

Cengiz Han'ın Bisikleti'nde İkili Karşıtlıklar: Göstergebilimsel Bir Analiz¹

Binary Oppositions in Cengiz Khan's Bicycle: A Semiotic Analysis

 M. Coşkun Zeğerek^a

^a Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Isparta/Türkiye,
coskunzegerek@sdu.edu.tr | <https://ror.org/04fjte88>

Öz Bu çalışma, Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyununda geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışmayı, ikili karşıtlıklar temelinde göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemektedir. Araştırma, Saussure'ün anlamın farkları ve karşıtlıklar üzerinden üretildiğini savunan yapısalcı göstergebilim anlayışına dayanmaktadır. Çözümleme, metni belirli bir andaki ilişkiler ağı içinde ele alan eşsüremlilik (senkronik) yaklaşımı temelinde yürütülmüştür. Bu doğrultuda oyun metni, dizisel (paradigmatik) ve dizimsel (sentagmatik) düzlemler üzerinden çözümlenmiştir. Dizisel düzlemde mekân, nesne, söylem, davranış, kimlik ve ideolojik yapı eksenlerinde kurulan karşıtlıklar belirlenmiş; dizimsel düzlemde ise bu karşıtlıkların sahne içi düzenlemeler ve karakter ilişkileri aracılığıyla nasıl işlev kazandığı incelenmiştir. Bulgular, oyunun anlam yapısının çok katmanlı karşıtlıklar üzerinden kurulduğunu ve bu karşıtlıkların süreç içinde dönüşerek kısmi bir uzlaşma zeminine evrildiğini göstermektedir. Oyunda yer alan karakterlerin temsil ettiği değer sistemlerinin karşılıklı etkileşim içinde yeniden anlam kazandığı ve çatışmanın yalnızca bireysel değil, toplumsal ve kültürel düzeyde de okunabildiği ortaya konmuştur. Ayrıca, göstergebilimsel çözümleme yönteminin dramatik metinlerin çok katmanlı anlam yapısını açıklamada işlevsel bir araç olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalışma, tiyatro metinlerinde anlam üretiminin ilişkisel yapısını ortaya koyarak dramaturji ve sahneleme süreçlerine katkı sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Cengiz Han'ın Bisikleti, tiyatro göstergebilimi, dizisel ve dizimsel düzlem, kültürel temsil, modernleşme

Abstract This study examines the conflict between traditional and modern values in Refik Erduran's Cengiz Han'ın Bisikleti (Genghis Khan's Bicycle) through a semiotic approach grounded in binary oppositions. The research is based on Ferdinand de Saussure's structuralist conception of semiotics, which argues that meaning is generated through differences and oppositions. The analysis adopts a synchronic perspective, examining the text as a network of relationships existing at a particular moment in time. Accordingly, the play is analyzed on both the paradigmatic and syntagmatic levels. At the paradigmatic level, binary oppositions are identified across the axes of space, objects, discourse, behavior, identity, and ideological structure. At the syntagmatic level, the study investigates how these oppositions acquire meaning and function through stage arrangements and character interactions. The findings reveal that the semantic structure of the play is constructed through multilayered binary oppositions, which gradually transform over the course of the narrative and evolve toward a partial reconciliation. Furthermore, the study demonstrates that the value systems represented by the characters are reconfigured through their mutual interactions and that the central conflict can be interpreted not only at the individual level but also within broader social and cultural contexts. It also concludes that semiotic analysis constitutes an effective methodological framework for elucidating the multilayered semantic structure of dramatic texts. By revealing the relational nature of meaning production in dramatic texts, this study contributes to dramaturgical interpretation and staging practices.

Keywords: Cengiz Khan's Bicycle, theatre semiotics, paradigmatic and syntagmatic structures, cultural

¹ Bu çalışma 18-21 Mayıs 2017 tarihleri arasında Karadeniz Teknik Üniversitesi ve Humbolt Üniversitesi işbirliği ile Berlin-Almanya'da düzenlenen "International Social Sciences and Humanities Berlin Conference (IARSP) kapsamında sunularak özet bildirisi olarak basılan "Tiyatroda Dekor ve Kostüm Tasarımının Tarihî Dönemle İlişkisinin Çokkültürlülük Açısından Değerlendirilmesi" başlıklı bildirisi üzerinden yola çıkılarak üretilmiştir.

Citation | Atf: Zeğerek, M. C. (2026). Cengiz Han'ın Bisikleti'nde İkili Karşıtlıklar: Göstergebilimsel Bir Analiz. Art-e Sanat Dergisi, (37) 1-20.
doi:10.21602/sduarte.1890349

Corresponding author | Sorumlu Yazar: M. Coşkun Zeğerek | coskunzegerek@sdu.edu.tr

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Tiyatro metinleri, toplumsal ve kültürel değişimlerin yoğun biçimde temsil edildiği anlatı yapılarıdır. Birer oyun metni olmanın ötesinde tiyatro eserleri, izleyiciye siyasal, dinsel, toplumsal ve kültürel değerlerin tartışıldığı disiplinlerarası bir perspektif sunar. Bu nedenle bir tiyatro performansının yorumlanması yalnızca dramatik olay örgüsünün izlenmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda oyunda yer alan nesnelerin, söylemlerin ve davranış biçimlerinin taşıdığı kültürel anlamların çözümlemesini de gerektirir. İzleyicinin bu ikinci düzey anlamları kavrayabilmesi, sahnede kullanılan göstergelerin tiyatro dışı kültürel değerlerle kurduğu ilişkiyi fark edebilmesine bağlıdır (Elam, 2005, s. 11). Bu bağlamda tiyatro, yalnızca bireyi değil, toplumsal yaşamı ve onun dinamiklerini yansıtan bir temsil alanı olarak değerlendirilebilir. Kalkan Kocabay'a göre tiyatro, üretildiği kültürün gerçekliğini yalnızca yansıtmakla kalmaz; bu yansıma aracılığıyla düşünen bilinçle karşı karşıya gelir. Bu yönüyle tiyatro, seyircinin kendi ürettiği anlamlarla yüzleştiği, kültürel gerçekliğin bir modeli hâline gelir; dolayısıyla tiyatro bir kültürün hem kendini ifade ettiği hem de kendisiyle hesaplaştığı bir platform olarak değerlendirilebilir (2008, s. 43-44).

Şener (1972)'e göre tiyatro aracılığıyla insan, fiziksel ve ruhsal özelliklerin yanı sıra ekonomik, kültürel ve ahlaksal değerleriyle toplumsal bir varlık olarak ele alınır. Bu nedenle tiyatrodaki insan ve toplum ilişkileri çoğu zaman karşıtlık, çatışma, denge ve gelişme gibi dramatik dinamikler üzerinden görünür kılınır (s. 7-15). Tiyatro, bu karşıtlıkları ve çelişkileri sahneye taşıyarak toplumsal gerçekliği sembolik bir düzlemde yeniden kurar. Türk tiyatrosunda bu tür karşıtlıkların, özellikle toplumsal dönüşümlerin yoğunlaştığı dönemlerde belirginleştiği görülmektedir. Bu karşıtlıkların somutlaştığı en önemli bağlamlardan biri modernleşme sürecidir. Modernleşmenin toplumsal ve kültürel yapıda yarattığı değişimler, yeni yaşam biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış; bu durum geleneksel değerler ile modern yaşam pratikleri arasında gerilimler doğurmuştur. Söz konusu gerilimler, tiyatro metinlerinde sıklıkla temel dramatik çatışma unsuru olarak işlenmiştir. Türk tiyatrosunda bu karşılaşma çoğunlukla kültürel kimlik, toplumsal rol ve yaşam biçimi farklılıkları üzerinden temsil edilmiştir. Modernleşme sürecinin birey ve toplum üzerindeki etkilerini ele alan pek çok oyun bulunmaktadır. Refik Erduran'ın *Deli* (1957) ve *Bir Kilo Namus* (1958) adlı oyunları ile Cengiz Han'ın *Bisikleti* (1959), modernleşme ile birlikte ortaya çıkan batılılaşma sorununu ve bu süreçte oluşan kültürel gerilimleri mizahi bir anlatımla sahneye taşımaktadır (Akıncı, 2003, s. 50). Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1964) köy yaşamı ile kentleşen toplum arasındaki çatışmayı, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* (1967) ise birey ve kurumlar arasındaki uyumsuzlukları ele alır. Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* (1955), Orhan Asena'nın *Değişen Dünyanın Çocukları* (1970) ve Cevat Fehmi Başkut'un *Fesupanallah* (1962) adlı oyunları da geleneksel ve modern değerler arasındaki gerilimi aile ve toplumsal ilişkiler üzerinden yansıtır. Bu ve benzer nitelikteki oyunlar aracılığıyla hem bireysel karakterler hem de dönemin toplumsal ve kültürel

yapısı görünür kılınmakta; modernleşme bağlamında ortaya çıkan değer çatışmaları dramatik yapı ve sahneleme pratikleri üzerinden temsil edilmektedir.

Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyunu, modernleşme sürecinin yarattığı kültürel dönüşümleri ele alan önemli metinlerden biridir. Geleneksel değerler ile modern yaşam pratikleri arasındaki gerilimi mizahi bir anlatı içinde sunan bu oyun, Türkiye'de modernleşme sürecinin bireyler ve toplumsal ilişkiler üzerindeki etkilerini görünür kılmaktadır. Bununla birlikte mevcut literatürde, söz konusu oyunun çoğunlukla tematik ve tarihsel okumalar üzerinden değerlendirildiği; metnin kültürel anlam üretim mekanizmalarının göstergeler düzeyinde nasıl işlediğine odaklanan çözümlemelerin sınırlı kaldığı görülmektedir. Özellikle geleneksel ve modern değerlerin metin içerisinde hangi göstergeler aracılığıyla temsil edildiği ve bu temsillerin dramatik yapı içinde nasıl anlam ürettiğine ilişkin ayrıntılı analizlerin yeterince geliştirilmediği görülmektedir. Bu çalışmada Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyununda yer alan geleneksel ve modern değerler arasındaki karşıtlıklar göstergebilimsel bir yaklaşımla; toplumsal değerler, kültürel kimlik ve yaşam biçimi farklılıkları bağlamında ele alınmaktadır (Çalışlar, 1993, s. 79; Çalışlar, 1995, s. 199). Çalışmanın temel amacı, oyunda yer alan kültürel temsillerin hangi göstergeler aracılığıyla üretildiğini ve bu göstergeler arasındaki karşıtlık ilişkilerinin metin içinde nasıl yapılandırıldığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda oyun metni, Saussure'ün ikili karşıtlıklar yaklaşımına dayanan göstergebilimsel bir yöntemle incelenmektedir. Bu yaklaşım, oyunda yer alan karşıtlıkların hangi göstergeler aracılığıyla dramatik yapıya dönüştüğünü görünür kılmakta ve metnin sahneleme, söylem ve karakter düzlemleri üzerinden analiz edilmesini mümkün kılmaktadır. Bu yönüyle çalışma, oyunun kültürel anlam katmanlarını ortaya koymanın yanı sıra, metin çözümlemesi ile sahneleme pratikleri arasında kurulan ilişkiye de yönetsel ve analitik bir katkı sunmaktadır. Elde edilen bulguların dramaturji, rejî ve sahne tasarımı süreçlerinde kullanılabilirliği, çalışmanın uygulamaya dönük önemini de güçlendirmektedir.

1. Kuramsal Çerçeve ve Yöntem

Göstergebilim, toplum yaşamı içinde yer alan göstergeleri ve bu göstergelerin anlam üretim süreçlerini inceleyen disiplinlerarası bir araştırma alanıdır. Bir şeyi temsil eden, niteleyen ya da onun yerini tutan bir düşünce olarak gösterge, görünen ile onun ardındaki anlamı kavramaya ve yorumlamaya imkân tanıyan bir anlamlandırma aracıdır (Peirce, 1981, s. 339). Bu yönüyle göstergeler, duygu, düşünce ve bilgilerin aktarımını sağlayan temel anlam üretim araçları olarak işlev görmektedir (Yaylagül, 2015, s. 12). Bu bağlamda göstergebilim, gösterge dizgelerinin yapısını ve işleyişini bilimsel yöntemlerle inceleyen; özellikle gündelik yaşamda karşılaşılan ve toplumsal uzlaşî yoluyla anlam kazanan yalın gösterge dizgelerini kapsayan bir alan olarak tanımlanmaktadır (Rıfat, 2009, s. 12–13). Göstergebilim alanında, göstergeleri iletişim süreci içinde ele alan *bildirişim göstergebiliminin* yanı sıra, anlamın oluşum ve üretim süreçlerine odaklanan *anamlama göstergebilimi* de önemli bir yer tutar. Anamlama göstergebilimi, anlamın tek katmanlı bir yapıdan ziyade farklı düzlemlerde inşa edilen çok katmanlı bir

süreç olduğunu vurgular (Rıfat, 2009, s. 15). Bu doğrultuda göstergebilim, yalnızca dilsel yapıları değil; yazı, görsel imgeler, davranışlar ve toplumsal-kültürel pratikler gibi anlam taşıyan tüm unsurları inceleyen geniş kapsamlı bir alan olarak değerlendirilir. Dolayısıyla göstergebilimin temel amacı, dilsel ya da dil dışı anlamlı yapıların nasıl kurulduğunu ve anlamın hangi süreçler aracılığıyla üretildiğini ortaya koymaktır (Uzdu Yıldız, 2019, s. 255). Nitekim Roland Barthes, dilsel olmayan olguların da birer gösterge dizgesi olarak çözümlenebileceğini ve bu çözümlemenin dilsel modeller üzerinden gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir (Barthes, 1979, s. 1). Bu bağlamda göstergebilim, yalnızca anlamlandırma süreçlerini değil, aynı zamanda anlamın üretildiği ve paylaşıldığı iletişim biçimlerini de kapsar (Elam, 2005, s. 1).

Göstergebilim alanındaki bu kuramsal yaklaşımlar içinde, XX. yüzyıl dilbiliminde gösterge kuramının temelini oluşturan Ferdinand de Saussure, göstergebilimi “göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bir bilim” olarak tanımlar (Saussure, 1998, s. 46). Saussure’e göre dilsel gösterge, işitimi imgesi ile kavramın birlikte oluşturduğu bir bütün olup, gösteren ve gösterilen olarak adlandırılan iki bileşenden oluşur (Yüksel, 2009, s. 26). Bu yaklaşım, göstergeyi biçim ve içerik arasındaki ayrılmaz birlik olarak tanımlar. Bununla birlikte anlam, tekil göstergelerin içsel özelliklerinden değil; göstergelerin sistem içindeki fark ve karşıtlık ilişkilerinden doğar (Saussure, 1998, s. 111). Saussure’e göre dil, bir göstergeler dizgesidir (Saussure, 1998, s. 45). Dilbilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dilin özel bir dizge olmasını neyin sağladığını ortaya koymaktır (Köktürk ve Eyri, 2013, s. 128). Öyle ise göstergebilimsel anlam, bir dizge bütünü içerisinde yer alan tekil göstergelerin birbirleriyle ilişkisi içerisinde aranmalıdır. Bu nedenle göstergeler, anlamlarını sistem içindeki ilişkiler aracılığıyla kazanır (Saussure, 1998, s. 54). Anlamın bu ilişkisel yapısı, dizisel (paradigmatik) ve dizimsel (sentagmatik) düzlemler aracılığıyla somutlaşır. Dizisel düzlem, birbirinin yerine geçebilecek göstergeler arasındaki karşıtlık ilişkilerini ifade ederken; dizimsel düzlem, göstergelerin belirli bir düzen içinde yan yana gelerek oluşturduğu yapıyı ifade eder (Rıfat, 2013, s. 70). Saussure’ün dil anlayışında dizgesellik, göstergeler arasındaki ilişkilerin yanı sıra, aynı zamanda bu ilişkilerin hangi düzlemde incelendiğiyle de doğrudan bağlantılıdır. Bu noktada Saussure, dilin hem tarihsel değişim sürecini hem de belirli bir andaki işleyişini ayırt ederek *artsüremli (diyakronik)* ve *eşsüremlili (senkronik)* olmak üzere iki farklı inceleme düzeyi önermektedir (Saussure, 1998, s. 128). “Eşsüremlilik anlıktır; şimdiye odaklanır ve yaşayan dil ile konuşan bireyi merkeze alır. Buna karşılık artsüremlilik, dilin tarihsel süreçte geçirdiği değişimleri, yani bazı kullanımların ortadan kalkmasını ve yeni öğelerin dile katılmasını inceler; ancak bu değişimlere rağmen dilin yapısal bütünlüğü korunur” (Aygün Özdoğan, 2022, s. 112). Bu çerçevede dilin yapısı, tarihsel gelişimden bağımsız olarak belirli bir anda işleyen eşsüremlili (senkronik) bir ilişkiler ağı içinde kavranmalıdır. Nitekim yapısalcı yaklaşım da inceleme nesnesinin kendi başına ve kendisi için ele alınmasını, nesnenin öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak değerlendirilmesini ve bu nedenle çözümlemenin artsüremlili (diyakronik) değil eşsüremlili (senkronik) düzlemde gerçekleştirilmesini gerekli kılar (Ünal, 2016, s. 383).

Bu kuramsal çerçeve, yalnızca dilsel yapıları değil, aynı zamanda diğer kültürel üretim alanlarını da çözümlemeye imkân tanır. Bu bağlamda tiyatro metinleri, anlamın çok katmanlı biçimde üretildiği gösterge dizgeleri olarak ele alınmasını mümkün kılar. Fischer-Lichte'ye göre tiyatro, kültürel bir dizge olarak diğer kültürel dizgelerin anlam üretme kapasitesini bünyesinde taşıyan; ancak gösteren düzeyinde kendine özgü özellikleri nedeniyle onlardan ayrılan özel bir sistemdir (Fischer-Lichte, 2008, s. 196; Kalkan Kocabay, 2008, s. 42). Bu nedenle tiyatro metni ve sahneleme, yalnızca dilsel anlamlar üzerinden değil, çok katmanlı kültürel göstergeler üzerinden çözümlenmelidir. Bu katmanlı yapı, tiyatrodaki anlam üreten unsurların sınıflandırılmasıyla daha görünür hâle gelir. Otokar Zich, tiyatroyu oluşturan öğeleri kavramsal ve somut olarak gözlemlenebilen öğeler şeklinde iki grupta ele alır; dramatik eylem, dramatik kişi, dramatik olay örgüsü ve dramatik uzam kavramsal öğeleri oluştururken, oyun metni, oyuncular, sahne tasarımı, giysiler ve seyirci somut düzlemde gözlemlenebilen öğeler arasında yer alır. Benzer biçimde Tadeusz Kowzan, tiyatrodaki anlam üreten göstergeleri sözcük, metnin sunumu, yüz ifadesi, jest, hareket, makyaj, saç, kostüm, aksesuar, dekor, ışık, müzik ve ses efektleri gibi çoklu dizgeler üzerinden sınıflandırmaktadır (Kalkan Kocabay, 2008, s. 39–40). Bu doğrultuda tiyatro, tekil bir anlamlandırma dizgesine indirgenemeyen; set, kostüm, ışık ve nesne gibi birbirini tamamlayan çoklu gösterge dizgelerinin etkileşimiyle kurulan karmaşık bir yapı olarak değerlendirilmelidir (De Toro, 1995, s. 3). Öyleyse göstergebilim bağlamında tiyatro, farklı gösterge düzlemlerinde anlam üretiminin izlenebildiği işlevsel bir çözümleme alanı sunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyununu, geleneksel ve modern değerler arasındaki karşıtlıkların mekân, nesne, söylem ve davranış düzlemlerinde nasıl yapılandırıldığını ortaya koymak amacıyla dizisel (paradigmatik) ve dizimsel (sentagmatik) çözümleme yöntemiyle incelemektedir. Bu çözümleme, Ferdinand de Saussure'ün eşsüremlilik (senkronik) yaklaşımı temel alınarak, metnin belirli bir andaki anlam üretim ilişkileri içinde değerlendirilmesine dayanmaktadır. Dizisel düzlemde, metinde anlam üretimini mümkün kılan temel ikili karşıtlıklar belirlenmiş; dizimsel düzlemde ise bu karşıtlıkların mekân, nesne, söylem ve göstergelerin yan yanılığı aracılığıyla nasıl yapılandırıldığı analiz edilmiştir. Çözümleme sürecinde, metnin tarihsel gelişiminden çok eşsüremlilik düzleminde işleyen göstergeler arası ilişkiler esas alınmıştır. Böylece ikili karşıtlıklar, yalnızca kavramsal kategoriler olarak değil; metin içerisinde işleyen ve kültürel anlamı sürekli yeniden üreten ilişkisel yapılar olarak ele alınmıştır. Bu yönü ile çalışma, tiyatro metninde yer alan kültürel kodların göstergebilimsel çözümleme aracılığıyla nasıl yapılandırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. Cengiz Han'ın Bisikleti" Oyunu (1959) ve Tarihsel Arka Planı

Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyunu, Türkiye'de toplumsal ve kültürel dönüşümlerin hız kazandığı 1950'li yıllarda kaleme alınmıştır. Bu dönem, geleneksel değerler ile modern yaşam biçimleri arasındaki gerilimin belirginleştiği; batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin gündelik yaşam pratiklerine yansıdığı tarihsel kesite karşılık gelmektedir. 1959 yılında yazılan ve üç perdeden

oluşan oyun, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan toplumsal dönüşümleri ve bu dönüşümlerin bireyler üzerindeki etkilerini mizahi bir anlatım çerçevesinde ele almaktadır. Oyunun ilk perdesi 1926 yılında, ikinci perdesi 1929–1930 yıllarında, üçüncü perdesi ise 1933 yılında geçmektedir. Oyun, İstanbul Salacak'ta bir yalıda geçer ve Cengiz, Avni, Zeki, Dursun, İbrahim, Suzan, Emine, Pakize ve Gül karakterleri etrafında şekillenir (Erduran, 1979, s. 7).

Oyunun merkezinde, Çanakkale Savaşı'na katılmış eski bir binbaşı olan Cengiz karakteri yer alır. Geleneksel değerleri temsil eden ve çok eşli bir yaşam sürdüren Cengiz, savaş yıllarının etkisini hâlâ taşıyan bir figürdür. Yalıda askerî kıyafetleri ve silahlarıyla dolaşmakta, geçmişe bağlı bir yaşam sürdürmekte ve geçimini Gelibolu'daki arazisini satarak sağlamaktadır. Cengiz, iki eşi (Pakize ve Gül) ve hizmetçileriyle birlikte yaşarken, İngiltere'den gelecek olan üçüncü eşi Suzan'ı karşılamaya hazırlanmaktadır (Çalışlar, 1994, s. 45). İngiltere'de yaşayan Suzan, ağabeyi Avni'nin kumar borçları karşılığında Cengiz ile evlenmiş ve yalıya geldiğinde iki kuması olduğunu öğrenir. Avni, Suzan'a asıl amaçlarının Cengiz'in mal varlığına el koymak olduğunu söyleyerek durumu idare etmesini ister. Suzan'ın gelişiyile birlikte yalıda farklı yaşam tarzları ve değer sistemleri arasındaki gerilim belirginleşir. Suzan ve Avni, Cengiz'in arazisini düşük fiyata sattırarak kurdukları şirketi iflasa sürüklemeyi ve bu yolla servetine el koymayı planlar. Bu süreçte Cengiz, yeni ekonomik düzeni kavramakta zorlanırken, yalı içindeki ilişkiler çıkar çatışmaları ve aldatmalar üzerinden giderek karmaşıklaşır. Batılı yaşam tarzını temsil eden Suzan ile geleneksel “alaturka” yaşamı sürdüren yalı sakinleri arasındaki karşıtlık derinleşir. Oyun ilerledikçe Cengiz'in otoritesi zayıflar; Gül ve Emine evi terk eder, Avni ile iş adamı Hacı İbrahim ekonomik kazanç elde eder ve Suzan yalıyı satarak plaj yapmayı planlar (Çalışlar, 1994, s. 45).

Erduran, oyunda Türkiye'de yaşanan toplumsal ve ekonomik dönüşümü hiciv yoluyla ele almaktadır. Geleneksel “alaturka” yaşam ile modern, çıkar odaklı ekonomik anlayış arasındaki çatışma, karakterler arasındaki ilişkiler üzerinden görünür kılınır. Bu bağlamda Cengiz karakteri, değişen toplumsal koşullara uyum sağlayamayan ve giderek gülünçleşen bir figür olarak sunulur. Oyun boyunca geleneksel çok eşli yaşamını sürdürmeye çalışan Cengiz'in, Batılı yaşam tarzını temsil eden Suzan ve çevresindeki karakterler tarafından manipüle edilmesi, yalnızca bireysel bir hikâye değil; aynı zamanda dönemin toplumsal ve ekonomik dönüşümünün bir yansımasıdır. Çıkar ilişkileri, aldatmalar ve ekonomik hesaplar üzerinden kurulan dramatik yapı, erken kapitalist ilişkilerin bireyler üzerindeki etkilerini görünür kılmaktadır (Çalışlar, 1994, s. 45–46). Bu yönüyle oyun, toplumsal ve ahlaki dönüşümün ironik bir temsili olarak değerlendirilebilir.

3. “Cengiz Han'ın Bisikleti” Oyunu'nun Göstergebilimsel Çözümlemesi:

Modern ve Geleneksel Temsillerin İkili Karşıtlıklar Biçiminde Ele Alınması

Çalışma kapsamında Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyun metni, Saussure'ün ikili karşıtlıklar yaklaşımı doğrultusunda göstergebilimsel bir yöntemle analiz edilmiştir. Bu doğrultuda metin, dizisel (paradigmatik) ve dizimsel (sentagmatik) düzlemler üzerinden incelenmiştir. Dizisel düzlemde, anlamın

kurulmasını sağlayan temel karşıtlık eksenleri belirlenmiş; dizimsel düzlemde ise bu karşıtlıkların sahne içi düzenlemeler, karakter ilişkileri ve göstergelerin yan yanılığı aracılığıyla nasıl işlev kazandığı ele alınmıştır. Bu yaklaşım, anlamın tekil göstergelerden ziyade göstergeler arası ilişkiler ve karşıtlıklar üzerinden üretildiği varsayımına dayanmaktadır (Rıfat, 2013, s. 70). Bu doğrultuda analiz kapsamında, öncelikle metinde öne çıkan temel karşıtlıkların belirlenmiş; ardından bu karşıtlıkların sahne düzleminde hangi göstergeler aracılığıyla somutlaştığı incelenmiştir. Böylece oyun metni, geleneksel ve modern değerler arasındaki gerilimi yansıtan dinamik bir anlam alanı olarak değerlendirilmiştir. Dizisel çözümleme, oyunun bütününden hareketle tek bir tablo üzerinden sunulurken; dizimsel çözümleme, karşıtlıkların dramatik gelişim içindeki dönüşümünü izleyebilmek amacıyla perdeler temelinde ele alınmıştır.

3.1. Dizisel (Paradigmatik) Düzlemde Kültürel Karşıtlıklar

Dizisel düzlemde gerçekleştirilen çözümleme kapsamında oyun metni bütüncül olarak değerlendirilmiş; metinde yer alan tüm göstergeleri tek tek ele almak yerine, anlamın kurulmasında belirleyici olan başlıca göstergeler seçilerek belirli eksenler altında toplanmıştır. Bu doğrultuda temel karşıtlıklar; *mekân*, *mekânsal organizasyon*, *nesne*, *söylem*, *davranış*, *ideolojik-kültürel yapı ve görünüş-kimlik olmak* üzere yedi eksen üzerinden sınıflandırılmıştır. Her eksen, birbirine karşıt iki gösterge kümesinden oluşmakta ve bu kümeler arasındaki ayrım ilişkisi, metnin kültürel anlam yapısını belirlemektedir. Benzer işlev ve anlam üretim mekanizmasına sahip göstergeler aynı eksen altında değerlendirilmiştir. Dizisel düzlemde bir göstergenin anlamı, yalnızca yer aldığı sahneyle sınırlı olmayıp metnin bütünü içindeki konumuyla ilişkili olduğundan, çözümleme oyunun genel yapısı dikkate alınarak tek bir tablo üzerinden sunulmuştur. Tablo 1, oyunun bütüncül okunması sonucunda belirlenen temel karşıtlıkları dizisel düzlemde sistematik biçimde göstermektedir.

Tablo 1. Dizisel (Paradigmatik) Düzlemde Kültürel Karşıtlıklar

Karşıtlık Eksen	Gösterge Türü	Geleneksel Göstergeler	Modern Göstergeler	Kültürel - İdeolojik Anlam
GELENEKSEL - MODERN	Mekân	Yalı, kafesli pencere, cumba, içe kapalı yaşam	Açık, geçirgen, dışa dönük mekân	Kapalı/geleneksel toplum → Açık/modern rasyonel toplum
	Düzen (Mekânsal Organizasyon)	Askerî objelerle dolu oda, vitrinli dolapta sergilenen mermiler, hiyerarşik ve erkek egemen yerleşim	Fonksiyonel, sade, birey odaklı düzen	İktidar mekânı → işlevsel kullanım alanı
	Nesne	Silahlar, mermiler, vitrin, kasatura, paslı pranga, kılıç, kurgulu gramofon, çini soba, köfte içine saklanan muska, seccade, duvar saati, eski bayrak, mermi kovanından vazo, dantel örtü, mektup	Radio, kol saati, bisiklet, otomobil, elektrikli aletler, avize, fötr şapka, tül perde, modern mobilya, telefon, Apollon heykeli, modern koltuklar, zarif kanepe	Geleneksel, savaş - inanç temelli dünya → Modern, teknoloji - iletişim temelli dünya

Karşıtlık Eksen	Gösterge Türü	Geleneksel Göstergeler	Modern Göstergeler	Kültürel - İdeolojik Anlam
	Söylem	Dini referanslar (“İman kuvvetiyle”), buyurgan ve otoriter dil (“Allah’ın emri”, “Höt!”, “binbaşım”), geleneksel referanslar (“Dörde kadar Allah’ın emri”, “Avrat eli değmez”) ve “mitralyözlü yalı” ifadesi	Rasyonel, iletişime açık, hak temelli söylem (“İnsanlar hür doğar”, “kılıç devri geçti”, medeni kanun tartışmaları)	Otorite → Müzakere / bireysel hak
	Davranış	Kıskançlık, şiddet, geçmişe bağlılık, hayvan vurma, namaz kılan kadın, değişime direnç	Planlılık, bireysel tercih, ekonomik akıl, uyum sağlama, aktif ve sorgulayan kadın	Geleneksel rol → Bireysel özne, çatışma
	İdeolojik - Kültürel Yapı	İmam nikâhı, çok eşlilik, kadercilik, dini referanslar, erkek egemen yapı, edilgen kadın rolleri, toprağa dayalı rant, üretimsiz zenginlik	Medeni kanun, hukuk devleti, bireysel haklar, rasyonalite, ticaret, yatırım, piyasa ekonomisi	Dini-feodal yapı → Modern hukuk ve kapitalist sistem
	Görünüş - Kimlik	Geleneksel kıyafet, başörtüsü, askerî beden dili, askerî kimlik	Fötr şapka, modern giyim, pantolon ve bluz giyen kadın, Batılı görünüm, sivil kimlik	Kadın ve erkeğin toplumsal rollerinde köklü değişim ve hibrit kimlik inşası

Tablo 1’de yer alan göstergeler, metinde belirlenen başlıca karşıtlık örneklerini temsil etmekte olup, benzer işlev ve anlam üretim mekanizmasına sahip diğer göstergeler de aynı kategoriler altında değerlendirilebilir. Dizisel düzlemde belirlenen ve farklı sahnelerde çeşitli karakterler aracılığıyla temsil edilmekte olan bu karşıtlıklar, metnin anlam yapısını oluşturan temel ilişkisel eksenleri ortaya koymaktadır. Tablo 1 incelendiğinde, oyunun dizisel yapısının karşılıklı olarak birbirini dışlayan gösterge çiftleri üzerine kurulduğu görülmektedir. Mekân ekseninde kafesli pencereler ve içe kapalı yaşam düzeni, geleneksel toplumun sınırlarıcı yapısını temsil ederken; açık ve dışa dönük mekân anlayışı modern bireyin özgürleşme arzusunu yansıtmaktadır. Nesne ekseninde silahlar, mermiler ve savaş kalıntıları geçmişe ve inanç temelli bir dünyaya işaret ederken; radyo, bisiklet, otomobil ve Apollon heykeli modern yaşam pratiklerini ve estetik anlayışı temsil etmektedir. Söylem ekseninde buyurgan ve otoriter dilin karşısında rasyonel ve hak temelli bir söylem yer almakta; ideolojik-kültürel yapı ekseninde ise çok eşlilik, imam nikâhı ve toprağa dayalı rant gibi feodal örüntüler, modern hukuk, bireysel haklar ve piyasa ekonomisiyle karşıtlık içinde konumlanmaktadır. Görünüş- kimlik ekseninde başörtüsü ve askerî beden dili ile fötr şapka ve Batılı görünüm arasındaki karşıtlık, toplumsal rol dönüşümünü görünür kılmaktadır. Bu karşıtlıklar, birbirinden bağımsız göstergeler olarak değil; birlikte işleyen ve birbirini pekiştiren ilişkisel bir yapı içinde değerlendirilmelidir. Dizisel düzlemde her gösterge, karşıtını da anlam alanına dahil ederek geleneksel ile modern arasındaki gerilimi yalnızca karakter düzeyinde değil; mekân, nesne, söylem ve ideolojik yapı düzeylerinde de sürekli yeniden üretmektedir. Bu yapı aynı zamanda oyunun kültürel çatışmasını ve mizahi niteliğini beslemektedir. Bu bağlamda dizisel düzlem, anlamın kurulabileceği temel eksenleri ortaya koyarken; söz konusu eksenler sahne içindeki karşılaşmalar aracılığıyla somutluk kazanmaktadır. Bir sonraki bölümde bu karşıtlıkların oyun metni içinde hangi

sahnelerde ve hangi karakterlerin ve göstergelerin yan yanılığıyla işlev kazandığı dizimsel düzlem üzerinden incelenecektir.

3.2. Dizimsel (Sentagmatik) Düzlemde Geneleksel ve Modern Temsiller

Dizimsel (sentagmatik) düzlem, dizisel olarak belirlenen ikili karşıtlıkların oyun metni içerisinde hangi sahne, anlatı bağlamı, karakterler ve göstergelerin yan yanılığı aracılığıyla anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Göstergebilimsel çözümlemede bu düzlem, göstergelerin metin içinde nasıl düzenlendiğini ve anlamın hangi karşılaşmalar yoluyla kurulduğunu görünür kılar. Bu bağlamda kültürel temsiller, tekil göstergelerin taşıdığı anlamlardan ziyade, bu göstergelerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler aracılığıyla yapılandırılmaktadır. Cengiz Han'ın Bisikleti oyununda dizimsel düzlem, farklı kültürel kodların aynı anlatı akışı içerisinde bir araya gelmesiyle oluşan gerilim alanlarını açığa çıkarır. Geleneksel ve modern değerler, uyumlu bir birliktelik olarak değil; tarihsel ve güncel, yerel ve batılı göstergelerin aynı sahne içinde yan yana gelişle kurulan karşılaşmalar üzerinden görünür hâle gelir. Bu karşılaşmalar, anlamın sabit yapılardan değil, metin içindeki bağlamsal düzenlemelerden doğduğunu göstermektedir.

Dizimsel çözümleme, oyunun belirli sahne ve kesitlerinde göstergelerin birlikte bulunma, çatışma ve örtüşme biçimlerini incelemek amacıyla kullanılmıştır. Dizisel düzlemde belirlenen tüm eksenlerin dizimsel karşılıklarını ayrıntılı biçimde ele almak yerine, oyunun dramatik yapısı açısından belirleyici olan sahne ve karşılaşmalara odaklanılmıştır. Göstergelerin yan yanılığından doğan anlamın, dramatik gelişim sürecinde perde perde değiştiği ve aynı göstergenin farklı bağlamlarda farklı anlam ilişkileri kurduğu göz önünde bulundurularak, dizimsel çözümleme her perde için ayrı ayrı ele alınmıştır. Bu doğrultuda aşağıdaki tablo, dizisel düzlemde belirlenen karşıtlıkların oyun metni içerisinde hangi sahne ve bağlamlarda bir araya gelerek anlam kazandığını göstermektedir.

Tablo 2. 1. Perde Dizimsel (Sentagmatik) Düzlemde Karşıtlıkların Sahneye Çıkışı (1926)

Sahne / Bağlam	Yan Yana Gelen Göstergeler	Karşıtlık Eksen	Üretilen Anlam
Perde açılışı: Mekânın betimlenmesi	Kafesli pencereler, sedir, cumba, çini soba, vitrinli silah dolabı, mermi kovanından vazo, seccade ↔ henüz yalıya ulaşmamış Suzan'ın varlığının yarattığı beklenti gerilimi	Geleneksel / Modern Mekân	Kapalı, içe dönük ve askerî nesnelerle örülü geleneksel mekân; henüz görünmeden bile modern değerlerin tehdidiyle karşı karşıya
Pakize namaz kılarken Cengiz'in odadan silah sesiyle çıkması	Seccade, namaz, başörtüsü ↔ makineli tüfek, fişek şeritleri, topçu dürbünü	Dinî / Askerî Kimlik	Geleneksel dindarlık ile askerî şiddetin aynı mekânda olağanlaşmış biçimde bir arada var olması
Zeki'nin yalıya geliş; fôtr şapka sahnesi	Cengiz'in başı açık, gecelik entarisi ↔ Zeki'nin fôtr şapkası, lastikli ayakkabıları, şemsiyesi	Geleneksel / Modern Görünüş	Yeni Batılı kıyafetin geleneksel mekânda yarattığı yadırgama; Cengiz'in şapkayı alay konusu yapması, henüz benimseyemediğinin göstergesi
Cengiz'in "iman kuvvetiyle zengin oldum" açıklaması	"Halis Osmanlı imanı", savaş kahramanlığı, araziye dayalı servet ↔ Zeki'nin "paranı bir işe yatır" tavsiyesi	Geçmiş Odaklı Servet / Modern Ekonomi	Toprağa ve savaşa dayalı geleneksel servet anlayışının modern ekonomik akıl yürütmeyle ilk karşılaşması

Sahne / Bağlam	Yan Yana Gelen Göstergeler	Karşıtlık Eksen	Üretilen Anlam
Suzan ve Avni'nin yalaya ilk girişi	Suzan'ın sade ve şık mantosu, topuklu sivri uçlu ayakkabıları, Avni'nin İngiliz pardösüsü ↔ yalının silah deposuna döndürülmüş odası, mermi kovanı vazo	Geleneksel / Modern Nesne ve Kimlik	Batılı görünümün geleneksel savaş mekânıyla çarpışması; Suzan'ın "ev değil silah deposu" tepkisi karşıtlığı sahneye taşır
Suzan'ın haremde habersiz oluşu; Gül ve Pakize ile tanışma sahnesi	Suzan'ın "nikahlı hanım" olduğunu sanması ↔ Gül'ün "baş kadın, orta kadın, kuyruk kadın" açıklaması	Modern Bireysel Hukuk / Geleneksel Çok Eşlilik	Bireysel eşitlik ve nikâh anlayışının çok eşli harem düzeniyle ilk ve sert çatışması
Suzan'ın kafes ve saat üzerine söylemi	Alafranga saat, kafeslerin kaldırılması talebi, tül perde önerisi ↔ Cengiz'in "silahlar paslanır" ve "mevzilenme" dili	Geleneksel Mekânsal Denetim / Modern Bireysel Özgürlük	Mekânın denetim ve savunma alanından bireysel yaşam alanına dönüştürülmesi talebi; ilk açık çatışma
Apollon heykeli sahnesi	Cengiz'in kılıç, tüfek, pranga koleksiyonu ↔ Suzan'ın Napoli'den getirdiği çıplak erkek heykeli	Savaş Estetiği / Modern Estetik	Ölüm ve savaş nesnelerinin sanat ve estetik nesnesiyle doğrudan çatışması; Cengiz'in şok tepkisi geleneksel erkeklik sınırının zorlandığını gösterir
Cengiz'in Emine'yi nikâhlamak için imam çağırması	Apollon heykeli, Suzan'ın odayı kilitlemesi ↔ Cengiz'in "imam getir" emri, makineli tüfek sesi	İroni / Absürd Durum	Modern değerlerin tehdidine geleneksel kurumlarla verilen anlık ve çaresiz tepki; sahnenin absürd gerilimi doruk noktasına ulaşır

Birinci perdede dizimsel düzlem, karşıtlıkların ilk kez görünür hâle geldiği ve dramatik gerilimin inşa edilmeye başlandığı bir yapı sergiler (Tablo 2). Bu perdede geleneksel ve modern göstergeler arasındaki karşılaşma, ağırlıklı olarak mekân ve nesne düzleminde gerçekleşir. Yalının kafesli pencereleri, silah dolabı ve seccadesiyle kurulan kapalı atmosfer, Suzan ve Avni'nin batılı görünüm ve söylemiyle karşılaştığında somut bir çatışma alanına dönüşür. Fötr şapkanın yadırganması, Apollon heykelinin yarattığı şok etkisi ve Suzan'ın harem düzeniyle ilk karşılaşması, bu perdede anlamın henüz müzakere değil, karşılaşmanın yarattığı şaşkınlık üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Geleneksel göstergeler ile modern unsurlar arasındaki mesafe korunmakta; bu mesafe, dramatik gerilimin temel kaynağını oluşturmaktadır. Bu aşamada Cengiz'in temsil ettiği otorite dili hâlâ belirleyicidir; ancak Suzan'ın sahneye girişiyle birlikte bu otoritenin kırılabilirliği görünür hâle gelmeye başlar. Böylece birinci perde, karşıtlıkların yalnızca tanıtıldığı değil, aynı zamanda ilerleyen bölümlerde derinleşecek olan çatışmanın zemininin kurulduğu bir başlangıç evresi olarak işlev görür.

Tablo 2b. 2. Perde Dizimsel Düzlemde Karşıtlıkların Derinleşmesi ve Geleneksel Düzenin Sarsılması (1929–1930)

Sahne / Bağlam	Yan Yana Gelen Göstergeler	Karşıtlık Eksen	Üretilen Anlam
Odanın değişmiş hali: Perde açılışı betimlemesi	Kafesler kalkmış, eski koltuklar gitmiş, modern koltuklar ve zarif kanepeler, Suzan'ın tabloları, radyo, telefon, elektrikli avize ↔ Cengiz'in dolabı, kılıç, süngülü tüfekler yerli yerinde	Geleneksel / Modern Mekân	Üç yılda mekânın modern göstergelerle dönüşmesi; ancak Cengiz'e ait nesnelerin dokunulmaz kalması geleneksel direncin simgesi
Suzan'ın Emine'ye ders	"İnsanlar hür doğar" yazısı, aritmetik dersi, taksit hesabı ↔	Geleneksel Otorite / Modern	Özgürlük ve eğitim söyleminin tam da efendi-hizmetkâr ilişkisinin

Sahne / Bağlam	Yan Yana Gelen Göstergeler	Karşıtlık Eksen	Üretilen Anlam
verişi; kara tahta sahnesi	Cengiz'in "sen insan mısın" sorusu, Dursun'u ensesinden yakalayışı	Bireysel Özgürlük Söylemi	ortasında patlak vermesi; hiyerarşinin bizzat o hiyerarşi içinde sorgulanması
Dursun'un "İnsanlar hür doğar" demesi	Suzan'dan öğrenilen özgürlük söylemi ↔ Cengiz'in "ormanda yakaladım, hayvan muamelesi yaparım" tepkisi	Askerî Kimlik / Sivil Bireysel Özne	Sözün, öğretildiği anda silah olarak kullanılması; geleneksel otorite ilişkisinin modern söylemle ilk kez sarsılması
Radio-gramofon çatışması	Cengiz'in alaturka şarkıyı gramofonda açması ↔ Suzan'ın radyodan caz bulması; her ikisinin sesi yükseltme yarışı	Geleneksel Kültür / Modern Kültür	Kültürel egemenlik mücadelesinin nesneler üzerinden sahnelenmesi; iki ayrı dünyanın aynı mekânda tahakküm kuramaz oluşu
Emine'nin evi terk etme sahnesi	Emine'nin hesabını yapması, pardesü, topuklu ayakkabılar, çanta ↔ Cengiz'in "benden izin almadan nasıl gidersin" tepkisi	Geleneksel İtaat / Modern Bireysel Özerklik	Geleneksel düzenin en edilgen figürünün sahneyi terk edişi; "İnsanlar hür doğar" cümlesi artık eylem dilidir
Avni ile Gül'ün çıkar ittifakı sahnesi	Gül'ün ekonomik hesap yapması, Avni'nin "hangi erkekle evlenmeli" planlaması ↔ Cengiz'in "karı kısmının parayla ne alakası var" naifliği	Geleneksel Kadın Rolü / Modern Özne	Geleneksel düzenin en "uysal" kadınının kapitalist mantıkla hareket eden özerk bir özneye dönüşmesi
Suzan'ın bornozla sahile çıkması	Suzan'ın kısa nar çiçeği renginde bornoz ve topuklu plaj takımı ↔ Cengiz'in "yüzünüzü duvara dönün" emri, kılıca uzanan eli	Geleneksel Beden Denetimi / Modern Kadın Bedeni	Kadın bedeninin kamusal görünürlüğü üzerindeki geleneksel denetimin modern yaşam pratikleriyle çatışması; Cengiz'in tepkisi otoritenin ne denli kırılgan olduğunu gösterir
Gül'ün ayrılışı; Emine'nin boşanması	Her iki kadının da kurumu ve hesabı bilerek hareket etmesi ↔ Cengiz'in "aklı başında bir Gül kaldı galiba" yanılığı	İroni / Absürd Durum	Cengiz'in en çok güvendiği düzenin tamamen dağılması; trajikomik körlük doruk noktasında

İkinci perdede dizimsel düzlem, karşıtlıkların yalnızca görünür hâle gelmediği, aynı zamanda dönüşüm ve çözülme ekseninde işlediği bir yapı sergiler (Tablo 2b). Odanın değişmiş betimlemesi, geleneksel mekânın üç yıl içinde modern göstergelerle yeniden düzenlendiğini ortaya koyarken, Cengiz'e ait nesnelerin yerli yerinde kalması geleneksel direncin sürekliliğini göstermektedir. Bu perdede karşıtlıklar artık yalnızca dışsal bir karşılaşma olarak değil, geleneksel düzenin kendi iç dinamikleri üzerinden aşınması biçiminde ortaya çıkar. En dikkat çekici dizimsel kırılma noktası, Dursun'un "İnsanlar hür doğar" ifadesidir. Bu söylemin efendi-hizmetkâr ilişkisinin tam ortasında dile getirilmesi, geleneksel otorite dilinin kendi bağlamı içinde sorgulanmasına yol açar. Benzer biçimde Emine'nin hesap yaparak evi terk etmesi ve Gül'ün ekonomik akıl doğrultusunda hareket etmesi, modern değerlerin yalnızca dışarıdan değil, bizzat geleneksel yapının içinden yükseldiğini göstermektedir. Radyo ile gramofon arasındaki çatışma ise kültürel karşıtlığın nesneler üzerinden sahneye taşındığı belirgin bir örnek olarak öne çıkar; iki farklı kültürel alanın aynı mekânda eşzamanlı varlığı, bu alanların birbirini dışlayıcı niteliğini görünür kılar. Bu bağlamda ikinci perde, geleneksel düzenin yalnızca karşı karşıya gelme yoluyla değil, içsel çözülme süreçleri aracılığıyla zayıfladığını ortaya koymaktadır. Perde sonunda Cengiz'in en çok güvendiği düzenin sessizce dağılması, bu çözülmenin

dramatik sonucunu oluşturur. Böylece ikinci perde, karşıtlıkların derinleştiği ve geleneksel yapının sürdürülebilirliğinin sorgulandığı kritik bir kırılma noktası olarak işlev görmektedir.

Tablo 2c. 3. Perde Dizimsel Düzlemde Dönüşüm, Çöküş ve Uzlaşma (1933)

Sahne / Bağlam	Yan Yana Gelen Göstergeler	Karşıtlık Ekseni	Üretilen Anlam
Perde açılışı: Odanın ve İbrahim'in betimlemesi	Gramofon, radyo, vazolar yok; Zeki'nin unuttuğu şapka kılıçla aynı çivide ↔ İbrahim'in sakalını kesmiş, Batılı giyimli, "Bonsuvar" selamlı yeni hali	Geleneksel Çöküş / Kapitalist Dönüşüm	Yalının modern nesnelerden arınması Cengiz'in yoksullaşmasını; İbrahim'in görünüm değişikliği ise kapitalizmin kültürel dönüşümünü simgeler. Kılıç ve fötr şapkanın aynı çivide buluşması iki çağın sembolik birlikteliği
Soyadı konuşması	Cengiz'in "Han" soyadı - Suzan'ın taktığı ↔ İbrahim'in "Dölübahtlı" soyadı - gelecek nesillere miras bırakma hesabı	Geleneksel Kimlik İnşası / Kapitalist Kimlik İnşası	İki farklı kimlik inşası: biri geçmişe ve sevgiye, diğeri mülke ve kâra dayalı. Aynı yasal zorunluluğun iki ayrı anlam dünyasında karşılık bulması
Cengiz'in tüfek temizleyerek soygun planlaması	Tüfek, soygun, İzmit yolu, at gibi düşünülen bisiklet ↔ Suzan'ın "bisiklet cenk aleti değil" ve "bugünün cenkleri bankalarda, borsalarda" söylemi	Geleneksel Kahramanlık / Modern Ekonomik Akıl	Geleneksel intikam ve kahramanlık anlayışının modern bağlamda tam anlamıyla işlevsizleşmesi; bisiklet absürdün zirvesinde geleneksel güç idealinin simgesi
Suzan'ın "Ben bu tarafıyım" monoloğu	Roma, Berlin, Paris, Londra'nın çıkmaza girmiş münevverleri ↔ tüfeğini temizleyen Cengiz	Batı Hayranlığı / Yerel Aidiyet	Suzan'ın Batı medeniyetine duyduğu hayranlıktan vazgeçiş; çatışmalı ve tutarsız olsa da Cengiz'in yanında yer alması hibrit kimliğin kabulü
Muhasebe defterleri ve İbrahim'i köşeye sıkıştırma sahnesi	Avni'nin "modern soygunları göstereceğim" sözü, sahte öfke oyunu, defterler ↔ Cengiz'in "merkez kumandanlığına şikâyet ederim" naif tepkisi	Kanuni Soygun / Geleneksel Güç	Geleneksel fiziksel gücün yerini diplomatik ve hukuki bilginin aldığı sahne; Cengiz'in bu kez modern araçla -dolaylı da olsa- kazanması
Avni'nin çıkış monoloğu	"Sen akıllısın ama zayıfsın" (Suzan'a) ↔ "Sen kuvvetlisin ama avanaksın" (Cengiz'e)	Geleneksel Güç / Modern Akıl	İki karakter özelliğinin sentezine yapılan açık çağrı; yeni bir Türk tipinin mümkün olduğuna dair ironik ve sarhoş bir kehanet
Final: Cengiz'in fötr şapkayı başına geçirip Suzan'ın odasına girmesi	Duvardaki kılıç, tüfekler ↔ fötr şapka; karanlık oda, dışarıda cumhuriyet fişekleri	Geleneksel / Modern Uzlaşma	Oyunun en güçlü dizimsel anı: geleneksel savaşı kimliğinin fötr şapkayı benimseyişi. Dışarıdaki fişekler onuncu yıl kutlamasının arka planıdır; kişisel dönüşüm ile toplumsal dönüşüm eş zamanlı sahnelenir

Üçüncü perdede dizimsel düzlem, çatışmadan dönüşüme ve kısmi uzlaşmaya doğru ilerleyen bir yapı sergiler (Tablo 2c). Gramofon ve radyonun ortadan kalktığı, Zeki'nin şapkasının kılıçla aynı çiviye asıldığı mekân düzeni, iki farklı kültürel evrenin artık ayrışık değil iç içe geçmiş olduğunu simgelemektedir. Cengiz'in bisikletle soygun planlaması, geleneksel kahramanlık idealinin modern bağlamda ulaştığı işlev kaybını görürüz kılarak; Suzan'ın "bisiklet cenk aleti değildir" söylemi bu ideali rasyonel bir zeminde geçersizleştirir. Bu karşılaşma, geleneksel güç anlayışının modern ekonomik gerçeklik karşısında sürdürülemezliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Avni'nin "sen akıllısın ama

zayıfsın, sen kuvvetlisin ama avanaksın” sözleri, iki karakterin birbirini tamamlayan eksikliklerini dile getirerek geleneksel güç ile modern akıl arasında bir sentez ihtimaline işaret eder. Bu söylem, oyunun temel gerilimini yalnızca çatışma üzerinden değil, aynı zamanda tamamlayıcılık ilişkisi üzerinden yeniden düşünmeye açar. Final sahnesi, dizimsel düzlemin en yoğun anlam üretim anını oluşturur. Cengiz’in duvardaki kılıcın yanından geçerek fötr şapkeyi başına takması ve Suzan’ın odasına yönelmesi, geleneksel kimliğin modern bir göstergeyi içselleştirmesinin sembolik ifadesidir. Dışarıda Cumhuriyet’in onuncu yılına ait kutlama fişeklerinin patlaması ise bireysel dönüşüm ile toplumsal dönüşümün eşzamanlılığını vurgular. Bu sahnede geleneksel ve modern artık karşı karşıya değil, aynı mekânsal ve anlamsal düzlemde birlikte var olur.

Dizisel ve dizimsel düzlemlerde gerçekleştirilen bu çözümleme, Cengiz Han’ın Bisikleti oyununda kültürel anlamın ne tekil göstergeler üzerinden ne de sabit karşıtlıklar aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymaktadır. Dizisel düzlem, oyunun kültürel evrenini oluşturan paradigmatic seçim ve dışlamaları görünür kılar; dizimsel düzlem, bu karşıtlıkların sahne ve anlatı bağlamı içinde nasıl somutlaştığını ve dönüşüme uğradığını göstermektedir (Tablo 2a, 2b, 2c). Birinci perdede karşıtlıklar ilk kez görünür hâle gelmiş; ikinci perdede geleneksel düzenin kendi iç dinamikleri üzerinden aşınmasıyla derinleşmiş; üçüncü perdede ise çatışma yerini kısmi bir dönüşüm ve uzlaşma zeminine bırakmıştır. Bu süreç, geleneksel ve modern değerler arasındaki ilişkinin sabit bir karşıtlık değil; bağlama göre değişen, müzakereye açık ve tarihsel olarak konumlanmış dinamik bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda elde edilen bulgular, oyunun kültürel temsil stratejilerini ve dramatik anlam kurulumunu görünür kılmakta; söz konusu karşıtlıkların yalnızca tematik değil, aynı zamanda sahneleme ve gösterge düzeni üzerinden işleyen yapısal bir sistem oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

4. Bulgular ve Analiz

Bu bölümde, Cengiz Han’ın Bisikleti oyununun dizisel ve dizimsel çözümlemeleri sonucunda elde edilen bulgular, tematik eksenler çerçevesinde ele alınmaktadır. Her eksen, dizisel düzlemde belirlenen karşıtlık çiftlerinin dizimsel düzlemde sahne, karakter etkileşimi ve göstergelerin yan yanılığı aracılığıyla nasıl işlev kazandığını ve dramatik süreç içinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel ve modern değerler arasındaki gerilimin oyun boyunca sabit bir karşıtlık olarak değil; bağlama bağlı olarak değişen, derinleşen ve belirli ölçüde uzlaşma zeminine taşınan dinamik bir ilişki olarak kurulduğunu göstermektedir.

4.1. Mekân, Mekânsal Organizasyon ve Nesne Göstergelerinde Geleneksel-Modern Karşıtlığı

Oyunun anlam yapısında en belirgin eksenlerden birini mekân, mekânsal organizasyon ve nesne göstergeleri oluşturmaktadır. Birinci perdede sahne betimlemesi, geleneksel değerlerin mekânsal düzeyde nasıl kodlandığını açık biçimde ortaya koyar: Kafesli pencereler, cumba, sedir, çini soba ve vitrinli dolap içinde sergilenen şarapnel parçaları, mermiler, kasatura ve paslanmış pranga, yalısı hem

kapalı bir yaşam alanı hem de geçmişin bir temsili olarak kurar. Mekânsal organizasyon bu yapıyı pekiştirir. Silahların vitrine dizilerek sergilenmesi, eski bayrak ve resimlerin duvara asılması ve nesnelerin belirli bir hiyerarşi doğrultusunda konumlandırılması, mekânın bireysel kullanım alanı olmaktan ziyade iktidar ve belleğin teşhirine hizmet ettiğini gösterir. Mermi kovanından yapılmış vazo ise savaş nesnesinin gündelik yaşama sızmasını simgeleyerek iki farklı alanın iç içe geçtiğini ortaya koyar. Suzan'ın yalısı gelişle birlikte bu mekânsal düzen ilk kez sorgulanır. "Ev değil silah deposu" ifadesi, modern öznenin geleneksel mekânı nasıl anlamlandırdığını gösterirken; kafeslerin kaldırılması, tül perde ve telefon talepleri mekânı denetim ve teşhir alanından bireysel yaşam alanına dönüştürme isteğini yansıtır. Bu durum yalnızca estetik bir tercih farklılığı değil, iktidar mekânı ile bireysel özgürlük mekânı arasındaki doğrudan bir karşılaşmadır. Apollon heykelinin odaya yerleştirilmesi, bu karşılaşmanın en belirgin anını oluşturur; savaş ve ölüm nesneleriyle düzenlenmiş bir mekâna estetik bir nesnenin dahil edilmesi, geleneksel mekânsal düzenin kırılmasını görünür kılar.

İkinci perdede mekânın değişmiş görünümü, üç yıl içinde gerçekleşen dönüşümü somutlaştırır. Kafesler kaldırılmış, eski koltukların yerini modern oturma elemanları almış, duvarlardaki geleneksel unsurlar yerini tablolarla değiştirmiş, radyo ve telefon gibi yeni iletişim araçları mekâna dahil olmuştur. Mekânsal organizasyon da dönüşmüş; teşhir ve iktidar düzeni yerini işlevselliğe ve bireysel kullanıma bırakmıştır. Bununla birlikte Cengiz'e ait nesnelerin -kılıç, süngülü tüfekler ve silah dolabı- yerini koruması, geleneksel direncin sürekliliğini göstermektedir. Radyo ile gramofon arasındaki karşılaşma, bu gerilimin nesneler üzerinden görünür hâle geldiği belirgin bir örnek olarak öne çıkar.

Üçüncü perdede ise mekân ve nesne düzeni, yoksullaşma ve çözülmenin göstergesine dönüşür. Radyo, gramofon ve modern nesnelerin ortadan kalkmasıyla birlikte mekân yeniden sadeleşir ve geçmişe doğru bir geri çekilme izlenimi yaratır. Ancak bu geri dönüş tam bir restorasyon değildir. Zeki'nin fötr şapkasının kılıçla aynı çiviye asılı olması, iki farklı kültürel düzlemin artık ayrıksı değil iç içe geçmiş olduğunu gösterir. Final sahnesinde Cengiz'in bu şapkayı başına geçirerek Suzan'ın odasına yönelmesi, mekân, organizasyon ve nesne ekseninde yaşanan dönüşümün sembolik ifadesidir. Bu hareket, geleneksel kimliğin modern bir göstergeyi içselleştirmesiyle birlikte, karşıtlığın yerini kısmi bir uzlaşma ve birlikte var olma durumuna bıraktığını ortaya koymaktadır.

4.2. Söylem ve Davranış Göstergelerinde Otorite-Bireysel Özgürlük Karşıtlığı

Oyunda söylem ve davranış göstergeleri, geleneksel otorite ile modern bireysel özgürlük arasındaki karşıtlığın en belirgin biçimde ortaya konduğu eksenlerden birini oluşturmaktadır. Birinci perdede Cengiz'in dili, "Höt!", "Allah'ın emri", "Avrat eli değmez", "binbaşım" gibi din, hiyerarşi ve askerî disiplin referanslarıyla kurulan buyurgan bir söylem olarak belirir. Bu söylem yalnızca dilsel ifadelerle değil, davranışlarla da desteklenir. Dursun'u ensesinden tutmak, Gül'ün elinden fincanı almak ya da Emine'yi sert biçimde uzaklaştırmak, otorite dilinin bedensel karşılıkları olarak işlev görür. Suzan'ın söylemi ise ilk perdeden itibaren bu otoriteyi doğrudan sorgular. "Beyin fikrini sormak niyetinde

değilim”, “kılıç devri geçti” ve “kızınca bağırarak hayvanlara mahsustur” gibi ifadeler, yalnızca Cengiz’e değil, onun temsil ettiği otorite anlayışına yönelmiş bir itiraz niteliği taşır. Bu noktada anlam, tekil ifadelerden ziyade iki söylemin aynı sahne içinde karşı karşıya gelmesiyle kurulur; geleneksel otorite dili ile modern bireysel hak söylemi arasındaki çatışma, dramatik gerilimin temelini oluşturur.

İkinci perdede söylem göstergelerindeki dönüşüm, özellikle Dursun karakteri üzerinden görünür hâle gelir. Suzan’dan öğrenilen “İnsanlar hür doğar” ifadesinin efendi-hizmetkâr ilişkisinin ortasında dile getirilmesi, geleneksel otorite söylemini kendi bağlamı içinde sarsar. Cengiz’in “sen insan mısın” sorusu ve Dursun’un geçmişine yaptığı göndermeler, bu sarsıntıya karşı geleneksel söylemin kendini yeniden üretme çabasını gösterir. Emine’nin aynı söylemi eyleme dönüştürerek evi terk etmesi ise, söylem ile davranış göstergelerinin birleştiği bir kırılma anına işaret eder.

Üçüncü perdede Cengiz’in söyleminde belirgin bir dönüşüm gözlemlenir. “Kılıç devri geçti” gibi daha önce karşı çıktığı ifadeleri kullanmaya başlaması, modern söylemin kısmen içselleştirildiğini gösterir. Bununla birlikte geleneksel davranış kalıpları tamamen ortadan kalkmaz. Tüfeğiyle soygun planlaması ve buna karşılık Suzan’ın bu durumu rasyonel bir zeminde geçersizleştirilmesi, geleneksel güç anlayışının modern bağlamda işlev kaybına uğradığını ortaya koyar. Avni’nin “sen kuvvetlisin ama avanaksın” değerlendirmesi ise, geleneksel davranış kalıplarının modern toplumsal yapı içinde yetersiz kaldığını özetleyen bir ifade niteliği taşır.

4.3. Kimlik Göstergelerinde Geleneksel-Modern Karşıtlığı

Oyunda kimlik göstergeleri, kıyafet ve beden dili aracılığıyla hem karakterlerin tanımlanmasında hem de toplumsal rol dönüşümlerinin izlenmesinde belirleyici bir işlev üstlenmektedir. Birinci perdede Pakize’nin sade giyinişi ve başörtüsü ile Gül’ün daha gösterişli kıyafeti, geleneksel kadın kimliğinin farklı görünümelerini ortaya koyar. Suzan’ın sade ancak şık mantosu ve topuklu ayakkabılarıyla yalıya girişi ise Batılı görünümün geleneksel mekânla ilk karşılaşmasını temsil ederek üçüncü bir kimlik katmanı oluşturur. Gül’ün Suzan’a yönelik tepkisi, bu karşılaşmanın yarattığı kültürel gerilimin erken bir göstergesidir. Bu perdede Zeki’nin fötr şapkası da dikkat çekici bir kimlik göstergesi olarak öne çıkar. Şapkayı başından çıkaramaması ve bu yeni duruma henüz alışmadığını ifade etmesi, modern kimliğin bedensel olarak tam içselleştirilmediğini gösterir. Buna karşılık Cengiz’in şapkayı reddetmesi ve alay konusu yapması, geleneksel kimliğin bilinçli biçimde korunmasına işaret eder.

İkinci perdede Emine’nin kıyafet değişimi, kimlik dönüşümünün en belirgin örneklerinden birini sunar. Köylü gelin görünümünden modern giyime geçişi, yalnızca estetik bir tercih değil; toplumsal konumun yeniden tanımlanmasına yönelik bir talep olarak okunmalıdır. Bu dönüşüm, söylem ve davranış göstergeleriyle birlikte değerlendirildiğinde, bireysel özdeşleşmenin bedensel bir ifadesi hâline gelir. Suzan’ın modern giyim tercihleri ise kadın bedeni üzerindeki geleneksel denetim ile modern görünürlük talebi arasındaki çatışmayı açığa çıkarır.

Üçüncü perdede İbrahim'in görünümündeki değişim, kimlik göstergelerinin ideolojik içerikle her zaman örtüşmediğini gösterir. Sakalını kesmiş, Batılı tarzda giyinen ve farklı bir hitap biçimi kullanan bu yeni görünüm, yüzeysel bir dönüşüme işaret ederken; ekonomik ilişkiler düzeyinde süreklilik devam etmektedir. Bu durum, kimlik göstergelerinin bazen dönüşümü değil, dönüşümün simülasyonunu temsil edebileceğini ortaya koyar. Final sahnesinde Cengiz'in fötr şapkayı başına geçirmesi, kimlik eksenindeki dönüşümün sembolik ifadesi olarak öne çıkar. Bu eylem, geleneksel kimliğin modern bir göstergeyi kısmen içselleştirdiğini ve karşıtlığın yerini sınırlı bir uyum alanına bıraktığını göstermektedir.

4.4. İdeolojik Yapıda Feodal/Kapitalist Karşıtlığı

Oyunun ideolojik boyutu, servet anlayışı, ekonomik ilişkiler ve hukuki düzen eksenlerinde belirginleşmektedir. Birinci perdede Cengiz'in "iman kuvvetiyle zengin oldum" ifadesi, geleneksel servet anlayışının temel göstergesi olarak öne çıkar. Savaş kahramanlığına ve toprağa dayalı rant ilişkisine dayanan bu anlayış, üretimden ziyade geçmişe bağlı bir ekonomik varoluşu temsil eder. Zeki'nin "paranı bir işe yatır" önerisine Cengiz'in "ticarete aklım ermiyor" yanıtı, iki farklı ekonomik zihniyetin ilk karşılaşmasını ortaya koyar. Aynı bağlamda Avni ve İbrahim'in anonim şirket, kâr paylaşımı ve piyasa ilişkileri üzerinden kurdukları plan, kapitalist ekonomik mantığın oyuna girişini simgeler. Bu noktada geleneksel güven ve söz temelli ilişki biçimi, yerini hesap ve çıkar odaklı modern ekonomik akla bırakmaktadır.

İkinci perdede şirketin iflasa sürüklenmesi ve Cengiz'in ekonomik çöküşü, geleneksel servet anlayışının kapitalist ilişkiler karşısındaki kırılganlığını görünür kılar. Cengiz'in yaşananları sorgulamadan kabul etmesi, yalnızca bireysel bir zafiyet değil; güvene dayalı geleneksel ilişki biçimlerinin modern hukuki ve ekonomik düzen karşısındaki yetersizliğinin bir göstergesidir. Bu bağlamda medeni kanuna yapılan göndermeler de ideolojik dönüşümün hukuki boyutunu açığa çıkarır; çok eşlilik ve imam nikâhı gibi geleneksel kurumların geçerliliğini yitirmesi, modern hukuk düzeninin belirleyiciliğini vurgular.

Üçüncü perdede muhasebe defterleri sahnesi, feodal ve kapitalist mantıkların doğrudan karşı karşıya geldiği belirgin bir kırılma noktasıdır. Cengiz'in fiziksel güç ve soygun üzerinden kurguladığı çözüm karşısında Avni'nin "modern soygun" ifadesi, iki farklı iktidar ve servet edinme biçimini karşı karşıya getirir. Bu sahnede fiziksel güç yerini hukuki ve finansal bilgiye bırakmakta; modern araçlar belirleyici hâle gelmektedir. Avni'nin "bu cumhuriyet kimin?" sorusu ise oyunun ideolojik eleştirisini yoğunlaştırır. Bu ifade, modernleşme ve cumhuriyet kazanımlarının kapitalist çıkar ilişkileri içinde yeniden anlamlandırıldığını ve araçsallaştırıldığını ima eder. Böylece oyun, yalnızca geleneksel yapının çözülmesini değil, modern düzenin de eleştirel bir perspektifle değerlendirilmesini mümkün kılar.

4.5. Sahne ve Anlatı Göstergelerinde İroni ve Absürd: Geleneksel Değerlerin Modern Bağlamda İşlevsizleşmesi

Oyunun başlığına adını veren bisiklet imgesi, üç perde boyunca farklı anlam katmanları kazanarak geleneksel değerlerin modern bağlamda geçirdiği dönüşümün yoğun bir göstergesine dönüşür. Birinci perdede bisikletin sahnede yer almaması, anlamlı bir yokluk olarak değerlendirilebilir. Yalının silahlar, mermiler ve savaş nesneleriyle dolu yapısı içinde modern ulaşım ve bireysel hareketlilikle ilişkilendirilen bu nesnenin bulunmaması, geleneksel mekânın modern unsurları henüz içselleştirmedini gösterir. İkinci perdede bisiklet, Suzan'ın modern yaşamı tanımlarken referans verdiği nesneler arasında yer alır; radyo, otomobil ve telefon gibi unsurlarla birlikte anılır. Bu aşamada bisiklet, geleneksel ile modern arasındaki ayrımı belirginleştiren bir gösterge olarak işlev görür. Modern yaşamın sıradan bir nesnesi olarak konumlanan bisiklet, geleneksel mekân içinde henüz karşılık bulamamaktadır.

Üçüncü perdede bisiklet, anlam üretiminin merkezine yerleşir. Cengiz'in bisikleti bir soygun aracına dönüştürme girişimi, geleneksel kahramanlık ve güç anlayışının modern bir nesne üzerinden yeniden kurulma çabasını temsil eder. Ancak bu girişim, Suzan'ın rasyonel yaklaşımı karşısında geçerliliğini yitirir. Böylece geleneksel güç anlayışının modern bağlamda işlevsizleştiği açığa çıkar. Bu karşılaşma, nesnenin kendi bağlamından koparıldığında nasıl absürd bir anlam ürettiğini gösterir. Final sahnesinde ise bisiklet yeni bir anlam düzlemine taşınır. Suzan'ın nesneyi farklı bir kullanım önerisiyle yeniden tanımlaması, bisikleti ne tamamen geleneksel ne de yalnızca modern bir simge olarak bırakır. Bu dönüşüm, karşıtlıkların keskinliğinin azaldığı ve uzlaşma ihtimalinin belirdiği bir anlam alanı oluşturur. Bu bağlamda bisiklet, oyunun başlığını taşıyan bir nesne olmanın ötesinde, metnin kültürel eleştirisini yoğunlaştıran merkezi bir gösterge hâline gelir. Geleneksel değerlerin modern bağlamda uğradığı dönüşüm, bu nesnenin farklı perdelere kazandığı anlamlar üzerinden görünür kılınmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada Refik Erduran'ın Cengiz Han'ın Bisikleti adlı oyunu, Saussure'ün ikili karşıtlıklar yaklaşımı çerçevesinde göstergebilimsel bir yöntemle incelenmiş; geleneksel ve modern değerler arasındaki karşıtlıklar dizisel ve dizimsel düzlemler üzerinden çözümlenmiştir. Saussure'ün anlamın tekil göstergelerden değil, göstergeler arasındaki fark ve karşıtlık ilişkilerinden doğduğu yönündeki yaklaşımı (Saussure, 1998, s. 111), bu çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmuş; elde edilen bulgular oyundaki anlamın benzer biçimde ilişkisel bir yapı içinde kurulduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda çözümleme, dilsel ve kültürel göstergeleri tarihsel gelişimlerinden bağımsız olarak, metnin belirli bir andaki ilişkiler ağı içinde değerlendiren eşsüremlilik (senkronik) ilkesi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

Dizisel düzlemde yapılan çözümleme, oyunun anlam evreninin mekân, mekânsal organizasyon, nesne, söylem, davranış, ideolojik/kültürel yapı ve görünüş-kimlik olmak üzere yedi temel eksen üzerinden yapılandırıldığını göstermiştir. Bu eksenler, anlamın sabit kategorilerden değil, karşıtlık ilişkileri aracılığıyla kurulan dinamik bir sistem içinde üretildiğini doğrulamaktadır (Rıfat, 2013, s. 70).

Dizimsel düzlemde ise bu karşıtlıkların dramatik gelişim içinde karşılaşma, çatışma ve kısmi uzlaşma evrelerinden geçerek dönüştüğü görülmüştür: Birinci perdede karşılaşma düzeyinde ortaya çıkan karşıtlıklar, ikinci perdede geleneksel yapının iç dinamikleri üzerinden aşınarak derinleşmiş; üçüncü perdede ise kısmi bir dönüşüm ve uzlaşma zeminine evrilmiştir. Bu süreç, Elam'ın (2005, s.1) yaklaşımı doğrultusunda anlamın yalnızca yapısal bir sistem içinde değil, aynı zamanda sahneleme bağlamında kurulan ilişkiler aracılığıyla üretildiğini göstermektedir.

Çalışmanın önemli bulgularından biri, oyunda yer alan göstergelerin sabit anlamlar taşımadığı; bağlam içinde sürekli yeniden üretildiğidir. Bu bağlamda bisiklet, fötr şapka ve Apollon heykeli gibi nesneler, yalnızca dekoratif unsurlar değil; kültürel dönüşümü görünür kılan dinamik göstergeler olarak işlev görmektedir. Özellikle bisiklet imgesi, farklı perdelerde değişen işlevleriyle anlam üretiminin merkezinde yer almaktadır. İlk perdede yokluğu ile anlam kazanan, ikinci perdede modern yaşamın bir unsuru olarak beliren ve üçüncü perdede geleneksel kahramanlık idealinin absürd bir aracına dönüşen bu nesne, modern bağlamda işlevini yitiren geleneksel değerlerin eleştirisini görünür kılmaktadır. Buna paralel olarak Cengiz'in fötr şapkayı başına geçirerek Suzan'ın odasına yönelmesi, geleneksel ve modernin karşıtlık içinde değil, aynı mekânsal ve anlamsal düzlemde birlikte var olabileceğinin sembolik bir ifadesi olarak öne çıkmaktadır. Bu dönüşüm, göstergenin sabit bir anlam taşımadığını; bağlamsal ilişkiler içinde sürekli yeniden üretildiğini ortaya koyan göstergebilimsel yaklaşımla örtüşmektedir (Yüksel, 1995, s. 26). Bu çerçevede genel olarak değerlendirildiğinde oyun, modernleşmeyi tek yönlü bir ilerleme süreci olarak değil; çatışmalı, müzakereye açık ve tarihsel olarak konumlanmış bir dönüşüm olarak ele almaktadır. Cengiz'in uyum sağlayamayan ve giderek etkisizleşen bir figüre dönüşmesi ve Suzan'ın daha dengeli bir konuma yönelmesi, bu dönüşümün katmanlı yapısını görünür kılmaktadır. Bu yapı, tiyatronun tekil bir anlamlandırma dizgesine indirgenemeyen; farklı gösterge dizgelerinin etkileşimiyle kurulan bir yapı olduğunu ortaya koyan yaklaşımla da uyumludur (De Toro, 1995, s. 3).

Bu çalışma, oyunun yalnızca modernleşme bağlamında ortaya çıkan toplumsal çatışmayı yansıtan bir metin olmadığını; aynı zamanda bu çatışmayı göstergeler aracılığıyla kuran ve yeniden üreten bir anlam sistemi sunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle göstergebilimsel çözümleme, tiyatro metinlerinde anlamın farklı gösterge düzlemleri arasındaki ilişkiler yoluyla üretildiğini ortaya koyan işlevsel bir yöntem sunmaktadır. Bu bağlamda metin düzeyinde gerçekleştirilen göstergebilimsel çözümleme, sahneleme sürecinde kullanılacak göstergelerin belirlenmesi açısından yönlendirici bir işlev üstlenmektedir. Tiyatroda anlam üretiminin yalnızca metinle sınırlı olmadığı; oyuncu, beden, mekân, nesne, ışık ve ses gibi çoklu gösterge dizgelerinin etkileşimiyle kurulduğu dikkate alındığında (Kowzan'dan aktaran Kalkan Kocabay, 2008, s. 40), metinde belirlenen dizisel ve dizimsel ilişkiler sahneleme pratiği için doğrudan uygulanabilir bir çerçeve sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, dramaturji, rejî ve sahne tasarımı süreçlerinde karakter ilişkilerinin kurulması, dramatik gerilimin yapılandırılması ve sahne içi eylem düzeninin kurgulanması açısından yönlendirici bir işlev üstlenmektedir. Bu çerçevede sahne üzerinde kullanılan nesneler, anlam üretiminin somutlaştığı temel

göstergeler olarak öne çıkmaktadır: Mermi kovanından yapılmış vazo, Apollon heykeli, fötr şapka ve bisiklet gibi nesneler, yalnızca dekoratif unsurlar değil; sahne üzerinde konumlandırıldıklarında metnin kültürel anlam katmanlarını görsel düzeyde aktaran dramaturjik göstergeler olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle çalışma, tiyatrodan anlamın sabit bir yapıdan ziyade gösterge ilişkileri ve sahneleme pratikleri içinde sürekli yeniden kurulan dinamik bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Akıncı, U. (2003). *Kaleminden sahneye: 1946'dan günümüze Türk oyun yazarlığında eğilimler* (Cilt 1). Sahne Kültürü Kitaplığı.
- Aygün Özdoğan, M. (2022). Dilbilimsel yapısalcılıktan yapısal antropolojiye: Ferdinand de Saussure ve Claude Lévi-Strauss. *Disiplinler arası dil araştırmaları dergisi (DADA)*, (Aralık) 107-117.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). T.C. Kültür Bakanlığı.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro adamları sözlüğü*. Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1994). *Tiyatro oyunları sözlüğü 2*. Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- De Toro, F. (1995). *Theatre semiotics: Text and staging in modern theatre*. University of Toronto Press.
- Elam, K. (2005). *The semiotics of theatre and drama*. Routledge.
- Erduran, R. (1979). *Cengizhan'ın bisikleti*. Kültür Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Günay, D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. Multilingual.
- Kalkan Kocabay, H. (2008). *Tiyatroda göstergebilim*. E Yayınları.
- Köktürk Ş. ve Eyri, S. (2013). Dilbilim ve göstergebilim: Ferdinand de Saussure ve göstergebilimi anlamak. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, (2013-II), 123-136.
- Peirce, C. S. (1981). *Writings of Charles S. Peirce: A chronological edition*. Indiana University Press.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si* (3. Baskı), Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk tiyatrosunda insan (1923–1972)*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu*. Dost Kitabevi.

Uzdu Yıldız, F. (2019). Mai ve Siyah romanının göstergebilimsel çözümlemesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 254-281.

Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379-398.

Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve dilbilim*. Hece Yayınları.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama: Melih Cevdet Anday tiyatrosu*. Gündoğan Yayınları.