

# YAPISALCI YÖNTEM AÇISINDAN “KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ” OYUN METNİNİN GÖRSEL DÜZENLEMESİ

**Duygu Toksoy ÇEBER**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü  
toksoyduygu@hotmail.com

## Öz

Yapısalcı yöntemle oyun metninlerinin görüntüsel/ikonik göstergelerinin araştırılması, oyunların görüntü üretimlerinin hakim görme biçimleri ve bu görme biçimlerinin altında yatan görünmez ideolojileri ortaya çıkarmak anlamında faydalı bir kaynak sunar. Bununla birlikte oyun metinlerinde görüntüsel/ikonik gösterge ile sözel gösterge arasındaki ilişkilerin ve dengelerin incelenmesi sanatta görüntü üretmenin sanıldığı gibi tersine hiç de saf ve kendiliğinden olmadığı ortaya çıkarılması için de imkan sağlar. Bu makale bahsi geçen savların araştırılması için “Kadınlar da Savaşı Yitirdi” adlı oyunu incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler** Yapısalcı yöntem, Görüntüsel/İkonik göstergeler.

## Abstract

The aim of this study is to analyse visual/ iconic signs in the dramatic texts of the play “Kadınlar da Savaşı Yitirdi” by using the structuralist approach. Such structuralist research of visual/ iconic signs contribute to make appear the productions of visual image, the dominant forms of seeing and ideologies beneath the forms of seeing in the plays. Besides, the analysis of the relationship and the balance between the visual/ iconic signs and the linguistic signs in the dramatic texts allows the existing of the production of visual images is not pure and natural constitution, which is considered to be vice versa in art.

**Keywords** Structuralist approach, Visual/ Iconic signs.

Yapısalcı yaklaşımın önemli duraklarından biri olan biçimciler, “yazın”ı diğer türlerden ayıran özelliklere yoğunlaşarak yazının temel konusunun yazın değil yazınsallık olduğuna, yazınsallığın metnin dışındaki dünyada değil, yazının kendi içerisinde aranması gerektiğine dikkat çekerler. Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat” makalesinde sanatın “imgeleri yaratmaktan çok, imgeler düzenlemek” olduğunu söyler. (Şklovski, 2010:73) Böylece düzenleme fikri, yapıtın ne söylediğine değil de nasıl söylediğine ve yapıtın nasıl düzenlendiğine dikkat çeker. Materyal katmanın temel önemi, yazınsallığın yazının kendi oluş biçimlerini araştıran bir girişime dönüşmesine imkan sağlar. Yazın ürünlerinin alışkanlığı kırması yaşamı yansıtmaya gücünden değil, kendi biçimlendirme düzeninden ileri gelir. “Bir yazın yapıtının yapısı ancak yapıtın işleme biçimini belirleyen bir kuram kapsamında ortaya çıkarılabilir; böyle bir kuramı oluşturmak da poetika’nın görevidir.” (Yüksel, 1995: 48) Tahsin Yücel de benzer şekilde yapısalcılığın temel yönelimlerinden ilkinin “ele alınan nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesi olduğunu ifade eder. (Yücel, 1999:13) Yazınsallık terimi tiyatro için tiyatralite kavramına denk düşer. Tiyatralite, tiyatronun bir yandan edebiyatın ikincil bir alt kolu olmasından, diğer yandan kendi araçlarına yönelerek dış gerçekliğin bir yansıması olmasından kurtarılması demektir. Yapısalcı yöntemin tiyatro üzerinden yapılan incelemeleri de aynı biçimde, tiyatral olanın dış gerçeklik yerine tiyatronun kendi araçlarında aranması anlamına gelir. Erika Fischer-Lichte, yapısalcı yöntemin tiyatral uygulaması için bir formül geliştirir; “S’nin önünde X’i canlandırabilmek için A belli bir biçimde davranır (1), belli bir görünümle (2), belli bir uzamda hareket eder (3)”. (Kocabay, 2008:45) Oyuncu, izleyici, rol, oyun kişisi, uzam, görüntü ve tiyatroya özgü pek çok kavramı incelemeye oldukça elverişli olan bu formül, yazınsallık ile tiyatralite arasındaki ilişkiye dikkati yöneltir. Esen Çamurdan yazılı bir oyun metnine veya sahnelenen bir oyuna yapısalcı bir yaklaşımda bulunmak için önerilerini şöyle sıralar;

Metnin/sahnenin çeşitli okuma katmanlarını ve anlam örgütlenmesini çözümlenmek, göstergelerin işleyişini, plastik malzemenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını saptamak, gözlemlemektir. Yine aynı bağlamda, kişi ve uzam ilişkileri boyutunda, uzamın kullanımı, oyuncu ve

nesnelerin seçilmiş olan uzamda dağılımı, seyircinin konumu da gözden kaçırılmaması gereken önemli noktalardır. Bunların değerlendirmesi yazar/yönetmen denklemini ortaya çıkarırken, metnin/sahne denkleminin de altını çizmiş olacaktır. (Çamurdan, 1996: 45-46)

Bu anlamda Charles Sanders Peirce’in üçlü gösterge tasnifinde yer alan görüntüsel gösterge/ikon sınıflandırması tiyatronun tiyatroya özgü özelliklerinin araştırılması konusunda faydalı bir kaynak sunar. Peirce’in bu gösterge üçlüğü, belirti (indices), görüntüsel gösterge (icon) ve simge (symbol)dir. Bu tasnif içinde görüntüsel gösterge/ikon, “belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır”. (Rifat, 1992; 18) Bir resim veya bir fotoğraf bir görüntüsel gösterge/ikonur. Görüntüsel göstergenin gerçeklikle olan bağlantısı ise tartışma konusudur. Umberto Eco’nun bu tartışmaya getirdiği yorumu dikkate değerdir; görüntüsel gösterge “bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için benzerlik alanında yeterli ipuçları taşıyan göstergedir...dünyadaki nesnelere algılarken de tüm ayrıntıları algılamayız, belli ana çizgiler bizde o nesnenin çağrışımını oluşturmaya yeter.” (Erkman, 1987;63) Biçimcilerin yazınsallık önermesiyle birlikte tiyatraliteyi yapısalcı yaklaşım eşliğinde düşündüğümüzde, tiyatraliteyi oluşturan temel değerlerden biri olan görüntüsel/ikonik göstergenin dış gerçekliği benzerlik ilişkisiyle temsil eden bir kavram olmadığını söylemek gerekir. Burada daha önemli olan tiyatroya görüntüsel/ikonik göstergelere Şklovski’nin sanatsal imgelerin bir düzenleme konusu olduğu fikri doğrultusunda yaklaşmaktır. Bununla birlikte tiyatroya ve tiyatro metninde görüntü veya imge üretimi sadece görüntünün varlığıyla açıklanabilir bir şey değildir. Tiyatroya görüntü Fischer-Lichte’in önerdiği gibi özellikle sahne ile izleyici ilişkisi ve bu ilişkinin gerçekleştiği uzam etmenlerini de içerir. Sahne ile salon yeri arasındaki ilişkide görüntüsel/ikonik gösterge, oyunun izleyiciye sunduğu bakış açısı veya bakış açıları ile doğrudan ilgilidir. Böylece görüntüsel/ikonik göstergeye sadece dış dünya ile olan bağlantısıyla değil de onun sahnede üretilen bir şey olduğunu unutmadan yaklaşmanın yanı sıra, görüntüsel/ikonik göstergeye bu göstergenin izleyiciye sunduğu bakış açısı veya bakış açıları noktasında da yaklaşmak gerektiği ortaya çıkar. İzleyici fikrinin yanı sıra tiyatroya görüntüsel/ikonik gösterge aynı zamanda sözel göstergeler-

le de bir ilişki içerisinde. Tiyatro, görüntünün temel bir yere sahip olduğu bir sanat olmakla birlikte, sözel gösterge açısından da baskın bir türdür. Tiyatronun sahne yönergelerinde veya oyun kişilerinin diyaloglarında ortaya çıkan sözel göstergelerin baskınlığı özellikle gerçekçi oyunlarda görüntünün söz ve söylem karşısında ikincilleşmesine yol açar. Sözel göstergelerin görsel göstergelere nazaran daha baskın oluşlarının özellikle gerçekçi tiyatrodaki yer bulmasının nedeni ise gerçekçi tiyatrodaki dış gerçekliği yansıtma iddiası ve izleyiciyi içine aldığı yanılsamadır. Bu tiyatrodaki izleyici sahneyi bir yanılsama içinden görür ve izleyicinin görüntüyle karşılaşmasına çeşitli uzlaşımlar eşlik eder. Gerçekçi tiyatrodaki izleyicinin görüntüsel göstergeleri algılama biçimi öncelikle sahnenin dış gerçekliğin bir kopyası, yansıması veya temsili olduğu fikrinde temellendirilir. Esen Çamurdan tiyatrodaki görüntüsel/ikonik göstergenin kullanımını açıklarken aslında bu göstergenin yanılsamacı tiyatrodaki kullanımını özetlemiştir:

Görüntüsel göstergede göndergeyle nedeni ve birebir bir benzerlik ilişkisi vardır. Bir başka deyişle, ikonik ilişkide gönderge göstergeyle özdeşleşir, bir portrenin modelini tam olarak yansıttığında olduğu gibi, onunla çakışır. Görüntüsel gösterge, modeli seyirciye olduğu gibi, somut olarak yansıtır. Bu durumda oyuncu canlandırdığı kişiye benzer, dekor ise gerçek yaşamdaki aynısıdır. Doğalcı ve gerçekçi tiyatro anlayışının temel özelliği ikonik ilişkiye önem vermesidir. (Çamurdan, 1996:42)

Çamurdan, görüntüsel göstergelerin modelini olduğu gibi yansıttığını söyleyerek aslında gerçekçi-doğalcı tiyatrodaki izleyiciye sunduğu yanılsama içinde görme modelini açıklar. Sanat yapıtlarında görüntü/imge yaratmanın aslında bir düzenleme konusu olduğu düşünülürse, görüntülerin hiç de anıldığı gibi saf biçimler olmadığı, neredeyse her zaman belirli manipülasyonun içerisinden geçerek izleyiciye ulaştıkları söylenebilir. Tiyatro sanatı söz konusu olduğunda ise görüntüsel göstergeleri belirleyen bu manipülasyonun yanı sıra sözün görüntüyü manipüle etme süreçleri de söz konusudur.

Curzio Malaparte'nin 1954 tarihli "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyunu görüntü üretme konusunda yanılsamacı bir üretim içerisindedir. Görsel yönü kuvvetli gibi görünen bu oyun, yanılsamacı tutumla birlikte söz ve söylemin ağırlığını taşır. Oyunun olay dizisi şu biçimde özetlenebilir:

Oğlu Hans'ı Rus cephesinde yitirmiş olan Madam Emma'nın kızları Lilly, Clara ve gelini Enrica ile birlikte yaşadığı Rus ordusunun işgali sırasında Viyana'daki bir burjuva evinin oturma odasında geçen oyun, savaşın getirdiği yitimin kadınlar üzerindeki yıkımını altı kadın karakter etrafında ele alır. Madam Emma, Komiser'in Graber ailesinin kadınlarının vesika karşılığında çalışmaları gerektiğine dair getirdiği düzenlemeyi gelini Enrica için uygun bulur. Kocasını cephede kaybeden Enrica ise Clara ve özellikle de Lilly bu duruma düşmekten alıkoymak için vesika ile çalışmak konusunda kendisini sorumlu hisseder. Böylece Enrica vesika karşılığında bedenini Rus askerlere satarak evin yiyecek ve içeceklerini karşılamaya başlar. Enrica, Lilly ve Clara'nın aksine Madam Emma, alışkın olduğu burjuva yaşantısına erişebilmenin yarattığı aç gözlülükle bu durumdan pek de etkilenmez görünür, ancak oyunun sonunda onun da vicdani bir acı çektiği görülür. Oyunun ikinci perdesinde ise Enrica'nın ziyaretçilerinde biri olan Andrei savaşın erkekler üzerindeki yıkıcı etkisini gösterir; kazanan taraftan olmasına rağmen Andrei savaştan acı çeken bir erkektir ve Enrica'dan dilediği yardımı alamayınca da intihar eder. Yan oyun kişileri olan kapıcı Madam Charlotta ve alt katta yaşayan eski kapıcı Madam Lena da savaş çıkmazında yaşayan kadınlardır. Oyun Andrei'nin intihar haberiyle son bulurken oyundaki tüm kadınlar için umudun ancak saklı bir gelecekte, savaşın acılarının unutulmamasıyla mümkün olduğu dile getirilir.

## I.Perde Uzam

Sahne, küçük bir burjuva oturma odası biçiminde düzenlenmiştir. Ortada giriş kapısı, yanlarda iç odalara açılan iki kapı vardır. Oturma odasında burjuva yaşantısını gösteren oturma odasında içerisinde yemek takımlarının olduğu bir vitrin ve bir de piyano bulunur. Yıpranmışlık ve eskilik göze çarpar. Metnin, sahne için öngördüğü görsel düzenleme bir zamanlar varsıl olan bir hayatın şimdilerde çökmeye yüz tutmuş yoksulluğunu çağırır. Evin böyle bir göndergeye sahip oluşu, evi tek başına bir görüntüsel/ikonik göstergeye dönüştürür. Ev, içinde yaşayan insanlar gibi işgale maruz kalmış, yoksulluk ve dağınıklığı, dolayısıyla savaşın tahribatını gösteren bir görüntüsel/ikonik göstergedir. Oyunun başlangıcındaki sahne yönergelerinde verilmemekle birlikte Lilly sahneye geldiğinde verilen sahne

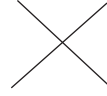
yönergesinde bahsi geçen “porselen tabakların bulunduğu vitrin” de oyun kişileri arasında kurulan bakımsızlık açısından önemli bir görsel/ikonik göstergedir. Bu vitrindeki 1878 yapımı, on iki kişilik “pembe Meissen takımı” Graber ailesinin savaştan önceki burjuva hayatının görüntüsel/ikonik göstergesidir. Madam Emma’nın eski burjuva hayatını gözler önüne sermek için bu takımın değerinden bahsederek Komiser’e “Sizde de hala böyle porselenler var mı?” sorusunu yönelttiğinde, Komiser “Vardı ama askerleriniz başkalarının evinde porselen kırmakta birinci” karşılığını alır. Böylece sahnenin görsel yapısına ait vitrin ve içerisindeki tabaklar, savaşın somut anlamdaki yıkıcılığını da veren bir görüntüsel/ikonik gösterge haline gelir ve oyunun önemli bir önermesi olan ‘savaşın kazananı yoktur’ önermesini bir destekler. Böylece savaşın yalnızca tarafların askeri güçleri arasındaki yenme-yenilme savaşımı olmadığı, bundan daha fazlası olarak tarafların bütün yaşamlarına el koyan ve bu yaşamları kökten sarsan bir olgu olduğudur. Bununla birlikte pembe yemek takımı Lilly’dir ve kadına biçilen toplumsal rollerin bir görüntüsel/ikonik göstergesidir. Lilly karakteri için oyunun biçtiği ideal rol, yemek takımı ile evlenerek mutlu bir ev kadını olmasıdır, oyuna göre pembe yemek takımı savaşla birlikte yıkılan Lilly’nin ideal kadın umutlarının bir görüntüsel/ikonik göstergesidir. Sahnenin görsel düzenlenmesinde göze çarpan bir diğer görüntüsel/ikonik gösterge Emma’nın “elinin uzanabileceği bir mesafede” olan sehpa üzerindeki “ipek kordon”lardır. Bu kordonlardan “soldaki sokak kapısını açar, sağdaki de dairenin iç kısmındaki bir çingırağa bağlıdır”. Emma sağdaki kordonu çektiğinde iç odalarda yankılanan “çingırak sesi duyulur”. Bu düzenek, Emma’nın ev üzerindeki ve evde yaşayan diğer kadınlar üzerindeki hakimiyetini gösteren görüntüsel/ikonik bir göstergedir. (Malaparte, s.95) Birinci perdede oyunun sahne dışına ait olan mezarlık, imgesel bir uzam olarak yer bulur metinde. Enrica’nın savaşa ölen kocası Hans için gittiği mezarlık, “Savaş dulları hep bir başkasının mezarı başında dua eder” şeklinde savaşın yıkımını gözler önüne seren imgesel bir mekandır ve izleyici/okurun zihninde imgesel bir görüntü üretir. Bu perdede sahne dışına ait olan bir diğer imgesel uzam asker geçididir. Lilly, Clara’nın pencereden gördükleri farz edilen asker geçidi, izleyicinin bakışına kapalı olmakla birlikte, izleyicinin imgesel hayal gücüne yönelir ve oyun kişilerinin

tasvirleri ve bu geçide ait seslerle desteklenir. Lilly: Müziğe ayak uydurarak yürüyorlar... Hans’ın onların arasında olabileceğini düşünüyorum. (Alnını pencerenin camına dayar. Yaklaşmakta olan bando sesi gittikçe belirlenir) Askerler birbirlerine benzerler hep, değil mi Enrica?” (s.110)

## Kadın Bedeni ve Güzelliği

İlk olarak sahnede gördüğümüz oyun kişisi olan Madam Emma, “gri-siyah saçları taranmamış, dağınık” olan, “üstünde koyu renk bir ev elbisesiyle” karşımıza çıkar. Elli yaşlarında olan Emma, yazarın sahne yönergesinde “biraz bozulmuş” bir kadın olarak tasvir edilir. Bu tasvir, oyun metninin kadını erkek egemen bir bakış açısından değerlendirdiğini açık eden bir göstergedir ve izleyiciyi de Emma’yı aynı bakış açısından görmeye davet eder. Emma’nın tasvirinin aksine, kızları Clara ve Lilly genç ve güzel kadınlar olarak tarif edilirler. Clara “oldukça zarif giyinmiş bir genç kız”dır, Lilly “sarışın, zayıf, soluk tenli, mavi gözlü, dalgın dalgın gülümseyen bir genç kız”dır. (s.102) Emma’nın gelini Enrica ise benzer biçimde “henüz genç, uzun boylu, zayıf, sarışın, uzun saçlı bir kadın” olarak tasvir edilir ve bir dul olarak üzerinde “gri bir etek ve siyah bir kazak” taşır. (s.104) Graber ailesinin yaşadığı apartmanın kapıcısı olan Madam Carlotta ise “orta yaşlı, kısa boylu, şişman bir kadın” olarak tasvir edilir. Bu kadın tasvirleri, erkek egemen bakış açısı doğrultusunda kadınlar arasında karşıtlıkların kurulmasına yol açar. Bu karşıtlığa göre Emma yaşlı, bakımsız, çirkin, dağınık, kaba ve hakimiyet sahibi ‘yaşı geçkin kadın’ imajını sahnelerken Madam Carlotta, Madam Emma ile karşıtlığın aynı tarafında yer alır. Bu iki kadının karşıt tarafında ise genç, güzel, zarif ve hakimiyetten yoksun kadınlar olan Clara, Lilly ve Enrica vardır. Böylece tek başına kadının görselliği bir gösterge niteliği taşır oyunda; genç kadınların güzellikleri vurgulanırken yaşlı kadınlar çirkin olarak sunulur. Güzellik, “kadınlara biçilen kadın olma rolünün en gerekli özelliği”dir ve kadın buna göre “[g]üzelliğin yitimiyle beraber, artık erkekler için bir aşk, arzu nesnesi değildir.” (Özsoysal, 2008: s.41)

Çirkin, yaşlı kadınlar  
Madam Emma, Madam Carlotta



Genç, güzel kadınlar  
Clara, Lilly, Enrica

Bununla birlikte Enrica kadından beklenen toplumsal kalıpları kırarak bir biçimde kendini tanımlar; "28 yaşındayım. Dulum. Kocam Hans Graber savaşta, Rus cephesinde öldü. Çocuğum yok. Boyum 1.62., saçlarım sarı, tenim beyaz, dişlerim sağlamdı. Özel durum. Açım." (s.104)

Kadına yöneltilen erkek egemen bakış açısı Enrica'nın vesika karşılığında çalışırken kendisini ziyaret eden askerlerden hediye almaması konusu etrafında bir kadınlık ön kabulü olarak oyunda yer bulur. Enrica, bir kadının bir erkekten hediye almasının "normal bir kadın"lık hali olduğunu ifade eder: "Normal bir kadın, küçük de olsa, sevgilisinin kendine verdiği bir hediyeyi almazlık edemez. Ancak böylece bir kadın olarak kalır; hediye isteyerek ya da kabul ederek" der Enrica. (s.106)

Böylece metin, kadın ve savaş arasında kurduğu çatışmada kadının tarafını tutarken toplumsal roller bakımından kadını önceden belirlenmiş toplumsal kalıplar etrafında tanımlar. Metin, savaşın kadın üzerindeki tahribatına ışık tutmayı hedefleyen, kadın ve kadın bedeninin toplumsal cinsiyet kalıpları etrafında tanımlar ve bu kalıpları yeniden üretir.

Oyun ruj, pudra, tarak, ayna, çiçek, şal, eşarp gibi ilk elden kadına dair toplumsal rolleri simgeleyen görüntüsel/ikonik göstergelere başvurur. Ayrıca savaşta kazanılan madalya, savaşta bir kadının bedeninde bir utanç işareti biçiminde yorumlanır. Bu tersine simge kullanımı madalyayı erkek için şeref ve onur nişanesi olarak işaretlerken kadın için aşağılayıcı bir işarete dönüşür. Oyunda madalya imgesel bir görüntü sunar. Kadını aşağılayan bir diğer görüntüsel/ikonik gösterge vesikadır; Enrica, eve gelen Komiser'in emri doğrultusunda vesika karşılığı çalışmak zorunda bırakılır ve vesika eve gelen gölge askerinin elinde "yeşil bir kart" (s.113) olarak görselleştirilir.

Bu perdede iki erkek oyun kişisinden biri olan Komiser, takım elbiseli ve nötr bir tonda çizilirken, aynı biçimde eve gelen askerinin de "yalnız çizmeleri" görünür. Bu perdede kadınların oldukça ayrıntılı fiziksel görünümünün aksine erkekler stilize bir üslupla görselleştirilmiştir.

## Yoksulluğun Göstergeleri

Oyun metninin anlamlandırılması konusunda önemli bir yer tutan sigara bu perdede izmarit biçiminde görselleştirilir. Bu haliyle bir yandan savaşın yarattığı yoksulluğu ve savaşta çekilen sefaleti gösterirken

diğer yandan Madam Emma'nın tamahkar karakter özelliğini de vurgular. Emma burjuva alışkanlıkları nedeniyle eski zevklerine özlem duyan bir kadındır, sigara ve şarap onun daha sonra işleyeceği 'mecburi suç'un önemli gerekçeleridir. Enrica'nın sigara ve şarap içmemesinin tersine Emma bu türden zevklere düşkün bir kadın olarak çizilir. Bu durumda oyun, Emma'nın yozlaşmasına yol açan maddi zevkleri ile Enrica'nın idealleşmesine yol açan 'manevi' değerler arasında da bir karşıtlık oluşturur. Böylece güzel ve genç kadın ile çirkin ve yaşlı kadın arasındaki ikili karşıtlıkta oyun metni, Emma'nın onursuzluğu ile Enrica'nın onuru arasında çatışmaya dönüşerek ikili karşıtlıklar çerçevesinde genç ve güzel kadının aynı zamanda iyi kalpli, çirkin ve yaşlı kadının aynı zamanda kötü kalpli olduğunu söyleyen kadınlık mitini yeniden üretir. Özellikle Enrica'nın Komiser'den aldığı sigarayı yere atarak ağladığı sahnede, Emma'nın yerdeki sigara izmaritini alarak Enrica'nın acılarına karşı umursamaz tavrı, kadına yöneltilen toplumsal kalıpları destekler; 'güzel kadın iyi ve saf-tır, çirkin kadın kötü ve çıkarıcıdır!'

Metinde kürk görüntüsel/ikonik göstergesi kürkün satılma hikayesi etrafında ele alınarak Graber ailesinin burjuva yaşantısından giderek uzaklaşarak yoksulluğun içine düştükleri anlamını doğurur biçimde kullanılır. Enrica kürkünü satamaz, burjuva sınıfının göstergesi olan kürkün satılmaması bu sınıfın artık 'para etmediği'ni de gösterir.

## II.Perde

Birinci perde ile ikinci perde arasında bir aylık bir zaman dilimi geçmiştir; bu sürede Enrica vesika karşılığında bedenini satmaya devam etmiştir.

## Uzam

Bu perdede salonun havası değişmiştir. Vazoda bir çiçek, masanın üzerinde şarap ve bira şişeleri bulunur. Gramer ailesi çeşitli yiyecek ve içecekleri edinmeye başlamıştır. Böylece, sigara, şarap, çikolata göstergeleri bu perdede maddi yoksulluk ile manevi yoksulluk arasında çatışmanın güçlenmesini sağlar biçiminde konumlandırılır. Birinci perdedeki sigara izmariti görüntüsel/ikonik göstergesi kaliteli, Amerikan sigarasına dönüşür. Şarap satın almak artık mümkündür.

Ev sahibi Dr. Ludwig'in Enrica'ya ziyaretçilerini evde değil de dışarda bir yerde kabul etmesini isteyen notunu Enrica'ya ileten Madam Carlotta ve buna itiraz eden Enrica arasında geçen konuşma





Viyana'nın sokakları hakkında da imgesel bir görüntüsel/ikonik gösterge sunar. Viyana'nın kaldırımlarını "maluller, sıgıntılar, kaçaklar" doldurur. Burjuva evlerinin dışındaki dünya "sefiller, aç çocuklar, bir parça ekmeğe kendilerini satan kadınlar... yarı çıplak uyuyan zavallı çocuklar, sokak başlarında el açan maluller ... iskeleti çıkmış dilenciler" ile doludur. (s.119).

## Kadın Bedeni ve Güzelliği

İkinci perdedeki kadının görünüşüne dair ilk görüntüsel/ikonik gösterge Madam Emma'nın fiziksel değişimleri üzerindedir: "Tuhaf bir zarafet içinde, ağzında sigarası" olan Emma'nın "gri karışık siyah renkte olan saçları şimdi kızıl kahverengidir. Yüzü makyajlı, tırnakları ojelidir" ve omuzlarında bir kürk durur. Metin Madam Emma'nın bu değişimini "bayağı ve göz tırmalayan sahte bir zarafet" biçiminde tasvir eder. (s.114) Metin 'geçkin' bir kadın olan Emma'nın güzellik belirtilerini başka tür bir çirkinlik olarak yorumlar. Bu perdede Lilly'nin de fiziksel görünümünün değiştiği vurgulanır: "Yüzü pudralı, dudakları rujlu, saçları ondülelidir, saçlarına bir çiçek takmıştır". (s.115-116) Enrica ise bu perdede "Üzerinde gri eteği ve siyah kazağı" ile "üzüntülü ve yorgun" görünür. (s.118) Enrica'nın ikinci perdede tarif edilen yorgun ve üzüntülü görünümü ile Madam Emma'nın "bayağı ve göz tırmalayan sahte zarafeti" arasında kurulan karşıtlık nedeniyle izleyicinin davet edildiği bakış değişmez; Enrica yorgun görünümü altında yine de güzel ve iyi bir kadın, Emma bütün bakımına rağmen çirkin ve kötü kadın olarak görülmeye devam eder. Bu durum, sahnede üretilen görüntülerin bütünüyle olduğu gibi görünmedikleri fikrini destekler; görüntülerin ifade ettikleri söz ve söylemle desteklendiğinden görüntü artık sadece görüldüğü kadarı değildir. Bu anlamda metinde söz ve söylem ile yarattığı anlamın sahnedeki görüntünün önüne geçmesi, bu metinde görüntü ve görseelliğin aslında söz ve söylem ile sağlandığını kanıtı olarak okunabilir. Oyunu takip eden izleyici için bir süre sonra görsel/ikonik göstergeler sözel göstergelerin yol açtığı görme biçimleriyle görülmeye başlar. Bu perdede Clara'da da değişimlerin olduğu bilgisi verilir; "üzerinde dekolte bir elbise vardır. Eliyle tuttuğu ipek bir eşarp çıplak omuzlarını örtmektedir." Bununla birlikte metin, Clara'da "ne olduğu bilinmeyen iç gıcıklayıcı ve utangaç bir yan" olduğunu da söyler. (s.120) Böylece Clara'nın bu sahnedeki görüntüsel/ikonik göstergesi bir femme fatale işaretine dönüşür. Bu kadınlık kodu, "dişil gücünü kullanan, tehlikeli, tehditkar, bilinmez, kendisinin tüm oyunlarının farkına varan erkek kahramanı baş döndürücü güzelliğinden dolayı elinde oynatan fakat yine şefkat uyandıracak denli masum görü-

nüslü" bir kadınlık portresidir. (Özdemir, 2003:52) Birinci perdede güzellik ve kadının kişiliği arasındaki ilişki bu perde de özellikle Gramer ailesinin alt katında oturan Madam Lena üzerinden kurulur; Madam Lena topal bir kadındır ve vesika karşılığında bedenini satmasına dair bir 'emir' almamasına rağmen bedenini askerlere satar. Kapıcı Madam Charlotta, Madam Lena ile Lilly'i karşılaştırırken kadına yüklenen güzellik ve iyi kalplilik arasındaki doğru orantıyı da özetler: "Lena'nın sizden çirkin olup olmadığını sordunuz bana. Söyleyeyim öyleyse, siz ondan bin kat güzel, bin kat iyisiniz; Madam Lena'nın yanında siz bir meleksiniz." (s.117) Böylece kadınlık kodları şeması şu biçimi alır:

Güzel kadın= İyi kadın=Melek (Lilly ve Enrica)

Çirkin kadın= Kötü kadın=Cadı (Madam Emma, Madam Lena)

## Masumiyetin Göstergeleri

Madam Charlotta, ikinci perdenin başında Lilly'e bir ruj hediye etmek ister. Ruj görüntüsel göstergesi böylece kadının cinselliği üzerine bir masumiyet ve masumiyetin yıkımını gösteren bir değer edinir. Lilly'nin almayı kabul etmediği ruj, birinci perdede Madam Emma'nın ziyaretçi askerin gelişinden hemen önce Enrica'nın dudaklarına sürdüğü ruj, Emma ve Clara'nın ikinci perdede sürüldüğü ruj kadının masumiyet eşliğini gösterir. Ruj kadının masumiyeti ve iffeti konusunda fikir veren görüntüsel/ikonik bir göstergedir; ruj süren kadının iffetini koruyamadığına dair bir fikri açık eder ve izleyici ruju bu anlam ekseninde görmeye davet edilir. Bununla birlikte bu perdede ruj sürülmüş ve dekolte bir elbise içine girmiş Clara, omuzlarına Lilly'nin eşarabını almıştır. Enrica, Clara'dan bu eşarabı Lilly'e geri vermesini ister. Masumiyetin göstergesi olan Lilly'nin eşarabı, Clara'nın dekolte elbisesinin üzerinde kirlenmesi söz konusudur. Metin bu anlamda, ruj ve eşarp ile kadının 'iffeti', 'kirlenmişliği' ve 'masumiyeti' konusunda önemli anlamlar verir. Bu anlamlar kadına yüklenen eril bakış açısının ürünüdür;

Ruj= kirlenmiş kadın

Enrica'nın vesika karşılığında askerlerle birlikte olması bir aşağılanma biçimiymişken, aynı zamanda yine aynı bakış açısı gereği bir kirlenmedir de. Enrica Clara'ya "kendini kirlenmek istiyorsun" (s.121) der. Zaten bundan sonra oyun Enrica, Emma, Clara ve Lilly üzerinden kirlenmek ve temiz kalmak çatışmasına yönelecektir. Bununla birlikte metinde kadın, Batı metafizik tarihini sırtlanmış olan ikili karşıtlıklar üzerinden tarif edilir. Bu anlamda metin kadının ikili karşıtlıklar şemasına göre tanımlanması çerçevesinde birbirinden türeyen bir ikili karşıtlıklar geçidine dönüşür. Aşağıda verilen oyun ilerledikçe birbirini türeten ikili karşıtlıklar listesi uzatılabilir.

Güzellik	X	Çirkinlik
İyi	X	Kötü
Genç	X	Yaşlı
Melek	X	Cadı
Saf	X	Bilgiç
Masum	X	Utanmaz
Bakire	X	Dul
İffetli	X	İffetsiz
Manevi	X	Maddi
Ruh	X	Beden
Fedakar	X	Çıkarıcı
Makyajsız	X	Makyajlı
El değmemiş	X	El değmiş

### Sınıfsal Kodlar

Metinde kadın üzerinden üretilen karşıtlıklar, erkekler üzerinden de devam ettirilir. Bununla birlikte erkeklik kodları sınıfsal bir boyut kazanır. Bu durum özellikle Andrie oyun kişileriyle vurgulanır. Öncelikle Andrie, “otuz beş yaşlarında, uzun boylu, zayıf, koyu sarı saçlı, soluk gözlü” bir askerdir ve “üstündeki basit asker üniforması temiz ve iyi tu-

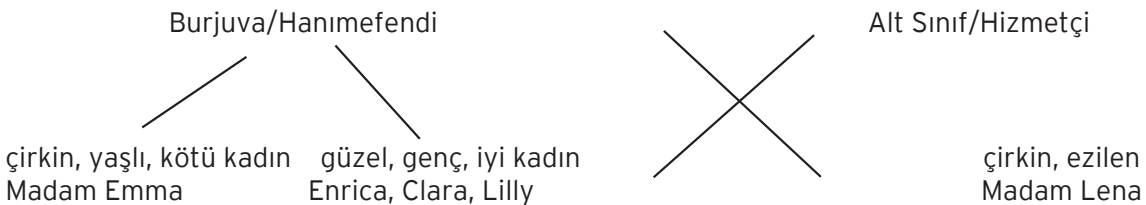
tulmuştur”. (s.122) Daha önce sadece çizmeleri ile vurgulanan asker gölgesinin aksine Andrie ayrıntı olarak tasvir edilir. Ayrıca Andrie'nin üniformasının temiz oluşu oyunu besleyen ikili karşıtlıkları erkeklik kodları açısından da destekler. Andrie'nin çizdiği namuslu erkek şeması diğer gölge askerler ve Komiser arasındaki karşıtlıkları vurgular biçiminde seçilmiştir.

Temiz erkek	X	Kirli Erkek
İyi erkek	X	Kötü Erkek
Üzüntülü	X	Duygusuz
Yumuşak başlı	X	Sert

Bunun dışında Andrie, işçi sınıfına mensuptur. Burjuva yaşantısının bütün kokuşmuşluğuna karşı bir işçi olarak Andrie umut taşır.

Bu sınıfsal durum alt katta yaşayan Madam Lena için de geçerlidir. Lena'nın topal oluşu özellikle vurgulanmakla birlikte, yoksul bir kadının ancak çirkin olabileceğine dair de bir kanıya neden olur. Lena, “henüz genç, ama boyalı taşra berberlerinin vitrinlerindeki büstler gibi boyandığı için vaktinden önce yaşlanmış görünen bir kadındır”. Ayrıca Lena'nın daha ayrıntı tasvirinde ise açıkça çirkin bir kadın olarak çizildiği göze çarpar; “zayıf yüzünde ruj lekeleri, sıtım gözlere, kırmızı dudakları, geniş bir ağız vardır. İpek entarisine karışan zavallı bir yoksul kadın hali, kaygılı bir ifadesi vardır”. (s.126)

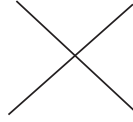
Madam Lena, çirkinlik ve kötülük etrafında çizilmiş olan Madam Emma ile aynı sınıftan bir kadın değildir, alt sınıfın bir üyesidir ve savaştan önce ve hemen sonra fabrikalarda işçi olarak çalışmıştır. Metin, Lena'yı iş gücü zayıflığı nedeniyle sınıfı için de bir ‘çöplük’ olarak nitelendirir, metne göre Lena ancak bedenini satarak hayatta kalabilir. Metin, böylece kadınlar arasındaki ikili karşıtlığı kadının sınıfsal özellikleriyle yeniden biçimlendirir. Güzel ve çirkin kadın arasındaki ikili karşıtlık baki kalmakla birlikte, bu karşıtlığa Lena'nın çirkinliği ve özellikle vurgulanan fiziksel kusuru, alt sınıf üyesi olması, bir işçi olması dolayısıyla daha önce oyunda sağlam bir zemine oturan kadın şemasını bozar. Lena'nın durumu karşıtlık şemasına yeni bir karşıtlık ekler.



Madam Lena'nın görüntüsel/ikonik göstergesi özellikle topal oluşu ile vurgulanır. Kadının çirkinliği gibi bedensel 'kusuru' da rahatsız edici bir görüntü sunar. Bununla birlikte oyunun gösterilen bölümünde yer almayan sadece adı geçen ev sahibi Dr. Ludwig ile Madam Lena arasında sınıfsal ve ahlaksal bir çatışma kurulur. Bir burjuva beyefendisi olan Dr. Ludwig, burjuva ahlakına özgü ikiyüzlülüğe sa-

hiptir, vesika karşılığında kadınların çalıştırılmasına değil, kadınların burjuva evlerinde vesika karşılığında çalıştırılmalarına karşı çıkar. Dr. Ludwig'in ahlaki Madam Emma'da olduğu gibi kendisi ve kendi ailesi için sakındığı şeylerin başkaları için normal kabul eden ikiyüzlü bir ahlaktır. Metin böylece kadın kodları üzerinden devam eden çatışmasına sınıfsal bir çatışma ekler;

İkiyüzlü burjuva ahlakı  
Madam Emma ve Dr. Ludwig



Alt sınıfın ezilmesi  
Madam Lena

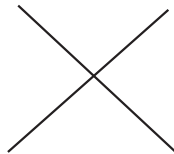
Oyunda umudu temsil eden Andrie, "Elimden gelse kendimi daha da aşağılara kaymaya bırakırdım. Kurtulmanın tek çıkar yolu bu" (s.123) der, bu söz metnin sözel gösterge boyutunda alt sınıfı desteklediğini açık eder. Kendini aşağılara bırakma eylemi, başkalarına acı çektirmek değil başkaları adına acı çekmek anlamına gelir. Böylece Enrica'nın eylemi metin tarafından onaylanmış olur. Bununla birlikte Enrica'nın acı çekerek özgürleşme eylemi, toplumsal cinsiyet rolleri açısından eleştirel bir tutumu da hak eder. Andrei, Enrica'dan kendisine isyan etmesi değil acımasızlığı ister ve bu isteğin karşılanma gerekçesini Enrica'nın kadınlığıyla gerekçelendirir: "Andrei; Kadının içgüdülerinde isyan değil, acımadır". Enrica'nın acı çekmesi ideal bir kadın eylemi biçiminde ortaya çıkar; ideal kadına düşen isyan etmek değil acımadır. Böylece Enrica vesika karşılığında bedenini satmasına rağmen hiçbir zaman kirletilemeyecektir. Kadın ve erkekliğin ruhsal yapısı ikili karşıtlıklar içinde bir önyargı şemasına dönüşür. Bu şemada "erkeklerde; saldırganlık, zeka, güç ve etkenlik, kadınlarda ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, "iffet" ve etken olmayış" vardır: "Her cinsin davranış, hareket ve tutumu etraflı ve değişmez biçimde belirleyen cinsel rol diye

tanımlanan ikinci öge de, bu temeli pekiştirir." (Millett, 1987:49)

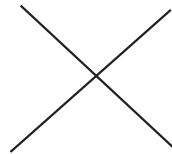
### III. Perde Uzam

Üçüncü perde Lilly'nin elindeki çiçekleri eve gelen Asker'e uzatmasıyla, Lilly'nin savaştan uzak, hayal dünyasını veren bir bakış açısıyla açılır ve hemen ardından askerin Lilly'e saldırmasıyla bir karabasan havasına dönüşür. Metin Lilly'e saldıran Asker'i "kısa boylu, perişan bir genç" olarak tasvir eder. Aynı zamanda bu Asker'in saldırgan hareketleri için metin, "Gerçek bir Rus köylüsünün küstah ve çılgın haliyle" sahne direktifini verir. (s.131) İşçi sınıfı üyesi Andrei'nin ve üst sınıfa ait Komiser'in aksine bu asker bir gerçek bir Rus köylüsüdür! Andrei ve Komiser müzikten dolayısıyla 'ince duygular'dan anlarlar, Andrei işçilere ders veren bir müzik öğretmenidir zaten. Asker ise Lilly'nin piyona çalma isteğine karşı umursamazdır, 'ince duygular'a sahip olmayan bir köylüdür! Böylece oyun Andrei ve Lena ekseninde geliştirdiği alt sınıf üyelerine verdiği umut ışığını geri çeker. Hatta Andrei, Asker ile karşılaştırıldığında üst sınıf/burjuva yaşantısına daha yakın bir şemada yer bulur. Böylece oyunun sınıfsal düzeni yeniden biçimlenir:

Üst Sınıf  
Komiser / Dr.Ludwig  
Kibar  
Duygusuz  
Ezen



Üst Sınıfı  
Andrei  
Kibar  
Acı çeken  
Ezilen



Köylü  
Asker  
Saldırgan  
Saldırgan  
Ezen



## Kadın bedeni ve güzelliği

Üçüncü perdede Madam Emma, sarhoş ve bitkin haldedir. Kendisini yıkılmış ve aşağılara düşmüş hissetmektedir. Madam Emma, Clara'nın söylediği gibi "gerçek bir hanımefendiydi; bugün ise bir yıkıntıdan başka bir şey değil"dir. (138) Ayrıca oyunun sonunda Andrei'nin intihar ettiği ve Lena'nın ise düşkün durumunda bir şeyin değişmediği ortaya çıkar. Sorun bir çözüme bağlanmaz oyunun bitiminde yalnızca geleceğe doğru bırakılır: "Unutursak eğer, insanlar umutlarını büsbütün yitirirler". (s.142)

Oyun, ilk perdedeki askeri geçit törenini anına geri dönerek bir tekrarla sonlandırılır. Bu tekrarlar metnin söyleminde gelecekte bir zamana atfedilen umut, oyundaki altı kadın için imkanı değildir. Oyunun sonunda tekrarın görüntüsel/ikonik göstergesi altı kadın için yitirilen umudu gösterirken, oyunun sonunda gerçekleştirilen konuşmaların sözel göstergesi umudu uzak bir geleceğe havale eder. Böylece görüntüsel/ikonik gösterge boyutunda kadına biçilen tekrar ve yitim, sözel gösterge boyutunda kadınları kapsamayan bir umut potansiyeline dönüşür. Oyunun finali bu kadınlar için bir eylem ya da değişim imkanı taşımazken, insanlık için imkan vardır. Bu durumda görüntüsel/ikonik gösterge, sözel göstergeler tarafından ikincilleştirilir ve oyun biterken izleyicinin zihninde sözel göstergelerin yarattığı umut vaadi güçlendirilir. Çünkü, "geleneksel dişil tarzın bekleyişe ilişkin olduğu" düşünülür. "Kadının hayatı ilerleyen bir çizgi, çizgisel bir değişim ve "kazanım" izlemez; daha çok tekrara dayalı, döngüsel, durağandır." (Donovan, 2001:239)

## Sonuç yerine

Yapısalcı yöntemle bir oyunun görüntüsel/ikonik göstergelerinin incelenmesi gerçekliği saf veya olduğu gibi sunduğunu iddia eden görüntü üretimlerinin hakim görme biçimleri ve bunların altında

yatan görünmez ideolojilerin ortaya çıkarılması için faydalı bir kaynaktır. Bu anlamda "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyun metninin görsel düzenlemesinin yanılsamacı oyun yapısına sahip olduğu, söylem olarak kadınlardan yana bir tavır göstermekle birlikte daha derin bir katmanda yarattığı görüntü düzenlemesiyle kadınlık ve erkeklığe dair kodları kabul ettiği ve yeniden ürettiğini söylemek doğrudur. Enrica vesika ile çalışmak zorunda bırakılan ancak onurunu yitirmeyen ya da oyunda söylendiği gibi hiçbir zaman kirletilemeyecek olan bir kadın modeli sunar. Bununla birlikte oyun, izleyiciye sunulan bakış açısından Enrica'nın başka türlü bir eylemi gerçekleştirme seçeneklerini baştan eler. Masalların pasif, bekleyen kadınlarında olduğu gibi kurtarıcı bir erkeği bekler gibidir, ancak bu erkeği (Andrei) 'kaçırarak' umudunu bütünüyle yitirir. Oyun, özellikle kadınların güzelliklerine ve gençliklerine yönelerek toplumsal cinsiyet ideolojisini yeniden üretir. Oyun metninin kullandığı görüntüsel/ikonik göstergeler gerçeklikle ilişkisini benzerlik üzerinden tanımlayarak kendiliğinden görüntüler ile "kendiliğinden ideoloji"yi (Özsoysal, 2008: 24) doğurur.

Oyunun görüntüsel/ikonik göstergelerinin pek çoğu kadınların bedenleri ve kadının güzellik ölçütlerine yönelerek görüntüsel/ikonik gösterge ile sözel göstergeler arasındaki denge, oyunun düşünsel boyutunu etkileyecek bir biçimde dengeden yoksundur. Kadının savaş sırasında yaşadığı yıkımı ve yitimi göstererek kadınların 'tarafında' durduğu iddiasını taşıyan "Kadınlar da Savaşı Yitirdi" adlı oyun metni, görüntüsel/ikonik göstergeleri kadının toplumsal cinsiyet rollerini onaylayan bir biçim kullanarak aslında kadının 'tarafında' değil, erkek egemen bakış açısının 'tarafında' olduğunu açık eder ve izleyiciyi de aynı görme pozisyonuna davet eder.



## KAYNAKÇA

- Çamurdan, E. (1996), Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Donovan, J. (2001), Feminist Teori, İletişim Yayınları, İstanbul
- Erkman, F. (1987), Göstergebilime Giriş, Alan yayıncılık, İstanbul
- Kocabay, Kalkan, H. (2008), Tiyatroda Göstergebilim, e yayınları, İstanbul
- Malaparte, C. Kadınlar da Savaşı Yitirdi, Devlet Tiyatrosu oyun arşivi.
- Millett, K. (1987), Cinsel Politika, Payel Yayınları, İstanbul
- Özdemir, Tan, S. (2003), Kara Filmler, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul
- Özsoysal, F. (2008), Oyunlarda Kadınlar, e yayınları, İstanbul
- Şklovski, V. (2010) "Teknik Olarak Sanat", Todorov, Yazın Kuramı, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, İstanbul
- Yücel, T. (1999),Yapısalcılık, YKY, İstanbul
- Yüksel, A. (1995), Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M.Cevdet Anday Tiyatrosu, Gündoğan yayınları, İstanbul