

HALDUN TANER' İN BENZETMECİ OYUNLARI ÜZERİNE
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Esra Dicle



Boğaziçi Üniversitesi

2004

A SEMIOTICAL ANALYSIS ON
THE MIMETIC PLAYS OF HALDUN TANER

Thesis Submitted to the
Institute of Social Sciences
in partial satisfaction of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by

Esra Dicle



BOĞAZIÇI
ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANESİ



468436

Boğaziçi University

2004

ÖNSÖZ

Haldun Taner, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun, İkinci Dünya Savaşından sonra eserlerini vermeye başlayan üçüncü kuşağı arasında yer alır. Taner, yaklaşık otuz yıl boyunca sürekli yazdığı oyunları, oyunlarının çoğunun sahnelenmesinde de yaptığı katkılarla, tiyatroya yoğunlukla ve durmamacasına verdiği emekle, oyunlarının yurt içinde ve dışında defalarca sahnelenmiş olmasıyla, Türk tiyatrosunun gündeminde uzun süre yer almakla kalmamış, bir anlamda o gündemi belirleyen isim de olmuştur. Haldun Taner, bu uzun soluklu tiyatro yazarlığı serüveni içinde, her zaman farklı ve yenilikçi bir tavır sergilemiş, özellikle teknik bakımdan yaptığı denemelerle Türk tiyatrosuna yeni yönelimler getirmiştir. Taner, ağırlıklı olarak ilk dönem oyunlarında biçim üzerine denemelerini sürdürürken, 1950'lerin değişim süreci içindeki Türk toplumunu ele almış ve ona hep aynı eleştirel ama insancıl bakışını yansıtmıştır.

Haldun Taner'in Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun en renkli, yenilikçi ve üretken isimlerinden biri olması nedeniyle, yazarın ilk dönem oyunlarını çözümlemenin ve temelindeki ortak yapıyı bulmanın, Haldun Taner'in oyun yazarlığının ve aynı zamanda Türk tiyatrosunun gelişiminin ve yönelimlerinin belirlenmesinde önemli bir adım olacağına inanıyorum. Bu nedenle bu çalışmada, Haldun Taner'in ilk dönem benzetmeci türde yazdığı oyunları ele alarak bu oyunların her birinin anlam katmanlarını, kişi/süre/uzam belirmelerini incelemek ve oyunların ortak yapılarındaki temel anlama ulaşmak amaçlanmaktadır.

Bizi bu amaca ulaştıracak yöntemi sunan da göstergebilim kuramı olmuştur. Göstergebilim, genel tanımıyla toplumsal yaşamdaki çeşitli anlamlı bütünleri ve insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlayan gösterge sistemlerini ele alan bir bilim dalıdır. Göstergebilim, edebiyat alanında da bir metnin anlam katmanlarını

belirlemeyi, metnin temellendiği derin anlama ulaşmayı ve metinde yer alan anlatı birimlerinin birbirleriyle ve metnin derin anlamıyla olan ilişkilerini incelemeyi amaçlar. Dolayısıyla çalışmanın konusu ve amacı ile örtüşen göstergebilim kuramı çalışmanın yöntemini de belirlemiştir.

Bu doğrultuda, giriş bölümünde Haldun Taner ve tiyatro yaşamı, ilk dönem oyunlarını yazdığı benzetmeci tiyatro türü ve metinlerin incelenmesinde uygulanan yöntem olan göstergebilim üzerine bilgi verilmiştir.

İkinci bölüm Taner'in ilk dönem oyunlarının incelenmesine ayrılmıştır. Haldun Taner'in *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *...Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı* adlı oyunları, göstergebilimsel çözümlemeyle ele alınmış ve bu oyunların bünyesinde soyut düzeyde yer alan derin anlam yapısı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde Haldun Taner'in, oyunlarında toplumun farklı kesimlerinden kişileri, kimi zaman bir ekonomi profesörünü, kimi zaman bir ressam, bir eczacı, bir aceze veya bir öğretmeni ele alsada temelde her birinin aynı süreç içinde, değişen toplum değerleriyle olan "çatışma"sını anlattığı görölmüştür. Oyunlarda, kişi/zaman/uzam boyutlarının da metinlerin derin yapılarındaki bu çatışma kavramını somutlaştırmak için yapılandırıldığı ortaya konmuştur. Dolayısıyla tek tek ve yüzeysel bir okumayla bakıldığında apayrı özellikler taşıdığı izlenimi veren ilk dönem oyunlarının ayrıntılı bir okuma sonucunda, bir değerler çatışmasının temellendirildiği aynı ortak yapıdan hareketle oluşturulduğu sonucuna varılmıştır. Buna ek olarak, bu yapının, Taner'in biçim ve içerik yönünden daha sağlam yapılı ve başarılı eserler verdiği göstermeci tiyatro ve kabare tiyatrosu dönemleri için bir hazırlık dönemi sayılabileceği de belirtilmiştir.

Sonuç bölümünü kaynakça izlemektedir. Oyunların incelenmesi sırasında oyunun hangi baskısından yararlanıldığı ilk kullanımda dipnotta gösterilmiş, bundan sonraki alıntıların sayfa numaraları alıntının hemen yanında, parantez içinde verilmiştir.

Bu tezin oluşumunda yardımlarını ve desteğini esirgemeyen danışmanım Yard. Doç. Dr. Zeynep Uysal'a ve her aşamada yanımda olan aileme ve dostlarıma duyduğum minnettarlığı belirtmek isterim.

ABSTRACT

A Semiotical Analysis on The
Mimetic Plays of Haldun Taner

by

Esra Dicle

In this study, Haldun Taner's five mimetic plays which belong to his first period of theatre carrier are analyzed by means of the semiotic method. As a semiotic analysis requires, in each play meaning levels are determined, functions of narration units that help us find the abstract meaning of the text are considered and in conclusion, the deep structure that all meanings of plays are established on is revealed. At the end of this analysis that performed by semiotic method, it is concluded that in spite of the fact that these plays of Haldun Taner seem to have different features in form and content, at deep structure of all plays there is the same "conflict" between the old/new values which occur after the economical changing period in Turkey around 1950's.

ÖZET

Haldun Taner'in Benzetmeci Oyunları Üzerine

Göstergebilimsel Bir Çözümleme

Esra Dicle

Bu çalışmada, Haldun Taner'in ilk dönem benzetmeci türde yazdığı beş tiyatro oyunu, göstergebilim yöntemiyle ele alınmıştır. Bu oyunların, göstergebilimsel çözümlemenin gerektirdiği gibi öncelikle anlam katmanları belirlenmiş, bu katmanlarda anlatıların kişi/zaman/uzam özellikleri tespit edilmiş, metin içinde yer alan anlatı birimlerinin bizi metnin örtük anlamına götürmedeki işlevleri incelenmiş ve sonuçta tüm ilk dönem oyunlarının anlamlarının temellendiği derin yapı ortaya çıkarılmıştır. Göstergebilim yöntemi ile yapılan çözümleme sonunda, Haldun Taner'in söz konusu oyunlarının farklı özelliklere sahip görünmelerine rağmen, ana yapıda 1950'ler Türkiye'sinde yaşanan ekonomik değişimle ortaya çıkan eski/yeni değerler arasında yaşanan "çatışma"nın anlatıldığı ve bu çatışma arasında sıkışıp kalan "birey" in temsil edildiği sonucuna varılmıştır.

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ	1
1.1 HALDUN TANER	
1.1.1 Haldun Taner ve Tiyatro Yaşamı	1
1.1.2 Taner Tiyatrosunun Dönemleri	3
1.1.3 Benzetmeci Tiyatro	5
1.2 İNCELEMEDE YARARLANILAN YÖNTEM OLARAK GÖSTERGEBİLİM KURAMI	
1.2.1 Göstergebilim nedir?	7
1.2.2 Göstergebilim Tarihçesi	10
1.2.3 Göstergebilimsel Yaklaşım	16
1.2.3.1. Göstergebilimin Amacı	16
1.2.3.2. Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi	19
2. HALDUN TANER'İN BENZETMECİ OYUNLARI ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME	29
2.1 GÜNÜN ADAMI	31
2.2 DIŞARDAKİLER	49
2.3 ...VE DEĞİRMEN DÖNERDİ	62
2.4 FAZİLET ECZANESİ	78
2.5 HUZUR ÇIKMAZI	90
3. SONUÇ	103
KAYNAKÇA	110

1. GİRİŞ

1.1 HALDUN TANER

1.1.1 Haldun Taner ve Tiyatro Yaşamı

Haldun Taner, 16 Mart 1915'te İstanbul'da doğdu. Son Osmanlı meclisinde milletvekili olan İstanbul Darülfünunu Hukuk Fakültesi profesörlerinden Ahmed Selahattin Bey'in oğlu olan Taner, ortaöğrenimini 1935 yılında Galatasaray Lisesi'nde bitirdikten sonra devlet tarafından yükseköğrenim için ekonomi ve siyaset bilimi okumak üzere Almanya Heidelberg Üniversitesi'ne gönderildi. Bir süre sonra tüberküloza yakalandığından 1938'de öğrenimini tamamlayamadan geri döndü ve 1942'ye kadar tedavi gördü. ¹

1945'te ilk öyküsü *Tö Ahmet*, Haldun Hasırcıoğlu takma adıyla *Yedigün* dergisinde yayımlandı. 1949'da ilk oyunu *Günün Adamı*'nı yazdı. 1950'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Filolojisi ve Sanat Tarihi bölümlerini bitirdi. 1950-54 yılları arasında aynı fakültenin Sanat Tarihi kürsüsünde asistan olarak görev aldı. İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Gazetecilik Enstitüsü'nde edebiyat dersleri verdi. Bu sırada *Oyun* dergisini çıkarttı. 1952'de *Günün Adamı*, İstanbul Şehir Tiyatrolarında prova aşamasındayken "sakıncalı olacağı" gerekçesiyle sahnelenmekten vazgeçildi. Taner, tiyatro uzmanlığı eğitimi almak için iki yıl Viyana'daki Max Reinhardt Tiyatro Akademisi'nde okudu. Viyana tiyatrolarında rejisi asistanı olarak çalıştı. Viyana'da Doğubilim Enstitüsü'nde Türkçe dersleri verdi. 1957'de tekrar İstanbul'a döndü ve 1964'e kadar Gazetecilik Enstitüsü'nde tiyatro, edebiyat ve sanat tarihi okuttu. 1960 yılında Ankara Üniversitesi DTCF'nde tiyatro dersleri verdi. Bu arada 1957'de *Dışardakiler*, 1958'de *Ve Değirmen Dönerdi*,

¹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınları, (Ankara: 1986), s. 19.

1960'ta *Fazilet Eczanesi*, 1961'de *Lütfen Dokunmayın* ve *Günün Adamı*, 1962'de *Huzur Çıkmazı* 1964'te *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Keşanlı Ali Destanı* oyunları sahnelendi. Bu oyun aynı topluluk (Gülriş Sururi-Engin Cezzar) tarafından Bonn, Köln, Frankfurt, Stuttgart ve Nürnberg'de sahnelendi. *Keşanlı Ali Destanı*, daha sonra İngiltere, Çekoslovakya ve Yugoslavya'nın çeşitli kentlerinde de oynandı. Ayrıca İngiltere ve Lübnan'da bu ülkelerin oyuncularını tarafından da sahnelendi. *Eşeğin Gölgesi* adlı oyunu 1965'te İstanbul'da sahnelendi, ardından savcılık tarafından yasaklandı fakat aynı yıl bu defa Ankara'da oynandı. Yazar, 1966 yılında "Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği"nin kurulmasına katkıda bulundu. 1966'da *Zilli Zarife*, 1967'de *Vatan Kurtaran Şaban*, 1968'de *Bu Şehr-i İstanbul ki*, 1969'da Münir Özkul ile kurduğu "Bizim Tiyatro"da *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* sahnelendi. 1967'de Ahmet Gülhan, Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile birlikte kurduğu "Devekuşu Kabare Tiyatrosu"nda 1970'te *Astronot Niyazi*, 1971'de *Ha Bu Diyar*, 1972'de *Dün Bugün*, 1973'te *Aşk ü Sevda*, *Dev Aynası* ve *Yar Bana Bir Eğlence* oyunları oynandı. Aynı yıl *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, "Türk Dil Kurumu 1972 Tiyatro Ödülü"nü aldı ve Haldun Taner'e Sanatseverler Derneği'nden "1972-73 dönemi En İyi Yerli Oyun Yazarı Ödülü" kazandı. 1974'te aynı tiyatrodaki *Haneler*, 1977'de *Çıktık Açık Alınla* ve *Yalan Dünya* sahneye kondu. Taner 1979'da Ahmet Gülhan ile birlikte "Tef Kabare Tiyatrosu"nu kurdu ve bu tiyatrodaki aynı yıl *Hayırdır İnşallah*, 1980'de *Kapılar* oyunları sahnelendi. Haldun Taner aynı yıl İGSA Tiyatro Kürsüsü'nde dramaturji dersleri vermeye başladı ve Berlin Senatosu'nun davetlisi olarak Almanya'ya gitti, orada da dramaturji ve tiyatro tarihi dersleri verdi. Haldun Taner 1986'da İstanbul'da hayatını kaybetti.²

² Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 22.

Burada kısaca tiyatro yazarlığı ve öğretmenliği yaşamına değindiğimiz Haldun Taner, bunun yanında *Milliyet* ve *Tercüman* gibi gazetelerde yayımlanan düzyazıları ve özellikle de öyküleriyle insanlara ulaşmış ve okurların büyük beğenisini kazanmıştır. Haldun Taner öykülerinde, eski ve yeni yaşam biçimleri arasında sıkışıp kalmış insanları, sonradan görme zenginlerin hayatlarını, yeni koşullara uyum sağlayamayan insanların günlük kaygılarını, sevinç ve acılarını; geleneksel öykücülük anlayışının biçimsel anlamda dışına çıkarak ve ince bir mizah duygusuyla süsleyerek anlatmıştır.³

1.1.2 Taner Tiyatrosunun Dönemleri:

Haldun Taner'in ilk oyunu 1957'de yayımlandı fakat Türk tiyatrosunda Haldun Taner etkisi 1949'da *Günün Adamı* oyununun yazılmasıyla başlamış ve on iki uzun oyunla on üç kabare oyununu içine alarak sürmüştür. Taner'in tiyatro yaşamı, onun bir tiyatro yazarı, kuramcısı ve uygulayıcısı olarak ortaya koyduğu eylemlerle şekillenir. Kimi kaynaklarda Haldun Taner'in tiyatro oyunlarının iki başlık altında incelenmesi gerektiği ve bu başlıkların da *Günün Adamı* ve *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan iki ayrı dönemi belirtmesinin doğru olacağı⁴ söylene de yazarın biçim ve içerik yönünden giriştiği denemelerin ışığında oyunlarını, bir anlamda iç içe geçmiş üç evrede incelemek daha doğru olacaktır.⁵

Benzetmeci anlatımın egemen olduğu ilk dönem oyunlarında yazar, genel olarak insanın ve toplumun değer yargılarını, bu yargıların zaman içinde değişimini, eski ile yeni arasında kalmış insanın konumunu, sıkıntılarını, zayıflıklarını ve

³ Haldun Taner, *Ana Britannica*, Cilt: 20.

⁴ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, (İstanbul: 2001), s. 171.

⁵ Ayşegül Yüksel, "Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 94. 15 Nisan 1984, s. 10.

çatışmalarını irdeler. Bireye ve topluma yöneltilen eleştiri; olaylar, durumlar ve kişiler aracılığıyla dolaylı bir biçimde dile getirilir. 1949-1962 yılları arasında yazdığı *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, ve *Huzur Çıkmazı* oyunları bu dönem içinde yer alır.⁶

1960'ta *Lütfen Dokunmayın* ile ilk denemesini yaptığı göstermecî anlatımla yazılmış oyunlar, Taner tiyatrosunun ikinci dönemini belirler. Tiyatroda açık biçim, karşı-Aristocu, göstermecî tiyatroyu tanımlar. Sergilenen olay bir bitmişlik duygusu vermez, esnek bir yapı sergiler, seyircinin ve oyuncunun olayları istedikleri yönde geliştirebilecekleri izlenimi verilir.⁷ Oyunlarında geleneksel tiyatromuzun öğeleriyle Batı tiyatrosu tekniğini bir araya getiren Taner, ikinci ve üçüncü dönem oyunlarında doğrudan doğruya açık biçime dayalı bir anlatımı benimser. Bu dönem, *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Ayıışığında Şamata* oyunlarını kapsar.⁸

Son dönem ise 1962'de *Bu Şehr-i İstanbul Ki* ile ilk denemesini yaptığı kabare tiyatrosu ürünlerini içerir. Taner, kabare tiyatrosunun Türkiye'deki ilk tanıtıcısı, ilk yazarı ve uygulayıcısıdır. *Vatan Kurtaran Şaban* kabare sahnesi için yazılmamasına rağmen konusunun güncelliği ve içerdiği toplumsal taşlamayla oldukça başarılı bir kabare örneği olmuştur. *Astronot Niyazi*, *Ha Bu Diyar*, *Dün Bugün*, *Aşk ü Sevda*, *Dev*

⁶ Yüksel, "Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı", *Milliyet Sanat Dergisi*, s. 10.

⁷ Metin And, "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1. 1970, s. 26.

⁸ Yüksel, a.g.m, s. 11.

Aynası, Yar Bana Bir Eğlence, Haneler, Çıktık Açık Alınla ve Yalan Dünya, Taner'in kabare tiyatrosu evresine ait diğer oyunlardır.⁹

1.1.3 Benzetmeci tiyatro:

Kökenlerini Antik tiyatrodaki Aristoteles'in *mimesis* dayalı tiyatro kuramında bulan benzetmeci tiyatro, gerçeğe öykünmeye dayanır. Doğacılık geleneği ve yanılsamacı tiyatro olarak da tanımlanan bu oyun biçiminde oyunculuk, sahne tasarımı ve tekniği ile sahnede gerçeğin benzerinin yaratılmasına çalışılır. Gerçeğe öykünmeye dayalı bu anlayışta, gerçeklik benzetmeyle verilir, hayatın doğrudan yansıtılması ve gerçek yaşamın yanılsamasının oluşturulması söz konusudur. Benzetmeci oyun, "kapalı oyun" olarak da tanımlanır.¹⁰

Kendisini "gerçek" olarak gösteren bir sanat eserini doğru ve gerçek kabul ettiğimiz zaman yanılsama söz konusu olur. Yanılsama, seyirciye zaten tanıdık olan olayların, sosyolojik ve psikolojik olarak tanımlanmasıdır. Öykü, yanılsama yaratmak için tahmin edilebilecek bir biçimde ama seyircinin sonucu tamamen hissetmesine olanak vermeyecek şekilde düzenlenir. Seyirci, geciktirim aracılığıyla oyalanır ve bakışını onun için belirlenmiş anlatının dışına çıkaramadan anlatılan hikayeye inanır. Yanılsama seyircide gerçek izlenimi uyandırdığından, bu yanılsamayı sürdürmenin tek yolu taklit edilen şeye benzemektir.

Bu noktada seyirciden, kendisini gerçeklik duygusu içinde duygusal açıdan sahnede olanlara kaptırması ve oyunun kahramanı ile kendisini özdeşleştirilmesi beklenir. Seyirci, karşısında gerçek bir kişilik gördüğü yanılsamasına sahiptir ve her şey seyircinin kendisini kahramanla özdeşleştirebilmesi için düzenlenmiştir.

⁹ Taner'in ikinci ve üçüncü dönem oyunlarına, araştırma konumuza dahil olmadığı için burada değinmeyeceğiz.

¹⁰ İnönü Bayramoğlu, "Sahne Sanatları-15" www.superonline.com/sahnesanatları/kulis/sahned15.htm

Tiyatroda özdeşleşme, sahnelenen oyunun baş kişisi olduğunu hayal eden seyircinin yanılısama sürecidir. Bu süreç, seyircinin oyun kişisini yargılama yeteneğine sahip olmasını gerektirir. Eğer kahramanı kendisinden daha iyi buluyorsa özdeşleşme belli bir mesafede ve hayranlıkla gerçekleşecektir. Eğer daha kötü buluyor ama hak veriyor veya suçlamıyorsa özdeşleşme, acıma ve merhamet gibi duygularla gerçekleşecektir. Oyun kişisiyle özdeşleşme hazzı dramatik bir olaydır, seyirci sanki başka bir bedene girmiş, başka bir karaktere bürünmüş gibi davranmakla bu olayı gerçekleştirir.¹¹

Yanılsama sürecinde katartik deneyim,¹² özneye bastırılmış olduğu her şeyi yeniden yaşatır. Gerçek yaşamda sıkıntı yaratacak olaylara cezalandırma korkusu duymadan katılıyor olmak izleyiciyi rahatlatır. Yanılısama, öncelikle sahnede acı çekenin başka biri olmasının ve sahnede sergilenenlerin, izleyicinin bireysel güvenliği için hiçbir zarara yol açmayacak bir oyun olmasının kesinliği sayesinde izleyicide ortaya çıkan acının azalmasını sağlar.

Bahsettiğimiz özdeşleşme durumları arasında hayranlık ve katarsis her zaman çeşitli eleştirilere konu olmuştur. Çünkü kendini kahramanla özdeşleştirmek, eleştirel bir düşüncenin yokluğu anlamına gelecektir. Aristoteles'in bu katarsis ve mimesise dayalı tiyatro kuramıyla her çağ kendine göre hesaplaşmıştır. Çağın sanat anlayışına göre bu kuram ya benimsenip mutlaklaştırılmış ya da eleştirilip kınanmıştır.

¹¹ Frederic Nietzsche, *Tregedyanın Doğuşu*, (Almancadan çeviren: İsmet Zeki Eyüboğlu), Say Yayınları, (İstanbul: 2001), s. 20.

¹² Aristo'nun ortaya attığı kavrama göre katarsis, öznenin sahnedeki oyun kişisiyle kendisini oyun süresince özdeşleştirmesi, katartik deneyim de bu özdeşleştirme aracılığıyla öznenin bastırılmış olduğu beklenti, arzu ve istekleri tatmin etmesi demektir.

Her çağda farklı boyutlara ulaşan gerçeklik anlayışı ve 19. yüzyıl gerçeklik anlayışının son noktaya gelmesiyle klasik tiyatro anlayışı da değişmeye başlar. Sanatta gerçekliğin tanımı değiştikçe, benzetmeci/yanılsamacı tiyatronun kuramı, kuralları ve öğeleri de tiyatro sahnesinde değişimlere uğramış, 20. yüzyılın başında sanatın gerçeklikten kaçış olarak algılanmasıyla bu anlayış tamamen sahneden inmiştir.¹³

1.2. İNCELEMEDE YARARLANILAN YÖNTEM OLARAK

GÖSTERGEBİLİM KURAMI

Bu bölümde, incelemede yararlanılan yöntem olan göstergebilimin tanımı, amacı, etkinlik alanı, tarihçesi ve göstergebilim kuramının düzenlenişi hakkında kısaca bilgi verilecektir.

1.2.1 Göstergebilim Nedir?

Göstergebilim terimi ilk bakışta "göstergeleri inceleyen bilim dalı" olarak tanımlanır. Fakat bugün göstergebilimin yayıldığı etkinlik alanı, bu tanımlamadan daha fazla ve değişik bir boyut kazanmıştır. Göstergebilimin bu tanımın yanında kazandığı anlamlara geçmeden önce "gösterge" kavramıyla belirtilmek istenenin ne olduğuna kısaca bir bakalım.

Gösterge, dil ile ilgili bilimlerde, kendisi dışında bir şey gösteren ve belirten her tür nesne, olgu, kavram vb. olarak tanımlanır.¹⁴ Mesela bir telefonu düşünelim. Bir telefonun sadece görüntüsü bize telefonun kendisinin varlığından başka bir şey iletmez. Fakat telefonun çalması, telefonun zili, bize "bir arayan" olduğunu bildiren bir göstergedir. Bunun yanında dilsel göstergelerin temel özelliği de birbirlerinden

¹³ Zehra İpşiroğlu, *Tiyatroda Devrim, Çağdaş Yayınları*, 2. baskı, (İstanbul: 1995), s. 33.

¹⁴ Mehmet Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko İnceleme, (İstanbul:1983), s. 261.

ayrılmayan iki düzlem içermeleridir. Bir tarafta ses ya da sesler bütünü vardır, bir tarafta kavram. Ses veya sesler bütünü, gösteren; kavram da gösterilen olarak adlandırılır.

İnsanların bir arada yaşayabilmek ve iletişim kurabilmek için yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, vücut dili, trafik işaretleri, sağır-dilsiz alfabeleri, reklam afişleri, dini veya dindışı törenler, nezaket kuralları, moda, yazın, resim, müzik ve daha sayabileceğimiz pek çok örnek, çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedirler. Bu dizgeler, çeşitli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündürler de. Bu anlamlı bütünlüklerin birimleri de gösterge olarak tanımlanır. Mesela bir tablodaki bir figür, bir yazınsal yapıtta bir kahramanın davranışı veya modada bir kazak, bir etek, çevresindeki diğer birimlerle ilişkiye girmiş birer gösterge olarak değerlendirilebilirler.

Göstergebilim olarak tanımlanan bilim dalı da en temel anlamıyla göstergelerin ve gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceleyip betimler. Fakat bu tanım doğrultusunda göstergebilimin ilgi alanı; trafik işaretleri, vücut dili, sağır-dilsiz alfabesi gibi gündelik yaşamın içinde yer alan, belli bir uzlaşma sonucu ilk bakışta anlamlandırılıp çözüme uğrayan ve toplumsal bildirişimi kolaylaştıran yalın dizgelerin incelenmesiyle sınırlı kalıyor. "Bildirişim göstergebilimi" denen bu yaklaşım biçiminde, ele alınan dizgelerin toplum içinde anlaşılması nasıl hızlı ve kolay bir şekilde gerçekleşiyorsa, incelenmesi de o oranda kısa sürede yapılan bir betimlemeyle sonuçlanır. Bir toplumda ortak yaşamı şekillendiren, aynı şekilde ve aynı hızda algılanan trafik işaretleri, vücut dili ve dini törenler gibi göstergeleri belirlemek ve betimlemek, söz konusu toplum içinde yapılacak kısa süreli bir gözlem ve araştırma sonucunda gerçekleştirilebilir.

Bunun yanında, daha karmaşık yapıları olan, söylediğinin ötesinde de bir şeyler ifade eden, değişik yaklaşım ve yorumlara imkan veren anlamlı bütünlükler de

vardır. Tanımlanması ve somut gözlemlenebilen bir nesne gibi değerlendirilmesi çok da kolay olmayan bu dizgelerin incelenmesinde, yalın dizgelerin incelenmesinde kullanılan yalın betimleyici yöntem kullanılamaz. Böyle bir yöntem öncelikle çeşitli düzeylerde ayrıntılı çözümler ve yeniden yapılandırmalar gerektirecektir. Bu tür bir çalışma da tümü kapsayıcı, tutarlı ve üretici bir kuram oluşturmakla mümkün olabilir. "Anlamlama göstergebilimi" olarak tanımlanan yaklaşım da bu kuramı oluşturmayı ve bu yolla insanı çevreleyen anlamlar dünyasıyla anlamların üretilme sürecini kavrayabilmeyi amaçlar. Göstergebilim, kimi kullanımlarda anlambilimin bir başka adı olarak da geçer. Tüm gösterge dizgelerindeki anlamsal katmanları yapılaştırmayı amaçlayan bir anlambilimdir kastedilen.¹⁵

Bildirişimle anlamlamanın birbirine karıştırılmaması gerektiği ve aralarında önemli bir ayrılık bulunduğu düşünülür.¹⁶ Fakat bu ayrılık, sonucunda bir karşıtlık ortaya çıkarmamaktadır.¹⁷ Eğer bildirişimi, bir göstergenin bir kaynaktan bir aktarıcı aracılığıyla bir alıcıya iletilmesi olarak tanımlarsak, kaynağın değilse de alıcının insan olduğu durumlarda ve göstergenin alıcıyı, yorumlayıcı bir yanıtla yönlendirmesi koşuluyla, bir bilgi iletiminin ötesinde bir anlamlama süreci de söz konusu olacaktır. Dolayısıyla bu noktada, iki yaklaşım biçiminin, temelde iç içe olduklarını kabul etmek gerekiyor.

Doğrudan ve sadece bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran yaklaşımla (semyoloji), bir dizge içindeki anlamların oluşumunu çözümlen ve yeniden yapılandıran etkinlik

¹⁵ Mehmet Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, Sözce Yayınları, (İstanbul: 1986), s. 9.

¹⁶ Roland Barthes, "Göstergebilime Bir Yaklaşım", *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Mehmet Rifat, Yazko İnceleme, (İstanbul: 1983), s. 300.

¹⁷ Umberto Eco, "Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri", *a.g.e.* s. 283.

alanı (semiyotik) Türkçe'de aynı terimle (göstergebilim) karşılandığı ve daha çok ilk yaklaşımı çağrıştırdığı için bu yaklaşımların farkını tam olarak belirtmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Göstergebilime, gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalı anlamının yanında bir de anlamsal üretim olgusunu araştıran bir yaklaşım anlamını da eklersek, anlamlama kuramı olan semiyotiği de tanımın kapsamına dahil etmiş oluruz.

Buraya kadar belirttiğimiz noktalardan da anlaşılacağı gibi ortaya çıkışından bu yana tek bir göstergebilimden değil de uygulama farklılıklarının yanında kuramsal açıdan da değişik yaklaşımları içeren göstergebilimlerden söz etmek daha doğru olacaktır.¹⁸

1.2.2 Göstergebilimin Tarihçesi

"Kendisinden başka" bir şeyin yerini tutan, bir başka deyişle kendisi dışında bir şey gösteren her çeşit nesne, biçim ve kavramın gösterge olarak tanımlandığını belirtmiştik. Gösterge üzerine Eskiçağdan başlayarak birçok görüş ortaya konmuş ve düşünceler ileri sürülmüştür. Ortaçağda da gösterge ve anlamlama biçimleri üzerine önemli fikirler ortaya atılmıştır. Göstergebilim, 17. yüzyılda İngiliz felsefecisi John Locke, 18. yüzyılda Locke'tan etkilenecek dil dışı gösterge dizgeleriyle ilgilenmeye başlayan Fransız matematikçisi Jean Henry Lambert ve 19. yüzyılda yine bu isimlerin etkisiyle çalışmalarını sürdüren Alman felsefecisi Edmund Husserl'in bu kez dilsel göstergelerle ilgili incelemeleriyle gelişimini sürdürür.¹⁹

¹⁸ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, Simavi Yayınları, (İstanbul: 1992), s. 8.

¹⁹ Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 262.

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan kişi ise Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Pierce (1839-1974) olmuştur. Pierce tüm olguları kapsayan bir göstergeler kuramı tasarlamış ve bu kurama "semiotik" adını vermiştir.²⁰ Aynı dönemlerde göstergebilimin Avrupa'daki öncüsüyse İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dür (1857-1913). Saussure, göstergeler sorununa bir dilbilimci olarak yaklaşır. Dilden yola çıkarak başka göstergelerin işleyişini araştırarak bir bilim dalı kurulmasını öngörür. İleride kurulmasını istediği ve toplum içindeki göstergeleri inceleyecek olan bu bilim dalını "semiologie" olarak adlandırır. Saussure'e göre göstergebilim genel göstergeler bilimi olacak, doğal dillere özgü göstergeleri inceleyen dilbilim de göstergebilimin bir kolu durumuna gelecektir.²¹

20. yüzyılda, Pierce ve Saussure'den sonra dilbilim, göstergebilim, yazınbilim ve anlatı çözümlemesi alanlarında birbirleriyle bağlantılı olarak hızlı ilerlemelere tanık olundu. A.B.D'de Charles W. Morris, Pierce'ün görüşlerini mantıktan esinlenerek geliştirmeye çalışırken, Avrupa'da da çeşitli kuramcılar bir yandan mantıktan, bir yandan da Saussure'den esinlenerek göstergebilimi geliştirmeye çalışıyorlardı. Bu sırada, Saussure'ün görüşlerinden yola çıkan Prag Dilbilim Çevresi²² üyeleri de yazınsal ve sanatsal ürünleri ele alma yoluna gittiler. Rus asıllı

²⁰ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 20.

²¹ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, McGraw-Hill Book Company, (New York-Toronto: 1966), s. 16.

²² 1928-1948 yılları arasında Prag'da oluşturdukları çevrede bir araya gelen Mukarovsky, Trubetskoy, Karcevki ve Roman Jakobson gibi Rus Biçimcilerinden oluşan dilbilimciler, yazın, tiyatro ve sanat incelemelerine yönelik ilk yapısalcı-göstergebilimsel yaklaşımı oluşturdular. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 264.

Amerikalı bilim adamı Roman Jakobson (1896-1982) hem Rus biçimcileri arasında yer almış hem Prag Dilbilim Çevresi'nin kurulmasına katkıda bulunmuş hem de uzun yıllar dilbilim, göstergebilim ve yazınbilimin gelişmesini etkilemiş çok yönlü bir bilim adamı olmuştur.²³ Saussure'ün göstergebilim tasarısını kuramsal özelliklerle donatarak geliştiren bir isim de Kopenhag Dilbilim Çevresi'nin²⁴ kurucularından Danimarkalı Louis Hjelmslev'dir (1899-1965). Hjelmslev, doğal diller dışındaki gösterge dizgelerini ele alarak tutarlı bir göstergebilim kuramının temellerini oluşturdu.²⁵

Öte yandan Claude Lévi-Strauss da akrabalık ilişkileri ile mitlerin temel yapılarını araştırırken ortaya koyduğu yapısal inceleme yöntemi ve dilbilimsel okuma biçimiyle göstergebilimin gelişiminde etkili olmuştur. Aynı dönemlerde E. Sapir, N. Trubetskoy ve E. Benveniste gibi dilbilimciler de özellikle dilin başka göstergeler içindeki yerini saptamaya yönelmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda insan bilimleri alanındaki yöntemlerin gelişmesi sonucu göstergebilimsel etkinlikler de hızlandı. 1960'tan sonra başta Fransa, A.B.D. ve S.S.C.B. olmak üzere çeşitli ülkelerde göstergebilimsel çalışmalar başlığı altına alınabilecek yazınbilim, yazınsal eleştiri, yorumbilim, alımlama estetiği, biçembilim, anlatıbilim ve metin çözümlemesi gibi araştırmaların geliştiği görüldü.

²³ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 25.

²⁴ L.Hjelmslev, V.Bröndal ve H.J.Uldall gibi Danimarkalı dilbilimcilerin girişimiyle kurulan ve bütün gösterge dizgelerini inceleyebilecek nitelikte genel ve evrensel bir kuram (*glosematik*) geliştirmeyi amaçlayan dilbilim okulu. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 73.

²⁵ Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 264.

S.S.C.B.'de Rus biçimcileri, anlatı yapılarını araştıran çözümlenmeleriyle çağdaş göstergebilime katkıda bulundular. Özellikle Vladimir Propp (1895-1970) 1928 yılında yayınladığı *Masalın Biçimbilimi (Morfolojiyazki)* adlı yapıtında masal çözümleme tekniğini ortaya attı.²⁶ Yaptığı araştırmalarla hem yazınsal eleştiriye hem yazınbilime hem de yazın toplumbilimine bağlanan Mihail Bakhtin (1895-1975) yazılarında, genel olarak belirtirsek, diyalog kuramı, parodi kuramı, romanda uzam ve zaman sorunları ve metinlerarası ilişkiler konularını ele aldı Bakhtin romancının olay, kişi, zaman ve yer arasındaki organik ilişkileri daha iyi kavrayabilmesi için "kronotop" (zaman-uzam) kavramını ortaya atmış ve her çağın kendine özgü kronotoplar yarattığını belirtmiştir.²⁷

A.B.D.'de bu dönemde göstergebilim açısından bir başka ilgi çekici etkinlik de Fransız felsefecisi Jacques Derrida'nın (doğ. 1930) yazıbilim ve yapıbozma ile ilgili görüşlerinden doğmuştur. Avrupa'daki biçimciliğe karşı çıkan bu görüşün önde gelen Amerikalı temsilcileri arasında Paul de Man, Geoffrey Hartman, Barbara Johnson ve Herald Bloom gibi isimler sayılabilir.²⁸

İtalya'da çağdaş göstergebilimin gelişmesine yoğun bir biçimde katkıda bulunan ve çalışmalarıyla hem Avrupa'da hem de Amerika'da etkili olan İtalyan göstergebilimcisi Umberto Eco (doğ.1932), Saussure, Pierce ve Jakobson'un görüşlerinden yola çıkarak kendine özgü bir alımlama göstergebilimi anlayışı geliştirmiştir.²⁹

²⁶ Göstergebilim, *Ana Britannica*, Cilt. 9.

²⁷ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 41.

²⁸ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Christopher Norris, *Deconstruction, Theory and Practice*, Routledge, (New York and London: 1996).

²⁹ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 43.

Fransa'da ise göstergebilime değişik yaklaşımların olduğu göze çarpar. Trafik işaretleri, mors alfabesi ve denizcilerin kullandıkları işaretler gibi dil dışı gösterge dizgelerini dilbilimsel yöntemlerle betimleyen yardımcı bir uygulama biçiminde gelişen bildirişim göstergebilimine G. Mounin, L. J. Prieto ve J. Martinet gibi isimler yönelmiştir.

Göstergebilimsel araştırmaların gelişimine katkıda bulunan bir isim de Roland Barthes'tır. *Söylenler (Mythologies)* (1957), *Göstergebilim İlkeleri (Elements de Semiologie)* (1964) ve *Moda Dizgeleri (Systeme de la Mode)* (1967) adlı kitaplarında moda, mutfak ve bunun gibi dizgeleri özellikle Saussure ve Hjelmslev'in görüşlerinden yararlanarak çözümlemeye girişen Barthes daha sonra yazar ve denemeci yanının ağır basmasıyla göstergebilimden giderek uzaklaşmıştır. Barthes'ın göstergebilim açısından getirdiği önerilerin en önemlisi Saussure'ün tasarısını tersine çevirerek göstergebilimin dilbilim içinde yer alması gerektiğini söylemesidir.³⁰

19. yüzyıl sonlarında J. Kristeva, Gerard Genette ve C. Metz gibi isimler de göstergebilim çalışmaları içinde önemli bir yer tutarlar. Söylemleri, bireyin ruhsal özelliklerini göz önünde tutarak incelemeyi amaçlayan ve dili anlam üretimi ve dönüşümü olarak ele almayı düşünen Kristeva, göstergebilimi eleştirel bir bilim ya da bilimin eleştirisi olarak görür. C. Metz ise daha çok sinema göstergebilimine yönelir.³¹

Göstergebilim kuramcılarında A.J.Greimas'ın ayrı bir yeri vardır; çünkü göstergebilimi kendi kendine yeten, gerçekten bağımsız bir bilim düzeyine

³⁰ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 52.

³¹ Mehmet Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yayınları, (İstanbul: 1990), s. 125.

yükseltmiştir.³² İlk çalışmalarını sözcükbilim alanında başlatan, sonra anlambilime yönelen düşünür, 1966'da yayınladığı *Yapısal Anlambilim (Semantique Structurale)* adlı yapıtıyla her çeşit anlamlama dizgelerinin incelenmesini kapsayan genel bir anlambilim yöntemi oluşturur. Göstergebilimi, hem dünyanın insan için hem insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran bir alan olarak tanımlar.³³ Bu açıdan Greimas'ın genel anlambilim yöntemi, göstergebilim yöntemi demektir.³⁴ Nitekim Greimas, 1970'de yayınlanan *Anlam Üstüne (Du Sens)* adlı eserinde göstergebilimin çeşitli düzeylerini derinlemesine incelemiştir. Geliştirdiği yöntemi, çevresinde oluşturduğu araştırma topluluğu ile birlikte değişik alanlara uygularken, 1976'da yayınladığı *Maupassant ve Göstergebilim ve Toplumsal Birimler (Semiotique et Sciences Sociales)* eserleriyle gerçek bir anlamlama kuramının oluşturulduğunu gösterir.³⁵

Greimas'ın tasarladığı göstergebilim kuramını daha ayrıntılı bir biçimde "Göstergebilimsel Yaklaşım" bölümünde ele alacağımız için burada genel hatlarıyla kısaca belirtmekle yetineceğiz.

Greimas'ın çalışmasının ilk aşamasını "ikili karşıtlıklar" ilkesi oluşturur. Buna göre temel anlam kavramları, anlambirimler arasında gördüğümüz karşıtlıklar yoluyla oluşur. Temel anlambirimi, karşıtı ve olumsuzu ile olan ilişkisi içinde

³² A.J. Greimas'ın çevresinde oluşturduğu araştırma topluluğu, "Paris Göstergebilim Okulu" diye adlandırılmaktadır. Burada, Jean-Claude Coquet, Michel Arrive, Joseph Courtes, Eric Landowski gibi isimler yer almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Rifat, "Algirdas Julien Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu", *Yazko Çeviri*, Sayı 13, 13 Mart 1983. s. 144.

³³ Teoman Aktürel, "Göstergebilim nedir, ne değildir?", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 154, 15 Ekim 1986, s. 35.

³⁴ Mehmet Rifat, "A. J. Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu", *Yazko Çeviri*, Sayı 13, Mart, 1983. s. 144.

³⁵ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Yazko İnceleme, (İstanbul: 1981), s. 52.

değerlendiren Greimas, böylece ünlü "anlam dörtgeni"ni oluşturur. Mesela ışık kavramının iki karşıt kavramı içermesi aydınlık/karanlık kavramlarını verirken, bu kavramların her biri aynı zamanda birbirinin karşıtı olan olumsuzunu da getirmektedir: aydınlık olmayan/karanlık olmayan. Greimas'a göre bir anlatımın oluşabilmesi için birbirinin karşıtı ya da olumsuzu olan en az iki kavramın söz konusu olması gerekir. Bu ilişki, anlatımın yüzeysel düzeyinde metne kişiler veya kişilerle nesnelere arasında gerçekleşen temel eylemler biçiminde yansır.³⁶

1.2.3 Göstergebilimsel Yaklaşım

Bu bölümde incelemede kullanılacak yöntem olan göstergebilim kuramının amacı, düzenlenişi ve aşamaları hakkında bilgi verilecektir. Daha önce de belirttiğimiz gibi çeşitli alanlarda ve farklı inceleme nesnelere üzerinde farklı göstergebilimsel yöntemlerden yararlanılabilir. Bu yöntemlerin biri bir diğerine göre daha doğru veya geçerli sayılmaz. Önemli olan, araştırmacının incelemesi sırasında kullandığı yöntemin baştan sona tutarlı ve üretken bir yöntem olmasıdır. Bu çalışmada yararlanılacak göstergebilim yöntemi A. J. Greimas'ın geliştirdiği yöntem olduğundan burada kısaca bu kuramın düzenlenişine değinilecektir.

1.2.3.1. Göstergebilimin Amacı:

Göstergebilim, anlam incelemesini kendisine amaç edinir. Fakat göstergebilim, bir konuşucudan bir dinleyiciye bir bildirinin iletilmesi olarak tanımlanan bildirişimin betimlenmesine indirgenmemelidir. Göstergebilim, bildirişimi de içine alarak çok daha genel bir oluşu, anlamlamanın oluşunu açıklayabilmelidir.³⁷

³⁶ Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, s. 54.

³⁷ Joseph Courtes, "Göstergebilimsel Bakış Açısı", (çev. Zeynel Kıran), *Yazko Çeviri*, Sayı 13, Mart 1983, s. 173.

Birçok göstergebilimciye göre göstergebilim kuramı öncelikle bir anlamlama kuramı olarak ortaya çıkmalıdır. Demek ki birinci kaygısı, anlamı kavrama ve üretme koşullarını kavramsal bir kuruluş biçiminde açıklamaktır. Böylece Saussure ve Hjelmslev geleneği içine -bu geleneğe göre anlamlama, ayrılıkların yaratılması ve/veya kavranmasıdır- yerleşen göstergebilim kuramı, anlamlamanın temel yapısını tanımlayabilmek için gereken bütün kavramları bir araya getirmek zorundadır. Yapıyı bir bağıntılar ağı olarak gören bu kuram, her şeyden önce bağıntılar sınıflandırması biçiminde görünen bir dizge oluşturmalıdır.³⁸

Göstergebilim, yalnızca iyice belirlenmiş ortak özellikleri olan nesnelere göz önüne alınmalıdır. Bu da "belirginlik ilkesi"dir. Bir veriler bütününe ele alan göstergebilim edimi, nesnelere ancak ortak özelliklerini ele aldığı ölçüde etkinliğini ortaya koyacaktır.³⁹ Önceleri matematik, fizik ve mantıkta geçerli olan, daha sonra Hjelmslev ve A. J. Greimas tarafından göstergebilime aktarılan varsayımsal-tümdengelimli yöntem, göstergebilim kuramının düzenlenişinde etkili olmuş ve tutarlı bir kavramlar dizgesinin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Fakat göstergebilimsel yaklaşımları belirli ve tek bir amaç doğrultusunda birleştirmemiz de mümkün değildir. Göstergebilimsel yaklaşımlar arasında varolan farklılıklar bir yana göstergebilimin doğrudan doğruya bir üstdil olarak düzenlenmeyi amaçlayan, bu nedenle de kavramsal tutarlılığa son derece önem veren bir kuram olduğunu belirtmemiz gerekiyor.⁴⁰

³⁸ A. J. Greimas, Joseph Courtes, "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğünden Üç Terim", (çev. Mehmet Rifat), *Yazko Çeviri*, Sayı 13, Mart 1983, s. 155.

³⁹ Courtes, "Göstergebilimsel Bakış Açısı", s. 174.

⁴⁰ Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s. 10.

Bu temeller üzerinde yükselen göstergebilim kuramının bir başka ayırt edici özelliği de üretici olmayı hedeflemesidir. Anlamalı bütünler, yalın yapılardan (anlatısal yapılar) karmaşık yapılara (söylemsel yapılar) uzanan bir üretim sürecinden geçerek oluşurlar.⁴¹ Göstergebilim, özellikle de anlatıları çözümleyen ve yeniden yapılandıran anlamlama göstergebilimi, metinlerde anlamların nasıl birbirleriyle eklemlenerek üretildiğini araştıran, öncelikle de bu üretim sürecini ortaya koyabilecek bir düşünce modeli geliştiren bilimsel bir tasarıdır. Anlatı birimlerinin aralarında bir bağıntının, bir ilişkinin bulunduğuna inanır. Dünyayı anlamlandırırken önceliği ögelere değil, ögeler arasındaki ilişkilere verir.⁴² Anlamın benzer ögelerden değil, karşıt ögeler arasındaki ilişkilerden doğduğu varsayımından hareket eder. Anlatının yüzeyini değil derinliklerinden yüzeye uzanan üretim sürecini çözümlerken her şeyin söylenebileceğine değil, her şeyin birbiriyle bağlantı içinde bulunduğuna, bu nedenle de çözümleyici söylemin de bu tutarlılık içinde yaratılabileceğine inanır.⁴³

Mehmet Rifat, bu kuramsal modeli, derinden yüzeye ve yüzeyden derine doğru genel çizgileriyle şöyle göstermiştir:

⁴¹ Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s. 11.

⁴² Mehmet Rifat, *Homo Semioticus*, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul:1993), s. 12.

⁴³ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 11.

Anlam üretme süreci/Anlam çözümleme süreci⁴⁴

Derin anlam düzeyi : Eserlerin temelinde yer alan ve anlamın üzerine inşa edildiği



soyut, mantıksal kavram ve yapılar.

Anlatı düzeyi

: Olay örgüsünün kurulmasını sağlayacak metin kişilerinin gönderen/gönderilen, özne/nesne, yardımcıden/karşıçıkan gibi işlevlerinin belirmesi ve aralarındaki ilişkilerin düzenlenmesi.



Söylem düzeyi

: İşlevsel anlatı birimlerinin kişi/süre/uzam açısından belirmesi ve temalarla temaları süsleyecek figürlerin ortaya çıkması.



Yüzeysel dil düzeyi : Temaların ve figürlerin bir doğal dille gerçekleştirilmesi,

metnin dilbilgisel olarak ortaya çıkması, ses/sözcük/sözdizim ilişkilerinin belirmesi.

1.2.3.b. Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi:

A.J. Greimas, bu doğrultuda göstergebilim kuramının düzenleniş aşamalarını kesitleme, üstdilini oluşumu, anlatı dizgelerinin yani anlam katmanlarının belirlenmesi ve derin anlamın ortaya çıkarılması olarak sıralar.

Kesitleme: Kesitleme, göstergebilimsel yaklaşımla ele alınacak olan metne yapılması gereken ilk uygulamadır. İncelenecek metin, farklı belirleyicilere göre araştırmacı tarafından belli bölümlere, belli birimlere ayrılır. Bu işlem, başta oldukça karmaşık gibi görülebilen bir anlatı metnini çözümlemeye başlamadan önce araştırmacının metni somutlaştırmak ve sınıflandırmak adına uygulaması gereken bir yöntemdir. Aynı metne yönelik farklı çözümleme kuramları farklı yöntemler

⁴⁴ Mehmet Rifat, *Göstergebilim Eleştirisi*, Tavanarası, (İstanbul: 2002), s. 54.

önerebileceği gibi bu yöntemlerin her biri kendi içinde tutarlı olması koşuluyla söz konusu metnin değişik açılardan ele alınabilmesine de olanak sağlamış olur. Örneğin bir araştırmacı, metni yöntemsel tutarlılık gereği tümcelere ayırarak çözümlemeye girişebilir, bir başkası ise aynı metni sözcüklere ayırmanın gereğine inanır. Bu yaklaşımlardan biri diğerine üstünlük taşımaz. Çözümlemedeki üstünlük, yöntemsel ayrılıklara göre değil, yöntemsel tutarlılığa göre belirlenir.

S/Z adlı kitabında Roland Barthes, okuma birimlerinin kesitlenişindeki rastlantısallığı şöyle açıklar: "Ana gösteren birbirine bitişik bir dizi küçük parçaya ayrılacaktır. Bu parçalara da okuma birimleri oldukları için sözlüksel birim adı verilecektir. Belirtmek gerekir ki bu kesitleme olabildiğince nedensiz olacaktır, hiçbir yöntemsel sorumluluk içermeyecektir."⁴⁵

Çeşitli uygulamalar sonucunda geçerliliği doğrulanmış kesitleme ölçütleri arasında öncelikle şunlar sayılabilir:

1. *Basımsal ayrılığa göre kesitleme*: Bir metinde görülen baskı özellikleri, sayfa kenarlarında veya paragraf aralarında bırakılan boşluklara göre yapılan kesitlemedir.

2. *Zamansal ve uzamsal ayrılıklara göre kesitleme*: Bir metinde olayların geçtiği zaman veya uzamın değişmesiyle belirlenen kesitleme yöntemidir.

3. *Kişi ayrılığına göre kesitleme*: Bir metinde ortaya çıkan her yeni eyleyen, yani kişi ile bağlantılı olarak yapılan kesitlemedir.

4. *Mantıksal ayrılığa göre kesitleme*: Araştırmacının metnin çözümlenmesi sırasında izlediği yöntemle tutarlılık gösterecek bir biçimde tercih ettiği kesitleme biçimidir.⁴⁶

⁴⁵ Roland Barthes, *S/Z*, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul: 1996), s. 23.

⁴⁶ Rifat, *Göstergebilim Eleştirisi*, s. 38.

Öte yandan Greimas, *Maupassant-Semiotics of the Text* adlı yapıtında uzamsal-zamansal ayrılıklarla mantıksal ayrılıklar arasındaki farkın üzerinde durur:

"Başlangıçta uzamsal-zamansal kesitleme ölçütlerine başvurulur, bu ölçütlerin her çeşit edimsel söylemde hiçbir değişiklik göstermeden varolma üstünlüğü söz konusudur, olay ya da olgu dizileri de zorunlu olarak bu uzamsal-zamansal yerlemlerin oluşturduğu dizge içinde yer alır. Uzamsal-zamansal kesitlemenin evrensel olduğunu ve özellikle aşama sırası bakımından üstünlüğünü kabul etmemekle birlikte -bazen mantıksal ayırıcıların kesitlemede üstün geldiğini de görebiliriz- yöntemin açık seçik olması bakımından uzamsal-zamansal kesitlemeyi çözümlenecek metne öncelikle uygulamanın yerinde olacağını sanıyoruz."⁴⁷

Üstdil: Greimas, anlambilimin kuruluş koşullarını belirtirken incelenecek konudilden ayrı bir üstdilin düzenlenmesi gerektiğini vurgular. Her gösterge dizgesi, yazınsal bir yapıt, sahnelenen bir tiyatro oyunu, bir film, bir bilimsel yazı, bir resim, görüntüler, davranışlar vb. çözümlene süreci içine alındığı andan itibaren göstergebilimin inceleme konusu olur ve bir "konudil"e dönüşür. Böylece daha ilk yaklaşımda üç ayrı düzlem çıkar karşımıza. İlk düzlemde açıklanmak istenen bir anlam evreni söz konusudur. Bu anlam evreni göstergebilimin betimleme ve çözümlene süreci içinde yeniden üretilir, yapılaştırılır ve ilk düzlemde ele alınan "anamlı bütünler", böylece ikinci düzlemde yer alan göstergebilimsel bir nesne, bir "konudil" özelliği kazanırlar. Ona bu özelliği veren de göstergebilimin kullandığı

⁴⁷ Michel Arrive, "Yazınsal Göstergebilim: Yapısalcı Yaklaşım", (çev. Mehmet Rifat), *Yazko Çeviri*, Sayı 13, Mart 1983, s. 171.

terminoloji ve kavramlarla oluşturduğu bilimsel bir dil olan "üstdil"dir.⁴⁸ U. Eco, üstdil konudinden farklı bir dil olmadığını belirtir. Buna göre üstdil konudilin bir parçasıdır ve eleştirel üstdil, her dilin kendi kendisinden söz ettiğinde üstlendiği bir işlevdir.⁴⁹ Barthes ise üstdili, gerçek bir dilin (konudil) yapısını, bağıntılarını açıklayan simgesel bir dil olarak tanımlar.⁵⁰

Gösterge Dizgelerinin Üretim Süreci: Göstergebilim kuramının amacı, gösterge dizgelerini tek anlama bağlamak olmadığı gibi yakıştırma anlamlar ortaya çıkarmak da değildir. Göstergebilim kuramı, yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü, bir mimari eser, bir tiyatro gösterisi gibi anlamlı bir bütünün hangi anlamsal katmanlardan oluştuğunu bulmayı ve bunu bir üstdil aracılığıyla tanımlayarak sunmayı amaçlar. Açıkçası anlamları değil, anlamın eklemeli biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır.

Roland Barthes, "Bir anlatıyı okumak, öykünün çözülüşünü izlemek değildir yalnızca, aynı zamanda anlatının içindeki katları saptamaktır. Bir anlatıyı okumak yalnızca bir sözcükten diğerine geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden ötekine geçmektir." diye tanımlıyor okuyucunun ilk aşamada gerçekleştirmesi gereken işlemi. Başka bir deyişle "anlam anlatının sonunda yer almaz, içinden geçer"⁵¹ ve okuyucunun onu bütünlüğünde kavrayabilme olasılığı bu geçiş sürecinde göstereceği izleme/bağıntı kurma yetisiyle doğrudan ilişkilidir.

⁴⁸ Rifat, *Homo Semioticus*, s. 23.

⁴⁹ Umberto Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, Düzlem Yayınları, (İstanbul: 1991), s. 41.

⁵⁰ Rifat, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, s. 298.

⁵¹ Roland Barthes, *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Gerçek Yayınevi, (İstanbul: 1988), s.18

Bununla birlikte, Barthes'ın *S/Z*'de Balzac'ın, Greimas'ın da *Semiotic of Text*'te Maupassant'ın bir öyküsüne uygularken gösterdikleri gibi ancak anlam birimlerinin ayrılarak çeşitli gönderme düzlemlerini (toplumsal, kültürel, siyasal...) kurmaları ile metin gerçekleşebilir. Belirli bir işlevi yüklenmeyen öge metnin yapısında göze batacağı gibi bir tabakanın oluşumundan herhangi bir ögeyi kaldırmak da orada doğan boşluğun, ögenin taşıdığı işleve ve bu işlevin niteliğine bağlı olarak bir aksaklık yaratmasına neden olabilir. Tomaçevski'nin ünlü örneğini hatırlarsak, bir anlatı kişinin tabanca satın alması bunu bir yerde kullanacağını gösterir. Tabancanın kullanıldığı andaki işlevi belki anlatımın sonuna kalır ama anlatı kişinin tabancayı satın alması ile birlikte aralarında ikili bir ilişki doğar. Böylelikle tabanca kullanılsa bile bir yan işlev (mesela, gerilime dayalı bir ruhsal işlev) yüklenebilir.

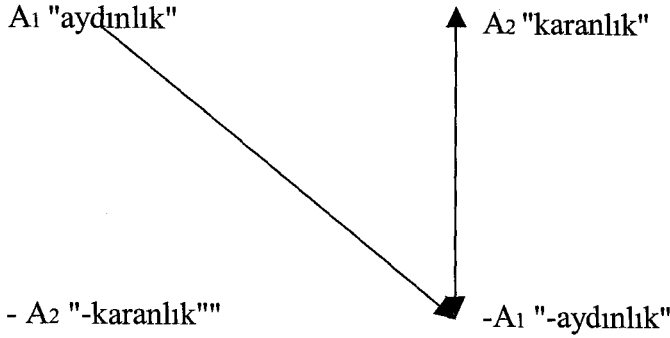
Göstergebilim kuramı, gösterge dizgelerinin üretimiyle ilgili olarak ikisi doğrudan doğruya üretim sürecinin içinde yer alan, diğeri ise üretim sürecini herhangi bir aşamada durduran üç ayrı yapı, katman saptar: Üretici sürecin katmanları olan anlatsal ve söylemsel yapılar ile metinsel yapılar.⁵²

Anlatsal yapılar: İki ayrı düzey içerir. Derin yüzey, üretici sürecin en soyut düzeyidir. Derin yüzeydeki yapılar, anlamın oluşmaya başladığı ve metnin inşa edildiği soyut yapılardır. Bu düzey de temel sözdizim ve temel anlam bileşenlerine ayrılır.

Temel sözdizim bileşenleri içerisindeki sınıflandırıcı alt bileşen bölümünde temel ögeler yer alır ve çözümleme açısından yapılacak ilk iş ikilikleri bulmaktır. Bu ikilikler arasındaki ilişkileri sınıflandırmak, anlamın varoluş koşullarını belirleyeceği gibi ögeler arasındaki ilişkilerin çerçevesini de saptayacaktır. Bu ilişkilerin hangi

⁵² Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s. 18.

öğeler arasında gerçekleştiği belirlendikten sonra işlemsel altbileşen bölümünde, bağıntıların türleri iki mantıksal dönüşüm işlemiyle belirlenir: Değilleme/içerme. Şemada da görüldüğü gibi, -karanlık, "karanlık değil"dir ve aynı zamanda da aydınlık demektir ve "aydınlığı içerir."



Temel sözdizim bileşeni tümüyle kavramsal ve mantıksal ilişkileri açıklar. Bu aşamada çözümlemeyi matematikselleştirmek amacıyla görsel çizimlere ve biçimsel dile büyük önem verilir. Göstergebilimsel dörtgen de bunun bir örneğidir.

Temel anlam bileşeni ise, temel sözdizim bileşenindeki simgesel öğelerin metin içinde ilk anlamsal ifadeleri üstlendikleri evredir. Bu evrede simgesel göstergelerden (A₁, A₂) anlamsal ifadelere (aydınlık, karanlık) geçilir. Göstergebilim bu aşamada bir metnin temellenebileceği iki temel karşıtlık öne sürer. Bireysele ilişkin yaşam/ölüm karşıtlığı, toplumsala ilişkim ekin/doğa karşıtlığı. Metinlerde bir bireyin yaşadığı dönüşümü gösterebilecek en temel ve soyut karşıtlık yaşam/ölüm karşıtlığı olurken, toplumların dönüşümü de doğa/ekin yani medeniyet ve teknolojinin getirdiği değişimle ifade edilebilir. Böylece temel sözdizim ve temel anlam bileşenleri üretici sürecin daha sonraki katmanlarını oluşturacak ilk küçük evreni belirler.

Anlatısal yapıların ikinci düzeyi olan Yüzeysel düzey, derin düzeyde yer alan değerlerin metin içinde somutlaşıp şekillendiği düzeydir ve iki bileşeni vardır: Anlatısal sözdizim ve anlatısal anlam bileşenleri.

Anlatısal sözdizim bileşeni, sözceler arası ilişkilerin söz konusu olduğu düzeydir. Derin düzeydeki soyut yapılar, metin içinde yer alan öznelerle bağlantı kurarak soyutluktan kurtulmaya başlamışlardır artık. Bu nedenle ilk iş metinde eyleyenlerin (özne/nesne, gönderen/gönderilen) yer aldığı temel sözceleri saptayabilmektir. Temel sözcü, en az iki eyleyen arasındaki ilişkiden doğar ve iki temel özellik sunar. Özne/nesne arasındaki ayrılık ya da birliktelik ilişkisini belirten "durum sözcü" ile bir durum sözcüsünü başka bir durum sözcüsüne dönüştüren edimin oluşturduğu "edim sözcü". Mesela bir metnin başında parasını çaldıran bir adam yani özne ile parası, yani nesne arasında durum sözcü tanımına göre bir ayrılık durumu söz konusudur. Fakat metnin sonunda parasını çaldıran adam hırsız yakalayıp parasını alırsa burada özne ile nesne arasında bir birliktelik durumu oluşur ve bu durumu sağlayan edim de (edim sözcü) yakalama edimi olarak ifade edilir. Göstergibilimde, bir edim sözcüsünün bir durum sözcüsünü etkileyip onu yeni bir durum sözcüsüne dönüştürme sürecine "anlatı izlencesi" denir.⁵³

Anlatısal sözdizim düzlemini çözümlmeyi amaçlayan bir incelemecinin ilk etkinliği durum sözcüklerini saptamak ve bunların dönüşümlerini izlemektir. Bir gösterge dizgesi içinde başlangıçtaki durumun sonuçta başka bir duruma dönüşmesi de "temel anlatı izlencesi"ni oluşturur. Bahsettiğimiz örnekte, bir adamın önce parasını çaldırıp sonra hırsız yakalayıp parasını alması hikayesi, o metindeki anlatı izlencesini oluşturur.

⁵³ Rifat, *Homo Semioticus*, s. 31.

Bir anlatı izlencesi göstergebilimsel yaklaşım uyarınca dört evreden oluşur.

1. Eyletim: Gönderen ile özne arasındaki ilişkidir. Gönderen belli bir izlenceyi uygulamak amacıyla özneyi etkilemeye çalışır. Gönderenin inandırıcı edimine karşılık özne de yorumlayıcı edimiyle gönderenin söz ve davranışlarının gerçekliğini, doğruluğunu araştırır. Gönderen ve özne izlenceyi gerçekleştirmek için anlaşır, aralarında göstergebilimin "sözleşme" diye adlandırdığı bir anlaşma yapılır. Bu gönderen ve özne arasında eşitlik durumunun söz konusu olması koşulunda geçerlidir. Sözgelimi gönderenin öznenin üstün olduğu durumlarda da özne gönderenin isteğini yerine getirmek "zorunda" kalabilir. Bahsettiğimiz örnekte parasını çaldıran adamın hırsız yakalamak için bir başkasını görevlendirdiğini düşünelim. Burada adam gönderen işlevinde, hırsız yakalaması için söz gelimi bir genci görevlendirmiş olur. Genç (özne) de adamın isteğini ve durumunu yorumlayıp aralarında bir sözleşme kurulmasını sağlar.

2. Edinç: Özne, hangi konumda olursa olsun yapılması gerekeni başarabilmek için, bir başka deyişle somut ya da soyut, aranan nesneye ulaşabilmek için kimi önkoşulları yerine getirmelidir. Bu evrede gönderenin işlevi biter ve özne gönderenin isteklerini yerine getirebilmek için öncelikle çeşitli kipsel özelliklerle donanmaya çalışır. "Yapmayı istemek", "yapmayı bilmek" ve "yapabilmek" kipsel öğelerinden birinin eksikliği öznenin başarısızlığı demek olacaktır. Özneye bu evrede yardımcı eyleyenler destek olabileceği gibi karşıtıklar da özneyi engelleyebilirler. Gençin hırsız öncelikle yakalamak istemesi, yakalamayı bilmesi ve yakalayabilmesi gereklidir. Genç bu evrede bu kipliklere sahip olmak, değilse de bunları edinmek zorundadır.

3. Edim: Özne, kipsel öğelerle donanınca amacını gerçekleştirmesi için bir engel kalmaz. Özne, eyleme geçerek aradığı nesneye ulaşır. Başlangıçta ayrı olan

özne/nesne artık birliktedirler ve edinçi izleyen edim, başlangıçta varolan bir durumu dönüştürmüş olur. Özne şayet gerekli kipsel değerleri edinmemişse girişiminde başarısız olacaktır. Genç hırsız yakalaması için gerekli özellikleri edinç aşamasında edindikten sonra hırsız yakalayıp parayı alabilirse edim aşamasını da tamamlamış olur.

4. Yaptırım: Öznenin başarısına veya başarısızlığına göre cezalandırıldığı veya ödüllendirildiği bölümdür. Başlangıçta yapılan sözleşme uyarınca gönderen yeniden ortaya çıkar ve öznenin edimini denetler. Hırsız yakalayıp parayı getiren genç, buna karşılık gönderen konumundaki parayı çaldıran adamdan bir ödül görecektir.

Söylemsel yapılar: Bu yapılar düzleminde de iki bileşenden söz edilir.⁵⁴ Söylemsel sözdizim bileşeni diğer bir deyişle söylemselleşme diye adlandırabileceğimiz bu süreç, kişiselleşme, zamansallaşma ve uzamsallaşma bileşenlerinden oluşur. Bu öğeler aracılığıyla anlatı sözcükleri bir yandan zaman ve uzam içinde yerleşirken, diğer yandan öznenin sadece özne olarak kalmayıp bir bilim adamı, bir balıkçı, bir derviş, bir ressam nitelikleri olan bir kişiye dönüşmesi gibi, eyleyenler de belli bir uzam ve zaman içinde somutlaşmaya başlarlar.

Metinsel yapılar: Anlatının bir metin olarak ortaya çıktığı yapılardır. Doğal dillerin özellikleriyle metinselleşen anlatı, hangi dil söz konusuysa o dilin ses, sözcük ve sözdizim özelliklerine ve yapısına uymak zorunda kalır ki gerçekleşme düzeyi ayrı bir araştırma alanını oluşturur.⁵⁵ Bu incelemede de oyunların metinsel yani dilbilgisel ve dilbilimsel özelliklerine değinilmeyecektir.

⁵⁴ Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s. 24.

⁵⁵ Rifat, *a.g.e.*, s. 26.

Yirmi yılı aşkın bir üretim sürecinden geçen göstergebilim kuramı, başlangıçta salt derin yapılara ilişkin yöntemlerle çalışırken, artık üretici sürecin en üst düzeyine, en karmaşık yapılarına yönelmektedir.⁵⁶

⁵⁶ Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*, s. 28.

2. HALDUN TANER'İN BENZETMECİ OYUNLARI ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME

Bu bölüm, Haldun Taner'in ilk dönem benzetmeci türdeki beş oyununun, *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *...Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı*'nın, göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmesini içeriyor. Haldun Taner'in oyunlarında metnin taşıdığı anlam, metin içinde sürekli ertelenir ve sonunda da okuyucunun beklentilerini boşa çıkararak beklenmedik bir sonla noktalanır. Dolayısıyla metinleri bu beklenmedik sona götüren, oyunların derin yapısındaki temel anlamına ulaşabilmek için metin içindeki öğeleri ve bunların birbirleriyle bağlantılarını yoğun bir okuma eylemi sonunda tespit etmek, çözümlmek ve yeniden üretmek gerekmektedir. Bu tür bir inceleme çalışması için en uygun yöntem de metnin içindeki unsurları, bunların işlevlerini ve birbirleriyle olduğu kadar metnin temel anlamıyla da olan ilişkilerini bulmada tutarlı bir yol sunan göstergebilim olacaktır.

Tiyatro alanında göstergebilimsel çözümlmeye ilişkin incelemelerin eksikliği bu çalışma sırasında faydalanılabilecek bir örnek yöntemi takip etmemi olanaksız kıldı. Bu nedenle, göstergebilimin sunduğu kavramlar ve düşünme biçimiyle, şiir, masal, hikaye ve roman üzerine Türk ve Dünya edebiyatlarında yapılmış göstergebilim incelemelerini birleştirerek tutarlı ve geçerli bir yöntem oluşturmaya çalıştım.

Bu incelemede "Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi" bölümünde ayrıntılarıyla açıklanan A. J. Greimas'ın göstergebilim kuramı esas alınacaktır. Oyunlarda öncelikle söylem düzeyinde yer alan anlatı birimlerinin kişi/zaman/uzam yönünden belirlenmesi, ardından bunların anlatı düzeyindeki işlevlerinin

tanımlanması ve son olarak her oyunun ve buna bağı olarak da tüm ilk dönem oyunlarının derin anlam düzeyindeki temel anlamının saptanmasına çalışılacaktır.

Göstergebilimde her metnin incelenmesi sırasında ilk adımda yapılması gereken kesitleme işlemine ve çeşitlerine "Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi" bölümünde kısaca değinmiştik. Kanımca, tiyatro oyunları, metnin kesitlere ayrılmasında kendiliğinden belirleyici bir yapı sunmaktadır. Tiyatro metinleri tablolara ve tablolardan oluşan perdelerle ayrıldığından, Haldun Taner'in oyunlarının kesitlenmesinde de öncelikle tablolar, tablolara ayrılmayan oyunlarda da perdeler esas alınacak. Dört perdeden oluşan *Günün Adamı* dört kesite, altı tablodan oluşan *Dışardakiler* altı kesite, yedi tablo üç perdeden oluşan *...Ve Değirmen Dönerdi* yedi kesite, üç perdelik oyunlar olan *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı* da üç kesite ayrılarak incelenecek.

Aynı kesit içindeki kişi, zaman ve uzam değişiklikleri altkesitlerle, yine aynı kesit içinde göstergelerin yüklendikleri işlevleri tanımlayan bölümler anlambilim, oyun kişileri arasındaki ilişki düzeyini ve şeklini belirleyen kavramlar da anlambilimcik tanımlamalarıyla belirtilecektir.

Haldun Taner'in ilk dönem oyunlarında görülen kapalı biçim özelliklerine, her oyunla ilgili incelemenin sonunda kısaca değinilecektir. Oyunlar yazılış tarihlerine göre kronolojik olarak ele alınacak dolayısıyla *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *...Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı* şeklinde bir sıra takip edilecektir.

2.1 GÜNÜN ADAMI:

Günün Adamı,⁵⁷ Taner'in yazdığı ilk oyundur. 1949 senesinde yazılan oyun 1953'te İstanbul Şehir Tiyatrolarında prova aşamasına gelmişken tiyatro yetkilileri ve valinin "sakıncalı olabileceği" görüşü üzerine sahnelenemezken, ilk kez 1961 senesinde Ulvi Uraz Tiyatrosu tarafından sahneye konmuştur.⁵⁸ *Günün Adamı*, muhalefet partisine katılma teklifi alan bir ekonomi profesörünün, kendisiyle, ailesiyle ve çevresiyle yaşadığı çatışmaları anlatır. Oyun kişilerini Profesör, Profesörün karısı, Genel Sekreter, Kayınbirader (Özel Kalem Müdürü), Kayınpeder, Profesörün Oğlu, Katibe, Uşak (Hizmetçi), 1. ve 2. Gazeteci, 1. ve 2. İl İdare Kurulu Üyesi, 1. ve 2. Umum Müdür, Fotomuhabiri ve Bir Adam'ın oluşturduğu *Günün Adamı* dört perdelik bir oyundur.

Birinci kesit:

1. Perde:

Oyunun başında olayın "dünyanın herhangi bir yeri"nde geçtiği belirtilir, konunun geçtiği dönem ile ilgili de bir gönderme yoktur. Bu anlamda zaman ve uzam genel olarak muğlak bırakılmıştır. Oyun, profesörün karısının telefonda bir gazeteci ile konuşmasıyla açılır. Bu konuşmadan Profesörün muhalefet partisinden aldığı teklife ne yanıt vereceğinin herkes tarafından merakla beklendiği anlaşılır. "KADIN-- (...) Evet başkente çağrıldı dün. Önemli bir görüşme için. (...) Buna rağmen dönmedi işte. Rica ederim. Güle güle. (Telefonu kapar.) Sabah beri bu dördüncü gazeteci. Üstelik de en densizi (s.19)."

⁵⁷ Haldun Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, Bilgi Yayınları, (Ankara: 1990).

⁵⁸ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 26.

Profesörün çalışma odasında konuşan Profesörün karısı ve kayınpederi, onun teklifi kabul etmesini umarlar. Bu beklenti tamamen Profesörün edineceği makamdan sağlayacakları çıkarlar üzerinedir. "KADIN-- Acaba hangi nezareti verirler dersin? Ben hariciyeyi iste diyorum. Bir hariciyeyi verseler. Sen de bilirsin genç kızlığımdan beri en büyük emelimdi sefir karısı olmak, resmi kabuller, süreklilikleri, ziyafetler..." (s. 22) "KAYINPEDER-- Ben şahsen onun sanayi nezaretine geçmesini tercih ederim. Aile için en hayırlısı budur." (s. 23)

Ailesi bu beklentiler içindeyken onların Profesörden yana endişeleri de vardır. Çünkü Profesör kesin kararını bir türlü verememekte ve sürekli bir çıkış yolu aramaktadır. "KADIN-- Gözüne uyku girdiği yok. Benimle bile konuştuğu yok. Hep kendi kendisiyle. Telgraftan sonra kalktı hocası ile konuştu. KAYINPEDER-- Hocası ile mi? O öleli hanidir. KADIN-- Canlısı ile değil (tabloyu gösterir), ölüsüyle." (s. 20)

Profesörün ölen hocasının tablosu onun çalışma odasının duvarında asılıdır ve bu noktada oyunda bilim adamı doğrularını ve değerlerini temsil eder.

Tablo = Bilim adamı değerlerinin korunması

Bu değerleri temsil eden ve Profesörün siyasete atılmasına karşı çıkan bir diğer kişi de Profesörün Doçentidir. Profesörün ailesinin, kişisel çıkar sağlamak amacıyla onun siyasete girmesini istemelerinin aksine Doçent, savunduğu şeref, saygınlık gibi değerlerin sürdürülebilmesi için profesörün bu teklifi reddetmesini beklemektedir. "DOÇENT-- (...) Ben bu kadar hafifliği bir bilim adamına yakıştıramıyorum. KAYINPEDER-- (...) Aynı şey size teklif edilse acaba ne yapardınız? DOÇENT-- Reddedirdim. Sevseniz mani olursunuz. Hocanın yeri kürsüdür." (s. 24)

Oyunun buraya kadar olan kısmına baktığımızda oyun kişilerinin temsil ettikleri iki ayrı çatışma ögesinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

I

II

Söylem Düzeyi

Kadın (Ö2)-Kayınpeder (Ö3) Profesör (Özne 1) Doçent (Ö4)-Profesörün hocası (tablo)

Anlatı Düzeyi

Gönderen

Karşıcık

(Kişisel çıkarlar)

(Bilim adamı değerleri)

(İkna etme edimi)

(İkna etme edimi)

Profesörün muhalif partiden teklif almasını sağlayan olay, onun "bütçe açığını kapatmak için kararlaştırılan yeni verginin Anayasa ve insan haklarına aykırı olduğunu savunmakta tek başına gösterdiği medeni cesaret ve ahlaki celadet"tir (s. 25). Muhalif parti hocanın görüşünü kullanarak parlamentoda hükümeti köşeye sıkıştırır, Profesör halkın sevgilisi haline gelir, bu nedenle muhalif parti yaklaşan seçimlerden önce Profesörü partisine dahil ederek seçimlerden galip ayrılmayı hedeflemektedir. Bu yönüyle bakıldığında konunun zaman ve uzam boyutu daha netleşiyor:

Zaman	Toplumun değişim süreci
Uzam	Yüzeysel demokrasi kargaşasının yaşandığı 1950'ler Türkiye'si

Bu noktadan bakıldığında oyun kişilerinin temsil ettiği değerler de toplumsal bir boyut kazanmış oluyor.

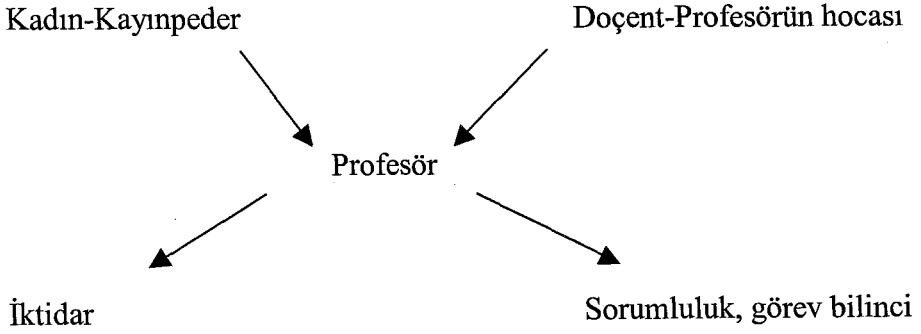
Anlambirim 1

I	II
Kadın-Kayınpeder	Doçent-Profesörün hocası (tablo)
Gönderen	Karşıçikan
(Kişisel çıkarlar)	(Bilim Adamı değerleri)
(Siyasi sistemin değişimiyle oluşan yeni maddi değerler)	(Toplumun değişimden önce sahip olduğu eski manevi değerler)

Tüm bunlar olurken Profesör başkentten geri döner fakat henüz kararını vermiş değildir. Önemli bir karar verme arifesindeki Profesör kendisiyle hesaplaşmakta, kendisinin ve ailesinin geleceğini etkileyecek yanıtı vermeden önce kendi içinde tereddütler yaşamaktadır. Bir arkadaş sohbeti sırasında söylediklerinin basına yansımaları ve muhalefet tarafından kullanılması sonucu "günün kahramanı" konumuna gelen Profesör "bir akıntının" kendisini getirdiği bu noktadan faydalanıp faydalanmamak konusunda kararsızdır.

"PROFESÖR-- Açık konuşalım. Ben üniversitede, değil sade üniversitede, umumiyetle hayatta hiçbir zaman birinci plana geçemedim. Tab'an ikinci planda kalmaya mahkum bir insanım. Gerçi çalışırım, iyi bir hoca olduğumu söylerler. Ama işte hepsi o kadar. Bu yüzden hakkım olan ordinaryüslüğe ancak iki yıl evvel erişebildim. Senin ve arkadaşların zorunuzla girdiğim dekan seçiminde aldığım oyların fiyaskosu onurumun dibinde tortu gibi duruyor." (s. 29) (...) İktidar güzel şey çocuklar...Ama beraberinde sürüklediği o korkunç sorumluluk olmasa." (s. 30)

Profesör, ailesi ve doçentin arasında olduğu gibi kendi içinde de bir çatışma yaşamaktadır. Bir yandan hayatı boyunca arka planda kalmış olmanın verdiği sıkıntıları hatta neden olduğu haksızlıkları düşünerek, sonunda iktidara ve güce ulaşma arzusu duyarken bir yandan bu iktidarın beraberinde getireceklerinden de çekinmektedir. Profesörün ailesi sadece elde edecekleri iktidarın peşindedirler ve bu gücün getireceği zorlukları Profesör, bir bilim adamı sorumluluğu ile yalnız başına sırtlanmak zorunda kalacaktır. Profesör kendisini bu durumun yarattığı çatışmaların tam da ortasında bulmakta ve bir çıkış yolu aramaktadır:



Profesörün bir yanıt vermek için pek fazla zamanı kalmamıştır. Parti il idare kurulu adına iki üye, listelerin vilayete teslimine sadece "üç saat" kaldığını bildirmeye gelirler. Sözlerini ezberlemiş gibi sıralayarak Profesörü baskı altına almaya çalışırlar. Bu sırada Parti Genel Sekreteri çıkagelir. Genel Sekreterin anlatı düzeyindeki işlevini Ö5 olarak belirtmekle birlikte söylem düzeyinde de çok partili sisteme geçiş sürecinde değişen değerlerin ve çıkarıcı, vurguncu siyaset anlayışının bir temsilcisi rolünde bulunduğunu söyleyebiliriz.

"G. SEKRETER-- (...) Ne buldun kardeşim üniversitede?

Sittin senedir profesörsün, rektör bile olamadın.

DOÇENT-- Rektörlük bilim hayatının daha çok politika yönüdür beyefendi. Orada da söz vermeler, vaatler, tavizler, oy

avcılıkları geçerli. Bilim adamını meslektaşları arasında sivrilten bunlar olmasa gerek. Hocanın yayımladığı gün uluslararası ilgi toplayacak bir eseri var.

G. SEKRETER-- Geçin efendim bunları, kim okur kim dinler? Ben ilim adamını neye benzetirim bilir misiniz?

DOÇENT-- Neye?

G. SEKRETER-- Kafasını kuma sokmuş devekuşuna."
(s. 34)

Genel Sekreter, parti menfaatini milletin menfaatiyle bir tutan ve partinin menfaati için Profesörün kendisini feda etmesini isteyen biridir. Parti, halkın sevgisini kazanan Profesörü seçimlerde liste başı göstererek bu sayede geri kalan adayların kazanma şansını artırmayı planlamaktadır.

Genel Sekreterle Doçent arasındaki tartışmalar Profesörün karar vermesini zorlaştırmakta, hissettiği baskı ve çatışmaları artırmaktadır. "PROFESÖR-- (Ağlamaklı) Bana bir saat mühlet verir misiniz? (s. 34) (...) G. SEKRETER-- (...) yarım saate kadar bana kati cevabını bildirirsin." (s. 35)

Profesör artık üzerinde "zaman" baskısını da hissetmektedir. Ailesi ve Doçent de Genel Sekreter gibi artık zamanın daraldığını belirterek Profesörden bir yanıt beklemektedirler.

"KADIN-- Ne oldu? Kabul ettin değil mi? Dışarıda yaşa diye bağıyorlar da.

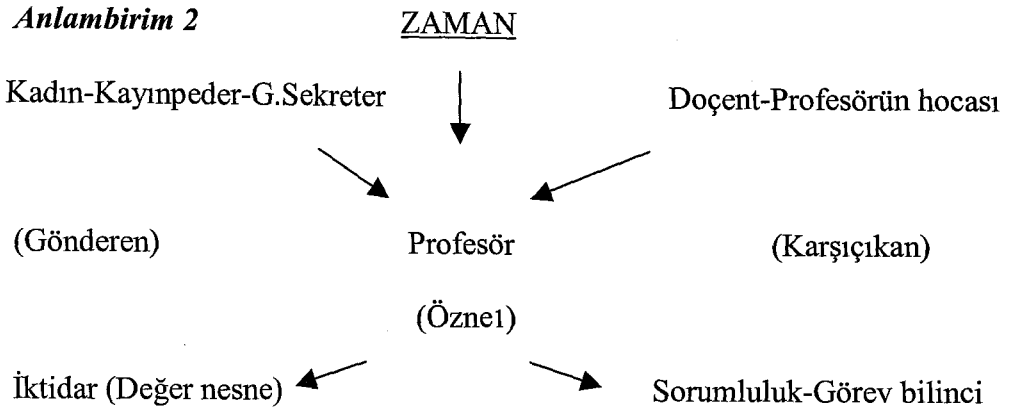
PROFESÖR-- Hayır karıcığım. Saat yedide kararımı bekliyor.

KADIN-- Hâlâ mı tereddüt?

DOÇENT-- (Portreyi göstererek) O da kararınızı bizim kadar merakla bekliyor. (Profesör portreye bakar. O dalgın bir şekilde portreye bakarken doçent tesir edici bir sesle) Müşkül anlarınızda ondan ilham beklerdiniz. O benim yerimde olsa ne yapardı der ve kararınızı öyle verirdiniz. Yine öyle yapın. O sizin

yerinizde olsa bir an bile düşünmeden bu politika kurtlarını kapı dışarı ederdi." (s. 36)

Profesör önemli bir kararın eşiğindedir ve baskısız, gönül serbestliği ile kararını verebilmek için herkesi yanından uzaklaştırır, odada tek başına kalır. Profesörün karar verme aşamasına geldiğinde üzerinde hissettiği baskı ve ortasında kaldığı çatışma tablosu şu şekilde gösterilebilir:



1. *Altkesit:* Sahnede Profesörün yalnız kalmasının ardından ışıkların bir an karartılıp aydınlatılmasından sonra yine aynı uzam içinde Profesör ve öncekiler yeniden görülürler. Bu defa Profesör kararını vermiş ve muhalefet partisinin teklifini kabul etmiştir. Kadın ve Kayınpeder Profesörü kararından ötürü kutlarken profesörün kayınbiraderi ve oğlu da haberi duyup gelmiş ve sevinçlerini dile getirmişlerdir.

Oyunda dürüstlük, şeref, sorumluluk gibi o dönem için pek de geçerliliği kalmamış değerlerin simgesi olan Profesörün hocasının tablosu bu sevinç gösterileri sırasında yere düşerek kırılır.

Tablonun kırılması = Eski değerlerin yıkılışı

Bu noktada Profesörün aldığı karar sonucunda çatıştığı tek isim Doçent olmuştur. Doçent, Profesörün yaptığı tercihin tam karşısında yer almakta ve ilk kesitin yapısındaki çatışma ögesinin bir kolunu oluşturmaktadır.

İkinci kesit:

2. Perde:

Bu kesitin başında muhalif partinin seçimleri kazandığını ve Profesörün de Sanayi Nazırı olduğunu görüyoruz. İlk kesitten bu yana altı ay geçmiştir. Mekan Sanayi Nazırının odasıdır ve bu kez duvarda parti genel başkanının portresi görülür.

İlk kesitte Profesörün çalışma odasının duvarında asılı olan "tatlı bakışlı, küçük beyaz sakallı hocanın" portresi, eski insancıl, manevi değerleri de temsil ederken şimdi aksine "sert bakışlı, iri çeneli" parti genel başkanının portresi, siyasetin katı kurallarla çevrili, menfaat üzerine kurulmuş düzenini ifade eder.

	<i>I. Perde</i>	<i>II. Perde</i>
<u>Kişi</u>	Profesör	Sanayi Nazırı
<u>Süre</u>	6 ay önce	6 ay sonra
<u>Uzam</u>	Profesörün evi	Sanayi Nezareti
<u>Gösterge</u>	Bilim adamının tablosu	Parti başkanının tablosu

Profesör artık bir politikacıdır. Onun mevkisinden kendi çıkarları doğrultusunda beklentileri olan herkes istediğine kavuşmuştur. Kayınbiraderi nezarete Profesörün özel kalem müdürü olarak çalışmakta ve Profesörün haberi olmaksızın ailesine usulsüz yollardan, devlet eliyle kazanç sağlamaktadır. Profesörün karısı hayalini kurduğu sosyetik ortamlara kavuşmuş, bir eğlenceden bir başka

partiyeye koşturmaktadır. Oğlu ise babasının konumunun getirdiği korumayla her istediğini yapabilmektedir. Profesör üzerinden en büyük kazancı parti sağlamıştır kuşkusuz. Onlar artık iktidar partisidir.

Anlatı ve söylem düzeyinde, oyun kişilerinin işlevlerini şöyle bir tablo ile gösterebiliriz:

<i>Anlatı Düzeyi</i>	Kadın(Ö2),Kayınpeder(Ö3), Genel Sekreter(Ö5), Oğlu(Ö6) Kayınbirader(Ö7)	Doçent (Ö4)
<i>Söylem Düzeyi</i>	Menfaat sağlayan kişiler	İlkeleri savunan kişi

Profesör ise tüm bunlardan habersiz siyaset arenasında da geçerli olacağını sandığı bilim adamı değerlerini koruyarak çalışkanlığını ve saygınlığını sürdürüreceğine inanır.

"I. GAZETECİ-- İktidarın altıncı ayında milletvekili maaşlarının artırılması karşısındaki düşünceleriniz?

PROFESÖR-- İlk gününden beri bu tasarıya nasıl direndiğim ortadadır. Fakat gariptir, iktidarla muhalefetin üzerinde tartışmasız birleşebildikleri biricik konu bu oldu.

II. GAZETECİ-- Gelelim en mühim meseleye. İhdas edilecek şu yeni vergi tasarısına.

PROFESÖR-- Bu mesele halledilmiştir. Bu tasarı geri alınacaktır. (...)

I. GAZETECİ-- şimdi geri alınabilir. Ama bu zihniyet kaldıkça yine punduna getirilip sunulmayacağı ne malum?

PROFESÖR-- O zaman hiç değilse benim buna katılmayacağıma emin olabilirsiniz." (s. 45-46)

Oysa Profesör bir yandan da değiştiğinin farkında değildir. İktidarın, gücün büyüüne kapılmıştır. Kendisini ziyarete gelen doçent bunu hemen fark eder. Profesör, Doçente müsteşarlık bile teklif eder ama Doçent bunu kabul etmez. Doçent oyunun kurallarını "bilmekte" fakat oynamak "istememektedir." Göstergibilimde bir öznenin edinç aşamasından edim aşamasına geçebilmesi, yani gerçekleştireceği eylem için gerekli olan nitelikleri elde edebilmesi için öncelikle "eylemi yapmayı istemesi" daha sonra "eylemi yapmayı bilmesi" ve sonunda da "eylemi yapabilmesi" gereklidir. Dolayısıyla Doçent, siyaset dünyasının kurallarını bilmekte fakat bu dünyaya ait insanlar gibi olmak istemediğinden gerekli eylemleri gerçekleştirilmemektedir.

"DOÇENT-- (...) İnsan bu kadar değişebilir.

PROFESÖR-- Neysem oyunhalbuki.

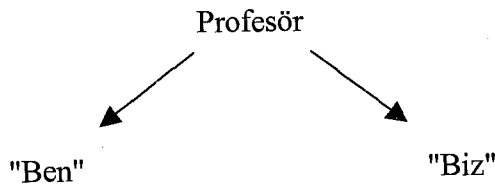
DOÇENT-- Politikada sen ben olmaz. Biz ve onlar vardır sadece. Siz bir partinin adamısınız, o partinin malı, kuklası.

PROFESÖR-- Peki ya şahsiyetimi ne yapıyorsun?

DOÇENT-- Onu da er geç parti şahsiyetinin tavaşında eritecekler." (s. 55)

Profesör, savunduğu ve inandığı doğrular doğrultusunda oluşan kişiliğiyle politika sahnesinde yer almaya çalışırken bunun mümkün olamayacağı Doçent tarafından hatırlatılır. Nitekim haksızlığa karşı tek başına direndiği için halkın desteğini alan Profesörden şimdi parti disiplinine ve kararlarına uyması beklenmektedir.

Burada Profesör "ben" ve "biz" olma konusunda bir çatışma yaşar.



Profesör, Doçentin aksine oyunu, kendisini içinde bulduğu yeni değerler bağlamında kuralınca oynaması gerektiğini anlamamaktadır. Genel Sekreter, ona oyunun kurallarını öğretmeye çalışır, bu oyunda yer alabilmesi, varolabilmesi için yapması gerekenleri anlatır.

"G. SEKRETER-- Genel başkan geçen gün verdiği demece biraz sinirlenmiş. Bir alışamadın gitti parti disiplinine. Kol kırılır yen içinde, 280'e karşı 281'le tehlikeli bir çoğunluğa dayanıyoruz zaten. İhtiyatlı olmak gerek biraz.

PROFESÖR-- Biz iktidara Anayasaya ve insan haklarına aykırı bir vergiyi önleyerek geçmedik mi?

G.SEKRETER-- Evet.

PROFESÖR-- Şimdi nasıl olur da Anayasaya ve insan haklarına aykırı aynı çeşit bir vergiyi ihdas etmeye kalkarız?

G. SEKRETER-- Bırak bu mantığı be hoca. (Omzunu tutar ağabeyce, bir öğüt havası içinde.) Politikada hep karşı partiye bakacaksın o ne diyor. Verginin aleyhinde. Sen lehinde olacaksın. Lehinde mi, sen derhal aksini savunacaksın. Mesele bu. Yok vaktiyle şöyle demişiz yok böyle demişiz. Geç bunları bir kalem. (s.49-50) (...)

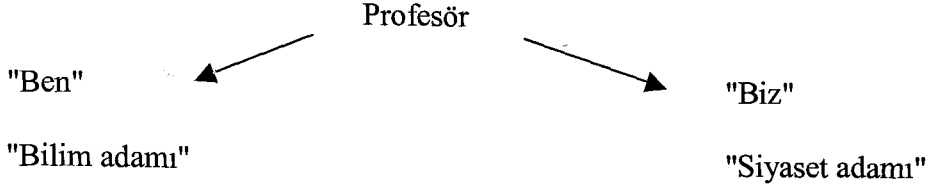
G. SEKRETER-- Yanılmıyorsam bu adamın kardeşi senden bir idare üyeliği istemişti. Aç kurtların önüne arada bir kemik atacaksın. Verseydin şimdi böyle kudurmazdı.

PROFESÖR-- İyi ama sonu gelir mi? Onu yalar başka isterler.

G. SEKRETER-- Bir daha atarsın, kasap dükkanı elimizde değil mi?" (s.50)

Burada Profesörün içinde bulunduğu durum bir başka boyut daha kazanıyor. Profesör, bilim adamı kimliğinden gelen özellikleri siyaset adamı olarak sürdürememektedir.

Anlambirim 3



Profesör partinin teklifini kabul ederek, bir bakıma karısının, kayınpederinin ve genel sekreterinin (yani gönderenlerin) etkisiyle siyasete atılmıştır ve değer nesne "iktidar" ve "güç"e kavuşmuştur. Artık "gönderenlerin" beklediği gibi siyasette varolabilmek, iktidarı elde tutabilmek için "ne yapmak" gerektiğini "bilmek" gerekir. Profesör siyaset dünyasında varolabilmek için belli özelliklere sahip olmalıdır, değilse de bunları "edinmek istemeli, edinmeyi bilmeli ve edinebilmelidir." Oysa Profesör bu özelliklere sahip değildir, nasıl davranılması gerektiğini "bilmemektedir" ve öğrenmeyi de "kabul etmemektedir." Dolayısıyla, "gönderenler" in istediği kararı vererek eyletim aşamasına giren Profesör, oyunu oynamak için gerekli özellikleri edinmeyince edinç aşamasında kalmış ve edim aşamasına geçememiştir. Edim aşamasını tamamlaması halinde yaptırım aşamasında verilecek ödül, edinç aşamasını geçemediği için ceza olarak karşısına çıkacaktır.

Üçüncü kesit:

3. Perde:

Bu kesit, bir dağ otelinin odasında geçer. Profesör, genel başkanın isteğiyle kararlaştırılandan bir hafta önce tetkik seyahatine çıkar, yanına Katibeyi de alır. Katibe anlatı düzeyinde özne olarak belirtilebilirken (Ö8) söylem düzeyinde o da Profesörden menfaat sağlamayı amaçlayan biridir.

Profesör ve Katibe, araçları bozulunca şehir dışında bir otele yerleşirler. Oyunda "ara uzam" olarak değerlendirebileceğimiz bu otel odasında geçen ve siyaset

dünyasında çıkar merkezli ilişkiler çerçevesinde gelişen aşk ilişkilerinin sergilendiği, Profesörün katibesi tarafından tuzağa düşürülmeye çalışıldığı bu kesitte, Profesör yine olanlara karşı koymayı "istemekte" ama nasıl yapacağını "bilmemekte"dir. Katibe ise Profesörü baştan çıkarmak "istemekte" ve bunu nasıl yapacağını "bilmektedir". Bunun sonucunda Katibe istediğini elde eder ve Profesörle birlikte olur, Profesör ise gerekli eylem kipliklerine sahip olmadığı için Katibenin oyunlarına kanmış, doğruluk ve dürüstlüğünü koruyamamış ve "elde edilmiştir."

Dördüncü kesit:

4. Perde:

Son perdede olay ikinci perdede olduğu gibi Profesörün makamında geçer. Bu kesitte Profesör arkasından çevrilen tüm oyunlarla yüz yüze gelir. Kayınpederi ve kayınbiraderinin düzenlediği yolsuzlukları, oğlunun örtbas edilen trafik kazasını, katibesinin kendisinden çocuk beklediğini ve partinin kabineyi zor durumdan kurtarmak için kendisini kurban seçtiğini öğrenir. Partisi tarafından onur kırıcı bir konuma itilecektir.

İlk olarak kayınpederi ve kayınbiraderinin haksız kazanç elde ettiklerini öğrenir. Makama gelen bir Adam (Ö9), tüm engellemelere rağmen Profesörle görüşmeyi başarıp başına gelenleri anlatır. Bu kişinin nezaretin açtığı ihaleye katılması, kendilerinden fazla fiyat kıracağı duyulduğu için Kayınpeder ve Kayınbirader tarafından binbir oyun ve sahtekarlıkla engellenmiştir. Bu oyunların içinde kimsenin namusuyla çalışarak barınması mümkün değildir. İnsan bu durumda ya kişiliğini eritecek, ya da kendisini kaybedip delirme aşamasına gelecektir. Adamın yaşadığı tam da budur.

"ADAM-- (...) Sen benlen alay mı ediyorsun nazır bey.
(Değişerek) Et ya et. Herkes alay ediyor zaten, Deliden beter oldum çıktım. (Dişlerini gösterip acı acı gülererek) Deli ya! (Korkunç bir

kahkaha atar, ellerini nazıra uzatır gibi yapar.) Korkma boğazına sarılmam (Birden aşırı derecede ciddileşerek) Ben böyle olacak adam mıydım? Çok yazık oldu bana çooooook ama çook. (Yüzü kıpkırmızı olmuştur. Parmaklarını yakasının arasına sokup gevşetir.)" (s. 69)

Genel Sekreter de Profesörden parti ve kabineyi müşkül durumdan kurtarmak için kendisini feda etmesini istemesi ve direnmesi durumunda katibesıyla olan ilişkisinin herkese duyurulacağını söylemesi üzerine Profesör adeta delirecektir: "PROFESÖR-- Hayır deli değilim, (Dişlerini gösterip acı acı güler.) Deli değilim daha. (Acı bir kahkaha atar.) Korkma boğazına sarılmam, korkma." (s. 81)

Genel Sekreter, parti disiplinine uymayan ve doğrularını savunmak adına partisiyle ters düşen Profesörü bir defa daha kendilerine avantaj sağlayacak şekilde kullanmıştır. Profesör ise hâlâ şahsiyetini korumanın yollarını aramaktadır:

"PROFESÖR-- Ya şahsi şerefim?

G. SEKRETER-- Politikada şahsi şeref olmaz. Tanrı partiye zeval vermesin. (s. 78)

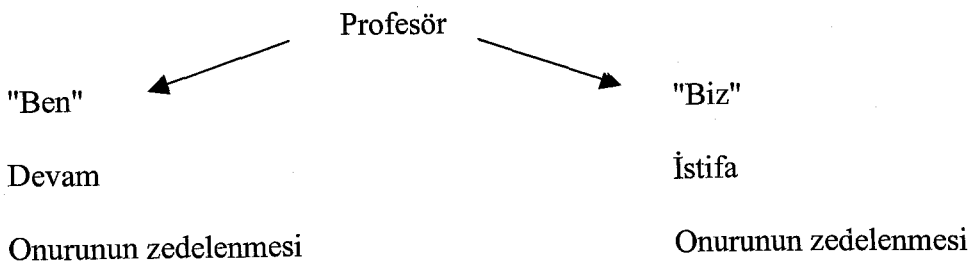
PROFESÖR-- Peki ama nedir büyük suçum? Size inanıp adaylığı kabul etmem mi?

G. SEKRETER-- Hayır. Parti disiplinini hiçe sayman. Bildiğini okuman.

PROFESÖR-- Kuvvetim buradan gelmiyor mu idi?

G.SEKRETER-- Senin kuvvetin partinin zaafi oldu." (s. 84)

Bu noktadan sonra dördüncü kesitin birinci kesit ile aynı yapı doğrultusunda geliştiğini görüyoruz. Genel Sekreterin baskısıyla Profesör yine bir seçimle karşı karşıyadır.



Profesör, istifa etmeyi kabul etse de etmese de politikanın tavında kişiliğini eritmiş olacak, kendi "bilim adamı" doğruları ve şahsiyeti zarar görecektir. Bütün bunların yanında Profesörden hemen bir karar vermesi istenir. Zaman, yine daralmaktadır.

"G.SEKRETER-- (...) Saat yediye kadar mühlet. Genel başkan cevap bekliyor. Düşün taşın. Bana cevabını bildirirsin. (1.perde, s. 36)

G.SEKRETER-- (...) Saat yediye kadar mühlet. Genel başkan cevap bekliyor. Düşün taşın. Bana cevabını bildirirsin." (4. perde, s. 86)

Bu sırada parti il idare kurulu üyeleri gelip, ezberlemiş gibi sözlerle konuşarak "parti menfaatini kişisel çıkarların üzerinde tutması" gerektiğini hatırlatırlar (s. 86). Profesör eline geçen her şeyi arkalarından fırlatmaya başlar ve duvardaki genel başkanın portresi kırılır. Bu, profesörün, politikanın tüm "doğrularını" ve "gerçeklerini" apaçık görüşünün ve onun siyasetçi kimliğinin yok oluşunun bir simgesi sayılabilir.

Profesör bir buhranın içinde tabancasına davranır, intihar edecektir fakat tabancasının şarjörünün boşaltıldığını görür. Siyaset, kendi bilgi ve istekleri dışında insanların ölmesine bile izin vermemektedir.

2. *Altkesit:* Birinci kesitte olduğu gibi ışıklar bir an kararıp aydınlanır, artık sahne ilk kesitteki sahnedir. Anlarınız ki ikinci, üçüncü ve dördüncü kesit gerçek değil, partiye katılma teklifi alan Profesörün düşünmek için istediği süre zarfında gördüğü bir "kabus"tur sadece. Bu kabusun etkisiyle Profesör teklifi reddeder. Böylece "günün adamı" olmaktan çıkar. Profesörün bu kararıyla ailesi büyük hayal kırıklığına uğrarken tek sevinen Doçent olur. "DOÇENT-- Sizden bu beklenirdi hocam. Tebrik

ederim." (s. 88) (...) (Portreye huşu ile bakarak) O bile gülümsüyor bu büyük kararınızdan." (s. 89)

Fakat oyunun sonunda odada yalnız kalan Doçent telefonla iktidar partisi yetkililerini arayarak profesörü muhalefet partisine katılmaktan vazgeçtiğini bildirir. "DOÇENT-- (...) Alo. İktidar partisi mi? Profesörü muhalif parti adaylığından vazgeçirdim. (...) Artık bu ilden bir korkunuz kalmasın. (...) Komisyonumu hemen bu akşam isterim. Evvelce anlaştığımız fiyat üzerinden tabii. Hayır çek olmasın. Peşin para. Estağfurullah. Hay hay! İyi şanslar." (s. 90)

Oyunun son sahnesinde Doçent odadan çıkarken Profesörün hocasının portresine çarpar ve portre kırılır.

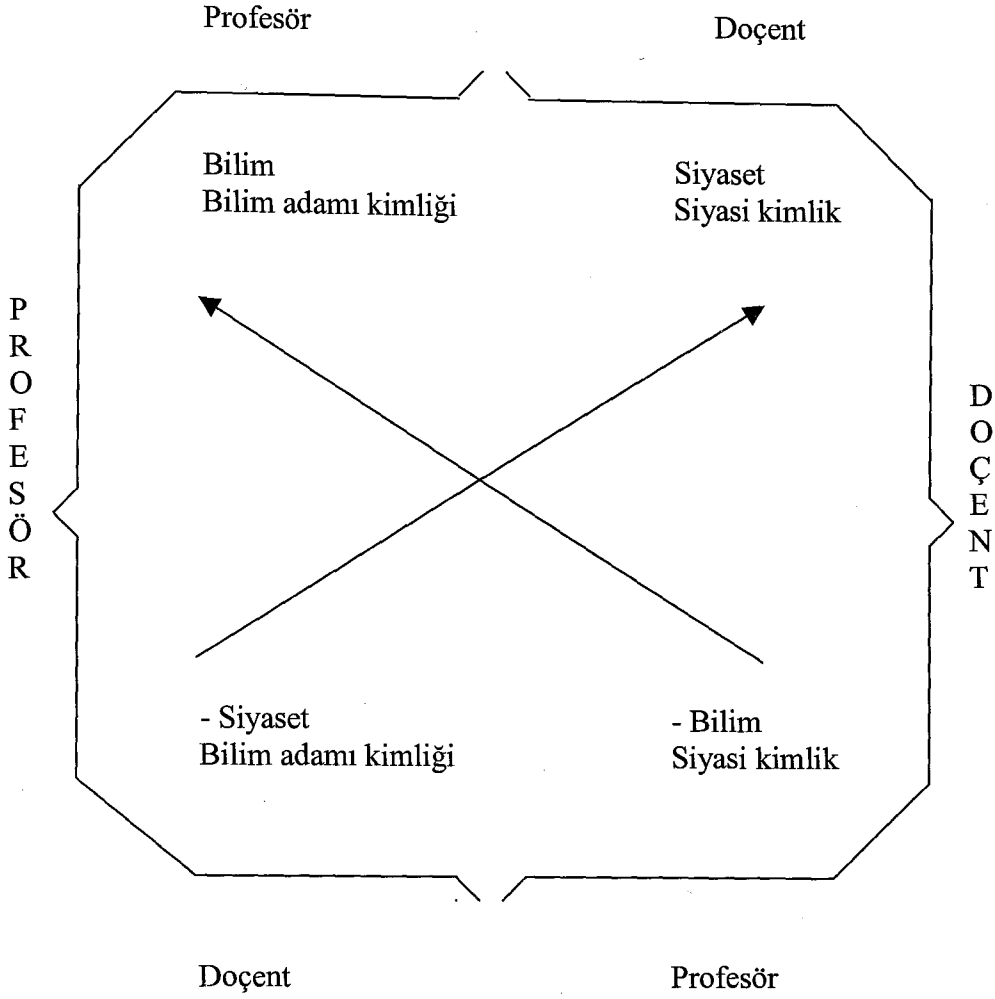
Doçent, oyun boyunca "gerçek" kimliğini saklamakta, "kötü kişi" yerine "iyi kişi" olarak görünmektedir. Ancak asıl kişiliğini sakladığı ölçüde, "kandırma edimini" sürdürebildiği müddetçe tasarısını gerçekleştirebilecektir.

Böylece tüm oyunun temel yapısında yer alan çatışma öğelerinin temel boyutları da ortaya çıkmış oluyor. Profesör ve Doçent, oyunun iki düzleminde de karşıt konumda yer alıyorlar:

	<i>Profesör</i>	<i>Doçent</i>
<i>Düş düzlemi</i>	Siyaset adamı kimliği	Bilim adamı kimliği
<i>Gerçeklik düzlemi</i>	Bilim adamı kimliği	Siyaset adamı kimliği

Bu karşıtlığı ve oyun içinde Profesör ve Doçentin geçirdiği değişimi göstergebilimsel dörtgen ile şöyle ifade edebiliriz:

ANLATININ SONU B



ANLATININ BAŞLANGICI A

Anlatının başında siyaset ve bilim adamlığı arasında bocalayan Profesörün karşısında, onun siyasete girmesine şiddetle karşı çıkan Doçentin bilim adamı değerlerini savunmada sergilediği kesin ve tavizsiz tavrını görüyorduk. Anlatının ortasında, Profesörün düş dünyasında gelişen olaylarda da Doçent tavrını sürdürüyor, Profesörün makam tekliflerini geri çeviriyordu. Anlatının sonunda ise, Profesör düş düzleminde de olsa siyasete atılması halinde başına gelecekleri görüp teklifi reddederek yeniden bilim adamı kimliğine büründüğünde, Doçentin sevincinin bilim adına değil, Profesörü siyasete girmekten caydırması halinde iktidar partisinden alacağı komisyon adına, yani tam da siyaset adına olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla

anlatının başında bilim adamı kimliğiyle gördüğümüz, bilim adamı değerleriyle bir "birliktelik" içinde olan durum sözcüğü Doçent de anlatının sonunda bir değişim geçirmiş olarak, bilim adamı değerlerinden "ayrılarak" bir siyasetçi kimliğiyle karşımıza çıkar.

Günün Adamı'nda kişiler, oyunun temel anlamına uygun bir durum ve ilişki yapısı içinde yer alırlar. Oyunun yapısındaki çatışma, temelde, sistemi yürütenler ve sistemden faydalananlar ile sistemde varolamayan Profesörün yaşadığı çatışmadır.

Anlambirim 4:

Sistemi yürütenler	Genel sekreter	Doçent
Sistemden yararlananlar	Kadın, Oğul, Katibe	Kayınpeder, Kayınbirader
Sistemde yok olanlar	Profesör	

Günün Adamı, Haldun Taner'in benzetmeci türde yazdığı bir oyundur. Olayların ve kişilerin, seyirciyi bir sorun üzerinde düşünmeye zorlama amacıyla araç olarak kullanıldığı bir düşünce güldürüsüdür. Oyunda, işleyiş biçimini bilmediği politika ortamında sıkıntılar yaşayan Profesöre seyircinin yakınlık duyması sağlanmaya çalışılmıştır. İlk perdede Profesörün yapacağı seçim konusunda "merak" uyandırılırken, ikinci, üçüncü ve dördüncü perdelere yapılan seçimin getirdiği sonuçlar eleştirel bir dille yansıtılmıştır. Profesör son perdede acı sona yaklaştırılırken, olayların düş ürünü olduğu ortaya çıkartılarak mutlu sona ulaşılır. Seyirci "birikim" aşamasından "boşalma" aşamasına geçirilir. Fakat oyunun sonunda seyirciyi oyun boyunca yanına çekmiş olan Doçentin gerçek yüzünün ortaya çıkması ve bunun getirdiği beklenmedik son da seyircide yeni bir birikim oluşturur. Seyirci eğlendirici bir yolla uyarılmış, böylece toplum kendi içinde bir eleştiri ve hesaplaşma sürecine itilmiştir.

2.2 DIŞARDAKİLER:

Dışardakiler,⁵⁹ Haldun Taner'in yazdığı ikinci, sahnelenen ilk oyunudur. 1957-58 tiyatro d6neminde Ahmet Evintan'ın sahne d6zeniyle Devlet Tiyatrosu tarafından Ankara'da sahnelenmiştir.⁶⁰ *Dışardakiler*, 6lmeden unutulup giden bir "eski zaman insanının" hikayesidir. Bu insanın kişiliğinde hem insana hem de topluma ilişkin olgular irdelenir, değişen toplumsal değerlere uyum sağlayamayan bireyin 7atıŐması anlatılır. Oyun kişilerini Semih, Y6mn6, Necati, Aynur, Zinnur, Hakkı, Őhriban, H. S. Damar, Doktor, 1.2. ve 3. Aceze, Kamil, Recep, Gazeteci, Dede, Hemşire, Bir Hasta velisi, Bek7i ve Bir Őof6r6n oluşturduğu *Dışardakiler*, altı tablodan meydana gelmiştir.

Birinci kesit:

1. Tablo:

Oyunun ilk tablosu Dar6laceze bah7esinde a7ılır. Sahnede eski bir Mevlevi dedesi ney 6flemektedir. Fiziksel olarak yorucu olmasına rağmen, hastanın en 6nemli meŐguliyetinin elinden alınmasının da hastayı daha k6t6, psiŐik bir depresyona g6t6rebileceğini s6yleyen Doktor, kendisini dinleyen Semih'e oyunun 7ıkıŐ noktasını da belirtmiŐ olur. "DOKTOR--- K676klere emzik, b6y6klere 6mit." (s.100)

Dar6laceze, kendisini hep bir başkası gibi yaşayan, kimi saraylı olduğunu d6Ő6nen, kimi yıllar 6ncesinden kalma alıŐkanlıklarını s6rd6rmeye 7alıŐan hastalarla doludur. "GAZETECİ-- Matrak buradakiler be. Hepsi hayal aleminde. Hepsi kendini biri sanıyor. Onu yaŐıyor. HAKKI-- Tıpkı dışardakiler gibi." (s. 104)

Burada ilk defa bir i7erisi/dışarısı ve i7erdeki/dışardakiler ayrımı yapılır. İ7erisinin ger7ekliğiyle dıŐarının ki 7ok farklıdır.

⁵⁹ Haldun Taner, *G6n6n Adamı / Dışardakiler*, Bilgi Yayınları, (Ankara: 1990).

⁶⁰ Y6ksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 32.

	İçerisi	Dışarısı
İçerdekiler	Gerçek	Hayal
Dışardakiler	Hayal	Gerçek

Buradaki insanların ortak noktaları içinde buldukları "aceze" konumları ve dışarıya uyum sağlayamaz hale geldikleri için içeride tutuluyor olmalarıdır. Bu "birliktelik"lerinden dolayı onları tek bir özne olarak yorumlayabiliriz

Söylem düzeyi: Aceze

Anlatı düzeyi: Özne

İlk tablonun başında bir özne daha ortaya çıkar. Semih babasının matbaasında çalışmaktadır ve Doktor'un siparişlerini teslim etmek üzere Darülaceze'ye gelmiştir. Bu sırada Darülaceze'de hastaların bazılarının parasızlıktan dolayı evlerine iade edilecekleri duyulmuştur. Nispeten daha az düşkün olanlardan ve ailesi bulunanlardan üç kişi seçilecektir. Bunlardan birisi de eski bir İttihatçı, aynı zamanda da Talat Paşa'nın yakını olan Yümnü'dür. Semih, Darülaceze'de gördüğü ve daha önce de birkaç defa görüp etkilendiği Aynur'un, Yümnü'nün torunu olduğunu öğrenince Yümnü ile ilgilenmeye başlar.

	Semih	Yümnü
Söylem Düzeyi	Yardımeden	Aceze
Anlatı Düzeyi	Ö2	Ö1

Yümnü, tipik bir amnesia hastası, bütün günü bir köşede uyuklayarak geçiren, çevresiyle iletişim kurmakta güçlük çeken, zaman aşımına uğramış bir kişidir. Ne onun konuştuğu dil anlaşılır, ne de o çevresinde konuşulanları anlar.

"YÜMNÜ-- Nerede, ne istiyor?

3. ACEZE-- Mektup almış.

YÜMNÜ-- Mektep mi açmış?" (s.108)

"SEMİH-- (Yümnü'ye) Nasılsınız beyefendi?

YÜMNÜ-- (Semih'i süzer, ikinci acezeye) Ne diyor?"(s. 109)

"AYNUR-- (Yümnü'nün elini öperek) Tensikat var efendi babacığım.

YÜMNÜ-- Ne teşkilatı?" (s. 111)

Yümnü'nün dışarıyla iletişimini engelleyen unsur, öncelikle "dil"dir.

Anlambirim 1

Yümnü

İçerisi / Dil / Dışarı

Bildik uzam / Yabancı uzam

Semih, Darülaceze'den çıkarılacak diğer bir kişi olan eski tuluat oyuncusu Hakkı aracılığıyla Yümnü ve ailesi hakkında bilgi alır. Yümnü'nün büyük torunu "malın gözü" bir şoförle evlidir ve Yümnü'yü üç aylıklarının üzerine konmak için Darülaceze'ye atmışlardır. Yümnü'nün kız kardeşi de onlarla birlikte yaşamaktadır.

Gazeteci ise Semih'e Yümnü'nün torunuyla yakınlık kurabilmesi için bir yol önerir. Gazetede İttihatçılarla ilgili bir yazı dizisinin çok ilgi çekeceğini, bunun için Yümnü'den bilgi alabileceğini dolayısıyla Aynur'a da yakın olabileceğini söyler. Bunun üzerine Semih, Yümnü'yü geri almak istemeyen büyük torunu ve kocasını ikna etmeye ve onun için gerekli olan meşguliyeti bulmaya gönüllü olur. "SEMİH-- Dedeye ney, aktöre rol, nasıldı o? Küçüklere emzik, büyüklere ümit. Elbet Yümnü Bey için de bir şey düşünürüz. (En kenarda bütün tablo boyunca hareketsiz duran aceze) Zavallı!..." (s. 111)

İlk tablo boyunca Darülaceze'deki hastalar tarafından yer yer tekrarlanan "zavallı" sözcüğü üzerinde de durmakta yarar var.

"2. ACEZE-- İkide bir aklına vurur onun. Böyle avaz avaz eski hanımlarını, efendilerini arar.

EN KENARDAKİ-- Zavallı!..."(s. 102)

"HAKKI-- (Acıma ve hiç kendi olabileceğini düşünmeden) Üçüncü piyango kim bilir hangi talihsiz vuracak?

EN KENARDAKİ-- (Bütün tablo boyunca hareketsiz oturan aceze) Zavallı!..."(s.107)

Darülaceze'deki insanlar, burada kalsalar da "dışarı" çıksalar da artık zamanın kabul etmediği, "zaman aşımı"na uğramış insanlardır, onların gerçeklerinin geçerli olduğu bir yer kalmamıştır artık, bu nedenle içeride de dışarıda da "zavallı"dırlar.

Ve ilk kesit, Semih ve Aynur'un Yümnü'yü eve götürmeleriyle sona erer.

İkinci kesit:

2. Tablo:

Bu kesitte uzam şimdi Yümnü Beylerin evidir. Bu evde Yümnü, kız kardeşi Şehriban (Ö3), küçük torunu Aynur (Ö4), büyük torunu Zinnur (Ö5) ve oto tamircisi kocası Necati (Ö6) birlikte yaşamaktadırlar.

Necati diliyle, ön planda tuttuğu değerlerle, oyunda söylem düzeyinde toplumun değişen yargılarını temsil eder. Yozlaşmakta olan bir toplumun bireyleri olarak Necati ve karısı Zinnur için para en önemli değerdir. Necati ve Zinnur, zengin, iki garaj sahibi ve onlara iş ortaklığı sağlayacak biri olduğu için Cabir'i Aynur'a ideal bir eş olarak düşünürler ve Aynur'u evlenmeye zorlarlar. Eski kuşaktan olup eski değerleri savunan Yümnü ve Şehriban'ın yanı sıra, Aynur ve Semih de yeni kuşaktan olmalarına rağmen eski ve yeni değerleri insanlık değerleri içinde birleştirmeye çalışan karakterler görünümündedir.

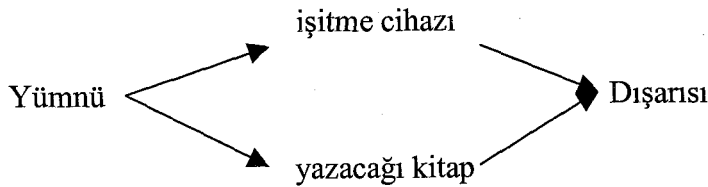
Anlambirim 2:

<u>Kişiler:</u>	<u>Yümnü-Şehriban</u>	<u>Necati-Zinnur</u>	<u>Semih-Aynur</u>
<i>Söylem</i>	Eski (manevi) değerler	Yeni (maddi)	Evrensel insani
<i>düzeyi</i>		değerler	değerler

İkinci tabloda Semih Yümnü'ye bir işitme cihazı vererek onun çevresiyle kurmakta zorlandığı iletişimi sağlaması yolunda ilk adımı atmış olur. Bu Yümnü için "dışarıya" uyum sağlamanın ilk basamağıdır. "YÜMNÜ-- (İşitme aletine bakarak) Nedir bu? Telefon gibi bir şey. SEMİH-- (Şakacı) Evet, telefon da denebilir. Dışarıya ile yeniden münasebete geçebilmeniz için. (Ciddi) Bir işitme aleti." (s. 118)

Semih ikinci adım olarak da Yümnü'nün hayata dönmesi için gerekli olan meşgaleyi bulur. Gazetelerin birinde H.S. Damar adlı bir kişinin "İttihat ve Terakkinin Gizli Emelleri" başlıklı bir yazı dizisi hazırladığını ve İttihatçılarla ilgili suçlamalarda bulunduğunu anlatır. Yakın tarihe tanıklık etmiş yaşayan ender isimlerden biri olduğu için Yümnü'ye hatıratını yazarak asıl gerçekleri ortaya çıkarmasını tavsiye eder. Kitap haline gelecek hatıratı kendi yayınevinde basma sözü de verir. Semih'in bu "inandırıcı" edimine karşılık Yümnü "yorumlayıcı edim"i gerçekleştirerek hatıralarını yazmaya karar verir.

Böylece Yümnü iki yolla "dışarıya" ile yeniden iletişime geçecektir.



Yümnü, yazacağı hatıratıyla dönemi için faydalı ve önemli bir görevi yerine getireceğini düşünürken, Necati'nin bu işten tek beklentisi paradır. "NECATİ-- Ne verir matbaa bu işe? ŞEHRİBAN-- Akli fikri parada. "NECATİ-- Desene iyi iş. İlk ağızda bin diyorsun, toplu olarak ne geçecek eline?" (...) Önce gaztada tefrika ettirseniz o da ayrı para getirirdi." (s. 125).

Yümnü'nün yaşadığı dönem içinde unutulmuş bir kişi olduğu gerçeği ile yazdığı hatıratıyla vatani ve insanları için hâlâ önemli bir şeyler yapabileceğine duyduğu inançla kendisini aldatması arasında önemli bir çatışma vardır. Yümnü'nün gerçeği, gerçek hayatta bir yanılısamadır. Ve bu yanılısama, ikinci tabloda başka bir göstergeyle aktarılır.

Dil, ilk tabloda Yümnü'nün çevresiyle, hayatla iletişimini ortadan kaldıran bir engel halindeyken bu tabloda kuşaklar arasındaki ayrımı belirleyici ve Yümnü'nün yanılısamasını açıklayıcı bir unsur halini alıyor. Yümnü'nün kullandığı dil, günün kuşağının pek de anlayamayacağı bir dildir ve bu dil kullanımı, Yümnü'nün günün değişen koşullarının gerisinde kalmış eski kuşak niteliğinin bir göstergesidir. Yümnü'nün diline yansıyan duygusal, coşkulu söylem ise onun bulunduğu toplum içindeki "aceze" konumuyla çelişmektedir.⁶¹

Yümnü'nün diline yansıttığı gerçeklik, damadı Necati'nin kullandığı kaba ve argo dile yansıyan o günün gerçekliğiyle çatışacaktır. Bu noktada kişilerin kullandığı dil, onların fikirleri, yaşam şekilleri ve toplum içindeki konumlarının da bir göstergesi oluyor. Yümnü'nün zamanın dışında kalmışlığı oyunda onun kullandığı dilin de anlaşılmazlığıyla gösteriliyor. Necati'nin argo dili de toplumun paradan başka değer tanımayan yoz yanının simgesidir.

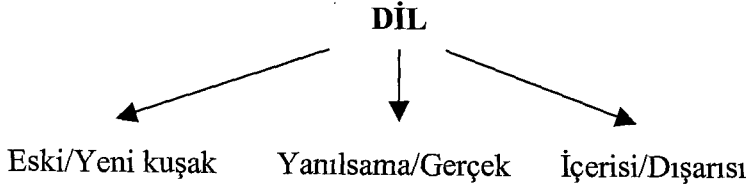
"NECATİ-- (...) O siyah gözlük de nerden çıktı? O gaztacı züppesinin hediyesi mi yoksa?" (s. 113) (...) Kalktı galiba moruk."

⁶¹ Yüksel, *Haldun Yaner Tiyatrosu*, s. 201.

(...) (Dönerek) Hop...Dedik." (s. 114) "YÜMNÜ-- İttihat ve Terakki hasmı cahı hürriyet ve ihtilafçılar dahi böyle bir iftiraya tevessül ve tenezzül etmemişlerdir. Talat gibi temiz bir insana böyle leke sürmek için muhakkak acaip isimli zatın bazı gizli emelleri olmalı." (s. 121)

Anlambirim 3

Bu tabloda kullanılan "dil" göstergesinin işlevini şöyle belirtebiliriz:



Üçüncü kesit:

3. Tablo:

Aradan üç hafta geçmiştir. Bir bayram sabahıdır. Yümnü yoğun bir şekilde hatıratını yazmaktadır. Ara sıra hangi zamanda olduğunu unutup karıştırır, ölen karısını, eski odacısını arayıp durur. Bu işin onu yordığı fakat bir yandan da hayata bağladığı ortadadır. Yümnü'nün hatıratında kullandığı dilin geçersizliği, bu tabloda tekrara vurgulanır. Bu dili, Darülaceze'den tensikatla çıkarılan ve "dışarıya" uyum sağlayamayan "sokaktaki adam" Hakkı bile fark eder. "YÜMNÜ-- Anlarsan okuyayım bir kısmını. Ey cemaati Müslimin, din ve ırk kardeşlerim. HAKKI-- Amin. Olmadı beybaba. Fetvayı şerife mi çıkarıyorsun? Sevgili vatandaşlarım deseydin bari." (s. 131) "YÜMNÜ-- Üslup nasıl üslup? HAKKI-- Mızraklı ilmühal üslubuna benziyor biraz, bu devirde kim anlar bunu?" (s. 132)

Hakkı anlatı düzeyinde özne olarak yer alırken (Ö7) söylem düzeyinde uyaran, ikaz eden kişi işlevindedir.

Yümnü'nün dili artık anlaşılmaz çünkü onun romantik, coşkulu kuşağının dili, Necati'nin paraya tapan kuşağının kaba saba dili ile çatışmaktadır. Zamanın

dışında kalmış olan Yümnü ile zamanın yozlaştırdığı Necati'nin temsil ettiği değerler birbirine taban tabana zıt değerler olarak karşımıza çıkar.

Buraya kadar gördüğümüz kadarıyla, oyunda Yümnü ve Necati'nin arasında bir çatışma belirmeye başlarken, ilk üç tablo sonunda bu çatışma unsurlarının beraberinde bazı toplumsal ve insani değerleri de temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Anlambirim 4:

Yümnü	Necati
Eski kuşak (İttihat ve Terakki döneminin coşumcu kuşağı)	Yeni kuşak (1950'lerin maddi çıkar kaygısı taşıyan orta kuşağı)
Manevi değerler	Maddi değerler
Zamanın dışında kalmış	Zamanla yozlaşmış
Sezgisel, ezgisel dil	Argo, kaba saba dil

Dördüncü kesit:

4. Tablo:

Bu kesit, Yümnü'lerin evinin bahçesinde, gece vakti Aynur ve Semih'in konuşmalarını içerir. Aynur'u Cabir ile evlendirmeye çalışan Necati'nin zorlamalarına karşın Aynur o gece davetli oldukları Cabir'lerin evine gitmeyi reddetmiş ve evde kalmıştır. Yümnü gece gündüz demeden hatıratını yazmakla meşguldür. Gece Cabir'lerden sinirli ve sarhoş bir şekilde dönen Necati, evden gizlice ayrılan Semih'i fark eder. Böylece Semih ve Aynur'un "gizli" buluşmasına karşılık Necati "açığa çıkarma" edimini gerçekleştirmiş olur.

Beşinci kesit:

5. Tablo:

Dört gün geçmiştir. Necati Semih'in, Yümnü'nün kitabını bastırmadığını öğrenmiştir. Semih'in babası hatıratındaki "büyükleri gocunduracak" bazı ileri geri sözlerin başlarına iş açacağını düşünüp baskıyı durdurmuştur. Necati bunları Yümnü'ye anlatmak üzereyken Semih gelir ve daha iyi kalitede basılacağı için kitabı başka bir yayınevine bastırıldığını söyleyerek birkaç numuneyi de gösterir. Hatta önceden konuşulduğu gibi ilk ödemeyi de yapar. Fakat gerçek Necati'nin bildiği gibidir. Necati, Semih'in sakladığı bir şeyi daha "açığa" çıkarmıştır. Fakat Semih'in "inandırıcı" edimini yine "doğru" olarak "yorumlayan" Yümnü ona inanır.

Yümnü'nün kitaplardan bazılarını imzalayarak ilgili kişi ve kurumlara göndermek istemesi üzerine Semih gerçeğin anlaşılacağından korkarak telaşlanır ve kitapları gönderme görevini de üzerine alır. Kitapları gönderdiğini söyleyecek ama göndermeyecektir. Semih "kandırma" edimini sürdürmektedir. Semih, yardımeden işleviyle, Yümnü'ye, onu ve çevresindekileri kandırabildiği sürece yardım edebilecektir.

Böylece Yümnü'nün yanılsamasına yeni bir boyut eklenir. Onun gerçekliği, gerçek hayatta bir yanılsamayken, gerçek olduğunu sandığı hatıratının yayınlanması konusu da bir oyundan başka bir şey değildir. Bu durumda Yümnü'nün gerçeklik düzeyinden gittikçe uzaklaştığını görüyoruz:

Anlambirim 5:

YÜMNÜ	
<u>UZAM</u>	<u>GERÇEKLİK DÜZEYİ</u>
İçerisi	Gerçek
Dışarısı	1.Yanılsama
<u>KİTAP (Hatırat)</u>	2.Yanılsama (Oyun)

Kişi: Necati, Semih, Yümnü, Aynur

1. *Alt kesit* -----

Uzam: Yümnü'lerin evi, sofa.

Necati, Semih'e Aynur'un Cabir bey ile sözlü olduğunu söyleyerek onu, kızın onunla gönül eğlendirdiğine inandırır. Bu kez Necati'nin "inandırıcı" edimini doğru olarak "yorumlayan" Semih'in Aynur ile arasında tartışma çıkar. Necati amaçladığı kandırma edimini gerçekleştirmiştir. Çünkü bu hayatın gerçekliğiyle uyuşamayan Yümnü gibi, Cabir beyle evlenmek istemeyen Aynur ve Aynur'u seven Semih de Necati için yeni toplum gerçekliğinin ve düzeninin işleminde birer engeldirler. Kendisi de Aynur ve Semih'in bir araya gelmelerine engel olur.

Semih / *Necati (Engel)* / Aynur Cabir / *Semih (Engel)* / Aynur

Necati / *Aynur (Engel)* / Para

Kişi: Necati, Zinnur

2. *Alt kesit* -----

Uzam: Yümnü'lerin evi, yatak odası

Necati Aynur'u ikna edemeyeceğini düşünmeye başlayınca Cabir'le iş ortaklığına girmek için gerekli olan parayı bulmaya çalışmaktadır. Bir akşam Zinnur'a Cabir'in Aynur'da ısrar ettiğini ve gerekli olan beş bin lirayı bulduğu halde artık parayı vermesine gerek kalmadığını anlatır. Fakat parayı nereden bulunduğunu söylememektedir. (Gizleme edimi)

Kişi: H. S. Damar, Yümnü

3. *Alt kesit* -----

Uzam: Yümnü'lerin evi, bahçe

Yümnü'nün imzaladığı kitaplardan birisinin yere düşmesi ve Semih'in onu görmeden gitmesi nedeniyle Sehriban kitabı Yeni Yurt gazetesine postalar. Bunun üzerine, Yümnü'nün kitabında suçlamalarda bulunduğu, oyunda toplumun değişen değerlerinin temsilcilerinden birisi olan H. S. Damar (Ö8) eve gelir. Yümnü'den hakkındaki suçlamaları ispat etmesini ister. Yümnü ilgili belgeleri bulamaz, H. S. Damar'ın iddialardan vazgeçmesi için teklif ettiği parayı da reddedince H. S. Damar onu mahkemeye verir. Yazılarında H. S. Damar'ı suçlayan Yümnü şimdi H. S. Damar tarafından suçlanmaktadır. Suçlama edimi yön değiştirmiştir.

Altıncı kesit:

6. Tablo:

H. S. Damar'ın açtığı davanın ardından Yümnü kendisini odasına kilitlemiştir ve onun intihar etmesinden korkulmaktadır. Zinnur'a göre kitabı yazmaya başladıktan sonra, Şehriban'a göre H. S. Damar'ın gelişinden sonra, Aynur'a göre ise de mahkeme celbini görmesinden sonra Yümnü bu hale gelmiştir. Her birinin olayla ilgili "yorumlayıcı" edimleri farklıdır. Hakkı ile birlikte çıkagelen Semih ve ev halkı Yümnü'yü odadan çıkarmaya çalışırlar. "SEMİH-- (Kapıyı tıkırdatır.) Beyefendi, beyefendi açın. Size iyi haberler getirdim. ZİNNUR-- Duymaz, aleti atmış. SEMİH-- Atmış mı? (Semih aleti alır, düşüncelidir.) ZİNNUR-- Zaten uğursuzluk onunla başladı ya!" (s. 176)

Yümnü'yü başlangıçta "dışarıdaki" hayata bağlayan iki unsurdan (işitme aleti ve hatırat) ikisi de onun dışarıdaki değişen hayata uyum sağlamasının mümkün olmadığını göstermiştir.

Semih, mahkemede Yümnü'yü kurtarmak için bütün suçu üzerine almıştır. Bu arada H. S. Damar ile ilgili evrakı Necati'nin çaldığı da ortaya çıkar. Böylece Necati'nin gizleme edimini de Semih açığa çıkarmıştır. Yümnü'nün "Demans Senil",

yani bunak olduğuna dair rapor alınmasıyla cezai ehliyeti olmadığı belgelenir, H.S. Damar da davadan Yümnü'nün Darülaceze'ye iadesi koşuluyla vazgeçer. Odasından nihayet çıkan Yümnü ise "savaşta kaçmamaya" karar vermiştir. "YÜMNÜ-- İntihar korkakça bir kaçıdır. Kalıyorum, hesap gününe kadar. Yaşamakta devam edeceğim." (s. 184)

Darülacezeden onu almak için gelen görevlileri onu sorguya götürecek nöbetçiler sanarak hazırlanan Yümnü tüm oyun boyunca olduğu gibi burada da içinde bulunduğu gerçekliği kavrayamamış, yorumlayıcı edimiyle hep yanlış yapmıştır. Yümnü giderken işitme aletini almayı da reddeder. "AYNUR-- (İşitme aletini uzatır) Aleti almayacak mısın efendi baba? YÜMNÜ-- Lazım değil. "HAKKI- (...) Ben hep söylemez miydim içerisi dışarıdan iyidir diye..." (s. 185)

Darülaceze'ye geri getirilen, tekrar "içeriye" dönen Yümnü'nün yanına usulca yaklaşan bir acezenin sözüyle perde kapanır: "ZAVALLI!" (s. 186)

Böylece içerisi ile dışarısının değerleri arasında da belli bir karşıtlık ortaya çıkmış oluyor:

Anlambirim 6:

İçerisi # Dışarı

İçerisi / Bildik uzam / Saflık / İyilik / Maneviyat

Dışarı / Yabancı uzam / Kurnazlık / Kötülük / Maddiyat

Dışardakiler, temelinde Yümnü ve Necati kişilikleriyle simgelenen eski ve yeni düzenin çatışmasının yer aldığı bir oyundur. İttihat ve Terakki döneminin romantik, ülkücü ve askerce coşkusuyla inandığı değerler uğruna yürekli çıkışlar yapan Yümnü'süne karşılık "Demokrasi stajında henüz pek yeni ve ham olan bir milletin" (s. 166), 1950'ler Türkiye'sinin yeni kuşağının temsilcisi Necati için tek değer paradır. Bireysel anlamda Yümnü karakteriyle artık bir işe yaramadığı

düşünülen, unutulmuş, yaşlı insanların durumu anlatılırken, toplumsal anlamda da eski değerlerin hızla yozlaştığı bir toplumun değişim sürecinde, değerlerine bağlı bir kişinin çevresiyle yaşadığı çatışmalar anlatılmıştır.

Taner, Yümnü'nün hikayesini anlatırken onu her ne kadar ülkücü, romantik, sevimli bir oyun kişisi olarak çizmiş ve izleyiciyi yanına almasını sağlamışsa da onun zamanın dışında kalmışlığını da vurgulamıştır. İzleyici oyunda Yümnü'nün hüznüne ortak olurken bir yandan da ona buruk ama eleştirel gözlerle bakmaya davet edilmiştir.

2.3 ...VE DEĞİRMEN DÖNERDİ:

...*Ve Değirmen Dönerdi*,⁶² Haldun Taner'in üçüncü oyunudur. 1958'de Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir.⁶³ Oyunda, içgüveysi olarak gittiği Festekiz ailesinin tutucu hayatlarıyla sanat çevrelerinin yozlaşmış değerleri arasında bocalayan ressam Küşat'ın çatışmaları anlatılır. Oyun kişilerini Küşat, Fahrünnisa, Serap, Üstat, Azat, Doktor, Süleyman, Mihrinnüsa, Fasit ve Hürrem'in oluşturduğu ...*Ve Değirmen Dönerdi*, üç perde ve yedi tablolu bir oyundur.

Birinci kesit:

1.Tablo:

İlk tabloda uzam Küşat'ın (Ö1) atölyesidir. Sahnedeki Serap (Ö2), Üstat (Ö3), Azat (Ö4) ve Süleyman (Ö5), Küşat'ın ölümü karşısında sözde üzüntülerini ve saygılarını dile getirirler:

ÜSTAT-- İğreniyorum vallahi insanlığımdan, bir de onu icraya verdiğimi düşündükçe. (Kendinden iğrenir gibi başını sallar)
Ne bayağılık.

SÜLEYMAN-- Madem borcu vardı öderdim, bildirseydiniz.

ÜSTAT-- Buna karşılık tablolarını bırakmış bana. (Gidip sedirin yanındaki tablolara bakarak) Utandırıcı bir karşılık.

AZAT-- (Önleyemediği bir gülümseme ile) Belki de öç almak içindir gider ayak.

ÜSTAT-- Ya siz? Hakaret davasına kalkmıştınız." (s. 12)

SERAP-- (Öne doğru ilerleyerek) Onu hiçbir zaman kendime bu kadar yakın hissetmemiştim." (s. 16)

Bu sözde üzüntü ve pişmanlık sözleri, tabanca ile kendisini vurarak intihar etmeye kalkışan Küşat'ın öleceğine kesin gözüyle bakılması üzerine söylenmektedir.

⁶² Haldun Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi* / *Lütfen Dokunmayın*, Bilgi Yayınları, (Ankara: 1991).

⁶³ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 36.

Küşat'ın kurtulacağına kimse ihtimal vermemektedir. O kadar ki Küşat'ın iskeletini bağışladığı Akademi müdürü iskeletin ne zaman alınabileceğini sormakta, bir dershaneye Küşat'ın ismi verilmekte, gazeteciler cenaze töreninin ne zaman yapılacağını öğrenmeye çalışmaktadır.

Oysa Küşat henüz komadadır.

"FAHRÜNNİSA-- Benim için öldürdü kendini, benim için. Halbuki affetmiştim seni Küşat. Bunu söylemeye gelmiştim.

DOKTOR-- Ölmedi diyorum, koma halinde.

SÜLEYMAN-- Çıkmayın oraya dedim o kadar. Uğursuzluk orada başladı. Kader, tecelli, ne demeli.

SERAP-- İki dünya arasında bocalıyor şimdi. Tıpkı hayatında iki kıyı arasında bocaladığı gibi." (s. 20).

Süleyman'ın uğursuz olarak nitelendirdiği uzam ile Serap'ın "iki kıyı" olarak tanımladığı uzamların ne olduğu ilk tabloda belirsiz bırakılmıştır. Sahnedeki kişilere baktığımızda Küşat'ın içgüveysi olarak gittiği aile ile onun sanat çevresinden arkadaşlarının bulunduğu görüyoruz.

Anlambirim 1:

<i>Kişiler</i> <i>(Anlatı düzeyi)</i>	Serap (Ö2), Üstat (Ö3), Azat (Ö4)	Süleyman (Ö5), Fahrünnisa (Ö6)
<i>Kişiler (Söylem düzeyi)</i>	Sanat çevresi	Aile
<i>Uzam</i>	Kıyı	Karşı kıyı

İkinci kesit:

2. Tablo:

Geriye dönüşle hikayenin başının anlatıldığı bu tabloda uzam Festekizlerin köşküdür. Buradan da anlaşılacağı gibi Küşat'ın içgüveysi gittiği aile Festekiz ailesidir. Festekizlerin evinde duvarda "simetrik" olsun diye iki saat vardır ve hepsi

de saçları ortadan ikiye ayrılmış, gözlüklü aile büyüklerinin portreleri asılıdır. Küşat bunlarla karısı arasındaki benzerliğe hayret eder.

Kişi: Küşat, Fahrünnisa

1. *Altkesit* -----

Uzam: Festekizlerin köşkü

Tablonun başında Küşat ve Fahrünnisa'nın evlendikten sonra eve ilk gelişleri görülür. Yeni evli çift arasındaki konuşmalardan Festekizlerin aile yapısı ve değerleri ile Küşat'ın sanatçı kişiliğinin getirdiği değerlerin iki karşı kıyayı temsil etmenin yanında iki karşıt kıyı niteliğinde olduğu da ortaya çıkıyor.

"FAHRÜNNİSA-- Neresi tuhaf?

KÜŞAT-- Eviniz, evinizin içi. Dışarı, selviler, bahçedeki... Sarmaşıklar, evi saran." (s. 22)

"FAHRÜNNİSA-- (...) "Renklerden hangisi?" diye sordun. Maviyi yapıştırdım hemen. En çok yeşili sevdiğim halde.

KÜŞAT-- Ya!" (s. 25) (...)

FAHRÜNNİSA-- Şey ben seni mektupta mimar diye tanıttım da.

KÜŞAT-- (Fena halde içerlemiştir.) Neden?

FAHRÜNNİSA-- Ressam desem iş büsbütün çatallaşır. Seni ilk ağızda küçümsemelerini istemiyordum." (s. 26) (...)

FAHRÜNNİSA-- (Telaşla) A oraya oturma.

KÜŞAT-- (Korku ile ayağa fırlar.) Neden?

FAHRÜNNİSA-- Orası babamın yeri, her an gelebilirler.

KÜŞAT-- (Öbür koltuğa oturacak olur.) Ben de buna otururum.

FAHRÜNNİSA-- Orası da annemin." (s. 26)

Festekizler, tutucu denecek kadar geleneklerine, aile bağlarına önem veren bir ailedir. Onları bir arada tutan değer "birliktelik" anlambirimciği olduğunu söyleyebiliriz. Sanat ve sanatçılar onlar için değerli değildir. Küşat ve Festekizler arasında ilk bakışta görünen çatışmayı şöyle gösterebiliriz:

Anlambirim 2:

KÜŞAT	FESTEKİZLER
Mavi	Yeşil
Deniz	Sarmaşıklar
Sanat (Çağdaşlık, özgürlük)	Aile (Gelenekler, kurallar)

Kişiler: Küşat, Doktor

2. Altkesit -----

Uzam: Festekizlerin köşkü

Köşke gelen Doktor (Ö7), hem Fahrünnisa'nın kız kardeşi Mihrünnisa'nın nişanlısı hem de Küşat'ın asker arkadaşıdır. Konuşmaları sırasında Festekizler'in aile yapıları iyice aydınlanır. Festekizler kızları Mihrünnisa'yı Doktor'a vermek istemezler çünkü Doktor'un babasının mesleği "çingenelikle bir tuttukları" tuluat kumpanyasında aktörlüktür.

"DOKTOR-- (...) Var, senin bana bir üstünlüğün var, var var,.
Gizleme nedir söyle?

KÜŞAT-- (Örtmeye çalıştığı bir gururla) Belki sanatçı oluşum.

DOKTOR-- Bu da bunu tutturmuş. Yahu o üstünlük değil, engel burada. (...) Baban neci idi senin?

KÜŞAT-- Tapu kadastroda katip.

DOKTOR-- (...) Baban kurtarıyor seni kardeşim. Kendi zıpır, ipibullah, sivri külâh ama soyu sağlam, güven verici derler senin için. Benim, gerçi işim ciddi. Neylersin ki geçmişime güvenemiyorlar."
(s. 28-29).

Küşat'ın sanat hayatında yeni ilhamlarla yeni eserler ortaya koymasına yardımcı olacağını düşündüğü "karşı kıyı" onun için bir engel haline geleceği gibi onun mesleği de Festekiz ailesine kabul edilmesinde bir engel teşkil etmektedir.

Küşat / *Festekizler (Engel)* / Sanat hayatı

Küşat / *Sanat hayat (Engel)* / Festekizler

Bu arada Doktor, Küşat'a Festekizlerin damatlarına kendi soyadlarını alma şartı koştuklarını söyler. Küşat başlangıçta karşı çıksa da sonunda çaresiz kabul edecektir ve bu da Küşat'ın bir "Festekiz" olma yolundaki değişiminin ilk adımı sayılacaktır.

Kişiler: Küşat, Fahrünnisa, Mihrünnisa, Fasit, Hürrem, Süleyman

3. *Altkesit* -----

Uzam: Festekizlerin köşkü

Festekizler, ailenin kutsallığına inanan, kadınları da erkekleri de tek tip insanlardan oluşan bir ailedir. Aile yaşamları asırlardır değişmeden harfiyen uygulanan tuhaf kurallarla doludur. Erkekler eve gelince "tirşe" robdöşambr ve terlik giyerler. Saat beşte topluca ıhlamur içilir bunu yaparken serçe parmak havaya kaldırılır. Herkes gözlük takar, uykularında aynı rüyayı görürler.

Küşat'la Fahrünnisa'nın sergide tanışmalarını sağlayan ve eve gelir gelmez salonun duvarına astıkları resim, ilk elde Festekizlerin tepkisiyle karşılaşır ve Hürrem Fahrünnisa'dan tabloyu kaldırmasını ister. Fahrünnisa karşı çıkamaz ve tabloyu yatak odalarına asmaya karar verir. Tablo, oyun boyunca Küşat'ın Festekizlerle ve resimle serüveninde önemli bir gösterge işlevi görecektir.

Küşat, Festekizlerin köşkünde o an için bir yabancısıdır. Fakat ona da "ev üniforması" giydirilir ve "aile yemini" ettirilir.

"SÜLEYMAN-- (...) Hayatta en önemli şey AİLEDİR.

HEPSİ-- AİLE.

SÜLEYMAN-- Bir aileye girmek, bir ev kurmak. Aile nedir peki? (Küşat'ın tembel bir öğrenci gibi duraklaması üzerine çocuklarına ve karısına döner ve bir orkestra şefi gibi girişlerini işaret ederek) Dirlik!

HÜRREM-- Düzenlik.

FASİT-- Birlik.

FAHRÜNNİSA-- Beraberlik.

MİHRÜNNİSA--Benzerlik." (s. 39)

Küşat'ın bireyi ve bireyselliği ön plana çıkaran sanatçı kişiliğiyle aileyi, birliği ve benzerliği kutsal sayan Festekizlerin varolma amaçları tamamen karşıttır.

Anlambirim 3:

<i>Küşat</i>	<i>Festekizler</i>
Birey	Beraberlik
Farklılık	Benzelik
Sanat	Gelenek

Küşat yemek sonrasında, bir ara çıkan gürültünün nereden geldiğini öğrenmek için baktığında, evin bahçesinde sarmaşıkların, selvilerin arasında değirmeni görür. "KÜŞAT-- (Kendi kendine söylenir gibi) Boş mudur bunun içi? (Dönüp arkasındaki sessizliği ve asık yüzleri fark eder. Fahrünnisa'nın yanına giderek usulca) Bir pot mu kırdım? FAHRÜNNİSA-- Uğursuzdur değirmeni anmak. (s. 41).

Böylece ilk tabloda uğursuzluğun başladığı yer olarak belirtilen ama muğlak bırakılan uzamın evin bahçesindeki eski değirmen olduğu anlaşılır.

Üçüncü kesit

3. Tablo:

Uzam yine Festekizlerin evidir, zaman ise altı ay sonrası. Küşat da artık tirşe robdöşambr, tirşe terlikler ve gözlükleriyle tam bir Festekizdir. Küşat bu evde aradığı ilhamı bulmak bir yana altı aydır tek bir çalışma dahi yapamamaktan şikayetçidir.

Küşat, "Ver Elini Gökyüzü" adlı tablosunu bir gün tavuk kümesinin damında bulur. Tablonun yolculuğu salondan yatak odasına, oradan koridora ve son olarak da tavuk kümesine dek daralan bir uzamın görüntüsünü verirken tablonun adıyla da önemli bir karşıtlığı ortaya koyar:

<i>Ver Elini Gökyüzü</i>	
U	Sergi
Z	Köşkün salonu
A	Yatak odası
M	Koridor
	Kümes

Küşat da bir eser yaratma, üretme sancısı içinde, tablosunun yaşadığı uzam daralmasının benzerini içinde hissetmekte ve nefes alacak bir pencere aramaktadır. Yasak olduğunu bildiği halde evi çevreleyen sarmaşıkları kesmeye çalışır. Küşat Festekizlerin evinde, "karşı kıyıda" iyice bunalmıştır artık.

"Diğer kıyıda" Azat'ın getirdiği yeni bir yarışma haberiyle heyecanlanan Küşat yarışma için hazırlanmaya başlar. Ailenin saat beşteki geleneksel "ıhlamur çayı"na altı ay sonra ilk defa "on beş dakika" geç gelir. "SÜLEYMAN-- Altı aydır

bir gün aksattığı olmadı da. FASİT-- Dikbaşlılık belirtisi bunlar. Yavaş yavaş çıkıyor mayası ortaya. (s. 55)

Oysa Küşat aradığı pencereyi bulmuştur. Bu uzamın neresi olduğu üçüncü tabloda belirtilmez. KÜŞAT-- (Çok kısık bir sesle, çocuk gibi gözleri parlayarak) Bir pencere buldum, nihayet, nefes alacak." (s. 57)

Dördüncü Kesit:

4. Tablo:

Festekiz ailesinin uğursuz saydığı fakat Küşat'ın sığınağı, ilham aldığı, nefes aldığı yer olarak tanımladığı uzamın değirmen olduğu ortaya çıkar bu tabloda.

Kişiler: Küşat, Doktor

1. *Altıkesit* -----

Uzam: Değirmen

Doktor, Küşat'a Festekizlerin burayı neden uğursuz saydıklarını anlatır: "DOKTOR: Bir duysalar ama geldiğini. Korkmuyor musun? KÜŞAT-- Kim duyacak. (...) En havadar, en güzel manzaralı yere uğursuz deyip çıkmışlar. DOKTOR-- Bir dayıları atmış buradan kendini." (s. 58)

Festekizlerin ve Küşat'ın değirmen hakkındaki düşünceleri de birbirleriyle çatışmaktadır:

Anlambirim 4:

<i>Değirmen</i>	
<i>Küşat</i>	İlham, hayat
<i>Festekizler</i>	Uğursuzluk, ölüm

Kişiler: Küşat, Serap

2. *Altkesit* -----

Uzam: Değirmen

Doktor değirmenden ayrıldıktan sonra değirmene Festekizlerin yeğeni aynı zamanda Küşat'ın Akademiden unutamadığı eski aşkı Serap gelir. Uzun yıllar sonra karşılaştıklarında Küşat'ın hevesi ve heyecanı artar. Bir an içinde yarışmaya göndereceği resmi tasarlamaya başlar. Tablonun adı "Ve Değirmen Dönerdi" olacaktır.

Kişiler: Küşat, Fahrünnisa, Süleyman, Hürrem, Fasit

3. *Altkesit* -----

Uzam: Değirmen

Festekizler, Küşat ve Serap'ı değirmende birlikte görürler. Serap da oğulları Fasit'i seneler önce ağaçtan aşağıya itip sakatlanmasına neden olduğu için aileden aforoz edilmiştir. Değirmen gibi Serap da Festekizler için "uğursuz" sayılmaktadır. Serap değirmenden ayrılırken Küşat da onun arkasından "öbür kıyıya" gitmeye karar verir. Küşat sanatı adına yeni başlangıçlar yapmak umuduyla geldiği Festekizlerin evinden yine aynı amaçla kaçmak istemektedir.

"KÜŞAT-- Seviştik, evlendik, buradayım.

SERAP-- Ya resim?

KÜŞAT-- Daha çok sanatım için yaptım bu evliliği. Yeni bir çevre, yeni ilhamlar. Geçim kaygılarından uzak durulmuş bir yaşayış."

(s.64).

"KÜŞAT-- Gitmesem boğulacağım.

SÜLEYMAN-- Nereye?

KÜŞAT-- Öbür kıyıya

FAHRÜNNİSA--- Onun arkasından

KÜŞAT-- Hayır.

FAHRÜNNİSA-- (Ağlayarak) Onu aramaya.

KÜŞAT-- (Karıya doğru yürüyerek) Hayır. Kendimi bulmaya." (s. 75)

Yedi tablodan oluşan oyunun tam ortasında yer alan bu tabloda, Küşat'ın eski değirmendeki yaşantısının, hayallerinin ve kendisi için bir çıkış yolu arayışının yer aldığını görüyoruz. Değirmen uzamı, Küşat'ın Festekizler ile sanat yaşamı ve Serap arasında kalmışlığının, içinde bulunduğu çatışmanın açmazını simgeler.

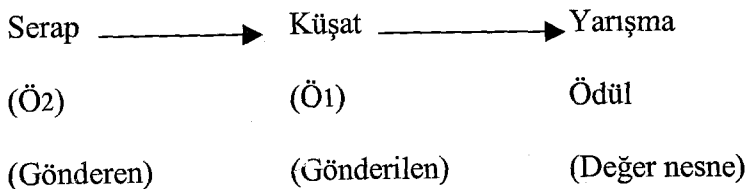
<i>Festekizler</i>	<i>Küşat</i>	<i>Sanat hayatı, Serap</i>
Kıyı	(Değirmen)	Karşı kıyı

Beşinci kesit:

5. Tablo:

Uzam, Küşat'ın atölyesidir. Yarışmaya bir gün kalmıştır ve Küşat resmi ile ilgili son değişiklikler üzerinde çalışmaktadır. Serap da ona resmi hakkında fikirler vermektedir. Atölyede çalışırken, Küşat'ın psikolojik olarak diğer kıyıya geçmiş olmanın etkisiyle rahatladığını ve eski üretkenliğine kavuştuğunu görsek de birçok noktada hâlâ bir "Festekiz" gibi davrandığını izleriz. Küşat'ın üzerinde çalışırken yine o tirşe terlikler ile robdöşambır ve yine gözünde gözlükleri vardır, resmine simetri kurma amaçlı öğeler ekler, fırçayı tutarken serçe parmağı havaya kalkar. Resminde de eskinin aksine Festekizlerin yeşili hakim olmaya başlamıştır.

Serap Küşat'a yarışmayı kazanabilmesi için yardım etmekte, onu yönlendirmekte ve Festekizlerden kalma alışkanlıklarının resmine yansımalarını engellemeye çalışmaktadır.



Küşat'ı ziyarete gelen Doktor, Küşat'ın atölyesini "tuhaf" bulur. "DOKTOR-- (...) Ne tuhaf burası. (...) Hele senin değirmenden çok farklı. Orası ağaçların üstüydü. (Pencereye bakar.) Burası ayakların altı." (s. 84)

Festekizlerin köşkünden kaçıp sığındığı değirmenin ona nefes aldırın ve onu yeşilliklerden kurtarıp maviliklere götüren yüksekliği, havadarlığına karşın, kaçıp geldiği "diğer kıyı"da yerleştiği uzam, aksine yeraltında, havasız ve karanlıktır. Bu uzamlar Küşat'ın ressamlığıyla ilgili yükseliş umudu ve çöküşünü de simgelemektedir.

Anlambirim 5:

D			
E		Aşağısı	A
Ğ	Yukarısı		T
İ	Aydınlık	Karanlık	Ö
R		Havasız	L
M	Havadar		Y
E	Yükselme	Çöküş	E
N			

Altıncı kesit:

6. Tablo:

Uzam yine Küşat'ın atölyesidir. Yarışmayı Küşat kaybetmiş, Azat kazanmıştır. Azat, jüri üyelerinin her birinin zevkine göre, bir gecede tablosunu hazırlamış ve kazanmıştır. Serap'ın, Küşat'ın yanı sıra Azat'la da birlikte olduğu ve ona da yardım ettiği ortaya çıkmıştır. Üstat ise Küşat'a verdiği borç paraları sadece Serap'ı elde edebilmek için vermiştir. Büyük hayal kırıklığı içinde olan Küşat Azat'a da Serap'a ve Üstat'a da ateş püskürmektedir. Küşat her iki kıyıda da tutunamamış, her iki kıyının değerleriyle de uzlaşamamıştır. "SERAP-- Alt katta selvilerin içinde başın ağrıyordu. İyi alamet. Ama üst katlarda da başın dönüyordu. Aşağıyı

istiyorsun. Kötü alamet. Sen ne alt katın ne üst katın, sen orta katın adamısın Küşat. İkisinin ortasında asma bir katın." (s. 96-97)

Küşat da bu arada kalmışlığının acısını yaşamaktadır. Gırtlığına kadar borca batmış, çevresinde sanatçı geçinen insanların ikiyüzlülüğü onu yaşamdan soğutmuştur. "KÜŞAT-- (...) Al o kıyıyı vur bu kıyıya. Nah sersem kafa. Orda selviler, sarmaşıklar, burda çelmeler, entrikalar." (s. 98) Bu çıkmazın içinden sıyrılamayacağını düşünen Küşat çareyi intihar etmekte bulur.

Küşat'ın kişiliğinde somutlaştırılan oyunun temelini oluşturan, tuhaf, hatta absürd denebilecek, kuralcı aile değerlerini savunan kesim ile sözde çağdaş ve özgürlükçü ama aslında sadece çıkarıcı olan sanat çevreleri arasındaki çatışmayı şöyle belirtebiliriz:

Anlambirim 6:

<u>FESTEKİZLER</u>		<u>SANAT ÇEVRESİ</u>
Kıyı		Karşı kıyı
Aile	K	Sanat
Tuhaf kurallarla yürütülen	Ü	Çağdaş ve özgür görünen
aile ilişkileri	Ş	yoç çevre
Sanat = Serserilik	A	Aile = Tutuculuk
Absürd aile ilişkileri	T	Yozlaşmış sanat ilişkileri
Kuralcı çevre		Yıkıcı çevre

Yedinci kesit:

7. Tablo:

Uzam yine Küşat'ın atölyesidir. Yarışmayı kaybettikten sonra Küşat'ın kurtuluşu intiharda bulacağını tahmin eden Serap, Festekizlere haber yollar ve

Küşat'ın intihar ettiğini söyler. Böylece Festekizler tam zamanında yetişerek Küşat'ı kurtarmışlardır. Festekizler, Küşat'ın nasıl benliğine ve kişiliğine sinmişse ve Küşat'ı adeta evlerindeki yüz yıllık tek tip eşyalardan biri haline getirmişse, sığındığı sanat çevresi de onu, her hareketi önceden tahmin edilebilen bir kukla haline getirmiştir. "SERAP-- (...) O rapor sen doğmadan yazılmış bile. Sana şimdi ona uymak düşünüyor." (s. 104)

	<u>Festekizler</u>	<u>Sanat çevresi</u>
<u>Küşat</u> (Özne)	Nesne	Kukla

Küşat'ın ölümü duyulunca sanat çevresi tüm iki yüzlülükleriyle onu göklere çıkarmışlardır. Küşat'ın ölmediği anlaşılınca sanat çevresi zor duruma düşer, Azat, Üstat ve Serap Küşat'ın ölüsü arkasından söyledikleri yalanları başka yalanlarla kapatmaya çalışırlar. Kimliğini ve varoluş nedenini yitiren Küşat için tekrar Festekizlerin tekdüze hayatlarına sığınmaktan başka çare yoktur artık. Oyun boyunca Küşat'ın kendi çatışmaları içinde bir yol ararken kaçtığı, sığındığı yerleri, kişileri şöyle gösterebiliriz:

Anlambirim 7:

KÜŞAT	2. Tablo	3. Tablo	4. Tablo	5. Tablo	6. Tablo	7. Tablo
Kaçış/Sığınma edimi	Festekizler	Değirmen	Serap	Yarışma	İntihar	Festekizler

İlk tabloda Küşat'ı ölüm döşeginde bırakan seyirci, olayları geri dönüş tekniğiyle izledikten sonra son tabloda seyircinin beklentisi tersine çevrilir ve Küşat'ın ölmediği anlaşılır. Oyunun ilk ve son tablosu, aynı buruk güldürü sahnesiyle son bulur.

"ÜSTAT-- (...) Bir şapkanın öksüz olacağı aklıma gelir miydi? (Azat ve Serap da şimdi ışıklanmış şapkaya bakmaktadırlar).

ÜSTAT-- Ne boynu bükük bir hali var değil mi? O da ölgün, tıpkı sahibi gibi. (İçini çeker) Artık bunu giyemeyecek Küşat.

(Kapı çalınır, Azat açar. Gelen Süleyman'dır.)

SÜLEYMAN-- Affedersiniz şapkamı unutmuşum da.

(Şapkasını alır, çıkar.)" (1. tablo, s. 20)

"ÜSTAT-- (Duvardaki aydınlanmış şapkaya bakıp) Şu şapkaya bakın. Ne sünepe bir hali var. Tıpkı sahibi gibi. Kendi gitti, şapkası kaldı yadigar. (Kapı vurulur, gelen Fasit'tir.)

FASİT-- Affedersiniz şapkamı unutmuşum. (Şapkasını alır ve çıkar.)" (7. tablo, s. 109)

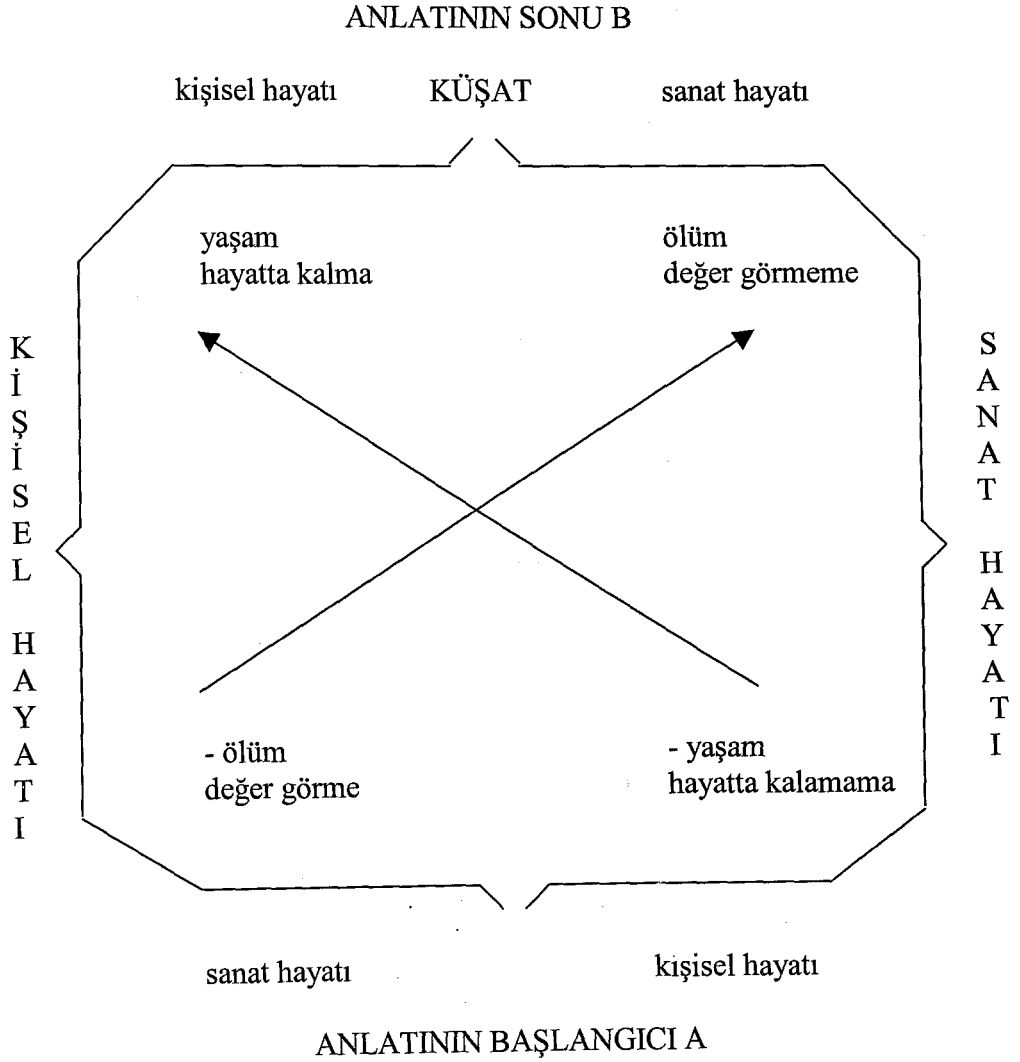
İlk ve son tabloları neredeyse simetrik, ikinci ve beşinci tabloları ile üçüncü ve altıncı tabloları da birbirine koşut olarak gelişen oyunun dördüncü tablosu da bir ara tablo özelliği taşır. Bu haliyle ...*Ve Değirmen Dönerdi*, sağlam bir yapı üzerine kurulmuş bir oyun olarak karşımıza çıkıyor.⁶⁴

	Birinci Perde	İkinci Perde	Üçüncü Perde	
<u>1. Tablo</u>	Küşat'ın ölümü		Yaşama dönüş	<u>7. Tablo</u>
<u>2. Tablo</u>	Festekizlerle yaşamaya çalışma		Sanat çevresinde yaşayamama	<u>6. Tablo</u>
<u>3. Tablo</u>	Festekizlerle yaşamama		Sanat çevresinde yaşamaya çalışma	<u>5. Tablo</u>
		<u>4. Tablo</u>		
		Değirmende		
		bocalama		

⁶⁴ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 41.

Görüldüğü gibi 1. ve 7. tablolar yaşam / ölüm karşıtlığını, 2. ve 5. tablolar bir yerde tutunmaya çalışmayı, 3. ve 6. tablolar da bir yerde tutunamamayı gösterir. 4. tablonun uzamı olan değirmenin oyunda ara uzam olarak değerlendirilebileceği gibi 4. tablo da oyunun yapısında bir ara tablo niteliğindedir.

...*Ve Değirmen Dönerdi* oyununda, oyunun temel çatışmasını somutlaştıran Küşat karakterinin oyun içindeki dönüşümünü göstergebilimsel dörtgen ile şöyle gösterebiliriz:



Anlatının başlangıcında ölü olarak görülen ama sanatı değer gören ve yaşatılan Küşat, anlatının sonunda hayatta kalmasına rağmen sanatı hiçe sayılır

unutulur. ... *Ve Değirmen Dönerdi*, 1950'lerin değişen Türkiye'sinde, iki karşıt yaşama biçiminin oluşturduğu karşıt değerler çatışması içinde yitip giden bireyin öyküsüdür. Aile ilişkilerinde son derece tutucu olan Festekizlerle diğer yanda çağdaş bir tavır ve özgürlüğü savunan ama aslında çıkar ilişkilerine bağımlı yaşayan sanat çevresi arasında kalan Küşat, öncelikle varolma savaşı vermiş ve yenilmiştir. Oyun süresince izleyicinin, Küşat'ın yalnızlığını hissetmesi ve paylaşması sağlanmıştır. İlk tablo sonunda koma halindeyken bırakılıp geri dönüşlerle hikayesi anlatılan Küşat'ın ölmediğinin son tabloda görülmesiyle izleyici beklenmedik bir sonla sarsılmıştır.

2.4 FAZİLET ECZANESİ:

İlk kez 1960'da İstanbul Belediyesi Şehir tiyatrolarında Ulvi Uraz'ın sahne düzeniyle sunulan *Fazilet Eczanesi*,⁶⁵ Haldun Taner'in dördüncü oyunudur.⁶⁶ Bir mahalle eczanesini ana uzam olarak o mahallenin üç günlük bir zaman dilimi içinde yaşadıklarından kesitler sunulan ve yirmi yedi kişinin çeşitli rollerle oyun kişilerini oluşturduğu *Fazilet Eczanesi*'nin başlıca oyun kişileri arasında Yusuf, Naciye, Ünal, Recai, Refet, Leman, Muadelet, Sadettin, Kazım, Andon, Eleni, Füsün, Viçen, Sadun, Melda, Alev, Rıza, Pehlivan, Tahsin ve Ercüment sayılabilir. *Fazilet Eczanesi* üç perdelik bir oyundur.

Birinci kesit:

1. Perde:

Oyun, Taner'in şimdiye kadar ele aldığımız oyunlardan farklı biçimsel özellikler taşır. Taner'in, bir dolantı çevresinde gelişen ve kapalı biçim yani yanılısamacı tiyatro özellikleri gösterdiğini gördüğümüz ilk üç oyununun aksine *Fazilet Eczanesi*, açık biçim ve göstermecî anlatıma geçiş özelliği taşır. Oyun bir anlatıcı tarafından açılır ve on yıl önce yaşanmış olaylar, geçmişteki yaşam dilimine dönülerek canlandırılır. Oyunu açan, oyun kişilerini tanıtan ve izleyiciyi on yıl öncesine davet eden karakter olan Yusuf da biraz sonra oyuna dahil olarak "o zamanın içindeki yerini" alır. Anlatıcı kullanımıyla oyun duygusu daha ilk sahnede uyandırılmakta, anlatıcının on yıl öncesine seyircinin önünde geçmesiyle de yabancılaşma sağlanmaktadır.

⁶⁵ Haldun Taner, *Fazilet Eczanesi*, Bilgi Yayınları, 2. basım (Ankara: 1994).

⁶⁶ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 42

Anlatı düzeyinde özne, söylem düzeyinde de oyunu açan, hikayeyi ve kişileri tanıtan kişi yani "bilgilendirici özne" olduğunu söyleyebileceğimiz Yusufun oyunu açış konuşmasından oyunun uzamı hakkında bilgi alırız. "YUSUF--- Bu gördüğünüz bizim eczanesinin resmi.(...) Sabah saatleri başka olur boğazın. Gün boyunca İshak Paşa yalısının önünde çağlayan gibi foşurdayan bu çarpıntılı deniz, sabahleyin uyanırken açık mavi, durgun, kırışksızdırlar. İşte, Beykoz'dan inen ilk vapur." (s. 14)

Zaman ögesini açıklayan tarih, 28 Ağustos'tur. Uzam ise mahalle eczanesi.

Fazilet Eczanesi, her girişinizde bir iki tanıdığa rastladığımız, eski tanıdıklardan, bir yerlere giderken veya bir yerlerden gelirken uğrayan, soluk almak için bir köşeye ilişen yaşlı insanlardan oluşmuş, yerleşik bir topluluğu barındıran, bir toplumsal kurum gibi insanlara sahip çıkan, dertlerin, sevinçlerin paylaşıldığı, insanların birbiri için vakit ve emek harcadığı bir uzamdır. Sadettin Bey (Ö2) de bu eski değerleri yaşatmaya çalışan bir eczacıdır.

"LEMAN-- Elin yabancı kurmuş karşı mahalleye modern lüks eczaneyi, bütün raflar pırıl pırıl dizi dizi Avrupa ilaçları.

SADETTİN-- (...) Şu havanı görüyor musun Leman Hanım? Bir de şu teraziyi? Eczacılığın anası evladı, olmuş olacağı, namusu haysiyeti budur işte. Yoksa selefön ambalajlı cicili bicili kutularla vitrin avcılığı değil. (...) Ne anladım ben dozaj makinası ile yapılan ilaçtan. Sade toz ezmez bu havan. El ayasının sıcaklığı ile insan sevgisi de karışır ilacın ter kibine." (s. 23)

Mahalleliyi aynı değerleri temsil ettikleri ve yaşatmaya çalıştıkları için Ö3 olarak ifade edebilir ve onları bir arada tutan ögenin de "dostluk" anlambirimciği olduğunu söyleyebiliriz.

Eczanenin önünde tavla oynayan Emekli Karantina Doktoru Recai Bey, Tapucu Refet Bey, Eczacı Sadettin Beyin karısı Naciye Hanım (Ö4), oğlu Ünal (Ö5) ve çırağı Yusuf'un konuşmalarından Müteahhit Tahsin Beyin (Ö6) eczaneyi satın alıp yerine blok apartman dikmek istediği ve alt katını da bankalara kiralamak niyetinde olduğu anlaşılır. "RECAİ-- Ne oldu sizin tahliye meselesi hemşire hanım? NACİYE-- Temel ruhsatını almış, projeyi de tasdikten geçirdi. ÜNAL-- Blok apartman dikecekmiş. RECAİ-- (...) Alt katına da dükkan yapar artık. YUSUF-- Bankalara kiralayacakmış." (s. 17-18)

Mahallede, insanların tüm yaşayışını etkileyecek olan yeni bir inşaat yapılmaktadır. Bu inşaat, eczaneyle beraber mahallenin emektar incir ağacını da tehdit etmektedir. "RECAİ-- Bu inciri de sökecekler mi? YUSUF-- Sorar mısınız?" (s. 19)

Buraya kadarki bölümde, oyunda bireylerle temsil edilen, toplumsal boyuttaki iki çatışma ögesi ortaya çıkmış oluyor:

Anlambirim 1:

<i>Eczacı Sadettin</i>	<i>Müteahhit Tahsin</i>
Eczane	Blok apartman
İncir ağacı	Banka
İnsana hizmet eden eczaneler	Meta satan eczaneler
Eczacılık	Hazır ilaç
Maneviyat	Maddiyat
1950'lerden önceki toplum değerleri	1950'lerden sonraki toplum değerleri

Sadettin'in, yeni düzen karşısında varolma ve eski değerleri sürdürme mücadelesine karşın oğlu Ünal başka hayaller peşindedir. Eczacılık eğitimi alan ama sürekli derslerden kalan Ünal'ın en büyük hayali İtalya'da heykeltıraşlık eğitimi almaktır. "RECAİ-- Hâlâ İtalya rüyası mı? ÜNAL-- Erdoğan'dan telgraf bekliyorum. Geldi mi yallah. Çalıştığı fabrikada iş bulacak." (s. 18)

Bunun yanında Sadettin'in ikinci eşi Naciye de ona bu mücadelesinde destek olmaz. Naciye, yoksul, kimsesiz geçmişinin ezikliğini taşıyan, renksiz bir kadındır. Yaşadığı geçim sıkıntılarında yılmış, yorulmuştur. "NACİYE-- Vallaha canıma yetiyor bazı. Bak Goncagül'e sadakor rengi tişört gelmiş, yanaş yanına yanaşabilirsen. Şu sırtımdaki entarinin rengi attı. E ben de insanım canım." (s. 22)

Kader, Naciye'nin karşısına genç kızlık aşkını, bir gezici kumpanyanın baş aktörü olarak çıkarır. "SEFA-- Ne kadar oldu biz görüşmeyeli dur bakayım. NACİYE-- On iki yıl. SEFA-- Ben o zaman Adana'da Sular İdaresi'nde tahsildardım. Nasıl akıyor zaman rüya gibi. Hiç değişmemişsin ama. NACİYE-- (Hüzünlü gülümser) Yalan da olsa söyle." (s. 37)

Böylece, ilk perdenin temelini oluşturan Sadettin, Ünal ve Naciye'nin öykülerinde, her birinin farklı "ümit etme" edimini gerçekleştirdiklerini ve farklı hayaller peşinde koştuğunu görebiliriz:

Anlambirim 2:

<i>Kisiler</i>	<i>Havaller</i>
<u>Sadettin</u>	Eski değerleri yaşatmak, kalıp mücadele etme edimi
<u>Naciye</u>	Rahat, özgür bir hayat yaşamak, kaçıp gitme edimi
<u>Ünal</u>	İstedığı eğitimi alabilmek, kaçıp gitme edimi.

Fazilet Eczanesi'nde kalabalık bir oyun kadrosu seçilmiştir. Olayların gelişiminde rol alan belli başlı kişiler yanında semtin günlük yaşantısından kesitler sunan tipler de vardır. Bu oyun kişilerini temel anlamda iki grupta toplayabiliriz.

Sadettin'in çevresinde, mahallenin günlük hayatından kesitler sunan Emekli Karantina Doktoru Recai, Tapucu Refet, konuşkan, şakacı ev hanımı Şehnaz, orta yaşlı, isterik Muadelet, güngörmüş saraylı Leman, aktör Sefa, Emekli albay Kasım gibi tipler, eski değerlerin temsilcileridirler. Aralarındaki birliktelik ögesi, bağı "dostluk"tur. Eski düzenin karşısında yeni düzenin temsilcileri yer alır. Müteahhit Tahsin, Profesör Ercüment, karısı Füsün ve hariciyecisi Sadun toplumdaki değişime ayak uydurmuş, açıkgoz kişilerdir. Anlatı düzeyinde (Ö7) olarak birlikte tanımlayabileceğimiz bu kişilerin aralarındaki birliktelik ögesi, bağı "çıkarcı" ve "para"dır.

"SADUN-- (...) Kazalı şey. Alaturka usul. Sizde prının ya da oftoklorin bulunur mu? (...) Ben hazır Avrupa ilacı istiyordum."
(s. 35)

"SADETTİN--Dinamitten korkmuş zavallı. Görüyorsun bey senin topundan, tankından yalnız deliler korkuyor.

ERCÜMENT-- (Tahsin'e) Hitler böylelerini hadım ederdi.

SADETTİN-- Bakıyorum her şeyi itlaf merakındasınız. Deliyi itlaf, inciri itlaf, eczaneyi itlaf.

TAHSİN-- Yolumun üzerine engel çıkardılar mı sinirlenirim."
(s. 50-51)

Bir bölüm eski düzenin yaşayış biçimini ve değer yargılarını korumaya çalışırken öteki bölüm ise değişen düzenin yaşayış biçimini ve değer yargılarını ortaya koyar. Bu arada her iki düzenin de genç kuşak temsilcileri, Ünal ve Melda (Ö10), toplumsal değişim sürecinde hangi değerlere sarılacağını bilemeyen, ait oldukları düzenin aksaklıklarını gören fakat aynı zaafı paylaştıklarından bu

aksaklıkları değiştirme edimi için gerekli özellikleri barındırmayan, nasıl elde edileceğini de bilmeyen kişilerdir. Bu iki isim arasındaki birliktelik ögesi ise "eylemsizlik" ve "kısıtılmışlık"tır.

İlk perdenin sonunda, sahnede farklı işlevlerde gördüğümüz kalabalık oyuncu kadrosunu şoye sınıflandırarak gösterebiliriz:

Anlambirim 3:

<i>Eski kuşak</i>	<i>Yeni kuşak</i>	<i>Orta kuşak</i>
Sadettin, Recai, Refet, Şehnaz, Muadelet, Leman, Sefa, Kasım	Ünal, Melda	Tahsin, Ercümant, Sadun, Füsun
Eski değerleri savunma	Arada kalmışlık	Yeni değerleri dayatma

Oyunun temel çatışma unsurlarının, eski yaşama, çalışma ve ilişki biçimlerini belirleyen insancıl ama biraz tutucu değerleriyle, değişen toplumun çağa belki de daha denk düşen ama insancılığını yavaş yavaş yitiren değerleri arasında oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

Sadettin'in eczanesiyle simgelenen eski düzenin yıkılışının ipuçları, ilk perdede adım adım yer almaktadır. Sadettin'in ilaçları "kişiye özel" hazırlanmış olmasına rağmen müşterilerinin tüm ihtiyaçlarını karşılayamamaya başlar, Tahsin eczaneyi neredeyse ele geçirmişti, Ünal eczacılığı sürdürmek istemez ve Naciye gençlik aşkıyla karşılaşması sonucu Sadettin'den ve eczaneden iyice uzaklaşır. Bütün bunlar, Sadettin'in, temsil ettiği değerlerle birlikte yalnızlaşmasının göstergeleridir.

2.4.2 İkinci kesit:

2. Perde:

1. Altikesit:

1. Tablo:

Tarih bir gün sonrası, 29 Ağustos'tur. Bu tabloda incir ağacı kesilmeye çalışılmaktadır. Tüm semt sakinleri korku ve acıyla bu sahneyi izlemektedirler. "REFET-- İnciri deviriyorlar galiba. PEHLİVAN-- Bak ipler çekmişler. (Sadettin dehşetle bakar, Naciye kulak misafiri olmuştur.) REFET-- Allahsızlar. NACİYE-- Nasıl kesecekler? YUSUF-- Elektrikli kesikleri var. İki dakikalık iş." (s.58)

Eski, kuvvetli manevi bağları simgeleyen asırlık incir ağacı, değişen, yeni, maddi dünyayı temsil eden elektrikli keski ile iki dakika içinde yıkılacaktır.

"SADUN-- Sizin mahut inciri kesiyorlarmış. (...) Hatırlar mısınız geçen yıl bizim mimar Feridun Bey bu kökler sizin duvarı delecek dedi, isabet.

SADETTİN-- Ben ne dedim, inciri keseceğime duvarı açar ağacı buyur ederim, dedim.

SADUN-- Eczanenin içinde ağaç hoş olurdu doğrusu.

SADETTİN-- Elbet hoş olurdu. Tabiat nereye gitmiş de orayı şenlendirmemiş. Benim hayalimdeki eczane nasıldır biliyor musun? Ya bir incirin ya bir çınarın altında." (s. 61-62)

Eski, geleneği, doğayı ve doğal olanı temsil eden incir ağacıyla, yeni, gelip geçiciliği ve teknolojiyi simgeleyen elektrikli keskinin çatışmasını, yani doğa ile ekinin savaşını ekin kazanır. 1.Tablonun sonunda incir yıkılır. "(Kenardan daha üstten al üstten, kaçılın oradan hemşerim, hadi asılıyor musunuz gibi sesler gelir.)

NACİYE-- Nedir o? PEHLİVAN-- İnciri deviriyorlar. (Dışarıda büyük bir çatırtı duyulur. Sadettin deli gibi fırlar.)" (s. 70)

Bu noktada ortaya çıkan doğa / ekin karşıtlığını⁶⁷ ve bu karşıtlığa bağlı olarak ortaya çıkan çatışma öğelerini de şöyle gösterelim:

Doğa	Ekin
İncir	Elektrikli keski
Gelenek	Moda
Sadettin	Tahsin
Zamanı durdurma	Zamanı zorlama

2. Altkesit:

2. Tablo:

Kişiler: Ünal, Melda

Kişiler: Sefa, Naciye

Uzam: Eczane

Uzam: Eczanenin yanı

Bu tabloda Ünal-Melda ve Sefa-Naciye'nin konuşmaları eşzamanlı olarak verilir. Ünal ve Melda tüm çevrelerinden bağlarını kopartarak, Ünal'ın nöbetçi olduğu bir gece eczane laboratuvarında birlikte olurlar. Naciye de genç kızlık aşkı Sefa ile kaçmaya karar verir. Ünal ve Naciye, Melda ve Sefa'nın "baştan çıkma" tekliflerini yorumlayarak isteklerinin peşinden gitmeyi göze alır ve "kaçarlar".

Eczaneye gelen acil hasta Ünal ile Melda'yı zor durumda bırakır. Melda eczanedan kaçmaya çalışırken o sırada oradan geçen Tahsin, Ercüment ve Füsün içeri girmeye teşebbüs ederler. Ünal ve Tahsin arasındaki itişmeler sonucunda eczanede yangın çıkar. İncir ağacı, Ünal-Melda birlikteliği, Naciye'nin kaçıışı ve son olarak yangın, eczanenin çöküşünün oyun içindeki aşamaları olarak kabul edilebilir.

⁶⁷ Bkz. Giriş bölümü, "Göstergebilim Kuramının Düzenlenişi", s. 24.

Üçüncü kesit:

3. Perde:

Zaman, yine bir gün sonrası, 30 Ağustos'tur. Polis yani sorgulayıcı özne, "sorgulanan özne" Ünal'ı, sorgulamakta, onunla birlikte eczanede bulunan kadının kim olduğunu öğrenmeye çalışmaktadır. Herkes böyle bir kadının varlığını inkar ederken Melda "itiraf eden" olarak ortaya çıkıp her şeyi anlatır. "MELDA-- (...) Romeo ve Jülyet gibi bir hikaye. Ailelerin kinlerine rağmen sevişen iki genç. Ne var ki zehiri bol bir yerde olmamıza rağmen intiharı düşünmedik onlar gibi. Sevişerek aldık öcümüzü." (s. 100)

Ünal, babasını boş inatlarla hayatını geçirdiği için eleştirir ama kendisi de fazla gevşek ve iradesizdir. Melda babasından nefret eder, onun kaba ve paraya tapan biri olduğunu düşünür, ama onun bu tavrıyla elde ettiği maddi imkanlardan da sonuna kadar faydalanır. Başkaldırıları sadece bir gece gizlice beraber olmalarıyla sınırlı kalmıştır. En sonunda çaresizlik içinde sisteme boyun eğler.

Naciye de son anda Sefa ile gitmekten vazgeçmiş, geri gelmiştir. "NACİYE-- (...) Bir müddet sonra da gişeye oturursun patron karısı olarak, dedi. Durum çok komik geldi birden. Hesap makinesinden kaçıp tiyatro gişesine oturmaya giden bir kahraman. Gülme tuttu, sinirli bir gülme, gözlerimden yaş gelircesine." (s. 111)

Naciye hayallerinin gerçekleşmeyeceğini anlamış, "eczane kasası" ile "tiyatro gişesi"nin aynılığı arasında düş kırıklığına uğramış ve geri gelmiştir. Böylece Ünal ve Naciye'nin "kaçış" hayalleri boşa çıkmış, "boyun eğme" edimiyle eski hayatlarına geri gelmişlerdir.

Sadettin'in tam yenilgiyi kabul edip dükkanı satılığa çıkardığı anda mahallenin birlik olarak ona yine aynı semtte yeni bir dükkan bulması, eski değerleri

korumada insanların gösterdiği direnci anlatır. Bu insanların birliktelik öğelerinden bir diğeri de "dayanışma" olarak karşımıza çıkmış olur. Fakat bu koruma kişilerin ömürleriyle sınırlı ve dolayısıyla geçicidir artık. "YUSUF-- (...) Ustayı kaybedeli bu mart sekiz yıl bitecek. Rahmetli olduğunu başta söyleseydim üzülürdünüz değil mi? (...) Ünal bir yıl sonra geldi babasıyla barıştı.(...) Rahatına geldiği için eczanede hazır ilaççılığa gidiyor." (s. 113-114)

Böylece Sadettin'in eczaneden çıkması ve dayanışmanın sadece geçici bir süre için geçerli olabilmesinin gösterilmesiyle, oyunda eski düzenin yıkılışının aşamaları tamamlanmış oluyor.

Anlambirim 4:

ESKİ DÜZENİN ÇÖKÜŞÜ

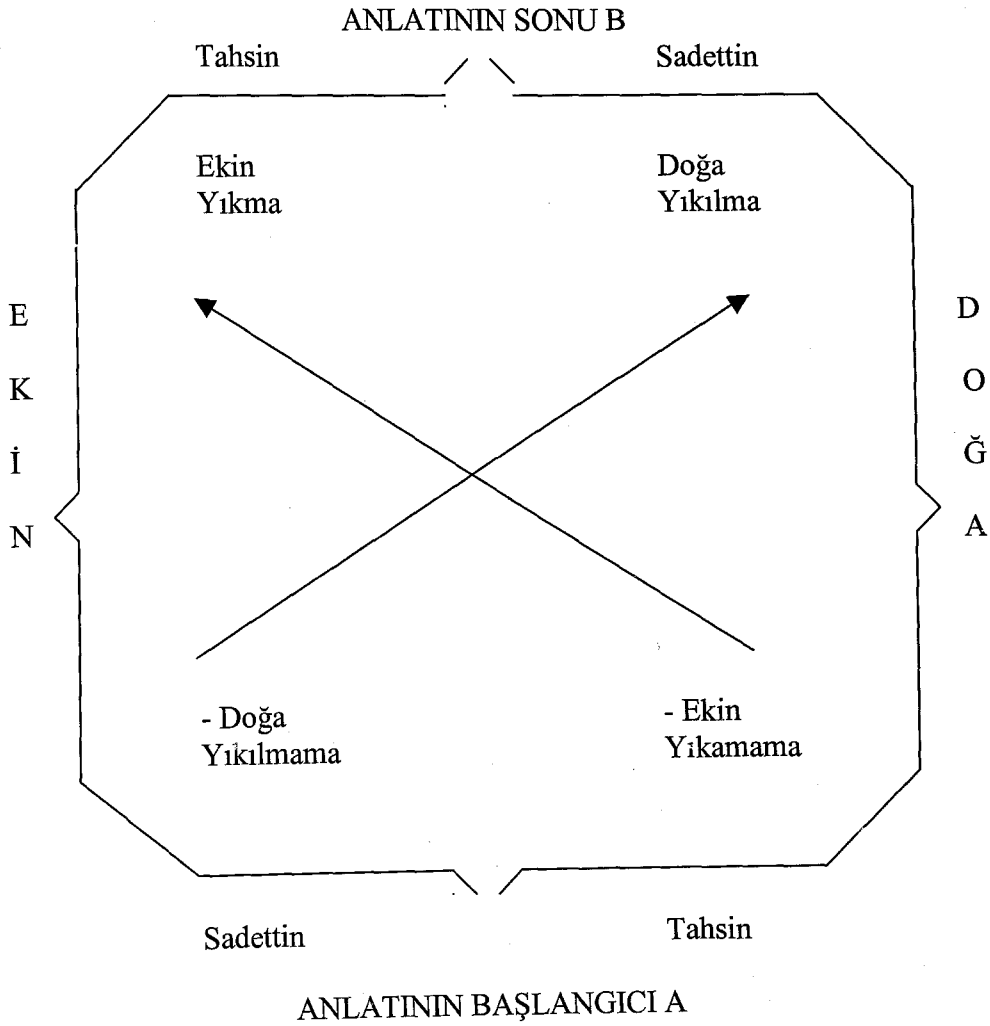
<i>1. Perde</i> <i>28 Ağustos</i>	<i>2. Perde</i> <i>29 Ağustos</i>	<i>3. Perde</i> <i>30 Ağustos</i>
Tahsin'in baskıları, Ünal'ın kaçış hayalleri, Naciye'nin yabancılaşması	İncir ağacının yıkılması, Naciye'nin gidişi, alacaklıların sıkıştırması, eczanedeki yangın	Eczaneyi boşaltma

Toplumun değişimi, Sadettin'in savaşı, Naciye'nin aşk serüveni, Ünal ve Melda'nın yaşadıklarından oluşan dört temel hikaye, aynı nedenden, ekonomik değişimin getirdiği yeni şartlardan kaynaklanmıştır. Bu bakımdan birbirini tamamlayıcı niteliktedirler. Oyunun baş kişisi Sadettin, o an için değilse de on yıl sonrasında eczanesinin diğerleri gibi modern bir eczaneye dönüşmesi sonucu, oyun boyunca çatışma boyutunda yer aldığı Tahsin'e ve onun temsil ettiği değerlere yenilmiştir.

Anlatının başlangıcında eski değerleri simgeleyen asırlık incir ağacına sahip çıkmaya çalışan Sadettin'in ve eczanesinin, teknolojiye ve onun getirdiği hızlı

değişimle maddeciliğe direnmesiyle simgelenen doğa / ekin çatışmasında ayakta kalan ve yıkılmayan, Sadettin ve eczanesi yani doğa olmuştur. Fakat anlatının sonunda ekin bozma ve yıkma eylemini gerçekleştirmiş, önce asırlık incir ağacını iki dakika içinde yerle bir etmiş, ardından da müteahhit Tahsin eczaneyi ele geçirip yerine blok apartman dikmiştir.

Aşamalarını adım adım incelediğimiz, oyunda Sadettin ve Tahsin ile temsil edilen fakat temelde, gösterebilimin iki ana karşıtlığından birisi sayılan doğa / ekin karşıtlığıyla ifade edilebilecek olan değerlerin karşıtlığını ve değişimini gösterebilimsel dörtgenle şöyle gösterebiliriz:



Bir mahallenin günlük yaşantısından kesitler sunması, canlandırma yanında anlatmaya da yer vermesi, olay birliğinin bulunmaması ve kişilerin tip düzeyinde çizilmesi gibi unsurlardan dolayı açık biçim yani göstermecî tiyatro özelliği taşısa⁶⁸ da oyunda izleyici Eczacı Sadettin'in mücadelesine ve mahallelinin savunduğu değerler üzerine sergilediği dayanışmaya destek olmaya çağırılır. Oyunun sonuna doğru iyice zor durumda kalan ve eczanesi yanında eczacı kimliğini de yitirmek üzere olan Sadettin'in bu durumdan nasıl kurtulacağını merak eden izleyici bir birikime ulaşır ve Sadettin'in mahallelinin desteğiyle aynı mahallede yeni bir dükkanda işine devam edecek olmasıyla boşalım sağlanır.

Fazilet Eczanesi, Haldun Taner'in ilk defa, yoğunlukla olmasa da açık biçim denemesi yaptığı ve oyunun dokusuna sindirdiği olay ve kişilerle içerik-biçim uyumunu başarıyla sağladığı bir oyun olmuştur.

⁶⁸ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 184.

2.5 HUZUR ÇIKMAZI:

Haldun Taner'in altıncı oyunu olan *Huzur Çıkmazı*,⁶⁹ 1962 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları tarafından sahneye kondu. *Huzur Çıkmazı*, Taner tiyatrosunun ilk evresinin son oyunudur.⁷⁰ Dar bir aile çevresinde geçen ilişkileri irdeleyen tek oyunu olan *Huzur Çıkmazı*, Taner'in yanlış koşullandırılmışlık konusu üzerine eleştirilerini dile getirdiği bir oyundur. Üç perdeden oluşan oyunun ilk perdesi on, ikinci perdesi dört, üçüncü perdesi ise beş tablodan oluşur. Elinden "iyilik"ten başka bir şey gelmeyen, iyilik konusunda yanlış koşullandırılmış olan bir garip küçük adamın öyküsünü anlatan *Huzur Çıkmazı*'nın başlıca oyun kişileri Memnun, Zennube, Hazik, Vakkas, Nafile ve Dayı Beydir.

Birinci kesit:

1. Perde.

Oyunun başında olayın "zamanımızda" geçtiği belirtilmiştir. Yani oyunun yazıldığı dönem göz önüne alındığında sene 1960'lardır. Mekan ise Memnun'un "Huzur Çıkmazı No: 5"teki evidir. Oyun, Memnun'un (Ö1) eve gelişi ve karısı Zennube'ye (Ö2) seslenişiyle başlar. "MEMNUN-- Merhaba Pompişim. ZENNUBE-- (Lakayt) Merhaba." (s. 2)

Hemen oyunun başında Memnun'un Zennube'ye hitap şekli ve kullandığı dil dikkati çekiyor. Memnun'un eşine seslenişte, bir yetişkinin bir başka yetişkinle konuşur gibi değil de daha çok bir dedenin torunuyla, bir babanın kızıyla ya da bir kişinin kedisiyle konuşur gibi bir dil kullandığını görüyoruz. "MEMNUN-- Bir nane likörü içer misin nonoşum?" (s. 4) (...) Gülermiş de benim gülüm, gülermiş de samur

⁶⁹ Haldun Taner, *Huzur Çıkmazı*, Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu Kütüphane Arşivi.

⁷⁰ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 56.

kedim." (s. 22) (...) Bak Şu maskaraya. Sürpriz de yaparmıŐ. Peki ya kalbim duruverseydi sevinçten ha? Seni merhametsiz bacaksız seni." (s.23)

Bu tür bir dil kullanımı oyunda hem Memnun'un kişiliğinin bir göstergesi olur hem de karı-koca arasındaki ilişkinin çarpıklığını daha başlangıçta gözler önüne serer.

Memnun bir biyoloji öğretmenidir. Sınıfta sınav sırasında öğrencilerin başlarında durmayan, "dürüstçe" çalışmadım, bilmiyorum diyenleri dersten geçiren bir öğretmendir. Çünkü o "iyiliğın iyilik, iyimserliğın huzur, temiz yürekliliğın de fazilet yaratacağına" inanmaktadır. (s. 92)

Karısı Zennube ortada hiçbir anlaşılır neden yokken birden sinir krizi geçirir ve ne var ne yoksa kırıp döker, sonunda da kendisini odaya kilitler. Bunun üzerine ruh doktoru olarak eve Hazik (Ö3) çağırılır. Hazik'in kullandığı dil de bilim çevresinin anlaşılmaz ve içinden çıkılmaz dilini ortaya koyar. "HAZİK-- Her ne kadar küçük parmak psikanaliz bakımından bizi belirli bir interpretasyona zorlasa da ben bu deşarjda daha çok histerik bir mobil aramak taraflısıyım. NAFİLE-- Bir şey anladım sa arap olayım." (s. 7)

Böylece bu oyunda dil göstergesinin, oyuncuların kişilikleri ve sosyal konumları ile yer yer aralarındaki iletişimsizliğı ifade etmede önemli bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Zennube'nin bunalım geçirip kendisini odaya kilitlediğı bir gerilim aşamasında Hazik ve Memnun arasında geçen konuşmalar da onların dil ve söyleşim düzenine yansıyan karşıt kişiliklerini tanıtır niteliktedir. "HAZİK-- Seks bakımından nasıldır? MEMNUN-- (Dalgın) Anlamadım? HAZİK-- Yatak odası durumu diyorum, nasıldır? MEMNUN-- Herhalde dağımdır, kusura bakmazsınız artık." (s. 9)

<i>DİL</i>	
<i>Memnun</i>	<i>Hazik</i>
Duygusal	Mekanik
İyimser	Resmi

Hazik'in Zennube'yle görüşmesi sırasında Zennube'nin Memnun ile tanışmalarına ve evlenmelerine dair söyledikleri geri dönüşlerle anlatılarak ve sahnede canlandırılarak verilir.

Memnun Zennube'ye göre son derece kibar, anlayışlı, eli açık ve saygıdeğer biridir. Fakat Memnun'un ona "pompişim", "sincabım" gibi sözlerle hitap etmesi, onu sürekli sevilmesi ve korunması gereken bir varlık olarak görmesi, bir dediğini iki etmemesi yani ona gösterdiği aşırı ilgi ve duyduğu aşırı sevgi Zennube'nin kimliğini zedelemektedir. Memnun'un hazırladığı bu sözde "huzur" ortamı içinde kimliğini yitirme noktasına gelen Zennube şimdi kocasından nefret etmekte ve içten içe onu öldürmek istemektedir.

Kocasının aşırı sevgisi altında bunalan Zennube ile Doktor Hazik arasında bir ilişki başlar. Zennube, kocasının koruyucu baskısından ve duygusal anlamda yaşadığı doyumsuzluktan Hazik ile birlikte olarak kurtulmayı ve Memnun'dan bir anlamda intikam almayı amaçlar. Bu noktada Memnun'un hayat felsefesinin gerçek yaşamda karşılığının olmadığını görürüz. "MEMNUN-- (...) Ben her şeyin hep iyi yanını düşünürüm. Kötü tarafına kafa bile yormam. Kötülük var olsa bile aklıma getirmem." (s. 15)

İnsanın gerçeklerle yüzleşmemek için kendisini aldatması ve bu yanılsama içinde bir güven ortamı araması insanı ancak acınası ve gülünç bir duruma düşürebilir. Memnun'un da oluşturmak için büyük çaba sarf ettiği huzur ortamı önce Zennube için bir çatışma, bir "çıkılmaz" halini alacaktır.

	<i>Memnun</i>	<i>Zennube</i>
<u>İyimserlik</u>	Huzur	Huzursuzluk

Oyunun ilk perdesinde polisiye diyebileceğimiz, oyunda merak ve gerilim ögesi oluşturmaya yönelik bir olaylar dizisi görülebilir. Terapi sırasında Zennube Hazik'e Memnun'un ilk karısından hiç bahsetmediğini, kadının hiçbir şeyi yokken birden ölüp gittiğini anlatır. Oyunun başında, tüm iyiliğine ve sevecenliğine rağmen Memnun hakkında izleyicinin aklında bir "şüphe" uyandırılmış olur. Zennube hava değişikliği bahanesiyle teyzesine gidiyormuş gibi yapıp Hazik ile tatile çıkar. Geri döndüklerinde evin hizmetlisi Nafile (Ö4) Zennube ile Hazik arasında geçenleri sezmeye başlar ama Memnun'a söyleyip söylememekte kararsızdır. Ayrıca Zennube'nin "kırmızı" kaplı deftere bir şeyler yazıp çizdiğini görür, okuma yazma bilmediğinden, defteri bir ara alıp okuması için yandaki evin kapıcısı Vakkas'a (Ö5) getirir. Yazdıklarından Zennube'nin başka birisiyle birlikte olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Nafile, Memnun'un defteri okuması ve olanları fark etmesi için defteri ortada bırakır. Hazik ve Zennube ile yemekten defteri bulan Memnun yazanları okur fakat her zamanki iyimserliği ile olayları farklı yorumlar:

"MEMNUN-- (...) Karanlık ortasında deniz fenerimdi o benim. Sıcak ışınlarıyla durgun limana beni o yöneltti. NAFİLE-- O dediği kim acep?

MEMNUN-- Kim olacak, ben. Bunu anlamayacak ne var (gözleri yaşarmıştır.)"

(s. 31)

Memnun'un olayları "yorumlayıcı" edimi yanlıştır. Zennube ve Hazik'in ilişkilerinin ortaya çıkmasıyla ilgili ilk "ipucu" bulunmuşken, Memnun bu olayı her zaman olduğu gibi iyi niyet ve iyimserliğin kör ettiği gözleriyle yanlış görmüş, bir başka deyişle görememiş ve algılayamamıştır.

Gerilimi sağlayan bir başka olay da Memnun'un rahatsızlığı üzerine okuldan eve erken gelmesi ve yatak odasında Hazik'in aceleyle çıkarken unuttuğu şapkasını bulmasıdır. Şapkanın içindeki "H" harfini de görmüş olmasına rağmen Memnun durumu "yanlış yorumlayarak" okuldaki Hasan öğretmenin şapkasını yanlışlıkla alıp getirdiğini düşünür. Böylece Zennube ve Hazik'in verdiği bir açık daha Memnun tarafından kapatılmış olur.

Zennube, İngilizce kursuna diye evden çıkıp gece çok geç bir saatte eve döndüğünde, yolda senelerdir görmediği dayısına rastladığı ve onunla birlikte hasta yengesini ziyarete gittiği yalanını uydurur. Bu yalanın hemen birkaç dakika sonrası eve gelen Dayı Bey (Ö6) ise Zennube ve Hazik'te şok etkisi yarattığı kadar izleyici için de yeni bir merak unsuru oluşturur. Zennube'nin bu inandırıcı edimlerine karşılık Memnun'un yorumlayıcı edimleri hep "inanmak" yani "kanmak" yönünde geliştiği için Zennube ilk perde boyunca Hazik ile birlikte gerçeği "saklayan" ve "yalan söyleyen" özne konumunda bulunurlar. Vakkas ve Nafile, Memnun'a gerçeği "göstermeye" uğraşırken, Memnun gerçeği "görmemekte" ve kendi yarattığı huzur dolu dünyada yaşamakta ısrar etmektedir. Böylece ilk perdede, oyun kişilerinin söylem düzeyindeki işlevlerini şöyle gösterebiliriz:

<i>Zennube - Hazik</i>	<i>Memnun</i>	<i>Nafile - Vakkas</i>
Kandıran	Gerçeği görmeyen, inanan	Gerçeği gören,yardımeden

İlk perde boyunca Zennube ve Hazik kendilerini ele verecek birçok yanlış yapmalarına rağmen Memnun her defasında bu olağandışı durumlara bir açıklama bulmuş ve olanları görmemekte direnmiştir. İlk tablonun sonunda sevecen, iyimser ve iyi niyetli Memnun'un tarafında yer alan seyirci, Dayı Bey'in kim olduğu ve gerçeklerin nasıl ortaya çıkacağına dair meraklandırılmış ve birikim aşamasına getirilmiştir.

İkinci kesit:

2. Perde:

İkinci perde, Hazik ve Zennube'nin konuşmalarıyla başlar. Hazik ve Zennube, Dayı Bey yalanını neredeyse uydurur uydurmaz ortaya çıkan Dayı Bey, Hazik ve Zennube'nin de aklını karıştırmıştır. "ZENNUBE-- Öyleyse kim o adam?" (s. 48) Bu durumda, Dayı Bey'in oyunda öncelikle "merak ögesi" olarak yer aldığını söyleyebiliriz.

İlişkilerinin ortaya çıkmasına neden olacak birçok hata yapmalarına rağmen Memnun'un her defasında olanları görmezlikten gelmesi ve şüphelenmemesinden "şüphelenen" Hazik ve Zennube bir çıkış yolu aramaktadırlar. "HAZİK-- Şimdi mesele nedir? İçimize giren bir şüphe. Bu şüphe yerinde mi yaksa sadece bir evham, obsesyon mu?" (s. 45) "HAZİK-- (...) Bir başka deyişle bizden şüphe etmediği için bu adamdan şüphe etmemiz gerek." (s. 46)

Memnun'un şüphe duyma, kuşkulama edimini gerçekleştirmemesi, karşı tarafı şüphelendiriyor. Hiç kimsenin bu denli iyi niyetli ve temiz yürekli

olamayacağına inanan Hazik ve Zennube, Memnun'un gizli bir plan hazırladığından şüphelenirler. Hatta Hazik, Memnun'u takip etmesi ve neler planladığını öğrenmesi için peşine bir hafiyeye takmaya karar verir.

Buraya kadar bir yandan tüm iyimserliği ve iyi niyetiyle hareket eden bir insanın "şüphe duymamasının" çevresinde nasıl olağandışı bir durum olarak algılanıp "şüphe uyandırdığını" bir yandan da klasik aşk üçgeni dolantısından yola çıkan bir hikayede aldatılan eş ve aldatan kadın ile sevgilisi rollerinin nasıl değiştiğini görebiliyoruz.

	<u>Memnun</u>	<u>Zennube</u>	<u>Hazik</u>
<i>Anlatı düzeyi</i>	Ö1	Ö2	Ö3
<i>Söylem düzeyi</i>	Aldatılan eş	Aldatan eş	Sevgili

Bildik aşk üçgeni hikayelerinde, endişe ve tedirginlik, yasak aşkın yaşanması sırasında aldatılan eşin her şeyi öğrenmesi ve aşıkların yakalanma korkusundan doğar. Burada ise gerilim, Memnun'un hiçbir şey yokmuş gibi davranmasının ve bu "şüphe duymama edimi"nin ardındaki gerçeğin, Hazik ve Zennube tarafından, bunun hazırlanan bir tuzak olabileceği şeklindeki "yorumlayıcı edim"le değerlendirilmesinden kaynaklanır.

<u>Memnun</u>	İyimserlik	Şüphe duymama	Huzur
<u>Hazik-Zennube</u>	Güvensizlik	Şüphe duyma	Tedirginlik

Memnun, Zennube ve Hazik'in verdiği açıkları "yanlış yorumlayıp" gerçeği görmezden gelirken Zennube ve Hazik de Memnun'un hareketlerinin gerçek anlamını ortaya çıkartacak doğru yorumlamaları gerçekteştiremezler.

"MEMNUN--(...) Ders mi çalışırımış benim küçük sincabım.
(...) I am going to the school ne demek?
ZENNUBE-- Okula gidiyorum. (...)
MEMNUN-- Peki I am clever than you?
ZENNUBE--Ben sizden akıllıyım. (Birden irkilir) Bunu neden söyledin Memnun? (...) Bizim derste böyle bir cümle yok da.
MEMNUN-- Olmasa bile ileriki derslerde gelecek. (Zennube sapsarı kesilir)" (s. 50)

Hafiyeden aldıkları bilgiye göre gün içinde Memnun bir antikacı dükkanına gidip bir silah satın almış, ardından eczaneye ve notere uğramıştır. Zennube Memnun'un kendisini silahla mı zehirleyerek mi öldüreceğine karar veremediği, notere de gidip vasiyetini bıraktığı kuşkusuna kapılır. Gerçekten Memnun'un oralara neden gittiği açık değildir. Gerilim ve merak öğeleri bir defa daha oyuna sindirilmiştir. Hazik ve Zennube Memnun'un hiç bahsetmediği ilk eşini de öldürmüş olabileceğini düşünmeye başlarlar. Görüldüğü gibi her iki taraf da gerçeği görememekte, doğru "yorumlayıcı edim"i gerçekteştirememektedir.

Memnun

(Zennube - Hazik'in davranışları) Yanlış yorumlama edimi/Gerçekliği algılayamama

Zennube - Hazik

(Memnun'un davranışları) Yanlış yorumlama edimi / Gerçeği algılayamama

Suçluluk duygusu ve tuzağa düşme korkusu içinde kıvranan Zennube için Memnun'un yarattığı huzur ortamı bir defa daha bir çıkmaza dönüşür ve Zennube Memnun'un bu huzur çıkmazından kurtulamaz.

Zennube ve Hazik, her ikisi de birbirleri tarafından çağırıldıklarını sanarak her zamanki buluşma evlerinde buluşurlar. Fakat ikisinin de diğerini çağırmadığı ortaya çıkınca yine o aynı soru sorulur. "ZENNUBE-- Öyleyse bizi buraya başkası çağırdı ama kim?" (s. 51)

Merakın ve gerilimin arttığı anda Dayı Bey ortaya çıkarılır. Burada onun, Hazik ve Zennube'nin buluştukları evin kapıcısının dayısı olduğu anlaşılır ve ilk perdenin sonunda yaratılan, Dayı Bey'in "kim olduğu" ile ilgili merak ögesi çözülmüş olur. Dayı Bey, Hazik ve Zennube'nin buluşmalarının haberini kapıcı olan yeğeninden almış ve Hazik ve Zennube'yi de Dayı Bey yalanını planlarken duymuştur. Dayı Bey'in "kim olduğunun" ortaya çıkmasının ardından sıra onun "ne istediğinin" açıklığa kavuşmasındadır. "DAYI BEY-- (...) Çok candan bir kocanız var hanımefendi. Onu bir kez daha ziyaret etmeyi düşünüyorum. HAZİK-- (Adamın yakasından yakalayıp sarsarak) Sizi boğazınızdan tuttuğum gibi....DAYI BEY-- (Soğukkanlılıkla) Yakamı yırtarsanız bunu da ayrıca ücrete ilave ederim doktor." (s. 53)

Dayı Bey, Hazik ve Zennube'ye "şantaj" yapmaktadır. Onların gizlediklerini "açığa çıkaracak"tır. Söylem düzeyindeki işlevi "tehdit eden, şantaj yapan"dır. Hazik ve Zennube, Dayı Bey'in "istediğini" verirler ve onun konuşmasını engellemiş olurlar. Dayı Bey, tanık olduğu olaydan kendisine yarar sağlamak istemekte, bunu nasıl yapacağını bilmekte (şantaj) ve yapabilmektedir. Dayı Bey, Hazik ve Zennube'den istediği parayı alınca gerçekleri açıklamaktan vazgeçer.

Dayı Bey sorunu bu yolla halledilmiş olsa da Memnun'un hareketlerinden artık iyice şüphelenen aşıklar, Memnun'un gerçek niyetini öğrenmek için çözüm yolu olarak bir gece onu içirip konuşturmaya karar verirler. Sarhoş olan Memnun'un

ağzından bütün gün ne yaptığını öğrenen Zennube ve Hazik'in, yorumlayıcı edimlerinin yanlışlığı açıkça ortaya çıkar. Memnun, emekli olan bir öğretmen arkadaşına antika bir silah, eczaneye uğrayıp kendisine mide ilacı almıştır, notere neden gittiğini ise söylememektedir. Bu öge yine merak unsurunu canlı tutacak şekilde açıklanmadan bırakılmıştır. Ayrıca Memnun'un ilk eşinin ölmediği, "Zennube üzülmesin" diye ona öyle söylediği de ortaya çıkar. Böylece bu perdenin sonunda Memnun'un iyimserliği ve "Memnunca" özellikleriyle yarattığı mutluluk ve huzur dünyasındaki hayatı sürerken, Hazik ve Zennube bu huzur ortamı içinde şüpheden ve huzursuzluktan kıvranmaktadırlar. İzleyici, Memnun'dan gerçeği görüp "gerekeni" yapmasını beklemekte, birikim aşamasını sürdürmektedir.

Üçüncü kesit:

3. Perde:

Son perdede mekan yine Memnun'un evidir. Zaman ise 1 Nisan, Memnun'un doğum günüdür. Memnun, Zennube ve Hazik evde hep birlikte yaş gününü kutlayacaklardır. Alışılmışın aksine, doğum gününde Memnun çevresindekilere hediyeler vermektedir. Memnun'un bildik eylemleri tersine çevirme edimi burada da karşımıza çıkmış oluyor. Klasik aşk üçgeninin konu edildiği durumlarda aldatılan eş, aldatan eşi ve sevgilisini bir hafiyeye takip ettirirken burada Memnun'un, Zennube ve Hazik tarafından izletilmesi gibi, bu defa da Memnun kendi doğum gününde kimseden hediye almamakta aksine çevresindekilere hediyeler dağıtmaktadır.

Hazik'e aldığı hediye altın bir dolma kalemken, Zennube'nin hediyesi, oturdukları evin tapusudur. Memnun evlerini Zennube'nin üzerine devretmiştir. Böylece ikinci perdede açıklanmadan bırakılan ve üçüncü perdeye taşınan, noter üzerine kurulu merak ögesi açıklanmış olur.

Bu huzur ortamı içinde yaşadıklarıyla dayanma gücünün sonuna gelen Zennube her şeyi açıkça itiraf etmeye karar verir. Zennube bir anlamda Memnun'dan, onun aşırı ve boğucu iyiliğinden "intikam" almak için başladığı Hazik ile olan ilişkisinde Memnun'un o hükmeden iyiliğinden yine kurtulamamıştır. Şimdi her şeyi Memnun'a anlatarak içindeki kini ve intikam duygusunu "boşaltmak" istemektedir.

"ZENNUBE-- (...) Yeter artık bu işkence." (s. 77)

"HAZİK-- İyi niyetle başlayan bu alakaya birden o yere batası beşeri ihtiyaçlar karıştı. Ve biz size karşı, sizin bize gösterdiğiniz o sınırsız güvene layık olmayan birer insan olarak sizi aldattık. Yüzünüze bakamıyorum. Bu utanç beni yerin dibine sokuyor." (s. 78)

"ZENNUBE-- Hazik oldukça nazik konuştu. (...) Sinirime dokunuyorsun Memnun Bey, seni görünce domuz görmüş gibi oluyorum. Sarsılmaz sükunetinle titremez huzurundan, insanı boğan şefkatinden bıktım usandım. (...) Yalan söyleseydin, bir metresin olsaydı, hatta bazen kafayı çekip dövseydin beni, belki biraz affederdim seni. (...) Senden öç almak istiyorum ama seni onunla aldattığım halde hâlâ öcümü alamıyorum. Anlamaz görüldüğün hakikati güm diye yedin mi kafana artık!" (s. 79)

"Gerçeğin" ortaya çıkması için yapılan "itiraf" ediminin ardından Memnun'un "yorumlayıcı" edimi yine yanlış olacaktır. Çünkü o gün 1 Nisandır ve Memnun tüm bu yapılanların bir "şaka" olduğunu, bir "komedi" oyunu olduğunu düşünecektir.

Değil öfkelenmek, Memnun onlara inanamaz bile.

<i>Memnun</i>	
<u>Gerçek</u>	Şaka
<u>Trajedi</u>	Komedi

Bütün bu olanlardan sonra Zennube kocasını öldürme aşamasına gelir. Nane likörünün içine zehir karıştırır. Amacı Memnun'u yavaş yavaş zehirlemektir. Zennube için tek "çıkart yol" Memnun'dan kurtulmaktır. Memnun likörden bir kadeh içer, yere dökülen likörü içen evin kedisi ölür. Hazik, Zennube'nin terzisine "siyah" elbise sipariş ettiğini öğrenir, kedinin de zehirlenip ölmesi üzerine Zennube'nin niyetini anlar.

Hazik

Siyah elbise (Yorumlayıcı edim) → Zennube'nin Memnun'u
Kedinin ölmesi öldürme planı

Nane likörünün zehirli olabileceğinden kuşkulanan Hazik'in zorlamasıyla nane likörü içen Zennube zehirlenir fakat Memnun zamanında yetişip onu hastaneye yetiştirir. Deliliğın eşğine gelen Hazik ve Zennube kliniğe yatırılırlar. Gerçekleri görmek "zorunda bırakılan" Memnun ise, üzüntü ve şaşkınlık dönemini atlatıp birkaç gün sonra kendine gelir. Oyun, Memnun'un sözleriyle son bulur: "MEMNUN-- Çok müteessirim Vakkas (...) Zennube'nin içtiği liköre zehir katarak canına kıymak istemesi için benim herhangi bir halimden bizar olmuş olması gerek. Söyle Vakkas ben ona ne yaptım? Allahaşkına söyle ne yaptım ben ona?" (s. 92)

Oyunun planı baştan sona hep aynı "çelişki" üzerine kuruludur. Oyun açık ve net olarak yaşanan ve görülen gerçeklere rağmen huzurun insanı bir çıkmaza sürükleyebileceği düşüncesine dayalıdır. Memnun, yaşam ve topluma karşı yanlış koşullandırılmış, kötülüğü görmezden gelerek ortadan kaldıracabileceğine inanan ve bir anlamda yanlışları düzeltmek için mücadele etme sorumluluğundan kaçan biridir. Haldun Taner'in yazarlığı içinde en sık kullandığı, bir anlamda da tüm sanat ve düşünce hayatını temellendirdiği "Devekuşu kompleksi"nin işlendiği bir oyundur

Huzur Çıkmazı. Oyunda, gerilimsizlikten gerilim, tepkisizlikten tepki yaratan Memnun'un sıradan hayatında, insanların önce bunalıma, daha sonra yasak aşk ilişkilerine ve sonucunda da adam öldürme arzusuna dek uzanan patlamalara sürüklenmesi sahnelenir.⁷¹

Huzur Çıkmazı, temelinde yine bir çelişki ve çatışmaya dayansa da Taner'in diğer ilk dönem oyunlarından farklı olarak zamandan ve toplumsal bağlardan daha bağımsız bir düzlemde geçer. Fakat bu oyunda da -daha dar ve sınırlı bir anlamda olsa da- iyilik, sadakat, güven gibi manevi değerlere sahip çıkmaya çalışan bir bireyin bu değerleri korumak uğruna gerçekleri görmezden gelme yoluna gittiğinde çevresiyle yaşadığı sorunlar ele alınmıştır.

Huzur Çıkmazı'nda seyirci, önce belirli bir beklenti ve birikim aşamasına getirilmiş, ardından beklenti tersine çevrilip oyun şaşırtıcı bir sonla noktalanmıştır. Seyirci oyunu izlerken her adımda iyimser ve iyi niyetli Memnun'un mutlaka "kötülerden" "iyilik" adına öç alacağına inanır. Oysa seyircinin bu birikimi boşaltım aşamasına ulaşmaz oyunda. Tüm beklentiler boşa çıkarılarak, seyircinin gerilimli bir hikaye gibi merakla izlediği ve oyun boyunca bir şeyler yapmasını beklediği Memnun'a ve hayatına eleştirel bir gözle bakması sağlanmıştır.

⁷¹ Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s. 62.

3. SONUÇ:

Haldun Taner'in ilk evre oyunları, tek tek değerlendirildiğinde farklı özelliklere sahipmiş gibi gözüke de her birinin paylaştığı pek çok ortak ögenin bulunduğu ve temelinde aynı meselenin yer aldığı ortadadır. Taner'in bahsettiğimiz tüm ilk dönem oyunları, 1950'li yıllarda, ülkenin değişen toplumsal, kültürel ve politik koşullarıyla birlikte değişen değerlerine uyum sağlamakta zorluk çeken ve eski değerlerle yenilerin arasındaki "çatışma" içinde bocalayan insanları anlatır.

Benzetmeci anlatımın ağırlıklı olduğunu belirttiğimiz bu oyunlarda bireye ve topluma yöneltilen eleştiri, durumlar ve kişiler aracılığıyla verilirken, genel anlamda eskinin tutucu özellikleriyle yeninin yoz değerleri ve bunlar arasında kalan, hayatta yanlış koşullandırılmış insan, eleştirinin merkezini oluşturur. Oyunlarda insancıl ama eleştirel bakış açısı, iki karşıt kesimi temsil eden kişiler aracılığıyla bir çatışma ve tartışma ortamı sağlanarak gerçekleştirilir. Tartışmayı, aynı gerçeklere farklı tepkiler gösteren oyun kişileri oluşturur. *Günün Adamı*'nda Doçent, Profesör'ün, *Dışardakiler*'de Yümnü, Necati'nin, *...Ve Değirmen Dönerdi*'de Festekizler, sanat çevresinin, Küşat her ikisinin, *Fazilet Eczanesi*'nde Sadettin, Tahsin'in, *Huzur Çıkmazı*'nda da Memnun çevresindeki tüm insanların karşısındadır.

Bu çatışmaların yaşandığı durumlarda hem düzenin yanlışlarını kendi çıkarları doğrultusunda değerlendiren maddiyatçı ve açığöz kişilere hem de eski, koşullandırıldıkları değerlere tutuculuk derecesinde bağlı kalan kişilere eleştiri yöneltilir. Bu nedenle oyun kişilerinin iyi ya da kötü özelliklerinin ağırlıkta olması, onların "kazanma" veya "kaybetme" konusunda kaderlerini etkilemez. Haldun Taner, yeni yoz düzenin temsilcisi olan kişileri cezalandırmayarak, seyircinin özdeşlik kurduğu, sevecenlikle yaklaştığı kişileri ödüllendirmeyerek hatta onları her defasında

"kaybeden" konumunda bırakarak seyircinin tüm beklentilerini yıkar. Bu yaklaşım, seyirciye oyun boyunca oluşan duygusal birikimi boşaltma imkanı vermeyen, onları da konuya yazar gibi eleştirel bir gözle bakmaya zorlayan bir yaklaşımdır muhakkak.

Taner tiyatrosunda kişiler, toplumun yaşadığı tarihsel süreç içerisinde şekillenir. Kişiler, kendi öyküleri içerisinde Türkiye'nin 1950'ler sırasında yaşadığı değişimleri hayatlarında yansıtır. Profesör, Yümnü, Küşat, Sadettin ve Memnun sağlam temeller üzerinde gelişmeyen toplumsal değişim sürecinde topluma gittikçe yabancılaşan ve yalnızlaşan "tip"lerdir. *Günün Adamı*'nda, "henüz demokrasi stajını tamamlayamamış" bir ülkede çok partili demokrasi düzenine geçiş sancıları içinde toplumda görülen çıkar savaşı ve yozlaşma gözler önüne serilir. Profesör hangi kararı verirse versin politikaya ve politikacılara alet olmaktan kurtulamaz. *Dışardakiler*'de yine aynı dönemde egemen olan "özgür girişim" hareketi içerisinde bireysel çıkar elde etme çabasındaki insanların durumu anlatılır. Yümnü, "dışarısının" değişen değerlerine ve yaşayışına ayak uyduramayarak "içeriye" geri döner. ...*Ve Değirmen Dönerdi*, aynı dönemde Türkiye'nin büyük şehirlerinde varolan iki karşıt yaşama biçimi ile, "sanat" ve "aile" kavramlarının sorgulamasını sunar. Her iki kıyıda da tutunamayan Küşat, her iki kıyıda da kişiliğini kaybetmiş, bir kukladan farksız bir hale gelmiştir. *Fazilet Eczanesi*, ekonomide görülen yeni politikaların toplumda yol açtığı değişimleri, yeniyi yapmanın eskiyi yıkmak olarak algılanmasını ve manevi değerlerin yok oluşunu gösterir bizlere. Yeni egemen değerlere, örnek bir dayanışma içinde karşı koyan mahalleli bu değerlerin onları da yutmasına çok da fazla engel olamazlar. *Huzur Çıkmazı* ise, tarihsel döneme açık bir şekilde gönderme yapmasa da yine değişen toplum ve değerlerden kaynaklanan bir çatışmayı, artık geçerliliğini yitirmiş eski değerleri sürdürmeye çalışan Memnun'un çevresiyle nasıl ters

düştüğünü anlatır. Memnun eskiden öğrendiği sevgi, iyimserlik gibi değerleri, artık geçerliliğini yitirdiği bir dönemde sürdürmeye çalışınca bu kavramların onu ve çevresindekileri nasıl bir çıkmaza sürüklediğini göremez bile. Dolayısıyla Taner'in ilk dönem oyunlarında "zaman", değişen toplumda "zamanın dışında kalmış" kişilerle "zamanı zorlayan" kişiler arasında bir baskı ve çatışma ögesi olarak yer almıştır.

Haldun Taner'in, özelliklerini belirttiğimiz ilk dönem oyunlarında uzam ögesi de kişilerin ve zamanın oluşturduğu değişim ve ortaya çıkardığı çatışma unsurunu temsil eder. *Günün Adamı*'nda oyun temel olarak iki uzamda, Profesör'ün evinde ve bakanlıktaki makamında geçer. Profesör'ün evindeki duvarında asılı olan hocasının portresi ile makamında asılı olan parti genel başkanının portreleri Profesör'ün bilim ve siyaset arasında yaşadığı ikilemi simgeler. *Dışardakiler*'de de mekanların taşıdıkları anlam tamamen simgeseldir. "İçeride", yani Darülaceze'de yaşayan, aceze konumundaki insanlar, "dışarıya" yani "akıllıların" dünyasına ve onun yeni değerlerine uyum sağlayamazlar. Onlar dışarıya çıktıkları anda burada ancak birer "zavallı" ve birer engel olarak algılanırlar. ...*Ve Değirmen Dönerdi*'de ise Festekizlerin karşı kıyıda köşkları ile Küşat'ın diğerk kıyıda atölyesi karşı değerleri simgeleyen iki karşıt uzamdır. *Fazilet Eczanesi* oyununda olaylar tek bir mekanda, mahalle eczanesinde geçer. Fakat eczanenin yıkılmasıyla yerine yapılmak istenen banka burada eczaneye ve temsil ettiğı değerlere karşıt bir uzamdır. *Huzur Çıkmazı*'nda da konu temel olarak tek bir mekanda, Memnun'un evinde geçer. Fakat Hazik ve Zennube'nin buluştukları uzam olan garsonyer, Memnun'a ve inandığı değerlere karşı yer alan, bu değerleri yıkan bir uzam olarak değerlendirilebilir.

Oyunlarda yer alan uzamları şöyle gösterebiliriz:

<i>Oyunlar</i>	<i>Ana uzam</i>	<i>Ara uzam</i>	<i>Karşıt uzam</i>
<u>Günün Adamı</u>	Profesör'ün makamı	Dağdaki Otel	Profesör'ün evi
<u>Dışardakiler</u>	Yümnü'nün köşkünün bahçesi	Yümnü'nün köşkü	Darülaceze
<u>VeDeğirmenDönerdi</u>	Festekizler'in köşkü	Değirmen	Küşat'ın atölyesi
<u>Fazilet Eczanesi</u>	Eczane	İncir ağacı	Banka
<u>Huzur Çıkmazı</u>	Memnun'un evi	Memnun'un evinin bahçesi	Garsonyer

Oyunlarda ana uzamlar, ağırlıklı olarak olayların geçtiği ve asıl oyun kişinin çevresiyle ve yeni değerlerle olan uyumsuzluğunun ortaya çıktığı uzamlardır. Profesör'ün makamı, siyaseti bireysel çıkarlarına alet edenlerin; Yümnü'nün köşkünün bahçesi, her devrin adamı vurguncuların; Festekizlerin köşkü, eski değerleri tutuculukla ve hatta bağnazlıkla sürdürmeye çalışanların; eczane müteahhitlerin ve Memnun'un evi, ihanet ve çıkarıcılığın işgali altındadır. Karşı uzamlar da her oyunda ana uzamın temsil ettiği değerlerin tam karşısında, bazen ana uzamı işgal etmeye bazen de ona direnmeye çalışan değerlerin simgesi olarak yer alır. Ara uzam ise *Günün Adamı* ve *Dışardakiler*'de baş oyun kişilerinin karşıt değerlerin savunucuları tarafından tuzağa düşürüldüğü, *..Ve Değirmen Dönerdi* ve *Fazilet Eczanesi*'nde oyun kişilerinin kaçıp sığındığı, *Huzur Çıkmazı*'nda ise yine oyun kişisi ile ilgili, bu defa ona yardım etmenin yollarının arandığı uzamlardır.

Oyun kişilerının ilişkilerinin temelinde, farklı değerleri savunuyor olmalarından kaynaklanan karşıtlık ve bunun getirdiği çatışma olduğunu belirtmiştik. Oyunun asıl kişilerının bu çatışma içinde gerçekleştirdikleri eylem ise "eylemsizlik" olmaktadır. Bağlı oldukları değerleri "söz düzeyinde" savunurken yaşadıkları çatışmada başladığı yere dönen, tutunamayan ve kaybeden hep onlar olmuşlardır.

<i>Oyunlar</i>	<i>Kişiler</i>	<i>İlişki düzeyi</i>	<i>Eylem</i>
<u>Günün Adamı</u>	Profesör-Doçent	Çatışma	Profesör'ün mücadeleden vazgeçışı
<u>Dışardakiler</u>	Yümnü-Necati	Çatışma	Yümnü'nün Darülaceze'ye geri dönüşü
<u>VeDeğirmenDönerdi</u>	Kuşat-Festekizler- Sanat çevresi	Çatışma	Kuşat'ın her iki tarafta tutunamayıp intihara kalkışması
<u>Fazilet Eczanesi</u>	Sadettin-Tahsin	Çatışma	Sadettin'in eczanesinin yıkılması
<u>Huzur Çıkması</u>	Memnun- Çevresindekiler	Çatışma	Memnun'un tüm olanları görmezden gelmesi

Sonuç olarak Haldun Taner'in ilk dönem oyunları, bireyin toplum içinde bireysel varlığını ve inandığı manevi değerleri yok etmeye çalışan, denetleyemediği ve uyum sağlayamadığı bir değişim sürecinin getirdikleriyle olan çatışmasını anlatır. Burada bireyin, zaman ve uzam boyutlarıyla da somutlaştırılan çatışması ve sıkışmışlığı içinde gerçekleştirebildiği tek eylem, "eylemsizlik", yerine getirdiği tek edim "edimsizlik" olmuştur.

Taner tiyatrosunun bu dönem oyunları, bir başka deyişle, insanın ve toplumun değer yargılarını ve bunların zaman içindeki değişimini ele alırken, bu değişim dönemi içinde yer alan bireyin çatışmaları ve bunun sonucunda oluşan uyumsuzluk, yabancılaşma ve eylemsizleşme süreci üzerine de kurulmuştur.

Haldun Taner'in benzetmeci türdeki oyunları üzerinde göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle yaptığımız inceleme, bu oyunların anlam katmanlarını belirlememize, ardından da derin yapılarında yer alan ve yüzeysel anlamların temellendirilip üretildiği ana öğeleri ortaya çıkarmamıza yardımcı oldu. Göstergebilimsel çözümleme ve yeniden yapılandırma yöntemiyle bakıldığında, oyunlardaki kişi/zaman/uzam boyutlarının nasıl ve ne amaçla üretildikleri ve bunların, oyunların temel anlamlarıyla ilişkileri tespit edilebildi. Sonuçta görüldü ki Haldun Taner'in incelenen oyunları, yüzeysel bir okuma çalışmasında farklı özelliklere sahipmiş gibi gözükse de söylem ve anlatı düzeylerinde çözümlenen anlamların, metinlerin derin yapılarındaki temel "çatışma" ögesini somutlaştırarak ortaya koymak için üretildiği anlaşıldı.

Haldun Taner, ilk dönem oyunlarında değişim süreci içindeki 1950'ler Türkiye'sinde ayakta kalmaya çalışan bireyi ve ortaya çıkan değerler çatışmasını

anlatırken, bundan sonraki oyunlarının da temeline oturtacağı toplum eleştirisinin ve taşıyacağı uyarı niteliğinin ilk denemelerini oluşturur.

Haldun Taner'in, üç ayrı dönemde yazdığı yirmiden fazla oyunu içerik ve biçim bakımından farklılıklar gösterir fakat her biri aynı zamanda ve uzamda geçmese de aynı toplumun aynı değişim sürecine göndermeler yapan birey-toplum çatışmasını ele alması, eleştirel ama insancıl bakış açısını yansıtmaması ve alaycı ve ironik bir tonda sağlanan güldürü öğelerinin kullanılmasıyla ortak ve değişmez özellikler gösterirler. Haldun Taner, ilk dönemde benzetmeci türde yazdığı oyunlarında bile seyirciyi hemen her oyununda beklenmedik bir son ile sarsarak onun konuya ve kişilere dışarıdan, eleştirel bir gözle bakmasını sağlamıştır. Göstermeci oyunlarında ve kabare tiyatrosunda da yazar, aynı eleştirel ve sorgulayıcı tavrı sürdürmüş, ilk dönem oyunlarında olduğu gibi bireyin değişen toplum değerleriyle olan mücadelesini kişilerle temsil ettiği çeşitli tartışma düzlemleri oluşturarak ele almıştır. İlk dönemde görülen buruk güldürü de oyunlarında gittikçe sivrilen eleştiri okları ile birlikte yerini yavaş yavaş politik, toplumsal ve bireysel taşlamalara bırakmıştır.

Bütün bunlardan sonra, Haldun Taner'in benzetmeci oyunları üzerinde yaptığımız göstergebilimsel çözümlerimiz bize Taner tiyatrosunun tüm evrelerinin hareket noktası olan ve her evrede geliştirilerek sürdürülen derin yapıdaki temel anlamı sunduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Aktürel, Teoman. "Göstergebilim nedir, ne değildir?". *Milliyet Sanat*. Sayı 154.

15 Ekim 1986.

And, Metin. "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosundaki Önemi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı1. 1970.

Arrive, Michel. "Yazınsal Göstergebilim: Yapısalcı Yaklaşım". (çev. Mehmet Rifat).

Yazko Çeviri. Sayı13. Mart 1983.

Barthes, Roland. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. (çev. Mehmet Rifat/Sema Rifat). Gerçek Yayınevi. İstanbul, 1988.

Barthes, Roland. *Göstergebilim İlkeleri* (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). Sözce Yayınları. İstanbul, 1986.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat).

Yapı Kredi Yayınları. 2. baskı. İstanbul, 1993.

Barthes, Roland. *On Racine*. (translated by Richard Howard). University of California Press. California, 1992.

Barthes, Roland. *S/Z*. (çev. Sündüz Öztürk Kasar). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1996.

Batur, Enis. "Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım". *Dilbilim*. Sayı: 4.

1979.

Benk, Adnan. "Fazilet Eczanesi". *Eleştirmen Gözüyle*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ankara, 1994.

Bezirci, Asım. "Eleştiride Yapısalcılık". *Yazko Edebiyat*. Sayı 12. Ekim 1981.

Candan, Ayşin. *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1994.

- Coquet, Jean-Claude. "Paris Okulu". *Yazko Çeviri*. Sayı 13. Mart 1983.
- Courtes, Joseph. "Göstergebilimsel Bakış Açısı". (çev. Zeynel Kıran). *Yazko Çeviri*. Sayı.13. Mart 1983.
- Deely, John. *Basics of Semiotics*. Indiana University Press. Indianapolis, 1990.
- Derrida, Jacques. *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Afa Yayınları. İstanbul, 1994.
- Eco, Umberto. *Alımlama Göstergebilimi*. Düzlem Yayınları. İstanbul, 1991.
- Efe, Fehmi. *Dram Sanatı, Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1992.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergah Yayınları. İstanbul, 2001.
- Esslin, Martin. *Dram Sanatının Alanı*. (çev. Özdemir Nutku). Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1996.
- Greimas, Algirdas Julien- Courtes, Joseph. "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğünden Üç Terim". (çev. Mehmet Rifat). *Yazko Çeviri*. Sayı 13. Mart 1983.
- Greimas, Algirdas Julien. *Maupassant/The Semiotics of Text*. John Benjamins Publishing Company. Philadelphia, 1988.
- Hjelmslev, Louis. "Anlatım ve İçerik". (çev. Mehmet Yalçın). *Yazko Çeviri*. Sayı 7 Temmuz-Ağustos 1982.
- İpşiroğlu, Zehra. *Tiyatroda Devrim*. Çağdaş Yayınları. 2. baskı. İstanbul, 1995.
- Oktay, Turhan. "Yapısalcılık ve Eleştirisi". *Yazko Edebiyat*. Sayı: 5. Mart 1981.
- Oral, Zeynep. "Haldun Taner'le Yapılan Söyleşi". *Milliyet Sanat*. Sayı: 71. 1 Mayıs 1983.
- Piaget, Jean. *Yapısalcılık*. Doruk Yayınları. Ankara, 1999.
- Rifat, Mehmet. "Algirdas Julien Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu". *Yazko Çeviri*. Sayı 13. Mart 1983.

- Rifat, Mehmet. *Dilbilim ve Göstergebilim Çağdas Kuramları*. Düzlem Yayınları. İstanbul, 1990.
- Rifat, Mehmet. *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. Yazko İnceleme, İstanbul, 1983.
- Rifat, Mehmet. *Genel Göstergebilim Sorunları / Kuram ve Uygulama*. Sözce Yayınları. 2.baskı. İstanbul, 1986.
- Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin Abc'si*. Simavi Yayınları. İstanbul, 1992.
- Rifat, Mehmet. *Gösterge Avcıları/Şiiri Okuyan Şairler*. Om Yayınları. 2.baskı. İstanbul, 2000.
- Rifat, Mehmet. *Gösterge Eleştirisi*. Tavanarası. 2.basım. İstanbul, 2002.
- Rifat, Mehmet. "Göstergebilim ve Uygulama Alanları". *Dilbilim*. Sayı: 4. 1979.
- Rifat, Mehmet. *Homo Semioticus*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1993.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. (translated by Wade Baskin), McGraw-Hill Book Company. New York-Toronto, 1959.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. Yale University Press. London, 1974.
- Şener, Sevda. "Fazilet Eczanesi". *Hürriyet Gösteri*. Sayı: 68. Temmuz 1986.
- Taner, Haldun. *Fazilet Eczanesi*. Bilgi Yayınları. 2. basım. Ankara, 1994
- Taner, Haldun. *Günün Adamı / Dışarıdakiler*. Bilgi Yayınları. Ankara, 1990.
- Taner, Haldun. *Huzur Çıkmazı*. Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu Kütüphanesi Arşivi.
- Taner, Haldun. *...Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*. Bilgi Yayınları. Ankara, 1991.
- Timuçin, Afşar. "Yapısalcılığın Yeri". *Yazko Edebiyat*. Sayı 9. Temmuz 1981.
- Türk Dili Dergisi Yapısalcılık Özel Sayısı*. Sayı 262. Temmuz 1973.

Vardar, Berke (haz.). *Yirminci Yüzyıl Dilbilimi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara, 1999.

Varlık Dergisi Yapısalcılık Özel Sayıları. Sayı 913-914. Kasım-Aralık 1983.

Yücel, Tahsin. *Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam*. Yapı Kredi Yayınları. 2. baskı. İstanbul, 1993.

Yüksel, Ayşegül. *Haldun Taner Tiyatrosu*. Bilgi Yayınları. Ankara, 1986.

Yüksel, Ayşegül. *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. Yazko İnceleme. İstanbul, 1981.

Yüksel, Ayşegül. "Türk Tiyatrosunda Haldun Taner Olayı". *Milliyet Sanat*. Sayı 94. 15 Nisan 1984.