

POSTMODERN BİR DÜNYADA DEĞİŞEN MİZAH ANLAYIŞI: SİMSİYAH BİR TEBESSÜM VE ABSÜRDÜN KAÇINILMAZLIĞI

M.Bilal ARIK*

Changing Concept of Humor In The Postmodern World

Most of the evaluations on humor generally deals with the “humor of the modern world” and its functions. But when it is stopped up and when new cultural developments are realised, it should be questioned how does the new position of the humor take a different appearance? Is it possible to think humor in postmodern world? How will it oppose? What are the reasons of opposite and who is the target of opposition? and will there be a positive effect on the masses?

When we set up these questions in order, we faced with “black humor” and “absurd drama”. As a matter of fact, even these two don't share the same era, these two kinds of humor come into being as a reaction against “the avangard humor”,

• Arş.Gör.Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü

they are primal humoric actors of the era, and they play an important role in the process of exceeding modernism.

Key Words: Postmodern, humor, absurd.

.....

*“Bir kaplumbağa çıkaracağım sahneye ve onu bir yarış
atına çevireceğim, yarış atını bir şapkaya, şapkayı
türküye,
türküyü biniciye, biniciyi kaynak suyuna. Sahnede her
şey yapılabilir.”*
E. Ienasco

*“Yaşam çatışması arttıkça kişi kendi zayıflığını daha
çok duymaya
başlıyor, bunun için de insanlar aldanma ve aldatma
yoluna
kayıyorlar. Toplum bilimciler, toplumsal yaşamı dış
gözle inceliyorlar;
oysa gülmece yazarı olağanüstü bir sezgiyi edindiği
için görüntü ile
kişinin gerçek dünyası arasında bir ayırım yapabiliyor”*
Pirandello

Feodalite sonrası Avrupa’da yerleşikleşmiş ama XXI. yüzyılda etkileri bakımından tüm dünyayı ve tarihi kapsayacak hale gelmiş olan Modernizm, Aydınlanma ile başlayan “akıl ilahlaştırılması” olgusundan temel alan, sanayileşme ve

kapitalizm'le birlikte tüm dünyayı egemenliği altına alan sosyo-kültürel bir olgudur.

Modern bir toplumun özellikleri, ekonomik kalkınma, insanı bağımsız bir birey olarak algılayan bir hoşgörü anlayışını temel alan kültürel çoğulculuk; düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumlaşmış temsili demokrasidir. Modern topluma ait olduğu öne sürülen kültürel ve siyasi niteliklerin gerçekleşmesi için öncelikle ekonomik kalkınma gerçekleşmelidir. Yani endüstrileşme, ulusal bir pazar oluşturacak, iletişimi geliştirecek, kentleşmeyi okur yazarlık oranının artmasını getirecek; bunların sağlanmasıyla da kültürel düzeyde, kendi içine kapalı, tarımsal küçük üretim birimlerine özgü tekilci normlar, yerini evrensel normlara bırakacak ve bütün bunlarla birlikte siyasal düzeyde, ulusal egemenlik kuramıyla temellenen temsili demokratik kurumlar gerçekleşecektir. (Özbek, 1994: 3)

Modernliğin ideolojisi basit bir denkleme dayanır. Teknik ve iktisadi ilerleme, toplumsal, siyasal, fikri ve ahlaki ilerlemelerin çekici gücü lokomotifidir. Modernlik için büyüklü kelime, ilerlemedir. Bu ideoloji, böyle bir denklem içinde algıladığı ilerlemeyi, bir tarih kurumu olarak görür. İlerleme bizi arkaik geçmişimizden koparıp mutlu yarınlara taşıyan bir tarihi/doğal güçtür. İlerleme, insanları öznellikler dünyasında oyalanmaktan kurtarıp, onların somut dünyanın nesnel sorunları içine girmelerini sağlar.

Pratikte, "her meselenin zeka ile halledilebileceği ve her insani güdünün yarar ilkesine indirgenebileceği yolundaki

kanaati, her şeyi kendisine birer malzeme olarak verilmiş olarak gören ve bütün doğayı gönlümüze göre yeniden biçip dikilmek üzere kesip biçebileceğimiz muazzam bir kumaş olarak düşünen” (Arendt,1996: 416) modern çağ, hedeflediği rasyonel ideal düzeni gerçekleştirmede mutlak bir başarıya ulaşamamıştır.

Modernizmin lokomotifi durumundaki, kapitalizmin toplumsal üretkenliği artırma vaadini yerine getirdiğine kuşku yoktur, ama bunu toplumsal üretkenliği insan mutluluğundan ayırma pahasına yapabirmiştir. Kapitalizmin başardığı şey tatmin değil, düş kırıklığıdır; yaratıcılık ve güven değil; ara sıra erişilen tatminin noktalandığı sonsuz tekrardır. Bu durumu bir rasyonalite kavramıyla özdeşleştirmeyi becermek kapitalizmin başarısının parçasıdır. (Poole, 1993: 193)

Geçmişte yoksulluğun ortadan kalkması, eşitsizliklerin azalması, uluslararası barış, bireysel mutluluk öncelikli olarak halledilmesi gereken temel problemler olarak ele alınmış, hatta bunu gerçekleştirmede ciddi mesafeler kat edilmiştir. Fakat elde edilen tüm somut başarılarla ve gelişmeye rağmen istekler ve tatminsizliklerde azalma yerine artış olmuş, mutluluğun sadece yaşam düzeyi ve biçiminin ilerlemesi yolu ile gerçekleşmeyeceği açık bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Modernizmi Marksist bir biçimde okursak, onun karakteristik enerjilerinin, içgörü ve endişelerinin modern ekonomik hayatın dürtü ve gerilimlerinden, yani büyüme ve ilerleme yönündeki durmak ve doymak bilmez baskısından; insani enerjileri yerel, ulusal ve ahlaki sınırların ötesinde

genişletmesinden; insanları, sadece diğer insanları değil kendilerini de sömürmeye zorlamasından; dünya pazarının girdabında tüm değerlerin gelip geçiciliği ve sonsuz başkalaşımından, işine yaramayan her şeyi ve herkesi modern öncesi dünya kadar kendisini, modern dünyayı da acımasızca yokedişinden ve kriz kaosunun daha fazla gelişme için birer atlama tahtası olarak kullanabilme, kendi öz yıkımından beslenebilme kapasitesinden kaynaklandığı görülmektedir. (Berman, 1994: 153) Bu modernlik ideolojisi geçtiğimiz on-yirmi yıl içinde şiddetle sarsılıp, cazibesini kaybetmiştir. Modernliğin bittiği post-modern bir döneme girildiği ve bunun ilerlemenin sonu anlamına geldiği, farklı yaklaşımları temsil eden düşünürlerce ve çeşitli şekillerle ifade edilmektedir.

Ali Akay modernizmin dini sayılan hümanizmin temel kavramlarının geçerliliğinin sarsıntıya uğradığı bir yüzyılın sonuna vardığımızı ileri sürmektedir : "Bu süreçte Modernizme özgü ideolojilerin ölümüne tanık olduk. İdeolojinin yerini imagoloji aldı. Bugün artık neyin doğru neyin yanlış olduğunu söylemek de mümkün değil. Postmodernizm de zaten bunu söylemenin pek de gerekli olmadığını söylemek demek." (Akay, 1991)

Her teknik atılımın bir insani ve toplumsal ilerlemeye tekabül etmediği, bilim-teknik ve ekonominin başıboş bırakıldıklarında insanlığı felakete sürükleyeceklerin kabul edilmesine dayanan Postmodernizm, bir biçimde modern insanın insanlığını yeniden bulması demek. Bu yeni modern dünyadan en fazla sıkıntı çekenlerin de, "her şeyi basite ve tek

boyutluluğa” indirgeyenler” olacağı iddia edilmektedir. (Insel, 1996)

Modernizm her şeyin akıl ile çözülebileceğini ileri sürerken, postmodernizm doğruya ve gerçeğe ulaşmada bilimlere temel almaz; aksine Foucault’cu bir söylemle, bilimlere de iktidarın totaliter söyleminin bir parçası olarak kabul eder.

Postmodernizm her şeyden önce bilimsel ussallığa, özellikle tek bir ilerleme kuramına meydan okumaktır. “Postmodernizm, modernlik kervanı iyi kötü yoluna devam ediyor gözükürken, birdenbire ne tutulan yolu ne de gidiş biçimini beğenmeyenlerin yükselen sesidir.” (Zeka, 1990: 9) Postmodernizm ister siyasal, ister dinsel, isterse toplumsal olsun, global, kapsayıcı, dünya görüşlerine karşı çıkar. Marksizmi, hristiyanlığı, faşizmi, Stalinciliği, kapitalizmi, liberal demokrasiyi, dünyevi insancılığı, feminizmi, Müslümanlığı ve modern bilimi aynı düzeye indirger ve bunları tüm soruları öngören, bu sorulara önceden belirlenmiş yanıtları sağlayan logosmerkezli ve aşkın totalleştirici üst-anlatımlar olarak bir yana iter. Postmodernizm doğa bilimleri, beşeri bilimler, toplumsal bilimler, yazın ve sanat arasındaki, kültür ile yaşam, yapıntı ile kuram, imge ile gerçeklik arasındaki katı disiplinler sınırlar olasılığını sorgular. (Mutlu, 1994: 281)

Bu çalışmada, modernliğin sıkıntılarının ve çözümsüzlüklerinin bizi getirdiği noktayı postmodernizm olarak sembolleştirdik. Çünkü artık ilerleme ve ilerlemeyi teşvik eden kurumların büyümesi bozulmuş ve medeniyet projesi özde başarısız olamamıştır. Artık bu dünyayı modern ideolojilere göre,

kategorileştirmenin bir anlamı kalmamaktadır. Bu dönem, her türlü tanımlamaların iflas ettiği belirsiz, kuralsız, kuramsız, geçişli ve inter-disipliner bir dönemdir.

Postmodern imgelerin yazarı, bir yaratıcıdan çok bir animatör ya da icracıdır. Böyle bir yazarlık, süreci başlatma eylemini içerir. Fakat bu şekilde başlatılan süreç, somut bir formda nihai bir nesnelleşme noktasını hedeflemez; bunun yerine pek çok yol boyunca özgür ve delişmen bir biçimde koşar ve buralarda tamamen açık uçlu kalmaktadır. (Bauman, 2000: 151)

Dolayısıyla postmodernlik, hangi kılığa bürünürse bürünsün, modernist sembolik düzenlerin çözülmesini ve temel düzlem olarak alınmasının reddini beraberinde getirmektedir.

Bu bağlamda sanat da bu postmodern ortamdan bağımsız düşünülemez. Baudrillard'a göre, artık temsil sisteminden simülasyon sistemine geçilmiştir O'na göre ; "Sanat, yok artık. Ne temel kural ne yargı ne de zevk ölçütü var artık. Günümüzün estetik alanında, kendi kurallarını tanıyacak Tanrı kalmadı, ya da başka bir metafor kullanırsak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık. Sanatın durumu, tıpkı gerçek zenginlik ya da değere çevrilmesi imkansız olduğundan artık değiş tokuş edilemeyen ve bundan böyle yalnızca dolaşan paralar gibidir. (Baudrillard, 1990: 20) Dolayısıyla Warhol'un "sanat her yerdedir, dolayısıyla artık yoktur, herkes bir deha, dünya mevcut haliyle, hatta sıradanlığıyla bile harikadır" (Baudrillard, 1990: 135) tanımlaması, bizi "Anythink goes" (herşeyin gittiği) bir belirsizlikle karşı karşıya bırakmaktadır. Artık mesaj, değer, doğru gibi

kavramlar, modernist konumlanmalardan çok daha farklı bir anlama ulaşmaktadır.

Bauman da, postmodernizm'de sanatın konumunu "avangard sanatın sonu" olarak nitelendirmektedir. O'na göre modernistler, olgunlaşmamış, gelişimini henüz tamamlanamamış ve geç kalmış insanlar olarak gördükleri bu insanları aydınlatmak, eğitmek, dönüştürmek ve bunlara bir şeyler öğretmek istiyorlardı. Sonuçta modernistler, ancak bu ötekilere henüz gelişmemiş, karanlığa batmış ve aydınlık bekleyen insan muamelesi yapabildikleri sürece avangard pozisyonunda kalabilirlerdi. Oysa, " Bugün olmayan şey, daha önceleri bize neyin ileriye doğru neyin de geriye doğru hareket olacağını bilmemize imkan sağlayan öncü kıtadır. Artık düzenli ordular yerine gerilla birimleri orada burada muharebeler yapıyorlar. Kararlaştırılmış bir stratejik bir hedef güden yoğunlaştırılmış saldırılar yerine, bugün genel bir hedeften yoksun, sonu gelmez yerel arbedeler yaşıyor. Hiç kimse ötekilere yol göstermiyor, hiç kimse ötekilerin takip etmesini beklemiyor." (Bauman, 2000: 135)

Postmodernizmin oluşmasında en önemli faktörlerden biri kalkınma, ilerleme, demokrasi, insan hakları gibi, bütün insanlığı kucaklaması öngörülen modernizm projelerinin hayata geçirilememesidir. Yıllar boyunca Batı tarafından tüm dünyaya empoze edilen bu değerler, aslında Batı'nın egemenlik ilişkilerini pekiştirmek için kullandığı kavramlara dönüşmüştür. Bu durum medenileşme çabasındaki üçüncü dünya ülkeleri için büyük bir hayal kırıklığına neden olurken, Batı, kendi içinde de

insanların “mutsuzluk ve huzur arayışlarını” ancak tüketimle dindirmeye çalışmış fakat bunda başarılı olamamıştır. Bu bağlamda sanat da, bireylerin “ben arayışları”nın bir ifadesi olarak, geçmişten çok daha farklı olarak, estetiğin ve bilimlerin ötesinde yeni anlamlara ulaşmakta, özellikle de “yıkıcı” bir görünüm arz ederek, varolan dizgedeki tüm kuram ve kurumları reddederek, özgün ve bireysel çıkış yollarını denemektedir.

Mizahla ilgili yapılan birçok değerlendirme genelde “modern dünya”nın mizahı ve onun işlevleri üzerinedir. Ama Modernizm tıkanıldığında ve yeni kültürel oluşumlar gerçekleştiğinde mizahın yeni konumu nasıl bir görünüm almaktadır? Post-modern bir dünyada mizah olabilir mi? Kime, nasıl ve hangi gerekçelerle muhalefet edecek ve toplumların üzerinde olumlu bir etkisi olacak mı? sorularını ardarda sıraladığımızda kara mizah ve absürd tiyatroyla karşılaşırız. Zaman olarak aralarında birebir karşılık olmasa bile, bu her iki mizah türü de avangard mizaha bir tepki olarak ortaya çıktıkları için, Modernizm’in aşılma sürecinde etkin rol oynamakta ve dönemin birincil mizahi aktörleri olmaktadır.

Kara Mizah:

Birinci Dünya Savaşı sonrasında cemaat değerleri iflas etmiştir. Bu koşullarda ortaya çıkan gerçeküstücü hareket, kara mizahın örgütlenmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1928’de yayınlandığında ortalığı birbirine katan “Traite du Style”inde, Aragon mizahın çorbalarda ve senfoni orkestralarında olmadığını, buna karşılık asansörlerde ve posta

pullarında bulunabileceğini yazarken kelime oyunu yapmıyordu: Geleneksel birikimin karşısına yepyeni bir dünya yepyeni nesnelere dikilmişti ve somurtuk geçmişe hiç de kalender olamayan bir gülüşle bakıyordu. Çağdaşlarının, Flaubert'in 1852'de yazdığı gibi, "komik olanı, ama güldürmeyen komiği en uç noktaya götürme"ye vardırıran, biraz da bu yeni dünyanın getirdiği ürkütücü mesaj olmuştur. (Batur, 1987: 10)

Yaşanan savaşlar, acılar, zaferler, değişimler ve çelişkiler insanların olaylara daha derinden ve eleştirel gözle bakmalarına neden olmuştur. Genel geçerliliği olduğu kabul edilen durumlar sık sık tartışılmaya başlanmıştır. Bu durumda sanatçılar insanları mutluluğa iten çeşitli durumları eleştirmekte ve eleştirirken de var olan kalıpları kullanmayarak, kalıpları kırarak, eğerek, bükerek gerek içerikte ve gerekse biçimde yeni arayışlara girmiştir. Bu yeni düzenin çarpıcı ve günün koşullarını içeren ürünlerinden biri elbette kara mizahtır. Kara mizah, acının, dramın, hüznün, sevincin, çaresizliğin, mutluluğun karışımıdır. Yaşamın ağırlığını anlatmakta dram da yetersiz kalınca, kara mizah ortaya çıkmış ve daha sonra farklı sanat biçimlerine yayılmıştır. İnsanlar karmaşık gerçeklerin ifadesini sanatta aramışlar ve bu arayış sanatın biçim ve içeriğinin sınırlarını zorlamıştır. Kara mizah da, günümüz insanının karmaşasını ortaya seren ve arayışlarının sonunda ulaştığı noktalardan biridir.

Karamizah temellerini Dadaizm ve Gerçeküstüçülük akımlarından almıştır. Gerçeküstüçülük ve dadaizm yaklaşık 10 yıl arayla Avrupa'da (özellikle de birinci dünya savaşının

ardından yaşanan büyük kıyımlardan ve umutsuzluktan beslenerek) oluşan, sanatın ve hayatın özünü sorgulayan, etkileri sanatın bir çok alanına yayılan iki akımdır.

Dada hareketi, 1916 –1922 yılları arasında Tristan Tzara adlı bir Rumen gencinini atılımıyla başlamıştır. Zürich'te başlayan ve Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck'te ivme kazanan ve hızla uluslar arası bir yaygınlığa ulaşan akım her türlü ahlaki, estetik veya ideolojik baskıdan kurtulmanın gerekliliğini ilan eder. Putları kıran gönüllü terörist dada akımı şüpheyi, bunalımı, mutlak ahlaksızlığı över. (Thema Larousse, 1993: 16)

Dada'da, saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun hepsi birbirine karışır. Dadacılar doğaçlamada çok ustadırlar. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil, ne sanat, hiçbir şey kurtulamamaktadır. Konuşma ve yazı dili, anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünmüş, heceler yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretilmiş, bunlara ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demogoji, olanca gülünçlüğüyle sergilenmiştir. Her alanda olduğu gibi, bir anlaşma aracı olan dilde de Dada kalıpları ve kalıpcılığı kırmayı hedeflemiştir. (İpşiroğlu, 1993: 56) Her türlü estetiğe kayıtsız

olan bu akımın özelliği, düşlere, hayallere, şizofreniye olağanüstü önem vermesidir. Dada'da her şey sergilenir bu bağlamda hayatın her parçası aynı zamanda gülünçtür de.

Gerçeküstücülük dadaya sadece gösterişe dayanan bir şiddet ve skandal düşkünlüğünü değil, Batı uygarlığına ait değerlerin (vatan, krumlar, mantık) tartışılmasını, hayatın aslı demek olan başkaldırının ve özgürlüğün yüceltilmesini de borçludur. (Thema Larousse, 1993: 16)

Gerçeküstücülükte mizah "ahlaksal bir tutum" olarak konumlanmaktadır. Her şeyin ağılanacak boşluğunu ve anlamsız gerçekdışılığını hissetmek, gerçeküstücülüğün temelidir. Bu durumda ya kendini hiçlemek, ya da aşmak gerekmektedir. Dolayısıyla mizah nesnelere arasındaki sıkı bağları kırıp dünyaya başka bir açıdan bakmamızı sağlamaktadır. "Demek ki mizah, özü gereği, benimsenmiş mantıksal mekanizmanın sezgisel ve örtük bir eleştirisidir; kendine 'normal' olarak verilen olgulardan bir ya da birçok olgu çıkartıp bunları gerçeküstücü ve beklenmedik ilişkilerin başdöndürücü oyununa atan bir güçtür. Günlük gerçekliğin ve usçu mantığın sınırlarını kabul etmemektir." (Duplessis,1991: 25)

Kısacası moderliğin başarısızlığından beslenen postmodernizmin mizahı da vurgusunu kara mizahta ve absürd tiyatrodaki kendini bulmaktadır. "Kara mizahçı iğnelemeden duramayan; gerektiğinde sertleşen, gerektiğinde de sövgüye başvurmaktan çekinmeyen; eleştiri ve alayı ağır bir bireşim haline sokan kişi değildir. Tersine lirik, neredeyse hazin bir

dünyası vardır onun; her şeyden önce bir trajik geleneğe yaslandığı görülür. Heccav, yergici, ironi ustası temelde umutlu, değişimden yana ve evrimden yana olan kişidir.: Sövüyor, makaraya alıyor ya da çuvaldız batırıyorsa “daha iyi bir dünya”nın varlığına yatırım yaptığı içindir. Kara mizahçı için ise böyle bir umut yoktu: Bir kıyamet habercisi gibi umudun, değişim özleminin, evrime olan inancın altında saklanan iki yüzlülüğe tutar ışığını. Ona göre, başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve bu kanlı maskaralıkta, yani hayatta kendisine düşen görev peçeyi düşürmektir. Deliliğin, uyuşturucunun ve alkolün, intiharın ve cinayetin sınırında yaşar kara mizahçı. Bunun en belirgin nedeni de, hakikatin orada ham halde yaşadığına bel bağlamasıdır. Egemen ethos, ancak aklın kıyılarına gidince çözülebilmektedir ancak. Doğanın yenik düştüğü, şehirleri teknolojinin teslim aldığı, çalışma zorunluluğunun sevdalı aylaklığı öldürdüğü bir dünyada cennetin iki kapısı kalmıştır: Ütopya ve Ret. Kara mizahçı ardından ütopyayı da yadsımakta gecikmez... (Batur, 1987: 9)

Adorno'nun ifadesiyle “ en anlaşılmasız olduğumuz zamandır ki, en doğru olunur.” (Besnier,1996: 216) Dolayısıyla gerçek bir iletişimin gerçekleşebilmesi için, gerçeğin sınırlarını ve “normal” kabul edilen standartları aşmak, karamizahçı için birinci hedef olmaktadır. Çünkü sanatta yıkıcılık, bir ölçüde derine ve gerçeğe ulaşmaktır.

Kara mizahçılar genel estetik değer yargılarına karşı çıkarken öncelikle dili ele almışlardır. Çünkü dil, onlara göre yerleşmiş değer yargılarının ve geleneklerin aktarıcısından

başka bir şey değildir. O halde bu dili yıkmak, yeni bir dil oluşturmak özgürlük için şarttır. Çünkü bu dilde “gürültü, sesin yerini almıştır”. Kara mizahçıların yazına bu tür olumsuz yaklaşımları, yeni bir yazım biçimi oraya çıkarmıştır. Öncelikle biçimdeki bu özgürlük ve özgünlük arayışı sadece kara mizahta değil, tiyatrodan resme, edebiyattan plastik sanatlara kadar bir çok sanat türünde kendini göstermiştir. Yeni dönemin sanatı yeni hedeflerle yola çıkmış ve okurların/izleyicilerin arasında da karşılık bulmuştur.

Kara mizah çağımız insanını hem derinden sarsmayı hem de onun bir şeylerin farkına varmasını sağlamayı amaçlayan, bu amacı gerçekleştirmek için tiyatro geleneğinin türlü yöntemlerinden yararlanan bir dram türü olarak gelişmiştir. Seyirciyi gülme ile acıma, coşku ile mutsuzluk, hafifseme ile korku duyguları arasında dolaştırır. Ona hem, tuzaklı, tehlikeli bir dünyada yaşadığını hatırlatır. hem de bu dünya ile nasılsa baş edemeyeceğini göstererek işi alaya vurmasını öğütler. Kara mizah insafsızdır, rahat kaçırıcıdır,hatta bazen kışkırtıcı olur. Kötümserliği ile insanın doğal direncini kırarken, bu kırılma noktasında gülmeyi üreterek onu yatıştırır. Absurd tiyatronun; modern sonrası tiyatronun sıklıkla kara gülmeceye yönelmiş olması günümüz toplumlarının gerçeği konusunda düşündürücüdür. (Şener, 1982: 257)

Absürd Tiyatro:

Absürd Tiyatro, geçmişinde derin bir gelenek birikimi olmasına rağmen, asıl anlamını İkinci dünya savaşı sonrası,

Fransa'da bulan, birbirinden habersiz ama aynı doğru üzerinde yürüyen çeşitli tiyatrocuların oluşturduğu, kuralları ve konumu geçmişinden bağımsız, bir tür tiyatro akımıdır. Birçok zeki ve duyarlı insan için 20. yüzyılın ortasındaki dünya anlamını yitirip, bir şeyler ifade edemez hale geldi. Önceden kesinlik taşıyan kavramlar çözümlenip dağıldı, umut ve iyimserliğin en sağlam kaleleri düştü. Özellikle savaşlar ve gelişmiş toplumların içine düştükleri manevi buhran bunalımın en önemli iki nedeniydi. Modern çağın insanı bir anda kendini iletişimsiz ve anlamsızlık labirentinde buldu. Yabancılaşma kaçınılmazdı ve anlaşma araçları gittikçe kısıtlanıyordu. Doğal olarak, yeni çıkış yolları aranırken, varolan dizgenin kurallarının reddi de beraberinde gelmiştir. Bu bağlamda 50'li yılların başında ortaya çıkan Absürd tiyatro burjuva tiyatrosundan ve ideolojik tiyatrodan tam bir kopuşu ve ideolojilerin reddini beraberinde getirmektedir.

Absürd Tiyatro da dönemin mizahi durumunu açıklaması bakımından oldukça çarpıcıdır. Absurd Tiyatro, başlığı altında sınıflandırdığımız oyunlar, insanın yok oluş sürecinin yarattığı şaşkınlığı, keskin hatları çizilmiş ve iyi tanımlanmış inanç ve değerler dizgesinin yitirilmesini işlerler. Bir zamanlar tanıdık ve rahatlatıcı olan şeyler dehşet ve karabasana dönüşmüştür. İletişim yollarının tıkanması sonucu böyle bir dünyayı tümüyle yabancı gözlerle ürkütücü imgelerin akışı olarak görmeye zorlandık. Böylesi bir anlamsızlık duygusu kaçınılmaz olarak anlamı iletmenin tanımlanmış aracını, yani dili sorgulamaya yol açmalıydı. Sonuçta Absurd Tiyatro, dilin

giderek anlamsızlaşıp fosilleşmiş kalıplarına saldırarak kendini dil eleştirisine yöneltmiştir. (Essin, 1995: 15,16)

Dil hem düşüncelerimizi anlatmaya yarayan bir araç, hem de diğer insanlarla iletişim kurmamızı sağlayan bir ortamdır. Dil toplumsal bir pratiktir. Bireyler dili toplumda kazanır, dil ile dünyayı tanır, ona anlam vermeye çalışırlar. Dil duygu ve düşüncelerimizi sistemli ve kurgulu bir şekilde iletmemizi sağlar. Bu bağlamda dil, bir seçmedir ve niteliğini büyük ölçüde kullanıcının toplumsal konumu belirler. Dil toplumsal bilinci oluşturur; bu bilinç ideolojidir. Algılarımızı başkalarına iletmek istiyorsak onları dil ile düzenleştirmemiz gerekir. Bu bakımdan toplumun bize kazandırdığı dil, hangi algıların gizil toplumsal niteliğe sahip olduğunu da büyük ölçüde belirlemektedir.

Dil, ideolojinin kurumlaşmasında, yeniden üretilmesinde ve değişmesinde çok önemli bir rol oynar. Dil ve ideoloji ilişkisi toplumdaki güç ilişkilerine ve güç mücadelesinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. İdeolojiler dil aracılığıyla meşrulaştırılır ve kabul edilir.

Dil insanı dış dünyadan koparır ve kendini gerçekleştirmesi için olanaklar sunar, ancak sınıflı bir toplum içinde dil, Ellul'a göre bizleri, "egemen ideolojiyle uyum içine sokan bir şartlandırmadır." Dil, egemen sınıfın, tabi sınıfları hakimiyeti altında tutmak için kullandığı bir baskı ve yabancılaştırma aracıdır. Dil, özünde bir yabancılaştırıcılık taşıdığı için, onu kullanan kitleler bunun dışına çıkıp dış dünyayı tanımlamayı ve anlamlandırmayı başaramazlar. Dolayısıyla dille

pompalanan ideolojiyi yargılayacak anlayış mevcut kelime ve anlamlandırmalarla ortaya çıkarılamaz. Ellul'un konuyla ilgili görüşlerine bakılırsa: "Egemen sınıf, ezilenleri egemen sınıfın ideolojisi içindeki mahkumlara dönüştürmek ve düşüncelerini engellemek için ezilen sınıfa kendi dilini öğretir. Dil her ne olursa olsun herhangi bir şeye veya herhangi bir amaca ve bütün amaçlara hizmet edip etmemesinin önemi buunmaksızın herhangi bir şeyi aktaran nötr bir araç değildir (bu kesinlikle apaçık bir şeydir). Aksine dil, önceden belirli bir istikamet içinde, söyleme ve dolayısıyla düşünceye yön verir. Dil, polisten veya sansürden çok daha korkulması gereken bir sosyal kontrol aracıdır.; çünkü o, içselleştirilen bir şeydir. O, bilinçdışında veya altında demirleyen, tepkide bulunamayacağımız bir yaşta araya yerleşmiş bulunan bir kontrol unsurudur." (Ellul, 1998: 84)

Dil, yazının bu en öz, en vazgeçilmez anlatım aracı, absürd tiyatro yazarlarının açısından gerçekten kopmuş, yazınsal kalıplar içinde boğulan bir düşüncenin ürünüdür. Bu yüzden bu tiyatrodaki dil yalnız bir parodi konusudur. Dolaysız bir anlatım aracı olarak kullanılamaz. Resimler, simgeler ve tipler ağırlık kazanırken, bir takım anlamsız kalıplara dönüşerek, gerçek işlevini yitiren dilin sınırları gösterilir burada. Absürd tiyatronun temsilcilerine göre, seyircinin alışlagelmiş düşünce sistemi, algı dünyası, konuşma dili öylesine kökünden yıkılmalı ki, seyircinin gerçekle yepyeni bir ilişki kurma olanağı oluşturabilsin. (İpşiroğlu, 1978: 20)

Geleneksel tiyatro'da dil aracılığıyla mantık kurallarına uygun bir şekilde düzenlenmiş, başı, düğüm noktası ve sonu olan bir olay örgüsü vardır. Sahnede bu olaylar sanki gerçekmiş gibi canlandırılmaya çalışılır. Oyuncular yazarın olaylarda vermek istediği karakterleri canlandırırken, kendi kişiliklerini silip rolleriyle öylesine özdeşleşirler ki, seyirci tiyatrodaki olduğunu unuttur, oyunun ve dilin büyüdü altında olayların akışına kapılır, yansıtılan gerçeğin içinde yitip, kendini, kendi gerçeğini unuttur. Oysa absürd tiyatro ne öykülerle ne de oyuncularla ilgilenir. Onun esas amacı, seyirciyle doğrudan, alışılmamış ama "en gerçek" haliyle iletişim kurmaktır. " Absürd tiyatro anlatımla kesin olarak başka bir ilişki kurar; sahnede kendi etrafında dönüp duruyormuş gibi görünen konuşmalar yapılır. Kelimeler artık nesnelere karşılık değildir; bunlar hiçlikten gelir ve boşlukta kaybolur. İmkansız hale gelen iletişim, orada bulunan tüm insanlar arasındaki ilişkiyi yıkar. 'konuşulur' ama insanlar konuşmazlar. Absürd tiyatro dilin gücünü kabul etmez, ama aynı zamanda baştan sona dile bel bağlar; bitmiş, tükenmiş insanların olumsuzluğunda kendilerinde ortaya çıkışına tanık olduğu bu çatisiz piyeslerde sadece kelimeler vardır." (Thema Larousse, 1993: 120) Bu bağlamda kah, olay örgüsünü altüst eder, kah hiç konuşmaz, kah başka bir karakterin kalıbına girmeyi reddeder; dolayısıyla absürd tiyatro farklı bir iletişimin peşinde koşar. Samuel Beckett'ter, Eugene Ionesco'ya, Artur Adamov'dan Fernando Arrabal'a, Edward Albee'den Sartre'ye, Camus'a kadar uzanır Absürd'un kanatları.

Absurd tiyatrodaki tragedya ve komedyanın yeni bileşimi olan kara mizah türü ile grotesk öğeler kullanılmıştır. Oyun kişinin dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu, bu uyumsuzluğu uzak açıdan izleyen seyirciye gülünç görünür. Ancak bu gülünçte korkutucu, şaşırtıcı bir şeyler de vardır. Absurd oyun yazarları toplumun günümüzdeki şizofrenik durumunu, insanların şaşkın hallerini sergilerken seyirciyi korkutma ve şaşırtma yöntemlerine baş vururlar. Mantıklı bir gelişimi olmadığı için birdenbire ve nedensiz olarak meydana gelen olaylar seyirciyi irkiltir. Bu irkiltmede dehşet duygusu ile gülme birbirine karışmıştır. Amaçsız, anlamsız birleştirici ilkesini yitirmiş, çözülmüş, çılgın bir dünya ile karşı karşıya gelmek seyircide şok etkisi yapar. Dilin ve görüntünün alışılmamış düzenlemeleri, grotesk öğesine bolca yer verilmesi trajedi-komik etkiyi artırır. Trajik ve komik etkilerin karmaşık olarak algılanması seyircinin uyumlu ve mantıklı düzen düşünüyü yıkarak yaşamın temel saçmalığını algılamasını sağlar. Konuyla ilgili Ionesco'nun değinileri, absurd tiyatrodun gerekliliğini belirlemektedir: "Başka türlü olamaz. İnsan trajik değilse gülünçtür, acı vericidir, aslında komiktir. Kişi yaşamın saçmalığını ortaya koyarak bir çeşit trajedi yazmayı başarabilir. Bence insan ya mutsuz olmalı (metafizik anlamda mutsuz), ya da budala" (Şener, 1982: 257)

Absurd Tiyatro'nun temelde dinsel veya politik tutuculuğun rahatlatıcı kesinliklerine saldırdığı doğrudur. Çünkü izleyicilerini, bu yazarların da algıladıkları gibi insanlığın içinde bulunduğu durumun acımasız gerçekleriyle yüz yüze getirip

sarsmayı amaçlar. Ama vermek istediği mesaj asla çaresizlik izleri taşımaz. Var oluşun gizemlerini çözmek hiç de kolay olmadığı ve son çözümlemede insan anlamsız bir dünyada bir başına bir başına olduğu için, Absurd tiyatro insanlığın içinde bulunduğu bu durumu olduğu gibi kabullenme ve buna soylu ve ağırbaşlı bir tavırla katlanma yolunda bir meydan okuyuş, bir başkaldırıdır. Kolay çözümleri ve rahatlatıcı düşleri fırlatıp atmak belki acı verir ama arkasında bir özgürlük ve huzur duygusu bırakır. Ve işte bu nedenle absurd tiyatro çaresizliğin gözyaşlarını değil, özgürlüğün gülümsemesini haykırır. (Esslin, 1995: 26)

Absürd Tiyatronun konusu insanların kederleri ve acılarıdır. Ama bunu komedi tekniğiyle sergiler. Beklenmeyen durumlar ve klasik kahraman kalıplarının dışındaki karakterler çeşitli trajik/komik olaylara neden olurlar. yazardan yazara farklılık gösterse de Absürd Tiyatro'nun temel konuları iyimser rasyonalizme ve kaderciliğe karşı çıkış ile insanların yalnızlık duygusudur. Bu yalnızlık duygusu toplumsal hayata uyumlanamamanın getirdiği güçsüzlük 'hissi ve dünyanın konuştuğu dili konuşmada yetersiz kalışla artmaktadır. (Barnet, Berman, 1996: 38)

Absürd Tiyatro, seyircisini belli öğretilerden ve standartlardan kurtarmak için onu sarsmayı amaçlar. Amaç izleyicileri güldürmek ve eğlendirmek değil, hayattaki mutsuzluğumuzun ve çaresizliğimizin bilincine varmasını sağlamaktır. Absürd tiyatro, bilinen tüm kuralları ve değerleri yıkar, ama yerine önerdiği bir alternatifi de yoktur. Absürd

tiyatro insanı sarıldığı dayanaklardan kurtarır ve kendi hiçliğiyle başbaşa bırakır.

Sistematige karşı yaşanan başkaldırı elbette kurulu düzen kavramını, her noktada baş aşağı çevirme tutkusunu beraberinde getirir. O da sistematigi her noktasında kıyasıya eleştirmekte, mutsuzlukları, doyumsuzlukları merceğin altında büyütmede, yeni bir dünyanın kurulmasına yönelik özelemlerini dile getirmektedir. Günümüzde, mizah, artık güldüren değil, acıtan bir gerçekliktir ve kurulu düzenle dizgesinin değiştirilmesi istemini yükselten, o arada da modernist bir mantığın tüm katmanlarını teker teker eleştiren bir gerçekliktir. Mizah artık öyle görünmese de bir bilinç durumu ve kurulu düzenle hiçbir ilişkisi olmayan bir toplumsallık modeli önerisidir. Mizah artık kurulu düzenini kurumlarını, olması gereken birer kurum olarak kabul edip eleştirmekle yetinen bir anlayışla değil, onları kökten yadsıyan bir tavırla uğraşmaktadır. (Kahraman, 1993)

Günümüz dünyasının yaşadığı sosyo-kültürel olgular, her şeyi etkilediği, değiştirdiği, biçimlendirdiği gibi toplumsal değişimle birebir ilgili olan mizaha da yansımaktadır. Mizah, Çiçero'nun deyişiyle, "Hayatın taklidi, adetlerin aynası, gerçeğin imgesi"dir. (Sokullu, 1997: 12) Yaşam absürdleştikçe, acımasızlaştıkça mizah da bunun paralelinde kendini yaşama uyumlandırması kaçınılmazdır. Günümüz dünyasının önemli bir mizah türlerinden biri, "100 yıl öncesinin kurumları eleştiren, veya klasik güldürme tekniklerinden yararlanan" komediler

değil, daha çok kara mizahta ve absürd yazın içinde kendini bulan; belki de hiç güldürmeyen mizah ürünleridir.

Kaynakça

- Akay, Ali (24.10.1991) "Postmodernizm", İstanbul, Aktüel Dergisi,
- Arendt, Hannah (1996). Geçmişle Gelecek Arasında, Çev: Bahadır
- Sina Sezer, İstanbul: İletişim.
- Barnet, Sylvan - Berman, Morton - Droya, Ren (1996). Types Of -
Drama, Play And Contexts, .New York: Longman.
- Batur, Enis (Haz.) (1987). Kara Mizah Antolojisi, İstanbul: Hil.
- Baudrillard, Jean (1990). Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Emel Abora -
Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.
- Baumon, Zygmunt (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları,
Çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
- Berman, Marshall (1994). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev:
Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim.
- Besnier, Jean Michel (1996). İmkansızın Politikası, Çev: Işın
Gürbüz, İstanbul: Ayrıntı.
- Duplessis, Yvonne (1991). Gerçeküstüçülük, Çev: İsmail Yerguz -
Esen Çamurdan, İstanbul: İletişim.
- Ellul, Jacques (1998). Sözün Düşüşü, Çev: Hüsamettin Arslan,
İstanbul: Paradigma.
- Esslin, Martin, (1995). "Absürd Tiyatro", Absürd Tiyatro, Hamit
Çalışkan (Haz.), Ankara: İmge.
- İnsel, Ahmet, (29.9.1996). "İlerleme Ve İkinci Modernlik", İstanbul,
Yeni Yüzyıl Gazetesi.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar (1993). Sanatta Devrim, İstanbul: Remzi.

İpşiroğlu, Zehra (1978). Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Jameson, Loyatard, Habermas, Zeka (1990). Postmodernizm, İstanbul: Kıyı.

Kahraman, Hasan Bülent (1993). Modernizmin Aşılma Sürecinde Farklılaşan Gülmece Ve Gülmede Başkalaşım Ögeleri, İstanbul, Güldiken Dergisi, Sayı:1.

Mutlu,Erol (1994). İletişim Sözlüğü, Ankara: Ark.

Özbek, Meral (1994). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim.

Poole, Ross (1993). Ahlak Ve Modernlik, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı.

Sokullu, Sevinç (1997). Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Şener, Sevda (1982). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, İstanbul: Adam.

Şener, Sevda (1997). Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi.

"Başkaldırı Ruhu", (1993-1994). Thema Larousse Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet,

"Absürd Tiyatro", (1993-1994). Thema Larousse Ansiklopedisi, İstanbul: Milliyet.

