

PAPER DETAILS

TITLE: The Lobster Filmini Samuel Beckett'in İki Metniyle Birlikte Okumak

AUTHORS: Fatma OKUMUS

PAGES: 368-390

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/843100>



THE LOBSTER FİLMİNİ SAMUEL BECKETT'İN İKİ METNİYLE BİRLİKTE OKUMAK

Fatma Okumuş

Öz

Makale, *The Lobster* filminin Samuel Beckett'in iki ayrı türdeki metniyle yakından ilişkisi bulunduğu savından yola çıkmıştır. Söz konusu metinlerinden ilki, *Dante and the Lobster* (Dante ve Istakoz) başlıklı yazılı metin; ikincisi, *Film* başlıklı görüntülü metindir. Çalışmada, yapısalci yaklaşımlardan yola çıkarak sesli, müzikli, yazılı, görüntülü her türlü üretimin, "metin" üst başlığında değerlendirilmesi temel alınmıştır. Her üç metin, Batı düşüncesinin söz-yazı, akıl-doğa, eril-dişil gibi ikiliklerle değerlendirilebileceğini imleyen Jacques Derrida'nın yapıbozumcu yaklaşımıyla çözümlenmiştir. Makalenin amacı, metinlerden çıkarılan şaşmaz, değişmez, mutlak anlamları göstermek değil; metinlerin düşündürdükleriyle birbirleri arasında kurulan bağlantıları sergilemektir. Sonuçta her okumanın, anlam çıkarırken metnin hem kendi içindeki yapılarla hem de diğer metinlerle kurulan bağlamlarının sıklığı ölçüsünde, değer kazanabileceği yargısına varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Anlam, Beckett, Derrida, *The Lobster*, yapıbozum.

Geliş Tarihi | Received: 27.02.2019 • Kabul Tarihi | Accepted: 31.05.2019

Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4338-2227> • E-Posta: fokumus@anadolu.edu.tr

Okumuş, F. (2019). *The Lobster* Filmini Samuel Beckett'in İki Metniyle Birlikte Okumak. *sinecine*, 10(2), 369-390.

READING THE FILM, THE LOBSTER WITH TWO TEXTS BY SAMUEL BECKETT

Abstract

This article is based on the thesis that the film *The Lobster* is closely related to two texts written by Samuel Beckett. One is a short story titled *Dante and the Lobster*, and the other is a short film script titled *Film*. The study examines all kinds of audial, musical, written, and visual production under the main heading of "text" by taking structural approaches into consideration. The texts mentioned above are analyzed using the deconstructionist approach of Jacques Derrida, through which the duality of Western thought (speech-writing, mind-nature, masculine-feminine) is undermined. The aim of the study was not to extract a steady, unchanging, absolute meaning from the texts, but to show the relationships among the texts and reveal what the texts cause readers to think. It shows that each reading can rise in value according to the closeness of the relationships between texts in the process of inferring.

Keywords: Beckett, deconstruction, Derrida, meaning, *The Lobster*.

Giriş: Geçici Bir Süre İçin Sağ

Geleneksel düşünce kalıplarının yıkılmaya başlandığı 20. yüzyılda Simgecilik, Dadacılık, Gerçeküstücülük akımları egemendir. Teknolojik, bilimsel gelişmeler, dönemin yaşamını yönlendirirken; savaşlar, onarılamaz çöküntüler yaratmıştır. Yaşananların derin etkisinin sanattaki yansımaları çarpıcıdır. Dadacılık, anlamsızlığı yüceltir. Gerçeküstücülük dilin, beyinle denetlenemeyen, hiçbir ilkeye, kurala uymayan, kendiliğinden gelişiveren özdevinimini (otomatizm) öne çıkarır.

Dadacı, gerçeküstücü sanatçılar gibi Samuel Beckett (İrlanda 1906 – Fransa 1989) de anlamsız kılmak için dili parçalar. 2. Dünya Savaşı'nda Fransız direnişine katıldığı yıllarda yayımlanmasına karşın, savaşa ilişkin hiçbir gönderme içermeyen *Watt* adındaki romanında bilindik karakter, olay, sanatsal güzel sözler yer almadığı gibi romanın sonunda "yazdıklarında simgesel anlam arayanların boynu altında kalsın" diyerek anlamsızlığı över. Descartes'ın sözünün, Beckett'te "Acı çekiyorum, öyleyse varım" sözüne evrildiği görüşüyle Beckett'in metinleri irdelendiğinde dil, zaman, yer kullanımında parçalı yapıyla; karakter yaratmada ise bedensel yapıbozumla karşılaşılır. En çok, *Godot'yu Beklerken* adlı tiyatro metniyle tanınıyorsa da televizyon, radyo metinlerinin yanında, hemen her tür sanatsal metne de imza atan Beckett, kendine özgü biçemiyle kalıpların dışına çıkarken anlamsızlığı yakalamak isteyen bir sanatçıdır.

1960'lı yıllarda, dilsel yapıyla anlam arasındaki ilişkiye farklı açıdan bakan Jacques Derrida (Cezayir 1930 – Fransa 2004), modern zamanların gösterenle gösterilen arasında kurulduğu düşünülen şaşmaz, değişmez, mutlak bağın; her metinde yeniden yeniden kurulduğunu vurgular. Beckett gibi Derrida da sanatla yaşamın ayrılığını onaylar (Begam; 2007, 160). Ortaya koyduğu yapıbozumcu yaklaşımla metinler içinde sınırlarda gezinmeye; yerden, zamandan bağımsız okumalara yol gösterir.

Derrida, kendisini Beckett'e o kadar yakın görmektedir ki aralarında bir özdeşleşme kurmaktadır (Derrida, 2010, s. 63-65). Dünyanın geçiciliği içinde, her ikisi de mutlak anlamdan uzaklaşarak ya da anlamsızlıktan yola çıkarak yaşama, yeni metinler katar

Derrida'nın Yapıbozumcu Yaklaşımı

Film çözümlemesinin, kuramının, eleştirisinin ödünç aldığı ya da esinlendiği felsefe, edebiyat kavramlarından biri de Derrida'nın tartışarak yeni

anlamlar yüklediği *deconstruction* kavramıdır. Türkçede "yapıbozum", "yapısöküm", "yapıçözüm" sözcükleriyle ya da türevleriyle karşılanan yaklaşım Batı'da, Platon'dan beri süren (Moran, 2002, s. 200) kültürel, düşünsel, yazınsal metinlerin akılcı, mutlak, şaşmaz, geleneksel değerlerini sorgulamıştır. Batı, önceleri Descartes'in (1596-1650) "Düşünüyorum, öyleyse varım" sözlerindeki gibi doğayı, yaşamı neden-sonuç bağlamında yorumlar. Böylece, her türlü sorunu çözebilecek, kusursuz bir dünya yaratılabilecektir (Dobie, 2011, s. 138). Modernist düşüncede akıl, temel dayanaktır. Akla dayanmayan bütün oluşlar dışlanır, ötekileştirilir.

Tüm akılcılığına karşın, modernizmin kuramadığı kusursuz dünya, 1. ve 2. Dünya Savaşı'nı yaşamaktan kurtulamadı. 1960'lı yıllardan sonra Avrupa'da başlayarak yayılan postmodernizm, akla vedanın (Feyerabend, 1995) duyurulmasıydı. Modernizmin benimsettiği ilerleme, erdemlilik, üretkenlik değerleri sorgulanarak şaşmaz, değişmez, tek bir doğru yerine her kişi kadar hatta daha fazla doğru sıralanır. Yeni doğrularla birlikte toplumdaki eşcinsellik, biseksüellik, madde bağımlılığı gibi ayrıksı yaşamlar da gün yüzüne çıkarak incelenmeye başlanır. Saussure'ün etkisiyle başlayan yapısalci çalışmalarla gösterge, dil, metin, söz, yazı, anlatı konularında yeni açılımlar getirilir.

Yapısalcı yaklaşımları da sorgulayan yapısalcilik sonrası (post-yapısalcı) değerlendirmeleriyle yapıbozum, postmodern dönemde modern anlayışın eleştirisidir. Modern eleştiri, metnin yetkinleşmemesinin nedenini yazarında ararken yapıbozumcu eleştiri, metnin çelişkilerine, tutarsızlıklarına odaklanır (Mutlu, 2004, s. 301). 1960'ların sonunda gerçek, mutlak doğrunun varlığını yadsıyan Derrida'nın yapıbozum yaklaşımı, birçok alanı etkilemiştir. Batı'nın kesin doğruları, eleştirilmeye başlanır. Belçika'dan Paul de Man, Amerika'dan J. Hillis Miller, Almanya'dan Geoffrey Hartman, Amerika'dan Harold Bloom, Cezayir'den Hélène Cixous, Fransa'dan Pierre Macherey, yapıbozumsal eleştiriye katkıda bulunmuştur (Rifat, 1998, s. 141).

Batı kültürü, her zaman yazıyı aşağılayarak sözün dışına itmiştir (Derrida, 1997, s. 3). Örneğin, hemen herkesin bildiği "Söz uçar, yazı kalır" cümlesi, Latince'den geliyor: "Scripta manent, verba volant." Söz vurgulandığı için sözcüklerin sıralanışı farklı "Yazı kalır, söz uçar." Manguel, cümleyi şöyle açıklıyor:

(Bu cümle) aslında yazıya değil söze övgü düzmek için kullanılırdı. Sayfadaki sesler kanatlanıp uçabiliyorlardı sayfadaki sessiz sözcük ise

hareketsiz ve ölüydü. Yazılı bir metin, yani *scripta* ile karşılaşan okur sessiz harflere ses vermekle ve onları İncil'deki anlamı doğrultusunda konuşulan söz, yani *verba* yapmakla yükümlüydü. Ruh vermeliydi. (Manguel, 2004, s. 64).

Porzig de "Bütün Eski ve Orta Çağ boyunca insanlar, yalnız başlarına oldukları zaman bile yüksek sesle okurlardı" (1985, s. 105) diyor. "Söz uçar, yazı kalır" deyişi bugün, başlangıçtaki söyleniş nedeni unutulmuş ilk zamanlardakinin tersine, yazıya övgü düzmek için kullanılıyor. Yine bugün, daha az kişi, yüksek sesle okuyor. Ebeveynleri, uyutmak için küçük çocuklarına; öğretmenleri, okumayı öğrenmeye çalışan öğrencilerine; romantik bir olasılıkla, sevgililer birbirlerine; çevresindekiler, yaşlı yakınlarına okuyorlar. Manguel de görme yetisini giderek yitiren Borges'e okumuş.

Güzel söz söylemeyle (belagat, retorik) ilgili görüşlerini anlatarak sanatsal eleştiriyi başlatan Platon, *Phaedrus* (MÖ 360) konuşmasında eski bir miti anlatır: Kanatlı sandaletleriyle uçabilen tanrı Theut (Yunan mitolojisinde Hermes, Roma mitolojisinde Merkür) notaların, ağırlık ve uzunluk ölçüleri gibi birçok yeniliğin yanında, yazıyı da bulmuştu. Theut'a göre yazı, bilgiyle belleğin bir eczasıydı, ilacıydı (pharmakon). Buluşunu Mısır halkına vermek isteyince firavun Thamus, onunla aynı görüşü paylaşmaz. Thamus'a göre yazı, belleğin değil; anımsamanın aracısıdır. Bu yüzden yazı, insanların belleklerini tembelleştirir. Dolayısıyla yalnızca yararsız değil, sakıncalıdır da. Yazı, belleği daha da unutkan kılar. Bu yüzden, bilgiyi çoğaltmak yerine eksiltecektir. Yazıyla bellek, harflere dönüşerek bir başkası onu okuyana kadar uykuya dalacaktır. Yüzyıllar sonra J. J. Rousseau 1726'da, *Emile ya da Eğitim Üzerine* adlı romanında kurumsal sınırlandırmalardan da yakınıarak "Okumak çocukluk döneminin büyük veba salgınıdır" diyecektir.

Batı düşüncesindeki "söz yazıya üstün" tutma yaklaşımına, yapıbozumcu eleştiride Derrida, sesmerkezcilik (phonocentrisme) adını verir (Moran, 2002, s. 200). Söz ile yazı, erkek ile kadın, Batılı ile öteki, doğru ile yanlış, var ile yok gibi ikiliklerden ilki diğerine üstün görülmüştür. Üstün görülenlerin, öteki'ni şiddetle dışladığını savunan Derrida, şiddeti yok eden yeni bir dil anlayışı yerleştirmeyi tasarlar. Yapıbozum yöntemiyle Derrida, Batılı düşüncedekinin karşısında "yazı'yı "söz"e üstün kılmıştır.

Derrida'nın "Metnin dışında hiçbir şey yoktur" (1997, s. 158) sözünden yola çıkarak denilebilir ki metin her zaman, yazarının isteği doğrultusunda ilerlemeyebilir. Özellikle kurgusal metinlerde karakterler, yazarını

şaşırtacak şekilde davranabilir. Örneğin, *Yevgeni Onegin* adlı şiir-romanını yazan Puşkin'in "Biliyor musunuz? Tatyana'm, Onegin'i reddetti. Bunu ondan hiç beklemezdim" dediği varsayılır (Wood, 2013, s. 80).

Yazınsal metin çözümlemesiyle ilgilenen yapıbozumsal eleştiri, metinsel bilinçdışına odaklanarak metnin sırlarını çözmeye çalışırken çoklu anlamları yakalar. Saussure, gösterge kavramının dili nasıl açıldığını şöyle açıklamaktadır: "Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir" (1998, s. 46). Sausurre'nin açıklamasından yola çıkarak, üzerinden anlam kurula-bilen yazılı, sözel, görsel, işitsel her yapı bir metin gibi değerlendirilmektedir. Dilsel metinler için kurgusal anlatı, şiir, makale vb. yazılar; semiyotik metinler içinse resim, fotoğraf, film, harita, karikatür vb. göstergeler dizgesidir. Bütünlüklü anlamlar, birçok metnin birlikte yorumlanmasıyla yakalanır.

Saussure'de gösteren ile gösterilen arasındaki ayrım, çok netken; Derrida'da gösteren, birden fazla gösterileni imler. Saussure'ün görüşlerini yapıbozuma uğratan Derrida, yapısalılık sonrası çalışmalar arasında yer alır. Derrida şaşmaz, tek, mutlak doğrunun belirlenemeyeceğini, karşıt ya da başka kavramların da bulunabileceğini yapısalılık sonrası (post-yapısalcı) çalışmalarla ortaya koyar. Derrida her içeriğin, düzenli bir yapıda yer aldığını belirtir (Derrida, 1973, s. 139). Sözlükte yer alan bir sözcüğün, ayrı yapılarda ayrı anlamlar kazanmaları gibi. Birçok sözcük, çoklu anlamlar içerir. Örneğin "beyaz" sözcüğü "temizlik, gelinlik, soğuk, kar, ırk, köpük, bulut, BeyazShow" gibi birçok gösterilenle ilişkilendirilebilir. Kişi, sonsuz bir göstergeler evreni içindedir.

Yapıbozumcu eleştiri, kuşkucu bir yaklaşımla sorgulayarak metinleri okur. Metinde, netliğe kavuşmayan noktaların varlığı nedeniyle anlam, sürekli ertelenir çünkü metindeki belirgin görünen anlamlar da sarsılarak yeni yorumlara ulaşılabilirdiği yapıbozumuyla gösterilebilir. Böylece öncelikle yazılı; giderek görsel, işitsel tüm metinlerden şaşmaz, tek, doğru, mutlak bir anlam çıkarılamayacağı vurgulanır. Yapıbozum, bir metnin bileşenlerini parçalarına ayırdıktan sonra görünen yapısına bakarak yeni anlamlar çıkarılmasını sağlar.

Yapıbozumcu yaklaşım, sanatsal metinlerin çözümlenmesini de etkilemiştir. Megill, Derrida'nın sanat yapıtını, çevresiyle tanımladığını belirterek felsefe metinleriyle sanatsal metin arasında ayrım gözetmedi-

ğini vurgular (2008, s. 480). Söz konusu bağlamda Kant'ın estetik-estetik dışı ayrımını da irdeler (Megill, 2008, s. 376-379). Edinilmiş bilgilerden uzaklaşarak şaşmaz, net, mutlak doğru arama alışkanlığından kurtulmayı öneren yapıbozumcu okuma, metni tüm ayrıntılarıyla okur. Metin, en küçük yapısal birime ayrılarak aralarındaki uyumsuzluklar, tutarsızlıklar, benzersizlikler, çelişkiler ortaya serilir. Metni üreten(ler)in amaçlarına odaklanmak yerine; metnin, dil kadar kaygan, çelişkili, değişken yapısı çözümlenmeye çalışılır. Metindeki göstergelerin çok anlamlılığından dolayı metni üreten bile, anlamı denetleyemez. Geleneksel kurmaca anlatılardaki ana kahraman (protagonist) ile karşı kahraman (antagonist) odaklı ilerleme yapıbozumcu yaklaşımda yerini, diğer karakterlerin de önem kazanmasına bırakır. Yapıbozumcu yaklaşım, anlamın, her okumayla sınırsızca yeniden üretildiğini vurgular.

Yapıbozumun, bir metni en küçük yapılarına ayırarak gösteren-gösterilen bağlamında diğer birçok metinle birlikte yorumlayıcı yaklaşımından yola çıkıldığında her metin, yeni okumalar yaratabilir.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Yapıbozumun açtığı yoldan ilerleyerek *The Lobster* (İstakoz, Giorgios Lanthimos, 2015) filmini inceleyen bu çalışma; filmi, gösteren-gösterilen bağlamında inceleyerek filmin, Samuel Beckett'in metinleriyle ilişkisini kurmayı amaçlamaktadır.

The Lobster filmi, Beckett'in kitabındaki *Dante and the Lobster* (Dante ve İstakoz) başlıklı ilk sıradaki yazılı metniyle; 1964'te Alan Schneider'la çektiği *Film* adındaki görüntülü metni ilişkilendirilerek, yapıbozumcu yaklaşımla çözümlenmiştir. Beckett'in düzyazı metinleri ilk kez *More Pricks Than Kicks* (1934) adıyla Londra'da yayımlanmıştır.

Çözümleme sürecinde yönetmen Lanthimos'un *The Lobster* filmiyle Beckett'in *Dante and The Lobster, Film* metinleri arasındaki ortak, benzer yapılar belirlenmeye çalışılmıştır. Metinlerin bütünsel yapısı "üçlü", "ikili", "tekli" yapılara bölünürken, üç ayrı yapı üzerinde durulmuştur: 1. Olayların geçtiği yerler, 2. Karakterler, 3. Eylemler.

Sıralanan yapılardaki görüntü, ses, müzik, konuşma öğeleri gösteren-gösterilen bağlamında incelenerek *The Lobster* filmiyle Beckett'in iki metni arasındaki ilintiler belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin, kurulan her yeni bağlamla başka başka anlamlar kazanabildiği *The Lobster* filmi temelinde gösterilmiştir.

Lanthimos'un *The Lobster* Filmine Yapıbozumcu Bakış

Bilinen yaşam olasılıklarını temelinden değiştirerek insan-hayvan, yalnızlık-birliktelik, av-avcı ikili yapılarla başka bir yaşam sunan film, üç ayrı yerde geçer: Şehir, otel, orman. Her yerin katı kuralları vardır. İnsanların giyimleri de bulundukları yere göre değişse de aynı yerde bulunanlardan biri diğerinden ayrı giyinmez (Görsel 1). Üç ayrı yerde geçen olaylar, kendi içlerindeki ikiliklerle ilerlerse de tek tiplik desteklenir (3-2-1).



Görsel 1. Yerler (şehir-otel-orman)-- giyimler

Her üç yerde de yaşamın, katı kurallara bağlandığını vurgulamak adına filmde kullanılan renkler çok keskindir. Renkler, geçişken değildir.

Oteldekilerle ormandaki kurallar, birbirinin zıttıdır. Günlük yaşamın kuralları da eşlere ya da yalnız kişilere göre düzenlenmiştir. Örneğin voleybol, tenis alanları çiftler; squash, golf alanları yalnızlar içindir (teklik-ikilik).

Yaratılmaya çalışılan toplum, netlikler üzerine kurulmuştur. Bir kişi ya kadınlarla ya da erkeklerle cinsellik yaşayabilir (çoklu seçimler dışlanır); ayakkabıların ölçüsü, tam numaralıdır (44 ya da 45; asla 44,5 değil). Eşler birbirlerine benzemelidir. Hasta bir kişi, sağlıklı bir kişiyle eşleşemez. Güzel saçlı biri, güzel saçlı biriyle eşleşmelidir. Otel, internetteki tanışma ortamlarının (Facebook, Tinder, HotorNot vd.) benzeridir. İnternet ortamında da kişiler, aynı otelde yaşamaya başlayan kişiler gibi önce, kendileriyle ilgili bilgileri (fotoğraf, yaş, cinsiyet, cinsel seçim vb.) yazarlar.

David, 101 numaralı odaya yerleştirilir. 101 sayısına da yeni anlamlar katılabilir. 101, iki kişinin kurallara karşı çıkışlarını anlatır. 1-1, David ile onun eşleşeceği kişidir; O ise birbirlerinin yaklaşmasını engelleyen kurallardır. Her ikisi de kimliklerini yaratarak özgürlüklerine kavuşma çabasıdadır.

David'in, 45 gün içinde biriyle eşleşemezse dönüşmek istediği hayvan ıstakozdur. Neden ıstakozu seçtiğini de açıklar. Saydığı nedenlerin gerçekliği tartışılabilir ancak bu nedenlerin dayandığı temeller şöyle yorumlanabilir:

—İstakozlar, 100 yıldan fazla yaşıyor: Herkes, uzun bir ömür sürmek ister.

—İstakozların kanı mavidir: Herkes, ayrıcalıklı bir konum ister.

—İstakozlar, yaşadıkları sürece üreyebilirler: Herkes, soyunu / soyadını sürdürmek ister.

David'in seçimini anlamlandırmada kişiliğinin yapısal özellikleri göz ardı edilmemelidir. İstakozların tek eşli bir yaşam sürdürüklerine inanılır. David de tek eşli bir yaşam sürmesine karşın; filmin başında, birlikte yaşadığı kadın başka bir erkek için David'den ayrılır. Filmde biri topal, diğeri peltek, kavga eden iki adamı sakinleştirmeye çalışırken David, bir ıstakoz gibi yan yan yürür (Görsel 2). Yanı sıra David, ellerini bir ıstakozun kısıkaçları gibi kullanır (Görsel 3). David, insanken de bir ıstakoz gibi davranır.



Görsel 2. Yan Yürüyüş



Görsel 3. El - Kısıkaç

Film boyunca, çiftler dünyasında David'in tekliği / yalnızlığı vurgulanır. Girişteki otel görevlileri, bir kadınla bir erkektir (Görsel 4). Otelin yöneticisi de eşiyle David'i otel odasında ziyaret eder. Eşi, aynı zamanda ortağıdır. Bu, kaçınılmazdır çünkü eşler, birbirlerine benzer özellikler ta-

şımalıdır (Görsel 4). David'in odasındaki her şey çift sayıdadır: İki tane masa lambası, masada iki bardak, banyoda iki musluk, dolapta dörder mavi, beyaz renkte gömlekler, dört pantolon, duvarda iki tablo. Yalnızca, duvarda asılı bayıltıcı avlanma silahı tektir. Arkadaşlarıyla deniz manzarasını izlerken de yine iki çiçek, iki gemi, iki otel görevlisinin arasında yalnız insanlar yani, David ile iki arkadaşı vardır (Görsel 4).



Görsel 4. İkiler

Bir tanesi yeterliyken, iki ayrı havuz bulunur (Görsel 5). Otelin yemek salonunda da çift sayılarla karşılaşılır (Görsel 5). Yemek salonunda, otelde kalanlar tanıtılır: Duygu yoksunu kadın, ormanda çok sayıda yalnız avladığı için, uzun süredir otelde kalmaktadır. Oturduğu yerin arkasındaki duvarda avlanmayı resmeden büyük tablo, kadının duygusuzluğunu vurgular. Duygusuz kadınla, yaşamda aşka inanmayan kişiler anlatılır. Kadının yaşamı, hiç iyi bitmeyecektir. Salondaki güzel saçlı genç kadın, diğer insanları aşağılayan kendini beğenmiş kişilerdendir. Aynanın önünde oturması onun, kendini beğenmişliğini gösterir. Genç kadının sonu da kötüdür.



Görsel 5. Çift Sayılar

Otelde, yalnızlığın özel anlarını yaşamak yasaktır. Tek başına cinsel doyuma ulaşan adam, herkesin içinde cezalandırılır (Görsel 6). Çok acımasız bir cezaysa da gerçek yaşamdaki toplumsal, dinsel kurumların dayattığı evlenip dünyaya çocuk getirme baskısı da bir o kadar acımasızdır. Yalnız insanlar, kendisine bir eş bulamadığı için, sorunlu kişilermiş gibi algıla-



Görsel 6. Cezalandırma

nır. Evlenmemek, asla bilinçli bir seçim gibi görünmez. Toplumsal yapı bozulmamalıdır.

Kitle iletişim araçlarıyla popüler kültürün beslediği yaygın kimlik anlayışının, dönüştürdüğü ikili ilişkilerin en net görünümü, dildedir. Bu nedenle filmdeki karakterler, sözcükleri ezberlemiş gibi tekdüze, duygusuz bir biçimde konuşurlar. İnternet ortamındaki sanal ilişkilerin yürütüldüğü yazışmalardaki gibi iletilenler yapaydır. Zaman zaman burnu kanayan genç kadınla eşleşmek isteyen erkek, ikisinin arasında benzerlik kurmak için, burnunun kanamasını sağlar. Sanal ortamda da kişiler, birbirlerinin ilgi alanlarına göre ortaklıklar kurmaya çalışırlar. Aynı filmleri, dizileri izler; şarkıları dinler; kitapları okur; paylaşımları beğenirler. Böylece, filmde burnunu kanatan adam gibi, bir ilişki başlatmak için ortam hazırlanır.

Filmdeki en çarpıcı nokta, David ile kadının aralarında bir beden dili yaratarak birbirleriyle gizlice iletişim kurmalarıdır. Yarattıkları, yapay bir dilin ötesinde yeni bir iletişim yoludur. Anlatıcı kadın dış ses "Başımızı sola çevirdiğimizde bu, seni her şeyden çok seviyorum; sağa çevirdiğimizde dikkatli ol, tehlikedeyiz demek" bilgisini aktarır. Burada, gösteren-gösterilen kavramlarıyla dilbilimin dayandığı "dilnin temeli" konusu anımsanabilir:

Dilin temeli gelenek midir yoksa özde bağlantı mıdır (nomos-physis ikilemi)? Dilin kuralları bir çocuğun ya da bir ecnebinin konuşmasını "yanlış" veya "doğru" diye adlandırmamıza yol açan şey, insanların alışkanlıkları ve uzlaşma mıdır, yoksa bu konuda tabiattan kaynaklanan, temeli nesnelerin ve konuşmanın özü olan ilişkileri temel almak mümkün müdür? (Porzig, 1995, ss. 9-10).

David ile kadın, yanlış bir tek hareketle sevgi göstermek yerine sakıncalı bir durum yaratabilirler. Tıpkı, internet ortamındaki yazışmalarda tek bir yanlış tuşa basmakla istenmeyen birçok duruma yol açılabileceği gibi. Diğer taraftan David ile kadın arasındaki ilişki düşünüldüğünde doğru hareket bile, birbirleri için nitelik açısından başka ancak içerik açısından özdeştir çünkü aşk her zaman sakıncalıdır. En çok da birilerince denetlendiği zaman.

Filmdeki insan-hayvan ikiliği de büyük bir tezatlığı ortaya koyar. Hayvana dönüştürülen insanlar, ormanda yaşarlar. Oteldekiler, yalnızlar; yalnızlar da hayvanları avlayarak yaşamlarını sürdürüyorlar. Avlananın, insanken hayvana dönüştürülüp dönüştürülmediği hiç önemli değil,

yalnızlar yakaladıkları hayvanı yerler. Oteldekilerce yakalanan yalnızların sonları netleştirilmiyorsa da (bayıltıcı silahlarla avlanıyorlar) hayvana dönüştürüldükleri varsayılabilir. Her yerde içgüdüsel gereksinimlerle bireysellik öne çıkıyor, "öteki" hiçbir zaman önemsenmiyor.

Film, yoruma açık bir sonla biter. David'in şehirde kalabilmesi için iki seçeneği vardır; ya kendini kör ederek kör eşiyile şehirdeki yaşama devam edecek ya da körmüş gibi davranarak birlikteliklerini bir yalan üzerine kuracaktır. Oteldeki burun kanaması üzerine kurulan ilişkinin başarısızlığı düşünüldüğünde körmüş gibi yaşamak akıllıca bir seçim değildir.

Beckett'in Dante and The Lobster Başlıklı Yazılı Metnine Yapıbozumcu Bakış

Metin, İtalyanca öğrencisi Belacqua Shuah'ın, Dante Aligieri'nin ölümünden bir yıl önce, 1320'de tamamladığı *İlahi Komedya* başlıklı uzun şiirini anlamaya çalışırkenki çabalarıyla başlar. *İlahi Komedya* Dante'nin, Latin şair Vergilius'un yol göstericiliğinde Cehennem'den başlayarak Araf'a geçişinin ardından, dokuz yaşındayken görüp aşkına kapıldığı sekiz yaşındaki Beatrice eşliğinde Cennet'te geçen, üç ayrı yerdeki yolculuğunu anlatır. Yolculuğu sırasında Dante'ye eşlik eden kişi sayısı ikidir.

Metindeki Belacqua adı, Beckett'in çok önemseydiği *İlahi Komedya* eserinin IV. Canto'sunda söz edilen küçük bir karakterdir. Dante'nin arkadaşısıdır; gerçek adı Ducco di Bonavia'dır. Tembelliğiyle tanınmış Fransalı bir lavtacıdır. Oturduğu yerden ancak, yemek masasına ya da yatağına gitmek için kalktığı söylenirmiş (s. 312). Belacqua'nın çağdaş yorumları, Beckett'in birçok metninde görülebilir. 1932'de yazmasına karşın, 1993'e kadar yayımlanamayan *Dream of Fair to Middling Women* adlı ilk romanın ana karakteri; *More Pricks Than Kicks* kitabında birbiriyle bağlantılı on bir kısa öykünün ortak karakteri; *Murphy* romanının düşsel başlık karakteri; *How It Is* metninin anlatıcısı Belacqua'nın izlerini taşır.

Metin, *İlahi Komedya* ile Belacqua'nın dünyasının ikiliğiyle başlar. *İlahi Komedya*'nın Cehennem-Araf-Cennet üçlü ayrımı metinde, Belacqua'nın, o gün "... üç önemli işi vardı yapılması gereken. İlk öğle yemeği, sonra istakoz ve daha sonra da İtalyanca dersi. İşte bunlarla uğraşacaktı" (Beckett, 1987, s. 8) sözleriyle ilintilendirilebilir.

Belacqua, ele alınan her işin kuralına göre yürütülmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu yüzden, evden çıkmadan önce, özenle ekmek dilimleri-

ni kızartmalıydı. "Zaman alıyordu bu ama bir iş yapmaya değerse, hakkı verilerek yapılmalıydı" (Beckett, 1987, s. 10).

Belacqua ekmeklerini yerken neredeyse yırtıcı bir hayvan gibi davranacağını belirtir. "... esriklik ve utku duygularıyla yiyip yutacaktı. Gözlerini kapatıp ağzına atacak, köpek dişleriyle bir hamlede un ufak ettiği yumuşacık lokmayı bir güzel mideye indirecekti. Sonra her çiğneyişte damağını yakan, gözlerini yaşartan keskin baharatın, acının verdiği perişanlık!" (Beckett, 1987, s. 10). Böylece öyküde, insan-hayvan karşıtlığı kurulur. Duygularla gerçekleştirilen eylemin yarattığı parçalanmışlık söz konusu edilir.

Sonuçta işler, her zaman gerektiği gibi yürümez. Belacqua "Ekmekleri yakmış, düzgün kızartmamıştı. Evet, bir işi becerememişti yüz akıyla" (Beckett, 1987, s. 10). Öyküde kurulan ikinci karşıtlık, kurallara uymak-kurallara uymamaktır.

Bir diğer ikilikle karşıtlık, Belacqua peynir alırken karşımıza çıkar. "Öteki yüzü daha mı iyi diye çevirip baktı. Daha kötüydü. İyi olan tarafını üste getirmiş bir aldatmacaya başvurmuşlardı" (Beckett, 1987, s. 11).

Beckett'in sanatsal metinlerinde yarattığı karakterler yaşlı, kırık, bozuk, sakat, eksik, çökmüş bedenlerle acı içindeki parçalı kişiliklerdir. Öyküde de dükkândaki kızgın müşterinin yampiri yampiri yürüyüşü anlatılır. Belacqua da

(...) topallayarak yürürdü, ayakları berbat durumdaydı, sürekli yakınırdı onlardan. Geceleri bile rahat vermezlerdi kendisine, ağrı duymadığı geceler pek seyrekti. Kramplar nasırlı ve dolamalı parmaklardan başlayıp sürerdi. Umutsuzca kalkar, ayaklarının ucunu yatağın demirlerine bastırır, eliyle de parmaklarını yukarı doğru çekiştirir dururdu. Beceri ve sabır, acıyı dağıtırdı (Beckett, 1987, s. 12).

Duygusal doygunluk ya da coşku, bu bedenler için ulaşılamaz bir ülkedir. Metinlerinde coşkunun, gülünç dönüştürümü (parodi) vardır. Metinlerindeki karakterler, Rönesans döneminin girift, soytarı yapılı kişilerini çağırıştırır. *Not I* metnindeki karanlıkta ara vermeden söylenen bir ağız, *Breath* metnindeki "çığlık, ağlama sesi" gibi, bedenden kopmuş, parçalanmış yapısıyla "artık, bedensiz bir baş ya da ağız ilk ortaya çıktıkları kadar şaşırtıcı ve yabancı değildir" (McMullan, 2012, s. 4, 1). Belirsiz gösterilenler nedeniyle kesin, net, biricik anlamdan uzak metinlerde karakterler, özdeşleşilmeye de kapalıdır.

Geleneksel kalıplar içindeki sanatsal metinlerde insan, görünmez iç birikimiyle dış görünümünün kaynaşmasıyla varlığı bilinen insanın yansımasıdır. Beckett'in insanlarıysa salt, sanatsal metinlerde yaşayabilen varlıklardır. Kitlelerin içinde yer almayan, başka bir evrenin insanlarıdır. Kitlelerin içindeki insan, acı çekmiyorsa yoktur zaten. Acı çekmeyen insan, hafta içi kendi küçük, güvenli, çağdaş iş-ev yaşamında zaman geçirdikten sonra; hafta sonu spor, tiyatro, konser vb. salonlarda etkinliklere katılıp geçici bir süre için sağ kalarak acı çekmeden yaşar gider.

Belacqua, İtalyanca dersine gitmeden önce pazara uğrayarak "kah-verengi uzun şişkin paketin" (s. 14) içindeki canlı ıstakozu alır. Derse girerken kapının girişine bıraktığı paketteki ıstakoz, bir kedi tarafından parçalanmaktan son anda kurtarılır. Pişirilmesi için ıstakozu teyzesine getiren Belacqua, şunları düşünür:

Denizin derinliklerinden sürüne sürüne gelmişti bu zalim tencereye. Saatlerdir düşmanlarının ortasında gizli gizli soluk alıp vermişti. [...] Oysa şimdi, canlı canlı kaynayan suya atılıyordu. Böyle gerekiyordu. İnsanın kanını dondurmuyor mu bu?

[...]

Kadın ıstakozu iyice havaya kaldırdı. Hayvanın yaşayacak otuz saniyesi kalmıştı. Öyleyse, dedi Belacqua içinden, hızlı bir ölüm olsun. Tanrı bizimledir.

Değil ama. (Beckett, 1987, s. 18).

İstakozun, canlı canlı kaynayan suya atılarak öldürülmesiyle katil McCabe'in damı eş zamanlı geliştiği için öyküde sonuncu bir ikilik daha kurulur.

Beckett'in Film'ine Yapıbozumcu Bakış

Film (1965), Beckett'in yazdığı tek senaryo (Görsel 7). Yayımcısı Grove Press'ten Barney Rosset'in istediği film için Beckett'in ilk oyuncu seçimi Charlie Chaplin'dir. Beckett'in yayımcısı metni Chaplin'e gönderince "Bay Chaplin senaryo okumaz!" yanıtını alır. Yönetmen Alan Schneider, ikinci seçimleri Buster Keaton'a ulaştır (1969). Filmlerinde hiç değişmeyen, gülmeyen, mimiksiz yüzüyle görünen Keaton'un takma adı "taş surat"tır.



Görsel 7. Film

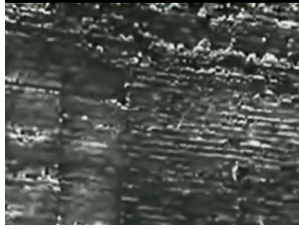
Siyah-beyaz, baştan sona sessizlik içindeki filmde sadece bir ara "şşşşşt" sesi duyurulur. Görmek, görünmek, varlık, algılamak, görüntü, göz kavramları üzerine kurulan filmde iki karakter vardır; biri O (obje / nesne / kişi); diğeri E (eye / göz / kamera). O, Buster Keaton'dır; kamera da bir oyuncu gibi E'nin konumundadır. Bakış, göz, algı filmin tamamında kişiyle birlikte kamerayla bütünleşmiştir. O'nun kişisel algısını E/kamera yansıtmaktadır. O ile E'nin algısının birbirinden ayrılması için, O'nun görüşü bulanıklaştırılmış; E'nin algısının görüşüyse net tutulmuştur (filmin ayrıntılı anlatımı için bkznz. Hennings; 1982, s. 88-99).

Üç bölümde incelenebilecek film, belirsiz bir görüntüyle başlar. İlk anda anlamak zorsa da hareket ettiğinde, çok yakından çekilmiş bir göz kapağının tüm ekranı doldurduğu görülür (Görsel 8). Göz kapağı yavaşça açılır, kapanır, açılır, yanıp sönerek dalgalı görüntüye dönüşür. Filmin açılışı, Endülüs Köpeği (Dali, Bunuel; 1929) filminin usturayla gözün kesildiği çekimi akla getirir.



Görsel 8. Göz kapağı

Kamera, sağa-yukarıya doğru çevrindikçe (pan) eski bir fabrika binasının dışında duvarlarla karşılaşılır. Böylece filmin ikinci bölümüne, bina dışına geçilir. Duvarların görüntüleriyle filmin açılışındaki görüntüler, birbirini çağırıştırır (Görsel 9). Kameranin hareketi bir arayış içindedir. Dengesiz hareketlerle duvarın soluna aşağıya doğru kayar. İlk iki bölüm boyunca, O'nun algısının görüldüğü anlar varsa da neredeyse tüm görüntüler E'nin/kameranin gözüyle aktarılmıştır. E/kamera, birden sola doğru kayarak duvar boyunca soldan sağa doğru hızlıca ilerleyen, uzun koyu renk, yakaları kalkık bir palto giymiş, yüzü bir bezle örtülü, şapkalı O'nu yakalar. Sol elinde bir evrak çantası vardır, diğer eliyle yüzünü duvara çevirerek kapatmaya çalışmaktadır. Görünmemek, algılanmamak demektir. Bu nedenle O, bileğinden nabız atışını sürekli denetler (Görsel 10) çünkü kendini görmez, çevreyi de bulanık görmektedir. Filmin sonunda da O'nun tek gözünün hiç görmediği anlaşılır.



Görsel 9. Duvar



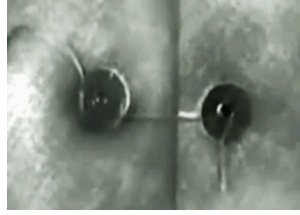
Görsel 10. Nabız

Üçüncü bölümde, O'nun odayla içeridekilerine ilişkin algısı daha çoktur. İki algıyı birbirinden ayırmak için, O'nun gördüğü nesneler bulanıktır. Odada bir köpek, bir kedi, bir sepet, kafeste bir papağan, cam fanusta bir akvaryum balığı vardır. İnsan-hayvan ikiliği burada da ortaya çıkar.

Hayvanları ya odadan çıkarmak ister ya da üzerlerini siyah bir örtüyle kapatır. Filmin sonuna kadar O'nun gözü gösterilmez ancak gözü andıran görüntülere odaklanılır: Sandalyenin üstündeki iki delik (Görsel 11), dosyanın üzerindeki iki nokta (Görsel 12), akvaryumdaki balığın gözü (Görsel 13). Balığın da tek gözüne odaklanılır.



Görsel 11. Sandalye



Görsel 12. Dosya



Görsel 13. Balık Gözü

Diğer taraftan, görüntü yaratan ayna, pencere, ışık, fotoğraf gibi her aracı da yok etmeye çalışır. Böylece onları, algılamaktan uzaklaştırır. O, yokluğun/anlamsızlığın/algısızlığın arayışındadır. Tüm çabalarına karşın O, yokluğa/anlamsızlığa/algısızlığa ulaşamaz. Görmese de gözlerini kapatsa da vardır. Her ne kadar görmek, algılamak için önemliyse de gerek-koşul değildir. Üstelik kişi, hiçbir zaman kendi yüzünü doğrudan göremez. Kişinin her zaman, ayna gibi bir yansıtıcıya ya da kamera, fotoğraf gibi bir görüntüleyiciye gereksinim vardır.

Filmin sonunda O ve E karşı karşıya gelince O, kendini algılar. Yine de O, E'nin bakışından, kendini algılayışından bir anlamda özbilinçten kaçmak için elleriyle gözünü kapatır. Beckett, her algının en az iki yüzü bulunduğunu vurgular: Algılanan ile algılayan. Tıpkı her göstergenin, gösterilen ile gösteren öğeleriyle ortaya çıkması gibi.

Film de özünde dolaysız bir görüntü değil, bir yansıma sunar. Kamera da (E) tam anlamıyla görmez. Sunduğu görüntü, bütünün parçasıdır. Diğer taraftan izleyici, "[...] film içindeki karakterlerden daha çoğunu görür. İzleyici, eylemin toplam algısını edinmişken; karakterin algısı eksiktir. Bununla birlikte, kamera gözünün görüş alanı asla kahramanınkini geçmediği için, izleyici toplam algıyı yadsır" (Federman, 1966-7, s. 49).

E de O da yarı kördür. Filmde ikisi yanyana aynı çerçevede hiç görünmezler. Görünselerdi, filmde üçüncü göz/bakış/görüntü ortaya çıkacaktı.

Filmde seslerle sözcükler yerine beden dili kullanılmıştır. Ana karakterdeki erkeğin bedeni dağınık, biçimsiz bir görünümündedir. Tiyatro metnindeki dramatik bir yapı gibi beden, kamerayla görselleştirilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan bir film metninden öte, fotoğrafla tiyatro metninin birleştirildiği ikili bir yapıdır (Ackerman, Beckett, 2003, s. 400). Bu anlamda metne, *Film* adının verilmesi de çok anlamlılık yaratır.

Metinler Arasındaki Bağlantılar

Yapısal yaklaşımlardan yola çıkarak sesli, müzikli, yazılı, görüntülü her türlü üretim, yeniden değerlendirilirken her biri, metin üst başlığıyla ele alınabilir. Her metin, kendi içindeki yapılarla da diğer metinlerle de bağlantı içindedir.

Başlıklarındaki ortaklık anımsanarak Beckett'in *Dante and The Lobster* (*Dante ve Istakoz*) başlıklı yazılı metni; göz, görmek, körlük kavramlarıyla ortaklıkları açısından da yine Beckett'in *Film* başlıklı görüntülü metni üzerinden *The Lobster* (*Istakoz*) filmine bakmak yeni açılımlar getirmiştir. Her metin, yapıbozumcu yaklaşımla değerlendirildiğinde birbirleri arasında kurulan bağlantılar şunlardır:

- Her metinde 3, 2, 1 üzerinden bağlantılar kurulabilir:
- Beckett'in yazılı metni, *İlahi Komedya* ile Belacqua'nın dünyasının ikiliğiyle başlar.
- Beckett'in görüntülü metni, yalnızca iki gösteren (O-E) üzerinden anlatılan bir metindir.
- Lanthimos'un film metni, insan-hayvan, yalnızlık-birliktelik, av-avcı ikilikleri üzerine kurulmuştur.
- Beckett'in yazılı metni, *İlahi Komedya*'nın Cehennem-Araf-Cennet üçlü ayrımını anımsatarak başlar.
- Beckett'in yazılı metninde öykünün kahramanı Belacqua'nın o günkü işlerinin sayısı 3'tür.
- Beckett'in görüntülü metni, 3 bölüme ayrılabilir: Göz-Açık Hava-Odanın İçi.
- Lanthimos'un film metni, 3 ayrı yerde geçer: Şehir-Otel-Orman.

—Otelde, bir kişilik; ormanda 2 kişilik yaşam yasaktır. 2 kişilik yaşam kurulduktan sonra birlikteliğin dağılmaması 3. kişinin (çocuğun) gelmesiyle sağlanır.

—Yazılı metinde Belacqua, yabancı 1 dil öğreniyor: İtalyanca.

—Filmde 2 ayrı dil konuşuluyor: Otelde İngilizce; ormanda İngilizce, Fransızca.

—David ile kadın, aralarında yeni bir iletişim biçimi kuruyor: Özgün bir beden dili.

—İki kişi arasındaki en temel iletişim aracı dil, filmde sürekli vurgulanır. David, kadına Almanca öğretebileceğini söyler.

—Filmin açılışında bir kadının silahla öldürdüğü 3 eşekten 1'i de yüksek olasılıkla hayvana dönüştürülmüş tanıdığı insanlardan biriydi.

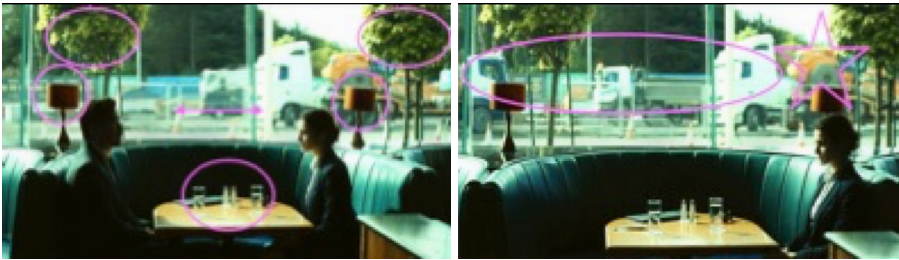
Filmde kurulan bir diğer ikilik, duygularla ilgilidir. Otelde, kişiler eşlerini seviyormuş gibi; ormanda tam tersi, sevmiyormuş gibi davranmak zorundadır. (Anlatıcı kadın dış ses David için, "Duyguların yokken varmış gibi davranmak; duyguların varken yokmuş gibi davranmaktan daha zor diye düşündü" der).

Beckett'in görüntülü metnindeki adamın tek gözü görmezken; filmde kadının iki gözü de görmüyor (Görsel 14). 3, 2, 1 üzerinden en çarpıcı gönderme, filmin son sahnesindedir. David'in artık, üçüncü bir seçeneği daha düşünmesi gerektiğine işaret edilir. Son sahnede dışarıdaki üçlü (kamyonlar); içerideki ikili (ağaçlar, lambalar, bardaklar, tuzluklar, iki kişilik servis) görünüm-



Görsel 14. Görmeyen gözler

ler; masadaki tek kadının varlığı, film boyunca kurulan bağlantıların toplamıdır. Üstelik dışarıda kam-



Görsel 15. Filmin sonu

yonlardan birinin, daha küçük bir aracı üzerinde taşıması kadının, gebeliğini anlatır. Bu koşullarda David'in artık, kendini kör etmeyi çok sakıncalı bulup, kadınla anlaşarak körmüş gibi davranması hem haklı çıkarılır hem de izleyiciye filmin sonu için bir seçenek daha sunulur (Görsel 15).

David, kendini kör etmeden, kadınla anlaşmak koşuluyla başkalarının yanında körmüş gibi davranarak şehirde yaşayabilir. Aşklarıyla birlikte büyük bir yalanı da paylaşacaklardır. Bu sonuca varmak, filmin afişi de düşünüldüğünde daha olasıdır (Görsel 16) David, bir ıstakozla dönüştürülmüştür ancak o, yan yürüyüşüyle ellerini kısıkaç gibi kullanmasıyla insan görünümünde bir ıstakozdur. Beckett'in yazılı metnindeki ıstakoz gibi şanssız değildir. Uzun bir yaşam sürecektir.



Görsel 16. The Lobster Filminin Afişi

Daha önce düşünülen olası tüm sonuçlar gibi, akla gelen bu son da diğerleri kadar karmaşık, ikilem dolu, acımasız bir sonudur. Bu kez de çocuklarını nasıl bir yaşam gerçeği içinde büyüteceklerine karar vermeleri gerekmektedir.

Sonuç: Bağlamın Önemi

Son dönemde, kitle iletişim araçlarında da değişik ortamlardaki söyleşilerde de ".....yı, nasıl okuyorsunuz / okumalıyız?" cümlesi sıkça kullanılıyor (Görsel 17). Kuşkusuz, bu cümleyi kuranların tümü, 1960'lardan sonraki yapısalcı çalışmaların etkisiyle sözlü, işitsel, yazılı, görsel her ürünün, bir metin gibi değerlendirilebildiğinin ayırımında değil. Yaygın kullanım nedeniyle değil de okumanın, anlamlandırma gerektirdiğinin bilinciyle söylendiği umulabilecek kullanım, önemli bir yargının yansımasıdır: Okumak, gösterenle gösterilen arasındaki bağlamı belirlemekten geçer.

Gösterenle gösterilen arasında kurulan her bağlam, yeni bir metin yaratır. Öyle ki bilinçlice değilse de karşılaşılan kişi, öncelikle dış görünümüyle bir metindir. Hercule Poirot'nun ya da Sherlock Holmes'ün başarıları, bulunduk-



Görsel 17. Okuma her yerde



Görsel 18. Okumak

ları ortamı, karşılaştıkları kişileri çok iyi okumalarından, gördüklerini çok iyi yorumlamalarından kaynaklanır (2012 yılındaki dizinin ikinci sezonun senaryo yazarları karşısına çırilçıplak bir kadın çıkarınca Sherlock Holmes, hiçbir bağlantı kuramamıştır. Görsel 18).

Roland Barthes, yazarın öldüğünü (2007, s. 55-60) duyurduktan sonra, okur türleriyle okuma yöntemlerinin ayırdına varılmıştır. Okur değil, alımlayıcı vardır artık. Yapıbozumcu okuma, alımlayıcıya büyük sorumluluk yükler. Bu yüzden Derrida'ya göre "[...] metindeki boşluklar tamamlanmalı; göstergeler anlamlandırılmalıdır. Öyle ki metni üretenin bile ayırdına varmadan kullandığı düşünülen göstergelere odaklanılmıdır" (aktaran Dobie, 2011, s. 144).

Yapıbozumcu okumada her yeni alımlayıcı, yeni bir okumayla yeni bir anlam demektir çünkü alımlayıcı, metindeki göstergeleri kendi art-yetişimi bağlamında okuyup anlamlandıracaktır. Böylece metin, her okumada yeniden yeniden üretilecektir.

Metindeki ana izlekler dışında her alımlayıcının çıkarabileceği anlam, kuracağı bağlama göre değişir. Üretilebilecek sayısız anlamlardan hiçbir metni, bütünüyle açıklamayacaktır. Anlamlandırmaların en değerlileri, metindeki göstergelerin anlamını sıkı bağlamlar kurarak metinler üzerinden kanıtlayabilenlerdir. Kurulan bağlamlarla şaşmaz, değişmez, mutlak doğrulara ulaşamayacaktır. Kaldı ki ulaşıldığını sanmak, yapıbozumcu yaklaşımın özüne aykırıdır. Gözden kaçırılmaması gereken, hangi bağlamda ne söylendiğidir. İleri sürülen yargıları, metin(-ler) üzerinden kanıtlamaktır.

Kaynakça

- Ackerman, A. (2003). Samuel Beckett's "Spectres du Noir": The Being of Painting and the Flatness of "Film." *Contemporary Literature*, (44) 3, 399-441.
- Alighieri, D. (1998). *İlahi Komedya* (Çev. R. Teksoy). İstanbul: Oğlak.
- Barthes, R. (2007). Yazarın Ölümü. (Çev. E. Rızvanoğlu). *Heves Şiir Eleştiri Dergisi*, (14), 55-60.
- Beckett, S. (1987). *Bütün Hikâyeleri* (Çev. N. Mete & U. Ün). İstanbul: Dönemli.
- Beckett, S. (1987). *Aşksız İlişkiler* (Çev. U. Ün). İstanbul: Ayrıntı.
- Begam, R. (2007). How to Do Nothing with Words, or Waiting for Godot as Performativity. *Modern Drama*, (50)2, 138-167.
- Culler, J. (2007). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell Univ.
- Derrida, J. (1973). *Speech and Phenomena*. (Trans. D. B. Allison & N. Garver). Evanston: Northwestern Univ.
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*. (Trans. G. C. Spirak). London: The John Hopkins.
- Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri* (Çev. M. Erkan & A. Utku). İstanbul: Otonom.
- Dobie, A. B. (2011) *Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Henning S. D. (Spring 1982). 'Film': a dialogue between Beckett and Berkeley. *Journal of Beckett Studies* 7, 89-99. <http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/Num7Henning.htm>. (Erişim Tarihi: 13 Mart 2018).
- Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2015). *The Lobster*. [Film]. İrlanda, İngiltere, Yunanistan, Fransa, Hollanda: A24.
- Manguel, A. (2004). *Okumanın Tarihi*. (Çev. F. Elioğlu). İstanbul: YKY.
- Megill, A. (2008). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Çev. T. Birkan). Ankara: Ayraç.
- McMullan, A. (2012). *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*. New York: Routledge.
- Moran, B.(2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.

- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Porzig, W. (1995). *Dil Denen Mucize*. (Çev. V. Ülkü). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Schneider, A. (1965). Film. [Film]. ABD.
- Schneider, A. (1969). On Directing Samuel Beckett's *Film*. http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html (Erişim Tarihi: 12 Mart 2018).
- Tallmer, J. (2006). A Film of Few Words and One Keaton. *Downtown Express*. (18)52. http://www.downtownexpress.com/de_157/afilmoffewwords.html (Erişim Tarihi: 12 Mart 2018)
- Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (Çev. E. Bodur). İstanbul: Ayrıntı.