



folk/ed. Derg, 2022; 28(4)-112. Sayı/Issue -Güz/Autumn
DOI: 10.22559/folklor.2266

Araştırma makalesi/Research article

Harold Pinter'in *Oda* Oyununda İç / Dış Düalizmi ve Hakikat

The Dualism of Inside and Outside and the
Truth in Harold Pinter's *The Room*

Elif Derya Şenduran*

Öz

Bu çalışmada, Harold Pinter'in *Oda* oyununda, Lacan'ın topolojik figürü Torusun yörüngesindeki iç ve dış kavramları ele alınmaktadır. Oyunda, Rose'un psikolojik olarak hissettiği yoksunluğunu, mutfak musluğu tiyatrosunun sahne donatıları, karakterlerin sürekli tekrar eden hareketleri, ayrıca kendi yoksunluklarını gizleyen logos merkezci konuşmaları, davetsiz misafirlerin Rose ve Bert'i rahatsız etmeleriyle sorunsallaşır. Oyunda, metinlerarasılık ve efsaneye dayalı düşünce çerçevesinde, Rose'un asıl kimliği ortaya çıkar ve iç/dış arasındaki sınırlar birden belirsizleşir. Torusun yörüngesi, siyahi kör Riley'nin Rose'a olan mesajında saklı hakikatle, Rose'un odanın merkezine inşa ettiği kimliğini alt üst eder. Riley'nin odanın içinde Rose'a verdiği mesaj ile dışarıdan gelen hakikat, Bert ile odada yıkıcı bir enerji oluşturur. Çalışmam aynı zamanda, madun ve hegemonya kavramlarına değinerek odanın korunaklı mikrokozmos yapısının dışarıdaki kaotik güçlerle nasıl yıkılabi-

Geliş tarihi (Received): 23-06-2022 – Kabul tarihi (Accepted): 11-10-2022

* Dr., Araştırmacı/Researcher. elifderyasenduran@outlook.com. ORCID 0000-0002-4840-5053

leceğini gösterir. Rose'un ve davetsiz misafirlerin dile getirdiği metaforik öldürücü soğuk aslında; hakikatin, Rose'un odasının merkezinde açtığı, bir kara delik olan karakterlerin deneyimlediği, sürekli tekrar eden kaotik hareketlerin ve sözlerin oluşturduğu, yoksunluğun aynadaki yansımasıdır. Riley'nin Bert tarafından katledilmesinin ardından Rose'un kör olması, onun öne çıkardığı odanın korunaklı bir yer olma özelliğini yok eder. Dolayısıyla insanı merkez alan yapının dayandığı hiyerarşi epistemolojik ve ontolojik açıdan oyundaki tüm karakterler için bozulmuştur. Rose karakterlerin tehditlerinin yapılandığı hakikatin ışığıyla kör olmuştur.

Anahtar sözcükler: *Harold Pinter, oda, iç/dış, torus, hakikat*

Abstract

The aim of this article is to explore the inside and outside dichotomies associated with the Lacanian topological figure's trajectory, torus, in Harold Pinter's play, *The Room*. The intrusion of uninvited visitors problematizes Rose's logocentric speech that hides her deficiencies behind her continuous movements around the stage prop of the kitchen sink with this drama repeating itself throughout the play. The intertextuality in the play reveals the truth about Rose's original identity within mythopoeic thought, blurring the boundaries between inside and out. Torus's trajectory elucidates energy that situates outside to the centre of the subject and the room, which is examined in Badiou's notion of truth, hidden in black, blind Riley's message to Rose. The study also draws on the notions of subaltern and the hegemony to expand the framework of analysis, concluding that the murderous cold of the outside is right at the centre of Rose's room like a black hole that reflects the deficient, widening the hole by repetitive acts and speeches, caused by the chaotic movements and speech that the characters experience in the play. Rose's sudden blindness, after Riley's murder by Bert, erases the room's feature of being a safe space. Thus, the hierarchy for all the characters in the play, which relies on the structure placing Man at the centre of the universe, is destroyed both epistemologically and ontologically. Rose becomes blind because of the light of the truth, constituted by the menace of the characters.

Keywords: *Harold Pinter, The Room, inside/outside, torus, truth*

Extended summary

The aim of this article is to explore the intricacies between the inside and outside conjecture spatially in Harold Pinter's (1957) play, *the Room*. Thus, it refers to the Lacanian epistemology, including the topological figure of the torus and the Gramscian notions of hegemony. In this respect, in order to broaden this analytical framework, the article seeks to put forth the reasons for Bert's violent attack on blind black Riley considering the notion of truth and being blind to it.

In *The Room*, Rose thinks that her room is warm and secure but the intruders' menace disturbs her for various reasons. The play's adaptation to the topological shape of the torus enables us to examine the characters' repetitive acts, specifically Rose, who tries to construct

her logocentric thought by addressing her partner Bert. She insists on saying that her room is better than the outside, even the basement of the apartment. The torus shape, on the other hand, acknowledges the lack in the characters' lives. This lack and the hole of the torus expand with actions that circle around the torus's cord. That is to say, repetitive acts, such as sitting on the rocking chair and pouring tea into the cups, Rose's repetitive utterances expand the whole of the torus. Rose tries to fill in this lack by not going out of the room and waiting for a chance. Her intersubjectivity with Bert, Mr Kidd, the landlord, and the young couple, the Sands are non-linear because Bert never interacts with Rose to have a chat; Rose's monologue with him only puts forth her wishes. Each intruder group is problematic because of their sense of lack. Their lack results from the distorted images of their past memories about their past. They would like to achieve a sense of unity with either their mother or the Name-of-the-Father. In this respect, the hole of the torus may be likened to the black hole, which attracts the intruders and their movements around the stage props that enable the characters to circle around the torus trajectory forming energy to widen that hole. However, that widening increases the character's sense of lack psychoanalytically. They feel deprived of their past as each problematize their memories considering their origin.

The intertextuality of the play is demonstrated by Mr Sands's speech within mythopoetic thought, which has associations with Sophocles's King Oedipus. Rose, Mr Kidd, Mr Sands and Riley search for the truth about their identity frequently in their speeches in the play. Accordingly, the torus-shaped trajectory of the self proposes repetitive acts, creating a circular trajectory for the characters' psychic spaces. In Lacanian terms, the centre of human beings is not inside but outside or rather "extrinsic." Apart from the topological figure of the torus, the characters' social status and the effect of hegemony on lower-class citizens are discussed in relation to the Gramscian term subaltern. That is to say, the play constructs the unconscious of the lower English classes from a bourgeois ideological viewpoint. Bert's pauses, in response to Rose's speech, reveal gaps in this ideology as the fragmented identities of blind black Riley, Tod Sands, and Rose or Sal.

Rose thinks the basement is damp and worse than her room. Mr Kidd, on the other hand, states that the rain comes in upstairs. Bert's narration of his drive with his car is quite interesting because he personifies his lorry. He speaks of the car using sexual connotations as if it was his woman. Then comes his violent, racial attack on blind black Riley, which demonstrates his aggressive attitude and his impulsive drives that project his return of the repressed followed by pleasure and pain or *jouissance*, constituted by the hegemony for the subaltern Riley. Bert sees Rose touching Riley's eyes and without questioning the truth about Riley's reason for being in the room, he murders Riley. Rose becomes blind like Riley and this has the association that Rose, who stays at home all the time, will see the outside, the inside, and the truth more clearly like Oedipus due to her blindness because her senses will renew her prejudices against the backlash of forced upon rules for the subaltern.

To conclude, Rose prefers logocentrism in order to hide her lack in her disfunctional symbolic register. The traumatic event and the foreclosure, she experiences with her father in the past, lead to her blindness, emerging as her lack of lack considering her speech on

ontological grounds. Bert's unresponsive attitude towards Rose's and the visitors' questions and comments transforms into tension and violence when he meets Rose touching Riley in his room. That is to say, the inside/outside intricacy is problematized with violence and the former empty speeches of the characters bring about their lack of lack in Lacanian terms. This lack stands for the hole of the torus that gets bigger when the characters repeat their actions around the trajectory of the torus. Rose's acknowledgement of her blindness after Riley's murder also reveals her lack in the Lacanian symbolic register. Her utterance may also be considered as the break of the fourth wall in the play. Rose releases the distance between herself and the audience/reader with her utterance. The blinding effect of Rose's truth hidden in the message given by Riley affects the audience/reader. This sudden utterance reminds us of Plato's cave metaphor, in which people observe the shadows rather than the actual bodies and acts of the people in modern society. The study concludes that in spatiotemporal realms in the trajectory of the torus, the characters cannot encounter the room as a psychic space for security, sovereignty, or space to gain a sexual advantage over the other. Also in the torus trajectory, the characters can locate themselves neither inside nor outside the room in the play. Rose will not be able to see the privileges of the room anymore due to her blindness. This is a sign that the hierarchy of humanism that places Man at its centre has been destroyed.

Giriş

Harold Pinter Thistlewaite Sokak, Hackney, Londra'da, 10 Ekim'de 1930'da doğdu. Babası kadın terzi Hyman (Jack) Pinter ve annesi Francesnée Moskowitz'in tek çocuğuydu. Dedesi, Nathan Polonya'dan 1870'de Yahudi karşıtı zulümden kaçarak Londra'ya tek başına 1900'de geldi¹ (Baker, 2008: 19). Pinter'in oyunlarında öne çıkan unsur, intikamın, her yeri kaplayan şiddetin evrende yansımadır (2008: 6). Pinter'in aile hayatında ve oyunlarında, sanatsal, materyalist; dini, muhafazakâr ve laik; hayalperestler, idealistler ve gerçekçiler arasındaki çatışmalar hep var olmuştur (2008: 7). Kendisinin de vurguladığı gibi çocukluğu yoksulluk içinde geçmiştir (2008: 11). Pinter'a göre herkes şu veya bu şekilde şiddete maruz kalır. Ekstrem şiddete, Londra'nın doğusunda savaş sonrası Faşistlerin İngiltere'de tekrar canlanmasıyla maruz kaldığından bahseder. Ailesinin ve kendisinin sıklıkla Komünist sanıldıklarını anlatır (17).

Çalışmamın amacı Harold Pinter'in *Oda* (1957) oyununda iç/dış kavramlarının torus figürünün yörüngesinde, spiral hareketlerle merkezde kara bir delik oluşturarak, Rose'un yapılandığı, korunaklı ve sözde güvenilir küçük yaşam alanının dışarıdaki yıkıcı unsurlara kapalı olup olmadığını, özneler arası ve özneler içindelik nosyonlarına da değinerek incelemektir. Bu çerçeveyi daha da genişletmek için İngiliz aşağı tabakadan olan karakterlerin arasındaki hiyerarşide ezilen siyahi ve görme engelli Riley'nin uğradığı şiddetin kaynağını ortaya koymaya çalıştım. Bert'in Riley'i katletmesi, kültürel anlamda Rose ve Bert'in "hayata uygun fonksiyon[larını]" (Gramsci, 1994: xvi) sorunsallaşmaktan öte ölüm dürtüsüne yöneltmiştir çünkü özellikle oyunun sonunda Bert'in kamyonetine cinsel bir obje olarak sesleniş²,

sürüşü sırasında ve Riley'nin katlinde deneyimlediği acı dolu zevki, “*jouissance*”ı tatması, (Evans, 2006: 94) moderniteyi tatmin edici bir araç olarak görmesinden ötürüdür. Bert tehdit unsurlarını bertaraf edemez. Riley'e karşı zenofobik bir tutum sergilemesi, Bert'in, Riley'e uyguladığı şiddetin kaynağı “patojenik deneyimlerin”, diğer bir deyişle, “baskılanan” deneyimlerin (Freud, 1987: 196) tekrar ortaya çıkmasıdır. Bu da “hegemonyanın ekonomik olarak baskın bir sınıf tarafından uygulanabilirliğinin” (Gramsci, 1994: xxxviii) göstergesidir. Bert, bu anlamda, hegemonyanın ona dayattığı maço ve ırkçı söylemin bir yansıması olarak Riley'e saldırır. Bu saldırı, Rose'u kör eder çünkü metaforik olarak dışarıdan gelen aydınlatıcı ışığın etkisiyle odanın içindeki gölgelerle kurduğu gerçeğin tamamen yanıltıcı bir illüzyon olduğu hakikatinin farkına varmıştır.

Ashında oyundaki karakterlerin sessizliklerini ve yoksunluklarını gizleyen konuşmalarını ve hareketlerini bu hegemonya belirler ve onları marjinalleştirir. Rose odanın içinin ayrıcalıklı olduğunu düşünür. Bu düşünce, davetsiz misafirlerin içeriye girişleriyle törpülenir. Hegemonyanın metaforik uzantısı olan havanın “ölümcül soğuğu” (Pinter, 1991: 95) ve Riley'in kan donduran katli dışarıdan gelen etkinin içerde nasıl merkezi bir kuvvete haiz olduğunun göstergesidir: “İrlandalıların tercih ettiği bir isim olan Riley'nin” (Taylor-Batty, 2014: 20) siyahi ve kör olması, ayrıca Rose'a onu görür gibi hitap etmesi, kadının hayat arkadaşı sağlıklı Bert'in sessizliği ile zıtlık oluşturur. Riley'nin bu “çifte-sesliliği” (Bressler, 2017: 361) oyunda onu dezavantajlı, odanın marjı konumuna getirir. Riley'nin iki ses ve kültürün parçası olması, Rose'un babasından getirdiği mesajı da içine alan isimlendirmenin bir uzantısı sayılabilir. Rose önce Riley'nin, kör ve siyahi olduğunu fark eder. Fakat dışardan içeri gelen tehdit edici etki, Riley'in kör olmasına rağmen odayı baştan aşağı süzmesi ile ortaya çıkar. Rose'un tepkisi savunma mekanizması gereği, Riley'i kullandığı dille, kendi gerçeğinde, tekrar tanımlar: “Neye bakıyorsun? Körsün değil mi? Öyleyse neye bakıyorsun?” (Pinter, 1991: 106) sorularına karşılık, Riley'nin cevabı, Rose'u daha da rahatsız eder: “Adım Riley.” Rose: “Umrumda değil eğer ... Ne? O senin ismin değil. O senin ismin değil. Sen sağır ve dilsiz ve körsün. Engellerin hepsi sende.” “Duraksama” (Pinter, 1991: 106-107). Rose'un bu tehditkar ve aşağılayıcı sözleri ve ardından gelen ani duraksama, ırk unsurunun belirginleştiği Rose'un “konuşma seli” (Pinter, 1991: xiii) içinde sessizliği tercih eden Riley'i marjinal biri konumuna sokar. Rose dili baskı aracı olarak kullanmaya çalışsa da Riley buna aldırış etmez. Pinter oyundaki karakterleri “kalıplaşmış yapılarla sığdırmayarak zaman zaman absürt ortamlar oluşturur” (Gallagher & Havinga, 1965) Sahnede kurgulanan bu etki, karakterlerin yarattığı tekinsiz, tehditkar atmosferin dışına çıkmalarına neden olur. Rose ve Bert'in aşağılamalarına maruz kalan Riley'nin, oyunun sonunda öldürülmesi; baskın hegemonyanın, siyahi yabancıyı yok edilmesi gereken tehlike unsuru olarak gördüğünü ortaya koyar.

Pinter'in bu oyunundaki duraksamalar, iletişim kopukluğunu çağırırsa da oyunun süregelen akışındaki uyumu sağlayan müzikal notalar gibidir. Sessizliğin kesinti çağırışına neden olması beklenirken; “fazlaca iletişim içerdiği gözlenir” (Gallagher & Havinga, 1965). Oyundaki kırkın üstünde duraksama, odadaki karakterlerin giriş çıkışlarıyla dıştan içe, içten dışa süregelen, torusun çevresel yörüngesindeki enerjinin, oluşturduğu kesinti değil, kaynaktır. Oyunu yorumlarken topolojik figür olan torusu kullanmamın sebebi, insanoğlunun

ölçüme dayalı hesaplarından ziyade, iç ya da dış gibi kavramların, oyunun değişik “bakış açılarına” “uyarlanabilir” olduğunu öne sürmektir. Oyunda karakterlerin yaşadığı travmatik olayların sonucunda oluşan anlamsal kaymanın torusun yörüngesi gibi “değişik yüzeylere dönüşebilirliğini” (Boyles & Tonsiengsom 2008) göstermektedir. Bu topolojik yörünge aynı zamanda oyunda “düzlemsel olmayan dramaturjinin karakterlerin varoluşu” (Krasner, 2016: 430) etkisinde de hissedilebilir. Örneğin antikçağ filozofu Protogoras insanı merkez alır ve “her şeyin ölçüsünün insan” olduğunu “kesin bir bilgi ya da doğru” olmadığını (Dürüşken, 2013: 138) söyler. Göreceliğe dayalı bu görüşte iç ve dış düalizminin oluşturacağı dışarının öldürücü soğuşuna karşıt içerinin tehdit dolu ortamı, hiyerarşik yapıların ve logos merkezci görüşlerin işlevlerinin olmadığı sonucunu doğurur. Bert ve Rose’u doyuran ocak, Riley’nin ölümüne neden olur ve sahne donatılarının da her zaman için karakterlerin onlara yükledikleri işlevleri taşıyamayacağı incelenir. Bu açıklama bağlamında, oyundaki karakterlerin oluşturduğu benmerkezci steril hayatın, tekbenci söylemleriyle, iç /dış ikiliğinin torus biçimli yörüngesine uzamsal bir yaklaşım getirdiği söylenebilir.

“Karakterlerin sahip olduğu bilinçaltı tamamıyla içsel ve/ya zihinsel bir sistem değil, tam tersi öznelerarası bir yapıdır”³ (Lacan, 1986: 71). Bu incelemede, üzerinde durulacak konulardan biri de, Lacan’ın topolojik açıklamaları doğrultusunda, oyundaki karakterlerin sosyal konumlarını gösteren, “kültürün ideolojisinin (hegemonya) kontrolü, elinde olmayan” (Bressler, 2017: 328) sınıftan olan oyun karakterleri ve egemen sınıfın onların üzerindeki etkisi de incelenebilir.

Harold Pinter’in *Oda* oyunu birçok eleştirmen tarafından incelenip yorumlanmıştır. Örneğin Mark Taylor-Batty, 1950’lerde, Karayiplerden göç eden siyahilerin yaşadığı travma ve yer edinme problemini, *Oda* oyununda, Rose ve Riley ile irdeler. Rose, Riley ile anavatanına dönmelidir çünkü babasına olan sorumlulukları vardır. Buna rağmen Bert engel olur ve kendi maskülen kuvvetini öne çıkaran kamyonetiyle olan gezisinden bahseder ve Riley’i öldürür. Etnik kökenle ilgili bu taciz ve katletme, Rose’un geçmişi ve “kimliğine olan saldırıdır” (Taylor-Batty, 2014: 22). Diğer yandan, Francesca Coppa, Rose ve görme engelli adam arasındaki bağın “ailevi, iş, eski sevgili” (2009: 50) kapsamında değerlendirilebileceğini öne sürerek oyundaki belirsizliği öne çıkarır. Coppa ve Taylor-Batty’nin değerli çalışmalarını yanı sıra, oyundaki iç ve dış ayrımını ve hakikati, efsaneye dayalı düşünce çerçevesinde, Lacan epistemolojisi ve topolojik figür torustan yararlanarak açıklayan bir çalışma bulunmamaktadır.

Çalışmanın önemi, *Oda* oyununun uzamsal alanına vurgu yaparak, hiyerarşik iç ve dış ayrımını incelemektir. Bu yaklaşımla, modernist deneyimi baz alan düşünceye karşıt, rahat/sız, korunaklı/korunaksız, tekin/tekinsiz gibi hiyerarşik karşıtlıkların sorunsallaşarak eski geçerliliklerini yitirdiklerini inceledim. Rose kendini 7 numaralı odanın merkezinde konumlandır böylelikle *apriori* yani empirik deneyime önsel bir form oluşturan ana rahmi gibi odayı korunaklı hale getirir ve iç/dış sorunsalını kullanarak odayı kendine uygun bir şekilde yapılandırır. Oyundaki, söz konusu yok ve var, iç ve dış düalizmi,⁴ Lacan psişesindeki yoksunluk ve parçalanma nosyonlarıyla birlikte metnin çözümlenmesine ve hakikatin Pinter tarafından nasıl ele alındığını göstermeye yardımcı bir öğedir. Oyun karakterlerinin, insanın odanın merkezinde mi yani içte mi, yoksa odanın dışında mı var olduklarını odanın

işlevselliğini sorgulamalarının, epistemik bir çıkmazdan öteye geçemediğini sergiler. Torus figürü ile, Rose'un ya da karakterlerin kendini odanın merkezinde mi ya da içte mi, yoksa dışında mı konumlandığı, üç boyutlu düzlemde irdelenecektir. Torus “yonik, iç bükey ya da uzunluğu çapını aşan fallik bir simge değildir” (Bressler, 2017: 227). Şeklin bu özelliği dikkate alınarak, incelemede uzamsal alanda, karakterlerin odayı sadece kendilerini koruma, egemenlik veya cinsel üstünlük sağlama alanı olarak göremeyecekleri sonucuna varıldı. Aynı zamanda torusun bu özelliği ile oyunda insanın kendini odanın ne merkezinde ne de dışında konumlandırılmayacağı incelendi.

Pinter, bu oyunda aslında Oda'nın eşiğinin kapalı olduğunu düşünen Rose'un hakikati bulmasına yardım edecek Riley'nin, Bert ve kendisi tarafından aşağılanmasını sergileyerek; hakikatin sadece görme, işitme, dokunma, konuşma yetileriyle bulunamayacağını, önyargıların ve ideolojilerin de onu gizlediğini açıklar. Bert'in seksüel betimlemelerle anlattığı ve çok hoşlandığı kamyonetiyle yaptığı geziden sonraki şiddet içeren davranışını Lacan'ın Gerçeğinin Simgeseli yutması olarak açıklayabilir miyiz? Çünkü belki de Riley 7 numaralı odaya, Rose'a babasından bir mesaj iletmek için gelmiştir. Odanın içinde Bert, Riley'i bir tehdit olarak algılar. Rose ise kendi yoksunluğunu konuşmasıyla gizlemeye çalışır. Bu bağlamda, “geçmişin şu anın içinde erimesi, geçmiş ve şu an arasındaki sınırların neredeyse ortadan kalktığı” (Hevesi, 2011: 68) oyunda sergilenir.

Bu araştırmadaki problem Rose'un oyunun başında vurguladığı odanın içinin sıcak, güvenli atmosferinin dışarıdaki öldürücü soğuğa karşıt oluşturup oluşturmadığıdır. Rose kendini odanın içinde bulunduğu ortama entegre etmeye çalışır ama davetsiz misafirler Rose'un yapılandığı iç ve dış ayrımını sorunlu ve şüpheli hale sokar. Torus figürünün ortasındaki boşluk karakterlerin yoksunluklarını belirler. Çalışmamın araştırma sorusu: Rose'un odasında yaratmaya çalıştığı, onu epistemolojik ve ontolojik açıdan dengede tutacak merkezin içtenden ve dışarıdan gelen tehditlerle torus yörüngesinde tekrarlanan hareketlerle oluşturduğu enerji ile; marja kayıp kaymadığının efsaneye dayalı düşünce, hakikat kavramlarıyla bulunup bulunamayacağıdır. Rose korunaklı odasından dışarı çıkmama eğilimindedir; odası onun için “anlamın merkezi midir?” (Bressler, 2017: 180) Rose odanın merkezinde bir birey olarak mı bulunmaktadır?

1. Hegemonya, madun, torus ve iç/dış

Çalışmamda kullandığım terimler hegemonya, madun, torus ve kültürün ideolojisinin tanımları oyuna yaklaşımımı daha net bir şekilde belirtecektir. Gramsci hegemonya terimini muhtemelen Komintern tartışmalarından ve İtalyan felsefeci Vincenzo Gioberty'nin yazılarından edinmiştir. Terimi iki farklı şekilde kullandı. Birinci kullanım Rus Sosyal Demokratlara kadar uzanır ve proleteryanın aradığı, politik ve ideolojik yollarla kendi çıkarlarını gözetken bir politika izlemeyerek, diğer potansiyel müttefik sınıfların (köylüler gibi) çıkarlarıyla kendini özdeşleştirmek için çabalayan lidere değinir. İkinci kullanımda ise daha geniş bir yelpaze ele alınır ve nüfuzun kültürel, ahlaki, ideolojik kabulü, sivil toplum kurumları: okullar, kiliseler ve parti aracılığı ile organizasyonlarına değinilir. Bu kullanım, hapisane

öncesi yazılarında pek de iyi açıklanmamıştır. *Hapishane günlüklerinde* Benedetto Croce'nin politik etik kavramından yararlanan Gramsci tanımı daha da iyileştirmiştir. Her ne kadar siyaset alanıyla ilgili ve nisbeten ekonomik sınıftan bağımsız olsa da, Gramsci hakiki hegemonyanın sadece ekonomik olarak baskın sınıf tarafından uygulanabileceği konusunda ısrar etmiştir (Gramsci, 1994: xxxvii). Gramsci, maduniyet (subaltern) terimini kültürün ideolojisini elinde bulundurmeyen insanlardan söz etmek için kullanır (Bressler, 2017: 544). Marx ve Engels'e göre, verili bir kültürün ideolojisi yanlış bilinç demektir, burjuvazi bu ideoloji ile kendi seçkin kitlelerini oluşturur (Bressler, 2017: 537). Çalışmamda bu kavramlar çerçevesinde *Oda* oyununu torus figürü ile inceleyeceğim. Ayrıca Lefebvre'nin iç dış kavramları da çalışmanın hücrenel alan ve sınırları kapsamında form ve madde arasındaki sorunları incelememi sağlar. Modernite, işaret ve sembolleri, yüzey etkilerine indirger (Lefebvre, 1991: 146). Dış duvarların bile artık materyal yapısı yoktur: iç ve dış arasındaki ayrımın sadece somutlaşmasını sağlayan hücre zarları haline gelmişlerdir (Lefebvre, 1991: 147).

Diğer yandan Lacan'ın topolojik figürü torus odanın iç/dış sorunsalını ortaya koyar ve ortasındaki boşluk, karakterlerin hiçbir zaman arzuladıkları bütünsellik duygusuna ulaşamayacağı anlamını taşır. Torusun şişkin ya da sönük olması iç/dış bağıntısını değiştirmez. Torusun küreden farkı birleştirilmiş olmasıdır. Yani torus bir kare ya da dikkörtgenin önce silindirik şekline getirilip uçlarının bir araya getirilmesinden oluşur. Bir kesme değil aksine birleştirmeyle ilgilidir. Torusun iki çeşit dairesel uzamı bulunur: birincisi spiral şeklinde torusun çevresinde dönen ve karakterlerin tekrarlayan isteklerinin artışıyla genişleyen torus yörüngesinde ilerleyen uzam, ikincisi ise bilinç dışı arzusunun ve arzuya neden olan nesnenin ya da nesnelerin (Urban & Blum, 2015:180) odanın içinin sıcak atmosferiyle ilişkilendirilmesidir. Karakterler bir bütünlük arayışı içindedirler ve bu şeklin ortasındaki boşluk onların yoksunluklarının yoksunluğunu deneyimlediklerini gösterir. Torusun boşluğu karakterlerin sahip olmak isteyip de olmadıkları ya da yoksun olduklarıdır.

Torus biçimi, “modernizmle ilişkilidir ve modern eserleri teorik açıdan izah eder. Torus'un, merkezindeki delikten dolayı tamamlanmamış gözükmesi, yapının içinde bir boşluk oluşturur. Torusun dışını saran bu boşluk onun diğer bir tanımlanabilir özelliğidir” (D'Errico, 2020: 8). Bu tanım oyunda modern bireyler olan karakterlerin, odanın içinde, dışarı ve içerisi düalizmine yeni bir bakış açısı kazandırır. Bunun dışında, Lacan'ın Borromean düğümünün şekli, psişenin dengede kalmasını sağlayan imgesel, simgesel ve gerçek düzlemlerin her biri torus şeklindedir. Oyunda ise Lacan'ın gerçeğinin (Ryley'nin ölümü) ve imgeselin (Rose'un düşündüğü korunaklı odası) nasıl simgeseli (Rose'un babasının onun eve dönmesini istemesi: “Eve dön Sal”) sorunsallaştırdığına tanık oluruz. Torus yapısı, aynı zamanda, Lacancı dış Gerçeğin, Simgesel düzeni yutması için süregelen tehdidi resmeder. Zizek için bu Gerçeğin iki tarafı vardır; biri yoldan çıkarır diğeri ise yola koyar. Torus biçimi ise Simgesel ve Gerçek düzlem arasındaki kırılmalı engeli resmeder. Badiou'nun da vurguladığı gibi “geçiş olmayan bir eşiğin inşa edilip korunmasını aşağılama, yirminci yüzyıl eserlerinin özelliğidir. Torus yapısı bunu incelerken derinlik içerir” (D'Errico, 2020: 8). Oyunda da Rose'un odasının eşiğini korumaya çalışmasının boşuna bir uğraş olduğunu, tehdit unsurları ile gözlemleyebiliriz.

2. Rose'un "dil seline" karşıt oluşturan Bert'in tepkisizliği ve Torus şekli

Pinter'in oyunları için tanımladığı "iki tür sessizlik vardır": Biri; hiçbir kelime konuşulmadığı zamanki, diğeri ise, bir dil selinin sessizliği. Bu konuşma, bir anlatım aracının altında gizlenmiş olanı konuşmadır [...] Duyduğumuz konuşma, duymadığımızın bir göstergesidir... Gerçek sessizlik çöktüğünde, hala yankı ile baş başayızdır ama çıplaklığa daha da yakınlamışızdır. Konuşmayı incelemenin bir yolu, onun çıplaklığın üstünü örtmedeki değişmez strateji olduğudur (Pinter, 1991: xiii).

Pinter'in "dil seli" (Pinter, 1991: xiii) ve onun sessizlikteki yankısı olarak nitelendirdiği özellik; sessizliğin iletişimin bir parçası olduğunu ortaya koyar. Sessizlik, Roland Barthes tarafından şöyle tanımlanır: "sessizlik; sözcüğü iki tabaka arasında sıkıştırıp, bir gızıyapı parçasından çok, bir ışık, bir boşluk, bir öldürme, bir özgürlük olarak parçalayan bağdaşık bir şiirsel zamandır" (Barthes, 2009: 59). Pinter ve Barthes sessizliği bir boşluk olarak görse de, bu boşluk ya da yoksunluk torus şeklinin içselden dışsala ya da dışsaldan içsele yönelen ve "sesmerkezliliğin"⁵ (Bressler, 2017: 182) ötesine geçmeyi sağlayan; öznenin merkezini belirleyen bir kavramdır, *Oda* oyununda. Oyundaki duraksamalar ve Bert'in diyaloglara katılmaması, aynı zamanda, hakikatin gerektirdiği bir olgu olarak da oyunda mevcuttur.

Bu sav, torus şeklinin dayandığı kuantum, "bir dalganın olası değerlerinin alt değer kümelerinden biri", ("kuantum," 2019) teorisi ile de eşleşmektedir. Ortası delik torusun çevresinde oluşan enerji dalgası, oyunda, dışarısının, torusun merkezini oluşturduğu yani oyun karakterlerinin merkezlerinin kendi içlerinde değil dışarıdan gelen tehditler ve dış etkilerle oluştuğunu ve sabit olmadığını sergiler. Tıpkı "kara delik"⁶ gibi oyun karakterlerini kendi içine çeken 7 numaralı Rose'un odasında, çoğu kez "duraksama" ve "sessizlikle" ilerleyen diyalogların kişilerin yoksunluklarını gizlemek için kullandığı bir tür "dil seli" olduğu aşikardır.

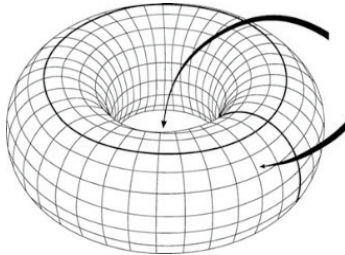
Uchman, Pinter'in karakterlerinin diyaloglarını, iki yüzlülük, konuşma esnasında saklamabaç oynama ya da dil oyunlarındaki metaforik savaşın "metnin arka planındaki referans akımı" (2017: 398) olarak görür. Konuşmaları onların daha geniş sosyal dinamiklerin, alanına sahip olmak için üste çıkma girişimidir (398). Bu sav aynı zamanda konuşmalardaki merkezin karakterlerde değil dışsal alan olarak adlandırabileceğimiz baskın diskurun uzantısının duraksamalarla "parçalanmış kompozisyonlarında" (Kolocotroni, & Taxidou, 2018: 343) olduğunu ortaya koyar. Pinter'in röportajında, dilin sessizliği örtmesi ve iki yüzlü yapılar bağlamında vurguladığı diğer nokta; dilin aynı zamanda "korkunç hakikati" de örtbas ettiğidir. Tıpkı Rose'un bilinmez geçmişini, odanın korunaklı olmasını öne çıkararak, gizlediği gibi. Dışarısının öldürücü soğuşu Rose için hiyerarşik bir karşıtlıktan öte, kendisi ve eşi hakkındaki korkutucu hakikati gizleyen "politik bir hareketin parçasını oluşturan yapının" (Bush, 2019) uzantısı da olabilir. Bu bağlamda torus biçiminin ortasındaki delik, bilinmezlik içeren Lacancı gerçek açısından, karakterlerin bilinçaltı gibi yapılanan dili ve bilinci arasındaki müphemliği öne çıkararak, dışsaldan içsele olan enerji akımını hem "dil seli" olarak, hem de öznenin merkezinin bilinç altında oluşan yarıkla beklenmedik bir zamanda baskılananın geri dönüşüyle ortaya çıkar. Rose, dışarı çıkmama nedenini, Bay Sands'in Bay Kidd hakkında sorduğu sorular esnasında şu şekilde açıklar: "Bizim dilimiz bağlıdır. Biz kendimizi kendimize saklıyoruz. Başkalarının işlerine

burnumuzu sokmayız. Demek istediğim, neden başkalarına karışalım ki. Bizim odamız var. Başka kimseyi rahatsız etmiyoruz. Olması gereken de bu” (Pinter,1991: 99).

Torusun (yapımının ilk halinde tüp şeklindedir) “düzleminin hiçbir köşesi yoktur ve kapalıdır; dolayısıyla, içi dışardan hiç görünmez” (Nasio, 2004: 99). Bu özellik oyunda, Rose’un kendini evin içinde dışarıdan görünmez olduğu hayaline hapseder. Çünkü apartman yöneticisi, kiralık daire bakan genç çift ve Riley odanın içine girerek bu görünmezliği yok eder. Bu nedendir ki, Rose ve Bert için, dışarıdan gelen davetsiz misafirler evde tekinsiz bir atmosfer oluşturur. İç ve dışın özneler arasığında kesişen bir düzlemi yoktur torus şeklinde. Karakterler arası özneler arasığık düzlemsel değildir. Mesela Bert’in hiç ifade etmediğı Riley’e karşı duyduğu kin ve nefreti sadece ona saldırmasında görebiliriz. Eğer ki yöneticiyi kural koyanın bir uzantısı olarak düşünürsek Lacan’ın büyük Öteki kavramıyla eşleşir ve yine iç/dış ikilisinde Lacan’ın şu sözünü sorunsallaşır: “büyük Öteki bana yabancıdır ama aynı zamanda beni yapılandırandır” (Lacan, 1986: 71). Yönetici Bay Kid’in geçmişiyile ilgili tutarsız konuşması onun bunak bir insan olabileceğı ve sembolik düzendeki eksikliğın bir göstergesidir. İç dış değildir, iptal edilmiştir ve üçüncü olarak da, iç dış bağlamında, torusun taşıdığı ilk anlam alt üst olmuştur (Nasio, 2004: 101).

Öte yandan, oyunun sonunda, oda empririk gerçeklikte karakterlerin güvende hissetmeleri için hiçbir etkisi olmayan, hatta içerisinin dışarıdan daha tehlikeli olduğu söylenebilecek hale dönüşür. Rose’un övdüğü oda bütün işlevselliğini yitirmiştir. Bunun nedeni de dış uzama açılan kapının “önemli bir dramatik araç” (Yüksel, 2011: 120) olarak dış ve iç uzamı birleştirmesidir. Rose dışında tüm karakterler, bu aracı dışarı çıkmak veya eve girmek için kullanır. Rose ise sallanan sandalyesinde oturup, yiyecek hazırlayarak, aynı konuşmalar ve sahne donatıları çevresinde benzer hareketleri tekrar ederek, hissettiğı yokluğu genişletir.

Torus topolojik açıdan iç/dış zıtlığını, oyunda, Rose ve diğer kahramanların diyaloglarını şüpheli hale sokar. Rose’un yukardaki konuşması Bay Sands’e bir karşılık değil odasında oluşturduğu çevresel dış uzam ve onun merkezinde “dışsaldan içsele” ve “içselden dışsala” bir enerji oluşturur.



(Figür 1 “Torus”) 7 Blum & Secor “Environment and Planning”

Bu enerji, torus dış uzamından başka bir şey değildir (Evans, 2006: 91). Diğer bir deyişle, torusun merkezindeki boşluğın metaforik bir uzantısı olan “yoksunlaşmanın” (Yüksel, 2011: 124) farkında olan Rose, aslında odanın sınırlarını dış uzama taşır ve dışardan gelen davetsiz misafirlerle içerisinin, dışarının ölümcül donduruculuğuna karşıt oluşturduğunu

söyler. Fakat bu iç/dış ayrımı oyunun sonunda evin bodrumunda kalan Riley'nin Rose'un odasında Bert tarafından öldürülmesiyle, odanın hiç de Rose'un ileri sürdüğü gibi rahat ve korunaklı olmadığını ortaya koyar. Aslında Rose kendini ne içeride ne de dışarıda yapılandırabilmektedir. Odanın merkezinde durarak yaptığı konuşmalar tehditlerle anlamsızlaşır ve varlığını tehlikeye sokar. Rose'un ve diğer karakterlerin yaptığı konuşmaların arka planında, Pinter'in vurguladığı gibi, karakterlerin bir bütünlük sağlayabilmekten yoksun olmalarının metaforik uzantısı tüm gizlerinin açığa vurulduğu (Pinter, 1991: xiii) iç ve dış tehditler vardır oyunda. Torusun kenarsız oluşu ve ortadaki boşluğu zamana ait uzamsal yapının oyunda dışarıdan gelen davetsiz misafirlerle özel hayat sınırlarının kaybolarak ortadaki torus boşluğunun genişlemesine neden olur. Kapalı bir yüzeyi olan torusun dış alanında olan bir varlığın ilerlemesine engel olacak hiçbir köşe yoktur fakat dairesel hareketlerle yuvarlağın çevresinde dolaşma aynı hareketlerin tekrar edilmesini sağlar.

Rose'un kendi "sesmerkezciliğini" (Bressler, 2017: 182) oluşturmak için Bert'e ve kendisine çay demleyip, sürekli odanın içinde "böyle bir yerde şansın var, sana ben bakıyorum Bert?" (Pinter, 1991: 89) repliğinde kendi varlığını odada öncül göstermesi buna bir örnek olarak gösterilebilir. Torusun deliğinin ve Lacan'ın hayali, simgesel ve gerçek düzenin kesiştiği ortak noktanın tam ortasında bulunan *objet petit a*'nın işlevi, yoksunluğu maskeleyektir. Bu anlamda *objet petit a* "otoritedeki boşluğu belli bir nesne yoluyla değil ama kendi yoksunluğu olarak temsil eder" (Homer, 2005: 87-88). Oyunda öznelerin parçalanmış benlikleri onları kimlik arayışına sürükler. Dolayısıyla oyun karakterleri; anavatanları, onları dünyaya getiren veya onlara bakan kişi (mOther) ile aralarındaki boşluğu kapamaya ve onlarla kurulabilecek bağın hayaliyle yaşarlar. Bu da oyunda özneler arası ve özneler içindeliğinin nasıl şekillendiğini gösterir. Özneler arası ilişkide, otoritenin etkisi söz konusudur; oysa Rose, odasının güvenliğini korumak için Bay Kidd'e, Bert'e ve Sands çiftine kendi sorularını yöneltir. Onlardan etkilense de kendi benmerkezciliğini öne çıkarmaya çalışır.

Pinter, bu karmaşanın kalıplaşmış terimi olan: "iletişimdeki başarısızlıkla", oyunlarının değerlendirilmesine karşı çıkar. Pinter "dili bağlılıkla ve söylenmeyenlerle", "çok iyi bir iletişim içinde olduğumuzu" savunur ve "umutsuzca savunma girişimleriyle, kendimizi kendimize saklamak için; ardı arkası kesilmez bir kaçınma mekanizması meydana geldiğini" öne çıkarır. "İletişim oldukça korku vericidir. Birinin hayatına girmek çok korkutucudur. İçimizdeki yoksunluğu ötekilere açmak oldukça korku verici bir olasılıktır." (Pinter, 1991: xiii)

Burada Pinter'in da vurguladığı gibi dili bağlılık ve Lacan'ın açıkladığı "yapı" terimi hem özneler arası hem özneler içi, kişiler arası ilişkilerin iç temsilini elinde bulundurur. "Yapı, özneyi belirleyen varsayılan 'öz' değil onun başka özneler ve gösterenlerle olan pozisyonudur" (Evans, 2006: 195). Özne için iç ve dış kavramını keskin sınırlarla ayıramayız örneğin, Bert'in hareketleri, dilinin bağlılığı ve şiddeti oyunda sadece kendi içinde barındırdığı nedenlerden kaynaklanmaz.

Lacan öznenin merkezini dışarda olduğunu özneler içindelik ve özneler arası terimleriyle şöyle açıklar: "öznenin merkezi; küçük öteki (imgesel öteki), ego ve büyük Öteki etkisiyle dışarıda bulunur" (Evans, 2006: 174). Diğer yandan,

Torus'un dıştan iç tarafına yaklaşan yönde, bir yanından diğerine, iç kenarında bir engel vardır. Ama torusun deliğinin üstündeki yolu takip edecek olursak herhangi bir engel yoktur. Diğer bir deyişle, kişi, başka yerdeki pozisyonla değil her zaman ufukta ve gecikmiş olan kendisiyle alakadar pozisyonla ilgili olursa, figürdeki gibi engelle karşılaşmaz. Badiou'ya göre, hakikate ulaşmak torusun bir taraftan diğerine geçişten daha az süren bir yolculuktur ve daha çok torusun üstünde olanların bir sonucudur; torusun üstünde bulunan bir özneye hazırlık yapılarak, oluşan bir olaydır [...] hor görme ise suça arkadaşlık eden etkidir" (O'sullivan, 2010: 13).

Tıpkı dışardan gelen Bert ve hiç dışarı çıkmayan Rose'un, bodrumdan gelen Riley'i hor görmesi ve oyunun sonunda Bert'in onu öldürmesi gibi gururlarına yenilen Hudd çifti de hakikate [*hubris*] yüzünden kördürler.

3. Metinlerarası çağrışımlarda hakikatin ele alınışı

Metinlerarası geçişte ise Sophocles'in Kral Oedipus'unun ve *Oda*'nın benzerliği dikkat çekicidir. Her iki oyun metni de karakterlerin kimlikleri ile ilgili hakikati arayışları üzerine kurulmuştur. Örneğin, Rose ve Bert'in odasını ziyarete gelen onların "genç versiyonu çift" Tod Sands ve Clarissa Sands (Innes, 1992: 295) ve evin yöneticisi Bay Kidd'in, Rose ile konuşmalarında değindikleri aile ya da ebeveyn teması, Sophocles'in oyunu Kral Oedipus ve efsanesiyle benzerlik taşır. Bilinçdışı oluşturulan bu anlatı Clarissa ve Tod'un birbirleriyle konuşmalarında yankılanır. Örneğin, Rose, Bayan Sands'in adının Clarissa olduğunu duyduğunda: "Clarissa? Ne güzel bir isim." der. Bayan Sands ise cevap olarak "Evet, hoş değil mi? Babam ve annem verdi bu ismi bana" der. Genç çift devamlı tartışırken yine aile ile ilgili şu konuşma geçer aralarında:

BAYAN SANDS. Amcana benziyorsun!

BAY SANDS. Sen kime benziyorsun?

BAYAN SANDS. (yerinden doğrulur). Seni dünyaya ben getirmedim.

BAY SANDS. Ne yapmadın?

BAYAN SANDS. Dedim ki, seni dünyaya ben getirmedim.

BAY SANDS. Peki o zaman kim getirdi? Bunu bilmek istiyorum. Kim getirdi? Kim beni dünyaya getirdi? (Pinter, 1991: 100)

Clarissa ve Tod'un ilişkilerindeki "çözumsuz kalmış çelişkileri", "gizli güdülenimleri, bastırılmış arzu ve istekleri" (Bressler, 2017: 212) içerir. Aile içi ve dışında gelişen kimlik arayışı gibi olaylar, odanın içi ve dışına metinler arası geçişte, psikanaliz kuramındaki önemli kavramlardan biri olan Oedipus kompleksinin, bir edebi eserden yani Sophocles'in *Kral Oedipus*'undan esinlenilmiş olması *Oda* oyununda analojik anımsamalara yol açar. "Hakikat tanrısı Apollo'nun kehanetiyle, Kral Oedipus'un maruz kaldığı babasını öldürüp annesiyle evlenmesi" (Hamilton, 1998: 256) Tod'un "kim beni dünyaya getirdi" (Pinter, 1991: 100) sahne söylemiyle yaşadığı çelişkiyle çağrışım yaptırıp; oyundaki özneler arası olgu ve metinlerarasılık ilişkisini ortaya koyar. Dolayısıyla mitolojik çerçevede ele alındığında hakikati arayışın, Oedipus'un Apollo'nun kehanetini bertaraf etmek için yer değiştirmesiyle gerçekleş-

şememesi gibi; oyunda Clarissa ve Tod'un Rose'un odasına taşınmak istemesi, onların gizli güdülenimlerini, bastırılmış arzu ve isteklerini öncüler. Sophocles'in oyunu Kral Oedipus'da görme ve körlük temalarının kaynağında insanın hakikati görememe kusuru vardır (Berggren, 1995: 182). Oedipus, görünken hakikatin açığa çıkması için gözleri kapalıymışçasına hareket eder. Sadece "fiziksel olarak kör olduğunda hakikati görür" (1995: 182) ve kendisinin "Laius'un katili olduğunu anlar ve aslında o ana kadar kendi kimliğini aradığının farkına varır" (183). Todd'un konuşmasında "kim beni dünyaya getirdi" sahne söyleminin yanı sıra, kör olan Riley'nin Rose'a olan mesajı onun gerçek kimliği ile ilgilidir. Diğer bir deyişle, hakikat Rose'u saklandığı odasında bulmuştur. Oedipus'un aksine Rose beklemediği anda hakikatle karşılaşır. Riley'in Rose'un babasından mesajı olan "eve gel, Sal" (Pinter, 1991: 108) repliği onun asıl ismini ve babasını ve hatta etnik kökenini ve Babanın-Adını ona hatırlatır. Bu sahne söylemi aynı zamanda Rose'un hayat tarzını ve ismini değiştirdiğinin kanıtıdır çünkü Rose'a pek de tekin olmayan şeyler çağırıştırır ve Riley'e, kendine Sal olarak hitap etmemesini ve ona dokunmamasını irkilerek söyler (108). Riley'nin gözlerine ve başına dokunduğu sırada Bert içeri girer. Hemen perdeleri kapaması Riley'e karşı göstereceği şiddetin bir göstergesidir. "Mitolojik açıdan Kral Oedipus, aşkın gösterilendir çünkü Lewis'in da üzerinde durduğu gibi mit, hayatın farklılık içermeyen rüyası olan tam varlığın imgelemidir." (Lewis, 2008: 100) Rose babasından gelen mesaj ile irkilir çünkü kendisi 60 yaşındadır ve geçmişi korkarak bir tehdit olarak hatırlar. Riley'nin ölümüyle Rose'un kör olması, sınıfsal fark ve ırk ayrımının yarattığı yabancılaşmayı öne çıkarır. Riley'nin gelişileyle ortaya çıkan kimlik krizi, Todd'un, Kidd'in ve Rose'un köklerinin zamanla bulanıklaştığını gösterir ve bu durum toplumsal bir sorun olarak sergilenir.

Rose, evden ayrılıp ismini değiştirerek, geçmişini siler, ya da, simgesel metaforik düzlemde babanın ölümünü deneyimler ve bu da onun hayatındaki Barthes'in deşindiğı eksikliği öne çıkarır: "Eğer bir Baba yoksa, neden hikaye anlatılsın ki? Her anlatı Oedipus'a dönük bir anlatı değil midir? Hikaye anlatımı bir kişinin köklerini aramaya yöneliktir. Nefret ve şefkat diyalektiğine girip yasayla birinin çıkmazlarını konuşması hikaye anlatımının yoludur. Bugün, Oedipus ve anlatıyı bir ve aynı yolla, aynı zamanda bertaraf ediyoruz: artık sevmiyoruz, korkmuyoruz, anlatmıyoruz. Kurgu olarak Oedipus en azından bir şeyler için iyiydi: iyi romanlar yazmak için, iyi hikayeler anlatmak için" (Barthes, 1975: 47).

Oyundaki metinlerarası geçişler ve çağrışımlar, konuşanın yazar olmadığını; "çokanlamlı çoğulluğu" olan dilin öne çıktığını gösterir çünkü metnin dokusu, Roland Barthes'in öne sürdüğü gibi "kültürün çoklu merkezlerini içinde barındırmaktadır" (İşçi, 2001: 116). Yeni evli çiftin kimlik üzerinden bu şekilde tartışması da "dilinin sabit temellerinin" yıkıldığının, "belirsizlik" (116) içinde olduğunun göstergesidir.

Oyundaki hakikatin en beklenmedik anda ortaya çıkmasını, Lacan'ın anti-felsefe nosyonu olan, hakikat ve bilgiyi reddetmeme ama birbiriyle ve gerçekle olan ilişkilerini tekrar gözden geçirme ile ortaya koyabiliriz (Badiou, 2018: xxxvii). Lacan'a göre hakikat sevilemez, tıpkı Rose, Riley, Bert, Bay Kidd ve Sands çiftinin hakikate şüpheli yaklaşımları gibi. Hiç biri de birbirlerine verdikleri bilgileri reddetmezler ama hakikatle olan ilişkilerine "öyle mi", "evet" (Pinter, 1991: 109) sahne söylemleriyle, kendi bilgilerini öncül göstererek yak-

laşırlar. Badiou'nun öne sürdüğü gibi aslında hepsi de “bütünle ilgili zayıf ya da aciz olanın sevilmesidir. Hakikat sevgisi her zaman eksik söylenir. Karakterlerdeki bu zayıflık, nesnenin sevgisini yapılandırır” (Badiou, 2018: 135). Badiou'nun da üzerinde durduğu gibi, hakikate ulaşmak torusun yörüngesindeki karakterler için neden sonuç ilişkisidir. Hakikat Rose için, onun yoksunluğunu tetikleyen “geçmişte yaşadığı” (Owens, 2010: 59) travmaya ilgilidir. Riley'nin “Eve gel, Sal” cümlesiyle Rose'un irkilmesi bu durumu öne çıkarır. Bert'in eve döndüğünde karşılaştığı hakikat, Rose'un onu kör bir siyahi ile aldatması olarak da yorumlanabilir. Ya da Riley ve Rose daha önce bodrumda beraber mi oturuyorlardı? Tüm bu soruları Pinter Nobel konuşmasında şöyle açıklar: “Tiyatroda hakikat daima anlaşılması zor olmaktadır. Onu hiçbir zaman tam olarak bulamazsınız ama onu aramak zorlayıcıdır.” (Pinter, 2006: 22) Nietzsche ise hakikatin bilgi ile ilişkisini gururla açıklar: “bilme ve duyularla ilişkili olan, gurur; var olmanın değeriyle ilgili onları kandırarak, insanın gözleri ve duyularını, kör eden bir sis gibi perdeler” (1873: 2). Nietzsche'nin yaklaşımından ortaya çıkabilecek çıkarım, Rose ve Bert'in, Riley'i aşağılamalarının, gururlarından kaynaklanarak, kendilerini kör ettiği'dir. Rose gururundan dolayı (hubris) metaforik anlamda hakikate kördür. Hakikate tüm karakterlerin mevcut hegemonya tarafından madun hale getirildiğidir.

Tod Sands ile eşi arasında geçen tartışmada, Kral Oedipus gibi, onu dünyaya getiren kişinin kim olduğunu sorgulamaktadır. Oyunun içinde öne çıkan metinlerarasılık aslında karakterlerin hep duydukları ve onların özneler içindeliğini oluşturan içsel dünyalarının bir efsaneyle keşşmesini ve yoksunluğunu çektikleri bütünlük duygusunu ortaya koyar. Karakterlerin özneler arasılığının düzlemsel olamamasını sağlayan bu yoksunluk, Bay Kidd'in kardeşinin etnik kimliğinden emin olmamasını hatta kendi kimliğinden emin olmadığını gösterir. Bay Kidd kız kardeşi ile ilgili Rose'a şu bilgileri verir: “[Kız kardeşim] maharetli bir kadındı. Evet [...] Sanırım anneme çekmiş. Evet, sanırım yaşlı anneme çekmiş hatırladığım kadarıyla. Sanırım annem Yahudi idi. Evet, onun Yahudi olduğunu öğrenirsem şaşırımam” (Pinter, 1991: 93).

Odada bulunan hiçbir karakter ailesinin geçmişini bilmemektedir. Her karakterin odanın içinde bulunma arzusu, ailevi yoksunluğun ket vurduğu bütünlük duygusunun yerini doldurmasa da, ona karşılık gelir. Topolojik açıdan incelendiğinde odanın içinde bulunmaya neden olan arzu, torusun ortadaki deliğini, karakterlerin odaya girip çıkıp, o odada olma isteklerini belirtmelerile daha da büyütür. Yoksunlukları tekrar eden hareketlerle torusun boşluğu gibi genişler. Bay Kidd, Rose'un odası için şunları söyler:

BAY KIDD. Bu benim odamdı.

ROSE. Bu mu? Ne zaman?

BAY KIDD. Burada yaşadığım zaman.

ROSE. Bilmiyordum. (Pinter, 1991: 91)

İç uzamda çeşitli “tekrarlama öğeleriyle” (Yüksel, 2011: 123) Bay Kidd, Rose, Bert ve Sands çifti için, oda, yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bay Kidd evdeki katların bazılarına sahiptir ve ev doludur. Geçimini bu şekilde sağlaması, Bert hariç tüm karakterlerin Bay Kidd'i evin sorumlusu olarak aranmasına neden olur. Rose'un odasında bir zamanlar Bay Kidd'in de yaşamış olması odayı ortak bir iç uzama dönüştürür.

Riley evin yöneticisi ve bazı katların sahibi Bay Kidd'i, Rose'a göndererek onunla görüşmek istediğini iletmesini ister. İlk seferinde Bay Kidd, Bert'in odada olması nedeniyle mesajı iletemeyince; Riley bu sefer kalacak yer arayan Clarissa ve Tod Sands'i Rose'un odasına yönlendirir. Bay Kidd ilk olarak odaya geldiğinde sürekli olarak Bay Hudd'ı muhatap alır: “[b]oruları kontrol ediyorum” (Pinter, 1991: 89) ve de dışarı çıkıp çıkmayacağını öğrenmek için “[b]jugün dışarı çıkacak mısınız Bay Hudd? Ben çıktım.” (89) tarzında anlamsız görünse de esas amacı Bert'in dışarı çıkıp çıkmayacağını kontrol eden cümleler kurar çünkü Rose ile yalnız kalıp Rose'a bodrumda kalan Riley'nin onu görmek istediğini söylemek ister. Aslında evin bazı katlarının sahibi ve yöneticisi Bay Kidd, Bert'in dışarı çıkmasını dört gözle beklemektedir çünkü bodrumda kalan Riley onu korkutmaktadır.

Bert dışarı çıktığında Riley önce kalacak yer arayan Clarissa Sands ve Tod Sands genç çiftini Rose ve Bert'in kaldığı 7 numaralı odaya yönlendirir. Onlara odanın boş olduğunu söyleyenin bodrumdaki adam olduğunu, Clarissa Rose'a şöyle açıklar: “Ve bu ses [...] boş bir odanın olduğunu söyledi. Çok nazik olduğunu düşündüm ama onu hiç görmedik neden hiç ışık yakmazlar bilmiyorum” (Pinter, 1991: 101). Rose'un devamlı odasını bodrumla karşılaştırması ve gelenlere oranın havasının rutubetli olduğunu söylemesi bir zamanlar orada kaldığı izlenimini Bay Sands'de yaratır:

BAY SANDS: Neden? Hiç orada bulunmadınız mı Bayan Hudd?

ROSE: Ah evet, bir keresinde, uzun zaman önce.

BAY SANDS: Neye benzediğini biliyorsunuz o zaman değil mi?

ROSE: Uzun zaman önceydi. (99)

Karakterlerin birbirlerini sorgulaması aslında kendilerinin geçmişi ile ilgili bazı olaylardan kaçındıklarını ortaya koyar. Hakikate ulaşmak Pinter'in oyunları için sorunlu bir durumdur tıpkı Kral Oedipus'un körlüğünden sonra deneyimledikleri gibi. Hakikatte karakterlerin inandıkları öğeler bulunur. Bunlar oyundaki karakterlerin imgesel ve simgesel düzenlerindeki doğru ya da yanlış olabilecek öğelerdir. Diğer bir deyişle, hakikat gören göze kendini göstermez. Plutarchus'un “akıl görür ve akıl iştir; başka her şey sağır ve kördür.” (Epikhar-mos, 2018: 42) deyişi ise rasyonalist, bilgiye dayalı yorumda Rose'un son repliğinin yaşadığı travmayla hakikatten giderek uzaklaştığı olarak da yorumlanabilir. Efsaneye dayalı düşünce ve rasyonalist yaklaşım bu anlamda farklı hakikat yapılandırmalarıyla dikkat çeker.

4. Sahne donatıları, iç/dış uzam ve Bert'in dilinin bağlılığı

Oyunun gösterge dizgelerinden olan sallanan sandalye, gaz ocağı “somut mekanik öğelerdir” (Yüksel, 2011: 123) ve Rose'un “sallanan sandalyeye gidip oturması” (Pinter, 1991: 87) gibi tekrarlanan mekanikleşmiş hareketlerin parçaları olan sahne donatılarıdır. Buna karşın iç uzamın bir parçası olmaları Rose'un oyunun başında oluşturmaya çalıştığı korunaklı iç uzamın logos merkezci söyleminden kaynaklanır. Bu insanın düşüncesini merkeze alan Kartezyen düşünce, “doğanın fethedilmesi düşüncesini modernitenin majör ve kurucu bir paradigması şeklinde ifade eden, Descartes'tır. Artık teori evreni sınırları içinde kalmayan rasyo, evrenin fethine çıkar” (Russ, 2012: 10) fakat Pinter'in oyununda Rose kendini odanın sınırları içinde

tanımlar sadece. Modernitenin mobilite ile bir araya getirdiği, değişik ırk ve cinsiyetten karakterlerin kimliklerindeki keskin tanımların ortadan kalktığı, oyunda gözlemlenir. Kartezyen düşüncenin oyunda düzenleyici mekanizma olarak var olamaması, ortamın nihilist yapısını öne çıkararak insanın da o mekanizmanın merkezinde artık olamayacağını kanıtlar, diğer bir deyişle Bert'in anti-hümanist davranışı, "hayvani varoluşunun göstergesidir ve hakikatin olmadığı yanlış yanlısamalarda" (Cevizci, 2020: 947) Bert'in bu özelliği ortaya çıkar.

Rose'un oyunun sonunda, Riley ile yaklaşması aslında geçmişi ile barışmasından ibarettir. Sallanan sandalyeye oturma, çay koyma ya da demleme gibi "mutfak musluğu tiyatrosunun" belli başlı hareketleri, Rose'un doldurmaya çalıştığı torusun boşluğunun ya da arzuladığı içsel düzenin, özneler arasılığının uzantısıdır. Sahne donatılarının iç/dış şüpheli ayrımında Riley'nin oturduğu koltuk ve başını Bert'in tekmeleriyle vurduğu gaz ocağının işlevselliği dışardaki havanın öldürücü soğuğuyla eş değerdedir. O zaman iç ve dış uzamın şüpheli ayrımı sadece sözde kalarak, Rose'un arzuladığı korunaklı ortamın yokluğuyla orantılıdır.

Torusun deliği ise, Rose ve Riley için, korunaklı alanın yoksunluğunun metaforik bir uzantısıdır. Rose ve Riley'in oyunun sonunda yaklaşması; Rose'un da Riley ile aynı etnik kökenden olabileceğini gösterir. Rose'un, kendini ve Bert'i, sıcak tutacak yemek ve çay hazırladığı gaz ocağı, birdenbire Riley'nin ölümünün nedeni olur. Rose'un tekinsiz bulunduğu dışarısının öldürücü soğuğunu Rose hissetmese de tehlikeli görür ama bu yanılısma, Riley'nin ölümü ile son bulur.

5. Toplumsal sorunların iç ve dış uzama yansımaları

Pinter'in oyununda modernite kavramı etrafında şekillenen, duraksamalarla kesilen Rose'un diyalogları, Lefebvre'nin tanımladığı iç dış ayrımını ortaya koyan hücre zarlarına benzer. Rose'un diyalog ve monologları ve odanın duvarları, iç dışı sorunsallaştırarak korunaklı ortamın tekensiz olmasına neden olur. Oyundaki, iç ve dış kavramlarındaki bu örneklemsel kayma Lefebvre'nin modernite ile ilgili şu söylemiyle de benzeşir: Modernite, işaret ve sembolleri, yüzey etkilerine indirger (Lefebvre, 1991: 146). Dış duvarların bile artık materyal yapısı yoktur: iç ve dış arasındaki ayrımın sadece somutlaşmasını sağlayan hücre zarları haline gelmişlerdir (Lefebvre, 1991: 147).

Bu hücre zarlarını aşarak hem odanın içine, hem de Rose'un özel hayatına karışan davetsiz misafirlerin Rose ile olan diyalogları saçmadır ve her karakterin kendi yoksunluklarını örtmeye yöneliktir. Rose sürekli davetsiz misafirleri, ev sahibi Bay Kidd ve kendilerine oda arayan Clarissa Sands ve Bay Sands çifti tarafından rahatsız edilir. Sürekli kendini odada rahat ve sıcak bir ortamda hissettiğini söyleyen Rose'a, eşi Bert dışarı çıkıp geri gelene kadar söylediklerine karşılık vermez. Oyunda Rose'un Bert'e hitaben yaptığı konuşma duraksama ile kesilir. Söz diziminin kesilmesinin nedenini Rose'un sorgulamaması, oyundaki aralıkların oluşturduğu parçalanmış diyalogları absürdleştirir. Bert'in hem Rose'a, hem de Bay Kidd'e karşılık vermemesi aslında Bert'in dilinin bağlılığıyla odadaki gerginliği dengede tutması olarak gösterilebilir. Bert'in etrafında olup bitene bu kayıtsızlığı hem "edebiyatın ideolojideki boşlukları açıklaması" (Bertens, 2001: 71) hem de Gramsci'nin madun kavramının

Bert’le örtüşmesini sağlar. Ta ki Bert dışarı çıkıncaya kadar. Gramsci’nin hegemonya kavramının açılımı aslında, Oda oyunundaki burjuva epistemolojisinin İngiliz alt sınıfına bakışımı gösterir. Bert’in dilinin bağıllığı da İngiliz alt sınıfının içinde bulunduğu ideolojik yapının boşluklarını ortaya koyar.

Antonio Gramsci’nin vurguladığı üzere “toplumda üstyapı ekonomik alt yapıyı yansıtır” (Bressler, 2017: 282) ve bu düşünce oyunda karakterler arası ilişkilerde öne çıkar. “Burjuvazi ekonomik altyapıyı fiili olarak kontrol edip üstyapıyı yani müzik, edebiyat, sanatı yerleşik hale getirir böylece işçi sınıfının da övgüsünü kazanır” (283). Egemen sınıf bireysel bilinci şekillendirir. Halkın ideolojisinin böyle biçimlenmesi kendi çıkar ve arzularını unutup terk ettiği, değer ve fikirlerin sahiplendiği bir tür aldatmacadır. Edebiyat salt üstyapının yansıması ise neden incelenin sorusunun cevabını Pinter, Oda oyununda, Riley’nin etnik kimliği yüzünden Bert tarafından “pis herif” (Pinter, 1991: 110) olarak özneye seslenme yani üstyapının Riley için oluşturduğu diskurla açıklanabilir. Bert’in ağzından nefretle dökülen etnik kimlik stereotipi, Bert’in Riley’i öldürmesine de neden olur. O ana kadar baskıladığı ama dış etkenlerce yapılandırılmış dürtü geri dönerek Bert’in vahşice hareket etmesini sağlar. Riley, “kültürün ideolojisinin kontrolü; elinde olmayan” (Bressler, 2017: 328) sınıftandır ve bunun bedelini hayatıyla öder. Bert ise hem psikolojik hem de sosyal olarak hiyerarşik yapıyı hazırlayan baskın diskurun etkisi altında hareket eder. Duyguların doğası ve özü kapsamında, Spinoza, özgür olduğunu düşündüğümüz, bir şeye karşı duyulan “aşk veya nefretin”, diğer durumların benzerliğinin gerekliliği ile hareket eden bir şeye hissedilenden, (2017: 137) daha fazla olduğunu vurgular. Demek oluyor ki, Bert’in şiddet içeren nefretinin altında yatan durum bir gereksinimden kaynaklanmamaktadır. Bert, Riley’nin serbestçe Bert’in eşi Rose’la konuşması ve odasına girmesinin ona “acı” (138) vermesi; onda uyanan nefret duygusunu kat be kat arttırır. Riley’nin serbest hareketinden kaynaklanan bu durum, eğer ki bir gereksinimden ortaya çıksaydı, başkaları da bu histen “sorumlu olacağı için” (138) Bert’in baskıladığı şiddetin kaynağı olmayabilirdi.

Diğer yandan, Lacan’ın da üzerinde durduğu gibi “insanlığın ıstırapı torus biçimindeki halkayı andırır. Bu şekilde insan daireler çevresinde hareket eder ve de insanın yapısı torus biçimindedir hatta Lacan’a göre dünya da torus şeklindedir” (Hewitson, 2015: 138). Bu da dünya dışından gelen etmenlerin de dünyayı etkilediğini, dışarısının soğuşundan kaçan insanın barındığı yuvasında dahi ıstırap içinde olduğunu açıklayabilir.

Rose’un dışarısı için beslediği korku aslında tam da odanın içindedir ve kendisi de artık Riley gibi kör olmuştur çünkü hakikatin ışığı onun yetisini yetersiz kılmıştır. “Bert’in burjuvazinin, bu usule ait uzantısı olarak Riley’i aşağılaması”, Taylor-Batty tarafından şöyle değerlendirilir: Riley ismi İrlanda kökenlidir [...] Siyahi ve İrlandalı olma durumu 1957’li yıllarda, kimliğin parçalanmışlığını ortaya koyar. Bu iki etnik kimliğe, belli çevrelere 1948’deki İngiliz Ulusları Yasasıyla dalgalanan göçlerden ötürü şüphyle bakılıp, düşmanlık beslenmiştir” (Taylor-Batty, 2014: 20). Sözün kısası, küçük evrenin bir uzantısı olan Rose’un odası ve onun şüpheleri, İngiltere’deki toplumsal sorunların burjuva bakışı ve hegemonyasıyla yansımasıdır.

Oyunda iç uzamın karşılaştırılması sadece dışla değildir. Rose bodrumun rutubetli olduğunu söyler ama Bay Kidd üst kattan şikayetçidir. İç uzamın rahatsızlık verici unsurları karakterler arasında farklılık göstermektedir:

ROSE. Aşağı kat biraz rutubetli olmalı.

BAY KIDD. Yukarısı kadar değil.

ROSE. Ya aşağı kat?

BAY KIDD. Hı (Pinter, 1991: 92)

Aşağı/yukarı, odanın içi/dışı gibi hiyerarşik düzende yer uzamsal alan ve onu dolduran karakterler ve sahne donatıları, Rose'un odasının “kalıplaşmış, diyalektik olmayan, hareket-siz” (Wegner, 2002: 179) bir nesneden ibaret olmadığına göstergeleridir. Kapitalist moder-nitenin karakterleri nasıl etkilediklerine örnek olarak, Bert'in odaya döndükten sonra Rose'a kamyoneti ile nasıl dolaştığını, “yola olan hakimiyetini” ve kamyonetinin işlevini “cinsel-likle” (Taylor-Batty, 2014: 110) ilişkilendirerek açıklar: “O 9 [kamyonet] iyiydi. Benimle geldi” (Pinter, 1991: 110). Bert'in daha sonra Riley'i vahşice katletmesi, o ana kadar tepki vermeyerek bastırıldığı fallus merkezci yapının barındırdığı maskülen gücün; geçmişte yaşa-dığı ruhsal ezikliğin baskılanmış halinin geri dönüşüdür ve bilinç dışının ırksal ön yargıları öncüleyen yapılandırmasının dışa vurulmasıdır. Bu saldırı Bert'te kendini gösteren toplumsal gerçeklikteki rasyonaliteye dayalı cogito kavramının yok olduğunu gösterir.

Sonuç

Harold Pinter'in *Oda* oyununun hiyerarşik iç/dış ayrımının incelenmesinde karakterlerin özneler arası ilişkilerinde otoriteye yani yasalara bağlı kalarak hareket etmemeleri travmatik sonuçlar doğurur. Fakat kendileri zaten hegemonyanın oluşturduğu madun kavramının par-çası oldukları hakikatinin farkına varmazlar ya da kör olduklarında varırlar tıpkı Oedipus'un kör olduğu esnada hakikati görmesi gibi. Bert'in ve Rose'un Riley için kullandığı aşağılayıcı sözlerle, bilinçdışının da dil gibi yapılandığı, Bert'in son vahşiliğinde ortaya çıkar. Torus'un ortasındaki boşluk, karakterlerin buldukları uzama anlam katmaktan yoksun olduklarını belirtir. Dışardan gelen rahatsız edici ya da ilgi çekici müdahaleler, odanın içinin merkezini oluşturur: gerek efsaneye dayalı Odipal yasanın metnin içinde yer alması, gerekse Bay ve Bayan Sands, Riley ve Bay Kidd'in dışarıdan içeriye taşıdığı, kendi çıplaklıklarını ya da yoksunluklarını örtmek için yaptıkları konuşmalar, odanın merkezinin içeride değil dışarıda olduğunu ortaya koyar.

Rose logos merkezçiliği tercih eder çünkü fonksiyonel bir epistemolojik merkezden yoksundur ve bu durumu gizlemek ister. Oyunun sonunda kör olması ise onun sembolik düzlem-deki yoksunluğun yoksunluğunu yani konuşmasındaki ve var oluşundaki yoksunluğu ortaya çıkarır. Halbuki Pinter'in da dediği gibi Bert'in oyunun başındaki tepkisizliği ve diyaloglara katılmaması, iç ve dış sorunsalında ortaya çıkan gerilimle şiddete dönüşür ve karakterlerin boş konuşmalarının sadece yoksunluklarını örtmek için süregeldiğini gösterir. Rose'un Bert ile kurmaya çalıştığı diyalog, Bert'in hiç ses çıkarmayarak ortaya koyduğu tepkisizliği ve bunların tekrarının torusun yörüngesiyle açıklanabileceği aşıkardır. Aynı zamanda, Rose'un

aniden kör olduğunu söylemesi, oyunda 4. Duvarın yıkılmasını sağlar. Hakikatin kör edici ışığının karakterin üzerindeki etkisi seyirciye ya da okuyucuya geçer. Bu ani söylem, modern toplumda herkesin hala Eflatun'un mağara metaforundaki gibi gölgelere bakarak, yaşadığını anımsatır. Rose'un göremediğini söylemesi seyirci ile arasındaki uzaklığı yıkar. İncelemede uzamsal alanda, torus yörüngesinde karakterlerin odayı sadece kendilerini koruma, egemenlik veya cinsel üstünlük sağlama alanı olarak göremeyecekleri sonucuna varıldı. Aynı zamanda torus yörüngesinde hareket eden karakterlerin oyunda kendilerini odanın ne merkezinde ne de dışında konumlandırabileceği incelendi.

Rose'un kendi merkezini, odasında yaratma isteği ve odanın içinde herkesin bir şansının olabileceğini düşünmesi, hakikatten uzaklaşmasını sağlar çünkü bu düşünce ona dıştan gelen tehdit edici misafirler ya da havanın soğukluğuyla empoze edilir. Hakikat her karakter için farklılık gösterir; o gözle görünecek bir kavram değildir; hayatın akışıyla çeşitlilik ve bütünsellik içinde incelenirse de, Badio'nun da vurguladığı gibi, hiçbir zaman tam olarak söylenemez. Hakikat aynı zamanda hegemonya kavramını da yansıtır. Dolayısıyla oyundaki kimlik karmaşası içsel ve dışsal ortamlarda devam edecektir. Odadan dış uzama uzanan kapıyı artık Rose'un hiç göremeyecek olması aslında dışarıya açılan kapının hakikatte bir anlam taşımadığını ve öyle bir kapının ontolojik açıdan var olmadığını vurgular. Odanın dışına hiç çıkmayan Rose, oyunun sonundaki görsel kaybı nedeniyle içerisinin ayrıcalıklarının artık hiç göremeyecektir. Bu da insanı merkez alan yapının dayandığı hiyerarşinin bozulduğunun bir göstergesidir.

Notlar

- 1 Bu yazıda yer alan İngilizce'den Türkçe'ye tüm çevirileri ben yaptım. Ayrıca tiyatro eserinden yaptığım alıntılar da Türkçe'ye ben tercüme ettim.
- 2 İngilizce'de bu teorik terim "interpellation" olarak geçer.
- 3 Bu alıntı "excentric" kavramıyla örtüşür ve bilinçdışının içsel değil dışsal yapıda olduğunu ortaya koyar. Yapısalcılık ötesi terimi olarak Lacan tarafından topolojik yapılarda kullanılır.
- 4 Burada Descartesci düalizmin ruh ve beden arasındaki mutlak ayrımının sorgulanması bedenin metaforik uzantısı olan ana rahminin korunaklı sıcaklığını anımsatan oda ve ruhun metonomik uzantısı dürtüler *Oda* oyunundaki karakterlerin sürekli tekrar eden sahne söylemleri ve odanın merkezine ve çevresine konumlandırılan sahne donatıları tarafından ortaya konur.
- 5 Derrida'ya göre yazı karşısında konuşmayı üstün tutmak "sesmerkezcilik" olarak adlandırılır.
- 6 yakınındaki nesnelerin kaçıp kurtulmasına izin vermeyecek kadar yüksek çekim kuvvetine sahip, çok yoğun bir kitlenin oluşturduğu uzay bölgesi (TDK Türkçe Sözlük, 2019: 1514)
- 7 Blum, V. & Secor, A. "Environment and Planning" isimli makaleden alıntılanan torus figürü tekrar düzenlenmiştir.
- 8 Lacan bu sözcüğün çevirisinin yapılmaması gerekliliğini vurgular, "object-cause of desire" arzuya neden olan nesne olarak da çevirilebilir ya da nesne küçük a (Homer, S., *Jacques Lacan*, 73).
- 9 Bert konuşmasında kamyoneti için İngilizce zamir "i" yerine kadınlar için kullanılan "she" zamirini kullanır; bu da onun kamyoneti ile yaptığı gezi ve cinsellik arasında bir bağ kurduğunu gösterir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci Yazar %100

Contribution Rates of Authors to the Article: First Author %100

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement of Interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Badiou, A. (2018). *Lacan: Antiphilosophy 3*. trans. Kenneth Rein hart and Susan Spitzer. Columbia.
- Baker, W. (2008). *Harold Pinter*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Barthes, R. (1975). *Pleasure of the text*. (R. Miller. Trans.) Jonathan Cape Thirty Bedford Square.
- Barthes, R., (2009). *Yazının sıfır derecesi: Yeni eleştirel Denemeler* (T. Yücel. Çev.) Yapı Kredi.
- Berggren, P., (1995) *World masterpieces*. Expanded edition. Norton.
- Bertens, H., (2001). *Literary theory: The basics*. Routledge. (e-book).
- Bressler, C., F. (2017). *Yazınsal eleştiri. kuramsal ve pratik bir giriş*. (D. Evcı Çev.) Birleşik.
- Boyles, S., Annie Tonsiengsom, Red Door Films, & Oregon Public Broadcasting (Producers), & Poulshock, D. (Director). *Topology's Twists and Turns*. [Video/DVD] Annenberg Learner. (2008). Retrieved from <https://video.alexanderstreet.com/watch/topology-s-twists-and-turns>. Bush, J. (2019). (Director) Harold Pinter. Prod. Julian Birkett, and British Broadcasting Corporation. BBC Worldwide.
- Cevzici, A., (2020). *Felsefe tarihi Thales'ten Baudrillard'a*. Say.
- Coppa, F., (2009). The sacred joke: Comedy and politics in Pinter's early plays. The Cambridge Companion to Harold Pinter second edition. (P. Raby. Ed.) Homerton College.
- D'Errico, J., (2020). The emergence of the real in modernist and postmodernist art: Torus versus rhizome. Boston College Electronic Thesis or Dissertation. <http://hdl.handle.net/2345/bc-ir:108967>.
- Dürüşken, Ç., (2013). *Antikçağ felsefesi*. Alfa.
- Epikharmos, (2018) *Fragmanlar* (C. Çakmak. Çev.) Alfa.
- Evans, D., (2006). An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis. Routledge.
- Freud, S., (1987). The origin and development of psycho-Analysis: First and second lectures. The American Journal of Psychology, Autumn-Winter. Vol. 100, No. 3/4, Special Centennial Issue, 472-488.
- Gallagher, D., & Columbia broadcasting system (Producers), & Havinga, N. (Director) (1965). Harold Pinter's The Room and A Slight Ache Excerpts. [Video/DVD] Creative Arts Television. Retrieved from <https://video.alexanderstreet.com/watch/harold-pinter-s-the-room-and-a-slight-ache-excerpts>. Gramsci, A., (1994). Cambridge texts in the history of political thought. Antonio Gramsci Pre-Prison Writings. Cambridge UP, 1994.

- Hamilton, E., (1989). *Mythology: Timeless tales of gods and heroes*. Meridian.
- Hevesi, M. A., (2011). Remembering the present: Ersatz Possible Worlds as alternative realities in Harold Pinter's 'Theatre of Absence' *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)* 17 (1), 59-70. Centre for Arts, Humanities and Sciences (CAHS), acting on behalf of the University of Debrecen CAHS.
- Hewitson, O., (January 9, 2015). From the bridges of Königsberg – why topology matters in psychoanalysis. LacanOnline.com.
- Homer, S., (2005). *Jacques Lacan: Routledge Critical Thinkers*. Routledge and Francis Group, e-book.
- Innes, C., (1992). *Modern British drama. 1890-1990*. Cambridge.
- İşçi, G. S., (2001). *Yeni eleştiriden yeni tarihselci eleştiriye Macbeth*. Ege Üniversitesi.
- Krasner, D., (2016). *A history of modern drama*. Volume II 1960-2000. Wiley Blackwell.
- Kolocotroni, & Taxidou, O. (2018). *The Edinburgh dictionary of modernism* (V. Kolocotroni and O. Taxidou. Eds.)
- “Kuantum.” (2018). In *TDK Türkçe sözlük*. Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Lacan, J., (1986). *The seminar of Jacques Lacan Book VII: The ethics of psychoanalysis. 1950-1960*. (J. A. Miller, D. Porter. Trans.) Norton.
- Lefebvre, H., (1991). *The production of space*. (D. Nichol Son. Trans.) Blackwell.
- Lewis, M., (2008). *Derrida & Lacan another writing*. Edinburgh.
- Nasio, J. (2004). *Objet a and the cross-cap*. (D.Pat. Trans.) tigre and François Raffoul. Lacan: Topologically Speaking. Ed. Ellie Ragland and Dargan Milovanovic. Other.
- Nietzsche, F., (1873). On truth and lies in a non-moral sense. www.abika.com.
- O’Sullivan, S., (2010). Lacan’s ethics and Foucault’s “Care of the self”: Two diagrams of the production of subjectivity parrhesia Number 10, 51-73.
- Owens, C. (2010)., *Mirrored stages: Monologues, split subjects, and the truth of the absurd*. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 43 (1), 57-67 Midwest Modern Language Association.
- Pinter, H., (1991). *Plays: One: The room*. Faber and Faber.
- Pinter, H., (1991). *Introduction plays one*. Faber and Faber.
- Pinter, H., (2006). *Art truth & Politics: Excerpts from 2005*
- Nobel Lecture: World Literature Today, May - Jun., 80 (3) Board of Regents of the University of Oklahoma <https://www.jstor.org/stable/40159078>.
- Russ, J., (2012). *Önsöz felsefe tarihi*. Cilt 2. Modern dünyanın yaratılması (İ. Yergüz.Çev.) İletişim, 2012.
- Spinoza, B. D., (2017). *The ethics*. Gece Kitaplığı.
- Taylor-Batty, M., (2014). *The theatre of Harold Pinter*. Methuen Drama EBSCO Publishing: eBook.
- “Torus”. (2011). Blum, V., Secor A., *Environment and planning society and space*, 29, 1030-1047 doi:10.1068/d11910.
- Uchman, J., (2017). *Pinteresque dialogue*. De Gruyter OPEN. Text Matters, 7 (7), 386-401 DOI: 10.1515/textmat-2017-0021.
- Urban, W. & Blum, V., (2015) *Lacan and meaning*. e-book.

Wegner, P. E., (2002) *Spatial criticism: Critical geography, space, place and textuality. introducing criticism at the 21st century.*

Yüksel, A., (2011) *Dram sanatında ezgi ve uyum.* Tiyatro/Kültür Dizisi Mitos Boyut. TEM Yapım.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).