



Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak ve Bertolt Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı Oyunlarında Benliğin Sunumu*

The Presentation of Self in Necip Fazıl Kısakürek's Bir Adam Yaratmak and Bertolt Brecht's The Good Person of Szechwan

ÖZET

Bu çalışmada Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* ve Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı tiyatro eserleri, akışkan modernite koşullarında bireyin kimlik inşası ve benlik sunumu bağlamında ele alınarak karşılaştırmalı biçimde incelenecektir. Çalışmada sosyolojik edebiyat eleştirisi yönteminden yararlanılacak olup; Zygmunt Bauman'ın akışkan modernite kavramı, Erving Goffman'ın dramaturjik teorisi ve yabancılaşma kuramları araştırmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır. İncelemede her iki eserde gelişen çıkar odaklı ve güvensiz toplumsal ilişkilerin bireyde yarattığı yabancılaşma ile kimlik krizleri irdelenmektedir. Kısakürek'in metninde Hüsrev karakterinin toplumsal baskılardan kaçabileceği bir sahne arkası kuramaması ve delilikle etiketlenerek yaşadığı varoluşsal kırılma çözümlenmiştir. Brecht'in eserinde ise başkarakter Shen Te'nin iyilik performansını sürdürmesinin imkânsızlaştığı bir ortamda Shui Ta kimliğini yaratmak zorunda kalması ve karakterin yaşadığı kimlik bölünmesi ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda, bütünüyle farklı kültürel ve ideolojik gelenekleri taşıyan bu iki metnin, modernite şartlarının bireyi kendi benliğinden ayırıp aralıksız bir performans göstermeye zorladığı ortak yapısal sorunsalında birleştiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, Bertolt Brecht, akışkan modernite, benliğin sunumu, yabancılaşma

ABSTRACT

In this study, Necip Fazıl Kısakürek's *Bir Adam Yaratmak (Creating a Man)* and Bertolt Brecht's *Sezuan'ın İyi İnsanı (The Good Person of Szechwan)* are analyzed through a comparative framework with a focus on identity construction and self-presentation under conditions of liquid modernity. The study employs the method of sociological literary criticism as its primary analytical approach. The theoretical framework of the study is constructed through Zygmunt Bauman's concept of liquid modernity, Erving Goffman's dramaturgical theory, and established approaches to alienation, which together provide the conceptual basis for examining the selected texts. Within this framework, the emergence of interest-based and insecure social relations in both texts is analyzed in relation to the forms of alienation and identity crises experienced by the individual. In Kısakürek's text, it is examined that the character of Hüsrev is not able to establish a backstage space in which social pressures can be avoided, and it is also observed that this condition results in his being labeled as mad and in the emergence of a form of existential breakdown. In Brecht's work, it is discussed how the main character Shen Te is unable to sustain a performance of goodness and is therefore required to construct the identity of Shui Ta, a process that leads to external alienation. In this study, it is concluded that, although these two texts belong to different cultural and ideological traditions, they converge on a common structural problem in which the conditions of modernity separate the individual from the self and require a continuous performance.

Keywords: Necip Fazıl Kısakürek, Bertolt Brecht, liquid modernity, presentation of self, alienation

GİRİŞ

Modernite koşullarında yer alan birey, toplumsal ilişkiler bağlamında kendini sürekli yeniden tanımlama ihtiyacı hisseden bir konuma sürüklenmiştir. Bu toplumsal yapıda birey hem toplumsal normlara uymaya çalışmakta hem de kendi öznel varlığını koruma gayreti göstermektedir. Bu ikili çelişki, bireyin kendi varoluşunu yaratma çabasını bir çıkmaza sürüklemektedir. Birey ve toplum arasında ortaya çıkan bu gerilim, edebi metinlerde sıklıkla kimlik, aidiyet ve yabancılaşma temaları üzerinden temsil edilmektedir. Edebi metinler, bireyin toplumsal roller aracılığıyla kendini sunma biçimlerini eleştirel bir bakış açısıyla görünür kılmaktadır.

* Bu makale, Doç. Dr. Veysel Lidar danışmanlığında hazırlanan "Sezuan'ın İyi İnsanı ve Bir Adam Yaratmak Adlı Metinlerde Birey ve Toplum İlişkisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye. ORCID: 0009-0001-9964-9242

² Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye. ORCID: 0000-0002-5279-7440

Oğuz Toprak ¹
Veysel Lidar ²

How to Cite This Article

Toprak, O. & Lidar, V.
(2026). Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak ve Bertolt Brecht'in Sezuan'ın İyi İnsanı Oyunlarında Benliğin Sunumu. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, (Issn:2630-631X) 12(3), 471-480. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.20526927>

Arrival: 30 March 2026
Published: 31 May 2026

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.



Akışkan modernitenin (liquid modernity) yarattığı toplumsal ilişkilerin büyük ölçüde çıkar odaklı beklentiler üzerinden biçimlendiği modern dünyada bireyin kendi benliğini topluma sunma biçimi ile öznel deneyimi arasında derin bir kopukluk baş göstermektedir. Bu kopukluk bireyin kimlik krizleriyle yüzleşmesine zemin oluşturmaktadır. Goffman'a göre sosyal etkileşim içindeki her birey, karşısındakinde belirli bir izlenim bırakmayı hedefleyen bir oyuncu konumundadır (Goffman, 2014a: 22).

Modernite bağlamında bireyin kimliği incelendiğinde, sürekli değişen toplumsal normlar ve toplumsal koşullar bireyin kimliğini sabit ve kararlı halden çıkarmıştır. Bireyin kimliği artık sürekli yeniden inşa edilmesi gereken bir projeye dönüşmüştür (Bauman, 2018: 63). Değişen toplumsal koşullar bireyi bir yandan toplumsal yapıya dâhil olma, öte yandan kendi özsel benliğini koruma güçlüğüyle baş başa bırakmaktadır. Bu ikili baskı da kaçınılmaz bir iç çatışmaya dönüşmektedir. Modern toplumların edebi eserleri incelendiğinde bu ikili deneyimin kimi zaman topluma dâhil edilmeye zorlanan bireyler kimi zaman ise toplumsal kabul arayışı içinde dışlanan karakterlerle temsil edildiği görülmektedir. Böylece edebi metinlerin, modern toplumların birey üzerindeki baskı mekanizmalarını görünür hale getiren eleştirel yapılar olduğu söylenebilir.

Bu çalışma, modern toplum bağlamında bireyin kimlik inşasını ve benlik sunumu performanslarını farklı kültürlerde ortaya çıkmış iki tiyatro metni üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* ve Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* adlı oyunları, içerdikleri modernite eleştirisiyle birlikte bireyin kimlik krizi ile toplumsal performans bağlamındaki yapısal benzerliklerini ortaya koymak amacıyla seçilmiştir. Her iki eserde de bireyin toplumsal roller aracılığıyla toplumsal uyumlanma, topluma yabancılaşma, kimlik bölünmesi ve içsel çatışma temaları öne çıkmaktadır. Bununla birlikte bu temalar, her iki eserde farklı toplumsal yapılar, kültürler ve gelenekler çerçevesinde biçimlenmektedir.

Bu çalışmanın işlediği konu, çeşitli yönlerden incelenmiş olsa da üzerinde durduğu kesişim alanına yeterince dikkat edilmediği görülmektedir. *Bir Adam Yaratmak* adlı tiyatro oyununu araştırmacılar daha çok kader, ölüm korkusu ve baba-oğul ilişkisi bağlamında değerlendirmişlerdir. Bu eseri, varoluşsal ve dini açılardan inceleyen çalışmalar mevcuttur. Necip Fazıl Kısakürek'in eseri şairin inanç ve acı üzerine olan düşüncelerinin sahnede yansımaları şeklinde yorumlayan çalışmalar bulunmaktadır. *Sezuan'ın İyi İnsanı* ise iyilik ve kötülük çatışması çerçevesinde değerlendirilmiş, kimlik oluşturma konusunu sosyolojik açıdan teorik bir çerçeve altında ele alan çalışmalar yapılmamıştır. Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı ve Bauman'ın akışkan modernite kuramını bir araya getirerek Kısakürek'in derin varoluş arayışını ve Brecht'in toplumsal etik sorgulamalarını ele alan karşılaştırmalı bir çalışma henüz literatürde yoktur. Bu makalenin amacı, söz konusu eksikliği gidermek ve farklı kültürel yaklaşımlardan beslenen iki tiyatro metninin kimlik bunalımı ile toplumsal performans bağlamında nasıl ortak bir zemin oluşturabileceğini göstermektir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın yöntemi sosyolojik edebiyat eleştirisidir. Kuramsal çerçeve; Zygmunt Bauman'ın akışkan modernite kavramı, Erving Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı ve Karl Marx'tan Georg Simmel'e uzanan yabancılaşma geleneğinden oluşmaktadır. Sosyolojik edebiyat eleştirisi, edebi metinleri yalnızca estetik ya da biçimsel düzlemde değerlendirmek yerine onları ortaya çıktıkları toplumsal koşullar, ideolojik yapılar ve tarihsel bağlamlarla ilişkilendirerek çözümleyen bir yöntemdir. Bu yaklaşımın temel fikri, edebi metinlerin toplumdan bağımsız olmadığı görüşüdür. Her metin, kendi zamanının düşüncelerini yansıtır ve aynı zamanda o düşüncelere karşı belirli bir duruş sergiler. Robert Escarpit, edebiyat sosyolojisinin modern çerçevesini şu şekilde açıklar: "*Edebiyat, sanatçıları, eserleri ve okuyucuları bir araya getiren, ayrıca sanatı, teknolojiyi ve ticareti de içeren çok karmaşık bir sistem aracılığıyla gerçekleşen bir toplumsal süreçtir*" (Escarpit, 2013: 7).

Yöntemin sistematik kökleri Hippolyte Taine'in "ırk, ortam ve an" (race, milieu, moment) formülüne dayanmaktadır. Taine, edebi eseri bu üç etkenin bileşik ürünü olarak değerlendirmiş ve edebiyat ile toplumsal koşullar arasındaki ilişkiyi kavramsal bir çerçeveye oturtmaya çalışmıştır. Ancak Escarpit'in de vurguladığı üzere, bu şema "son derece karmaşık bir gerçekliğin tüm görünümünü sarmak için çok zayıf" kalmış ve yöntemi "edebiyat ürününün özgünlüğüne uyarlanmamış" olduğundan mekanik bir indirgemeciliğe kaymıştır (Escarpit, 2013: 11). Bu eksikliğin giderilmesi, sosyolojik eleştirinin sonraki aşamasının ana endişesini meydana getirmiştir.

Bu sorgulamanın en sistematik sonuçlarından birini György Lukacs üretmiştir. Lukacs'a göre büyük gerçekçi yapıtlar, toplumsal bütünlüğü ve tarihsel çelişkileri tipler aracılığıyla görünür kılama yetisine sahiptir. Gerçekçilik, "bir edebiyat yapıtının, doğalcıların sandığı gibi ne cansız bir ortalamaya ne de kendi varlığını hiçlik içinde eriten bir bireysel ilkeye dayanamayacağı olgusunun tanınması"dır. Gerçekçi edebiyatın merkezi kategorisi, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ile öznel olanı organik biçimde birbirine

bağlamaktır. Bu yaklaşımda ele alınan edebi biçim, toplumun oluşturduğu içeriğin rastlantısal bir kabı değil, o içeriğin taşıyıcısı konumundadır. Nitekim Lukacs'ın gerçekçilik kuramında tipler aracılığıyla genel ile öznel olan organik biçimde birleşmektedir ve bu birleşim edebiyatın toplumsal gerçekliği kavramasının temel aracı olur (Lukacs, 1977: 9-14).

Lukacs'ın teorik mirasını en kapsamlı şekilde geliştiren düşünür Lucien Goldmann'dır. Goldmann, "kalıtımsal yapısalılık" (*structuralisme génétique*) adını verdiği yöntemi, edebi eserlerin yapısıyla bu eserleri oluşturan toplumsal grupların dünya görüşü arasındaki diyalektik bağı incelemek üzerine kurmuştur. Terry Eagleton'un belirttiğine göre, Goldmann, "yazarın mensup olduğu topluluğun düşünce biçimini ('dünya görüşü') somutlaştıran edebi eserin yapısını çözümlenmekle ilgilenir". Goldmann'a göre, öne çıkan yazarlar, buldukları grubun dünya görüşünü "alışılmışın dışında bütünleşmiş ve şeffaf bir biçimde" çoğu zaman farkında olmadan sanata aktarmayı başaran olağanüstü bireylerdir (Eagleton, 2014: 47-48). Goldmann bu bağı doğrudan kolektif bilinç üzerinden kurar. Ona göre edebi yapı, ait olduğu toplumsal sınıfın ortak zihniyetini metne taşır (Goldmann, 2005: 73-86).

Bu yaklaşımın iki önemli unsuru birbiriyle uyumludur: "Yapısalcılık" boyutu, belirli bir dünya görüşünün unsurlarından çok, bu unsurların kategorisel yapılarıyla ilgilenmek gerektiğini belirtir; "kalıtımsal" boyut ise bu zihinsel yapılarının tarihsel olarak nasıl oluşturulduğunu ve bu durumun dünya görüşü ile onu şekillendiren sosyal koşullar arasındaki ilişkileri araştırmayı gerektirir (Eagleton, 2014: 48). Escarpit'in Goldmann'dan alıntılıdığı şekliyle, "edebiyat yaratısının ortaklaşa niteliği, yapının evrensel yapıları kimi toplumsal grupların zihinsel yapısına özdeş olmaktan ya da onlarla kolay anlaşılır olmaktan doğar" (Escarpit, 2013: 14). Goldmann, ayrıca edebi eserlerin toplumsal özne tarafından oluşturulduğunu öne sürer; bu nedenle bu eserleri anlamak için metni, dünya görüşünü ve tarihsel durumu bir arada ele alan diyalektik bir eleştirinin gerekliliğini vurgular (Goldmann, 2005: 73-86).

Eagleton, ideoloji ile edebiyat arasındaki bağı daha açıklayıcı bir kavramsal çerçeveye oturtarak konuyu derinleştirmiştir. Ona göre ideoloji, sadece belirli öğretilerle sınırlı değildir; "sınıflı toplumda insanların yaşadığı roller, değerler, onları toplumsal işlevlerine bağlayan ve böylelikle toplumun doğru bilgisine ulaşmalarına engel olan düşünce ve imgeler"dir (Eagleton, 2014: 30). Georgi V. Plehanov'ın gözlemlerine dayanarak Eagleton, "sanatın tümü dünyanın ideolojik bir kavramından doğar" demektedir (Eagleton, 2014: 31). Bununla birlikte, bu durum edebiyatı sadece ideolojinin pasif bir yansıması olarak değerlendirmeyiz; sanat, doğduğu ideolojiyle belirli bir mesafeyi koruyabilir ve böylelikle o ideolojinin gözden kaçırdığı çelişkileri ortaya çıkarabilir. Gerçekten de, bir yazarın önüne konan kelime dağarcıkları "zaten belli ideolojik algı biçimleriyle, gerçekliği yorumlamanın belli sistemli yollarıyla dolup taşmaktadır", bu nedenle seçilen biçim, başlı başına ideolojik bir eylem olarak değerlendirilmelidir (Eagleton, 2014: 41-42).

Sosyolojik ve Marksist edebiyat teorilerini kapsamlı bir şekilde inceleyen Moran, sosyolojik eleştirinin edebiyatı, toplumda meydana gelen ve toplumu yansıtan bir üretim süreci olarak anladığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım, eserin ortaya çıkışındaki faktörleri ve koşulları ortaya koyarak tanımlayıcı bir özellik taşır, fakat sanatsal değeri üzerinden bir değerlendirme yapmamaktadır. Marksist eleştiri ise aynı sosyolojik zeminden hareket etmekle birlikte normatif bir boyut kazanır ve eseri içerdiği sosyal ve politik fikirlere göre yargılama eğilimi taşır. Bu noktada Moran şu uyarıyı yapmaktadır; bir eseri yalnızca dünya görüşüne göre değerlendirip artistik biçimi göz ardı etmek yetersiz bir tutum olup, yapılan işin sanata özgü yoldan yapılıp yapılmadığına bakmak zorunludur. Yazarın dünya görüşü değerlendirmede elbette hesaba katılmalıdır. Ne var ki bu ölçüt tek başına eserin sanatsal boyutunu açıklamaya yetmez. Özetlemek gerekirse sosyolojik eleştiri yöntemi, yazarın eserini yazarken içinde doğduğu toplumdan hareketle istemli ya da istemsiz izler taşıdığını aktarmaktadır (Moran, 2002: 83-98)

Yabancılaşma (Entfremdung) kavramı, modern düşüncenin en köklü sorularından birini yöneltir; insan, kendi yarattığı dünyada neden kendine yabancı hisseder? Marx, G.W Friedrich Hegel'in bu kavramı felsefi-bilişsel düzlemde ele alan çerçevesini kökten dönüştürerek yabancılaşmaya iktisadi ve tarihsel bir içerik kazandırmış ve kavramı soyut bir bilinç sorunundan somut toplumsal ilişkilerin ürününe dönüştürmüştür (Marx, 2013: 8). Marx'ın 1844 El Yazmaları'nda oluşturduğu çerçevede yabancılaşmanın dört ana unsur üzerinden anlatıldığı görülmektedir. Bunlar; işçinin ürettiği nesneden yabancılaşması, üretim etkinliğinin kendisinden yabancılaşma, türsel varlıktan yabancılaşma ve insanın insana yabancılaşması olarak yer almaktadır. Bu son boyut, yabancılaşmanın bireysel bir psikoloji sorunu olmadığını ortaya koymaktadır. Yabancılaşma, toplumsal ilişkilerin bütününde kök salmış yapısal bir durumdur (Marx, 2013: 83). Marx yabancılaşmayı kapitalist üretim ilişkilerinin zorunlu bir ürünü olarak konumlandırır. Bu süreçte işçinin emeği bir nesneye dönüştükçe bu nesne işçiye yabancı bir güç olarak geri döner (Marx, 2013: 75-76).

Bu çalışmada, yabancılaşma kavramının hareket noktası Marx'ın iktisadi temeli olmakla birlikte onunla sınırlı kalmayarak geniş bir anlamsal alanı kapsar. Simmel, nesnel kültürün öznel kültürü ezdiği modern varoluş koşullarını çözümleyerek bireyin büyük şehrin kalabalığında nasıl yalnızlaştığını göstermiştir (Simmel, 2009: 327-328). Richard Sennett ise kamusal alanın aşınmasını bireyin toplumsal katılımdan kopuşuyla ilişkilendirmiş ve bireysel kimliğin toplumsal eylemden daha değerli görünür hale geldiği bir kültürel dönüşüme dikkat çekmiştir (Sennett, 2013: 16-20). Bu çerçeveden bakıldığında Hüsrev, "yaratıcı" düşüncesine yabancılaşırken Shen Te ise "iyilik" pratiğine yabancılaşmış iki farklı birey olarak karşımıza çıkar. Çalışmada yabancılaşma kavramı, Goffman'ın sahne önü ve sahne arkası ayrımıyla birlikte ele alınacak ve bireyin kim olduğu ile toplumsal bağlamın bireye biçtiği rol arasındaki gerilimi kavramlaştırmak amacıyla kullanılacaktır.

Yukarıda özetlenen sosyolojik eleştiri geleneği ve yabancılaşma kuramı, Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı ve Bauman'ın akışkan modernite kuramıyla bütünleşik biçimde uygulanmaktadır. Goldmann'ın kalıtsal yapısalılık anlayışından hareketle her iki oyun, kendi toplumsal ve ideolojik bağlamlarının dünya görüşünü edebi yapıya nasıl aktardığı sorusuyla incelenmektedir. Bu inceleme, Goffman'ın ön sahne, arka sahne ve izlenim yönetimi gibi dramaturjik kategorileri ile Bauman'ın akışkanlık ve kimliğin çözülmesi kavramlarıyla desteklenerek derinleştirilmektedir. Böylece mekanik bir yansıma okumasının ötesine geçilerek her iki oyundaki ideolojik gerilimler ve karakter stratejileri hem yapısal hem de sosyolojik boyutlarıyla değerlendirilmektedir.

Bu yöntemin seçilmesinin üç temel nedeni bulunmaktadır. İlk olarak, iki metnin de aynı tema etrafında şekillendiği oldukça net bir biçimde gözlenmektedir. Toplumsal rollerin birey üzerinde kurduğu baskı ile insanın kendi benliğine karşı hissettiği varlık sancısı arasındaki çelişki, her iki oyunun da yapısını ayakta tutan ana omurga olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesi bir kurgu, sosyolojik eleştirinin merceğinden bakmayı kaçınılmaz kılmaktadır. İkinci olarak, Kısakürek ve Brecht'in apayrı coğrafyalarda ve bambaşka ideolojik zeminlerde durmalarına karşın, ortak toplumsal çelişkilere parmak basmaları da bu karşılaştırmanın temelini sağlamlaştırmaktadır. Yöntemin karşılaştırmalı metot ile uygulanması bu derin yapısal benzerliği görünür kılacaktır. Üçüncü olarak, sosyolojik eleştiri "metnin ne söylediği" sorusunu "neden ve nasıl söylediği" sorusuna bağlar, bu sayede yalın bir tematik okumayı aşarak oyunların biçimsel ve yapısal tercihlerini de ideoloji kavramı çerçevesinde değerlendirmek mümkün hale gelmektedir (Eagleton, 2014: 39-41). Bu temelden hareketle, *Bir Adam Yaratmak* ile *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ni karşılaştırmalı bir okumaya tabi tutmak kaçınılmaz hale gelmiştir. Farklı ideolojik referans çerçevelerinden beslenen bu iki eserin, bireyin toplumsal kuşatılmışlığını içerik ve form bağlamında ortak bir mesele olarak ele alması dolayısıyla, sosyolojik eleştiri yönteminin her iki metne yönelik incelemelerde işlevsel bir zemin yarattığını söylemek mümkündür.

Bauman'ın "akışkan modernite" adlı kuramı, içinde bulunduğumuz zamanın tanımlayıcı karakteristiğini bir fizik olayı üzerinden açıklamaktadır. Bauman'a göre sınırların katılardan ayrılan ana farkı, belirli bir biçimi uzun süre muhafaza edememeleri ve her an yeniden şekil almaya hazır olmalarıdır. "Sınırların katılar gibi belli bir şekli yoktur. Ne mekânsal ne de zamansal olarak sabit bir konumları vardır. [...] Akışkanlar, belli bir şekli uzun zaman koruyamazlar; her an şekil değiştirmeye hazırdırlar." (Bauman, 2018: 26). Bu bulgu sıradan bir mecaz değildir, toplumsal varoluşun koşullarını ve bireyin bu koşullar içindeki deneyimini tasvir etmek için geliştirilmiş bir analitik araçtır.

Bauman'ın kuramını doğru anlayabilmek için onun modernite eleştirisini de kavramak gerekir. Modern düşünce, en başında "katıları eritme" üzerine kurulmuştur. Geleneksel aidiyetler, yerleşik normlar, cemaat bağları ve önceden belirlenmiş kimlikler, modernitenin büyük eritme kazanında eriyip yerine yeni, daimî ve daha akılcı bir düzen kurulacak sanılmıştır. Ancak modernite ikinci bir kademeye "akışkan moderniteye" geçince yeni katılar da kurulmadan eski katılar eritmeye devam etmiştir (Bauman, 2018: 19-22). Bugünkü akışkan modernite şartlarında kurumlar çözülmekte, çalışma ilişkileri esnekleşmekte, topluluklar ve aidiyet duygusu seyrelip anlık bağlantılara dönüşmektedir.

Bu çözülme evresinde bireyin yaşantısı, yalnız modern toplumun yapısal krizlerine ayna tutmakla kalmaz aynı zamanda bunun ötesine geçerek ciddi bir iç kırılma da beraberinde getirdiği görülmektedir. Bauman'ın ifadesiyle "modern yaşam biçimleri birbirlerinden pek az yönden farklıdır, fakat hepsinin ortak özelliği kırılma noktaları, geçicilikleri, risklere açık ve sürekli değişime eğilimli olmalarıdır." (Bauman, 2018: 12). Ortaya çıkan bu tablo, özgürlük vaadi ile güvensizlik hissini aynı potada eritmektedir. Nitekim modern birey, kendine sunulmuş olan geniş kimlik seçeneklerinin yarattığı serbestliği deneyimlerken, aynı zamanda üzerine geçirdiği her kimliği anında yitirme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Akışkan modernitenin bireyin omuzlarına yüklediği asıl açmaz ise, kimliğin artık doğuştan aktarılan değişmez bir miras olmaktan çıkıp, bütünüyle inşa edilmesi gereken zorlu bir göreve evrilmesidir. Bauman yaşanan bu dönüşümü şu satırlarla somutlaştırır: "Bireyselleşme, insanın kimliğini doğuştan sahip olunan bir şeyden, bir

göreve dönüştürme sürecidir ve bu görevi yerine getirme ve sonuçlarıyla başa çıkma sorumluluğunu aktörlerin omzuna yükler." (Bauman, 2018: 63). Geleneksel insanın toplumsal düzeninde kimlik kavramı ağırlıklı olarak statü, sınıf, din veya cemaat aidiyetleri üzerinden baştan belirlenirken günümüz modern şartlarının dayatmasıyla bu olgu, sürekli kanıtlanması ve sahnelenmesi gereken yorucu bir performansa dönüşmüştür.

Anthony Giddens da aynı süreci "refleksif benlik tasarımı" kavramıyla ele almıştır: "Modernitenin gelenek ötesi düzeninde [...] bireysel kimlik refleksif olarak düzenlenen bir çaba haline gelir. Tutarlı ancak her zaman gözden geçirilen biyografik anlatıları sürdürmeyi içeren "refleksif benlik tasarımı", soyut sistemlerin süzgecinden geçen bir çoğul seçimler bağlamında yer alır." (Giddens, 2010: 16). Bu çerçevede kimlik tamamlanmış bir yapı değil, toplumsal taleplerin baskısı altında sürekli yenilenen bir proje haline gelir. Kimliklerin bu kırılabilir yapısını Bauman şöyle açıklamaktadır: "Kimlikler yalnızca dışarıdan bakıldığında, o da bir anlığına, sabit ve katı görünürler. [...] Alttaki akışkanlığı ortaya çıkaran karşıt güçler nedeniyle belli bir form tutturmaları son derece güçtür." (Bauman, 2018: 131).

METİNLERİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Hüsrev, kendi kimliğinin farkında olan ancak bu kimliği yaşayabileceği ve anlamlandırabileceği bir ortam bulamayan biri olarak akışkan modernitenin bireye yüklediği en ağır yükü taşımaktadır. Hüsrev'in içinde bulunduğu çevre, aile, arkadaşlar, sevgililer, toplumsal söylem mekanizması, akışkan modernite kuramının betimlediği kırılabilir bağlar açısından başkası değildir. Bauman'ın tespiti burada anlam kazanır. "Akıcı modernite bağların kopuşunun, belirsizliğin, kolayca kaçışların ve umutsuz arayışların dönemidir." (Bauman, 2018: 181-182). Hüsrev'in çevresindeki her bir ilişki, annesinin baskıcı sevgisi, Nevzat'ın Hüsrev hakkındaki merakı ve onu zapt etme isteği, Zeynep'in Hüsrev'i sevmeyi bırakmama inadı, Mansur'un ebedi fakat çaresiz dostluğu, tüm bunlar Hüsrev'e ait olmaktan çok onu biçimlendiren ve kaçamayacağı bir bağlar ağı örür.

Bu bunaltıcı bağlar ortamında Hüsrev'in yegâne isteği, kendisi olabileceği bir iç uzam bulmaktır ancak akışkan modernitenin koşullarında bu tür sığınılacak bir ortam mümkün değildir. Her içe çekilme hareketi toplum tarafından bir kopuş olarak kodlanır. Oyunda bu açmazın en yoğun ifadesi Hüsrev'in şu çıkışında yer alır: "Nereye gideyim? Başımı alıp nereye kaçayım? Rahat rahat çıldırmak için neresi var? [...] Delilerin arkasından teneke çalınmayan, taş atılmayan bir mahalle ismi biliyor musun?" (Kısakürek, 2014: 66)

Bu yakarış, akışkan modernitenin bireye biçtiği içi boş özgürlüğü gözler önüne sermektedir. Birey özgürdür, gittiği yeri seçebilir ama hiçbir yerde gerçekten kendisi olarak var olamaz. Hüsrev'in "çıldırmak için" aradığı yer aslında kimliğinin zorla şekillendirilmediği bir mekândır, oysa akışkan modernitenin neden olduğu toplumsal kontrol mekanizması buna izin vermez. "Delilere teneke çalmak ve taş atmak" bu mekanizmanın görünür yüzüdür. Norm dışı her tutum, hızlı bir şekilde bireye yaptırım uygulanmasıyla sonuçlanır.

Hüsrev'in içinde bulunduğu bu çıkmazı derinleştiren boyut, kırılabilir ilişkilerde yaşadığı köklü güvensizliktir. Yakın çevresine karşı hissettiği güvensizliği "dostluk" üzerine konuşurken açıkça dile getirir: "Dostluk, o bir maymuncuk, o bir hırsız anahtarı. Evimizin kapısını açıyor, ruhumuzun kapısını açıyor, ne bulursa yakıp kül ediyor." (Kısakürek, 2014: 66). Bu ifade, akışkan modernite çağında zayıflayan ilişkilerin bireyin kendi deneyimi üzerinden dile getirilmesi olarak okunabilir. Güvene dayalı bir ilişki kurmak hem zorunlu hem tehlikelidir, birey ilişki kurarken kendini açık bir hedefe dönüştürür. Bauman'a göre modern dönemde ilişki kurmak "iki ucu keskin bıçak gibidir". Bağlılık bir güvence alanı yaratmaz, bizzat kırılabilirlik üretir. Birey bu duygusal yatırımı sürdürme kararını her an baştan hesaplamak zorundadır (Bauman, 2017: 33).

Hüsrev bu gerilimi son olarak "ikinci ben" kavramıyla dışa vurmaktadır. Bu, Bauman'ın tanımını yaptığı bireyselleşme sürecinin sebep olduğu iç bölünmenin bilinçli ifadesidir. "Bu ruh, insanın dış ve ön benliği içinde öyle bir ikinci 'ben' yapıyor ki, bu 'ben', iyi kötü her şeye düşman ve yabancı kalıyor." (Kısakürek, 2014: 76). Toplumun Hüsrev'den sunmasını beklediği "ön ben" ile Hüsrev'in özsel niteliğini taşıyan bu "ikinci ben" arasındaki uçurum, Bauman'ın betimlediği kimliğin dışarıdan katı görüldüğü ama içten parçalandığı akışkan modernite deneyiminin tipik bir örneğidir. Ronald David Laing'in varoluşçu-psikolojik çerçevesinde bu bölünme, bireyin kendini açığa vurma arzusu ile kendini gizleme arzusu arasındaki köklü çatışmanın bizzat somutlaşmasıdır. Birey sahte-benliğini sürdürerek toplumsal baskıdan korunmaya çalışır. Ne var ki bu çaba, onu giderek gerçek benliğinden uzaklaştırır (Laing, 2015: 35).

Brecht'in oyununda yer alan akışkan modernite kurulumu, Kısakürek'in oyunundan farklı ama eşdeğer yıkıcı biçimde tezahür etmektedir. Shen Te'nin içinde yaşadığı ekonomik ve toplumsal düzen, Bauman'ın tarif ettiği güvensiz, kısa vadeli ve çıkar hesabına bağlı ilişkiler ağının tasviridir. Kimse güvenilir değildir, toplumsal bağlar bireysel çıkarı dayanmakta ve yardımseverlik en kısa sürede yardımsever eylemi gerçekleştiren bireyin sömürsüne dönüşmektedir. Shen Te'nin kulübeye aldığı yoksul aile, dükkânını dolduran komşular ve parasını harcayan çevre, hepsi modernitenin sınıvlandırdığı dayanışma normlarının ve kalıcı sorumlulukların yerini alan

anlık çıkar hesaplarının örneğidir. Shen Te bu ortamda iyilik ile varoluş arasında seçim yapmak zorunda kalmaktadır. Bu kırılmanın izleri yalnızca ekonomik ilişkilerde değil, Shen Te'nin Yang Sun ile kurduğu duygusal ilişkide de görülmektedir. Bauman akışkan aşkı tanımlarken, modern ilişkilerin karşılıklı güveni kaybederek çıkar hesabı üzerine inşa edildiğini belirtir. Aşkın sahip olduğu bu "olağanüstü kırılma" ise bireyi süregelen bir belirsizliğe itmektir (Bauman, 2017: 24). Shen Te ve Yang Sun arasındaki münasebet, benzer bir kırılma düzleminde vücut bulur. Tanrıların sunduğu imkânla bütün dükkânını işletmeye başlayan Shen Te, Yang Sun'ın hayata tutunmasını sağlamaktadır. Bağlanma ediminin bizzat kendisi, modern ilişkilerin temelindeki rasyonel çıkar hesaplarını görünmez kılar. Yang Sun'ı yönlendiren etken duygusal bir yakınlık arayışı değildir. Karakterin tüm motivasyonu, Pekin'deki kariyeri için elzem olan sermayeyi elde etmeye odaklanmaktadır. İlişkinin barındırdığı bu yıkıcı gerçeklik, oyunun ilerleyen evrelerinde Shen Te'nin şu beyanıyla açığa çıkar: "Sun, Pekin'e doğru esen bir kasırga gibi dükkânımla birlikte bütün dostlarımı da silip süpürdü." (Brecht, 1999: 205). Bauman'ın (2017: 31-33) akışkan modernite üzerine kurduğu perspektif, alıntılanan bu ifadede yankısını bulur. Duygusal bağların artık sabit birer emniyet alanı sunmaktan ziyade her an revize edilen birer "yatırım" karakteri taşıması, bahsedilen bu yeni gerçekliğin bir yansımasıdır. Yang Sun ile kurulan münasebet, Shen Te'nin güvenebileceği tüm dayanakların tek tek çözüldüğü bir çöküş sürecidir. Yaşanan bu yapısal tahribat, Shui Ta figürünün kaçınılmaz bir varoluş stratejisi olduğunu kanıtlamaktadır. Bauman'ın analizinde güvencenin zayıflaması ile ahlaki yükümlülüklerin çöküşü arasında doğrudan bir ilişki vardır. Hayatını idame ettirme güvencesi ortadan kalktığında dayanışma zayıflar, herkes daha çok bireysel anlık çıkarları düşünmeye başlar. Shen Te, toplumun bu dinamiğini oyunun erken sahnelerinde açıklamaktadır: "Param azdı, bitince beni sokağa atmışlardı. Şimdi de, 'hayır' diyeceğimden korkuyorlardı. Zavallı, yoksul kişiler. Damları yok başlarının üstünde, dostları yok; yardıma ihtiyaçları var. Nasıl 'hayır' diyebilir ki insan?" (Brecht, 1999: 165)

Bu pasaj, Brecht'in oyununda yoksulluğun sadece maddi bir sorun olmadığını gösterir. Yoksulluk aynı zamanda insanların düşünme biçimlerini ve ahlaki kararlarını zorlayan bir baskı mekanizması olarak da işler. Shen Te'nin "nasıl 'hayır' diyebilir ki insan?" serzenişi sadece benliğin bir sorgulanışı değil aynı zamanda toplumun kurduğu ahlaki tuzağın ortaya çıkarılmasıdır. Akışkan modernitenin ürettiği dengesizlik koşullarında iyilik, bireyin sürdürmeyeceği bir eyleme dönüşür; çünkü iyilik yapabilmek için önce kendi güvencesinin sağlam olması gerekmektedir. Shen Te'nin bu ahlaki tuzağın tam içinde olduğu ortaya çıktığında, Shui Ta'nın ortaya çıkışı bir ahlaki çöküşten çok, şartların dayattığı varoluşsal bir zorunluluk olarak okunmalıdır. Toplumsal ve ekonomik baskıların bireyi kendi kimliğini durmaksızın yeniden tasarlamaya itmesi, Shen Te'nin Shui Ta formuna geçişiyle sahnede somut bir karşılık bulur. Karakterin yaşadığı bu bölünme, değişen koşullara uyum sağlamak için eski benliğin yıkılıp yerine mecburi bir yenisinin kurulmasıdır. Bauman'ın kuramsal çerçevesi bu kanıtı doğrudan destekler niteliktedir; zira sosyoloğa göre modernite, kimliği nesilden nesile aktarılan bir miras olmaktan çıkarıp bireyin omuzlarına yüklenmiş yorucu bir inşa sürecine dönüştürmektedir (Bauman, 2018: 63-64). Shui Ta, öngörülemez olanı kontrol etmek, sömürülmekten kaçınmak ve bireyin varoluşunu sürdürmek için üretilmiş "katılmış" bir kimliktir. Kimliğin böylesine ikiye bölünmesi yalnızca eylemsel bir mecburiyetin ötesine geçerek; akışkan koşulların bireyi söz konusu ayrışmayı varoluşsal bir kalkan olarak benimsemeye ittiği bir duruma işaret eder. Ortaya çıkan bu tablo en nihayetinde duygusal bağlardan koparılmış, son derece soğuk ve faydacı bir yaşam formunu yaratmaktadır. Shen Te'nin bu içsel çöküşü oyunun doruk noktasında kendisi tarafından şu şekilde dile getirilmektedir: "İşte yıldırım gibi o böldü beni ikiye. [...] Başkalarına iyilik derken / Kötülük ediyorum kendime." (Brecht, 1999: 241). Yabancılaşmanın bu şekli, Marx'ın tanımladığı üretim ilişkilerindeki yabancılaşmanın bir uzantısı ve modern versiyonudur. Shen Te kendi ürettiği sermayeye değil, kendi ürettiği kimliğe yabancılaşmaktadır. Shui Ta artık onun kontrolünde değil, ona karşı işleyen bir güç haline gelmiştir. Akışkan modernitenin ürünü olan bu dönüşüm, güvence zayıfladıkça dayanışmanın çözüldüğünü ve bireyin kimliğini koşullara göre sürekli yeniden biçimlendirmek zorunda kaldığını ortaya koyan Bauman'ın (2018: 26-27) tespitini doğrulamaktadır.

Hüsrev ile Shen Te'nin akışkan modernite bağlamındaki deneyimlerinin, temelde aynı yapısal krizin farklı kültürel ve dramatik düzlemlerdeki tezahürü olduğu söylenebilir. Nitekim her iki karakterin de Bauman tarafından sınırları çizilen anlam ve süreklilik kaybı olgusuyla karşılaştığı; söz konusu krizle başa çıkma stratejilerinin ise birbirine zıt bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Öyle ki Hüsrev'in maruz kaldığı yabancılaşma süreci daha çok içsel ve varoluşsal bir kırılma ekseninde şekillenirken; Shen Te'nin deneyimi dışa dönük, stratejik bir parçalanma olarak metne yansır.

Her iki eserin merkezinde yer alan ve akışkan modernitenin doğurduğu kırılma toplumsal bağların, karakterlerin içinde bulunduğu kimlik buhranını derinleştiren ana unsur olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu doğrultuda Kısakürek'in eserinde Hüsrev'in kurduğu ilişkilerin tekinsiz yapısı, bireyin kendisine ait bir iç dünya inşa etme çabasının toplum tarafından "delilik" atfıyla yaptırımı uğratılmasına zemin hazırlamaktadır. Brecht'in metninde ise bu durumun farklı bir yüzeyde belirdiği; Shen Te'nin etrafındaki ilişkiler ağının açık bir

faydacılık üzerine kurulduğu, karakterin iyiliğinin sömürülerek güvencesinin tüketildiği bir düzlemin inşa edildiği dikkati çeker.

Yukarıdaki satırlardan anlaşılacağı üzere, var olan bu dayatmacı toplumsal düzen bireyin kendi kimliğini korumasına imkân tanımaktan ziyade, onu önceden belirlenmiş rollere sıkıştırma işlevi görmektedir. Dolayısıyla Kısakürek'in metninde toplumsal bağların zedelenmesiyle ortaya çıkan ve içe dönük bir tükenişi imleyen modernite eleştirisinin; Brecht'in eserinde ekonomik çözülmenin ahlaki normları yok ettiği, iyiliğin erdem olmaktan çıkıp bir imkânsızlığa dönüştüğü dışa dönük bir dönüşümle tamamlandığı ifade edilebilir. Tüm bu incelemeler ışığında, içe dönük varoluşsal kırılma ile dışa dönük stratejik dönüşümün iki ayrı dramatik yol çizer gibi gözükse de; her iki metnin modern kimliğin verili ve statik bir yapı olmadığı, aksine sürekli olarak yeniden kurulmak zorunda kalınan sancılı bir süreç olduğu gerçeğinde birleştiği görülmektedir.

Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* başlıklı temel yapıtında, toplumsal etkileşimi bir tiyatro sahnesi metaforu üzerinden kurgulayarak; bireyin gündelik hayat içerisindeki davranışlarını dramaturjik bir perspektifle çözümlemektedir. Yazarın hareket noktasını, sosyal etkileşim süreci içerisindeki her bir öznenin aynı zamanda birer "performans sergileyici" (oyuncu) olduğu ve bu performansın, muhatap alınan izleyici kitlesi üzerinde belirli bir intiba uyandırmayı amaçladığı tespiti oluşturmaktadır. Nitekim Goffman, kuramsal düzlemini şekillendiren bu ana tezi şu ifadelerle somutlaştırmaktadır: "Bir kimse bir rolü canlandırdığında ima yoluyla gözlemcilerinden gözleri önüne serilen izlenimleri ciddiye almalarını talep eder. İzledikleri karakterin sahipmiş gibi görüldüğü niteliklere gerçekten de sahip olduğuna [...] ve genelde her şeyin görüldüğü gibi olduğuna inanmaları istenir kendilerinden." (Goffman, 2014a: 29). Dolayısıyla söz konusu sergileme edimi, basit bir yanılsama olmanın ötesine geçerek; bizzat sosyal gerçekliği tesis eden kurucu bir yapı niteliği kazanmaktadır.

Bahsi geçen bu çerçevenin iki temel bileşeni ise "vitrin bölgesi" (ön sahne) ve "arka bölge" (sahne arkası) kavramlarıdır. Bireyin toplumsal beklentilerle uyumlu davranış standartlarını sergilediği alanı vitrin bölgesi olarak tanımlayan yazar; arka bölgeyi ise şu şekilde tarif etmektedir: "Arka bölgeyi ya da sahne arkasını belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak tanımlayabiliriz. Bu tür yerlerin kuşkusuz pek çok karakteristik işlevi vardır. Bir performansın kendi ötesinde bir şeyler ifade edebilme becerisi binbir zahmetle burada geliştirilir; yanılsamalar ve izlenimler burada inşa edilir" (Goffman, 2014a: 112).

Bu noktada vurgulanması gereken asli husus; vitrin bölgesi ile arka bölge arasında sürekli olarak hüküm süren gerilimin, bireyin kimliğini hem inşa eden hem de her an bir sarsılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakan temel dinamik olduğudur.

Goffman'ın incelemesinde, benlik bu sürecin bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Benlik bireyin içinde var olduğu düşünülen bir öz olarak anlaşılabilir, etkileşim halinde meydana getirilip sürdürülmesi gereken bir performans ürünüdür: "Canlandırılan bir karakter olarak benlik, belli bir yeri olan, esas kaderi doğmak, büyümek ve ölmek olan organik bir şey değildir; sergilenen bir sahneden dağınık olarak doğan bir dramatik etkidir ve tipik sorun, asıl kaygı, inandırıcı olup olmayacağıdır." (Goffman, 2014a: 235). Bu tanım, modern bireyin varoluşsal kırılma netliğinin dramatik bir netlikte ortaya çıkarmaktadır. Benlik, inandırıcılığını yitirir yitirmez çöker.

Kısakürek'in oyununda Hüsrev'in dramaturjik açıdan temel problemi, kendisine ait bir arka bölge kuramıyor olmasıdır. Goffman'ın kuramında arka bölge, bireyin performans stresinden azade olduğu, rolünü gevşetebildiği ve gerçek halini yönettiği uzamdır. Hüsrev bu uzama duyduğu ihtiyacı oyunun erken sahnelerinde şöyle dile getirmektedir: "Bu, benliğimizin öyle bir tarafı ki, yaralı bir parmak gibi sargılar içindedir. En keskin ağrıyı bu sargılar çözülürken duyarız. İnsan orada bütün bahtıyla yalnızdır. Eksikleri, fazlaları, korkuları, emniyetleri, bezginlikleri, hasretleri, her şeyiyle..." (Kısakürek, 2014: 23).

Hüsrev'in dile getirdiği bu ifadelerin, Goffman'ın dramaturjik yaklaşımında "arka bölge" olarak kavramsallaştırdığı; gösterinin nihayete erdiği, taklidin ortadan kalktığı ve bireyin gerçek arzularının sansürlüce açığa çıktığı o mahrem alana büyük ölçüde karşılık geldiği söylenebilir. Nitekim karakterin metin boyunca en temel yakınması, bahsi geçen bu yalıtılmış sığınağa bir türlü erişememesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda eserde yer alan "sargılar çözülürken duyulan ağrı" metaforunun, vitrin bölgesinin sona erip arka bölgenin başladığı o tekinsiz eşikte deneyimlenen ruhsal gerilimin bilinçli bir dışavurumu olarak okunması mümkündür. Öyle ki Hüsrev'in asıl trajedisi, kendi içsellğine, bir başka deyişle sahne arkasına uzanan bu kapının kendisine bütünüyle kapanmış olmasında yatar; oyunun başından sonuna dek karakterin bu mahrem alanda inzivaya çekilme arzusu, yakın çevresi tarafından sistematik bir biçimde sekteye uğratılır.

Goffman (2014: 112) izlenim yönetiminin sürdürülebilmesi için arka bölgenin varlığını zorunlu bir koşul olarak değerlendirir. Sahne arkasından yoksun kalan bir oyuncunun zamanla rolünü kaybedeceği düşüncesi, eserde Hüsrev'in yaşadığı gerilimin temelini oluşturur. Annesi, Nevzat ve Zeynep başta olmak üzere diğer karakterler, Hüsrev'in bu alana çekilme çabalarını sürekli kesintiye uğratır. Bu noktada Hüsrev, bozulan sahne bütünlüğünü onarmak adına Goffman'ın (2014: 26) "korunma manevraları" olarak adlandırdığı yollara başvurur. Ancak karakterin iç dünyasına dönük her hamlesi dış dünyadan gelen müdahalelerle engellenmektedir. Dolayısıyla Hüsrev, dinlenmesine olanak tanınmadan sürekli bir ön sahne performansı sergilemek durumunda kalır.

Karakterin yaşadığı bu krizi daraltıp içinden çıkılmaz hale getiren bir diğer etken ise çevresinin ona yapıştırdığı "deli" etiketidir. Goffman'ın *Damga* çalışmasında belirttiği üzere toplum, kişileri sınıflandırırken genel kalıplarla uyuşmayan nitelikleri itibarsızlaştırıcı bir etiket olarak kodlar. Bu işaretleme bir kez yapıldıktan sonra, damgalanan birey ne kadar farklı bir performans sergilerse sergilesin, o önceden sabitlenmiş toplumsal yargıyı aşamaz (Goffman, 2014b: 30-31). Goffman (2014a: 20-30), bireyin çevresine bir profil çizdiğini ancak çevrenin de kişiyi o çizilen kalıba girmeye zorladığını belirtir. Hüsrev'e uygulanan bu etiketleme, karakterin kendi performansını seçme inisiyatifi ortadan kaldırır. Hüsrev sahnede farklı bir toplumsal rol benimsemeye çalışsa bile, onu izleyen toplum kendisini baştan belirlenmiş bu yargı üzerinden değerlendirmeye devam edecektir. Eserdeki bu tek taraflı kimlik dayatması, Hüsrev ile Nevzat arasında geçen şu diyaloga doğrudan yansır:

"HÜSREV — Zaten ben senin nazarında bir deliyim.

NEVZAT — Amma frenleri sağlam bir deli. Cemiyete faydalı maraziler de senin sınıfındandır." (Kısakürek, 2014: 40).

Bu diyalogda "frenleri sağlam bir deli" ifadesi, damgalamayı olumlu bir çerçeveye sokarken özünde sabitleyici işlevi korumaktadır. Hüsrev hem "deli" hem de kaleme aldığı tiyatro oyunu nedeniyle "faydalı" ilan edilmektedir. Bu ikili etiket ona hareket özgürlüğü vermek yerine toplumsal rolünü iki kez kilitlemektedir, ya "yazar" olmalı ya da "deli" olmalıdır toplumun gözünde. Goffman'ın kuramında bu, bireyin performans özzerliğini yitirecek kadar güçlü bir izlenim yönetiminin dışarıdan dayatılması anlamına gelmektedir.

Tüm bu baskı altında Hüsrev, benliğinin iki parçaya bölündüğünün tarifini yapmaktadır. Topluma sunulan "ön ben" ile sahneden gizlenen "ikinci ben" arasında kırılım yaşamaktadır. Bu ayrım, Goffman'ın oyuncu/karakter ikiliğini "bir yandan bir oyuncu, gayet insani bir iş olan performans sahneleme işiyle meşgul huzursuz bir izlenim imalatçısı olarak; diğer yandan ise bir karakter" (Goffman, 2014a: 234), bilinçli ve acı verici bir düzeyde deneyimleyen bireyin itirafıdır. Hüsrev için bu ayrım kalıcılaşmış ve katlanılmaz hale gelmiştir. Benliğin ürün olduğu sahne, onu yutmaktadır.

Brecht'in oyununda Shen Te'nin dramaturjik durumu, Hüsrev'in durumundan yapısal olarak farklı ama eşdeğer bir kırılmayı barındırmaktadır. Hüsrev sahne arkasına kavuşamayan biri iken, Shen Te vitrin bölgesinde kalmayı sürdüremeyen biridir. "İyi insan" kimliği, Goffman'ın tanımladığı anlamda bir vitrin bölgesi performansıdır. Yardımseverlik, şefkat, cömertlik ve bunların tümü toplumun Shen Te'den beklediği ve onun da sahneye taşıdığı görüntü standartlarıdır. Oyunun başından itibaren bu performansın nasıl sürdürülemez hale geldiği izlenir. Shen Te'nin sahne arkasında biriken gerçekliği; yorgunluk, ekonomik korku, öfke toplum tarafından meşru görülmez. Goffman'ın çerçevesinde, seyirci olan toplum oyuncunun arka bölgeye ihtiyaç duyduğunu ve orada performansını askıya aldığı kabul etmemektedir. Vitrin bölgesindeki performansın kesintisiz sürmesini talep eder (Goffman, 2014a: 112-114). Shen Te bu talebin altında gitgide ezildiğini hissetmektedir. İyilik performansının bir bedeli olduğunu, sahne arkasında yorulan ve biten bir insan olduğunu kimseye kabul ettiremez. Oyunda bu sürdürülemezliği ve iyilik pratiğinin bireye yüklediği ağırlığı dile getiren şu dizeler bu dinamiği yansıtır: "İyiler / Uzun süre iyi kalamazlar bizim ülkemizde. / Çanak boşsa eğer açlar boğuşurlar. / Tanrıların buyruklarıysa / Merhem olmuyor yoksuluğa." (Brecht, 1999: 194).

Bu monologda Shen Te, vitrin bölgesinin neden sürdürülemez olduğunu kendisi analiz etmektedir. Toplumsallaşmış iyilik normu bir kez sahneye konulduğunda, onu geri almak imkânsızlaşır. Goffman'a göre "bireyin işin başında çizdiği görüntü, onun olduğunu iddia ettiği şeye bağlı kalmasını ve diğer bütün rolleri bir kenara bırakmasını gerektirir" (Goffman, 2014a: 23). Shen Te tam bu tuzağa düşmüştür; "iyi insan" olarak sahneye çıktığında, o görüntüden sapma hakkından fiilen vazgeçmiştir.

Shui Ta'nın sahneye girmesi, bu tikanıklığı açabilecek dramaturjik bir çözümdür ancak bu çözüm, sahne arkasının sahne önüne "sızması" değil, tam tersine yeni bir vitrin bölgesi performansının icrasıdır. Shui Ta, Shen Te'nin yorgunluğunu ve sınırlarını sahnede göstermenin imkânsızlığından doğar. Arka bölgenin bastırılmış duygularını (hesaplaşma, ret, soğukkanlılık) yeni bir ön sahne kimliğine dönüştürmektedir. Böylece

Shen Te iki vitrin bölgesi arasında bölünmüş bir benlik olur; biri seyircinin iyilik beklentisine, diğeri hayatta kalma zorunluluğuna yanıt verir. Fredric Jameson'ın Brecht çözümlemesinde belirttiği üzere, oyundaki tanrılar "saf anlamda etik standartları sürdürmek için orada"dırlar; ancak ekonomiye müdahale edemediklerinden Shen Te'nin ahlaki tuzağa düşmesi kaçınılmazdır (Jameson, 2012: 66). Bu ikiye bölünme sürecinde Shen Te'nin yaşadığı çöküş, karakter tarafından şöyle dile getirilir: "Kendinin de ezilmesine göz yumma / Mutlu et herkesi, kendini de unutma / İyi olan budur işte." (Brecht, 1999: 205) Goffman'ın kuramında benlik, "sergilenen bir sahnedeki dağınık olarak doğan bir dramatik etki" olarak tanımlanır (Goffman, 2014a: 235). Bu tanımın Shen Te bağlamındaki karşılığı şudur: Biri Shen Te, diğeri Shui Ta olan iki farklı sahnedeki, iki ayrı dramatik etki doğmaktadır ve bu iki etki tek bir beden üzerinde eş zamanlı taşınmaz. Benlik, iki sahne arasında bölünmüş ve ikisinden de dağınık biçimde doğmuştur. Hiçbirinde tam, tutarlı ve inandırıcı değildir.

Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı ele alındığında, Hüsrev ile Shen Te, birbirini yansıtan ancak karşıt özelliklere sahip iki krizin kahramanları olarak okunabilir. Hüsrev için kriz, sahne önündeki yaşamından kaçma isteğiyle tanımlanmaktadır. Vitrin bölgesini kabul etmeyen ve arka bölgede yaşamını sürdürmek isteyen bir birey olarak benliğini sunmaktadır. Shen Te karakterinin yaşadığı kriz ise sahne önünde kalma imkânsızlığıyla tanımlanmaktadır. Shen Te vitrin bölgesindeki benliğini sürdürmek istemektedir fakat ekonomik ve toplumsal koşullar buna elverişli bir ortam hazırlamamaktadır. Bu sebeple, birey olarak yeni bir ön sahne performansı sergilemek zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Birinin trajedisi sahneye mahkûm edilmekten, diğerininki sahnede kalamamaktan kaynaklanır. Her iki oyunda da toplumun seyirci rolü belirleyici öneme sahiptir. Goffman'ın analizine göre, seyirci sadece izleme işlevini yerine getirmekle kalmaz, aynı zamanda bireyin yani oyuncunun bir performansı sunmasını istemektedir. Toplum bu performansları değerlendirir ve idealize edilmiş performans dışına yapılan sapmaları cezalandırır. Buradan hareketle, Kısakürek'in oyununda toplum, Hüsrev'e "deli" etiketiyle sahne dışına çıkma hakkını yasaklamaktadır. Brecht'in oyununda ise toplum, Shen Te'nin sahne önü performansını sürdürmesine olanak tanımayarak yeni bir performansa zorlamaktadır. Her iki durumda da bireysel performans özerkliği, toplumsal talebin baskısıyla çökmektedir.

Goffman'ın benlik tanımının, benliğin bir ürün olduğu, sahneden dağınık biçimde doğduğu iddiasının her iki oyunda da doğrulandığı görülür. Hüsrev'in benliği, toplumun ona biçtiği "deli" rolünün altında ezilerek çökerken Shen Te'nin benliği ise iki vitrin bölgesi arasında bölünerek kaybolur. Her iki karakterde de benlik, bireyin özgün iç dünyasının bir yansıması değil, toplumsal sahneleme koşullarının bir ürünüdür. Kısakürek ile Brecht, kültürel ve ideolojik açıdan birbirinden son derece farklı iki noktadan hareket ederek, Goffman'ın formüle ettiği bu acı gerçeğe, benliğin sahnenin ürünü olduğuna, farklı dramatik dillerle aynı anda tanıklık ederler.

SONUÇ

Sonuç olarak, görülen benzerlikler ve farklılıklar bir arada değerlendirildiğinde, iki metnin edebiyat sosyolojisi düzleminde birbirini tamamladığı anlaşılmaktadır. Kısakürek'in metni modern kimlik krizinin iç yüzünü ortaya çıkararak toplumsal sahnenin bireyin en mahrem alanına nasıl sızdığını gösterirken; Brecht'in eseri aynı krizin dışsal haritasını çıkararak ekonomik koşulların iyiliği nasıl ayrışma haline getirdiğini belgeler. İki metnin birlikte okunması, modernliğin kimlik etrafında oluşturduğu tuzağın bütünlüklü bir tablosunu sunar. Bu tamamlayıcılık ilişkisi, aynı zamanda her iki yazarın beslendiği düşünsel geleneklerin sınırlarını da belirginleştirir. Kısakürek bu krizi bireysel ve varoluşsal bir çile olarak işlerken Brecht aynı buhranı maddi toplumsal ilişkilerin kaçınılmaz bir sonucu olarak sahneye taşır. Goffman'ın dramaturjik kuramı her iki oyundaki bu ortak yapıyı görünür hale getirir. Bauman'ın akışkan modernite yaklaşımı ise söz konusu ortaklığa tarihsel bir zemin kazandırmaktadır. Yabancılaşma geleneği burada birleştirici bir rol üstlenir. Hüsrev'in içe kapanması ve Shen Te'nin dışsallaşarak kendi ürettiğine yabancılaşması birbirinden farklı yönlerde evrilen iki çöküştür; ancak her iki trajedi de bu sayede aynı kavramsal düzlemde buluşmaktadır. Kısakürek ve Brecht'in aralarında doğrudan bir bağ yoktur; üstelik birbirinden tamamen farklı dramatik diller kullanırlar. Buna rağmen her iki yazar da modern bireyin içine kısırıldığı o ortak yapısal gerçeğe tanıklık eder. Bu metinlerin ortak bir kuramsal zeminde okunması, bahsi geçen gerçekliğin tam olarak kavranabilmesi için zorunludur. Hazırlanan bu çalışmanın işlevi de söz konusu kuramsal okumayı gerçekleştirmektir.

Necip Fazıl Kısakürek imzalı *Bir Adam Yaratmak* ile Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyunu üzerine yürütülen bu inceleme, modernitenin birey üzerindeki ağır baskısını üç temel kuramın iç içe geçtiği bir düzlemde okumaya çalışmıştır. Kullanılan bu çerçeveler birbirini ardışık olarak değil, eşzamanlı olarak beslemektedir. Bauman'ın tarif ettiği o akışkan ve güvencesiz zeminde tutunmaya çalışan birey, hayatta kalabilmek için Goffman'ın işaret ettiği o toplumsal sahneye çıkmak ve kendinden beklenen rolleri oynamak zorundadır. Yabancılaşma kuramları ise bu aşamada söz konusu mecburi performansların yol açtığı tahribatı göstermektedir. Hüsrev içindeki o saf yaratıcı öze, Shen Te ise taşıdığı iyilik güdüsüne yabancılaşır. Modern

çağ, insanı toplum içinde var olabilmek adına başkası olmaya zorlamakta; bu baskı da kişiyi eninde sonunda kendi benliğine düşman etmektedir.

Zıt ideolojik geleneklerden kopup gelen bu iki metin, aslında aynı kimlik krizinin farklı yüzlerini aydınlatır. Kısakürek söz konusu bunalımı bireyin iç dünyasına ait varoluşsal bir kriz olarak ele alır. Brecht ise aynı meselenin doğrudan sokağa ve ekonomik ilişkilere yansıyan pragmatik tarafını işlemektedir. İki eseri yan yana getirmek, modernliğin kurduğu tuzağın coğrafya veya ideoloji tanımayan o evrensel yapısını açıkça gösterir. İleride yapılacak çalışmalarda, ortaya konan bu kuramsal çerçevenin farklı kültürel havzalardan seçilecek metinlere de uygulanması önerilmektedir. Bu tür bir yaklaşım, modernitenin benlik inşası sürecindeki yıkıcı etkilerini daha geniş ve kapsayıcı bir zeminde tartışmaya imkân sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Bauman, Zygmunt. (2018). *Akışkan Modernite*. (S. Okan Çavuş, Çev.). Can Yayınları. İstanbul.
- Bauman, Zygmunt. (2012). *Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılma Noktasına Dair*. (I. Ergüden, Çev.). Versus Kitap. İstanbul.
- Brecht, Bertolt. (1999). *Sezuan'ın İyi İnsanı*. Brecht Bütün Oyunları Cilt 8. (Ö. Nutku, Çev.) Boyut Yayınları. İstanbul.
- Eagleton, Terry. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (U. Özmakas, Çev.). İletişim Yayınları. İstanbul.
- Escarpit, Robert. (1992). *Edebiyat Sosyolojisi*. (H. Portakal, Çev.). İletişim Yayınları. İstanbul.
- Giddens, Anthony. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). Say Yayınları. İstanbul.
- Goffman, Erving. (2014a). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.). Metis Yayınları. İstanbul.
- Goffman, Erving. (2014b). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Ş. Geniş, E. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı, Çev.). Heretik Yayınları. İstanbul.
- Goldmann, Lucien. (2005). *Roman Sosyolojisi*. (A. Erkay, Çev.). Birleşik Yayınevi. Ankara.
- Jameson, Fredric. (2013). *Brecht ve Yöntem*. (G. Çağal Güven, Çev.). Habitus Yayıncılık. İstanbul.
- Kısakürek, Necip Fazıl. (2014). *Bir Adam Yaratmak*. Büyük Doğu Yayınları. İstanbul.
- Laing, Ronald David. (2015). *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*. (E. Akça, Çev.). Pinhan Yayıncılık. İstanbul.
- Lukacs, György. (1977). *Avrupa Gerçekçiliği*. (M. H. Doğan, Çev.). Payel Yayınları. İstanbul.
- Marx, Karl. (2013). *1844 El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.). Birikim Yayınları. İstanbul.
- Moran, Berna. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Sennett, Richard. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Simmel, Georg. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları. İstanbul.