

**MODERNİZMİN ABSÜRT YANSIMALARI: AVRUPA ve
TÜRK TİYATROSUNDA MODERNİTE ELEŞTİRİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FUNDA KAYA

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOSYOLOJİ
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
ARALIK - 2021**

**MODERNİZMİN ABSÜRT YANSIMALARI: AVRUPA ve
TÜRK TİYATROSUNDA MODERNİTE ELEŞTİRİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FUNDA KAYA

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SOSYOLOJİ
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Prof.Dr. Ayşe AZMAN**

**MERSİN
ARALIK - 2021**

ÖZET

Çalışma sanat sosyolojisi dalında bir örnek sunarken modernizmin sorunsallaştığı noktaları, tiyatro edebiyatı üzerinden işlemektedir. Absürt tiyatronun doğduğu koşullar ve Türkiye’de etkili olduğu dönemin koşulları arasındaki siyasal ve toplumsal farklılıklar metinlerde işlenen temalara yansımış olsa da temel eleştiri noktası yeni dünya sistemine karşı geliştirilmiştir. Bu konu bağlamında Gergedanlar, Godot’yu Beklerken, Limon, Newton Bilgisayardan Ne Anlar, Canlı Maymun Lokantası, Lüküs Hayat, Karagöz’ün Filozofluğu ve Güle Güle Godot oyunları seçilerek yapılan kısıtlamayla birlikte, modernleşme sürecinin Avrupa ve Türkiye’de ne şekilde vuku bulduğu ve hangi noktalarda sorunsallaştığını anlamaya dair bir karşılaştırma imkânı doğmuştur. Çalışmanın sosyolojik arka planını modernizmin kurguladığı gerçekliğin iyimserlikten uzak oluşuna ve Türk modernleşme sürecinde izlenen Batılılaşma girişimine dair eleştirel yaklaşımlar oluştururken sanatsal boyutunu seçilen oyunların kurgusu ve absürt akımın kuramsal düzeyde beslendiği düşünce akımları oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı endüstrileşmeyle başlayarak bilişsel imkânlarla üst düzeye erişen kapitalizmin noksanlıklarının toplumsal düzeyde yarattığı krizin, modern insanın iletişimsizlik ve yabancılaşma olguları karşısında takındığı tavrın, Batı’da gelişmiş bir süreç olarak modernlik ve modernleşme kavramlarının Türkiye’de kazandığı anlamın, toplumsal bir ürün olan sanat eserinde nasıl yansıtıldığını analiz etmektir. Amaca yönelik belirlenen kuramsal çerçevede Frankfurt Okulu’nun modernizme yönelik eleştirileri, Baykan Sezer’in ve Hilmi Ziya Ülken’in Türkiye’de Batılılaşma girişimine dair eleştirileri, Şerif Mardin’in Türk Modernleşme sürecinde aydın sorunu üzerine analizleri ve yeni rejim politikalarının toplumsal olanla bütünleş(e)meme problemi bağlamında Mümtaz Turhan’ın kültür değişimleri kuramına yer verilirken modern topluma geçiş sürecinin ve modernizmin anlamı Krishan Kumar’ın görüşleriyle sunulmuştur. Absürt tiyatro metinlerinde yabancılaşma halinin simgeleştiği ifade Batılı oyunlarda ‘anlam’ ve Camus’ un uyumsuz olarak kavramsallaştırdığı absürt/ saçma üzerinden, Türk oyunlarında kültürel yabancılaşma ve yanlış batılılaşma üzerinden okunmuştur. Absürt akım, modern topluma karamsar bir bakış açısıyla yaklaşarak, modern insanın içinde bulunduğu kıvranış haline bireysel ya da toplumsal düzeyde hiçbir kurtuluş yolu yahut çözüm önermemektedir. Onun temel vurgusu zaman zaman nihilizmle de bağdaştırılan *anlamın reddinde* yani *saçmaya övgüde* (vurgu bana ait) varlık bulur.

Anahtar Kelimeler: Modernizm ve Batılılaşma Sorunsalı, Yabancılaşma, Anlam ve Saçma, Absürt Tiyatro.

Danışman: Prof. Dr. Ayşe Azman, Sosyoloji Anabilim Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

While presenting an example in the field of sociology of art, the study deals with the problematic points of modernism through theater literature. Although the political and social differences between the conditions in which the theater of the absurd was born and the conditions of the period in which it was effective in Turkey were reflected in the themes covered in the texts, the main point of criticism was developed against the new world system. In the context of this subject, with the restriction made by choosing Rhinos, Waiting for Godot, Limon, Newton What Do You Know About Computer, Live Monkey Restaurant, Lüküs Hayat, Karagöz's Philosophy and Goodbye Godot, how the modernization process took place in Europe and Turkey and how a comparison opportunity has arisen in order to understand at what points it becomes problematic. The sociological background of the study consists of critical approaches to the fact that the reality constructed by modernism is far from optimism and the Westernization attempt followed in the Turkish modernization process, while its artistic dimension is the fiction of the selected plays and the currents of thought that the absurd movement is fed at the theoretical level. In this context, the aim of the study is to explain the crisis created by the deficiencies of capitalism, which started with industrialization and reached a high level with cognitive opportunities, the attitude of modern people towards the phenomenon of miscommunication and alienation, the meaning of modernity and modernization concepts in Turkey as a developed process in the West, art as a social product. is to analyze how it is reflected in his work. In the theoretical framework determined for the purpose, Frankfurt School's criticisms of modernism, Baykan Sezer's and Hilmi Ziya Ülken's criticisms of the Westernization attempt in Turkey, Şerif Mardin's analyzes on the problem of intellectuals in the Turkish modernization process and the integration of the new regime policies with the social. In the context of the e)breast problem, while Mumtaz Turhan's theory of cultural changes is included, the meaning of the transition to modern society and modernism is presented with Krishan Kumar's views. The expression that the state of alienation symbolizes in the absurd theater texts is read through the meaning of Western plays and the absurd/nonsense conceptualized by Camus as incompatible, and cultural alienation and false westernization in Turkish plays. By approaching modern society with a pessimistic point of view, the absurd movement does not offer any individual or social salvation or solution to the writhing situation of modern man. His main emphasis is on the rejection of meaning, which is sometimes associated with nihilism, that is, in praising the absurd (emphasis is mine).

Keywords: The Problematic of Modernism and Westernization, Alienation, Meaning and Nonsense, Absurd Theater

Advisor: Prof.Dr. Ayşe Azman, Department of Sociology, University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı hazırladığım süreçte, danışman hocam olduğu için kendimi her zaman çok şanslı hissettiğim Prof. Dr. Ayşe Azman' a anlayışı, emekleri, yol göstericiliği ve fikirlerime verdiği önem için çok teşekkür ederim. Bu çalışmayı gerçekten benimseyerek hazırlamama neden olan motivasyonun ve anlamın kaynağı Ayşe hocam olmuştur. Araştırma metodolojisi üzerine önerileri ve katkıları için Doç. Dr. Günnur Ertong Attar hocama da teşekkür ederim.

Bana kendi yolumu seçebilme imkânı veren, maddi-manevi tüm destekleri için anne ve babama; eleştirileri, önerileri ve kaynak bulma konusundaki yardımları için Sibel Gümüş'e, Savaş Kalkan, Pınar Kaya ve Alican Taşvur' a çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu	2
1.2. Araştırmanın Problem İfadesi	3
1.3. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	5
1.4. Araştırmanın Soruları	6
1.5. Araştırmanın Önemi	7
2. LİTERATÜR TARAMASI	8
3. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	12
3.1. Modernizm Sorunsalı	12
3.1.1. Karl Marks/ Kapitalizm ve Yabancılaşma	12
3.1.2. Frankfurt Okulu/ Kültür Endüstrisi	14
3.2. Saçmaya Övgü	16
3.2.1. Feyerabend/ Yönteme Hayır ve Akla Veda	16
3.2.2. A. Camus/ Varoluş Bunalımında Sisifos'un Acısı	18
3.3. Türkiye ve Modernleşme/ Batılılaşma	19
3.3.1. Mümtaz Turhan/ Kültür Değişmeleri ve Garplılaşma	19
3.3.2. Baykan Sezer/ Doğu-Batı İkiliği	20
3.3.3. Şerif Mardin/ Türk Modernleşmesinde Aydın ve Yanlış Batılılaşma Sorunu	21
3.3.4. Hilmi Ziya Ülken / Türk Modernleşmesinde Kültür İkiliği Sorunu	22
3.4. Modernizm ve Sanat: Krishan Kumar'ın "modernlik" Kavramı Üzerine	24
4. ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ	26
4.1. Örneklem	26
4.2. Analiz Yöntemi	27
5. SINIRLILIKLAR	29
6. MODERN TOPLUMDA SANAT ANLAYIŞI ve TİYATRO	30
6.1. Avrupa Tiyatrosu ve Rönesans Dönemi Sanat Akımları	30
6.1.1. Klasik Akım ve Eğitici Sanat	30
6.1.2. Gerçekçi Akım ve Taklitçi Sanat	32
6.1.3. Romantik Akım ve Yaratıcı Sanat	33
6.1.4. Tiyatroda Klasik Akımın Çözülüşü: Absürt Akım ve Uyumsuz Sanat	35
6.1.5. Tiyatroda Katarsis Anlayışının Çözülüşü: Epik Tiyatro ve Eleştirel Sanat	36
6.2. Türk Tiyatrosu ve Cumhuriyet Dönemi Sanat Anlayışı	38
6.2.1. Avrupa Tiyatrosu Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu	39
6.2.2. Cumhuriyet Dönemi Politikaları Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu	40
7. ANALİZ ve BULGULAR	43
7.1. "Gergedanlar" Oyunu Analizi	44
7.1.1. Yabancılaşma Kavramı Bağlamında Gergedanlaşma	44
7.1.2. Yönteme Hayır İlkesi ve Pozitivizm Eleştirisi Bağlamında "Mantıkçı" Karakteri İronisi	50
7.2. "Godot' yu Beklerken" Oyunu Analizi	53
7.2.1. Yabancılaşma Kavramı Bağlamında Belirsizlik ve Anlam Yitimi	53
7.2.2. Modernizm Eleştirisi Bağlamında Gerçekleşmeyen Vaatler	56
7.3. "Karagöz 'ün Filozofluğu" Oyun Analizi	61

7.3.1. Kùltür Değişmeleri Bağlamında “Karagöz’ün Enayiliği”	61
7.3.2. Kùltür İkililiği Bağlamında Karagöz ve Hacivat	65
7.4. “Limon” Oyunu Analizi	66
7.4.1. Yüzüstü Batılılaşma Bağlamında Oyun Kişilerinde Değer Kaybı	67
7.4.2. Aydın Bunalımı Bağlamında Umutsuzluk ve Kimlik Kaybı	70
7.5. “Canlı Maymun Lokantası” Oyun Analizi	73
7.5.1. Doğu-Batı İkililiği Bağlamında Jonathanlar’ ın üstünlük iddiası	74
7.5.2. Kapitalist Ahlak Eleştirisi Bağlamında Jonathanlar’ın İkiyüzlülüğü	77
7.6. Bir “Moda” Olarak Batılılaşma ve Kùltürel Yabancılaşma Bağlamında Analiz	80
7.6.1. “Lüküs Hayat” Oyun Analizi	80
7.6.2. “Newton Bilgisayardan Ne Anlar” Oyun Analizi	84
7.7. Avrupa ve Türk Absürt Tiyatrosu Karşılaştırmalı Analiz	88
8. SONUÇ	92
KAYNAKLAR	97
ÖZGEÇMİş	100



TABLÖLAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 4.1. Kategorik içerik analizi tablosu	27
Tablo 7.1. Analiz safhası açıklama tablosu	43



1. GİRİŞ

Sosyoloji bireylerin kararlarında ya da tavırlarında yeterince özgür olmadıklarını hatta ‘özgürlük’ ve daha nice soylu kavramın ifadelerinin bile en az bireyler kadar sınırlarla belirlenmiş olarak sunulduğunun bilincinde bir disiplin olarak, hayata ve bizzat öze yüklenen anlamın temelini ve hükmedenini incelemekle yükümlüdür. Anlam, toplumsal veya bireysel tüm eylemlerin çekirdeği olarak tüm kaos, çatışma, savaş veya bunalımın ortaya çıkışında kritik bir önem arz eder. İnsanın var olma bilinci ona anlamı veren şeyle tamamlanır. Bu araştırmanın sosyolojisinde, anlamı veren şey toplumsal olanın bilincindedir.

Toplumsal olanın yarattığı anlam ya da sosyolojiye daha yakın bir kavram olarak kültür, var oluşunu bireyin eylemlerinde pekiştirir. Bu pekiştirmelerin en belirgin ifadesi çoğunlukla din kurumunda dile getirilir ancak bu araştırma -din kadar olmasa da- toplumsalın varlığını kusan sanatı odak almaktadır. Sanat birçok açıdan tartışmalı bir tanıma sahip olsa da estetik vurgusu önemli bir noktada durarak sanat tanımlarında anılmaktadır. Sanata ve estetiğe dair söylenen sözler sanat eserinin anlamına dair bir ölçüm pratiğidir. Örtük bir şekilde kimi zaman bir gruptan kaçışı kimi zaman da bir gruba dâhil olma istediğini ifade edebilen sanatın toplumsalın yarattığı anlamı ya reddedişine ya da benimseyişine tanık olmak mümkündür. Bu açıdan sanatsal ürün bir toplumun varlığını anlamak ve irdeleyebilmek açısından önemli veriler taşır. Bunun anlamı; bir kültürün ya da toplumun ürünü olan sanat eserinin anlamını çözmek, toplumun bir parçasını örneklem kabul ederek yapılmış bir görüşme kadar veri sunabilir demektir. Sanatçı içinde bilincini geliştirdiği kültürün etkisinden hiçbir açıdan bağımsız olmamakla birlikte onun en önemli aktarıcılarında biridir. Sanatçının ürünü kültürünün ürünü olarak yaratıcılığı yani toplumsal olarak üretilmiş değeri sembolleştirebilmekteki yeteneği dışında bir özerklik içermez. Bu bağlamda P. Bourdieu ((1999) sanat ve toplum arasındaki bağlantıyı anlamak açısından bu araştırmanın en temel ilham kaynağı olmuştur.

Sanatın her dalında başka biçimlerle ifade bulan anlam olgusu tiyatrodan sanatçının kendi bedeni üzerinden gelişir. Oyuncunun bedeni daha önceden yaratılmış kültürün temsili ve kendi benliğiyle kurduğu ilişkinin estetik tanımı olarak sunulur. Oyun durumu ya da olayı anlatır ama oyuncunun kendi bedeninde yarattığı salınım ve yaratıcılık onun kültürel ve sanatsal anlamının bir parçasıdır. Bu nedenle tiyatro sanatında bedenin oyuncunun bilinçli kontrolünde olması oldukça önemli bir noktadır. Bedenin aynı zamanda oyun bütünlüğüyle olan ilişkisi de gözden kaçırılmaması gereken bir nokta olarak karşımıza çıkar. Ancak bu konu da sanat tanımı kadar çeşitli tartışmaları beraberinde taşır. Bedenin oyun metninin ne kadar gerisinde ya da ne kadar ilerisinde olduğu bir çeşit iktidar kavgası misali tezahür edebilmektedir. Tiyatro sanatında dekor ve kostüm de oyuncunun bedeni gibi bu iktidar ilişkisinin bir parçasıdır. Sonuçta sanat eserindeki iktidar sunmak istediği anlamda saklı durmaktadır ve oyun metninin amaç ve problem edindiği

konuya bağlı olarak oyuncunun bedeni, kostümü ve dekor şekil almaktadır. Bu bağlamda Grotowski'nin 'yoksul tiyatro' anlayışı bedeni öne çıkarıp anlamı, bedenin uzuvlarında temsilleştirirken Absürt tiyatro kutsal bedeni bozar. Onu daha önce hiç tezahür edilmemiş, mantıklı bakan bir gözü rahatsız edecek derecede saçma biçimlerde sunmaya bayılır. Bunun ilk amacı doğduğu dönemde egemen olan diğer mantıksal ve akılsal tezahür biçimlerine darbe yapmak olup ikinci amacı yeni/ modern üretim biçimlerinin egemen olduğu ve giderek vahşileşen dünyaya uyum sağlamak açısından benliğini yitiren bireyi ve genelinde toplumu, yabancılaşmanın görülebilecek en somut haliyle -bedeni başkalaştırarak- betimlemektir. Örnekleri "Gergedanlar" oyununun analizinde sunulmuştur.

Bu araştırmayla hedeflenen Absürt tiyatronun saçma olana övgüsü ile toplumsal olarak sınırlan anlamsızlık durumunu sosyolojik bir perspektifle açıklamaktır. Bu hedef doğrultusunda sosyolojik perspektif; modern topluma yönelik eleştirel tutumu ifade etmek adına Marks'ın yabancılaşma kavramı, Frankfurt Okulu'nun modernizm ve pozitivizm eleştirisinden ve Türk modernleşme sürecine dair eleştirel üslup geliştirmiş olan Türk tiyatrosunda absürt temsilleri anlamak açısından M. Turhan'ın kültür değişimleri kuramından, Ş. Mardin'in aydın sorunu üzerine analizlerinden, H. Ülken'in Batılılaşmaya yönelik eleştirilerinden ve B. Sezer'in Doğu- Batı ikililiğine dair görüşlerinden beslenilerek oluşturulmuştur. Türk tiyatrosuna dair yapılan incelemeler sonucunda Batı etkisinde gelişen absürt akımın tek başına temsil edildiği görülmemiş, dönemin siyasal özelliklerini temel alan oyunlarda epik tiyatro ve politik tiyatro özellikleriyle birlikte sunulmuştur. Bu durum Avrupa ve Türk tiyatrosunda 'saçma' ögenin temsiline ve savunusunda ne gibi bir farklılık oluştuğunu karşılaştırma imkânı sunmakla birlikte, Türk tiyatrosuna dair örneklem seçiminde absürt akım temsiline yönelik değil, işlenen tema odaklı bir seçimi mecbur kılmıştır.

Absürt tiyatro akımında örtük ya da doğrudan odak noktada duran 'tüm anlamların reddi' söylemi varlığını modernizmin yarattığı kaos ortamına borçludur. Bu nedenle Absürt akım etkisiyle yazılmış bir oyunu okumak, modernizmin toplumsal sonuçlarının bir sanatçı gözünden okunması demektir. Bu çalışma sanatçı vesilesiyle sanat eserinin sunduğu gerçeğe, modern dünyanın yarattığı gerçekliğin denkleğini ararken sanat ve sosyoloji arasındaki derin bağı görünür kılmaktadır. Bu bağın netleşmesi adına seçilen yedi absürt metin içeriği kuramsal çerçevede oluşturulan kategoriler eşliğinde analiz edilmiştir.

1.1. Araştırmanın Konusu

Araştırma temelde toplumsal olgu ve olayların, gerek bireyin iç çelişkilerinde gerekse toplumsalla olan bütünleşmesi ve çatışmasında etkili olabilecek hususların sanat eseri üzerinden tespitinin yapılabileceği dolayısıyla sanatın toplumsal bir ürün olarak incelenebileceği fikrine dayanmaktadır. Bu noktada P. Bourdieu'nun sanat ve toplum ilişkisine dair görüşlerinden (1999)

ilham alınmakla birlikte, çalışmanın sosyolojik bir tema olarak ilk odağına oturttuğu sorunsal, Aydınlanma felsefesi ile temelleri atılmış modern toplumun, kurgulanan ideal düzen ve ideal insan kimliğiyle bir baskı unsuruna dönüşümüdür. Bu tarz bir baskı unsurunun toplumsal olanı anlarken sunduğu bakış açısı, toplumsal düzeyde oluşabilecek sorunlara karşı geliştirdiği çözüm önerileri ve düzenin devamı için bireylerde yarattığı görev bilinci çalışma içerisinde eleştirel bir üslupla sunulmuştur. Bahsi geçen sorunsalın sosyolojik kuramsallaştırılması için Frankfurt Okulu'nun modernizm ve pozitivizm eleştirisi referans alınmıştır. Yine çok yönlü bir şekilde inceleme konusu edilebilecek modernizm sorunsalı, sanatın toplum ve sosyolojiyle olan ilişkisi bağlamında kısıtlanarak, tiyatro sanatı üzerindeki temsilleriyle analiz edilmiştir. Bu noktada çalışmanın sunmak istediği eleştirel tutum; Antik Yunan' dan başlayıp günümüze dek uzanan tiyatro tarihinde, modernizme karşı oldukça keskin ve alaycı bir üslup geliştirmiş olan Absürt tiyatro ile temsil bulmaktadır. Bu noktada çalışmanın ikinci odağı her sanat eserinde olduğu gibi, absürt tiyatro akımının da beslendiği arka plan olan varoluşçuluk felsefesine dayanmaktadır. Bireyin toplumla ilişkisinde ya da bizzat kendisiyle olan ilişkisinde kritik bir rol oynayan 'anlamın' sosyolojik olarak hangi koşullarda, kim tarafından, ne şekilde üretildiği absürt akımın amacını anlamak için önem teşkil etmektedir. Gereken kuramsal temellendirme A. Camus'un felsefesini referans alarak hazırlanmıştır. Böylelikle modernizmin sorunsallaştığı noktaları konu edinmiş absürt tiyatro metinlerindeki temsillerin sunduğu alt metin, sosyolojik bir inceleme alanı olarak çalışma konusu edilirken aynı alt metin sunusunun Türk tiyatrosu için de geçerli olup olmadığı çalışmanın bir alt konusu olarak belirlenmiştir. Türk tiyatrosunda absürt akım perspektifiyle işlenen sosyolojik temanın, Batı- Doğu İkiliği ve modern dünyanın yarattığı ortam olarak iki temel üzerinden ilerlediği esas çalışmanın son odağını oluşturmaktadır. Bu noktada Batıda gelişmiş absürt akımın modernizm eleştirisi bağlamında savunduğu anlamsızlık vurgusu, Türk tiyatrosunda yer yer modernizm ile Batı medeniyeti arasında kurulan ilişkinin eleştirisiyle birleştirilmektedir. Çalışmanın son odağı için gereken kuramsal temel K. Kumar'ın, Mümtaz Turhan'ın, Şerif Mardin'in, Hilmi Ziya Ülken'in ve Baykan Sezer'in görüşlerinden beslenilerek oluşturulmuştur.

1.2. Araştırmanın Problem İfadesi

19. Yüzyıl Aydınlanma felsefesi ile değer kazanan pozitivist bilim anlayışı modern dünyanın temel varsayımı olan *aklın üstünlüğünün ve tüm ekonomik, siyasal ve toplumsal değerler üzerinde kazandığı zaferin* (vurgu bana ait) başlangıcını oluşturmaktadır. Pozitivist ilkelerce akla duyulan güven sanayi devriminin yarattığı yeni toplumsal sistem olan kapitalist toplumda diğer tüm olgular gibi sermayeye olan katkısı bağlamında değer kazanan, araçsal bir nitelik kazanmıştır. Bu noktada ekonomik düzeyde üretim araçlarının sahipliği dışında kalanlar için toplumsal bir sorun oluşagelmiş, tıpkı akıl gibi insan ve emeği sermayeyle olan ilişkisi içerisinde

anlamli ve başarılı kabul edilmiştir. Bu tarz bir değerler sisteminin bireysel ve toplumsal olarak yarattığı anlam kaybını K. Marks 'yabancılaşma' kavramıyla açıklamış olsa da günümüzde ekonomik krizlerini daha da güçlenerek aşan yeni kapitalizmin ve modernizm projesi ile ilerleme adına savunusu yapılan ideolojilerin yarattığı kayba değinmemiştir. -onun kavramsallaştırmasını geliştirdiği dönem için henüz bahsi geçemeyecek bir konu olduğundan kaynaklı olsa gerek... Ancak kapitalizmin teknolojik imkanlardan yararlanarak şekil değiştirdiği ve etki alanını genişlettiği varsayımıyla Marks'ın yabancılaşma kavramını yeniden tartışma konusu etmek gerekir.-

Günümüz insanının içinde bulunduğu durum; Marks'ın üç aşamalı bir şekilde kavramsallaştırdığı yabancılaşma durumunun -işçinin emeğine yabancılaşması, emeğinin ürününe yabancılaşması, işine yabancılaşması- dördüncü aşaması olarak da sunulabilecek *kendi bedenine, özüne ve değerine (vurgu bana ait)* yabancılaşmadır. Psikologlarca depresyon adıyla adlandırılan çağımızın en yaygın hastalığından temelde modern dünyada ideal toplum düzeni için bireyleri harekete zorlayan yeni kapitalizm sorumludur. Sistem için ideal bireyler yaratmak adına, kitlelere çalışkan ve disiplinli, alınacak kararlara uyumlu ve çok yönlü, bedenlen sportif ve enerjik olamadıkça hiçbir değer ifade edemeyecekleri empoze edilmekte ve bahsi geçen ideal kalıplar dışında kalan bireylerin, toplumsalla ve kendi benlikleriyle olan çatışması psikolojik bir sorun olarak algılanarak, modernizmin yarattığı anlam kaybı aklanmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun reddi üzerine kurulan yeni rejimle birlikte referans alınan Batı toplumlarının araştırma perspektifince oldukça sorunlu bir nitelikle anlamlandırılmış olan modernizm ve gelişme anlayışı, Türkiye ve diğer Doğu toplumlarında çoğunlukla sömürgecilik faaliyetleriyle, mecburi bir süreç olarak değerlendirilmiş ve tüm dünyada Batılılaşma girişimlerine hız kazandırmıştır. Günümüzün küresel çapta yer edinmiş değerleri modernleşme girişimlerinin bir sonucu olarak karşımıza çıksa da küreselleşme olarak adlandırılan bu süreç evrensellik ve yerellik temaları üzerinden farklı yorumları içerebilmektedir. Bilimsel, teknolojik ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak kitleler arasındaki iletişimin hızla gelişmesi dünya üzerindeki politik sınırların etkisini aza indirmiştir. Ancak uluslararası sınırların önemini yitirmesi kültürler arası etkileşimi olabildiğince mümkün kılan yönüyle olumlu ve aksine, farklı kültürlerin giderek evrensel olduğu iddia edilen egemen kültür karşısında asimile oluşunu hazırlayan bir etken olması yönüyle olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Bu noktada küreselleşme sürecini; farklı kültürlerin geleneksel değerlerinin bir arada yaşayabileceği, çok kültürlü bir dünya sistemi olarak değerlendiren -dolayısıyla küreselleşme yerellik için tehlikeli görülmemekte hatta yerelliği güçlendirdiği yönünde bir bakış açısı sunulmakta- ve kültürel bağlamda gittikçe homojenleşmeye, Huntington'ın deyişiyle mecburi olan (Huntington, 1995) "medeniyetler çatışmasına" zemin hazırlayan bir süreç olarak yorumlayan iki farklı görüş öne çıkmaktadır.

Medeniyetler çatışması iki seviyede ortaya çıkar. Mikro seviyede, mücavir gruplar, medeniyetler arasındaki fay kırıkları boyunca, toprak ve birbirleri üzerinde kontrol kurmak için çok kere şiddetli bir biçimde mücadele ederler. Makro seviyede ise farklı medeniyetlere mensup devletler izafi bir askeri ve ekonomik üstünlük uğruna rekabet eder, milletlerarası müesseselerde kontrol kurmak için mücadeleye girer ve kendi hususi politik ve dini değerlerini rekabetçi bir anlayışla öne çıkarırlar (Huntington, 1995: 28).

Bu çalışmada Türkiye’deki modernleşme sürecine, küreselleşme ve yerellik ilişkisine yönelik eleştirel bir tutum geliştiren absürt tiyatro metinleri üzerinden bir analiz yapılmıştır. Seçilen metinlerde küreselleşme süreci, Batılılaşma ile eş değer tutularak bir çeşit kültürel emperyalizm örneği olarak (Dilmen, 2010) sunulmuştur. Dolayısıyla Huntington’ın küreselleşmenin kültürler arasında yarattığı etkileşim yerine çatışma yarattığı vurgusunu destekler nitelikte bir üslup geliştirmiştir. Yeni rejim politikalarının modern bir devlet olabilme adına küresel çapta belirlenmiş kriterlere uyum sağlayacak nitelikte ilerlemesi, halkın geleneksel değerlerinden uzaklaşması hatta yozlaşmasına neden olmuştur.

Çalışma için tanımlanmış temel problem yabancılaşmanın Marks’ın tanımladığı üzere işçi ve emek üzerinden açıklanacak bir durum olmaktan çıkıp, modern insanın tüm pratiklerine sızdığı gerçeğidir. Bu gerçeklik absürt tiyatro akımında anlam yitimi ile birlikte ele alınırken, anti-kahraman karakterlerin en belirgin özelliği olarak temsil bulmaktadır. Türk tiyatrosunda Absürt yansımalar bahsi geçen eleştirilere ek olarak Batılılaşma girişimlerinin sonuçlarını işlemektedir. Kültürel emperyalizm olarak değerlendirilen Batılılaşma girişimleri Türkiye’de modernleşme süreciyle birlikte başvurulmuş bir politika olduğundan, modernizm eleştirisi üzerine yazılan oyunlar dolaylı yahut doğrudan olarak Batılılaşmayı eleştirmektedir. Türk tiyatrosundaki metinler Avrupa’da ortaya çıkan absürt akımın işlediği temadan bu noktada ayrılrsa da temelde modernliğin toplumları vaat edildiği ya da düşünüldüğü refah seviyesine ulaştırmadığı iddiası hâkimdir. Bu iddia *ne kadar Batılı o kadar modern* (vurgu bana ait) anlayışına en büyük tepkinin temsilini içermektedir. Toplumsal bir sorun olarak Batılılaşma, Türk tiyatrosunda karakterlerin içinde yaşadıkları toplumsal değişim sürecine ayak uydurmaya çalışırken yaşadıkları kimlik bunalımı çerçevesinde işlenirken, kültürel bir yabancılaşma örneği olarak sunulur.

Dolayısıyla sanat ve toplum ilişkisi esasında, absürt akımın resmettiği karakterlerin modern toplumun bireylerini simgelediği iddiası, çalışma boyunca analizlerle sunulmuştur. Araştırma boyunca günümüz insanın içinde bulunduğu anlam kaybından, tıpkı Absürt akımda olduğu gibi pozitivist bilim anlayışı ve modernite krizi sorumlu tutulmuştur.

1.3. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bahsi geçen problematik çerçevesinde araştırmanın temel amacı modernitenin sorunsallaştığı noktalar ile absürt tiyatrodaki işlenen eleştirel tutumun yarattığı ‘saçma’ olana vurgu arasında sosyolojik bir ilişki kurmaktır. Oldukça farklı yorumları barındıran modernite

sürecinin toplumsal ilgilendirecek her alanına hâkim olmak ve bu konuda bir çalışma hazırlamak oldukça güçtür. Bu nedenle bu sürecin ve değişiminin sanat-toplum ilişkisi üzerinden değerlendirilmesi tercih edilmektedir. Bu bağlamda sanat, modern dünyada hâkim olan araçsal rasyonalitenin yarattığı bir yabancılaşma formunun sunumu olarak da değerlendirilebilir. Çalışmanın amacı bu iddianın doğruluğunu bilimsel bir üslupla sorgulamaktır.

Araştırma sanat dalları içerisinde tiyatro sanatı üzerinden bir kısıtlamaya gitmiştir. Tiyatro sanatının seçilmesinin nedeni modern akla ve yarattığı dünyaya birçok boyutta dikkat çekebilmiş en keskin sanat dalı olarak değerlendirilmesidir. Bu noktada araştırmanın sosyolojik bağlamıyla ilgili en önemli veriler tiyatro edebiyatı ve daha özelinde absürt tiyatro olmuştur. Tiyatroda oyuncu hem kendi bedeni ile bilinçli bir bütünlük kurmakta hem de diğer oyuncularla kolektif bir ilişki içinde olmaktadır. Bu açıdan sosyolojinin temel tartışma noktası olan birey-toplum ilişkisinin sanatsal ve estetik bir sunumu gibi görülmektedir.

Sanatın toplumdaki yeri düşünüldüğünde ilk ortaya çıktığı andan itibaren gerek politik gerek kültürel bağlamlarda eğitici ve öğretici işlevlerle sunulmuştur. Tiyatro diğer sanat dallarından farklı olarak kültür öğretisi bağlamında oldukça etkili bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Kültürel olarak dini bir ayin olarak da görülen tiyatro zamanla siyaset ve iktidar bağlamında bir propaganda aracı olarak kullanılan en işlevsel sanat dalı olarak öne çıkabilmektedir. Tüketim kültürü açısından düşünüldüğünde edebiyattan ayrılan bir yönü olarak sinemanın egemenliğine kadar oldukça kolay tüketilen bir sanat dalı olması büyük kitlelere hitap konusunda etkili olduğu gerçeğini hatırlatmaktadır.

Absürt tiyatro akımı üzerinden yapılan konu kısıtlaması ise modern akla ve düzenine olan keskin eleştirilerinden kaynaklanır. Absürt doğuş itibariyle Batı toplumlarında, modernizmin vahşi tarafı olan soykırım ve ikinci dünya savaşı arasındaki döneme denk gelir. Bu dönemin etkisiyle modernizme oldukça tepkili duruşu, Türk tiyatrosunda ise Batılılaşma hareketlerine ve modernleşme sürecine karşı sunduğu eleştirel tutumu absürt oyun metinlerini sosyolojik olarak modernizm sorunsalı çerçevesinde incelemeyi gerekli kılmaktadır.

1.4. Araştırmanın Soruları

Sanat tanımını estetikle olan bağından biraz uzaklaştırıp toplumla ilişkisi bağlamında ele alırsak bu çalışma için önem arz eden konular şu şekildedir:

- Modernizmin sorunsallaştığı noktalar, absürt tiyatro metinlerinde nasıl sunulmuştur?
- Modernizmin temellerinde yatan pozitivist bilim anlayışı, yabancılaşmayı ve toplumsal anlam kaybını ne şekilde mecbur kılmıştır?
- Modern dünyanın insanı, Camus'un yabancı, Yunan Mitolojisinin Sisifos'u absürt tiyatrodaki anti- kahraman imajıyla ne şekilde örtüşmektedir?

- Marks'ın yabancılaşma, Durkheim'in anomi olarak betimlediği modern dünyanın krizi Fayarabend' in akla veda ve yönleme hayır söylemleriyle ilham verdiği 'saçmaya övgüyü' zorunlu kılmış olabilir mi? Absürt tiyatronun saçma olana vurgusu böyle bir temel üzerinden mi ilerlemekte?
- Batıda ortaya çıkan Absürt akım, Türk modernleşme sürecini ifade ederken ne tarz konulara değinmiştir?
- Modernlik ve modernleşmenin anlamı Türk absürt tiyatrosunda ne şekilde işlenmiştir?
- Absürt akımın en önemli söylemi olan saçmaya övgü hali, Türk tiyatrosu için de geçerli olmuş mudur? Geçerli olmuşsa ne şekilde temsil bulur? Geçerli olmamışsa nedeni ne olabilir?
- Geleneksel sanat anlayışının yani klasisizmin (tiyatro bağlamında) aldığı darbenin düşünsel temeli nedir? Absürt akımın saçmaya olan övgüsü hangi gelişmelere karşı ifade bulmuştur?
- Sanat yabancılaşmış insanın anlam kaybıyla tutunduğu bir olgu olabilir mi? Yoksa Frankfurt Okulunun "kültür endüstrisi" kavramı bağlamında sanat da yabancılaşmanın başka bir formu haline mi gelmiştir?
- Absürt akımın öğretisi ve saçmaya övgü sosyolojik anlamda kuramsal bir düzeyde okunduğunda birey-toplum ilişkisinde yeni bir çıkış yolu yaratabilir mi?

1.5. Araştırmanın Önemi

Belirtilen problem ifadesi bağlamında, modern toplumun sorunsallaştığı noktaların bireysel ve varoluşsal kaygıları beslediği düşünüldüğünde birey-toplum ilişkisindeki çözülmenin nedenini anlamak gerekir. Bu noktada toplumsal anlam kaybının asıl sorumlusunun ne olduğu konusunu gündeme taşımak önemli görülmektedir. Toplumsal hayatın oldukça kompleks bir gerçeklik olduğu düşünüldüğünde onu anlamak için kritik noktaların keşfi kaçınılmazdır. Dolayısıyla hazırlanan çalışmada seçilen kritik nokta sanat pratikleri olup kısıtlama modern akla en keskin saldırının izlerini içeren "absürt tiyatro" olarak belirlenmiştir. Sanat eseri ve içinde barındırdığı alt metnin çözümlenmesi, üretildiği dönemin tarihsel, sosyo-politik, kültürel ve toplumsal özelliklerine dair derin veriler sunmaktadır. Sanatçının yaratıcılığı ve olaylar karşısındaki tavrını yansıttığından birey ve toplumsal arasındaki ilişkinin çözümlemesine de imkân tanıdığından toplumsal bir olgu veya olayın etkisini analiz etmek üzere başvurulacak bir kaynak olarak değerlendirilmelidir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Konuyla ilgili literatür taraması yapılırken ‘modernizm’ ve ‘Absürt’ kavramları ayrı ayrı taratılmıştır. Bu açıdan incelenen metinlerin ortak noktası sanatı, modernizmin geleneksel anlayışa olan eleştirisi bağlamında konu edinmiş olmalarıdır. Ancak geleneksel sanat anlayışının reddi genellikle resim sanatı üzerinden incelenmiş olup absürt tiyatro üzerine yapılan araştırmada da geleneğin ve modernizmin bahsi kuramsal düzeyde geçmemektedir. Çalışma için kurgulanan düzen, içerik ve sorun bağlamında çalışmaya en yakın metinler Bünyamin Aydemir’ in ve Krishan Kumar’ ın görüşleri olmuştur. Bununla birlikte örneklem olarak belirlenen oyunlar üzerine yazılan inceleme ve analiz metinleri, oyunları tamamıyla sosyolojik perspektifle analiz etmese de çalışmaya sunacağı katkılar nedeniyle literatüre dâhil edilmiştir.

“*Modern Sanatta Geleneğin Reddi*” makalesinde Hikmet Şahin modernizm ve Aydınlanma Projesiyle birlikte ortaya çıkan vaatlerin gerçekleşmemesi üzerinde eleştirel bir üslup geliştirirken sanatı bu süreçten etkilendiği noktalar üzerinden tartışma konusu edinir. Dolayısıyla modern sanatın geleneksel olana karşı çıkışında etkili olan dinamikleri ele alan makalede 19. Yüzyıl insanın tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük ruh haline vurgu yapmaktadır. Çağımızda kurtarıcı gözüyle bakılan endüstrinin yarattığı ümitsizlik durumunu kübizm gibi absürt akımı hazırlayan sanat görüşlerine yer vererek daha çok resim ve heykel sanatı üzerinden incelemiştir. Makalenin sonucunda ifade ettiği modernizmi ve postmodernizmi anlamak için sunduğu yollardan biri olarak modern sanatı göstermesi çalışmanın amacıyla ve problem edildiği konuyla örtüşmektedir. Hikmet Şahin’ in bu makalesi modernizm sorunsalının resim ve heykel sanatları üzerinden işlenmesini konu edindiğinden, absürt tiyatro akımını inceleme konusu alan bu araştırmadan farklı bir nitelik taşır.

Bünyamin Aydemir’ in “*Absurd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri*” makalesi ise absürd tiyatro akımının odak alındığı bir çalışmayı içermektedir. Makale ile çalışmanın ortak noktasını oluşturan absürt tiyatronun özellikleri biçimsel ve içeriksel bağlamda analiz edilmiştir. Örnek olarak sunduğu oyunlardan alıntılanmış diyaloglar, bu çalışmanın yönteminde de ifade edildiği gibi oyun analizi bölümü için katkı sağlamıştır. Ancak bu makale yabancılaşma, iletişimsizlik gibi sosyolojik kavramlara yer verse de kuramsal düzeyde sosyolojik bir bakıştan yoksundur. Bu sosyolojik sorunlar temelinden değil Absürt tiyatro üzerinden işleyen bir araştırma olması nedeniyle oldukça doğal görünmekle birlikte bu çalışmayla ilişkisi ele aldığı konu bakımından temelde ortak ancak problematik ve amaç bağlamında farklı niteliktedir.

Krishan Kumar “*Sanayi Sonrası Toplumdan Post- Modern Topluma*” eserinde Batı toplumunun üretim ilişkileri ve toplumsal koşulları bağlamında geçirdiği tarihsel süreci konu edinmesi bakımından çalışmanın konusuyla hiçbir ortaklık taşımamaktadır ancak Rönesans ve Antik Yunan kültürü arasında kurduğu bağlantıyı ifade ederken sanatsal pratikleri örnek olarak

göstermekte ve deyim yerindeyse kısa bir sanat tarihi anlatısı sunmaktadır. Bu açıdan çalışmanın kuramsal kısmına geleneksel sanat anlayışına yönelik tepkilerin özelliklerini anlamak bağlamında büyük katkı sağlamaktadır. Kumar bu eserinde sanatsal anlayışın değişimini tarihsel açıdan değerlendirirken resim, edebiyat, müzik gibi farklı dallarda örnekler sunmuş olmasına rağmen tiyatro ve absürt akımın tiyatrodaki anlamına hiç değinmemiştir. -ki bu durum çalışmanın özgünlüğü açısından oldukça memnun edici bir durumdur-

Arzu Özyön'ün *"Absürt Tiyatronun 1970 Sonrası Tiyatromuza Yansımaları"* çalışması Türk Tiyatrosunda absürt akımın etkilerini detaylı örneklerle analiz eden doktora tezidir. Benzer yaklaşımı içeren Süreyya Karacabey' in *"Gelenekselden Batıya Türk Tiyatrosu"* çalışması Türk tiyatrosuna dair tarihsel bir çizelge sunmaktadır. Bu çalışmaya Batı ve Türk tiyatrosu karşılaştırmasında önemli bir katkıda bulunmaktadır.

Oyun analizleri bağlamında tarama yapıldığında sosyolojik bir problematik çerçevesinde oluşturulan inceleme ve analiz metinlerine çok az rastlanılmaktadır. Oyun metinleri genellikle edebi ve sahnelenme özellikleriyle konu edilmiştir.

Aysu Yıldız'ın *"Bambaşka bir mekân mefhumu: Samuel Beckett ve Godot'yu Beklerken üzerine"* adlı incelemesinde 'Godot'yu Beklerken' oyununun insan ve evren kavrayışına dair sunduğu alt metin üzerinden analizi yapılmıştır. Bu çalışmanın analiz bölümünde bahsi geçen oyun modernizmin gerçekleşmeyen vaatleri ve yabancılaşma üzerinden inceleme konusu edinirken, Yıldız'ın çalışmasında varlık felsefesi ve absürt tiyatronun klasik tiyatro sahne düzenini bozan yanlarına değinilmiştir. Onur Eyüboğlu'nun *"Godot'u beklerken adlı oyun üzerine"* adlı incelemesinde de karakter analizi yoğunluklu bir metin oluşturulmuş, oyunun yazarının ruh haliyle olan bağlantısı üzerine durulmuştur. Yine Tuğba Sorgun'un *"Godot'yu Beklerken Oyununda Zamansallık: Şahika Tekand'ın Godot'yu Beklerken Sahnelemesi Örneği"* adlı yüksek lisans tezi film ve drama dalında hazırlanan bir metin olarak oyunun -modernizmin sorunsallaştığı noktalar ile olan ilişkisine değinmeyerek- sahnelenmesi üzerine yoğunlaşmıştır. Paradipta Mukherjee' nin *"The Paradox of Popular Art Forms and Minimalist Stagecraft in Waiting for Godot"* adlı çalışmasında absürt akımın dilsel ve biçimsel öğeleri üzerinden bir analiz yapılmış olmakla birlikte oyun sanatsal bir değerde inceleme konusu edilmiştir.

Şengül Kocaman'ın *"Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett godot'yu Beklerken Ferhan Şensoy Güle Güle Godot"* adlı çalışması edebiyat alanında hazırlanmış, bahsi geçen iki oyunun "Godot" karakteri üzerinden karşılaştırmasını içermektedir. Batı ve Türk tiyatrosunda absürt temsillerini karşılaştırmak açısından çalışmaya katkı sunmuştur.

Cüneyt Özata'nın *"Beckett'in "Godot'yu Beklerken"inde Baudrillard'ın Postmodern Hiper gerçeklik Anlayışı"* adlı çalışmasında modernizm ve oyun arasında sosyolojik bir bağlantı kurulmuştur. Benzer bir bakış açısı Cenar Arıkan'ın *"Çoğunluğa Uyumayan İki Öteki: Edip"*

Cansever'in 'Çağrılmayan Yakup' Şiirindeki Yakup ve Ionesco'nun Gergedanlar Oyunundaki Berenger" adlı çalışmasında da görülebilmektedir. Modernizmin yarattığı yabancılaşma durumu Edip Cansever ve Ionesco arasında bir bağlantı kurarak açıklanmıştır. Modernizm eleştirisi ve yabancılaşma kavramlarına değinme noktasında çalışmaya katkı sunmuştur.

Mustafa Sarıca'nın "Ionesco'da Politikanın Eleştirisi" çalışmasında ise Ionesco'nun ruhsal halinin toplumsal olana eleştirisi karşısında nasıl şekillendiğini açıklamak üzerine yalnızca Gergedanlar adlı oyunu değil birçok oyunu temel alınarak analiz yapılmıştır.

"Güngör Dilmen'in Tiyatrolarında Toplumsal Temalar" (Ali Pulat, Segül Bayraktutan) çalışması Güngör Dilmen'in biyografisi eşliğinde oyunlarında işlediği temaya ve toplumsal konulara karşı tutumuna odaklanarak hazırlanmış yüksek lisans tezidir.

Nazire Akbulut'un "Memet Baydur'un Limon Adlı Oyununda Aydın Sorunu ve Tiyatro Tekniği" adlı çalışmasında biçimsel bağlamda bir analiz yapılırken, oyun karakterlerinin alt metin okuması yapılmıştır. Bu yanıyla çalışmanın analiz safhasına katkı sunmuştur.

Saim Sakaoğlu "Türk Gölge Oyunu / Karagöz" adlı çalışmasında gölge oyunun doğuşunu, karagöz oyunundaki tiplerini, oyun bölümlerini ve olay örgüsünü detaylıca açıklamıştır. Çalışma geleneksel ve çağdaş Türk tiyatrosu arasındaki farkı anlamak adına katkıda bulunmuştur. Sabri Esat Siyavuşgil'in "KARAGÖZ Psiko-Sosyolojik bir deneme" adlı çalışmasında da karagöz oyununun tarihçesi sunulmakla birlikte, folklor ve psikoloji ilişkisi, karagöz oyunundaki tiplerin detaylı analizi, oyunların Osmanlı toplumsal yapısına tuttuğu ayna ve mahallenin psiko-sosyal yapısıyla ilişkisinde ne anlam ifade ettiğine yönelik derin açıklamalar mevcuttur. Analiz safhası ve geleneksel tiyatronun özelliklerini kavramak açısından bu çalışmaya yoğun katkıları bulunmuştur.

Halil İbrahim Yücel'in "Memet Baydur'un Oyunlarında Aydın Bunalımı" adlı çalışmasında değindiği Türk modernleşmesinde örnek olma niteliği beklenen aydınların toplumsal koşullar içindeki tavrı Limon oyunun analiziyle benzerlik göstermekle birlikte, Yücel bu oyunu 1980 darbesiyle de ilişkilendirerek inceleme konusu etmiştir. Benzer bakış Nazire Akbulut'un "Memet Baydur'un Limon Adlı Oyununda Aydın Sorunu ve Tiyatro Tekniği" adlı çalışmasında da hâkimdir.

Sevda Şener' in "Memet Baydur Tiyatrosu" adlı yazısı da Limon oyununun simgesel dilini anlamak adına başvurulacak önemli bir kaynak olmuştur. Erkan Ergin'in "Behiç AK Tiyatrosu" adlı inceleme yazısı çalışma örneklemindeki "Newton Bilgisayardan Ne Anlar?" oyununun analizi için önem teşkil etmektedir. Ergin bahsi geçen makalesinde bu oyunla birlikte Behiç Ak' ın oyun yazarı olarak üslubuna detaylıca değinmiştir.

L. Hilal Akgül'ün "Cumhuriyet' in 10. Yılında Bir Muhalif Operet: Lüküs Hayat" oyunu üzerine dönemin ekonomik ve politik özellikleriyle birlikte yazdığı inceleme metni oyunun analizi için başvurulacak bir kaynak olmuştur.

Oğuz Dağ'ın *"Hacivat ve Karagöz Piyeslerinde Komik ve Uyumsuz Dilsel Öğeler"* adlı yüksek lisans tez çalışmasında absürt tiyatro üzerine detaylı açıklamalarda bulunulmuştur. Ancak sosyolojik bakışla "modern" ya da "çağdaş" Türk tiyatrosu üzerinden analizler içeren bu çalışmadan farklı olarak geleneksel Türk tiyatrosu ile uyumsuz tiyatro arasında bir ilişki olduğu iddia edilmiştir.

Misket Elif Tüfekçi'nin *"Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Kimliği İnşasında Tiyatronun İşlevi"* adlı doktora tezinde bu çalışmanın da dayandığı temel düşünce olarak sanat ve toplum arasındaki ilişkiye vurgu ön plandadır. Ancak Tüfekçi' nin Türk modernleşmesi üzerine yazılan oyunlara yönelik seçtiği örneklem ve incelediği metinler, Batılılaşma, medenileşme ve milliyetçilik kavramları üzerine işlevsel bir bakış sunarak hazırlanmış eserlerdir. Dolayısıyla modernleşme ve Batılılaşma eleştirisi yerine Kemalist ilkelerin tiyatro metinlerindeki yansımalarına değinilmiş olup çalışmanın temel konusundan oldukça farklıdır. Bununla birlikte tiyatronun bir sanat dalı olarak politik bir araç oluşuna dikkat çekilmiş, Cumhuriyet döneminin tiyatro anlayışına sosyo-kültürel olarak değil, siyasal düzeydeki konumuna vurgu yapılmıştır.

Oyunlar üzerine yazılan inceleme yazılarında "Gergedanlar" ve "Godot'yu Beklerken" oyunları absürt tiyatronun biçimsel kalıpları ve sahnelenme teknikleri gibi sanatsal düzeyde işlenmiş, sosyolojik bir arka planda değerlendirilmemiştir. -bu tarz bir perspektife yalnızca bir çalışmada rastlanmıştır. Bu çalışmada sosyolojik temellendirme Baudrillard'ın kavramsallaştırmasıyla uygulanmıştır.- Türk tiyatrosunu temsilen seçilen metinlerin incelemelerinde ise bahsi geçen oyun ya da işlediği tema üzerinden değil, oyun yazarının genel üslubu araştırma konusu edilmiştir. Örneğin; "Limon", "Karagöz'ün Filozofluğu" ya da "Newton Bilgisayardan Ne Anlar" oyunlarına Şerif Mardin'in Paris modası Batılılaşma, Mümtaz Turhan' ın kültür değişimleri ve Hilmi Ziya Ülken' in yüzüstü Batılılaşma kavramlarıyla değinmekten çok Memet Baydur' un, Güngör Dilmen'in ve Behiç Ak' ın sanatsal üslubu ve politik tavrına bir örnek olarak sunma amacıyla değinilmiştir. Dolayısıyla oyunların analizini içeren çalışmalarda Türk tiyatrosu yazarları -vurgu bana ait- konu alınmıştır. Oyunlarda, yazarların yaşadığı dönemde geçen politik olayların etkisinin olduğu üzerinde durulmuş ancak oyunlar sosyolojik kavramlarla ilişkilendirilmemiştir. Bu durum Türk tiyatrosunda hâkim olan politik duruşun bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Oyun yazarlarında yanlış Batılılaşmanın ve Türkiye' deki modernizm sorunsalının sorumlusunu betimlerken taraflı bir duruş içinde oldukları da bu durumun göstergesidir.

3. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın problematiği ve konusu düşünüldüğünde bu çalışmanın odağında yabancılaşma kavramı rol oynamıştır. Çalışma *sanayi devrimi ve sonrasındaki gelişmelerin yarattığı toplumsal sistem olan modernizmin gerek bireysel gerek toplumsal alanda nedeni olduğu krizler, anlam kaybının yarattığı saçmaya bağlılık temelinde absürt tiyatro metinleri ve Batılılaşma ya da modernleşme girişimleri neticesinde Türk aydınının yaşadığı yozlaşma ve yabancılaşma* (vurgu bana ait) olmak üzere üç konu üzerinden ilerlemektedir. Bu bağlamda modernizmin yarattığı toplumsal ortamı ve krizleri anlamak açısından Frankfurt Okulunun modernizm ve pozitivism eleştirisi ve Türk modernleşmesinde modernizmin anlamını anlamak açısından M. Turhan ve B. Sezer'in Batı odaklı modernleşmeye yönelik eleştirileri, Ş. Mardin ve H. Ülken'in Türk Modernleşmesinde yanlış Batılılaşma'ya yönelik analizleri çalışmanın kuramsal bağlamda temel dayanaklarını oluşturmaktadır.

Yine çalışmanın sosyolojik iskeleti oluşturulurken bahsi geçen dayanaklara ek olarak her sanatsal akımda olduğu gibi absürt tiyatro yazarlarının oyunlarını kaleme alırken etkisinde kaldıkları kuramsal bir çerçeve de söz konusu olduğundan çalışmanın analiz safhasında önemli olabilecek görüşleri açıklamak gerekir. Bu noktada insan zihnindeki anlam ihtiyacının temelini ve eleştirisini kavrayabilmek açısından Camus' un "Sisifos Söyleni" adlı eserinde öne sürdüğü görüşleri çalışma için önemli noktadır.

Sonuç olarak bu çalışmanın iki ana konusu olarak modernizm ve sanat arasında kurulacak ilişkiyi anlayabilmek adına Krishan Kumar'ın modernlik ve modernizm kavramlarını tanımlama biçimi esas alınmıştır.

3.1. Modernizm Sorunsalı

Başta sanayileşme ve kapitalizm, sonrasında ise hızla gelişen teknoloji ve değişen emek biçimleri Marks'ın kavramsallaştırdığı yabancılaşma olgusunun yalnızca işçi ve emeği üzerinde değil bireyin tüm benliğinde yarattığı anlam kaybı gerekçesiyle bu kategori oluşturulmuştur. Modernizmin sürüklediği bunalımın sosyolojik ifadesi olan yabancılaşmanın kaynağında görülen araçsal aklın ve pozitivismın egemenliği modernizmin hangi noktalarda sorunsallaştığını anlamak açısından oldukça önemlidir. Bahsi geçen modernite krizi ve modernleşmenin yarattığı ortam bu çalışmada Marks ve Frankfurt Okulu'nun perspektifiyle sunulmuştur.

3.1.1. Karl Marks/ Kapitalizm ve Yabancılaşma

19. Yüzyıl İngiltere'sinde daha sonradan tüm dünyada egemen olacak gelişmiş-gelişmemiş, modern-geleneksel ayrımının temelini oluşturacak olan sanayi devrimi tüm ekonomik ve toplumsal sistemleri değiştirecek bir nitelikte kendini gerçekleştirmiştir. Geleneksel

ile modern toplum arasında Rönesans ve aydınlanma felsefesinden sonra ekonomik bağlamda da bir sınırın çizilmesi modern topluma geçişin son belirtisi olmuştur. Böylelikle Marks'ın ifadelerine göre (Marks ve Engels, 2008) toplumsal değişimin dördüncü aşaması olan kapitalist üretim ve toplum tarzının doğuşu kaçınılmaz olmuştur. Sermayenin, gücü ve iktidarı temsil ettiği bu yeni toplumsal ve ekonomik sistemde temel prensip sermayedarı daha güçlü kılacak olan kârın olabildiğince maksimize edilmesi ve bu doğrultuda deyim yerindeyse her yolun mübah olduğu ilkesi yer alır. Ekonomik bağlamda seri üretim tarzı makinelerin hâkim olduğu bir dünya ideolojisini yaratmakta gecikmez ve toplum makinelerle olan ilişkisi bağlamında temel iki kutba ayrılır. Toplumsal ve kültürel açıdan değer, norm ve inançların yalnızca makinelerle olan ilişkisi bağlamında anlam kazandığı bir pratiğin egemen olması; makinelere sahip olan yönetici sınıfın üstünlüğünü pekiştirirken makinelere yani üretim gücüne sahip olamayan sınıfın kendi değer ve anlamını yaratmak için başvurduğu emek gücünü de büyük bir sömürünün aracı haline getirerek kâr odaklı sistemin gelişmesinin önünü açmaktadır.

Marks'ın ekonomik temelli toplumsal değişim modeliyle kesişen bir nokta olarak 19. Yüzyıl kapitalist üretim modelinin yarattığı bir dünyanın başlangıcı olmuştur. Sömürgecilik ve sermaye birikimi sonucunda Fordist üretim modeline geçişin sosyo-ekonomik biçimi olan sanayi devrimi tüm dünyada bireysel ve toplumsal anlamda üretime olan katkı çerçevesinde artan bir değer anlayışını egemen kılmıştır. Marks böylesi bir değer sisteminde sermaye sahibi olmamanın sermayenin bir parçası, bir metası olma gerekliliği yarattığını çünkü ancak bu şekilde üretim sürecine dâhil olunabileceğini ifade etmektedir (Marks, 2017). Üretim sürecinin ya da sermayenin bir parçası haline gelen işçi için emeği, potansiyeli, teorik ya da pratikte üretebileceği, genel olarak varlığına ve değerine dair yaratabileceği tüm ürünler kendisine değil kapitaliste aittir. Bu zamanla işçinin ürettiği ürünle ve emeğiyle kurduğu ilişkide kendini yabancı olarak konumlandırmasına neden olmaktadır. "İşçi kendi emeği içinde kendini ne kadar dışlatırsa, kendi karşısında yarattığı yabancı nesnel dünya o kadar erkli bir duruma gelir; kendi kendini ne kadar yoksullaştırır ve iç dünyası ne kadar yoksul bir duruma gelirse, kendine özgü o kadar az şeye sahip olur" (Marks, 2017:73).

Marks'ın yabancılaşma olarak ifade ettiği bu durum Hegel'in idealizminde tüm insanlarda doğuştan var olan bir durumun ifadesi olsa da Marks için yabancılaşma tamamen kapitalist sistemin yarattığı işçi-patron ilişkisinin ürünüdür. Yine de kapitalist üretim tarzının işçi üzerindeki tek etkisi bu derece sınırlı kalmayarak onun tüm bireysel ve toplumsal varlığına nüfuz etmektedir. Üretim sürecinde emeğine ve ürüne yabancılaşmış işçinin kendi varlığına dair yaratabileceği tüm anlam ve değer sermayeye emeğini sattığı sürece bir ifadeye kavuşacaktır. Modern Zamanlar filminde Charlie Chaplin'in makinelerin çarkları arasında dolaşan bedeninin savruluşunu sunan sahne bu durumun oldukça iyi bir ifadesidir. İşçi bedeninin çarklar arasında sonu gelmeyen bir mücadelede savrulması, yalnızca üretim süreciyle bağlantılı olan ürün ve

emeğe karşı değil kendi öz bilincine, hayatına ve toplumsal varlığına karşı da ne kadar uzakta kaldığıyla ilgilidir. Böylece Marks'ın kapitalist topluma ilişkin analizleri ile çalışmanın derdi olan konunun kesişim noktası olan "anlam kaybı ve yarattığı yabancılık hissi" bireyin egemen üretim tarzı yahut toplumsal sisteme ne derece uygun olup olmadığıyla belirlenen saygınlık/ anlam ya da değer anlayışının kaçınılmaz bir sonucudur. "Marks için, ücretli emek ve yabancılaşmanın sonucu insanın alçalması, insanlığından uzaklaşmasıdır ve o "artık kendini hayvandan başka bir şey olarak hissetmez" (Slattery, 2014: 98).

3.1.2. Frankfurt Okulu/ Kültür Endüstrisi

Eleştirel teorinin modern dünyanın özelliklerini betimlerken kullandığı bir kavram olarak endüstrileşmiş dünyada kültürün de diğer birçok meta gibi araçsallaşmış, sermayedara kazandıracağı kâr oranında değerlendirilmiş, anlamını yitirerek asıl amacından uzaklaşmış bir olgu haline geldiğini ifade eder. Kültür endüstrisi Marks'ın analiz ettiği kapitalist toplumun sömürü ve yabancılaştırma sisteminin emek gücü ve işçi haklarını hedef alan yıkıcılığın gittikçe genişlediği ve farklı biçimlerde yaşamın -beden ve cinsellikten sanata kadar- her alanında aynı etkiyi yarattığı döneme yönelik eleştirileri içerir. Bu dönemde artık piyasa tarafından sömürülmek üzere işçiler değil kitleler hedef alınmış ve üzerinden kâr elde edilecek olan şey zihinsel düzeye, kültüre ve sanata dahi sirayet etmiştir. Sanat eserleri yaratıcı bir kimlikten uzak olarak tüm anlamı ve hisleri boşaltılmış, piyasaya yeni bir ürün yığını olarak aktarılan (Adorno, 2007) amaçsız bir varlığa bürünmüştür.

Bu kavramın çalışmayla olan bağlantısı absürt akımda hâkim olan anlam reddi ile sanatın zaman ve mekân ilişkisine göre değişen yapısında zincirin son halkasını temsil eden pop-art çalışmalarının arasındaki farkı anlamaya yönelik bir perspektif sunabileceği görüşüdür. Popüler sanatla (pop-art) o zamana kadar sanat eserine yüklenen tüm anlamların ve estetiğin reddi, elitist (seçkin) sanat anlayışından çok popülist (çoğulcu) bir kabul anlaşılmalıdır. Bu noktada sanat eserinin değerini ve anlamını kitlelere ne kadar hitap ettiği belirleyecektir. Bu perspektif sanat eserini fabrikalarda seri halde üretilen herhangi bir meta gibi biriciklikten ve alt metin üretme çabasından uzaklaştırarak kültür endüstrisi kavramının eleştirdiği gerçekliğin bir parçası haline getirmiş gözükmektedir. Dolayısıyla anlamsızlık konusunda pop-art savunusuyla hemfikir olabileceği düşünülen absürt tiyatro metinlerinde bu tarz bir söylemin olup olmadığı çalışma için kültür endüstrisi kavramını kritik noktaya taşımaktadır. Zira absürt anlam reddiyle barışık bir halde sanatı dahi anlamsızlaştırma ve piyasalaştırma eğilimi göstermekten uzak olarak, sunduğu anlamları reddetmek zorunda kaldığı bir dünya sisteminde sanata sığınarak alt metni yoğun bir modernizm eleştirisi içeren ürünler vermiştir.

Araçsal akıl ve pozitivizm eleştirisi:

Marks'ın kapitalist toplum analizinden de etkilenecek temel meselenin var olan sistemin ideolojisini kabul etmek veya eleştirmek üzerine vuku bulduğunu ifade eder. Belirlenen böylesi bir taraf olma durumunda Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi isimleri de bünyesinde barındıran ve daha sonra Frankfurt Okulu ismiyle anılacak olan bu düşünürler sistemin noksanlıklarına ve toplumsal hayatta yarattıkları buhranı eleştiren tarafta kendilerine yer hazırlamışlardır. Ancak Marks' tan farklı olarak kapitalist toplumdaki üretim ve kâr odaklı anlayışı ekonomik terimlerle değil sosyolojik ve felsefi temellerle eleştirir. Bu eleştirilerin başında orta çağda hâkim olan Hristiyan felsefesinin yerini yeniden doğan Yunan felsefesinin almasıyla ve Aristoteles mantığının yeniden hortlatılmasıyla altın çağını yaşayan, ortaya çıktığı dönemde ciddi anlamda sarsılmaz temellerde yükselen *pozitivist bilim anlayışının* (vurgu bana ait) eleştirisidir. "Horkheimer ve Adorno'ya göre aydınlanmanın tarihi bilinemez olanı bilinebilir kılmaktır. Aydınlanma bilinemez olan mitin yarattığı korkuyu bilimsel akılla aşmaya çalışmıştır. Yeni bilim anlayışının doğa tasarımı ve kullandığı yöntem Rönesans'la birlikte ortaya çıkmıştır ve bu dönem orta çağın karanlığından köklü bir kopuşu simgeler" (Gülenç, 2015: 178).

Orta çağ kilisesinin karanlık hâkimiyetinin sonunu bilim alanında gerçekleşen devrimler hazırlamıştır. Coğrafi keşiflerle bulunan yeni kıtalar ve Batılının ilk defa şahit olduğu kültürler, dünya merkezli evren anlayışının yerine güneş merkezli evren anlayışının hâkim olması, kilisenin ifadeleriyle çelişen bir gerçeklik olarak dünyanın yuvarlak olduğunun ispatı kilise otoritesini sarsarken yerine yeni bir otoritenin tanımlanmasına hizmet ediyordu. Pozitivizm tüm varlığıyla tüm var olanların anlaşılmasının tek yolu olarak deney ve gözleme dayalı, olguların duyu organlarıyla kavranabilecek yasalarını ortaya çıkarmanın gerekliliğini savunuyordu. Gerçek olanın kaynağı pozitivist yöntem anlayışında vuku bulmuş, binlerce yıllık dini otoritenin yerine aklın egemenliğini zorunlu kılmıştı. Çok geçmeden doğa bilimlerinde sağlam bir itibar kazanmış aklın ve Aristoteles mantığından beslenen pozitivizmin egemenliği Comte'la birlikte sosyolojiye de sirayet etmiş toplumsal ve kültürel olan gerçekliğin yasalarını ortaya koymak için başvurulmuş bir yöntem haline gelmiştir. 20. Yüzyıl çağdaş sosyoloji teorisyenleri için çok anlamlı bir çaba olarak ortaya çıkan Frankfurt Okulu pozitivizmin olgulara ve akla yönelik gerçeklik anlayışını yücelten klasik sosyoloji kuramlarına karşı toplumsal gerçekliğin doğadan çok farklı öğeler içerdiğini, bu nedenle doğa bilimleriyle aynı yöntem üzerinden geliştirilen kuramların sosyal olguları görmekte yetersiz kalacağını, toplumsal olanın kendi öz biricikliğiyle incelenmesi gereken bir alan olarak klasik kuramın genellemelerinden kurtulması gerektiğini savunmuştur.

Eleştirel teorinin pozitivizme yönelik tek eleştirisi yöntem bağlamında kalmamış yaratılan modern toplum yapısının temellerinde yatan araçsal rasyonalitenin de sebebi kabul edilmiştir. Modern dünyada kapitalist üretim ilişkilerinin yok ettiği anlam ve değer kaybında aklın ve bilimin de sermaye yerine geçerek metalaştırılması sonucu kârı büyütme için kullanılan

bir araç haline gelişi önemli bir rol oynamaktadır. Akıl yalnızca makineleri yönetmeye ve geliştirmeye yönelik başka bir makine halinde insani değer ve amaçtan yoksun bırakılmıştır.

Aklın biçimselleşmesinin sonucu nedir? Adalet, eşitlik, mutluluk, hoşgörü, geçmiş yüzyıllarda aklın doğasında var olduğu ya da gücünü akıldan aldığı varsayılan bütün kavramlar, düşünsel köklerinden kopmuşlardır. Hâlâ birer amaçlılar, ama onları değerlendirecek ve bir nesnel gerçekliğe bağlayacak rasyonel bir etmen yoktur artık. (...) Zamanımızın ortalama aydınının felsefesine göre bir tek otorite vardır: bilim, yani olguların sınıflandırılması ve olasılıkların hesaplanması (Horkheimer, 2013: 72-74).

Horkheimer modern dünyada hüküm süren akı, tüm üretim ve sosyal ilişkilerin temelinde yatan ereksel bir olgu olarak değil, toplumda ya da üretim sürecinde hâkim olan sınıfın çıkarına uyum sağlayabildiği ölçüde gelişen araçsal bir olgu olarak (Horkheimer, 2013) kavramsallaştırmıştır. Bu kavramsallaştırma aklın pozitivizmle birlikte kazandığı prestije yönelik sosyoloji tarihindeki ilk vurucu darbe olabilir ancak bilim felsefesinde çok daha ağır darbelere maruz bırakılmıştır. Eleştirel teori pozitivist yöntem anlayışının doğa bilimlerindeki kutsallığına değil genel bir yasaya dayanamayacak kadar yerel ve biricik olan kültürlerin yapısını çözümleyen sosyal bilimlerdeki kutsallığına ve aklın kendisine dair karşı koymak yerine modern toplumda aldığı biçime yönelik itirazları dile getirmektedir. Ancak aklın direkt olarak sorgulanmasını öneren ve pozitivizmin doğa bilimlerinde dahi tam bir yanılgı yarattığını ispatlayan, deyim yerindeyse bilimi, din karşısında kazandığı zaferinden eden ifadeler de olmuştur: Rölativizm gerçeği

3.2. Saçmaya Övgü

Bu araştırmanın konusu dâhilinde anlam kavramının absürtte işlenişinin uyumsuz ve saçma üzerinden oluşu bir nevi akli reddediş / saçmaya övgü niteliğinin metinlerde gözlemlenmiş olması nedeniyle anlamın reddini konu alan kuramlara değinilmiştir. Bu noktada varoluşçuluk felsefesinin imkânlarından yararlanılırken bilim felsefesi dalında hakikatin göreceliği bağlamında önemli iddiaları bulunan Feyerabend ve rölativizme değinmek gerekir.

3.2.1. Feyerabend/ Yönteme Hayır ve Akla Veda

Antik Yunan'ın sanat ve bilgi anlayışının yeniden doğduğu dönemde parlayarak sonrasında bilimsel çalışmalarda temel noktayı oluşturan nedensellik ilkesi ve Aristoteles mantığının tümevarım ve tümdengelim ilkeleriyle belirlediği bilgi anlayışı uzun bir dönem boyunca pozitivizm adıyla hâkimiyetini sürdürmüştür. Ancak yine temellerini Antik Yunan septisizminden alan rölativist bakış nedensellik vurgusunu reddetmeye ve şeyleri bağlamlar üzerinden değerlendirmenin gerekliliğini savunur. Bilimsel yönteme olan güven gerçeğin yalnızca tek bir yolla öğrenilebileceği yanılgısına karşı gerçek kavramının evrenselliği üzerine tartışır. Olgular ve şeyler gözlem yoluyla incelendiğinde bilimsel yöntem gözlemi yahut deneyi

kusursuz kılarak, birçok defa tekrarlayarak ve hep aynı sonucun elde edildiğini görene dek şüpheyi koruyarak kendi insan doğası ve toplumsal bağlamın onda yarattığı algısal perspektifi gözden kaçırmaktadır. P. Feyerabend için rölativizmin temelde karşı çıktığı bu durum bilimsel bilginin ilerleyişinin önündeki en büyük engel olarak ifade edilmektedir. Bu yöntem kutsallaşması üzerinden tüm gerçeklik için başvurulacak kutsal yöntemin sosyal gerçekliği aşabileceği yanılgısına ağır eleştiriler getirirken bilimsel bilgi sosyolojisi için de önemli bir referans noktasını oluşturur. Bloor için gözlenen şey gözlemcinin sosyo- kültürel varlığından tamamen soyutlanmış ya da böyle bir varlığın flu öğelerinden etkilenmeyecek denli net ve rasyonel olarak ispatının yapılabileceği iddiaları bilimsel bilgi için oldukça tehlikelidir. Gerçeklik üzerinde gözlemcinin insani ve toplumsal değerleri algı yaratma imkânına sahiptir. Bu tarz bir belirsizlik ve görecelik mevzusunu septisizmin hakikati reddederken ifade ettiği öğretide görmek mümkündür: *üşüyen bir insana göre rüzgâr soğuk diye tanımlanabilecekken üşümeyen bir insana göre rüzgâr soğuk değil* (vurgu bana ait) olarak tanımlanır daha net bir ifadeyle *her şeyin ölçüsü insandır anlayışı* (vurgu bana ait) rasyonel olmayanın gerçekliği hakkında yorum yapma yeteneği olmayan bilimsel yöntem rasyonel kabul ettiği şeyin varlığının ne kadar mantıksal olduğunu sorgular. Bu bağlamda Feyerabend' in akla veda söylemi bilim ve metafizik arasındaki çizginin eriyişine imkân tanıyarak Aristoteles' ten başlayıp 19. Yüzyıl Rönesans'ında sanat gibi soyut bir işlevi bulan kavramlarda dahi mantığın ve matematiğin otoritesini sarsmak mümkün olmuştur. Evrensel gerçekliğe giden yolda tek bir ilke veya ilkeler bütününe olan güven ve inanç Feyerabend' e ve en genelde rölativist perspektife göre hakikate giden en tehlikeli yoldur (Feyerabend, 1998). Yönteme hayır söylemiyle kastedilen yöntemsizlik savunusu olmaktan çok belli bir yöntemin kutsallık kazanmasına karşı eleştirel bir bakıştır. Modern dünyada ise kutsal olan bilimsel yöntem Feyerabend tarafından Batı dünyasına atfedilmekle birlikte (Feyerabend, 1998) eleştirilir. "Bir kere daha bilim havarilerinin kendi insanlarına itimat ve telkin edecek bilimsel delillerden yoksun olduğu anlaşılıyor. Bu, bilimi itham etmek değildir; yalnızca bir kere daha diğer yaşam biçimleri karşısında bilimi seçmenin hiç de bilimsel bir seçim olmadığını söylemektir" (Feyerabend, 1988: 44).

Akla veda ve yöntem hayır söylemlerinin çalışma için önemi bilimsel otoriteler tarafından yoğun eleştiriye maruz kalan rölativist anlayışın absürt tiyatro metinlerinde net bir şekilde gözlemlenebileceği iddiasıdır. Absürdün sahnelenişinden içeriği ve doğrudan yarattığı söylem tam olarak bilimsel bilgi sosyolojisinde ve Feyerabend'in yöntem meselesine ilişkin kaygılarını dile getirecek düzeydedir. Feyerabend'in aksine absürt akımda olan bilimsel akla ve yöntem alaycı bir bakışla tamamen karşı koymaktır. Ancak bu çeşit bir alayın doğuşu absürt tiyatro vesilesiyle vuku bulmamış, aksine absürt kavrayışı bu çeşit bir alay sonucu doğmuştur. Aklın ve yöntemin sarsılmaz otoritesini sarsan toplumsal gerçeklikler sanatta ironik bir üslupla yer almadan önce anlam kaygısını dayanılmaz kılan bir varoluş bunalımı yaratmıştır.

3.2.2. A. Camus/ Varoluş Bunalımında Sisifos'un Acısı

Yeni dünya düzeni, kapitalizm ve sömürü sistemleri, savaşlar, medeniyetler arasında sonu gelmeyecek bir kıyım neden olacak ekonomik, siyasal ya da toplumsal üstünlük kavgası Durkheim'ın anomi Marks'ın yabancılaşma olarak tanımladığı bir bunalım ve değer kaybını kaçınılmaz kılmıştır. Bu noktada varoluşçuluk felsefesinde, değerini yitirmiş insana karşılık anlamını yitirmiş bir hayat döngüsü ortaya çıkmaktadır. Camus *Sisifos Söyleni* adlı eserinde anlam ve anlamsızlık ikileminde felsefeyi hayatın gerçekten yaşanmaya değer olup olmadığı (Camus,1997) konusuna açıklık getirmekle sorumlu tutar.

Camus' un ifadelerinde modern insan ve Sisifos benzetmesi tanımlanmış bir hayatın nedeni ya da amacı tam olarak bilinmeyen bir iş doğrultusunda yaşanıyor olması noktasında örtüşürken intihar fikrinin Camus için cezbedici yahut anlam vaat eden bir değeri yoktur (Camus,1997). Tanrıların kızdıran Sisifos bir dağın tepesine kadar büyük uğraşlarla çıkardığı kayanın her gün yeniden yuvarlanarak düştüğünü seyretmekle cezalandırılmış deyim yerindeyse yaşamın tüm anlamsızlığını derinlerinde hissedecek denli anlamsız bir hedef doğrultusunda varlığını sürdürmek zorunda bırakılmıştır. Ancak Camus *Sisifos Söyleni*'nde Sisifos'u mutlu olarak tanımlamak gerektiğini düşünür (Camus,1997) çünkü onun hayatındaki tek gerçeklik dağın tepesine yuvarladığı kayadır.

Bu bağlamda her gün hangi amaç doğrultusunda hareket ettiğini bilmeden işine giden modern insanın gündelik kaygıları ve "iş" tanımı, hayatın anlamı olup olmadığı ya da kendi hayatının ne kadar acınası olduğu gibi sorular önemli değildir. Önemli olan hareketin kendisidir. Modern dünyanın Sisifos' u olan insan, hayatı ne kadar dayanılmaz olursa olsun bir ölüm fikri dehşetini tüm varlığında hissedecektir. Bu noktada uyumsuz yani absürt bu bilinci taşıyan insanı tanımlar.

Sisifos, Camus için hayatın tüm tutarsızlığına ve saçmalığına tanık olmuş yine de ölüm fikrinin değerinden uzak, kendini hayata bir anlam atfetmek zorunda hissetmeden varlığının tek gerçeğiyle olan yüzleşmesini bilinçli bir şekilde kavramış, bu açıdan hayata yabancılaşmış insanı temsil eder. Saçma, uyumsuz ya da bu çalışma için kullanılacak anlamıyla absürt, anlamsızlığın kabulüne karşı geliştirilen tavrın ifadesidir (Camus,1997). Bu noktada "Yabancı" romanında kurgusal olarak sunduğu karakterine biçtiği rol, intihar fikrinden uzak olmakla birlikte bir anlam kaygısından da yoksun, hayata karşı derin bir tepkisizlik içermektedir.

Camus'un *Sisifos Söyleni*'nde yoğunlaştığı uyumsuz kavramı ve daha kurgusal bir ifadeyle sunduğu *Yabancı* romanında yarattığı karakterle modern insanın içinde bulunduğu kargaşa halinin doğurduğu ruhsuzluk (Camus,1996) benzerliğinden yola çıkarak bu çalışmada Absürt tiyatro metinlerindeki 'uyumsuz' temsilini anlamak önem arz etmektedir. Absürt akıma adını veren 'absürt', Camus'un Sisifos örneği üzerinden sunduğu anlamsızlık vurgusunun eseridir.

Absürt oyun metinlerinde en az bir karakter Sisifos gibi anlamsız bir döngü üzerinden hayatta kalmaya mecbur bırakılmıştır. Bu mecburiyet mitten farklı olarak tanrısal bir güç üzerinden değil tıpkı mutlu olarak anılması istenilen Sisifos gibi, modernizmin gerçekleşmeyen vaatlerinden sonra ölümün dahi bir umut yaratamayacağı anlayışından beslenir. Camus'un Sisifos ve modern insan benzetmesi tiyatrodaki absürt akımda temsil bulmakta, metinlerindeki karakterleri anlamak Camus' un Sisifos' unu anlamaktan geçmektedir. Dolayısıyla Sisifos Söyleni çalışma için kritik bir işleve sahiptir.

3.3. Türkiye ve Modernleşme/ Batılılaşma

Araştırmanın bir alt konusu olarak belirlenen Türk tiyatrosunda absürt yansımaları anlamak adına, Türk toplumu ve iktidarı için modernizm ve modernleşme sürecinin ne anlama geldiğini bilmek önemlidir. Modernliğin kaynağı olarak görülen Batı toplumlarının değeri küreselleşme ile birlikte egemenlik kazanırken, Batılılaşma girişimlerine karşı eleştirel tutum geliştiren Mümtaz Turhan, Şerif Mardin, Hilmi Ziya Ülken ve Baykan Sezer'in görüşleri örneklem olarak seçilen oyunların alt metnini destekler niteliktedir.

3.3.1. Mümtaz Turhan/ Kültür Değişimleri ve Garplılaşma

Osmanlı İmparatorluğunun mirasının reddi üzerine biçimlendirilen yeni rejim politikasında İslamcılık ve Turancılık gibi başarısız olmuş ideolojilerden sonra Batılılaşma girişimi referans alınmıştır. Bu noktada sosyo-politik ve kültürel düzeyde yeni bir devlet yapılanması ve düzeni esas alınırken Batının ne derece izinden gidileceği tartışma konusu olmuştur. Mümtaz Turhan için Aydınlanma felsefesiyle birlikte temelleri atılmış Batı modernizminin giderek egemen olduğu uluslararası arenada bu tartışma konusu gereksiz kabul edilmiş yani Batılılaşma kaçınılmaz bir yol olarak ifade bulmuştur. Ancak Batılılaşmanın niteliğine yönelik "Garplılaşmanın Neresindeyiz?" sorusuyla değindiği kültür değişimleri kuramı üzerinden bir kavramsallaştırma yapmaktadır. Bu kurama göre Batılılaşma/Garplılaşma girişimlerini kültür değişimleri temelinde anlamak gerektiği ifade edilirken "zorunlu kültür değişimleri" ve "serbest kültür değişimleri" olarak ikiye ayırmak gerekir.

Serbest kültür değişmesinden, bir içtimai grup veya cemiyetin, yabancı bir kültüre sahip grup veya cemiyetle temasa geldiği zaman hiç bir dahili veya harici tazyik altında bulunmaksızın münferit unsurlar yahut o kültürün muayyen bir kısmını alıp benimsemesi neticesinde bünyesinde husule gelen tahavvüller kast olunmaktadır. Mecburi veya empoze kültür değişmesi diye, ayrı kültürlerle sahip iki içtimai grup veya cemiyetten biri kendi kültürünü veya muayyen bazı unsurlarını kabul etmesi için diğerini tazyik eder veya idari bir nüfuz ve iktidara sahip bir zümre yabancı bir kültürü veya bunun muayyen bazı unsurlarını ekseriyetin arzusu hilafına kendi cemiyetine zorla kabul ettirmeye çalışırsa neticede meydana gelen değişmelere denir (Turhan, 1987: 51).

Bu kuram doğrultusunda Cumhuriyet dönemi modernleşmesinde izlenen Batı yönlü gelişim çizgisinin devlet eliyle “yukarıdan aşağıya doğru bir dayatma” temelinde ilerlemesi zorunlu kültür değişmelerine bir örnek olarak sunulduğunda Garplılaştırmanın toplumsal tarafından ne şekilde karşılık bulduğu konusunun dönemin iktidarınca görmezden geldiği iddia edilebilmektedir. Zorunlu kültür değişmelerinin önemli bir sonucu Türk tiyatrosunda oldukça yoğun bir şekilde işlenen yanlış batılılaşma probleminde ifade edilmektedir. Bu konu özellikle aydın- halk ikililiği üzerinden modernleşme uğruna kültürel ve yerel kimliklerin çözülmesi karşısında çağın gerektirdiklerine ve kendi ülkesinin aydınına ayak uydurmakta güçlük çeken bireylerin çatışmasında somutlaştırılmaktadır. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi modernleşmesi ile birlikte Türkiye’ nin tanıştığı modernizm olgusunun sorunsallaştığı nokta kültür değişmeleri kuramının da desteklediği üzere toplumsal bağlamda kültürel bir yabancılaşmaya tekabül etmektedir. Aydın- halk ikiliğini ayrı toplumsal değerler sistemi içerisinde yetiştirmiş iki kutbun farklı gelecek ve kültür tasarısı üzerinden değerlendirmek Türk tiyatro metinlerinin alt metni için bir ipucu vermektedir. Yine bu ikiliğin temsil ettiği ve daha geniş bir kavramsallaştırmasını sunan Doğu-Batı ikililiği başvurulması gereken ikinci bir perspektiftir.

3.3.2. Baykan Sezer/ Doğu-Batı İkiliği

Sosyolojinin Türkiye’ de yeni rejimin politikaları ile halk arasında yakalanması umut edilen uyum için bir araç olduğu düşünüldüğünde Batıda ortaya çıktığı kargaşa ortamına benzer bir ortamın Türkiye için de geçerli olduğu söylenebilir. Türkiye’ de kurulan bir düzenin pekişmesi adına Batıdan referans alınan sosyolojisinin çoğu zaman olduğu gibi Türk toplumuna uyarlanması, Türk toplumunu anlarken ve analiz ederken Batının tarihsel gelişiminden yararlanılması hatta benzer tarihsel süreçten geçildiği iddialarının ortaya atılmasına yönelik eleştirel bir bakış açısı sergileyen ve Türk toplumunun özgün kimliğini analiz edecek Türk Sosyolojisini öneren Baykan Sezer meseleye Doğu-Batı ikililiğiyle yaklaşmaktadır. Ona göre özgün bir Türk sosyolojisinin geliştirilemeyeşinin nedeni Batı tarafından belirlenen “modernlik” ölçütlerinde yatar (Sezer, Eğribel, Özcan, 2002). Modern bir devlet olmanın koşulunda feodalizm sonucu gelişen kapitalist bir üretim biçimi dolayısıyla Batı tipi bir tarihsel gelişim süreci kabul gördüğü takdirde çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmak isteyen her toplum için özgünlük ve yerelliğin reddedildiği, Batıdaki gelişmelere benzerlik sağlandığı ölçüde modern olma konusunda başarıya ulaşılabildiği gibi bir yanlış yaratılacaktır. Cumhuriyet dönemi politikalarında hâkim olan Batılılaşma bu tarz bir yanlışın örneğidir. Bu noktada Cumhuriyet dönemi politikalarında düşülen yanılgıdan yine Batının bilinçli olarak yarattığı gelişmiş-gelişmemiş, modern-ilkel karşıtlıkları sorumlu tutulmuştur (Sezer, Eğribel, Özcan, 2002). Kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamda bir hiyerarşinin yaratılması, Batının ekonomik ve siyasal emperyalizm girişimlerine yeni bir boyut kazandırmış adeta modern bir soykırım halini almıştır. “Batılılaşmak,

çağdaşlaşmak, endüstrileşmek adına Doğu kendi kimlik ve kişiliğinden uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Doğu'nun yalnızca direnci değil tüm yaratıcı gücü de yıpratılmıştır. Bu yöndeki girişimler Doğu'nun sorunlarına çözüm getirmek bir yana Batı dünya egemenliğine direncin kırılmasından, soysuzlaşmasından başka bir sonuç vermemiştir “ (Sezer, Eğribel, Özcan, 2002: 185).

Böylelikle Batılılaşma girişimi modern dünya yaratisında mecburi bir koşul olarak vuku bulmuştur. Bu durum derinlerinde Batının üstünlüğünü çoktan kabul etmiş bir ideolojinin varlığına atıf yapmakla birlikte zamanla mecburiyetten çok Batıya duyulan hayranlık neticesinde gelişmiş bir hale dönüşmüştür. Türk tiyatrosundaki absürt yansımalarda alaycı bir üslupla ele alınan Batı hayranı burjuva ya da aydın tipler bu gerçeğin simgesi olarak sunulurken araştırma için Baykan Sezer' in görüşlerine başvurmayı önemli kılmıştır. Çağdaş bir medeniyet seviyesine ulaşmak adına Osmanlı'nın reddi mirasına dayanan yeni rejimin yarattığı Batılı kimlik, eskinin tamamen reddini pekiştirirken halkın yeni rejimin Batılı kimliğine ayak uyduramaması gerek Türk edebiyatında gerek tiyatrodaki yoğun olarak işlenen bir konu olurken bu kimliğe ayak uydurmaya çalışan Batı hayranı aydın tipler meleri yabancılaşmanın eşliğinde olarak sunulmuştur.

3.3.3. Şerif Mardin/ Türk Modernleşmesinde Aydın ve Yanlış Batılılaşma Sorunu

Batı medeniyetleriyle kültürel ve sanatsal bağlamda kurulan ilk temaslar Tanzimat Dönemine denk gelmektedir. Bu dönemin aydın kimliğini temsilen Jön Türkler' in ve yazarların Batılı okullarda öğrenci olarak geçirdikleri zaman sonucundaki çıkarımları ve sanatsal düzeyde eriştikleri olgunluk modern bir millet yaratma hedefinde söz hakkını meşru kılmıştır. Özellikle kültürel düzeyde yaşanması beklenen medeni dönüşüm söz konusu olduğunda halkın bilinçlendirilme görevi Batı kültürünü ve tekniğini yeterli düzeyde öğrenmiş aydınlara düşmüştür. Bu dönem edebiyatı da yine Batı edebiyatına benzer düzeyde yazın üretme amacıyla olup aydın kimliğin karakteristik özellikleri konusu sıkça işlenen temalardan olmuştur. Şerif Mardin Tanzimat Dönemiyle yükselişe geçen Batılılaşma girişimlerinin Osmanlı toplum yapısında yarattığı ikiliğe ve bu ikiliğin altında yatan esas gerekçelere dikkat çekmektedir. İlk Türk romanlarında sunulan aydın tipler meleriyle örneklediği aydın- halk çatışması durumunu geleneksel ve evrensel kültür temelinden açıklamaya çalışır. Bu noktada her toplumun kendi kültürü içinde dahi var olan alt kültür değerlerinin toplumsal bağlamda yaşanabilecek krizlerde oldukça etkili olabileceğini savunmaktadır (1991).

Osmanlı toplumsal yapısındaki ikiliğin tek nedeninin Batılılaşma pratikleri olmadığını söylemek mümkün olmakla birlikte kırsal ve şehirli ayrımı arasındaki mesafenin modern- geleneksel arasındaki mesafe kadar yoğun olmadığı da önemli bir noktadır. Şerif Mardin'e göre Batı geleneklerine hâkim aydın kimliklerin giderek halkın ve kendi kültürel değerlerinden kopuşu (1991) bahsi geçen mesafeyi de çatışma haline getirebilecek düzeyde arttırmıştır. Modern ve

modern olmayan arasındaki ilişkinin bir üstünlük üzerinden kurulması bütünlüklü bir kültür gelişimi önünde engel oluşturmıştır. Bunun en büyük sebebi ideal görülen Batı değerleri ve tekniğinin aynı oranda içselleştirilememesinden, çoğu zaman bilimsel gelişmeler yerine rahat yaşam tarzına olan hayranlığın ön plana çıkmasındandır. Mardin'in söylemiyle (1991) "Tanzimat gençlerinin Batı uygarlığını Paris modası olarak yorumlaması" tutucu kitleler için aydın kimlikleri ve Batılılaşma girişimlerini bir tehdit olarak algılama girişimini doğurmuştur.

Aydın sorunu böylelikle Türk modernleşme sürecince üstünde durulması gereken bir mesele olarak görülmektedir. Şerif Mardin yazıldığı dönemin İstanbul seçkin çevreleri hakkında bilgi veren Osmanlı romanını bu noktada incelenmeye değer bulmuştur. Romanlarda kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması konuları sıklıkla işlenmiş Bihruz Bey, Felatun Bey, Efruz Bey, Şatıroğlu Şöhret gibi karakterler yanlış ve abartılmış Batılılaşma örneği olarak sunulmuştur. Tembel, kendi değerlerini anlamaktan yoksun, lükse meraklı, müsrif sayılabilecek ölçüde tüketim meraklısı olarak sunulan bu karakterler bir nevi kendi toplumuna yabancılaşmış bireylerin temsilini tanımlamaktadır. Şerif Mardin bu karakterler için Türk Oblomovu benzetmesi yaparken (1991) aynı kök ve kimlik yoksunluğuna vurgu yapar. Bu noktada Yakup Kadri'nin aydın tiplerini üzerinden eleştirilen durumun aslında bir uyumsuzluk ve bunalımın belirtisi olduğu fikri dönemin genel bakış açısıyla çelişmektedir. "Yakup Kadri'nin hikâyelerinden anlaşılır ki, başka yazarlarda Batılılaşmanın eleştirisi gibi görülen, aslında cemaat namına uymayanlara uygulanan sosyal denetimin bir yönüdür" (Mardin, 1991: 46).

"Sosyal denetim" ifadesi Bihruz Bey ve türevleri karakterlerin halka ibret almaları için sunulan temsiller olduğunu düşündürse de Şerif Mardin Türk aydınının içinde bulunduğu durumu "Bihruz Bey sendromu" olarak açıklamaktadır. Absürtte yoğun bir şekilde üstünde durulan uyumsuz karakter bunalımı ile Bihruz Bey sendromu arasında taban tabana benzer bir ilişki kurmak açıkçası pek de mümkün değildir. Bu nedenle "uyumsuz" yakıştırması yerine bu tiplerin temsil ettiği durumu *kültürel yabancılaşma* yahut *yozlaşma* (vurgu bana ait) olarak değerlendirmek daha anlamlı görünmektedir. Türk tiyatrosu metinleri ve Batı metinleri arasında karşılaştırma yapma imkânı bu iddianın daha da detaylandırılması için önemli olacaktır. Analiz safhasında Bihruz Bey sendromunun ya da Felatun Bey tiplerinin modernizmin boğucu sorumluluklarından ve kimlik bunalımından dolayı kendine ve toplumuna yabancılaşmış bireyi hangi noktalarda tanımlayabildiğine değinilecektir.

3.3.4. Hilmi Ziya Ülken / Türk Modernleşmesinde Kültür İkiliği Sorunu

Öncelikle belirtilmesi gerekiyor ki Ülken' in Batılılaşma/ Garplılaşma'nın gerekliliği konusundaki fikirlerinde eleştirel bir tutuma rastlanılmamıştır. Böylesi bir girişimle kendi içine kapanmış ve dünya medeniyetlerinden bir haber bir toplum olmanın önüne geçerek bütün dünyada yayılan modern değerlerin keşfine varılacaktır (Ülken,1992) düşüncesindedir. Bu

noktada Batılılaşma girişimini bir çeşit Doğu Rönesansı olarak yorumlama hali öne çıkmaktadır. Ancak böyle bir idealde Batılılaşma'yı yalnızca Batı medeniyetlerine özgü unsurlar gözüyle okumak yerine modern ve dünya medeniyeti olma yolunda medeniyetler arası ortak bir ideal nokta anlayışıyla kavramak gerektiğini (1992) de vurgulamıştır. Bahsi geçen tarzda bir Rönesans yaşamanın yolu olarak Anadolu milliyetçiliği temelinde, Türk milletinin geçmişten geleni, kendine özgü olanı bularak dünya medeniyetine katkıda bulunması aşamalarıyla açıklamıştır. Ülken' in ideal medeniyet düzeyine ulaşmak için önerdiği yol bir milletin kendi gelenekseli ile dünya çapında akan bir medeniyet ırmağı arasında kurduğu dengeli ilişkiyi içermektedir. Bu noktada Türk aydınının da üstüne düşen sorumluluğu *köy ya da halk değerlerinden uzaklaşmadan* (vurgu bana ait), bu değerleri de tıpkı modern değerleri kavradığı gibi kavramak (Ülken,1992) olarak belirtmektedir. Türk aydını bahsi geçen "millete özgü bir Rönesans"ın geliştirilebilmesinin temellerinde kritik bir roledir.

Ancak Ülken, Türk modernleşme sürecinin ilk adımlarının atıldığı Tanzimat Dönemiyle birlikte bu ilişkiler ağında denge yerine ikiliğin hâkim olduğu iddiasındadır. Bu ikililik Batı kültürü ile İslami değerler arasındaki uyumsuzluktan doğmakla birlikte ikisi arasında gerçek bir uzlaşma ya da senteze imkân sağlamayı olanaksız kılmıştır. Ülken' e göre (1992) modernleşme yolunda Batı kültürü kendi geleneği olarak da ifade edilebilecek olan Antik Yunan etkisindeki ve hümanist değerleri olduğu gibi referans almak yerine bu geleneğe yenilik aşısını da ekleyerek beslemiştir. Ancak Türkiye' de modernleşme ile kurulan ilişki yeni olana karşı düşmanca ve fanatik bir tavrın (Ülken,1992) engelini aşmakta güçlük çekmiştir.

Modern ve geleneksel arasındaki ikililik yalnızca muhafazakâr kesimden kaynaklı olmayıp Batı kültürü ile temas kurmuş "aydın" kimliğinin, Ülken'in "yüzüstü batılılaşma" (1992:35) olarak kavramsallaştırdığı batılılaşma yolunda derin bir zihniyet geliştirememesinden de kaynaklıdır. Bu durum Batı'nın tekniğini -ordunun, eğitimin iyileştirilmesi gibi- ve zihniyetini ayrı tutarak zihniyette Doğulu kalmak adına atılan adımlar ile örnekendirilebilir. Zira Ülken'e göre bu tarz bir anlayış modernleşmenin kısmi kalmasına, taklitçilikten öteye gidememesine ve sonucunda her türlü yaratıcılığın önüne geçen bir kopyacılığa (Ülken,1992) sebep olmuştur.

Teknik girince onun gerektirdiği bazı düşünce şartları da girdi: Önce şark ruhunun bu yeni teknikle hiçbir çatışmaya uğramayacağı zannedilirken, (...) iki görüşün çatışmaları görüldü. Hatta bu çatışma yüzeyde kalmış olsa bile eski görüşe karşı sonuçlar verdi. Herşeyden önce aktarma yoluyla bile olsa modern tekniği kullanan bir devletin eski görüşteki bir devlet anlayışı içinde çalışmasının mümkün olmadığı göze çarpmaktaydı (Ülken, 1992: 36).

Dolayısıyla Türkiye'deki modernleşme girişimleri bir Rönesans yaratmaktan uzaktır. Üstelik toplumsal düzeyde ortaya çıkan kültür ikililiğinin yeni Türkiye'nin karakteristik yapısı haline geldiği de anlaşılmaktadır. Çağdaş Türk edebiyatı ve tiyatrosunda üstünde sıkça durulan bir konu olarak gündeme gelen aydın-halk ikililiği ve yanlış batılılaşma meseleleri çoğu zaman modernleşmenin önündeki en büyük engeller olarak eleştirilmektedir. Bu durum çalışma

ekseninde Türk tiyatro edebiyatında karşılaşılan temsilleri açıklarken *kültürel yabancılaşma* (vurgu bana ait) olarak betimlenmiştir.

3.4. Modernizm ve Sanat: Krishan Kumar'ın "modernlik" Kavramı Üzerine

19. Yüzyıl Aydınlanma felsefesiyle birlikte özellikle hümanist bakışın egemen olması toplumsal bağlamda yaşanacak hızlı bir dönüşümün ilk adımı olmuştur. İnsan merkezli düşünceyle birlikte kilisenin otoritesine karşı bilim ve sanatın gelişimi bugünkü modern dünyanın biçimlenmesinde önemli bir noktada durmaktadır. Krishan Kumar'ın ifadelerinde de (1999) modernizm kavramı yalnızca ekonomik ya da siyasal bir nitelik değil kültürel ve toplumsal bir hareket olarak betimlenirken, sanatın da modernliğe giden yolda durağan kalmadığı hatta bizzat bu sürece etki ettiği iddiası öne çıkmaktadır.

Krishan Kumar/ Modern dünyanın doğuşunda sanatın yeri: Krishan Kumar'ın kendi ifadeleriyle modernlik modern dünyayı doğuran tüm düşünsel, toplumsal ve politik ifadeleri kapsamakta olup modernizm 19. Yüzyılda Batı'da ortaya çıkan bir kültürel harekettir (Kumar,1999). Modernliğin bahsinin geçtiği noktada eski ve yeni ayrımı değinilmesi gereken bir konu olarak temel ayrım eski ve yeni dünyanın zamana ve hayata yüklediği anlamda ve ifadede yatar. Bu bakımdan Ortaçağ'da Hristiyan egemenliği ile birlikte eski pagan inanıştaki doğalcı ve döngüsel ilerleyen zaman anlayışı yerine zaman doğanın hâkimiyetinden çıkarılır ve doğrusal bir ilerleyişle betimlenir. Yine de modernizmin temel referans noktası olan Rönesans ile eski dünya arasında derin bir bağ kuran Kumar'a göre Rönesans Ortaçağın yarattığı durgunluk aşamasından eskiyi yeniden doğurarak aydınlık bir dönemin başlangıcını yapmıştır. "Rönesans 'ın vaat ettiği yeni doğum daha arı, daha parlak bir zamana, eski dönemin Altın Çağına bir geri dönüştür" (Kumar, 1999: 96).

Ancak yeniden doğrulan şey eski dünyanın pagan ve döngüsel tarih anlayışı değil hümanizmidir. İnsan merkezli düşünce ilk önce kilisenin otoritesine karşı düşünsel bir başkaldırı niteliği taşıırken etkileri her toplumsal yapıda farklılık göstermiştir. Bu etki bugün modernizm olarak anladığımız şeyin ifadesidir. Kumar'ın ifadeleri ve bu çalışmanın ortak eksenini olarak sanatın Avrupa'da en parlak dönemlerini yaşadığı dönemin Rönesans'a denk gelmesinin nedeni de işte bu özgür düşünce ortamı ve Hristiyan felsefesinde insanı özünde kötü ve günahkâr olarak betimleyen anlayışa karşı hümanizmin yükselişidir. Bilimde pusula ve barutun icadı ve Newton fiziğinin egemenliği, felsefede Descartes ve Bacon'ın görüşleri ve sanatta kuralcılığı, disiplini ve gerçekçiliğiyle ünlü klasisizmin doğuşu modern dünyanın ideolojisinin pozitivizm temelli şekillenmesinin nedenini ifade eder. Modernizm için inşa edilen ideoloji İngiltere' de sömürgeci pratikte oldukça başarılı doğasından kaynaklı olsa gerek hızla dönüşen ve gelişen bir ekonomik sistemde, sömürge yarışında İngiltere kadar başarılı olamayan Fransa' da iktidar ve halkın yaşam tarzı arasındaki uçurum nedeniyle siyasi bir devrimde, İtalya'da bugün bile ismi çokça anılan

sanatçıların etkisiyle kültürel birikimde, kendini ne sömürge yarışında ispatlayabilmiş ne de siyasi anlamda bir sınıf bilincinin doğacağı ortamı sağlayabilmiş Almanya'da ise romantizmde varlık kazanmıştır.

Peki, tüm bu süreçte sanata ne oldu? İfade edildiği üzere Rönesans Antik Yunan hümanizminin ve düşünsel birikiminin yeniden doğuşuyla ivme kazanmıştır. Bu dönemde sanat eserindeki estetik ve anlam da dolayısıyla Antik Yunan estetik anlayışının etkisindedir. Kumar bu konuyu resim ve edebiyat sanatındaki gerçekçi ve klasik akım örnekleriyle (Kumar, 1999) sunar. Emile Zola'nın natüralist bakışı, Leonardo Da Vinci'nin perspektif ve derinlik kazandırdığı resim sanatı, sanat eserinde aranan değer in gerçeğe ve doğaya yakınlığıyla belirlendiğinin ifadesidir. Bu tarz bir ifadenin ilk kuramsal kitabı olarak kabul edilen *Poetika* eseri *yeniden doğuş* (vurgu bana ait) söylemini de destekleyecek şekilde Aristoteles'e aittir. Daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse Rönesans döneminin sanat eserindeki estetik anlayışını yüzyıllar önce Aristoteles - yalnızca tiyatro sanatı üzerinden açıklanmış olsa da temel öğretisinin gerçeğe yakınlık olması ve aşırı kuralcılığı nedeniyle- belirlemiştir.

Ancak bu soylu gelenek, yani geleneksel/ klasik sanat anlayışı çok geçmeden büyük bir darbe almıştır. Bu darbenin ilk sesleri romantizmden gelir. Klasisizmin ve gerçekçiliğ in hâkimiyetinin yarattığı olgucu, doğayı olduğu gibi taklit eden, hiçbir akıl/ mantık dışı imgeye yer vermeyen, duyu ve bilinci duyguların üstünde bir noktaya yerleştiren, bu haliyle sanatta yaratıcılığın önünü kestiğ i iddia edilen tüm kurallara karşı romantizm hümanizmin insan odaklı düşüncesinde insanı yalnızca akıl ve bilinçten ibaret gören gözlere eleştirel bir tutumla karşı çıkarak duyguları ortaya koyar. İnsani duyguların konu olarak işlendiğ i sanat eserleri geleneksel sanata büyük bir aykırılık olarak kabul edilmektedir. Bu anlamda modernliğ in rasyonelleştirici yanına karşı modernizmin devrimci yapısı ilk adımını atmış olur. Bu adım daha sonra resimde sürrealizm ve kübizm, şiirde Dadaizm, tiyatrod a absürt ve epik akımda kendini göstermiştir.

Krishan Kumar'ın ifadeleri ve çalış ma arasındaki bağlantı bu noktada tamamen örtüşmektedir. Fark bu çalışmada tiyatro sanatındaki devrimi odağ a alan bakışta ortaya çıkmaktadır.

4. ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ

Araştırmanın amacına göre öncelikle araştırma tipi saptanır. Bu çalışmada amaca uygun olarak ilişki kurma (açıklayıcı) tipi benimsenmiştir. “Araştırmacı tanımlamış olduğu problemi çözmek için belirlediği yolu ve kullanacağı teknikleri ayrıntılarıyla planlamak zorundadır. Bu açıdan belirlenen yöntemin amaca uygunluğu son derece önemlidir” (Karasar, 2012: 75). “Açıklayıcı araştırma olaylar ve olgular arasında gizlenen eğilim niteliğindeki kimi ilişkilerden yola çıkarak bir varsayımın dile getirilmesi amacını içerir. Olgular arasında nedensel bir ilişkinin varsayımının dile getirilmesidir. Bu ilişkinin gözlem ya da deneyler yoluyla sınanarak gerekçelendirilmesiyle genel bir kaniya varılır “ (Sencer & Irmak, 1984: 68).

Bu araştırmada absürt tiyatronun gelişimi ve özellikleri ile modernizm arasında kurulan ilişki üzerinden saçmaya övgünün mümkün olup olmayacağı üzerine bir açıklama geliştirilmiştir. Bununla birlikte Batı toplumlarındaki modernleşme ile Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci arasındaki farklılıklar göze alınarak absürt tiyatro metinlerinin tema ve biçim farklılaşması karşılaştırılmıştır. Bu amaç ve yöntem doğrultusunda öncelikli olarak araştırmanın iki odak noktası sosyolojik kuramın ve tiyatro sanatının kesişim noktasını içeren bu çalışmada saçma olana vurgunun kültür endüstrisi kavramı bağlamında değerlendirilip değerlendirilmeyeceği tartışması üzerine de bir açıklama geliştirilmiştir. Absürt tiyatronun saçma olana savunusunu ve metin içeriklerini anlamının ancak derin bir kuramsal sunumla mümkün olacağı gerekçesiyle ayrıntılı bir teorik çerçeveye dayanılarak analiz yapılmıştır.

4.1. Örneklem

İfade edilen problematik ve kuramsal çerçeveyi desteklemek adına Absürt Tiyatronun Batıdaki en güçlü iki örneği olan Gergedanlar ve Godot’yu Beklerken oyunları yabancılaşma kavramı ve modernizm/ pozitifizm eleştirisi bağlamında analiz edilecek olup; Türk tiyatrosunda absürt temsil için Canlı Maymun Lokantası, Limon, Newton Bilgisayardan Ne Anlar, Karagöz’ün Filozofluğu ve Lüküs Hayat adlı oyunlar Batılılaşma girişimlerinin sosyo-kültürel etkisi ve kimlik karmaşasının bir sonucu olarak kültürel yabancılaşma bağlamında analiz edilmek üzere örneklem olarak belirlenmiştir

Örneklem olarak seçilen oyunlarda absürt tiyatronun ilk ve en popüler örneklerinden olan Godot’yu Beklerken ve Gergedanlar modernizm eleştirisi kapsamında en yoğun veriyi sunmaktadır. Türk tiyatrosunda absürt girişimlerin örneği olarak Doğu-Batı çatışması, yeni rejimle birlikte Türkiye’de devlet eliyle yaratılan burjuva sınıfının toplumsal meselelere karşı duyarsızlığı, toplumsal bir kargaşa ortamında eylemsizliğe sürüklenen aydın kesim temsillerini oldukça eleştirel bir üslupla işleyen bahsi geçen oyunlar seçilmiştir. Böylelikle Batıda absürdün

ilk ortaya çıkışı ve Türk modernleşme sürecinde ne şekilde ifade bulduğu konusuna dair açıklama getirmek mümkün olmuştur.

4.2. Analiz Yöntemi

Bu çalışmada tiyatro sanatında oyunun sergilenme aşaması kadar kritik rol oynayan dramaturgi aşamasının sosyal bilimlerdeki benzeri olarak içerik analizi kullanılarak veriler analiz edilmiştir. “İçerik analizi genel olarak sembolik ve çok anlamlı olan bir söylemin altında gizlenen anlamı ortaya çıkarmayı amaçlar. Kullanılan gözlem teknikleri retorik ve mantık üstüne temellenmiştir” (Bilgin, 2006: 3). “İçerik analizi uzmanı dokümanlar üzerinde hassas araçlarla çalışan bir dedektif gibidir. Bir yandan incelediği mesajları anlamaya çalışırken öte yandan anladığını kanıtlama ve temellendirme çabası göstermektedir. Bu açıdan içerik analizi tekniklerinin genel ve hazır kalıpları yoktur. Bir araçlar yelpazesi söz konusudur”(Bilgin, 2006: 9).

Yöntemin ilk adımı betimsel işlemedir. İçerik analizi mesajı veya söylemi bir takım kategorilere bölerek belirli kodlama birimleri saptayarak ise başlamaktadır. Bu tekniğe kategorisel analiz adı verilir. Mesaj öğeleri tek tek ayırt edilip belli gruplara ayrılır bu planlama neticesinde bir takım nicel ve nitel göstergelerden hareketle mesajdan elde edilen psikolojik, sosyolojik, tarihsel, ekonomik ve benzer türden bilgilerin ötesinde bazı çıkarımlara ulaşmak amaçlanır (Bilgin, 2006: 14).

Elbette ki tiyatro sanatında oyun, sahnede olanla metin arasındaki ilişkisinin sunumudur. Oyuncunun bedeni ve sözleri oyunu oluşturan temel iki öge olarak zaman zaman öne çıkma ve anlam üretme konusunda yer değiştirmektedir. Beden figürü bu çalışmada metinsel düzeyde başkalaşma ve bozulma üzerinden incelenmiştir. Bu çalışmada öncelikle incelenen oyun metinlerinden yararlanılan nitel göstergeler ve söylemler kavramsal ve kuramsal düzeyde belirlenen 4 kategori çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu kategoriler absürt tiyatrodaki; modernizm sorunsalı bağlamında *yabancılaşma* kavramı, *araçsal aklın ve pozitivist bilim anlayışına yönelik eleştirel tutum* ve *gelişme/ modernleşme ve ilerleme anlayışının referansı olarak kabul edilen değerler sisteminin yarattığı kültürel yozlaşma ve yabancılaşma* (vurgular bana ait) konuları çerçevesinde netlik kazanmıştır. Örneklem olarak seçilen absürt oyun metinleri bu dört içerik bağlamında değerlendirilip analiz edilmiştir.

Tablo 4.1. Kategorik içerik analizi tablosu

Örneklem (Oyunlar)	Kuramsal Kategorilendirme	Temsiller (Oyun Karakterleri)	Kuramsal Temellendirme
-----------------------	------------------------------	----------------------------------	---------------------------

Örneklem olarak seçilen oyunlarda, işlenen temaya uygun olarak, hazırlanan kuramsal çerçeve referansında bir kategorilendirme yapılmıştır. Daha sonra oyunlarda eşleştikleri

kategoriyi temsil eden söylemler ve mesajlar incelenerek bu söylemleri dile getiren tipler veya karakterler belirlenmiştir. Karakterlerin söylemleri ve oyun içeriği sosyolojik kavramlarla açıklanmıştır.



5. SINIRLILIKLAR

Çalışmanın sınırlılığı tiyatrodaki absürdün sergilenişinde önemli bir işlevi bulunan bedeni gözlemleyememe noktasındadır. Bu çalışma bir önceki bölümde de ifade edildiği üzere absürt tiyatronun özellikleri ile modernizm eleştiri arasında kurulan ilişkiyi oyunculuk bağlamında değil içerik düzeyinde değerlendirmektedir.

Bir diğer sınırlılık ise çalışmanın seçilen yöntemin kuramsal çerçeveden destek alması nedeniyle alan araştırması için uygunluk göstermeyişişindedir. Oyunun hazırlık ve sergilenme aşamalarında yönetmenin perspektifinin oyunun kuramsal temeline olabilecek etkisi ve oyuncuların kuramsal ağırlıklı bir oyunculuğu tercih etmeme ihtimali bu sınırlılığı zorunlu kılmıştır. Yine de bu çalışma, tiyatro ve sosyoloji arasındaki ilişkinin netleşmesi adına “beden” meselesini odak alabilecek başka bir çalışma için kaynak olabilir.

6. MODERN TOPLUMDA SANAT ANLAYIŞI ve TİYATRO

Günümüzde yaygın şekilde kullanılan “modern” sözcüğünün içeriği sürekli değişse de, modern olmanın anlamı eskiye ait alışkanlıkların yerine yeniyi (şimdi olanı) kutsallaştırmak adına ekonomik, siyasi, dini, kültürel, bilimsel ve sanatsal bağlamlarda aydınlanma felsefesinin etkisini mecburi kılmıştır. Bu noktada geleneğin keskin bir şekilde değiştirilip yerini daha nesnel ve evrensel ilkelerin almasını hedefleyen modernlik anlayışı ironik bir biçimde temellerini Antik Yunan’ dan almıştır.

Modernlik; sanayi devrimiyle yeni üretim ilişkileri ve tarzını, Fransız ihtilaliyle yeni siyasal tartışmaları, coğrafi keşifler ve Newton fiziğiyle yeni ve bilimsel otoriteyi ifade etmektedir. 19. Yüzyıl dünyasında farklı alanlarda yaşanan gelişmeleri modernliğin evrensel ve nesnel olma iddiası üzerinden anlamak gerekir. Toplumsal alanda dinin otoritesinin zayıflayarak Comte’ un ifadeleriyle pozitivist evreye geçişin etkileri, akıl ve duyu organları ile olguların nesnel gerçekliğinin anlaşılabilirliği iddiasını taşıyan pozitivist yöntemin en parlak dönemini yaşadığı bu dönemde üretim tarzında makineleri egemen güç kılarken sanatsal düzeyde gerçekçi ve klasik perspektifi hâkim kılmıştır.

Dinin otorite olduğu modern öncesi dönemde Hristiyan anlayışında hâkim olan günahkâr insan bedeni anlayışı yerine Aydınlanma felsefesiyle, Antik Yunan anlayışındaki hümanist değerlerin yeniden doğuşu, Coğrafi keşiflerle Incil’de bahsedilmeyen bölgelerin varlığının keşfi, bilim alanındaki gelişmelerle birlikte dünya merkezli evren anlayışı yerine güneş merkezli evren anlayışının değer kazanması ile birlikte, akılsallığa olan vurgunun en yoğun olduğu modern dünyanın ilk aşamalarında sanat eseri de tıpkı bilim anlayışında olduğu gibi nesnel bir gerçekliğin yansımaları olarak değer kazanmaktadır. Modern dünyada sanat eserinin başarısı, değeri ve estetik ölçütü gerçeğe -duyu organları ve akılla kavranabilen olgular dünyası- olan benzerliği oranında belirlenmektedir. Özellikle iki boyutlu resimleri gerçek dünyaya yakınlaştıran, resimde derinlik ve boyut algısını bir üst noktaya taşıyan “perspektifin” kullanılması gerçekçi ve klasik resim anlayışının vazgeçilmez terimi olarak karşımıza çıkmakta ve bahsi geçen estetik anlayışını yansıtmaktadır.

6.1. Avrupa Tiyatrosu ve Rönesans Dönemi Sanat Akımları

6.1.1. Klasik Akım ve Eğitici Sanat

Rönesans dönemi sanat anlayışına derin bir temel oluşturan klasisizmin etkisinin referans noktası Antik Yunan anlayışındaki estetiğin yeniden doğuşunda yatmaktadır (Kumar, 1999). Antik dönemde somut olarak resmîleşmiş bir sanat anlayışından bahsetmek mümkün olmasa da Aristoteles’in Poetika eserinde tiyatro sanatı üzerinden belirlediği bir dizi kurallar

bütünü Rönesans tiyatrosunun temel iskeletini oluşturmuştur. Bu noktada yazılan tiyatro metinlerindeki en temel özellik yer, zaman ve olay örgüsü üzerinden işleyen üç birlik kuralı ve serim, düğüm, çözümden oluşan olay örgüsü sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tiyatro metninin sanat eseri olarak değerlendirilebilmesi kurallara uygun bir olay örgüsünü tek bir yer ve tek bir zaman üzerinde işlemesiyle mümkün olmuştur.

Sanat eserindeki estetik değerin doğaya ve gerçeğe uygunlukla ölçülmesini, sanatı üretirken duyu organlarını ve akli referans almayı öğütleyen bu akımda sanat eğitici ve öğretici görevdedir. Tiyatronun Antik Yunan kültüründe dini bir ritüel olarak ortaya çıkması ve sanattaki katarsis -izleyende oyun kişileriyle empati kurmayı olanaklı kılan ve duygularını açığa çıkararak ruhsal bir arınma sağlayan an- anlayışının uzun süre egemenliğini koruduğu düşünüldüğünde sanat eserinin ve özelde tiyatronun toplumsal düzeni, ahlâkî değerleri ve tabuları bireylere aktarma ya da benimsetme işlevi oldukça ön plandadır. Klasik akımın Aristoteles'i referans aldığı nokta sanatsal eylemin yarattığı katarsis anının bireylerin bastırılmış duygularını açığa çıkararak onları toplumsal normlardan sapmaya meyilli hale getirdiği iddiasına karşı, toplumsal normları aktarmak açısından öğretici olduğu iddiasını benimsemesinde yatmaktadır. İlk tiyatro metinleri olarak bilinen tragedyalarda işlenen olay örgülerinin benzerliğine dikkat edildiğinde bu metinlerin ortak bir hayat görüşünü benimsediği ve olayların yarattığı acıklı durumların yasak imgesini desteklediği göze çarpmaktadır. "Yasak" ya da "tabu" olarak belirtilen durum kimi zaman bir otoriteye ya da emire karşı gelmek, kimi zaman bir tanrıya karşı gelmek ve çoğunlukla da geleceğe dair korkunç gerçekleri belirten kâhine karşı bireyin gelecekteki istenmeyen durumu önleme çabası dolayısıyla kaderini değiştirme çabası olarak değişkenlik gösterse de her tragedya yasağı bilinçli ya da bilinçsizce çiğneyen karaktere acı çektirir. Acı ve kader döngüsü temel iki kavram olarak bireylere içinde yaşadıkları toplumun değerlerine karşı gelmemeleri noktasında uyarıda bulunurken toplumsal düzeni hedeflemektedir. Klasik akımın sanata biçtiği rol ve görev de -tıpkı tragedyalarda olduğu gibi- bireylerin hayatlarında ya da prensiplerinde uygulamak *zorunda oldukları doğru yolu göstermek* (vurgu bana ait) olmuştur. Bahsi geçen doğru yolun izleri ise pozitivist bilim anlayışındaki, akıl yoluyla kavranan olguların değişmez ve tek olduğuna duyulan güvenle oldukça uyumlu görünmektedir. Biri sanat eserinde diğeri bilimsel yöntemde söz hakkı edinmiş iki anlayış birbirini tamamlamakta dünya görüşü bakımından destekler görünmektedir.

Klasik düşünce, gerçeği bulmada aklın önderliğini kabul etmiştir. Doğru olana, erdemli olana nasıl akıl yolu ile varılıyorsa, biçim kuralları nasıl akılla saptamışsa, gerçeğe de akıl yolu ile yaklaşılmalıdır. Doğa iyi incelenmeli, genelleme yaparak tipik olan bulunmalıdır. Olayların, oyunun geçtiği yerin ve zamanın olası olmasına, seyircide bir yerde ve bir zamanda böyle şeylerin olabileceği kanısının uyandırılmasına özen gösterilmelidir. Sanat yapıtında yansıtılan tüm değerlerin akıl ve sağduyu süzgecinden geçmiş olması inandırıcılığın koşuludur (Şener, 2008: 107).

Klasik, natüralist, gerçekçi, romantik ya da gerçeküstü sanat anlayışlarının sanat eserinin biçimi ve estetik değeri üzerine belirlediği kurallar ya da prensiplerin bu anlayışların sanatın işlevi üzerine yorumlarını içerdiği unutulmamalıdır. Bir tiyatro oyunu için Sevdâ Şener 'in açıklamalarında söz edilen prensipleri arayan anlayışın sergilenen oyunun seyircide inandırıcılık yaratmasını beklemesi, izleyenin oyundan ibret almasını ve kendi hayatıyla ilgili eylemlerinde bu oyunu referans almasını hedeflediği anlamına gelmektedir. Sanatın gerçek ve doğru olanı bir öğretmen edasıyla izleyicisine sunması onu yaratıcı bir süreçten çok her adımı gözlem ve dikkat gerektiren teknik bir sürece sürüklemiştir. Dolayısıyla sanat eğitici bir kimlik kazanır. Sanata yüklenen kimlikler değişkenlik gösterse de onu kimikleştirme hali sanata özgü değildir. İşlev ve amaca yönelik prensipleri oluşturan kavramsal ve kuramsal kimlikler bilimsel yöntem ne olmalıdır ya da toplum- birey arasındaki ilişki nasıl kavranabilir sorularına cevap ararken de önemli referans noktalarını oluşturmuştur.

6.1.2. Gerçekçi Akım ve Taklitçi Sanat

19. Yüzyılın ikinci yarısında Klasisizmin akılsallığına karşı insanı duygusal ve sezgisel yönleriyle ele alan romantik akımın masalsı ve hastalıklı duygusallığına tepki olarak doğan gerçekçi akım sanat eserinde işlenen konunun gerçek hayatın bir temsili olarak değerlendirilmesi gerektiğine (Şener,2008) vurgu yapmaktadır. Bu noktada sanat, natüralist bakışın doğayı temel alan estetiğinde olduğu gibi gerçek olanı bireylere yansıtmak, gerçeği anlamak için bir ayna görevi görmektedir. Klasik akımın akılcılığını yadsımamakla birlikte oyunlarda işlenen konuların ahlâkî normlara uygunluğundan ziyade gerçeği saf ve olduğu gibi yansıtmak hedeflenir. Bunu yaparken natüralistlerin özellikle vurguladığı ahlak dışı eylemler üzerinden değil toplumu ahlak konularında düşündürmeyi amaçlar. Oyunlarda özellikle toplumsal sorunlara odaklanırken sanatçı tarafsız bir gözlemci olarak konumlanır. Sanatçının görevi bir sorunu eleştirmek ya da ona çözüm aramak değil sorunu gerçekte olduğu gibi, görüldüğü gibi, yorumsuz ve tamamen gözleme dayanarak, gerçeğin kendine has özelliklerini koruyarak konu etmek olmalıdır.

Gerçekçi akımın sanata biçtiği bu rol oyunculukta da günlük yaşamla bire-bir uyumlu olmayı beraberinde getirmiştir. K. Stanislavski' nin bu öğüde bağlı geliştirdiği metot oyunculugu izleyene gerçeği olduğu haliyle sunmak için oyuncunun rolünü içselleştirmesini, rol kişinin tüm psikolojik ve toplumsal gerçekliğini içselleştirerek taklit etmesini mecbur kılmaktadır çünkü ancak bu şekilde izleyici ile oyuncu arasında gerçek bir iletişim kurulabilir fikri hâkimdir. (Şener,2008). Bu gerekçe katarsis anlayışının tiyatrodaki hala temel nokta olduğunu anlamak için iyi bir örnektir. Gerçekçi akımın taklitçiliği ve ayna olma görevi oyunu oyun gibi değil gerçeğin ta kendisi, sanatçıyı yaratıcı bir ürünün ilham kaynağı olarak değil teknik ve gözlemi güçlü olan bir kameraman gibi sunmaktadır. Ancak bu gerçeği yansıtmak hedefinde 'gerçeğin' ne olduğu ve nasıl

bulunduğu konusu oldukça önemlidir. Bu noktada tıpkı Comte gibi gerçekçi anlayış da gözlemlenebilir gerçeği tek gerçek olarak (Şener, 2008) kabul etmektedir.

Özetle dünyayı olgular ve görünebilir gerçekle algılayan pozitivizmin gerçek ötesi ya da fizik ötesi olanı inceleme alanı dışında bırakması, incelenebilir olanın tek gerçeklik olarak kabul etmesi bunu akılsal ve mantıksal olarak desteklemesi ilkeleri klasik akımın akılcılığı, gerçekçi akımın “gerçek” kavramına yaptığı vurgu birbirini tamamlamakta ve dünya görüşü açısından desteklemektedir.

6.1.3. Romantik Akım ve Yaratıcı Sanat

18. Yüzyıl sonlarında ortaya çıkıp, 19. Yüzyılın ilk yarısında klasik akımın kuralcı ve olgucu yapısına tepki olarak tiyatro sanatında doruk noktasına ulaşan romantik akım, sanat eseri üzerine yüklenen eğitici işlevin sanatçı için boğucu ve yaratıcılığı yok edici bir faktör olduğu (Şener,2008) iddiasındadır. Üstelik klasik akımın dünyayı ve insanı akılsal bir pratikte anlamlandırma haline karşı ruhun, duyguların ve sezgilerin coşkun hallerine vurgu yapmayı hedeflemektedir. Ancak bu şekilde insan tüm benliği ve özünü kavranabilecektir. Bu noktada klasik akımın insanı töre ve ahlak normlarına hapsettiği gerekçesiyle bireyi mantıktan ibaret olmayan yanlarıyla, hayal gücü ve yaratıcı kabiliyetleriyle sanatsal eyleme dâhil ederek bir nevi onu özgürleştirmeyi hedeflemektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi romantizmi ya da herhangi bir sanat akımını yalnızca sanat üzerinde etkili olan bir anlayış olarak düşünmek sakıncalıdır. Klasizm ve pozitivizm arasındaki çarpıcı ilişki gibi bireysel kapasiteyi özgür bırakma anlayışıyla Fransız Devrimindeki *özgürlük, eşitlik, adalet söylemlerine temel olması* (vurgu bana ait) romantizm ve modern topluma geçiş süreci arasında doğrudan bir ilişki kurmayı mümkün kılmaktadır.

Romantik akımı anlamaya çalışırken belirtilmesi gereken bir diğer nokta klasik akımın çoğu zaman üstünde durduğu “düzen” e değil “doğal” olana odaklanma böylelikle insan ve doğa arasında derin bir bağ kurma (Lövy, Sayre. 2007) fikridir. Klasiklerin yer- zaman- olay birliğine karşı canlı bir organizmanın öz ve biçim bütünlüğünü ifade eden “organik biçim” benimsenmiştir. Doğayı duyumlarla kavrayıp taklit yoluyla yansıtmak yerine doğadaki özü düş gücü ile kavrayıp mit ve simge gibi dolaylı anlatım yollarıyla ifade etmektedir(Şener,2008). Romantizmin ideoloji ile kurduğu ilişkideki çeşitliliğine rağmen sanatsal estetikte ve romantik ruhta temel anlayış öğeleri bariz bir şekilde göze çarpmaktadır.

Abrams' a göre çeşitliliklerine rağmen romantikler hayat, ask, özgürlük, umut, sevinç gibi kimi değerleri paylaşmaktadır. Ortak bir yeni tin kavrayışları da vardır. Bu kavrayış dışsal izlenimlerin alımlanmasından ziyade yaratıcı faaliyetlere vurgu yapmaktadır. Dünyayı yansıtan bir ayna değil kendi ışığını yayan bir lamba (Lövy, Sayre. 2007: 6).

Bu noktada romantizm modern dünya tasarısında ihmal edilmekte olan insana vurgu yaparak absürt akımda çok da karşılaşılabilen bir umudu beslemektedir. Modernizm ya da modernliğe geçiş aşaması bir tarafı eşitlik ve özgürlük vaatlerinin olduğu medeniyetler çağı düşüncesi, bir tarafı sömürgecilik ve kapitalist çıkarların yükselen egemenliği olarak iki yüzlü bir olgu olarak düşünülürse romantizm gerçekleşememiş modernizm ya da tüketici kimliğinden arındırılmış, günümüzdeki bunalımı doğurmayı reddetmiş modernlik olarak görünmektedir. Bu haliyle modernliğe karşı bir ruhun temsili olurken aynı zamanda modernliği yaratan unsurların yapısında yer alabilmiştir. “Şunu da belirtmek gerekir ki romantizm, istesek de istemesek de, *modernitenin modern* bir eleştirisidir. Bu demektir ki, moderniteye karşı isyan ederken bile romantikler kendi çağlarından köklü bir şekilde beslenmeyi ihmal edemezler. (...) modern terimlerle tepki verir, düşünür ve yazarlar “ (Lövy, Sayre. 2007: 27).

Romantikler; modernizmin seküler ve akılcı pratiklerinin insan özünü şekillendiren dinsel ve mistik değerlerin büyüsunü bozduğu, ilişkilerin ticari kaygılarla yararcılaştığı, imgelemin öldüğü, bireylerin bencil toplumun tek tipleştiği dünyada gerçek bir bunalım izi taşımaktadır. Bahsi geçen bunalım absürt/ uyumsuz bireyin bunalımına oldukça benzemektedir.

Bazı romantikler (özellikle yeni romantikler), kuşkusuz ki, kendi tecrübelerini ve sanatçının ya da ayrıcalıklı bireyin -kahraman olarak birey- “ben” ini yüceltmışlerdir. Hem “yabancılaşmış” bir topluluğa katılmayı başaramadığından, hem de bu topluluğun kendi ethos’ una (ruhsal özelliklerine) boyun eğemeyenlere karşı düşmanca tavrından dolayı, çevresindeki gerçek topluluktan kopmuş olan uyumsuz birey, kimi zaman “zorunluluğu bir erdem” haline getirir ve kibirli bağımsızlığını, insanı bağlarının yokluğunu yüceltir (Lövy, Sayre. 2007: 33).

Yine de romantiklerin gerçek dünya ile kendi değerleri arasında ikilemde kalan bireylerin bunalımını tamamen umutsuz ve karamsarca aktardığı söylenemez. Özellikle mitlerin varlığından güç alarak bağ kurmaya çalıştıkları nostalji hevesleri onları yeni değerlerle restore etme ya da yeniden hortlatma gibi amaçlara teşvik etmiştir. Bu durum birçoğunu tutucu, reformist, onarıcı ya da mitin yerel ruhunun büyüsunü kapılıp faşist bir ideolojik çeşitliliğe doğru yönlendirmiştir. Modernizmi eleştiri noktasında absürtle oldukça uyumlu bir bağ yakalamış olsalar da romantiklerin ideolojik, kültürel ve sanatsal çabaları, karamsar uyumsuzlarla aralarına bir sınır çizmektedir. Bu durum nostaljiye olan büyük tutkularından kaynaklanmaktadır. Öyle ki içinde bulunan durumu kaçınılmaz olarak değerlendiren en karamsar yorumda dahi kapitalizm nostalji karşısında zafer kazanamamıştır. “Max Weber, 1904 yılında (...) kapitalizmi “bize eski toplumsal yapı biçimlerinden daha iyi görüldüğü için değil, pratikte kaçınılmaz olduğu için” kabul etmek gerektiğini yazdığında muhtemelen bu romantiklerin çoğuyla ortak bir tavrı ifade ediyordu” (Lövy, Sayre. 2007: 91).

6.1.4. Tiyatroda Klasik Akımın Çözülüşü: Absürt Akım ve Uyumsuz Sanat

Tiyatro sanatında Antik Yunan klasik akımına dayanan anlayışın çözülüşü Elizabeth döneminde Shakespeare tiyatrosunda başlamıştır. Ancak Shakespeare tiyatrosu Rönesans dönemi tiyatrosu adı altında tanımlanamayacak denli özgün özellikler içermektedir. Bu özelliklerin başında klasik akımın “üç birlik kuralını” yıkışı gelir. Poetika’ da (Aristoteles, 2011) ifade edilene göre oyunlarda belirli bir mekân, zaman ve olay örgüsü kuralı yerine Shakespeare oyunlarında mekânın sürekli olarak değiştiğine tanık olunur. Yer bazen kralın odası bazen saray avlusu bazen bir balkon olarak dinamik bir süreçte kurgulanan olay örgüsünü yansıtır. Bu çok mekânlı metinler için tasarlanan yeni sahne biçimleri dönemde oldukça popülerdir. Bu sahneler Shakespeare oyunları için tasarlanır ve hızla değişen mekâna ayak uydurmak açısından iki kapı yerine dört kapıdan oluşmaktadır (Fuat,2010).

Bir diğer farklılık ise dilin kullanımda yatar. Antik Yunan tragediyaları doğal olarak soylu sınıfın etrafında gelişen olayları konu aldığından şiirsel bir üslupla yazılır. Klasik akımın tiyatrodaki belirlediği kurallardan biri olarak dil soylu kesim konuşturulurken şiirselleştirilir ve ağırlaştırılır alt zümreden bir karakter konuşturulurken düz yazı halinde kullanılır. Ancak Shakespeare oyunlarında iki üslup iç içe geçmiş bir şekilde kullanarak (Fuat, 2010) klasik akımın dil kurallarına karşı bir aykırılık göstermiştir. Bu oyunlarda yer yer şiirsellik yer yer düz yazı formatı kullanılır ancak bu karakterin ait olduğu zümreye göre belirlenmez.

Shakespeare’in attığı bu ilk aykırı adım absürt akımla doruklarına ulaşmıştır. Bu anlamda dil ve diyalog iletişimsizlik ve yabancılık olgularına dikkat çekmek amacıyla ve tüm mantıksal kuralları reddetme maksadıyla tamamen bozulmuştur. Klasik bir tiyatro metninde bir sahnede iki kişi arasında kurulan diyalog absürt tiyatro metninde dört, beş kişi arasında yaratılmıştır. İletişim kopuk ve diyaloglar düzensizdir. Aynı sahnede aynı anda birden fazla karakter birden fazla olay hakkında konuşturulur. Örnekleri analiz kısmında sunulmuştur.

Absürdün ikinci bir aykırılığı olay örgüsünün belirsizliğinde yatar. Herhangi bir klasik tiyatro metninde zaman ve mekân gibi serim, düğüm, çözümden oluşan bir olay örgüsü izlenirken absürtte bu bölümlerin sırasal düzeni reddedilir. Bu metinlerde okuyucuya bir yol göstermek ya da kahraman yaratıp bir kurtarıcılık vaadi sunmak tamamen reddedildiği için bir çözüm önerisi sunulmaz. Klasik bir oyunda asla karşılaşılamayacak us dışı öğelere yer verilir. Bu öğeler tüm şehirde dolaşan bir gergedan, bütün hayatını bir sandalye üstünde geçiren bir adam ya da aniden at gibi kişneyerek iletişim kuran insanlar olarak sunulabilmektedir.

Absürt metinlerde klasik anlayışın biçimsel düzeyde nasıl çözüldüğünü ifade ettikten sonra içerik düzeyindeki çözülmeye odaklanmak gerekir. Önce Fransa’da sonra tüm Avrupa ülkelerinde yaygınlık kazanan bu akım Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Edward Albee gibi yazarlarca benimsenmiştir (Şener, 2008). Absürt tiyatro varoluşçuluk akımının etkisiyle de

orantılı olarak insanın varlığının bilinçli bir amaçtan kaynaklandığı görüşüne karşı çıkar. Varlığı bir aklın ve bilincin temelinde okuyan görüşe karşı tek gerçeklik olarak varlığın bizzat kendisini sunar keza ölüm faktörü bu tek gerçeğin kaybı olarak absürt akım için oldukça kritik bir işlevdedir ve belki de ciddi anlamda ciddiye alınılabilecek tek şeydir. Ölümlü insanın hayatındaki tek anlam ölümün varlığı ve gerçekliği olduğundan yaptığı tüm eylemler ve bu eylemlere yüklediği tüm anlamlar oldukça saçmadır. Absürt özellikle modern dünyanın vahşi yönüne karşı bir savunu olarak ölüm fikrini tüm dehşetiyle yansıtmayı amaçlar bu bağlamda insancıl olma iddiasıyla eşitlik ve özgürlük vaat eden tüm ideolojilerin yıkımlarına tanık olmuş bir neslin eseri olarak yoğun umutsuzluk ve kötümserlik içermektedir. İnsan hayatının tek gerçekliği olarak ölümün öne çıkması modern toplumda bilimsel ifadelerle yaratılan ve aklın ulaşabileceği diğer tüm gerçekliği ironik bir dille yok sayar, alaya alır. Sanatın doğaya ve gerçeğe tuttuğu aynanın yerine Sevda Şener' in ifadesiyle (2008) "prizma" tutan absürt gerçeği bir anlamda kırar, onu farklı yansılarda izletir ve tabi ki rahatsız edici yönlerini ele verir. Bu açıdan bir aynanın sunduğu tek bir gerçeklik yerine prizmada yansıyan binlerce gerçeklik dolayısıyla hiçbir gerçekliğin ifadesi olarak çoğu kez nihilist olarak tanımlanan yazarlar insana vahşet yaratan ideolojilerin gerçeklik yahut hakikat tanımlarına karşı hiçbir alternatif yol sunmaz aksine tüm yolların saçmalığına vurgu yaparak tüm anlamsal sistemleri yok etmeyi hedefler. Bu açıdan tiyatronun politik duruşuna da karşı olarak insanlık için tek umut verici olan şeyin artık hayata ve anlama dair hiçbir umut kalmayacak denli saçmalık içine batıldığı fikriyle müthiş bir yüzleşme olduğu inancı hâkimdir. Bu nedenle metinlerde klasik oyunların cesur kahraman modeli yerine anti- kahraman modeli göze çarpmaktadır.

Absürt akım etkisindeki tiyatro metinleri yalnızca saçma diyaloglar ve sahne düzeni olmaktan çıkıp yukarıda da ifade edilen tüm bu kuramsal çerçeve bağlamında değerlendirilmelidir. Zira günümüz insanın iletişime olan güven kaybı neticesinde yalnızlaşması, yabancılaşması ve karamsarlaşması depresyon gibi bireysel bir ruh hali üzerinden açıklanamayacak denli karmaşık ve oldukça toplumsaldır. Absürt tiyatronun sunduğu perspektif bağlamında da modern dünyaya karşı varlığın tüm mücadelesi onun yarattığı gerçekliği ve aklı alaya alarak saçmalaşmaktır. Modern aklın somut veya soyut düzeyde yarattığı tüm kayıplara karşı saçma olan absürt metinler bağlamında oldukça büyük bir övgüyü hak etmektedir.

6.1.5. Tiyatroda Katarsis Anlayışının Çözülüşü: Epik Tiyatro ve Eleştirel Sanat

Shakespeare tiyatrosu ve absürt akımın etkisiyle klasik akımın tiyatro üzerindeki otoritesi son bulurken Bertolt Brecht tarafından oluşturulan epik tiyatronun önünü açmıştır. Epik yalnızca biçim ve içerik anlamında değil sanatın işlevi konusunda da büyük bir yeniliği doğuracaktır. Bu yenilik öncelikle Aristoteles' in katarsis anlayışında hâkim olan izleyicinin oyun kişisiyle kurduğu empati duygusunun yaratmayı hedeflediği "arınma" dürtüsünü reddetmekle

başlar. Ona göre sanatın amacı izleyende empati ve duygusal haz yerine eleştirel düşünceyi geliştirmektir (Şener,2008). Ancak bahsini ettiği eleştirel düşünce sanatı politik bir araç olarak kullanmak anlamına gelmemektedir. Eleştirel düşünce oyun kişilerinin hepsine aynı mesafede durabilmeyi sağlamaktadır. Batı tiyatrosunda klasik, gerçekçi ve romantik akımların uyguladığı yarılsama ve illüzyon yerine seyirciye akıllı bir izleyici sıfatı yüklemektedir. Brecht'e göre bu tiyatronun ve oyunun seyirciye karşı sorumluluğudur. Onu ışıktandırmalar, parlak kostümler, gerçekçi dramalar, seyirciyi empati kurmaya bir nevi mecbur bırakacak yoğunlukta yansıtılan duygular ve tutkular seyirciyi uyuşturmakta ve büyülemektedir. Dolayısıyla izleyen tıpkı gerçek dünyanın ona sıklıkla fısıldadığı gibi hareketsiz, savunmasız, kaçınılmaz olanın kabulünde, izlediği oyunun yalnızca oyun olduğu bilincinden uzaklaştırılarak düşünsel bir eylemden uzak kılınmıştır. İzleyen tıpkı kapitalizmin yarattığı koşullarda edilgenleşen birey gibi yalnızca *ona sunulan şeylerden büyülenen herhangi bir meta halindedir. (vurgu bana ait)*

Brecht bu büyülenme olayını yalnızca uyutucu olarak değil, ayıp olarak da nitelemiştir: Seyircinin hareketsiz gövdesi, hayretle açılmış gözleri, büyülenmiş gibi bakışları oyun sonunda birden rahatlama dönüşmektedir. Bu rahatlama bir gevşeme ve boşalmadır. Aristoteles' in "arınma" kavramı bu boşalmayı anlatır. Brecht, boşalmanın tüketim olduğunu belirtir ve bu boşalmada müstehcen bir yan görür. Seyirci arınmış ama düzelmemiştir. Oyun seyircide kalıcı bir iz bırakmamıştır (Şener, 2008: 285).

Bu noktada epik tiyatronun amacı gerçeği, gerçekçi tiyatronun görünen üzerinden açıklama haline karşı görünmeyen, ardında yatan derinliği kavrayarak açıklama çabasına girişmiştir. Seyirciyi gerçek üzerinde düşünmeye ve eleştirmeye itmeyi hedefler. Oyun seyirciye kaçınılmaz olarak tanımlanan durumların değişebilirliğini düşündürmeli ona bu noktada yol göstermemelidir. Bu hedef doğrultusunda gerçekçi tiyatronun beyaz- siyah kadar keskin bir şekilde sunduğu 'tip'lemeler yerine bireyi olumlu ve olumsuz tüm yanlarıyla, derin ve anlamlı bir 'karakter' olarak (Şener,2008) sunmaktadır. Karakter, seyircinin empati kurmakta zorlanacağı derecede çelişki içinde bir ruh haliyle temsilleştirilerek seyirciyi rahatsız eder, kendisini oyun kişileriyle bağdaştırıp eleştirel / akılsal düşünme gücünü kaybetmesine engel olur. Sahneleme ve oyunculuk bağlamında K. Stanislavski'nın metot oyunculuğu yerine bir yabancılaştırma efekti yaratılarak seyirci ile oyun arasındaki duvarı yıkmayı hedefler. Bu anlayışın pratikteki örneği en basit düzeyde oyuncunun kostümünü sahne üzerinde değiştirmesiyle ya da dekorun ışıklar kapanmadan seyircinin görebileceği şekilde değiştirmesiyle (Şener,2008) mümkün olacaktır. Böylelikle seyirciye oyunun yalnızca bir oyun olduğu mesajı verilmiş olur.

Epik tiyatrodaki sanatın amacı bireyi toplumdaki bağımsız düşünmeden, toplumun karmaşık yapısını, aksayan yönlerini, toplumsal ilişkilerdeki diyalektik biçimi gerçek dünyanın sunmakta yetersiz kaldığı gerçeği tüm derinliğiyle seyirciye sorgulatmaktır. Bunu yaparken politik tiyatrodaki gibi sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmaktan uzaktır. Tam tersi bireyi büyüleyerek ona benimsetilmeye çalışan değerlere karşı eleştirel perspektifi uyandırmayı

görev edinir. Türk tiyatrosunda absürt akımın karamsar halinden ve saçmaya övgüyü mecbur kılan bunalım halinden çok epik tiyatronun izlerine rastlanılmaktadır. Haldun Taner bu türün Türk tiyatrosundaki en önemli temsilcisi olup seyirciyi de olay örgüsünün akışına dâhil edip konuşturduğu biçimsel yabancılaştırmalarıyla ünlü oyunların -Fazilet Eczanesi (1960), Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım (1964), Ayışığında Şamata (1977)- yazarıdır. Dolayısıyla Türk tiyatrosunda araştırma problematiğinin odaklandığı bunalım hali; absürt tiyatroda olduğu gibi toplumsal sebepleri ve derin ruhsal çözümlemeleriyle birlikte sunulmamış, ya -Aziz Nesin'in *Çiçu* adlı oyununda olduğu gibi- tamamen bireyi anlama noktasında yoğunlaşmış ya da toplum odaklı perspektifle konu edilmiştir. Bu nedenle epik tiyatroyu anlamak Türk tiyatrosundaki toplum-birey ilişkisini yorumlayabilmek açısından önemlidir.

6.2. Türk Tiyatrosu ve Cumhuriyet Dönemi Sanat Anlayışı

Türkiye’ de modernleşme çabalarının sistematik bir şekilde ilerleyişi ve yalnızca hukuki düzeyde kalmayıp sosyo-kültürel düzeyde de varlığının hissedildiği dönem; yeni rejim politikalarıyla birlikte Cumhuriyet’ in kurulduğu döneme denk gelmektedir. Çalışmanın temel konusu ve problematiği düşünüldüğünde Türkiye de modernleşme sürecinde benimsenen sanat ve tiyatro anlayışı üzerine odaklanılmış olsa da Türk tiyatrosunun yalnızca çağdaş tiyatro ürünleriyle tanımlanamayacak kadar köklü bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Bu noktada geleneksel tiyatro ürünlerinin özelliklerini tanımak çağdaş tiyatronun gelişiminde modernleşmenin ya da Batılılaşma etkisinin derecesini ve hala özgün kalmış noktaları anlamak için oldukça önemli bir noktada durmaktadır. “Türk tiyatrosu deyince çoğu kimsenin aklına yüz yıllık bir geçmiş geliyor: Batı’ya açılışımızla birlikte başlayan, Batı etkisindeki Türk tiyatrosu. Daha geniş bir düşünüşe ulaşmış olanlar, ‘tiyatro’ sözcüğüne dar bir anlam yüklemeyenler ise meddah, karagöz, ortaoyunu gibi eski eğlenceleri de hatırlıyorlar” (Fuat, 2010: 217).

Mehmet Fuat’ ın yukarıdaki ifadesinden de destek alarak Türkiye’ de tiyatro sanatının ya da edebiyatının gelişimini anlamak açısından geleneksel Türk tiyatrosu türlerini kısaca açıklamak gerekir. Geleneksel Türk tiyatrosuna dair en genel tanımlamalar ‘köy seyirlik oyunları’ ve ‘halk tiyatrosu’ şeklinde bir sınıflandırma yaparak, henüz bir metne dayanmayan – ortaoyunu hariç- dolayısıyla yazarsız ve doğaçlama oynanan oyunlar, eğlencelikler (And, 2004) ifadeleri temelinde ilerler. Bu sınıflandırmada özellikle kent kültürünün oluşmaya başlamasıyla kültürel birikim ve günlük yaşam pratiklerinin izlerini taşıyan masal, mit, efsane -kız kaçırma, ölüp-dirilme vb. konuları işleyen- gibi anlatılardan uzaklaşılmasının büyük etkisi vardır. Köylü tiyatrosu geleneğinde para için yapılmayan ve ritüel temelli bir anlayış çerçevesinde sergilenen hayvan taklitleri, kukla, doğaçlama oyunlar gibi profesyonel olmayan- örneklerine çocuk oyunlarında dahi rastlamak mümkün- seyirlikler hâkimken; halk tiyatrosu kentlerde doğan, sanatçıları halk adamları izleyicilerinin halk olduğu, ritüel amacından ziyade para kazanmak,

eğlenmek/oyalanmak amaçlarıyla profesyonel bir etkinliği ifade etmektedir(And, 2004). Ancak her ikisinde de oyunlar doğaçlama bir şekilde, karşıtlıklardan doğan söyleşmeler temelinde ilerler. Taklit her iki oyunda da çok önemli bir rolde olup alay etme ya da taşlama amaçlı kullanılmıştır. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu gibi başlıca geleneksel tiyatro türlerinde dans, müzik gibi öğelere oldukça sık yer verilir, oyun kişileri derinlemesine bir karakter olmaktan ziyade kalıplaşmış özelliklere sahip tiplerden oluşur, belli durumlarda belli tepkiler ve eylemlerde bulunmalarıyla bilinir yani standart reaksiyonlara sahiplerdir. Bu bakımdan dış görünüş ve fizik oyunda geçen tipleri canlandırmak için oldukça büyük bir önem kazanır. Mizah türünde ürünler olup Karagöz’ de ve Ortaoyununda toplumsal sorunlara, hatta devlet yöneticilerine dair eleştirel, alaycı, politik söylemler sıkça kullanılır (And,2004).

Bir diğer ortak nokta Türk geleneksel tiyatrosunun en temel özelliği olarak üsluptaki ‘göstermecî tiyatro’- Avrupa tiyatrosundaki gerçekçi tiyatronun aksine- ve ‘açık biçim’ -Avrupa tiyatrosundaki bütünlüklü bir yapıyı esas alan kapalı biçimin aksine- anlayışının hâkimiyetidir.

Göstermecî tiyatrodaki oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu sadece büründüğü gerçek kişilik olarak görmez. Seyirci, dinleyici, okuyucu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir, sanki ikinci bir yaratıcı olur. “Kapalı biçim” in tek bir merkezde, tek bir merkezde toplanmasına karşın, “açık biçim” de parçalar, ayrıntılar bağımsızlık kazanmışçasına, kendi başlarına bir bütün özelliği taşımaktadır. (...) Göstermecî tiyatrodaki gerçeğin yanılsamasını yıkmak için oyunda eylemin akışı kesikliklere uğrar, kısa sahnelere, bölümlere parçalanır(And, 2004: 57- 58).

Oyuncunun, oyuncu niteliğini yitirmeme prensibinin en etkili örnekleri Cumhuriyet Döneminde Haldun Taner tarafından, epik tiyatro anlayışında yazılmış oyunların da sahip olduğu bir prensip olarak oldukça dikkat çekicidir. Yine geleneksel oyunların gerçeğin yanılsamasını yıkmaya üzerine kurulu üslubu gerçek ve anlam kavramlarına karşı sorgulayıcı hatta alaycı bir tutum sergileyen absürt anlayışta da oldukça nettir. Dolayısıyla geleneksel tiyatronun bu tarz bir perspektife sahip olması -bilinçli bir tercih olarak mı benimsediği tam olarak bilinmemekle birlikte- oldukça ironik bir hal alır. Yine de Batı etkisinde gelişen Türk Tiyatrosunda epik ve absürt anlayışın izleri oldukça geç bir döneme denk düşmekte, çoğunlukla tıpkı Avrupa’ da olduğu gibi eleştirel bir ifadeyle birlikte örnekleri sunulmaktadır.

6.2.1. Avrupa Tiyatrosu Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu

Temelde yalnızca tiyatro ya da sanatın değil hemen hemen tüm toplumsal yapıların Batı medeniyetleriyle ilk tanışması Tanzimat Dönemine denk gelir. Metin And bu dönemi tiyatro sanatı özelinde “her şey yeniden başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorlarsa, seyirci de bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı” (And, 2004: 68) ifadeleriyle özetler.

Geleneksel tiyatro ile Tanzimat tiyatrosu arasındaki en önemli fark tiyatro edebiyatında Batı tipi bir biçim ve kalıp yaratılması ve ortaoyunu, Karagöz gibi doğaçlama oyunlar yerine metni, olay örgüsü olan oyunların yazılmış olmasıdır (And,2004). Tiyatro yazarlığının da ilk tohumları bu dönemde atılmıştır denilebilir. Bu dönemde kurulan tiyatro toplulukları ya da kumpanyalar arasındaki rekabet opera/ vodvil/ müzikal gibi Batı türü sahne sanatlarının Osmanlı’ daki gelişimine katkı sağlamış olsa da özgün bir tiyatro metni ilk kez Şinasi tarafından yazılana kadar, Shakespeare ve Moliere gibi Batılı tiyatro yazarlarının oyunları Türkçeleştirilip sergilenmiştir (And,2004). ‘Şair Evlenmesi’ne kadar Batı etkisini yalnızca *uyarlama ve çeviri* (vurgu bana ait) olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

‘Şair Evlenmesi’ ve sonrasında yazılan oyunlarda da – özellikle romantik etki altında yazılan oyunlar ve melodramlar- Batı etkisi yine yüzeysel bir şekilde uygulanabilmiş tür ve biçim üzerinden anlaşılabilmektedir. Bununla birlikte geleneksel tiyatronun bir uzantısı olarak da değerlendirilebilecek olan komedya türünde de özgün oyunlar yazılmaya çalışılmış, geleneksel tiyatrodaki *yanlış anlamalar ve alay üzerinde kurulan komedi* (vurgu bana ait) Tanzimat dönemi tiyatrosunda Moliere’in “Cimri” sinin etkisinden yola çıkarak cimri karakterler üzerinden şekillenmiştir (And,2004).

Meşrutiyetin ilanı ile yeni bir yönetim biçiminin izleri toplumsal ve siyasal bağlamda çalkantılı bir süreç ortamında gelişen tiyatro anlayışı da Türk tiyatrosun belirleyici bir özelliği olan halkı eğitme işleviyle ön plana çıkmıştır. Halk için eski yönetime duyulan öfkenin ve hürriyetin bir sembolünü temsil eden tiyatrolar Meşrutiyetin, İttihat ve Terakki'nin iyiliklerini anlatan yığınla oyun üzerinden ilerlemiştir (And, 2004). Bir bağlamda halkı eğitmek için başvurulmuş bir alan olarak işlenen konular da çoğunlukla yaşanan toplumsal ya da siyasal olaylar neticesinde değişkenlik gösteriyordu. Sanatsal düzeyde ‘Türk tiyatrosu’ kimliğinin oluşmamış olmasının temeli de tiyatroya biçilen bu rol olabilir. Öyle ki kimi tiyatro yazarlarından toplumsal sorunları konu almanın da ötesinde bu sorunlara çözüm üretme gibi beceriler de beklenmiş, savaş temalı oyunlarda halkı cesaretlendirme, halka moral verme gibi hedeflerle tiyatro devlet ve halk arasında bir aktarıcı halini almıştır. Kurtuluş Savaşı ve akabinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar devam eden siyasal gelişmeler de tiyatro tarafından konu edilmekte (And, 2004) ve yeni rejim politikalarının halka benimsetilmesi, çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmak adına kültürel bir devrim yaratmak için sanata başvurulmuş, ideolojik olarak Atatürkçü ilkelerin paralelinde bir yol izlenmiştir.

6.2.2. Cumhuriyet Dönemi Politikaları Etkisinde Gelişen Türk Tiyatrosu

1923-1940 dönemi tiyatro edebiyatında devrimci aydın görüşün etkisi yoğun olarak görülmekte zira savaştan yeni çıkmış bir milletin döneminin ruh hali tiyatro üzerinde simgeleşmiştir. Temelde Batıcılık ideolojisi ışığında gerçekleştirilen devrimlerin halka

aktarılması ve Osmanlı döneminin aksayan yönlerine değinilmesi esas alınmıştır. Bu tarz oyunlar aksaklıkları güldürücü ve alaylı bir şekilde ele aldığından çoğunlukla komedi türünde yazılmıştır. Toplumdaki değer yargılarının değişmesini konu alan oyunlarda toplumsal ve ahlaki ilişkilerin sarsıldığı iddiası ön plana çıkmıştır bahsi geçen değişim 'Batılılaşma', *sarsılan toplumsal ilişkiler yozlaşma, yanlış batılılaşma* (vurgu bana ait) ile karşılık bulur. Sevda Şener "Oyundan Düşünceye" adlı kitabında Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunu dört aşamalı bir süreçte inceleme konusu etmiş ve bahsi geçen süreçte temel odağın yeni politikalar ile geliştirilen bir kalkınma modeli etrafında çizildiği anlaşılabilmektedir. Kalkınma ya da modernleşme modelinin tiyatrodan işlenen konulara, belirlenen her dönem için toplumsal ve siyasal düzeyde gündemde olan problemler çerçevesinde yansıdığı açıkça görülebilmektedir.

Dört ayrı dönemde incelediğimiz oyun yazarlığının ilk döneminde Birinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik sorunları ile devrim ülkeleri dile getirilmiş, (...) 1940- 1950 döneminde yazılan oyunlarda İkinci Dünya Savaşı'nın Türk toplumunun yaşantısına olan etkisi üzerinde durulmuş. Batı taklitçiliğine de Batı maddecisi görüşüne de karşı çıkmıştır. (...) Üçüncü dönemde, değer karmaşası, yoksulluk, toplumsal güvensizlik, halkın bilinçsizliği, aydının sorumsuzluğu gibi konular eleştirel bir görüşle incelenir. (...) son dönemde ise, önceki dönemde görülen özelliklerin yanı sıra, yoksul çevrelerin sorunlarına eğilme ve bu sorunları halk çıkarları açısından değerlendirme eğilimi görülür (Şener, 1996: 146).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatronun bir kamu hizmeti olarak halka demokratik, Batı tipi bir devlet yapılanmasının öğretilmesi amacıyla işlevsizleştirildiği bilinmektedir. Ancak Batılılaşma girişimlerinin gerek kültürel gerek sanatsal kimlik geliştirme konusunda büyük bir hüsrana yarattığının örneklerine bu dönemin dramatik edebiyatında rastlanılmaktadır. Özellikle Muhsin Ertuğrul gibi isimlerin Batı tiyatrosuna öykünmesi Tanzimat'la başlayan Batı yönlü sanat anlayışını zirvesine ulaştırır ancak halkın geleneksel tiyatrodan alışkın olduğu eğlence ve estetik anlayışına hitap etmeyen, Aristocu kurgu biçimini taklit eden, kimliksiz, yeterince derinleşmemiş ve içselleştirilmemiş bir tiyatro kültürüne neden olmuştur.

Bu dönemi Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarından ayıran en belirleyici özelliği -siyasal ve ideolojik bakış açısı dışında- batılılaşma girişimlerine destek olur nitelikte tiyatro oyunlarının yanı sıra epik ve absürt anlayışıyla, geleneksel Türk tiyatrosunun temel güldürü ve yapı öğelerini de esas alarak Batılılaşmaya yönelik eleştirel bir tutum geliştiren oyunların da kaleme alınmış olmasıdır. İlginçtir ki Batı tipi eserleri örnek almayı amaç edinmiş yazarlık anlayışında bile Türk Tiyatrosu tam anlamıyla Avrupalı bir esere tanık olmamıştır. Yine de bu amaç doğrultusunda geleneksel tiyatronun izleri gittikçe silinmeye başlamış, bu mirası korumak adına yapılan girişimler geleneksel tiyatro türlerinde Karagöz, Pişekar gibi sıkça karşılaşılan tiplerin günün toplumsal koşullarında oyunlaştırmanın ötesine gidememiştir (And, 2004). Özetle ne Batı sanat anlayışı temeline uygun bir ürün yaratılabilmiş ne de geleneksel sanat öğeleri özgünlüğünü koruyarak yansıtılabilmiş, bu dönemin tiyatrosunda sınırları ve kimliği belirsiz bir ikilik hâkim olmuştur denilebilir.

Bu durumun yalnızca özgün bir sanat anlayışı ve üslubu geliştirmekten öte toplumsal ve kültürel olarak da yol açtığı krizlere de yine Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda aydın-halk ikililiği, aydın bunalımı ve kimlik kaybı meselesi, aydın bireyin toplumuna yabancılaşma hali ve yanlış Batılılaşma örneği gösteren yozlaşmış aydın tiplmesi gibi konularıyla yoğun bir şekilde değinilmiştir. Tanzimat' la beraber başlayan çağdaş bir medeniyet olma yolunda atılan Batı yönlü adımların ışığında tiyatro ile yeni bir kültürel birikim ve yaşam tarzı yaratılmak istenmiş ancak gerçek ve ideal arasındaki çizginin netliği yitirilmiştir. Şerif Mardin' in Bihruz Bey Sendromu olarak kavramsallaştırdığı bu çatışma hali geleneksel ve modernin -bireysel yaşam pratikleri ve kendi toplumu- arasında sıkışmış bireylerin yabancılaşmasını kaçınılmaz kılmıştır. Böylelikle Avrupa'da ortaya çıkan absürt anlayış kapitalist sistem anlayışını bir türlü benimseyememiş ve modern dünyanın ideal birey özelliklerine sahip ol(a)mayan bireyi "uyumsuz" olarak işlerken Türkiye' de yaşam tarzıyla Batı etkisinde *gelişen dünyaya ayak uydurabilmiş, kapitalist tüketim alışkanlıklarını kazanmış ve bu anlayışı benimseyebilmiş birey* (vurgu bana ait) "uyumsuz" bir varlık kazanmıştır. İkisinde de bireyin kendi benliğine toplumda hâkim olan gerçekliğe uygun olmaması nedeniyle yabancılaşması durumu rahatlıkla görülebilir ama bu bireyler taban tabana zıt özelliklere sahiptir. Analiz safhasında detaylı örnekleri sunulacaktır.

7. ANALİZ ve BULGULAR

Çalışmanın analiz safhası tabloda gösterildiği gibi ilerlemiştir. Absürt akımın Avrupa temsili olan iki oyunun gereken kuramsal temellendirmeyi bütünlüklü bir şekilde içerdiğine rastlanıldığından örnekleme yeni bir Avrupa temsili eklenmemiştir. Seçilen oyunların araştırma içeriği için gereken bulguyu betimlediği söylenebilir. Ancak Türk absürt temsillerde bütünlüklü bir bakış açısına rastlanılmamıştır. Bu durum Türkiye’de modernleşme sürecinin sorunsallaştığı noktaları daha kapsamlı anlayabilmek adına kuramsal temellendirme ve kategorilendirme çerçevesinde 5 oyunun incelenmesini gerekli kılmıştır. Her beş oyunda da modernleşmenin başka bir yansıması betimlenmiş ve bu betimlemeler çalışmanın analiz kısmında açıklanmıştır.

Tablo 7.1. Analiz safhası açıklama tablosu

Örneklem (Oyunlar)	Yazıldığı Tarih	Kuramsal Kategorilendirme	Temsiller	Kuramsal Temellendirme
Gergedanlar	1959	Modernizm Sorunsal K. Marks - Frankfurt Okulu Saçmaya Övgü P.K. Fayarabend	Berenger Mantıkçı	Yabancılaşma Pozitivizm Eleştirisi Akla Veda Söylemi
Godot’yu Beklerken	1949	Modernizm Sorunsalı K. Marks	Vladimir, Estragon Godot	Yabancılaşma Modernizm Eleştirisi
Karagöz’ ün Filozofluğu	2010	Türkiye’de Modernleşme M. Turhan - H.Z. Ülken	Finkel ve Karagöz Ailesi Hacivat ve Karagöz	Kültür Değişimleri Kültür İkiliği
Canlı Maymun Lokantası	1963	Türkiye’de Modernleşme B. Sezer	Jonathan’lar ve Çin Kültürü	Doğu-Batı İkiliği Kapitalist Ahlak Eleştirisi
Limon	1980	Türkiye’de Modernleşme Ş. Mardin - H.Z. Ülken	Aziz, Muhsin, Aslı Necip, Sevdâ, Engin	Yüzüstü Batılılaşma Moda Batılılaşma
Lüküs Hayat	1933	Türkiye’de Modernleşme Ş. Mardin – H.Z. Ülken	Berfinaz, Atıfet, Ruhi, Şevket, Rıza, Lütfiye	Yüzüstü Batılılaşma Moda Batılılaşma
Newton Bilgisayardan Ne Anlar	2012	Türkiye’de Modernleşme H.Z. Ülken - Ş. Mardin	Adam ve Kadın	Yüzüstü Batılılaşma Bihruz Bey Sendromu

7.1. “Gergedanlar” Oyunu Analizi

Samuel Beckett ve Rumen asıllı Fransız oyun yazarı Eugene Ionesco (1912-28 Mart 1994, Paris) absürt tiyatronun en önemli eserlerini vermişlerdir. Ionesco’nun *Gergedanlar* adlı oyununda yaşadığı dönemde yükselen faşist ideolojinin ve Nazi kamplarında işlenen vahşet dolu suçların ideolojik arka planla meşru kabul edilmesinin önemli bir etkisi olmuştur. Bauman’ın “Modernite ve Holocaust” (2001) eserinde de ifade ettiği üzere Nazi kampları sıradan bir insanın dahi vahşete sebep olacağının en büyük örneğini sunmaktadır. Gaz odalarında insan öldüren makineler icat eden, evlerinde bir baba ya da anne figürü olarak gündelik hayatlarında gayet normal bireyler olarak görünen bireylerin bu tarz bir yıkımın öznelere olmasını modernizmin ideoloji silahıyla yarattığı bir proje olarak değerlendirmiştir. Bu oyunda da gündelik hayatın telaşında benliğini çoktan yitirmiş insanların aniden bir canavara dönüşümü ve kendileri dışındaki varlıklarda yarattıkları korku ironik bir dille işlenmektedir. Bu noktada *Gergedanlar* bir oyun olmanın ötesinde sıradan, masum bir insanın yeterli propaganda aracılığıyla bir katile dönüştürülebilir oluşunun gerçekte olamayacak kadar masum bir anlatısıdır. Bu masumlukla birlikte ideolojinin yarattığı etkiyle ahlaki değerlerin temelinden sarsılabileceği gerçeği, insanlığa karşı umutsuz ve karamsar bir bakışla sunulmaktadır. Absürt tiyatronun temel bir özelliği olarak anti-kahraman figür Berenger dışında tüm karakterlerin korkutucu sesleriyle ve bedenleriyle gergedana dönüşümü totaliter yönetimlerin insanda yarattığı dönüşümün simgeleştirilmesidir.

Bu araştırma kapsamında oyunda yalnızca beden üzerinden yaratılan dönüşüm ve başkalaşım olayının örtük anlamı olarak yabancılaşma kavramına başvurulmakla birlikte karakterler arasındaki diyalogların yansıttığı modernite eleştirisi analiz edilmektedir. Bu eleştirilerin başında politikanın hiçbir yere varmayan ve yarardan çok zarar getiren ideolojilerine serzeniş ve modern dünyada hâkim olan akla, yonteme ve olgular üzerine kesin açıklama getiren her türlü sisteme karşı alay ön plana çıkmaktadır.

7.1.1. Yabancılaşma Kavramı Bağlamında *Gergedanlaşma*

Oyun bir kasaba meydanında gündelik telaşların işlendiği diyaloglarla başlar. Absürdün temel özelliklerinden olan diyalogun akışı karmaşık ve düzensiz işlemektedir. Aynı anda birçok karakter konuşturulduğundan ve cevaplar birbirini tekrarlar nitelikte, iç içe geçmiş bir bulmaca niteliği göstermektedir.

Karakterlerin hepsini tek tek bir ideolojik duruşla betimlemek mümkün olmamakla birlikte belli karakterler ifadeleriyle birlikte zorunlu bir kategorileştirmeye dâhil edilmiştir. Örneğin bir kargaşa ve kaos ortamında dahi bakkal kadının “alışverişi bizden değil başka marketten yapmış” ya da patronun “kırılan eşyaların parası ödenecek” söylemlerinde gözlemlenen kâr kaygısı bariz bir şekilde kapitalist ahlakın birikim, sermaye ve kazanç odaklı

işleyişine basit bir atıftır. Ancak bu tarz ifadeler tıpkı günümüz toplumunda kapitalist anlayışın içselleştirilmiş olması gibi karakterler tarafından yadırganacak bir durum yaratmaz. Karakterler bu ifadelere alışıktır. Alışık olunan bir başka atıf aklın üstün tanımlama gücüdür ve bu güç “mantıkçı” karakteri üzerinden ironikleştirilir. Bu konuya bir sonraki başlıkta değinilecek olup oyunun alışık olunmayan ögesi olarak büyük bir panik yaratan gergedanın sahneye çıkışına değinmek gerekirse, bu durum karakterler için günlük hayatın alışılmış düzenine karşı ilk tehdit anlamına gelmiştir.

JEAN: Hiinh! Bir gergedan! [...]

BAKKAL. KADIN (*Dükkânından başını çıkararak*) Hiii! Bir gergedan! (*Dükkândaki kocasına*) Çabuk gel, bir gergedan var! (*Hep birlikte, solda, koşarak geçmekte olan gergedanı gözleriyle izlerler*)

JEAN Dümdüz gidiyor, sergenlere çarpacak!

BAKKAL (*Dükkânın içinden*) Nerede? [...]

BAKKAL (*Dükkândan başını uzatarak*) Hiii, bir gergedan! (Ionesco, 2000: 12).

Ve çok geçmeden *sıradan insanlar gibi* (vurgu bana ait) şaşırmak ve hayret içinde kalmak yerine, tanımlama ve betimleme hastalığı nükseder!

MANTIKÇI (*Sahneye soldan hızla girerek*) Bir gergedan, tüm hızıyla, karşı kaldırımda koşuyor! (Ionesco, 2000: 12)

Olaylar öncelikle bu çirkin yaratığın nerden ve neden geldiğini anlamaya çalışan diyaloglar etrafında ilerler. Bu noktada Berenger karakteri meseleye oldukça umursamaz durmaktadır. Berenger karakterinin çizmiş olduğu imaj alkolik, hayata karşı çok bir beklentisi olmayan, memur hayatının sıradanlığından sıkılmış ve işine karşı en ufak bir heyecan ya da sevgi duymayan, bu açıdan biraz da melankolik denilebilecek bir nitelik gösterir. Etrafındaki herkes absürt bir durum olan gergedanın şehir sokaklarındaki varlığı karşısında hayret içindeyken Berenger “çok toz kaldırmasa bari” ifadesiyle şaşkınlıktan uzaktır. Berenger oyunun ana karakteri olarak oldukça pasif bir konumda ve çoğunlukla karamsar bir ruh halinde ifade bulur. Bu özellikleriyle tam bir disiplin örneği arkadaşı Jean’den oldukça farklıdır. Jean sistemin ondan beklediği tüm niteliklere cevap veren, aranan bir eleman olarak kılık kıyafetine özenli, görev bilinci yüksek, varlığını yaptığı işte bulan bir karakter olarak dikkat çeker. Çoğunlukla “ben” diye başlayan cümleler kurmasıyla birlikte bireysel özgürlüğünün savunusunu yapmaktadır. Bu nedenle olsa gerek çalışkanlığı ve iradeli oluşuyla gurur duyarken bir patronun isteyebileceği en iyi özelliklere sahip oluşundan memnuniyetle bahseder.

BERENGER: Bakın, Jean. Vakit geçirmek için yapacak hiçbir şeyim yok; bu şehirde insan sıkılıyor, çalıştığım iş de hiç bana göre değil... her gün dairede sekiz saat, yazınsa yalnızca üç hafta tatil! Cumartesi akşamları bayağı yorgun oluyorum, işte, biraz rahatlamak için..

JEAN: Azizim, herkes çalışıyor, ben de çalışıyorum, ben de herkes gibi çalışıyorum, ben de dairede sekiz saat çalışıyorum, benim de yılda yirmi bir gün tatilim var, ama, ama işte gördüğünüz gibi ben... İnsanda irade olmalı, işte o kadar!..

BERENGER: Ama, herkes sizin gibi iradeli olamaz. Ben uyamıyorum. Olmuyor, yaşama uyamıyorum.

JEAN: Herkesin uyması gerek. Yoksa siz herkesten üstün biri misiniz?

BERENGER: Öyle bir iddiam yok...

JEAN: (*Sözünü keser*) Ben de sizin kadar değerliyim; alçak gönüllüğü bir yana bırakırsak, sizden daha değerliyim ben. Üstün insan, görevini yapan insandır.

BERENGER: Hangi görevini?

JEAN: Görevini işte... Memurluk görevini örneğin.

BERENGER: Öyle ya, memurluk görevini...(Ionesco, 2000: 10-11)

Diyaloglarda da ifade edildiği gibi Berenger sistemin kendine tanımlamış olduğu rolü benimseyememekte ve kendisine oldukça uzak görmektedir. Jean ise bu rolün kendisiyle olan yakınlığı açısından bir gurur kaynağı yarattığı görevi doğru düzgün tanımlamakta dahi yetersizdir. Günümüz insanın içinde bulunduğu iki farklı ruh halinin örneğini sunan karakterlerde Jean, kapitalist sistemin sunduğu kişiliğe ayak uydurma amacıyla kendi kişiliğini erittiğinin farkında değildir. Jean aslında iradeli olmayı tercih etmemiş iradeli olmak zorunda bırakılmıştır. Berenger ise bu kişiliğe ayak uyduramadığını ifade ederek kendi benliğinin iradesizlik söylemleriyle kabullenmeyeşine tanık olmaktadır.

Bu açıdan bireyin kendi özüne dair düşüncelerinin çözülmeye başlaması yabancılaşmanın bir boyutu olarak karşımıza çıkar. Bireyin anlamı, içinde bulunduğu sisteme uygunluğu ve sağladığı yarar ölçüsünde belirlenecektir. Sistemin beklentisini karşılayamayan birey kendi varlığının değerini sorgulamaya mahkûm bırakılacaktır. Bu çalışan olmayan bir bireyin toplumsal bağlamda hor görülmesinin ekonomik bağlamda çaresizleşmesinin nedenidir.

Yabancılaşmanın bir diğer boyutu gergedanların sayısının gittikçe artmasıyla başlar. İlk olarak kasabada dolaşan bir gergedanın varlığı doğal olarak gerçek dışı yorumlanır. Ancak durumun gözle görülebilecek bir hal alması ciddiyeti ve paniği arttırır. Karakterler günlük hayatlarında *kendilerine oldukça yakın* (vurgu bana ait) insanların dahi gergedana dönüştüğüne şahit oldukça durum “bulaşıcı bir hastalık” olarak tanımlanmaya başlar. Berenger karakterinin umursamaz kaldığı bu durum onun için de aniden tehlikeli hale gelir. Çünkü artık o da tehlikededir. Bu açıdan bir baht dönüşü yaşanır ve “biz tehlikede değiliz” söylemi “ya benim de başıma gelirse” söylemine dönüştüğü görülür.

BERENGER: Bu olay başka bir yerde, başka bir ülkede geçmiş olsaydı, olayı gazetelerden öğrenmiş olsaydık, sakın sakın tartışabilirdik; sorunu tüm yönleriyle inceler, bundan nesnel bir yaklaşımla sonuçlar çıkartabilirdik. Akademik tartışma toplantıları düzenler, bilginler, yazarlar, kanun adamları, bilgin kadınlar, sanatçılar getirebilirdik. Sokaktaki insanları da; çok ilginç olurdu, öğretici olurdu, merakla izlenirdi. Ama insan kendisi olayın içinde olunca, kendini birdenbire olayların çarpıcı gerçeği karşısında bulunca, ister istemez kendini doğrudan ilgili görüyor, bu beklenmedik olay üzerimizde o kadar büyük bir şaşkınlık yarattı ki insan soğukkanlı kalamıyor. Ben şaşırdım kaldım, şaşırdım kaldım, şaşırdım kaldım! Bir türlü inanamıyorum (Ionesco, 2000: 91).

Bu söylemde akademiye yönelik derin bir ironi yatmaktadır. Hiçbir çözümü olmayan araştırmaların gerçeklik karşısında ne derece sığ olduğu görüşü dikkat çeker. Problem edilen meselenin araştırmacının kendisinden uzak oluşundan kaynaklı bir bilim nesnesi olarak kullanılışı Berenger karakterinde kendi başına gelene kadar onu şaşırtmayan gerçekliğin yarattığı bunalım halini anlatırken ifade bulur. Bir anti- kahraman olarak rol yapmaz tüm ikiyüzlülüğünü açıkça dile getirir. Ancak bu çeşit bir ifade aynı zamanda toplumsal meseleler karşısında çaresiz kalan bireyin ifadelerini açık etmektedir. Berenger dışındaki hiçbir karakterde bu denli yoğun bir bunalıma rastlanmaz. Diğer karakterlerden örneğin Botard' ın bir şeylerin değişebileceğine dair inancı alaya alınır.

BOTARD: Bunun değişmesi gerek, böyle sürüp gitmeyecek bu.

DUDARD: Hiçbir bir anlamı yok bunun, Bay Botard. Gergedanlar var, işte bu kadar. Başka bir şey de demek değil bu (Ionesco, 2000: 64).

Ionesco için yabancılaşma gerçeği karşısında sunulan tüm umutlar ve bu gerçeğe çözüm üretmeye çalışan tüm fikirler bir bir alaya alınması gereken anlamsızlıklardır. Ona göre gerçek değerler üretmeye çalışan ya da ürettiğini iddia edenler zaten çoktan yabancılaşmış kimlikleriyle toplumu bir kaosa sürüklemektedir. Bir sabah uyanıldığında her yerde ne dediği anlaşılmayan gergedanların varlığından, yol gösterici ideallere duyulan fanatizm sorumludur. İletişimsizlik ve yabancılık duygusu neticesinde birbirinin aynı görüntüler ve anlamlar büyük bir karamsarlıkla lanetlenmektedir. Dünya gittikçe daha da hızlı bir şekilde gergedanlaşmakta, başkalaşmakta, kendisine ve her şeye yabancılaşmaktadır. Bedenin dönüşümü aynı zamanda benliğin ve bireyin kendi kişiliğini yitirip tek tip bir kostüm eşliğinde özsüzleşmesidir. Yalnızca kitleler vardır ve birey bu kitleye dâhil olduğu ölçüde hayatta kalacaktır. Bu gergedansal gerçeklikle baş etmenin hiçbir yolu yoktur. Botard karakteri söylemlerinde sürekli olarak kendini çözüm yolunu bulmuş ya da kimse tarafından fark edilmeyen gerçekleri kavramış olarak sunmaktadır. Ancak oldukça yüzeysel bir şekilde temsil ettiği her ideoloji bahsi geçen gergedansal gerçekliğin yarattığı belirsizlikten çok da farklı değildir.

BOTARD: Sizlere açıklayacağım... ama ilerde bir gün

DUDARD: Niye hemen değil?

BOTARD: (Bay Papillion'a, tehdit ederek) Birgün burada olan biten her şeyi açıklayacağım.

(Ötekilere) Her şeyin nedenini bilirim ben, gizli yanlarını da, tarihin...

DAISY: Hangi gizli yanlarını? [...]

BOTARD: (Konuşmasını sürdürür, korkunç bir haldedir) Tüm sorumluların adlarını da biliyorum ben. Hainlerin adlarını. Kimse aldatamaz beni. Bu provokasyonun amacını ve anlamını da açıklayacağım size! Bir bir düşüreceğim bunları başlatanların maskelerini. [...]

BOTARD: (Dudard'a) Olayların anahtarı var benim elimde, yanılmaz bir yorumlama sistemim var (Ionesco, 2000: 63-64).

“Sizlere açıklayacağım, ilerde bir gün” ifadesindeki bir kurtuluşu müjdelenmekte ancak zamanı konusunda net bir açıklama yapılmamaktadır. Bu durum ilerde başka bir oyun analizinde değinilecek olan “Godot” karakterini de anımsatmaktadır. Bununla birlikte Botard karakterinin cümleleri herhangi bir siyasi propaganda da kullanılan klişe ifadelerle benzemektedir. Oyun kişilerince çok ciddiye alınmayan, ama Botard karakteri tarafından yoğun bir tutkuyla ve kesinlikle takip edilmesi gerektiğini vurgulanan öğütlerin, Botard karakterinin de gergedana dönüşmesiyle Ionesco için içi boş vaazlar olarak görüldüğü anlamına gelmektedir. Oyun boyunca Berenger karakteri bahsi geçen ifadelerle mücadele ederken görülür. Ancak bu mücadele bir anti-kahramana da yaraşır nitelikte pasif bir mücadeledir. Yani Berenger karakterinin bizzat tüm vaat edilen anlamların ya da kurtuluş yollarının sebep olduğu koşullara yabancılaşma halini betimlerken kullandığı netlik dışında karşı savunuyu ya da karşı bir ideoloji geliştirme gibi bir “belirlenmişliği” yoktur. Zira onu “yabancı”, “uyumsuz” ve “umutsuz” yapan da bu belirlenememe halidir.

Berenger karakteri böyle bir umutsuzluğun temsili olarak çaresiz ve kapana kısılmış bir vaziyette yakınmaktadır. Bu absürde ulaşmadan bir önceki evre olarak bunalım sürecini temsil eder. Absürt bunalımı kutsamaz onu bir çaresizlik olarak tanımlar. Bunalımı hayatın trajik- komik yansımasını sunarak geliştirilen mizah duygusu üzerinden işlemektedir. Absürdün saçmaya övgüsü işte bu noktada belirir. Dudard karakteri bir yanıyla insancıl ve hoşgörü öğütleriyle var olurken bir yanıyla da Berenger karakterinin umutsuzluğunu “mizah duygusunun yoksunluğuna” bağlamaktadır.

BERENGER: Ama ben, onları görünce, aklım fikrime dolanıyor. [...] yine de bir şeyler oluyor bana şurama, (*Kalbini gösterir*) kalbimi sıkıştırıyor.

DUDARD: Bir ölçüde etkilenmekte haklısınız. Ama çok fazla etkileniyorsunuz. Mizah yönünüz yok, sizin kusurunuz da bu, mizah yönünüz yok. Olayları bu kadar ciddiye almamalısınız, dışında kalmalısınız olayların. (Ionesco, 2000: 91).

Olayları ciddiye almamak olarak sunulan yorum ve Dudard ile Berenger arasında gelişen diyalog Berenger'ın olaylar karşısında çaresizliğinden kaynaklanan sıkıntısını hafifletmeye yönelik ilerler. Bir açıdan durumun o kadar da ciddi olmadığı söylemi “gergedan olmak isteyen olur, buna karışamayız” ifadesinde hoşgörü yaklaşımına bir bakışı sunar.

DUDARD: [...] Her şeyi kapkara görüyorsunuz, sinir hastası olacaksınız, dikkat edin. Şoku tümüyle atlatınca, bu ruhsal çöküntüden kurtulunca, sokağa çıkmaya başlayınca, biraz hava almaya başlayınca, her şey daha iyi olacak, göreceksiniz. Karanlık düşünceleriniz uçup gidecek.

BERENGER: Sokağa çıkmak mı? Gerekecek tabii. Korkuyorum çıkmaya. Onlara rastlayacağım diye... [...] Ben onlardan başka bir şey görmüyorum. Kafayı iyice taktığını söyleyeceksiniz, onlara.

DUDARD: Size saldırmıyorlar. Üstlerine gidilmezse, bir şey yapmıyorlar. Aslında, kötü değiller. Hatta bir tür doğal bir masumlukları bile var, evet, sağlık gibi. İşte ben, size gelmek için bütün caddeyi boydan boya yürüdüm. Görüyorsunuz, sapa sağlamım, hiçbir sorunum olmadı. (Ionesco, 2000: 90).

Dudard karakteri ve Berenger arasında geçen diyalog üzerinde Berenger'ın ruh halini açıkça anlattığı görülmektedir. Bu diyaloglarda Dudard karamsar düşünceleri adeta bir psikolog edasıyla yok etme misyonu içerisinde. Berenger'ı gergedanlara karşı hoşgörüye davet ettiği görülmüştür. Bu noktada Berenger karakterini “iyileşmek istemeyen bir melankolik” olarak yorumlamakta ve içinde bulunduğu koşulların ağırlığını reddetmektedir. Bir nevi ona yaşadığı bunalım halinin abartılı ve gereksiz olduğu imalarında bulunmaktadır. Kuşkusuz “yabancılaşmış” ya da “uyumsuz” bir birey olmanın en temel özelliği budur. Bilir kişiler tarafından “özel olma isteği ile abartılmış dikkat çekmek isteyen sıradan bir kompleks” e kapılmış olmak... Yine de Dudard karakteri söylediklerine gerçekten inanan biri olarak, diğer karakterlere göre kendi içinde en tutarlı karakterdir. Çünkü en korkunç gerçekliği dahi anlayabilme, hoşgörü ve iyimser bir tavırla karşılayabilme -gergedana dönüşme olayını bir tercihe bağlamıştır- prensibiyle oyun boyunca bu çizgisinden çıkmamıştır. Sonunda gergedanlara özenip onlar gibi olan kitleyi anlamak için gergedan olması gerektiğini söylemesi ve gergedana dönüşmesi fanatizm için geçirilen bir dönüşümden farklıdır. Ancak sonuç yine Berenger'a yabancı bir kimlikte vuku bulmuştur. Berenger'ın âşık olduğu kadın olan Daisy de aralarındaki bir tartışma sonrası onu terk ettiğinde çaresizliğe ve dünyanın gittikçe kötüleşen haline karşı duyulan öfkenin yanına yalnızlık duygusunu da ekler. Tüm ülkede gergedan olmayı reddeden tek kişi Berenger sonunda pes eder kendi benliğinden iğrenmeye başlar. Kitlenin değerlerine uyum gösteremeyen bireyin kendi varlığını bir kusur olarak görüşü Berenger'ın ifadelerinde şöyle dile getirilir.

BERENGER: Güzel olan onlar. Ben haksızmışım! Ah, keşke onlar gibi olsaydım. Boynuzum yok, ne yazık ki! Ne kadar çirkin, dümdüz bir alın. Benim de bir ya da iki boynuzum olsaydı, sarkan batlarımı toparlardı. O da olur, belki, ben de artık utanmam, gidip onlara katılabilirim. Ama çıkmıyor ki! [...] Derim sem sert olsaydı keşke, o harikulade koyu yeşile dönüşseydi, çıplaklığım da, ayıp bir çıplaklık olmasaydı, onlarınki gibi kılsız bir çıplaklık olsaydı! (*Böğürtüleri dinler*) Şarkılarının bir albenisi var, biraz hatır hutur, ama bir albenisi var! Onlar gibi yapsam. (*Onları taklit etmeye çalışır*) Vuu! Vuu! Bir! Yok, olmuyor! Artık çok geç! Ne yazık, bir yarattığım artık ben, bir yarattığım ben. [...] Ne yazık, hiç gergedan olamayacağım, hiç, hiçbir zaman! Değişemem artık. Çok isterdim, çok fazla isterdim, ama yapamıyorum. Kendi yüzüme bakamam artık. Çok utanıyorum! (*Aynaya sırtını döner*) Ne kadar çirkinim! Lanet yağsın öz- günlüğünü korumak isteyene! (*Birdenbire silkinir*) Ne yapalım peki! Ne olmuşsa olmuş! Ben de bütün herkese karşı savunurum kendimi! Tüfeğim, tüfeğim! (*Gergedan başlarının durduğu fondaki duvara döner haykırır*) Herkese karşı, kendimi savunacağım, herkese karşı, kendimi savunacağım! Son insanım ben, sonuna kadar da insan kalacağım! Teslim olmuyorum! (Ionesco, 2000: 123).

Sonunda Berenger' in "teslim olmuyorum" nidaları tamamıyla çaresizlik dolu bir ruh halinden kaynaklanmaktadır. Gergedanlaşmamak durumu Marks' ın daha önce betimlemediği bir yabancılaşma halini yansıtır. Bu toplum- birey ikililiğinde ne topluma uyum sağlayabilen ne de kendi bireysel özünüyle varlığını savunabilen insanın dramında sonu gelmez bir çelişkinin ürünüdür. Modern insan da tıpkı Sisifos' un bir dağın tepesine kadar taşıdığı kayanın yuvarlanarak aşağıya inişini seyredişindeki gibi anlamsız bir döngünün içinde yalnızca varlığı için gerçeğe şükredebileceği bir kıvranış halindedir. Berenger bu yönüyle bir kurtarıcı olarak ya da aykırı bir isyankâr olarak ifade edilmez. Oyun metni içinde sunulan en acınası karakterdir ancak tabi ki gerçektir. Tüm hassas ruhların temsili olarak onun yabancılaşması kitlesel değil yalnızdır. Bu bakımdan nihilizme çok yakındır. Ancak absürt akım yazarlarının hiçbirisi herhangi bir düşünsel öğretiye sığınmamıştır.

7.1.2. Yönteme Hayır İlkesi ve Pozitivizm Eleştirisi Bağlamında "Mantıkçı" Karakteri İronisi

Ionesco'nun Gergedanlar'ında gözlemlenen ironilerin başında Aristoteles mantığının ilkelerine yönelik alaylar gelir. Karakterler içinden çıkamadıkları her durum için büyük bir saygı duydukları mantıkçı karakterinin görüşlerine kulak verir. Mantıkçı ise uzun uzadıya açıklamalarıyla bilinmezliğe son vermektedir. Bu durum kuşkusuz pozitivizmin modern dünyadaki egemenliğinin yansımasıdır. Absürt tiyatrodaki gergedansal gerçekliğin sorumlularından biri de bu bilim anlayışıdır. Toplumsal veya fiziksel tüm gerçekliğin açıklanması ve tanımlanması görevi bilime, akla ve mantığa bırakılmış böylelikle gerçekliğin farklı boyutları görmezden gelinmiş ve sığ bir düşünceye saplanılmıştır. Mantıkçı karakteri bir sıklıkla, her durumu mantıksal ilkelerle açıklamaya çalışırken mizahın oldukça yoğun işlendiği diyaloglara neden olmaktadır.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) İşte size örnek sayılabilecek bir silojizma: "Kedinin dört ayağı vardır. Sarman ile Tekir'in de dörder ayakları vardır. Öyleyse Sarman ile Tekir kedidirler".

YAŞLI BAY (*Mantıkçı 'ya*) Benim köpeğimin de dört ayağı var.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Öyleyse, o da bir kedi.

BERENGER (*Jean'a*) Benimse yaşama gücüm bile ancak var. Yaşamak istemiyorum belki de.

YAŞLI BAY (*Uzun uzun düşündükten sonra Mantıkçı'ya*) Demek mantıksal olarak benim köpeğim bir kedi olmalı.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Mantıksal olarak, öyle. Ancak bunun karşıtı da doğrudur.

BERENGER (*Jean' a*) Yalnızlığın üstümdeki ağırlığına dayanamıyorum. Toplumunkine de (Ionesco,2000: 23).

"Mantıksal olarak" ifadesi altında sunulan tüm önermelerin tartışmasız doğru kabul edilişi, akıl ve mantığın kutsallık kazanıp her konuya hükmedebiliyor hale gelişiyle birlikte bilimin gücü diğer birçok olgu gibi iktidar ve ideoloji için bulunmaz bir fırsat yaratmıştır. Kitleler üzerinde kolaylıkla bilim adı altında yaratılabilecek bir algının söz konusu olması modern akla getirilen eleştirilerden biridir. Bilimsel bilgi sosyolojisinde de toplumsal koşullar ve kurumlardan bağımsız bir olgu olarak düşünülmemeyen bilime yönelik ifadelerle kapitalist ahlakın bilimsel sistemleri de kendi lehine kullanacak şekilde ele geçirmiş olmasına vurgu yapılmaktadır. Gergedanlar oyunundan alınan alıntıda görüldüğü üzere bilim ve akıl yalnızca kendi dogmalarını doğrulayacak yönde ilerlemektedir eleştirisi sunulur.

BERENGER Kendi kendime acaba ben var mıyım diye soruyorum!

JEAN (*Berenger'ye*) Siz var değilsiniz, dostum, çünkü düşünmüyorsunuz! Düşünün, var olursunuz.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Bir başka silojizma örneği: "Bütün kediler ölümlüdür. Sokrates de ölümlüdür. Öyleyse Sokrates bir kedidir".

YAŞLI BAY Hem de dört ayağı vardır. Doğru, benim adı Sokrates olan bir kedim var.

MANTIKÇI Görüyor musunuz işte... (Ionesco,2000: 24).

Böylelikle mantıkçının önermesinin doğruluğu ispatlanmış olur. Aristoteles mantığında tündengelim ilkesinin bir tasarımı olan "bütün insanlar ölümlüdür, Sokrates bir insandır, o halde Sokrates ölümlüdür" akıl yürütme biçimine yönelik net bir alay söz konusudur. Bu sahnede mantıkçı ve yaşlı bay arasındaki diyalog ile Berenger' in karamsar ruh halini Jean' la paylaştığı diyalog iç içe geçirilmiştir. Özellikle karamsar bir ruh halindeki bireyin bunalımı gerçeği karşısında mantıkçının önermeleri bir kontrast sağlamıştır. "Yaşamaya istediği olmadığını" ifade eden Berenger ve büyük bir soylulukla tanımlamalarını esirgemeyen mantıkçının ifadeleri karşısında gerçek anlamın ne olduğu sorusu gündeme gelmektedir. Gerçek olarak ciddiye alınıp

üzerinde tartışılması gereken mevzunun, mantıkçının önermeleri değil Berenger karakterinde temsil bulmuş bunalım hali olduğu örtük bir şekilde ifade edilmektedir.

JEAN (Berenger' ye) [...] Cin gibi, parlak zekalı biri olun. Günün modasına uydurun kendinizi.

BERENGER (*Jean'a*) Günün havasına nasıl uyacağını ki?

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Bu kedilerin iki ayağını çıkarsam birinin kaç ayağı olur?

YAŞLI BAY Ama bu çok zor. BERENGER (*Jean'a*) Ama bu çok zor.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Tersine çok kolay.

YAŞLI BAY (*Manukçı'ya*) Sizin için kolay belki, ama benim için değil.

BERENGER (*Jean'a*) Sizin için kolay belki, ama benim için değil.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Düşünün hele bir. Yapmaya çalışın.

JEAN (*Berenger'ye*) İsteyin hele bir. Yapmaya çalışın.

YAŞLI BAY (*Manukçı'ya*) Beceremiyorum.

BERENGER (*Jean'a*) Gerçekten beceremiyorum.

MANTIKÇI (*Yaşlı Bay'a*) Size her şeyi anlatmak gerekiyor.

JEAN (*Berenger'ye*) Size her şeyi anlatmak gerekiyor.(Ionesco,2000: 25-26),

Bu alıntıda yine basit bir matematik hesabıyla, hayat karşısında nasıl bir tavır takınacağını anlamaya çalışan Berenger' in kaygıları arasında iç içe geçirilmiş bir diyalog gelişir. İki problemin zorluk derecesi arasında uçurumlar kadar fark olması durumu absürtleştirmektedir. Jean' ın "isteyin hele yapmaya çalışın" derken durumu, bir toplama çıkarma işlemi kadar basit görmesi ironik bir üslupla eleştirilmektedir. Berenger' in içinde bulunduğu ruh halinden kurtuluşunun mantıksal problemler kadar kolay çözülebilir bir durum olduğu inancı, insanı anlamsızlıktan ve uyumsuzluktan kurtarma işlevinin bilimde olduğu vurgusuyla birlikte bilimsel yöntemin her konuya yönelik otoriter duruşu sıkıntılı bir duruş olarak işlenmiştir. Toplumsal olguları anlamaya çalışırken dahi pozitivist ilkelere sığınılıyor oluşunun bir simgesi olarak mantıkçının cümlelerinde ifade bulan yöntem Jean tarafından sorunun çözümü olarak önerilmektedir.

Bu tarz bir problemim yanında Berenger' in ruh halindeki kargaşadan yalnızca Berenger sorumlu tutularak, onun etrafında gelişen olayların kusursuzluğu kabul görmüştür. Toplumsal yahut bireysel sorunları içinde boğulan bireylerin "kurtulmayı yeterince istemedikleri için kurtulamadıkları" gibi sorumluluğu sistemin aksaklıklarında değil bireyin kendisinde arayan düşünceyi temsil eder. Kapitalizmin bilimin ve yaşamın tüm alanlarına sirayet etmesiyle birlikte artan depresyonla doğru orantılı olarak kişisel gelişim uzmanlarının ve yaşam koçlarının işlevselsizliği bu bağlamda değerlendirilebilmektedir.

Tüm bu örtük sorunların yanında mantıkçının gergedana dönüştüğünü öğrenen Berenger' in " Tanrım, kime güvenmeli! Mantıkçı gergedan olmuş!" ifadelerinden de anlaşıldığı

üzere bilimsel üslup adına konuşanların da bu fanatizm etkisine ayak uydurabilecekleri savunulmuştur. Mantıkçı karakteri tam da bu anlamda kapitalist sistemin çarklarına dâhil olarak objektif ve nesnel olma özelliğini yitirmiş, çıkarları doğrultusunda kullanılmak üzere iktidar tarafından tüm araç ve kabiliyetine el konulmuş, iddiasına karşı hakikat üretmekten yoksun gerçek bir kurmaca halini almış bilimsel otoriteleri temsil etmektedir.

Absürt bu yönüyle bilimsel yöntemi kökünden reddederek rölativist bakışa yakın bir anlayış sunar. Ancak Feyerabend'ten farklı olarak bilimsel yöntemi de kaçınılması gereken bir hakikat bozucu olarak sunup yoğun bir yöntemsizlik vurgusu yapmaktadır. Modern dünyada insanlığın kurtarıcı olan bilim ve aklın dâhi, kurtarılmak istenen sistemin bir ögesi olarak var oluşu umutsuzluğun ve bir kurtarıcının olmadığı gerçeğinin kabulüyle çaresizliğin ifadesidir. Beckett bu kurtarıcı kahramanı Godot karakterinde yaratır.

7.2. “Godot’ yu Beklerken” Oyunu Analizi

Samuel Beckett tarafından yaratılan, “Godot’ yu Beklerken” oyunu Fransızca yazılmış, ilk basımı 1952’de yapılmıştır. “Hitler ve atom bombası, insanların gelecek umutlarını yitirmelerine yol açmıştır. İnsanların gelecek kurma adına eylem oluşturacak bir seçenekleri kalmamıştır, dolayısıyla bu eser savaş sonrası yazılmış diğer eserler gibi umudu bekleyişe yöneliktir” (Şamdan, 2007). Diyaloglar arası uyumsuzluk, zaman ve mekan olgusunun belirsizliği ve varlığın anlamına yönelik sorgulamalar çerçevesinde absürt bir durumun ifadesi olarak bu oyunda toplumdan tamamen soyutlanmış iki karakter üzerinden “gerçek varlık nedir” sorgulaması sunulur. Bu toplumsal olarak sunulan tüm gerçekliklerin reddini içermekle birlikte karakterleri döngüsel bir belirsizliğe sürüklerken umut ve kahraman rolünde Godot’ un varlığının bilinci karakterlerin kendi gerçekliklerine dair açıklayabildikleri tek olgudur. Savaş döneminin etkisiyle de insanın yalnızlık ve çaresizlik içinde varlığını anlamlandırmaya çalışırken tutunduğu bir liman olarak tüm vaatler Godot karakterinde temsiliyet bulmuştur. Belirsizlik içinde iki karakter bu anlamsız düzenden kurtulmak için Godot’ yu beklemektedir.

7.2.1. Yabancılaşma Kavramı Bağlamında Belirsizlik ve Anlam Yitimi

Oyunda Vladimir ve Estaragon isimleriyle karşılık bulan karakterler birbirlerine hiçbir zaman isimleriyle hitap etmezler. Kendilerine dair açıklamakta güçlük çektikleri birçok şeyden biri olarak kişilikleri belirsiz, bedenlerinin varlığı zaman zaman sorgulanan ve nerde, ne şekilde, niçin bulunduklarına dair hiçbir fikirleri yoktur. Bu haliyle bir benlik bilincinden yoksun karakterlerin emin oldukları tek şey bulundukları yerde durup Godot’ yu beklemeleri gerektiğidir. Öyle ki Godot’ yu neden beklediklerine dahi doğru düzgün bir cevap verememektedirler.

VLADİMİR Ne yapıyoruz?

ESTRAGON Hiçbir şey yapmayalım. Bu daha emniyetli olur.

VLADİMİR Bekleyelim bakalım o ne diyecek?

ESTRAGON Kim? VLADİMİR Godot.

ESTRAGON İyi fikir.

VLADİMİR Tam olarak ne alacağımızı öğrenene kadar bekleyelim. [...]

ESTRAGON Tam olarak ne istemiştik ondan? [...]

VLADİMİR Hmm... Belirli bir şey değildi.

ESTRAGON Bir tür duaydı.

VLADİMİR Kesinlikle (Becket,1990: 27).

Vladimir karakterinin zaman zaman kendini zorlayarak varlığını ve diğer varlıkları anlamaya çalıştığı bir kurguda Estragon karakteri çoğu kez uyumakta, acıktığını ya da ayakkabısının sıkıldığını dile getirmekte ve gördüğü kâbusları anlatmaktadır. Bu noktada iki karakterin ortak noktası anlamsızlık ve belirsizlik denizinde aynı sıkışmışlığı taşıyor olmalarıyken merak konusunda birbirlerinden farklılaşırlar. Estragon için Godot'yu beklemek Vladimir için olduğu kadar anlamlı ve elzem değildir. Oyun boyunca sürekli unuttur ve gitmek ister. Tek bir mekân ve belirsiz bir zamana hapsedilmiş olmanın verdiği rahatsızlıkla intihar fikrini dâhi öne sürmektedir. Ancak Vladimir ona sürekli olarak Godot'yu beklediklerini hatırlatır. Karakterler insanın varoluşunun bedensel ve manevi boyutu olmak üzere ikiye ayrılmış gibi gözükmürken sahneye iki karakter daha dâhil edilir. Pozzo ve Lucky ilişkisinde bariz bir şekilde göze çarpan efendi-köle ikililiği insanın toplumsal bağlamda yer edindiği iki konumu vurgulamaktadır. Tarihsel olarak uygarlıklar ve insanlık, ya diktatör ve acımasız bir hükmeden olarak ya da kendi varlığının iradesinden yoksun bırakılmış, sürekli olarak aşağılanan, emirlere ve istenilenlere itaat etmesi beklenen hükmedilen olarak karşımıza çıkmıştır. Efendi-köle ilişkisinde Pozzo'nun emirleri neticesinde aslında bütün işi yapan Lucky'dir. Dans eder, eşyaları taşır hatta yeri gelince düşünür. Pozzo'nun "Düşün" emri ve şapka ile simgeleştirilen düşünebilme yeteneği Lucky'nin uzun ve bir bütün olarak oldukça anlamsız tiradına neden olur.

VLADİMİR Öyleyse dans etsin.

Sessizlik.

POZZO Duyuyor musun, domuz?

ESTRAGON Hiç reddettiği olmaz mı?

POZZO Bir kere etmişti. [Sessizlik.] Dans et, sefil!

Lucky bavulu ve sepeti bırakır, öne doğru ilerler, Pozzo 'ya döner. Lucky dans eder. Durur.

ESTRAGON Bu kadarcık mı?

POZZO Tekrar!

Lucky aynı hareketleri tekrarlar, durur.

ESTRAGON Pöh! Bunu ben de yapardım [Lucky'yi taklit eder, düşecek gibi olur.] Biraz çalışmak lazım (Becket,1990: 62).

Oyun süresi boyunca karakterler sahnede ne yapacaklarını bulmaya çalışır. Bu tanrısı tarafından dünyaya terk edilmiş insanın bir yansıması olarak anlamdan uzak bir varlığı temsil etmektedir. Kendi varlıklarından şüphe etmemek için sürekli bir şekilde konuşsalar da cümleleri yarıda kesilir ya da başka bir fikirle başka bir cümle kurulur. Toplumsal anlamda iletişim gereksiniminin varoluşsal bir kaygı neticesinde gerçekleştiği vurgusu bu durumda hâkimdir. Toplumsal koşulların yarattığı boşluk neticesinde kimliğin ve eylemlerin değeri silikleşmektedir. Öyle ki bu boşlukta sıkılmış iki karakter için ölüm fikri bile artık korkutucu değildir ancak bunu nasıl yapacaklarını bilemedikleri için beklemeyi ve zamanın geçmesini umut ederek oyalanmayı sürdürürler.

ESTRAGON Tamam işte, birbirimize küfredelim.
Dönerler, uzaklaşırlar, tekrar dönüp birbirlerine bakarlar.
VLADİMİR Gerzek! ESTRAGON Haşarat! VLADİMİR Düşük! ESTRAGON Keş!
VLADİMİR Lağım faresi!
ESTRAGON Sofu! VLADİMİR Salak!
ESTRAGON [sona erdirir]. Eleştirtimen!
VLADİMİR Oh!
Tükenir, yenilmiştir, kafasını çevirir
ESTRAGON Şimdi de barışalım (Becket,1990: 117).

Pozzo'nun ve Lucky'nin kör ve dilsiz olarak geri dönüşünde yaşanan karmaşa ortamında Pozzo hükmeden konumuyla batı toplumlarını temsil ederken gören gözleri ve bir halatla doğu toplumlarını temsil eden Lucky'nin yoluna yön vermesi aydınlanma ve gelişme yolundaki önderliği temsil etmektedir. Hiçbir koşulda becerikli olamadığını iddia ettiği Lucky'ye kendi görebilen gözlerinin varlığını bir lütuf olarak sunarken hakikat yolunu herkesten iyi bilen Batı toplumlarının modernleşme ve uygarlaşma adı altında başvurduğu sömürgecilik pratikleri anımsanmaktadır. Ancak özellikle de 2. Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyayı sürüklediği yolun bir kıyım yolu olduğu ortaya çıkan Batı gören gözlerini yitirmiş olarak tasvir edilir. Lucky'nin dilsizliğiyle ise aydınlanma vaatleri bozguna uğramış Batı egemenliğine karşı herhangi bir minnet duygusu duymasına gerek kalmamış olsa da uzun süre boyunca egemen olan edilgen konumu nedeniyle kendi değerleri ve varlığını ifade edebileceği güçten yoksun kalışı anlaşılmaktadır. Bu noktada yere düşen ve kalkamayan Pozzo'nun yardım çağırısı karakterlere aniden bir anlam biçer.

POZZO Yardım edin! [...]

ESTRAGON Yardım mı edeceğiz ona?

VLADİMİR Dişe dokunur bir karşılık umduğumuzdan.

ESTRAGON Varsayalım ki o.

VLADİMİR Boş konuşmalarla zamanımızı harcamayalım! [Bir an. Şiddetle.] Fırsat varken bir şeyler yapalım! Her gün birilerinin bize ihtiyacı olmuyor. Aslında Özellikle bize ihtiyaç duymuyorlar. Başkaları da daha iyi olmasa bile, aynı derecede bizim yaptığımızı yapabilirlerdi. Kulaklarımızda çınlayan şu yardım çılgınlıkları bütün insanlığa yöneltilmiş! Ama burada, zamanın bu anında, istesek de istemesek de bütün insanlık bizim. Çok geç olmadan bundan yararlanalım! Zalimce bir alın yazısının bize layık gördüğü iğrenç, güruhu hakkıyla temsil edelim! [...] Ama sorun bu değil. Sorun burada ne yaptığımız. Ve cevabı bildiğimiz için de mutluyuz. Evet, bu uçsuz bucaksız karmaşada kesin olan tek bir şey var. Godot 'nun gelmesini bekliyoruz (Becket,1990: 123).

İfadelerden anlaşılacağı üzere karakterlerin kendi hayatlarına dair biçtikleri sorumluluklar dahi Godot üzerinden tanımlanır. Pozzo'ya edilmesi gereken yardım aslında Pozzo' nun onların çaresizliğini temsil ediyor olmasından kaynaklıdır. Bu anda Pozzo'ya edilecek yardım kendileri için de hala bir umudun olduğuna dair sembolik bir değer taşır.

Oyun toplumsal koşulların bireyin kendi özü ve gerçekliğiyle kurduğu ilişkiyi ne derece yıprattığını sergilerken anlamsızlığın derin hâkimiyetinin ele geçirdiği ölüm duygusunu bile yer yer boşa işleyen bir süreç olarak değerlendirir. Böylesi bir anlam yitiminde belirsiz olmayan ve bir kurtuluş yolu olan tek bir şey vardır: Godot' yu beklemek.

7.2.2. Modernizm Eleştirisi Bağlamında Gerçekleşmeyen Vaatler

Oyunun başından itibaren Godot' un adı sıkça zikredilirken Godot 'un kimliğine dair net bir bilgi sunulmaz ancak oyunun ortalarında Godot' dan haber getiren çocuğa sorulan “sakalı var mı? Ne renk” sorularına cevaben “sakalı var ve beyaz renk” ifadesini “Tanrım bizi korusun” söylemi takip etmektedir. Bu açıdan beyaz sakal oyunun başında İncil'e yönelik yapılan atıfta da tanrıyla temsil edilen bir simge özelliğindedir. Bu bağlamda Godot absürtte görmeye alışık olmadığımız bir kahraman figürü olarak kurtarıcı, koruyucu-kollayıcı işlevdedir. Sırf oyunun türünün absürt olduğu bilinci dahi Godot' unun gelmesine dair bekleyişin boşa çıkacağının kesin bir ispatı olarak alışılmışın dışında bir kahraman düşüncesine başından son vermektedir. Absürt akımın özellikle bozduğu kahraman figürü alışılmış klasik metinlerden farklı olarak ya eyleme geçemeyecek derecede karamsardır -Gergedanlar oyununda Berenger- ya da yalnızca fikirde ve idealde kalacak kadar gerçek dışıdır. İki tip anti-kahraman modelinin ilki yabancılaşmanın en yıpratıcı yanına maruz kalarak, hassas ruhu nedeniyle kitlesel dönüşüme uyum sağlayamaz. Bu özelliğiyle anlamın ve insani değerlerin çözüldüğü toplumsal koşullarda evet bir kahramandır.

Ancak kendi benliğinin savunusunu kitleler karşısında korkusuzca yapacak kadar cesur değildir. Bu özelliğiyle de anti- kahraman olarak sunulmuştur ancak ikinci kahraman modellemesinden farklı olarak tüm varlığıyla gerçektir.

Godot'yu beklerken oyununda kurgulanan kahraman modeli ilkinin içerdiği hiçbir kusuru içermez. Ne korkaktır ne de toplumsal koşulların ağırlığında bastırılmış ve pasifleştirilmiştir. Üstelik varlığı bir toplumsal gerçeklikten bağımsız olarak oldukça güçlü kurgulanmıştır. Bir tanrı gibi yardımına muhtaç karakterleri kolları altına alır, onlara anlam ve değer yaratır. Hayatı yaşanılabilir kılan o olacağı için yokluğu büyük bir ölüm hissiyatına neden olur.

VLADİMİR Yarın kendimizi asacağız. [Bir an.] Tabi Godot gelmezse.

ESTRAGON Peki ya gelirse?

VLADİMİR Kurtuluruz (Becket, 1990: 148).

Godot'un modern dünyadaki karşılığı pozitivizmle beraber sekülerleşen yaşamın gündelik boyutuna temas etmeyen din kurumu yerine politikacıların önderliğinde gelişen ideolojik söylemlerde vuku bulmaktadır. İlk olarak Fransız Devrimiyle popülerlik kazanan özgürlük, eşitlik ve adalet kavramları liberalizmin egemen olduğu dönemlerde yaratacağı umulan değerlerin başında gelir. Liberalizmin özgür birey anlayışı ekonomik anlamda insanı sınırsızlaştırırken, sistemin çarklarına katılmakla mümkün olabilecek bir değerler sistemi yaratmıştır. Bu anlamda sınıf temelli ve aile kökenli geleneksel kölecilik hukuksal düzeyde ortadan kaldırılmış olsa da bireylerin bedenleri ve kişiliklerini bile isteye feda ettiği iş dünyasında modern kölelik sisteminin kaynağını oluşturmuştur. Bu noktada Godot karakteri ve modernizm arasında kurulan ilişki bir vaatten öteye gidememiş umut noktasında örtüşmektedir.

ESTRAGON Mutsuzum.

VLADİMİR Sahi mi? Ne zamandan beri?

ESTRAGON Unutmuşum. VLADİMİR Bellek ne oyunlar oynuyor bak

VLADİMİR Seni daha önce görmüş müydüm?

ÇOCUK Bilmiyorum Efendim.

VLADİMİR Beni tanımıyor musun?

ÇOCUK Hayır Efendim.

VLADİMİR Dün gelen sen değil miydin?

ÇOCUK Hayır Efendim.

VLADİMİR Bu ilk gelişin mi?

ÇOCUK Evet Efendim.

Sessizlik.

VLADİMİR Maksat laf olsun. [Bir an.]

Konuşsana

ÇOCUK [bir çırpıda]. Bay Godot bu akşam gelemeyeceğini, ama yarın mutlaka geleceğini söylememi istedi (Becket,1990: 80).

Bu noktada Godot hiçbir zaman gelmediği gibi bir de hâlâ gelebileceğine dair bir beklenti ortamı yaratmıştır. Böylelikle hiçbir karşılığı olmayan umut yeniden ve sürekli olarak üretilmiş olurken bireyde bekleme eylemi ve her şeyin düzeleceğine olan inanç çaresizce anlam kazanmaktadır. Tıpkı liberalizmden sonra dünyayı kurtaracağını iddia ederek ortaya çıkan onlarca ideoloji gibi. Söz konusu olan belirsizlik tamamen son bulan umudun acısını dahi yaşatmayacak cinsten döngüsel bir şekilde tekrar tekrar kendini var etmektedir. Öyle ki insan umudun artık son bulduğuna adı kadar eminken dahi harekete geçemez.

VLADİMİR Ee? Gidiyor muyuz?

ESTRAGON Evet, hadi gidelim.

Kımlıdamazlar. (vurgu bana ait) (Becket,1990: 148).

Sonuçta Godot gelmemiştir. Bu noktada absürt yine alışılmış düzeninde yarattığı anti-kahramanına gölge düşürmemiş olur. İlkini kusurluluğu yanında oldukça iyi temellendirilmiş ve idealize edilmiş bu modelin kusuru gerçek olmayışında bir yanılgı olarak varlık kazanışındadır.

Godot'un varoluşçu düşünceyle olan bağlantısı bir tanrı ve belirlenmiş kader anlayışının temsilindedir. Varoluşçu düşüncede varlığın üstünde bir güç ögesi konumlandırılmamıştır. Varlık sonsuz sorumluluklar evreninde tamamıyla özgür ve başıboş bırakılmıştır. Yaratacağı ve biçimlendireceği öz kendi kontrolündedir bu açıdan benliğinde tespit edebileceği tüm unsurlardan kendisi sorumludur. Bu anlayış toplumsal düzeyde Nazi kamplarında ya da 2. Dünya Savaşı sırasında yaşanan vahşetten kaderi ya da bir tanrıyı değil bizzat insanın kendi özündeki noksanlığın sorumlu tutulmasıyla özdeştir. Absürt ortaya çıktığı dönemde bu noksanlıkların nicesine olan şahitliği nedeniyle kuramsal düzeyde ölümün varlığı dışındaki her şeyi alaya alarak biçimlenir. Varlığı özündeki uyumsuzluk ve anlamsızlıkla kurduğu ilişkiyi karamsar bir gerçeklikle sunmayı dert edinmiştir. Bu nedenle vahşet yaratan vaatlere de umutlara da yer yoktur. Berenger sonsuz farkındalıklar ve sonsuz eylemsizlikler içinde bunalımdadır ve Godot hiçbir zaman gelmeyecektir.

VLADİMİR Bir şey söyle!

ESTRAGON Uğraşıyorum.

Uzun bir sessizlik (Becket, 1990: 97).

Avrupa tiyatrosunda absürt temsillerin en önemli iki metnini analiz ettikten sonra Türkiye'deki temsilleri anlamak için seçilen metinlere geçmeden önce Ferhan Şensoy'un "Güle

Güle Godot” oyunundan bahsetmek gerekir. Absürt akımın Türk geleneksel tiyatrosuyla birlikte sentezlendiği görülür. Zira Vladimir ve Estragon karakterleri bu oyunda Kavuklu ve Kavuksuz isimleriyle canlandırılır. Bu oyunda da iletişimsizlik ve yabancılaşma konularına yukarıda sunulan diyaloglarla aynı şekilde değinildiği görülür. Vladimir ve Estragon arasındaki konuşmaların hemen hemen tüm alt metni Kavuklu ve Kavuksuz diyalogunda da geçerlidir. Hatta kendilerini asma düşüncesi dahi aynen uygulanmıştır. Bu nedenle oyunun ayrı bir analizini yapmak yerine bir karşılaştırma unsuru olarak bu başlık altına dâhil etmek daha uygun görülmüştür.

Yine de sanat akımlarının ve daha özelde absürt akımın toplumsal şartlardan kopuk olarak gelişmediği bilinciyle Türkiye’ de sergilenen örneklerinin de kendi toplumsal şartlarına özgü alt metinler içerdiğini bilmek gerekir. Bu noktada Godot karakterine yüklenen anlamın Güle Güle Godot oyununda fazlasıyla değiştiğini söylemek gerekir. İki oyun arasındaki en temel fark birinde Godot gerçekten var olup olmadığı kestirilemeyen yüce, kutsal bir umut ve kurtuluşu temsil ederken diğerinde sesi duyulan, varlığı net olarak bilinen, yüce, ama kutsal olmayan bencil bir yöneticiyi temsil etmektedir. Hatta ikinci Godot’ un diğer karakterlerle konuştuğuna bile rastlanılır.

DÖRDÜ İyi akşamlar Sayın Godot!

GODOT (sesi duyulur) Neden uyarıyorsunuz beni şu şırlıtlı uykumdan? Gene ne var? Gene mi dalgalandı ruhlar? Kanı mı bitlendi milletin?

İTOLUİT Hayır hayır, Sayın Godot! Her şey tıkrında, emirleriniz ışığında hareket ettiğimiz sürece herhangi bir olay oluşmasına olanak yok zaten. Olup biten şu ki, bu ara kimi mini sıkıntılarımız var. Her şey her zaman olmasını istediğimiz gibi olmayabiliyor. Kimi küçük grev belirtileri gibi bir durum sezilmekle birlikte sizin parlak emirleriniz sayesinde, bunların başımıza gelebileceğini ihtimal vermemekte...

GODOT Bırakınız grev yapsınlar. Sonunda sıkılırlar.

İTOLUİT Ölüm orucu gibi sapıklıkları denemek isteyenler var. GODOT Bırakınız ölsünler! (Şensoy, 1996: 59).

Diyalogunun “Bırakınız ... yapsınlar, Bırakınız ölsünler” söylemlerinde liberal anlayışın meşhur sloganına rastlanır. Modernizmin ve liberal ekonomi anlayışının, özgürlük vurgusu eleştirilmektedir ancak bu söylemlerin Godot karakterinde varlık kazanması Ferhan Şensoy’un Becket’in varoluşsal bir kaygı ve bunalım çerçevesinde ulaşılamaz olarak sunduğu umudu politik bir düzlemde simgeleştirmesinin temsidir. Yazarın üslubunun da politik tiyatroya yakın olduğunun bilinmesi (Şensoy,2020) bu durumu açıklayabilir ancak Avrupa ve Türk toplumları arasındaki farkı da oldukça netleştirir.

Güle Güle Godot metnindeki Godot özellikle Godotgiller olarak sunulan karakterler tarafından kusursuz olmamasına rağmen kusursuz sanılmakta ve söyledikleri özellikle de bu karakterler için kutsal bulunmaktadır. Bununla birlikte diğer karakterler yani halk için Godot'un varlığı oldukça rahatsız edicidir ve gitmesini isterler.

KAVUKSUZ O kolay kolay gitmez.

DOLANAY Gidecek!

KAVUKLU İyi tamam, biz ondan önce gidiyoruz (Şensoy, 1996: 62).

Godot'yu Beklerken oyununda gelmemesi durumunda karakterlere intiharı düşündüren, bir kurtuluşu temsil eden Godot, Güle Güle Godot oyununda kurtulmak gereken bir baş belası olarak temsil bulur. Şensoy' un oyununda Türk toplumunun değerler ve ilkeler yerine kişiler ve kanaat önderlerine duyduğu güven vurgulanmaktadır. Dolayısıyla Godot'un gidişi de bir kurtuluş olmaktan çok "şimdi başımıza kim geçecek? Bizi kim yönetecek?" gibi *yeni bir Godot arayışına* (vurgu bana ait) sebep olur.

BOKKO Lan neredeyse keşke gitmeseydi Godot diyeceksiniz!

KAVUKLU Nerdeyse! Kavuksuz.- Godot'nun bir ağırlığı vardı... [...]

KAVUKSUZ Godot varken, dostumuzu düşmanımızı biliyorduk. Kimin kim olduğu belliydi.

Kim kiminle aynı kaba sıçar, biliyorduk. Şimdi daha da karıştı iş! Keşke gitmeseydi Godot!

(Şensoy, 1996: 72-73).

Bu durumda Şensoy' u Becket' a göre daha karamsar kabul etmek gerekir çünkü oyun adeta "o çok beklenen yüce Godot gelseydi ne olurdu?" sorusuna verilen bir cevap niteliğindedir ve aynı iletişimsizlik ve yabancılaşma, aynı sahtekârlık ve kavga devam etmektedir. Eğer bir umut varsa bu toplumsal şartlarda bir kişi ve makamla özdeşleşmiş, oyundaki temsiliyle "sahte" bir umuttur. Gerçekleşmeyen modernizm vaatlerini çağrıştıran Godot ve gerçekleşmiş olduğu zannedilen modernizm vaatlerini çağrıştıran Godot arasındaki en temel fark budur. Becket'da bir cisme kavuşmamış bir umuda duyulan güven mevcuttur. Vladimir ve Estragon'u hayalperest bir bekleyişe tutsak etse de düşünsel boyutta hala beklemeye değer bir şey vardır ve bu düş tüm imkânsızlığına rağmen -belki de sırf bu imkânsızlıktan dolayı- leke almamıştır hala kutsaldır. Şensoy' da bahsi geçen umudun tezahürlerine karşı bir güvensizlik hali söz konusudur. Kavuklu ve Kavuksuz'un eylemsizliği kutsal bir kurtarıcıya olan bekleyişten ziyade her yeni bir umut göstergesinde daha da çoğalan çaresizliktir. Bu çaresizlikten politik düzeyde profesyonelce sunulan ama pratikte hiçbir karşılığı olmayan kurtuluş vaazları sorumludur.

7.3. “Karagöz ‘ün Filozofluğu” Oyun Analizi

Güngör Dilmen tarafından yazılan oyun geleneksel Türk tiyatrosunun temel yapısı esas alınarak Batılılaşma girişiminin aldığı boyuta yönelik eleştirel bir üslupla oluşturulmuştur. Dönemin toplumsal ve siyasi yaşamına damga vuran konular gölge tiyatrosu biçim kalıplarıyla anlatılmak istenmiş ve Güngör Dilmen’ in kendi ifadeleriyle “Bu oyunu ancak bizim geleneksel tiyatromuzun tekniği ve esprisiyle yazabilirdim” de açıkça gölge tiyatrosunu yeniden hortlatma girişimi esas alınmıştır. Biçim olarak Karagöz oyunlarının “oyunun geçtiği esas kısım” olan “fasıl” kısmı dört bölüme ayrılarak oluşturulmuştur. Bu anlamda diğer bölümlere yer verilmeyişi – mukaddime, muhavere, bitiş – gölge tiyatrosunu günümüz tiyatro koşullarına uyarlama amacını akla getirmektedir. Bununla birlikte alışıldık oyun kişileri olan Hacivat ve Karagöz ‘ e Finkel ailesi gibi Avrupalı tipler de eklenmiştir. Güldürü ögesi Karagöz’ ‘ün enayiliği -bizzat fasıl 1 bölümünün adıdır- ve Finkel ailesinin bencil istekleri üzerine kurulmuştur. Bu noktada Karagöz oyunlarında Karagöz sivri dilli, çoğunlukla öfkeli, uyanık sayılabilecek özellikleri ile sunulurken bu oyunda Türk halkının yerel kimliğini temsil etmektedir. Yine Hacivat bilgili, çoğunlukla Karagöz’ ü idare eden özellikler ile sunulurken bu oyunda Batı kültürüne hayran aydın ya da entelektüel kimliği temsil etmektedir.

7.3.1. Kültür Değişimleri Bağlamında “Karagöz’ün Enayiliği”¹

Sembolik bir dilin yoğun olarak kullanıldığı bu oyunda geleneksel Türk halkı Karagöz ve Karagöz’ ‘ün Karısı tipleri üzerinden temsil edilirken geleneksel değer ve kültür ‘Asmalı Köşk’ üzerinden simgeleştirilmiştir. Bu noktada olay örgüsünde Asmalı Köşk üzerinde meydana gelen değişiklikler ile kültür değişimleri meselesi arasında bir ilişki kurmak esas alınmıştır. Bahsi geçen değişiklikler ev sahibi Karagöz’ ‘ün köşkün üst katını Avrupalı bir aileye kiraya vermesiyle vuku bulur.

HACİVAT: Sana iyi bir haberim var Karagöz’üm. Senin şu köhne köşke yeni bir kiracı buldum.

KARAGÖZ: Ben sana benim evime kiracı mı bul dedim?

HACİVAT: Demedin ya, bunlar kaçırılmaz. Bunlar hass’ Avrupalı. Sen de az buçuk öğrenirsin Avrupalı-laş-ma-yı. Tanıştırayım sana Finkel familyası (Dilmen, 2010: 136).

Hacivat tiplemesi geleneksel gölge oyununda da betimlendiği gibi mantığını ön planda tutan ve bu yüzden de her işi yolunda giden, Karagöz ‘ e göre bilgili ve konuşurken üst düzey bir

¹ Dilmen, G. Karagöz’ün Filozofluğu oyununun 1. Faslı “Karagöz’ün Enayiliği” olarak adlandırılmıştır. (syf:136)

üslup kullanan sınıfsal bağlamda eğitilmiş bir zümreyi temsil etmekle birlikte bu oyunda tek replikle de anlaşıldığı üzere yeniliğe kolayca uyum sağlamasıyla öne çıkmaktadır. Zira Avrupalı bir kiracının kaçırılmaması gerektiği ifadelerinde hem ekonomik kazanç temelli bir mantık anlayışının hem de farklı bir kültürle temas etmekten hiçbir çekince duymayışın izlerini yakalamak mümkündür. Böylelikle Karagöz ' ü de bu büyük fırsatı değerlendirmeye ikna etmiş ve Finkel ailesi köşkün üst katına taşınmıştır. Ancak çok geçmeden başlayan “onarma” söylemi ile meşruluk kazandırılmaya çalışılan değişim istekleriyle, Finkel ailesi ve Karagöz' ün yaşam standartları arasında derin farklılıkların ortaya çıktığı gözlemlenebilir. Karşı karşıya gelen iki farklı kültürün çatışması köşkteki asmaya yönelik tepkilerle sembolleştirilmiştir.

“FINKEL: Asma rutubet yaparmış. Tırmandığı duvara zarar verirmiş. [...]

Bn. FİNKEL: Bu asmadan bizim üst pencereye kediler tırmanıyor. (Kestiği asmayı evden aşağı çeker... Söküp götürür)

K.KARISI: Yazıklar olsun. Bu ev mahallede ‘Asmalı Köşk’ diye bilinirdi.

FİNKEL: Şimdi de ‘Asmasız Köşk’ desinler.

K.KARISI: Bu muydu senin uygarlığın?

FİNKEL: Taze dolar vermişiz, satın almışız bu köhne evi. Şimdi onarıyoruz. “ (Dilmen, 2010: 138).

Kültür değişimleri kuramına göre farklı kültürler arasındaki etkileşimde kaçınılmaz olan değer değişimleri köşkteki asmanın varlığının gerekli olup olmadığı konusundaki ifadelerle tartışılacak olursa, Karagöz ve karısının asmanın sökülmesine razı olmadıkları oldukça açık bir şekilde görülmektedir. Köşkün yarısının sahibi olan Finkel ailesi karar verme yetkisine de sahiplerdir. Ancak alınan kararlar ortak bir anlaşma neticesiyle değil türlü laf oyunları ile kabul ettirme ve zorlama ile verilmektedir. Finkel ailesinin kararlarına duyulan saygı “yabancıdır ve komşumuzdur” ifadeleriyle bir fedakârlığın sonucu olarak vuku bulmaktadır. Oyunun bu noktada Türk modernleşme sürecinde yaşanan kültürel, toplumsal ve politik değişimlerin yerel halk tarafından içselleştirilmediğine yönelik bir imayı işaret ettiği söylenebilir. Modernleşme sürecinde Batılılaşma pratiklerinin Batı-Doğu ikililiği kavramı bağlamında zorunlu bir yol olduğu konusuna başka bir oyun çerçevesinde değinilmekle birlikte bu oyunda vuku bulan değişimlerin zorunlu kültür değişimlerine bir örnek olduğu söylenebilir.

KARAGÖZ: Tavandan içeri ayak bacak girdi.

Bay FİNKEL: Merak etme, o benim ayağım, bacağım değil.

KARAGÖZ: Senin ayağın demedim

Bay FİNKEL: Aptal işçinin ayağı!

KARAGÖZ: Zavallı çocuk! (Dilmen,2010: 139).

Oyun geleneksel ve modern yaşam biçimleri çatışmasında Finkel ailesi üzerinden yaratılan tiplemede de görüleceği gibi Batı tipi değer ve yaşam standartlarına karşı ciddi bir eleştiri içermektedir. Yaptığı iş sırasında yaralanan işçiye karşı tutum çerçevesinde iki farklı hayat görüşü sunulmuştur. Bu noktada Finkel ve Batılı tipler bencil, merhametten uzak ve düşüncesiz olarak sunulurken Karagöz ve geleneksel tipler fedakâr, insancıl ve mahcup olarak sunulmuştur.

K.KARISI: Bizim mutfağın üstü onların banyosu dedim ya. Arada bir Finkeller sular boca ederler. (Su sesleri) Sular tahta tavandan bizim mutfakta. (Karagözler sular içinde. Perdede suda yüzen bir tencere. Barkarol müziği) Bir değil tam beş defa su baskını. Her defasında Bay Finkel özür diler telefonda. [...]

Bn. FİNKELE: Bizim suyla sizin mutfakta yıkanmış oldu.

K.KARISI: (Elinde süpürge) Peki, bu suları kim temizleyecek?

Bn. FİNKELE: Bizim su faturası da yüksek gelecek.

KARAGÖZ: Hem yabancısıdır, hem komşudur deyip sineye çekeriz (Dilmen, 2010: 140).

Bu noktada köşkün belli olaylar neticesinde zarar görmeye başladığının sinyalleri verilmektedir. Üstelik bu zarardan dolayı Finkel ailesinde ufak bir mahcubiyet görmek mümkün olmamakla birlikte vurdum duymazlık içinde oldukları sergilenir. “Bizim suyla sizin mutfakta yıkanmış oldu” ifadesinde verilen zararın aslında hayırlı bir duruma vesile olduğu belirtilmektedir. Bu durumla kültür değişimleri arasında bağlantı kurulduğunda “medeniyet” timsali olarak sunulan sömürgeci eğilimleri, kapitalist ahlakın getirdiği kâr artışını ve kültürel emperyalizmi hatırlamak gerekir. Dünya üzerinde büyük bir yıkım yaratmış olmanın bahsi bile edilmezken Doğulu ve uygar olmayan devletlere uygarlık getirdiğini vaat eden Batılı anlayış ve bu anlayışı kabul eden Batıcı zihniyet sembolik bir dille alaya alınmıştır.

Bn. FİNKELE: Evin önünde kedilere mama vermeyin.

K.KARISI: Sen hiç sokak kedisi görmedin?

Bn. FİNKELE: Sokak kedisi yoktur uygar ülkede (Dilmen, 2010: 142).

Diyalogunda da sunulduğu gibi uygar bir ülke olmanın koşulları ve sınırları Finkel ailesi tarafından oldukça iyi bilinmektedir. Dolayısıyla bu değerli bilgiyi yeterince uygar olmayan diğerlerine aktarma misyonu beraberinde gelmektedir. Sokak kedisi üzerinden simgeleştirilen Batılı zihniyetlerde kabul görmeyen geleneksel değerlerin uygar olmadığı için değiştirilmesi, terk edilmesi gerektiği inancına yönelik bir vurgu söz konusudur. Bu durum kültür değişimlerinin dolaylı bir zorlamayı barındırdığı iddiasını desteklemektedir. Oyun metni içerisinde “Türkler’in

Avrupa'ya yamanma çabaları (syf:150)" ifadelerinde de görüleceği gibi kendi değerlerini terk etmeye dünden razı bir kitlenin kültürel emperyalizme hazırladığı zemin eleştirilmektedir.

Bir gün Bay Finkel bizim fakirhaneye indi

FİNKEL: I want to buy you out, Karagöz...

KARAGÖZ: 'dedi'. Son derece uygar bir gülümsemeyle. [...] Parayı toka edip bizi kapı önüne koyacak yani. Kafa denen o eski değirmeni gecikmiş olarak çalıştırıp soruyorum şeytanıma... Dedi:

ŞEYTAN TASVİRİ: Çağımızda bunun en Batılı adı Finkelcilik olabilir ancak. Halkının yüzde bilmem kaç -onu Aziz Nesin'e sorun- aptal olan bir ülkede o halkın konukseverliğini sömürme felsefesi. Finkelismin özü: İnsan bir satınalma gücü.

OYNATICI: Ancak haklarını yemeyelim, Finkel familyası, yine de insaflı davrandı eski ev sahiplerine. Avrupai biçimde onardıkları kadim köşke kapıcı yaptılar. Karagözü, biraz da bahçıvan arka bahçede (Dilmen, 2010: 149).

Sonunda "insan bir satın alma gücü" ifadeleriyle de vurgulanan tamamen Finkel' lere ait bir köşkten bahsedilir. Bu köşk "Avrupai biçimde onarılmış" olduğundan eski halinden eser yoktur. Ancak köşkün asıl sahibi Karagöz' 'ün köşk üzerinde söz söyleme gibi hakkı da kalmamıştır. Bu durumu Batı tiyatrosundaki karşılığı ile açıklamak daha yerinde olacaktır. "Godot'yu Beklerken" oyununda Lucky'nin dilsizliği ve Karagöz'ün kaybettiği söz söyleme hakkı arasında Doğu toplumlarının karakteristik özelliklerine yönelik betimleme yapılması amacıyla derin bir benzerlik söz konusudur. Ancak iki oyunda bu durum farklı failer sunma noktasında farklılaşmaktadır. Becket bu durumdan Lucky'nin boynuna bağladığı bir iple onu yönlendiren ve kendi isteklerine boyun eğmek zorunda bırakan Pozzo karakterini yani Doğu toplumları dışında bir gücü sorumlu tutarken, Dilmen köşkün aitliğini kaybetmekle sonuçlanan evrede Karagöz' ün misafirperverlik adı altında bile bile sineye çekme/ alttan alma halini ve bölüme ismini veren enayiliğini yani Doğu toplumlarının bizzat kendisini sorumlu tutmaktadır.

İki bakış açısı kültür değişimleri bağlamında değerlendirildiğinde Becket' in kültürel emperyalizm vurgusunda Batı toplumlarınca uygulanan "tazyik" zorunlu bir değişim olarak sunulurken Dilmen' in Karagöz' 'ün enayiliği vurgusunda karşılıklı bir anlaşma süreci *gibi görünen* (vurgu bana ait) serbest bir değişimi görmek mümkün olmuştur. Karagöz' ü yavaş yavaş elinden yitip giden değerleri göremeyecek hale getiren şey oyunun yukarıda geçen repliklerinde "misafirperverlik ve fedakârlık" gibi daha masum sayılabilecek özelliklerle sunulmuş olsa da Dilmen Hacivat tiplemesinin temsil ettiği aydın kesime çok daha ağır eleştirilerde bulunur. Ona göre Karagöz geleneksel bir halk insanının temsilidir. Yani tüm bu sonuçların ne anlama geldiğinden habersiz kişisel ve kültürel değerlerinin gerektirdiğince davranmıştır ve "o halkın misafirperverliğini sömürme felsefesi" ifadelerinden de anlaşıldığı gibi -"Karagöz'ün Filozofluğu"

olarak adlandırılır bu bölüm- olayların esas anlamını geç olsa da çözmüştür. Dilmen için bu kültür ve değer kaybının daha büyük bir suçlusu vardır: “Hacivat”

7.3.2. Kültür İkiliği Bağlamında Karagöz ve Hacivat

Oyun boyunca Hacivat tiplmesine yalnızca iki cümleyle yer verilmiş olmasına rağmen geleneksel gölge tiyatrosunun Hacivat tipinin özellikleri düşünüldüğünde, “Büyülü Ayna” bölümündeki diyaloglardaki “loş aydınlar” eleştirilerinin hedefinin Hacivat olduğu düşünülmektedir. Şerif Mardin’in “Paris modası olarak görülen Batılılaşma” ve Hilmi Ziya Ülken’in “yüzüstü Batılılaşma” olarak tarif ettiği durumun eleştirisi kendi kültürü ile Batılı kültür arasında bir ikilemde kalmış tipler üzerinden sunulur.

OYNATICI: Bayan Finkel bir tür terziliğe başladı.

Bn. FİNKEİ: Benim iğneyle, iplikle, makasla, dikiş makinesiyle yok bir işim. Ben bir ruh terzisiyim, Avrupalı olmak için kıvranan ruhları biçip dikerim. Bu ülkede kendime yeni bir iş alanı yarattım. Kendine güveni olmayan bir bölük aydın başkalarının gözünde nasıl göründüklerini öyle merak ediyorlar ki... işte ben bu sektöre hizmet veriyorum.

- Ben kimim onun gözünde
- O nasıl görüyor beni
- Kendimi ille de Avrupalı’ya beğendirmeliyim (Dilmen, 2010: 149-150).

İfadelerinden de anlaşılabilceği gibi Dilmen Avrupalı’nın gözünde nasıl göründüğünü merak eden aydın tipleri, onları somut bir temsille kişileştirme gereği bile duymadan tıpkı merak ettikleri şekliyle, Avrupalı’nın gözündeki değerleriyle konu edinmektedir. Oyunda köşk ile simgeleşmiş kültürel değerlerin yitiminin asıl sorumlusu olarak sunulan zihniyetin temsili Hacivat’a bizzat yer verilmemesinin nedeni de bu olsa gerek.

Bn. FİNKEİ: Ben bu ülke aydınlarının bu zaafından kendime uygun bir meslek çıkardım, ruh terziliğine soyundum. Büyülü aynamda onlara can attıkları neo Avrupalı kimliklerini seyrettiriyorum. Bakın, seyredin kendinizi. Görün ne denli Avrupalı olabileceğinizi Finkel aynasında. [...] Köylü kasabalı anlayacak değil ya. Benim müşteriim bu ülkenin loş aydınları. İki zıt kutup arasında gidip geliyorlar (Dilmen, 2010: 150).

“Benim müşteriim bu ülkenin loş aydınları” ifadesi de asıl hedefin halk insanı olan Karagöz’ ün olmadığını kanıtlamaktadır. Ancak ironik bir şekilde eleştiri yağmuruna tutulan aydın tiplerin büyük bir dramına da dikkat çekilmektedir. “iki zıt kutup arasında gidip geliyorlar” cümlesinde Ülken’ in milli bir Rönesans yaşamak adına aydın kesime biçtiği görevin başarısızlığına olan vurgusunu hatırlamak gerekir. Köy ve halk değerlerine yabancılaşmadan Batı

modern zihniyetiyle dengeli bir ilişki kurulması gerektiğini vurgularken Türk modernleşme sürecinde denge yerine tam da kaçınılması gereken tarzda bir kültürel ikililik yaşandığını ifade etmiştir. Bu durum “Gergedanlar” oyunundaki “Berenger” karakterinin yaşadığı gibi kendi toplumunun benimsediği değerleri benimseyememe durumuyla benzerlik gösterse de Türk aydınının uyumsuzluğu ile absürdün temelinde yatan uyumsuzluk aynı değildir. Türk aydınının yabancılaşma sürecinde uyumsuz kaldığı yalnız bir değil iki farklı değerler sistemi bulunmaktadır.

FINKEL: Türklerin ruhlarına makas atarım. Benim onlara biçip diktiğim yepyeni imajlarıyla arzı endam ederler büyü aynamda... Neo Avrupalı! Üst düzeyde zenginlerle işim. Çoğuna: Sen dünden Avrupalısın diyorum.. Az buçuk rötuş yapacağız tabii... Şurada pot var, darlık var, bolluk var burada, sarkıyor, sırtıyor. İki üç makas atarım sadece. Bir hoşlarına gider. Benim övgülerimle pekiştirirler yeni kimliklerini. Ben bu ülkede ‘loş aydınlar’ ın ruhunu biçip dikiyorum. Giydiriyorum onları Avrupalı taklidine. Seyrettiriyorum büyü aynamda... Ne tür ne mene, ne ölçüde Avrupalı olabileceklerini (Dilmen, 2010: 151).

Türk aydın tipi, oyunun bu kısmında Ülken’ in modernleşmenin önünde büyük bir engel olarak gördüğü “taklitçiliğe” vurgu yapılarak yaratıcı bir birikimden uzak olarak tasvir edilmiştir. Aynı zamanda üste giyilen bir gömlek, kıyafet olarak simgeleşen modernleşmenin içselleştirilememe, yüzeysel ve görünüşte kalma haline gönderme yapılmaktadır. Dilmen’ in modernleşme sürecine olan bakış açısının pek de olumlu olmadığı anlaşılmakla birlikte sosyologlarca analizi yapılan toplumsal yapıyı oldukça benzer tespitlerle bu eserinde yansıttığı görülmektedir.

7.4. “Limon” Oyunu Analizi

Mehmet Baydur’un 1981 yılında yazdığı Limon oyunu absürt ya da uyumsuz tiyatro biçim ve özelliklerinin Türk tiyatrosuna olan yansımasının en net örneğini sergilemektedir. Tanzimat’la başlayan Batı Edebiyatı ve sanatını örnek alma girişimleri, Cumhuriyet Döneminden sonra kurtuluş savaşını konu alan metinleriyle Türk tiyatrosunun sanat anlayışında Ionesco ve Becket’in oyunlarında görülen toplum-birey ilişkisini ve çatışmasını net ve keskin bir biçimde görmek mümkün olmamıştır. Türk tiyatrosu sanat anlayışında ya tamamen bireysel bir bunalım üzerine odaklanılmış ya da tamamen toplumsal sorunlar konu olarak işlenmiştir. Bu anlayış “sanat sanat için midir toplum için midir?” tartışmalarının bir yansıması olabileceği gibi çalışmanın problematiğinde de ifade edilen modern dünya düzeninde hâkim olan söylemler nedeniyle bunalıma sürüklenen bireyi anlamakta yetersiz kalmıştır denilebilir. Bu noktada Limon Oyunu bahsi geçen problemi, örneklem olarak seçilen oyunlar içinde en iyi işleyen oyundur. Oyun

belli bir mekan ve zamanda geçmekte olup dönemin “aydın” sayılabilecek kitlelerinin yaşam tarzı ve hayata bakışlarını sunmaktadır. Oyunla ilgili yazılmış inceleme metinlerinde (Yücel, 2014) çoğunlukla 1980 darbesinin yarattığı umutsuzluk üzerine çıkarımlar yapılmıştır. Bu çalışma için oyun politik ya da toplumsal şartlar altında aydın sayılabilecek kitlenin içinde bulunduğu durumun betimlenmesi açıklanarak analiz edilmiştir.

7.4.1. Yüzüstü Batılılaşma² Bağlamında Oyun Kişilerinde Değer Kaybı

Çağdaş Türk edebiyatının en çok işlenen konusu olan yanlış Batılılaşma meselesinin örneklerini birçok metinde bulmak mümkündür. Araba Sevdası’nda Bihruz Bey, Felatun Bey ve Rakım Efendi’ de Felatun Bey, Yaprak Dökümü’nde şehre gelen bir ailenin yozlaşması, Aşk-ı Memnu’ da Batı tarzı bir hayat yaşayan ailedeki çarpık ve yozlaşmış ilişkiler... Bunlar akla ilk gelen örnekler olarak temelde Batı özentisi bir yaşayış biçimini eleştirmek üzerine kurgulanmış eserlerdir. Karagöz’ün Filozofluğu oyununda da sergilendiği gibi tiyatro edebiyatında da durum çok değişmemektedir. Zira Türk sosyolojisinde de Şerif Mardin ve Hilmi Ziya Ülken’in de dikkat çekmek istediği konu tam olarak yanlış Batılılaşma ya da Yüzüstü Batılılaşma denen durumdur. Bu noktada Limon oyununda da Çağdaş sanat anlayışına uygun bir içerik göze çarpmaktadır. Karakterlerin davranışlarında örnek olma niteliğinde bir tavra rastlanılmaz. Türk modernleşme sürecinde kritik bir rolde konumlandırılan eğitilmiş, bilgili, entelektüel ve aydın kitlenin ne kadar aydın olduğu sorgulanır.

“NECİP: Necip Elbeyli, Avukat. İki kere hakime hakaretten, bir kere kasden yangın çıkarmaktan üç mahkumiyeti var. Üç kere evlenmiş, üç kere boşanmış. [...] bir yıl önce bir seyyar köfte satıcısının sevgilisini bıçaklamasını savunmuş [...] bu akşam aranızda bulunan karacığeri mosmor bir insan. Bir votka daha rica edeceğim.

AZİZ: Bir votka daha... elbet. Tanrı misafiri Necip Bey’e bir votka daha Muhsin! [...] Bana da bir viski.

MUHSİN: Derhal “ (Baydur, 1993: 43).

Yozlaşmış bir avukat olarak Necip Bey, bir-çok metinde görebileceğimiz Batı hayranı aydını temsil etmektedir. Esasında Berfinaz hariç tüm karakterler için bu söylenebilir. Oyun boyunca bir evin içinde sürekli olarak içki içen ve pek bir anlam ifade etmeyen konuşmalar içinde vakit geçirmekte olan bir grup aydının muhabbeti işlenir.

² Kuramsal Çerçeve Hilmi Ziya Ülken’ in “yüzüstü batılılaşma” kavramı açıklanmıştır.

“BERFİNAZ: A kızım, düşündüğün şeye bak. Bu zamanda okuyup da ne olacak? İşte Oğuz, işte Aziz, işte Muhsin. Okudular da ne oldu sanki? Bir baltaya sap olamadılar, işleri güçleri laklaklak içip, her şeyle alay etmek” (Baydur, 1993: 49).

Berfinaz karakteri yaşlı bir kadın olarak betimlenmiş ve geleneksel bir bakış açısını temsil etmektedir. Dolayısıyla etrafındaki aydın kişilerin eğitim seviyesi ya da hayat tarzına eleştirel bir üslupla bakmaktadır. “okuyup da ne olacak” , “işleri güçleri her şeyle alay etmek” ifadeleriyle aydın kitle halkın gözündeki imajıyla betimlenir. Oyun iki perdeden oluşmaktadır. İlk perdede ikinci perdeye göre daha çarpık ilişkiler, ahlaksızca denilebilecek tavırlar, daha rahat ve umursamaz bir kitle profili hâkimken ikinci perdede Batılılaşma temasından uzaklaşmadan daha gerçekçi bir çerçeve çizilir. Bu durum aydınlar ya da entelektüeller üzerine halkın ne düşündüğü (birinci perde) ve gerçekte nasıl oldukları (ikinci perde) üzerine bir kıyaslama yapıldığı fikrine imkan tanımaktadır. Zira Berfinaz karakterinin yukarıdaki söylemleri oldukça keskin bir bakışı yansıtmaktadır. Bu nedenle birinci perdede yazarın aydın kitleye yönelik daha eleştirel bir tutumla yaklaştığı görülür.

“RADYO: ‘Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini, yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. İşte George, burada böyle yazıyor. Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabı bu. Marie’ye bunu anlatmaya çalışıyordum ki...’ (Muhsin radyoyu kapatır. Ortalık birdenbire hareketlenir.)

MUHSİN: Şu radyofonik piyeslerden de... illallah.

NECİP: Öğrenecek bir şeyler bulabilirsiniz.

SEVDA: İçkim bitti Aziz Ağabey...

BERFİNAZ: (Uyanmıştır) Benim de... benim de bitti içkim...” (Baydur, 1993: 54).

Radyo, oyunun anlatmak istediği noktaya dikkat çekmek için yazılmış ifadelerle oyunu anlamlandırmaya yönelik önemli bir yol sunar. Bahsedilen kültürel dönüşüm, bir manipülasyonmuş gibi ifade edilir. Aynı zamanda kültürel emperyalizmin betimlenmesi ile bu manipülasyonu fark etmek ve gereken önlemleri almak adına bir uyarı yapılır. “bunu anlatmaya çalışıyordum ki...” ifadesi böyle bir misyonu destekler. Ancak Muhsin karakteri başta olmak üzere Aslı hariç herkes radyonun söylediklerinden rahatsız olur ve konuşmanın sonu gelmeden radyo kapatılır. Dolayısıyla aydın kitlenin yaşadığı sosyo-kültürel değişimin olumsuz anlamıyla yüzleşmekten kaçtığı betimlemesi sunulur. Öyle ki bu tarz bir değişimi gerekli buldukları, modernleşmek adına atılması gereken bir adım olarak gördükleri söylenebilir.

“SEVDA: Bülbül koyalım adını...

AZİZ: Saka kuşunun adını mı?

SEVDA: Evet...

AZİZ: İlkel bir tavır olur bu...

SEVDA: Olsuun... biz de ilkeliz... değil miyiz?

AZİZ: Canım öyle bile olsa, kuşlara bulaşmamalı bu..." (Baydur, 1993: 70).

Aziz karakterinin "ilkel bir tavır olur bu" ifadesiyle de bahsi geçen modernleşme, geri kalmama kaygısını rahatlıkla görebiliriz. Bu noktada Karagöz'ün Filozofluğu oyunundaki ilkel ve modern vurgularının hangi karakterler üzerinden yapıldığını hatırlamak gerekir. Bay-Bayan Finkel tarafından yapılan vurgu Limon oyununda Aziz karakteri tarafından yapılmaktadır. İki oyundaki bu vurguda farklılık temelinde Karagöz' 'ün Filozofluğu oyununda ilkel ve modern karşıtlığının halktan, geleneksel değerlerini korumak isteyen bireylere karşı Batılı bir karakter tarafından uygulanması kültürel emperyalizme yönelik bir eleştiriye barındırırken Limon oyununda ilkellik kaygısı duyan karakterin Batılı olmayışı, kendi içinde yaşadığı toplumun değerlerine yönelik bir "eksikliği" fark etmiş ve onu reddetmiş bir aydın kimliğinin Batılılaşma ve modernleşme idealini barındırır. Limon oyunundaki odağın kendi değerlerini ilkel olmakla suçlayan bireye dikkat çekmek istediği aşıkardır. Bu oyunda Karagöz' 'ün Filozofluğu oyununda çok az değinilen Hacivat tiplmesi üzerine derinlemesine bir betimleme yapılır.

"SEVDA: (Engin' i duymamış gibidir.) Operaya gittik. Opera... ne güzeldi... tanıdık bir banka müdürü, iki kişilik davetiye vermişti... nasıl derler, karnım burnumdaydı... (Engin' in yanağını okşar.) Her şeyi göze alıp, o-pe-ra-ya gitmiştik bir akşam... Limon... sanki müziği duyuyormuş gibi... bütün gece tepinmişti karnımda...

ENGİN: Kes sesini! [...]

SEVDA: (Duymamış gibi sürdürür şiirini) Ölümünden... tehlikelerden uzaklaştım o gece... orada... insan olduğumu sezdim. [...] her şey ama her şey... olması gerektiği gibiydi... Opera... gibi... [...] Yani... ben... Sevda Mansur... ömrümde ilk kez... bir ... bir... müziği... sahiden duyuyordum. İçimden, "mezzo soprano/mezzo sop-rano" diyordum. Bunu da program dergisinden öğrenmiştim..."(Baydur, 1993:102).

Opera bilindiği üzere Batı tarzı bir sanat dalıdır ve bu replikte bir cennetmişçesine uzun uzun anlatılır. Kullanılan abartılı övgü ifadeleri Batı özentisi aydınları anımsatmaktadır. Eğitilmiş ama yine de cahil olarak betimlenen, lüks içinde yaşamayı seven, para harcama odaklı tipler Felatun Bey, Bihruz Bey ve Meftun gibi yanlış Batılılaşma örneği tiplerle kıyaslandığında Sevda karakterinin operaya olan göz doldurucu sevgisi Şerif Mardin'in "bir Paris modası olarak görülen Batılılaşma" olarak ifade ettiği durumu oldukça iyi özetlemektedir. "Bunu da bir program dergisinde öğrenmiştim" ifadesi de büyük bir tutkuyla bahsedilen aktivitenin çok da içselleştirilmemiş ya da derinleşmemiş, "eğreti" bir heves olduğunu düşündürmektedir. Bu

şekilde bakıldığında Limon oyunu Türk edebiyatında hâkim olan yüzüstü Batılılaşma örneklerini taşlamaktan ileri gitmeyen hatta zaten yazılmış metinlerdeki karakterlerin özelliklerini, adlarını değiştirip yeniden sunan bir oyundan öteye gitmezmiş gibi görünebilir. Ancak oyunun dikkat çekmek istediği konu yalnızca bu değildir. Aydın kitle üzerine derinlemesine bir analiz sunmak, onu özenti ve eğreti olduğu kadar umutsuz ve kaybolmuş haliyle de anlamayı mecburi kılmaktadır. İşte “Limon” oyununu çağdaş Türk edebiyatındaki ve tiyatro edebiyatındaki yaygın üsluptan ayıran en önemli nokta budur.

7.4.2. Aydın Bunalımı Bağlamında Umutsuzluk ve Kimlik Kaybı

Absürt tiyatro akımının işlediği modern dünyaya uyumsuz kalmış birey ve bunalım halinin temsillerine Türk edebiyatında *Tutunamayanlar*, *Gölgesizler*, *Kürk Mantolu Madonna*, *Aylak Adam* gibi eserlerde rastlanılabilirken, bu problemin Türk tiyatrosuna yansımaları yoğun bir şekilde Limon adlı oyunda görmek mümkündür. Aydın kitle Türk edebiyatında ve tiyatrosunda olumsuz sıfatlarla betimlenirken Baydur aydınların iletişimsizlik, kimlik kaybı, umutsuzluk ve çaresizlik gibi sorunlarına da değinmiştir. Özellikle “iletişimsizlik” vurgusu Godot’yu Beklerken ve Gergedanlar oyunundaki üsluba benzer bir şekilde yapılmıştır. Bu özelliğiyle yalnızca içerik olarak değil biçimsel bağlamda da absürt yansımalar içerdiği söylenmelidir.

“ASLI: Çok kötü bir şey...

NECİP: Kızım...

ASLI: Bir yerlere sığınmak, eski...

NECİP: Evladım...

ASLI: ... ve bozulmamış bir mağaranın kapısını çalmak istedim.

AZİZ: Ne oldu?

NECİP: Önemli olan genel tablodur ve çoğunluğun durumudur.

MUHSİN: Bunu bir yerde okumuştum.” (Baydur,1993: 46).

Diyaloglarda bütünlüklü bir yapı yoktur. Karakterler birbirlerinin sözlerini keserler, kimse kimseyi tam anlamıyla dinlemez ve herkes kendi kafasından geçenlere odaklanmış bir halde asıl konudan bağımsız bir şekilde yorum yapmaktadır. İletişimsizlik vurgusu absürt metinlerde en sık karşılaşılan vurgudur. Zira “anlam yoksunluğu” kimsenin anlaşılmadığı böylesi bir iletişimsizlik halinde pekişmektedir.

“ASLI: Aziz... kötü bir şey oldu.

AZİZ: Aslı... görüşmeyeli dört yıl oldu. [...] Bak tanıştırayım seni. Aslı, dayım Necip, Oğlu Muhsin. Necip dayıcığım, yeğenim Muhsin, eski bir dostum... Aslı. [...] Gel şöyle çıkart yağmurluğunu... yağmur mu yağıyor? Dünyadan haberimiz yok. [...]

ASLI: Kötü bir şey oldu.

MUHSİN: Şunu için, bişeyiniz kalmaz. [...]

NECİP: Muhsin, ulan hergele, olur olmaz karışmasana söze. [...]

MUHSİN: Pardon babacığım." (Baydur,1993:45).

Aslı karakterinin "kötü bir şey oldu" ifadesi üzerine diğer karakterlerin kayıtsızlığı oyun boyunca devam etmektedir ve kötü olan şeyin ne olduğu hiçbir zaman açığa çıkmaz. Bununla birlikte oyun boyunca kapı her çaldığında yani sahneye her yeni bir karakter eklendiğinde daha önce betimlenmiş olan kimlikler değişir. Örneğin Necip Bey ilk sahnelerde Muhsin'in arkadaşı ve avukat olarak tanıtılırken Aslı'nın sahneye girmesiyle Muhsin'in babası olarak tanıtılır. Değişen kimlik özellikleri sanki en başından beri öyleymişçesine, herhangi bir değişim yokmuşçasına doğal karşılanır. Karakterler yeni kimliklerine hemen adapte olur ve oyuna bu şekilde devam ederler.

"MUHSİN: Berfinaz Teyze, sana Necip Bey' i takdim etmedik.

NECİP: Müşerref oldum efendim.

MUHSİN: Aynı şirkette çalışıyoruz. Kendileri... muhasebe müdürümüzdür.

BERFİNAZ: Ne güzel, ne güzel...

AZİZ: Haftada iki gün de lütfedip bizim hesapları görüyorlar.

MUHSİN: Burada uzak akrabamız Aslı'yı istemek için bulunuyorlar." (Baydur, 1993: 48).

Bu sahnede de Berfinaz karakterinin gelişile değişen benzer bir kimlik karmaşası hâkimdir. Bu durum "Radyo" ya söylenen ifadeler bağlamında incelendiğinde "başkalarının yazdığı kitaplar", başkalarının kültürü, başkalarının kimliği olarak okunabilir. Metinde aydın kitlenin Batılılaşma girişimleriyle birlikte kendi kültürel değerleri yerine "modern" ve "uygar" değerlerle eğitim alması, hayat tarzlarına da yansiyarak onları bir yabancılaşma sürecine sürüklemiştir iddiasını görmek mümkündür. Dolayısıyla kendi halkı tarafından anlaşılmayan ve tam anlamıyla Batılı bir kimliğe de bürünemeyen bir kitlenin kimlik kaybı ve karmaşasına dikkat çekilmiştir.

"(Aziz daktilo makinesine bir kağıt takar, ayakta birkaç sözcük yazar. Necip elindeki votkasını bitirir, gider kendine yeni bir içki koyar. Bir an. Roller yine değişmiştir şimdi. Necip ev sahibi, [...] Aslı esrarengiz, kimsenin tanımadığı bir konuktur. Muhsin şairdir, gizemli, bulutlu konuşur. [...] Engin ile Sevdâ büyümüş evlatlıklar gibidirler. Hem rahat

hem rahatsız. Yalnızca Berfinaz, Berfinaz' lığını korur. Onu değiştirebilecek bir oyun yazarı icat edilmemiştir henüz.)" (Baydur, 1993: 65).

Yalnızca Berfinaz karakterinin değişmeyişi geleneksel değerlere sahip bireylerin Batılılaşma girişimlerine adapte olamayışı ve Batı tipi hayat tarzı ya da pratikleri içselleştiremeyişlerini betimlemektedir. Berfinaz karakteri oyunda geçen diyaloglara yarım yamalak katılır, çoğunlukla uyumaktadır, etrafında gelişen olaylara yüzeysel tepkiler verir... Aydın-halk ikililiğinde halkın aydına bakışı yine Berfinaz karakteri üzerinden somutlaştırılmıştır. Diğer karakterlerin yaşadığı yabancılaşmayı yaşamaz. Bu noktada "Gergedanlar" oyununun üzerinde yoğunlaştığı "karşı kahraman Berenger" ın uyumsuzluğuyla Limon oyunundaki karakterlerin yaşadığı uyumsuzluk neticede benzer görünmektedir. İki oyunda da toplumsal olanı kabullenmemiş bireylerin bunalımına rastlanır ancak süreç farklıdır. Berenger'ı uyumsuz kılan direnç tek bir tarafa karşıdır kendi toplumuna, modern dünyaya ve sistemine yabancılaşmadır. Limon oyunundaki aydın karakterler hem Berfinaz' a yani kendi toplumsallarına, geleneksel olan değerlere hem de olmak isteyip de olamadıkları bir modernliğe, Batı tipi bir hayata yabancıdır. Türk sosyolojisinde de sürekli vurgusunun yapıldığı gibi "eğreti ve yapay modernlik" çağdaş Türk aydınının içinde bulunduğu durumun ifadesidir.

"ASLI: Yeter Muhsin...!

MUHSİN: Yetmez sevgili Aslı... Hiçbir şey yetmiyordu bize...Her şey eksik, her şey bir numara küçük, her şey karton, her şey tek boyutlu ulaşıyordu bize... Bize dedimse... bana... Yunus' a... karacığerime... Oğuz' a... filan.

BERFİNAZ: Nerede kaldı bu çocuk?

MUHSİN: Çok ilerde kaldı! Hayatı Karagözlü bir Hacivat gibi yaşayanların çok ilerisinde [...] ASLI: Yeter. [...]

MUHSİN: (Oynar) Vallahi de olmaz, billahi de olmaz! Daha çok erken canım, şöyle bir güzel tadını çıkaralım...

SEVDA: Neyin tadını?

MUHSİN: Yabancılaşmamızın?

AZİZ: Sonra aşure yeriz. "(Baydur, 1993: 74-75).

Muhsin tarafından direkt "yabancılaşmamızın" diye ifade edilmiş olan bu uyumsuzluğun karakterler de farkındadır. İçinde bulundukları durumu betimlemekte zorlanmadıkları gibi bu durumu kabullenmekte de zorlanmadıkları görülmektedir. Berenger' ın ise çelişkili ifadelerle kendi durumunu yadsıdığını belirtmiştik. Kuşkusuz Limon oyununda betimlenen karakterler bunalım meselesine karşı daha bilinçli görünmektedir. Muhsin, Aslı ve Aziz karakterleriyle Türk aydınına tek taraflı bir bakış sunan Batı özentiliğinin yanına entelektüel birikimlerini de göz ardı

etmeden gerçekçi bir bakış sunulmuştur. Sevda ve Engin karakterleri ise “Paris modası Batılılaşma”nın en somut örnekleridir.

“SEVDA: Gidelim Engin... geç oldu...

MUHSİN: Cehennemin dibine kadar yolunuz var!

ENGİN: Modası geçti bunların. [...] Bu cins sıkıntılar Batı’da çekilmiyor artık... Bitti bu işler...” (Baydur, 1993: 92).

“Modası geçti bunların” ifadesiyle de anlaşılabilceği gibi Muhsin tarafından dile getirilen anlamsızlık vurgusu tıpkı Batılılaşma gibi moda olduğu için başvurulan bir tavırmış gibi muamele görür.

“ENGİN: Elektiriği kesecekler yarın.

MUHSİN: Efendim? Anlamadım.

ENGİN: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’nde okudum ben.

MUHSİN: Bundan dolayı kesemezler elektiriği!

ENGİN: [...] Bundan ötürü... ya da buna rağmen. Kesecekler elektiriği... Bir heykeltraş ne yapabilir bu durumda size göre?

Baydur’un aydın denilen kitle içinde de farklı tipler olabileceğini, kimini bunalım eşiğinde kimini moda olanı kovalama peşinde tipleştirerek savunmaya çalıştığını söylemek mümkündür. Benzer bir tavrı Şerif Mardin’in metinlerinde Yakup Kadri’nin de benimsediğini kuramsal çerçevede belirtilmişti. Bu noktada Türk aydınına bakışa yönelik de bir ikililik olduğu da barizdir. Ancak umutsuzluk ya da çaresizlik hali her iki tipte de mevcuttur. Engin karakteriyle okumuş aydınların işsizlik sorununa da vurgu yapılarak karakterler tek bir tipolojiden uzaklaştırılmıştır.

7.5. “Canlı Maymun Lokantası” Oyun Analizi

Güngör Dilmen tarafından yazılan oyun balayı için Hong Kong’a geziye giden Avrupalı bir çiftin yakalanan maymunların canlı olarak servis edildiği bir lokantaya uğramasıyla başlar. Oyunda çok ciddi bir kapitalist ahlak eleştirisi yapılmaktadır. Bununla birlikte Çin kültürü ile karşılaşan Avrupalıların tepkileri ve ifadeleri Doğu -Batı ikililiğinin anlamına dair iyi bir örnek sunmaktadır. Tıpkı Karagöz’ün Filozofluğu oyununda olduğu gibi yine iki farklı kültür karşı karşıya getirilmiştir. Dilmen’in bu tema üzerinden yazdığı daha bir-çok oyun bulunmaktadır. Genellikle mitoloji ve masallardan türettiği oyunlarında absürt akımın imkanlarından da yararlanarak kendine özgü bir eleştirel bakış geliştirmiştir. Bu oyunda da yine Doğu kültürü ve mistisizmi karşısında Batı kapitalizminin yüzeyselliği alaya alınmış ve eleştirilmiştir.

7.5.1. Doğu-Batı İkiliği Bağlamında Jonathanlar' ın üstünlük iddiası

Oyun öncelikle Çin kültürüne ve daha genel anlamıyla Doğu kültürüne duyulan hayranlıkla başlar. Bu hayranlık Avrupalı çift için turistik bir gezi niteliğinde sergilenir. Çinlilere yönelik iltifat içeren “Doğulular ruhun derinliklerine inmede usta.” (Dilmen,2011:6) gibi cümlelere de en çok oyunun başında rastlanır.

“JONATHAN: Gezmek insanın kültürünü arttırıyor, Bay Wong sevgili eşimle balayındayız şimdi uzakta bir Hong Kong varsa gelip görmeli, gelip görmeli cıvı cıvı şark pazarlarını, gecekonduları, yaldızlı tapınakları, Buda yontularını insan yeni töreler adetler öğreniyor karı koca Jonathanlar Hong Kong'da şimdi bir maymun beyni varsa yenecek, yemeli.”(Dilmen,2011:68).

İfadelerinde ilk göze çarpan duygunun merak olduğunu söylemek mümkün. Doğu'nun geleneksel değerlerinin ilgi çekiciliğine yapılmış olan vurgudan aynı zaman da bir görevmişçesine bahsedilmektedir. Bu durum özgünlük ve yerelliğe verilen önemi yansıtıyor gibi görünse de çok geçmeden kültürel, toplumsal ve dinsel bağlamda bir üstünlük kaygısı kendini gösterir.

“ÇOO: Öteğen çekirge bunlar, hoş sesleri vardır.

BN.JONATHAN: Böceklerden bile musiki çıkarıyorlar.

JONATHAN: Siz ruh bakımından bizi geçtiniz, biz teknik bakımdan.

BN.JONATHAN: Çinlilerde de çok teknik vardı, ama değil mi, eskiden?

JONATHAN: Vardı ya, pusulayı bile onlar icat ettiler.

ÇOO: Yalnız pusulayı değil, kağıdı da biz icat ettik, barutu da biz...

JONATHAN: Söyler söyler bunu söylerler. Barutu icat ettiniz de ne oldu. Bayramlarda şenliklerde fişek maytap diye kullandınız. Oysa Batılılar barutu topun içine doldurup onu yararlı hale getirdiler.” (Dilmen, 2011:16).

Önemli bir tartışma konusu olarak “Batı’ nın tekniği, Doğu’ nun kültürü” çatışmasına değinilir. Batılıların barutu yararlı hale getirme ifadesi hem bahsi geçen üstünlük kaygısının izlerine işaret eder hem de “yarar” kavramı üzerine düşündürmektedir. Zira topun içine doldurulan barutun savaş ve sömürge gücü olarak kullanıldığı düşünüldüğünde, bir şeyin yararlılığı Batı medeniyetlerinde ne kadar kullanışlı olduğuyla bağlantılı olarak sunulup, eleştirilir. Jonathan karakteri bu tarz bir eleştirinin somutlaştırıldığı Batılı, kendini beğenmiş, zengin bir kapitalist olarak temsil bulmaktadır.

“BN.JONATHAN: Tembel hayvanlar ama.

ÇOO: Niye tembel olsunlar?

BN.JONATHAN: Toplumsal kaygıları yok demek istedim. Ben herkese, topluma yararlı olduğu ölçüde değer veririm.”(Dilmen,2011:18).

İfadelerinde de yarar prensibi yeniden vurgulanmıştır. Bu defa alt metine yönelik daha bariz izler barındırır. Bay-Bayan Jonathan’ın oyun boyunca bu tarz çeşitli, kesin yargılarda bulunduğu rastlanılır. Bu durum tıpkı Gergedanlar metnindeki “Mantıkçı” karakteri gibi tanımlama hastalığı nükseden, bir şeyin ne olduğuna dair karar veren ya da bir şeyin iyi olup olmadığını belirleyen mekanizma olarak iki karakterin benzer özelliklerini göstermektedir. Ionesco’da bu durum pozitivistizm duyulan fanatik güvenin eleştirisi olarak sunulurken Dilmen’de bu durum kendi sözcükleri ve tanımlarıyla tüm dünyayı anlamlandırmaya çalışan Batı zihniyetinin kültürel ben merkezliliğini eleştirmek amaçlı kurgulanmaktadır. Benzer tanımlamalara “Çinliler zekidir, kabadır, zıtlığı severler” gibi ifadelerle de rastlanır. Zıtlık vurgusunun Taoizm’in yin ve yang’ına göndermede bulunduğu düşünülebilir. Temelde Çin kültürünü çok iyi bildikleri imajını yaratmak isteyen Batılı karakter tipi anlatılmak istenmiştir.

“JONATHAN: Çinliler sayıya önem vermezler, sevgilim, sayının arkasındaki anlama bakarlar. Sayı bizde var: istatistik.

WONG: (Elleri şakaklarında) Dayanamayacağım daha.

ÇOO: Aldırma Wong’cuğum, bu da geçer. Sen de bizdensin, sık dişini.”(Dilmen,2011:26).

Wong karakteri fakir, 7 çocuğu olan -bu kısım oyunda net olarak sunulmaz. Metnin farklı bölümlerinde 17 hatta 27 çocuğu olduğu bile söylenir. – yazdığı şiirlerle ve yonttuğu fildişi heykellerle para kazanmaya çalışan bir ozan olarak temsil bulur. Oyun boyunca ara ara Jonathan ailesinin cümlelerine karşı mı yoksa baş ağrısı gibi daha basit bir konuya karşı mı olduğu tam olarak anlaşılmayan bir tahammülsüzlükle haykırmaktadır. Ancak bu diyalogda Çoo karakterinin “aldırma” tavsiyesi meselenin Jonathanlar’dan kaynaklı olduğunu düşündürmektedir. Bu haliyle Wong Gergedanlar oyununun bunalım karakteri Berenger’ la benzer olarak Batı zihniyeti ve kapitalist ahlakına karşı yabancı ve uyumsuz olan bireyi temsil etmektedir. Jonathanlar’ın Doğu kültürü hayranlığı ve yüzeysel bilgilerine karşı dayanılmaz bir huzursuzluk içindedir.

“ÇOO: Us, yürek, soluk eğitimi iç aydınlığına erebilmek için. Bir söz bir küçük dokunuşla gizli bir düğmeye basılmış gibi birden [...]

BN.JONATHAN: Nasıl iç aydınlığına erebildin mi?

ÇOO: Vakit kalmadı kaçtım manastırdan. JONATHAN: Niye kaçtın?

ÇOO: Rahipler arasında kendini yakma modası çıktı.

BN. JONATHAN: Aa, niye yakıyorlar kendilerini?

ÇOO: Protesto için. JONATHAN: Neyi protesto ediyorlar ki?

ÇOO: Dünyanın gidişini işte. JONATHAN: Dünyanın gidişinden onlara ne?"
(Dilmen,2011:21).

Diyalogunda Doğu mistisizmine, Batılı bir zihniyetin bakışıyla değinilir. "Dünyanın gidişinden onlara ne?" söylemi iki medeniyet ve kültür arasında aşılması zor bir farklılığın ifadesini yansıtır. Batı tipi karakterlerin bencil ve çıkar odaklı sergilenmesi, Doğu değerlerinin anlaşılmaışının bir sebebi olarak karşımıza çıkar. Doğu-Batı ikililiğinde kültürel farklılığa vurgu yapılırken Çoo karakterinin de meseleyi değer odaklı değil başka kaygılar güderek yaklaştığı görülür. Bu konu bir sonraki başlıkta daha detaylı işlenmiştir.

"ÇOO: Ölünce ölmüyorsun ki!.. Gövde değiştiriyorsun yalnız. Ruhun başka bir gövdeyi sahipleniyor, hoop yine geliveriyorsun dünyaya. [...]

JONATHAN: Bizim araba değiştirmemiz gibi."(Dilmen,2011: 22).

Budizm' deki reenkarnasyon inancının, Jonathan karakteri tarafından adlandırılma şekli bahsi geçen kültürel farklılığı pekiştirmektedir. Dilmen'in bu meseleye karşı alaycı tespitleri Batı zihniyetine karşı eleştirel bir üslup geliştirdiğini açıkça göstermektedir. Ancak bu diyalogun devamında gelişen kültür ya da din hiyerarşinin varlığına değinilmesi Baykan Sezer'in Türk modernleşme sürecine dair görüşleriyle örtüşmektedir.

"BN.JONATHAN:(Birden) Hristiyan olsana, Çoo? Sevdim ben bu Çoo'yu. Çinli ama iyi çocuk. [...]

JONATHAN: Evet Çoo, seni sevdik, gel Hristiyan ol da hem ruhunu hem de bugününü kurtar.

ÇOO: Sizi kırmak istemem, ama masraflı iş benim için din değiştirmek."(Dilmen,2011:24).

Hristiyan olarak hem ruhunu hem de bugünü kurtarmak, vurgusu bahsi geçen din hiyerarşini temsil etmektedir. Toplumsal değişmeye ve modernliğe Batı odaklı bakmak, Batı kültürünün özellikleriyle tüm dünya kültürlerini yargılamak anlamına gelmektedir. Böylelikle bilinçli ya da bilinçsiz bir kültür ve değerler hiyerarşisi inşa edilmiş olmaktadır. Kuşkusuz bu hiyerarşi günlük hayatta ve politik söylemlerde yukarıdaki ifadeler kadar net ve görünür değildir ancak Dilmen'in karikatürize ettiği durum tam da böyle bir yanılgının resmini sunmaktadır. Sezer' in çağdaş bir Türkiye yaratma hedefindeki süreci Doğu-Batı ikililiği meselesi üzerinden yorumlaması bu kültürler hiyerarşisi sorununa dikkat çekmektedir. Modernlik ve modernleşmenin Batı yönlü okunması, Batılılaşma girişimlerinin de temelini oluşturmaktadır. Yine ilkel-modern karşılaştırması yapılırken yok sayılan ve medeniyetleri geriye çektiği düşünülen geleneksel, yerel, özgün değerler yerine Batılı olan geleneğin kabulünün esas

alınmasının “modernlik” vurgusunu ne derece desteklediği sorgulanmaktadır. Canlı Maymun Lokantası oyununda çizilen bu sahnede Hristiyan olarak kurtuluşa erme iddiası bu ön kabulü içeren bakış açısına alaycı bir üslupla değinmektedir. Bununla birlikte Çoo karakterinin oyun içinde özel bir yeri vardır. Modern anlamda bir işçiye temsil eder.

7.5.2. Kapitalist Ahlak Eleştirisi Bağlamında Jonathanlar’ın İkiyüzlülüğü

Oyunda Batılı karakterlerin, karşılaştıkları Doğu kültürüne yönelik tavrı, kendi kültür değerlerini dayatma çabalarıyla birlikte kullandıkları sözcüklerin de haz, kâr ve parası verildiği sürece her şeye hakkı olduğunu düşünme yanlısı gibi odaklar çerçevesinde ilerlediği görülmektedir. Çoo ve Garson karakteri bu noktada işçi temsilleri olurken oyundaki görevleri Jonathanlar’ı memnun etmektir. Özellikle Garson karakterinin bu tarz bir memnuniyeti sağlamadaki çabası kendi değerlerinin alaya alınması ya da kültürel bir hiyerarşi yaratılmasından rahatsız olmayacak düzeydedir. Onun kaygısı müşterilerin memnuniyeti dolayısıyla bugün ona kazandıracakları para miktarını olabildiğince yüksek tutmaktır.

“ÇOO: Biz uygarlığın altın merdivenlerini tırmanırken siz çiğ mamut eti yiyordunuz mağaralarda.

GARSON: İleri gidiyorsun, Çoo! Özür dilerim, böyle ölçsüz konuşur.

JONATHAN: (Gülerek) Yoo, sözünü sakınmayan insanları severiz. “(Dilmen,2011:16).

Böyle bir ilişkiler ağında Jonathan karakterinin övgüleri neredeyse lütfeder halde, kurmuş olduğu görünmez üstünlüğü sürdürmeye yönelik izler taşır. Çoo karakterinin belli noktalarda Jonathanlar’a karşı tavrı alaycı sayılabilecek bir nitelik göstermekle birlikte iki yaşam standardı arasındaki farka dikkat çekmek için genellikle Çoo karakteri konuşturulur.

“JONATHAN: Çinliler meraklıdır.

ÇOO: Merak değil ekmek parası.”(Dilmen,2011:17).

Benzer bir şekilde ekonomik kaygıların farklılığına dikkat çekilir. Çoo’nun din değiştirmek gibi ekonomik şartlarla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen bir durumda ekonomik bir kaygı gütmesi ve bu işin onun için masraflı olabileceğini söylemesi, oldukça özgürmüş gibi görünen seçimlerin dahi kapitalist düzen içerisinde ne kadar sınırlı hale gelebileceğinin göstergesidir.

“ÇOO: Savurganlıktan kaçınmalı.

JONATHAN: Savurganlıktan kaçınırsak bizim ekonomi durur. (Gülerek) Kullan at kullan at ki...”(Dilmen,2011:23).

Bu noktada Jonathan ailesinin Hong Kong' da bulunma nedenini tekrar hatırlamak gerekir. Canlı olarak yakalanan maymunların beynini yemek olarak sunan bu lokantada Jonathanlar heyecanla bekledikleri ziyafetlerine bir yandan da acıyacak kadar merhametlidir!

“BN.JONATHAN: Jimmy, işittin mi, son muzunu yiyormuş. Acıdım birden.

JONATHAN: Gerçekçi olmalıyız, sevgilim. Buraya niye geldik?” (Dilmen, 2011:8).

“Gerçekçilik” vurgusu üzerinde durulması gereken bir nokta olarak mevcut sistemin aksaklıklarını aklamak için başvurulabilecek bir kavramdır. Bu bakış açısının bir diğer boyutu muhtemelen, başka türlü bir sistem anlayışının düşünülmesinin hayalperestlik hatta ütöpik bir arzu olacağı yönünde ilerleyecektir. Dolayısıyla en doğru, en mantıklı, en gerçek yol şu an kurulu sisteme ayak uydurmaktır. Bu durum Gergedanlar oyununda “gergedansal gerçeği kabul etmek gerekir.” İfadeleriyle de vurgulanır. Ve bu tarz bir durumun sorgulanmasına imkân bile tanımayacak şekilde içinde bulunduğu “gerçekliğe” ayak uyduramayanın uyumsuzluğu, yabancılaşmayla birlikte bir bunalıma dönüşür. Canlı Maymun Lokantası böylesi bir yabancılaşmaya gönderme yapmaz ama sisteme uyum sağlamaktan çekinmeyen ve onu kendince akılsallaştıran zihniyetin detaylı analizini sunar.

“JONATHAN: Karım birçok hayır derneğine üyedir. [...]

BN. JONATHAN: Para toplamak için yılın belli günlerinde kampanya açarız, balolar konserler düzenleriz, piyangolar çektiririz. Hem eğleniriz, hem topluma yararlı bir iş yapmanın huzurunu duyarız vicdanlarımızda.

ÇOO: (Onaylar) Doğru, vicdan huzuru çok önemli.

BN.JONATHAN: Bu olmayınca zenginliğin bile anlamı yok.

JONATHAN: (Onaylar) Bir lokma mı yiyorum, boğazımdan rahat geçmeli.

WONG: (Yerinden çıkar) Yeter! Dayanamıyorum, Bitsin artık, yeter!

JONATHAN: Ne oldu buna birden böyle?

BN.JONATHAN: Bize mi söyledi. Ne kaba adam bize söylediye

JONATHAN: Bize söyleyemez, sevgilim, o kadar para veriyoruz.”(Dilmen,2011: 25).

İfadeleriyle merhametleriyle övünen Jonathanlar canlı canlı yemek için geldikleri maymunun kaçması durumunda kendi beyninin yenmesini teklif eden Wong karakterine karşı hiçbir hassasiyet göstermezler. O çokça önemsendiği söylenen vicdan huzurunun, “yeterli parayı ödemiş olmak” söz konusu olduğunda bahsini dahi etmek anlamsızdır. Bu bir alış-veriştir nihayetinde bir insan satın almak da olsa karşılığı ödendikten sonra her şey oldukça “uygardır”. “Her şey mutluluğumuz için sevgilim.” (Dilmen, 2011:7), ifadesinin de oyunda birkaç kere kullanılması ve hayırseverlik motivasyonunun “boğazdan rahat geçen bir lokma”yla

betimlenmesi Batı tipi karakterleri kendi yaşam şartları ve mutluluklarını diğer herkesten önce tuttuğu, bencil bireyler olarak simgeleştirildiğinin göstergesidir. Yine Wong' un kendi beynini yenmek üzere teklif etmesi beraberinde bir değer miktarı tartışmasını doğurur. Wong için ölüm-kalım meselesi olan durumun Jonathanlar'ın basit bir heves olarak gördüğü şöyle ispatlanır.

"JONATHAN: Birkaç dakikalık bir zevk bu bizim için. Doğrusu ozanlığınıza diyecek yok, (Gülerek) ama iyi ozan olmanız beyninizin lezzetini arttırmıyor ya. Basit bir maymun bize daha ucuza gelebilirdi. İyi ki kaçtı hani. Lütfen anlayın sizinle özgür bir insan gibi insan gibi konuşuyorum... Ta çeki sununcaya dek."(Dilmen,2011:52).

Özgür bir insanla konuşmak vurgusu da Dilmen'in detaylı kelime oyunlarından biridir. Zira Wong' un yoksulluk içinde olduğunu ve çocuklarına yetemediğini belirten bir oyunda beyninin yenmesini teklif etmesini ne derece özgür bir karar olarak yorumlamak gerektiği tartışılır. Jonathan karakteri için bahsi geçen özgürlüğün sınırları, karşılığında aldığı ziyafetin bedeli olan çek ile belirlenmiştir. Bu çek Wong' un son dakikada ölmekten vazgeçip, kendi isteğiyle, özgürce kabul ettiği ziyafet olma halinden kaçmayı istemesi durumunda buna hakkı olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü o durumda alacağı karar özgür bir insanın verdiği karar değildir. Parası ödenmiş bir insanın vereceği karar olarak değersizdir. Oyun "uygarlık ve barbarlık", "modernlik ve ilkelik", "gelişmişlik ve gelişmemişlik" tartışmasında modernlik vurgusu yapan bir medeniyetin insanların ne derece uygar olduğu sorusunu sorar. Jonathanlar üzerinden simgeleştirilen, sömürgeci pratiklerini, misyoner faaliyetlerini, sermayeye yönelik çıkarlarını rasyonelleştirip, daha akılcıca bir sistem düşünülemez illüzyonu yaratan Batı kapitalizminin ikiyüzlülüğüdür. Absürt akımın özelliklerini de barındıran oyun bu iddiayı olabilecek en çarpıcı haliyle, bir insan beyninin canlı canlı yenmesinin son dakikaya kadar kimseyi rahatsız etmeyişiyle ironikleştirir. Oyunun sonunda tüm karakterlerin dehşet içinde olduğu belirtilirken karakterlerin bu korku uyandıran ana dair hayallerini vurgulayan şu cümleyi hatırlamak gerekir.

"JONATHAN: Her şey uygarca olmalı." (Dilmen,2011:62).

Uygarlık söyleminin az sonra bir insan beynini canlı canlı yiyecek olan bir karakter tarafından dillendirilmesi Dilmen' in "çağdaşlık", "modernlik", "uygarlık" gibi kavramlara bakış açısının olumlu olmadığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Hem bu oyunda hem de Dilmen' in örnekleme dâhil edilmiş bir diğer oyunu olan "Karagöz'ün Filozofluğu" oyununun genel atmosferinde de hâkim olan kültürel ve ekonomik emperyalizm vurgusu modernleşmenin Batı tarafından Doğu üzerinde bir yaptırım olarak uygulandığı, Türk modernleşme sürecinin de "mecburi bir modernleşme" ya da "maruz kalınan bir modernleşme" olarak görüldüğünü açık eder. Oyunun bu cümlesindeki vurgusunda da modernlik söylemlerinin temelde ne kadar "uygar" olduğunu düşündürerek Batılı değerlerin modernlik anlayışlarına eleştirel bir tavır ortaya koyulur.

7.6. Bir “Moda” Olarak Batılılaşma ve Kültürel Yabancılaşma Bağlamında Analiz

Karagöz'ün Filozofluğu oyununda üstünde çok durulmayan “Hacivat” karakteri, Limon oyununda “Sevda”, “Engin” ve “Necdet” karakterleri ile değinilen *yozaşma, yanlış batılılaşma ve kültürel yabancılaşma* durumu daha önce de belirtildiği gibi Batı ile ilk temasların kurulduğu dönemlerin sanat anlayışında sıkça işlenen bir konu olmuştur. Güngör Dilmen' in bakış açısında batılılaşmanın anlamının kültürel emperyalizm odaklı kavranışı oyun kişilerinin yabancı karakterler olarak sunulmasından da anlaşılabilirken, Memet Baydur'un aynı mevzuyu aydın bunalımı, kimlik bunalımı gibi daha varoluşsal bir kaygı çerçevesinde yorumladığı örnekleriyle açıklanmıştı. Ancak Behiç Ak ve Ekrem Reşid Bey' in seçilen oyunlarında bu iki bakış açısına da rastlanılmaz. Bu oyunlarda tam da Tanzimat romanının meşhur karakterlerinin benzerlerine rastlanılır. Şerif Mardin' in “Bihruz Bey sendromu” olarak açıkladığı halk kültüründen kopuk, Batılılaşmayı rahat yaşam tarzı olarak yorumlayan aydın kimliğin absürt ve olabildiğince alaylı eleştirisi “*Newton Bilgisayardan Ne Anlar*” oyununda sunulurken, Aydın kitlenin yaşadığı kültürel yabancılaşmanın neticesi olarak halkla olan ilişkilerinin kültürel bir bütünleşmeden çok çatışma haline gelişi “*Lüküs Hayat*” oyununda müzikal türde sunulmuştur. Her iki oyunun teması, karakter sunumları, Türk modernleşmesine bakış açıları benzer özelliktedir. Bu nedenle diğer oyun analizlerinden farklı olarak iki oyunu da aynı sosyolojik kuramsal temellendirme ile incelenmiş aynı başlık altında iki örnek olarak sunulmuştur.

7.6.1. “Lüküs Hayat” Oyun Analizi

Türkiye’ de ilk kez 1933 yılında sahnelenen müzikal oyun üzerine yapılan incelemelerde Türkiye’ deki ekonomik sorunlar altında çaresizleşen halk ve bu sorunlara duyarsız kalan sosyete meclisinin eleştirisinin sunulduğu (Akgül, 2009) vurgulanmıştır. Bu tarz bir vurgunun varlığı yok sayılmamakla birlikte oyunun devlet eliyle, tepeden inme modernleşme girişimlerinin ne aydın kitle ne de halk tarafından içselleştirilemeyeşinden kaynaklı olarak eğreti bir zihniyetle temsil buluşu üzerine de ciddi eleştirileri olduğu açıktır. En azından bu çalışma kapsamında bu bağlamda değerlendirilmiş ve analiz edilmiştir. İçerik analizine geçmeden önce oyunun tiyatro üslubu bağlamında absürt ve epik tiyatronun özelliklerini içeriğini söylemek gerekir. Bazı diyaloglarda parentez içinde belirtilen “Seyirciye” (Ekrem Reşid Bey, 2018:74-75) ifadelerinden de anlaşıldığı üzere “epik tiyatronun” yabancılaştırma ögesine başvurulduğu söylenebilir. Bununla birlikte oyunda geleneksel Türk tiyatrosunda güldürü unsuru olarak sıkça başvuru alan “yanlış anlama, kelime oyunları” gibi ifadelerle komedi ögesi oluşturulmuştur.

“ŞADIYE: İşte.. Memiş!.. RIZA: Ne istememiş? ŞADIYE: Yok sen de.. Memiş..

RIZA: Ne dememiş? ŞADİYE: Ay, beni dinle... Memiş... RIZA: E, dinlememişse dinlememiş canım Allah Allah, ismi ne şunun? ŞADİYE: Söyledik.. Memiş... RIZA: Neyi dikmemiş? ŞADİYE: Ay ay ay! Neyi dikmemiş?" (Ekrem Reşid Bey, 2018: 89).

Oyun lüks bir köşke davetli çiftin konuşmasıyla başlar. Konuşmalarda maddi durumu yerinde, sosyete kültürüne pek de yabancı kalmayan bir adamın kendisi kadar aydın veya elit bulmadığı karısından rahatsızlığı hemen göze çarpar.

“İRFAN: Sana yüz kere tembih ettim, beni kimsenin yanında bey diye çağırma dedim. Alafrangada, lüks hayatta kadın kocasını bey diye çağırmaz. [...]
MÜVEYRE: [...] Sen kalk hisardaki caanım yalımızı bırak da modaya uyacağım diye gel. [...] kutu gibi, havası yok güneşi yok, iki odalı bir ev tut.
İRFAN: Zavallı. Zavallı. Zavallı. Bin defa zavallı kadın! Bir cereyan vardır, lüks hayat ceryanı.
MÜVEYRE: Birde lüküs hayatımız eksikti. [...] İRFAN: Her neyse bir ceryan var, onu takip etmeli. [...] MÜVEYRE: Ah şu senin sonradan gelme alafrangalığın yok mu? Eskiden ne rahattık!...” (Ekrem Reşid Bey, 2018:1-2).

Diyalogunda geçen “lüks” ve “lüküs” ayrımı oyun boyunca geleneksel ve modern karakterlerin sunumunu yapmak için kullanılmaya devam eder. Dolayısıyla sosyete tarafından; modern Batı kültürüne ayak uyduramamış, bayağı ve eğitimsiz olarak tanımlanan karakterler konuşturulurken her zaman lüks yerine “lüküs” hayat kelimesini kullanır. Ve modern, aydın, elit kimseler onları her defasında yukarıdaki diyalogda görüldüğü şekilde uyarır. Bu iki tip karakter üzerinden çizilen en belirgin ayrımdır.

“ŞEVKET: Neye çare bulayım güzelim?...
LÜTFİYE: Beni iyi yaşatmaya, bana lüks hayat yaşatmaya!...
ŞEVKET: Canım lüküs hayat dediğin nedir?...
LÜTFİYE: Lüküs değil! Lüks! Dilini eşek arısı soksun!” (Ekrem Reşid Bey, 2018: 22).

Lüküs Hayat takıntısı romantik ve ikili ilişkilerin merkezinde konumlandırılarak anlam ve derinlikten yoksun iletişimin eleştirisi sunulur. Karakterlerin birbirleriyle olan beraberliğinde değişen dünyanın ideal birey ölçülerine uyumlu olmak ya da olmamak oldukça önemli bir faktördür. İdeal birey çoğu zaman zenginlikle ve sosyeteye dâhil olmakla ironik bir şekilde betimlenir. Ancak oyunda zengin- fakir, eğitilmiş-eğitimsiz, aydın-halk ikilemleri bağlamında yaratılan tipolojilerin hemen hemen hepsinde lüks hayat takıntısı ve zenginlik sevdası göze çarpmaktadır.

“FİSTİK: Elmasları buluruz!... ZEYNEP: Ceplerimizi doldururuz!...

RIZA: Ondan sonra da... ZEYNEP: Köşkten tüyeriz. RIZA: Tüyeriz!" (Ekrem Reşid Bey, 2018: 18-19).

Zenginlik ve fakirlik vurgusu kız kardeşiyle evlenmek istediği için kendisiyle konuşmak isteyen Veysi' yi sürekli meşgul olduğunu söyleyerek geçiştiren Belkıs karakterinin, Veysi' nin aslında zengin olduğunu öğrendiğinde değişen tavrıyla alaylı bir şekilde sunulmuştur.

"RUHİ: İyide kızın aklı Veyside...

BELKİS: Ay! O salak Veysiden de bıktım... Canımı sıkmaya başladı..." (Ekrem Reşid Bey, 2018:42).

"BELKİS: Ortaklık mı? Demek Veysi zengin oldu? [...]

FİSTİK: Veysi gel bak senin arsada kömür çıktı.

VEYSİ: Müsaade buyurun. Belkıs Hanımefendi bir dakikanızı rica edebilir miyim?

BELKİS: Ne demek, tabii.. Bütün dakikalarım senin olsun.

VEYSİ: Gayri kabilsiz mi?

BELKİS: O ne demek öyle, Nesrin' i değil mi? Bahtiyar olun. Düğün ne zaman?

NESRİN: Veysi ne oluyor?...

VEYSİ: Kabılmışiiiiışşş... (Bayılır)" (Ekrem Reşid Bey, 2018:105).

Ancak "Lüküs Hayat" oyunun aydın ve halk ikiliği meselesine dair zenginlik fakirlik ikilemi dışında da değindiği noktalar vardır. Oyunda halktan karakterler olarak betimlenen karakterler de lüks hayatın göz kamaştırıcı rahatlığına kapılmakta ve kimliklerini kaybetmektedirler. Aydın tipte kurgulanmış karakterlerin de kendi kültürel değerlerinden uzaklaşıp Batı tipi değerleri benimsemeye başlamış olmalarında da benzer bir kimlik kaybına vurgu yapılır. Sonuçta oyun kişilerinin hemen hemen hepsi "ideal birey" kalıplarına "uymak" adına olmadıkları bir "biçime" bürünürken sergilenir. Köşkte verilen davetin kostümlü bir balo oluşu da yine bu gerçeğe ironik bir işaret olarak yorumlanabilir. Ancak daha önce de üstünde durulduğu gibi başka bir kimliğe ve biçime bürünme halinin "eğreti", yeterince benimsenmemiş ve bir çeşit "moda" olarak gerçekleştirmiş olması özellikle dikkat çekicidir.

"BELKİS: Ma cherie ne iyi ettin de geldin... Aklıma bir şey geldi... Bu akşam bir balo tertip edelim!...

ATİFET: Aa! Çok iyi. Wonderfull!...

BELKİS: Bir balle masque...

ATİFET: Enfes! Aman herkese haber ver. Bütün İstanbul sosyetesini gelsin. Çabuk! Çabuk!"

(Ekrem Reşid Bey, 2018: 25).

"Sosyete" sınıfından karakterlerin ara ara yabancı dilde konuşturulmaları batılılaşma meselesinin toplum tarafından nasıl anlaşıldığına yönelik ciddi bir eleştiri içermektedir. Kendi

kültüründen kopmuş aydın kimliğin aynı zamanında kendi toplumunun insanlarıyla kurulacak bütünlüklü bir iletişime de uzak olduğu belirtilir. Oyunda taban tabana zıt olarak betimlenen iki tipoloji arasında da ciddi bir çatışma görülür.

RIZA: Mesela sanat tarihinden filan konuşalım. [...]

RUHİ: efendim antikayı ben deniz de severim. (Fıstık'a) Bizim bahçedeki Venüs' ü nasıl buldunuz efendim? FISTIK: Venüs mü? [...]

RIZA: Havuz başında kolsuz karı duruyor ya! (Venüs heykelinin taklidini yapar.) [...]

FISTIK: Hatırladım yahu... Sahi onun kolu niye böyle? [...]

RIZA: Evladım, tırnaklarını yediği için kocası kesmiş.

RUHİ: (Gülerek.) Aman yapmayın, bunu ilk defa duyuyorum." (Ekrem Reşid Bey, 2018: 34).

Entelektüel konuların farklı tipler tarafından mevzu edilişiyle, ekonomik düzey ve yaşam şartları arasındaki farklılığın sosyo-kültürel düzeyde de varlığına bir gönderme yapılmaktadır. Ancak Türk modernleşmesinde aydın kitleye düşen önemli bir sorumluluk olarak bahsi geçen sosyo-kültürel gelişmenin öncüleri olmak yerine, halkın "cahilliğini" bayağılık (2018:42) olarak gören bir kitlenin oluştuğu eleştirisi sunulmaktadır.

"RIZA: Bana burada bişiyler oldu lan. Ben oldum.

FISTIK: hakikaten abi be. Sana burada bişiyler oldu ha.

RIZA: Öyle değil evladım, ben alafranga oldum. Bundan sonra burada lüküs hayat yaşayacağım."(Ekrem Reşid Bey, 2018: 51).

Lüküs Hayat oyununda Gergedanlar, Godot' yu Beklerken ya da Limon oyunlarının analizinde sunulduğu gibi absürt akımın uyumsuz bireyine rastlanılmaz. Karagöz' ün Filozofluğu oyununda Karagöz karakteri üzerinden betimlenen, geleneksel değerlerinden uzaklaşmayan bir tipe de rastlanılmaz. Çünkü oyunun halkı temsilen kurgulanmış Rıza karakterinin dahi "lüküs hayat" cereyanına kapıldığı görülür. Tüm karakterler özenle derin bir kültürel yabancılaşma içerisine gömülürken "alafrangalaşma" kelimesinin kullanılışı, oyunun eleştirel üslubunun bir taklitçiliğe, yaratıcılıktan uzak kopyacılığa dönüşmüş, yanlış Batılılaşmaya yönelik olduğunu düşünmeyi mümkün kılmaktadır.

"KORO: ŞİŞLİDE BİR APARTIMAN. YOKSA EĞER HALİN YAMAN. NİKEL KÜBİK MOBİLYALAR. DUVARDA YAĞLI BOYALAR. İKİ TANE OTOMOBİL. BİRİ AÇIK BİRİ DEĞİL. AŞÇI UŞAK HİZMETÇİLER. DOLU MUTFAK DOLU KİLER. HANIM GİDER SEN GİDERSİN. GÜNDÜZLERİ ÇAYDAN ÇAYA. GECE OLUR DAVETLİSİN. YA DİNEYE YA BALOYA HEY.

LÜKÜS HAYAT LÜKÜS HAYAT. BAK KEYFİNE YAN GELDE YAT. NE ÖMÜR ŞEY OH NE RAHAT. YOKTUR EŞİN LÜKÜS HAYAT.” (Ekrem Reşid Bey, 2018:74).³

Dizelerinden de anlaşılacağı üzere Batılılaşmak meselesinin “rahat yaşam tarzı” olarak algılanmasına vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla “Lüküs Hayat” oyununun “uyumsuzunu” olsa olsa yazarın kendisi olarak görmek gerekir. Zira “modern” Türk toplumu, yazarın gözünden ona uyum sağlamak yerine, detaylıca alaya alınarak, yozlaşmış değerlerin abartılı yansımalarını betimleyerek resmedilmiştir. Bu tarz eleştirel bir bakış açısı Behiç Ak’ın üslubunda da görülebilir.

7.6.2. “Newton Bilgisayardan Ne Anlar” Oyun Analizi

Behiç Ak’ın 2012 yılında yayınlanan oyunu üzerine incelemelerde kimliksizlik, eylemsizlik ve iletişimsizlik konuları üzerinde (Ergin, 2010) durulmuştur. Oyun bu yönüyle absürt tiyatronun en temel temalarına referans olacak niteliktedir.

“ADAM: Biraz hareket edelim mi?

KADIN: Edelim

ADAM: Hadi denize girelim.

KADIN: Hadi. (Yerlerinden hiç kıpırdamazlar.)” (Ak, 2003:73).

“Godot’yu Beklerken” oyununda da oldukça derin ve detaylı bir şekilde anlatılan eylemsizlik vurgusunun benzerine bu oyunda da rastlanılır. Vladimir ve Estragon gibi bu oyunda da karakterler birbirlerine isimleriyle hitap etmezler hatta yazar tarafından da isimlendirilmemişlerdir. Ancak iki oyunun eylemsizlik vurgusu arasında çok ciddi bir fark vardır ki, Vladimir ve Estragon karakterleri varoluş kaygısı içinde, intihara meyilli, nihilizmle çok yakın bir bağ kurabilecek uyumsuzlukta bireyler olarak sunulurken Adam ve Kadının eylemsizliği, oyun boyunca sıkça tekrarlanan tembellik, rahat ve ekonomik kaygıdan uzak yaşam tarzının verdiği umursamazlık olarak betimlenir. Bu noktada Beckett’ın eylemsizliğe olan vurgusu ile Ak’ın vurgusu arasındaki bu farklılığın nedenine odaklanmak kaçınılmazdır. Ancak öncelikle karakterlerin betimlenişini daha detaylı açıklamak gerekir.

“KADIN: Ben de bir yıldır kitabın çok heyecanlı bir yerindeyim. İkinci Dünya Savaşı çıkacak mı çıkmayacak mı? [...]

ADAM: Korkmana gerek yok sevgilim. İkinci Dünya Savaşı çıktı ve bitti.

KADIN: Milyonlarca insan ölecekmiş

ADAM: Korkma. [...] Çünkü savaş oldu ve milyonlarca insan öldü zaten. [...]

³Bu bölüm oyun metninde de büyük harflerle yazılmıştır.

KADIN: Susar mısın ama! Kitabın sonunu söyleyip, bütün heyecanını yok ediyorsun.” (Ak, 2003:96-97).

Dünyada olup biten sorunlara ve trajik gerçeklere karşı kayıtsızlık, bu sorunların gerçekten var olduğunu bilmeyecek denli dünyadan habersiz olmakla sergilenmiştir. Kuşkusuz diyaloglarda absürt tiyatronun da özelliklerinden olan abartıya yer verilmiştir. Ancak bu abartının amacının toplumsal gerçeklikteki karşılığına yönelik bir eleştiri olduğu açıktır. Lüküs Hayat oyununda da geçen yüksek zümrenin veya aydın kesimin, toplum sorunlarına karşı duyarsız kalıp kendilerine özgü “fildişi kulelerine” çekilişi aynı eleştirinin temsilidir. Türk modernleşme sürecinde aydın kitleden beklenen özverinin gerçekleşmediği düşüncesinin izlerini bulmak mümkündür.

“KADIN: Picasso kübizmi iyi biliyor değil mi? [...] Hitler de nazizmi iyi biliyordur o zaman. [...] Ama Picasso matematiği o kadar iyi bilmiyor. [...] Newton bilgisayardan anlar mı peki? ADAM: Saçmalıyorsun. Newton bilgisayardan ne anlar! O evinde oturup yer çekimi hesapları yapıp dursun.” (Ak, 2003:98).

Yine yüksek zümrenin, entelektüel ilgi alanlarına aslında ne derece hâkim olup olmadığı sorgulanır. Abartıya başvurarak yüzeysel bir sanatsal ve bilimsel merakın, göstermelik biçimine karşı alay söz konusudur. Aynı zamanda karakterlerde Lüküs Hayat oyunundaki gibi kendilerinin aslında pek de hâkim olmadığı bu ilgi alanlarıyla alakadar olmayan kitlelere karşı bariz bir küçümseme halleri de mevcuttur. Dolayısıyla “Paris modası olarak algılanan Batılılaşmanın” bir örneğine bu oyunda da rastlanılır. Yeterince içselleştirilmemiş değerlerden bahsederken her zaman halkı sorumlu tutmak yerine aydın kitle de bu yanılgıya dâhil edilmiştir.

ADAM: [...] “Kızımız ne iş yapıyor,” diye soranlara ne diyelim?

KADIN: “Sanatçı,” de yeter. [...]

ADAM: Tamam sanatçı da, ne tür bir sanatçı? Yani nasıl anlatsam, insanlara kızım sanatçı deyince, “Bu aralar ne yapıyor?” diye soruyorlar. “Hiçbir Şey,” deyince biraz tuhaf olmaz mı? “Hiçbir Şey,” deyince gerçekten hiçbir şey yapmadığını düşünmezler mi?

KADIN: Evet haklısın. Maalesef insanlar senin benim gibi değil ki sevgilim. Çok eğitimsiz. [...] “Hiçbir Şey” i, ‘hiçbir şey’ diye algılıyorlar. [...] Oradaki “Hiçbir Şey” [...] Çok anlamlı bir hiçbir şey.” (Ak, 2003:107).

“Gergedanlar” oyununda Jean karakterinden görevinin tanımını yapması beklendiğinde “görev işte” gibi bir ifadenin benzerine “hiçbir şey, çok anlamlı bir hiçbir şey” ifadesinde de görmek mümkündür. Modern dünyanın yarattığı koşullara, anlamaya ve anlamlandırmaya çok da

ihtiyaç duymadan bağlanmanın ve uyum sağlamanın bir sonucu olarak yorumlanabilecek bu durumun Türk tiyatrosundaki yansımasına “kültürel yabancılaşma” demek mümkündür. Oyunda modernizmin bireylerde yarattığı yüzeyselliğe yönelik eleştiriler tüketim alışkanlıkları üzerinden de eleştirilmektedir.

“KADIN: İki çocuğum olmasını istiyordum. Çünkü elimde iki tane aynı türden ansiklopedi takımı vardı. Onları ziyan etmek istemiyordum. Birini birine, diğerini öbürüne vermeyi düşünüyordum. [...] Salata tabakları da almıştım. İçlerine doldurmak için manava gidip salatalık alabilirdik.” (Ak,2003:129).

Diyalogunda da görüldüğü gibi karakterler eşyalara atfedilen ve ikincil derecede ihtiyaç olarak görülebilecek unsurlara karşı birbirleriyle iletişim kurarken dahi yoksunluğunu hissetmedikleri yoğun bir anlam yüklemektedirler. Anlam içerikten bağımsız bir şekilde yalnızca tüketim üzerinden şekillendirilmiştir. İletişimsizlik vurgusu da yine Gergedanlar oyununa benzer şekilde iç içe geçmiş diyaloglar, ya da birbiriyle alakasız konuşmaların art arda gelişiyile somutlaştırılmıştır.

“ADAM: Sen sadece gülümsemiştin. Hatırladın değil mi?

KADIN: İkinci tipin sıcak su girişi yoktu. Suyu kendisi ısıtıyordu. Ama onu alamazdım. Çünkü prospektüsü çok kötü tasarlanmıştı.

ADAM: Sonra siz, pardon yani sen, saatine bakmıştınız, bakmıştın.

KADIN: Taşınacağımız evin banyosunda çamaşır makinesi için sıcak su girişi yoktu.

ADAM: “Bu gülümsemeden nasıl bir anlam çıkarabilirim acaba,” diye sormuştum.

KADIN: Fayansları değiştirmek istemiyordum. [...] Çünkü o banyodaki fayanslardan araştırmış, bulamamıştım.” (Ak, 2003: 128).

İlk bakışta iletişim var gibi görünürken karakterler birbirlerinin söylediklerini dinlememekte, adeta kendi kendilerine konuşuyormuş gibi görünmektedirler. Belirtilen ifadelerde iki karakterin odaklandığı nokta birbirine çok uzaktır. Adam duygusal bir anı hatırlatmaya çalışırken kadın aynı zaman diliminde onun için gerçek bir problem teşkil eden durumlardan bahseder. Bireylerin hayatı, sahip oldukları “şeyler” ve nitelikleri bağlamında yaşanılabilir kabul etmeleri eleştirilir. Oyun kişilerinin çoğu kişinin hayalini kurduğu rahat bir yaşam tarzına sahip bireyler olmalarının yanı sıra gerçeklikten uzak ve gittikçe rahatsız edici olmaya başlayan hedonist tavırları onları ideallikten de uzaklaştırır.

“ADAM: Salam da kendini yediriyor ha.

KADIN: Yaa, börekten de al biraz. O da kendini yediriyor. [...] Yol diyorum. Kendini yürütmez bugün.

ADAM: Ya... Yürütmez.”(Ak, 2003: 93).

Salamın kendini yedirmesi, yolun kendini yürütmemesi karakterlerin kendi oburluk ve tembelliklerinin farkında olmadığına işaretidir. Bulundukları ana sürekli haz odaklı bakmaktadırlar. Bu yönüyle karakterler Tanzimat romanının lüks hayata ve haz odaklı yaşama meraklı züppe tiplerine yakın bir profilde sunulur. Oyunun iki kişilik oluşu ve karakterlerin kendilerinden farklı olan başka karakterlerle iletişim kurduğuna rastlanılmamasının yarattığı bir sonuç olarak “Bihruz Bey sendromu” örneğine rastlanılmaz. Yani karakterlerin kendi değer ve benliklerinin oldukça tutarlı bir biçimde sergilendiği görülür ve benliklerinin çatışacağı bir başka benlik ya da kültür etraflarında yoktur. Oyunun kısa bir bölümünde etraftaki insanlar hakkında yorum yaparken kendi hallerini sorguladıklarına ve kıyaslama yaparak kendi hayat tarzlarını aşağıladıklarına rastlanılır (Ak, 2003: 116) ama bu sorgu çok da uzun sürmez dolayısıyla Berenger karakterindeki gibi bir bunalıma sebep olmaz.

“ADAM: Bu böreğin kıyması biraz az mı?

KADIN: Yok, bence tam kıvamında. Hiç üzülmemiş mi acaba? On bin İngiliz’i öldürürken?

ADAM: Kim?

KADIN: Fritz Haber? Gerçekten çok nefis. Kıymaların tadını alıyor musun?

ADAM: Fritz Haber diye biri onbin İngiliz’i mi öldürmüş? Korkunç bir seri katil ha? [...]

KADIN: Ama adam bu kadar adamı savaşta öldürüyor. Birinci Dünya Savaşında. İcat ettiği klor gazıyla.

ADAM: Hay Allah, öyle söylesene. Ben de gerçekten öldürüyor zannettim.”(Ak, 2003: 101).

Diyalogunun örgüsünde “Mantıkçı ve Yaşlı Bay” ile “Jean ve Berenger” arasındaki konuşmanın iç içe geçmiş yapısına benzer bir biçim vardır. Basit bir matematik işlemi ile hayata ve yeni modern dünyaya uyum sağlamak zorlanan bireyin durumu benzer çözüm önerileriyle ifade edilirken iki konunun birbirine uzaklığı absürde özgü bir alayı doğurur. Yukarıdaki diyalogda da kıymalı börek ile trajik bir konu üzerine düşünceler birbirinin ardı ardına ifade edilirken aynı absürt durumun yaratıldığını görmek mümkündür. Oyun boyunca karakterlerin yaptığı tek eylemin yemek yemek olduğu görülür.

“KADIN: Hadi gidelim. ADAM: Şöyle nefis bir yemek yiyelim. [...] Yemekten sonra da bir güzel uyku çekelim mi aşkım? KADIN: Tabii. Çok yorulduk bugün.” (Ak,2003:140).

Oyunun sonunda “çok yorulduk bugün” ifadesi karakterlerin hareketsizliğine ve oburluğuna karşı alaycı ve ironi içeren bir yorum olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla karakterler

belli bir kitlenin parodisini resmederken yazarın, bahsi geçen kitleye karşı tutumunun eleştirel olduğu oldukça açık bir şekilde görülebilmektedir.

Bahsedilen örnekler kaynaklığında Avrupa’ da ortaya çıkan absürt akım perspektifinin Türk tiyatrosuna etkisinden bahsetmek mümkündür. Ancak iki farklı toplumsal değer sistemi ve modernleşme süreci düşünüldüğünde biçimde ortak öğelere yer verilmesine rağmen içeriğin detaylı incelendiğinde Türk tiyatrosu temsillerinin “uyumsuz” üzerine farklı bir söylem içerisinde olduğu açıktır. Avrupa temsillerinde eylemsizliğin, modern dünyanın iki yüzlü tavrının yarattığı çaresizlik, sığınacak bir ideoloji ya da anlam bulamamaktan kaynaklı umutsuzluk halinin kaçınılmazlığına vurgu yapılırken bu oyun özelinde tembellikle bağdaştırılan eylemsizliğe yönelik eleştirel bakış kapitalist tüketim alışkanlıklarına tam olarak da “uyum sağlamış” bireylere has bir özellik olarak sunulur. Bunun ilk sebebi modernleşmenin ve kapitalistleşmenin anlamının Türk toplumundaki -ve aydınındaki- karşılığının farklı oluşundandır. İkinci sebebi ise ilkiyle bağlantılı olarak bir toplumda iki farklı yaşam biçiminin oluşumundan kaynaklanan kültürel yabancılaşmanın sonucudur. Bu oyunda ikinci sebep üzerinde diğer oyunlarda olduğu kadar belirgin bir vurguya rastlanılmamıştır. Ancak bahsi geçen ilk sebep üzerine Lüküs Hayat oyundakine benzer, detaylı bir betimleme, yoğun bir alay ve eleştiri söz konusudur.

7.7. Avrupa ve Türk Absürt Tiyatrosu Karşılaştırmalı Analiz

Kuramsal çerçevede ifade edilen absürt akım özellikleri, sunulan bulgular ve her biri için yapılan analizler sonucunda, Türk tiyatrosundaki absürt temsiller ve Avrupa temsilleri arasında tespit edilen farklar ve benzerliklere de değinmek gerekir. Avrupa’da 2. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan toplumsal krizlerin etkisinde ortaya çıkan absürt düşüncesinin sanat akımı olarak benimsediği yeni özellikler vardır. Bunlardan en genel haliyle bahsetmek gerekirse;

1. Gerçekçi ve Klasik sanat anlayışının tersine gerçeği çok yönlü ve mantık dışı öğelerle birlikte kavramaya çalışır. (Gerçeğe ayna değil prizma tutmak)
2. Biçimde o ana dek uygulanan tüm kuralları reddeder. Diyaloglar belli bir süreklilik içermez. Kopuk ve tekrar eden cümlelere yer verilmesi hem iletişimsizlik vurgusu yapar hem de klasik anlayışın çözülmesinin altını çizer.
3. Gerçekte görülmeyecek denli saçma unsurları barındırır. Amacı akıl çağı olan modernizmin aklını alaya alırken bireye sunulan tüm anlamları da yok etmektir. (Grotesk öge kullanımına sıkça yer verilmesi)

Bu özellikler bağlamında iki tiyatro temsili incelendiğinde Gergedanlar ve Godot’yu Beklerken oyunlarında her üç özelliğin de bulunduğunu görmek mümkündür. Ancak Karagöz’ün Filozofluğu, Canlı Maymun Lokantası oyunlarında bir ve ikinci özelliklerin net bir sunumuna rastlanılmaz. Grotesk ögenin varlığından, simgesel bir dil kullanımından dolayı bahsedilebilir. Newton Bilgisayardan Ne Anlar ve Lüküs Hayat oyunlarında da ilk ve üçüncü özelliklerin net bir

sunumuna rastlanılmaz. Karakterlerin birbirlerinin söylediklerini dinlememesi, farklı bağlamdaki konuların ardı ardına konuşulması gibi örnekler iletişimsizlik vurgusu ile birlikte, biçimce absürde yakın bir perspektifte yorumlanabilir. Limon oyununun ise aydın sorununu çok yönlü bir bakışla inceleme konusu etmesi, diyaloglarda zaman zaman kopukluklar bulunması ve karakterlerin kimlik kaybına gerçek hayatta karşılaşılmayacak denli tuhaf bir örgüyle değinilmesi üç özelliği de barındırdığını düşündürmektedir. Ancak Avrupa temsillerindeki kadar keskin bir absürt düşünceyi görmek mümkün değildir. Özellikle “saçma” vurgusu pek de odakta değildir. Öncelikle absürt düşüncesinin Avrupa’da ortaya çıktığı koşullar düşünüldüğünde “saçma” vurgusunun merkezde olduğu bilinmektedir. Bu durum hem toplumsal düzeyde modern akla, ekonomiye, düzene ve siyasete yönelik ciddi bir eleştirinin ifadesini sunarken felsefi düzeyde çoğu zaman nihilizmle birlikte anılan insana biçilmiş anlamlı bir öz, kutsal bir amaç ya da varlıktan yoksunluğu, dolayısıyla savunulan tüm anlamların yozlaşmış bir düzenin vaatleri ve insan zihninin yanılgısı olarak yorumlandığı görülmüştür. Bu özelliğiyle içeriksel bağlamda Avrupa tiyatrosundaki absürt temsillerin çok yönlü bir perspektifle iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi problemleri bireylerin ruhsal hallerindeki etkileriyle birlikte sunması şaşırtıcı değildir. Ancak Türk tiyatrosundaki absürt temsiller bu tarz bir çok yönlülükten uzaktır. Bu temsillerde iletişimsizlik ve yabancılaşma vurgusu biçimsel olarak Avrupa tiyatrosuyla benzer özellikler gösterse de -kopuk diyaloglar, tekrar eden cümleler gibi- içerik olarak ya tamamen toplumsal bir sorun olarak işlenmiş ya da tamamen birey üzerinde odaklanan bir perspektifle sunulmuştur. Bunun sanatsal nedeni Batı etkisinde gelişen sanat anlayışında hâkim olan “sanat için sanat” ve “toplum için sanat” ikili görüşünün etkisi olabilir. Gergedanlar’da Berenger karakterinin bunalımı, diğer karakterlerle olan ilişkisindeki uyumsuzluğa vurgu yaparken Türk tiyatrosunda benzer bir bunalıma örneklem olarak seçilen metinlerden yalnızca Limon oyununda rastlanılır. Bunalımın sosyolojik arka planı metinlerde işlenmez. Bu durum bireysel bir mevzu olarak Türk tiyatrosunda hâkim olan politik ve eleştirel tutumun bir konusu olarak sunulmaz. Dolayısıyla Türk Absürt tiyatrosu varoluşsal bir felsefi temelden doğmadığından “saçmaya övgü” öğretisini içermez. Absürt ve alay bir yaşam biçimi, modernite karşısında bir duruş olarak değil, bir taşlama aracı olarak benimsenir.

Absürt akım etkisinde yazılan oyunlarda Türk temsillerde epik tiyatro ve politik tiyatro anlayışlarının izlerine de rastlanılır. Geleneksel Türk tiyatrosunda da var olan göstermecî tiyatro anlayışından da hatırlandığı üzere Türk tiyatro edebiyatında alay, eleştiri, taşlama veya hiciv öğeleri çoğunlukla politik mevzulara yönelmiştir. Toplumsal sorun olarak daha çok devlet meseleleri konu edinilir. Bu durumun bir sonucu olarak modernleşme sürecinin sorunsallaştığı noktaların eleştirisini yapan oyunlarda bariz bir taraf olma hali göze çarpmaktadır. Yazarların belli bir tipoloji üzerinden kurguladıkları karakterler de bu nedenle birbirine benzer nitelik göstermektedir. Lüküs Hayat, Newton Bilgisayardan Ne Anlar oyunları ve Araba Sevdası, Felatun

Bey ve Rakım Efendi romanlarındaki modern tiplerin aynı özelliklerle sunulması bu durumun göstergesidir.

Bahsi geçen tipler Türk tiyatrosunun uyumsuzları olarak Avrupa tiyatrosunun uyumsuzundan oldukça farklıdır. Berenger, Vladimir gibi karakterlerin var olan modern düzene ve kapitalist ahlaka uyum sağlamakta zorlanmakta olduğunu bu nedenle bir yabancılaşma içinde olduklarını görebiliriz. Ancak Limon oyunundaki Ashı, Muhsin, Aziz gibi karakterlerin yabancılaşmaları aksine modern sisteme ayak uydurmaktan kaynaklanan bir uyumsuzluğu içerir. Türk tiyatrosunda aydın bunalımı meselesine olan vurguyu betimleyen karakterlerin uyumsuzluğu Berenger'dan farklı olarak kültür ikililiğinden kaynaklı bir uyumsuzluktur. Aydın kitle ve halk arasındaki ilişkinin sık sık işlendiği Türk tiyatro edebiyatında da kültürel bir yabancılaşmanın örneği olarak ne kendi kültürünün değerlerini koruyabilmiş ne de Batılı zihniyeti tamamen benimsemiş, Aydın karakterlere vurgu yapılmıştır. Bu vurgu daha önce de ifade edildiği gibi çoğunlukla taraflı bir bakışla -yozlaşmış, ukala, tembel gibi olumsuz sıfatlarla sunulmuştur. Bu noktada yazarların Avrupa absürt tiyatrosunda nihilizme yakın bulunan hiçbir ideolojik söylemi savunmama ve her ideolojik söylemi alaya almaları gibi bir tavrı benimsemediği söylenebilir. Zira eserlerinde kendi ideolojik duruşlarını da sergilemektedirler. Özellikle Güngör Dilmen'in Karagöz'ün Filozofluğu oyununda çok ciddi politik konulara değindiğini de belirtmek gerekir.

Her iki temsilde de modernizm eleştirisini bulmak mümkünken kültürel ve toplumsal olarak modernleşme pratiklerinin iki coğrafyada izlediği süreçlerin farklılığı meseleyi ele alış biçiminde de farklılıklara yol açmıştır. Öncelikle Türk tiyatro edebiyatında modernleşmenin anlamı dönemin politik yapısına uygun olarak Batılılaşma ile aynı anlama denk gelmektedir. Dolayısıyla metinlerdeki modernizm eleştirisi Batılılaşma eleştirisi olarak tezahür etmektedir. Bu durumun bir sonucu olarak modernleşmenin anlamının Türk aydını tarafından yanlış yorumlandığı, yanlış Batılılaşma veya yüzüstü Batılılaşma ile kavramsallaştırılan durum içinde olduklarına yönelik eleştirel, alaycı bir üslup kullanılmıştır. Dolayısıyla Avrupa temsillerinde eylemsizlik vurgusu toplum-birey çatışmasından kaynaklanan bir krizin ruhsal yansıması olarak sunulurken Türk temsillerinde modernliği rahat yaşam tarzı ile bağdaştıran anlayışın sorumsuzluğu olarak sunulur. Oyunlarda Batılılaşma eleştirisine bağlı olarak konu edinen bir diğer durum kültür ikililiği durumudur. Kurgulanan aydın tiplerin genellikle halk kültüründen tamamen uzaklaşmış, halktan bireylerin yansıması olan tipleri bayağı ve cahil olarak gördükleri ve konuşmalarda İngilizce kelimeler kullandıkları görülmüştür. Bu haliyle Gergedanlar ve Godot'yu Beklerken oyunlarında yabancılaşma durumu, bireylerin kendileriyle olan ilişkilerinde vuku bulan anlamsızlık ve uyumsuzluk hissiyatıyla birlikte işlenirken, Türk tiyatrosundaki örneklerde kültürel bir ikilemde kalma, kendi değerlerinden koparak kimliksiz ve aidiyetsiz kalmakla ilişkilendirilerek kültürel bir yabancılaşma çerçevesinde işlenmiştir. Türk tiyatro

edebiyatında -özellikle de Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanlarda ve şiirde- modernleşme sürecini işlevsel bir bakışla değerlendiren -milliyetçi ve Kemalist ideolojinin etkisiyle- eserlere de rastlanılır ancak Avrupa'da ortaya çıkan absürt düşüncenin eleştirel tavrı epik ve politik tiyatroyla da birleşince Batılılaşma meselesinin ve modernleşme sürecindeki pürüzlerin eleştirel bir bakış açısıyla işlendiği görülür.

Sonuçta seçilen tiyatro metinlerinde modernleşme meselesinin toplumsal ve bireysel düzeyde neye tekabül ettiğinin yansımaları simgesel ya da kurgusal bir ifadeyle anlamak mümkündür. Metinlere, kurgulanan tiplerin ve işlenen problemlerin toplumsal yaşamın bir betimlemesini yansıttığını bilerek yaklaşmak, sanatın da sosyolojik bir inceleme alanına veriler sunduğunu görebilmeyi mümkün kılmaktadır.



8. SONUÇ

Bu çalışmanın giriş bölümünde belirtilen problem ifadesi, amaç ve kapsam bağlamında incelenen absürt akım etkisinde yazılmış metinlerin modernizmi, modernleşmeyi ve pozitivist bilim anlayışını hangi noktalarla eleştirdiği sorusuna yanıt aranmıştır. Metinlerden sunulan diyalogların ışığında modernizmin yarattığı toplumsal sistemlere yönelik ciddi bir eleştirinin hatta alayın hâkim olduğu analiz edilmiştir. Bahsi geçen eleştirinin Gergedanlar, Godot'yu Beklerken ve Limon oyunlarında varoluşçu felsefeye de yakın olarak kurgulandığına tanık olunmuştur. Dolayısıyla modernizmin sorunsallaştığı noktaların toplumsal anlamına değinilirken birey üzerinde uyguladığı baskı görmezden gelinmemiştir. Absürt tiyatro metinlerinin bu konuya olan vurgusu çalışmanın problematiğinde de ifade edildiği gibi günümüzde “depresyon” ya da “bunalım” olarak geçen anlamsızlık, eylemsizlik ve umutsuzluk halinin sosyolojik nedenlerinin de olabileceği iddiası desteklenmiş görünmektedir.

Özellikle Gergedanlar oyununda yoğun bir eleştirisi yapılan pozitivist bilim anlayışının akılsal ve olgusal yaklaşımı, bilimsel otoritenin belirleyici ve denetleyiciliğinin artışına sebep olmuş, buna bağlı olarak toplumsal düzeyde hâkim olan tanımlamalar bireyler üzerinde ciddi bir yaptırıma dönüşmüştür. Absürt akımın alaycı tutumuyla tümevarım ve tümdengelim ilkeleri temelinde yükselen bilim anlayışının kutsiyeti sarsılmaya çalışılmıştır. Zira akılsal olmayanın reddedildiği, inceleme alanı dışında bırakıldığı bu perspektifin sebep olduğu yabancılaşmanın ilk aşaması, bireyin etrafında olup biten gerçekliğe karşı tepkisizliği ve eylemsizliği ile daha sonra kendini var olan toplumsal koşullara uygun bulamayışından kaynaklanan asosyal bir tavırla ve en sonunda bir uyumsuz olarak kendiyle ilgili düşüncelerinde dahi uyumsuzluğunu besleyen bir halle betimlenmiştir. Godot'yu Beklerken oyununda eylemsizlik vurgusu, varoluşsal bir anlamsızlıkla birlikte sunulurken ilk aşamayı, Gergedanlar oyununda Berenger'in etrafındaki herkes gibi gergedan olmayı dilemesi -önce korkunç bir durum olarak görmüştü- ama bir türlü gergedan olamayışı da ikinci ve üçüncü aşamayı detaylıca örneklendirmektedir. Yine “Mantıkçı” karakteri üzerinden işlenen yöntem eleştirisinde araçsal akıl kavramının ve pozitivist bilim anlayışının izlerine rastlanılır. Mantıkçı karakteri özellikle abartılı düzeyde tek düze açıklamalarda bulunurken diğer karakterler tarafından hayranlıkla karşılanır. Ancak onun da gergedana dönüşmesi “güvenecek başka kimsenin -bilimsel bilgiye olan inancın sarsılması-kalmayışıyla” bir hayal kırıklığı yaşatır. Bu durumun Frankfurt Okulunun aklın da kapitalist zihniyet ve modern pratikler eşliğinde amacından saptırılıp, sistemin hatalarını düzeltmek yerine sistemin bir parçası haline getirilmesine yönelik eleştirilerini sembolleştirdiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda Mantıkçı karakterinin söylemlerinde psiko-sosyal bir gerçekliği olan insanı anlamakta yetersiz kalışına tanık olunur. Frankfurt Okulunun olgular üzerinden hakikati

anlamaya çalışan pozitivist bilim anlayışının toplumsal ve niceliksel olmayan gerçekleri açıklamakta yetersiz olacağına dair görüşleriyle birlikte analiz edilmiştir.

Yukarıda bahsedilen yabancılaşma aşamalarını, absürt öğretinin temelleri olan Camus' un *Yabancı* eserinde ve Yunan Mitolojisinin Sisifos efsanesi üzerinde de görmek mümkündür. Oyunlarda sunulan karakterler bunalım ve intiharın eşiğinde sergilenirken absürt akımın en önemli özelliği olan anti-kahraman vurgusu yapılıır. Karakterler tıpkı Meursault gibi eylemsiz, tepkisiz, hayata ve davranışlarına anlam yüklemeyi bırakmış olarak tasvir edilir. Yunan Mitolojisinde ve tragedyalarında sunulan cesur, güçlü, zeki kahramanların aksine Sisifos' un anlamsız bir döngü içinde cezalandırıldığı efsaneye yakın bir şekilde diyaloglar tekrar tekrar aynı ifadelerle sağlanır. Godot' yu Beklerken oyunu özellikle bahsedilen tekrarın yoğun bir şekilde işlendiği bir metin düzeneğine sahiptir. Karakterler ya eyleme geçemeyecek düzeyde çaresiz ya da eyleme geçecek gücü olan ama geçmeyen, gerçekten var olup olmadığı bile bilinmeyen bir betimlemeyle sergilenir. Bahsi geçen oyun karakterleri modern toplumsal yapı içerisinde düşünüldüğünde de bireylerin tıpkı Sisifos gibi, kendileri için çok ciddi bir anlam ifade etmeyen eylemler içinde sıkıştığını üstelik bu eylemlerin tüm hayatlarını kaplayan bir döngü ve tekrar içinde gelişmesiyle birlikte kendi yaşamları içinde yabancı bir konumda bulunmalarına sebep olduğu söylenebilir. Bu durumun Camus tarafından varoluşsal bir bunalım eşiğinde kurgulanan karakterler ile anlatılması absürt için "uyumsuz" kavramsallaştırması ile anılırken sosyolojik bağlamda birey-toplum ilişkisinde birey üzerinde hâkim olan toplumsal anlamların birey tarafından içselleştirilmeyişi, ona biçilen rollerle anlamlı bir ilişki kuramayışı "yabancılaşma" olarak kavramsallaştırılabilir. Marks bu durumu üretim ilişkileri temelinde açıklarken işçi ve işiyle olan ilişkisine vurgu yapmıştır. Ancak modernliğin "ideal birey" vurgusunun yalnızca ekonomik ya da politik değil sosyo-kültürel ve psikolojik boyutları düşünüldüğünde yabancılaşmanın tanımını yukarıdaki ifadeyle genişletmek uygun bulunmuştur.

Absürt akımın çizdiği karakterler modern dünyanın "ideal birey" anlayışına uyum gösteremeyen, bu uyumsuzluğu ne içinde bulundukları topluma ne de kendilerine kabul ettirebilmiş karakterler olarak sunulur. Modernite krizinin birey-toplum ilişkisindeki anlamında bastırılmış bireyini konu alan absürt öğeyi, Fayarabend'in akla veda ve yöneme hayır söylemleriyle ilham verdiği "saçmaya övgü" yle açıklamak mümkündür. Zira absürt bunalım halini bir çeşit çaresizlik, muhtemel sonu intihar olabilecek bir hayattan kopuş olarak yorumlarken onu kutsamaz. Absürdün kutsadığı şey alaydır. Alay ise hayata mantıklı ve pozitivist yaklaşımın felsefesiyle bakan gözleri rahatsız edecek nitelikte bir saçmaya övgü içerir. Bu öğretiyi hem biçimde hem içerikte yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Dolayısıyla absürt modern dünyanın vaat ettiği tüm kurtuluş yöntemlerini alaya alırken modernizme karşı herhangi bir alternatif sunmamış olsa da bireye, yabancılaşmanın sürüklediği bunalıma karşı saçmaya övgüyü, alayı sunmuştur.

Avrupa absürt tiyatro temsillerinin anti-kahraman karakterleri Marks' ın yabancılaşma kavramı bağlamında değerlendirilmiş olup benzer bir bakışa Türk tiyatrosundaki temsillerde Avrupa tiyatrosundaki kadar yoğun ve net rastlanılmamıştır. Türk tiyatrosunda absürt temsiller incelendiğinde modernleşmenin anlamının Batılılaşma pratiklerine denk düştüğü söylenebilir. Dolayısıyla modernizm eleştirisi Batılılaşma eleştirisi olarak tezahür etmiştir. Avrupa tiyatrosunda modernizm eleştirisi hem toplumsal hem bireysel odaklarla sunulurken kurgulanan karakterler arasında bir taraf tutma haline rastlanılmamıştır. Yazarlar meseleye daha tarafsız bir bakışla odaklanırken Türk tiyatrosunda Batılılaşma eleştirisi çoğu zaman aydın kitlenin taşlanması şeklinde somutlaştırılmıştır. Dolayısıyla oyunlarda Berenger, Vladimir, Estragon gibi karakterlerin benzerlerine sıkça rastlanılmaz. Bunun sebebi Türk modernleşme sürecinin bu tarz karakterler yaratacak süreçten geçmeyişi, kendine özgü bir toplum yapısında kendine özgü bir modernleşme aşamasından geçmesindendir. Yazarların Batı yönlü politikaları ve modernleşme girişimlerini aceleye getirilmiş, yeterince içselleştirilememiş gelişmeler olarak gördüğü açıktır. Bu konu Şerif Madin' in Paris modası olarak algılanılan Batılılaşma benzetmesiyle analiz edilmiştir. Yine aydın- halk arasındaki mesafe Hilmi Ziya Ülken'in kültür ikililiği ve yüzüstü Batılılaşma kavramlarıyla analiz edilmiştir. Türk tiyatrosu örneklerinde çok yönlü bir bakışla rastlanılmaması nedeniyle Avrupa temsili iki oyun problematikle belirlenen konu için yeterli bulunurken Türk temsiliinde ikiden fazla oyunun incelenmesi gerekmiştir. Oyunların her biri modernleşmenin yani Batılılaşmanın farklı bir boyutuna odaklanmış bütünlüklü bir bakış açısından uzaktır. Karagöz' ün Filozofluğu ve Canlı Maymun Lokantası adlı oyunlarda Türk modernleşmesinin sorunlu yanlarının Batılı karakterler üzerinden betimlenişi meseleye kültürel emperyalizm- Mümtaz Turhan' in Kültür değişimleri kavramıyla analiz edilmiştir. -ve Doğu- Batı İkiliği - Baykan Sezer'in görüşleriyle analiz edilmiştir.- bağlamında yaklaşıldığını gösterirken Limon oyununda Avrupa tiyatrosunda tanık olunan tarzda daha bütünlüklü ve tarafsız bir bakışa rastlanılır. Dolayısıyla aydın kitle, yalnızca yozlaşmış ve değerlerinden uzaklaşmış olmakla değil aynı zamanda Berenger karakterinin içinde bulunduğu gibi bir uyumsuzluk vaziyetinde de sunulur. Avrupa tiyatrosunda kapitalist ve modern dünyaya ayak uyduramayanın Türk tiyatrosunda modernleşme arzusuyla kısmen bu dünyaya ayak uydurabilmiş olanın uyumsuz olarak tasvir edildiği görülebilir.

İki temsil arasındaki en büyük farklardan bir diğeri de saçma vurgusuna Türk absürt tiyatrosunda Avrupa temsillerinde olduğu kadar yoğun rastlanılmamıştır. Bunun nedeni oyunların varoluşçu felsefe temellerine dayanmaması olabilir. Avrupa' da absürt öncelikle böyle bir felsefenin ürünüdür. Bu yüzden toplumsal sorunları ifade ederken bile varoluşçu kaygı ruhunu kaybetmemiştir. Ancak Türk tiyatrosunda absürt tiyatro akımı tek başına etkili olmamış, epik ve politik tiyatro akımlarıyla birlikte kullanılmıştır. Bu durum saçma ve anlam, hayat ve anlamsızlık gibi bir düşünsel olgunluk sonucu doğan alaydan farklı olarak toplumsal ve politik

sorunlara karşı bir taşlama olarak alaya başvurulmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Türk absürt tiyatro edebiyatı için -bütünlükten uzak olsalar da- daha sosyolojik sayılabilecek çözümlemeler yapmak mümkün olmuştur. Benzer bakış açısına literatür taramasında da rastlanılmıştır. Oyunlarda, yazarların yaşadığı dönemde geçen politik olayların etkisinin olduğu üzerinde durulmuş ancak oyunlar sosyolojik kavramlarla ilişkilendirilmemiştir. Bu durum Türk tiyatrosunda hâkim olan politik duruşun bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

Ancak başlı başına Absürt akımın sosyolojik bir değerlendirmesini yapmak gerekirse tam anlamıyla bir başkaldırı demek yerinde olacaktır. En başta; içerik düzeyinde ve ruhunda modern aklın tanımladığı ideallere, biçimsel düzeyde geleneksel sanat anlayışının belirlediği estetik ve doğruluk ölçütlerine karşı ciddi bir tepki ve devrim ruhunu barındırır. Bu yönüyle yalnızca bir sanat akımı olarak değil, felsefe alanında varoluşçu anlayış kapsamında sosyoloji alanında da modernite karşıtı etkisiyle anılmalıdır. Zira “akıl çağına” karşı “saçmayı övmek” hatta akılsal olduğunu iddia eden her ideoloji ve kişiyi tek tek alaya almak hiç de basite alınamayacak bir ruhun göstergesidir. Bu noktada absürt bakış açısının modernitenin vahşetinin bir sonucu olarak zorunlu bir çıldırış olduğu bile iddia edilebilir.

Böyle bir çıldırışın sonucu Berenger, Vladimir, Estragon, Aziz, Muhsin, Aslı gibi karakterlerin tasvirinde somutlaşmıştır. Bir sığınma alanı olarak sanat eylemsizliğe vurgu yaparken dahi bir eylem içindedir. Bu bağlamda sanat, bir kurtuluş yolu olabilir mi yoksa o da modern gelişimlerin akışkanlığında durağan kalamayacak kadar toplumsal bir olgu olduğu için moderniteye dair yapılan eleştirilerden nasibini almalı mıdır? Sorusuna absürt akım adına cevap vermek gerekirse, bu akımın temsilcilerinin tüm idealleri redderken, kitlesel bir popülerlik ya da bireysel bir kazanç peşinde olmadıkları, hatta tam da böylesi bir anlayışı eleştirme amacına dayanarak absürde başvurdıkları düşünüldüğünde; sanatın kültür endüstrisi kavramı bağlamında değerlendirilirse bir yabancılaşma formuna dönüşmesini -pop-art anlayışındaki gibi- savunmadıkları söylenebilir. Absürdün alay öğretisi anlamsız bir şey yaratmak ve sanat eserini değerden yoksun hale getirip yeni bir sanat anlayışı yaratmak için değil, rasyonel ve bilimsel, doğru ve gerçek, hakikat ve gelişmenin anahtarı olduğunu iddia eden fakat özünde araçsal ve otoriter, sömürgeci ve işgalci bir dünya yaratan tüm ideolojilerin sebep olduğu anlamsızlık ve çaresizlikle bir nebze olsun baş edebilme yöntemidir.

Bu öğreti, sosyolojik anlamda kuramsal düzeyde okunduğunda birey-toplum ilişkisinde yeni bir çıkış noktası yaratabilir. Zaten akımın ortaya çıkışı da bireyin bu tarz bir hapsolmuşlük içinde düştüğü hale yönelik bir farkındalığı barındırır. Doğduğu andan itibaren klasik sanat anlayışındaki normları hiçe saymış, küresel bir yaygınlık kazanmış modernizm sistemini detaylıca alaya almış, alayı bu derece kutsallaştırmış bir öğreti bireyin kendini topluma karşı ya da topluma rağmen kendine karşı savunusunun bir aracı olarak yorumlanabilir. Bahsi geçen

savunun izlerine post-modern yaklaşımda rastlamak mümkündür ancak bu başka bir çalışmanın konusudur. Bu çalışmanın söyleyecekleri burada son bulmaktadır.



KAYNAKLAR

- [1] Adorno, T. (2007). *T. Kültür endüstrisi* (Çev. N.Ülner, M.Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim.
- [2] Akbulut, N. (2018). Memet Baydur'un Limon adlı oyununda aydın sorunu ve tiyatro tekniği. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 87-96.
- [3] Akgül, L. H. (2007). Cumhuriyet' in 10. yılında bir muhalif operet: Lüküs Hayat. *International Congress on Asian and North African Studies 38 (ICANAS)*, 1, 15-23.
- [4] And, M. (2004). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim.
- [5] Arıkan, C. (2017). Çoğunluğa uyumayan iki öteki: Edip Cansever' in "Çağrılmayan Yakup" şiirindeki Yakup ve Ionesco' nun Gergedanlar oyunundaki Berenger. *Söylem Filoloji Dergisi*, 1, 38-51.
- [6] Aristoteles. (2011). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi.
- [7] Ataseven, S. Y. (2018). *Modernizmin sanatsal ve toplumsal gelişimi. İdil dergisi*, 7, 48-58.
- [8] Aydemir, B. (2010). *Absürd (Uyumsuz) tiyatro ve yapısal özellikleri*. Sanat dergisi, 4.
- [9] Bauman, Z. (1997). *Modernite ve Holocast* (Çev. S. Sertabiboğlu). İstanbul: Sarmal.
- [10] Baydur, M. (1993). *Toplu oyunları I*. İstanbul: Boyut.
- [11] Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları* (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi.
- [12] Becket, S. (1990). *Godot' yu beklerken*. İstanbul: Kabalcı.
- [13] Bilgin, N. (2014). *Sosyal bilimlerde içerik analizi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- [14] Camus, A. (1997). *Sisifos söyleni* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can.
- [15] Camus, A. (1996). *Yabancı* (Çev. V. Günyol). İstanbul: Can.
- [16] Dağ, O. (2006). *Hacivat ve Karagöz piyeslerinde komik ve uyumsuz dilsel öğeler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- [17] Dilmen, G. (2010). *Toplu oyunları 7*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro.
- [18] Dilmen, G. (2011). *Canlı maymun lokantası*. İstanbul: Mitos-Boyut
- [19] Ergin, E. (2010). Behiç AK tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30, 79-91.
- [20] Eyüboğlu, O. *Godot'u Beklerken adlı oyun üzerine*. 6 Ağustos 2020 tarihinde <https://www.google.com/amp/s/www.insanokur.org/godoty-beklerken-samuel-beckett/%3famp> adresinden alınmıştır.
- [21] *Ferhan Şensoy Podcast*. (2020). 25 Temmuz 2021 tarihinde <https://open.spotify.com/playlist/> adresinden alınmıştır.
- [22] Feyerabend, P.K. (1988). *Akla veda* (Çev. E. Başer). İstanbul: Ayrıntı.
- [23] Fuat, M. (2010). *Tiyatro tarihi*. İstanbul: MSM.
- [24] Güleç, K. (2016). *Frankfurt okulu*. İstanbul: Ayrıntı.
- [25] Horkheimer, M. (2013). *Akıl tutulması* (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.
- [26] Huntington, S.P. (1995). *Medeniyetler çatışması* (Çev. M. Yılmaz). Ankara: Vadi.
- [27] Ionesco, E. (2000). *Toplu oyunları 4*. İstanbul: Mitos.
- [28] Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel.
- [29] Karacabey, S. (1995). Gelenekselden batıya Türk tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 1-10.

- [30] Kocaman, Ş. (2007). Beklenen ve uğurlanan Godot'lar üzerine karşılaştırmalı edebiyat çalışması: Samuel Beckett Godot 'yu Beklerken Ferhan Şensoy güle güle Godot. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 429-444.
- [31] Kumar, K. (1999). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma* (Çev. M. Küçük). Ankara: Dost.
- [32] Lüküs Hayat Ekrem Reşid Bey (2018). 6 Ağustos 2021 tarihinde <https://turuz.com/book/title/Lukus+Hayat-Ekrem+Reshid+Rey-109s> adresinden alınmıştır.
- [33] Löwy, M. ve Sayre, R. (2007). *İsyen ve melankoli- moderniteye karşı romantizm*. İstanbul: Versus.
- [34] Marks, K. (2017). *1844 el yazmaları* (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim.
- [35] Marks, K. ve Engels, F. (2008). *Komünist manifesto* (Çev. C. Üster ve N. Deriş). İstanbul: Can.
- [36] Mukherjee, P. *The paradox of popular art forms and minimalist stagecraft in waiting for Godot*. 7 Ağustos 2021 tarihinde https://www.academia.edu/11487726/Waiting_for_Godot adresinden alınmıştır.
- [37] Özata, C. (2019). Beckett' in "Godot' yu Beklerken" inde Baudrillard' ın post modern hipergerçeklik anlayışı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 87-95.
- [38] Özyön, A. (2017). *Absürt tiyatronun 1970 sonrası tiyatromuza yansımaları*. Yayınlanmamış doktora tezi, Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.
- [39] Pulat, A. ve Bayraktutan, S. (2019). *Güngör Dilmen' in tiyatrolarında toplumsal temalar*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3, 374-393.
- [40] Sakaoğlu, S. (2004). *Türk gölge oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ.
- [41] Sarıca, M. (2002). *Ionesco' da politikanın eleştirisi*. Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- [42] Sencer, M. ve Irmak, Y. (1984). *Toplumbilimlerinde yöntem*. İstanbul: Say.
- [43] Sezer, B., Eğribel, E. ve Özcan, U. (2002). *XX. Yüzyıl Türk sosyolojisi 3*. İstanbul: Öncü Basım.
- [44] Siyavuşgil, S. E. (1941). *Karagöz (psiko-sosyolojik bir deneme)*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- [45] Slattey, M. (2007). *Sosyolojide temel fikirler* (Çev. Ü. Tatlıcan). Ankara: Sentez.
- [46] Sorgun, T. (2019). *Godot' yu Beklerken oyununda zamansallık: Şahika Tekand' ın Godot' yu beklerken sahnelemesi örneği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.
- [47] Şahin, H. (2016). *Modern sanatta geleneğin reddi*. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 1(1), 76-85.
- [48] Şensoy, F. (1996). *Güle güle Godot*. İstanbul: Ortaoyuncular.
- [49] Şener, S. (1998). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- [50] Şener, S. (1996). *Oyundan düşünceye*. İstanbul: Gündoğan.
- [51] Şener, S. (2011). Memet Baydur tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 31.
- [52] Şerif, M. (1991). *Türk modernleşmesi- Makaleler IV*. İstanbul: İletişim.
- [53] Turhan, M. (1987). *Kültür değişimleri*. İstanbul: Bayrak.
- [54] Tüfekçi, M. E. (2011). *Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak: Türk kimliği inşasında tiyatronun işlevi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- [55] Ülken, H.Z. (1992). *Türkiye' de çağdaş düşünce tarihi*. İstanbul: Ülken.
- [56] Yıldız, A. (2015). *Bambaşka bir mekân mefhumu: Samuel Beckett ve Godot' yu beklerken üzerine*. 7 Ağustos 2020 tarihinde <https://www.arkakapak.com/bambaska-bir-mekan-mefhumu-samuel-beckett-ve-godoty-beklerken-uzerine/> adresinden alınmıştır.

[57] Yücel, H.İ. (2014). Memet Baydur'un oyunlarında aydın bunalımı. *Mediterranean Journal of Humanities*, 4, 285-299. doi:10.13114/ MJH201416440.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı

Doğum Tarihi

E-mail

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Sosyoloji	Mersin Üniversitesi	2015 - 2019

