

TÜRKİYE’DE IONESCO VE SAHNELEMELERDEN ÖRNEKLER

Fakiye Özsoysal*, Yavuz Pekman*, Nilgün Firidinoğlu*

Bu yazı, Dimitrie Cantemir Romanian Cultural Institute Istanbul, Türk Edebiyat Vakfı ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ortaklığında 28 Mart 2007 tarihinde düzenlenen “Eugène Ionesco’yu Anma Sempozyumu”, kapsamında hazırlanan arşiv çalışmasının genişletilerek bir araştırma-inceleme yazısına dönüşmüş halidir. Yazıda, Romen kökenli Fransız yazar Eugène Ionesco’nun oyunlarının, ülkemizde 60’lı yıllarda tanınmasından günümüze kadar geçen sürede sahnelenme ve alımlanma serüveni tarihsel bir sıralama içinde verilmektedir. Oyunların, tiyatromuzdaki “yeni bir tiyatro dili” arayışına düşünsel ve biçimsel katkıları, ülkemizin tarihsel koşullarıyla paralel olarak değişen sahne yorumu ve alımlanma biçimleri de yazının içeriğinde ortaya çıkmaktadır.

Eugène Ionesco, Batı Avrupa’da 1950’li yıllarda oyunları sahnelenmeye başladığında tiyatro alanına devrimci bir değişiklik getirmiş, oyunları türlü tartışmalara, yorumlara ve tepkilere yol açmıştır. Absürd Tiyatro akımının oluşmasında öncü yazarlardan biri olan Ionesco, alışlagelmiş tiyatro anlayışına her açıdan karşı çıkan, ters düşen oyunlarının gerek ironiyle beslenen içeriği gerek farklı anlatım dili gerekse yadırgatan özellikleriyle “yeni” bir tiyatro dilinin, yeni bir tiyatro anlayışının yerleşmesini sağlamıştır.

Ionesco “Avangard Tiyatro Üstüne” adlı yazısında, “*Avangard ya da devrimci denilen gerçek sanatın, zamanına cesaretle karşı gelerek, kendini “güncel olmayan”ın (yani kalıcı olanın) düzleminde belirlediğini açıklamakta sakınca görmüyorum. Kendini böyle göstererek evrensel temele katılır, (...) avangard yapıtların, ortaya çıktıklarında çoğunluk tarafından anlaşılamayacak olmaları gün gibi ortadadır. Demek ki popüler değildirlere. Bu onları hiç yaralamaz.*”¹ diyerek bir anlamda kendi tiyatro anlayışının dayandığı temeli de vurgular.

Ionesco’nun öncülerinden olduğu Absürd Tiyatro akımı kuşkusuz ki Batı Avrupa’nın ve dünyanın yaşadığı tarihsel koşullarından bağımsız ortaya çıkmamıştı. İki dünya savaşının getirdiği yıkımlar, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değişimler en önemli etkenler olarak görülebilir. “*Liberal düşünce insanlığa iki dünya savaşı hediye etmişti; Stalin döneminde*

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Yrd.Doç.Dr.

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Yrd.Doç.Dr.

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Arş.Görv.

¹ Ionesco, Eugène, “Avangard Tiyatro Üstüne”, çeviren: Esen Çamurdan, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 8, İstanbul, 2006, s.70-71

SSCB'nin bir diktatörlüğe dönüşmesi sosyalizme inananlar için şok olmuştu. Hitler Almanya'sında yaşananlar hümanist değerlerin karşısına barbarlığı ve ırkçılığı çıkarmıştı; endüstrileşmeden duyulan heyecan teknolojik savaşın ortaya çıkmasıyla sönmüştü."² Sadece ideolojiler değil tüm bu yıkımlar karşısında tepkisiz kalmalarıyla onların üzerindeki inançlar sistemine olan güven de sarsılmıştı. Savaş öncesinde insanların idealleri ve bu idealleri besleyen söylemlerle savaş sonrası karşılaşılan kaotik dünya arsındaki uçurum, her şeye şüpheyle yaklaşan, yaşadığı dünyayı ve bu dünyanın gerçekliğini sorgulamaya başlayan toplum teklerini yarattı.

Dünyanın içinde bulunduğu bu durumun tezahürü olan eserleri ile Eugène Ionesco, *"Hiçbir toplum, insanın üzüntüsünü yok edemedi, hiçbir politik düzen bizi yaşamının açısından , ölüm korkusundan, mutlak olana duyduğumuz susuzluktan çekip alamaz; toplumsal koşulu yönlendiren insanlığın durumudur, aksi değil!"*³ diyerek adeta yıkımların arkasından ortaya çıkan karabasanlarla dolu dünyanın analizini yapıyor ve tüm bu yaşananlar sonucunda inanılacak tek gerçekliğin bu karamsar, anlamını yitirmiş dünya ve bu dünya içerisinde devinen iletişimsiz toplum tekleri olduğunun altını çiziyordu. Ionesco, tiyatro bağlamında bir üst-anlatı olarak değerlendirebilecek olan "gerçekçi" tiyatronun geleneklerini, yazdığı oyunlar, denemeleri ve kendisine yöneltilen eleştirilere cevap niteliğinde yazdığı yazılarıyla altüst ediyordu. 1950'lerin sonunda Ionesco'nun oyunlarının Fransa'nın dışında da sıkça sahnelenmeye başlanmasıyla yayılan ünü tiyatro çevrelerinden karşı hücumları da beraberinde getirmişti.

Marksist sanat eleştirmeni John Berger, yazarın politikayı dışlamasının kendi içinde politik bir ideolojiye ulaştırdığını söylerken, Philip Toynbee Ionesco'yu önemsiz gördüğünü ona kıyasla Arthur Miller'in daha büyük bir yazar olduğunu ileri sürüyordu. Çağdaş Alman drama uzmanı ve eleştirmeni H.F. Garten ise Ionesco'nun kendisine yöneltilen eleştirilere verdiği cevaplardaki açıklığı ve bilgeliği oyunlarına koyması halinde büyük bir oyun yazarı olacağını ekliyordu.⁴ Ionesco'nun oyunlarına yöneltilen eleştiriler içinde en fazla yankı uyandıranı Kenneth Tynan'ın *Sandalyeler* ve *Ders*'in Royal Court'ta sahnelenmesi üzerine yazdığı eleştirisidir. Tynan bu yazısında izledikleri karşısında şunları söyler:

² Güllü, Fırat, "Absürd Oyunlarda Temalar", Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı 6, s. 361-362.

³ Esslin, Martin, *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.106.

⁴ a.g.e., s.107.

“İşte sonunda kendini anti-tiyatro ’nun sözcüsü olarak gören birisi: Açıkça gerçeğe ve üstü kapalı olarak da gerçekliğe karşı. Sözcüklerin anlamsız, insanlar arasındaki tüm iletişimin olanaksız olduğunu açıklamaya hazır bir yazar vardı karşımızda, tehlike, bu bakış, insandaki hümanist inanç ile mantık sapınçlarının sonsuza dek engelleneceği, geleceğin şu kasvetli yeni tiyatrosuna geçiş çabasının bir örneği olarak sunulduğunda ortaya çıkıyor.”⁵

Tynan’ın uzun tartışmaların başlangıcı olan bu eleştirisi tiyatro izleyicisine “gerçekliğin” karşı karşıya olduğu tehlikeyi gösterdiği kadar Ionesco’nun savaş sonrası yılların “bungun” atmosferini başarıyla ortaya koyduğunu tasdik eder niteliktedir.

Ionesco’nun Avrupa’da kimi zaman sert ama tiyatro düşüncesi bağlamında oldukça verimli eleştirilerle karşılanmış olduğunu görüyoruz; peki ya Türkiye’de Ionesco’nun serüveni nasıl başladı, oyunları nasıl alımlandı?

Ionesco’nun ve dünyada yepyeni bir çığır açan oyunlarının Türkiye’de tanınması 1960’lı yılların hemen başına denk düşer. 1960-61 tiyatro sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu yazarın *Gergedan* adlı oyununu sahneler. Yine aynı yıl, *Kel Şarkıcı* Genco Erkal ve Ülkü Tamer ortak çevirisiyle Ataç Kitabevi tarafından, *Önder* ve *Gelinlik Kız* oyunları da De Yayınevi tarafından yayımlanır. 1962-63 tiyatro sezonunda ise Kent Oyuncuları, Ionesco’nun *Sandalyeler* ve *Ders* adlı oyunlarını üstüste sahneye taşır. 1962-64 yılları arasında yazarın oyunları ardarda ülkemiz okuyucusunun ilgisine sunulur. *Gergedan* ve *Kral Ölüyor* Fikret Adil çevirisiyle, *Jack ya da Boyuneğme* de İ. Denker ve P. Coporal çevirisiyle Ataç Kitabevi tarafından, *Sandalyeler* ve *Ders* ise yine Fikret Adil çevirisiyle Kent Yayınları tarafından basılır. 1967-68 tiyatro sezonuna gelindiğinde ise yazarın iki ayrı oyunu sahneye taşınır. Ankara Devlet Tiyatrosu *Amedee ya da Nasıl Kurtulursun Ondan* adlı oyununu, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları da *Kral Ölüyor*’u, *Krallar da Ölüyor* ismiyle seyircinin beğenisine sunarlar.

Görüldüğü üzere, Ionesco’nun ülkemizde henüz yeni tanındığı 1960’lı yıllar, yazarın Türkiye’de sahnelenmesi ve basılması açısından oldukça hareketli geçmiştir. Bunun temel nedenini Türkiye’de 1961 anayasasının yarattığı “görece” özgürlük ortamında aramak gerekir. Nitekim, 1961 anayasasının sağladığı özgürlük ortamının, birçok alana olduğu gibi tiyatroya da geniş bir hareket olanağı yarattığını, tiyatro adamlarının da bu yeni durum karşısında eski kalıpları kırmaya ve yaratıcılıklarını zorlamaya başladıklarını görmekteyiz. 1960’lı yıllara

⁵ a.g.e., s.105.

Türkiye’de “tiyatronun altın çağı” denmesi de bu yüzdendir. Yeni anayasa, kurduğu Senato, Anayasa Mahkemesi, Devlet Planlama Teşkilatı gibi kuruluşlarla siyasi partilerin geçmişteki gibi bir yönetim tekeli oluşturarak, başına buyruk uygulamalarda bulunmasını engellerken, bir yandan da Millet Meclisi’ni dengelemekte, böylelikle demokrasiyi güvence altına almaktaydı. Öte yandan, üniversitelerin ve TRT’nin özertleştirilmesi, çalışma yaşamının düzenlenerek, sendikalara yönelik kısıtlamaların bütünüyle ortadan kaldırılması, yeni toprak reformunun yapılması, yargı bağımsızlığının sağlanması ve her tür siyasi faaliyete özgürlük tanınması, bu dönemde toplumsal bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Feroz Ahmad’ın da belirttiği gibi yeni anayasa,

“Düşünce, ifade, örgütlenme ve yayın özgürlüklerinin ve anayasa metninde yer alan diğer kişisel hakların güvence altına alınmasını ve gerek devletin sosyal adaleti gerçekleştirmek için ekonomik kalkınmayı planlama hakkını ve gerekse kişinin mülkiyet ve miras hakkını, çalışma ve iş kurma özgürlüğünü teminat altına alan ekonomik ve sosyal haklar vaat ediyordu.”⁶

1961 anayasasının sağladığı yeni özgürlükler ülkemizde ilk kez ideolojik siyasetin görece yasal bir zeminde yer bulmasını sağlamaktaydı. Bu dönemde, özellikle sol düşünce, ideolojisini bu yasal zemine taşıma özgürlüğü bulduğu için, bahsedilen ortamdan oldukça yararlandı. Sol, kendi siyasal derneklerinde, fikir kulüplerinde, üniversitelerde örgütlendi, daha önce yasak olan siyasal ve buna bağlı sol literatür kaynağından çevrilerek düşük fiyatla ulaşılabilir hale geldi. Kuşkusuz bu gelişmeden tiyatro sanatı da nasibini aldı. Batı tiyatrosunun bu döneme kadar ülkemizde pek tanınmayan farklı eserleri ve düşünceleri, tiyatro insanlarımız ve daha önemlisi izleyici/okuyucular tarafından ulaşılır hale geldi.

Toplumun kendi sorunlarıyla doğrudan ilgilenmesine, çeşitli örgütlenmeler aracılığıyla bu sorunların çözümüne aktif olarak katılmasına olanak sağlayan dönemin özgürlük ortamında, tiyatronun uygulama alanında da belirgin bir gelişme gösterdiğine tanık oluruz. Bu dönemde, hem yerli oyunların hem de tiyatroların sayısı artmış, yeni arayışlar sonucu ortaya çıkan oyunlar nitelik bakımından da olgunlaşmaya başlamıştır. Kuşkusuz, tiyatro toplumun sorunlarına eğilirken topluma egemen olan katılımcı ve yaratıcı ruhtan etkilenmiş, bu

⁶ Ahmad, Feroz, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s.183.

dönemde yazarlar Seveda Şener'in deyişiiyle, "yeni konulara, yeni sorunlara ve yeni gerçeklere"⁷ yönelmeye başlamışlardır.

Topluca "yeni" parantezi içinde buluşturabileceğimiz 1960'lı yılların tiyatro hareketi, bu özelliğiyle Ionesco oyunları için de uygun bir ortam haline gelmiştir. Bunun birinci nedeni, Türkiye'de 1960'lı yıllara gelinceye kadar, büyük ölçüde devletin resmi ideolojisiyle biçimlenmiş, kalıplaşmış ve giderek köhnemiş sahneleme ve oyunculuk üsluplarıyla biçimlenen "hakim tiyatro" anlayışının temelinden sarsılmaya başladığı, bu anlayışa alternatif, yenilikçi tiyatro arayışlarının hızlandığı bir ortamın varlığıdır.

Nitekim, Zehra İpşiroğlu da *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* adlı kitabında tüm absürd yazarlar gibi Ionesco'nun da "gerçekçi/ benzetmeci tiyatro geleneğine bir tepki" tiyatrosu yaptığını belirtmektedir. Absürd yazarlar, tiyatro metinlerinin salt okunmak üzere yazılan edebiyat metinlerinin bir parçası olarak algılanmasına da karşı çıkarak, sahnelenmek üzere yazılmış, bir anlamda edebiyat dışı tiyatro metinleri üretmişlerdir. İpşiroğlu'nun işaret ettiği gibi Absürd akımıyla birlikte, "*Tiyatronun 20. yy. 'a değin önem verdiği ne varsa, konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım araçları, bir bir yıkılır. Geriye sadece insanın artık soyutlanamayacak varlığı kalır, her tür değer yargılarından sıyrılmış, çıplak ve somut varlığı. Salt resmin, salt müziğin yanında salt tiyatro yer alır.*"⁸

Ionesco'nun kendisine yöneltilen "Neden oyun yazıyorsunuz?" sorusuna verdiği cevap tepki gösterdiği tiyatro anlayışını tanımlaması bakımından oldukça önemlidir.

*"Bazen bana öyle görünüyor ki yazmaya tiyatro için başladım çünkü ondan nefret ediyordum...neredeyse hiç tiyatroya gitmiyordum...tiyatro bana ne haz ne de katılım hissi veriyordu. Oyunculuk beni utandırıyordu: aktörler için utanıyordum. Ortaya çıkan bana oldukça keyfi görünüyordu. Orada aldatıcı/yanıltıcı bir şeyler olduğunu hissediyordum."*⁹

İkinci temel neden, 1960'lı yıllarda Türkiye'de bir eleştiri, tartışma, sorgulama ve dahası bir kavga düşüncesinin zemin bulmaya başlaması, egemen ideolojiye karşı bir duruşun yaygınlaşmaya başlaması ve bu karşı duruşun tiyatro sanatını da kaçınılmaz olarak etkilemesi biçiminde özetlenebilir. Bu bakımdan 1960'lı yıllar sadece Ionesco'nun değil örneğin Brecht

⁷ Şener, Seveda, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, 1998, s.146.

⁸ İpşiroğlu, Zehra, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.23.

⁹ Ionesco, Eugène, *Notes and Counter Notes*, Grove Press Inc., New York, 1962, s.15.

gibi daha birçok tiyatro adamına da ilginin artmasını sağlamıştır. Ionesco, 1988 yılında Uluslararası Eleştirmenler Birliği tarafından Londra’da düzenlenen “Uyumsuz Tiyatro Öldü mü?” başlıklı seminerde yaptığı bir konuşmada tiyatroyu tam da böyle adlandırmıştır:

“Absürd tiyatro bir kavga tiyatrosuydu. Benim için öyleydi, gerçekçi tiyatroya ve kimi zaman parodileştirdiği burjuva tiyatrosuna karşı. Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını düşünüyordum ve hala düşünüyorum ve gerçekçi tiyatroya, toplumsal gerçekçiliğe ve Brecht tiyatrosuna karşı savaşıyor ve eleştiriyordum. Gerçekçiliğin gerçekçi olmadığını söylüyordum, gerçekçilik tıpkı romantizm ya da gerçeküstücülük gibi, gerçeği bir başka biçimde düşünen ve şekillendiren bir tiyatro ekolüdür. Burjuva tiyatrosunda beni rahatsız eden ise, önemsizliklerle dolu olmasıdır: iş dünyası, ekonomi, politika, aldatmaca, Pascal’cı çizgide çeşitlemeler. (...) Gerçekçiliğin bir başka hatası, ideolojik bir tiyatro, böylece temeli yalana dayanan, dürüst olmayan bir tiyatro olmasıydı. Bunun nedeni, ne yalnızca gerçekçiliğin anlamının bilinmesi, ne hiçbir bilim adamının gerçeğin tanımını yapmamasıydı. Gerçekçi yazar insanları, seyirciyi, okuru bir ideoloji adına bağlamak istiyordu. Ama salt bu nedenle gerçekçi sayılamazdı. Tüm gerçekçi oyunlar, eğer yazarı samimiyse, birer aldatmaca oyunudur, aynı zamanda. Gerçek samimiyet, daha uzaklardan, usa aykırılıktan, bilinçdışından gelir. Kendinden söz etmek, başkalarından söz etmekten, tartışılabilir bir siyasi parti için insanları bağlamaktan daha inandırıcı ve daha dürüsttür. Ben herkes için konuşurken kendimden söz ediyorum. Gerçek ozan yalan söylemez aldatmaz, başkalarını bağlamaz, çünkü otantik ozan yalan söylemez, farklı olanı bulur, çıkarır. (...) Ben ve benim gibi bazı yazarlar, yalnız aşk ve tutkuyu değil, toplumsal sorunları da ortaya koymak istiyorduk. İnsanı kendi içinde, kendi bütünlüğünde, kendi trajedisinde ve var olma koşullarında sahneye taşımak ve seyirciye göstermek istiyorduk. Yani dünyanın kendi absürdlüğü çerçevesinde, “bir budala tarafından anlatılan” bu öyküyü sergilemek.”¹⁰

Yerleşik benzetmeci tiyatro anlayışına ve uygulamalarına bu derece köktenci ve hatta yıkıcı bir tutumla karşı çıkan bir yazarın oyunları, tıpkı dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de eleştirmenler tarafından mesafeye karşılanmıştır. Nitekim, *Gergedan*’ın ilk sahnelenmesi üzerine 1962’de Cevdet Kudret’in *Türk Dili Dergisi*’nde yazdığı eleştiriden anlaşıldığı üzere, genel olarak Absürd Tiyatro akımı da, Ionesco’nun oyun yazarlığı da eleştirmenler tarafından

¹⁰ Ionesco, Eugène, “Uyumsuz Tiyatro hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak”, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Mayıs 1988, sayı: 192, s.23.

anlam dışı olarak nitelenerek yadırganır ve dahası Ionesco'nun oyunları klasik oyunların kurgusuyla ve Karagöz gölge oyununun dile, harekete yönelik özellikleriyle karşılaştırılarak Ionesco'nun oyun yazarlığı beğenilmez. Kudret'in, *Gergedan* oyununun iletisine yönelik yorumlarıysa oldukça sığ kalır. Çünkü oyunu "içi dışı bir, kimseye kötülük etmeyen iyi insan Berenger (Berenjer) ve iki yüzlü, kötü öteki insanlar" biçiminde kaba bir karşıtlık içinden değerlendirip oyunun eğretileme, soyutlama özelliğini, simgesel boyutunu tamamıyla gözardı eder. Oyunun çevirisinden de memnun değildir eleştirmen, sözcüklerin kimi yerde ağır Osmanlıca kimi yerde öz Türkçe kullanımlarının tutarsızlığına dikkat çeker. Ancak Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki sahnelemenin gerek iyi oynanışı gerekse oyunun konusu açısından ilgi çektiği ve çok iyi karşılandığı da aynı yazıda vurgulanır.¹¹

Türk eleştirmen ve tiyatro araştırmacılarında Ionesco'nun oyunları ile geleneksel Türk Tiyatrosu, özellikle de Karagöz arasında koşutluk ve benzerlikler kurma eğilimi görülmektedir. Bunun temelinde, geleneksel Türk temaşasının, söz oyunu ve tekniklerine dayalı saçmaya varan diyalog yapısının, öykü, karakter, olay ve konu birliği gibi batı tiyatro geleneğinin kalıplarının dışında ve ona tamamen tezat bir yapı arz etmesinin absürd tiyatroyla benzerlik diye algılanması yatmaktadır. Ancak bu benzerlik salt biçimsel kalmaktadır.

Yine özellikle Karagöz'ün, gerçekliği tamamen yerle bir eden fantastik ve grotesk biçemi sonucu, akıl ve mantık dışına çıkan yanıyla da, Ionesco tiyatrosuna yakın durduğu öne sürülmüştür. Ionesco'nun kukla tiyatrosundan etkilenmiş olması ve kendi oyun kişilerini birer kuklaya benzetmesi bahsedilen bu durumun bir kanıtı gibi algılanmıştır. Nitekim Ionesco yukarıda sözü edilen konuşmasında oyun kişilerini şöyle tanımlar:

*"Benim tiyatromun kişilikleri ne trajik, ne komiktir, ama alaycıdır. Bu kişilikler, transandantal ya da metafizik tüm köklerinden koparılmışlardır. Hiçbir psikolojik bağları olmayan kuklalardan başka bir şey değildirler. Kuşkusuz, aynı zamanda, yaşadıkları çağı tanımlayan simgesel kişiliklerdir."*¹²

Ionesco'nun kendi tiyatrosundaki kişiliklere yönelik bu tespitleri, anlatımı deve derisinden yapılmış tasvirlerle sağlayan Karagöz'ün doğasında da var olan özellikler olduğu

¹¹ Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi- II (1960-1990)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, s.2.

¹² Ionesco, Eugéne, "Uyumsuz Tiyatro hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak", *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Mayıs 1988, sayı: 192, s.23

iddia edilse bile bunun zorlama bir yanı vardır. Aynı şekilde, gölge oyununun eksen kişileri olarak “*Hacivat(in) pişkin bir uzlaşıcı, kurulu düzenin savunucusu, geleneksel Osmanlı tavrını görmüş geçirmiş ve eskiyi simgelerken, Karagöz(ün) ise bozulan, düzeni sarsılan bir kentin düzene girmeyen, kontrol tanımayan, ölçü bilmeyen, yoksul, çaresiz, kendi başına bırakılmış insanını yansıtıyor olması*”¹³ ile bu oyunlardaki tipler *yaşadıkları çağı tanımlayan simgesel kişilikler* olarak nitelendirebilirler, ancak, Ionesco’nun eleştirel bakışı doğrultusunda bir yere oturtulmaları oldukça zordur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu formları ile Ionesco’nun tiyatro anlayış arasındaki bu paralellik iddiası kişilikler düzeyinde kalmaz; Ionesco, “*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*”¹⁴ derken adeta Ortaoyunu’nun *Yeni Dünya, Dükkan* ve gerçek hayatta hiçbir işe yaramayan *Pastav*, ile yarattığı akıl almaz, sınır tanımaz ve oyun yerini aşan dünyasını anımsattığı yönünde bir paralellik kurma çabası da biçimsel bir zorlamadan öteye gidemez.

Cevdet Kudret’in 1962 yılında yazdığı “Hoş Geldin Ionesco” başlıklı eleştirisi bu bağlamda buruk bir “Hoş Geldin”i içerir. Kudret, “*Karagözden bir şeyler çıkarmayı bugüne değin düşünememiştik ona senin açından baktığımız zaman, eldeki malzemedен ne yolda yararlanmak, onu nasıl işlemek gerektiğini anlıyoruz*”¹⁵ diyerek Ionesco’yu olumlu gibi görünse de, yazının devamında *Gergedan*’ı meşhur Karagöz oyunu *Tımarhane*’yle karşılaştırıp, *Tımarhane*’yi dil, hareket ve ses kullanımı bağlamında yüceltmesi ile hem anakronizme, hem de garip bir tutuculuğa düşer.

Geleneksel Türk Tiyatrosu’yla Absürd Tiyatro akımı arasında benzerlikler kurmaktansa Ionesco’nun tiyatro anlayışının ne olduğuyla ilgilenen akademisyenlerse çeşitli yazıları ve çevirileriyle bu akımın ülkemizde tanınip anlaşılması için katkılar sağlamışlardır. Ionesco’nun oyunlarına akademik düzeyde yaklaşarak seminerlerinde yer veren Hasan Anamur, *Devlet Tiyatrosu Dergisi*’nde yayınlanan “Ionesco Üzerine”¹⁶ adlı yazısında Ionesco’nun tiyatro serüvenini, dünya görüşünü, politik tutumunu, oyun yazarlığı anlayışını, tiyatroya bakışını ve felsefesini, çevirdiği oyunlar, *Kel Şarkıcı, Ders, Sandalyeler, Gergedanlar, Kral Can Çekişiyor*’dan örneklerle anlatır.

¹³ Sokollu, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komediya’nın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1978, s.101.

¹⁴ Esslin, Martin, *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s.134.

¹⁵ Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi- II (1960-1990)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, s.2.

¹⁶ Anamur, Hasan, “Ionesco Üzerine”, *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, sayı: 39, Ocak 1968, s.23-25.

1970’li yıllara gelindiğinde Türkiye’de iki Ionesco oyununun daha sahnelendiği görülür. Bunlardan ilki 1970-71 sezonunda, ilk sahnelenişinden tam on yıl sonra, Devekuşu Kabare Tiyatrosu tarafından şarkılı ve müzikli olarak sahnelenen *Gergedan* ve 1979-80 sezonunda *Bir Kral Ölüyor* adıyla İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen *Kral Ölüyor*’dur. 60’lı yılların aksine, 70’li yıllarda Ionesco oyunlarının özel ya da resmi kurumsal tiyatrolarda yeterince ilgi görmemesinin nedenleri kuşkusuz çok daha geniş kapsamlı bir araştırmanın konusudur. Yine de bu konuda birkaç saptamada bulunmak gerekirse, bunun nedenlerini 70’li yılların Türkiye’de yarattığı politik ortamda aramak yerinde olur. 1970’li yıllar Türkiye için siyasal şiddetin arttığı karanlık bir dönem olarak bilinir. Zürcher’in işaret ettiği gibi,

“70’lerin sonlarında siyasal şiddet tam bir sorun haline geldi. Solda aşırı uçtan bazı gençlik grupları ve sağda bozkurtlar ile dinci radikaller, sokaklara ve üniversite kampüslerine hakim olmak uğruna savaşıyordu. Bunlar, 1970’lerde Türkiye’yi sarsan ekonomik bunalım ve liselerden her yıl mezun olan 200.000 öğrencinin ancak yüzde 20’sine yüksek eğitim olanağı sunan sistem yüzünden, mesleki gelecekleri şüpheli, ya da hiç olmayan gençleri saflarına katmakta güçlük çekmiyorlardı.(...) Siyasal şiddetin kurbanları hızla artıyordu.”¹⁷

Özellikle yetmişlerin ikinci yarısında halk, değil tiyatroya gitmek, evden bile çıkmaya korkmaktaydı. Safların netleştiği ve ülkenin kabaca ikiye bölündüğü bu politik ortamdan tiyatro da etkilenmiş, zaman zaman ideolojilerin yüksek sesle bağırıldığı bir kürsü halini almış, politik kavgada etkin bir araç olarak da kullanılmaya başlamıştır. Bu durum pek çok tiyatro insanını kuşkusuz etkilemiş, tiyatro sanatına da kendine has bir hareketlilik kazandırmıştır. Bilgesu Erenus 70’li yılların tiyatro yaşamını seyircinin bağlamında şu sözlerle dile getiriyordu:

“Siyasal ortamın güvensizliğine küsüp, kendi içine gömülme niyetinde değil Türkiyeli insan. Bir yağın baskıya göğüs geriyor, seçimini korkusuzca açıklama, bir an önce yerini, yandaşını bulma titizliğinde.”¹⁸

¹⁷ Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.383.

¹⁸ Şener, Sevda, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, 1998, s.147.

Ionesco'nun yukarıda bahsettiğimiz görüşleri hatırlanacak olursa, oyunlarının böylesi bir ortamda göz ardı edilmesi, herhangi bir ideolojik safta yer almıyor gibi gözükmesi ve toplumcu gerçekçi ya da sol gerçekçi tiyatroya karşı çıkışı gibi yanlarıyla doğrudan ilgili gibi gözükmektedir. Ama daha önemlisi sadece Ionesco değil, diğer bütün absürdler dönemin politik tiyatroları tarafından “devrim”e katkı yapmayan hatta onu engellemeye çalışan “hiç”çiler olarak görülmüşlerdir. Mustafa Sercan'ın 1979 yılında *Godot'u Beklerken* ve genel olarak “bilinç bulanıklığı” diye tanımladığı absürd tiyatro üzerine yazdığı eleştiri bu durumun altını somut olarak çizmektedir:

“1979 Türkiye'sinde, uyumsuz tiyatronun tarihin çöplüğüne atıldığıın üzerinden geçen yıllara karşın, bir uyumsuz tiyatro örneği sergileniyor tepebaşı Deneme Sahnesi'nde. Gericilik her zaman papaz cübbesiyle, hoca sarığıyla ya da kabaralı pabuçlarla ortaya çıkmıyor. Gericilik, felsefi planda, sanat alanında çok başka biçimler altında, “değişmezliği” savunarak ortaya çıkıyor. Aman ha. Dikkat!

Birkaç seyirciyle konuştum oyun arasında ve oyun sonrasında. Bir(...)çocuğunun yargısı ilginçti: “çok saçma. Bunlar insan değil.” Bir yaşlı anne de şunları söyledi: “ne bu? İçim karardı” Uyumsuz tiyatro konusunda söylenecek yığınla söz, belki bu annenin sözleri kadar açıklayıcı olmayacaktır. İnsanların içlerini karartmak... Geleceğe, kendilerine olan güvenlerini, umutlarını küçük burjuva anlayışıyla “yıkma”... İşte bu. Günümüzde halkın vergileriyle yaşayan bir kurumda bu oyunu seçmek, seyirci önüne çıkarmak suçtur. Bu suçu tüm sorumlular paylaşacak. Kimse kaçamayacak bundan... Suçlu ayağa kalk!¹⁹

Yine de ülkedeki birçok amatör tiyatro, üniversite ve gençlik tiyatroları bazında gençler arasında absürd oyunlar, özellikle de Ionesco'nun oyunları ilgi görmeye devam etmiştir. Çünkü, bu guruplarca Ionesco'nun oyunlarını sahnelemek politik bir tutumun parçası olarak da görülmüş ve bunun sonucu da Ionesco'nun oyunları politik bir iletinin aracı haline getirilmiş, politikleştirilmiştir. Bu yazının ana konusu özel ve resmi kurumsal profesyonel tiyatroları kapsadığı için amatör ve üniversite tiyatrolarının Ionesco'yu alımlama biçimleri burada salt kısa bir saptama olarak geçilmektedir.

Ayrıca yine bu dönemde absürd tiyatro üzerine özgün kuramsal bir kitabın yayınlanması gibi olumlu bir gelişme ve oyunlara dair yapıcı eleştiriler de yok değildir.

¹⁹ Sercan, Mustafa, “Uyumsuzluk, Godot ve Bilinç Bulanıklığı”, *Oyun Dergisi*, Aralık 1979, sayı: 10, s.14.

Nitekim *Kral Ölüyor*'un Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenişine ilişkin Zehra İpşiroğlu'nun yazdığı eleştiri yazısı meseleye oldukça farklı bir noktadan yaklaşmaktadır. İpşiroğlu'nun oyuna yazdığı eleştiride vurguladığı nokta, sahnelemenin naturalist bir yorumla sunulmasının Ionesco'nun düşüncesine, tiyatro anlayışına uymayan, oyunun iletisini, sembolik yanını tamamiyle gözardı eden yanıdır. Berenger'in dışındaki tüm oyuncuların denge ve uyum içinde maskemsi, değişmeyen yüzleri, kuklamsı hareketleri onların birer düş, düşünce ürünü olduklarının altını çizse de, Berenger'in rolüyle özdeşleşen oyunculuk biçemi, izleyicinin ona fazlasıyla acımasına neden olduğundan oyunun traji-komik ve sembolik öğlerinin yok edilmesi eleştiriliyor. Ayrıca Berenger'in gördüğü düşleri somutlamak için sahnede bir ihtiyar kadın hayaletinin gösterilmesi ya da Berenger'in öldüğünü belli etmek için sahneye bir iskelet çıkarılması, hayali oyunun amacına, ölüm korkusunu yenme amacına büsbütün ters düşen yorumlar olarak değerlendiriliyor. Oyunun iki perde olarak oynanmasının da tempoyu çok yavaşlattığı ve izleyiciye oyunun aşırı derecede uzun ve yinelemelerle dolu bir oyun olduğu izlenimi verdiği söyleniyor.²⁰

1978 yılında Zehra İpşiroğlu'nun *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* adlı kuramsal kitabı İstanbul Üniversitesi Yayınları'ndan çıkar. O güne değin absürd tiyatro üzerine Türkçe yazılan tek özgün yapıt olma özelliğini taşıyan kitapta İpşiroğlu, absürd tiyatro akımının geleneksel tiyatroya bir tepki olarak çıkışını, tarihsel gelişimini, metinlerin içerik ve kurgu farklılığını, toplum yaşamı ve ortamı ile birey arasındaki, insan ilişkilerindeki ve yaşanan zamanla olan uyumsuzluğu oyunlardan örneklerle ve çok yönlü bir bakış açısıyla inceler. Ancak kitap, başlangıçta yine eleştirmenlerce "can sıkıcı bir yapıt"²¹ olarak değerlendirilir.

Başlangıçtaki olumsuz tepkilere rağmen, tiyatrolar Ionesco'nun oyunlarını repertuarlarına almaya, akademisyenler ve tiyatro araştırmacıları da absürd tiyatroyu anlatmaya devam ederler. Ionesco ve absürd tiyatro üzerine gerçekleştirilen bu türden çalışmalar, Türkiye'de absürd tiyatronun gerek alınılması gerekse uygulanması açısından kuşkusuz son derece ufuk açıcı olur. Absürd tiyatronun tüm dünyada başlatmak istediği kavga ve tartışma, ülkemizde de felsefi, kuramsal ve sanatsal temeller üzerine oturmaya başlar. Kurulmaya başlayan bu altyapının sonuçları 80'li ve 90'lı yıllarda meyvelerini vermeye başlar. Bu döneme geçmeden önce Ionesco ve diğer absürd yazarların, Türk oyun yazarları üzerinde de belirgin etkiler yarattığını belirtmek gerekir. Özellikle 70'li yıllarda Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Adalet Ağaoğlu, Aziz Nesin gibi yazarlar absürd tiyatronun

²⁰ İpşiroğlu, Zehra, "Kral ölüyor", *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, Düzlem Yayınları, İstanbul, Ocak 1989, s.239-242.

²¹ Gündoğdu, Cengiz, "Can Sıkıcı Bir Yapıt- Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik", *Oyun Dergisi*, sayı: 7, Eylül 1979, s.28-30.

sınırlarında dolaşan ya da absürd unsurlar taşıyan kimi oyunlarıyla ilgi çekerler. Bu oyunlar Türk tiyatro edebiyatının hala çok tartışılan ve sahnelenen oyunları olarak, tiyatromuzda önemli bir yer tutmaktadırlar.

1980 Türkiye'nin askeri bir darbeye sarsıldığı, trajik bir yıldır. Bu darbeyi gerçekleştiren askeri cuntanın başlıca amacı; ülkenin siyasal ve kurumsal olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Bu yeniden yapılandırma, anarşi ortamına sebebiyet veren yapının ortadan kaldırılması, yerine kuşkusuz onun karşıtı bir seçeneğin konulmasıydı. Bu yeni seçenek soldan ve aşırı sağdan gelebilecek her türlü muhalif hareketi de sindirmeyi gerektiriyordu. Darbeden sonraki “ilk altı hafta içinde 11500 kişi tutuklandı, 1980 sonunda sayı 30000'e çıktı, bir yıl sonra tutuklama sayısı 122.600 rakamına”²² ulaştı. Yakalanan ve tutuklananlar sadece şüpheli teröristler değil, aynı zamanda sendikacılar, meşru siyasetçiler, üniversite öğretim üyeleri, öğretmenler, gazeteciler, hukukçular ve sanatçılardı. Türkiye, Ayşegül Yüksel'in deyişiyile, “örgütlü devlet baskısının son derece etkili olduğu, doğru olarak bilinenlerin dumanlı, sisli bir ortamda havaya asılı kaldığı, her durumda her çeşit eylemin anlamının ve öneminin belirsizleştiği, inançların güven vericiliğini yitirdiği, bireyin topluma, toplumun bireye yabancılaştığı, suskun, bungun”²³ bir dönemin içinden geçmekteydi. Bu dönemde cuntanın uygulamaları, emperyalizm karşıtı güçlerin bastırılması dolayısıyla Amerika'dan, solun ve işçi sınıfının susturulması sebebiyle de, sermaye sınıfı tarafından büyük destek görmekteydi. Darbeden hemen sonra yeni anayasanın yapılması ve bir dönem cuntanın ekonomi bakanlığını üstlenen Turgut Özal'ın iktidara gelmesi Türkiye'nin hem arzulanan yeni yapıya kavuşması, hem de globalizm ile entegre olması anlamına geliyordu.

Bu dönemde söyleyeceklerini açıkça söylemekte zorlanan yazar ve sanatçılar çoğunlukla soyut anlatım biçimlerine sığınmışlardır. Bu bakımdan dönemin en üretken oyun yazarı Memet Baydur'un hemen bütün oyunları absürdün dünyasını taşır. Ancak seksenli yıllarda Ionesco ancak bir kez sahnelenme şansı bulur. 1986-87 sezonunda *Gergedan* yeniden, bu defa İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenir.

Zehra İpşiroğlu'nun oyun üzerine *Gösteri Dergisi*'nde yazdığı eleştiride öncelikle oyunun iletisini ve Ionesco'nun oyunu ile ilgili yazdıklarından yola çıkan görüşlerini dile getirip oyunun sahnelenme ve yorumlanma biçimlerine dair önerilerde bulunarak, Devlet

²² Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s.407.

²³ Yüksel, Ayşegül, “Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı: Mehmet Baydur”, *Mehmet Baydur Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, Haziran 1993, s.8.

Tiyatrosu'ndaki sahnelemede metnin özüne yönelik yorumlama sorunlarının olduğunu ve oyunun sahnede anlamını yitirdiğini vurgular. Eleştirisinde şunları yazar:

“Nasıl bir yoruma gidilirse gidilsin önemli olan oyunun özünün çıkartılabilmesidir. Bunun için de oyunun grotesk bir gülmece gibi başlayan giderek bir karabasana dönüşen ve bir patlamayla son bulan gerilimli kurgusunun mutlaka belirtilmesi gerekiyor. Ionesco'nun tüm oyunlarının yoğunlaştırma tekniğine dayanan bir kurgusu vardır. Bu oyunda da yoğunlaştırmanın, fanatizmin tırmanışını dile getiren çok önemli bir işlevi olduğunu görüyoruz. Eğer sahnelemede bu verilemezse, oyun fantastik bir komedyaya dönüşecek ve anlamını yitirecektir. Nitekim devlet tiyatrolarında izlediğimiz sahnelemede böyle oluyor.(yön: Kerim Afşar) (...) Daha ilk sahnede çok hızlı giriliyor oyuna. Böylece konuşmaların içeriksizliği, saçmalığı anlaşılıyor.(...) Berenger'in yaşadığı koşullara uymayan hayalci kişiliğinin daha ilk sahnede belirtilmesi gerekiyor. Oyundaki hızlı tempo, Berenger'in toplum dışı kişiliğinin gösterilmesini engellediği gibi, giderek yoğunlaşan korkusunu ve çaresizliğini de belirtmiyor.”²⁴

1988 yılında Dikmen Gürün'ün, yukarıda sözü edilen Uluslararası Eleştirmenler Birliği'nin Londra'da düzenlediği toplantıdan izlenimleri “Uyumsuz Tiyatronun Sonu mu?”²⁵ başlığıyla Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanır. Toplantıya Ionesco ve absurd tiyatro kuramcısı Martin Esslin yanı sıra absurd tiyatro yazarları, akademisyenler, tiyatro araştırmacıları katılır. Absürd ya da Uyumsuz Tiyatro'nun değişen dünya düzenindeki yeri ve geleceği tartışılır. Bu akımın çıkış koşullarını hazırlayan nedenler ve başkaldırısı, tabu kırıcı yanı sıra 80'li yılların sonunda ne anlam ifade etmektedir? Toplantıda çıkan tablo “uyumsuz” olanın artık “gerçek” olana dönüşmüş olmasının verdiği karamsarlığı gösterir. Gerçekçilik artık “uyumsuz”un içindedir. Batı Avrupa'nın bu tartışmaları sürerken, ülkemizin koşullarında, üstelik 80'li yıllar gibi postal gölgesinde geçmiş bir dönemde, Ionesco'nun oyunları hala çok önemli bir anlam taşımaktadır. Özellikle de *Gergedan* hala ilgi çekmeye devam eder.

1990'lı yıllardan günümüze dört Ionesco oyununun daha Türkiye sahnelerinde yer aldığını görürüz. İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda 1993-94 sezonundan başlayarak, *Kel Şarkıcı*

²⁴ İpşiroğlu, Zehra, “Gergedanlar”, *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, Düzlem Yayınları, İstanbul, Ocak 1989, s.267.

²⁵ Gürün, Dikmen, “Uyumsuz Tiyatronun Sonu mu?”, Cumhuriyet Gazetesi, 28 Mayıs 1988.

ve *Sandalyeler* iki yıl repertuvarında kalırlar. 1996-97 sezonunda Şahika Tekand Stüdyo Oyuncuları *Gergedanlar* oyununun serbest bir uyarlamasını gerçekleştirir ve *Gergedanlaşma* adıyla sahneler. Yine *Kral Ölüyor* bu kez *Kral Ölü(şü)yor* adıyla 2002-2003 sezonunda İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda seyirci karşısına çıkar.

Şahika Tekand'ın uyarlaması kaynak metnin olay akışından, kişilerinden, kurgu ve yapısından tamamıyla kopar, bu anlamıyla Ionesco'nun metninden sadece esinlenir. Metnin özündeki düşüncüyü ve felsefeyi koruyarak postmodern bir yaklaşımla bir çeşit performans sunar. Sahnede, kurgulanan dünya, oyuncunun gerçekten risk altına girdiği ve bedeninin direncini sınavan bir yere, izleyici oyuncuların bu performanslarını “yeterli-yetersiz” şeklinde değerlendiren bir yargıca ve yönetmen de oyunu yönlendiren, kararları veren egemen gücün sembolüne dönüşür. İnsanların sınırlarını zorlayan bir baskı düzeninin görüntüsüdür bu, ama herkes kendisine verilen rolü karşı çıkmadan kabul etmektedir, çünkü bu eğlenceli bir oyun gibi sunulur. Aslında herkes oyun alanı içinde sıkışıp kalmıştır, bir çeşit “gergedanlaşma” içindedirler. 90'lı yılların değişen anlayışlarının insanları nasıl gergedanlaştırdığının parodisi olarak sunulan bu bir saatlik performans 8.Uluslar arası İstanbul Tiyatro Festivali'nde “Öteki Tiyatro” adı altında kümelenen alternatif oyunlar içinde yer alır. Şahika Tekand sahnelemeyi şöyle anlatıyor:

“Kırmızı kadife perdenin açılmasıyla ortaya çıkan ahşap zeminli çerçeve sahne, geleneksel anlamda sahne konseptini ifade edecek şekilde kesin olarak seyir yerinden ayrılmış bir alandır. Sahne üzerinde sahne/ oyun alanı/ yaşam katmanlarını eşzamanlı olarak varedebilecek bir düzen gerçekleştirilir. Sahnede tam arkada, oyunun başlama ve bitiş anlarını, seyrini belirleyecek olan, adeta antik bir koro, hem oyun içindeki hem de yaşamdaki otoriteyi ifade edecek ve gerçekleştirecektir. Sahne üzerine yerleştirilmiş oyun aletleri (ki bunlar; üzerinde yürünen bir silindir, üzerinde koşulan bir tekerlek, içinde sekilen bir sek sek alanı,vb. gibi aletlerdir) ile belirlenen oyun alanı ve bunun içindeki küçük oyun alancıkları aynı hiyerarşik varolma alanlarını belirlemektedir. Bütün bunların önünde ise oyunu sunan, açan ve korodan aldığı emirler doğrultusunda oyun içinde yer alan küçük oyuncularını pratik olarak da yöneten bir sunucu bulunmaktadır. Oyun, temel devinimi YÜRÜME olan ve yukarıda da belirtildiği gibi çocuk oyunlarını ya da sirk gösterilerini çağrıştıran özel aletlerin üzerinde hareket eden ve bu sırada yaptıkları hakkında bir konuşma yapan oyuncuların, BAŞARMAK ve ÖDÜL ALMAK için yarıştıkları, ödül olarak da sırtlarına takılan gösterişli gergedan boynuzları kazandıkları bir YARIŞMA DÜZENİ içinde gerçekleşir.

Bütünüyle yalnızca perform(icra) edildiğinde varolabilecek olana yönelen, edebi olandan arındırılmış, oyuncu tasarımına dayanan ancak tasarlanan herşeyi gerçekleştirme yetisine sahip olabilecek bir bedensel kapasite gerektiren bir oyunculukla epizodlar oynanır. Her epizodun oynanışından sonra koro, oyuncuyu YETERLİ ya da YETERSİZ şeklinde yargılar. Bu yargı gerçekten performans anının sonucu olmalıdır. Bu nedenle oyuncu, hem oyuncu, hem de rol kişisi “oyuncu” olarak aynı gerçek riski taşır. Ayrıca seyirciye oyunun başında dağıtılan bir değerlendirme formu , oyun sonunda seyirci tarafından doldurularak oyundaki oyuncular bu kez salt oyuncu olarak YETERLİ -YETERSİZ şeklinde değerlendirilir ve oyunun oynandığı her sezon sonunda her oyuncu bütün sezon içinde aldığı değerlendirme sonucu belirtilerek bir basın ilanında ilan edilir. Sahnedeki risklerin tümü gerçektir.”²⁶

Şahika Tekand *Gergedanlaşma*'da oyunun çabasının oyuncunun teknik performansının yüksekliğini sergilemek değil, teknik performansı sergileme çabasının anlamsızlığını ifade etmek olduğunu, bunu yapabilmek için de oyuncunun oyun aletleri üzerinde devinirken bedensel tükenişinin olabildiğince irrasyonel hatta zavallı bir çabaya dönüşmesini tasarladığını²⁷ vurgular. Böylece oyun toplumsal eğretilmeye de dönüşebilmektedir.

Son olarak eklemek gerekir ki, 1960'lı yılların başından beri profesyonel tiyatroların gerçekleştirdiği sahnelemelerin yanı sıra, Ionesco'nun özellikle *Ders, Kel Şarkıcı, İki Kişilik Hırgür* gibi oyunları, amatör ve yarı profesyonel tiyatrolar ve üniversite tiyatroları tarafından pek çok kez sahneye taşınmıştır. Aslında, bu türden topluluklar, yazarın egemen tiyatro anlayışına karşı tavrını ve özgün sahnemelere açık metin yapısını, en özgür ve yaratıcı biçimde kullanabilme potansiyelini taşıdıklarından, Ionesco'nun oyunları için uygun bir yapı gösterirler. Ancak yapılan bu sahnemeler çoğunlukla kayda geçmeden, tiyatro tarihimizde silik birer deneme olarak kalmışlardır.

Ionesco'nun Türkiye serüvenine ilişkin bu kısa değerlendirme, bize yazarın ülkemizde alınılanmasına yönelik iki önemli sorunun varlığını göstermektedir. Bunlardan ilki, özellikle 1960'lı yıllara denk düşen ilk dönemde, eleştirmenlerin Ionesco oyunlarına dönük yüzeysel ve büyük ölçüde biçimsel kalan görüşleridir. Bu durum, temelde eleştirmenlerin kanıksadıkları bir “hakim tiyatro anlayışı”yla, alıştıkları ve modern tiyatro diliyle uyumlu hale getirmeye

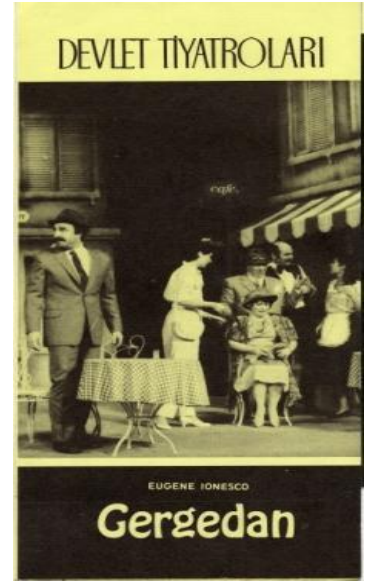
²⁶ Tekand, Şahika, www.studioyunculari.com

²⁷ Tekand, Şahika, “Gergedanlaşma- Oyunculuk Üzerine Notlar”, *Tiyatro... Tiyatro... Dergisi*, sayı: 59, Mayıs 1996, s.34-35.

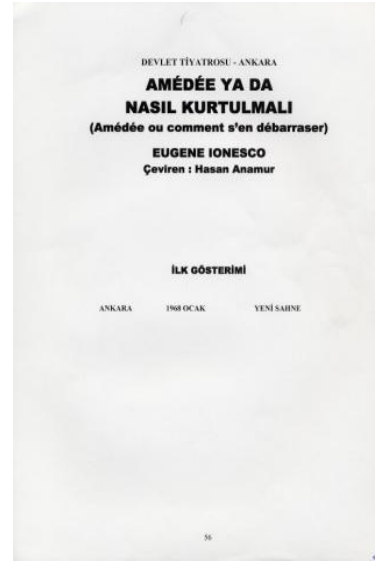
çalıştıkları bir “geleneksel tiyatro düşüncesi”nin etkisi altında olmalarında aranabilir. Nitekim ülkemizde ortaya çıkan yenilikçi ve öncü tiyatro akımlarının alımlanması, ancak bu hakim tiyatro anlayışına görelilik taşımaktadır. Oysa Ionesco’nun tiyatrosu bu anlayışların her ikisini de dışlayan, hatta onları yıkan bir yenilikçilik üzerine kurulmuştur. Bu bakımdan, dönemin eleştirmenlerinin yazarın oyunlarını değerlendirirken bir ölçüt karmaşasına düşmeleri kaçınılmaz olmuş, yazarın oyunlarını kendi gerçekliği içinde, derinlemesine anlamaya çalışmalarını engellemiştir.

İkinci temel sorun da, özellikle 1970’li yıllardan sonra, ülkemiz yazar ve eleştirmenlerinde, yukarıda da belirtildiği üzere, bir politik saf tutma dönemi başlamıştır. Bu dönemde, asal değerlendirme ölçütü, sanatçının politik tutumu haline gelmeye başlamış, eleştirmenler de ülkenin içinde bulunduğu siyasal gerçeklik içinde yazara bir yer ve değer atfetmeye çalışmışlardır. Bu durumun bir sonucu olarak, eleştirmenlerin, hatta bazı akademisyenlerin politik hassasiyetleri çoğu zaman sahneleme veya oyun metinlerinin önüne geçmiş, bu hassasiyetler sahneleme ve oyun metinleri üzerine nesnel değerlendirmeler yapmalarını olanaksız kılmıştır. Öyle ki, aynı anlayış Ionesco ve diğer uyumsuz yazarlar üzerine girilen derinlikli akademik çalışmaları bile gereğince anlamayı engelleyecek bir kapalılık ya da tek yanlılık göstermiştir. Kuşkusuz bu durumdan yalnızca Ionesco değil, pek çok yerli ya da yabancı yazar da payını almıştır.

BELGELER:



1960-61 tiyatro sezonu Ankara Devlet Tiyatrosu *Gergedan*



1967-68 tiyatro sezonu Ankara Devlet Tiyatrosu Yeni Sahne *Amédée Ya Da Nasıl Kurtulmalı*



1967-68 tiyatro sezonu İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları *Krallar da Ötür*



1996-97 tiyatro sezonu Şahika Tekand ve Stüdyo Oyuncuları *Gerdanlaşma*



2002-03 tiyatro sezonu İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları *Kral Ölü(şü)yor*

Kaynakça:

- AHMAD, Feruz; *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995.
- ANAMUR, Hasan; “Ionesco Üzerine”, *Devlet Tiyatrosu Dergisi*, sayı: 39, Ocak 1968.
- ESSLIN, Martin; *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.
- GÜLLÜ, Fırat; “Absürd Oyunlarda Temalar”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı 6, 1995.
- GÜNDOĞDU, Cengiz, “Can Sıkıcı Bir Yapıt- Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik”, *Oyun Dergisi*, sayı: 7, Eylül 1979.
- GÜRÜN, Dikmen; “Uyumsuz Tiyatronun Sonu mu?”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 28 Mayıs 1988.
- IONESCO, Eugéne; “Uyumsuz Tiyatro hep Vardı ve Gelecekte de Var Olacak”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Mayıs 1988, sayı: 192.
- IONESCO, Eugéne; *Notes and Counter Notes*, Grove Press Inc., New York, 1962.
- IONESCO, Eugéne; “Avangard Tiyatro Üstüne”, çeviren: Esen Çamurdan, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, sayı: 8, İstanbul, 2006.
- İPŞİROĞLU, Zehra; *Tiyatroda Yeni Arayışlar*, Düzlem Yayınları, İstanbul, Ocak 1989.
- İPŞİROĞLU, Zehra; *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1996.
- SERCAN, Mustafa, “Uyumsuzluk, Godot ve Bilinç Bulanıklığı”, *Oyun Dergisi*, Aralık 1979, sayı: 10.
- SOKOLLU, Sevinç; *Türk Tiyatrosunda Komedi'nin Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1978.
- ŞENER, Sevda; *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, 1998.
- TEKAND, Şahika; “Gergedanlaşma- Oyunculuk Üzerine Notlar”, *Tiyatro... Tiyatro... Dergisi*, sayı: 59, Mayıs 1996.

- TEKAND, Şahika; www.studioyunculari.com
- TİYATRO ELEŞTİRMENLERİ BİRLİĞİ; *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi- II (1960-1990)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994.
- YÜKSEL, Ayşegül; “*Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı: Mehmet Baydur*”, *Mehmet Baydur Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, Haziran 1993.
- ZÜRCHER, Erik Jan; *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Abstract

This article is the expanded academical version of the text which was prepared just as an archive research for the symposium titled “Remembering Eugène Eugene Ionesco” which was held by Dimitrie Cantemir Romanian Cultural Institute Istanbul, Turkish Literature Foundation and Istanbul University Faculty of Letters on 28th March 2007. In the article, it is mentioned the staging and receptional adventure of the absurd plays by Eugène Ionesco, the Romanian originated French Playwright, in cronological order from the 60s up to now and it is discussed the asthetical and theatrical contribution of his plays to the new tendencies for new theatre forms in Turkish theatre, and also it is discussed the changing intepretations and different forms of reception of his plays on Turkish stages as parallel with the changing historical circumstances of our country. The article includes photos and quotatios from various archives of thetares as documents.

This research shows us two main problems in reception of his plays in Turkey: The first is that, especially in the 60s, critics had formalist and limited viewpoints and criterias to analize Ionesco's plays, as the critics were stuck to conventional theatre forms and as they tried to adapt the absurd theatre form to the Turkish traditional theatre form without seeing or sometimes rejecting the radical asthetical and theatrical way of thinking and the philosophy of the absurd plays by Ionesco. So, the critics of the 60s in Turkey could not evaluate Ionesco's plays in its own critical absurd reality refering to the practical life conditions and ideologies and restricted themselves from understanding a different way of seeing.

The second is that in Turkey in and after the 70s the main criteria of evaluating any works of art or theatrical productions was the political attitude of the artists or the theatre people, which again limited the reception of absurd plays.