

T.C

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**HAYVANAT BAHÇESİ MASALI OYUNUNUN
DRAMATİK ÇÖZÜMLEMESİ VE JERRY
KARAKTERİNİN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AZER ŞELTE

İSTANBUL, 2015

T.C
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK PROGRAMI

HAYVANAT BAHÇESİ MASALI OYUNUNUN
DRAMATİK ÇÖZÜMLEMESİ VE JERRY
KARAKTERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AZER ŞELTE

Tez Danışmanı: Ali DÜŞENKALKAR

İSTANBUL, MAYIS 2015

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ
İLERİ OYUNCULUK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Tezin Adı: Hayvanat Bahçesi Masalı Oyununun Dramatik Çözümlemesi ve Jerry Karakterinin İncelenmesi.
Öğrencinin Adı Soyadı: Azer Şelte
Tez Savunma Tarihi: 26.05.2015

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Yrd. Doç. Dr. Burak KÜNTAY
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Öğr. Gör. Ali
DÜŞENKALKAR
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

_____ Jüri Üyeleri _____

_____ İmzalar _____

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. Ali DÜŞENKALKAR

Ek Danışman
Ünvan, Adı ve SOYADI

Üye
Ünvan, Adı ve SOYADI

Üye
Ünvan, Adı ve SOYADI

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmamda başta tez danışmanım Sn. Ali Düşenkalkar'a,

Beykent Üniversitesi G.S.F.'nde Oyunculuk bölümde görev alan değerli hocalarım; Prof.Dr. Mehmet Birkiye'ye, Yrd.Doç. Dr. Önder Parker'e, Yrd. Doç. Dr. Elif İskender'e,

Tecrübelerini benimle paylaşırken göstermiş oldukları sabır ve hoşgörüden dolayı hocalarım Engin Alkan ve Sinem Özlek'e,

Ve üzerimde çok büyük emekleri olan, insani ve ahlaki değerleri ile de örnek edindiğim, öğrencisi olmaktan onur duyduğum değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Nazım Uğur Özüaydın'a,

Maddi –manevi her türlü destekleriyle benim her zaman arkamda olan babam Selim Şelte'ye, annem Birsen Şelte'ye, abim Aydın Şelte'ye,

Oyunculuk eğitimim boyunca yanımda olan, kendinden çok şey öğrendiğim dostum Başar Alemdar'a,

İstanbul, 2015

Azer ŞELTE

ÖZET

HAYVANAT BAHÇESİ MASALI OYUNUNUN DRAMATİK ÇÖZÜMLEMESİ VE JERRY KARAKTERİNİN İNCELENMESİ

Azer Şelte

İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Ali Düşenkalkar

Mayıs 2015, 36 Sayfa

Bu tezde Absürd tiyatroyu doğuran felsefi ve siyasal ortamlara, absürd tiyatronun içinde barındırdığı özelliklere, yabancılaşma kavramının tarihsel gelişimi ve absürd deki yerine, Absürd Tiyatro'nun başlıca öncülerine, Hayvanat Bahçesi Masalı Oyununun incelenip, Jerry karakterinin Anti-kahraman figür olarak incelenmesine kadar detaylı bilgilere ulaşabilirsiniz.

Anahtar Kelime: Uyumsuz, Varoluşçuluk, Yabancılaşma.

ABSTRACT

THE DRAMATICAL ANALYSIS OF THE ZOO STORY AND
THE ANALYSIS OF JERRY

Azer Şelte

Advanced Acting Program

Thesis Supervisor: Ali DűŐenkalkar

May 2015, 36 pages

In this thesis, you can find the philosophical and political environments in which the Absurd Theatre was born. Additionally, the features of the Absurd Theatre, the historical evolution of alienation and the significance of alienation in the Absurd Theatre, the pioneers of the Absurd Theatre, the analysis of The Zoo Story and that of Jerry as a figure of anti-heroism with detailed knowledge are available.

Keywords: Absurd, Existentialism, Alienation

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ	1
2. VAROLUŞÇULUK.....	2
3. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE ABSÜRD TİYATRO	7
3.1 SAVAŞIN SEBEPLERİ VE GELİŞİMİ	7
3.2 MANÇURYA OLAYI.....	8
3.3 İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI BİLANÇOSU	9
4. ABSÜRD TİYATRO.....	11
4.1 ABSÜRD TİYATRODA GERÇEKÇİLİK.....	17
4.2 ABSÜRD TİYATRONUN ÖZELLİKLERİ.....	19
4.3 ABSÜRD TİYATRONUN ÖNE ÇIKAN YAZARLARI.....	20
4.3.1 Samuel Beckett	20
4.3.2 Eugene Ionesco	22
5. EDWARD ALBEE	26
5.1 HAYVANAT BAHÇESİ MASALI.....	28
6. ABSÜRD EDEBİYAT-SİNEMA-TİYATRODA ANTİKAHRAMAN VE JERRY	33
7. SONUÇ.....	36
KAYNAKÇA	37

1. GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı birçok trajedi, birçok vahşet, birçok kötülük barındırdı. Yaşanan herşey o kadar gerçek ve o kadar katıydı ki ikinci dünya savaşının bu gerçek ve katı dünyasından çıkmak için birşeye ihtiyaç vardı. Absürd'e.

Çalışmamın ilk bölümünde; Varoluşcu Felsefeyi, Absürd'ü doğuran İkinci Dünya Savaşı'nı ele alarak sonra Absürd Tiyatro'yu, özelliklerini ve Absürd'ün öne çıkan yazarları olan Beckett ve Ionesco'yu inceleyerek, Edwad Albee ve Hayvanat Bahçesi Masalı oyunun incelemesini yaparak Jerry karakterini Anti-Kahraman örnekler içinde incelemeye çalıştım.

2. VAROLUŞÇULUK

Varoluşçuluk felsefesi Fransa'da ortaya çıkmıştır. Varoluşçuluk Kierkegaard, Jean Paul Sartre, Jaspers, Marcel gibi ünlü filozofların şekillendirdiği felsefi akımdır.

İnsanın varlığının özünden önce gelmesi varoluşçuluğun temel ilkesidir. Önce insan vardır ve bu insan daha sonra davranışlarıyla kendini tekrar yaratır. Herkesin farklı bir deneyimi, kendi sorumlulukları ve özgürlükleri vardır. Varoluşçuluğun bir diğer adı da *egzistansiyalizmdir*. İnsan, dünyayı bir türlü anlayamaz ve bu durumun insanda yarattığı bezginlik yaşamı tatsız ve saçma bir hale getirir. Çünkü insanın varoluşuyla nesnelere varlık türü arasında bir karşıtlık vardır ve bilinçli ve irade sahibi olan insan bilinçsiz ve iradesiz nesnelere dünyasına fırlatılmıştır. Varoluşçuluk bu görüşle hareket eder. Kişinin varlığını nesnel koşullardan öncesine borçlu olduğunu ve daha sonra kendi özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle kendisini geliştirdiğini söyleyen akımdır. Burada nesne ve nesnellik kavramlarının tarihçesine bakmakta yarar vardır. Bu kavramlardan nesne bugün büyük bir metafizik anlam taşımaktadır ve nesnel ve nesnellik kavramı da bu sözcükten türemektedir. Nesne sözcüğünün belirli bir iki anlamlılığı vardır. Bunlardan birincisi; gerçekten var olan, doğal, fiziksel anlamda "şey"; İkincisi, bilimsel bilgilerin konusu olan, "sana, bana" göre değil de herkes için geçerli nitelikleri saptanabilen nesne... Bu iki anlamlılıkta 16.y.y'da Avrupa'daki bilim ve felsefedeki gelişmelere bağlıdır... Nesne tanımını yaptıktan sonra kişiyi anlamamız gerekir. Ancak kişinin ne olduğunu anlamak için doğa ve toplum ile olan ilişkisini anlamak gerekir. Kişinin, doğa ile olan ilişkisi basittir. Kişi önce doğada çıplaktı. Bir hayvandı. Daha doğrusu kişi çıplak bir hayvandı. Daha sonra sürü aşaması geldi. Toplumsallığa sıçradı ve sürüleşme geldi. Ardından yardımlaşma, öğrenme, fedakârlık, kitleleşme gibi özellikleri kazandı hatta geliştirdi ama genlerindeki bir özellik hiç değişmedi: Bencillik. Hayatını belirleyen içgüdüler ve öğrenme isteğiydi. Bu istekte öğrenme sistemine bağlıydı. Kişinin toplumla olan ilişkisi ise daha karmaşıktı. Doğanın motor gücü üretim sistemleriydi. Bu üretim sistemleri sıkışınca bir aşama atlaması gerekiyordu. Hatta bu bir zorunluluktuktu. Sürüden topluma geçme zorunluluğu. Kişinin beyni vardı. Dolayısıyla doğa ve toplumun en güçlü varlığı kişiydi. Ve toplumsallık ilk başlarda baskındı. Yani kişi doğadan gelen sonra zorunlu bir biçimde toplumsallaşan gelenek görenek temelinde genetik özellikleri olan insandır. Ancak varoluşçuluk topluma bir karşı çıkıştır. İnsanı

bütün seçimlerinde özgür tutar. Varoluşçuluk, insan varoluşunun bireysel olduğunu ileri sürer. Bu yüzden, töz, öz gibi kavramlara karşı çıkar. Daha doğrusu özün varoluştan önce geldiği fikrine karşı çıkmaktadır. Çünkü her insanın deneyimi farklı olduğu gibi, özünü de kendisi belirleyerek kendi varoluşunu tamamlar. Varoluşçuluk, kişilerin irade özgürlüğüne sahip olduğunu ve olduğundan farklı biri olabileceğini dile getirir. Tıpkı Albert Camus'nun Yabancı romanındaki, kendi özünü oluşturan bir birey ve toplumun istediği gibi olmayan ve bu yüzden toplum dışına itilen yabancı gibi... Felsefenin nesnelliği aramak yerine, yabancılaşan bireyin neden yabancılaştığını, hiçlik duygusunu, korkuyu ele alıp öznelliğe yönelmesi gerektiğini savunan varoluşçuluk, hakikatin öznel olduğunu söylemektedir. Varoluşçulukta evrene de anlamı veren insandır, çünkü evrenin özünde bir anlam yoktur. İnsanın anlam verdiği evrende genel geçer ahlak kuralları da yoktur ve ahlaki ilkeler de insan tarafından yaratılmaktadır. Örneğin evlilik ve tekeşlilik kavramları devletlerle ortaya çıkmış kavramlardır ve bu kavramlara uymadan yaşayan insanlar genel ahlaki ilkelere uymadıkları için yadırganırlar toplum tarafından. Bir varoluşçu olarak özgürlüğe inanan ve özgürlüğü tercih eden Jean Paul Sartre ve yol arkadaşı Simone de Beauvoir, evlenmeden hayatlarını sürdürmüşlerdir ve ikisinin de hayatında başkaları olmuştur. Kendi ahlaki ilkelerini kendileri oluşturmuşlar ve saygıyı, sevgiyi kaybetmeden birlikte yaşamışlardır. Varoluşçulara göre özgürlüğün temeli seçme hakkıdır. Birey özgürdür ve seçme hakkı vardır. Kendi hayatını yaşarken ve devam ettirirken kendi tüm seçimlerine kendi karar vermelidir. Bu yüzden de birey varoluşçu felsefede önemli bir yer tutar. Varoluşçular on dokuzuncu yüzyıla kadar süregelen sistemci, kavramsal felsefe anlayışına ve evreni nesnel boyutta algılama biçimine karşıdırlar. Varoluşçulara göre insan özgürdür. Bu seçme özgürlüğüdür. İnsan kendi varoluşunu gerçekleştirirken özgürdür. Ama aynı zamanda kendi seçimlerinden, eylemlerinden var olma tarzından da sorumludur. Varoluşçular için birey önemlidir. Bireyin özgürlüğünü ve seçimlerini ortaya koyarken, anlatım biçimi olarak da kurdukları iletişimin özgür olması gerektiğini savunurlar. Bireyi geleneksel felsefenin anlatım şekliyle açıklamak yerine bireyi kendilerine göre anlatmışlardır. Bireyin özgürce varoluşunu anlatabilmek için edebiyatı ve tiyatroyu seçmişlerdir. (Yıldız 2009, ss. 2-3)

Varoluşçuluğu bir felsefecinin vücudunda aramak istersek buna en uygun örnek kesinlikle Martin Heidegger olur. Almanya'nın varoş semtlerinden biri sayılan Mebkirch'te 1889'da doğan Heidegger bir fıçıcinın oğluydu.

Ailesi Katolik kilisesine bağılı dindar bir aileydi. Çocukluğı ve gençliğı Cizvit müritliğı ve Aristo okumakla geçti. Freiburg üniversitesinde teoloji ve felsefe okumaya başladığında hala inançlı bir Cizvit'ti. 1911 yılına kadar bu böyle sürmüştü ta ki Heidegger teoloji öğrenimini bir kenara bırakıp rahip olmaktan vazgeçene kadar. Katolik felsefesine olan olağanüstü ilgisi onun Cizvitlerle arasındaki son bağı da kopartmış oldu.

Neo-Skolastisizm ve Neo-Kantçılık'tan çok etkilenen Heidegger, "Ruhbilimcilikte Hükmün Doktrini" adlı teziyle felsefe doktorasını almış ve yeni bir hayata başlamıştı. İnançlı bir Cizvit olarak çıktığı yola, inançlı bir Katolik olarak devam edecekti. Evleneceğı kadını da bu sıralarda tanımıştı. Kadının adı Elfiride Petri idi ve aynı üniversitede siyasi iktisat okuyordu.

İki aşğın arasına birinci dünya savaşı girmiş ve Heidegger askere alınmıştı. Askerde önce posta merkezinde daha sonra ise meteoroloji biriminde görev yapacaktı. Savaş bittiğinde ilk işi Elfiride ile evlenmek olacaktı. Önce kendi inancının gereğini yerine getirerek Katolik nikahı kıymış daha sonra işe eşinin inancı gereğı Protestan nikahı kıymıştı. İki nikah arasında sadece 1 hafta vardı.

Heidegger okudukça değışen değıştikçe okuyan bir felsefeciydi. Katı, köhne kuralları yoktu. Öyle ki 1919 yılında Katolik inancından vazgeçme yolunu seçmişti. Ruhbilimci Karl Jaspers ile de tanışması tam da bu döneme denk geliyordu. Yolunu değıştirdiğı dönem aynı zamanda parasız kaldığı döneme de denk gelmişti. Eşinin ailesinin maddi durumu iyi olmasına rağmen o yardımı kabul etmemiş ve bu dönemi Edmund Husserl'in özel asistanı olarak geçirmişti.

1922 yılında Aristo ile ilgili bir kitap yazmayı planlıyordu. Hatta girişini yazmıştı bile. Paul Nartop bu kısa girişi okuduğunda Heidegger'in şansını dönmüştü çünkü Marburg Üniversitesi'nde akademisyen olmuştu. 1924 yılına kadar gayet tekdüze bir hayat yaşayan Heidegger ailesini bu yılda bir sürpriz bekliyordu. Çünkü daha sonra çok ünlü bir siyaset kuramcısı olacak Hannah Arendt Marburg Üniversitesi'ne yardımcı akademisyen olarak gelmişti. Heidegger'in altında sürdüreceğı yardımcı akademisyenlik görevi bir müddet sonra yasak aşka evirilecek ve bu yasak aşk tam 5 yıl sürecekti.

Arendt'e âşıktı, ama karısını da çok seviyordu. Tercihini karısından yana kullanacak ve Arendt'i yanından yollayacaktı. Kitapları yavaş yavaş ortaya çıkıyordu. İlk ünlü olan kitabı Varlık ve Zaman'dı.

Kitap çok hızlı yazılmış ve ikinci bölümü bitirilemeden basılmasına rağmen büyük yankı uyandırmış ve felsefeciler arasında tartışma konusu olmuştu.

1928 yılında ustası Husserl'in yerine felsefe kürsüsüne atandığında henüz daha 39 yaşındaydı. 1 yıl sonrada en ünlü kitabını varoluşçuluğun en bilinen kitaplarından birini kant ve metafizik problemi adlı kitabını yazdı. Bu dönemde her şeyin tersine döneceği bir süreç başladı. Naziler ile yakınlaşmak zorunda kaldı. Önce Nazi partisine üye oldu daha sonra ise Hitler'in isteğiyle partililere dersler vermek zorunda kaldı. Bu dönemde en eski arkadaşlarından olan Karl Jaspers ile de arası bozuldu. Çünkü Jaspers bir anti Nazi'ydi. Artık Naziler'in baskısına daha fazla dayanamamış ve 23 Nisan 1934 yılında istifa etmişti.

Kendini toparlamak için Roma'ya gitmiş ve orada dersler vermeye başlamıştı. En ünlü dersi olan sanat eserlerinin kökeni adlı dersini yine Roma'da verdi. Dersleri bir müddet sonra güç doktrinini konu alacak ve bu derslerden birinde Nazizm'i eleştirecekti. Dersi takip edenler arasında gestapo üyeleri de vardı ve 1944 yılının kasım ayında hesap vermek üzere Volkssturm'a çağrıldı.

Savaş bittiğinde Naziler'den arındırma komisyonuna hesap verecek ve yakın dostu olan Karl Jaspers'in Yahudi karşıtıdır ifadesi nedeniyle eğitim lisansı elinden alınacak ve emekli edilecekti.

Daha sonra çeşitli kereler affedilecek çeşitli kereler yine yasaklanacaktı. Ondan nefret edenler hızla ondan hoşlanmaya ondan hoşlananlar ise hızla ona bağlanmaya başlamıştı. Bunda Nazi döneminde iki Yahudi bilim adamına risk alarak referans mektubu yazmasının da payı vardı.

Heidegger 1976 yılında varoluşçuluğun her aşamasını yaşayarak ömrünün büyük kısmının geçtiği Freiburg'da ölüyordu.

Varlık ve Zaman'ın etki alanında kalan felsefecilerden bazıları, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, Giorgio Agamben, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Jean Paul Sartre, Michel Foucault, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue idi.

3. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE ABSÜRD TİYATRO

3.1 SAVAŞIN SEBEPLERİ VE GELİŞİMİ

İkinci Dünya Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın gördüğü en büyük felaketlerden biriydi. Etki alanı çok daha geniş, çok daha yıkıcı bir savaştı. Ölen sivil sayısı Birinci Dünya Savaşı'na göre çok daha fazla oldu. Çünkü çok daha gelişkin bir savaş teknolojisi kullanılmıştı. İkinci Dünya Savaşı'nı daha net anlayabilmek için Milletler Meclisi'nin açılma gerekçesine bakmak gerekir. Birinci Dünya Savaşı beraberinde onlarca yıkımı, sıkıntıyı, açlığı, yokluğu getirmişti. Bu yıkım insanların mevcut siyasi kuruluşlara güvenini yok etmişti. Artık insanlar yeni arayışlar içine girmişlerdi ve bu arayışlar totaliter hükümetlerin iş başına gelmelerine neden olmuştu. Bu hükümetlerle beraber emperyalist anlayış dünyanın dört bir yanına yayılmıştı. Akdeniz'den Afrika'ya, Afrika'dan Avrupa'ya, Avrupa'dan Asya'ya olan bu yayılma hareketi birçok bunalımı da beraberinde getirmişti. İşte Milletler Cemiyeti de bu saldırıları önlemek ve barışı korumak için meydana getirilmişti; lakin Japonya, Mançurya saldırısında yenik düşünce, İkinci Dünya Savaşı'nın tohumları da atılmış oldu.

Almanya ile yapılan Versailles, Avusturya ile yapılan Saint-Germainen-Laye, Bulgaristan ile yapılan Trianon, Türkiye ile yapılan ve daha sonra da Lozan Antlaşması'nın izlediği, Sevr antlaşmalarında anayasası belirlenmiş olan Milletler Cemiyeti kuruldu. Orijinal üyeleri zaferi kazanmış devletler olan ve içlerinde Almanya ile onun müttefikleri de bulunmak üzere başka devletlere de üye olmak hakkı tanıyan Milletler Cemiyeti, milletlerarası münasebetleri düzenleyecek, bir devletin başka bir devletle, ya da barış antlaşması imzalamış devletlerden herhangi birinin ötekine saldırısı halinde barışı korumak üzere ortak bir cephe halinde bütün üye devletleri seferber edecekti (Milliyet Yayınları 1974, ss. 11-12).

Fakat ne bu antlaşmalar ne de Milletler Cemiyeti'nin maddeleri pek işe yaramadı. Bu sefer de savaştan galip ayrılan ülkeler birbirlerine düştüler. Parker bu büyük yıkımı getiren savaşı şöyle açıklamaktadır (Parker 2009, s. 9):

İkinci Dünya Savaşı'nı iki ayrı savaş oluşturuyordu: Avrupa Savaşı ve Uzakdoğu Savaşı. 1941'den sonra Birleşik Devletler ve Birleşik Krallık iki savaşta da yer alırken, düşmanları ayrı savaşları sürdürdü ve Sovyetler Birliği, son günlere kadar, sadece Avrupa'da savaştı. Bu iki savaş bir yandan Almanya ve Japonya yöneticilerinin faaliyetleri arasındaki uyumsuzluktan, diğer yandan İngiltere, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yönetimleriyle siyasal açıdan etkili kesimlerinin kabul edilebilir olarak düşündükleri arasındaki ihtilaftan kaynaklandı. İngiltere ve Fransa tarafından cesaretlendirilen Polonya hükümeti 1939'da bağımsızlığı kaybetme riskinden çok savaşı tercih etti; 1940'ta Mussolini zaferin çantada keklik olduğu inancıyla, İtalya'yı isteyerek Avrupa savaşına soktu. Savaşın, ya da üzerlerinde savaşılan diğer ülkelerin başka şansı yoktu.

3.2 MANÇURYA OLAYI

1921-1922 Washington Konferansı'na kadar Japonya, Çin'in toprak bütünlüğünü tanıımıyordu. Bu yüzden Çin'in diğer ülkelerle ticaret ilişkilerinin önünde bir engeldi. Ancak Washington Konferansı'yla birlikte Japonya, Çin'i tanıdı ve ticaret ilişkisini devam ettirmesini sağlayacak açık kapı ilkesini onayladı. Fakat Japonya içinde bir süre sonra Çin'e ait olan Mançurya'ya göz dikmişti. Çünkü buranın ekonomik potansiyeli her ülke gibi Japonya'nın da dikkatini çekmişti ve sonunda Japonya, Mançurya'yı işgal etti. Milletler Cemiyeti bu durum karşısında bir yaptırım uygulayamadı ve Japonya Milletler Cemiyeti'nden çekildi. Bu durum yeni bir dünya savaşının ilk tohumuydu (Milliyet Yayınları 1974, ss. 11-12).

Milletler Cemiyeti; biri 30 Eylül 1931, öteki de 23 Ekim 1931 günlerinde olmak üzere aldığı kararlarda Japonya'yı askeri harekâta son vererek Çin ile doğrudan doğruya müzakereye girişmeye zorladı ve durumu yerinde inceleyerek bir anlaşmaya varılması konusunda taraflara yardım için bir komisyon meydana getirdi. Sonuç olarak da Japonya'nın vasiliği altında bağımsız bir Manchukuo devleti kuruldu. 27 Mart 1933'te Japonya Milletler Cemiyeti'nden ayrıldı.

Kısaca birinci ya da ikincisi olsun her iki savaşın nedeni de devletlerarası çıkar çatışmalarıdır. Sanayinin iyice gelişmesi ham madde ihtiyacını iyiden iyiye arttırmış ve bu ham madde kaynaklarının paylaşılması konusu Avrupa başta olmak üzere tüm dünyayı savaşlara sürüklemiştir.

3.3 İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI BİLANÇOSU

İkinci dünya savaşı birçok erkeğin, kadının, çocuğun hayatını değiştirmişti. Bireyler üzerinde kurtulamayacakları travmalar yaratan bu savaş ve bu savaşın getirdiği kayıplar bütün ulusal etnik ya da sosyal grupları etkilemişti. Bütün dünya ekonomisi büyük bir buhrana sürüklenmişti. Özellikle Avrupa da etkisini gösteren bu buhran ülkeleri fakirleştirmiş insanları yaşam mücadelesinin içine sokmuştu. Savaşın etkilerinin hissedilmediği hiçbir ülke kalmamıştı. Savaşa katılmayan ülkeler bile bu savaşın etkilerini yaşamıştı. Kısaca Avrupa dağılmıştı. Fakat iki yeni süper güç oluşmuştur. HitlerAlmanya'sı ve Mussolini İtalya'sı bitmiş yerine Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri gelmişti. Böylece dünyada uzun süre egemen olacak iki kutupluluk oluşmuş oldu.

İnsan ırkının İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinden kurtulamadığı söylenebilir. Dehşet ve tahribatı açısından daha önceki çatışmaların hepsini geride bırakmıştı. Bu savaşta daha önce görülmedik kaynaklar ve güçler kullanılmıştı. Muazzam katliamlar ve fiziki tahrip savaş maliyetinin çok küçük bir kısmından ibaretti. Bununla birlikte uygarlığın ve insanlığın karşı karşıya kaldığı kesinlikle en büyük tehdidi ortadan kaldırmıştı.

Savaşın ruhlarda yarattığı tahribata ilişkin hikâyenin ortaya çıkması için yılların geçmesi gerekecekti ama -bunun ve neyin yenilmiş olduğunun- canlı bir işareti müttefik orduları Almanya ve Orta Avrupa'ya ilerledikçe ortaya çıkmaya başladı. Sadist bir zalimliğin ve duygusuz bir ihmalin yarattığı ve o güne kadar hiçbir insanın hayal bile edemediği kadar korkunç kamplar ele geçirildi. Buralarda ki esirler yıllarca işkence, açlık ve ezici çalışmaya maruz kalmışlardı. Bunlar bazen Nazilerin politik karşıtları bazen rehine veya köle işçi oldukları, bazen de sadece savaş esiri oldukları için bu muameleye tabi tutulmuştu. Fakat en kötüsü bu değildi. Felakete uğrayanların çoğu insanlık dışı muameleye ve ölüme sadece ırklarından dolayı mahkûm edilmiş olan Yahudilerdi. Naziler genetik olarak istenmeyenleri yeryüzünden silmek için özel bir çaba göstermişti. Konu Yahudiler olunca, rahat bir şekilde Yahudi sorununa bir Nihai çözümden söz edebilmişlerdi. Yaptıklarına haklı olarak "Holokost" adı verilmişti. Tam rakamlar hiçbir zaman hassas biçimde bilinmeyebilir ama beş, belki de altı milyon Yahudi gaz odalarında ya da ölüm kamplarında açlık ve yorgunluktan tükenerek öldükleri fabrika veya taşocaklarında veya ölüm müfrezeleri tarafından çevrilip kurşuna

dizildikleri tarlalarda yok edildi. Bunu yapan sistemi yıkmak büyük ve asil bir başarı, uygarlık ve namus için bir zaferdi. İronik olan, müttefiklerin hiçbirisinin bilinçli olarak bu kadar ahlaklı bir amaç için savaşa gitmemiş olmalarıydı. Mücadelenin başından sonuna kadar yegâne ideolojik savaşçı Hitler olmuştu ve peşinde koştuğu hedefler ahlaki olarak tiksindiriciydi.

İkinci Dünya Savaşı'nda birçok insan yerinden yurdundan göçmüş, bilmediği topraklara gitmek zorunda kalmıştı. İngilizce daha ağırlıklı konuşulduğundan, İngilizce konuşanlar bu göç sırasında daha az sıkıntı çekmişti(Parker 2009, s.8).

Savaştan ya da düşman işgaline uğrayan ülke halklarının yaşadıkları deneyim, savaşın toplumsal etkilerine ilişkin genellemeleri imkânsız hale getiren istiladan kaçabilmiş halkların deneyimlerinden farklıdır; özellikle, İngilizce konuşan toplumlar, kıta Avrupa'sında ve Doğu Asya'da katlanılan sıkıntıları yaşamadılar.

Tüm bu göçler İkinci Dünya Savaşında büyük sivil kayıplara yol açmıştır (Milliyet Yayınları 1974, s. 306).

Sivil kayıplar, asker kayıplarından daha az bir kesinlikle tespit edilmiştir. Bunun sebebi de, büyük nüfus topluluklarının istila kuvvetleri gelmeden göçmeleri, başlıca endüstri merkezlerine yapılan sürekli hava saldırıları ve sivil halkın Almanya, ya da Rusya'daki çalışma kamplarına gönderilmeleridir.

4. ABSÜRD TİYATRO

Varoluşçuların seçtikleri bu tiyatro biçimi, saçmayı konu edinmiştir. Ancak klasik oyun yapısını bozmamıştır. Bu saçma tiyatroyu ele almadan önce varoluşçuların konu olarak seçtikleri saçma kavramını ele almak gerekir. Saçma kelimesi, Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre “akla uygun olmayan, yersiz bulunan, pestenkerani, boş ve anlamsız olan her şeyi kapsar.”Camus, bu sözcüğü biraz farklı bir anlamda, her şeyin akla mantığa aykırılığını, saçmalığını, tutarsızlığını anlamış kişi ya da us anlamında kullanmıştır (Şener 1998, s.300). Absürd Tiyatro önceleri kapalı kapılar ardında kalmıştır. Tıpkı İslamiyet'in ilk üç yıldaki gizli örgütlenmesi gibi ve daha sonradan aniden yayılması gibi geliştiğini söyleyebiliriz. Çünkü Absürd Tiyatro kısa sürede sesini geniş bir kitleye duyurabilmiştir. Ancak seyircinin bu duruma alışması kolay olmamıştır. Belki de dünyanın en zor olgusu, alışkanlıkları değiştirmek ve tabuları yıkmaktır. İşte geleneksel tiyatro seyircisi de, 20. yy'in ikinci yarısında karşılaştıkları yeni tiyatro akımına başlangıçta alışmakta güçlük çekmişti. Çünkü geleneksel tiyatro seyircisi Absürd Tiyatroyu mantıksız bulmuştu. O güne kadar seyretmiş oldukları tiyatro oyunlarından çok farklı bir boyutla karşı karşıya kalmışlardı. Fakat kısa bir süre sonra bu yeni akım, bu alışkanlıkları değiştirmeye başladı. Seyirci mantıksız olduğunu söylüyor, lakin kendi içinde bir mantığı bulunduğunu da kabul etmeye başlıyordu. Ve Absürd Tiyatro, doğduğu topraklar olan Fransa'dan çok kısa sürede birçok Avrupa ülkesine yayılarak, tiyatro yazınında önemli bir konuma sahip oldu.

Absürd Tiyatro, insan yaşamındaki her şeyin, bütün içtepilerin, bütün davranışların anlamsız olduğunu söyler. Kısaca vurguladığı nokta, hayatın anlamsızlığıdır. Absürd Tiyatronun kendine has bir dünyaya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Acaroğlu'nun tanımıyla, “Absürd Tiyatro, kendi yazarları, izleyicileri, salonları ve hatta mitolojileri olan bir tiyatro türüdür” (Acaroğlu2003, s. 15).

Absürd tiyatronun hayatı bu kadar anlamsız görmesinin nedeni 2.Dünya Savaşı'nı yaşayan insanın içine düştüğü trajedidir. Bu trajedi insanın içinde bulunduğu durumdan, saçmalıklardan, yalnızlaşmasından, iletişim kuramamasından, sürekli beklemesinden fakat hiçbir eyleme geçememesinden doğmuştur. Her savaş gibi bu vahşi savaş da birçok,hatta milyonlarca insanın ölümü ile sonuçlanmıştır. Savaş kavramının yanında

20. yy'de iyice belirginleşen endüstri devrimlerinin de bu tiyatro biçimi üzerinde etkisi olmuştur. Stalin, Franco, Mussolini ile Sovyetler Birliği'ne, İspanya'ya, İtalya'ya yerleşen totaliter rejimlerin ardından Nazi Almanya'sı ve Japonya'nın tüm direnişini koşulsuz olarak bitiren Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları, dünyanın polarize olması, iki kutba ayrılması, yani kısaca tüm dünyada yaşanan bu olumsuzluklar Avrupa'da bu yeni tiyatroyu doğurmuştur.

Aradan yıllar geçmiş, bu büyük dünya savaşının iki büyük cephesi, Amerika ve Japonya müttefik olmuş, ancak insanlar arasındaki iletişimsizlik devam etmişti. Çünkü Soğuk Savaş başlamıştı. Dünya artık iki kutuptu. Neredeyse bütün Avrupa toplumlarının tüm ahlaki, politik ve siyasi yapısı çökmüştü. Öyle korkunç bir savaştı ki, etkileri günümüze kadar ulaştı. Bu savaşın izleri o kadar kalıcı olmuştu ki, insanlar çok zor şartlar altında yaşıyor, bazen yiyecek ekmek dahi bulamıyorlardı. İşin maddi boyutunun yanında, ruhsal çöküntüler de başlamıştı. İnsanlar birbirlerine yabancılaşmış, hiçbir şey hissetmemeye, birbirleriyle konuşmamaya başlamışlardı. Artık binalar hızla yükseliyor, hızla yükselmiş duvarların arasında da yürüyen duvarlar oluşuyordu. İnsanlar sıkışmaya ve birbirlerine yabancılaşmaya başlıyordu. Bu noktada absürd tiyatroyu doğuran yabancılaşma kavramını açmakta fayda var:

Yabancılaşma, bir benlik yitimi olarak adlandırılabilir bir kavramdır. İlhan makalesinde yabancılaşmayı, "İnsanın varoluşunu anlamlandırmak için hem kendisine hem de doğaya yönelmesi sonucunda ortaya çıkmış ve insanın ya farkındalığını artırmış ya da büsbütün kendisine ve çevresine karşı mesafeli konuma getirmiş bir olgu" olarak tanımlar (İlhan 2012, s.1).Yabancılaşma kavramı ilk olarak teolojide karşımıza çıkar. İnsan kendisi dışına çıkarak başka bir varlığı kabul eder ve ona tapınır veya kendinden uzaklaşmış, özünden çıkmış bu insan daha sonra kendisini daha yüce bir varlıkla tanımlamaya çalışır. Kendinden koparak O'na, Tanrı'ya ulaşmak veya Tanrı ile kendisini açıklamak olarak ifade edebiliriz. Yabancılaşma kavramı, sonraları birçok filozofun üzerinde yorum yaptığı, açıklamaya çalıştığı bir konuma gelir ve nedenleri üzerinde tartışmaların yürütüldüğü bir olguya dönüşür. Bu olguyu kavramlaştıran ve "idealize" eden ilk kişi, ünlü filozof Hegel'dir. Hegel, Tanrı, kendi dışı varlık yerine doğayı koyar. Ona göre kişi kendi gücünü/özünü doğaya aktararak kendinden uzaklaşır ve böylece kendisine yabancılaşır. Fakat öte yandan kişi kendisini "tanıdığı ve bildiği" için kendisini bulabilir ve bu yabancılaşmadan kurtulabilir (Kızıltan 1986, ss. 18-19).

Yabancılaşma kavramını din ile açıklayan düşünür ise Feurbach'tır. Feurbach'a göre insan, yaratıcısı, Tanrı karşısında nesneleşir/şeyleşir (Özbudun ve diğ. 2008, s. 20). Geldiği nokta, aslında Tanrı'nın "meta" olması, yani yaratıcının aslında insan tarafından yaratılan olduğudur.

Burjuva Devrimi ve akabinde gelen ulus-devlet anlayışı, sermaye birikimi için doğan yarış sonucunda sanayi devrimi meydana gelmiştir. Bu devrim süresi boyunca artan sanayileşmeyle birlikte insan yeni bir döneme girer. Madde/meta, insan hayatının hemen hemen her alanına girerek onu özüne, kendisine yabancılaştırmaya çalışır. Bu bağlamda yabancılaşma kavramı yeni bir tanıma kavuşur. Bu tanıma oluşturan, yabancılaşma kavramını sosyoekonomik ve politik açıdan ele alıp yeni bir boyut kazandıran düşünür Karl Marx'tır. Kavram, ilk olarak Karl Marx'ın 1844 Elyazmaları kitabında karşımıza çıkmaktadır.

Yabancılaşma kavramı, Marx'ın teorisinin özellikle ilk evresinde görülür. Özellikle 1844 Elyazmaları'nda ve ardından Alman İdeolojisi'nde üzerinde durulan bu kavramın iki şekilde incelendiği görülmektedir. Bunlardan ilki, doğadan kopuş anlamındaki yabancılaşmadır. İnsan, doğadan koparak kültürel - toplumsal alanda kendine ikinci bir doğa kurmak anlamında, doğaya yabancılaşır. Bu insan oluşu açıklayan niteliğiyle olumlu karşılanan yabancılaşmadır, zorunlu bir süreç olarak anlaşılır. İkinci yabancılaşma ise, bizzat kapitalist pazarın ve kapitalist toplumsal sistemin yarattığı yabancılaşmadır. Bunun sonucu olarak insan kendi doğasına yabancılaşır. Böylece insan kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşır. Son tahlilde, içerisinde bulunduğu dünya-sisteminin, kapitalizmin işleyen bir unsuru haline gelir. Artık doğasına ve kendisine yabancılaşmıştır. Hayatındaki her şey bir "meta" ile ölçülmektedir. Marx, bu durumu şu şekilde ifade eder (Marx 2000, s. 62):

İşçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok meta üretirse, o kadar ucuz bir meta olur. İnsanların dünyasının değersizleşmesi, nesnelere dünyasının değer kazanması ile orantılı olarak artar. Emek sadece emtia üretmekle kalmaz; genel olarak emtia ürettiği ölçüde, kendi kendini ve işçiyi de meta olarak üretir.

Marx çalışmasında yabancılaşmayı iki şekilde göz önünde tutar: Birincisi işçinin/çalışanın/insanın, yabancı ve kendi üzerindeki egemen nesne olarak emek

ürünü/ürettiği ürün ile olan ilişkisidir. İkincisi ise emeğin çalışma içindeki üretim eylemi ile olan ilişkidir. Somutlaştırmak ve basitçe ifade etmek gerekirse hayat ile olan ilişkimiz ve bu ilişkiyi kurma biçimimiz yabancılaşmayı ortaya koymaktadır. Yine Marx'tan alıntılanmak gerekirse en açık biçimde yabancılaşma şudur(Marx 2000, s.1):

Yabancılaşma en yüksek biçimine kapitalizmde ulaşır, çünkü kapitalizm, emeğin, nesnel koşullarından kopuşunun doruğudur. İnsanın amacının üretim, üretimin amacının da servet olduğu bu modern dünya, bu nedenle, üretimin amacının her zaman insan olduğu antik anlayış karşısında, aşağılık ve bayağı bir durumda görünür.

Araba üreten bir fabrikada çalışan işçiyi düşünersek ve bu işçinin günde 1, ayda 30 araba ürettiğini varsayarsak ve bu arabanın üretim maliyetinin 'x' olduğunu düşünersek, 30 arabanın üretim maliyeti '30x' olur. Ancak kapitalizm üretim maliyeti 30x olan bu arabaları tanesi '10x' ten '300x' e satar. Maaşı x/100 olan işçi ise artık kendi ürettiği bu arabayı almaya çok uzaktır. Dolayısıyla bu işçi, A' dan Z' ye emeği geçmesine, üretim araçlarını elinde bulundurmasına rağmen artık ürettiği bu arabaya yabancıdır. Bununla birlikte bir yandan da sürekli üretim ve tüketim döngüsü başlamıştır. İnsanlar makinelere değil, makineler insanlara hükmetmekte, hatta ve hatta makineler yıllarca insanlığa hükmeden din ve kilisenin hâkimiyetinin yerine geçmekteydi. Dolayısıyla insan içinde bulunduğu topluma yabancılaşmaya başlamıştı. Sonuç olarak Marx'a göre doğa ve ben ile olan ilişki ancak üretim biçimlerinin değiştirilmesi sonrası doğaya dönüşle gelecek bir özgürlükle mümkündür. İnsanın dünyaya fırlatıldığını ve hiçbir aidiyetinin olmadığını savunan varoluşçuların bir kısmı yabancılaşmayı, Marx'ta olduğu gibi ekonomik, bir kısmı da Ritter gibi savaşa dayandırarak sosyal nedenlerle ilişkilendirirler (İlhan 2012, s.2). Aynı Jean Paul Sartre'in söylediği gibi insan her iki durumda da, “nedensiz, sorunsuz, anlamsız bir varlık hâline gir(er)” (Sartre 2005, s.10). Bu durumda da kişi, toplumda fark edilme, tanınma, bilinme kaygısı içerisine girer (Simmel 2009, s.99). Kişi, artık fark edilmek için “kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar ani değişkenlikler gibi metropole uygun” (Simmel 2009, s.99) hâllerle tanınma sürecine gider. Toplum içerisinde “garip” olarak adlandırılacak “değişik” davranışlar, “normal olmayan” “absürd” tavırlar göstermeye başlar.

İnsanlar arasında iletişim bitmiştir. Konuşan kişi artık sohbet etmiyor gevezelik yapıyordur. Konuşmaların içi boşalmış sanki konuşmak için konuşuluyordur (Şener 1998, s.300).

Konuşmalarda söz ile anlam birbiriyle çelişir. O yüzden konuşmalar anlamı açıklamaz, gizler. Gerçek anlamı boşaltılmış konuşma, yalan, düzmece bir gerçeği işaret eder. Bilinçaltı gerçeklerden kopuk gelen sayıklamalar, çağrışımlar, bu sözde mantıklı konuşmalardan daha doğru, daha anlamlıdır.

Ve artık olumsuzluklar olumsuzlukları doğurmuş ve karşıtlıklar iyice oluşup belirginleşmeye başlamıştır. Yoklukla varlığın içiçe geçtiği bu durumu Acaroğlu şöyle ifade eder (Acaroğlu 2003, s.16):

İnsana saçma düşünce açısından bakıldığında, mantıkla mantıksızlık, uyumla uyumsuzluk, doğruyla yanlış, sevince korku, açlıkla tokluk ve en önemlisi varlıkla yokluk, başka bir deyişle varlıkla ölüm bir arada yaşar. İşte saçma düşüncenin temelinde bu karşıtlıklar ve dengeler bulunmaktadır.

Doğu'da ise bu konuya değinen filozof İranlı Ali Şeriati'dir. Şeriati, bu durumu cin çarpmak anlamına gelen aline sözcükleri ile ifade eder. Yabancılaşmayı "insanın kendini gerçekte ve hakikatte olan şekliyle hissetmediği, aksine kendisinde cini bulduğu ve tanıdığı hastalık" (Şeriati2010, s.181) ve "hakiki kişiliğin yok olup bozulması, yani yabancı bir şahsiyetin (insan veya başka bir şeyin) insana girmesi ve insanın o yabancı kişiliği kendisi olarak hissedip algılaması hâli" (Şeriati 2010, s.191) olarak tanımlar. Ona göre yabancılaşmadan kurtulmanın yolu toplumun özüne dönmesidir.

Bütün burada bahsedilen ve daha bahsedilebilecek birçok yabancılaşma teorisinde aslında yabancılaşan çevre değil ben'dir. Bu çevre, dışarıda kalınarak izlendiği için bir masal dünyası gibi garip ve yabancı algılanır. Fakat aslında yabancılaşan farklı bir yerde konumlanmış kişinin, yabancılaşan kişinin çevreyi, aniden garip, gizemli ya da absürd bir hâlde algılamasıdır (Sazyek 2010). Bu yabancılaşmış, toprağından, yaşadığı çevreden, doğal bağlantılarından koparılarak yapay bir ortam içine itilmiş olan ve kitle içinde tek başına kalan yalnız insanlar artık absürd tiyatroyu besleyen damarlar olmuştur. Absürd kendi gerçeklikleri, yabancılaştıkları "doğalları", "benleri"dir.

Yıkıcı, yakıcı savaş yıllarının sonucunda artık “absürd bir tiyatro” belirginleşmeye başlamıştı. Savaş bitiyordu veyahut savaş bitti sanılıyordu, fakat öyle değildi, sadece biçim değiştirmişti. Sıra soğuk savaştaydı. Arıkan savaş sonrası ortaya çıkan soğuk savaşın insanların üzerinde yarattığı psikolojik etkileri ile tiyatro arasındaki ilişkiyi ifade ederken "Uyumsuz tiyatro herhangi bir felsefi veya ideolojik görüşün yaşamı açıklamakta yetersiz kaldığı noktada insanların bunalım ve çaresizliklerini yansıttı." sözcüklerini kullanmayı seçmiştir (Arıkan2007, s.343).

Absürd Tiyatro; bireyin kendi davranışlarını, kendi öznel dünyasının davranışlarını ele almıştır. Çünkü artık dünyaya yalnızlık egemendi. İnsan yalnız ve ölümlüydü. Bu ölümlü dünyada da yapacağın her şey anlamsızdı. Bireyin kendi öznel dünyasının davranışları, kendi arzuları karşısında öleceği gerçeği vardı. Bu da her şeyi manasız kılıyordu. Tiyatro ise insanın bütün zaafalarını, korkularını, kaçışların, yalnızlığını, yabancılaşma duygusunu ifade edebilmeliydi. İpşiroğlu 1978 yılındaki çalışmasında bu tiyatro ile davranışsal bilim ilişkisini şu şekilde ortaya koymaya çalışmıştır (İpşiroğlu 1978, s.21):

Uyumsuz tiyatronun dünyası öznel bir dünya, ama kişiselliğe düşmeyen bir öznellik bu. Söz konusu olan psikolojik düzeyin ötesindeki temel davranışlar. Böyle olduğu içinde izleyici, bu dünyayı ilk anda yadırgasa bile, burada kendisini, kendi gerçeğini buluyor ve kendisiyle hesaplaşmak zorunda bırakılıyor. Böylece uyumsuz tiyatro dilin gücüne dayanan geleneksel tiyatronun etkisinden büsbütün sıyrılarak Brecht'in 'yabancılaşma-etkisiyle' uygulamak istediği ama bir türlü tam erişemediği amaca kendiliğinden varır

Bütün davranışlarımız boşunadır. Çünkü evren içinden çıkamadığımız bir kaostur. Yani tüm absürd yazarlar bu kirli dünyaya çocuk getirmek istememektedirler. Yaşamın bir anlamı olmadığı için davranışlarımızın da bir anlamı yoktur. Çünkü dünya içinden çıkılmaz bir kaos halinde olduğundan dünyayı anlamak mümkün değildir.

Ionesco ile Brecht arasında geçen bir konuşmada, "Bay Brecht, sizi sahnede duyguları öldürmekle ve akıl terörü estirmekle suçluyorum." diyalogu, "Uğraşmayın Brecht, bu dünya bilinemez!" cümlesiyle doruk noktasına ulaşmıştı.

Tıpkı Ionesco'nun Brecht'e dediği gibi, Absürd Tiyatroda dünya bilinemezdi ve bu bilinmez dünyada gösterilecek her davranış anlamsızdı (Şener 1998, s.300.).

Evren bir kaostur. İnsan usu evrenin düzeninde bir uyum bulamamıştır. Bu kaos içinde insanca bir düzen yaratmaya çalışmak boşunadır. Yaşamımızın bir anlamı, davranışlarımızın bir amacı olduğunu varsaymak bir aldatmacadır. Bunun için tüm iyimser çabalar kuşku uyandırır.

4.1 ABSÜRD TİYATRODA GERÇEKÇİLİK

Gerçekçi akım 19. yy'in sonlarına doğru iyice önem kazanmıştır. Bu akım romantizme bir tepki olarak doğmuştur. Gerçekçi tiyatro düşüncesini ortaya atanlar; günlük olayların sadeliğini, gelişimini, süssüz - abartısız bir şekilde seyirciye ulaşması gerektiğini söylemişlerdir. Anton Çehov'a göre bir oyun şu şekilde olmalıdır (Özüaydın2011,s. 22):

Bir oyun öyle yazılmalı ki insanlar gelsinler, gitsinler, yemek yesinler, havadan sudan konuşsunlar, kâğıt oynasınlar. Yaşam nasılsa öyle olmalıdır; karmaşık ve aynı zamanda basit... Fakat bütün bu olaylar sırasında da mutlulukları yaratılmakta ya da hayatları paramparça olmaktadır.

Gerçekçi tiyatro düşüncesi, tiyatronun seyirci dışındaki bütün öğelerinde biçimden çok öze ağırlık vermiştir. Toplumun gündelik sorunlarına yönelmiştir. Sahne üzerinde sürekli olarak gerçeğe benzerlik aranmış ve rejisörün önemi iyice artmıştır. Gerçekçilik somut olan her şeyi ele alacak ve gerçeği olduğu gibi gösterecektir. Çirkin olanı göstermekten kaçınmayacaktır. Akla ve mantığa yönelmiştir. Bilgi sunmaktadır. Gerçekçilik sahneleme tekniğinin dışında oyunculukta da büyük atılımlar yapmıştır. Bilimsel temellere dayalı bir oyunculuk yöntemi arayışına girmiştir (Özüaydın 2011 s.23).

"Konstantin Stanislavski, yapay oyunculığa, göstermecî tiyatromsuluğa, dış kalıpların ezberlenerek yenilenmesine karşı çıkmış; oyuncunun yaşamın yüzeysel görünümünü taklit etmek yerine gerçeği psikolojik boyutuyla inceleme ve yansıtması doğrultusunda çalışmalar yaparak, gerçekçi tiyatronun oyunculuk kalıbını oluşturmuştur."

Gerçekçi akım düşüncesini savunanlar 'toplum' kavramına ayrı bir önem verirler. Çünkü topluma karşı bir sorumluluk hissederek. Tiyatronun topluma karşı bir görevi olduğu düşüncesindedirler. Gerçekçi akım düşünürleri illüzyon kavramı üzerinde özellikle durmuşlardır. Sadece sahne üzerinde değil, oyunu oynayan oyuncunun da bu gündelik gerçeğe uyması gerektiğini söylemişlerdir.

Absürd Tiyatro gerçekleri bireysellik içinde yorumlamıştır. Birey toplum yaşamı içinde ele alınmıştır. Tıpkı sosyoloji ve psikoloji bilimlerinin arasındaki fark gibi Absürd Tiyatroda bireysellik, bireylerin toplum içinde ezilmesi, yok olması, bireyin değişmez kaderi olarak yansıtılmaktadır. Her ne kadar bireyi mutlu ve güçlü kılacak etken ve duygular bireyde kazanılmışsa da onu yok edilmekten kurtarabilecek midir, sorusu sorulmaktadır. Dolayısıyla Absürd Tiyatro gerçekten tamamı ile arınmamıştır. Bireyselleşen toplumda, toplumsal ilişkileri uzak tutup anlatılarını bireysellik üzerinden vermiştir. Gerçekleri bireyce yorumlamıştır. Absürd Tiyatro aslında gerçeklerle sürekli bir hesaplaşma içinde olan bir akımdır. Bu diyalektik karşılıklı bir yorumlamayı ve çatışmayı gerekli kılar. Dogmatik olandan ziyade “normal, alışılmış” olan duygu, düşünce ve davranışlardan, durumlardan daha farklı yorumlamalar ortaya konulmalıdır: “Absürd Tiyatroda gerçekçilik toplumsal ilişkilerden uzakta bireysel anlatımlarla verilmektedir. Amaç ise alışılmış düşünce kalıplarını bireysel açıdan aşmaktır. Absürd Tiyatroda gerçeklikten kaçış değil tersine onu bireyce yorumlamak vardır”(Arıkan 2007, s. 344).

Kropotkin, bilip de konuşmadığını söyleyen insanlar için, daha doğrusu; çok bilip de az konuşur tabiri içinde geçen insanlar için 'düşünce fakirleri' der. Absürd Tiyatro yazarları da tıpkı Kropotkin gibi insanların düşünce tembeli olduğunu söylerler. Gerçek en azından bize gerçek diye öğretilen şey Absürd yazarlara göre bir aldatmacadır. Ve bizler düşünce tembeli olduğumuz için bu aldatmacayı göremeyiz. İşte Absürd tiyatronun da bütün çabası budur. Gerçek sandığımız şeyler bizim beynimizi uyuşturmuştur ve bütün düşüncelerimizi bir alçıya almıştır. Tam bu noktada Absürd Tiyatro bu uyuşukluğu gidermeye, bu alçıyı söküp atmayı görev edinir. 19. yüzyılın gerçekçiliğinde ise; bireyin tüm eylemlerinin ardında başka bir neden vardır. Dolayısıyla bir alt-metin gelişmiştir. Absürd Tiyatronun aksine birey bütünü içindeki bir parça olarak görülmez.

Sevda Şener, "Absürd Tiyatroda aldatmaca, gerçeğe karşı bir protestodur" der. Ionesco ise bu protestoyu şöyle dile getirmiştir(Şener 1998, s.301)

Öncü sanat adamı mevcut sisteme karşıdır. Var olanı, şimdiki zamanı eleştirir. Onu haklı göstermeye çalışmaz. Geçmişi eleştirmek kolaydır, hele yetkili rejim bunu destekliyor ve ya hoş görüyorsa. Bu statükoyu sağlamlaştırmaktan, kireçlenmeyi kutsamaktan, zorbalık ve basmakalıplılık önünde eğilmekten başka bir şey değildir.

Absürd Tiyatronun görevi; gerçeğe ayna tutmak değil, prizma tutmaktır. Yani gerçeği parçalara ayırmaktır. Uyumsuzluğu ifade etmektir. Aklın dışına çıkmaktır. Aslında gerçek olduğu gibidir. Klişeler yine yerli yerindedir. Fakat parçalara ayrılmış ve hem hızlı hem de yavaş geçen bir zamanda, yani gerçekdışı bir zaman diliminde farklı bir formda uyumsuzluk ifade edilir (Şener 1998, s.302).

Uyumsuzluğu, uyumsuz ile ifade etmek, Absürd Tiyatronun yapısal ilkesini belirler. Daha önce Jean Paul Sartre, Albert Camus gibi yazarlarda yaşamın uyumsuzluğunu dile getirmişler, fakat bunu bilinen ve oyun yazma tekniklerinden yararlanarak ve eski biçim kalıpları içinde yapmışlardır. Uyumsuz tiyatro ise olay dizisinin, diyalog düzeninin dışına çıkarak, saçmayı saçma görünen biçimler içinde sahneye getirir. Bilinen bütün gerçek formüller yadsınmış olduğuna göre bu formülleri yansıtan sanatsal biçimlerden de vazgeçmek gerekmiştir.

4.2 ABSÜRD TİYATRONUN ÖZELLİKLERİ

Absürd tiyatro, iletişimsizliğin, kara güldürünün, sahnenin somut dilinin ve gerçeğin tersine çevrildiği, gerçeğin paramparça edilerek uyumsuz bir sanat diliyle tekrar ifade edildiği, yabancılaşma ve insansızlaşma kavramlarına sahip alışılmış ve yaşanmakta olan düzeni yeren, mantık sınırlarını tanımayan ve bu özelliklere sahip bir tiyatro akımıdır. Özüaydın bu özelliği şu şekilde açıklar (Özüaydın 2011, s.8):

Yüzeysel gerçekliğe bir protesto niteliği taşıyan absürd tiyatronun belli bir biçimsel ilkesi, kuralı ve sahneleme üslubu yoktur. Sanat felsefesini, sahne üstünde değil, dramatik yapıda, olay dizisinde ve konuşma örgüsünde yapılan mantıkdışı düzenlemelerle somutlaştırır. Gerçeği parçalar ve yaşama ayna değil, prizma tutar, yaşamdaki uyumsuzluğu ifade eder. Öyküde ve olayların gelişiminde tutarlılık yoktur. Absürd tiyatro, belli başlı bazı oyun yazarlarının ortak özellikleri doğrultusunda kümelenirilmesi sonucu oluşturulmuş ve adı bu doğrultuda sonradan belirlenmiş bir akımdır. Sahnelemeye değil metne yeni bir yaklaşımdır.

Absürd Tiyatronun en önemli özelliği iletişimsizliktir. Hatta Absürd Tiyatroda iletişimsizlik kendine çok geniş bir yer bulur. Absürd oyunlarda kişilerin iletişimleri arasında problemler vardır. İletişimsizlik, iletişimden daha çok öne çıkan bir kavramdır. Kullanılan sözcükler bir süre sonra anlamlarını yitirirler ve anlamsızlaştıklarından kendi görevlerini yerine getiremezler(Acaroğlu 2003, s. 19).

Nasılsın? Sorusuna düşünmeden verilen 'İyiyim' cevabı ilk bakışta kişinin iyi olduğunu belirtip geçebilir. Ama biraz düşündüğümüzde bu sözceyi her söyleyenin ruh halini bilmemizin olanaksız olduğunu anlarız. Konuşulan her sözde, bir görünen, bir ya da daha fazla görünmeyen anlam yüküdür. Bu anlamları çıkarsamak, tiyatrodaki yine izleyiciye düşer; çünkü yazar hazır reçete sunmaz.

Geleneksel tiyatronun özelliklerinden farklı özellikler taşır. Absürd Tiyatro, geleneksel tiyatronun özelliklerini reddeder. Absürd Tiyatroda, geleneksel tiyatronun aksine giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden bazıları olmayabilir. Absürd Tiyatro yazarları değişmez doğruların olmadığı düşüncesindedirler. Absürd Tiyatroda olay örgüsü mantıksal değildir. Oyun ya da kişileri kurgu değil, saçmalık yönlendirir. Kendi içinde kuralı olmasına rağmen belirli bir kuralı yoktur. Geleneksel tiyatronun sıkı sıkıya bağlı olduğu Aristo egemenliğini Absürd Tiyatroda kaybetmiştir. Geleneksel tiyatrodaki hikâyenin sonunda ne olduğunu biliriz. Aklımızda bilinmezlik ya da şüphe kalmaz. Bu durum Absürd Tiyatroda tam tersidir. Absürd Tiyatro seyirciyi şoka sokar. Karşıtlıklar vardır. Gerçeğe prizma tutmuştur. Dünyaya dair güvensizlik vardır. Absürd Tiyatronun reddettiği geleneksel tiyatronun başlıca özellikleri şunlardır (Acaroğlu 2003, s.23):

Gerçekçilik: Bir tiyatro oyunu, metin dışındaki bir gerçeği anlatamaz.

Politika: Politik tiyatroya karşıdırlar.

Ders: Tiyatro oyunu ders vermemelidir.

Özdeşleşme: Okurun ya da seyircinin tiyatro kişileriyle özdeşleşmesine de karşıdırlar. Daha doğrusu özdeşleşecek model bir kişi sunulmaz.

Eğlence: Saçma tiyatro, elbette eğlendiren bir tiyatro türü de değildir.

Uyum: Geleneksel tiyatrodaki daha çok uyum gözlenirken, saçma tiyatrodaki uyumun yanı sıra uyumsuzluk da gözlenir.

Bu tiyatrodaki insanlar arasındaki ilişkiler anlam ve değer bakımından kayba uğramıştır. Yabancılaşma ve iletişimsizlik sonucunda oluşan kayıtsızlık, insanlardaki empatiyi de erozyona uğratmıştır. Artık üretken bir dilin yerini tüketici bir ilişki biçimi almıştır. “Bu dil, işlevsel olarak insanlar arasında iletişim kurmaya değil, iletişimsizliği gölgelemeye hizmet eder bir hale gelmiştir ise tüketici ilişkilerinin doğmasına yol açmıştır” (Aydemir 2003, s.7).

4.3 ABSÜRD TİYATRONUN ÖNE ÇIKAN YAZARLARI

4.3.1 Samuel Beckett

Beckett'in eserleri sade ve temel olarak minimalisttir. Karamsar tabloları kara mizah kullanarak verir. Kullandığı şakaları açıklarken şakayı yok eder. Dışarıdan etkilenmeksizin, kendiliğinden gelişen lirik bir anlatımı kullanırken, saçmayı saçma ile anlatır. Hiç üzerinden, Tanrı'nın öldüğü ve hiçliğin doğduğu bir durumdan yazar saçmayı. Saçma olan bir absürdden ziyade, hiçlikten doğmaktadır Beckett'in absürdü (Yüksel 1992, s. 22).

1906 yılında, Dublin'de Protestan inançlara sıkı sıkıya bağlı, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğan Beckett'in kişiliği orta sınıf değerleri doğrultusunda biçimlendirildi. İlk büyük savaşın henüz dünyayı alt üst etmediği, geleneksel değerlerin henüz geçerliliğini yitirmediği bir toplumsal ortamda, bir yandan, insanlığı günahlarından arındırmak için kendisini feda eden İsa'nın çarmığa gerili görüntüsünde inançlı bir kişi olmaya yönlendirildi, bir yandan da küçük burjuva dünyasının başarılı bir bireyi olarak yetişmesi için en iyi okullara yollandı.

Yani Beckett'in yaşadığı iki büyük savaş içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve ailevi sorunlar, tüm dünyada gelişen edebiyat ve sanat hareketleri, onun kişilik ve karakterini, yaşam karşısındaki tutumunu kısacası yapıtlarının özünü belirlemiştir.

Anton Çehov'un oyunlarında bariz bir şekilde görülen can sıkıntısı, yorgunluk, bitkinlik, bitkinliğin konuşmalara yansıttığı boşluk gibi olguları Beckett'in tiyatrosunda da görürüz. Hatta Beckett, bu özleri alıp bütün oyunlarında en uç noktalara kadar götürmüştür.

Fakat Beckett'in içinde bulunduğu toplumsal hayata ve kendisine olan kötümserliği onu Absürd tiyatrodaki yer alma düşüncesine itmiştir. Çünkü Beckett bütün absürd düşünürler gibi yaşamı anlamsız buluyor, ne yaparsan yap hiçbir şeyin değişmeyeceğine inanıyordu. Beckett'e çocuk sahibi olma düşüncesi bile saçma geliyordu. Yüksel, Beckett'in çocuğa bakışını şöyle ifade eder (Yüksel 2006, ss. 28-29):

İki kez kalp krizi geçiren babasının, sınırları ve beyni eriterek kişiyi adım adım ölüme götüren hastalıkları sırasında babasına ve annesine o bakmıştır. Bu süreç şüphesiz yazar için yıpratıcıdır. Tam da bu nedenle aşık olup evlendiği halde ölümlü ve anlamsız dünyaya çocuk getirmeyi şiddetle reddetmiştir. Ömrünün sonunda hastalanıp, karısının başına dert olmamak için kendi isteğiyle huzur evine yatmayı istemesi ve orada sessiz bir ölümü tercih etmesi de kendisinin yaşadığı acıyı başkalarına yaşatmak istemeyişinin kanıtı gibidir.

î

Beckett geleneksel tiyatro biçimini, üslubunu ve dilini kökten reddetmiştir. Beckett tiyatrosunda ne, zaman belirlidir, ne de uzam. Beckett insanların bir evrenin içine yerleştirir. O'nun tiyatrosunda söz ile hareket ters orantılıdır. Fakat bu orantı birbiri ile dengelenecek bir biçimsel özellik kullanır. Beckett tiyatrosunda hareketsizlik ve suskunluk hâkimdir."Söz ile hareketi eşit düzeyde kullanan oyun kişilerinin başında Vladimir ve Estragon gelir. Bu ikili konuştukları düzeyde hareket eder, konuştukları ve hareket ettikleri oranda da susarlar" (Yüksel 1992, s. 113).

Beckett tiyatrosunun özelliklerini Yüksel aşağıdaki şekilde özetlemektedir(Yüksel 2006, s.42):

- i. *Sahnedeki mantıklı bir tartışma oluşturan geleneksel söylem biçimlerinin terk edilmesi.*
- ii. *Dilin anlam üretme yetisinin sorgulanması sonucu oluşan bir sahne dilinin oluşması.*
- iii. *Oyun kişilerinin bireysellikten soyunmuş daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecekleri düzeyde soyutlaştırılması (zaman zaman da düş ya da karabasan imgelerine dönüştürülmesi)*
- iv. *Sahnedeki eylemin özgül durum ve olayların mantıksal sıra içindeki doğrusal anlatımına değil, evrensel durumların döngüselliklerine dayandırılması.*
- v. *Yüzeysel dış çatışmalara bağlı olarak oluşan devrimin doğal bir durağanlık içinde oluşturulması.*
- vi. *İnsanın iç dünyasının (düşlerinin, fantezilerinin, gizli özlemlerinin ve korkularının) sahne üstünde yansıtılması.*
- vii. *Seyircinin mutlak gerçeği yakalama umudunun anlatımında kullanılan tüm öğeler tarafından boşa çıkarılması.*

Bütün bunların yanında Beckett belli bir felsefi sistemlerle özdeşleşmekten hep kaçınmıştır. Çünkü kendisini hiçbir zaman ele vermek istememiştir. Edebiyatın, psikolojinin, felsefenin ya da diğer sosyal inceleme dallarının kendi yapıtlarını sınırladığını düşünmüştür. Bu düşüncesinde de haksız sayılmaz. Çünkü Beckett'in yapıtları belirli bir yüzyıla ait gibi görünse de tüm zaman ve uzam sınırlamalarını alt-üst etmiştir. (Yüksel 2006, ss. 14-15).

“Beckett, geçmiş değerler ile ilişkisini koparmış, geleceğin değerlerini yaratamayan, bir yandan içinde yaşadığı ve anlayamadığı dünyanın karmaşası içinde edilgen bir konuma itilmiş, bir yandan da hem dünya denen toplumsal olgunun vazgeçilmez varlığı olmanın hem de yeryüzündeki tüm yaratıklar gibi ölüme yazgılı oluşun ikilemini sonsuz bir tedirginlik içinde yaşayan insan adına dile getirilmiş amansız bir başkaldırının yazarıdır.”

4.3.2 Eugene Ionesco

Romanya'nın Slatina kentinde doğan Ionesco, anlatılana göre zor koşullarda bir hayat süreci geçirmiştir. Ionesco'da tıpkı diğer absürd yazarları gibi yaşamın anlamsızlığı üzerinde durmuş, insanın bir gün ölecek olmasından dolayı yaşamda her şeyin boşa olduğunu düşünmüştür(Acaroğlu 2003, s. 24).

Çocukken Square de Vaugirard'a yakın oturuyorduk. Bir son bahar ya da kış akşamı kötü aydınlatılmış sokağı anımsıyorum -çok zaman önceydi! Annem elimden tutmuştu; çocukların korktuğu gibi korkuyordum; akşam yemeği için alışverişe çıkmıştık. Kaldırımlarda telaşla devinen karanlık gölgeler, koşuşturan insanlar - hayalet benzeri, gerçek olmayan gölgeler. Bu sokağın görüntüsünü aklıma

geldiğinde, şimdi bütün o insanların ölmüş olduğunu düşündüğümde, her şey bir gölgeye, geçici olan bir şeye dönüşüyor. Korkudan başım dönüyor...

Ionesco egemen tiyatro anlayışının kökten bir değişikliğe uğraması gerektiğini düşünüyordu. Çünkü ancak bu değişim sayesinde gerçek ile yeni bir ilişki kurulabilirdi. Ionesco tiyatronun özünü bulması için salt tiyatronun araçlarıyla yapılması gerektiğine inanıyordu. Bu yüzden ulaşmak istediği tiyatro için resim sanatındaki gelişmelere öykünüyordu (İpşiroğlu 1978, s. 22).

İlk anda resim sanatının çöküşü gibi görünen bir gelişim, aslında bir temizleme demektir, yani resim sanatı ile ilgili olmayan ne varsa ayıklayıp çıkartma... Yazından, espriden, öyküden, fotoğraftan kurtulma. Ressamların, resim sanatının kendine özgü yasalarını, salt biçimi ve rengi yeniden bulmaya çalışmaları... Tiyatroda da aynı biçimde tiyatro ile ilgili olmayan anlatım araçlarından kurtulmamız gerekli ki o da resim sanatında olduğu gibi arınmış, kendi özünü bulmuş bir biçime kavuşabilsin.

Ionesco daha ilk eseriyle geleneksel tiyatro ile arasındaki bağı koparmıştır. İlk oyunu olan Kel Şarkıcı (1950) isimli oyununda seyirci oyunun baş kişisinin kel olacağını zannediyordu. Fakat baş kişinin kel olmadığı gibi oyunun hiçbir kişisi de kel değildi. Hatta oyunda hiçbir şarkıcı bile bulunmamaktaydı. Böylelikle Ionesco, hem seyirciyi şaşırtıyor hem de alışılmış tiyatroyla arasına mesafe koyuyordu.

Ionesco kitle insanı tabiriyle endüstri çağının oluşturduğu insan yığınına kastetmiştir. Kitle insanı dediğinde de şunu anlarız: Yaşamda mücadele vermeyen, kaygısı olmayan, tembelliği görev edinmiş ve bundan hoşnut biçimde hayatına devam eden insanlar. Ionesco böyle insanların hayatlarında başarılı olsalar da, kişiliklerini kaybetmiş, hayatlarını boş geçiren insanlar olarak nitelendirmiştir. Kaleme aldığı 'Gergedanlar' oyununda, gergedanlaştırdığı insanlar ile bu kitle insanını çok güzel bir şekilde örneklemetedir (İpşiroğlu 1978, s. 2).

En kurnazları, olaylara adım uydurabilenler, başarıya ulaşıyor. Akıntıya karşı yüzmüyorlar. Böylece hep karlı çıkıyorlar. Kazançlılar ama yaşamıyorlar, kendileri yok ortada, akımın içinde eriyorlar, onun biçimini alıyorlar, kendi biçimleri yok. Kimi için yaşamak kolay, güdümleri yetiyor. Kayıyorlar. Ben, bense dağlar aşmak zorundayım, hiçbir zaman turmanamadığım dağları.

Olası olanı yapmak zorunluluğunu duyan seçkin bir soyun insanıyım: Ne yazık ki, bu soyun en miskinlerinden biriyim: Kimildayamıyorum yerimden ve dağlar gittikçe yükseliyor, gittikçe daha korkunç oluyor. Ben onlara gitmesem, onlar bana gelecek. Şimdiden yerin sarsıntısını duyuyorum, kayaların üstüme düştüklerini ve beni paramparça ettiklerini görüyorum.

Biliyorum, her şeyden vazgeçerim ama kendimden vazgeçemem. Tam tersini yapabilmeliydi.

Ionesco yazdığı bütün oyunların çıkış noktasını insanlığın durumu olarak ele almıştır. İdeolojileri ise bir tiyatro metni için felaket olarak görmüştür. Bütün ideolojilerin insanlara yön vermeyi düşündüğünü fakat hiçbir zaman başarılı olamadıklarını belirtmiştir. Bu yüzden ideolojiyi oyunlarından uzak tutmuştur. Özellikle Ionesco, Marksizme karşı durmuştur. Ionesco'nun düşüncesine göre baskı rejimleri birey olmayı yok etmektedir. Ionesco, politika ve absürd tiyatro hakkında, buradan hareketle, insanlığın durumunun toplumsal koşulları var ettiğini savunur (Esslin 1999, s.106): "Hiçbir toplum insanın üzüntüsünü yok edemedi, hiçbir politik düzen bizi yaşamın acısından, ölüm korkusundan, mutlak duyduğumuz susuzluktan çekip alamaz, toplumsal koşulu yönlendiren insanlığın durumudur, aksi değil!"

Ionesco bu duruşuyla Brecht'in tam karşısında yer alıyordu. Hatta ve hatta Ionesco Brecht'i sevmiyor, Brecht'in tiyatro anlayışını eleştiriyordu. Bunu da notlarında şu şekilde belirtmiştir(Özcan 2013, s.536):"Brecht'i sevmem, sadece öğretisel ve ideolojik olduğundan dolayı. İlkel değil, ilkelcidir. Basit değil, basitçidir. Düşünülecek malzeme vermez, bir ideolojinin açıklaması ve aydınlanmasıdır, o, bana bir şey öğretmez, yineleyicidir."

Eugene Ionesco, oyununa gelen seyircinin oyuna siyasi bir anlam yüklemesinden de korkuyordu. Ionesco'nun aradığı cevaplar değil, sorduğu sorular vardı (Şener1998, s.306):

İnsanlığa bir bildiri vermek, insanlığın gidişatını yönetmek ya da dünyayı kurtarmaya çalışmak din kurucularının, ahlakçıların, politikacıların işidir. Laf aramızda, hepimizde bildiği gibi onlar bu işi berbat ediyorlar ya. Oyun yazarı oyunlarında öğretici bir bildiri sunmaz. Kendi acılarına ve başkalarının acılarına tanıklık eder. Çok seyrek olarak da mutluluğuna tanıklık eder. Ya da trajik veya komik duygularını ifade eder.

Dinen kişi herhangi bir kimse olabilir. Hikâye herhangi bir yerde, herhangi bir saatte, herhangi bir anda, herhangi bir hava koşulunda geçebilir. Geleneksel tiyatrodaki alışmış olduğumuz karakterler yoktur. Karşımızda genelde gündelik hayatın silik insanları vardır. Sahnede bir oyun izlerken karşımızda bu insanları görürüz. Absürd Tiyatro yazarlarının toplumu yönlendirmek gibi bir görevleri yoktur. Sadece olayları seyircinin önünde sergilerler.

Kişiler, çoğu kez bildiğimiz ve algıladığımız uzam ve zaman dilimi içinde yaşamazlar. Yaşadıkları yer dünya haritasında bulunmaz. Zaman bildiğimiz saat, gün, ay ve yılla açıklanmaz. Bu durumda uzam her yer, zaman her andır; tıpkı kişilerinde olağanüstü bir kişiyi değil, yeryüzündeki her kişiyi temsil etmesi gibi.

5. EDWARD ALBEE

Amerikalı Oyun yazarı Edward Albee 12 Mart 1928’de doğmuştur. Doğumundan 2 hafta sonra gibi kısa bir sürede evlat edinilmiştir. Edward Albee’nin annesi onu en iyi koşullarda yetiştirmeye çalışmıştır. Hatta Albee’yi eğitimi için en iyi okullara göndermiş fakat Albee bunların hepsinden atılmıştır. Albee’nin üvey ailesi maddi yönden epeyce iyi durumdaydı. Bu yüzden Edward finansal olarak birçok yaşıtından ayrıcalıklıydı. Hatta Albee’nin babasının birkaç tane tiyatrosu vardı. Parayıda varyete tiyatrosu ve sinemadan kazanıyordu. Edward Albee de tiyatroyu bu tiyatrolarda tanıdı. Tüm bu durumlara rağmen Edward Albee özgürlüğüne düşkün bir gençti. Ailesinin muhafazakar olması yüzünden ailesiyle pek anlaşamıyordu. Ve Albee, en doğru kararın evi terk etmek olduğunu düşünüyordu. Ünlü bir oyun yazarı olduktan sonrada bunu “ ailemle hiçbir zaman iyi anlaşamadım, nasıl aile olacaklarını bildiklerini sanmıyorum, ben de büyük ihtimalle nasıl oğul olunur onu bilmiyorum” diyerek esprili bir şekilde itiraf etmişti. Çünkü Albee sanatla uğraşan birçok kişinin ailesiyle yaşadığı çatışmayı yaşıyordu. Ailesi Edward Albee’nin yazar olmasını istememişti. Bunun yanlış bir uğraş olduğunu düşünüyorlardı. Albee’nin kurumsal bir işe girip hayatını garantiye almasını istiyorlardı. Fakat Albee, tüm bunlara rağmen idealindeki iş olan yazarlıktan vazgeçmeyi düşünmüyordu. Oyun yazmayı öğrenirken bir yandan da başka işlerde çalışan Edward Albee daha sonra profesör olup oyun yazımı üzerine dersler vermeyi başaracaktı.

Amerikan tiyatrosu 1959 yılında Jack Gelber’in ‘İlişkiler’ oyunuyla psikoanalize yönelmişti. Bu oyun Edward Albee’nin gelişiminin ilk aşaması olmuştu. Albee oyunlarında birey, toplum ve aile ilişkilerini ele almıştır. Fakat Albee bu ilişkileri pek de iyi bir şekilde okuyucusuna aktarmamıştır. Albee’ye göre bireyler arası sevgi ve saygı ortamı, aile kurumu ve yaşamın anlamı tehlikelidir. Albee geçmişe, geçmişteki insan ilişkilerine özlem duyar. Bu ilişkilerin artık anlamlarını yitirdiklerini düşünür.

“Amerika’nın kuruluş yıllarında, insancıl ve ahlaksal ilkelere bağlı ailesel ve toplumsal bütünlüğe saygılı, inançsal ve düşünsel çeşitliliğe açık kutsal ülke ya da girişim, cesaret ve bireysel özgürlüğü, eşitlik ve demokrasi anlayışını savunan umut ülkesi olma yönünde sunulan vaatlerin, Miller’in yapılarında şekil değiştirmekte Albee’nin

oyunlarında anlamı olduğunu görürüz. Bu açıdan bakıldığında Miller’ın yapıtları aile ve topluma uyarı, Albee’ninkiler ise yaklaşan tehdittin habercisi sayılabilir” (Beşe 2007, s. 142).

Dünyanın geldiği yeni noktada başarı kıstasının bireyler arası ilişkilerde yetersiz kaldığını ve bu kıstasın yaşamı anlamlandırmasındaki yetersizliğine vurgu yapmıştır. Ancak Albee bu konuda sadece toplumu ve toplumun kodlanmış değer yargılarını değil insanların kendilerinde de hata bulur (Beşe 2007, s. 142).

Örneğin, ‘Hayvanat Bahçesi’nde Peter ve ‘Amerikan Rüyası’nda Daddy, toplumun öngördüğü başarıyı yakalamış karakterler olmalarına karşın, sonuçta yaşamlarındaki boşluk doldurulamaz. Toplumun, bireyleri ve aileyi yönlendirmede olumsuz etkileri bulunmakla beraber, yaşanan sorunların kaynağı olarak yalnızca toplumun değer yargılarını suçlamak, elbette doğru bir sonuç değildir.

Dolayısıyla Edward Albee değer yargılarını suçladığı gibi bireysel yanılığlar üzerinde de durmuştur. Albee’nin karakterleri bireysel yanılığlarının getirmiş olduğu hataları düzeltmek yerine ya da bu hatalarla savaşmak yerine bunları görmezden gelmeyi hatta yaptığı hataların kendince doğru olduğunu düşünmektedir. Hatta bu hataların doğruluğuna ailelerini bile ikna ederler. Fakat ne yaparsa yapsın Albee’nin karakterleri yaptıkları hatanın sonuçlarına katlanmak zorundadırlar. Albee’nin karakterleri vicdanlarını kaybederken yalnızlık duygusunu yaşarlar.“Albee’nin yapıtlarının büyük çoğunluğunda karakterlerin yaşadığı boşluk yalnızlık duygusu ve uyumsuzluk genel anlamda batı dünyasında belirli ve ayrıntılı anlamda ise Amerika Birleşik Devletleri’ndeki bazı değerlerin çökmesi sonucudur” (Beşe 2007, s. 143).

Kısaca Albee’nin oyunlarından bazılarını da ele alacak olursak; Albee Bessie Smith’in Ölümü oyununda ırkçılığa da değinmiştir. Bessie Smith trafik kazası sonucunda yaralanan bir şarkıcıdır. Hemen hastaneye kaldırılmıştır. Fakat zenci olduğu için hastaneye alınmayıp ölüme mahkum edilmiştir. Edward Albee’nin ilk uzun olan oyunu ise ‘Kim Korkar Hain Kurt’tan’dır. Türkiye’de Oyun Atölyesi tarafından sahnelenen bu oyun yazarın en iyi oyunu olarak kabul edilmektedir. Yazar bu oyununda kişiler arası ilişkinin ancak çatışmayla doğduğunu göstermiş cinsel sorunu doğru ve yanlış bir biçimde vermiştir. Yazar bir başka oyununda ise anti-feminist bir yaklaşım sergilemiştir. Daha sonraları ise ‘İnce Denge’ oyunuyla tekrar birbirinden kopmuş aile yaşantısına dönmüştür.

Edward Albee aile, cinsellik, kadın sorunu gibi konularda modern zamanların gerçekçi eleştirisini oyunlarında ortaya koymuştur. Tüm oyunlarında en sert eleştiriyi ise bireysel yanılırlara ve öz-aldanmalara yapmıştır.

5.1 HAYVANAT BAHÇESİ MASALI

Edward Albee'nin ilk oyunu Hayvanat Bahçesi tek bölümden oluşuyordu. Edward Albee için deneme niteliğindedir. Albee bu oyunda iletişimsizliği, bireyin kendinden gelen yanılırlarla ve toplumun olumsuz yönlendirmeleriyle oluşan yalnızlık izleğini konu edinmiştir. Bu iletişimsizlik ve yalnızlığı tıpkı hayvanat bahçesinde tutsak olan, birbirinden kopuk, birbirlerinden habersiz, doğasından uzak tutulan demir kafeslerle çevrilmiş hayvanlara benzetmiştir. Demir kafeslerle çevrili insanların dünyasını anlatmıştır.

“Raudine, Hayvanat Bahçesi'nin anlamını, oyunun yön verici metaforu şeklinde değerlendirir. Kafes ve parmaklıklarıyla, hayvanat bahçesi imgesi ya da metaforu, bireyin diğer bir insanla olan ilişkilerini ayırması ve koparması anlamına gelir. (Beşe 2007 s. 131).

Oyunda yer alan Peter 40 yaşlarında toplumun öngördüğü başarıyı yakalamış, evli, iki kız çocuğu sahibi, kendi halinde, durgun bir hayat yaşayan, bir yayın evinde yöneticilik yapıp yılda on sekiz bin dolar kazanan ideal bir Amerikan bireyiyken, Jerry 40 yaşlarına yakın pansiyonda yaşayan, yalnız, hayatını sokaklarda geçiren, serseri görünümlü, düzenli bir hayatı olmayan biridir. Kısaca Peter'in aksine ideal olmayan bir Amerikan bireyidir.

Peter'in aksine Jerry'nin insanlar ve çevreyle olan ilişkisi pek yoktur. Jerry bunu oyunda şu şekilde ifade eder (Albee 1995, s. 160);

Jerry: Önce bunu neden yaptığımı söyleyeyim. Ben, bir biraver, kenef nerde, film kaçta başlıyor ya da ellerin sahip ol ahabap gibi şeyler söylemek dışında insanlarla pek konuşmam.

Peter: İtiraf etmeliyim ki ben..

Jerry: Ama arada sırada biriyle konuşmak hoşuma gider, gerçek anlamda konuşmak. Yani birini tanımak ve onun hakkında her şeyi bilmek.

Peter: Bugünkü kobay da ben miyim?

Peter “Bugünkü kobay ben miyim?” sözüyle; toplumun iletişim kuramama hastalığını simgeler.”

Hayvanat Bahçesi Masalı’nda bir raslantı sonucu parkta karşılaşan Jerry ile Peter’in savaşımları anlatılmaktadır. Peter kendisine öyküler anlatan alakasız ve garip sorular soran Jerry karşısında nasıl davranacağını bilememiştir (Albee 1995, ss. 157-159).

Jerry: Hayvanat bahçesine gittim, sonra da buraya kadar yürüdüm. Kuzeye doğrumu yürümüş oluyorum.

Peter: Kuzey mi? Şey... sanırım... Sanırım öyle. Bir düşüneyim.

Jerry: Şurası Beşinci Cadde mi?

Peter: Evet. Evet öyle.

Jerry: Şurada onu kesen cadde hangisi? Şu sağdaki?

Peter: O mu? Ha, o Yetmiş Dördüncü Cadde.

Jerry: Hayvanat bahçesi de Altmış Beşinci Cadde yakınlarında. Öyleyse kuzeye yürümüşüm.

Ya da başka bir örnek şöyle olabilir:

Jerry: Televizyonun var öyle değil mi?

Peter: Elbette. İki televizyonumuz var. Biri çocuklar için.

Jerry: Sen evlisin!

Peter: Tabii ki evliyim.

Jerry: Tanrı aşkına, bu bir kural değil ki.

Peter: Yo... yo, tabii değil.

Jerry: Bir de karın var.

Peter: Evet!

Jerry: Ve çocukların.

Peter: Evet. İki tane.

Jerry: Erkek mi?

Peter: Hayır kız.

Peter kendisine sürekli anlamsız sorular yönelttiğinde bu yabancı karşısında toplumun yarattığı ideal insan kimliğini terk etmemiştir. İsteddiği takdirde kalkıp gitme hakkı olan Peter, Jerry’nin tüm bu anlamsız soruları karşısında Jerry’ye kaba ya da sert davranmamıştır. Fakat bunun altında yatan neden Jerry’yi anlamak değil, bu türlü davranışı kendine yakıştıramamasıdır.

Bugüne kadar oyunlarda bireysel sorunlar ele alınırken absürdün bu oyununda bireyler belli sınıfların sözcüsü olmuştur. Jerry toplum dışında kalan kişiyi, Peter ise topluma ayak uyduran kişiyi temsil eder. Kısaca Peter ile Jerry yani oyunun başkahramanları

birbirlerine toplumsal ve sınıfsal olarak da karşıtlık oluşturmaktadırlar. Jerry bu karşıtlığı Peter ile hayatlarını kıyaslayarak şu şekilde ifade eder (Albee 1995, ss. 163-164).

Peter: Neden? Neden kalıyorsun orada?

Jerry: Bilmiyorum.

Peter: Pek hoş bir yere benzemiyor. Yani kaldığın yer.

Jerry: Eh tabii, doğu yakasındaki dairelere benzemez. Ama öte yandan benim de bir karım, iki kızım, iki kedim ve iki papağanım yok. Benim sahip olduğum şeyler tuvalet malzemeleri, birkaç giysi, aslında bulundurmamam gereken bir ocak, bir konserver açacağı hani şu anahtarlı olanlardan, iki çatal, iki kaşık, biri küçük diğeri büyük üç tabak, bir fincan, bir fincan altlığı, iki boş çerçeve, sekiz-dokuz kitap, bir deste pornografik oyun kağıdı, yalnızca büyük harfler yazan eski bir Western Union daktilo ve kilidi olmayan çelik bir kutudan ibaret. İçinde ne mi var? Taşlar! Küçük bir çocukken deniz kıyısından topladığım yuvarlak taşlar. Onların altında. . . ezilmiş . . . mektuplar . . . lütfen mektupları . . . lütfen şunu yap . . . lütfen bunu yap mektupları. Ne zaman mektupları da var. Ne zaman yazacaksın? Ne zaman geleceksin? Ne zaman? Bunlar daha yakın geçmişe ait mektuplar.

Edward Albee bu oyunda cinsel yönelimi de ele almıştır. Gerçek hayatında eşcinsel olan Albee, bu yönelimin toplum tarafından kabul görmediği, hatta başka bir varlıkmişcasına ötekileştirildiği bir ortamda böyle bir karaktere can vererek kendi gerçekliğini toplumla yüzleştirmeye çalışmıştır (Albee 1995, s. 169):

Jerry: ... ve ergenliğim başlamadı diye utanç içinde dolaşırken . . . tam bir buçuk hafta boyunca . . . e-ş-c-i-n-s-e-l oldum. Yani o türlüydüm. . . o türlü, o türlü, o türlü . . . paçalarımdaya aktıyordu o türüllüğüm. O on bir gün boyunca günde en az iki kez park bekçisinin oğluyla beraber oldum.

Jerry toplumun diğer kesimindedir. Hor görülen ve kenara itilen bir insandır. İnsanların kendisine karşı kayıtsız olduğunu belirtir.“Jerry: ... demek istediğim hayvanlar bana karşı kayıtsızdır. İnsanlar gibi.” (Albee 1995, s.169)

Tüm bu durumlar Jerry’yi katılaştırmış, insanlara karşı saldırgan bir hale sokmuştur. Bu yüzden Jerry bütün hincını Peter’den çıkarır. Peter’ın rahat, çevresinde olup bitenleri görmeyen tavrı Jerry tarafından yıkıma uğratılmaktadır. Peter’ın oyun boyunca Jerry ‘yi anlamak istememesinin gerekçesi de burada yatmaktadır.

Peter için, Jerry’i anlamaya çalışmak, inandığı değerleri ve bireysel varlığını sorgulamak olduğu kadar, yanlısalar içinde kurduğu dünyada rahatını bozmak da olacaktır.Jerry’nin genel anlamda sıkıntısı ise , yeni tanıştığı Peter değil, Peter gibi insanlardan oluşan toplumdur. Jerry, toplumla yaşadığı iletişim sorununu Peter ile çözmek ister.

Oyunun sonuna doğru Jerry artık daha hınçlı, daha saldırgandır. Peter'ı kendisiyle yüzleştirmeye başlamıştır (Albee 1995, ss. 181-182)

Jerry: Niye? Sen dünyada istediğin her şeye sahipsin; evini, aileni ve hayvanat bahçeni kendin anlattın bana. Her şeyin var senin, ve şimdi de bu bankı istiyorsun. İnsanlar böyle şeyler uğruna mı savaşırlar? Söyle bana Peter, bu bank, bu demir ve tahta yığını senin onurun mu? Uğruna savaşacağın tek şey bu mu? Bundan saçma bir şey düşünebiliyor musun?

Peter: Saçma mı? Bak, oturup seninle onurun ne olduğunu tartışacak ya da sana açıklamaya çalışacak değilim. Ayrıca, bu bir onur meselesi değil; zaten olsaydı da sen anlamazdın.

Jerry: Sen ne dediğini bilmiyorsun, öyle değil mi? Belki e yaşamında ilk kez kedilerinin çiş ettiği kutuyu temizlemekten daha çeyrefil bir durumla karşı karşıyasın. Aptal! Başka insanların ihtiyaçları hakkında ufacak da olsa bir fikrin yok mu senin?

Peter: Yok canım. Şuna da bakın. Bir kere senin bu banka ihtiyacın yok. Bu kesin.

Jerry: Evet, evet var.

Peter: Ben yıllardır buraya geliyorum; burada son derece keyifli ve doyumlu saatler geçiriyorum. Bunlar insan hayatında önemli şeylerdir. Ben sorumluluk sahibi bir insanım, ve bir YETİŞKİNİM. Bu benim bankım, ve senin onu benim elimden almaya hakkın yok.

Jerry: Öyleyse savaş onun uğruna. Savun kendini; bankını savun.

Peter: Pekala, beni sen zorladın. Kalk ayağa ve dövüş.

Jerry: Bir erkek gibi mi?

Peter: Evet, bir erkek gibi; eğer benimle dalga geçmeyi daha fazla sürdüreceksen.

Jerry: Sana bir konuda hakkını vermem gerek: sen bir bitkisin, sanırım biraz da miyop bir bitki. . .

Peter: YETER ARTIK. . .

Jerry: ... Ama, biliyor musun, . . . televizyonda hep dedikleri gibi – biliyor musun – yani demek istediğim, Peter, belli bir saygınlığın da var senin; şaşırıyorum . . .

Peter: KES!

Jerry: Pekala, Peter, bank için dövüşelim ama adil bir dövüş olmaz bu. (Cebinden çirkin görünümlü bir sustalı çıkartıp açar)

Peter: Sen gerçekten delisin! Düpedüz delisin. BENİ ÖLDÜRECEKSİN!

Sonunda Jerry çektiği bıçağı Peter'a verip, bıçağın üstüne atılıp kendini öldürür. Yazar burada intihar ve uyumsuz kavramını sorgulamıştır (Camus 2002, s. 17).

Kendini öldürmek, bir anlamda, melodramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yalnızca 'çabalamaya değmez' demektir kendini öldürmek. Yaşamak hiçbir zaman kolay değildir kuşkusuz. Birçok nedenlerden dolayı yaşamın buyurduklarını yapar dururuz, bu nedenlerin birincisi de alışkanlıktır. İsteyerek ölmek bu alışkanlığın gülünçlüğüne yaşamak için hiçbir neden bulunmadığının her gün yinelenen bu çarpınmanın anlamsızlığının, acı çekmenin yararsızlığının içgüdüyle de olsa benimsemiş olmasını gerektirir.

Bu intihar sonunda Jerry, huzura erişirken, Peter ise hayatında ilk defa huzursuz ama bilinçlenmiş bir insan olmuştur. Şüphesiz ki hayatının sonuna kadar Jerry'yi unutamayacaktır.

Yazar bu oyunda yalnızlığı, iletişimsizliği, sınıf kavramını, Tanrı'nın varlığını, sevgi kavramını ve şüphesiz ki en önemlisi bireyin varoluş çabası ile intihar kavramını ele almıştır.

6. ABSÜRD EDEBİYAT-SİNEMA-TİYATRO'DA ANTİKAHRAMAN VE JERRY

Anti-kahraman olgusu temelini postmodernizmden almıştır. İlk olarak yirminci yüzyılda edebiyat ve sinema alanında karşımıza çıkmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi kahraman olgusunun zıttını temsil etmektedir. Fakat bu zıtlık kötü anlamında algılanmamalıdır. Yani absürd edebiyat ve sinemada kahraman aslında bir anti-kahramandır. Bu kişiler; zayıf, yorgun, eylemsiz, kötümser ve benzeri özellikler ile birlikte amacına ulaşmak için kahramandan farklı yöntemler kullanan kişilerdir. Anti-kahramanları edebiyat, sinema ve tiyatrodan incelerken ya da seyrederken, o kişiler ile kendimizi özdeşleştirmekte ve empati kurmakta güçlük çekeriz. Ancak onların varlığını da yok saymayız. Anti-kahramanın kahramanlığı zorakidir. Bu sıradan, bünyesinde geleneksel kahraman özelliği taşımayan kişilere kahraman sorumluluğu yüklenmiştir. Bu kişiler geleneksel kahraman kişileri gibi güçlü, yakışıklı-güzel, sağlıklı, korkusuz, kusursuz değillerdir. Çünkü bir kahramanda kesinlikle olması gereken bazı nosyonlar vardır. Bunlardan ilki kahramanın kesinlikle yenilmez olmasıdır. Kahraman girdiği her savaşı ne olursa olsun kazanmalıdır. İkincisi; kahraman kesinlikle korkusuz olmalıdır. Karşısında ağzından ateş çıkan bir ejderha gördüğünde dahi sanki onu her gün görüyormuş gibi şaşırılmamalı ve canavarla dalga geçmelidir. Yakışıklı ve karizmatik olmasını hiç saymıyoruz bile ama olmazsa olmazlardan biri yatakta iyi olmasıdır. Yani bir kahramanın ki burada genelde erkek kahramanlar söz konusudur, yatakta çok iyi olmalı ve herhangi bir başarısızlığa uğramamış olması çok önemlidir. Anti-kahramanın ise bilhassa kusurları ve zayıflıkları vardır. Bu zayıflıklarında farkındadırlar ve onlarla mücadele etmez, kabullenmişlerdir. Kendi doğrularıyla hareket ederler. Kendi kararlarını kendileri verirler ve kararlardan kendinden başka kimseyi sorumlu tutmazlar. Bu kişilerin verdikleri kararlar sonucu gösterdikleri davranışlar iyi yada kötü durumlara yol açabilir. Ama kişi için önemli olan aldıkları kararların kendi doğrularına hizmet etmesidir. Anti-kahraman için çoğu zaman ölmek bile bir karara hizmet etmektir.

Buna örnek olarak Jerry karakterini ele alabiliriz. Hayvanat Bahçesi oyununda Jerry karakteri bir kahramanda olmayan her türlü özelliğe sahiptir. Kahramanlar kendi canlarını hiçe sayıp masum insanların canını kurtarmaya meraklı ve buna programlıyken Jerry kimsenin masum olduğunu düşünmemektedir. Ne ev sahibini, ne komşularını ne

de bir köpeği masum görmektedir. Bir süredir parkta karşılaştığı ve sohbet ettiği yayıncı Peter da buna dahildir. Jerry oyunun sonuna kadar Peter'ın yaşadığı ama duymak istemediği her şeyi anlatır ve oyunun sonuna doğru karizmatik bir karakter olarak oyuna girmiş olan Jerry bir bankın yanında bir hiçmiş gibi ölür. Ve huzur Jerry'e ölümle, Peter'a ise yüzleşmeyle gelir.

Jerry ve Peter'ın karşıladıkları karakterlerin muadilini beyazperdede bir Michael Mann filmi olan Collateral'da bulabiliriz. Collateral'de de Vincent karakteri aynı Jerry gibi bir kahramanda olmayan özelliklere sahiptir. Vincent'ın elinde öldürecekler listesi vardır ve Vincent bu listedeki kimsenin masum olduğunu düşünmemektedir. Vincent'ta tıpkı Jerry'nin Peter ile beraber olması gibi saatlerdir bir taksi şoförü olan Max ile sohbet etmektedir. Max hasta annesine limuzin şoförü olduğunu söylemesine rağmen sadece bir taksi şofördür. Ve aslında sadece annesini değil kendisini de kandırmaktadır. Bu iş ona göre değildir. Bu işi sevmemektedir. Ama gülmek, mutlu numarası yapmak ve müşterileriyle ilgilenmek zorundadır. Vincent filmin sonuna kadar Max'in yüzleşemediği herşeyi anlatır ve bir metro durağında sıradan bir yolcu gibi ölür. Ve huzur Vincent'a ölümle, Max'a ise yüzleşmeyle gelir.

Anti-kahraman – kahraman figürlerinin dramatik çatı açısından ilişkisini en iyi, bir sinema filmi ile örnekleyebiliriz.

Christian Bale(Batman) her ne kadar yakışıklı kabul etsede kahramanlığı konusunda sıkıntılar vardır. Mesela sevdiği kadın onun yerine bir savcıcıyı tercih etmiştir. Yine üçlemenin finalinde feci bir dayak yemiş ve adeta şoka uğramıştır. Batman serisinde anti-kahramanlığı iki karakter paylaşır. İlki Batman diğeri ise Joker'dir. Batman, Gotham şehrine bir şans vermektan yanayken Joker,Gotham'ın şansa değil bir yıkıma ihtiyacı olduğunu düşünür. Bu aslında toplumsal kuramlarda da olan bir ikilemdir. Bu konuda Paris Komünü bize gerekli bilgileri verebilir. Paris komününde iki ideolojik grup birlikte kurdukları komünü anlaşılamayarak yıkıma kadar götürür. Marksist kuram, devleti ele geçirmeyi ve sonrasında yavaş yavaş bir küçülmeye en sonunda yokolmaya kadar götürür. Anarşist kuram ise devleti ele geçirenin devletleşeceğini ve bunun yerine devletin kendisini yıkmayı amaç edinir. Bu iki kuramın iki önderi Marx ve Bakunin bunun üzerinden sert bir tartışmaya hatta hesaplaşmaya girer ama sonuçta Paris'i kaybederler. Aynı şey Gotham'da da yaşanır. Gotham'ı yıkılmadan ele geçirmek isteyen

Batman eşittir Marx, Gotham'ın artık çürüdüğünü ve toptan yıkılmasını isteyen yani Joker, Bakunin'dir. Ama bu iki karakterde aslında sistem için bir tehlike olup kahraman değillerdir. Kahraman, devlet kavramını sonuna kadar savunan karakterdir. Bunu yasadışı yollarla yapan Batman yada yıkıcı figür Joker değil de savcı Dent'te görebiliriz. O katıksız bir kahramandır. Katıksız bir kahraman olarak devleti için elinden geleni yapmış suçluları içeri tıkmış ve hukukun işlemesi için herşeyi denemiştir. Ta ki sevdiği kadın ölene kadar, Dent bir kahramanın yaşamaması gereken bir şeyi yaşamış ve sevdiği kadını kurtaramamıştır. Dönekler asıllarından beterdir gibi bir kavram tam da Dent'e uygundur. Bu ölüm Dent'i intikam almaya hem de içeri tıktığı kötü karakterler gibi intikam almaya itmiştir. Bu dönüşümün sebebi Dent'in yasalara olan inancının yıkılmasıdır. Çünkü hiçbir yazılı yasa sevdiği kadını yerine getirmeyecektir. Halbuki bir kahraman için kadın çok anlam ifade etmemelidir. Dent kötü olmaya karar verdiği an sadece kötü olmaz en kötü olur.

Dramatik çatısı sağlam filmlerde karakterlerin kahraman ve anti kahraman ilişkisinin yanında komedi sanatında anti-kahraman figürünü örnekleyecek olursak Woody Allen'ın, Tekrar Çal Sam oyunu güzel bir örnektir. Allan karakteri yalnız kalmaktan çok korkar ve en çok yaptığı aktivite kaçmaktır. Örneğin oyunda Allan yeni tanıştığı bir kızı dışarı çıkarır ve eğlenceli vakit geçirmeye çalışır. 3- 4 serseri önlerini kestiklerinde klasik bir kahramanın yapacağı önce serserileri uyarmak daha sonrada hakettikleri dayığı atmakken alan önce uyarır, daha sonra dayak yer, en sonunda da kaçar.

7. SONUÇ

Sonuç olarak; İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu toplumsal korkular bireyler arasında iletişim sorunu yol açıp, insanları duyarsızlaştırmış, yaşamı anlamsız hale getirmiş, toplumu birbirine yabancılaştırmış, apolitikleştirmiş, mücadele etme yerine intihar düşüncesini bile meşrulaştırmıştır. Absürd Tiyatro'da tüm bu kavramların sonucunda oluşmuş bir tiyatro akımıdır.

Edward Albee Hayvanat Bahçesi Masalı oyunu ile bu yeni akımın en önemli temsilcisi olup çaresizliği, hapsolmuşluğu, ve insanların umutsuzluklarını Jerry ve Peter'in çatışmalarıyla anlatıp yaşamın anlamsızlığı içinde sıkışıp kalmış insan hayatı için ölümün bir kurtuluş olduğunu belirtmiştir.

Yine bu çalışma tüm bu incelemelerin ve Peter-Jerry üzerinden yapılan çalışmayla Anti-Kahraman kavramını ele almıştır. Jerry ve Peter üzerinden baktığımızda bile;

Kahraman ve anti-kahraman arasında biçimsel farklılıklar, içsel farklılıklar ve amaçsal farklılıklar vardır. Toplum bir müddet sonra inandırıcılıktan bulduğu kahraman yerine aşıl topuklu antikahramanları sinemada,tiyatrodave romanlarda görmek istemiştir. Bunun sonucunda kusursuzluk ve kusursuz kahramanlar yerini kusurlarıyla güzel antikahramanlara bırakmıştır.

Bu çalışma bir oyunun analizine gelmeden önce o oyunun felsefi ve tarihsel koşulları ile aynı akım içinde yer almış temsilcilerinin incelenmesi gerektiğine bir örnek niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Acaroğlu, A., 2003. *Saçmanın Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Albee, E., 1995. *Hayvanat Bahçesi Masalı*. S.Çalışkan (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Arıkan, Y., 2007. *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Beşe, A., 2007. *Amerikan Tiyatrosunda Aile ve Başarı Düşü*. Ankara: De Ki Basım.
- Büyük Savaş 2. Dünya Savaşı Tarihi*. 1974. F.Arat (Çev.), Milliyet Yayınları.
- Camus, A., 2002. *Sisifos Söylemi*. T.Yücel (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Çalışkan, H. (Hızl.), 1995. *Absürd Tiyatro*. S.Çalışkan (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Esslin, M., 1973. *The Theatre of The Absurd*. New York: The Overlook Press.
- İpşiroğlu, Z., 1978. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kızıltan, G.S., 1986. *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Marx, K., 2000. *1844 El Yazmaları-Ekonomi Politik ve Felsefe*. 9. Baskı. M.Belge (Çev.), İstanbul: Birikim Yayınları.
- Özbudun, S., Marcus G. ve Demirer T., 2008. *Yabancılaşma Ve...* Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özüaydın, N.U., 2006. *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Özüaydın, N.U., 2011. *Stanislavski Sistemi ve Metot Oyuncululuđu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Parker, R.A.C., 2009. *2. Dünya Savaşı*. M.Günay (Çev.), Ankara: Dost Yayınları.
- Roberts, J.M., 2014. *Kısa Dünya Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sartre, J.P., 2005. *Varoluşçuluk*. A.Bezirci (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

- Simmel, G., 2009. *Modern Kültürde atışma*. T.Bora & N.Kalaycı & E.Gen (ev.), İstanbul: İletifim Yayınları.
- Szer, O., 2009. *Felsefenin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- şener, S., 2006. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- şeriati, A., 2010. *Kendisi Olmayan İnsan/İnsanın Dört Zamanı*. Ankara: Ferc Yayınları.
- Wekwerth, M., 2006. *Brecht'le Havana'da*. Y.Baykul (ev.), İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Yüksel, A., 1992. *Samuel Beckett Tiyatrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Diğer Yayınlar

- Aydemir, B., 2003. Absürd (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri. Ata Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi (4), <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/download/1025003116/1025003008>. [30 Nisan 2015].
- İlhan, N., 2012. Yabancılaşma Olgusu ve Kürk Mantolu Madonna. *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 5 (20).
- Özcan, O., 2013. Eugène Ionesco'nun Politik Tiyatroya Bakışı / Eugène Ionesco's Point of View About Political Theater, IX. *Ulusal Frankofoni Kongresi*. Samsun: 19 Mayıs Üniversitesi.
- Sazyek, H., Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı: C. <http://www.hakansazyek.com/files/33.-Yusuf-Atilgan-in-Aylak-Adam-i-C..pdf>. [30 Nisan 2015], ss.64-78.
- Yıldız, T., (2009). Varoluşçu ve Absürd Tiyatro. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi SBE.