelişimi gösteriyor mu?" çeşidinden sorular sorarak saptar ve değerlendirir.¹⁶⁹ Barthes'ın bu çalışması yapısalci yaklaşımın "tüketici" çözümleme örnekleri arasında en "tüketici" olanıdır. Barthes otuz sayfalık bir metni 150 sayfada çözümler.

Roland Barthes, kuramlarında olduğu denli uygulamalarındaki çeşitlilikle yapısalci yazının en renkli kişisidir. Bu alanda yaptığı çalışmaların tümü "okuyucu üstünde etkileri son derece yararlı, çok zekice, çok uyarıcı varsayımlar" olarak nitelendirilmektedir.¹⁷⁰

TIYATRO ALANINDA YAPISALCILIK

Tiyatro alanında yapısalci kuram çalışmaları ilk kez Prag Okulu çevresinde toplanan araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Tiyatro alanında yapısalci bir kuram oluşturma düşüncesinin öncülüğünü ise Otakar Zich yapmıştır. 1931'de yayımlanan *Estetika Dramatického Umění* (Dramatik Sanatın Estetiği) adlı yapıtında Zich, tiyatro olayının yapısının görsel ve işitsel öğeler doğrultusunda araştırılmasının gerekliliğini ortaya koyar. Zich ayrıca tiyatroyu oluşturan öğeleri iki kümede toplar: kavramsal öğeler ve somut olarak gözlemlenebilen öğeler. Kavramsal öğeleri dramatik eylem, dramatik kişi, dramatik olay örgüsü ve dramatik uzam oluşturur. Somut olarak gözlemlenebilen öğeler ise oyun metni, oyuncular, sahne tasarımı, giysiler ve seyircidir.¹⁷¹ Somut olarak gözlemlenebilir öğelerin sınıflandırılması yolunda en yetkin çalışmayı "The Sign in the Theatre" (Tiyatroda Gösterge) adlı yazısıyla Polonyalı araştırmacı Tadeusz Kowzan

gerçekleştirmiştir. ¹⁷² Kowzan bu çalışmasında seyirciyi yaptığı sınıflamanın dışında bırakır; geriye kalan görsel ve işitsel öğeleri ise ayırıcı özelliklerine ve taşıdıkları görevlere göre onüç ulama ayırır.

Tiyatroya ilişkin yapısalci çalışmaların eğildiği temel konulardan biri Rus biçimselcilerinden V. Shklovsky'nin tanımladığı "yabancılaştırma" olgusudur. Çağdaş tiyatrodaki Brecht oyunları ile özdeşleştirilen bu olay iki yanlı olarak değerlendirilmektedir: a) sahneyle seyirci arasına bir estetik uzaklık koymak için gerçekleştirilen yabancılaştırma; b) belirli bir durum, nesne, kişi ya da düşünceyi, izleyene "yabancı" kılacak bir biçimde dile getirerek otomatik algılamının ötesinde "gerçek" bir algılama sağlamak yolunda gerçekleştirilen yabancılaştırma.

Prag Okulu yapısalcılar "yabancılaştırma" olgusunu "tanıdık/yabancı" kavramlarının ikili karşıtlığı içinde ele aldılar ve bu karşıtlığı "önseme/otomatikleştirme" kavramlarıyla belirlediler. Bu yaklaşıma göre bir eylemin otomatikleştirilmesi, eylemin bilinçlilikle olan ilişkisinin azalması, önseme ise bilinçlilikle olan ilişkisinin yoğunlaşması demektir. Otomatikleştirme bir olayı şemalaştırmak, önseme ise şemanın kaba çizgilerinin dışına çıkmak anlamında değerlendiriliyordu. ¹⁷³ Jindrich Honzl, "Dynamics of the Sign in the Theatre" (Tiyatroda Göstergenin Devinimi) ¹⁷⁴ başlıklı yazısında, önseme yoluyla öğelerin geleneksel tiyatrodaki işlevlerinin nasıl değiştirilebileceğini dile getirir. Sözelimi, alışlagelmiş tiyatrodaki bir otomatik algılama olayına indirgenmiş olan sahne tasarımı, çağdaş tiyatrodaki oyuncunun sözleri yoluyla dile getirilerek önsenebilmektedir. Jiri Velutsky de "Man and Object in Theatre" (Tiyatroda İnsan ve Nesne) başlıklı çalışmasında, sahne olayında insan ve nesne arasındaki ayrımın "gerçeklik" ölçütüyle değil, önseme yoluyla değişen işlevlere göre belirlenebileceğini ileri sürer. ¹⁷⁵

Tiyatro türü ile öteki yazınsal türler arasındaki temel yapısal ayrımın değinen tek araştırmacı yine Jiri Verutsky'dir. Velutsky, "Dramatic Text as a Component of Theatre" (Tiyatroda Metin Ögesi) ¹⁷⁶ başlıklı yazısında tiyatro metnini, tüm yazınla ilişki içinde olan bir "yazın ürünü" olarak niteledikten sonra öteki yazınsal türlerle tiyatro metni arasındaki belirleyici ayrımın tiyatro dilinin "söyleşim" üstüne kurulu olmasından ileri geldiğini söyler. (Şiir ya da anlatı türünün dili

ise iç konuşma üstüne kuruludur.) Bu nedenle de bir oyunun anlamsal yapısı birbiriyle içiçe olan çoğul bağlamlara dayalıdır. Sahnede bir oyuncu konuşurken, izleyici, anlatı türünde olduğu gibi yalnız o kişiyi (anlatanı) değil, söyleşime katılan ve sahnede yer alan tüm öteki kişileri de algılar. Böylece izleyici için, söyleşim içinde yer alan her anlamsal birim yalnızca konuşmakta olan kişi bağlamında değil, o anda sahnede söz konusu olan tüm bağlamlarda yansır. Kısacası, "söyleşim", eylem ve karşı eylemlerden oluşan bir zincir olmaktan çok, aynı anda birçok anlam içeren bir bağıntılar ağıdır.

Dramatik söyleşimi günlük yaşamdaki söyleşimlere oranla çok daha karmaşıktır, çünkü içerdiği dil dışı durum yalnızca dilin ürettiği bir durumdur ve anlaşılabilmesi çok daha keskin bir algılama gerektirir.

Prag Okulu araştırmacılarının tiyatroya ilişkin çalışmaları "tiyatro metni" yanında "sahne olayı"nın göstergesel özelliklerini de kapsar. Bu çalışmalar arasında Petr Bogatyrev'in "Costume as a Sign" (Bir Gösterge Olarak Giysi), "Semiotics in the Folk Theatre" (Halk Tiyatrosu Bağlamında Göstergibilim) ve "Forms and Functions of Folk Theatre" (Halk Tiyatrosunda Biçimler ve Görevler) ile Karel Brusak'ın "Signs in the Chinese Theatre" (Çin Tiyatrosunda Göstergeler) başlıklı çalışmaları sayılabilir.¹⁷⁷

Prag Okulu'nun çalışmalarından sonra tiyatro alanındaki tek yapısalcı kuramsal çalışma Sorbonne Üniversitesi profesörlerinden Etienne Souriau tarafından gerçekleştirilmiştir.

Souriau, 1950'de yayımlanan *Le deux cent mille situations dramatiques* (İkiyüzbin Dramatik Durum) başlıklı çalışmasında tiyatronun, sınırlı bir süre içinde, sınırlı sayıda oyun kişisiyle ve sahnede devinimi zorunlu kılan canlı bir izleyici kitlesinin varlığı gözönüne alınarak ortaya koyduğu, öğeleri yalın ama öğelerin düzenlenmesi açısından zengin olan "eylem" in temel yapısını bulup çıkarmaya yönelir.

Souriau, tiyatronun altı görevden oluştuğunu söyler. Bir görev, kişileştirme işleminden geçmemiş, çıplak bir roldür. "Dramatik durum" bu görevlerin belirli bir biçimde düzenlenmesi sonucu ortaya çıkar. Souriau'nun yıldızbilimden aldığı terimlerle açıkladığı altı görev

Propp'un yedi görevini anımsatır, Aslan (bir isteğe yönelen güç), Koç (Aslanın yönelişini engellemeye çalışan rakip güç), Güneş (Aslan'ın isteğinin nesnesi), Yeryüzü (istenen iyiliğin hedef aldığı kişi), Denge ve Ay (yardımcı)'dan oluşan bu altı temel görevi taşıyan oyun kişilerinin ve aralarındaki ilişkilerin belirlenmesi dramatik durumu ortaya çıkarır. Ancak her görevin somut bir kişi biçiminde yaratılması da gerekmez. Kimi görevler ise bir tek kişide toplanabilir. Sözgelimi, aynı kızı seven iki erkeğin çatışması üstüne kurulu stradan bir aşk öyküsünde birinci erkek hem Aslan hem Yeryüzü görevi taşır; kız Güneş, ikinci erkek ise Koç'tur. Denge (durumu çözümleyici öğe) her üç oyun kişisinden biri olabilir. Ay'ın da olaya karışmasıyla dramatik durumda yeni boyutlar ortaya çıkar. Souriau, yalnızca bu tür, üç kişiden oluşan bir aşk öyküsü bağlamında otuzaltı dramatik durum belirler.

Bir bakıma, Chomsky'nin dilbilim alanında yaptığı gibi, tiyatroya ilişkin bir "üretimsel gramer" oluşturma çabası içindedir Souriau. Ancak, araştırmacının saptadığı dramatik durumların yalnızca Yunan ve Fransız klasik trajedileri için geçerli olduğu görülür. Sözgelimi, Shakespeare'in oyunları, Souriau'nun saptadığı temel yapıların sınırları dışında kalmaktadır.

Bu nedenle, Souriau'nun yaklaşımı, tiyatro eleştirmenine, ele aldığı oyunun en temel ve en yalın gerçeklerini görmesi yolunda ipuçları vermekten öte bir katkıda bulunmamaktadır.¹⁷⁸

Tiyatro alanında yapısalci uygulamaların da sayısı sınırlıdır. Bir oyun yazarının tüm yapıtlarının temel yapısına ulaşmayı öngören üç çalışma söz konusudur: Barthes'ın *Sur Racine* (Racine Üstüne), Lucien Goldmann'ın *Racine* ve Susan Relyea'nın *System and Sign in Molière* (Molière'in Oyunlarında Dizge ve Gösterge) adlı yapıtları.

Barthes'in yapıtı, Racine tiyatrosunun temel çatışma öğelerini, örüntülerini ve Racine insanının özelliklerini belirlemeye yöneliktir. İki bölümden oluşan yapıtın birinci bölümü dizisel bir özellik taşır ve Racine trajedisinin bir dizge olarak içerdiği rolleri ve görevleri belirler. İkinci bölüm ise dizimsel bir özellik taşır ve dizisel öğelerin tek tek yapıtlarda nasıl yanyana sıralanarak birbirine bağlandığını açıklar.¹⁷⁹

Barthes, Racine trajedisinde üç temel görevsel karşıtlık saptar: yetki taşıyan güç, rekabet ve aşk arasındaki bağıntılar. Barthes bu bağıntıların çeşitli bileşimlerinin ürettiği rolleri irdeler.¹⁸⁰

Racine oyunlarının örüntüsüne ilişkin temel karşıtlığı şu eşitlikle belirler Barthes:

A'nın B üstünde tam etkinliği vardır.

B, kendisini seven A'yı sevmez.¹⁸¹

S. Doubrovsky'nin deyişiyle, "Racine'in, kişinin bir "güç"e olan bağımlılığıyla, evrensel düzeni alt üst etmeye girişen bir Eros arasında yaşadığı umutsuz çekişmeyi göstermeyen hiçbir trajedisi yoktur."¹⁸² İnsan doğasının kurulu düzenin gücüne karşı çıkışı ve kurulu düzenin insanı denetim altında tutma çabası: trajedi bu iki karşıt gücün birbirini engellemesi, çatışması ve karşılıklı yenilgisi sonucunda oluşur.¹⁸³

Barthes, Racine tiyatrosunun uzamsal yapısını belirleyen ikili karşıtlığı "içerisi" ve "dışarı" olarak tanımlar. "İçerisi" ise bir başka karşıtlığa bölünür: Taht Odası ve Ön Oda, Taht odası yasa ve buyrukların sessizliği içindedir. Oyun kişileri ön odada yer alırlar ve birbirleriyle çatışırlar. Dışarda (dış dünyada) ise olaylar, kaçışlar, ölümler sürer gider. Ön oda sessizlikle eylem arasında bir geçiş uzamıdır. Racine kişileri ise taht odasının yüce sessizliği ile dış dünyada süregelen eylemler arasında tutsak kalmış, yalnızca "konuşma"nın söz konusu olduğu dar bir uzamda trajik yazgılarına doğru ilerleyen kişilerdir.¹⁸⁴

Barthes'in Racine tiyatrosu üstüne yaptığı çalışma insanın doğasındaki dürtüleri kurulu düzence onaylanmayacak bir açıklıkla dile getirmesiyle burjuva eleştirisine vurulmuş ağır bir darbe olarak nitelendirilir.¹⁸⁵

Marksçı eleştirmen Lucien Goldmann'ın "köktenci yapısalcılık" terimiyle belirlenen yaklaşımı ise Racine tiyatrosunu toplum gerçekleri bağlamında ele alır ve yapıtları onyedinci yüzyıl Fransasının sınıf ilişkilerini irdeme yolunda değerlendirir.

Goldmann "köktenci yapısalcılık" adını verdiği "özel" yaklaşımında incelenen nesne ve onu çevreleyen yapıyı iki ayrı birim olarak ele alır. Bir nesnenin (sözelimi oyun metninin) "tüm" olarak gerçekliğinin ancak toplumsal bir yapıya bağlanmasıyla belirlenebileceğini söyleyen incelemeci, araştırmasını iki düzeyde sürdürür: a)

yapıt içi özelliklerin belirlenmesi, b) yapıtın oluştuğu toplumsal ortamın iç özelliklerinin belirlenmesi. Amaç, yapıtın tümel gerçeği ile toplumsal yapının gerçeği arasındaki ilişkileri bulmaktır; bir başka deyişle araştırma, yapıtın dışındaki gerçeğe bakma ve yapıtla yapıtın gerçeği arasındaki eşyapılılığı bulup çıkarmaya yönelir.

Goldmann'a göre Racine'i anlamak, yapıtlarının tümünü kapsayan "trajik görüş"ü gün ışığına çıkarmak demek, aşır Jansenizm'in¹⁸⁶ yapısını ortaya çıkarmak da Racine trajedisinin kökenini açıklamak demektir; "soyluluk" olgusunun tarihini anlamak, Jansenizmin kökenini açıklamak demek, onyedinci yüzyıl Fransa'sındaki sınıf ilişkilerini anlamak ise "soyluluk" olgusunun evrimini açıklamak demektir.

Goldmann, *Racine*¹⁸⁷ adlı yapıtında Racine tiyatrosu ile Racine'in içinde yaşadığı onyedinci yüzyıl Fransa'sında etkin bir dünya görüşü olan Jansenizm'in kökeni arasındaki eşyapılılık ilişkisini işte böyle bir yaklaşımla araştırır ve belirler.¹⁸⁸ Goldmann, yapıtı çözümlemek için yapıt dışı kaynaklara başvurmasıyla, açıklamaya çalıştığımız tür yapısalcılıktan ayrılır.

Susan Relyea ise *System and Sign in Molière's Plays*¹⁸⁹ adlı yapıtında saptadığı çeşitli gösterge dizileriyle Molière tiyatrosunun derin yapısına ulaşmaya çalışır.

Relyea'ya göre Molière oyunlarının temelinde bir tür "göstergesel sapma" yoluyla düzenin kurallarının dışına çıkma eylemi vardır. Arnolphe, Tartuffe, Don Juan ve Jupiter, düzenin göstergelerini çeşitli bakımlardan anlamazdan gelerek kendi "düzen dışı" yönelişlerini başarılı kılmaya çalışırlar. Amaçlarına ulaşmaları karmaşık toplumsal değerler ağının ve bu değerlere bağlı göstergesel alışverişin ortadan kalkması demek olacaktır; ne var ki bu kişiler oyun sonunda hep yenilgiye uğrarlar.

Relyea, Molière kişilerinde, etkileyici konuşma yeteneğinin tehli-keli bir güç oluşturduğunu ve törel bir sorun olarak ortaya çıktığını gözlemler. *Kadınlar Okulu*'nda konuşma, bilme ve başkalarını baskı altında tutma olguları arasında doğrudan bir bağlantı vardır. *Don Juan* ve *Kadınlar Okulu* oyunlarının sonunda Don Juan ve Arnolphe'nin çıplaklığı (hayvansılığı), konuşma yeteneğinden yoksun oluşları ve

başkalarını kendi istekleri doğrultusunda baskı altında tutma yeteneklerini yitirışleri arasında bir eşanlamlılık görülür.

Relyea'nın çalışması Molière tiyatrosunun tüketici bir çözümlemesini sunmamakla birlikte kişilerin, ilişkilerin ve olguların göstergesel düzeyde oluşturdukları dizgeleri gün ışığına çıkarmaktadır.

Bir tek oyun metnini irdeleyen ve yapısalcı yaklaşımı yansıtan çalışmaların sayısı da sınırlıdır. John Bush Jones'un "Statis as Structure in Pinter's No Man's Land" (Pinter'in İssız Topraklar Oyununda Belirleyici Yapı Olarak Durallık),¹⁹⁰ başlıklı çözümlemesi ve Sevdâ Şener'in "Ahmet Kudsi Tecer'in Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri"¹⁹¹ başlıklı çalışmasında zaman -eylem- izlek eksenleri üstünde yaptığı yapı belirmeleri bu tür çalışmalar arasında saptanabilenlerin iki ilginç örneğini oluşturmaktadır. Bizim Melih Cevdet Anday'ın oyunlarından önce yapısalcı bakış açısından incelediğimiz ilk oyun metni Vasıf Öngören'in "Zengin Mutfağı"ydı (Özgür İnsan, sayı 53, 1978). "Harold Pinter'in "Git – Gel Dolap" Oyununda Anlam Dizgeleri" başlıklı çözümlememiz de Gündoğan Edebiyat'ta (sayı 2, Bahar 1992) yayımlandı.

II- MELİH CEVDET ANDAY TİYATROSUNUN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

Bu çalışma, ozan, yazar Melih Cevdet Anday'ın yayımlanmış altı oyununun yapısalcı çözümleme denemesini içermektedir. Yapısalcı akımı Türk okuruna tanıtan¹⁹² ilk yazarlardan biri olan Anday'ın tiyatro yapıtlarını inceleme konusu yapmaya yönelişimizin üç temel nedeni vardır:

1. Anday'ın oyunlarının, tiyatronun "serim-düğüm-doruk-çözüm" aşamalarından oluşan geleneksel kurgusunun ötesinde bir kurgu anlayışıyla biçimlendirilmiş olması.
2. Oyunlarda devininin, dil dışı etkenlerin belirlediği somut olay ve durum gelişiminden çok, dilsel etkenlere ve söyleşim biçimine dayalı oluşu;
3. Oyun metinlerinin içerdiği anlamın, okurun beklentilerini karşılamak yerine, otomatik algılamayı güçleştiren ve algılama sürecini uzatan önsemeler yoluyla geri düzleme atılmış olması ve bunun sonucu olarak "örtük" anlama ancak yoğun bir okuma eylemi içinde ulaşılabileceği gerçeği.

Kısacası Roland Barthes'ın "mutluluk veren metin" deyiimiyle tanımlandığı türden yapıtlardır Anday'ın oyunları:

*Mutluluk veren metin: okuru bir yitirme duygusu içinde bırakan, tarihsel, ekinsel, ruhbilimsel varsayımlarını, tat alma alışkanlıklarını, tüm geçmiş birikimini alt üst eden, okurun dille olan ilişkisini bir bunalım noktasına getiren, mutluluk veren metin.*¹⁹³

Bu çalışmanın amacı Anday'ın tiyatro yapıtlarında yarattığı "devinim"i dayandırdığı yapıları bulmaktır. Bu da her oyunun biçimsel özellikleriyle amaçladığı "tüm anlam" arasındaki bağıntıların belirlenmesi ve her oyununun kendine özgü işleyiş kurallarının ortaya

çıkarılmasıdır; bir başka deyişle, ereğimiz, her oyunu bir göstergeler dizgesi olarak ele alıp, "söz" düzeyinde yansıyan verilerden yola çıkarak oyunun "dil" düzeyine ulaşmaya çalışmaktır.

Tiyatro alanında yapısalcı çözümlemeye ilişkin kuramsal ve uygulama çalışmalarının sınırlılığı, doğrudan uygulanabilecek bir "örnek" yöntemi benimsememizi olanaksız kılmıştır. Ne var ki Saussure'den Barthes'a uzanan oldukça zengin bir geleneğin yerleştiği kavramlar, düşünme biçimleri ve sunulan çekici uygulama örnekleri çalışmamıza büyük ölçüde ışık tutmuştur.

Bu çalışmada Anday'ın oyunları eşzamanlı bir yaklaşım içinde, oyunların yazılış tarihleri, zaman içinde gösterdikleri gelişim ve değişim göz önüne alınmaksızın irdelenmiştir. Oyunların dünya ya da Türk tiyatro tarihinin belirli bir evresi içine yerleştirilmesinden, yazarın yaşam öyküsüne, kişisel özelliklerine, dünya görüşüne bağlanmasından da kaçınılmıştır. Tahsin Yücel'in, "her okuma yöntemi.. bizi farklı bir anlama götürür ve yöntemler birleştirilirse kargaşa çıkar"¹⁹⁴ saptaması ışığında tek bir yöntemle bağlı kalmayı seçtik. Ancak bu başka yaklaşımları dışlamak değildir kuşkusuz. Somut verilere ve sağlam gözlemlere dayanan her tür değerlendirmenin yazın yapıtını daha bir zenginleştireceği kanısındayız. "Yapısalcı çözümleme kendi başına bir son değildir. Daha doğrusu bir başlangıçtır, son değil,"¹⁹⁵ diyen Alan Dundes'in yargısına bir anlamda katılıyoruz; sağlıklı başlangıçların olumlu gelişmeler için bir temel oluşturacağına inanarak.

Bu çalışmanın kapsamı içine alınan oyunların her birini oluşturan birimler, aralarındaki dizisel ve/ya da dizimsel bağıntılar içinde eşzamanlı bir yaklaşımla ele alınarak "tüm anlamı" yansıtan genel dizgeyi oluşturma yolunda değerlendirilmiştir; ve her oyunun çözümlemesinde, o oyunun kendine özgü biçimsel özelliklerinin oluşturduğu değişik ipuçlarından yola çıkılmıştır. Umudumuz bu çalışmanın, Anday tiyatrosunun "melodi"sini ve "armoni"sini her oyunun baskın özellikleri doğrultusunda dile getirebilmektir.

İÇERDEKİLER

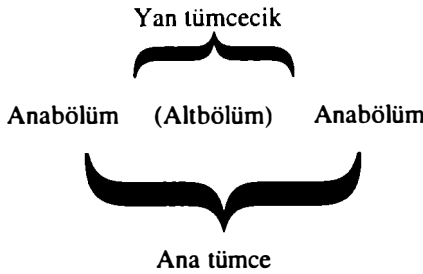
Melih Cevdet Anday'ın yayımlanmış ve sahnelenmiş ilk oyunu olan *İçerdekiler*,¹⁹⁶ bir "siyasi" bölüm başkomiserinin odasında geçer. Oyun iki perde ve beş sahneden oluşur. Oyun kişileri Komiser, Tutuklu (Öğretmen) ve Kız (Tutuklu'nun baldızı)dır.

Tutuklu bir yıla yakın bir süredir gözaltında bulunmaktadır; 345 gündür süregelen sorgusu boyunca Komiser'in tüm çabalarına karşın kendisine yöneltilen "*düşünce suçu*"nu üstlenmemiştir. Bu nedenle de o gün siyasi bölümden alınıp merkeze götürülecektir. Komiser, Tutuklu'yu konuşturabilmek için üstlerinden son olarak iki günlük bir süre istemiştir.

Tutuklu, uzun süre "içerde" kalması sonucu, Komiser'i de güç durumda bırakan bir bunalıma girmiştir. Bu bunalım Tutuklu'nun epey süredir duyduğu, başedilmez bir cinsel istekten kaynaklanır. Sürekli olarak karısının dişiliğini düşünen Tutuklu karşısında Komiser'in onu konuşturmak için uyguladığı tüm yöntemler yetersiz kalmaktadır. Komiser, Tutuklu'yla iletişim kurmasını engelleyen bu cinsel tutkuyu ortadan kaldırmak için, Tutuklu'yu o gün para ve çamaşır getirmek için uğrayacak olan karısıyla yalnız bırakacaktır. Ancak, Tutuklu'nun karısı o gün hastalandığı için yerine baldızı gelir.

Oyunun ilk yarısında Komiser'in Tutuklu'ya aynı odada 345 gündür uygulamakta olduğu ve oyun sonrasında da sürececek olan sorgu işleminden yaklaşık yarım saatlik bir kesit gösterilir (s. 5-39), Komiser - Tutuklu ilişkisini içeren bu kesiti, Tutuklu - Kız ilişkisini gösteren yaklaşık yarım saatlik bir bölüm izler (s.39-41). Oyun, Kız'ın odadan çıkması ve Komiser'in odaya girip sorgu işlemini bıraktığı yerden sürdürmesiyle biter. Bu nedenle *İçerdekiler*, üç oyun kişisinden oluşmasına karşın (Komiser'in odaya gelip Kız'ın odadan çıktığı an dışında) sahnede en çok iki oyun kişinin yer aldığı bir oyundur.

Böylece oyun iki kesitli bir ANABÖLÜM ve ana bölüme bağlı bir ALTBÖLÜM'den oluşur ve yapı olarak bir yan tümceciği olan karmaşık bir tümceyi andırır:



İlk bakışta göze çarpan bu genel yapı yanında, oyunda yansıyan zaman birimleri ve yazarın gerçekleştirdiği sahne bölümleri oyunun başlıca okuma birimlerine ayrılmasında önemli ipuçları oluşturmaktadır; bu ipuçlarından yola çıkarak, kişiler arasındaki (çatışma, özdeşlik, koşutluk gibi) çeşitli ilişki biçimlerine inilmiş ve oyunun uzam bağlamında sunduğu verilerin de değerlendirilmesiyle bütünü oluşturan tüm parçalar, bütünü ve birbirleriyle olan bağıntıları içinde dile getirilmiştir. Böylece yüzeyde yansıyan biçimsel özelliklerden yola çıkılarak oyunun içerdiği tüm anlama ulaşmaya çalışılmıştır. Bunun için de oyunun içerdiği anlam kümelerinin hem dizimsel (yatay eksen üstündeki) hem de dizisel (düşey eksen üstündeki) ilişkileri bir arada gözlemlenerek değerlendirilmiştir.

ZAMAN BİRİMLERİ

"Zaman", *İçerdekiler* oyununun tüm devinimini (kişilerin dramatik durumunu ve gerilimini) belirleyen temel göstergelerden biridir. Bir başka deyişle, kişilerin oyunda yansıyan konuşmaları, davranışları, oyunun olay örgüsünün biçimlenişi büyük ölçüde, yazarın "zaman" ögesini kullanarak yarattığı "durum" bağlamında biçimlenir.

Oyunun anabölümünü oluşturan Komiser-Tutuklu ilişkisinde belirleyici etken "zaman baskısı"dır. Oyunda yansıyan zaman baskısı oyun öncesinde ve oyun sonrasında da söz konusu olan zaman birimleriyle doğrudan bir neden-sonuç ilişkisi içindedir. Oda dekorunun zorunlu bir ögesi olan ve oyun kişilerinin durmadan baktığı duvar saati oyunun devinimini biçimlendirmede etkinliği olan bir göstergedir.

Oyunda yansıyan zaman birimleri şöyle gösterilebilir:

345 gün → 12.30

13.30+ → x

Oyun öncesi

Oyun sonrası



12.30-13.00

13.30+

Anabölüm¹

Anabölüm²



13.00-13.30

Altbölüm

Oyun kişilerinin zaman birimlerinde yansıyan konumu şöyle dile getirilebilir:

1. 345 gün (oyun öncesi)

a) Komiser

- (1) Tutuklu'yla iletişim kuramamış
- (2) Tutuklu'ya karşı yumuşamaya başlamış (s.20)
- (3) Sorgu işlemini, etkinlikle sürdüremez olmuştur.

Böylece Komiser, uğraşında başarılı olamamanın sıkıntısını çekmektedir.

b) Tutuklu

- (1) Komiser'den başka kimseyle konuşmamış (s.10)
- (2) Komiser'le iletişim kuramamış.
- (3) Cinsel ilişkide bulunmamıştır.

Böylece Tutuklu, 345 gündür konuşma yoluyla da sevişme yoluyla da herhangi bir boşalıma ulaşamamanın bunalımını yaşamaktadır.

2. 12.30-13.00 arası (Oyun süresinin ve Komiser'e üstlerince tanınan kısıtlı sürenin bir bölümü) (s. 5-39)

a) Komiser görevini yerine getirmeye çalışır.

b) Tutuklu, Komiser'in istediğini elde etmesini engellemeye çalışır.

Bu zaman birimi Komiser'in *özne* olduğu bir eylemi içerir.

3. 13.00-13.30 arası (Tutuklu'ya Komiserce tanınan kısıtlı süre) (s. 39-71)

a) Tutuklu

(1) 345 gündür ilk kez Komiser'den başkasıyla konuşacaktır.

(2) 345 gündür ilk kez cinsel ilişkide bulunacaktır.

b) Kız, Tutuklu'nun istediğini elde etmesini engellemeye çalışacaktır.

Bu zaman birimi Tutuklu'nun *özne* olduğu bir eylemi içerir.

4. 13.30+ (Oyunun son birkaç dakikalık bölümü:

Komiser'e üstlerince tanınan kısıtlı sürenin sürmesi) (s.71-2)

a) Komiser görevini yerine getirmeye çalışacaktır.

b) Tutuklu, Komiser'in istediğini elde etmesini engellemeye çalışacaktır.

Görüldüğü gibi, oyun başladığı biçimde bitmektedir.

5. 13.30 + → x (oyun sonrası) Komiser ve Tutuklu arasındaki çatışma sonuçlanmaksızın "bilinmez" bir zaman birimine dek sürecektir.

Oyun süresini oluşturan zaman birimlerinin oyun kişileri üstünde oluşturduğu baskı şöyle açıklanabilir:

1. Oyunda bir saatlik bölümü (12.30-13.30+) yansıyan ve Komiser'e üstlerince son olarak tanınan iki günlük kısıtlı süre içinde,

Komiser tüm olanaklarını kullanarak görevini yerine getirmek zorundadır.

2. Komiser'in Tutuklu'ya tanıdığı yarım saatlik (13.00-13.30) kısıtlı süre içinde ise Tutuklu sevişme yoluyla boşalırma ulaşır Komiser'e karşı direncini zayıflatan cinsel saplantıdan kurtulmak zorundadır.

Anabölüm ve Altbölüm'de özne durumundaki oyun kişilerinin konuşma ve davranışlarını yönlendiren zaman baskısı şöyle gösterilebilir:

	Anabölüm	Altölüm
Baskı yönü	→ Komiser	→ Tutuklu
Tanınan süre	İki gün	Yarım saat

SAHNE BÖLÜMLEMESİ

Yazarın gerçekleştirdiği sahne bölümlemesi oyunun daha öte okuma birimlerine ayrılabilmesinde önemli ipuçları sağlamaktadır:

1. Birinci Perde, Birinci Sahne

Bu sahnede Komiser'in görevine ilişkin durumu açısından içinde bulunduğr karşıtlık gösterilir:

olağan durum/olağan dışı durum

Olağan durum, hakkında tutuklama kararı bulunan bir suç zanlısının yerleşik bürokrasi mekanizması içinde yakalanıp yargıç karşısına çıkarılması işlemini içermektedir. Böyle durumlarda Komiser, görevini kişisel deneyim ve becerilerine dayanarak tasarladığı biçimde ve öngördüğü zamanlama içinde yerine getirebilmektedir:

KOM/SER- (telefonda) Buyurun...Buyurun efendim...Üstündeyiz efendim...Kıstırdık...Bir apartmanın üst katında...Kaçamaz efendim... Telefon başında bekliyorum, haberi, yakalandığını

hemen bildiririm efendim...(s. 5)

Olağan dışı durum ise hakkında tutuklama kararı bulunmayan bir "tutuklu"nun yargıç karşısına çıkarılabilmesi için kendisine yöneltilen suçu üstlenmesini sağlamak işlemini içermektedir. Bu çeşit bir olağan dışı durumda ise Komiser'in sonuca ulaşma olasılığı zayıflamaktadır; Tutuklu'yla olan 345 günlük deneyimi de Komiser'in olağan dışı durum içindeki başarısızlığını göstermektedir:

KOMİSER- (telefonda)... Hayır, öğretmeni daha konuşturamadık..Hakkınız var efendim, uzun sürdü. Bir yıl kadar efendim...Gerçekten suçlu mu, suçsuz mu, kesin birşey söyleyemem efendim... Gizli düşünceler beslediği muhakak...Ama beyannameyi o mu yazdı?...Konuşmuyor efendim... Bilmiyorum diyor... Yapamadık görevimizi...Bir rica...İki gün daha bırakamaz mısınız bana?...Teşekkür efendim.. (s. 5)

Böylece Komiser'in oyundaki temel kaygısı uğraşı bağlamında yaşadığı karşıt durumları uzlaştırmak, "olağan dışı" durumu "olağan" duruma dönüştürmektir.

2. Birinci Perde, İkinci Sahne

Komiser Tutuklu ilişkisini dile getiren bu sahnede Komiser'in görevine olan yaklaşımındaki

kural / kural dışı

karşıtlığı yansıtılır.

Gözetiminde bulunan kişilerin sorgu işlemi belirli kurallar içinde yürütülmektedir. Bu kurallardan biri de zanlının gözetiminde bulunduğu süre içinde dışardan kimseyle görüştürülmemesidir (s. 8). Ne ki kural-lara bağlı olarak 345 gündür sürdürdüğü sorgu işleminin başarıya ulaşmaması ve olağan dışı durumun süregelmesi Komiser'i -kendisine tanınan kısıtlı süre içinde- kural dışına çıkmaya zorlamaktadır. Görevini yerine getirmek için elindeki son fırsatı kullanarak -bir yararı olabilir düşüncesiyle- Tutuklu'yu hem karısıyla görüştürecektir hem de onunla yatmasına izin verecektir.

Aynı sahnede bu kez Tutuklu'nun içinde bulunduğu durum bağlamında karşı karşıya olduğu karşıtlık gösterilir:

olağan durum/olağan dışı durum

Tutuklu'nun Komiser karşısında olağan durum içindeki eylemi, bürokrasi mekanizmasının işleyiş biçimine özgürce düşünebilen bir aydın kişi olarak direnmektir:

TUTUKLU: Demek suçsuz bir insanın, suçsuz insanlar gibi yaşaması için önce bir suçu üstüne alması gerekiyor? Bir yıl bir odaya kapatılacak, bilmem kaç yıl da mahkemeye gidip gelecek, sonunda temize çıkacak...Hem siz benden yalnız bir suçu üstüme almamı değil, başkalarını da ele vermemi istiyorsunuz. Ben mahkemede temize çıksam da, başkalarını felâkete sürüklemiş olmanın azabından nasıl kurtulurum? (s. 17)

Ne var ki bir yıla yakın bir süredir cinsel ilişkide bulunmamanın getirdiği cinsel tutsaklık Tutuklu'nun tüm öteki kaygılarını geriye itmektedir;

TUTUKLU-.....Karına mektup yaz, cumartesi günü gelsin dediğiniz salı gününden beri... gerilmiş bir tel gibiyim...Bütün varlığım bütün ruhumla bu saati bekledim...

...hep bunu düşündüm, hep bunu düşündüm...Evet, gözümün önüne gctirdim, gözümün önünden gitmiyor beş gündür, tam beş gündür deli gibiyim. (s. 11)

İnsan doğasının bu garip cilvesi Tutuklu'yu olağan dışı bir durum içine sokmuştur.

Tutuklu "olağan" durumu içinde aydın kişi kurallarına bağlı bir eylem sürdürebilmektedir. "Olağan dışı" durum ise Tutuklu'yu aydın kişinin düşünme biçimine ters düşen bir eyleme sürüklemektedir:

TUTUKLU- Neden burada tutuluyorum? Nasıl çıkacağım? Sonra ne olacak? Bunların hiçbirisi umurumda değil. Bana yüklemek istediğiniz suçu da üstüme alabilirim isterseniz. (s. 21)

Böylece Tutuklu'nun da kurala bağlı / kural dışı eylem karşıtlığıyla yüzyüze olduğu görülmektedir.

Bu nedenle de Tutuklu'nun oyundaki temel kaygısı, olağan durum içinde etkin kılabilirdiği aydın kişi özelliklerini korumak yolunda içinde bulunduğu olağan dışı durumdan (cinsel tutsaklıktan) kurtulmaktır.

3. Birinci Perde, Üçüncü Sahne

Üçüncü sahne, oyunun tek sözsüz sahnesidir. Yalnızca birkaç saniye süren bu sahne oyunun kapsadığı sürenin tam ortasında yer alır. Hem anabölümde hem de altbölümde görev taşıyan tek oyun kişisi olan Tutuklu bu sahnede tek başınadır; üçüncü sahne böylece Tutuklu'nun Komiser'le olan 345 günlük ilişkisinden, her an gelmesini beklediği karısıyla 345 günden beri ilk kez kuracağı ilişkiye geçiş sürecini gösterir.

4. Birinci Perde, Dördüncü Sahne

Kız ve Tutuklu'nun, Komiser'in odasında ilk kez karşı karşıya geldiği bu sahnede Tutuklu'nun toplumsal insan olarak içinde bulunduğu yeni bir karşıtlık durumu belirlenir.

olağan durum / olağan dışı durum

Tutuklu'nun olağan beklentisi karısının gelmesidir. Oysa gelen karısı değil, karısı hastalandığı için onun yerine gelen baldızıdır. Böylece olağan dışı bir durum çıkar ortaya. Tutuklu'nun o gün karısını görmek isteyişinin tek nedeni onunla yatmaktır. Karısı yerine bir başka kadının gelişi Tutuklu'nun amaçladığı eylemi gerçekleştirmesini engellemektedir.

5. İkinci Perde, Birinci Sahne

Bu sahnede Tutuklu içinde yaşadığı topluma ilişkin yeni bir

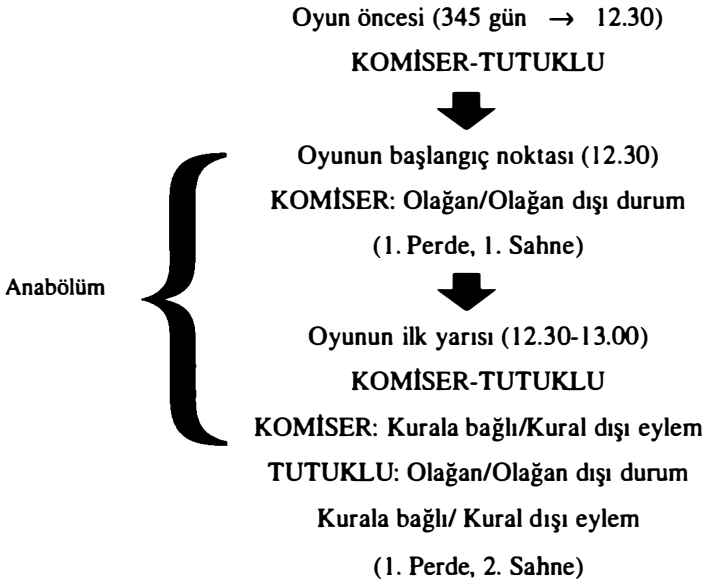
kural / kural dışı

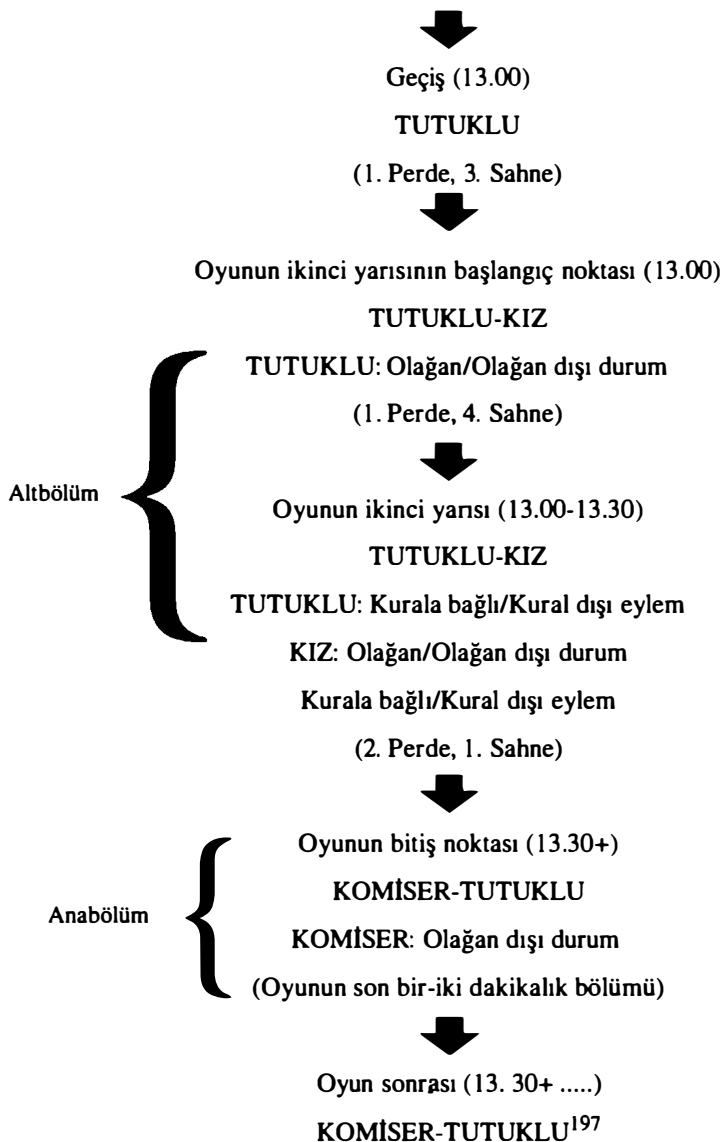
eylem karşıtlığı ile karşı karşıyadır. Komiser'in kendisine tanıdığı yarım saat içinde Kız'la ilişkisinde toplumsal kuralları ve değerleri gözetirse amaçladığı eylemi gerçekleştiremeyecektir; bu da Komiser'e direnme gücünü olumsuz biçimde etkileyen cinsel tutsaklığının sürmesi demektir. Tutuklu, bu nedenle kural dışına çıkar ve baldızına sevişme önerisinde bulunur.

Kız için ise "olağan durum" eniştesiyle baldız kimliği içinde görüşmektir. Eniştesinin sevişme önerisi ise onu "olağan dışı" bir durum içine itmiştir. Bu durumda Kız ya eniştesiyle ilişkisini toplum kuralları ve değerlerine bağlı olarak sürdürecektir ya da bu kuralların dışına çıkarak eniştesiyle sevişecektir.

Yazarın gerçekleştirdiği sahne bölümlenmesi ve oyunda yansıyan zaman birimleri ışığında oyunun aynı düzeyde birer anlambirimsel oluşturan okuma birimleri birbiriyle olan dizimsel ilişkileri içinde şöyle gösterilebilir:

ANLAMBİRİM I

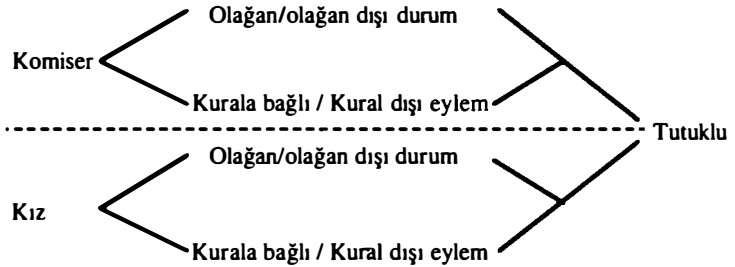




Şekilde görüldüğü gibi oyunda yansıyan *eylem* biçimi oyun

kişilerinin içinde bulundukları duruma ve davranışlarına ilişkin karşıtlık kümelerinin varlığından kaynaklanmaktadır. Bu arada hem anabölümde hem de altbölümde olağan / olağan dışı durum ve kurala bağlı/kural dışı eylem karşıtlığını yansıtan Tutuklu'nun konumu oyunun baskın karşıtlık kümesini oluşturmaktadır:

ANLAM BİRİMİ II



Tutuklu'nun konumu böylece bu oyun kişisini oyunun merkez kişisi yapmaktadır. Bir başka deyişle oyunun olay örgüsü Tutuklu'nun her zaman bir ögesini oluşturduğu çeşitli çatışmalar çevresinde biçimlenmektedir. Bu çatışmaları şu ya da bu biçimde sonuçlandırma yolunda oyun kişilerinin kullandığı tek araç ise konuşmaktır. Böylece "konuşmak" oyunun temel eylemini oluşturmaktadır.

ÇATIŞMA BİRİMLERİ

Daha önce de belirtildiği gibi anabölüm Komiser-Tutuklu ilişkisini, altbölüm de Tutuklu-Kız ilişkisini içermektedir. Kişilerden soyutlanarak genelleştirildiğinde her iki ilişki de iki düşünce biçimi arasındaki çatışma olarak ortaya çıkar:

kalıplaşmış düşünme biçimi/

bağımsız düşünme biçimi

Kalıplaşmış düşünme biçimi toplum değerlerini ve görevine ilişkin kuralları usa vurmadan, olduğu gibi değerlendiren ve uygulayan kişinin düşünce biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce biçimini yansıtan Komiser, görevi bağlamında uygulamakla yükümlü

olduğu yasa ve kuralları mantığa uysa da uymasa da bürokrasi mekanizmasının öngördüğü biçimde değerlendirmekten öteye gidemez:

KOMİSER: *Yasalar o beyannamedeki düşünceleri suç sayıyorsa bana ne? Bundan ben mi sorumlu olacağım? Biz aracıyız, mahkeme değiliz. Yarın senin düşüncelerini tutan bir hükümet başa geçse bu sefer ben ona aykırı düşünenleri, yazarları sorguya çekeceğim. İnanıp inanmamak değildir benim işim. (s.16)*

Komiser, sahip olduğu düşünce biçimi doğrultusunda Tutuklu'nun yaşadığı cinsel bunalımı da erkek-egemen toplumlara özgü sınırlı bir bakış açısıyla değerlendirir; kadını, erkeklerin cinsel gereksinmesini karşılayan bir yaratık, bir mal olarak gören Komiser, Tutuklu'nun karısını istemesini tüm erkeklerle özgü sıradan bir tutku olarak değerlendirir ve Tutuklu'nun durumundan kendisi de bir çeşit cinsel tat alır. Böylece, oyunun tümünü kapsayan "cinsellik" izleği anabölümde Komiser'in aracılığıyla, toplumda çoğu erkeklerce paylaşılan, düşük düzeyde bir "erkeklik eğlencesi" olarak dile getirilir. Böylece Tutuklu'yla düşünsel düzeyde kuramadığı iletişimi, "erkeklik" bağlamında kurmaya çalışır Komiser; ama Tutuklu'ya karısıyla görüşme olanağını sağlarken bile kendi davranışını "kerhanecilik" olarak değerlendirmekten kendini almaz.

Bağımsız düşünce biçimi ise her çeşit uygulamanın ve değerlendirmenin ardındaki düşünce dizgesini ortaya çıkarma ve belirlenen tutarsızlıkları dile getirme ilkesini yansıtır:

TUTUKLU *Demek suçsuz bir insanın, suçsuz insanlar gibi yaşaması için, önce bir suçu üstüne alması gerekiyor, öyle mi? Bir yıl bir odaya kapatılacak, bilmem kaç yıl da mahkemeye gidip gelecek, sonunda temize çıkacak. Suçsuzluğun armağanı bu mu? (s. 17)*

Tutuklu benimsediği düşünme biçimi nedeniyle Komiser'in onun karısıyla görüşmesine "iyilik" gerekçesiyle izin verdiğine inanamaz. Kısacası, Komiser'in görevini gerçekleştirme yolunda ortaya koyduğu tüm beceri Tutuklu'nun düşünce biçimi karşısında etkisiz kalmaktadır.

Komiser işte bu nedenle, onu benimsediği kalıpların ötesine çıkmaya zorlayan "okumuş yazmış" tutukluları sevmez. (s. 23)

Bu iki düşünce biçimi arasındaki uzlaşmazlık Komiser ve Tutuklu'nun oyun boyunca birbirleriyle herhangi bir iletişim kurmasını engeller. Bu nedenle de oyun öncesi (345 gün) başlamış olan bu çatışma oyun sonrasında da süregelir.

Tutuklu - Kız ilişkisini içeren altbölümde de benzer bir çatışma söz konusudur. "İçerdekiler"in (tutuklu olanların) ve "dışardakiler"in (tutuklu olmayanların) düşünce biçimleri olarak da tanımlayabileceğimiz bu iki düşünce biçimi Tutuklu ve Kız arasında iletişim kurulmasını engellemektedir:

İçerdekilerin düşünme biçimi-

dışardakilerin düşünme biçimi

İçerdekilerin düşünce biçimi bir anlamda kişinin uzun süre toplum dışı bırakılması sonucu oluşmuş, olguları toplumsal kurallardan bağımsız olarak değerlendirebilen, kişinin gelenek ve göreneklere toplumsal insan olarak değil de doğal insan olarak ilk kez görüyormuşçasına bakmasını ve o gözle yargılamasını sağlayan bağımsız bir düşünce biçimidir.

TUTUKLU-... Ne kadar ezbere yaşıyorsunuz dışarda, biliyor musun? Hiçbir şeyin gerçeğini, şöyle ucundan olsun, göremiyorsunuz. (s. 45)

Yapmacık bir düzenin içinde kuklalar gibi oynayıp duruyorlar. (s. 51)

Ah bu sizin normallik hastalığınız! Dışardakilerin hepsinde bu hastalık var, artık biliyorum. İçeri girdikten sonra anladım. İçerdayken, aklımdan geçenleri bir bir tartıyordum, bunları dışarda anormal sayarlar diye düşünüyordum. (s. 54)

Dışardakilerin düşünme biçimi ise toplum kurallarının ve değerlerinin belirlediği "doğrular" ve "yanlışlar" doğrultusunda koşullandırılmış bir düşünme biçimidir; ve içerdekilerin düşünme biçimiyle çatıştığında dışardakilerin düşünme biçiminin tüm çelişkileri gözler önüne serilmektedir:

KIZ- Bir kızın, eniştesi ile bunları konuşması normal mi sizce?

TUTUKLU- Ne imiş söylemeye utandığın?

Ablam burada olsa lafı uzatmazdı dedin. Ben de bunun nedenini sordum senden. Utanıyor nusun söylemeye?

KIZ- (Konuşmaktan başka çare kalmadığını anlamıştır) Ablam karınız sizin.

TUTUKLU- Benimle yatması da görevi değil mi?

KIZ- Belki de isteği.

TUTUKLU- Ablan bu isteği, benim karım olduğu için mi duyar demek istiyorsun?

KIZ- Evet.

TUTUKLU-...Bir kadına yatmak isteği duyuran, bir adamın karısı olmak sıfatı mıdır?

KIZ- Hayır, alışması.

TUTUKLU- Demek sen alışmadığın için böyle bir istek duymuyorsun?

KIZ- Beni bırakın, rica ederim.

TUTUKLU- (alay ederek) Kocaları alıştırmasa, kadınlar böyle bir istek duymayacaklar... Ne tuhaf! Sorabilir miyim küçük hanım, bir alışkanlık kazanmak için mi evleneceksiniz? (s. 54)

Kız'ın düşünme biçimi değişmedikçe bu iki oyun kişisi arasında bir iletişim söz konusu değildir; çünkü Kız, toplum kurallarının ve değerlerinin biçimlendirdiği kalıplaşmış düşünce biçimi doğrultusunda, Tutuklu'nun yaşadığı cinsel bunalımı süslenip püslenmiş "basit bir kadın isteği" olarak görür ve bu isteğin kendisine yönelişi onu korkutur; çünkü eniştesinin isteğine boyun eğmesi onu toplum karşısında suçlu bir duruma sokmaktadır. Böylece anabölümde Komiser'in bakış açısından "kerhanecilik" düzeyinde değerlendirilen "cinsellik" izleği altbölümde de Kız'ın bakış açısından "orospuluk" düzeyinde değerlendirilir. Tutuklu, Kız'ın, orospuluğun karşıtı olarak altbölüm boyunca savunduğu kalıplaşmış "namus" kavramını benimseyemez.

TUTUKLU-...Çocukluk...Dünyanın saçma bir mantıkla sana namus diye benimsettiği bir şeyi savunmak için direnip duruyorsun. (s. 58)

Görüldüğü gibi Tutuklu oyunda "cinsel tutku" biçiminde vurgulanan bunalımdan öte, 345 gündür kimseyle iletişim kuramamanın getirdiği yalnızlığın bunalımını da yaşamaktadır. Boşalım yolu bulamayan bu birikimin Tutuklu üstündeki baskısı, bu oyun kişisinin içeri alındığının onbeşinci gününde yaşadığı bir deneyimde önsenir:

TUTUKLU-...İçeri alındıktan onbeş gün sonraydı...Bir gece, nöbetçiye seslendim, aptesthaneye gitmek için...Aptesthaneye girdim, muslukta bir kedi..yalaktan su içiyordu. Ben içeri girince başını kaldırdı, yüzüme baktı. Öyle bir baktı ki...ağlamaya başladım... (s. 47)

İçeri girdiğinin onbeşinci gününde bir kediyle, yalnızca, bakışma yoluyla kurduğu iletişimin Tutuklu'yu ağlatarak boşalımı götürmesi, onun 345 gün sonunda ve oyun süresince yaşadığı bunalımın ve aradığı boşalımın boyutlarını yeterince belirlemektedir.

Düşünme biçimleri arasındaki bu genel çatışma oyun kişilerinin oyun içindeki özel konumlarına indirgendiğinde ise bir ögesini her zaman Tutuklu'nun oluşturduğu içiçe geçmiş bir sürü çatışma kümesi oluşmaktadır.

Gerek anabölüm gerekse altbölümde, söz konusu çatışma, özne görevi taşıyan oyun kişisinin amaçladığı eyleme gelen olumsuz tepkiyle biçimlenmektedir:

Anabölüm öznesi: Komiser

Amaç: konuşturmak

Tepki: konuşmamak (Tutuklu)

Böylece Anabölüm'ün "merak ögesini", "Tutuklu konuşacak mı?" sorusu oluşturur.

Altbölüm öznesi: Tutuklu

Amaç: sevişmek

Tepki: sevişmemek (Kız)

Altbölüm'ün merak ögesini ise, "Kız Tutuklu'yla sevişecek mi?" sorusu oluşturur.

Her iki çatışma kümesi içinde de yer alan Tutuklu'nun anabölüm ve altbölümde karşıt yönlü iki işlev taşıdığı görülmektedir:

ANLAMBİRİM III

KOMİSER:konuşturmak $\rightleftharpoons$ konuşmamak:Tutuklu: sevişmek $\rightleftharpoons$ sevişmemek: Kız



Anabölüm



Altbölüm

Komiser bürokrasi mekanizmasının içindeki görevi gereği Tutuklu'yu "konuşturmak"la yükümlüdür; Tutuklu ise sorumluluklarının bilincinde bir aydın kişi olarak konuşmamak zorundadır:

KOMİSER: Görev Bilinci -- TUTUKLU: Aydın Kişi
(KGB) Sorumluluğu (TAKS)

Tutuklu içinde bulunduğu cinsel tutsaklıktan kurtulmak için Kız'la sevişmek, Kız da bağlı olduğu toplum kuralları ve değerleri gereğince namusunu korumak, evli olmadığı bir erkekle (üstelik eniştesiyle) sevişmeye direnmek zorundadır.

Tutuklu'nun Cinsel
Tutsaklığı (T C T)

Kız'ın Toplum Kurallarına
Bağımlılığı (K T K B)

Her iki çatışmanın da içinde yer alan Tutuklu ayrıca bir iç çatışma da yaşamaktadır:

Tutuklu'nun Aydın kişi
Sorumluluğu
(T A K S)

Tutuklu'nun Cinsel
Tutsaklığı
(T C T)

Bu çatışma bir anlamda Tutuklu'nun varlığının kafa ve beden olarak ikiye bölünmüşlüğü gösterir ve uzun süre tutuklu kalan ve sürekli olarak sorguya çekilen kişilerde görülen dengesizliğin bir görüntüsü olarak ortaya çıkar. Bu dengesizlik Komiser'in anlatığı "aktör" öyküsünde önsenmektedir:

KOMİSER-...Aktördü, sakal bıyık takıp kendini oynayacakmış. Delirdi sandık önce. Sonra baktık ki, adam deli meli değil. Makyaj takımını vermezsek delirecek....

...Delirdi. Sakal bıyık takıp sorguya öyle çıkmaya başladı. Birgün de bana, "Ben Dördüncü Henry'yim, sen beni sorguya çekemezsin, demesin mi?... (s. 23)

Tutuklu'nun aydın kişi sorumluluğunu sürdürmesi cinsel tutsaklağından kurtulmasına bağlıdır:

TUTUKLU- (Kız'a)...Ben herhangi bir çöküntü ihtimaline karşı en tehlikeli yerlerime gece gündüz gözcülük ederken, ruhum başka bir yerden fıyasko verdi. Anlıyor musun?

TUTUKLU- (Kız'a) ...Bu tutku beni kendine köle etmiş mi etmemiş mi? (s. 61)

Bu çatışma örgüsü ışığında oyunun *bakışımı* bir dural yapı üstüne kurulduğu görülmektedir:

ANLAM BİRİM IV

Bürokrasi Mekanizması → KGB → ← TAKS



TCT → ← KTKB ← Toplum Kuralları

Bu yapının merkez noktasını oluşturan Tutuklu'nun iç çatışması, görsel olarak, oyunun tam ortasında yer alan, Tutuklu'nun tek başına olduğu Üçüncü sahnede (Geçiş bölümünde) somutlanır: ve oyunda yansıyan tüm eylem Tutuklu'nun iç çatışmasını ortadan kaldırma çabası doğrultusunda biçimlenir. Tutuklu aydın kişi sorumluluğunu sürdürmek, bürokrasi mekanizmasının işleme biçimine karşı koyabilmek için önce toplum kurallarının dar kalıplarını parçalamak ve Kız'ın kendisiyle yatmasını sağlayarak cinsel tutsaklığından kurtulmak durumundadır.

Böylece altbölümde gerçekleştirilecek eylem anabölümde gerçekleştirilecek eylemin önkoşulu olmaktadır; ve yüzeysel olarak değişik izlekleri içeren altbölüm ve anabölüm, derin anlama inildiğinde, oyunun merkez kişisi olan Tutuklu'nun tek amaca yönelik eylemi doğrultusunda birbirine bağlanmaktadır. Bu tek amaç Tutuklu'nun, sorumluluklarının bilincinde olan aydın kişi kimliğini sürdürebilmesidir.

KOMİSER - TUTUKLU VE TUTUKLU - KIZ İLİŞKİLERİ ARASINDA EŞYAPILILIK

Daha önce de belirtildiği gibi her iki bölümde de, özne olarak işlev gören (o bölümdeki eylemi belirleyen) bir oyun kişisi vardır; ve her bölümün öznesi, ilişki içinde olduğu öteki oyun kişisinin, kendi amacı doğrultusunda bir eylemi gerçekleştirmesini konuşma yoluyla sağlamak durumundadır. Her iki bölümde de, istemedikleri bir eyleme

zorlanan kişiler, özne durumundaki kişilerin tutsağıdır. Böylece anabölümde Komiser ve Tutuklu arasında, altbölümde de Tutuklu ve Kız arasında eşyapılı bir zindancı - tutsak ilişkisi görülür:

ANLAMBİRİM V

Komiser: Tutuklu Tutuklu Kız

Anabölüm ve altbölümde yansıyan bu ilişkiler arasındaki eşyapılılık, belirli konuşma birimleri dizisel ilişkileri içinde kümelendiğinde ortaya çıkmaktadır:

1. Söylem Düzeyinde

Anabölüm

Altbölüm

- a) Zindancı, tutsağına olan üstün durumunu sürdürmek için öteki oyun kişinin sürekli oturur durumda olmasını ister.

KOMİSER: Ayakta durma otur. (s.8) *TUTUKLU: Otur, otur, ayakta konuşma. (s.55)*

Otur yerine, karşımda ayakta konuşulsun istemem. (s.12) *Otur, otur, ayakta durma. (s.55)*

- b) Zindancı tutsağına zaman zaman leblebi sunar:

KOMİSER : Leblebi al. (s.19) *TUTUKLU Leblebi al. (s.50)*

- c) Tutsak, zindancısının (tartışılmaz bir gerçek olarak) benimsediği düşünceyi kuşkuyla karşılar.

TUTUKLU: Siz gerçeği bulmuşsunuz... Beyannameyi benim yazdığımı inanıyorsunuz. Sizin için gerçek bu. (s. 15) *KIZ: Demek sizce, gerçeğe varmak için tutuklu olmak, bir yıl bir odaya kapatılmak , kimsele-ri görmemek gerekli, öyle mi? (s. 55)*

d) Tutsak, zindancısıyla eşit durumda olmadığını belirterek ona karşı çıkar:

TUTUKLU: Ama ben tutukluyum, siz değilsiniz.

KOMİSER: Seni tutuyoruz, çünkü tutmasak gideceksin. (s. 15)

KIZ:...Daha başlangıçta durumlarımız eşit değil. Kapıyı kitlemişsiniz, beni burada zorla tutuyorsunuz.

TUTUKLU: Kapıyı açsam gideceksin de ondan. (s. 57)

e) Zindancı, tutsağını gereksiz yere direnmekle suçlar:

KOMİSER: İnatçı bir adamsın sen. (s. 12)

TUTUKLU: İnatçısın da ondan. (s. 58)

f) Zindancı, yalnızca kendi isteği doğrultusundaki düşünceyi "doğru" sayar:

KOMİSER:... Benim sorduklarımın da ancak bir doğru karşılığı vardır. (s. 14)

KIZ: Demek bir tek doğru var.

TUTUKLU: Evet. (s. 57)

g) Her iki tutsak da ancak zindancının amacını gerçekleştirmek için ele geçirdiği herhangi biri olarak önemlidir yalnızca:

KOMİSER: Madem senden başka kimse yok elimizde, bize yardım et, itirafta bulun.

TUTUKLU: Benim yerime siz gitseniz nasıl olur mahkeme-ye?.. Nasıl olsa biri lâzım değil mi? Ha siz olmuşsunuz ha ben! Ne değişir sanki? (s. 15)

TUTUKLU: Bir tesadüfüm ben onlar (polis) için, benim yerimde bir başkası olsa hiç bir şey değişmez.

KIZ: Yazık ki ben de öyle bir tesadüfüm işte. Ablamın yerine geliyorum ve bundan ötürü bir kaderin içine giriyorum. (s. 63)

h) Komiser ve Tutuklu'nun zindancı işlevi oyun içinde Kız tarafından da vurgulanır:

KIZ:...Sizi sorguya çekenler de aynı şeyi yapmıyorlar mı? Kendi bildiklerine, kendi doğrularına getirmek için tutmuyorlar mı sizi burada?...Bir insanı belli bir konuda incandırmaya çalışmak da zorbalık değil midir? (s. 62)

Tutuklu ve Komiser'in konuşma, düşünme ve davranış biçimlerindeki benzerlik ilk bakışta insana garip gelmektedir. Bu durum, Tutuklu'nun altbölümde amaçladığı eylemin, doğal koşullarda bu oyun kişinin yaradılışına ters düşmesiyle ve Tutuklu'nun doğal koşullarda girişmeyeceği bir eylemi içinde bulunduğu koşullarda gerçekleştirebilmek için, 345 gündür konuştuğu tek kişi olan Komiser'in düşünme ve davranış biçimlerini yer yer benimsemiş olmasıyla açıklanabilir.

2. Eylem Düzeyinde

a) Her iki zindancı da gerçekleştirmek istedikleri amaç doğrultusunda kural dışına çıkarlar:

KOMİSER-...Nöbetçi memurları idare edeceğiz artık. (Kendisini başkasına karşı savunuyormuş gibi) sorumluluğu ben alıyorum üzerime, karınla görüştüyorum seni. İşte bu kadar. (s. 12)

TUTUKLU-...öf...Bırak şu enişte lafını...Soyun! (s. 51)

b) Zindancı tutsağa öfkelenerek kural dışına çıkmaktan vazgeçer:

KOMİSER- (Birden durur, kararı kesinmiş gibi) Peki, madem kuşkulanıyorsun, dön odana. Senin için, senin gibi nankörün biri için bu ağır sorumluluğu yüklenecek değilim

TUTUKLU-...Peki, madem razı olmuyorsun, git istersen. Serbestsin. (Cebinden kapının anahtarını çıkarır, kapıya doğru yürür.) (s. 58)

ya! (Kesin) Karını göremeyeceksin. (s. 29)

c) Tutsak direnmekten vazgeçerek kural dışına çıkar. Zindancı amacına ulaşabilecektir artık.

KOMİSER- (okur) *Posta ile dağıtılan beyannameleri.....*

...le..ri... Ben...Yaz..dım....

TUTUKLU- *Tamam... Verin imza edeyim.*

KOMİSER- *Dur canım, o kadar acele etme! Daha var. Ve... ben... da..ğıt...*

TUTUKLU-*...tım...*

KOMİSER- *Ne?*

TUTUKLU- *Tım dedim.*

Da..ğıt..tım... (s. 34)

(Kız kanapeye gider, oturur, tayyörünün ceketini çıkarır, kombinezonla kalır Tutuklu şefkatle ona bakmaktadır.)

TUTUKLU- *Neden soyunuyorsun?*

KIZ- *Vaktimiz kalmadı da... (s. 68)*

d) Zindancı amacına ulaşmaktan vazgeçer.

KOMİSER- *Demek karına bir an önce kavuşmak için ne yazsam imzalayacaksın.*

TUTUKLU- *Karşılığında istediğiniz bu değil miydi? Siz istemedim ben söyledim.*

KOMİSER- *Bu kadar konuşma boşa gitti desene.. İnandıramadım seni. (s. 35)*

TUTUKLU- *(Gülerek süzer) Şimdiye kadar şöyle alıcı gözü ile bakmamıştım sana.. Güzelmişsin sahiden...*

İçerde insanın kafası başka türlü işliyor. Sen bugün bunu iyice anladın....

Şimdi herkes yerli yerinde (s. 70)

Bu konuşma parçalarında her iki "zindancı"nın da amacına ters düşen bir davranış içine girdiği görülmektedir. Bu çelişki ve bu çelişki doğrultusunda oyunun sonuçlanış biçimi oyun kişilerinin "var olma" sorunu bağlamında açıklanabilir.

Komiser, Tutuklu'nun kendisine yöneltilen suçu benimsemesine karşın, amacına ulaşmaktan vazgeçer, çünkü Tutuklu'yu inandıramamıştır. "İnandırıcı olmak" kaygısı Komiser'in, Tutuklu'yla ilişkisi boyunca yaşadığı "var olma" sorununa ışık tutar. Komiser tüm varlığını uğraşıyla özdeşleştirmiş bir kişidir. Bireysel eylemlerinden söz ederken sık sık "ben" yerine "biz" zamirini kullanması onun bu niteliğini vurgulamaktadır; Komiser, ona üstün konumunu sağlayan "polis" kimliğinden soyunduğunda yazarın deyişiyle "babayani", düşünme ve duyarlık boyutları sınırlı, bilgisiz, Tutuklu benzeri aydın kişiler karşısında tutunması olanaksız, sıradan bir orta yaşlı erkek konumuna indirgeniverecektir. Bu nedenle de var olabilmek için "polis" kişi niteliklerine sıkı sıkıya sarılmak durumundadır:

KOMİSER...Bak! Kimi zaman iyi olmayı yakıştıramıyorum kendime. İyi olursam, kendim olmaktan çıkacağımı sanıyorum...O gün, biliyorsun, korkuyordun, ellerin titriyordu...

Şuna bir cigara vereyim dedim. Düşmanım değil ya...Cigarayı verdim, alışkanlıkla çakmağı da uzattım...(Yavaş yavaş korkunçlaşır) Sen tam yakarken...birden beynimin içi karıştı... Sanki anamı öldürenin cigarasını yakıyordum...Vurdum....

...(kendi kendine) Çöktürmek için...Çöktürmek için...(Tutuklu'ya bakar) Ama sen çökmedin ki... (s. 19)

Tutuklu'yu inandıramaması ya da "çöktürememesi" Komiser'in Tutuklu üstündeki etkinliğinin yokolması demektir; bu da Komiser'in "kendisi" olmaktan "çıkması" anlamına gelir. Komiser, anabölümün ilk kesitinde yer alan sorgu işleminin sonuna doğru Tutuklu'nun 345

gündür yadsıdığı suçu kolaylıkla benimseyivermesini kabul etmez; çünkü Tutuklu'nun "itirafı", Komiser'in etkinliğini (varlığını) kanıtlayacak bir biçimde gerçekleşmemiştir. Bu yüzden Tutuklu'yla Komiser arasında Komiser'in ulaşmak istediği doyumu getiren bir iletişim kuruluncaya dek sorgu sürecelecektir. Oyun böylece Komiser bağlamında başladığı gibi biter. Bir başka deyişle, Komiser'in oyunun ilk sahnesinde yüzyüze olduğu olağan/olağan dışı durum karşıtlığı oyunun sonunda da süregelmektedir.

Tutuklu da sorumluluklarının bilincinde bir aydın kişi olarak kendi "var olma" sorununu yaşar. Kız'ı kendisiyle sevişmesi konusunda inandıramaması sorumluluklarına sırt çevirmesi, "kendi kendisi olmaktan çıkması" demektir.

TUTUKLU-... Bugün dayanma gücümün sonuna vardığımı anlıyorum. Yarın beni buradan götürürler...Yarımdan sonra kendim olmaktan bütün bütün çıkacağım. Bana her istediklerini söyletecekler. Hem kendimi gömeceğim, hem de bir takım dostlarımı. (s. 61)

Ne var ki, Tutuklu, Komiser'in tam tersine, alt bölümde yansıyan söyleşimler yoluyla Kız'ın bağlı olduğu kalıp değerleri parçalamayı, onu kendisiyle sevişmesinin gerekliliğine inandırmayı, bir başka deyişle, Kız'la iletişim kurmayı başarır; 345 gündür bir başka insanla kurduğu ilk iletişim... Kız'ın sevişmeye razı oluşu Tutuklu'nun kendisine olan inancını ve güvenini geri getirmiş ve onu doyuma ulaştırmıştır. Artık Kız'la sevişmesine gerek yoktur; çünkü konuşma eylemi sevişme eyleminin yerine geçmiş, düşünsel boşalım (Kız'la yarım saat konuşması) ve doyum (Kız'ı inandırması) cinsel boşalım ve doyumun yerini almış, bir başka deyişle düşünsel iletişim cinsel iletişimle özdeşleşmiştir. Tutuklu'nun yaşadığı bunalımın bir çeşit dışavurumu olan cinsel tutsaklık söz konusu değildir artık. Kafası ve bedeni arasındaki bölünmüşlük ortadan kalkmıştır:

TUTUKLU- Bugün içeri gireli beri geçirdiğim en tehlikeli gündü. Yıkılacak gibi duyuyordum kendimi...Öylesine bozulmuştu dengem..Kurtuldum ama, yarım saatlik konuşma beni kendime getirdi. Şimdi eskisinden de kuvvetliyim. (s. 71)

Kız'ın altbölüm boyunca Tutuklu'ya direniş de yine "var olma" sorununu yansıtır. Kızlığını kocası olmayan bir adama vermesi, varlığını toplum değerleriyle özdeşleştiren Kız için bir anlamda "yok olmak" demektir. Oysa Tutuklu'nun düşünsel üstünlüğü Kız'ın dayandığı tüm değerlerin geçerliğini ortadan kaldırmıştır:

KIZ- Şu yarım saat içinde, dayandığım bütün ahlâk kuralları sarsıldı. Kendimi artık güçlü hissetmiyorum. Aklım davranışlarımı desteklemiyor. Çünkü konuşa konuşa onları yıprattınız. (s. 67)

Ancak, tümüyle bir çöküş değildir Kız'ınki. Eniştesine duyduğu sevgi ve aralarında kurulan iletişim onu yeni bir duyarlık düzeyine getirmiştir; bir anlamda o da "içeri" girmiş, içerdekiler gibi düşünmeye başlamıştır.

Kız'ın eniştesine karşı gösterdiği, sevgiyle yoğrulmuş özveri, Tutuklu'nun altbölüm boyunca baldızına karşı Komiser'in kendisine davrandığı biçimde davramaya iten bunalımdan sıyrılmasında belirleyici etkidir. Tutuklu artık "içerdeki" ve "dışardaki" yaşamının tüm bilincine ulaşmış bir kişidir: "İçeri" girmeyenlerin yaşamadıkları ve yaşamayacakları bu duyarlık hem Tutuklu'nun direncini destekleyecektir hem de onu dünyayı tüm çıplaklığıyla görebilmenin getirdiği büyük yalnızlığa itecektir. Tıpkı çocukluğunda bir bayram günü, annesinin karnılarını doyurmak için sakladığı son bir kaç kuruşu alıp da bayram yerine giderken birdenbire sorumluluğunun bilincine vararak zorluklara katlanmanın gerekliliğini öğrendiği an yaşadığı "büyüme" ve yalnızlık gibi.

Tutuklu bu duyarlığa ulaşmasıyla oyun boyunca yaşadığı iç çatışmadan kurtulur; iç çatışmanın çözülmesiyle Tutuklu'nun oyun boyunca karşı karşıya olduğu tüm karşıtlıklar yokolur; cinsel tutsaklıktan kurtulmasıyla anabölümde Komiser'e karşı direncini azaltan olağan dışı durum ortadan kalkmaktadır. Bu nedenle de kendisine yöneltilen suç anabölümde bir ara yaptığı gibi üstlenerek kural dışına çıkması söz konusu değildir. Altbölümde Kız'la olan ilişkisini belirle-

yen olağan dışı durum ortadan kalkmış ve buna bağlı olarak kural dışı eylem gerçekleşmemiştir. Kız da Tutuklu'ya bağlı olarak olağan dışı durumundan çıkar ve kural dışı eylemi gerçekleşmez. Böylece altbölümün başında (Sahne 4) yansıyan Tutuklu - Kız (enişte-baldız) ilişkisi -Tutuklu'nun ve Kız'ın düşünce ve duygu düzeyinde yaşadıkları değişiklik dışında- başladığı biçimde bitmektedir.

Altbölümü herhangi bir sahne bölünmesi olmaksızın izleyen anabölümün son bir - iki dakikasında, Komiser'in - var olma sorununu dile getirdiği ikinci sahnede (s. 19) önsendiği gibi- sanki "polis" kimliğini kanıtlarcasına öfkeli, kaba, acımasız bir tavırla odaya girdiği ve sorguya yeniden başladığı görülür. Komiser oyunun başına oranla daha da artmış bir zaman baskısı altındadır. Tutuklu için ise zaman baskısı söz konusu değildir artık. Birbiriyle hiçbir zaman uzlaşamayacak olan iki düşünce biçimi arasında 345 gündür süren amansız çatışma yeniden başlar.

UZAM BOYUTU

Oyunun eksen kişisi Tutuklu'nun öyküsünün gelişim aşamaları oyunun uzam boyutunda da adım adım değerlendirilir.

Oyunun geçtiği oda bir anlamda "içerisi" ve "dışarısı"nın özelliklerinin içiçe girdiği bir "ara uzam"dır. Tutuklu'nun 345 gündür binanın alt katındaki odada tek başına yaşadığı tutsaklık ve "dışarda"ki geçmiş yaşamı oyun boyunca bu odada yansır. Komiser'in odası bir bakıma, toplumun "içerde" (dar uzam) ve "dışarda" (geniş uzam) yansıyan tüm görüntüleriyle hesaplaşıldığı yerdir:

İçerisi → Komiser'in odası ← Dışarısı
(dar uzam) (geniş uzam)

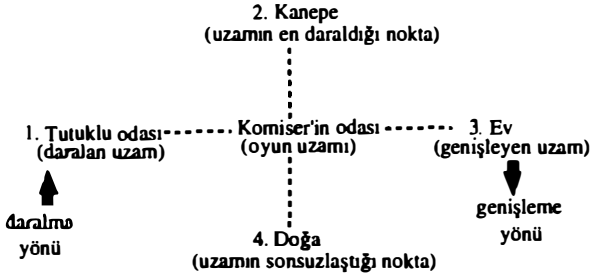
"İçerde" yaşadığı süre içinde Tutuklu'nun dışarıyla ilgisi gitgide kesilmiştir; gündelik kaygılar, dar gelirliliğin getirdiği sıkıntılar, karısının yüzü yavaş yavaş düşüncesinden silinmiş, Tutuklu'nun tüm yaşantısı karısını ancak "başsız bir dişi" olarak düşünebildiği garip bir

cinselliğe indirgenmiştir. Bir odada kapalı kalmaktan öte bir tut-saklıktır bu. Tutuklu'nun daralan uzamla birlikte ruh durumunda da görülen daralmanın son noktası Komiser'in odasındaki -karısıyla (ya da Kız'la) sevişmesi için kullanılacak- kanapede somutlanır: Tutuk-lu'nun tek bir tutkuya indirgenmiş yaşamının sıkıştırıldığı en dar uzamdır kanape.

Oyunun gelişimi içinde Tutuklu, Kız'ın aracılığıyla uzamın en dar noktasından, dış dünyanın aşama aşama genişleyen uzamına açılır. Genişlemenin ilk aşaması Tutuklu'nun evidir; salt düşüncede yaşanan bu uzamda, "dışarda" başkalarıyla paylaşılan toplumsal yaşamın tüm kaygıları, acı, tatlı tüm anıları teker teker geri gelir. Tutuklu'nun karısı artık "başsız bir dişi" değil, bireysel, toplumsal, tüm özellikleriyle anımsanan gerçek bir kişidir. Tutuklu'nun iç çatışmasından kurtul-duğu doyum noktasında ise Tutuklu, insanların ötesinde her zaman var olan ve onu "ilk kez görüyormuşçasına" algılayabilen kişiye sınırsız bir yaşama sevinici, sonsuz bir özgürlük sunan doğayla kucak-laşır:

TUTUKLU- (Pencereden bakarak) Dışarda ne güzel bir hava var...Güneşli, pırıl pırıl, sıcacık bir hava...(Eliyle bir yeri işaret eder) Şurada her zaman kuşlar toplanır, bıcır bıcır oynar dururlar...Deniz şu yana düşer, sokağı döndün mü, rüzgarı vurur yüzüne...Burunda kamışlarla balık tutarlar...Balık tutmayı çok severim. Çapariyi salarsın dibe... Bir ara titreyiverir olta, şöyle bir sarsar eli...Sarstı mı çekmeye başlarsın, hızlı çekeceksin, çek çek çek... Birden denizin üstü bir karışır, bir telaş, bir kıyamet...derken bir istavrit tepinmesidir başlar sandalın içinde, pıtır pıtır pıtır...(s. 69-70)

Böylece oyun boyunca, gitgide daralan bir uzamdan gitgide genişleyen bir uzama geçilir:



Tutuklu, uzamın sonsuzlaştığı, zaman baskısının kalktığı, çatışmaların uzlaşmaya dönüştüğü doyum noktasında ciğerlerine çektiği derin soluğun verdiği güçle, karşısına dikilen zorlukları bilinmeyen bir süre için yeniden göğüslemeye hazırdır artık.

İçerdekiler'in zaman, sahne bölümlemesi, çatışma ve eşyapılılık gösteren ilişkiler ve uzam bağlamında içerdiği yapılar eşzamanlı (düşey) ve artzamanlı (yatay) eksen üstünde birbirine bağlanarak oyunu derin anlamına ulaştırır: Tutuklu'nun, iletişim yoksunluğunun getirdiği -insanı yapayalnız ve anlamsız kılan, kendi kendisi olmaktan çıkaran- tutsaklıktan, dünyayla yeniden iletişim kurarak sıyrılıp üçyüzkırkbeş gün öncesindeki benliğine dönüşünün öyküsüdür *İçerdekiler*....

MİKADO'NUN ÇÖPLERİ

*Mikado'nun Çöpleri*¹⁹⁸ soğuk bir kış gecesi rastladığı, sokakta kalmış bir kadını geceyi geçirmesi için evine çağıran bir erkeğin bu kadınla gün doğumuna dek sürdürdüğü konuşmayı içeren iki kişilik ve tek bölümden oluşan bir oyundur. Oyunun tümü Erkek'in evinin oturma odasında geçer. Kadın'ın henüz küçük bir bebek olan çocuğu bitişik odada oyun süresince uyur. Sokak kapısının dışından apartmana girip çıkan kişilerin sesleri gelir; gecenin soğukluğu ve ürkütücülüğü oyun kişilerinin sokak kapısını açtıkları anlarda içeri dolar.

Oyunu oluşturan ikili konuşma, uykuyla geçmesi gereken ama uyunmayarak yaşamdan çalınmış bir kaç saat, bir başka deyişle askıya alınmış bir zaman parçası içinde yer alır. Odadaki duvar saatinin durmasıyla zaman da durmuştur. Saatin sabaha doğru yeniden çalışmaya başlaması zamanın yeni bir güne doğru yol aldığını ve yaşamın her iki oyun kişisi için de bırakıldığı yerden süreceleceğini gösterir.

Oyun kişileri "zamanın" askıya alındığı (saatin çalışmadığı) süre boyunca durmadan içerler. Bu nedenle karşılıklı söylenenlerin gerçeklik düzeyi ancak bir sarhoş sofrasında konuşulanlar denli belirlidir. *Mikado'nun Çöpleri*'nin oyun kişilerinin dramı, işte bu olgularla belirlenmiş bir gerçeklik düzleminde biçimlenir.

Askıya alınmış bir zaman süreci içinde gerçeklik düzeyi belirsiz konuşmalarla geçen oyun, okura, oyun kişilerinin kim oldukları, ne yapmak istedikleri, aralarında geçen konuşmaların oyunun gelişimini nasıl biçimlendirdiği ve oyunun nasıl sonuçlanabileceği konusunda kesin ipuçları vermez; bu ipuçları yazarın oyun boyunca kişilerin durum ve amaçlarını önsediği, ama okurun ancak oyunun sonunda değerlendirebileceği konuşma parçalarında yatar. Böylece oyun metni, okur için ancak oyunun sonunda açıklığa kavuşan ve okurun kafasını sürekli kurcalayan bir gizi içerir. Bu giz yazar tarafından, bir çok

müzik aletinin aynı anda çaldığı değişik ama uyumlu notalarla oluşturduğu armonide ve seslerin ardarda dizilmesiyle oluşan melodide dile gelen bir orkestra müziğinde olduğu gibi oyun metnine işlenmiştir. Bu nedenle de oyun sürekli bir eşzamanlı (düşey eksen üstünde) ve artzamanlı (yatay eksen üstünde gelişim çizgisi doğrultusunda) okumayı gerektirmektedir.

İki oyun kişinin bir odada, askıya alınmış bir zaman süreci içinde, herhangi bir sahne bölümlenmesi olmadan sürdürdükleri söyleşimden oluşan *Mikado'nun Çöpleri* metnin ilk okuma birimlerine ayrılmasında *-İçerdekiler'de* görülen çeşitten- somut ipuçları vermez. Bu nedenle de oyunu okumta birimlerine ayırmak için doğrudan doğruya oyunda yansıyan söyleşim biçimine eğilmek zorunluğu ortaya çıkar.

Oyun bu yaklaşımla okunduğunda söyleşimlerin birbirini izleyen üç değişik konuşma düzeni içinde yer aldığı görülür. Oyunun başından, belirli bir noktasına dek oyun kişilerinin, birbirlerinin söylediklerini dinlemekten çok kendilerini anlatmak çabasında oldukları görülür:

ERKEK....Aç mısınız?

KADIN- Hayır. Evliyim ben...

ERKEK- (Bu sözün iki ayrı söz olduğunu anlamaz) Ben esmer olduğum için acıktım.

KADIN- Yanlış anladınız. Başka bir söze başlamıştım ben.

ERKEK- Nasıl acıkmam; sabahtan beri birşey yemedim, boyuna içtim.. (s. 10)

Oyunun bir sonraki aşamasında ise Kadın ve Erkek birbirlerine yaşam öyküleri anlatma konusunda anlaşırılar:

ERKEK- Sabahı öyle yapalım. Bir fırsat geçti elimize bu gece. Bir

daha birbirimizi görmeyeceğiz nasıl olsa... Bir sen anlatırsın bir ben. Sıra düzen gözetmeyelim. Gelişi güzel... Var mısın? (Kadın başı ile razı olduğunu işaret eder).. (s. 39)

Oyunun sonlarına doğru da, konuşmalarını oynadıkları "mikado oyunu" çevresinde sürdürürler:

ERKEK- ...Mikado bilir misin?

KADIN- Nedir o?

ERKEK- Bilmiyor musun?

KADIN- Hayır.

ERKEK- Bir oyun. Çok kolaydır. Hadi oynayalım...

KADIN- Anladım, kolaymış, başlıyalım. (s. 60)

Böylece oyun kişilerinin sürdürdükleri konuşma düzeninin belirlendiği üç bölüm görülür oyunda:

1. Bölüm : Anlatma İsteği (s. 7-34)
2. Bölüm : Öykü Anlatma (s. 40-57)
3. Bölüm : Mikado Oyunu (s. 60-76)

Bu üç bölüm, her birinin oyunun tüm anlamına yönelik katkısını belirleme doğrultusunda yeniden okunduğunda, oyun kişilerinin bildirişim biçimi, ilişki düzeyi, algılama biçimi ve genel eylem yönü açısından her bölümün öteki bölümlerden değişik özellikler taşıdığı, iki bölüm arasında yer alan konuşma parçalarının ise, her iki bölüme de ilişkin özellikler içerdiği görülmektedir; oyunun üçüncü bölümünden sonra gelen konuşma parçaları oyun boyunca yaşanan serüven sonunda oyun kişilerinin vardıkları noktayı dile getirir. Septa-

nan bu biçimsel özellikler bağlamında oyunun genel yapısı şu çizgeyle gösterilebilir:



Bölmeleri oluşturan konuşma parçalarında, oyun kişilerinin bildirişim biçimini, ilişki düzeyini, algılama biçimini ve genel eylem yönünü dile getiren göstergelerden her biri tek başına ele alındığında, her göstergenin oyunun gelişimi içinde bir dizge oluşturduğu görülür. Bu dizgelerin her bölümde yansıyan parçası birer anlambirimcik oluşturur. Dört ayrı düzeydeki göstergelerin aynı bölüm içinde eşzamanlı olarak değerlendirilmesiyle o bölümün baskın özelliğini yansıtan anlam kümesi oluşur. Böylece her bölüm birbirine bağımlı dört anlambirimcikten oluşan bir anlambirim niteliği taşır. Üç anlambirim arasında yer alan söyleşim dilimleri (s. 34-40 arası, s. 57-60 arası ve s. 76-81 arası) ise düzlemlerarası geçişleri ve oyunun bitiş bölümcüğünü oluşturur ve bölümlerle eşdeğerli birer anlambirim olarak işlev görür.

Bu okuma birimlerinin dizimsel ilişkileri içinde (yatay eksen üstünde) ve dizisel ilişkileri içinde (düşey eksen üstünde) sıralanmasıyla oluşan devinik yapı şöyle gösterilebilir:



Okuma birimlerini değerlendirme yolunda önce her anlambirimciğin -çeşitli gelişim kesitlerinde yansıyan- baskın özelliğinin belirlenmesi, sonra da tüm düzeylerin birarada değerlendirilmesiyle anlambi-

rimin belirleyici özelliğinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Bu iki aşamadan sonra ise bölümlerin, geçişlerle birbirine eklemlenişi yoluyla *Mikado'nun Çöpleri'nin* tüm anlamına nasıl ulaştığı dile getirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Oyunun ilk bölümünde eşzamanlı olarak yer alan anlambirimcikleri oluşturan konuşmalar her düzeyde değişik kesitlere ayrılmaktadır. Böylece bir anlambirimcik birkaç kesitten oluşurken, bir başka anlambirimcik yalnızca bir tek kesitten oluşur.

Anlambirimcik A: Bildirişim Biçimi

Birinci bölümde yansıyan bildirişim biçimi sekiz gelişim kesitinde dile gelir.

1. Kadın anlatmak ister:

Kadın oyunun başlangıcından belirli bir aşamasına dek Erkek'e o gece sokakta kalışının öyküsünü anlatma çabası içindedir. Erkek ise o gece yemeğe gittiği evde konuşulanları yüksek sesle düşünmektedir ve Kadın'ın tüm anlatma girişimlerini durmadan başka bir konuya geçerek engeller. Bu kesit Kadın'ın, Erkek'in kendisini dinlemesini sağlayamayacağını anladığı noktada, bu sıkıntısını gün ışığına çıkarmasıyla sona erer:

KADIN- Ben durumumu kısaca açıklayıp susacaktım. Dinlemek istemediğinizi anlayınca sıkıntıdan terledim. (s. 13)

2. Erkek anlatmak ister:

Erkek, Kadın'ın açıklamasına tepki göstermez ve kendisiyle ilgili konuşmasını sürdürür. Erkek'in söylediklerini dinlemeye niyetli görünmeyen Kadın yatmak için bitişik odaya geçer. Kadın'ın kendisini dinleyip dinlemediğini oyun başından beri umursamaz görünen Erkek'in, Kadın'ın arkasından gösterdiği tepki şaşırtıcıdır:

ERKEK- Dinlemek istemiyor. (s. 13)

3. İnsanlar tek başlarına konuşurlar:

Bu aşamada her iki oyun kişinin de yalnızca kendilerinden söz etmek istedikleri, bir anlamda birbirleriyle değil de tek başlarına konuştukları bilinçli olarak dile getirilir:

ERKEK- İkimizin de aklı başka yerde. Konuşmamız saçma oluyor bu durumda. Ama yadırgamamalı bunu, bütün konuşmalar böyledir aşağı yukarı. (s. 15)

4. Erkek dinlemeye boyun eğ:

Yine de tek başlarına konuşmayı sürdürürler. Bu kesit Erkek'in Kadın'ı dinlemeye boyun eğmesiyle sonuçlanır:

ERKEK- İlle istiyorsanız anlatın...Dinliyorum. (İlgisizce dinlemeye hazırlanır) (s. 21)

5. Kadın anlatamaz:

İlgiyle dinlenmeyecek olan bir öyküyü anlatmanın kendisine bir doyum getirmeyeceğini sezen Kadın öyküsünü anlatamaz.

KADIN--- Dinlemediniz ki beni.

ERKEK--- Anlatmadınız ki...

KADIN--- Dinleyin öyleyse...(s. 25)

6. Kadın öyküsünü yarıda keser:

Kadın sıradan bir "zavallı kadın" öyküsü anlatmaya başlar. Başka bir kadını seven kocası onu ve çocuğunu bir akrabasının evine bırakıp gitmiştir. Öyküsünün bu noktasında, Erkek'in kendi kendine konuşmayı sürdürdüğünü gören Kadın, anlatmaktan bir kez daha

vazgeçer. Bu kez Erkek onu anlatmaya yüreklendirir; çünkü kendisinin de anlatmak isteyebileceği öyküleri vardır:

ERKEK- ...Demek istiyorum ki, ben de size birtakım hikâyeler anlatırım belki, sizde nasıl bir izlenim bıraktığını merak etmeden...

....Siz olmasaydınız kendi kendimle konuşacaktım. Bu fırsat geçti elimize kaçırmayalım. (s. 26)

7. Erkek Kadın'ın öyküsüne kendini kaptırır:

Kadın öyküsünü sürdürür. Kocasının teyzesi de bir süre sonra Kadın'ı ve çocuğunu başından atma yolları aramaya başlamıştır. Bir gece, hasta olan çocuğun ağladığı bir sırada "teyze" içeri girer.

KADIN- 'Sustur şu piçi,' diye bağırdı.

ERKEK- (Ayağa fırlar) Ne diye bağırdı, ne diye?

KADIN- (Ayağa kalkar) 'Sustur şu piçi' diye bağırdı.

ERKEK- (Bağırmaya başlar) Yalan söylüyorsun. (s. 28)

Yukardaki sözlerle sona eren bu kesitte Erkek'in ilk kez Kadın'ın anlattıklarını can kulağıyla dinlediği görülür. Üstelik öyküyle kızgınlık duyabilecek düzeyde özdeşleşmiştir. Bu noktadan sonra oyunun sonuna dek birbirlerine "siz" yerine "sen" sözcüğüyle seslenirler Kadın ve Erkek. İlişki ve algılama düzeylerinde de önemli bir yeri olan bu konuşma parçası oyunun temel aşama noktalarından birini oluşturur.

8. Erkek, Kadın'ı anlatmaya zorlar:

İlk söylem düzleminin bildirilişim düzeyini oluşturan bu son kesitte, Erkek, Kadın'dan zorla öykünün ayrıntılarını almaya çalışır, gide-rek Kadın'ın öykü içindeki davranışlarını eleştirir. Ne var ki bu dav-

ranışının nedenlerini Kadın'a açıklamadığı için bir anlamda Kadın'la değil tek başına konuşmaktadır. Bu koşullarda anlattığı öykü Kadın'ı rahatlatmaz; çünkü Erkek'ten istediği tepkileri alamamış, kendi açısından inandırıcı olamamıştır:

KADIN-... Kaçtım ben de... Oturabilir miydim o evde? Haklı değil miyim?

ERKEK- Haklısın.

KADIN- Şimdi inandın mı bana?

ERKEK- İnanırım.

KADIN- Mahsus söylüyorsun.

ERKEK- İnanmadım öyleyse. (s. 34)

İlk bölümün bildirişim biçiminin belirleyici özelliğini böylece "kendi kendine konuşma" olgusu oluşturur. Kadın ve Erkek tüm anlatma çabalarına karşın gerçek iletişime giremezler; gerçekleştirdikleri söyleşim içinde "karşılıklı" ama "tek başlarına" konuşurlar. Bu bölümde yansıyan konuşmalar Kadın'ın ve Erkek'in konumuna hiçbir açıklık getirmez; ikisinin de birşeyler anlatma çabası içinde olduklarından başka...

Anlambirincik B: İlişki Düzeyi

Aynı bölümde yer alan ilişki düzeyi ise dört kesitte biçimlenir.

1. Uykuya hazırlık:

Bu düzeye ilişkin ilk kesit Kadın'ın geceyi geçirmek için çocuğuyla bitişik odaya yerleşme sürecini gösterir. Kadın içinde bulunduğu olağan dışı duruma ve bu durumun gerektirdiği toplumsal davranış biçimine uygun olarak utangaç ve tedirgin görünür. Tanımadığı bir eve geldiği için pişmandır ve her an çocuğunu alıp gitmeye hazırdır, Erkek ise sanki olağan dışı bir durum yokmuş gibi rahattır. Çoraplarını çıkarır, kendine yiyecek hazırlar, yer içer.

Çocuğunu bitişik odaya yatırmış olan Kadın'ın Erkek'e uykusu olmadığını söyleyerek "Oturabilir miyim?" (s. 15) demesiyle ilişki düzeyinin ikinci aşamasına geçilir.

2. Uyumaktan vazgeçiş:

Bu kesit Kadın ve Erkek arasındaki ilişkide bir gelişme gösterir. Kadın, bitişik odada yatıp uyumak yerine, hiç tanımadığı Erkek'le oturup konuşacaktır gece boyu. Davranışları ise bir önceki kesitte olduğu gibi utangaç ve naziktir; Erkek'in tüm yeme ve içme önerilerini geri çevirir.

Kadın'ın "Bir konyak verin bana," (s. 25) sözleriyle bir sonraki kesite geçilir.

3. İçki masasında kafadarlık:

Bu aşamada ev sahibi - konuk ilişkisi ortadan kalkar. Kadın, kendi evindeymiş gibi davranmaya, yemeye, içmeye başlar. Bir içki masasında kafadarlık eden iki yabancı'nın ilişkisini andırır Kadın ve Erkek'in davranışları. Yine de birbirleriyle "siz" li "biz"li konuşurlar.

Bu kesit, Erkek'in, Kadın'ın sözünü kestiği "Yalan söylüyorsun," (s. 28) tümcesiyle sonuçlanır.

4. İçki masasında yüz göz olma:

Bu aşamada yavaş yavaş sarhoş olmaya başlayan kişilere özgü hızlı bir yüz göz olma durumu görülür. Kadın ve Erkek birbirlerine "sen" zamiriyle seslenirler; birbirlerine kaba sözler söylerler, birbirleriyle alay ederler. Oyun başındaki çekingen ilişki tümüyle ortadan kalkmıştır. Oysa birinci söylem düzleminde yansıyan konuşmalar boyunca edindikleri bir iki izlenim dışında tümüyle yabancıdırlar birbirlerine.

Böylece oyunun ilk bölümünde yansıyan ilişki düzeyinin belirleyici özelliği tüm kesitlerde değişik görüntüler altında yansıyan "yabancılık"tır.

Anlambirimeik C: Algılama Biçimi

Aynı bölümde yansıyan algılama biçimi iki kesitte dile gelir.

1. Yanılı

İlk aşamada, iki yabancı olan Kadın ve Erkek'in karşılıklı algılama biçimlerinin birbirine karşıt olduğu görülür.

Kadın toplum kurallarının egemen olduğu ve toplumsal değerlerin koruyuculuğunda yaşanan bir dünyanın insanıdır ve Erkek'i de aynı dünyanın insanı olarak algılar. Geceyi tanımadığı bir erkeğin evinde geçirmekle toplum kurallarının dışına düşmüştür; Erkek'in de kendisine toplum kurallarına ters düşmüş bir kişi gözüyle bakacağını varsayar. Bu durumda Erkek'in yanlış bir izlenim edinmesini engellemesi, olağan dışı durumunu toplumsal değerler çerçevesinde açıklaması ve Erkek'in gözünde saygın bir yer edinmesi gerekmektedir. Bu nedenle de "namuslu" bir kadın olduğunu kanıtlama çabasına girişir. Bunun yanında, Kadın, "iyilik" yaptığı kişiye karşı sevgi ve acımayla dolu, dinlemeye, acıları paylaşmaya hazır biri olarak görmek ister Erkek'i.

Erkek ise Kadın'ın, "namus" ve "iyilik" kavramlarını birer toplumsal değer olarak yüceltme çabasını engeller; çünkü yalnızca çıkarlara hizmet eden toplumun ahlâk değerlerinden soyutlanmış, insanoğlunun ikiyüzlülüğünün tiksintiyle anıldığı bir başka dünyanın insanıdır. Dışladığı dünyanın kalıplaşmış öyküleri hep 'birdir' onun için. Kadın'ı dünyaya kendi baktığı gibi bakmaya zorlar:

ERKEK-...Ben yalın ayak dolaşmayı severim. İnsanın elleri ayakları açıkta olmalı. Suratları kapamalı asıl, suratları. (s. 13)

Sokakta kaldığınız için sizi kötü aileden sayacak değilim elbet. Sokaktakiler kötü aile, evlerdekiler iyi aile sayılırsa, bu dünyada iyi aileden geçilmez. (s. 16)

Isı eksi ona düştü mü, çekilir namus, kapısını sımsıkı kapar, sokakları serserilere bırakır. (s. 16)

Kurtarıcılık en nefret ettiğim şeylerden biridir. Kurtarıcılığa hevesli o kadar bayağı insan vardır ki dünyada...(s. 24)

Karşıt amaçlarla konuşan iki ayrı dünyanın insanının söyledikleri hep yanlış değerlendirilecektir kuşkusuz.

Karşısında, toplumsal beklentisinin varsaydığı "ilgili" dinleyiciyi bulamayan Kadın kendi varlığından kuşku duymaya başlar:

ERKEK-....İki konuşma yürütüyordum ben o sırada... Biri sizinle sokakta, biri o evde ötekilerle.

KADIN- Ama benimle olana eminsiniz değil mi?

ERKEK- Aklımdan şüphe mi ediyorsunuz?

KADIN- Sizden değil, sizden değil...Demin az kaldı zihnimi karıştırdunuz....(s..14)

Çünkü ancak toplumsal değerlerin geçerli olduğu yerde vardır Kadın; bu değerlerin dışlandığı bir dünyada kendi yeri nedir, hiç düşünmemiştir. Bu nedenle de Erkek'in karşısında küçük, önemsiz saydığı hayvanlara indirger kendisini:

KADIN- Bana sadece sokakta kalmış bir kadın gözüyle bakamazsınız, yetinemezsiniz bununla. Bir insanım ben, kedi değilim. (s.29)

Siz hiç bir şey sormayınca...Nasıl anlatayım?

Sokakta kalmamın anlamı kalktı ortadan, bir kedi yavrusu durumuna düşüverdim. (s. 22)

Çünkü bir insandım yalnız başıma iken, buraya gelince bir konu oldum. Siliniverdim. Bir hiç yapıp çıkardınız beni. Vücudum bile küçüldü sanki, küçüldü, küçüldü, kilimin altına girecek kadar, pire kadar küçüldüm. (s. 23)

Erkek'in, karşılaşmalarını ve onu eve getirişini yalnızca bir "raslantı" olarak değerlendirmesi ise Kadın'ın "bireysel" önemini büsbütün azaltmaktadır.

Oyun kişilerinin karşıt amaçlarla konuşmalarından kaynaklanan yanlış Erkek'i sıkıntı içinde bırakır. Toplumsal ve evrensel olgulara başkaldıran, öfkeli düşüncelerini Kadın'a her anlatmaya kalkışında ya ilgi görmez ya da söyledikleri yanlış değerlendirilir.

Görüldüğü gibi bu aşamada Kadın da Erkek de "özel"dir kendi gözünde; öteki kişi ise "genel"in bir parçasıdır. Kadın'ın, sokakta kalmış herhangi bir kadından "başka" olduğunu anlatma çabası Erkek'in tüm öteki insanlardan "başka" olduğunu anlatma çabasıyla çatışır. Kadın bu çaba içinde melodram geleneğinin beklentilerine uygun yapıda bir yerli film senaryosu geliştirmekte, Erkek ise tüm kalıplaşmış senaryolara karşı çıkarak kendi yaşamını oynamaktadır.

Ne var ki Kadın'ın senaryosuyla Erkek'in yaşamı bir noktada birleşir:

KADIN- Bir gece de sancısı tuttu çocuğun, ağlamaya başladı...Birden kapı açıldı, teyze girdi içeri, yaktı elektriği, 'sustur şu piçi! diye bağırdı.

ERKEK- (Ayağa fırlar) Ne diye bağırdı ne diye?

KADIN- (Ayağa kalkar) 'Sustur şu piçi' diye bağırdı.

ERKEK- (Bağırmaya başlar) Yalan söylüyorsun. (s. 28)

Bildirişim ve ilişki biçimlerinde de önemli bir gelişim noktasını belirleyen bu konuşma parçası -ilerde görüleceği gibi- Kadın'ın

Erkek'i doğru olarak algılaması yolunda bir "gösteren" olarak işlev taşır. Ne ki "gösterilen" belirlenemediği için anlamlı bir gösterge oluşmaz. Erkek'in bu konuşma parçasında yansıyan duygusallığı okur için de bir merak ögesi niteliği taşır.

2. Birbirini kollama:

Bu aşamada Kadın, Erkek'in, anlattığı öyküye gösterdiği sert tepkiye bir anlam vermeye, Erkek'le ilgili, kendi dünyasıyla bağdaşan bir ipucu yakalamaya çalışır ve "Neden heyecanlanıyorsun?" (s. 27) "Ne oldu sana?" (s. 30) çeşidinden sorularla Erkek'i kollamaya başlar; ne olup bittiğini anlamamakla birlikte Çocuk'a yönelik kötülük eyleminin Erkek'i etkileyebildiğini görmüştür.

Erkek de Kadın'ı kollamaya başlamıştır bu arada:

ERKEK- İçime bir kurt düştü.

KADIN- Ne gibi?

ERKEK- Bana bak.

KADIN- Dinliyorum.

ERKEK- Beni mi bekliyordun yoksa köşede?

KADIN-...İlk görüyorum seni.

ERKEK- Yalan söylüyorsun.

KADIN- Nerden çıkardın bunu?

ERKEK- Seni tanıyor gibiyim. (s. 30)

Bir önceki kesitte karşılaşmalarının bir "raslantı" olduğunu söyleyen Erkek, bu kez de Kadın'ın, yoluna amaçlı olarak çıktığını düşünmeye başlamıştır. Kadın ve Erkek'in oyununun bu aşamasından sonra birbirlerini sürekli olarak kolladıkları görülür. Bu kollama Kadın ve Erkek'i saran giz ortaya çıkarılana dek sürer.

İlk bölümde yansıyan algılama biçimi "önyargı" kavramıyla tanımlanabilir. Kadın, kendi dünyasından biri varsaydığı Erkek'e karşı

kendi dünyasının değerleri bağlamında önyargılı, Erkek ise Kadın'a karşı dışladığı bir dünyanın insanı olduğu için önyargılıdır. Bu nedenle ikisi de birbirinin düşüncesinde "doğru" olarak yansıyamaz. Bu bölümde olan bitenler Kadın ve Erkek'in birbiri hakkında yalnızca yüzeysel bir izlenim oluşturmasını sağlar. Erkek, Kadın için, topluma ve dünyaya bilinmeyen bir nedenle öfkeli bir garip adam, Kadın ise, Erkek'in gözünde, acıklı öykülerle başkalarının ilgisini kazanmaya çalışan, toplum değerlerine sıkı sıkıya bağlı zavallı bir kukladır. Konuşmalar boyunca, birbirlerinin gerçeğiyle ilgili olarak edindikleri ipuçlarını değerlendirebilecek bir algılama düzeyine ulaşamamışlardır henüz.

Anlambirimcik D: Genel Eylem Yönü

Bu bölümün tümünde yansıyan genel eylem yönü ise bu iki oyun kişinin bir türlü sonuçlanmayan bir istem çatışması içinde olduklarını gösterir.

Erkek de Kadın da yaşamları boyunca düşündüklerini gerçekleştirememiş, edilgen kişiler olarak belirginleşir:

ERKEK-...Bu geceki tartışmada verilmesi gereken karşılıklar şimdi geliyor aklıma. İş işten geçtikten sonra...(s.9)

....Hiç bir isteğimi yapamadım bugüne kadar. Evi yakmaya gelinceye kadar neler kurmadım. (s. 11)

Kadın ise toplum güçleri tarafından karlı bir gecede kucağında çocuğuyla sokak ortasında kalacak duruma getirilmiştir.

İki edilgen yaradılışlı kişinin güç denemesi sonuçsuz kalacaktır kuşkusuz. Birbirinden top kapan iki karşı takım oyuncusu gibi, konuşmayı bir Kadın, bir Erkek kendi denetimi altına almaya çalışır. Sonuç olarak herbiri bir süre için ötekinin oyununa katılmak zorunda kalır; bu nedenle de kişilerin durmadan işlev değiştirdiği bir zindancı - tutsak ilişkisi görülür ilk bölüm boyunca.

Ne var ki iki oyun kişisi de karşısına çıkan fırsatları bir sonuca ulaştıramaz; ve birinci bölüm, her iki oyun kişinin de edilgen niteliğini gösteren şu konuşma parçasıyla sonuçlanır:

KADIN- Yarın olsun da gideyim diye bekliyorsun. Unutacaksın.

ERKEK- Unutacağım elbet. Elimden ne gelir başka? (s. 34)

İlk bölümde yansıyan genel eylem birbirine üstün gelemeyen iki kişi arasındaki "güç denemesi"dir böylece.

ANLAMBİRİM I:

Oyunun ilk bölümüne ilişkin olarak çeşitli düzeylerde yansıyan belirleyici özellikler bir arada değerlendirildiğinde, oyunun bu ilk aşamasında, ilk kez bir araya gelmiş iki yabancı arasındaki "anamlı" kılınabilecek düzeye ulaşmamış bir ilişki görülür; önyargılar ötesinde bir algılamamanın gerçekleşmediği, kişiler arasında bir iletişim kurulmadığı, sonuç olarak kişilerin kendi kendine konuştuğu bu ilişki ortamında bir oyun kişinin kendini ötekine benimsetme çabasını yansıtan güç denemesi de sonuçsuz kalmaktadır. Bir başka deyişle bu bölümde yansıyan ilişkinin her iki oyun kişisine de bir doyum getirmediği görülür; bölüm sonunda her ikisi de tedirgin ve gergindir; bu tedirginliği ve gerginliği atmak için gece boyunca daha çok konuşmaya, daha çok gözlem yapmaya, daha çok çatışmaya gereksinimleri vardır. Oyunun ilk anlambirimini oluşturan konuşmaların tümü Erkek ve Kadın'ın birinci bölümde görülen DOYUMSUZLUK durumunun yüzeyde yansıyan görüntüleridir.

Birinci bölümde yansıyan tek somut "merak uyandırıcı" eylem Erkek'in odada olmadığı bir sırada, Kadın'ın, çocuğunu almadan evden kaçma girişimidir.

Erkek çıktıktan sonra Kadın hızla çantasını açar, içine bakar,

sonra kapatır çantayı, sıkı sıkı yanına yerleştirir. Çocuğun üstüne eğilir, bir takım sözler mırıldanır. Sonra birden fırlar yerinden, ayaklarının ucuna basarak sokak kapısına doğru yürür. Fakat tam bu sırada Erkek'in ayak seslerini duyar ve hızla yerine oturur. (s. 10)

Aynı bölümün bir başka aşamasında ise Kadın'ın çantasına özel bir özen gösterdiği görülür:

Kadın pijamaları somyenin üstüne bırakır. Orada unuttuğu çantasını telaşla alır. Erkek bunu fark eder. (s. 15)

Bu iki olay daha sonra yer alan bir konuşma parçasıyla birleştirildiğinde okur için önemli bir merak ögesi oluşur:

KADIN- Bu gece burada kendimi öldürebileceğim de geçmez mi aklınızdan?

ERKEK- Yapsaydınız sokakta yapardınız o işi. Bir ev bulsam da kendimi öldürsem diye saatlerce beklenir mi karın altında?... Ama diyeceksiniz ki...çocuk var... çocuk için...Bakın bunu hiç düşünmemiştim. (Dikkatle bakar Kadın'a)

KADIN- (Pişmandır kendini öldürmekten söz açtığına, acele ile) Onu ben de...ben de hiç düşünmedin. Yanlış anlamayın!... (s. 21)

Böylece birinci bölümde okurun kafasını kurcalayan iki soru oluşur.

Kadın çocuğunu o evde bırakarak kaçıp, kendini öldürmeyi mi tasarlamaktadır? Erkek Çocuk'a yönelik bir kötülük eyleminin anlatıldığı Kadın'ın öyküsüne neden beklenmedik oranda sert tepki göstermiştir?

GEÇİŞ I

Oyunun bölümlerini birbirine bağlayan Geçiş birimleri başlıca üç

işlev taşır: a) bir önceki bölümü yorumlar; b) bir önceki bölümde yer alan çatışmaları belirli bir uzlaşıya götürür; c) bir sonraki bölümün çeşitli düzeylerinde yer alacak olan gelişmelerin ilk belirtilerini sergiler.

İlk iki bölüm arasında (s. 34-40) yer alan Geçiş birimi içiçe girmiş beş anlambirimcikten oluşur.

1. Kadın, birinci bölümü noktlayan sessizliğin hemen ardından yeni bir soru yöneltir Erkek'e:

KADIN- Sevmek de gelmez mi?

ERKEK- Sevmek mi?

KADIN- Evet. Bir insan olduğum için...Çok mu güç?

ERKEK- Alışık değilim. (s. 35)

Bu konuşma parçası oyunun tümüne yansıyan çeşitli düzeylerin önemli bir aşamasını oluşturur. Birinci bölüm boyunca Erkek'in düşüncesinde saygın bir yer edinemeyen Kadın bu kez de onun duygularında yansımaya denemektedir. Erkek'in Kadın'ı sevmesi, aralarındaki yabancılik ilişkisini sıcak bir ilişkiye dönüştürecek, aralarındaki iletişim zorluğunu kaldıracak, Erkek'in Kadın'a karşı olan önyargılarından kurtulmasını sağlayacak, aralarındaki istem çatışmasını ortadan kaldıracaktır.

Ancak Erkek'in dünyasında sevgiye de yer yoktur; çünkü "iyilik" ve "namus" gibi "sevgi" de insanların ikiyüzlülüklerini gizlemeye yarayan koruyucu bir toplumsal değerdir:

ERKEK- Sevmek zorunda da tutamaz kimse beni. Sevmek de-yince kusurlarımızı, ayıplarımızı sevdirmek istiyoruz. (s. 38)

Kadın'ın dünyasını biçimlendiren değerlerden biri daha tüm anlamını yitirmektedir böylece.

2. Bu aşamada Kadın'ın, oyunun başından beri sarılmaya çalıştığı

değerlere yabancılaşmaya başladığı görülür. Erkek'in kendisi hakkında ne düşündüğü önemli değildir artık:

KADIN- Anlattığım hikâye uydurma idi, farkettin mi? (s. 38)

KADIN- Benim başımdan birşey geçmedi. Ben sokak kadınıyım. (s. 39)

Kadın'ın bu sözleri bir sonraki bölümde yansıyacak olan algılama biçimine ilişkin ilk ipuçlarını verir. Kadın'da izlenen bu değişim ayrıca, Erkek'in birinci bölümde yansıyan konuşmalarının Kadın'ı bir oranda etkilediğini gösterir. Kadın yaşamı boyunca sarıldığı koruyucu değerlerden yavaş yavaş kopmaktadır:

KADIN- ...Battıkça batıyorum. Nasıl çıkacağımı da bilemiyorum. (Kendi kendine konuşur gibi) Haklıymışım...Delilik değil benimkisi....Haklıymışım...(Erkek'e) Seni görmeseydim belki zayıflayacaktım sabaha karşı... (s. 38)

Kadın'ın bu konuşmasının içerdiği örtük anlam Kadın'ın kendi canına kıyma düşüncesini vurgulayan nitelikte bir "gösteren" özelliği taşır.

3. Birinci bölüm boyunca süren birlikteliklerinin Erkek'i de bir oranda etkilemiş olduğu görülür. Tüm dünyayı dışlamış olsa da bir insanın varlığına gereksinim duyduğunu, Kadın'ın o gece orada oluşunun değerini için için duymaktadır Erkek:

ERKEK- Kuzum kiminle konuşuyorum ben? Sarhoş oldum galiba. (Kadın'ın saçlarını okşar) Ne iyi ettin geldiğine... Yalnız başıma içip içip boğulacaktım gelmeseydin. (s. 39)

Böylece Erkek de Kadın'ın karşısında kendi özel dünyasının ilkelelerinin dışına çıkmış, Kadın'ın bildik dünyasına bir kapı açmıştır.

Geçiş bölümü, oyunun birinci bölümünde yaşananların pek de boşuna olmadığını, Kadın'ın da Erkek'in de bu birliktelikten bir pay

aldığını gösterir. Ancak, Kadın da Erkek de gitgide sarhoş olmak-tadırlar; ve sözlerindeki sarhoşluk payı okurun Kadın'ı ve Erkek'i kesin bir gelişim çizgisi içine oturtmasını engellemektedir.

4. Geçiş bölümü, birinci bölümün algılama düzeyinde yer alan oyun kişilerinin çatışmasına neden olan, karşılaşmalarının bir rastlantı olup olmadığı tartışmasını da sonuçlandırır:

ERKEK-...Ne iyi ettin geldiğine...

KADIN- Ben gelmedin.

ERKEK- (Sallanır) Nasıl? Köşe başında beni beklemiyor muy-dun?

KADIN- Bekleliyordum.

ERKEK- Kimi bekliyordun öyleyse?

KADIN- Kimseyi.

ERKEK- Demek ikimizin yolu o köşeye düştü. Öyle mi?

KADIN- Evet.

ERKEK- Raslantı demek istiyorsun. Raslantı yok bu dünyada, yok.

KADIN- Öyleyse ne bu?

ERKEK- Aradık birbirimizi.

KADIN- Ben kimseyi aramıyordum. Arayacak kimsem yoktu.

ERKEK- Mevlâna'nın hikâyesini bilir misin?

Evinin penceresinden kırlara bakıyormuş...Orada, uzakta, bir leylekle bir çulluğun yan yana yürüdüklerini görmüş. Bu iki ayrı cins hayvanı birleştiren nedir diye düşünmüş, merak etmiş bu arkadaşlığı...Kalkmış gitmiş yanlarına kadar...Bakmış ki, ikisi de topal.

KADIN- Şimdi biraz rahatladı içim. (s. 39-40)

Birbiri karşısında eşittir artık iki oyun kişisi.

5. Geçiş bölümü, sonraki bölümlerde önemli bir ağırlık taşıyacak olan bir eylem aşamasını da belirler. Kadın'ı sevemeyeceğini söyleyen Erkek ona sevişmeyi önerir; geceyi birlikte geçiren bir kadınla erkeğin önünde sonunda sevişmesinin kural sayıldığı popüler öykü geleneği içinde beklenen böylece gerçekleşir. Ne var ki Erkek'in önerdiği sevişme iki kişinin birbirine duygusal yakınlığı sonucu gerçekleşen bir olay değil, konuşmanın çıkmaza girdiği bir noktada konuşmanın yerini alacak bir eylemdir. (Yazar, böylece okurun beklentilerini alışılmışın dışında bir bağlamda yerine getirerek bu beklentileri yıkar.)

Sevişme ya da konuşma seçenekleri oyun kişilerince oyunun sonuna dek dile getirilir. İlk bölümün belirleyici özelliği olan "doyumsuzluk" böylece düşünsel anlamı yanında cinsel açıdan da anlam kazanır.

"Sevişmek" ya da "konuşmak" iki oyun kişisi arasındaki eşitlik durumunu da belirler. Birinci bölüm boyunca birbirine baskın çıkmak için yarışan oyun kişileri, geçiş bölümünde "eşdeşlik" özelliği gösteren bu iki eylem konusunda uzlaşırlar. Bir başka deyişle, ortaya bu iki eylemden hangisini koyarlarsa koysunlar ikisi de eşit oranda etkin olacaklardır.

Oyun kişilerinin, ikinci bölümdeki hareket düzenini saptadıkları aşağıdaki konuşma parçasıyla geçiş bölümünden ikinci bölüme geçilir:

ERKEK- Hadi bakalım, kim başlayacak?

KADIN- Sıra sende.

ERKEK- Sevişmeyecek miydik?

KADIN- Hayır, anlatacaktık.

ERKEK- Önce sevişip sonra mı anlatalım, yoksa önce anlatıp sonra mı sevişelim? (Durur) Yazı mı tura mı atalım, ha? (Cebinden para çıkarır) Yazı gelirse sevişeceğiz, tura gelirse... (Kadın'a) Unutma. (Parayı havaya atıp avucunun üstünde tutar) Tura. Ne yapacaktık tura çıkarsa?

KADIN- Anlatacaktık. Sıra sendeydi.

ERKEK- Peki sonra sevişiriz. Ama unutturma.

KADIN- Unutturmam. (s. 40)

İKİNCİ BÖLÜM

İkinci bölüm boyunca oyun kişileri, saptamış oldukları ilke gereğince birbirlerine sırayla çeşitli öyküler anlatırlar.

Anlambirincik A: Bildirişim Biçimi

Bu bölümde yansıyan bildirişim biçimi oyun kişilerinin, birinci bölümde olduğunun tam tersine, birbirlerinin söylediğini dinlemeye istekli olduklarını, birbirlerinin anlatma sırasını titizlikle gözettiklerini gösterir; oyun kişilerinden birinin, zaman zaman anlatmaya isteksiz görünen öteki oyun kişisini anlatmaya zorladığı bile görülür. Uzun bir bölüm boyunca birbirini dinlemek istemeyen ve sürekli olarak ters amaçlarla konuşan oyun kişileri artık birbirlerini ilgiyle dinlerler; birbirlerinin kullandıkları sözcükleri benimseyerek, yineleyerek, sözcüklerin uyumlu bir akış içinde birbirini izlediği bir karşılıklı konuşma biçimi oluşturlar böylece:

ERKEK- Peki...Ama unutturma.

KADIN- Unutturmam.

ERKEK- Başlıyorum. Sıkı dur. (İçer) Sana yalan söyledim. Biliyor musun?

KADIN- (içer) Biliyorum.

ERKEK- Hangisiydi o yalan?

KADIN- Annen baban yok evde.

ERKEK- Bravo. Anladın demek.

KADIN- Anladım.

ERKEK- Ama ben yalancı değilim.

KADIN- Değilsin.

ERKEK- Korkmadın.

KADIN- Korkmak için ümidim yok.

ERKEK- Bilerek geldin.

KADIN- Bilerek geldim.

ERKEK- Bilerek geldin ama... (s. 40-41)

Yine de kusursuz bir iletişim değildir söz konusu olan. Konuşmanın tavsadığı, çıkmaza girdiği noktalarda konuşma ya da sevişme seçeneği yine gündeme gelir; ama her seferinde konuşmayı sürdürme yolu seçilir.

Böylece ikinci bölümde yansıyan bildirişim biçimi, kurallara bağlı uyumlu bir "karşılıklı konuşma" özelliği taşımaktadır.

Anlambirincik B: İlişki Düzeyi

İkinci bölümdeki ilişki düzeyi üç kesitten oluşur.

1. "Sevişme ya da konuşma"

Geçiş bölümünden ikinci bölüme geçişi belirleyen (bkz. s. 40) bu kesit, ilişki düzeyinde önemli bir aşamayı belirler. Sevişmek her iki oyun kişisi için de bir utanma, çekinme konusu değildir artık. Böylece aralarındaki yabancılık ilişkisinin bir halkası daha kırılır. İki oyun kişisi arasına uzaklık koyan toplumsal kurallar ilişkilerinin bu noktasında tümüyle ortadan kalkar.

2. "Erkek'in yalanını açıklaması" (s. 40-42)

Bu kesitte Erkek Kadın'a oyun başında annesiyle babasının evde olduğunu söylerken doğruyu dile getirmediğini açıklar. Bu açıklama oyun kişilerinin ilişkilerinin dürüstlük içinde sürmesini sağlamak yönünde atılmış bir adım sayılabilir. Erkek'in yalanı, gelenek ve görenekler gereği -Kadın'ın eve gelişini kolaylaştırmak için- söylenmiş bir yalandır. Oyun kişileri arasındaki gelenekler görenekler bağlamındaki engeller kalktığına göre yalana da gerek kalmaz. Birinci bölümdeki "yabancılık" ilişkisinin yerini bir arkadaşlık ilişkisi almaktadır artık. Kadın'ın, kendisine söylenen yalanın bilincinde olduğunu ve bu yalanı hoş gördüğünü söylemesi onun da böyle bir arkadaşlık ilişkisi içine girmeye yatkın olduğunu gösterir.

Oyunun bundan sonraki konuşmalarında yansıyacak olan yalanların, kişilerin birbirlerini aldatmak için değil, kendilerini korumak

için söyledikleri yalanlar olduğu görülecektir.

3. "Öyküler yoluyla tanışma" (s. 42-57)

İkinci bölümün sonuna dek süren bu kesitte Kadın ve Erkek birbirlerinden dinledikleri öykülere bir inanarak, bir inanmayarak, birbirlerini olumlu ya da olumsuz yönde yargılayarak, tüm anlattıkları ya da söyledikleriyle birbirlerini daha yakından tanımaya çalışırlar. Ne ki öykülerin anlamlarını örtük bırakan anlatış biçimi ve oyun kişilerinin birbirlerine karşı öfkeli tavırları oyun kişilerinin ilişkilerinin açıklık ve içtenliğe dayalı bir arkadaşlık ilişkisini tam anlamıyla gerçekleştirmediklerini gösterir. Bu bölümde yansıyan ilişki düzeyi oyun kişilerinin yaşadıkları "tanışma süreci"ni dile getirir; bu süreçte yaşanan birikimin değerlendirmesi üçüncü bölümde gerçekleşecektir.

Anlambirincik C: Algılama Biçimi

İkinci bölümde yansıyan algılama biçimi Kadın ve Erkek'in yaşadıkları önemli bir değişimi gösterir. İlk bölümde tüm değer yargıları yaşamından dışlanmış olan Erkek bu bölümde değer yargılarının insan üstündeki etkisini gösteren öyküler anlatır. Bir önceki bölümde yaşamını toplumsal değerlerle özdeşleştirmiş bir kişi görünümü veren Kadın ise anlattığı öykülerle gitgide birinci bölümde yansıyan kişiliğine yabancılaşır.

Bu bölüme özgü algılama biçimi, dört kesitte yansır. Bu dört kesitte Erkek ve Kadın da ikiye öykü anlatırlar. Dört ana öyküye yer yer sıra beklemeden anlatılan ara öykücükler eklenir.

(1.) "Sıra Erkek'te"

Bu kesitte önce Erkek'in yalanı açıklanır; sonra da çocukluğunda yaptığı bir kötülüğün öyküsünü anlatır Erkek. Öykü, anası babası sandığı kişilerin onu evlât edinen iki yabancı olduğunu sınıf arkadaşı olan Erkek'ten öğrenerek dünyası yıkılan bir ilkokul çocuğunun acılarını dile getirir.

Erkek'in, öyküde yansıyan "kötülük eden kişi" işlevi bu oyun

kişisinin, birinci bölümde, çocuklara acımasızca davranışına gösterdiği öfkeli tepkiyle çelişmektedir. Erkek'in, Kadın'la olan ilişkisinde "gerçek bir arkadaşlık" aşamasının gerçekleşmediği bu noktada kendisiyle ilgili gerçekleri henüz açıkça dile getirmediği sezilmektedir böylece. Aslında kendisidir öyküdeki "kötülük gören" çocuk; Erkek'i artık önyargılarıyla değil de, salt gözlemlenebilen gerçekler yoluyla algılayabilen Kadın oyunun bir sonraki aşamasında bu gerçeği sezdiğini dile getirecektir.

Kadın'ın öyküye gösterdiği tepki ise Erkek'in bir önceki bölümde "teyze"nin Çocuk'a ettiği kötülüğe gösterdiği tepkinin hemen hemen aynısıdır:

I. *KADIN- 'Sustur şu piçi' diye bağırdı.*

ERKEK- Yalan söylüyorsun (s.27)

ERKEK- Ya çocuk duysaydı?

KADIN- Çocuk küçük, anlamaz ki. (s. 28-29)

ERKEK- Çabuk anlat. Ne oldu sonra?

KADIN- 'Susmuyor, sancısı var' dedim...

ERKEK- Canavar.

KADIN- Kim?

ERKEK- O karı işte (s.29)

KADIN- 'Bıktık sizden' diye bağırdı, 'başının çaresine bak' dedi....

ERKEK- (Gözleri yerinden oynamış) Kes artık bu sözleri! (s. 29)

II. *KADIN- Yalan bu hikâye...*

ERKEK- Uydurmuyorum. (s. 43)

ERKEK- Bağırma, çocuk uyanacak.

KADIN- Uyansın da duysun bu hikâyeyi.

KADIN- Dördüncü gün geldi mi? Çabuk söylesene?

ERKEK- (Bağırır) Acele etme anlatıyorum....

KADIN- Ne dedin?

ERKEK- 'Annen de senin annen değil' dedim.

KADIN- Canavar...

KADIN- Niçin yaptın bunu? Ne istiyordun çocuktan? (s. 44a)

İki ayrı bölümde anlatan ve dinleyen kişilerin işlev değiştirmesi dışında özdeş nitelik taşıyan bu konuşma parçaları Erkek'in konumuna olduğu denli Kadın'ın konumuna da açıklık getirir. Birinci bölümdeki konuşma parçasında Erkek'in ortaya koyduğu tepki, Çocuk'un durumunda kendi çocukluğunu gördüğünü, Çocuk'la özdeşleştiğini gösterir. Kadın'ın ikinci konuşma parçasındaki benzer tepkisi ise, Erkek'in öyküsünde Çocuk'un geleceğini görmesiyle açıklanır.

(2.) "Sıra Kadın'da"

Bu kesitte Kadın'ın Birinci Bölümde anlatmak için çırpındığı öyküsünü anlatmaya artık hiç de istekli olmadığı görülür. Kadın artık kendi de önemsemediği öyküsüne, yavaş yavaş yabancılaşmaktadır. Erkek'in zorlamasıyla anlattığı "acıklı öykü" birinci bölümde anlattığının bir başka çeşitlemesidir. Kadın'ı evden atan ikinci kocasıdır. Atma nedeni ise çocuğun babasının kim olduğunun bilinmeyiştir; Kadın'ın o gece çocuğuyla sokakta kalmasının nedeni de budur.

Öyküyü ilgiyle dinleyen Erkek, Kadın'ı anlatmaya zorlar:

ERKEK- Anlatacaksın...Meryem Ana rolü oynamakla bitmez bu iş? Ne dedi sana kocan? 'Çocuğu bir yere bırakırsan gel, seni kabul ederim' demedi mi?

KADIN- (Ağlayarak) Dedi.

ERKEK- Sen de çocuğu bir yere bırakıp dönmeyecek miydin o pis herifin yatağına?

KADIN- Hayır öldürecektim kendimi. (Ağlar)

ERKEK- Öldürecekmiş...Hiç anlamıyorum...Neden öldürmedin kendini?

KADIN- ...İyi bir ev bulamadını....Babam derdi ki insan kendi eliyle ölmeli derdi. (s. 47)

Bu konuşma parçası daha ilk bölümde önsenen Kadın'ın "kendini öldürmesi" konusunu açıklığa kavuşturur. Birinci bölümde yanlışlıkla ağzından kaçırıldığı "kendini öldürme" sözünü hemen geri alan Kadın, ikinci bölümde kendini öldürmeyi tasarlamış olduğunu, oynadıkları oyunun ve sarhoşluğun kızıışmışlığı içinde açıkça dile getirmektedir artık; bu da kendisiyle açık açık hesaplaşabilme aşamasına geldiğini gösterir.

(3.) "Sıra Erkek'te"

Erkek bir önceki öyküsünde olduğu gibi yaşamındaki bir başka acı gerçeği dile getirir. Aralarına katılmayı çok istediği üç arkadaşı, birlik-teliklerinin getirdiği üstünlük duygusunu korumak için, hırsız olduğundan kuşkulandıklarını tavırlarıyla anlatarak onu aralarından uzaklaştırmışlardır. Erkek yine "kötülük gören" değil de "kötülük eden" kişi olarak katar kendini öyküye.

Bu öykü Kadın'a kendi gençliğinde yaptığı bir "alçak"lığı anımsatır. Arkadaşlarının itelemesiyle, notu kıt bir öğretmen'in "sevici-lik"le damgalanmasına katkıda bulunmuş, öğretmenin okuldan atılmasında payı olmuştur. Kadın'ın kendisine uzaktan bakarak ilk kez nesnel bir değerlendirme yapmasını Erkek alaylı bir coşkuyla karşılar:

ERKEK- Yaşa be! Amma da alçakmışsın! (s. 52)

Kadın'ın oyun boyunca sürdürdüğü "kötülük edilen" kişi görünümünden sıyrılıp "kötülük eden"ler sürüsüne katılması bir bakıma da yaşam boyu hep "kötülük gören" kişi olan Erkek'i yaralamıştır. Kadından öç alırcasına, hiç yeri yokken, "iyi aile kızı" olduğunu söyleyerek onu kandırmaya çalışan bir yaşlı orospuyla nasıl alay ettiğini anlatır.

Bu öykü, Kadın'ın birinci bölümde Erkek'e "iyi bir aile kadını" olduğunu kanıtlamak için çırpınışını anımsatır hemen; bir anlamda, Erkek'in, "namusluluk" maskesinin koruyuculuğu altında her türlü namussuzluğu yapabilen ikiyüzlü insanlar çoğunluğuna duyduğu öfkenin bir anlatımıdır bu.

(5.) "Sıra Kadın'da" (s. 53-57)

Öykü anlatma sırası Kadın'dadır. Bu kez Çocuk'un babasının belli olmadığı gibi anasının da belli olmadığı dile getirilir. Kadın, yoksul bir aileden aldıkları bir bebeği, kocasının erkekliğinin bir kanıtı olarak eşe dosta kendi çocuklarıymış gibi yutturduklarını anlatır. Kadın bu arada artık hiç önemsemediği öyküsünü keserek, "kız" olmadığını üzülerek söyleyen yaşlı orospu öyküsünü onu küçük düşürmek için anlattığını söyleyerek Erkek'i kınar. Hemen ardından Erkek, "erkeklik" gibi "kızlık" olgusunun da toplumun bireye yüklediği bir anlamsız değer olduğunu anlatan, gerçekten yaşanmış olduğu kuşkulu bir öyküye geçer.

Yeniden Kadın'ın öyküsüne dönülür. Kadın öyküsünün son çeşitlemesinde o gece nasıl olup da çocuğuyla sokakta kaldığını açıklayamamaktadır. Erkek, Kadın'ı anlatmaya zorlar:

ERKEK- İkinci kocana gebe olarak değil çocuklu gittin öyleyse.

KADIN- Anlamadım.

ERKEK- Anlamamış...İkinci kocan çocuğun kendinden olmadığını biliyordu da niçin 'bana bu çocuğu yutturuyorsun' dedi?

KADIN- İkinci kocam ne bilsin çocuğu dışardan aldığımızı?

ERKEK- Saçmalama. İkinci kocana giderken gebe olduğunu söylemedin mi demin?

KADIN-... Dur kafam karıştı. Ne dedimdi ne dedimdi? (s. 57)

Kadın kendi öyküsüne yabancılaşmanın uç noktasına yaklaşmaktadır:

ERKEK- (Bağırır) Bu çocuk senin doğurduğun çocuk mu, gece-kondulardan aldığınız çocuk mu?

KADIN- Hangi çocuk?

ERKEK- İçerdeki çocuk.

KADIN- Çocuk değil ki o.

ERKEK- Çocuk değil mi?

KADIN- Değil ya.... Taş bebek...İnanmazsan git bak! (s. 57)

Oyunun başından beri üstüne titrenen Çocuk'un cansız bir taş bebek olarak nitelenmesi, ister sarhoşluğun getirdiği vurdumduymazlığın, isterse "anlatma oyunu"nda üstün gelme coşkusuyla ortaya atılmış bir "şaşırtma" taktiğinin ürünü olsun, geçmiş yaşamının değerlerinden adım adım uzaklaşan Kadın'ın "yabancılaşma" sürecinde en uç noktaya vardığını gösterir; yaşamına ilişkin olarak anlattıklarının tümünün gerçekliği eriyip yokolmuştur sanki.

Erkek ise bu noktada Çocuk'la özdeşleşmesinin en büyük aşamasını gerçekleştirir. Kadın'ın söylediğine alaylı bir tepki göstermek yerine, oturduğu yerden fırlayarak gerçeği gözüyle görmek için bitişik odaya koşar. Anlatma oyunu bitmiştir artık.

Erkek'in ikinci bölümde yansıyan algılama biçimi, yaşamından soyutladığı değer yargılarının biçimlendirdiği kendi geçmişiyle ve ona geçmişi anımsatan Çocuk'la özdeşleşme yönünde yoğunlaşır. Erkek, Kadın'ın anlattığı öykülerde bir anlamda kendi geçmişinin hiç bilmediği ve bilemeyeceği ayrıntılarını arar; kendi annesi ve babası hangi koşullarda terketmişlerdir onu? Annesi, Kadın'ın durumunda kalıp da onu bir eve bırakıp ortadan mı kaybolmuştur ya da kendini, Kadın'ın yapmayı tasarladığı gibi, öldürmüş müdür? Erkek bu bölüm boyunca bir anlamda, kendisini terketen annesi yerine koyarak suçlar Kadın'ı.

Kadın ise yaşamını özdeşleştirdiği değerlere gitgide yabancılaşarak kendisini olduğu gibi görmeye başlar. İkinci bölümdeki algılama biçiminin baskın özelliği, böylece, oyun kişilerinin yaşadığı "yabancılaşma-özdeşleşme" süreciyle belirlenebilir.

Bu süreç içinde anlatılan öyküler bir anlamda çarpıtılmıştır:

	Gerçek	Öyküler
Kadın	Bir Mutsuzluk öyküsü	Mutsuzluk öykü çeşitlemeleri
Erkek	Kötülük Gören	Kötülük eden

"Yabancılık"la "arkadaşlık", iletişimsizlikle iletişim, önyargıyla doğru değerlendirme arasında yaşanan bir süreç içinde anlatılan öyküler hem yalanı hem gerçeği içiçe barındırmaktadır.

Anlambirincik D: Genel Eylem Yönü

Oyunun kişilerinin ikinci bölümde yansıyan eylem yönü tüm bölümü kapsayan tek bir kesitte yer alır. Bu bölüm boyunca Kadın ve Erkek'in hem kendileriyle hem de birbirleriyle bir hesaplaşma içine girdikleri görülür.

Erkek, yaşantısının dışına itmiş olduğu ve Kadın'ınki gibi "mutsuzluk öyküleri" ile dolu olan geçmişine mıknaatıyla çekilircesine geri dönerken dolaylı bir biçimde de olsa içini döker Kadın'a; aynı zamanda da Kadın'ın öykülerde yansıyan tutumunu acımasızca eleştirir. Kadın ise hem kendi geçmişiyle hesaplaşır, hem de Erkek'in öykülerindeki gerçeği yakalamaya, onu tanımaya çalışır. Tıpkı birinci bölümde olduğu gibi, Erkek ve Kadın sürekli işlev değiştirerek birbirlerinin ya zindancısı ya tutsağı olurlar. Hesaplaşma sırasında ikisi de eşit güçtedir yine.

Her iki oyun kişisi de ikinci bölüm boyunca, konuşmak dışında, "edilgen" niteliklerini sürdürürler. Bu bölümde yansıyan tek eylem Kadın'ın yanlışlıkla sokak kapısını açması, sonra da odaya geri gelmesi olur. (s. 42) Bunu farkeden Erkek, birinci bölümde edindiği ipuçlarını değerlendirerek, Kadın'ın çıkıp gitme olasılığının bilincinde olduğunu açıklar.

ANLAMBİRİM II

Oyun kişilerinin ikinci bölümün dört ayrı düzeyinde yansıyan konumu oyunun ikinci anlambirimini oluşturur. "Tek başına konuşma"dan "karşılıklı konuşma"ya, "yabancılık"tan "tanışma" aşamasına geçen Kadın ve Erkek önyargılarından sıyrılarak kendi kendilerini ve birbirlerini ilk kez "göstermek istedikleri" gibi değil de "oldukları" gibi algılarlar; Erkek'in yaşamından dışladığı geçmişiyile "özdeşleşmesi" ve Kadın'ın tüm varlığıyla sarıldığı toplum değerlerine "yabancılaşmasıyla" ilk bölümde iki oyun kişisi arasında görülen kişilik çatışması ortadan kalkmıştır; ve aynı çarpık değer yargılarının etkisiyle iki karşıt kişiliğe bürünmüş olan Kadın ve Erkek hem kendi kendileriyle hem de birbirleriyle hesaplaşarak toplumun değer yargılarının çarpıtmadığı ortak "insan" özelliğinde buluşurlar. İlk bölümde boşalım yolunu bulamadıkları bir yaşam dolusu birikim ikinci bölümün anlambirimini oluşturan SEVİŞME YA DA KONUŞMA süreci içinde rastgele ve tam değerlendirilmeden ortaya dökülür; sevişme ya da konuşma sırasında doyuma ulaşmak için ortaya konan sonucu belirsiz bir çabadır bu. Sevişme - konuşma süreci ise tamamlanmamıştır henüz.

GEÇİŞ II

İkinci ve üçüncü bölümler arasında yer alan geçiş bölümü Erkek'in, "Saçmalamışız deminden beri", sözleriyle başlar ve yine Erkek'in, "Söylesem de anlayamazsın, dedi ve öldü", sözleriyle nokatlanır (s.57-60). Geçiş bölümünün ilk dört aşamasında daha önceki bölümlerde yer alan izlekler sürdürülür ya da sonuçlandırılır; son aşamada ise üçüncü bölüme ilişkin yeni izleklere geçilir.

1. Geçiş bölümünün ilk aşamasında bir önceki bölümde yaşanan sürecin değerlendirmesi yapılır: her iki oyun kişisi de kendince kendisini anlatmaya çalışmış ama yeterince başarılı olamamıştır:

KADIN- (Yalvarır gibi) Baştan başlasak, ne dersin, başarabilir miyiz?

ERKEK- Hiç sanmıyorum.

KADIN- Ben de... Bırak öyleyse, kalsın. Başaramadık. Bilmeyelim. Bilmesek de olur. (s. 57)

2. İkinci aşamada Kadın ve Erkek, oyun başındanberi sürdürdükleri ilişki içindeki konumlarını ilk kez doğru olarak değerlendirirler:

ERKEK- Sen değil miydin anlatayım diye çırpınan?

KADIN- Anlattıkça karışıyor. Sana yemin ederim benim hiç bir suçum yok.

KADIN- Ben birşey bilmiyorum.

ERKEK- Demek sormayacağım.

KADIN- Sorma.

ERKEK- Sormayınca kızıyordun.

KADIN- Ben de şaşırdım.

ERKEK- Tuhaf! Konuşmak isteyen sanki bendim. (s.58)

3. Bu aşamada Kadın, Erkek'in açık yürekli tutumundan yararlanarak oyunun başındaki konumlarının ardındaki gerçeği irdelemek ister:

KADIN- Merak etmiyor muydum? Çocuğu niçin içeriki odaya yatırdın?

ERKEK- (Şaşıır) Niçin mi? Niçinmiş peki?

KADIN- Çünkü biz burada yatsaydık... Sen içerde yatacaktın.

ERKEK- (Dikkatli) İçerde yatacaktım.

KADIN- Oysa burası sokak kapısına daha yakın.

ERKEK- (Şüpheli) Daha yakın.

KADIN- Bu minderle sokak kapısı arasında kimse

yok.Sabahleyin birden çıkıp bakıyorsun ki...Burada...

KADIN- *Saklamayalım birbirimizden, onun için korktun, değil mi (s.58-59)*

Oysa Erkek ya Kadın'ın anıştırmak istediğini hiç düşünmemiştir ya da düşündüyse bile bunu açığa vurmak istemez:

ERKEK- *Anlıyamıyorum. Aynı şeyleri düşünmemize imkân yok. Elimizden ancak konuşmak gelir, o kadar. (s.58)*

Sanki onca birliktelik üstlerinde hiçbir iz bırakmamış onca konuşma hiçbir işe yaramamış gibi, oyunun en başındaki doyumsuzluk dingince yaşanmaktadır bu kez. Üstelik konuşma ortamı da ortadan kalkmıştır.

4. Bu aşamada Erkek sızar. Kadın hızla giyinerek sokak kapısına gider. Erkek bu sırada kendine gelir, Kadın'ı gözleriyle izler ama yerinden kıınıldamaz; sanki Kadın'ın geri geleceğini bilmektedir. Kadın yavaşça geri döner, paltosunu çıkarır, Erkek'in yanına oturur.

Böylece Kadın'ın çocuğunu orada bırakıp kaçma girişimini yinelemeyeceği görülür ve Kadın'ın kaçması olasılığı merak ögesi olma niteliğini yitirir:

5. Bu aşamada Erkek ilk kez -oyunda o noktaya dek hiç önemsemediği- iki olgudan, "mutluluk" ve "ölüm"den söz eder Kadın'a. Bu konuşma parçasıyla üçüncü bölümün iki temel izleğine geçilir:

KADIN- *İyi misin?*

ERKEK- *(Oturur) Ölmediğime göre iyiyim demektir.*

Sana birşey söyleyecektim, ama artık söyleyemem.

KADIN- *Neden?*

ERKEK- *Ölürken söylenecek bir sözdü, düşüme girdi, unuttum şimdi.*

KADIN- Ne yazık!

ERKEK- Çok! Sen hiç ölen birinin yanında bulundun mu?

KADIN- Hayır.

ERKEK- Ben bulundum. Ölürken anlarmış insan dünyada mutlu olmanın yolunu. Yaşlı bir kadındı. 'Sana mutluluğun sırrını söyleyeceğim, ister misin?' diye sordu. 'İsterim' dedim ve kulak kesildim.

KADIN- Ne dedi?

ERKEK- 'Söylesem de anlayamazsın' dedi ve öldü. (s. 59-60)

Oyun kişileri üçüncü bölümde yaşayacakları sürece hazırdırlar artık.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Oyun kişileri üçüncü bölümde Erkek'in önerisine uyarak Mikado oynarlar. Bir oyuncunun yanıp da sırasını ötekine verinceye dek tek başına oynadığı bir oyundur bu. Üçüncü bölüm, a) Kadın'ın Erkek'i çözümlemesiyle içiçe Erkek'in topluma ve dünyaya başkaldırışını, b) Erkek'in Kadın'ı uyarmasıyla içiçe Kadın'ın tükenme noktasına varışını, ayrıntılı olarak kesitlenemeyecek denli karmaşık anlam demetleri biçiminde dile getirir. Bu bölümde bildirişim biçimi, ilişki düzeyi ve genel eylem yönü tek kesitte yansır. Algılama biçimi ise iki aşamada dile gelir.

Anlambirincik A: Bildirişim Biçimi

Bu bölümde oyun kişileri kendilerini değil de birbirlerini anlatırlar. (Kendileriyle ilgili olarak anlatabilecekleri ikinci bölümde tükenmiştir). Kadın, Erkek'in öykülerindeki "kötülük gören" çocuğun ve gencin gerçekte Erkek'in kendisi olduğunu anladığını söyler. Erkek ise Kadın'ın kendini öldürmeyi tasarladığını bildiğini anıstırır. İlk kez gerçek bir *iletişim* oluşur aralarında. Tıpkı birinci bölümde olduğu gibi anlatma isteği içindedir ikisi de; ama bu kez kendileri için değil birbirleri için konuşurlar.

Erkek ve Kadın'ın ilk bölümde iletişim sağlamalarını engelleyen bildirişim biçimi içinde yer alan sözler ve kavramlar bu kez iletişim sağlamak yolunda parça parça yinelenir:

Birinci Bölüm

*KADIN- Merak etmiyor-
sanız korku da mı gelmiyor
içinize?*

*ERKEK- Deli olduğunuzdan
mı?*

KADIN- Evet.

*KADIN- Bu gece 'burada
kendimi öldürebileceğim de
geçmez mi aklınızdan?
(s. 20-21)*

Üçüncü Bölüm

ERKEK- Sen delisin belki de.

KADIN- Emin misin?

*ERKEK- Ya da korkağın biri-
sin.*

*KADIN- Nasıl anladın? Nerden
anladın?*

*ERKEK- Deli olmasan, korkak
olmasan...*

*KADIN- Senin gibi kendimi
öldürürdüm, değil mi? (s.67)*

Bu bölümün bildirişim biçiminin baskın özelliği "iletişim"dir. Söylenen hiçbir söz boşa gitmez artık; tüm konuşma parçalarında Kadın ve Erkek arasındaki yoğun etkileşim yansır.

Anlambirincik B: İlişki Düzeyi

Üçüncü bölüm, birbirinin yaşamındaki acıları paylaşan iki oyun kişisi arasında kurulan "dostluk" ilişkisini yansıtır. Kadın ya da Erkek, yalnızca karşısındaki kişinin gizini öğrenmeye ya da kendisini karşısındakine benimsetmeye çalışan kişi değildir artık; gizini öğrendiği insanın sorunlarını paylaşan, o insanı kendi iyiliği için eleştiren "dost" kişidir.

Bu dostluk ilişkisi birbiriyle çelişen çok garip biçimlerde yansır oyuna. Kadın ve Erkek yer yer gerçekleri birbirlerinin yüzüne vura-
rak:

KADIN- Gözleri cam gibi parlayan çocuk.

ERKEK- Ben değilim, ben değilim, ben değilim. (s. 63)

KADIN- Seni çaldı sanmışlardı.

ERKEK- Neyi?

KADIN- Anlamazlıktan gelme. Sandaldaki çantayı.

ERKEK- (Bağırır) Sandılarsa sandılar. Ben mi sorumluyum bundan?... Diyelim anamı da bırakmış beni bir eve, gitmiş öldürmüş kendini.... Benim suçum mu bu? (s. 64)

KADIN- (Sert) Ver çantamı.

ERKEK- Vermiyorum.

KADIN- Hakkın yok buna. Ver çantamı. (s. 61-62)

kimi zaman içtenlikle,

KADIN- Kendim için değil, senin için yalvarıyorum... Bana yol gösterdin değil mi? Belki de ilk defa yapıyorsun bunu. Korkma, bir adım daha at, korkma. (s. 68)

yer yer işi oyuna vurarak,

KADIN- Ben seni çift görmeye başladım bile. Hem deminki gibisin hem başka türlü. İki başın var, birinin yüzü asık birinin yüzü gülümsüyor gibi. Bir bakıyorum, bir olmuş bu iki baş, bir bakıyorum, ayrılmış birbirinden. Dur kuzum dur! Başımı döndürüyorsun.

ERKEK- Ben sallanmıyorum, sallanan sensin. Ama birimizden biri sallandı mı, ikimiz de çift görmeye başlarız.

KADIN- İkimiz de sallanırsak?

ERKEK- Tek görürüz o zaman.

KADIN- Hadi ikimiz de sallanalım... (s. 73)

gerektiğinde ise kaba güç kullanarak,

KADIN- (Sarhoşluktan sallanarak) Bir daha söyle, bir daha söyle.

ERKEK- (Kadın'a bir tokat atar) Anlamadan dinle.

KADIN- Acıdı.

ERKEK- Vurdum da ondan. (s. 76)

sürdürürler konuşmalarını. Kadın ve Erkek dostluk eylemini sonuçlandırabilme yolunda her türlü yöntemi kullanabilecek düzeyde birbirini benimsemiş iki arkadaşır artık.

Anlambirimcik C: Algılama Biçimi

Üçüncü bölümde, birbirini tanıma sürecini tamamlamış olan Kadın ve Erkek'in birbirlerini ve kendilerini yeni baştan değerlendirme sürecini izleriz.

1. Oynama sırası önce Kadın'dadır; Kadın oynadığı oyunda yaptığı aşamalara koşut olarak Erkek'i aşama aşama yeniden değerlendirir:

KADIN- Sen öldürmüşün onu (öyküdeki anasız babasız çocuğu). Nefret ettiğin şu insanlardan daha baskın çıkmışın kendine karşı. Onların yapamayacağı kötülüğü yapmışın kendine. Sevginin kökünü kazımışın içinden, rahimlerini kazıta kazıta çocuk doğuramayacak duruma gelen kadınlar gibi olmuşsun. Sade yalnızlığın için çalışmışın, büyük duvarlar örmüşün çevrene, ama sonra bakmışın ki duvarların içinde kimse yok. (s. 63)

Kadın'ın ilk bölümde yansıyan algılama biçimi bu kez tam tersine dönmüştür. İlk bölümde Erkek'in onu "yok" saymak için dinlemek istemediğini ileri süren Kadın, bu kez Erkek'in kendi sesini ve düşüncelerini Kadın'a dinleterek kendisini "var" saymak çabasında olduğunu söylemektedir:

KADIN- ...Yok etmişin kendini. Bağırıp çağırman da ondan. Kendi sesini duymak istiyorsun. (s. 64)

Böylece ilk bölümde Kadın'ı tedirgin eden varlık - yokluk sorunu bu kez Erkek'e ilişkin olarak yeniden tartışma gündemine gelir.

Kendi varlığının "hiçlik"le nitelenmesi Erkek'i çileden çıkarır; varlığını Kadın'a kanıtlama çabası içine girer:

ERKEK- Evet, herkesten nefret ediyorum. Kimseyi sevmiyorum, kimseye de saygım yok. Sevginin, saygının Tanrı belâsını versin. Anası da babası da, okulu da öğretmenini de yerin dibine batsın. Kutsal bir şey tanımıyorum. Daha diyeceğin birşey var mı? (Sesini daha da yükseltir) Bar bar bağırıyorum işte, kendi sesimi duyuyorum. Hey...bak, bu benim sesim. Sen de duyuyorsun. Demek bir insan var bu evin içinde. Diyorum ki bu dünyadan öğreniyorum.

KADIN- Zorla bağırıyorsun. Nefretinin büyüklüğüne inandırmak istiyorsun çünkü kendini.

ERKEK- Hiçlikten korkmaz insan.

KADIN- Kendi başına konuşuyorsun da ondan hiçlik sanıyorsun dünyayı. (s. 65)

Erkek'in neden dünyayı ve insanları dışladığı ve bu bağlamda oyunun başındanberi Kadın'a olan davranışı, Kadın tarafından ilk kez doğru olarak algılanmaktadır. Erkek kendisine hep kötülük eden toplumu ve insanları, yaşamını yeni acılardan korumak için dışlamıştır; ve kendini var, dünyayı ve öteki insanları yok sayarak sürdürmektedir yaşamını. Bu gerçeğin açığa çıkmasıyla Erkek'in birinci ve ikinci bölümlerde yansıyan söz ve davranışları tutarlılık kazanmaktadır. Bu gerçeğin açığa çıkmasına ise Kadın'ın çocuğunun, Erkek'in mutsuzlukla geçen yaşamında belirleyici etken olan "toplum tarafından dışlanmış" bir bebek oluşu ve Erkek'in Çocuk'la bu bakımdan özdeşleşmesi neden olmuştur. Böylece oyun boyunca bir merak ögesi oluşturan Erkek'in yaşamına ilişkin giz çözülmektedir.

Kadın'ın saldırısı karşısında Erkek bu kesitin başından beri irdelediği bir konuya dönerek karşı saldırıya geçer:

ERKEK- Ver öyleyse çantayı. (Uzanır)

KADIN- (Geriler) Benim çantam o.

ERKEK- (Parmağının ucu ile kendine dokunur) Bu da benim ben. İkimiz de kendi malımız üstünde özgürüz. (s. 65-66)

Kadın'ın eleştirisine bir yanıtı bu aynı zamanda. Kadın çantasındaki tabancayla canına kıyma özgürlüğünü tanıyorsa kendine, Erkek de kendine istediği kötülüğü yapmakta özgürdür. Bu noktada Kadın ve Erkek'ten herhangi birinin ötekini yargılayabilecek bir üstünlük taşımadığı belirlenir. Oyunun bundan sonraki aşamalarında her iki oyuncu da, karşılıklı durumlarının bilinci içinde sürdürürler birbirlerini değerlendirme eylemini.

Kadın'ın oyun sırasını kendi isteğiyle Erkek'e vermesiyle bu bölümdeki algılama biçimini dile getiren ikinci aşamaya geçilir:

KADIN- Sıra bende değil ki....

ERKEK- (Konyak verir, kendi de alır) Bende mi?

KADIN- Sende.

(Bir sessizlik) (s. 68)

2. Bu aşamada Kadın ve Erkek birbirlerini karşılaştırma yoluyla hem kendilerini hem de birbirlerini "yeniden değerlendirirler"; bu değerlendirme oyun kişilerinin birbirlerini değiştirme çabasını da içerir:

ERKEK- Benim senden farkını bu. Kendimi taş a çevirdim ama yaşıyorum. ('Taş' sözcüğü, ikinci bölümü ve Erkek'in Çocuk'la özdeşleşme sürecini noktalayan konuşma parçasında yer alan 'Çocuk değil ki o. Taş Bebek' sözlerini çağrıştırmaktadır.)

KADIN- Ben hep mutluydum, sen hep mutsuzmuşsun.

ERKEK- Biraz da mutsuzluğu dene.

ERKEK- Sen ciddiye alıyorsun, ben ciddiye almıyorum. Aramızdaki fark bu.

KADIN- Ben bir fark göremiyorum... (s. 68-69)

Kadın bu noktada Geçiş II'nin son aşamasında dile getirilen "öleceği sırada mutluluğun sırrını öğrenen yaşlı kadın"ı çağrıştırarak Erkek'e mutluluğun (bir başka deyişle; dünyayla uzlaşmanın) yolunu göstermeye girişir:

KADIN- O yaşlı kadın ölürken sana ne diyecekti biliyor musun?

ERKEK- Mutluluğun yolunu öğretecekti. Ama anladı ise bile o da ölürken anladı. Benim işime yaramaz. Belki ben de ölürken anlarım.

KADIN- Ben sana söyleyebilirim.

ERKEK- (Korkmuş gibi yapar, alayla) Yoksa ölmek üzere misin?

KADIN- Hayır daha değil. (s. 69)

Konuşmaları dışarda köpeğin havlamasıyla ve kapının çalınmasıyla kesilir ve odanın içine dış dünyadan izlenimler dolar. Kapıyı çalanlar anahtarlarını yitiren komşu çifttir; bir düğünden dönmektedirler. Kadın ve Erkek "mutluluk" üstüne olan konuşmalarını "düğün" olgusu çerçevesinde sürdürürler:

ERKEK- ...Mutlu bir damat... Yüzünde tatlı bir gülümseme...Sanki mutluluğunun yüzünden okunması şartmış gibi.

Davetliler de bu göz yaşartıcı mutluluk sahnesini seyrederken kendilerinden geçerler... (s. 70)

Bir toplumsal değer görünümü aldığıında mutluluk da sevgi, namus, iyilik gibi insanın içtenliğinin görüntüsü olmaktan çıkmakta, insanın toplumla uzlaşmasını sağlayan bir yalancı dış görünüş, bir 'maske' olmaktadır. Erkek bu noktada insanın toplumsal değer yargıları arkasına gizlenerek getirdiği eleştiriyi Mikado oyunuyla özdeşleştirir:

ERKEK-... Yok gelenekler varmış, görenekler varmış...Onlar Mikado'nun çöpleri senin (toplumla uzlaşan insanlar) için... (Oyunun taklidini yapar) 'Dur ahlâk sarsıldı, sıra bende...Bak geleneği sarsmadan yirmi sayıyı iki parmağımın ucu ile alivereceğim...' (Başka bir sesle) 'Dur, sarstın geleneği, sıra bende... Şu kutsal kurumlardan birini elime geçirsem işim iştir, ha babam toparım artık...Oldu, bravo.' (Başka bir sesle) 'Benim gözüüm Samuray'da azizim... Çaktırmadan elime geçirdim mi, yaşadım demektir.' Oyun oynuyorlar, kumar oynuyorlar be! (s. 70-71)

Kadın da Erkek de çöpleri sarstıkları için kural dışına ve oyun dışına çıkmışlardır ve oyunu çöpleri sarsmadan sürdürebilenlerin ege-men olduğu bir toplumda, oyunda gösterilen "yalnızlık" ve "çaresizlik" noktasına varmışlardır.

İki oyun kişisi de sarhoşluklarının son aşamasını yaşamaktadırlar. Erkek oyun boyunca dile getirdiği başkaldırısını bu kez de tüm dünya düzenine yöneltir:

ERKEK- (Ciddileşir, Kadın'ın burnuna sokularak) İçmeyip de bir sürü martaval mı dinleyeyim? (Taklit) Özgürlük dünyası, haklar ve disiplinler rejimi, milli bünye...kime yutturuyorsun be? Herşey benden gizli olup bitiyor. Ülkemin yönetimi, dünyanın yönetimi...Hepsi benden gizli. Milyonlarca hesapla-

nan bir yok etme planı içinde ben sadece bir tek sayıyım... Bir ad bile değil... Nasıl olsa ölecekmişim... Sen karışamazsın ona... Yarın sinemaya gitmek istiyorum ben, bata çıka karda dolaşmak istiyorum, daha diyeceğin var mı? (s. 72)

Erkek konuşmasını gitgide kişisel konumuyla sınırlayarak sürdürür:

ERKEK-... Nefret etmek için yaşamak istiyorum, nefret ettiklerimin gözlerinin içine bakarak yaşamak istiyorum. Onun için de içiyorum işte. İçmeden kimseye katlanamıyorum. Sevdiklerime de katlanamıyorum. (s. 72)

Bu konuşma parçası Kadın'ı, Erkek'i algılama yolunda oyun başından beri yaptığı aşamaların son noktasına getirir:

KADIN- Hem deminki gibisin hem başka türlüşün. İki başın var, birinin yüzü asık, birinin yüzü gülümsüyor gibi. Bir bakıyorum bir olmuş bu baş, bir bakıyorum, ayrılmış birbirinden. (s. 73)

Taşlaşmış görülen bir kişiliğin içinde zaman zaman yanıp sönen kımıldanışlardır Erkek'i genel tutumuyla çelişki içine sokan. Erkek'in oyun başından beri hem Kadın'ın hem de okurun algılama eylemini zorlaştıran çelişik söz ve davranışları oyunun bu konuşma parçasında vurgulanarak, Kadın'ın, oyun boyunca çeşitli algılama düzeylerinde yaptığı aşamaları bir sonuca götürebildiğini gösterir.

Kadın'ın Erkek'e söyleyecekleri bitmiş gibidir; yatmaya hazırlanır:

KADIN- Belki sen uyurken giderim, gideriz. Şimdiden veda-laşalım. (Ayağa kalkar) Allahaismarladık. Bitti artık. (s. 74)

Oysa Erkek, Kadın'ı kendi canına kıymaktan vazgeçirme yolunda son sözünü söylememiştir daha. Aynayı alarak Kadın'ın yüzüne tutar ve Kadın'ı alışılmışın dışında bir algılama biçimine yönelterek ona

kaş, göz, dudak ve saçlarının onun bir parçası olmadığını, ondan bağımsız nesneler olduğunu kanıtlamaya çalışır:

ERKEK- ... Onlar senin değil ki yok edesin. (s. 75)

Böylece Kadın'ın -kendisinin olmayan şeyleri yokedemeyeceği için- canına kıymasının anlamsız olacağını söylemek istemektedir Erkek.

Kadın ise tümüyle karşı çıkar Erkek'in savına:

KADIN- Caydırmak istiyorsun. Değmez diyorsun bana, senin olmayan şeyler için değmez. Niçin, beni sevmediğin halde niçin kurtarmak istiyorsun?... Unutma ki senin iğrendiğin dünyanın içinde ben de varım. Herkesten nefret ettiğin gibi benden de nefret et, çekil yolumdan benim. Gözlerim, kaşlarım hepsi benim. Bu beden benim. Onlara ben hükmederim, ben. İstediğimi yaparım... Şeytan olsan kandıramazsın, yabancı düşüremezsın beni kendime... (s. 75)

Kadın'la Erkek arasında süregelen varlık-yokluk tartışması böylece son aşamasına ulaşır. Kadın ve Erkek, dünya (toplum ve insanlar) ile aralarındaki ilişkiyi değişik biçimlerde algılamaktadırlar:

	Kadın'ın dışlanması
a) Dünyanın var olması:	-----
	Erkek'in dışlanması

İkisi de bu olgu içinde birleşmektedirler. İkisi de Mikado oynamayı beceremeyerek, çöpleri sarsıp sıralarını yitirmiş kişilerdir; toplumun dışladığı, acı verdiği kişiler...

- b) Kadın'ın var olması : kendini yok ederek varlığını kanıtlaması
- c) Erkek'in var olması: dünyayı dışlayarak kendi varlığını kanıtlaması

Ancak, varlıklarını kanıtlamak için ikisi de karşıt çözümlere yönelmişlerdir. Her ikisi de kendi çözümlerinin gerekçesini dile getir

mek için bitişik odada uyuyan çocuğa yönelir:

KADIN- Bak içeri! Bak şurda yatana! Sensin o. Bırakılmış bir çocuksun sen! Bütün gücünü cesaretini bencilliğini buradan alıyorsun. Herkesten daha sağlamsın. O da senin gibi olacak, benim gibi değil. Zayıf değil, zavallı değil, yumuşak değil. (s. 75-76)

ERKEK- Şu kapıdan içerisini bir de ben sana göstereyim... Bak şu denize! Bir yığın dalganın çarpışmasından bir düzlük oluvermiş orta yerde, gördün mü? Sakin, uyuyor. Kendini yok edemez, ortadan kalkmak onun elinde değil... Çek kapıyı! Kendimizi var edemediğimiz için yok edemiyoruz. (s. 76)

Bir yandan kendini yok etmeye çalışmanın saçmalığı, öte yanda yalnız ve mutsuz bir yaşama biçimi seçmenin anlamsızlığı... Kadın ve Erkek'in birbirlerini "yeniden değerlendirme" süreci içinde düğüm- lenip kaldıkları kör nokta budur.

Anlambirincik D: Genel Eylem Yönü

Üçüncü bölüm, Kadın'la Erkek arasında önce "Güç Denemesi" sonra da "Hesaplaşma" biçiminde süren karşılıklı eylemin "Yenişme" aşamasını getirir. Kadın ve Erkek, oyun başından beri durmadan işlev değiştirerek sürdürdükleri zindancı tutsak ilişkisi içinde "eşit" konumlarını koruyarak birbirlerine karşı verdikleri savaşımlı eşit durumda bitirirler. Bir "eşdeşlik" eylemi olan "yenişme", Kadın ve Erkek'in oyunun sonuna dek "edilgen" kişiliklerine uygun biçimde davrandıklarını gösterir.

ANLAMBİRİM III

Genel olarak bakıldığında, üçüncü bölümün tüm düzeylerde eşzamanlı olarak yansıyan baskın özelliklerinin iki oyun kişinin yaşadığı serüveni oyunun artsürel gelişimi içinde de tutarlı bir bitiş

noktasına getirdiği görülür. Bildirişim düzeyinde "tek başına konuşma"dan "karşılıklı konuşma"ya geçilmiş, üçüncü bölümde ise gerçek "iletişim" kurulmuştur. İlişki düzeyinde önce "yabancılık" sonra da "tanışma" süreci yaşanmış ve üçüncü bölümde "dostluk" gerçekleşmiştir. Algılama eylemini önce "önyargı"larıyla sürdüren oyun kişileri, sonradan Erkek'in dışladığı dünyadaki yaşantılarıyla "özdeşleşmesi" ve Kadın'ın özdeşleştiği dünyaya "yabancılaşması" ile üçüncü bölümde kendilerini ve birbirlerini doğru olarak algılama ve "yeniden değerlendirme" aşamasına gelirler. İlk bölümde "güç denemesi" yapan, ikinci bölümde "hesaplaşan" bu iki eşit güçte oyun kişisi, son bölümde "yenişme" eyleminde noktalarlar çatışmalarını.

Üçüncü bölümde çeşitli düzeylerde yansıyan ve birer anlambirimcik oluşturan baskın özelliklerin, eşzamanlı olarak okunduğunda da bu bölümün anlambirimini oluşturma yolunda birbiriyle tutarlı bir ilişki içinde oldukları görülür. İletişim kişilerin birbirlerini doğru olarak değerlendirdikleri bir dostluk ilişkisi içinde gerçekleşir; böyle bir ilişkide bir çatışma söz konusuysa bu eylemin kişilerden biri için yıkıcı değil, ikisi için de yapıcı bir yönde gelişmesi beklenir.

Anlambirimciklerden oluşan anlambirimler ise oyunun gelişimi içinde eytişimsel bir düzen gösterir. Birinci bölümün tüm anlambirimciklerinde yansıyan "doyumsuzluk" oyun kişilerini ikinci bölümün "sevişme ya da konuşma" süreci içine sokmakta, üçüncü bölüm ise yavaş yavaş oyunun başından beri özlenen "doyum"u getirmektedir. Üçüncü bölümün oluşturduğu anlambirimin niteleyicisi olan DOYUM olgusu, oyunun Bitiş bölümünde oyuncuların konumunda somut olarak yansıyarak belirginleşir.

BITİŞ

Bitiş bölümünde, tıpkı geçiş bölümlerinde olduğu gibi, önceki bölümlerde ortaya çıkıp da sonuca bağlanmamış izlekler tek tek sonuçlandırılır.

Oyun kişileri arasında dostluk kurulmuş, iletişim gerçekleştirilmiş, karşılıklı bir değerlendirme yapılmış, yaşadıkları hesaplaşma süreci yenişme biçiminde sonuçlanmıştır; kısacası, "doyum"a varmıştır oyun kişileri. Kadın sevişmenin getirdiği doyumla rahatlamışçasına uykuya dalar:

KADIN- (Somyeye doğru yürür) Birden bir yorgunluk çöktü üstüme. Ne oluyor bana? (Yavaş yavaş somyeye uzanır, yüzü koyun) Yatayım biraz. Uyku bu. Ne güzel bir uyku! (Başını hafiften kaldırır) Ne olursun konuş biraz! Ne güzel geliyor sesin. Ta uzaklardan, derinlerden geliyor. (s. 78)

Erkek'in doyuma varma süreci ise daha uzun sürer; daha söyleyecekleri vardır. Kadın'ın uykuyla uyanıklık arasında dinlediği ilk konuşma parçasında Erkek ölü hayvanla ölü insan arasındaki ayrımsızlığı belirler:

ERKEK-... Mumya yapmasını bilir misin...

KADIN- Ne mumyası?

ERKEK- Mısır mumyası.

KADIN- Hayır.

ERKEK- Lakerda yapmasını?

KADIN- Neden sordun? Hayır dedim ya.

EREKEK- İkisi de aynıdır. Önce bağırsaklar çıkacak, kan bol su ile temizlenecek. Ondan sonra basacaksın tuzu... (s. 77)

Belki de kendini yok ederek var etmeye çalışan Kadın'a son uyarısıdır bu Erkek'in.

Hemen arkasından ise insan istemiyle hayvan istemi arasındaki eşdeğerliliği dile getiren bir öykü anlatır:

ERKEK- Bir kedimiz vardı, ciğerden başka birşey yemezdi. Karım hastahanedeyken kediye bakmak işi bana düştü...Fırsat bu fırsat dedim, ciğerden başka yemeklere alıştırmak istedim

kediyi. Ekmek verdim yemedi, yumurta verdim, yemedi, makarna verdim yemedi. Aç bıraktım ben de, aç kalsın, ekmeğe alışır diye düşündüm. Alışmak şöyle dursun canavarlaştı o uysal kedi. Üstüme saldıрмаğa başladı, kapı dışarı zor attım. Korkunç bir sesle bağıyor, kendini bütün ağırlığıyla kapıya vuruyordu... Yenildim sonunda, küçük bir kediye yenildim. İsteğini yaptım onun. (Bir iskemleye oturur) Bir de köpeğimiz vardı, beni ölümden kurtarmıştı. Topal bir köpek... Havuza düşmüştüm. (s. 77)

Erkek'in anlattığı bu öykülerle, oyunun ilk bölümünde, öyküsü merak edilmediği için, varlığından kuşkuya düşen Kadın'ın, kendini "pire" ve "kedi" ye benzetmesi çağrıştırlır ve bir kedi ya da köpeğin bile insan üstünde etkin olabilecek bir istem gücüne sahip olduğu anlatılır; bu bağlamda Erkek de, yaşamından dışladığı toplumun insanı olan Kadın'ın, tüm güçsüzlüğüne karşın, öyküdeki topal köpek gibi, ona istem gücüyle yön verdiğini, giderek onu kurtardığını kapalı bir biçimde kabullenmektedir.

Kadın'ın, Erkek üstündeki etkinliği Erkek'in bu öykülerin hemen ardından seyirciye dönerek sürdürdüğü konuşma parçasında görülür; mutluluğa benzer bir duygu yaşamakta olduğunu anıştırmaktadır Erkek; geçici olduğunu bilse de o an için yaşamaktadır bu duyguyu (s. 77-78).

O sırada Kadın uyanır ve gitmeye davranır. İlk kez katıksız bir sevecenlik içindedir Erkek; doyumun getirdiği dinginliği yaşamaktadır:

ERKEK- Kal daha bekle. Çocukları karanlıkta uyandırmamalı...Beklemeli maviliği. Acele etme.

Beni karanlıkta uyandırmışlardı. İlk anım o karanlıktır. Sonra ne oldu biliyor musun? Yıllarca maviliği seçemedim o yüzden sabahları. (s. 78)

Askıya alınmış süre Kadın ve Erkek'in anlattıkları iki düşünle sona erer. Bu iki düşün her iki oyun kişinin de askıya alınmış süre içindeki birliktelikleri boyunca yaşamla ilgili olarak sürdürdükleri tutumu değiştirdiklerini gösterir:

KADIN-Bir düşün gördüm. Yatağa yatmışım, okul arkadaşlarım çevremi almışlar, hepsi birer hikaye anlatıyordu. Ama ne güzel hikayeler...Bitmesin istiyordum. Karalar giymiş bir adam da elimden çekip duruyor, 'Oldu artık bitti, yürü!' diyor. Arkadaşlarım acıyorlardı bana, 'bitmedi ki' diyorlardı. Yalvarıyordum o adama. 'Daha anlatıyorlar, görmüyor musunuz, hepsi anlatsın, sonra gelirim.' diyordum. 'Boş yere uzatıyorsun,' diyordu o adam, 'Yürü' Öyle korktum ki...
(s. 78-79)

Kadın yaşanabilecek tüm öykülerin yaşanmasından yanadır artık; insan olduğu için, tüm öyküleri insanca değerlendirmenin önemini kavradığı için; ölüm itici, korkunç ve anlamsızdır artık.

ERKEK- Ben de bir zamanlar bir düşün görmüştüm; önümde güzel bir bahçe vardı, koyu yeşil çiçeklere gömülü bir bahçe. Ben sanki bu bahçenin içindeydim, ama bahçeye girecek yolu bir türlü bulamıyordum. Bahçenin içindeyken, bahçenin dışında kalmış olmanın sıkıntısını çekiyordum. Ne sıkıntı, ne sıkıntı... (s. 79)

Güzelliklerin tadına vararak yaşanabilecek bir dünyada güzellikleri görmeden yaşamının anlamsızlığının bilincine varmış gibidir Erkek.

O sırada duvar saati birdenbire çalışmaya başlar. Askıya alınmış süre sonra ermiş, yaşam kaldığı yerden sürmeye başlamıştır. Erkek'le Kadın arasında bu süre içinde, sürekli bir içme süreci içinde geçenlerin gerçeklik derecesi belirsizleşmiştir:

KADIN- Ben kaçta gelmiştim buraya?

ERKEK- (Düşünür) Bilmem.

KADIN- Nerede bulmuştun beni?

ERKEK- Nerede mi?... Çok sarhoştum, hatırlamıyorum.

(Bir sessizlik)

KADIN- Çocuk içerde mi?

ERKEK- İçerde.

KADIN- Uyanmadı mı?

ERKEK- Uyanmadı.

(Bir sessizlik)

KADIN- Uyumuşum ben.

ERKEK- Evet.

KADIN- Bütün gece mi?

ERKEK- Bilmem. (s. 79)

Bu belirsizlik ortamına karşın, askıya alınmış süre boyunca konuşulanların oyun kişilerinde bıraktığı izler oyunun son konuşma parçalarında yansır:

ERKEK- Bekle, bekle! Maviliği beklıyelim. Nerdeyse başlayacak... Kapatayım elektriği... (s. 80)

Erkek sabahın maviliğinden duyduğu mutluluğu Kadın'la paylaşmak istemektedir. Kadın ise kendi yaşamı üstünde etkin olmanın, kendisini öldürmekten öte yolları olup olmadığını düşünmektedir:

KADIN- Ben hiçbir şey seçmedim bugüne kadar, kendimden hiçbir şey yapmadım, kendim olmadım hiç... Ya sokak başında buldum kendimi, ya tanımadığımı bir evde. Ama hep mutluydum, ne olduğumu bilmeden mutluydum, mutluluktan benim görevim... Beni ya zorla uzaklaştırdılar içlerinden, ya da nede-

nini söylemeden çağırdılar yanlarına... Var olmam başkalarının istemine kaldı hep. Ama bir defa, yalnız bir defa kendim olmak istedim. Dün akşam istedim bunu. (s. 80)

Oynadıkları oyunda kimin kazandığına gelince...

KADIN- *...Ben kazandım oyunda değil mi?*

ERKEK- *Bana sıra gelmedi ki...*

KADIN- *Bana sıra geldiyse mutlak sana da gelmiştir. Çünkü bu oyun tek başına oynanmaz. (Adamın yanına gelir) İkimiz de kazandık. (s. 80)*

İkisi de odadan içeri dolan maviliği dinginlikle seyrederek.

Oyunun son konuşma parçası Erkek'in anlattığı ve ilk kez toplumun ve insanların canavarlığını değil de yaşamının coşkusunu dile getiren bir gençlik öyküsünü içerir. (s. 81)

Kadın yavaşça bitişik odaya geçer. Erkek ise "nə olur ne olmaz" diye düşünürcesine, Kadın'ın çantasını başının altına koyarak uykuya dalar. Oyun boyunca konuşma düzeyinde sürdürülen eylemin bağlandığı tek somut hareket budur; ve oyun kişilerinin, donmuş bir zaman parçası içinde sürdürdükleri konuşmalarla vardıkları sonuçların akan zaman içindeki geçerliliğinin belirsizliğini bir kez daha vurgular.

Mikado'nun Çöpleri'nin "tüm anlamı" üç düzlemde yer alan ve birbirini tamamlayan üç ayrı temel yapının eşzamanlı değerlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

1. Oyunda yer alan merak ögesi oluşturan konuşmaların tümü yalın bir dural ilişkiler yapısından kaynaklanır:

a) Erkek'in, hiç anımsamadığı annesiyle olan ilişkisi ile henüz hiçbirşey anımsayamayacak denli küçük olan Çocuk'un Kadın'la olan ilişkisi arasında bir eşyapılılık görülür:

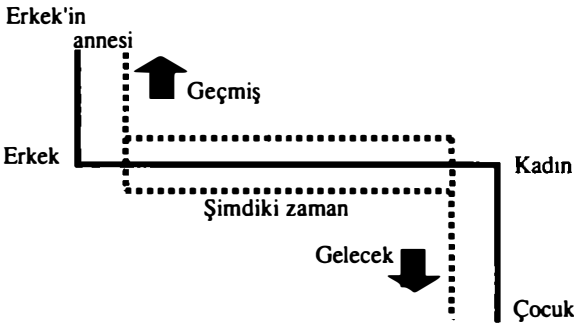
ANLAMBİRİM IV

Erkek: Erkek'in annesi : Çocuk : Kadın

Erkek'le, Çocuk arasında bir özdeşlik söz konusudur; Erkek, yıllar önce terkedilmiş bir çocuk, Çocuk ise o gece terkedilmesi düşünülen bir çocuktur. Erkek'in annesi çocuğunu yabancı bir eve bırakıp gidecek denli mutsuz bir kadın olmalıdır; bu bakımdan da Kadın'la, Erkek'in annesi arasında bir özdeşlik görülür. Belki de Erkek'in annesi çocuğunu bir eve bıraktıktan sonra gidip kendini öldürmüştür; tıpkı Kadın'ın yapmayı tasarladığı gibi.

b) Kadın tasarladığı eylemin gelecekteki sonuçlarını Erkek'te, Erkek ise yaşamakta olduğu "son"un başlangıcını Kadın ve Çocuk'ta görür. Erkek'in geçmişi ve Çocuk'un geleceği böylece oyun boyunca bir koşut ilişkiler biçiminde şimdiki zamanda çakışır ve Erkek'le Kadın arasında şimdiki zaman'da gelişen ilişkiyle, oyun kişilerinin oyununda yansıyan konuşma ve eylem biçiminin anlamsal temelini oluşturur:

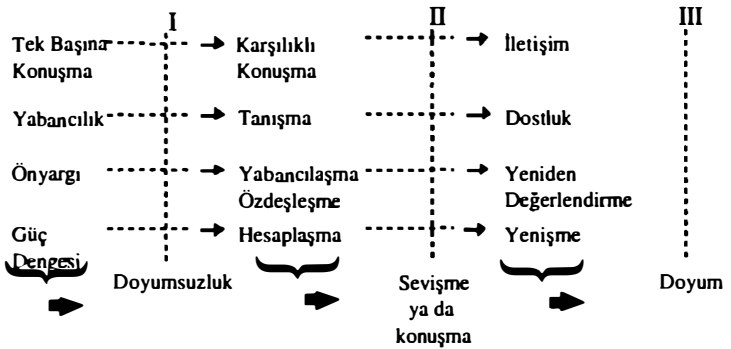
ANLAMBİRİM V



2. Ancak oyun, Kadın ve Erkek'in "giz"inin ortaya çıkarılmasına yönelik bir öykü niteliği taşımaz. Yazar Anday, Kadın ve Erkek'in donmuş bir zaman parçası içinde sürdürdükleri ilişkinin gelişimini salt

konuşma yoluyla ve konuşma olayının , tüm boyutlarını değerlendirerek dile getirir; bu ilişkide, Kadın ve Erkek arasındaki "konuşma" olayının öyküsü yansımaktadır bir anlamda; tıpkı *İçerdekiler'de* olduğu gibi "sevişme" eylemiyle yer değiştiren, "sevişme" eylemi yerine geçen ve "sevişme" eyleminden beklenen "doyum"u getiren bir konuşma eyleminin öyküsüdür bu. Bu öykü oyununun, çözümlemenin başında dile getirdiğimiz işleyiş yapısının anlamsal dökümü yapıldığında ortaya çıkar:

ANLAMBİRİM VI



3. Kadın ve Erkek bu iki yapıya işlenmiş izlekleri iki saat boyunca dile getirirler. Oyunun izlek yapısı zaman, uzam ve kişi boyutları üstünde yer alır:

ANLAMBİRİM VII

ANLAMBİRİM VI

Zaman	Akan Zaman	Donmuş Zaman	Akan Zaman
Uzam	Sokak kapısının dışı	Oda	Bitişik oda
Kişiler	Başka insanlar	Kadın-Erkek	Çocuk

Dışarda akıp giden zaman içinde başka insanlar yaşamayı sürdürürler. Bitişik odada ise bir bebek gece boyunca uyur. Kadın ve Erkek ise ne dışardaki insanların yaşadığı biçimde yaşarlar ne de Çocuk gibi uyurlar; donmuş bir zaman parçası içinde yer alan ve "yaşam" denemeyecek denli "garip" ve "düşümsü" bir deneyimdir yaşadıkları. Sokak kapısının hemen ardında Mikado'nun çöplerini sarsmadan toplamaya çalışan insanları barındıran bir toplum vardır; bitişik odada da henüz toplumun etki alanına giremeyecek denli küçük bir bebek doğanın kendisine verdiği, insan eliyle kirletilmemiş bir yaşamı sürdürmektedir. Odada ise yaşamın bozulmamış güzellikleriyle, toplumun yaşama getirdiği çirkinlikler arasında sıkışmış, çöpleri sarstıkları için kural dışı ve oyun dışı kalmış iki mutsuz insan yaşamı ve toplumu konuşurlar. Zamanın donduğu bu pence-resiz "azap" odasında Kadın'la Erkek birbirinin zindancısı ve tutsağı olarak hem toplumla hem de yaşamla hesaplaşır tüm insanlar adına. Yaşam erkek ve dişiye sevgiyle, istekle birbirine iterek, yaşamdan tat alacak başka insanlar üretmeye yöneltedursun, toplum erkekte "erkeklik", kadında "kızlık", çocukta "analı-babalılık" gibi değerler yaratır; "namus", "doğruluk" olmaktan çıkıp çeşitli kılıklara bürünür; "iyilik", insanların birbirini ezme aracı, "mutluluk" gerekli törenlerde takınılan bir maskedir artık. "Sevgi" ise yalnızca sözde kalmıştır. Kadın ve Erkek, toplumun karabasanlarına karşı bireyce çıkış yapma olasılığını tartışırlar: ölüm ya da sonsuz bir yalnızlıktır düşünebildikleri yollar.

Oysa adım adım gelişen birliktelikleri yaşamın ve bir başka insanla etkileşim içinde olmanın vazgeçilmez güzelliğini duyurur onlara; ne ki Kadın da Erkek de birbirlerine sığınmanın bir çözüm yolu olmadığını bilirler. Popüler okuma geleneğinin tüm beklentilerini oyun boyunca boşa çıkaran yazar "mutlu son"un yaklaştığını sanan okurunu Kadın ve Erkek'in başı da sonu da belirsiz öykülerinin getirdiği tedirgin edici bir birikim noktasında düğümleyip bırakır.

Oyunda yansıyan derin yapı yoluyla derin anlama inildiğinde, *Mikado'nun Çöpleri* Kadın ve Erkek'in, toplumsal etkenlerin biçimlendirdiği "yalancı" kişiliklerinden, kendileriyle, birbirleriyle ve toplumla amansızca hesaplaşarak sıyrılıp "gerçek" kişiliklerine dönüşlerinin öyküsüdür. *Ancak, İçerdekiler*'de de olduğu gibi yalnızca süreçtir oyunda gösterilen; salt bir son değil.

YARIN BAŞKA KORUDA

Yarın Başka Koruda ¹⁹⁹ iki bölüm ve onyedici sahneden oluşan ve *İçerdekiler*'le *Mikado'nun Çöpleri*'nden daha çok oyun kişisini içeren bir oyundur. *İçerdekiler*'in üç oyun kişisi arasında yalnızca ikili bir söyleşim söz konusuydu; Tutuklu, anabölümde Komiser'le, altbölümde ise Kız'la söyleşime giriyordu. *Mikado'nun Çöpleri* de baştan sona Erkek ve Kadın arasındaki söyleşimden oluşuyordu. *Yarın Başka Koruda* ise sahnede somut olarak yer alan sekiz oyun kişisinin katkısıyla oluşan bir söyleşim düzeni gösterir. Bu nedenle de oyun teke tek bir ilişkiden çok, çoğul bir ilişkiler bütünü içerir.

Yarın Başka Koruda'nın oyun kişileri Kadın, Erkek, Ev Sahibi Kadın, Yaşlı Adam, Kız, Öğrenci, Madam Rosa ve Orman Bekçisi'nden oluşur. Oyunun tüm anlamına katkıda bulunan iki başka kişi de sahnede hiç görünmeyen Yaşlı Kadın ve Katil'dir.

Yarın Başka Koruda, kırdaki bir pansiyon evinin hem oturma hem yemek odası olarak kullanılan salonunda, aynı gün ikindiden geceye dek geçen süre içinde yaşanan tanıdık olayları dile getirir; o gün bir katilin kaçtığı söylenmektedir; yaşlı bir müşteri ölmek üzeredir; orta yaşlı bir evli çift o gün anılarını yaşamaya gelirler; bir yaşlı müşterinin doğum günü kutlanır; iki genç nişanlanırlar.

Yarın Başka Koruda, gelişim çizgisi içinde değerlendirildiğinde *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri*'nde olduğu gibi neden sonuç ilişkileriyle düzenlenmiş bir öykü oluşturmaz. Oyunun öyküsü, çeşitli oyun kişilerinin yaşadıkları ilişkilerin ve olayların eşzamanlı olarak okunması ve dizisel ilişkileri içinde değerlendirilmesi sonucu biçimlenir. Bu nedenle de oyunun sahne ve perde bölümlenmeleri oyunun derin anlamına inmede ipucu oluşturmaz. Oyunun temel okuma birimlerini kişilerin konumu, yaşadıkları olaylar ve her bir kişinin zaman ve uzam içinde bir başka kişiyle kurduğu karşıt ya da özdeş ilişki demetleri oluşturur.

İKİLİ İLİŞKİ KÜMELERİ:

Yarın Başka Koruda'nın üç temel ilişki kümesini, üç değişik Kadın - Erkek ilişkisini sergileyen üç ayrı kuşaktan üç "ikili" oluşturur.

YAŞLI KUŞAK

Babasının Malta'ya gidişi, kocasının ölümü ve kızının yürümeye başlamasından sonra başından hiçbir şey geçmemiş, elli yaşlarındaki Ev Sahibi Kadın; yirmi yıl önce oyunun geçtiği pansiyona bir hafta için gelip de Ev Sahibi Kadın'a olan duygusal yakınlığı nedeniyle orada temelli kalıveren, altmışbeşinci doğum gününü yıllardır bir türlü kutlayamayan Yaşlı Adam. Bu iki oyun kişisi arasındaki ilişki bunca yıldır yalnızca duygusal düzeyde kalmış ve yaşanabilecek bir çok şey yaşanmamıştır. Sevgiden kaynaklanan bir ilişkiyi yaşasalar da birbirinin zindancısı ve tutsağıdır Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın.

ORTA YAŞLI KUŞAK

Geçmişinin (yaşamışlığının) somut kanıtları korudaki ağaca kazılı isimlerde, yıllarca önce ilk sevişildiği gün yatılan yatakta arayan evli Kadın; geçmişi değil de geleceği anımsayan, karısının anı dağarcığındakileri, yalnızca onu mutlu kılmak için paylaşmaya çalışan evli Erkek. Bu karı koca ilk sevişme günlerini yeniden yaşamak için gelirler. Geçmişteki anılardan yardım beklendiğine göre, bir bakıma, yaşanmış ve tükenmiş bir ilişkidir aralarındaki. Oyunun gelişimi içinde Kadın ve Erkek sürekli işlev değiştirerek birbirlerinin tutsağı ve zindancısı olurlar.

GENÇ KUŞAK

Annesine göre birdenbire büyüyüveren ve kendi deyişiyle o gün koruda birdenbire nişanlanıveren Ev Sahibi Kadın'ın Kızı; ders çalışmak için kaldığı pansiyonun sahibinin kızıyla o gün beklenmedik bir biçimde nişanlanıveren Öğrenci genç. Bu iki oyun kişisi arasında henüz başlayan ilişki gelecekte yeni boyutlar kazanmaya yöneliktir; belki evlenecekler, belki çocukları olacaktır. Sözgelimi, Kız gebe

kalıp kalmayacağını. bunu anlaması için ne uzunlukta bir süre geçmesi gerektiğini araştırmaktadır. Kız ve Öğrenci, aralarında yeni kurulan ilişkide birbirlerinin tutsağı ve zindancısı olmaya adaydır.

Üç "ikili" oluşturan bu altı oyun kişinin ilişkilerindeki ayırıcı özellikler şöyle gösterilebilir:

KİŞİ	DURUM
Ev Sahibi Kadın- Yaşlı Adam	Yaşanmamış
Kadın - Erkek	Yaşanmış (Tükenmiş)
Kız - Öğrenci	Yaşanacak

Madam Rosa'nın üst katta ölmekte olan arkadaşıyla olan ilişkisiyle, Orman Bekçisi'nin Katil'le olan ilişkisi de iki yan ilişki kümesi oluşturmaktadır.

MADAM ROSA - YAŞLI KADIN

Madam Rosa üst katta yatan hasta arkadaşına eşlik etmektedir; o pansiyonda bulunuşunun nedeni de arkadaşındır; görevi arkadaşının gereksinmelerini karşılamak, acısını paylaşmak, yalnızlığına ortak olmaktır; zorunlu bir bağımlılıktan kaynaklanan güç bir ilişkidir aralarındaki; Madam Rosa hem yaşlı arkadaşının acı çekmesine üzülür hem de onun kaprislerinden yakını. Yaşlı Kadın ise hem Madam Rosa'yla olmak ister, hem de can yoldaşının sağlıklı oluşunu kıskanır, Madam Rosa ve Yaşlı Kadın birbirinin hem tutsağı hem zindancısıdır.

ORMAN BEKÇİSİ - KATİL

Orman Bekçisi ormanda olduğu sanılan Katil'in yapabileceği kötülükleri engellenmekle görevlidir; oyun boyunca eve gelip

gidişinin nedeni de Katil'dir. Zorunlu bir bağımlılıktan kaynaklanan bekçi-katil ilişkisi en az Madam Rosa'nın ölmekte olan arkadaşıyla olan ilişkisi denli sevimlidir; ne Katil Orman Bekçisi'ni ne de Orman Bekçisi Katil'i yok sayabilir; birbirini sürekli olarak kollayan iki kişinin karşılaştıkları anda saldırıya dönüşecek "düşmanca" ilişkisidir söz konusu olan. Kısacası Orman Bekçisi ve Katil de birbirinin tutsağı ve zindancısıdır.

OYUN KİŞİLERİNİN UZAM İÇİNDE DAĞILIMI:

Bu oyun kişilerinin oyun içinde paylaştıkları uzamlar da bir başka bölümlemeyi getirir.

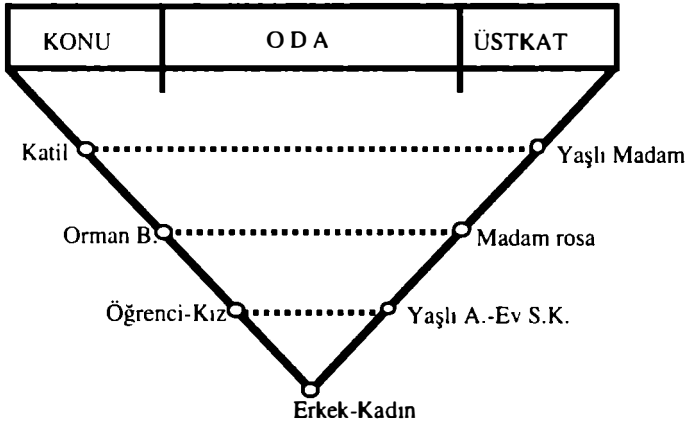
Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam yaşamları boyunca koruya hiç gitmemişlerdir. Oyun boyunca çoğunlukla oyunun geçtiği odada, kısa süreler için de evin üst katında olurlar.

Kadın ve Erkek, hem koruya giderler, hem odada bulunurlar. Kadın oyunun sonuna doğru üst kata çıkar ve bir daha inmez.

Kız ve Öğrenci oyun boyunca çoğunlukla odada, bir süre için de koruda olurlar; üst kata hiç çıkmazlar.

Orman Bekçisi çoğunlukla koruda olur ve zaman zaman da kısa süreler için eve gelir; Madam Rosa ise çoğunlukla, ölmekte olan yaşlı arkadaşına baktığı için üst katta olan ve belirli süreler için oturma odasına inen bir kişidir. Oyunun sahnede hiç görülmeyen iki kişisinden biri olan Katil'in koruda olduğu sanılmaktadır; ölmekte olan yaşlı musevi madam ise sürekli üst katta bulunur.

Böylece, oyun kişileri uzam içinde, bakışımı bir yapı oluşturan bir dağılım göstermektedirler:



Oyun kişilerinin uzam içindeki dağılımı ise dört ayrı ilişki kümesi oluşturmaktadır:

1. Katil Yaşlı Kadın

"Katil", "öldürme" eyleminin öznesi ve eyleyeni olan kişidir. Katil, insan topluluklarını tedirgin eden, kamu görevlilerinin kollamakla yükümlü olduğu "tehlikeli" bir kişidir. Korudan gelmesi beklenen Katil'in konumu, koruya insan topluluklarını barındıran, şiddet eylemlerine açık, tehlikeli bir yer niteliği kazandırır.

Ölmesi beklenen yaşlı Kadın ise eyleyeni belirsiz, "kendi kendine" gerçekleşen bir eylemin öznesidir. "Öldürme"nin tam tersine, ölecek kişi dışında kimseyi etkilemeyen bir eylemdir "ölmek"; insan tek başına ölür. Üst katta ölmesi beklenen yaşlı madamın konumu üst kata, "yalnız" kişileri barındıran ve onları ölüme yaklaştıran bir yer niteliğini kazandırır. Üst katta yatak odaları bulunur. İnsanın, yaşarken "ölüm"e en benzer bir konuma girdiği "uyku" sürecini geçirmesi için hazırlanmış odalar...

Katil de Yaşlı Kadın da oyunda "bireysel" özellikler taşımayan, herhangi bir katil ve herhangi bir ölen yaşlı kadındır. Bu nedenle her ikisine ilişkin eylemlerin gerçekleşme zamanı da önemsizdir; sözelimi, oyunun ilk perdesinde katilin kaçıışı geçmiş zamanda gerçekleşmiş bir eylem, yaşlı madamın ölmesi ise gelecek zamana ilişkin bir eylem olarak dile getirilir:

ORMAN BEKÇİSİ/- Kaçmış

YAŞLI ADAM- Kim kaçmış?

ORMAN BEKÇİSİ/- Katil, azılı bir katil. (s. 63)

MADAM ROSA-...Benim arkadaşım çok hasta. Onun için geldim. Ne yapsam, bilmem ki...

EV SAHİBİ KADIN- Arttı mı hastalığı?

MADAM ROSA- Hayır artmadı, geldiği gibi. Ama korkuyor, öleceğinden korkuyor... (s.35)

Oysa oyunun sonuna doğru Katilin kaçıışı "geleceğe" ilişkin, yaşlı madamın ölümü ise "geçmişe" ilişkin birer eylem niteliği kazanır:

ORMAN BEKÇİSİ/- Nasıl olur, katil daha kaçmadı ki.

Evet 'arıyorlar. Çünkü genelge geldi, belki kaçabilir diyor. Kaçarsa nereye kaçır, nereye saklanır? Önden düşünmek gerek.. (s.118)

EV SAHİBİ KADIN- Ne oldu Madam Rosa?

MADAM ROSA- Benim arkadaş... Öldü. (s. 119)

Katillerin her an kaçmasının beklendiği bir toplumda ve yaşlı insanların öldüğü bir yaşama düzeninde her iki eylemin de geçmiş ya da gelecekte gerçekleşmesi önemli değildir; bir nedenle "kaçan katil" ve "ölen yaşlı insan" bağlamında "geçmiş-gelecek ayrımı" anlamını yitirmektedir.

Katil de, Yaşlı Kadın da konumlarına özgü katıksız "yalnızlığı" yaşarlar.

2. Orman Bekçisi - Madam Rosa

Orman Bekçisi ve Madam Rosa da yalnız kişilerdir. Orman Bekçisi -kamu görevlisi olduğu için- görevini yaptığı süre boyunca kalabalık (koru) içinde yalnız, Madam Rosa ise ölmekte olan yaşlı arkadaşından başka bir eşi (tüm kocalarından şu ya da bu biçimde ayrı düşmüştür) olmadığı için yalnızdır. Orman Bekçisi nasıl Katil'in eve gelmesini engellemekle yükümlü sayıyorsa kendini, Madam Rosa da yaşlı arkadaşının aşağıya inmesini engellemesi gerektiğine inanır:

EV SAHİBİ KADIN- Yemeğe inse belki açılır.

MADAM ROSA- İnemez. (Kaşları çatık) İndirmem. (s. 36)

Orman Bekçisi koruda olduğu sürece, koruyu ve koruda olan bitenleri kollayan, Madam Rosa da üst katta olduğu sürece ölmekte olan hasta arkadaşını kollayan kişidir. Bu süreler içinde ikisi de bireysel özelliklerinden çok gerçekleştirdikleri işlevle anılırlar; oysa, evin oturma odasına indiklerinde bireysel özellikleri ön düzeye çıkmaktadır. Orman Bekçisi nasıl "kargaşaya karşı düzeni savunan" "önemli" biriyse:

ORMAN BEKÇİSİ- Ama bu ormanın bir bekçisi var. Bildiğiniz gibi o bekçi benim. Ben bu ormanda kırk yıldır bekçilik yapıyorum. Kırk yıldır bu ormana hiçbir azılı katil saklanmadı. Azılı katillerin hepsi bilirler bu ormanın bekçisi kimdir... (s.67)

Madam Rosa da "ölüme karşı yaşamı savunan" biridir:

MADAM ROSA (ölmekte olan arkadaşından söz ederek) 'Sen sağlamsın, hiç hasta olmuyorsun,' diyor bana. Sonra diyor ki... 'Genç kaldın,' diyor. (s. 37)

Her ikisi de zaman zaman görevlerinden yakınırlar:

ORMAN BEKÇİSİ- içim kırıktır benim, biliyor musunuz? Hiç arkadaşım olmadı. Ağaçlarla konuş, dur. İnsan konuşacak bir adam arıyor. (s. 80)

MADAM ROSA- Ama benim yanımda bir hasta var, öleceğim diye korkan bir hasta. Evet genç kaldım, genç kaldığım için de bu sıkıntılara gelemiyorum. (s. 38)

Evin oturma odasında bulundukları süreler içinde her ikisi de karşı cinsten bir eşle iletişime giremeyişi getirdiği eksikliği simgesel davranışlarla gidermeye çalışırlar. Orman Bekçisi, Kız'dan törensi bir tavırla sık sık su isteyerek ve getirilen suyu cinsel doyumsuzluğunu giderircesine içerek karşılamaya çalışır. Madam Rosa ise bunalımını limon emerek giderir:

MADAM ROSA- Hayır yiyeceğim. Çok hararetim var. Limon her zaman iyi gelir bana. İlk evliliğimden beri alışmışımdır limona. Kocam yaşlı bir adamdı. (s. 50)

Ortasından keseyim... (Limonu ikiye ayırır) oldu işte... Yavaş yavaş emeyim. Oh... oh... Ne kadar fena olmuşum. Bayılacaktım nerdeyse. (s. 52)

Her ikisinin de oturma odasının kişileriyle olan ilişkileri sınırlıdır. Oturma odasının kişileriyle kısa bir süre birlikte olduktan sonra gerçek uzanları olan koruya ve üst kata dönerler.

Orman Bekçisi sürekli olarak "geniş zamanda" dile getirir koruyla ve kendisiyle ilgili gerçekleri:

ORMAN BEKÇİSİ-... bütün ağaçları tek tek tanırım, huyunu suyunu bilirim hepsinin. Elime tüfeğimi alıp da ormanın yolunu

tuttum mu, bir mırıltıdır gelmeye başlar uzaktan. Aldırmam, ne konuşurlarsa konuşsunlar, farkına varmamış gibi yaparım. Hatta yaklaştıkça başımı öniüme eğerim, kulak kulağa verdiklerini görmeyeyim diye... Çok sinsi olur bu yaratık. Hiç birini sevmem, fırsat buldukça orasını burasını yolarım. (s. 87)

Bu geniş zamanda anlatım gerek koruya gerekse Orman Bekçisi'ne yeni nitelikler kazandırmaktadır:

a) Koru, tüm zamanları kapsadığı için sürekli bir geniş zaman yaşayan bir uzamdır. Ağaçlar tek tek özellikleri olan bireylerdir. Korunun sorumluluğunu bir kamu görevlisi yüklenmiştir. Bir anlamda içindeki bireylerin doğum - yaşam - ölüm döngüsü içinde durmadan değiştiği ama genel özelliklerini tüm zamanlarda koruyan "toplum"u çağrıştırır koru.

b) Orman Bekçisi ise, varlığı, yaptığı görev, bu görevin getirdiği tavır ve dünya görüşüyle belirlenmiş, toplum var oldukça, bireysel özellikleriyle değil de görevsel özellikleriyle var olacak tüm zamanların kişisidir.

Madam Rosa ise geçmiş zamanda sürdürdüğü bir anlatımla dile getirir varlığını; birbiri ardına eklenen gençlik, güzellik yıllarından kalma sayısız anılarla... Anılarından soyutlandığında, üst katta ölmekte olan arkadaşı gibi yapayalnız, gelecekle bağlantısı kalmamış herhangi bir dul kadındır Madam Rosa. Bu nitelikleriyle "üst kat"ın "ölüm" ve "yalnızlık" ortamının insanıdır. Belki de uydurduğu ama gerçekliği ya da gerçek dışılığı kimse tarafından kanıtlanamayacak olan anılarıyla geçmişini, şimdiki zamandaki yaşarlığını beslemek yolunda kullanarak yaşama gücünü ayakta tutmaktadır. Tıpkı tüm öteki orman bekçilerinden "başka" olduğuna hem kendisini hem de başkalarını inandırmaya çalışan Orman Bekçisi gibi. Madam Rosa'nın bir üst kat kişisi olarak "zaman dışı"na çıkmışlığı ise "genç" kalışında görülür.

3. Kız- Öğrenci ve Ev Sahibi Kadın - Yaşlı Adam

Kız - Öğrenci ve Ev Sahibi Kadın - Yaşlı Adam ikilileri arasındaki en belirgin ayırım kendi içlerindeki ilişki düzeninde görülür. Kız ve Öğrenci, çok genç olmalarına karşın o gün koruya giderler, bir ağaca isimlerini kazırlar ve nişanlanırlar. Koruda gerçekleştirdikleri eylem korunun Katil ve Orman Bekçisi bağlamında dile gelen niteliklerine uymaktadır. Canlı bir varlığa bıçakla isim kazımak hemen "Katil" kavramının çağrıştırdığı şiddet eylemini anımsatmakta, koruda gerçekleştiği anıştırılan "sevişme", dişilikleri ve erkeklikleri olan ağaçların ilişkileriyle özdeşleşmekte, nişanlanma olayı ise korunun simgelediği dış dünyada var olan bir toplumsal olguyu vurgulamaktadır. Korunun, dış dünyanın toplumsal (insansı) özellikleriyle olan özdeşliği, Kız ve Öğrencinin koruya giderken rastladıkları papaz ve sütçü çocukla selâmlaşmaları ile dile gelir; korunun, dış dünyanın hayvansı özellikleriyle özdeşliği ise Kız ve Öğrenci'nin koruya, tıpkı Kadın'ın onüç yıl önce koruya giderken rastladığını anımsadığı, dizginlerinden boşanmışcasına koşan at gibi, koşa koşa gitmeleriyle perçinlenir. Kısacası, Kız ve Öğrenci, insanın toplumsal ve hayvansı ilişkilerinin içiçe geçtiği, kişinin kimliğinin önemini yitirdiği dış dünyayla (koruyla) tanışmışlardır artık. Aralarında dış dünyayı tanıdımlığa dayanan bir ilişki başlamıştır; ve ilişki "geleceğe" uzanan bir dizi olayı oluşturacaktır. (Sözgelimi, bir ay sonra Kız'ın gebe olup olmayacağı anlaşılacaktır; belki her yıl bir çocuk doğuracaktır Kız).

Kız ve Öğrenci "şimdiki zamanla başlayıp geleceğe uzanan" bir zaman dilimi içinde yaşamaktadırlar.

Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam ise hep başlangıç noktasında kalmış, yaşanarak tüketilmemiş bir ilişkiyi simgelerler. Yirmi yıl önce kırmızı çiçekli bardakların ilkinin "kendi kendine" kırılması Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın arasında geçen tek olay olmuş ve sanki zaman durmuş gibi, aralarındaki duygusal ilişki hiç değişmemecesine donup kalmıştır. Bardak kırılmasının "kendi kendine" gerçekleşen bir olay olması doğrudan doğruya üst kattaki yaşlı madamın ölme olayını çağrıştırmakta ve Yaşlı Adam'la Ev Sahibi Kadın'ın üst katla olan

ilişkinsini perçinlemektedir. Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın'ın koruya hiç gitmemiş olmaları (dış dünyanın insansı - hayvansı devinimlerinin dışında kalmaları) onların bir anlamda, ölmürlük süreci içinde yaşadıklarını gösterir.

Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın, aradan geçen yıllara karşın yaşamamışlıklarıyla bir yandan yazın geleneğinin birbirine yıllar boyu kavuşamamış umutsuz sevgililerine benzerler:

YAŞLI ADAM- Ormanın yanında yaşamaktan hep, ormanı görmeden. Ve aşkın yanibaşında, ondan korkarak. (s. 57)

EV SAHİBİ KADIN- Ormanın yanında yaşadım ben, içinde değil...(s. 70)

Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın bir anlamda da sevgileri tükenmeden öldükleri için sevgileri anılarda hep taptaze kalacak olan yazın geleneğinin, Romeo ve Juliet gibi ünlü sevgililerini de andırırlar:

EV SAHİBİ KADIN- (Yaşlı Adam'a gülümseyerek) Bu noktadan ileri gitmeyişimiz daha iyi oldu. Hiç değişmiyoruz çünkü. Hep o başladığımız yerdeyiz. Dışında kaldık zamanın. Ormanın yanında ve sizin yanınızda. (s. 59)

Yirmi yıl önce ilk bardağın kırılmasıyla Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam'ın "zaman dışı" kalmış olmalarının belirtileri zamanı algılama biçimlerinde de görülür:

EV SAHİBİ KADIN- Evet, öyle oldu... O bir hafta uzadı, uzadı... uzun bir hafta... düşünün, içinde kızımın yirmi yaşına vardığı uzun bir hafta oluverdi. (s. 21)

YAŞLI ADAM- Ortada kaldım ben. Durmuş bir duvar saati-ne benzetirim kendimi. (s. 96)

Bardağın yirmi yıl önce kırılışı bir anlamda Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam'ın yaşarken ölmesini simgeler; o günden sonra olaylara hiç katılmamışlar, yalnızca tanık olmuşlardır:

YAŞLI ADAM- Ben bekledim. Onun için hiç bir şey geçmedi, hiç bir şey yitirmedim. Yitirmeyince de hiç bir şey kazanmadım. (s. 100)

Doğum günleri bir türlü kutlanmamış, Ev Sahibi Kadın'ın kızının "birdenbire" büyüyüvermesine şaşılmış, ne mutluluk yaşanmış, ne acı çekilmiştir; ve yaşlı ikili sürekli olarak ilk bardağın kırılma olayının anısını yaşayarak yirmi yıl boyunca yalnızca ikinci bardağın kırılacağı günü beklemişlerdir. O gün ikinci bardak da kendi kendine kırılır:

YAŞLI ADAM- Zaman hiç geçmedi ki... Zamanın geçtiği bir uydurmadır... Biz üstelik beklemekle durdurduk herşeyi, olduğu yerde. İki bardağın kırılması arasındaki süre gerçek bir süre değil.

EV SAHİBİ KADIN-... Bu süre içinde ne olduysa biz katılmadan oldu, bizi de içine alarak... Hayır, sizi suçluyorum sanmayın, kendimi de suçlamıyorum. Ama ne sizi anlayabiliyorum, ne kendimi. Sanki yokmuşuz gibi. Ve en korkuncu, bütün bu en küçük ayrıntılar içinde yokmuşuz gibi. (s. 32)

Böylece iki bardak kırılması arasındaki süre sonsuz bir şimdiki zaman niteliği taşımıştır ikisi için de:

YAŞLI ADAM-... bense sürekli bir şimdiki zaman içinde yaşadım. Ve unutmayın ki, bu zaman yalnızca benim değil, ikimizindir... (s. 41)

İkinci bardağın kırılması bir anlamda yirmi yıldır hiçbir olayın geçmediği bu evde duran zamanın bir oyun süresi için yeniden ilerlelemeye başladığını gösterir; bu süre içinde gerçekleştirilmesi

düşünülen ya da düşünülmeyen bir sürü olay yer alır: Kadın ve Erkek onüç yıl önceki anılarını bulmaya gelirler ve bu girişimlerinin sonuçlarını yaşarlar; Kız'la Öğrenci nişanlanırlar; Orman Bekçisi katilin kaçtığı ya da kaçacağı haberini getirir; Yaşlı Adam'ın altmışbeşinci doğum günü kutlanır ve hasta madam ölür. Kısacası gerçek yaşamdan bir kesit yaşanır bu süre içinde. Ev Sahibi Kadın'ın bu olaylara tepkisi "üst kat"ın çağrıştırdığı "ölüm" ve "yalnızlık" olgusuyla tanışık bir kişi olduğunu göstermesi bakımından ilginçtir:

EV SAHİBİ KADIN- Bana bu işler, bu konuşmalar başka bir yerde oluyormuş gibi geliyor şimdi. Acaba çok eskiden öldüm de haberim mi yok? Anlamıyorum. (s. 117)

Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın, geçmişin belirli bir noktasında başlayıp sonsuz bir şimdiki zaman biçimine dönüşen "zaman dışı" bir süreci yaşarlar.

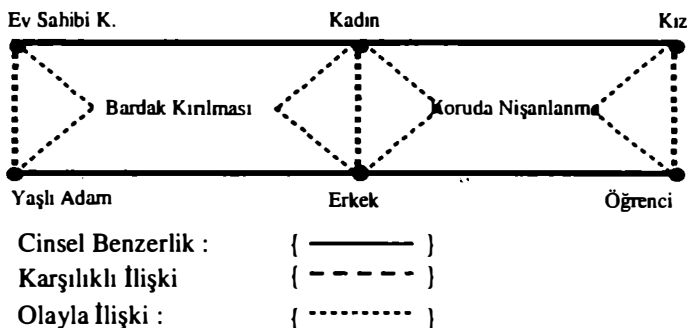
4. Erkek Kadın

Oyun kişilerinin uzam içinde gösterdikleri dağılıma göre en ortada yer alan Kadın ve Erkek oyunun eksen kişilerini oluştururlar; karşılıklı ilişkileri Kız - Öğrenci ve Ev Sahibi Kadın - Yaşlı Adam ikilileriyle aralarında bir bağlantı kurar; aralarındaki karşıtlık ise oyunun tüm anlamını açıklayıcı veriler oluşturur.

Kadın ve Erkek, aralarındaki ilişki açısından ne Kız - Öğrenci ne de Ev Sahibi Kadın - Yaşlı Adam ikilisine benzerler; evlilik yoluyla birleşmiş ve ilişkilerini zaman içinde sonuna dek yaşamış ve tüketmiş kişilerdir Kadın ve Erkek. Şimdi yaşam gerçeklerinin coşkusunu koparıp aldığı sevgilerinin onüç yıl öncesini aramaktadırlar; tıpkı onüç yıllık evli bir Romeo ve Juliet gibi.

Kadın ve Erkek belirli bakımlardan hem Öğrenci Kız hem de Yaşlı Adam - Ev Sahibi Kadın ikilisiyle ortak yaşantılar paylaşırlar. Kadın ve Erkek o gün o evde gerçekleşen iki olayın da tanığıdır.

Bardak kırıldığında Kadın'ın elindedir. Ev Sahibi Kadın ve Erkek de olayı görürler. Yaşlı Adam ise üst kattan kırılan bardağın sesini duyarak aşağı iner. Kız ve Öğrenci koruda nişanlandıklarında ise Kadın ve Erkek de orada onüç yıl önce isimlerini kazıdıkları ağacı aramaktadırlar; Kız ve Öğrenci bir bakıma onların zorlamasıyla isimlerini kazırlar ağaçlara. Böylece Kadın ve Erkek, "koruda nişanlanma" bağlamı içinde Kız - Öğrenci ikilisiyle, "bardak kırılması" bağlamı içinde de Ev Sahibi Kadın Yaşlı Adam ikilisiyle ortak yaşantılar paylaşırlar. Bu iki olay, söz konusu altı oyun kişisi arasında aşağıda gösterilen ilişki yapısını oluşturur:



"Koru" ve "oturma odası" uzamlarında yer alan Kız ve Öğrenci yanında, "oturma odası" ve "üst kat" uzamlarında yer alan Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın'la da ortak yaşantılar paylaşan Kadın ve Erkek'in her iki olayı onüç yıl önce de yaşamış olmaları söz konusudur. kadın'ın savına göre onüç yıl önce de iki sevgili olarak bu eve geldiklerinde kırmızı çiçekli bardak Kadın'ın elinde "kendi kendine" kırılmış, sonra da koruya gitmişler, bir ağaca isimlerini kazımışlar ve nişanlanmışlardır. (Bu olayların onüç yıl önce gerçekleştiği konusunda hiçbir kanıt yoktur; Ev Sahibi Kadın, Kadın ve Erkek'i anımsayamamıştır; Erkek ise karısının "geçmişte" gerçekleştiğini söylediği olayların, "gelecekte gerçekleşeceğini" anımsamaktadır yalnızca.)

Bu iki olayın oyunda sözü edilen zaman birimleri bağlamındaki dağılımı şöyle gösterilebilir:

20 yıl önce	Bardak Kırılması	
13 yıl önce	Bardak Kırılması	Koruda Nişanlanma
Şimdi	Bardak Kırılması	Koruda Nişanlanma

Böylece zaman içinde birtakım olayların yinelandığı ve yinelen-
dikçe de kişilere bağlı özgül önemini yitirdiği görülmektedir. Bu nok-
tada geçmiş, şimdi ve gelecek arasında belirgin bir ayrım olmadığı or-
taya çıkmaktadır. Bu ayrımsızlık, oyunun eksen kişileri Kadın ve
Erkek arasındaki çatışmayla belirlenir; Kadın sürekli olarak bir
"geçmiş düşler" kendisi için; Erkek ise sürekli olarak "geleceği
anımsar" ("Geçmişi düşlemek" ve "geleceği anımsamak" böylece
oyunun tümünde vurgulanan "zaman ayrımsızlığının" anahtar kavram-
ları olmaktadır.)

Kadın için yaşamış olmak demek anıları olmak demektir; bu ne-
denle, tükenmekte olan yaşamının somut kanıtlarını bulmaya çalışır
Kadın:

KADIN- Ben buraya ilk geliyorum. Bir anımız olsun istiyorum, anlıyor musunuz, koruda bir ağaç olsun... (s. 99)

*KADIN- Bizim de bir ağaçta adımız olsaydı, bunca yıl yokol-
maktan kurtulurduk. Şimdi biz neyiz? Bir bulut, gelip geçen bir
rüzgâr, bir hiç...(ağlar) (s. 100)*

Bir anlamda, Madam Rosa gibi, yaşama gücünü anılardan almak
gereksinmesini duyar Kadın. İsteddiği kanıtları bulamayınca da birey-
sel özelliğini yitirmişcesine üst kata, yapayalnızlık içinde ağlamaya
gider; sanki ölüme gidiyormuşçasına...

Erkek için ise yaşamak, kişilere özgü belirleyiciliği olmayan bir süreçtir:

ERKEK- Ben günümü yaşamasını bilirim sadece, o (karısı) ise bize bir geçmiş uydurur. Böylece mutluluk içinde yaşayıp gidiyoruz. (s. 103)

Bu nedenle de geçmişte olanlarla gelecekte olacaklar arasında uzun boylu bir ayrım yoktur; insanın doğumuyla ölümü arasında bile...

ERKEK- Bu bellek sorunu hiç belli olmuyor, kiminde de bakıyorsunuz yaşlandıkça güçlenmiş. Çok yaşlı bir dostum ölürken bütün ayrıntıları ile anasının rahmini anlatmaya başlamıştı. Sonra şaşkınlık içinde gördük ki, meğer mezarını anlatıyormuş görmeden... (s. 11)

Erkek için, geçmişle gelecek arasındaki ayrımı önemsiz kılan bir yaşam döngüsü söz konusudur. Doğum öncesi ve ölüm sonrası bile birbirine karışabilir bu döngü içinde; sevişme ve ölüm anları da :

KADIN- Ama biz sadece birinde yatmıştık. Yağmur yağmıştı ya o gün. Duvara bitişik olanında yattık. Bir kişilik.

ERKEK- Öbürü boş kalmıştır o zaman, bomboş. (Kadın'a) Değil mi sevgilim? Yanıbaşımızda bomboş bir yatak... (Düşünür) (s.15)

ERKEK- Bomboş bir yatak getiriyorum gözümün önüne. Kor-kunç bir şey. İçinde kimse olmayan bir yatak. Belki de o saate kadar kimsenin yatmadığı. Ölmek için hazırlanmış. (s. 16)

Erkek bir beyin hastalığı geçirdiği için bir olayı iki kez yaşayamaz ve geçmişi anımsayamaz:

ERKEK-... Yaşlandıkça belleğin zayıfladığını sanır herkes. Ne

tuhaf! Oysa asıl o zaman geleceği hatırlamaya başlar insan. Evet, geleceği. Oysa bir geçmiş diye tutturmuşlar, hatırlayabilirsen hatırla. Terslik bu, başka birşey değil. (s. 11-12)

Özel durumu içinde, tüketilmekte olan yaşamın hem gözlemcisi hem de eylemcisidir Erkek. Bir yandan, olacak ve olmayacakları anımsar, öte yandan, olacakları gerçekleştirebilmek için tüm çabasını harcar. (Sözgelimi, bardağın kırılacağını bilir ve sıkı tutması için karısını uyarır; koruda, üstüne adları yazılı bir ağaç bulamayacaklarını bilir ve ağaca isim yazma eylemini gerçekleştirmek için yanına bıçak alır.) Karısının düşlediği yaşantıya göre onüç yıl önce bu eve gelmişler, odalarına çıkmadan koruda bir ağaca adlarını kazımışlar, sonra da üst kattaki odalarına çıkmışlardır ve Kadın gece boyu ağlamıştır. Oysa onüç yıl önce hangi eve gittikleri, hangi ağaca yazı yazdıkları, hangi odada yattıkları, giderek bütün bunları yapıp yapmadıkları belirsizdir; ve Erkek'e göre tüm bu eylemlere ilk kez şimdi girişilecektir; önce Ev Sahibi Kadın anımsanmış gibi yapılacak, bardak kırılacak, koruya gidilip ağaca kazılı isimler aranacak, bulunmadığı için yeniden kazılmasına çalışılacaktır; Kadın, düşlediği anılar gerçekleşmediği için üst katta -Erkek'e mezarı anımsatan bir yatakta- bütün gece tek başına ağlayacaktır. Böylece herşey geçmiş bağlamında düşünüldüğü sıraya göre, ama "şimdi"nin koşullarının el verdiği biçimde olup bitecektir.

Oyunun sonunda Kadın, yaşanmış olayların bilinmezliğinin, Erkek ise yaşanacak olayların bilinirliğinin doğurduğu karmaşa içinde yaşanmamış, yaşamakta olan ve yaşanacak olayların üstüste dizildiği bir süreçte karşıt konumlarda donup kalırlar:

Geçmiş	Yaşanmamış (Gençlik Anıları)	Kadın (geçmişi düşleyen)
Şimdi	Yaşanmakta olan (birliktelik)	Kadın - Erkek
Gelecek	Yaşanacak (yaşlılık, ölüm)	Erkek (geleği anımsayan)

Kadın ve Erkek'in zamanı karşıt olarak algılama biçiminde, şimdiki zamandan başlayıp geçmiş ve geleceğe yayılan ve ölümlü insanın yaşam süresiyle sınırlı bir zaman dilimi yer alır.

Uzamsal açıdan ise hem korunun, hem üst katın hem de oturma odasının insanlarından ortak özellikler taşır Kadın ve Erkek. Yaşamışlıklarıyla "koru"nun, tükenmişlikleriyle "üst kat"ın, bireysel ayrıntıları dostça yaşamalarıyla da "oturma odası"nın insanlarıdır ikisi de.

ÜÇ UZAMIN ÖZELLİKLERİ :

Oyunda işlev taşıyan üç uzamın özellikleri oyun kişilerinin söz ve eylemlerinde sürekli olarak vurgulanmaktadır. "Katil" olgusunun çağrıştırdığı "tehlike" Orman Bekçisi'nin ağzından şöyle dile gelir:

ORMAN BEKÇİSİ- Ormanda yüz metre olmaz ki... Çok dardır içi. Boyuna sıkıştırır ağaçlar... İnsan bağıracak olur... (s. 80)

Öğrenci ve Kız'a göre korunun tabanı kaygandır, insan kendini kollamazsa yere yuvarlanabilir.

Kadın ve Erkek'in o gün koruda yaşadıkları olay ise "koru" olgusunun getirdiği "şiddet" eylemlerinin somut bir kanıtını oluşturur :

KIZ- Ben kollarımı iki yana açmış yere düşmemek için dengelene dengelene yürürken, bir ağacın arkasından birdenbire eli bıçaklı bir adam çıktı karşımıza...

Arkasından da bir kadın. Deli gibi o ağaçtan o ağaca koşuyorlardı. Elllerinde bıçaklarla...(s. 47)

Deli gibi, evet. Bütün ağaçlara... Kadın, "Göster bana onu, bul bana onu!" diye bağıırıyordu. Gözleri dışarı fırlamıştı... (s. 48)

Toplum içinde özgül niteliklerini yitiren bireyleri çağrıştıran korudaki ağaçları birbirinden ayırdetmek zordur:

ERKEK- Bütün ağaçlar birbirine benziyor. Sözgelışı, beni hep başkalarına benzetirler. (s. 93)

Yatak odalarının bulunduğu üst katın "ölüm" ve "yalnızlık"la özdeşliğinin kanıtları yine oyun kişilerin dile getirilir:

YAŞLI ADAM- (Madam Rosa'ya) Hanımefendinin eşi öldüğü zaman da öyle olmuştu, bütün evi bir korku sarmıştı... Düşünürüm de, o korkudan hâlâ bir şeyler kalmıştır bu evde. Sizin odanızdaki de odur belki. (s. 36)

ERKEK- Boş bir yatak getiriyorum gözümün önüne. Korkunç bir şey. İçinde kimse olmayan bir yatak. Belki de o saate kadar kimsenin yatmadığı. Ölmek için hazırlanmış. (s. 16)

Oysa oturma odasında ne korunun tehlikeleri ne de üst katın ölüm-sü yalnızlığı vardır. Bireyin tüm özelliklerinin gözetildiği, sevgi, saygı, dostluk ve nezakete dayalı ilişkilerin etkin olduğu sevimli bir korunaktır oturma odası; oyun kişileri bu ara uzamda yaşarlar koruyla ve/ya da üst katla olan ilişkilerini.

Oyunda söz konusu uzamların niteliklerine ilişkin veriler aşağıda gösterildiği biçimde değerlendirilmektedir:

ANLAM BİRİM II

Koru	Oturma Odası	Üst Kat
Dış Dünya.....	Bireysel Dünya....	Dünya Ötesi
Toplum	İnsan	Hiç
Kalabalık.....	Küçük Çevre.....	Tek başınalık
Savaşım Alanı....	Korunak	Mezar

Tüm bu kavramların oluşturduğu "tüm anlam" değerlendirildiğinde, "korku"nun, insanın başkalarıyla bir arada savaşım vererek sürdürdüğü "genel" varlığını, "oturma odası"nın, insanın başkaları arasındaki "bireysel" varlığını, "üst kat"ın ise insanın tek başına "yokoluş"unu dile getiren uzamlar olduğu görülmektedir.

Koru → oturma odası → üst kat geçişinde aynı zamanda "aşağıdan yukarıya" ve "genişten dar" yönelen uzamsal bir devinim görülür. Koru, dereden yukarı doğru yükselen bir yamaçtır; ev tepedeki kırdadır; üst kat ise kırdan daha yüksek düzeydedir. Koru uçsuz bucaksızdır; oturma odası sınırlı büyüklüktedir; üst kattaki odalarla yatanların uzamı ise tek kişilik yataklarla sınırlanmıştır. Bilinmedik tehlikelerle dolu uçsuz bucaksız bir dış dünyanın, bir kaç kişiyle birlikteliğin güvencesi içinde yaşanan bireysel yaşamın ve tek başına ölmenin uzamsal anlatımıdır bu devinim:

Koru	Oturma Odası	Üst Kat
Alçak Geniş	Yükselen Daralan	Yüksek Dar

ZAMAN - UZAM İLİŞKİSİ

Bu üç uzam, zamansal nitelikleri açısından da ele alındığında aynı yönde bir anlamsal boyut getirmektedir oyuna. Koru, bireylerin yaşamıyla sınırlı olmayan tüm zamanı içerir. Toplum içindeki katiller, biri emekliye ayrılınca yerine yenisi gelen orman bekçileri, ağaçlara isimlerini kazıyarak nişanlanan gençler "tüm zaman"ların kişileridir. Oturma odasında ise bireylerin sınırlı yaşam süresi söz konusudur. Kız ve Öğrenci, Kadın ve Erkek, Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın bu süreyi geçmiş, gelecek, şimdiki zaman dilimleri içinde değişik biçimlerde yaşarlar. Üst kat ise kişiyi "zaman dışı" bırakmaktadır. Ölen yaşlı madam, yaşlanmayan Madam Rosa, kendini durmuş bir duvar saatine

Orman Bekçisi'nin oyun kişilerine yönelttiği sorularda bireysel ve toplumsal düzeydeki hesaplaşmaların içiçe geçtiği görülür:

ORMAN BEKÇİSİ/-... Efendi, bir hafta için geldiğiniz halde niçin kaldınız burada?

YAŞLI ADAM- Niçin mi? (Şaşırır) Bir gün bana bunu soracakları hiç aklıma gelmezdi... (s. 77)

ORMAN BEKÇİSİ/- Koruda mı kaldınız hep?

Koruya giderken toprağın kaygan olduğunu biliyor muydunuz, bilmiyor muydunuz?

ÖĞRENCİ - Bilmiyorduk.

ORMAN BEKÇİSİ/- Bir öğrenci toprağın kaygan olup olmadığını bilmez mi?... (s. 84)

ORMAN BEKÇİSİ/- ... (Erkek'e) Geldin mi gelmedin mi?

ERKEK- Ben hiç bir zaman buraya gelmiş değilim. Ama karıma söylemeyin bunu.

ORMAN BEKÇİSİ/- (Ötekilere) Görüyor musunuz? (Hepsi kuşku içinde Erkek'e bakar) Devam et!

ERKEK- Gelmedim. Doğrusu bu...

ORMAN BEKÇİSİ/- Peki, gelmediğin halde niçin yalan beyanda bulundun?

ERKEK- Çünkü bay orman bekçisi, karım öyle istiyordu... (s. 113-114)

Heşaplaşma sonucunda çelişkiler ve tutarsızlıklar tek tek ortaya dökülmekte ve kimse temize çıkamamaktadır; ve "gerçek nedir?" sorusunun -belki de insanları ölümsüz kılacak olan- yanıtı gitgide erişilemeyecek biçimde uzaklaşmaktadır oyun kişilerinden:

YAŞLI ADAM İnsanlık uzun süre güneşin dünya çevresinde döndüğüne inanmıştır. Doğru değildi bu. Doğru olmadığı da çok geçmeden anlaşıldı. Ben bir gün düşündüm, acaba nereye doğru gidiyorum diye. Bulamadım. Bilmediklerimiz, bildiklerimizden çoktur. Bildiklerimiz ise bilmediklerimizdir. Ben bugün neden altmışbeş yaşına basıyorum? Bilmiyorum. (s. 107-8)

Gerçeğin önemli olmadığı, beyin hastalığı geçirdiği için sorunlara öteki oyun kişilerinden daha değişik bir açıdan bakan Erkek tarafından şöyle dile getirilir:

"ERKEK-... Gerçek bir anı ile uydurma bir anı arasında hiç bir ayrım yoktur. (s. 103)

Bir şeyin olması ile olmaması aynıdır. Ne değişir? Hangisi daha gerçek? (s. 118)

... Moralini bozma sevgilim, yarın başka koruya gideriz. Bakarsın bizim ağacımız orada çıkıverir karşımıza... (s. 100)

Böylece uzamsal ve zamansal ayrımlar tüm önemini yitirmektedir. Ve kendi gerçeğini somutlaştırmaya çalışmak insanın kendini ve doğayı zorlaması demektir bir anlamda:

EV SAHİBİ KADIN Sakallı bir dilenci vardı, sık sık gelirdi buraya, o yapmıştı evin resmini. Hediye etti bize. Ama delirmiş sonra.

KADIN Delirmiş mi? Bu kadar güzel bir resmi yaptıktan sonra? Çok acıdım. Delirmeseydi keşke.

EV SAHİBİ KADIN Evin resmini yapar, tıpkı tıpkısına benzettiği için de hastalanır giderdi... (s. 17-18)

İnsanın "gerçek" in somut kanıtlarını (yokoluşu engellemek için) sonsuza dek yanında taşıyamadığı bir evrende yaşamak, öylesine ediniilmiş bir alışkanlıktır olsa olsa:

ORMAN BEKÇİSİ - ... Yedi yıl oluyor, biri daha saklanmıştı bu ormana...

Yakalandı ya Astılar. Öldükten sonra bir an kendisini yaşıyor sanmış, yaşadığından değil, alışkanlıktan. Yaşamağa çok alışmış da ondan. Alıştığı için de bağırıyor yaşıyorum diye, öldükten sonra. (s. 67-68)

Tüm bu aşamalardan geçilerek "derin anlam" a ulaşıldığında *Yarın Başka Koruda*, bireysel gerçekliğe varolma hakkı vermeyen bir yaşam döngüsü içinde, bireyin kendi gerçeğini somutlaştırma çabasının acıklı gülünç öyküsü olarak çıkar karşımıza. Bireyin bu kendini ortaya koyma çabası söyleşimlerde "tek başına konuşma" biçiminde yansır; *Yarın Başka Koruda* 'nın söyleşim düzeni -oyunun içeriği doğrultusunda- herkesin "tek başına" konuştuğu bir "pansiyon, oturma odası" ortamında "iletişim" görünümü altında sürüp giden iletişimsizliğin güldürüsünü dile getirir.

DİKKAT KÖPEK VAR

*Dikkat Köpek Var*²⁰⁰ Melih Cevdet Anday'ın en kısa oyunudur. Bu tek bölümlük oyunun kişilerini Kız, Adam, Kadın, Doktor ve Delikanlı oluşturur. Uğraşı belirlenmiş olan Doktor dışında kalan oyun kişileri orta yaşlı (Kadın, Adam) ve genç (Kız, Delikanlı) kuşakları simgeler.

Dikkat Köpek Var, demir parmaklıklı kapısında "Dikkat Köpek Var" levhası asılı bir evin kızını sokakta görerek seven ve onunla evlenmek isteyen Delikanlı'nın eve levha nedeniyle giremeyişi sonucu karşılaştığı güçlükleri, bu güçlüklerle karşı savaşım biçimini dile getirir. Oyunun tümü ilk okuyuşta yadırgatıcı bir etki bırakan "alışılmış dışı" söyleşimlerden oluşur:

ADAM - Doktoru tanır mısınız?

DELİKANLI - Hayır, tanımıyorum.

ADAM - Nasıl tanımazsınız, maskelidir. (s. 129)

(Bu konuşma parçasında, doğal koşullarda kişinin tanınmamak için kullandığı "maske", kişinin kimliğini belirleme işlevi taşımaktadır.)

DELİKANLI Öyle kolay bulunamayacak bir damat adayıyım. Çünkü işsizim, parasızım ve umutsuzum.

ADAM - işsiz, parasız ve umutsuz bir damat adayı olmakla bu kadar övünmeseniz de, biraz alçak gönüllü olsanız daha iyi değil midir? (s. 133)

(Bu konuşma parçası da alışılmışın tam karşıtı bir biçimde gelişen bir söyleşimi dile getirir.)

Anlaşılabilirlik açısından "alışılmış dışı" özellikler gösteren oyu-

nun içerdği anlam dizgesinin belirlenebilmesi, bir başka deyişle oyunun çözümlenebilmesi yolunda artzamanlı ve eşzamanlı olarak üç okuma aşaması gerçekleştirilmiştir:

1. Aşama : Oyunda yansıyan durum
2. Aşama : Oyunda yansıyan eylem
3. Aşama : Oyunda yansıyan durum ve eylemin çağrıştırdığı anlam

BİRİNCİ OKUMA AŞAMASI

Oyunun ilk okunuşunda göze çarpan ilk iki özellik, a) Kız, Kadın, Adam ve Doktor'un oyun süresince yalnızca Delikanlı'yla söyleşime girmeleri, b) Doktor'un sahnede hep maskeli olması ve yerine göre insan ya da köpek görünümü taşımasıdır.

Böylece Delikanlı öteki kişilerle söyleşime giren tek oyun kişisi olduğu için, Doktor da maskesi nedeniyle gerçek kimliği belirsiz olduğu için ayrıcalık taşır.

Bu durumda oyunun üç çeşit oyun kişisinden oluştuğu görülür; bu bölünme tek başına bir işlevi olmamakla birlikte başka verilerle birleştiğinde bir anlambirim oluşturabilecek nitelikte bir anlambirimcik özelliği taşır:

Anlambirimcik A: Kişilerin Dağılımı

I	II	III
<i>Kız, Kadın, Adam</i>	<i>Doktor</i>	<i>Delikanlı</i>

Aynı bölünme kişilerin oyun içinde ilişkili oldukları uzamlarda da görülür. Kız, Kadın ve Adam demir parmaklıklı bahçe kapısının gerisindeki evde yaşarlar. Delikanlı ise bahçe kapısının dışındaki ağaçlıklı yolun (dış dünyanın) insanıdır; eve girmesi kapıdaki "Dikkat Köpek Var" levhasıyla engellenmektedir. Öte yandan Doktor ne tümüyle evden ne de tümüyle sokaktan biridir; evden biri değildir ama evdekilerin yaşamında etkindir. Dış dünyanın insanı hiç değildir; çünkü dış dünyanın insanlarına kapalı olan kapı onun denetimi altındadır. Ne ki

Doktor hayvan ve insan maskeleri taşıması nedeniyle gerçek bir kişi değildir. Kapısında bekçilik ettiği evin ne içinde ne de dışında olan bir köpek gibidir Doktor; köpek maskesi taşıyor olması, giderek havlaması da Doktor'un, bahçede olduğu varsayılan köpek ile özdeşliğini gösterir. Böylece Doktor'un -bir başka deyişle Köpek'in- oyundaki yeri, iki temel uzam arasındaki sınırı belirleyen, üstünde asılı levhayla yabancıların eve girişini engelleyen demir parmaklıklı bahçe kapısıdır. Oyun kişilerinin uzam içindeki dağılımı bir başka anlambirimcik oluşturmaktadır:

Anlambirimcik B: Kişilerin uzam içinde dağılımı

Uzam	Ev	Kapı	Yol
Kişiler	Kız, Kadın, Adam	Doktor (Köpek)	Delikanlı

Kişilerin uzam içindeki dağılımı karşılıklı ilişkilerini de belirlemektedir. Ev, bir aile oluşturan Kız, Kadın ve Adam'ın belirli bir düzen içinde yaşamalarını sağlayan bir "korunak" görünümündedir; çünkü kapısında asılı olan levha dış dünyadan gelebilecek tehlikelerin (koruyucu bir engel olduğuna göre tehlike söz konusudur) eve ulaşmasını engellemektedir. Kapıdan geçişler ise Doktor (Köpek)'ün denetimi altındadır.

Anlambirimcik A ve B'nin birlikte değerlendirilmesi sonucu oyundaki "durum"u belirleyen ilk anlambirim saptanabilir:

ANLAMBİRİM I

Uzam	Ev Korunak	Kapı Koruyucu engel	Yol Tehlike
Kişiler	Kız, Kadın, Adam Korunan	Doktor (Köpek) Koruyucu	Delikanlı Yabancı

Doktor tarafından titizlikle korunan yaşam düzeniyle ilgili yeterince veri vardır oyunda:

DELİKANLI - Kaç yıldır evlisiniz?

ADAM - Kırk.

DELİKANLI - Yani evlendiğinizde...

ADAM - İyi bildiniz, karım yatalaktı. Nikahımız yatak odasında kıyıldı. Düğünümüz de yatak odasında yapıldı... (s. 130)

ADAM - Çok iyi bir doktordur. Kırk yıldır tedavi ediyor karımı. İyileşmeyeceğini bildiği halde. Düşünün, kolay yapılır bir iş mi bu? Karımın hastalığı yüzünden bütün öteki hastalarını bıraktı, yüz üstü bıraktı. Ve ben bir daha evlenemedim. (s. 129)

KADIN - (Ağlayarak) Bir gün bile mutlu olmadım kocamla... Ama ben çabaladım mutluluğumuz için, hasta oldum, yatakta yattım, düşünün, kırk yıl hep o doktorun yüzüne baktım, gece gündüz. Evet, gece gündüz ya... (s. 137)

ADAM Kendinizi aldatmazsanız mutlu olamazsınız. Karımı örnek alın, o da hastalığında buluyor mutluluğu. (s. 132)

Aktarılan konuşma parçalarından anlaşılacağı gibi evde sürdürülen ve Doktor'un koruduğu, hastalıklı, mutsuz, insanın kendini aldatmasının tek çıkar yol sayıldığı bir yaşam biçimidir. Aynı konuşma parçaları Kadın ve Adam'ın Doktor'un koruyuculuğunu hem benimzediklerini hem de bu koruyuculuktan tedirgin olduklarını da gösterir. Doktor, evliliklerinin başından bu yana Adam'la Kadın'ın yanbaşında olmuştur; bir bakıma Doktor'un gözetiminde sürdürülen bir evliliktir bu; ve Doktor onların sürdürdükleri sağlıklı yaşamın sorumlusudur.

Kadın ve Adam aralarındaki sevgisizliği kızlarının mutluluğu bağlamında da dile getirirler:

ADAM Ama eşim, ille herkes onun hastalığıyla uğraşsın, başka bir şeyle ilgilenmesin diye kızımızın evlenmesini istemiyor... Bunun için de koca bir köpek besliyor bahçede. (s. 130)

KADIN - Kocam... Evet, kocam. Kızımıza ne zaman bir kısmet çıksa gelip şu sraya otursa, kocam köpek gibi havlamaya başlar... (s. 137)

Görüldüğü gibi kızlarının evlenmeyişinin nedeni olan "kapıdaki köpek"ten Kadın Adam'ı, Adam da Kadın'ı sorumlu göstermektedir. Oysa yabancıların eve girmesini engelleyen "Dikkat Köpek Var" levhası kapıda evsahibinin isteği üstüne zorunlu olarak durmaktadır:

DELİKANLI - Bu levhayı niçin astınız öyleyse?

KADIN- O levha biz eve taşındığımızda vardı. (s. 126)

DELİKANLI- Siz de kaldırın efendim o levhayı.

ADAM- Kaldıramıyoruz, ev sahibi ile anlaşmamızda var bu madde. Kiracılar sendikasına başvurdum kaldırtmak için, şimdilik bu işle mücadele edemeyiz dediler. (s. 130)

DELİKANLI- Öyleyse bu levhayı... kaldırın burdan.

KADIN- Kaldıramayız. Ev sahibi ile anlaşmamızda bu levhanın kaldırılmaması maddesi de var. (s. 126)

Evin sahibi ise Doktor'dur:

DOKTOR- Bu evin sahibi benim. (s. 142)

Bu nedenle de Kız, Kadın ve Adam'ın içinde bulunduğu durumu biçimlendiren ve bu durumun sürekliliğini sağlayan da Doktor'dur.

Bir başka konuşma parçasından ise Doktor'un görünüşte koruyuculuğunu yaptığı insanları gerçekte tutsak ettiği anlaşılmaktadır:

KADIN- Şimdi kızım doktorla evlenince benim iyileşmemin hiç olanağı kalmıyor demektir... Ben iyileşmeyeyim, hep yatakta kalayım diye kızımla evlendi. Bundan sonra belki jimnastik de yapamayacağım. Doktor hep yanımda olduğu için her dakika tedavi edecek beni. (s. 138)

Bu konuşma parçasında Doktor'un hastayı iyileştirmek için değil de iyileşmemesini sağlamak için "tedavi" uyguladığı söylenmektedir. Böylece Doktor'un evdeki kişiler üstünde uyguladığı denetimin yararından çok zararı olduğu ortaya çıkmaktadır; giderek Doktor evdekilerin özgür istemini engelleyen onların yazgısını biçimlendiren bir baskı gücü olarak ortaya çıkar. Adam birlikte mutlu olmadığı bir kadınla yaşamaya, Kadın da yatalak kalmaya zorlanır; Kız'ın evlenmesi ise sürekli engellenir.

Böylece Doktor'un evdekileri dış dünyadan gelecek tehlikelere karşı koruyan bir bekçi olma niteliği, onların özgürlüğünü kısıtlayan bir "zindancı" boyutuna da ulaşmaktadır.

Ev zindan (evin bahçe duvarlarıyla çevrili sınırlı bir uzam oluşu "zindan" imgesini somut olarak da yansıtır), bahçe kapısı da zindan girişi (çünkü kapısında nöbetçi vardır) olarak düşünüldüğünde bahçe kapısının dışında kalan uzam da özgürlük dünyası niteliği kazanmaktadır (başı ve sonu belli olmayan ağaçlıklı yol özgürlük imgesini somut olarak da verir).

Evdekiler tutsak, Doktor zindancıysa Delikanlı da -zindanın dışında olduğu için- "özgür kişi"dir. İşsiz oluşu nedeniyle günün istediği saatinde istediğini yapabilmesi, yoldaki istediği sıraya oturup di-

lediğince kitap okuyabilmesi, ilk kez karşılaştığı bir kıza içinden geldiğince evlenme önermesiyle, usunun almadığı olguları sorular sorarak irdelemesiyle gerçekten de, düşünce ve davranışlarında özgür bir insanı çağırıştırır Delikanlı.

Böylece ilk okuma aşamasında, uzam ve kişilerin görünüşteki nitelikleri gerçek niteliklerine dönüşerek ikinci anlambirimi oluşturur:

ANLAMBİRİM II

UZAM			KİŞİLER		
Ev	Kapı	Yol	Kız, Kadın, Adam	Doktor Köpek	Delikanlı
Korunak	Koruyucu engel	Tehlike	Korunan	Koruyucu	Yabancı
Zindan	Zindan girişi	Özgürlük	Tutsak	Zindancı	Özgür İnsan

Doktor, Kadın ve Adam'ı nasıl egemenliği altına almış, onları yaşam boyu nasıl tutsak etmiştir? Oyundaki verilere göre içinde bulundukları durumdan Adam ve Kadın da Doktor denli sorumludur; çünkü evlilik ilişkisine girerken (eve taşınırken) Doktor'un (Ev Sahibinin) koyduğu yasaklayıcı koşullara ('Dikkat Köpek Var' levhasının asılı durmasına) baştan boyun eğmişler, bunun için de Doktor'un "koruyucu"luğunun "zindancı"lık biçiminde etkinlik kazanmasına göz yummak durumunda kalmışlardır.

Oyunun ilk okuma aşaması evde yaşayanların, Doktor ve Delikanlının karşılıklı ilişkileri içindeki durumuna ışık tutar. Bu aşamada herhangi bir eylem söz konusu değildir. Delikanlı'nın istediğini elde etmesi Kadın ve Adam'ın evlilik örneğini benimsemesi demektir. Yıllardır içinde yaşadığı durumu benimsemiş (ya da kanıksamış) olan Adam bu seçeneği önerir Delikanlı'ya:

DELİKANLI - Ben bu işlerin acemisiyim. Ne yapayım?

ADAM- Ben değilim. Yüzlerce kişi geldi buraya, kızımı isteme-

ye. Hepsi ile konuştum. Hepsine söyledim, dinletemedim.

DELİKANLI- Bana da söyleyin, hangi yolu tutayım?

ADAM- Önce köpeğe alışı, köpeğe!... (s. 133)

'Dikkat Köpek Var' levhasının geçerliliğini koruduğu bir yaşam düzenidir Delikanlı'ya önerilen; bu yaşama düzeni Delikanlı'nın Evdekiler'e "yabancı" olan, Doktor'un ise "tehlikeli" saydığı özgürce yaşayan, özgürce düşünen kişi niteliklerinden soyunup tutsak bir yaşamın kurallarını benimsemesi demektir. Adam'ın sözlerinin etkisi altında Delikanlı iş aramaya gider.

İKİNCİ OKUMA AŞAMASI

Yaşadığı tutsak yaşamın en çok bilincinde olan Kadın, ikinci okuma aşamasının gerçekleşmesi yolunda ilk ipuçlarını verir; önce Delikanlı'ya Köpek'ten korkmamasını önerir:

KADIN- Köpekten korkan bir adamı ne kızım ister, ne de ben isterim. (s. 127)

Giderek, Delikanlı'nın Yol'u Doktor'a karşı korumasını ister:

KADIN- (Delikanlı'ya) Doktor geldi mi? Gördünüz mü?

DELİKANLI- Ben burada değildim, bir ara ayrıldım.

KADIN- Ayrıldınız mı? Buradan ayrılıp gittiniz mi?

DELİKANLI- Evet. (Korku ile Kadın'a bakar.)

KADIN- Hem kızımı istiyorsunuz, hem de buradan ayrılıp gidiyorsunuz... (s. 135)

KADIN- Siz burada oturup doktoru bekleyecektiniz. Size yakışanı bu olurdu... (s. 136)

DELİKANLI- ... ben de burada oturup bekleyeceğim.

KADIN- Bekleyecek misiniz? (Yeniden ağlamaya başlar) Bekle-

yecek misiniz?

DELİKANLI- Bekleyeceğim.

KADIN- Hiç bıkmadan mı?

DELİKANLI- Hiç bıkmadan.

KADIN- Yalvarırım söz verin bana, söz verin. Hiç bıkmadan bekleyeceğinize.

DELİKANLI- (Vakur) Söz veriyorum.

KADIN- ... Tanrı sizden razı olsun. (s. 137)

Kadın, Delikanlı'ya karşı Doktor (Köpek)'un yaptığı bekçilik görevini Doktor'a karşı Delikanlı'nın yapmasını istemektedir.

Böylece oyun başında Yol'dan gelecek "tehlike"ye karşı evin koruyucusu olarak belirlenen Doktor (Köpek) ve Evdekiler için "tehlike" olarak belirlenen Delikanlı işlev değiştirir; Doktor özgürlüğü kısıtlayan bir "tehlike" görünümündedir artık: Delikanlı ise özgürlüğün "koruyucu" bekçisi niteliğini kazanır.

ANLAM BİRİM III

	Doktor (Köpek)	Delikanlı
1. Aşama	Koruyucu ↓	Tehlikeli ↓
2. Aşama	Tehlikeli	Koruyucu

Böylece ilk aşamada Evdekiler'le Doktor arasında görülen tutsak-zindancı ilişkisi yön değiştirerek Doktor'la Delikanlı arasında da oluşur:

Evdekiler

Tutsak

Doktor

Zindancı

Tutsak

Delikanlı

Zindancı

Kadın'ın isteği kızının kendisinininkine benzemeyen bir yaşam sürdürmesidir. Bu da Kız'ın Ev'den birinin değil de Yol'dan birinin koruyuculuğu altına girmesiyle gerçekleşebilir:

KADIN- Tanrı sizden razı olsun... Sizin burada beklediğinizi düşünerek rahat edeceğim. Kızımı görürseniz bunlardan hiç söz etmeyin...Onun başından böyle bir şey geçmesin. Bunu sizden başka kimse sağlayamaz kızıma. Bekleyin burda rica ederim. (s. 139-141)

Böylece oyunda ilk kez bir etkin eylemi söz konusu olmaktadır; Delikanlı Kapı'nın önünde bekleyerek Kadın, Adam ve Kız'ın zindancısı olan Doktor'u gözaltında bulunduracaktır. Bu gelişme sonucu, durumun salt kendi denetiminden çıkmasıyla bir başka deyişle, kendisinin de gözetim altına girmesiyle Doktor'un egemenliği sarsılır. Doktor tedirginliği içinde gerçek, zorba yüzünü gösterir:

DELİKANLI- Maskeni çıkar şeytan!

DOKTOR- Peki. (Maskeni çıkarır, altından başka bir maske, bir köpek maskesi çıkar). İşte çıkardım. Dikkat!

DELİKANLI- Köpek!

DOKTOR- Git burdan, düzeni bozma! İçerde hastam var.

DELİKANLI- Sen bana karışamazsın.

DOKTOR- Bu.evin sahibi benim.

DELİKANLI- Yolun da sahibi değilsin ya...

DOKTOR- Kız dönmeden git diyorum sana.

DELİKANLI- Gitmiyorum.

DOKTOR- (Havlamaya başlar) Hav hav hav...

DELİKANLI- (Geriler) Gitmiyorum.

(Doktor havlaya havlaya bahçeden içeri girer) (s. 142)

Karşısında boyun eğmeden duran ve kendisine direnen bir gücün varlığı Doktor'un etkinliğini zayıflatmıştır. Elinden etkisiz bir biçimde havlamaktan başka bir şey gelmez.

Böylece "Dikkat Köpek Var" levhasının gerçek etkinlik derecesi de ortaya çıkmıştır. Köpek'in geri çekilmesinden yararlanan Delikanlı kapıya gidip levhayı ters çevirir; levhanın çağrıştırdığı tüm yasakları yok saydığının belirtisidir bu; Ev ve Yol arasında bir engel kalmamıştır artık. Kız, yoldan gelerek Delikanlı'yla buluşur. Kendi istekleriyle imzaladıkları anlaşmanın koşullarına yaşam boyu bağlı kalacak olan (Oyun içinde Doktor bir de tabut getirir Ev'e.) Kadın ve Adam, Doktor'la birlikte bahçe kapısından onlara bakarlar. Kadın ağlayarak el sallar onlara. Oyun böylece noktalır.

ÜÇÜNCÜ OKUMA AŞAMASI

İlk iki okuma aşaması oyundaki kişilerin konumuna ve oyunda yansıyan eylem biçimine ışık tutmuştur. Yine de okur ya da izleyicinin açıklayamadığı bir sürü soru kalmıştır ortada. Bir *korunak* ya da *zindan* olduğu saptanan Ev'in çağrıştırdığı anlam nedir? Yol'un çağrıştırdığı özgürlük ne tür bir özgürlüktür? Yol'dan Ev'e geleceği varsayılan tehlike nedir? Kadın ve Adam'ın kendi istekleriyle boyun eğdikleri kurallar nelerdir? Kısacası, koruyucu ya da zindancı niteliği taşıyan Doktor neyi kimden hangi amaçla korumaktadır? En önemlisi, insanların kurallarına bir yaşam boyu boyun eğdirebilecek denli etkin, ama gerçek bir direniş karşısında kaldığında kolayca geri çekiliveren bu insan-hayvan ötesi yaratık nasıl bir gücü çağrıştırmaktadır?

Bu soruların yanıtlarını bulmak, bir başka deyişle "gösteren"den yola çıkıp "gösterilen"i saptamak için üçüncü okuma aşamasını gerçekleştirmek gerekmektedir.

Oyundaki veriler evde yaşayanların, belirli kuralların sürekli geçerliliğinin varsayıldığı bir kurulu düzenin insanları olduğunu göstermektedir:

KADIN- (Sert) Kızım, kendisine sokakta evlenme teklif edilmesinden hiç hoşlanmaz. (s. 126)

Kadın bu konuşma parçasında bugün birçok toplumda geçerliliğini koruyan bir geleneğe değinmektedir: saygın bir damat adayı, evlenme önerisini evlenmek istediği kızın evine gelerek, orada yapar.

DELİKANLI- (Kız'a) Benimle evlenir misiniz?

KIZ- (Düşünür, sonra kesin) Bunu babamla konuşun. (s. 123-124)

Geçerliliğini sürdürmekte olan bir başka gelenek de evlenmek isteyen kişilerin bu dileklerini büyüklerinin onayını aldıktan sonra gerçekleştirmeleridir. Evlenme olayı ise toplumsal düzen içinde gerçekleştirilen en önemli anlaşmalardan biridir. Bir sürü çağrılı kişinin tanık olduğu bu olay "nikah kıyılması" ve "düğün eğlentisi" işlemleriyle gerçekleşir. Kısacası evlenecek olan kadın ve erkek, kuralları belirlenmiş bir yaşama biçimine uyulacağı konusunda tanıklar önünde bir anlaşma imzalarlar. Tıpkı Kadın ve Adam'ın Ev'e taşınırken Ev Sahibiyle (Doktor'la) imzaladıkları '-Dikkat Köpek Var' levhasının geçerliliğine boyun eğdiklerini gösteren- anlaşma gibi.

Tüm bu olgular gelenek ve göreneklerin belirlediği toplumsal bir yaşama biçimini dile getirir. Böylece "Ev", insanların belirli kurallar denetiminde yaşamak durumunda olduğu kurulu düzeni çağrıştırır. Kadın, Adam ve Kız, kurulu düzenle uyumlu kişilerdir.

"Yol" ise kurulu düzenin dışında kalan dünyayı çağrıştırır; bu dünyada "Ev"de etkin olan kurallar geçerli değildir; bu dünyada delikanlılar ilk kez gördükleri kızlara sokakta evlenme önerisinde bulunabilirler (Kurulu düzende hoş görülmeleyen bir davranıştır bu.); işsiz, parasız olmalarına karşın sevdikleri kızla evlenme umudu taşıyabilirler (Kurulu düzende söz konusu olmayacak bir olgudur bu.) Bu dünyada insanlar "us dışı" görünen durumlarda sorular sorabilmekte, saçmalıklara tepki gösterebilmektedirler.

Tüm bu verilerin ışığında, Delikanlı, özgürce düşünebilen ve eyleme giren, kurulu düzenin kurallarından bağımsız insanı dile getirmektedir.

Üstünde 'Dikkat Köpek Var' levhası asılı "Kapı" ise *kurulu* düzeni sürdüren yasakları çağırıştır; kurulu düzene aykırı davranışlarda bulunan kişilerin kapıdan geçmesi söz konusu değildir. Doktor ise bu yasaklar doğrultusunda kurulu düzeni sürdüren değer yargılarının somut görüntüsüdür. Ev'in çağırıştığı "kurulu düzen" in nitelikleri oyundaki verilerle belirlenebilmektedir. Bu düzenin temel niteliği "değişmezlik"tir. Kadın ve Adam kırk yıldır hep aynı şeyleri yaparlar. Kadın her sabah "kalkar, jimnastiğini yapar, ortalığı toplar, yemek pişirir, sonra girer yatağına doktoru bekler" (s. 129) Kurulu düzenin "değer yargıları"nu simgeleyen Doktor da hiç değişmez, çünkü maskelidir:

DOKTOR- Hayır maskeli olduğum için söylüyorum, çünkü hiç değişmiyorum. (s. 141)

Bu düzenin düğün törenlerine çağrılı kişiler de maskelidir; düğün törenlerine özgü, hiç değişmeyen bakış ve gülüşlerini takınarak tanıklık ederler evlenme olayına.

"Maske", değişmezlik yanında, ardındaki gerçeği gizleyen bir örtü niteliği de taşır. Kurulu düzenin düğün törenlerinde herkes sevinçli görünür (tıpkı cenazelerde herkesin üzüntülü görüldüğü gibi); gerçek duygular ise bu "sevinçli" görünüm ardında gizlenir. Doktor'un görünüşünün gerisindeki gerçek ise bu oyun kişinin üstüste taktığı maskelerle gözlerden saklanmaktadır.

Delikanlı ise "değiştigi" için, kurulu düzen tarafından, hakkında kuşku duyulması, sakınılması gereken bir kişi olarak belirlenir:

KADIN- Hem kızımı istiyorsunuz, hem de buradan ayrılıp gidiyorsunuz... Terbiyesizlik derler buna. Bizi aldatmaya ne hakkınız var sanki?

DELİKANLI- Müsaade edin, açıklayayım...

KADIN- (Bağırır) Neyi açıklayacaksınız? Yüzünüzden belli hileci olduğunuz. İyi ki çabuk çıktı foyanız ortaya. (s. 135)

DOKTOR- Siz iyi bir insandınız, sonra hileci oldunuz. İşsizdiniz, iş aramaya kalktınız. Kitap okuyordunuz, aşık oldunuz. Bir insan bu kadar değişirse elbet ona hileci derler.
(s. 141)

Değişmez değer yargıları Kadın ve Adam'ı, kurulu düzen dışı dünyadan gelebilecek ve onları kurulu düzen dışı durumlarda bırakabilecek "tehlike"lerden sürekli olarak korumuş ve ailenin bütünlüğü kırk yıldır sürdürülmüştür. Bu olgu gelenek ve göreneklerin sağlıklı bir toplum yaşamının koruyucu bekçileri olduğu inancını dile getirir.

Böylece *ANLAMBİRİM I'* de belirlenen somut durumun simgesel anlamı belirlenebilmektedir:

ANLAMBİRİM V

U Z A M	Ev	Kapı	Yol
	Kurulu Düzen (korunak)	Kurulu Düzenin Kuralları	Kurallardan bağımsızlık (tehlike)
K İ Ş İ L E R	Kız, Kadın, Adam	Doktor	Delikanlı
	Kurulu Düzene bağımlı kişiler (Korunan)	Değişmez değer yargıları (Koruyucu)	Kurulu düzenden bağımsız kişi (Yabancı)

Aynı zamanda oyunun iki temel uzamı arasında karşıt bir ilişki ortaya çıkmaktadır:

Ev		Yol
-----	karş.	-----
Değişmezlik		Değişkenlik

Değişmeyen değer yargılarının gözetimi altında sürekli aynı işleri yapan kurulu düzenin kişileri giderek kişisel ayrıcalıklarını yitirirler. Söz gelimi Adam her gün belirli saatlerde elinde çantası işine giden ve belirli bir saatte elinde paketlerle evine dönen kişidir; çantası ya da paketi, onun düzgün bir yaşam süren aile babası görünümünün parçalarıdır. Çantanın ya da paketin içinde ne olduğu ise önemli değildir; çünkü Adam kurulu düzenin yüzbinlerce çantalı ya da paketli aile babasından biridir yalnızca; taşıdığı eşyalar arasındaki ayrım kendisi için bile önem taşımaz:

ADAM-... Bugün bir yerde çantamı unuttum. Nerede unuttuğumu bilmiyorum. Ama çantamın karşılığında bir paket buldum. Nerede bulduğumu bilmiyorum. (s. 133)

Kadın ise hastalığına karşın her sabah evinin bütün işlerini gören, özverili, saygın binlerce aile kadınından biridir:

KADIN- Hiç kimse anlayamadı beni... Yoksa ben de herkes gibi miyim? Kimseden şuncacık bir ayrımım yok muydu benim? Bana öyle geliyordu ki vardı. İşte onun yok olmasını içim götürmüyor. (s. 138)

Kendisinden başka kimsenin umursamadığı bir ayrımsızlığın acısını yaşar Kadın; evrenin yoğun karmaşası içinde "tek başına" ele alınıp üstünde kafa yorulamayacak denli önemsiz olan bireyselliği, sayısız benzerleri arasında ayrımsanamayacak denli küçük bir saman çöpüne indirgenmiştir:

DELİKANLI- (Kitaptan okur) 'Hem evreni nasıl söker, ya da bir saman çöpünü, adına bilimsel düşünce dedikleri bu beyin sıztılığını, bilim daha evrenin ilk süreçlerini tanımaz ve böyle bir saman çöpünde az ya da çok yetişmiş nişastayı toprağın bileşimine mi, iklimsel açıklamaya mı, tohum bozuluşuna mı, üretimsel davranışa mı, neye bağlayacağını bilmezken, bu saman çöpünü nasıl çözümleyebilirdi? (s. 138-139)

Değişmezliğin ve bireyselliğin ortadan yokolmasının getirdiği tek düze yaşam biçiminde kişinin tek çıkış yolu düzenin kurallarına uygun

bir oyun oynamaktır. Kadın, bu koşullarda "mutluluğunu" gerçekleştirebilmek için kendi özgür istemini boğarak düzenin tüm değer yargılarına boyun eğmiştir; böylece bir bakıma zorla "yatalak" etmiştir kendini; çünkü kurulu düzende kurallara sonuna dek bağlı oluşu nedeniyle davranışlarını kısıtlamış -bir bakıma yatalak- bir kadın, dilediğince yaşayabilen bir kadına her zaman yeğ tutulur. Sonuç, mutluluğa bir türlü ulaşılamadan, sırf görünüşü kurtarmak için çeşitli oyunlarla sürdürülen bir birlikteliktir. Kısacası düzenin değer yargıları kişilerin yararına değil, zararına çalışmaktadır.

Koruyuculuk görevi yapan bir etkin gücün, gitgide koruduğu kişinin özgür istemini engelleyen, onu mutsuz kılan, onu sağlıksız ilişkilerde kördüğüm eden bir niteliğe bürünmesi ise, bu gücün koruyucu özelliğini yitirdiğini, kişinin karşısına zorba bir engel olarak çıktığını gösterir. "Koruyucu", "zindancı" olmuştur artık. Böylece ANLAMBİRİM II'de belirlenen durumun simgesel anlamı da belirlenebilmektedir:

ANLAMBİRİM VI

UZAM	Ev	Kapı	Yol
	Korunak ↓ Zindan } Kurulu düzen	Koruyucu engel ↓ Zindan girişi } kurulu düzenin yasakları	Tehlike ↓ Özgürlük } kurulu düzenden bağımsız dünya
KİŞİLER	Kız,Kadın, Adam	Doktor	Delikanlı
	Korunan ↓ Tutsak } kurulu düzenin kişileri	Koruyucu ↓ Zindancı } kurulu düzenin değer yargıları	Yabancı ↓ Özgür İnsan } kurulu düzenden bağımsız kişi

Bu düzende "mantık" işlevini yitirmiştir artık; kurallar birbiriyle çeliştiği için kişilerin tüm çıkış yolları kapanmıştır. Sözelimi, içinde köpek olmayan bir bahçenin kapısında bulunan 'Dikkat Köpek Var'

levhası, kişilerin isteklerini kurallara göre gerçekleştirmesini (Delikanlı'nın Kız'a kurallara uygun bir biçimde evlenme önerisinde bulunmasını) engeller.

Bu durumda insanın karşısında iki seçenek vardır: a) kendi özgür istemini yok sayarak kurulu düzenin mantık dışılığına boyun eğmek (Kadın ve Adam'ın yaptığı gibi):

KADIN- (Delikanlı'ya) Görünüşte siz haklısınız, ama bu dünya mantıkla yürümüyor ki... (s. 127)

Bu seçenekte donup kalan kişiler insan özelliklerinden de vazgeçer; insan yokolmuş, evcil hayvanlar ve avlanmış türler yeniden türemiştir sanki:

DELİKANLI- (Kitaptan okur.) 'İnsan ölür ve yok olan evcil hayvanlar, avlanmış türler yeniden ortaya çıkar. Denizler balinalarla dolar ve toprağın yüzü iri iri bitkilerle örtülür! (s. 140)

İnsanın bu tutsaklığı, canlı yaratıkların evrimsel gelişiminin tersine dönüşüdür. İnsan kendi yarattığı değer yargılarına köle olmuş, insan özelliklerini yitirmiştir.

Kurulu düzenin mantık dışılığına boyun eğilmesiyle kişiler arasındaki iletişim de kopmuştur. Kız, Kadın ve Adam'ın oyunda birbirleriyle değil yalnızca Delikanlı'yla konuşmaları, kurulu düzen kişileri arasındaki iletişimsizliğin göstergesidir. Mantuk kuralları ve bu kurallara bağlı olarak oluşan iletişimin ortadan kalkmasıyla "konuşma" olayı da işlevini yitirmiştir:

ADAM- ... Bu sözleri de size, bir tartışma kapısı açalım diye söylemedim. Aklıma öyle geldi. Yarın görüşsek tam tersini de söyleyebilirim. Konuşmak oyalanmaktan başka bir şey değildir. (s. 132)

"Mantuk dışı"lığın egemen olduğu konuşma biçimi, daha önce de belirtildiği gibi, oyundaki söyleşimlerin tümüne yansır, kurulu düzene bağımlı kişiler olan Kadın ve Adam kurulu düzenin mantığını tersine çevirirler; sözgelimi, bir düğün olayı dile getirilirken, "Çok güzel bir düğün oldu, yenildi, içildi, bol bol konuşuldu, herkes birbirini

tanıyordu, tüm dostları çağırmıştık", çeşidinden bir söylem biçimi, "Çok güzel bir düğün oldu. Maskeli idi davetlilerimiz...İçki içilmedi, yemek yenilmedi, konuşulmadı. Hiç konuşulmadı. Çünkü kimse kimseyi tanııyordu. Kimseye davetiye yollamamıştık," (s. 129-130) biçimine dönüşür. Ne var ki bu mantık dışı söylem biçimi oyunda simgesel olarak kurulu düzenin gerçeklerini de di'e getirir. Adamın, gözlerinin görmesine karşın "kör" olarak nitelenmesi onun düzendeki bozukluğun bilincine varamayışını, sağlıklı biri izlenimi veren Kadın'ın "yataklık"la nitelenmesi onun kurulu düzene olan körü körüne bağımlılığını göstermektedir. Kurulu düzende "mutlu" bir olay olarak nitelenen "düğün"ler ise toplumsal değer yargılarının en acımasızca geçirildiği (Adam ve Kadın'ın düğünündeki maskeli kişiler düzenin değişmez değer yargılarını simgeleyen Doktor'la özdeşirler.) birer kurban törenidir **sanki**.

Kurulu düzenin "mantık dışı"lığıyla başetme yolunda ikinci seçenek ise kurulu düzenin kuralları ve değer yargılarıyla savaşıarak onları yıkmaktır:

DELİKANLI- (Kitaptan yüksek sesle okur) 'İşte o sırada her şeyin elimden gittiğini, her gün aklımı kurcalayan yön ve denetleme gereğinin gizli gizli araya girdiğini sanmıştım. Lombardan bir göz attım. Bizi sürükleyen canavar yere serilmek üzereydi. (s. 138)

Delikanlı bu seçeneği benimser. İlk adım düzenin koruyucusunun (değer yargılarının) gerçek yüzünü ortaya çıkarmaktır. (Koruyucu görünümü altında insanları tutsak eden değer yargılarının iki yüzlülüğü Doktor'un kat kat taktığı maskelerle belirlenir.) Delikanlı, Doktor'a gösterdiği direnişle onun değişmez görünen olumlu nitelikleri altındaki olumsuz nitelikleri de ortaya çıkarır. Kurulu düzenin kişileri nasıl değer yargılarına tutsaksa, değer yargıları da özgürce düşünebilen kişinin tutsağıdır artık:

Kız, Kadın, Adam

Doktor

Delikanlı

(Kurulu düzenin
kişileri)



Zindancı

(değer yargıları)

(özgürce düşün-
bilen kişi)

Tutsak



Zindancı

Bu durumda Delikanlı'nın, 'Dikkat Köpek Var' levhasının çağrıştırdığı yasakları ortadan kaldırması için hiçbir engel yoktur:

DELİKANLI- *Bugünü kendimden yana çevirmek elimde benim. Nasıl mu? Bakın! (Gider, 'Dikkat Köpek Var!' levhasını tersine çevirir) İşte bu kadar kolay. (s. 142-143)*

Oyun mutlu sonla noktalanır; Kız ve Delikanlı kurulu düzenin tutarlılığını yitirmiş değer yargılarını "yok" sayarak -bir bakıma da bu değer yargılarını değiştirmeye zorlayarak- bir araya gelirler.

Melih Cevdet Anday, *Dikkat Köpek Var* oyunuyla, akan zaman süreci içinde insanın, özgür istemi engelleyici boyutlara ulaşmış değer yargılarında donup kalmasının korkunç "saçma"sını dile getirme yolunda "öz" (içerik) "biçim" (anlatım) ilişkisini tam verimle değerlendirerek, "değişme"nin ve "değişme" adına savaşım vermenin "insan"ın "insan" olarak kalmasının önkoşulu olduğunu belirlemektedir.

ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER

*Ölüler Konuşmak İsterler*²⁰¹ kısacık, tek bölümlük bir oyundur. Kişilerini Posbıyık, Kız, Cenaze Memuru, Etyemez, Rozetli Genç, Yaşlı Adam, Şişman Kadın ve Koca'nın oluşturduğu oyun bir vapurun kışüstü güvertesinde geçer. Bir vapur yolculuğu süresi için bir araya gelmiş insanların konuşmalarından oluşan oyun boyunca bir gezgin satıcı tarak satar; birkaç yolcu ayağa kalkarak öteki yolculara söylev çeker; kimi yolcular da bu kişilerin düşüncelerine katılmadıkları için onlarla tartışırlar. Oyun kış tarafında siyah bir bayrak asılı olan vapurun içindekilerle yavaş yavaş batmasıyla noktalanır.

Oynanma süresi yaklaşık otuz dakika olan oyundaki söyleşimlerde yansıyan içerik, uzam, zaman ve oyun kişilerinin bir tek gerçeklik düzleminde değerlendirilemeyeceği düzeyde karmaşık anlam boyutlarında oluşur. Bir başka deyişle, oyundaki konuşma parçalarını tüm anlama ulaşma yolunda değerlendirmek için tek bir okuma aşamasını sürdürmek yeterli olamamaktadır. Oyunun tüm anlamı ancak çeşitli düzlemlerin eşzamanlı bir okuma eylemi içinde toplu değerlendirmesiyle, söyleşimlerin çeşitli düzlemlerde ulaştığı anlam boyutlarının ortaya çıkarılmasıyla belirlenebilmektedir. Bu amaçla üç okuma aşaması gerçekleştirilmiştir:

BİRİNCİ OKUMA AŞAMASI

Oyunda yansıyan somut gerçeklik düzleminde "uzam" bir vapurdur. Bu vapurun, yolcuları kentin bir ucundan öteki ucuna ulaştırmak için çalışan bir iç hat seferi yapmakta olduğu anlaşılmaktadır:

ŞİŞMAN KADIN- Yarın bizim sözümüz yok mu?

KOCA- Var... (s. 168)

Ertesi gün için verilen bir "söz" dile getirildiğine göre gününbirlik yapılan bir yolculuktur söz konusu olan (İstanbul'u ya da İzmir'i bilen

okura, Karşıyaka, Boğaz, Adalar ya da Kadıköy vapurlarını çağrıştırır Anday'ın vapuru.)

Oyunda yansıyan "zaman" ise yolculuk süresiyle kısıtlıdır. Yolcular birbirlerini tanımazlar; kısa bir süre sonra vapur yanaşacak ve hepsi kendi yoluna gidecektir; ama fırsat çıktı mı yine de konuşurlar aralarında. Karşılıklı bir iletişim kurmaktan çok, kişinin kendi sorunlarını ya da düşüncelerini, yanında kısa bir yolculuk boyu tutsak kalmış kişiye iletme amacıyla gerçekleştirdiği bir konuşmadır bu. Aşağıda aktarılan konuşma parçaları ilk okuyuşta, oyun kişilerinin Türk okuruna çok tanıdık gelen özelliklerini belirler:

POSBİYİK- Sayın yolcular... Bu tarağı görüyor musunuz? En sık saçları, en sık bıyıkları tarar. Yalnız taramakla da kalmaz, orada asılı kalır. (Tarağı bıyığına takar, herkese gösterir.) Bakın! İşte böyle. Başımı sallıyorum, düşmüyor. Görüyor musunuz? (s. 154-155)

Posbıyık, iş yeri olarak özellikle vapurları seçmiş, kaçamak kazançlar sağlamak peşinde, kurnaz bir gezgin satıcıdır.

KIZ- Haydi bıyıklar var, taraklar var, hanımcıları var. (s. 164)

Kız, mallarını yolculara söylev çekerek pazarlayan Posbıyık'ın yamağıdır.

ETYE MEZ-... Sayın yolcular! Sevgili yurttaşlarını ve insan kardeşlerim. Çok çekmiş bir arkadaşınız olarak siz büyüklerime yalvarıyorum, hayvan eti yemeyin. Hayvanlar da bizim gibi can taşıyorlar. Can kutsaldır, onu yok etmeye kimse-nin hakkı olamaz. Hayvanları da tanrı yaratmıştır. Tanrının verdiği canı biz ortadan kaldıramayız. Bitkiler, yemişler nemi-ze yetmiyor bizim. İnanın bana sevgili kardeşlerim, Tanrı kızıyor bize hayvanlarını öldürdüğümüz için. Teker teker oc alıyor hepimizden. (s. 149)

'Peki', diyeceksiniz, hayvanların canı var da, bitkilerin canı yok

mu'... Var elbet, onların da canı var. Zaten bütün karışıklık burdan doğuyor. Ancak biz bitkilerin yemişlerini ya da yapraklarını yiyoruz. Bir ağacı kökünden kesip yapılarda ya da yakıt olarak kullanmak da günahdır.

Ben alnı açık yaşamış bir insanım arkadaşlar. Evet, casuslukla suçlandırıldım. Beraat ettim. Evet, adam öldürmekle suçlandırıldım, beraat ettim. Alnım açıktır..."(s. 150)

Etyemez belirli bir yaşam deneyimi sonunda oluşturduğu inançlarını her fırsatta başkalarına da benimsettirmeye çalışan geveze bir beyefendidir.

CENAZE MEMURU-... Ölmeden önce zayıflamaya bakın sayın yolcular! Mezarlık, şişmanlar yüzünden hızla doluyor. Beş zayıf ölünün gömüleceği yere, iki ya da üç şişman gömülüyor çünkü. İş bununla da bitmiyor, bir mezar bekçisi, diyelim ortalama ikibin ölünün gömülü bulunduğu alana baksa, ölüler şişmanladıkça bu sayı, sözgelişi, binbeşyüze, bine kadar düşüyor. Demek mezar bekçilerini çoğaltmak gerekiyor. Dahası var, ölüleri suluyoruz değil mi? Üç zayıf ölüye yetecek suyu bir şişman ölü tüketiyor... Bu gidişle mezarlık sıkıntısı insanların başına büyük derter açacaktır. (s. 150,151)

...Sayın yolcular, ölmeden önce bıyıklarınızı kesin. Çünkü insan eti çürüyor, bıyık çürümüyor. (s. 155)

Ben bıyıklar çürümüyor derken şunu demek istiyordum. Eski bir mezarı açıyoruz diyelim, güzel, rahat, kullanışlı bir mezar... Gelgelelim gömülecek olan kadınsa, sahipleri tutturuyorlar, biz anamızı, kızımızı, teyzemizi, ne bileyim işte, halamızı, yabancı bir adamın koynuna koydurmayız diye. Mesele bu. (s. 157)

Cenaze Memuru, göreviyle özdeşleşmiş ve evrensel toplumsal tüm sorunları göreviyle özdeşleştirmiş tipik bir kamu görevlisidir.

ŞİŞMAN KADIN- Hem et yerim, hem şişmanlarım, hem büyük mezara gömülürüm. İstersem kiracılarımı da atarım evimden. Paraya geçer hükmüm...

Zayıf ölülerin suyu elbet az olur. Neden zayıflamış? Tembelliğinden. Tembellerin mezarlıktaki suyunu bütün bütün kesmeli. Hayvanlara gelince dünyada bütün insanlara yetecek kadar hayvan yok ki zaten... Hem sonra efendim, benim dört apartmanım, üç yazlığım, iki arsam, bir dükkânım var. Yazlığımın bahçesine komşunun hanımelleri sarkıyor... Hanımellerini mahsus duvarın dibine diktiler ki, dallar kokular bizim yana geçsin diye. Arsam gibi, arsamın havası da benim değil mi? Delinin zoruna bak! (s. 152-153)

Ağacı da keserim, hanımellerini de keserim. (s. 157)

Şişman Kadın, komşu ve kiracılarıyla didişmek ötesinde bir uğraşı olmayan, sonradan görme hırçın bir bayandır.

KOCA- Karımdır, iyidir, hoştur. Karımdır, iyidir, hoştur. (s. 153)

ŞİŞMAN KADIN- Bak ne diyor duydun mu?

KOCA- Duydum. Bir iki üç dört beş altı yedi sekiz dokuz on. (Sırtır)

ŞİŞMAN KADIN- Çok yakında öleceksiniz diyor.

KOCA- Duydum. (Parmakları ile sessizce ona kadar sayar) (s. 162)

Koca, Şişman Kadın'ın sinmiş, sessiz, efendi görünümlü kılıbık eşidir.

ROZETLİ GENÇ- ben şimdi tatildeyim. Dinleniyorum.. Hiç

bir şeyle meşgul olmuyorum. Ama bütün izlenimlere açık bırakıyorum kafamı. Yarın ne gibi birikimler olacağını bilemem. İnanın bana, her ülkenin kendine özgü bir yanı var. Bunlar birleşip kaynaştıkça ortaya yepyeni bir dünya çıkacak. Sözgelimi, Hint müziği ile Fransız müziği tümünden başka şeylerdir. (s. 164)

Rozetli Genç, dünya görmüş, gözlem yapma meraklısı, çok beğendiği yaşam görüşünü her fırsatta dile getirmeye meraklı bir aydın kişidir.

YAŞLI ADAM- ... Askerliğini yaptın mı sen? (s. 155)

Askerlik nasıl kalkar?... Hiç kalkar mı? Benim yedi ceddım askerdir. Asker dünyanın temeli. (s. 157)

Yaşlı Adam, yeni değerlere tutunamayacak denli ilerlemiş yaşı ve yaşamboyu koşullanmışlığı nedeniyle tüm kişiliğini "askerlik" uğraşısıyla özdeşleştirmiş bir asker emeklisidir.

Kısacası, okurun yakından tanıdığı toplumsal tiplerdir oyun kişileri.

Bu kişiler oyun boyunca karşıt amaçlarla konuşurlar durmadan. Genellikle kimse kimseyi dinlemez; kimi zaman da biri başını dinlemediği ve sonunu dinlemeyeceği bir sözü orta yerinden yakalayıp ters bir biçimde yorumlar ya da yakaladığı sözcüğü kendi önyargılarının süzgecinden geçirerek ortaya kişisel tepkisini koyar. Sonuç gitgide büyüyen bir iletişimsizlik ortamıdır:

ROZETLİ GENÇ- (Yakasındaki rozeti gösterir) Demin takmıştınız bana, teşekkür ederim.

KIZ- Rozet değil ki bu....

ROZETLİ GENÇ- Ha anladım, tarak satıyorsunuz galiba.

KIZ- Hayır, bıyık satıyorum. Genç kızların ırzını korumak için.

YAŞLI ADAM- (Yanında oturan Koca'ya) Askerliğinizi yaptınız

mı siz?

KOCA- Dört tane yaptım, üç de yazlık, eder yedi, iki de arsam var eder dokuz, bir dükkân, eder on. (Sırıtır)

YAŞLI ADAM- Gördünüz mü? Bir de kalktı diyorlar. Bunak yerine koyuyorlar beni.

CENAZE MEMURU- Bıyık almayın yolcular. (s. 161-162)

Böylece ilk okuma aşamasında kısa bir vapur yolculuğunda birbirini tanımayan kişilerin bir ağızdan sürdürdüğü konuşmaların olağan "saçma"sını dile getirir oyun:

ANLAMBİRİM 1

Uzam	Zaman	Kişiler	İlişkiyi Belirleyici Etmen
Vapur	Kısa yolculuk süresi	Yolculuk	Yabancılık

İKİNCİ OKUMA AŞAMASI

Ancak arkasında -ölümü çağrıştıran- siyah renkli bir bayrak asılı vapurun içindekilerle yavaş yavaş batmakta olması ve yolcuların bu batışa gerçek bir vapur batması olayında gösterilen tepkiyi göstermeyişleri oyuna yeni anlam boyutları kazandırmaktadır; çeşitli yaşlardaki yolcuların tümü ölümün eşiğindedir ve kısa bir süre sonra, Cenaze Memuru'nun durmadan anımsattığı gibi, yeryüzündeki serüvenlerini tamamlayıp yer altına geçeceklerdir; bu bağlamda, yılların getirdiği yaşama alışkanlığı içinde, birdenbire gelen ölümün bilincine varamayan insanların ölümün eşiğinde yaşadıkları serüveni dile getirir oyun. Bu gerçeklik düzleminde uzam yeryüzüdür; oyun kişileri ise insanlar:

Anlambirincik A:

Uzam	Kişiler
Vapur ↓ Yeryüzü	Yolcular ↓ İnsanlar

Oyun boyunca çeşitli oyun kişilerince, insanların üstünde yaşadıkları yeryüzünün uzaydan yeraltına uzanan konumu ve özellikleri belirlenir:

Gök..... ROZETLİ GENÇ- Oysa dünyanın yuvarlak olduğu yüzde yüz anlaşıldı bu gün. Astronotların çektiği fotoğraflar var elimizde. (s. 166)

Yeryüzü | *Hayvanlar... ETYEMEZ- Hayvanlar da bizim gibi can taşıyorlar. (s. 148)*

| *Bitkiler... ETYEMEZ- Peki, diyeceksiniz, insanların canı var da bitkilerin yok mu?... Var elbet, onların da canı var...(s.156)*

Yeraltı..... CENAZE MEMURU- mezarlık insanın hem tarihi, hem geleceğidir. (s. 158)

Yaratıldığı teknolojiyle gökyüzüne açılıp, içinde doğduğu yeryüzünü kuş bakışı gözlemleyebilecek denli evrimleşmiş bir yaratık olan insan güdüselle ve düşünselle nitelikli çeşitli eylemler sürdürerek yaşar; sınırlı yaşama süresi tamamlandığında ise yeryüzünden yeraltına geçer. İnsanın, en baskın özelliği birey olarak kendine verdiği önemdir; bu nedenle de girdiği her eylemi yalnız kendisi adına değerlendirerek,

kendisini "ayrıcalıklı" kılma eğilimindedir. Bunun sonucu olarak insanların tümüne özgü olan nitelikler bireycilik süzgecinden geçirilip biçim değiştirdikleri için insanlar arasında çatışma yaratan birer etken olup çıkarlar.

Oyun boyunca ayağa kalkıp öteki yolculara söylev çeken beş oyun kişisinden Şişman Kadın ve Posbıyık, insanın bireyselleştirdiği güdüsel eylemleri dile getirirler. Yeme ve doğal kaynakları kullanma bağlamında tüm insanlar arasında yalnız kendisine ayrıcalık tanıyan Şişman Kadın, hayvanları ve bitkileri arsızca tüketen, yiyici insanı simgeler. Yaşam hakkı tanımadığı komşularını ve kiracılarını boyunduruğu altına almaya kalkan Şişman Kadın'ın zayıf, sessiz kocasına olan ezici tavrı, yiyiciliğinin insanlara da yönelen boyutlara vardığını gösterir.

Kendini "erkek" olarak tanımlayan Posbıyık ise kişiliğinde "cinsel eylemi" bireyselleştirir; Kız'ın ırzına geçmiştir ve bu eylemin reklâmını boyunduruğu altına aldığı Kız'a yaptırarak ırz, namus savunuculuğu görünümü altında "namus koruyucu" mallar satarak kazanç sağlamaktadır:

KIZ-... Bu adam benim ırzıma tecavüz ettiği zaman bıyıklı değildi. Sonradan bıyık bıraktı. Ve bırakmasına da bu tarak sebep oldu. Tarağı daha önce bulsaydı ırzıma tecavüz edemeyecekti. O vakit başkası edecekti... Onun için sizler benim gibi masum kızların ırzına saygı gösteriyorsanız birer tarak alın... (s. 160)

(Kız'ın sözlerindeki mantığa göre "erkek"liğin somut bir görüntüsü olan bıyık, kişilerin erkekliklerini ırza geçerek kanıtlamasını engellemektedir.)

POSBİYİK-... Zavallı bir kızın ırzına karşı gösterdiğiniz anlayışa teşekkür ederim. Çünkü neden dersiniz, ırzın yeri başkadır. Başka diyorsam, bir genç kız, ırzını satacağına ölsün daha iyi... (s. 154)

Cinsel eylem Kız için bir "yüzkarası"dır; Posbıyık ise bireysel-

leştirdiği bu eylemin parsasını toplar.

Yaşlı Adam ve Etyemez "inanç" eylemini bireyselleştiren iki oyun kişisidir. Yaşlı Adam, evreni askerlik ilkeleri doğrultusunda yöneten bir tanrı anlayışını yansıtır:

YAŞLI ADAM-... Benim yedi ceddım askerdir. Asker dünyanın temeli. Tanrı da bir askerdir, evet, evrenin mareşalı. Bizleri sıraya diziyor, marş... rap rap rap... (s. 157)

Ve tüm insanları bu "tanrı" anlayışı doğrultusunda davranmaya çağırır:

YAŞLI ADAM- (Etyemez'e) Dur asker! (Yolculara) Askerlik ne zaman kalktı arkadaşlar? Açık açık soruyorum: Ne zaman kalktı? Siz nesiniz? Biz neciyiz? Hepimiz birer asker. Bu gemiyi yürüten, trenleri işleten, fırınları çalıştıran? Onlar da öyle... (s. 159)

Etyemez'in tanrısı ise yalnızca radyo bobinlerinin bozuluşunu açıklamak için yaratılmış bir tanrıdır; radyocu olan Etyemez bobin bozulması sorununu çözümleme yolunda tüm insanları hayvan eti yemeye çağırmaktadır:

ETYEMEZ- Ben bu günahkâr kardeşiniz de o suçu işledim yıllarca, işlediğim için de Tanrı beni cezalandırdı. Ama doğru yolu buldum sonunda... Ben radyocuyum ve size haber veriyorum: Tanrı radyolarımızı bozuyor hayvan eti yediğimiz için. Evet, radyolarımızı bozuyor. Radyolarını neresini diyeceksiniz... Söyleyeyim, bobinleri bozuyor sevgili insan kardeşlerim. (s. 148-149)

Cenaze Memuru ise insanın öldükten sonra "gömülme" olayına bireyci bir açıdan yaklaşır:

CENAZE MEMURU- Karım ikide bir göbeğime iğne batırıyor. Sözde ölülerin yağı geçiyormuş bana, iğne ile karnımı delerse bu yağ fışkıracakmış... (s. 151)

Şişmanlamayın yolcular şişmanlamayın! Bizleri de düşünün biraz. Karım iğne sokuyor karnıma, iğne sokuyor... (s. 164)

Bıyık almayın yolcular... İlk olarak toplu bir cenazede bulunacağım. Bıyıklarınız çürümeden kalacak mezarda... (s. 161-162)

Rozetli Genç ise tüm bu kargaşa içinde Kız'a duymaya başladığı aşkın bireysel coşkusu ve acısını yaşıyor:

ROZETLİ GENÇ-... İçim yanıyor. Yana yana sevmek derler ya, işte öyle sevmiştim sizi... Sizin olmadığınız bir yer hiçti benim için... (s. 166)

Tüm bu bireyci çıkışlar birbiriyle sürekli olarak çelişmekte ve birer varoluş sorununa dönüşmektedir. Sözelimi Etyemez'in hayvan yemeyi yasaklaması ve Cenaze Memuru'nun insanları zayıflamaya çağırması Şişman Kadın'ın bireyselliğine, Posbıyık'ın erkekliği ise Yaşlı Adam'ın varlığının göstergesi olan askerlik ilkelerine

YAŞLI ADAM-... Askerliğini yaptın mı sen?

POSBİYİK- Askerlik çoktan kalktı.

YAŞLI ADAM- Öyleyse sen necisin?

POSBİYİK- Ben erkeğim. (s. 156)

YAŞLI ADAM-... ırzına geçilmiş bir kıza yardım ederken, askerliğin kalkmasına da sebep olamam... (s. 160)

karşı bir saldırı oluşturmakta, Cenaze Memuru'nun bıyıklı ölülerin getirdiği sakıncalar üstüne söyledikleri Posbıyık'ın varlık nedenini ortadan kaldırmaktadır. Bu durumda oyun kişileri arasında bir iletişim söz konusu değildir; çünkü herkes yalnızca kendi adına ve kendisi için konuşur.

Bu düzlemde kişiler arasındaki ilişkiyi belirleyen etmen bireyciliktir; zaman ise tüm bir yaşam:

Anlambirincik B

Z a m a n	İlişkiyi belirleyici etmen
Kısa yolculuk süresi	Yabancılık
Yaşam	Bireycilik

Bireycilik adına verilen savaşımı başarıyla sonuçlandırabilmek için ise "yaşam", bir "Şehiriçi" vapur yolculuğu gibi kısadır. Etyemez bir türlü hayvan yemenin günah olduğuna inandıramaz insanları:

ETYEMEZ- Sular yükseliyor sayın yolcular, söz verin et yemeyeceğinize. (s. 168)

Şişman Kadın ise komşunun duvarından kendi bahçesine sarkan hanımellerini bir türlü kökünden kesememiştir:

ŞİŞMAN KADIN- Ya hanımleri ne olacak?

KOCA- Vapura binmeden kesseydik.

ŞİŞMAN KADIN- Şimdi mi geliyor aklın başına? (s. 168)

Yaşlı Adam askerliğin kalkmış olma kuşkusundan bir türlü kurtulamaz:

YAŞLI ADAM- Evet, mahsus yapıyorlar, beni yaşlı gördüler ya, aldatacaklarını sanıyorlar... Nasıl kalkar askerlik? Bir dutçu efendim, bir dutçu bunu söyleyen. (s. 165)

Posbıyık kimseyi bıyık bırakmanın gerekliliğine inandıramamıştır:

POSBİYİK- Sayın yolcular, ırz düşmanı değilseniz bir tarak alın. Son defa söylüyorum. (s. 165)

Rozetli Genç ise Kız'ı sevmekte ve ona evlenme önesirisinde bulunmakta çok geç kalmıştır:

ROZETLİ GENÇ- Nasıl pişmanım bilseniz. Evlenme teklif edemedim bir türlü... Neden? Bilmem neden? Acele etmedim işte. Geçti gitti, kaçırdım o fırsatı. Dünyaya bir daha gelirim sandım. Yol daha çok uzun sandım. (s. 169- 170)

Cenaze Memuru ise tüm uyarılarına karşın ne insanları zayıflatabilmiş ne de bıyıklarını kestirebilmiştir:

CENAZE MEMURU- Şişmanlamayın, bıyıklarınızı kesin. Vakit geldi. (s. 168)

Tüm oyun kişileri yirmidört sayfalık bir oyuna sığabilecek denli yalın, bireyci amaçlarla yaşam boyu verdikleri savaşıma karşın hiçbir bireysel özelliği olmayan kof yaşam öyküleri bırakarak yaklaşırlar ölüme; Şişman Kadın mezarlıkta herkesten çok yer kaplayacak, Posbıyık'ın çürümeden kalan bıyığı, üstüne gömülecek ölülerin sahip-lerini tedirgin edecektir; casusluktan ve adam öldürmekten yargılanmış, yasalar önünde temize çıkmış olsa da bir türlü tanrı tarafından cezalandırılmak korkusunu üstünden atamayan Etyemez günah duygularını paylaşamayacaktır artık kimseyle; "bişey" özelliğini çoktan yitirmiş olan Koca'nın yaşam öyküsü on parmağıyla saydığı mallarla sınırlıdır; Kız'ın yaşam öyküsü ise sattığı tarakların öyküsüne indirgenmiştir; yaşamayı bir başka gelişe erteleyip gözlem yapmakla yetinen Rozetli Genç ve kafası askerlikten ötesini almayan Yaşlı Adam da tıpkı ötekiler gibi yeryüzünde hiçbir iz bırakmadan göçecektir yer altına. Cenaze Memuru ise ölmez oyunun sonunda; çünkü ölse bile yerini hemen onun gibi, yaptığı işin sevimsizliği yüzünden küçülen, işini başkalarına önemsettirmeye çalışan bir başka cenaze memuru alacaktır.

Durmadan konuşularak ama hiçbir iletişim kurulmadan geçen "saçma" bir yaşam hızlı bir "saçma" "son"a yaklaşmaktadır:

CENAZE MEMURU- her dakika biri ölür bu dünyada, çağırırlar beni. Ciddi ciddi giderim cenazenin arkasından, yanımda ağlaşanlar, hatta bayılanlar olur... Derin derin düşünürüm o zaman, niçin ağlayıp bayılıyorlar diye. Aklım almaz. Çünkü ölümler konuşmak isterler. Alışkanlıkla... Ağlamaktan konuşmağa vakit kalmaz ki... (Elini sallar)

(Yolcular, "Güle güle" diye seslenirler.)

CENAZE MEMURU- Sizlere de güle güle. (s. 170)

Ve insanlar bireyciliklerinden hiçbir ödün vermeden, durmadan konuşarak, önce alışkanlıktan konuşan sonra da suskun ölümlere dönüşürler.

İkinci Okuma Aşaması böylece ölümün eşiğinde yaşayan insanoğlunun uçsuz bucaksız "saçma"sını yansıtır. Bu düzlemde yer alan kavramlar dizgesi ikinci anlambirimi oluşturur:

ANLAMBİRİM II

Uzam	Zaman	Kişiler	İlişkiyi belirleyici etmen
Vapur ↓ Yeryüzü	Kısa yolculuk süresi ↓ Ölümlü insanın yaşama süresi	Yolcular ↓ İnsanlar	Yabancılık ↓ Bireycilik

ÜÇÜNCÜ OKUMA AŞAMASI

Ancak, oyunda ölümlü insanın yaşamının "bireysel" düzeydeki "saçma"sını dile getirmekten öte çağrışımlar yaptıran ve ilk iki okuma aşamasında değerlendirilmeyen başka veriler de vardır:

CENAZE MEMURU-.... Bizim en büyük kusurumuz hep birden

konuşmamızdır. Yoksa toplumumuz bugünkü ile ölçülemeyecek kadar ileri giderdi... (s. 157-158)

Böylece ilk okuma aşamasında belirlenen toplumsal tiplerin sürdürdüğü konuşma biçiminin toplumsal bir özellik olarak belirlendiği görülür; demek ki yolcular rastgele seçilmiş oyun kişileri değil, belirli bir toplumun insanlarıdır; bu nedenle de yolcuların toplum içindeki konumu ve dile getirdikleri toplumsal tavır da tartışma konusu olmaktadır oyunda. Böylece vapurun arkasında asılı siyah bayrak ve yolcuların vapurla birlikte yavaş yavaş batıyor olmaları yeni anlamlar kazanır. Bu kez uzam toplumu barındıran ülkedir; oyun kişileri ise toplumun bireyleri:

Anlambirincik A

Uzam	Kişiler
Vapur ↓ yeryüzü ↓ ülke	Yolcular ↓ insanlar ↓ toplumun bireyleri

Bu vapurun (ülkenin) ne kaptanı, ne lostromosu ne de kamarotu vardır:

ROZETLİ GENÇ- (çok nazik) Kaptan nerede? Haberi yok mu acaba?

CENAZE MEMURU- Bu vapurun kaptanı yoktur arkadaşlar.

ROZETLİ GENÇ- Lostromo?

CENAZE MEMURU- Lostromo da yoktur.

ROZETLİ GENÇ- (Sakin) Kamarot filan?

CENAZE MEMURU- Hayır. (s. 169)

Bu konuşma parçası vapur ülke, yolcular toplumsal tipler eşanlamlılığı doğrultusunda değerlendirildiğinde, sorumlu kişilerce

yönetilmeyen, kendi yazgısına bırakılmış bir toplum imgesi belirmektedir.

Oysa bu toplumda herkesin istediğini düşünmekte ve dile getirmekte özgür olduğu demokratik bir düzen olduğu görülmektedir. Kimi yolcular arada bir oturdukları yerden fırlayarak, somut gerçeklik düzleminde gezgin satıcıların (Posbıyık ve Kız'ın) yaptıkları gibi, yolcuların tümüne seslenen söylevler çekebilmektedirler; bu söylevlerle toplumun bireyleri, toplumsal ya da evrensel boyutları olduğunu ileri sürdükleri sorunları ya da çözüm yollarını dile getirerek kamuoyuna birtakım toplumsal ya da evrensel ilkeleri benimsetmeye çalışırlar.

Ancak, gerçek demokrasinin tek koşulu yalnızca kişinin düşündüğünü özgürce söyleyebilmesi değildir; söyleneni dinleyip akıl ve mantığının süzgecinden geçirerek değerlendirmesi de beklenir toplum bireylerinin. Oysa oyunda yansıyan toplumun bireyleri yalnızca konuşma özgürlüğünü kullanırlar; dinleme ve değerlendirme sorumluluğunu ise kimse üstlenmez. Sonuç olarak, oyun boyunca sürdürülen tartışmalar insanların "karşılıklı olarak" ama "kendi kendilerine konuşmalarıdır" yalnızca. Bu nedenle de aralarında iletişim kurulamaz. Gerçek ilkeleri anlaşılamamış, yüzeysel bir demokrasi anlayışıdır söz konusu olan. Bunun için de oyundaki vapur gibi yavaş yavaş batmaktadır ülke.

Bu okuma aşamasında zaman, toplumun batma süreci, ilişkileri belirleyen etmen de yüzeysel bir demokrasi ortamının kargaşasıdır:

Anlambirimcik B

Z a m a n	İlişkiyi belirleyici etmen
kısa yolculuk süresi ↓ ölümlü insanın yaşama süresi ↓ toplumun batma süreci	yabancılık ↓ bireycilik ↓ yüzeysel demokrasi ortamının kargaşası

Böylece üçüncü okuma aşamasında ulaşılan yeni anlam boyutları üçüncü anlambirimi oluşturur:

ANLAMBİRİM III

Uzam	Kişiler	Zaman	İşkiyi belirleyici etmen
Vapur ↓ yeryüzü ↓ ülke	Yolcular ↓ insanlar ↓ toplumun bireyleri	kısa yolculuk süresi ↓ ölümlü insanın yaşama süresi ↓ toplumun batma süreci	yabancılık ↓ bireycilik ↓ yüzeysel demokrasi ortamının kargaşası

Bu kargaşa içinde herkes bireysel konumu ve sorunları bağlamında aklına gelen çözümleri ötekilere "tek doğru" olarak benimsettirmeye çalışmaktadır. Etyemez kişi tanrı korkusundan kaynaklanan bir iç denetim oluşturmaya yönelir (s. 148-149); Cenaze Memuru ise kişinin hak ve sorumluluklarının bilincinde olması ve davranışlarını bu doğrultuda denetlemesi gerektiğine inanır.

CENAZE MEMURU-... Bir toplumda herkes kendi yetki sınırlarını bilse ve onu aşmasa inanın mezarlık sorunu bir günde çözülür. (s. 151)

Yaşlı Adam evren ve toplum düzenini, askerlikte geçerli olan, herkesin aldığı emri yerine getirmekle yükümlü olması ilkesine bağlayan üst denetim anlayışının sözcüsüdür; Rozetli Genç ise dünyaya çok açılmışlığı sonucu toplumuna epeyce uzak düşmüş, hep uluslararası düzeyde düşünen, ayağı toprağa basmayan aydın kişinin "dünyaya açılma" görüşünü dile getirir. (s. 163-164)

Bu görüşlerden üçüne çeşitli oyun kişilerinden tepkiler gelir. Şişman Kadın et yeme ve bitkileri kökünden söküp atma özgürlüğünü engellediği için Etyemez'le, şişmanlama ve mezarlıkta herkesten çok su tüketme özgürlüğünü kısıtladığı için de Cenaze Memuru'yla çatışır (s. 152,153).

Şişman Kadın'ın getirdiği tepki Cenaze Memuru'nun "mezarlık" özelinde dile getirdiği sorunlara toplum genelinde yeni boyutlar kazandırır; Şişman Kadın "mal tutkusu"nu simgeler. Sıradan vatandaşa göre çok varlıklıdır ve varlıklı oluşu nedeniyle başka insanlara oranla ayrıcalıklı bir konum içindedir. Sözelimi yeryüzündeki hayvanlar tüm insanlara yetmese bile o hayvan eti yiyebilecekler arasındadır; istediği gibi yer, şişmanlar, su tüketir, mezarlıkta istediği denli yer kaplar, isterse bitkileri kökünden koparır, çünkü o ev sahibidir, kiracı değildir; isterse kiracılarını da evden çıkarır. Kısacası Etyemez'in ve Cenaze Memuru'nun savunmaya çalıştığı ilkeler ancak Şişman Kadın'ın konumu dışında kalanlar için söz konusu olabilir. Öte yandan, başkalarının haklarını çiğneme yolunda kendisine sınırsız bir özgürlük tanıyan Şişman Kadın, kendi haklarının korunmasına olağanüstü bir titizlik gösterir. Komşunun duvarını aşır onun bahçesine uzanan güzel kokulu hanımellerini bile tüzel haklarına bir saldırı sayar; evinde kiracıların oturuyor olması bile onu çileden çıkarır. Şişman Kadın böylece en önemli değeri mal olan, işine gelmeyen tüm ilkeleri geçersiz sayan, gücü gücüne yeten düzeninin zorba bir ögesi olarak ortaya çıkar.

Posbıyık'ın konumu ise Cenaze Memuru (s. 154-155-157, 161, 164-165) ile Yaşlı Adam'ın (s. 155-156) öne sürdüğü görüşlerle çatışmaktadır. Posbıyık'ın bu iki oyun kişisine karşı söz ve eylemiyle ortaya koyduğu tutum, toplum düzeninin, oyunda "erkeklik" kavramıyla belirlenen bir başka değer yargısını dile getirir. "Erkeklik" kavramı ataerkil toplumlarda erkeğin sözü geçerliliğinin, tüm toplumlarda da "cinsel güç"ün göstergesidir. Posbıyık Kız'ın üstündeki etkinliğiyle "erkek kişi üstünlüğünü", Kız'ın ırzına geçmiş biri olarak da "cinsel gücünü" kanıtlamıştır; "erkeklik" kavramının çağrıştırdığı bu iki özellik belirli bir yozlaşma süreci içinde güçlünün güçsüze yönelttiği bir sömürü aracına dönüşmüştür; "erkeklik" görünümü altında sürdürülen, genç kızları "evlenme vaadi" ile kandırarak ırzlarına geçme, sonra da namus savunucusu kesilip onları bir kez daha aldatarak sırtlarından para kazanma eylemidir; aldatma ve sömürü yoluyla parasal kazanca yönelen bu fırsatçılık anlayışı

kuşkusuz bu anlayıştaki insanların amaçlarına ters düşebilecek herhangi bir denetim anlayışına karşıdır. Posbıyık, oyun içinde dile gelen özellikleri, sözleri ve davranışlarıyla, "yüce değerlerin savunucusu" maskesi altında halk yığınlarını aldatan ve sömüren, maskesi zaman zaman düşse bile hemen yeni bir maske (sözgelimi bir bıyık) edinerek eski suçlarını unutturmayı başaran ve kitleleri kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı sürdüren -yoz demokrasinin ürünü- politikacıları çağırıştırır. Posbıyık böylece mezarlık düzenini bozduğu gibi toplum düzenini de bozan bir başka "zorba" öge olarak ortaya çıkar; çıkarıcılığın geçerli bir değer olarak savunulabildiği gücü gücüne yeten düzeninin ürünüdür Posbıyık. Bu bağlamda Şişman Kadın'inkine koşut bir durum içindedir.

Oyunda yansıyan konuşma ve davranışlarıyla "acınası" birer kişilik sergileyen Koca ve Kız ise gücü gücüne yeten düzeninin değerlerinin kıskacında biçimlenmiş kişilerdir.

Şişman Kadın'ın kocası çevresinde olan biteni kös dinleyen, kendisine soru sorulmadıkça konuşmayan ve sürekli olarak yaşamı boyunca edindiği malları parmaklarıyla sayan, "yarı-meczip" denilebilecek bir adamdır; Koca, parasal zenginlik ve sınırsız bir mal sahibi olma tutkusunun ön düzeye çıktığı bir düzende bu tutkuyu gerçekleştirme yolunda insanca yaşama coşkusundan ödün vermiş, tüm kişiliğini bir yaşam boyu edindiği malların hesabını tutma ve bu yolda on parmağını kullanarak gerçekleştirdiği bir "kendi kendini oyalama" işleminin "saçma"sına indirgemiş insanı simgeler.

Posbıyık'ın denetimi altında bulunan Kız da Şişman Kadın'ın kocasına koşut bir konum içindedir. Kız, fırsatçılığın bir değer olarak ortaya çıkabildiği gücü gücüne yeten düzeninde hem göz göre göre ırzına geçilmesine izin veren, hem de ırzına geçeni sürekli bağışlayarak onun aracı ve savunucusu olmayı sürdüren, gücü yeten birini ille de "baş" olarak isteyen, güdülmeye ve aldatılmaya alışmış edilgen insan kitlesini çağırıştırır:

KIZ.. (Posbıyık'tan söz ederek) Tarağı daha önce bulsaydı ırzıma tecavüz etmeyecekti. O zaman başkası edecekti... Ne

olur bağışlayın onu. (s. 160)

KIZ- evlenme vaadi ile kızları kandırmayın. Çünkü hiç bir kız aptal değildir, kanmış görünür... (s. 169)

Kız yoldan çıkmış bir demokrasinin, güçlenmesine olanak tanıdığı bir başka "zorba" değer olan fırsatçılığın amaçlarına araç olmuş bir kukladır. Kız oyun boyunca tarak satmaya çalışır yolculara. Yaşamını çıkarıcı güçlerin papağanlığına indirgemişliğinin "saçma"sını elindeki tarakların, durmadan, yolcuların sözünü ettiği nesnelere dönüşmesiyle dile getirir:

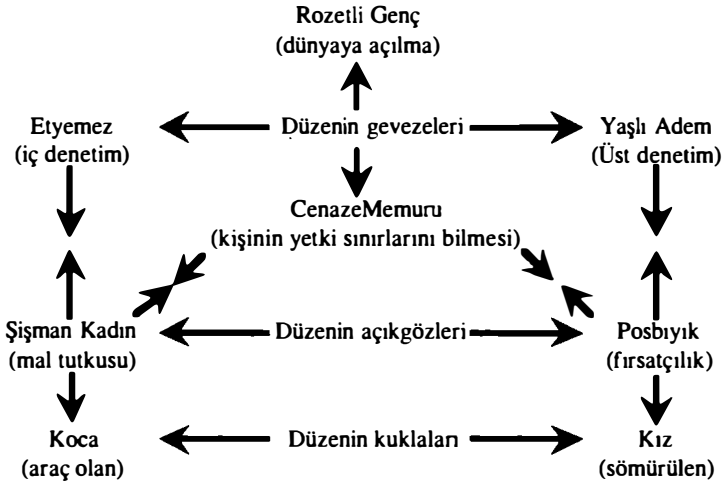
KIZ- Haydi, bıyıklar var, taraklar var, hanımelleri var. (s. 164)

Rozetli Genç'in dünya görüşü ise -düzenin konumunun tümüyle dışında kaldığı için- ne kimsenin düşüncesiyle çatışır ne de kimsenin eylemini etkiler; Kız'a (ülkesinin insanına) ancak son dakikada aşık olmasıyla da bu uluslararası nitelikteki gencin kendi toplumuna eğılmekte geç kalmışlığı alaycı bir biçimde vurgulanır.

Oyun kişileri böylece üç ayrı kümede ulamlanabilmektedir.

- a) Bireyci kaygıların üstüne çıkamadığı için, çok boyutlu, karmaşık bir düzen anlayışı boyutlarına ulaşamayan ve inandırıcı olamayan görüşlerini topluma benimsettirmeye çalışan gevezeler.
- b) Etkin bir toplumsal tavrın çoğunlukça benimsenemeyişi sonucu, demokrasiyi, mal tutkusu ve fırsatçılık gibi olguların geçerlik kazanmasıyla, kendi amaçlarına uygun bir gücü gücüne yeten düzenine dönüştüren açıkgozler.
- c) Bu kişilerin egemenliği altındaki düzenin toplumsal boyutlarda düşünmeyi bilmeyen, aldatılmış ya da yanlış değerler peşinde yitip gitmiş insanları.

Böylece tüm oyun kişileri, oyunun tüm anlamını yansıtan bir durum ve ilişki yapısı içindeki yerlerini alırlar:



Sonuç, insanların tümünün bireyci bir tutum içinde yaşadığı, düşünce özgürlüğünün toplum yaşamını etkileşimli denetime dayalı bir çoğunluk yönetimine dönüştürmekte yetersiz kaldığı, başı boş bir sözde - demokrasi içinde yaşanan kısır yaşamdır. Oyun kişilerinin batma süreci içinde bile bireyciliklerinden ödün vermemeleri, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışıp ortak bir ilke çevresinde toplanamayışları toplumun batmaktan öte bir seçeneği olamayacağını gösterir:

ETYEMEZ- *Cezamızı çekiyoruz. ('Hayvanları yemekte direndiğimiz için batıyoruz' demek istemektedir.)*

ROZETLİ GENÇ- *Evet, çünkü dünyaya açılmıyoruz. (s. 166)*

ŞIŞMAN KADIN- *Neden ölecekmişim ben, o kadar malımı var. (s.162)*

POSBİYİK- *İrz düşmanları, batıyoruz. (s. 169)*

Ve konuşa konuşa, ne olduklarını tam anlayamadan sessizce sulara gömülmeye hazırlanırlar:

(Sular daha yükselir. Yolcular sakın sakın birbirlerinin yüzüne bakarlar. Düşünürler. Rozetli Genç, Kız'a bakıp bakıp gülümser, başını sallar iki yana. Şişman Kadın asık bir suratla boşluğa bakar. Kocasını iki elinin parmaklarını gösterir seyircilere. Posbıyık bıyıklarını tarar. Kız herkese gülümser. Perde yavaş yavaş iner.) (s. 171)

Melih Cevdet Anday, *Ölümler Konuşmak İsterler* oyununda, tanıdık bir vapur yolculuğu ortamının, oyunun özüne ve biçimine yansıyan somut verilerinden yola çıkarak yokolmanın eşiğindeki insanın ve toplumun acıklı - gülünç "saçma"sını sergiler.

MÜFETTİŞLER

*Müfettişler*²⁰² tek bölümlük kısa bir oyundur. Oyun kişilerini Adam, Kadın, Müşteri ve Tellal oluşturur; oyun Adam'la Kadın'ın evinin oturma odasında geçer. Adam'ın sağlığındaki bozukluk nedeniyle Doktor oturdukları evden çıkıp deniz kıyısında bir eve taşınmalarını önermiştir; bu nedenle evlerini satışa çıkaran Adam ve Kadın günlerini müşteri beklemekle geçirmektedir; oyun o gün eve gelen bir müşteri ve komisyoncuyla yapılan pazarlığı dile getirir.

Oyundaki konuşma parçalarını tüm anlama ulaşma yolunda değerlendirmek için tek bir okuma aşamasını sürdürmek yeterli olmamaktadır. Tıpkı *Dikkat Köpek Var* ve *Ölümler Konuşmak İsterler* oyunlarında olduğu gibi oyunun tüm anlamı ancak çeşitli düzlemlerde yer alan öğelerin eşzamanlı bir okuma eylemiyle dizesel ilişkileri içinde değerlendirilmesiyle dile getirilebilmektedir. Bu amaçla iki okuma aşaması gerçekleştirilmiştir.

BİRİNCİ OKUMA AŞAMASI

Müfettişler'in yüzeysel öyküsü, *Ölümler Konuşmak İsterler* oyununda olduğu gibi okura tanıdık gelen durumlar üstüne kurulmuştur:

a) Yaşlılık ve emeklilik döneminde -iş, çocuk, geçim kavgası gibi- gündelik sorumlulukların ortadan kalkmasıyla başbaşa kalıveren karı kocanın sürdürdüğü tek düze yaşam. Emeklilik sonucu yaşamındaki temel sorumluluk ortadan kalkan Adam da edilgen bir duruma gelmiştir; sanki gün boyu yalnızca gazete okumakla yükümlüdür artık. Kadın ise gündelik ev işlerinin sorumluluğunu taşımayı sürdürdüğü için evin etkin kişisidir; ve Adam ev düzeni içinde karısının denetimi altındadır.

b) Yaşlılığın getirdiği bedensel hastalıklar ve bellek zayıflaması. Adam son zamanlarında yürek sıkışmalarından yakınmaktadır (beş

gün önce bir kriz geçirmiştir) ve belleği gitgide zayıflamaktadır. Bu iki olgu karı kocanın gündelik konuşmalarını ve yaşam biçimini büyük ölçüde etkiler.

c) Yeni bir yerde yeni bir yaşama başlama düşü. Adam ve Kadın, emeklilik aşamasını gerçekleştirmiş çoğu kişiler gibi başka bir yerde yeni bir yaşama başlamayı düşlerler. Bu nedenle de oturdukları evi satma çabası içindedirler. Ev alma ve satma olayı kişilerin yaşamının en önemli bir dönüm noktası sayılır genellikle. Oyunun tümünde bu bağlamda yapılan konuşmaların ve tartışmaların içerdiği duygu düşünce kargaşası olduğu gibi yansır. Evlerini satılığa çıkaran mal sahipleri günler boyu yaşamlarının en umutlu, en tedirgin günlerini geçirirler; hem pencereden kimseye belli etmeden müşteri gözlemler hem de evlerini elden çıkarıp çıkarmamaya tam karar vermiş değillerdir. Gelen müşterileri geri çevirdiklerinde, sanki malları zorla ellerinden alınacakmış da zor engel olabilmışler gibi sevinirler; hemen ardından ise müşteri gelmeyişinin sıkıntısını çekmeye başlarlar; gelen müşteriye evlerini överken, içlerinden birinin boş bulunup ağzından kaçırdığı evle ilgili bir kusuru öteki hemen kapatmaya çalışır; bu nedenle de müşteriyle konuşurken durmadan birbirlerinin sözünü keserler; ev ile ilgili olarak birbiriyle çelişen nitelikleri, bir biri, bir öteki vurgulamaya çalışır. Müşterinin, giderek gelen komisyoncunun bile kişisel özellikleri büyük önem taşır mal sahipleri için; elden çıkarmayı düşündükleri evin alıcı tarafından sevilmesini, korunmasını, kısacası yaşamlarının önemli bir parçası olan evin sonsuza dek varolmasını isterler sanki; biçimi değiştirilmesin, yıkılıp yerine yenisi yapılmasını isterler. Bu kaygıyı, komisyoncu ve müşteri de paylaşır; evin geçmişini, kusurlarını, erdemlerini, mal sahiplerinin nasıl kişiler olduklarını ayrıntılarıyla öğrenmek isterler. Mal sahibi ve müşteri arasında her ev satışı olayında sürdürülen toplumsal bir oyundur bu; sanki ev aracılığıyla müşteri ve mal sahipleri arasında yaşam boyu sürecek etkin bir ilişki kurulacakmış gibi. Bunun böyle olmadığını hem müşteri hem de mal sahibi bilir ama "oyun" elde olmadan sürdürülür.

d) Bir yaşam dolusu anıyla emeklilik ve yaşlılık günlerinde

yapılan sonsuz hesaplaşma. Bu hesaplaşma birlikte yaşanan yılların acılarını ve mutluluk anılarını içerir; Adam ayrıca iş yaşamının getirdiği birikimi durmadan yeni baştan gün be gün değerlendirerek emekliliğin yaşamına getirdiği boşluğu doldurur.

e) Yaşlılıkta çocukluğa dönüş. Tek başlarına kalmış karı koca gündelik yaşam içinde tıpkı iki çocuk gibi zaman zaman birbirlerinin canını acıtarak, zaman zaman büyük bir uyum içinde durmadan "oyun" oynarlar; Adam Kadın'ın saçını çeker, Kadın Adam'ı tokatlar; birbirlerinden bir takım şeyler gizlerler, saklambaç oynarlar; ve birbirinden vazgeçmeyen iki oyun arkadaşı gibi aynı zamanda birbirlerini okşar, sever ve korurlar. Yaşlılık aşamasında yaşamın tüm birikimiyle birlikte çocukluğa dönüşü yansıtan, sevgi ve sevgisizliğin kolkola gezdiği tanıdık bir ilişkidir bu; karşılıklı ilişkileri içinde Kadın ve Adam birbirinin ya tutsağı ya da zindancısıdır oyun boyunca.

f) Yaşatmdaki olayların gitgide azalmasıyla ilginin kişinin dışındaki olaylara yönelmesi. Karı kocanın gündelik konuşmalarının bir bölümünde bu özellik çarpıcı bir biçimde yansır:

ADAM- Bir yerde bir kadın ikiz doğurmuş. Çocukların biri beyaz biri kara çıkmış.

KADIN- Kadın ölmüş mü?

ADAM- Yazmıyor gazete.

KADIN- Kocası kara mıymış?

ADAM- Onu da yazmıyor gazete. Belki de beyazdı.

KADIN- Beyaz adamın kara çocuğu olur mu?

ADAM- Karadır öyleyse.

KADIN- (Düşünür) Karaysa, kara adamın beyaz çocuğu olur mu?

ADAM- Ver şu gazeteleri bir daha okuyayım.

KADIN- Sen hiç bir şeyi tamü tamına okumazsın... (s. 189-190)

KADIN- Çiftleşen iki kedi gördüm mutfağın penceresinden, ta çocuk bahçesinin orda, ayırmaya çalıştım kış kış diyerek. Hiç oralı olmadılar. Çocuk bahçesine yalnız çocuklar gelse mesele yok, ama büyükler de geliyor, yaşlı kadınlar, erkekler... Ne düşünürler kimbilir bunu görünce? Ayıp değil mi?... (s. 207)

Melih Cevdet Anday *Müfettişler*'de yer alan söyleşimleri bu altı tanıdık durumdan oluşturduğu bir bireşim içinde biçimlendirerek, yaşlılığın eşiğindeki yalnız karı kocanın, tek düzelik içinde her gün bıkmadan oynadıkları yaşama oyunundan yaklaşık bir saatlik kesit gösterir.

Müfettişler artzamanlı (baştan sona) olarak okunduğunda, somut gerçeklik düzleminde yansıyan yalın bir öykü dile getirir: hastalığı nede niyle üstüne titrenen ve gazete okumaktan başka bir işi olmadığı için evde sıkılan emekli erkekle, gündelik işleri arasında kocasına da göz kulak olan kadının, evlerini görmeye gelen müşteri ve komisyon-cuyla yaptıkları "sonuç vermeyen" pazarlıkla içiçe girmiş yaşam öykülerinin anlatımıdır tüm oyun; Adam'ın pencereden, kapıda duran müşteri görünüşlü kişileri gözetlemesiyle başlar; müşteri ve komis-yoncu gittikten sonra Kadın'ın yine perde aralığından sokağı gözetlemesiyle noktalanır; böylece başladığı gibi biter oyun; dile getirilen, kimbilir daha kaç kez yaşanacak bir süreçtir.

Yazar, okuru tek tek ya da çeşitli bileşimler biçiminde pek çok yazın yapıtına çıkış noktası olmuş bu altı bildik duruma, söyleşimlerde yansıyan beklenmedik gelişmelerle yabancılaştırarak oyunun derin anlamına çeker. Sözelimi, Adam evi görmeye gelen Müşteri ve Tellal'a ansızın "suç"unu "itiraf" eder:

ADAM- (Yerinden doğrulması ile yere diz çökmesi bir olur.) İtiraf ediyorum baylar.

TELLAL- (Hızla yerinden kalkar, somyenin arkasına geçer, bacaklarını açar, kollarını göğsünde kavuşturur, öylece durur.) Niçin bu güne kadar bekledin?

ADAM- Korkuyordum.

MÜŞTERİ- (Ayağa kalkmıştır bile. Ağır adımlarla Adam'a yaklaşıp) Korktuğunu ne zaman anladın, alçak?

ADAM- Ne zaman anladığımı kesin olarak söyleyemeyeceğim, çünkü belleğim gittikçe zayıflıyor.

TELLAL- Belleğinin zayıflaması da bir dalavere olmasın, ha?

ADAM- Olabilir efendim. (s. 200)

Ya da önce evi görmeye gelen müşterilerin öyküsü unutulmaz bir olaya dönüşür:

KADIN-.... Sizden iyi olmasınlar, başka müşteriler de geldi. Günlerce, aylarca gezdiler evi; gece gündüz kapıdan ayrılmadılar. Bahçede çadır kuranlar bile oldu. İkide bir hep bir ağızdan 'Yaşasın bu ev, yaşasın!' diye bağıırırlardı. Bir ara hele, bayram yerine dönmüştü evin önü.. Bayraklar, çalgılar, oyunlar... (s. 212)

Örnekleri kolaylıkla çoğaltılabilecek bu çeşit "beklenti dışı" anlatımlar, oyunun anlamını somut gerçeklik düzleminde yansıdığından daha derinlere çekmekte ve okur Kadın'la Adam'ın yıllardır paylaştıkları yaşamın olağanlığı içinde beliren birtakım yaşantılara ilk kez görüyormuşçasına bakmaya yöneltilmektedir. Bu nedenle de oyunun, soyut gerçeklik düzleminde beliren anlamların değerlendirilmesi yolunda eşzamanlı bir okumasının yapılması gerekmektedir.

İKİNCİ OKUMA AŞAMASI

Oyunun başından sonuna dek hep sahnede olan ve oturma odasından dışarı hiç çıkmayan Adam, öteki (sahnede görünen ya da

görünmeyen) kişilerle olan ilişkisi içinde ele alındığında oyunun eksen kişisi niteliğini kazanmaktadır. Adam'ın soyut, gerçeklik düzleminde irdelenmesi gereken en büyük özelliği sürekli olarak duyduğu "korku"dur. Bu korku belirli aşamalarda, çeşitli ilişki biçimlerinde yansır.

Ana- Çocuk İlişkisi

Oyunun ilk sekiz sayfalık bölümünde (s. 175-182) Adam'la Kadın arasında "yaramaz bir çocuk"la "çocuğunu gözünün önünden ayırmayan anne" ilişkisi görülür. Yer yer sevgi dolu sözlerle bezenmiş olsa da Adam'ı (çocuğu) sürekli bir korku içinde tutsak eden ve yaptıklarını Kadın'dan (anneden) gizli tutma gereksinimini duyuran bir ilişkidir bu:

Adam... ürkek bakışlarla sağa, sola, arkaya bakar... ayaklarının ucuna basarak pencereye yaklaşır... kendini geride tutarak dışarı bakar... bir ayak sesi duymuştur... saklanacak bir yer aramaktadır. Bula bula, ortadaki masanın altını bulur, oraya girer, soluk soluğudur... kadın girer... Adam'ı göremediği için telaşlanmıştır. Yüzünde hem korku, hem kızgınlık okunur...

KADIN-... Neredesin?... (Küçük bir çocuğa ninni söyler gibi) Çık ortaya, çık, çık çık... Adam emekleyerek masanın altından çıkar...

KADIN- (Çok sert) Kalk ayağa! (s. 175-176)

KADIN- (Gözlerini açarak bağıır.) Pencereden bakmışsın sen.

ADAM- (Korku ile kekeler) Bakmadım.

KADIN- ... Git otur oraya.

KADIN- (Tatlılıkla) Gazetelerini al eline!

KADIN- Başla okumağa.

Adam okumağa başlar. Kadın sevecenlikle onu gözler. (s. 177)

Adam ve Kadın'ın çocuk anne ilişkisi bağlamında Adam iki yönden denetlenir: pencereden bakması suç, gazete okuması ise bir

zorunluktur. Kısacası, Kadın kocasına muzırlık etmesin diye ders çalışmaya ya da kitap okumaya zorlanması gereken bir çocukmuş gibi davranır.

Memur - Müfettiş İlişkisi

Adam'ın emekli olmazdan önceki yaşamının otuz yılı iş yerinde defter tutmakla geçmiştir; hesapların doğru çıkması, açık verilmemesi yolunda harcanan çabanın anısı Adam'ın emeklilik günlerinde her gün korkuyla yeniden yaşadığı bir karabasana dönüşmüştür. Müfettiş korkusu oyunun her satırına sinmiş gibidir:

ADAM-.... tam otuz yıl, yirmi yaşından elli yaşına kadar kağıtların arasında yaşadım çıtır çıtır. Koca koca defterlerle sarardım soldum, kayıtlar düştüm, girişler çıkışlar arasında bağlantı kurdum ve hiç aksamadım. Ama kuduz bir köpek gibi de kovalandım. (s. 181-182)

ADAM- .Peki, müfettişler niçin peşimi bırakmıyor? Demek suçsuz olmak da yetmiyor, emekli olmak da yetmiyor. Ölünceye değin müfettişlerin soluğunu duyacaksın ensende. (s. 182)

Böylece memur - müfettiş ilişkisi içinde Adam, sürekli olarak, suç işlemiş olmanın korkusunu yaşar ve sürekli olarak müfettişlerin denetimi altında olduğunu sanır.

Hasta - Doktor İlişkisi

Adam bir yıldır nefes darlığı çekmektedir; bu nedenle de sürekli bir doktor denetimi altındadır:

KADIN- Doktor diyor ki.... Bir şeyi yok belki diyor, ama belli de olmaz diyor, dinlensin diyor, boyuna dinlensin. Hiç korkmasın dinlenmekten. Ama evi satılığa çıkardığımız için bir türlü dinlenemiyoruz. O yüzden doktora söylemedik evi satacağımızı. Oysa deniz kıyısına gidin diyen de doktor... (s. 198)

Doktor da böylece Adam'ın özgürce davranabilmesini engelleyen,

verdiği öğütlerin dışına çıkmanın suç sayıldığı bir kişidir; doktordan korkulduğu için birtakım gerçekler saklanmaktadır ondan? Hasta doktor ilişkisinde doktorun acımasız etkinliğinin bir örneği oyunda Tellal - Müşteri - Adam arasında geçen bir sahnede yansıtılır:

MÜŞTERİ- Ayağa kalk... Nefes al! (Adam nefes verir)

MÜŞTERİ- Nefes ver!

(Adam nefes verir)

MÜŞTERİ- Daha derin al... Daha... daha.. daha... Şimdi boşalt.. Birden boşalt canım... Şimdi bir daha... Nefes al! al.. al.. al... Tut biraz havayı ciğerlerinde... Şimdi boşaltmaya başla! (Adam birden soluk verir.) Canım birden değil... Ne kafasız adamsın sen... Azar azar... Baştan başla!.. Al.. al... al... Doldu mu ciğerlerin... Şimdi ağır ağır boşalt... Boşalt.. boşalt... boşalt... (s. 206-207)

Mal Sahibi - Müşteri / Tellal İlişkisi

Adam evini almak için gelen komisyoncu ve müşterilerle de "korku"dan kaynaklanan bir ilişki içindedir; çünkü alacağı eve ilişkin tam ayrıntıları bilmek isteyen müşteriler ve onlara yardım eden komisyoncular bir anlamda Adam'ın geçmişini kurcalamaktadır; ve yıllardır o evde olan biten tüm acı olaylar, kısacası Adam ve Kadın'ın tüm yaşamı işlenmiş bir suç olarak görülmekte ve Adam bu nedenle sorguya çekilmektedir:

TELLAL- Demek mutlu olmak için bu evi satıp başka bir ev almak istiyorsunuz, öyle mi? (Heyecanla Müşteri'ye bakar.) (s. 209)

TELLAL- (Müşteri'ye) Anahtar kaybolmuş. (Müşteri defterine yazar...) ... (s. 217)

MÜŞTERİ- Bir evi satıp başka bir eve geçmekle kimse kurtalamaz. (s. 222)

Tutsak - Zindancı İlişkisi

Her dört ilişki içinde de Adam tutsak, ötekiler ise ona sürekli olarak işkence eden zindancıdır; ve Adam oyun boyunca -pencereden dışarıyı gözetlemesinden işlemediği suçları "itiraf" etmesine dek belirli bir "suç" bağlamında "ihbar" edilmiş olmanın, birtakım kişilerce gözetleniyor olmanın ve sorguya çekilecek olmanın tedirginliğini yaşar. Müşteri ve Tellal oyundaki yüzeysel işlevleri yanında, Adam'ı yaşamı boyunca başına gelen herşeyden dolayı yargılayan sorgucu ve işkenceci işlevi de taşırlar:

TELLAL- (Hızla yerinden kalkar, somyenin arkasına geçer, bacaklarını açar, kollarını göğsünde kavuşturur öylece durur.) Niçin bugüne kadar bekledin?

ADAM- Korkuyordum.

TELLAL- Neden korkuyordun onu söyle!

ADAM- İnsanlardan efendim.

MÜŞTERİ- İtirafların açık seçik olmalı, anlıyor musun?

ADAM- Herşeyi kabul ediyorum.

TELLAL- İtiraf etmekle kurtulabileceğini mi sanıyorsun?

ADAM- Kurtulmak için itiraf etmiyorum.

MÜŞTERİ- Peki ne için hain?

ADAM- Kurtulmanın ne olduğunu bilmiyorum.

TELLAL- Bilmiyorsun ha? Ya pencereden bakmayı? Pencereden bakmayı da bilmiyor musun?

ADAM- Pencereden değil, perdenin arasından sadece.

MÜŞTERİ- Günde kaç kez bakıyordun? Çabuk söyle!

TELLAL- Kaç saat uyuyorsun?

MÜŞTERİ- İştihan iyi midir?

MÜŞTERİ- Kendini öldürmeye kalktın mı hiç?

MÜŞTERİ- Peki; neden savunmuyorsun kendini?

ADAM- Çünkü itiraf ettim.

MÜŞTERİ- Teslim oluyor musun?

ADAM- Oluyorum. (Sevinçlidir.)

MÜŞTERİ- Ayağa kalk! (Adam ayağa kalkar) Nefes al!

MÜŞTERİ- Nefes ver!

MÜŞTERİ- Bugünlük yeter. (s. 200-207)

Yedi sayfa uzunluğundaki bu sorgulama işlemi Adam'ın pencereden bakmaktan nefes darlığı çekmesine dek tüm suçlarını ve bu suçlara ilişkin olarak duyduğu tüm korkuyu dile getiren ve korkularından kurtulmak için her gün yaşadığı "itiraf etme" sürecini yansıtır; salt işkenceden kurtulmak için, işlenen suçun ne olduğu bile bilmeden yapılan bir "itiraf"tır Adam'ın; işkencecilerin "bugünlük yeter" demesinden de anlaşılacağı gibi her gün sürecektir sorgulama işlemi.

Adam'ın tutsak, tüm öteki kişilerin de zindancı olduğu bu ilişki içinde *denetleyenler* ve araştırdıkları *suçlar* birbirine karışmıştır ve birbirinin yerine geçmektedir; duyulan korku ise "denetleyen" konumundaki kişilerin tümüne yöneliktir. Adam'ın oyun boyunca bir yanını oluşturduğu ve birer anlambirimcik işlevi gören bu ikili ilişkiler ilk anlambirimi belirler:

K i ş i l e r	
Tutsak	Zindancı
Denetlenen	Denetleyenler
Adam	Ötekiler
Çocuk	Anne (Kadın)
Memur	Müfettiş
Hasta	Doktor
Mal Sahibi	Müşteri - Tellal

Adam'ın tüm sorunu yaşam boyu denetlenmiş, sorguya çekilmiş ve suçlandırılmış olmanın bunalımında odaklaşır;

ADAM- Peki, müfettişler niçin peşimi bırakmıyor? Demek suçsuz olmak da yetmiyor, emekli olmak da yetmiyor. Ölünceye değin müfettişlerin soluğunu duyacaksın ensende. Titriyeceksin, üşüyeceksin, ürpereceksin, çenelerin birbirine vuracak. Ama sinirlenmeyeceksin, sarsılmayacaksın. Müfettişlerle bir arada yaşamayı öğreneceksin. (s. 182)

Bu yaşam boyu sürmüş karabasan ortamında Adam'ın gitgide daralan bir uzam içinde bunaldığı görülmektedir. Bu daralma önce Adam ve Kadın'ın dış çevreyle ilişkileri olduğu, geniş bir uzam içinde hareket ettikleri dönemlerde başlar:

KADIN- Hep mutlu olduk biz... İnsanların arasına katılırdık... Trenlere binerdik, kalabalık trenlere. Parklara gi-

derdik... Tiyatroyu ne çok severdik... At yarışlarına götürürdün beni...

ADAM- (Tırnaklarını yemeğe başlar) Dişimi sıkıyordum. Ama çevremdeki halka daralıyordu gitgide. (s. 195)

Çok geniş uzamlar içindeyken duyulan bu daralma "ev" uzamında da sürmektedir; bir yandan iş yaşamının geçmiş baskıları uykularda bile yaşanır:

ADAM- Gece yarısı uyanıverirsiniz... Bakarsınız ki, bütün daire arkadaşları dolmuş içeri. Ellerinde koca koca defterler. Defterleri yere koyup açarlar, birbirlerinin üstüne çıkarak, sırtına basarak başlarlar bağırıp çağırmağa: 'Bu senin yazın', 'Hayır, benim yazım değil.' Öyle bir tartışma başlar ki konukseverliği unutup tümünü kovmak gelir içinizden... (s. 215)

öte yandan evin içinde yıllardır yaşanmış olan acı olayların anıları tikiş tikiş doldurur odaları:

ADAM- ... Evet, bir kale gibidir.

KADIN- Bir kuş yuvasıdır.

ADAM- Kalabalık, ama ne kalabalık, koca evde oturacak yer bulamam. (s. 214-215)

ADAM- Biz cenazelerimizi hep içerde tutmuşuzdur. Bu yüzden daraldıkça daralıyor koca ev... (s. 216)

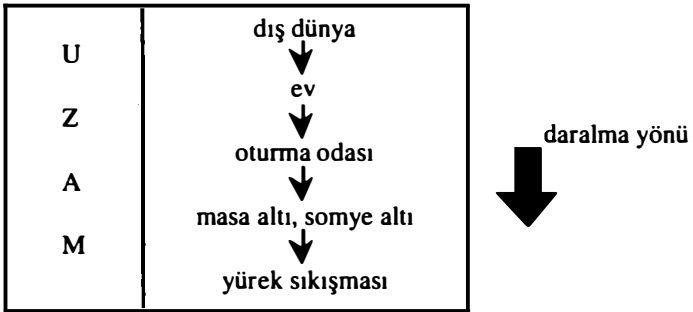
Adam, "müfettiş" korkusu içinde "masa altı", "somye altı" gibi çok dar uzamlara da sıkıştırmaktadır kendini:

ADAM- Kapiya dayandilar sonunda, anlamıyor musun? Ben kaçtıkça arkamı bırakmıyorlar, kovalıyorlar beni. Rica ederim, yalvarırım, ya kapıyı açma, ya da saklanacak bir yer göster bana... (s. 196-197)

Yıllar boyu süregelen bu daralma duygusu Adam'ın yüreğinin sıkışması biçiminde de somutlanmaktadır.

Adam'ın suçluluk duygusu ve denetlenme korkusunu uzam içinde sıraladığımız anlambirinciklerle dile getiren daralma olgusu oyunun ikinci anlambirimini oluşturur:

ANLAMBİRİM II



Adam'ın kendini ipe asma girişimiyle ise daralmanın son noktasına varılır; daralmanın son noktasına kendi eliyle varmaya çalışması Adam'ın müfettişlerden kurtuluşu ancak ölümden bulabileceğine inandığını gösterir.

Ne var ki bir raslantı sonucu Adam'ın kendini asma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Geriye kalan ikinci kurtuluş yolu ise, karı kocanın içinde oturdukları evi tüm geçmişleriyle birlikte satıp uzaklarda, deniz kıyısında bir ev almak ve yaşamlarının gerisini orada sürdürmektir:

KADIN- *Biz bu evi satıp yeni bir ev alacağız deniz kıyısında...*

KADIN- *Müşteriler de tellallar da burada kalacak merak etme.*

ADAM- *... Ya onlar da bizimle gelmeğe kalkarlarsa sevgilim?*

ADAM- *Demek onları burada bırakacağız.*

ADAM- *Burada bırakacağız... Kendi başlarına kalacaklar. Ne güzel! Evimizi onlara satınca bağlanacaklar buraya, arkamızdan baka kalacaklar. Ne güzel! (s. 183)*

KADIN- *Önünde yemyeşil bir bahçe var evin, ta deniz kıyısına kadar uzanıyor... Evden yirmi metre var yok kıyıya... (s. 13)*

ADAM- *Nedir ki yirmi metre? Bir koşuverdik mi, oldu bitti demektir. Ondan sonra tam bir yalnızlık artık. (Gözlerini kapar.) Tanrım, tam bir yalnızlık. (s. 194)*

Deniz kıyısındaki ev düşü, adamı, tüm yaşamı boyunca bunaltan kalabalıktan (toplumun ve insanların denetiminden), yalnızlığa (dene-timsizliğe) ve uzamda daralmanın en son noktasının yaşandığı bir geçmişten adım adım (önce deniz kıyısındaki ev, sonra bahçe, sonra kıyı) sonsuza dek (deniz) genişleyen bir uzamda yaşanacak bir gele-ceğe geçişi muştular yaşlılığın eşliğindeki karı kocaya. Böylece yeni bir zaman uzam ilişkisi içinde yeni anlam boyutları kazanır karı kocanın yaşamı:

Zaman	Geçmiş	Şimdi (oyun süresi)	Gelecek
Uzam	Evi de içine alar yaşanan çevre Darlık	Ev Darlık/Genişlik	Deniz kıyısındaki ev Genişlik
Konur	Kalabalık	Yalnızlık içinde kalabalık	Yalnızlık
Eylem	Kovalanış	Yakalanış/kaçış	Kurtuluş

Görüldüğü gibi, karı kocanın geçmişiyle geleceği arasında bir eşik oluşturan oyun süresi içinde ele alındığında "ev", ortasında yer aldığı iki uzamla da ortak özellikleri olan bir "ara uzam" niteliği taşır. Bu ara uzamda yalnızlık içinde kalabalık korkusu yaşanır; yalnızlığa kesin geçiş evin satılmasına bağlıdır; daralmanın son noktasından sonsuz genişliğe geçiş de öyle; karı koca evi satmazlarsa geçmişlerinde kendilerini kovalayanların sonsuza dek tutsağı olacaklar, satarlarsa geçmişi bırakıp geleceğe (kurtuluşa) ulaşabileceklerdir. Oyun karı kocanın yaşadığı bir karar aşamasını dile getirir; bir ara zamanda ve ara uzamda, bir karar aşamasının dramını yaşarlar oyun boyunca. Gerçekten tüm geçmişi (evi) kafalarından çıkarmayı istemekte midirler? Adam'ın belleğinin zayıflamasına karşı Kadın'ın yönelttiği uyarılar en azından Kadın'ın geçmişin unutulmasından yana olmadığını gösterir:

KADIN- Bak, bu hiç hoşuma gitmedi. Belleğin zayıflarsa ne yaparız? Yeni bir yaşama hazırlanıyoruz Geçmişi unutursak nasıl başarırız bunu? (s. 180)

Kadın, evde o güne dek yaşananları teker teker dile getirmekten yorulur; ve eve gelen her müşteri ve komisyoncuya iç dökercesine anlatır tüm anıları:

KADIN- ... Daha hiç bir şey anlatmadım onlara.

ADAM- ... Neyi anlatacaktın?

KADIN- ... Bu evde geçirdiğimiz yılları (s. 188)

Adam ise evle birlikte tüm geçmişin de elden çıkarılmasından yanadır:

ADAM- ama artık satıyoruz. Böylece, bütün anılarıyla. Deniz kıyısında bir ev alıyoruz, anlıyor musunuz? Hiç birini götürmeyeceğiz oraya... (s. 218)

Deniz kıyısındaki evin alınmasını ve bu evin tüm anılarıyla yokolmasını ister:

ADAM- Orada herşey yeniden başlayacak, buna inanıyoruz. Böylece bu ev büsbütün yok olacak... (s. 211)

Buna karşın ikisi de evin değerini bilecek, anılarını koruyacak bir alıcı isterler:

KADIN- Bilmem ki... İstiyoruz. Ama elbet iyi bir alıcı bulursak. Namuslu, evimize iyi bakacak bir müşteri... Evinizi satın alıyorlar, bir de bakıyorsunuz, başkasına satmışlar. Güvenilmiyor.

KADIN- Değil mi efendim? Ya da yıkıp yerine yenisini yapıyorlar.

KADIN- Dahası var, kiraya veriyorlar efendim.

ADAM- Gerçi bir gidince toptan gideceğiz, ama insanın gene de aklı takılıyor. Burada kalacaklar mı, kalmayacaklar mı?

KADIN- Evet, gene de akli takılıyor. Oysa biz istiyoruz ki, gözümüz arkada kalsın, gittiğimiz evde içimiz rahat olsun, mutluluğumuzun tadını hiç bir şey bozmasın. (s. 209)

Eve ilişkin tüm bu çelişik yaklaşımlar Kadın'la Adam'ın bir karar aşamasına ulaşamadıklarını göstermekte ve evin öyküsü durmadan yinelenerek anlatılmaktadır; geçen yılların ve zayıflayan belleğin karma-karışık etmesiyle *birbirinin yerine geçebilecek denli birbirine benze-miş* bir sürü sıradan olayı içerir bu öykü; tıpkı Adam'ın her gün gazetede okuduğu, "hep aynı" olan ve durmadan sürüp gidecek olan doğum, evlenme, kaza, ölüm haberleri gibi:

KADIN- Sonra ne nişanlar ne düğünler oldu bu evde... Kızı yukarı kattan omuzlarda indirdilerdi aşağı. Saçları bukle bukle, küçük tombul bir kız... O kadar sakın o kadar mağrurdu ki, olanın bitenin farkında değil gibi duruyordu. Gözleri kapalı... Kalabalık bunu görünce donat kaldı. Hiç unutmam. Bu nişanı düşünmek günlerce, aylarca, yıllarca sürdü. Hâlâ da sürer. Değil mi sevgilim? (s. 218)

Adam'la Kadın'ın küçük kızlarının öldüğü gündür anısı sürekli yaşatılan. (Adam evden hiç cenaze çıkmadığını çünkü cenazelerini evde sakladıklarını söyler.) Ölümünden sonra küçük kızın yukarı kat-taki odası -bir süre sonra yitirilen- ikiye katlanır bir anahtarla kilitlen-miş ve bu acı olay yaşam döngüsü içinde zamanla bir nişan, bir düğün şöleni öyküsüne dönüşmüştür; tıpkı birbirine ikiz gibi benzeyen Müşteri ve Tellal'ın

ADAM- Tamam, tamam, müşteri. İkisi de birbirine benziyor da...

KADIN- Çok benziyorlar ikiz gibi.

ADAM- İkiz gibi. (s. 192)

oyun içinde doktora, müfettişlere, sorguculara dönüştüğü gibi... Kadın'ın elini kesmesi olayı Adam'ın yürek sıkışmasıyla eşanlam kazanmakta

ADAM- Darılma ama sevgilim, dikkat etmemişsindir de ondan. Ben de dikkat etmediğim için bak, yüreğim sıkılıyor. Parmağına da dikkat etmeli insan, yüreğine de. Öyle değil mi? Bıçaklara ve insanlara. (s. 179)

bıçaklar nasıl parmaklara saplanıyorsa insanlar da bıçak gibi, yüreklere saplanmaktadır; çayın yerini kahve

KADIN- (Elinde tepsi, tepsinin üstünde çay takımları) Size kahve yapacaktım, ama bitmiş kahvem... (s. 207)

ev için yakılan şen bir türkünün

KADIN- Ah ne günler yaşadık, ne güzel günler! Bu evde bir gün oturayım, ölmeye razıyım diyenler mi istersiniz, ev için türkü yakanlar mı! Onlar dışarda söylerken, biz de içerden katılırdık... (Melodi ile söyler.)

Bir gemi gider yelkenli

Evim yuvam nerde benim? (s. 212)

yerini, çığlık çığlık yakılan bir ağıt alır:

ADAM- Sonra hiç cenaze çıkmamıştır bu evden. (Kadın'a) Öyle değil mi sevgilim?

KADIN- (Bağıra bağıra) Evet, hiç çıkmamıştır, çıkmamıştır, çıkmamıştır. Hele çocuk cenazesi hiç...

ADAM- Odalarından birinin bir köşesinde, bir pencere önünde, bir kapı aralığında, bir merdiven basamağında gözyaşı dökülmemiştir hiç.

KADIN- Hiç.

ADAM- Duvar saati dokuzu vurdu diye boğazınıza hıçkırık takılmaz. (Kadın'a bar bar bağırarak) Öyle değil mi?

KADIN- (Gözyaşlarını Adam'a göstermemeğe çalışarak) Evet sevgilim, sakın ol! (s. 216)

Böylece tüm oyun boyunca olaylar ve insanlar *birbirinin yerine geçmekte*, birine gösterilen tepkiyi bir başkası almakta, birinin etkinliği bir başkasının etkinliği oluvmektedir. Kısacası olayları, kişileri artık birbirine karışmış tüm bir yaşamdır evin öyküsü; suçsuz yaşamış olmasına karşın, insanın bir türlü temize çıkamadığı, hep suçlu görüldüğü, işlenmeyen suçların durmadan "itiraf" edildiği bir yaşam.

Elde olmadan yapılan bu itiraflar Müşteri ve Tellal'ı kuşkulandırmaktadır:

MÜŞTERİ- Ben kuşkucu değilim, fakat müşterileri de tellal-ları da elekten geçiren bir ev sahibine şunu sormadan edemem: Bize bu evin yaşantısını da satmakta ne gibi bir çıkarınız var? Belki de ben kupkuru bir ev almak istiyorum? Nişanlarınızı, düğünlerinizi, sırtı gümüş gibi parlayan anahtarlarınızı, yeni yürümeye başlayan bebeklerinizi alın, yeni evinize götürün efendim... (s. 221)

Sorgu, kovalamaca, denetleme sürüp gitmektedir; çünkü insanlar ve evler durmadan ele vermektedirler kendilerini. Gazetede satılık ilânı olamayan bir evin satılacağını herkes anlamakta

KADIN- Oysa biz gazeteye ilân vermedikti. Belki başkası vermiştir. Evi satmak istediğimizi bilen biri. Olur ya! Ben artık hiç bir şeye şaşmıyorum bu dünyada. Demin sizi bahçe duvarının dibinde görünce... müşteri geldi dedim.

TELLAL- Demin baktınız mı pencereden?

KADIN- Hayır bakmadık. Ama insan bakmadan da anlıyor dışarda bekleyenler olduğunu. Nitekim siz de, siz de tıpkı böyle anlamışsınızdır bizim bu evi satmak istediğimizi, değil mi? İnsan bir şeyi çok düşünürse, bu düşünce gazete ilânı gibi yayılıyor. Herkes haber alıyor hemen... (s. 199)

ve evler sakladıkları tüm gizi açıklamaktadırlar:

MÜŞTERİ- Evet bir ev, içinde sakladıklarını dışına vurur... evlerin de, insanlarınki gibi anlatımlı suratları vardır, ruhlarını yaşantılarını yansıtan. Ben bir ev satın almağa kalkınca her şeyden önce, bu suratları okumasını bilen bir komisyoncu bulurum... Söz gelişi, içinde cinayet işlenmiş olan ev, içinde bir hırsızın bir suçlunun, görevini kötüye kullanmış birinin barındığı ev, bunu size fısıldar gibidir... Ben, satıldıktan sonra, içinde geçmiş olanları açıklayan evler gördüm. Ben, satılırken bar bar bağırان, kanıtlar yok ediliyor diye çevreyi uyaran evler gördüm; ben öyle evler gördüm ki, koğuşturmayı kendi başına yapar, iddianameyi hazırlar, suçluyu elinden tutup adalete teslim eder. (s. 219)- 220)

Taşınılan tüm yeni evler de soruşturma ve denetimden kurtulamamaktadır; çıkış yolu yoktur kısacası:

MÜŞTERİ- ... Bir evi satıp başka bir eve geçmekle kimse kurtulamaz.

ADAM- Duydun mu sevgilim? Ne diyor duydun mu? Kimse kurtulamazmış... Ben de öyle demiyor muydum? (s. 222)

Geriye umutsuzca yapışılan ve yaşandığı sürece sürdürülecek zavallı bir düş kalmıştır yalnızca:

KADIN- ... Bak görürsün, yeni evimize gidince hiç bir şikayetin kalmayacak. Orada her şeye yeniden başlayacağız. Çiçekler,

sebzeler yetiştireceğiz bahçede. İstersen tavuk da besleriz sevgilim. Buradaki gibi hep evin içinde geçirmezsin vaktini. Bahçeye çıkarsın, dolaşırsın. İstersen deniz kıyısına inersin. Yirmi metre... Ne olacak! Yormaz ki seni. Deniz kıyısına indin mi, oh, yüreğin hafifler, neşelenirsin...(s. 225)

Kadın ve Adam'ın, değişmeyen zaman ve uzamda herşeyin durmadan bir başka şeyle yer değiştirerek yinelandığı yaşama süreci içindeki konumu oyunun dördüncü anlambirimini oluşturur:

ANLAMBİRİM IV

Zaman	Geçmiş	Şimdi (oyun süreci)	Gelecek
Uzam	Evi de içine alan yaşanan çevre	Ev	Deniz kıyısındaki ev
Yaşama süreci	Mutsuzluk	Mutsuzluk/Umut	Umut

Oyun içinde yer alan, yürek sıkışması, iş yaşamının ve aile yaşamının anılarının canlanması, müşteri ve komisyoncu beklenmesi, müşteri ve komisyoncuyla yapılan pazarlıkların olumsuz sonuçlanması, her gün gazetelerin okunması, her gün ev işi, yemek yapılması gibi olayların yıllardır yineleniyor olması ve oyun ötesinde de yinelenecek olduğunun bilinmesi, yaşlılığın eşliğindeki karı kocanın sürekli bir "şimdi" de donup kaldığını göstermektedir; ne geçmişin yaşantı birikimine yeni katkılar yapılmakta ne de geleceğe doğru bir adım atılabilmektedir. Kısacası zaman akışı içinde yaşanmamaktadır artık. Geriye kalan yıllar boyu oynanan tek düze bir gündelik yaşama oyunu ve bu "oyun" un kurallarına göre sürdürülen -her gün yinelene yinelene anlam üretme gücünü yitirmiş- kalıplaşmış iletişim biçimidir.

O-yundaki tüm söyleşimlerde dile gelen "saçma", geçmişin (mutsuzluk) ve geleceğin (umut) "şimdi" de yer alan gündelik, kalıplaşmış konuşma düzeni içinde içiçe geçmiş olarak yansımalarından başka bir şey değildir.

Müfettişler'i noktalayan son konuşma parçası oyunun tümünde yansıyan söyleşim biçimi aracılığıyla, karı kocanın geçmiş ve gelecek arasında tutsak kalmışlığının özündeki gerçeği dile getirerek oyunu tüm anlamına ulaştırır:

ADAM- ... O evi satmayacağız artık, değil mi?

KADIN- Hayır, satmayacağız.

ADAM- Ölünceye kadar oturacağız orda.

KADIN- Evet, ölünceye kadar.

ADAM- Mutluluk içinde.

KADIN- Hiç tatmadığımız mutluluk.

ADAM- Belki kızımız da gelir.

KADIN- Gelir belki.

ADAM- Kaç yaşında bizim kızımız?

KADIN- Çok genç daha.

ADAM- Bu evden hiç bir şey götürmeyecekmişiz oraya?

KADIN- Hiç bir şey.

ADAM- Hiç bir anımızı.

KADIN- Hiç bir anımızı.

ADAM- Müşteriler, telallar da gelmeyecek kapımıza değil mi?

KADIN- Gelemeyecek sevgilim.

ADAM- Bizi kimse tanımayacak mı?

KADIN- Tanımayacak.

ADAM- (Göğsünü tutarak bir süre durur. Sonra Kadın'ın yüzüne dikkatle bakarak) Ya biz? Biz de tanımayacak mıyız kendimizi? (s. 226)

Kendisini de tümünden değiştiremediği, salt yaşamış olmanın zorunlu kıldığı iç hesaplaşmada kendisini temize çıkaramadığı sürece hep geçmiş ve gelecek arasında tutsak kalacak, aradığı dinginliğe kavuşamayacaktır Adam; çünkü herşeyden önce kendi kendisinin zindancısı ve tutsağıdır:

ANLAMBİRİM V

"Şimdi" de donup kalmış yaşama süreci	
Tutsak (zindancı)	Zindancı
A	Adam
D	Kadın
A	Müfettişler
M	Doktor
	Müşteri - Tellal

Oyun boyunca, yüreğinin sıkışmasıyla ya da nefesinin daralmasıyla kendi bedeni içinde -ve daralmanın son noktasında- yaşadığı hesaplaşma, Adam'ın kendi kendisinin tutsağı ve zindancısı olma durumunun somut görüntüsüdür.

TOPLU DEĞERLENDİRME

Melih Cevdet Anday'ın, yapısalcı yaklaşımla çözümlemeyi denediğimiz altı oyununun yapısalcı açıdan toplu bir değerlendirmesi yapıldığında, oyunları oluşturan içeriğe ve biçime ilişkin öğelerin, yazarın benimsediği belirli yazma ilkelerinden yola çıkılarak değerlendirildiği görülmektedir.

Oyunların yüzeysel yapısını (göstereni) yazarın her oyun için çerçeve olarak belirlediği *durum* ve oyun boyunca yansıyan *söyleşim düzeni* oluşturmaktadır. Oyunların derin yapısına (gösterilene) ulaşmak için ise oyunlardaki *zaman*, *uzam*, *ilişki* ve *eylem* boyutlarının değerlendirilmesi gerekmektedir. Melih Cevdet Anday tiyatrosunun kendine özgü devinimi ise anlatım (biçim) ve anlam (içerik) boyutlarının eşzamanlı olarak değerlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

YÜZEYSEL YAPI

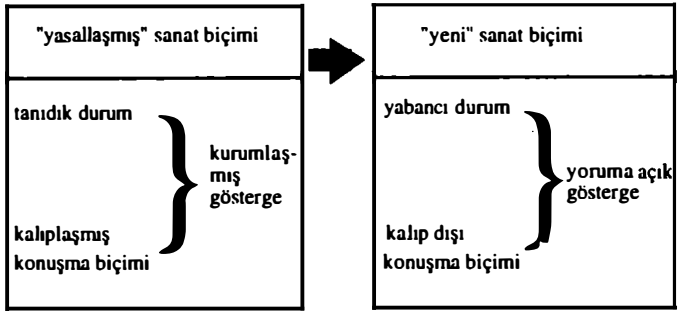
Anday, oyunlarını biçimlendirirken yazın, sinema ve tiyatro geleneği içinde pek çok kez kullanılmış, okura ve izleyiciye çok tanıdık gelen durumlardan ve kalıplaşmış söyleşim biçimlerinden yola çıkar. *İçerdekiler*'de yer alan sorgu işlemi, *Mikado'nun Çöpleri*'ndeki rastlantıların bir araya getirdiği yalnız kadın ve erkek örgesi, *Yarın Başka Koruda*'ki pansiyon oturma odası ve *Ölümler Konuşmak İsterler*'deki yolculuk ortamı içinde oluşan ilişkiler, *Müfettişler*'deki yaşlı karı koca ilişkisi, *Dikkat Köpek Var*'daki zengin evin kızına tutulan yoksul genç örgesi yazın, sinema ve tiyatro geleneği içinde okura ve izleyiciye yinelenen yinelenen benimsetilmiş, bir anlamda *kalıplaşmış* durumları yansıtır. Bu tanıdık durumlarda kişiler arasında oluşan söyleşimler de bir anlamda kalıplaşmıştır.

Kalıplaşmış, kurumlaşmış durumlar ve söyleşim biçimleri okur ya da izleyende *yerleşmiş* birtakım *beklentiler* de oluşturmuştur. Bir

sorgu işleminin, zanlının suçsuzluğunu kanıtlamasıyla sonuçlanması, bir gece yarısı rastlantı sonucu bir çatı altında bir araya gelen yalnız bir erkekle kadın arasında bir aşk ilişkisinin kurulması, pansiyon oturma odası ya da yolculuk ortamında bir araya gelen birbirine yabancı kişiler arasında acı, tatlı serüvenlere dönüşen ilişkilerin oluşması, yoksul gencin sevdiği genç kıızı elde etmek için acılara katlanması, yaşlı bir karı kocanın söyleşiminin dokunaklı bir yaşam öyküsüne dönüşmesi beklenir genellikle. Bu durumları dile getiren söyleşim düzeni içinde bir sözü hangi sözün izleyeceği bile bilinir; Rus Biçimselcilerinin 1920'lerde kullandığı deyimle, "yasallaşmış" sanatsal biçimlerdir söz konusu olan.

Anday gerek çizdiği durumlarla gerekse biçimlendirdiği söyleşimlerle okuru bilinçli olarak "yasallaşmış" sanat biçimlerinin oluşturduğu beklentiler içine sokar; hemen ardından ise tanıdık durumun dışına beklenmedik bir biçimde çıkarak okur ya da izleyicinin tüm beklentilerini yıkar. Okurla yazar arasında ilginç bir savaşım başlamıştır böylece; okur izlediği durumu ve sözleri, yerleşmiş beklentileri doğrultusunda doğallaştırmaya çalışırsa, yazar onu durmadan beklenti dışı durumlara ve söyleşimlere çeker; yazarın, otomatik algılamayı kırmak, olayların ve nesnelerin ilk kez algılanıyormuşcasına algılanmasını sağlamak, Shklovsky'nin deyişiyle, "taşı daha çok taş kılmak" için bilinçli olarak uyguladığı bir "yabancılaştırma" eylemidir söz konusu olan; okuru ya da izleyiciyi zorlu bir algılama, düşünme, değerlendirme çabasına yöneltme yöntemi de denebilir buna. Okur, yasallaşmış sanat biçimleri karşısında duyduğu rahatlıktan yoksundur artık; ve Melih Cevdet Anday tiyatrosunun 'düşünsel ortamı içinde yeni bir deneyimle karşı karşıyadır.

Özet olarak, gerek oyunların çıkış noktasını oluşturan durumları gerekse bu durumları dile getiren söyleşimleri biçimlendirirken tanıdık gösterenlerden yola çıkar Anday; ancak oyun boyunca sunduğu gösterenler, doğal (beklenen) gösterilenlere değil, örtük (belirsiz) gösterilenlere ulaşmaktadır. Böylece Melih Cevdet Anday tiyatrosunun yüzeysel yapısı "kurumlaşmış" göstergelerin "yorumuna açık" göstergelere dönüştüğü bir söylem düzenini yansıtır:



DERİN YAPI

"Derin Anlam"a ise yazarın "zaman", "uzam" "ilişki" ve "anlam" boyutlarında oluşturduğu değişkenler aracılığıyla ulaşılır.

ZAMAN BOYUTU

Zaman, Melih Cevdet Anday tiyatrosunun iç devinimini oluşturan en önemli öğelerden biridir. Anday her oyununda zamansal boyutun belirli bir değişkenini kullanır. *İçerdekiler*'in belirleyici özelliği *zaman baskısıdır*; *Mikado'nun Çöpleri*, *askıya alınmış bir zaman* içinde geçer. *Yarın Başka Koruda*'da ise zamana ilişkin tüm belirlemelerin iç içe geçtiği bir *zaman ayrımsızlığı* söz konusudur. *Dikkat Köpek Var*, 'Dikkat Köpek Var' levhasının tersine çevrilme süreci içinde yaşanan *kısacık şimdiki zamanı* dile getirir. *Ölümler Konuşmak İsterler*, geçmiş *zamandan zaman dışına* geçişte yaşanan kısa bir *şimdiki zamanı* yansıtır. *Müfettişler*'in baş oyun kişileri ise sürekli bir *şimdide* tutsaktırlar.

Zaman boyutunun oyunlarda yansıyan tüm bu değişkenleri, kişiler adına belirleyiciliği olmayan *ara zamanlardır*; oyun boyunca zaman boyutu içinde yaşananlar oyun kişilerini belirli bir "son"a ulaştırmaz; geçmişte yaşanmış olanlar şimdi de yaşanmaktadır ve gelecekte de

yaşanacaktır. Bu nedenle de zaman kişinin gerçekliğinin belirleyicisi olamayacak denli belirsiz bir olgudur; böylece oyun öncesi ve oyun sonrası arasında uzun boylu bir ayırım yoktur.

UZAM BOYUTU

Anday'ın oyunlarının tümü oyun kişilerinin geçici olarak doldurdukları *ara uzamlarda* yer alır. Oyunların hiçbirinde uzam değişikliği görülmez. Komiser'in odası Tutuklu'nun ön sorgusunun yapıldığı, Erkek'in evi Kadın'ın bir gecelik konuk olduğu, pansiyonun oturma odası ve vapur, müşteriler ve yolcuların kısıtlı bir süre için doldurdukları uzamlardır. *Dikkat Köpek Var* bir evin kapısı önünde yer alır; *Müfettişler*'deki evin ise elden çıkarılması düşünülmektedir.

Bu ara uzamların iki yanında somut olarak ya da kişiler açısından "genişleyen ya da "daralan" iki ayrı dış uzam yer alır:

oyunlar	dar uzam	ara uzam	geniş uzam
İçerdekiler	içerisi	Komiser'in odası	dışarısı
Mik. Çöp	bitişik oda	oda	oda kapısının dışı
Y.B. Koruda	üst kat	oturma odası	koru
Dikkat K.V.	ev	kapı önü	yol
Ölümler K.İ.	yeraltı	vapur	yeryüzü
Müfettişler	evi de içine alan yaşanan çevre	oturma odası	deniz kıyısındaki ev

Bu dış uzamlardan, toplum düzeninin ikiyüzlülüğü, kişiyi kısıtlayıcı yasakları, dış dünyanın tehlikeleri, özgürlük, yaşam, ölüm, kalabalık ve yalnızlık taşınır içeri; dış uzamlardan gelen etki doğrultusunda kişilerin içinde yaşadığı ara uzamlar ya bir korunak, ya bir zindan ya da bir azap odası görünümü kazanır. Bu ara uzamlarda

yaşanan serüvenler kişilerin yaşamında hiçbir aşama belirlemezler. Kişiler, içinde sıkışıp kaldıkları ara uzamlarda, tıpkı zaman boyutu içinde de olduğu gibi, başlangıcı ve sonu olmayan bir süreci yaşarlar.

İLİŞKİ BOYUTU

Anday tüm oyun kişilerini cins isimlerle adlandırır; bu cins isimler kişileri cinsel açıdan, yaş bakımından, bir de uğraşları bağlamında tanımlar. Kısacası doğa ve toplum içindeki insandır Anday'ın oyun kişileri. Oysa oyunların tümünde kişilerin bireysel özelliklerini kanıtlama çabası içinde olduğu görülür. İçinde sıkışıp kaldıkları ara zamanda ve ara uzamda kişiler sürekli olarak kendi bireysel gerçeklerini kanıtlamak istercesine toplumla ve yaşamla hesaplaşırlar. Bu hesaplaşma kişilerin birbirinin *tutsağı* ve *zindancısı* olarak birbirlerini ve kendilerini yargılamalarıyla gerçekleşir. Herkesin karşılıklı ama tek başına konuştuğu genel bir iletişimsizlik ortamı egemendir tüm oyunlara. Bu ortamda kişiler kimi zaman sevgiyle sevgisizliğin içiçe geçtiği, kimi zaman sevecenliğin baskın geldiği, kimi zaman da düşmanca saldırıların oluştuğu bir çatışma ortamında boş yere bireysel gerçekliklerini kanıtlamaya çalışırlar kendilerine ve birbirlerine.

EYLEM BOYUTU

Kişilerin ara zamanda ve ara uzamda bireysel gerçekliklerini kanıtlamak yolunda kendileriyle ve birbirleriyle hesaplaşmalarının dile geldiği bu hep bir eşikte yaşama süreci içinde kişileri kesin bir son'a ulaştıracak herhangi bir olay ya da eylem de söz konusu değildir. Tam tersine, oyun boyunca belli bir somut gerçekliği olduğu varsayılan olay, eylem ve nesneler bile birbirlerinin yerine geçerler ya da biçim değiştirirler. *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri'nde* sevişmenin yerini konuşma alır. *Yarın Başka Koruda'da* bir ev başka bir evin, bir koru başka bir korunun, gelecek geçmişin, ölüm doğumun yerine geçer. *Dikkat Köpek Var'da* çanta paketle, Doktor köpekle, *Ölümler Konuşmak İsterler'de* taraklar, hanımelleriyle, hanımelleri bıyıklarla

yer değiştirir. *Müfettişler*'de ise Müşteri ve Tellâl, Adam'ın karabasanlarında yer alan tüm "müfettişler"e dönüşürler.

Zamanı ve uzamı kendi bireysel gerçekliğini kanıtlama yolunda denetim altına alamayan, ortaya somut bir eylem koyamayan Anday tiyatrosunun insanı, oyunlar boyunca değişik eksenler üstünde sürekli bir tedirginliğin ve bireyce bir direnişin serüveni yaşar. Bir yanda hem bireyi çarkları arasında ezip gerçekliğini yok edecek olan toplum ya da dış dünyanın güçlerine karşı söz düzeyinde ortaya konan direniş, hem de bu güçleri yok sayamamanın getirdiği tedirginlik söz konusudur. (*Mikado'nun Çöpleri, İçerdekiler, Dikkat Köpek Var*); öte yanda ise kısıtlı bir yaşam süresi sonunda gelecek ölüme ve yokolmaya karşı söz düzeyinde ortaya konan direniş dile gelir. (*Yarın Başka Koruda, Ölüler Konuşmak İsterler*).

Sonuç olarak Anday tiyatrosu, yaşadığı sınırlı süre içinde, bireysel varlığını iki ayrı yönden yok etmeye çalışan toplum ve ölüme karşı, denetleyemediği uzam ve zaman boyutları içinde ve tutsak ilişkilerde sıkışıp kalmış, eylemsiz, edilgen insanın *gerçekleştirebildiği tek somut eylem olan KONUşMA* yoluyla sürdürdüğü acıklı - gülünç bir kendi gerçekliğini kanıtlama çabasını dile getirir. Anday tiyatrosu bir anlamda insanın, denetleyemediği toplum yaşamıyla engelleyemediği ölüm arasında yaşadığı eşikte sürdürdüğü *konuşma eylemi* üstünedir:

ERKEK- ... Elimizden ancak konuşmak gelir o kadar.

(*Mikado'nun Çöpleri, s. 59*)

...

ADAM- ... Konuşmak oylanmaktan başka bir şey değildir.

(*Dikkat Köpek Var, s. 132*)

ORMAN BEKÇİSİ- Canı konuşmak istemiş. Konuşamadığı için bunalmış...

YAşLI ADAM- Yakalandı demek. Konuşmak isterken.

ORMAN BEKÇİSİ- Yakalandı ya... Astılar.

(*Yarın Başka Koruda, s. 67*)

*TUTUKLU- ... Yarım saatlik konuşma beni kendime getirdi....
(İçerdekiler, s. 71)*

*KADIN- ... Daha hiç bir şey anlatmadım onlara.
(Müfettişler, s. 188)*

*CENAZE MEMURU- Çünkü ölümler konuşmak isterler.
Alışkanlıkla..
(Ölümler Konuşmak İsterler, s. 170)*

NOTLAR

NOTLAR bölümünde Türkçeye çevireni belirtilmeyen alıntılar çalışmayı yapan tarafından İngilizceden çevrilmiştir.

1. Nusret Hızır, "Bilimde Bir Moda Görüş: Strüktüralizm", *Felsefe Yazıları*, s. 228.
2. Adnan Onart, "Yapısalcılık" *Türk Dili*, sayı 262, s. 235-6.
3. Bu çalışmanın kapsamına girmeyen alanlarda yapısalcı kuram ve uygulama çalışmaları yapmış en ünlü araştırmacılar arasında, psikanalizde, Freud'un yapısalcı yorumcusu J. Lacan, yaşambilimde Jacob, yaşambilim, ruhbilim ve mantık alanlarının (aralarında bağlantılar kurularak) ortak bir dille anlatılmasını öngören J. Piaget sayılabilir. Marksçı düşünür L. Althusser de, kimi yöntemsel yaklaşımların yapısalcı yorumcusu olarak nitelenmiştir. Oysa gerek düşünürün kendisi gerekse Marksçı kuram üstünde inceleme yapanlar yapısalcılıkla Marksçılığın bağdaşmadığını ortaya koymuşlardır.
4. Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, s.4.
5. Howard Gardner, *The Quest for Mind*, s. 10
6. Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 18
7. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 109.
8. N. Hızır, "Bilimde Bir Moda Görüş: Strüktüralizm", *Felsefe Yazıları*, s. 228.
9. Murat Belge, "Marksizm ve Yapısalcılık"; *Birikim*, sayı 28/29, s. 25.
10. H. Gardner, *The Quest for Mind*, s. 223.
11. A. Onart, "Yapısalcılık"; *Türk Dili*, sayı 262, s. 260.12.
12. Jean Piaget, *Structuralism*, s. 130.
13. F. Chatelet, "Yapısalcılık" (Çev. M. Rıfat), *Varlık*, sayı 806, s. 22.
14. Roland Barthes, "Science Versus Literature", *The Times Literary Supplement* (28 Eylül 1967), s. 897.
15. *Genel Dilbilim Dersleri I* (Çev. Berke Vardar)
16. Tahsin Yücel, "Yapısalcılık"; *Birikim*, sayı 28/29 , s. 31.
17. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 106.
18. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 27-28.

19. A. Onart, "Yapısalcılık", *Türk Dili*, sayı 262. s. 240.
20. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 29-38.
21. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 27.
22. T. Yücel, *Dil Devrimi*, s. 10.
23. A.g.y., aynı s.
24. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 21.
25. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, s. 8.
26. Örnekler, Özcan Başkan, *Linguistik Metodu*. s. 67.
27. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 12.
28. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*. s. 83.
29. Michael Lane, "The Structuralist Method", *Structuralism: A Reader*, s. 16.
30. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 125.
31. Stephen Ullmann, "Anlambilimi" (Çev. Ahmet Kocaman) *Türk Dili*, sayı 324, s. 360.
32. Örnek; Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim II*, s. 116.
33. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 61.
34. Hjelmslev ise yalnızca sözcükleri değil, sözcüklerin bölümlerini de birer gösterge olarak niteliyor. (Bkz. Louis Hjelmslev, *Language; An Introduction*, s. 32) Söz gelimi "Ahmet'in babası" tamlamasındaki -in eki bir gösterge niteliği taşımaktadır.
35. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 105.
36. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 36-37.
37. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, s.7.
38. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 128.
39. Saussure ise "simge" kavramının tümüyle nedensiz olmadığını belirtmiştir: "adaletin simgesi terazidir, araba olamaz." (Bkz. *Genel Dilbilim Dersleri I*, s. 63.)
40. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 16.
41. A.g.y., s. 18.
42. Süheyla Bayrav, "Anlatı Grameri"; *Hacettepe Üniv. Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, sayı 1, s. 60.
43. Günlük yaşamla ilgili gösterge dizgeleri için bkz.

- 1) R. Barthes, *Mythologies* (Çev. Anette Lavers) (Paladen 1975)
- 2) R. Barthes, "Ne O Ne O Eleştirisi" ve "Sabunlar ve Deterjanlar" (Çev. Mustafa Irgat), *Birikim*, sayı 13, Mart 1976, s. 38-41.
44. *Systeme de la Mode* (Paris: Seuil, 1967)
45. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 147.
46. R. Barthes, *Critical Essays*, (Çev. R. Howard) s. 205-6.
47. Pierre Guiraud, *Semiology*, (Çev. George Gross) s. 25-7.
48. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 6
49. S. Ullmann, "Anlambilimi", *Türk Dili*, sayı 324, s. 359.
50. Prag, Kopenhag ve Amerikan Okullarına ilişkin bilgilerin özetlendiği kaynak; Özcan Başkan, *Linguistik Metodu*, s. 71-78.
51. D. Aksan, *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim) II*, s. 133.
52. A.g.y., s. 134.
53. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 9-10
54. D. Aksan, *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim) II*, s. 136.
55. A.g.y., s. 137.
56. Jacobs-Rosenbaum, *Transformations, Style and Meaning*, s. 40.
57. M. Lâne, "The Structuralist Method", *Structuralism; A Reader*, s. 28.
58. J. Piaget, *Structuralism*, s. 6-16.
59. A. Onart, "Yapısalcılık", *Türk Dili*, sayı 262, s. 234.
60. Bu çeşit bir eleştiri yaklaşımı, Rus biçimselciliğinden bağımsız olarak 1930'lar, 40'lar ve 50'lerde İngiltere ve A.B.D.'de oluştu ve gelişti. Önde gelen eleştirmenleri arasında I.A.Richards, Cleanth Brooks ve William Empson'u sayabileceğimiz ve "Yeni Eleştiri" adı verilen bu akım yazınsal sanatı kendi kendine yeterli ve açıklaması için yazarın yaşam öyküsüne ya da toplumsal, tarihsel, ruhbilimsel başka kaynaklara başvurulması gerekmeyen bir bütün olarak görüyordu. İngiliz-Amerikan "Yeni Eleştirisi" yazın yapısının, yazarının ve okurunun somut "gerçek dünyası"nın da dışında kalan, tüm birikimlerden arınmış bir algılama gerektiren, yalnızca kendi verdiği izlenimlere açık soyut bir varlık olarak ele alınmasını öngörüyordu. (T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 154)
61. Boris Eichenbaum, "The Theory of the Formal Method", *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon - M. J. Reis) s. 105-6
62. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 43.

63. E. Wasielok, "Introduction", *The New Criticism in France* (Yaz. Sergei Doubrovsky, Çev. Coltman), s. 22.
64. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 91.
65. E. Wasielok, "Introduction", *The New Criticism in France* s, 20-21.
66. Bu noktada, Brecht'in "yadırgatma" kavramının Rus biçimselcilerince önsendiği görülmektedir.
67. Viktor Shklovsky, "Art as Technique" ve "Sterne's Tristram Shandy", *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon-Marion J. Reis) s. 3-57.
68. B. Eichenbaum, "The Theory of the 'Formal Method'", a.g.y., s. 112.
69. A.g.y., s. 116.
70. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 79-80.
71. B. Tomashevsky, "Thematics", *Russian Formalist Criticism* s. 67.
72. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*. s. 72.
73. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 101.
74. Frantisek Déak, "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", *The Drama Review*, sayı 72, s. 84.
75. T. Yücel, "Yapısalcılık", *Birikim*, sayı 28/29, s. 32.
76. Jakobson'un bu yöndeki çalışmaları için bkz. (*Selected Writings* (4. Cilt); Hague: Mouton, 1962- .
77. Sözlü iletişim kuramı üstüne ayrıntılı bilgi için bkz. R. Jakobson, "Linguistics and Poetics"; *Style in Language* (Der. T. Sebeok), s.350-377.
78. Bu konuda geniş bilgi ve örnekler için bkz. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 55-74.
79. 'Deyim Aktarması' ve 'Ad Aktarması' terimleri Doğan Aksan'dan alınmıştır. Bkz. D. Aksan; *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, s. 123, 131.
80. A.g.y., s. 123.
81. A.g.y., s. 123-4.
82. A. İlhan, *Sisler Bulvarı*, Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları, Ankara 1954, s. 7.
83. D. Aksan, *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, s. 149-158.

84. R. Jakobson-Morris Halle, *Fundamentals of Language*, s. 91.
85. A.g.y., s. 95-6.
86. R. Jakobson, "Closing Statement: linguistics and poetics" *Style in Language* (Der. Thomas A. Sebeok) s. 377.
87. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 29.
88. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 34.
89. Edmund Leach, *Claude Levi-Strauss* s. 50.
90. H. Gardner, *The Quest for Mind*, s. 118.
91. E. Leach, *Claude Levi-Strauss*, s. 21.
92. A.g.y., s. 44.
93. A.g.y., s. 36-37.
94. Bkz. C. Lévi-Strauss, *Totemism*, (Çev. R. Needham) Beacon Press, Boston 1963.
95. E. Leach, *Critical Essays* (Çev. R. Howard), s. 208.
96. Lévi-Strauss, *Totemism*, s. 77
97. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s.53.
98. R. Barthes, *Critical Essays* (Çev. R. Howard), s. 208.
99. E. Leach, *Claude Levi-Strauss*, s. 112.
100. H. Gardner, *The Quest for Mind*, s. 125.
101. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, (çev. C. Jacobson - B.G. Schoepf), s 309
102. E. Leach, *Claude Levi-Strauss*, s. 55.
103. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 41-2.
104. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 211.
105. T. Yücel, "Söylenlerin Anlamı", *Varlık*, sayı 788, s. 9.
106. Örnekse Oedipus söyleninin demetlerinden birini oluşturan "Akrabalık ilişkilerinin aşırı derecede önemsenmesi" olgusu "Cadmos, Zeus'un kaçırdığı kızkardeşi Europe'yi arar," "Oidipus annesiyle evlenir", "Antigone yasağı dinlemeyip kardeşi Polyneikes'i gömer" biçimlerinde getirilir.
107. E. Leach, *Claude Lévi-Strauss* s. 49.
108. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 42.
109. L. Strauss, "The Structural Study of Myth", *Myth: A Symposium*; (Der. Thomas A. Sebeok), s. 86-87.

110. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 21.
111. A.g.y., s. 212.
112. E. Leach, *Claude Levi-Strauss*, s. 31.
113. T. H  wkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 57.
114. H. Gardner, *The Quest for Mind*, s. 217.
115. İçerik-bi  im ayrılmazlı  ı konusunda bkz. 1) R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 79-80. (Rus bi  imselcili  i ba  la-mında), T. Yücel, "Yapısalcılık". Birikim, 28/29, s. 33 (Levi Strauss bağlamında)
116. M. Lani, "The Straucturalist Method", *Structuralism: A Reader*, s. 14-15.
117. A. Göktürk, "Yazınsal İletişim", *Türk Dili*, sayı 332, s. 379.
118. A.g.y., s. 384.
119. M. Rıfat G  zelş  n, "Dilbilim ve Göstergebilim Açısından Yazınsal Söylem" *Dilbilim III*, s. 103.
120. A. Onart, "Yapısalcılık", *Türk Dili*, sayı 262, s. 248.
121. "Yapısalcılık" *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 218, s. 9.
122. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 10.
123. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 109.
124. R. Barthes, *Crit  que et verite*, Seuil, Paris, 1966. s. 63. (Alıntı: J. Cul-ler, *Structuralist Poetics*, s. 124.)
125. S. Doubrovsky, *The New Criticism in France*, s. 44.
126. B. Vardar, "Yapısal Eleştiride Yeni bir Atılım", *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, sayı2-3.
127. R. Barthes, *Critical Essays*, s. 260.
128. R. Barthes, "Style and its Image", *Literary Style: A Symposium* (Der. S. Chatman), s. 5-10.
129. R. Barthes, *Critical Essays*, s. 258. (Kullanılan   eviri:   lker İnce [M. Turnell: "Roland Barthes ve Eleştirisi"] *Türk Dili*, sayı 333, s. 454.)
130. A.g.y., aynı s.
131. R. Barthes, *Writing Degree Zero* (  ev. A. Lavers - Smith), s. 16-17.
132. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 95.
133. A.g.y., s. 140-160.

134. S. Bayrav, "Anlatı Grameri", *Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, sayı 1, s. 61.
135. Philip Pettit, *The Concept of Structuralism*, s. 42.
136. A.g.y., s. 42-3, 63.
137. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 53-4.
138. P. Pettit, *The Concept of Structuralism*, s. 47-8.
139. M. Rifat Güzelşen, "Göstergebilimsel Çözümlemede Kesitlemenin Yeri", *Dilbilim II*, s. 107.
140. R. Barthes, "Introduction a l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966) s. 1-27 (Alıntı: J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 192)
141. Propp'un kuram ve uygulaması üstüne ayrıntılı bilgi için bkz. V. Propp, *Morphology of the Folk Tale*; (Çev. Laurence Scott)
142. A. g. y., s. 111.
143. Propp'un çalışması matematik alanındaki benzer bir saptamayı çağırır. Ünlü matematikçi N. Bourbaki de tüm matematik olayını oluşturan üç ana yapı saptamıştır (H. Gardner, *The Quest for Mind*, s. 172.)
144. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 68.
145. A.g.y., s. 111.
146. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 97.
147. T. Todorov, *Grammaire du Decameron*, The Hague: Mouton, 1969.
148. Bkz. (Çev. Bülent Aksoy), *Birikim*, sayı 28/29. s. 87-92.
149. A.g.y., s. 90.
150. A.g.y., s. 91.
151. T. Todorov, "The Tales of Henry James", *Structuralism* (Der. David Robey), s. 73-103.
152. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 103.
153. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 91.
154. A.J.Greimas, *Semantique Structurale*, Larousse (Paris 1966) s. 11 (Alıntı: T. Yücel, "Yapısalcılık", *Birikim*, sayı 28/29, s. 34)
155. *Du Sens*, Seuil (Paris 1970)
156. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 88. 90
157. Çizim ve ilgili bilgi için bkz. Guiraud, *Anlambilim*, s. 115, 125.
158. Çizim için bkz. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 163.

159. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s.88.
160. J. Greimas, *Semantique Structurale*, s. 256 (Alıntı: F.Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 165)
161. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 90.
162. A.g.y.,s. 91-94.
163. Bkz. 1) T. Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yayınları Bilim Dizisi, 2) M. Rifat Güzelşen, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme: Michel Butor'un 'Değişim'i*; İst. Üniv. Yayınları, No.2493; Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları No. 2 (İstanbul, 1978)
164. R. Barthes, *Critical Essays*, s. 214-15.
165. A.g.y., s. 216.
166. A.g.y., s. 217
167. *S/Z*, (Seuil, Paris 1970)
168. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 203.
169. P. Pettit, *The Concept of Structuralism*, s. 53.
170. M. Turnell, "Roland Barthes ve Eleştiri", (Çev.Ülker İnce) *Türk Dili*, Sayı 333, s. 458.
171. F. Deak, "Structuralism in Theatre", *TDR*, sayı 72, s. 86.
172. T. Kowzan, "The Sign in the Theatre", *Diogenes*, N 61, s. 52-80.
173. F. Deak, "Structuralism in Theatre", *TDR*, sayı 72, s. 88-9.
174. Bkz. *Semiotics of Art*, (Der. Ladislav Matejka. I.R. Titunik), s. 74-93.
175. Bkz. *A Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure and Style* (Der. ve Çev. Paul L. Garvin), s. 83-92.
176. Bkz. *Semiotics of Art*; s. 94-117.
177. Tüm bu çalışmalar *Semiotics of Art* adlı yapıtta yer almaktadır.
178. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, s. 50-8.
179. R. Barthes, *On Racine*, (Çev. Richard Howard) s. vii.
180. J. Culler, *Structuralist Poetics*, s. 99.
181. R. Barthes, *On Racine*, s. 24.
182. S. Doubrovsky, *The New Criticism in France*, s. 76.
183. A.g.y., s. 77.
184. R. Barthes, *On Racine*; s. 3-10
185. T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, s. 111

186. Jansenizm: onaltıncı yüzyılda yaşamış Felemenkli katolik dinbilimci Cornelis Jansen tarafından ortaya atılan ve Roma katolik kilisesi tarafından "zındıklık" olarak belirlenen kuramsal din ilkeleri çevresinde gelişen dünya görüşü. Bu görüş yazgıcılığı vurgular, özgür istemi yadsır ve insanoğlunun eyleminin "iyi" olmasının olanaksızlığını ileri sürer. (*The Heritage Illustrated Dictionary of the English Language*.)
187. L. Goldmann, *Racine*, (Çev. A. Hamilton), Rivers Press (Cambridge, 1972).
188. L. Goldmann, "The Sociology of Literature; Status and Problems of Method", *International Social Science Journal* Cilt XIX, 1964, s. 493-516.
189. S. Relyea, *System and Sign in Moliere's Plays*, Wesleyan University Press (Middleton, Connecticut, 1977).
190. Bkz. *Modern Drama*, Cilt XIX, sayı 3; s. 291-304.
191. Ahmet Kudsi Tecer'in *Köşebaşı Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosununun Ayırıcı Özellikleri*, Ankara Basım ve Ciltevi, (Ankara 1972)
192. M. C. Anday, "Bilimleri Sarsan Yeni Bir Görüş: Yapısalcılık", *Yeni Edebiyat*, sayı 7, s. 6
193. R. Barthes, *The Pleasure of the Text* (Çev. Richard Miller) s. 14. 194.
194. T. Yücel, "Çoğul Okuma", *Türk Dili*, Sayı 337, s. 196.
195. V. Propp, *Morphology of the Folk Tale* (Sunuş: Alan Dundes) s. xiii.
196. *İçerdekiler*, Oyun iki bölüm. Varlık Tiyatro Serisi: 15, Varlık Yayınevi (İstanbul 1965) 1964-1965'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, 1965'te Devlet Tiyatrosu'nda, 1971'de Kent Oyuncuları'nda sergilenmiştir.
197. Yazarın perde bölümlemesi yapısal bir işlev taşımamakta, yapılan tek perde arası, oyunu seyircinin merakının kamçı-landığı bir noktada kesmektedir.
198. *Mikado'nun Çöpleri*, Oyun iki bölüm. Kent Yayınları No.15. (İstanbul 1967) 1967-1968'de Kent Oyuncuları'nda, 1971-1972'de Devlet Tiyatrosu'nda sergilenmiştir.
199. *Dört Oyun, Yarın Başka Koruda - Dikkat Köpek Var- Ölümler Konuşmak İsterler - Müfettişler*, Yankı Yayınları (İstanbul 1972) s. 5-119.
200. A.g.y., s. 121-144.
201. A.g.y., s. 145-171.
202. A.g.y., s. 173-227.

KAYNAKÇA

- AKSAN, Doğan; *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, A.Ü. DTCF Yayınları: 217 (Ankara 1978).
- AKSAN, Doğan; *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim) II* Türk Dil Kurumu Yayınları: 439 (Ankara 1977)
- ALTIOK, M; "Yapısalcılık Üstüne", *Yeni A*, Sayı 24, Mart 1974, s. 16.
- ANDAY, Melih Cevdet; "Bilimleri Sarsan Yeni Bir Görüş; Yapısalcılık", *Yeni Edebiyat*, Sayı 7, Mayıs 1970, s. 6.
- ANDAY, Melih Cevdet; *Dört Oyun: Yarın Başka Koruda, - Dikkat Köpek Var- Ölümler Konuşmak İsterler Müfettişler*. Yankı Yayınları (İstanbul 1972)
- ANDAY, Melih Cevdet; *İçerdekiler*, Oyun iki bölüm. Varlık Ti-yatro Serisi: 15, Varlık Yayınevi (İstanbul 1965)
- ANDAY, Melih Cevdet; *Mikado'nun Çöpleri*, Oyun iki bölüm Kent Yayınları, No. 15. (İstanbul 1967)
- BARTHES, Roland; *Critical Essays* (Çev. Richard Howard) Northwestern Univ. Press. (Evanston 1972).
- BARTHES, Roland; "Eleştiri Nedir?" (Çev. Tahsin Yücel) *Türk Dili Dergisi*, Sayı 234, Mart 1971, s. 436-9.
- BARTHES, Roland; *On Racine* (Çev. Richard Howard) Octagon Books (New York, 1977)
- BARTHES, Roland; "Ne O - Ne O Eleştirisi" (Çev. Mustafa Irgat) *Birikim*, Sayı 13, Mart 1976, s. 38-39.
- BARTHES, Roland; *The Pleasure of the Text* (Çev. Richard Miller, Açıklama: Richard Howard) Jonathan Cape (Londra 1976).
- BARTHES, Roland; "Sabunlar ve Deterjanlar" (Çev. Mustafa Irgat), *Birikim*, Sayı 13, Mart 1976, s. 40-41.
- BARTHES, Roland; "Style and its Image" *Litarary, Style: A Symposium* (Der. ve yer yer Çev. Seymour Chatman) Oxford University Press (Londra 1971).
- BARTHES, Roland; "Science Versus Literature", *The Times Literary Supplement*, 28 Eylül 1967, s. 897.

- BARTHES, Roland; *Writing Degree Zero- Elements of Semiology* Beacon Press, (Boston 1967).
- BAŞKAN, Özcan; *Lengüistik Metodu*, Çağlayan Kitabevi (İstanbul 1967).
- BATUR, Enis; "Eleştiri, Kuram, Öte Dil, Yapıntı", *Yazı*, Sayı 1, 1978, s. 108.
- BAYRAV, Süheyla; "Anlatı Grameri", *Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, Mart 1978, Cilt 1, Sayı 1, s. 60-69
- BAYRAV, Süheyla; *Yapısal Dilbilimi* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları (İstanbul 1969).
- BELGE, Murat; "Marksizm ve Yapısalcılık", *Birikim*, 28/29, Haz. Tem. 1977. s. 16-29.
- BENVENISTE, Emile; "Dilciliğin Gelişmesi" (Çev. Tahsin Yücel), *Cep Dergisi*, Sayı 4, 1 Şubat 1967.
- BENVENISTE, Emile; "Dilin Yapısı ve Toplumun Yapısı" (Çev. Yusuf Alp), *Birikim*, 28/29, Haz. Tem. 1977, s. 53-7.
- BOGATYREV, Petr; "Forms and Functions of Folk Theatre" *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Der. Ladislav Matewka - Irwin R. Titunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977).
- BOGATYREV, Petr; "Semiotics in the Folk Theatre" *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Der. Ladislav Metajka - Irwin R. Tutunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977)
- BOON, James A: *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition*, Blackwell, (Oxford 1972).
- BRUSAK, Karel; "Signs in the Chinese Theatre", *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, (Der. Ladislav Matejka -Irwin R. Titunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977).
- CHATELET, F: "Yapısalcılık" (Çev. M. Rıfat), *Varlık*, Sayı 806, Kasım 1974, s. 22.
- CULLER, Jonathan; "The Linguistic Basis of Structuralism", *Structuralism* (Der. David Robey), Oxford University Press, (London 1973).
- CULLER, Jonathan; *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, LTd, (London 1973).
- DEAK, Franstisek; "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", *TDR*, Sayı 72, Aralık 1976. s. 83-94.

- DOUBROVSKY, Serge; *The New Criticism in France* (Çev. Derek Colman, Sunuş. Edward Wasiolek), The Univ. of Chicago Press (Chicago 1973).
- ECO, Umberto; "Açık Yapıt" (Çev. Bedrettin Cömert) *Türk Dili Dergisi*, Sayı 234, Mart 1971, s. 494-8.
- ECO, Umberto; "Semiotics of Theatrical Performance", *TDR*, Sayı 73, s. 107-117.
- ECO, Umberto; "Social Life as a Sign System", *Structuralism* (Der. David Robey) Oxford University Press, (Londra, 1973).
- ECO, Umberto; *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, (Bloomington 1976).
- EICHENBAUM, Boris; "The Theory of the Formal Method", *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon - M. J. Reis). University of Nebraska Press (Lincoln 1965)
- GARDNER, Howard; *The Quest For Mind* Quartet Books, (Londra 1976).
- GENETTE, Gerard; "Yapısalcılık ve Yazınsal Eleştiri" (Çev. O. Demiralp), *Yazı*, Sayı 1, 1978, s. 136.
- GERMEN, Aydın; "Structuralism" *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, Cilt 3, Güz 1977, s. 215-236.
- GOLDMANN, Lucien; "The Sociology of Literature: status and problems of Method", *International Social Science Journal* Vol. XIX, 1964. s. 493-516.
- GOLDMANN, Lucien; *Racine* Rivers Press (Cambridge 1972).
- GÖKTÜRK, Akşit; "Yazınsal İletişim", *Türk Dili Dergisi*, Sayı 332, 1 Mayıs 1979. s. 377-384.
- GREIMAS, A.J.; "Yapısal Dilbilim ve Şiirbilim" (Çev. Tahsin Yücel) *Birikim*, 28/29. Haz. Tem. 1977, s. 93-8.
- GUIRAUD, Pierre; *Anlambilim* (Çev. B. Vardar) Gelişim Yayınları (İstanbul 1975).
- GUIRAUD, Pierre; *Semiology* (Çev. George Gross), Routledge and Kegan Paul Ltd., (Londra 1975).
- GÜRSEL, Nedim; "Yazının Sıfır Noktasında Bir Aydın: Roland Barthes", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 218. 11 Şubat 1977, s. 8-9.

- GÜZELŞEN, M. Rıfat; "Dilbilim ve Göstergebilim Açısından Yazınsal Söylem", *Dilbilim III*, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, Fransızca Bölümü Dergisi (İstanbul 1978), s. 101-104.
- GÜZELŞEN, M. Rıfat; "Göstergebilimsel Çözümlemede Kesitlemenin Yeri", *Dilbilim II*, İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, Fransızca Bölümü Dergisi, (İstanbul 1977), s. 105-108.
- GÜZELŞEN, M. Rıfat; *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme Michel Butor'un 'Değişim'i*, İstanbul Üniversitesi Yayınları No. 2493, Yabancı Diller Yüksek Okulu Yay. No: 2 (İstanbul 1978).
- HAWKES, Terence; *Structuralism and Semiotics*, Methuen (Londra 1977).
- HIZIR, Nusret; "Bilimde bir Moda Görüş; Strüktüralizm", *Felsefe Yazıları*, Çağdaş Yayınları, (İstanbul, 1976).s. 227-231.
- HJELMSLEV, Louis; *Language - An Introduction*, Univ. of Wisconsin Press (Madison 1970)
- HONZL, Jindrich; "Dynamics of the Sign in the Theatre" *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Der. Ladislav Matejka - Irwin R. Titunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977).
- HONZL, Jindrich; "The Hierarachy of Dramatic Devices" *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Der. Ladislav Matejka- Irwin R. Titunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977?)
- JACOBS, Rosenbaum; *Transformations, Style and Meaning*, Xerox College Publishing Waltham (Mass. 1971).
- JAKOBSON, Roman; "Sanat ve Gerçekçilik" (Çev. Tahsin Yücel) *Türk Dili Dergisi*, Sayı 234. Mart 1971, s. 541-7.
- JAKOBSON, Roman; Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, (Paris 1971).
- JAKOBSON, Roman; T. Tınyanov "Edebi ve Dilbilimsel İnceleme Sorunları" (Çev. Bülent Aksoy), *Birikim*, 28/29, Haz. Tem. 1977, s. 84-6.
- JAMESON, Fredric; *The Prison House of Language*, Princeton Univ. Press. (Princeton 1972).
- JONES, John Buch; "Statis as Structure in Pinter's *No Man's Land*", *Modern Drama*, Cilt XIX, Sayı 3, Eylül 1976, s. 291-304.
- KARABAŞ, Seyfi; "Structure and Function in the Dede Korkut Narrati-

- ves" (Yayımlanmamış Doktora Tezi) (U.C. L.A., A. B. D. 1974).
- KIRBY, Michael; "Manifesto of Structuralism", *TDR*, Sayı 68, Aralık 1975, s. 82-83.
- KIRBY, Michael; "The Marilyn Project: A Structuralist Play?" *TDR*, Sayı 70, Haziran 1976. s. 73-79.
- KIRBY, Michael; "Structural Analysis / Structural Theory", *TDR*, Sayı 72, Aralık 1976. s. 51-68.
- KOWZAN, Tadeusz; "The Sign in the Theatre", *Diogenes*, İlkyaz 1968, sayı 61. s. 52-80.
- LANE, Michael; "The Structuralist Method", *Structuralism: A Reader* (Der. Michael Lane), Basic Books Inc.(New York 1970)
- LEACH, Edmund; *Claude Lévi-Strauss*, The Viking Press (New York 1973).
- LEACH, Edmund; "Structuralism in Social Anthropology", *Structuralism* (Der. David Robey), Oxford University Press, (Londra 1973).
- LÉVI- STRAUSS, Claude; "Kültür Kopuklukları ve Gelişim" (Çev. Tahsin Yücel) *Birikim*, 28/29. Haz. Tem. 1977, s. 73-7.
- LÉVI- STRAUSS, Claude; "Sanat ve Felsefe Karşısında Yapısalcılık", *Birikim*, 28/9, Haz. Tem. 1977-s. 78-81.
- LÉVI- STRAUSS, Claude; *Structural Anthropology* (Çev. Clause Jacobson ve Brooke Grundfest Schoepf), Basic Books inc. (New York 1963).
- LÉVI -STRAUSS, Claude; *Totemism* (Çev. Rodney Needham), Beacon Press (Boston 1963).
- LYONS, John; "Structuralism and Linguistics" *Structuralism* (Der. David Robey) Oxford University Press (Londra 1973).
- ONART, Adnan; "Yapısalcılık", *Türk Dili Dergisi*, Sayı 262. Temmuz 1973. s. 243-260.
- PETTIT, Philip; *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*, Gill and Macmillan (Dublin 1975.)
- PIAGET, Jean; *Structuralism*, Harper and Row Publishers(New York 1971).
- PROPP, Vladimir; *Morphology of the Folk Tale* (Çev. Laurence Scott.

- Önsöz: Lois A. Wagner, İkinci basıma sunuş: Alan Dundes) University of Texas Press (Austin 1971).
- RELYEA, Suzanne; *Signs, Systems and Meanings: A Contemporary Semiotic Reading of Four Moliere Plays* Wesleyan University Press, (Middletown, Connecticut 1977).
- SAUSSURE, Ferdinand de; *Genel Dilbilim Dersleri I* (Çev. Berke Vardar), TDK Yayınları (Ankara 1976).
- SCHOLES, Robert; *Structuralism in Literature*, Yale Univ. Press, (Londra 1974).
- SHKLOVSKY, Viktor; "Art as Technique", *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon - M. J. Reis), Nebraska University Press (Lincoln 1965).
- SHKLOVSKY, Viktor; "Sterne's *Tristram Shandy*" *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon - M. J. Reis). Nebraska University Press (Lincoln 1965).
- ŞENER, Sevda; "Ahmet Kudsi Tecer'in 'Köşebaşı' Adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayıncı Özellikleri", Ankara Basım ve Ciltevi (Ankara 1972).
- TODOROV, Tzvetan; "Anlatı Türünde Yapısal Analiz" (Çev. Bülent Aksoy), *Birikim*, 28/29, Haz. Tem. 1977, s. 87-92.
- TODOROV, Tzvetan; "The Structural Analysis of Literature: The Tales of Henry James", *Structuralism* (Der. David Robey), Oxford University Press, (Londra 1973).
- TOMASHEVSKY, B; "Thematics", *Russian Formalist Criticism* (Önsöz ve Çev. Lee T. Lemon - M. J. Reis), Nebraska University Press (Lincoln 1965).
- TROTSKY, Leon; "The Formalist School of Poetry and Marxism", *Marxists on Literature* (Der. David Craig), Pelican Books, Penguin (Harmondsworth, 1975).
- TURNELL, M ; "Roland Barthes ve Eleştiri" (Çev. Ülker İnce) *Türk Dili Dergisi*, Sayı 333, Haz. 1979, s. 448-58.
- VARDAR, Berke; "Yapısal Eleştiride Yeni bir Atılım"; *Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2-3, 1974, s. 315-324.
- ULLMANN, Stephen; "Anlambilimi" (Çev. Ahmet Kocaman) *Türk Dili*

Dergisi Sayı 324, Eylül 1978, s. 355-363.

VELTRUSKY, Jiri; "Dramatic Text as a Component of Theatre" *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Der. Ladislav Matejka-Irwin R. Titunik), MIT Press, (Cambridge, Mass. 1977).

VELTRUSKY, Jiri; "Man and Object in Theatre", *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. (Der. ve Çev. Paul L. Garvin).

VINOGRADOV, V.V.; "Değişimin Görevleri" (Çev. Tahsin Yücel), *Türk Dili Dergisi*, Sayı 234, Mart 1971, s. 702-4.

WASIELOK, E; "Introduction" , *The New Criticism in France* (Yaz. Serge Doubrovsky, Çev. Derek Coltman), The Univ. of Chicago Press (Chicago 1973).

WELLS, R. S; "De Saussure's System of Linguistics" *Structuralism: A Reader* (Der. Michael Lane). Basic Books Inc. (New York 1970).

"Yapısalcılık" *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 218, s.9.

YAVUZ, Hilmi; "Edebiyat ve Yapısalcılık", *Felsefe ve Ulusal Kültür*, Çağdaş Yayınları, (İstanbul 1975).

YAVUZ, Hilmi; "Bilim Emperyalizmi", *Felsefe ve Ulusal Kültür*, Çağdaş Yayınları (İstanbul 1975).

YÜCEL, Tahsin; *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yayınları Bilim Dizisi (İstanbul).

YÜCEL, Tahsin; *Dil Devrimi*, Varlık Yayınları (İstanbul 1968).

YÜCEL, Tahsin; "Çoğul Okuma", *Türk Dili Dergisi*, Sayı 337, Ekim 1979. s. 193-6.

YÜCEL, Tahsin; "Söylenlerin Anlamı", *Varlık*, Sayı 788, Mayıs 1973, s. 9.

YÜCEL, Tahsin; "Yapısal Eleştiri", *Türk Dili Dergisi*, Sayı 234, Mart 1971. s. 422-425.

YÜCEL, Tahsin; "Yapısalcılık", *Birikim*, 28/9 Ha. Tem. 1977, s. 30-43.

ZOLKIEWSKI, S; "The Relation Between Style and Culture", *The Polish Sociological Bulletin*, Sayı 2, (14), 1966.

SÖZLÜK

ad aktarması (düzdeğişmece): metonymy

anlamsalbirim: semantic unit

anlatı söylemi: narrative discourse

artzamanlı: diachronic

bağıntı: relation

bağıntısal: relational

bakışlılık: symmetry

belirtge: index

betimleyici: descriptive

biçimselcilik: formalism

biçimsel değişmez: formal constant

bildiri: message(ileti)

bütünleyici: integrative

çağrışımsal: associative

çizgisel: linear

dağılımsal: distributional

deyim aktarması (eğretileme): metaphor

deyişsel (deyişbilimsel): stylistic

derin yapı: deep structure

dil: langue/Fr./

dil kullanımı: performance

dil yeteneği: competence

dizge: system

dizimsel: syntagmatic
dizisel: paradigmatic
doğallaştırma: naturalisation
dönüşüm: transformational
düzenek: mechanism
eklemleme: articulation
eşyapılılık: homology
eşzamanlı: synchronic
eyleyen: actant/Fr./
eytişimsel: dialectical
göndergesel: referential
görevsel: functional
görevselcilik: functionalism
görüntüsel gösterge: icon
gösteren: signifier
gösterge: sign
göstergebilim: semiology; semiotics
gösterilen: signified
içlem: sense
ikili karşıtlık: binary opposition
ileti: message
oluşul yapısalcılık: genetic structuralism
önerme: proposition
önseme: foregrounding
önsemek: to foreground

örüntü: pattern
öte-dil: metalangue
parçalara ayırma: decomposition
sesbilgisi: phonetics
sesbilim: phonology
simge: symbol
söylem: discourse
söylenbirim: mytheme
söylen: myth
söyleşim: dialogue
söz: speech, parole (Fr)
sözdizim: syntax
şifre: code
ulam: category
üretimsel: generative
yapıntı söylem: fictional discourse
yasallaşmış biçim: canonised
yazınsallık: literariness
yorumsal: hermeneutic
yeniden kurma: recomposition
yüzeysel yapı: surface structure.



Prof. Dr. Ayşegül YÜKSEL

YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA

"Ayşegül Yüksel'in çalışmasıyla okur çağdaş yazınımızın önemli bir yazarına yeni bir yaklaşım boyutu kazanmış olmaktadır."

Konur Ertop (Cumhuriyet)

"Yapısalcılık ve Bir Uygulama ülkemizde çok tartışılan bir düşünce akımını tanıttığı gibi tutarlı bir uygulamayla da geçerliliğini kanıtlıyor."

Esen Çamurdan (Çağdaş Eleştiri)

"Birçok yapısalcı, yapısalcılığın temelindeki dünya görüşünü görmezden gelir... Nitekim Ayşegül Yüksel arkadaşımız da... "beni sakın o dünya görüşünü paylaşan biri sanmayın"... demek istiyor. Oysa böyle bir tutum bilim dışı bir tutumdur."

Afşar Timuçin (Varlık)

"Ayşegül Yüksel'in ... tartışmalı bir uygulama örneği veren *Yapısalcılık ve Bir Uygulama* adlı kitabı. Söz konusu uygulamanın ne ölçüde yapısalcı olduğu uzmanlarca belirlenmelidir..."

Veysel Atayman (Varlık)

"Ayşegül Yüksel benim kimsenin farkına varmayacağını sandığım yapı özelliklerini bulmuş, ortaya çıkarmış, fakat benim düşünmediğim şeyleri de ortaya çıkarmış. Sevinerek şaşıtm."

M. C. Anday (Çağdaş Eleştiri)

ISBN 975-520-107-6

11 000002