

## GELENEKSEL TİYATRO VE UYUMSUZLUK TİYATROSU

Fuat BOYACIOĞLU\*

### ÖZET

Bu makalede, Uyumsuzluk yada absürd tiyatronun geleneksel tiyatroya karşı tepkisini göstermeye çalıştık. Uyumsuzluk Tiyatrosu, klasik tiyatronun geleneksel biçimlerine karşı çıkmaktadır. Bilindiği gibi, klasik tiyatro, sağlam temellere dayanan bir geleneğe sahiptir. Geleneksel tiyatro yazarı, karakterleri, eylemleri ve duyguları derinlemesine analiz edilip sergilenen bir sürü kahramanın etrafında döndüğü ilginç ve sürükleyici bir olayı perdeler halinde sergiler.

Uyumsuzluk tiyatro yazarı, geleneksel tiyatronun sağlam yapısını bozmaya ve tiyatro yazarının hile ve aldatmacalarını ortaya çıkarmaya ve geleneksel tiyatro anlayışını kendine özgü teknikleriyle temelini sarsmaya çalışır. Uyumsuzluk Tiyatrosu, gerçeğin mimetik bir şekilde sunumunu, gösterimini, olayın doğrusal ve kronolojik anlatımını, geleneksel tiyatro yazarının kurgusal olarak yarattığı tiyatro yapıtı karşısında okuyucunun veya seyircinin konumunu ve kahramanların durumunu sorunsal hale getirir. İnsanla dünya arasındaki uyumsuzluğu, hem insanın, hem de dünyanın anlamının silindiği dile getirir. Uyumsuzluk Tiyatrosu sahnedeki bütün görsel ve duysal öğeleri en aza indirmiştir. En tanınmış yazarları, Samuel Beckett, Eugene Ionesco ve Arthur Adamov'dur. Onlar yapıtlarında bir yandan geleneksel tiyatro ve öğelerini dolaylı veya dolaysız eleştirirler ve sorunsal hale getirirler, diğer taraftan kendi tiyatro anlayışlarını sergilemeye çalışırlar.

**Anahtar kelimeler :** Tiyatro, anti tiyatro, absürd tiyatro, Beckett, Ionesco, Adamov.

### ABSTRACT

In this study we tried to expose that the absurd theatre is opposing against the traditional theatre. The absurd theatre opposes against the traditional forms of the classic theatre. As it is known, the classic theatre has a tradition based on the strong fundamentals. The traditional dramatist put on display a interesting and fascinating action around which are turning adventurously a great number of personages whose acts, passions and sentiments are deeply analysed.

The absurd theatre dramatist is trying to disintegrate the strong edifice of the traditional theatre and to reveal the trucks and ruses of the traditional dramatist. The absurd theatre puts in problematic the mimetic representation of the reality, the linear and chronological exposition of the action, the position of the reader or spectator before theatre fictitiously created by the traditional dramatist and the situation of the personages in the novel world. It exposes the inharmoniousness between the human being and the world and expresses the universal absurdity. The absurd theatre reduce in smallest level all the visual and sensitive elements in the scene.

---

\* Dr., Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

## Fuat BOYACIOĞLU

The most famous absurd theatre dramatists are Samuel Beckett, Eugene Ionesco and Arthur Adamov. On the one hand, they criticise directly or indirectly the traditional theatre and its elements and put them in problematic, on the other hand, they are trying to expose their own theatre conception.

**Keywords :** Theatre, Anti-theatre, Absurd Theatre , Beckett, Ionesco and Adamov.

Yunanca'da "seyirlik yeri" anlamına gelen theatron'dan türetilmiş olan tiyatro, bir öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır. Tiyatro da başka sanatlar gibi dinsel törenlerden doğmuş, sonra dinden bağımsızlaşarak sanatlaşmıştır. Kökeninde, ilkel insanın doğa olaylarını kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak temsil etme çabaları yatar. Avrupa'da Üst Paleolitik Çağ'dan (İ.Ö 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunlar, maske ve kostüm kullanımının, dolayısıyla tiyatronun ilk örneği sayılır. Maske, kişinin kendi kimliğinin aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmesinin en etkin yollarından biridir<sup>1</sup>.

İlkel toplulukların animist inançlarına göre, yinelenen doğal olayların ruhları, kişilikleri vardı; bu kişiler, sonradan tapınma nesnelere, tanrılara dönüştü. İnsanlar, belli zamanlarda yapılan törenlerde bu tanrıları temsil eden maskelere bürünerek kendi yaşamlarını etkileyen doğa olayları üzerinde denetim kurmaya çalıştılar. Yağmur yağdırmak ya da avda başarılı olmak için yapılan törenler danslar, kurallı oyunun ilk örneğiydi. Eski inançların hemen hepsi görülen "ölme ve yeniden dirilme" teması da, insanlara verdiği kılık değiştirme ve kişileştirme olanaklarıyla, tiyatronun çıkış noktalarından biriydi. Mevsimlerin dönüşü, kışın bahara dönüşmesi gibi yinelenen doğa olayları, eski yılı temsil eden kralın yeni yılın kralın karşısında yenik düştüğü bir törensel boğuşmayla temsil ediliyordu. Başlangıçta canlı insanların kurban edildiği bu boğuşma ve ölümler zamanla simgeleşti, iki ayrı gücün çatışması da yerini tek bir gücün ölüm ve yeniden dirilme törenine bıraktı. Bazı başka kuramlara göre ise tiyatronun kaynağı şamanist inançlardır. Şamanist törenlerin özelliği, izleyici ya da katılımcılara, tanrısal gücün simgesi yerine kendisini göstermesiydi. Bu törenlerde belirli kurallara uygun davranışlarla kendinden geçen şaman, öte dünya ile bu dünya arasında bir aracı rolü üstlenmektedir<sup>2</sup>.

Tiyatro, bugün de kökenindeki bu iki eğilimin izlerini taşır, bu iki eğilim arasındaki gerilimden güç alır: Bir yanda doğa güçlerini simgesel olarak

---

<sup>1</sup> Bkz. *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 21, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990, s.41.

<sup>2</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

## Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

canlandırma, temsil etme işlevi; öte yanda, doğaüstü güçlerin görünmesine aracılık etme işlevi. Doğaya öykünme kuramına göre, tiyatronun en önemli ögesi kılık değişimidir.

Tiyatronun Antik çağdan günümüze kadar tarihsel görünümüne ayrıntılı bir şekilde girmeden XX. Yüzyıldaki çağdaş tiyatrodan biraz bahsetmek yararlı olacaktır.

Batı tiyatrosu bugün de genel olarak Stanislavski'nin sahne düzeni ve oyunculuk anlayışına dayalı bir gerçekçiliği sürdürmekle birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısında dışavurumculuk, gelecekçilik ve Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu gibi gerçekçilik karşıtı akımlar da etkili oldu. Bu akımların hepsi farklı amaçlar ve yöntemlerle de olsa, sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesine karşı çıktılar; doğallık yanlısamasını kırarak sanatın doğal değil yapılmış bir şey olduğunu savundular. Geliştirdikleri deneysel teknikler tiyatroyu bir vakit geçirme ve eğlenme aracı olmaktan çıkardığı için de çoğu zaman seyirci çekemedi, hatta skandallara yol açtı. Bu yeni akımların bir başka özelliği de, oyun yazarları kadar sahne tasarımcıları ve yönetmenlerin de öne çıkması, kuramcı kimliğini kazanmalarıydı. Deneysel tiyatro üzerinde etkili olmuş kuramcılarının başında, İsveçli tasarımcı Adolphe Appia gelir. "Appia , Wagner'in 'sanatların birleştirilmesi' düşüncesine karşı, bireşimce tiyatro görüşüyle çıkarak, 'zamansal sanat olarak yazan(şiiir, drama) ve müzik ile 'mekansal sanat' olarak resim heykel ve mimarinin bireşimini öngörmekte ve canlı oyuncuyu bu bireşimin 'kaynaştırıcı öge'si olarak almaktadır"<sup>3</sup> Appia, sahnenin bir gerçeklik atmosferi veren "sahici" dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın "ruhunu" ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni öneriyordu. Doğalcı ayrıntıların yerine, dikkati oyuncunun jestleri üzerinde toplayacak ve dramatik gerilimi çıplak bir biçimde dışa vuracak basit bir dekor gerekiydi. Appia'nın dışavurumcu görüşleri, İngiliz yönetmen Gordon Craig tarafından daha da geliştirildi. Craig, sahnede soyutlamayı uç noktasına götürdü; duygusal ve görsel değil, tinsel ya da zihinsel bir etki yaratmak için son derece öznel bir ışıklandırma yöntemi yarattı. Tek bir gotik sütunun, sahneye bir kilise havası vermekte ayrıntılı bir mukavva kilise dekorundan çok daha etkili olacağını düşünüyordu. Craig'e göre, tiyatro ve oyunculuk simgesel düzeni bozmamalıydı. Craig ve Appia'nın görüşleri, çok geniş bir uygulama alanı bulamadı. Yalnızca Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt, Craig'in soyutlamaya dayalı dışavurum anlatımıyla canlı ve renkli bir oyun anlayışı arasında bir uzlaşma noktası yakalayabildi<sup>4</sup>.

Rusya'da da 1917 Devrimi'nden sonra, kısa bir süre için, Stanislavski'nin doğalcı anlatımına karşı olan deneysel anlayışlar tiyatroya egemen oldu. Bu dönemde en etkili yönetmen, daha önce Stanislavski'nin yanında oyunculuk

<sup>3</sup> Aziz, Çalışlar, *20. Yüzyılda Tiyatro*, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları,1993, s.42.

<sup>4</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

yapan Vsevolod Meyerhold'du. Craig'in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çekti. Biyomekanik oyunculuk adını verdiği yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oynuculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalıştı. Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullandı. 1918'de, ilk Sovyet oyunu olan, gelecekçi şair Mayakovski'nin Misteriya-buff'uru (Kutsal Güldürü) sahneleyen de Meyerhold'du. Gelecekçilik, Rusya'dakinin tam karşısı bir siyasal görüşü savunmakla birlikte, İtalya'da da etkiliydi. İtalyan gelecekçileri, makine çağının hızını, şiddetini, mekanikliğini kutsayan ve seyirciyle oyun arasındaki görünmez duvarı yıkmaya yönelik kışkırtıcı gösteriler düzenlediler. 1921'de Bağımsız Deneysel Tiyatro'yu kuran Anton Giulio Bragaglia deneysellik ile izlenebilirlik arasında bir denge oluşturmaya çalıştı<sup>5</sup>.

Modernizmin Almanya'daki biçimi, dışavurumculuktu. Bu akım ilk örneklerini Strindberg'in son oyunlarında, Frank Wedekind'in sahne ve kabare için yazdığı ve bestelediği şarkılı oyunlarda vermişti. Dışavurumculuk, hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu söylediği için, sahnede gerilimi, çatışmayı ifade eden öğelere önem veriyordu. Sanatın gösterdiği gerçeklik, dış dünyanın değişmez yüzü değil, insanın gerilen ve kaynaşan iç dünyasıydı. Bu akımın daha siyasal bir kolu da vardı; 1918 ayaklanmasına aktif olarak katılan sosyalist şair Ernst Toller'in Die Maschinenstürmer (1922; Makine Kırıcıları) bu eğilimin en tipik örneğiydi. Dışavurumcu tiyatro, yazarlardan çok, yönetmenlerle etkili oldu. Daha sonra Brecht'le birlikte epik tiyatro deneyine katılan Erwin Piscator, 1920'lerde, makineleri hem birer dekor öğesi hem de sahne teknolojisi olarak kullandığı oyunlarda, insanın artık yaşamadığını, ama mekanik dünyanın bir tür insanı (daha doğrusu, şeytani) canlılık kazandığını gösterebilmişti<sup>6</sup>.

Fransa'da ise deneysel tiyatro fazla gelişmedi. Bunun bir nedeni, modernizmin Fransa'ya özgü biçimi olan gerçeküstücülüğün tiyatroya fazla önem vermemesi ve sanatını da zaten seyirlik bir gösteri biçiminde gerçekleştirmesiydi. Öte yandan, yeni akımlardan etkilenen oyun yazarları ve yönetmenler de, Almanya ve Rusya'da olduğu gibi oyunculuk sanatını sarsmaya çalışmıyorlar, tam tersine oyuncuyu öne çıkaran eski commedia dell'arte geleneğini sürdürüyorlardı. Fransa'da, 20. yüzyılın ilk yarısında Georges Feydeau'nun bulvar komedileri popülerdi. Buna karşılık, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin ve Georges Pitoeff gibi yönetmenler, seyircisiz kalma noktasına düşmeden, tiyatronun da bir sanat olduğu iddiasını elden bırakmadılar. Özellikle Pitoeff, Almanya'dakine koşut bir biçimde, dikkati

---

<sup>5</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

<sup>6</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

## Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

oyunun dūşünsel içeriđi üzerinde toplamak amacıyla dekor ve oyunculuđu sūsleme ōđelerinden arındırdı<sup>7</sup>.

İngiliz tiyatrosu, kara Avrupa'sındaki deneylerden uzak durdu. Yūzyıl bařında, Bernard Shaw'un sahneyi bir felsefi ve siyasal tartıřma arenasına dōnūřtūren oyunları ilgi çekiyordu. Granville-Barker da Shakespeare oyunlarını sadeleřtirdi, geleneksel yorumlardaki tumturaklı ve ađır havayıeledi. Amerikan tiyatrosu bu dōnemde aslında bir eđlence endūstrisi durumundaydı; gene de ūlkenin ilk ōnemli oyun yazarı olan Eugene O'Neill'in yapıtları 1920'lerde sahnelenmeye bařladı. İrlanda'da da J. M. Synge ve Seah O'Casey'in oyunları, yūzyıl bařlarındaki toplumsal ve ruhsal çalkantıyı yansıtıyordu<sup>8</sup>.

20.yūzyıl tiyatrosunun en etkili adı, hiç kuşkusuz Bertolt Brecht'tir. Brecht'in epik tiyatro anlayışı ve ADC'de 1949'da kurduğu Berliner Ensemble, John Arden ve Edward Bond gibi İngiliz yōnetmenleri de etkiledi. Tiyatroda yanılsamaya ve edebi anlatıma karşı tepkinin bir ifadesi de belgesel tiyatro ya da olgu tiyatrosu adı verilen anlayıştı. Burada, yaşanmış bir olay fazlaca değiştirilmeden ve belgelerle desteklenerek sahneye konuyordu. Peter Weiss'in Ermittlung'u (1965; Soruřturma, 1971) bu tarzın en başarılı ōrneđiydi. 1980'lerde de İskoçya'da John McGrath'ın 7:84 adlı topluluğu bu anlayışı sūrdūrmektedir<sup>9</sup>.

Geçmiřin saymaca ve geleneksel biçimlerini reddetme ve okuyucuyu veya izleyiciyi aldatıp baştan çıkarmaktan kaçınmak için romanesk ve teatral illūzyonu ōnleme konusunda anti-roman ve anti-tiyatro arasında bir yakınlık ve ortak bir niyet vardır. Bilindiđi gibi tiyatro yazarı, sahneye konulma amacına yōnelik olarak yapıtını kaleme alır. Tiyatro tūrū mimik, jest, bale, ses ve ışık gibi gōsteri sanatlarını sunar. Sahne, yazarın gerçek hayatı taklit etmeye ve yazıyla onu mimetik olarak yansıtığını iddia ederek hayal gūcūnde yarattığı kahramanların girişiyle ve çıkışıyla sınırlandırılmıştır. Oysa yazarın gerçekten ōznel olarak yansıtığı, kendi izleniminin yazıya aktarılmasıdır. Seçtiđi kahramanlar yazarın hayal gūcūnde yarattığı kişilerdir. Tiyatrodaki olayı ilerleten kahramanlar fiziksel ve ruhsal olarak gelişme gōsterirler.

Geleneksel tiyatrodaki kahramanların iyi betimlenmiř belli bir karakteri, sosyal çevresi ve psikolojisi vardır. Tiyatro yazarı, iyi karakteri çizilmiř ve tasvir edilmiř kahramanları ile okuyucuyu veya seyirciyi ōzdeřleřtirmeyi amaçlar. Bize gerçeđe benzer bir sahne sunmayı hedefler. Zaten Klasik Yazarlar, bu "Gerçeđe Benzerlik (Vraisemblance)" kuralını klasisizmin ilkelerinden biri olarak kabul ederler. Bu kural, klasik yapıtların, gerçeklik ilkesine açıklık ve geniřlik kazandırır niteliktedir. "Gerçeđe Benzerlik" dūřūncesi ōzūnū Aristo'dan

<sup>7</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

<sup>8</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

<sup>9</sup> Bkz. *A.g.y.* s.41.

almaktadır. Aristo: “Olup biten şeylerin olduğu gibi anlatımı şairin işi değildir. Onun işi, olabileceği , mümkün olanı gerçeğe benzer şekilde ya da olması gerektiği şekilde anlatmaktır”<sup>10</sup>. Bu düşünce Racine, tarafından 1670 yılında yayımlanmış olan *Bérénice* adlı trajedinin önsözünde “ Trajedide duygulandıran sadece gerçeğe benzerliktir”<sup>11</sup> biçiminde ifade edilmiştir. Aynı konuda Boileau şöyle der: “Seyirciye hiçbir zaman inanılmaz şeyi sunmayınız. Gerçek olan şey bazen gerçeğe benzer olmayabilir. Saçma bir harika benim için ilginç değildir. Akıl inanmadığı şeyden hiçbir zaman etkilenmez”<sup>12</sup>. Klasik tiyatro yazarı seyirciye gerçeğe benzer inandırıcı sahneler sunmayı amaçlar. Anlatılan şey gerçeğe benzer olmalıdır ki seyircide kararsızlık uyandırmamasın. Bu görüşten hareket eden Racine ile Corneille trajedilerinde bazı tarihsel gerçekler üzerinde değişiklikler yapmak zorunda kalmışlardır. Amaçları seyirciyi o günün inançlarına ve anlayışına göre tatmin etmektir.<sup>13</sup>

Geleneksel tiyatronun genel özellikleri şöyle sıralanabilir:

- tiyatro yapıtı sahnelere ve perdelere ayrılmış bir metindir. Hayal dünyasında tiyatro yazarının yarattığı kahramanları temsil eden tiyatro oyuncularının girişi ve çıkışıyla sahne sınırlandırılmıştır.
- bir diyalog veya bir monolog olayın gelişmesini sağlar;
- oyunu, dekoru ve eşyaları gösteren öğelerin varlığı tiyatro yazarı tarafından yazılan metnin temsilini çağırıştır;
- seyircinin temsil edilen kahramanlar ile özdeşleşme ve onların duygu ve heyecanlarını hissetme olasılığı mümkündür;
- kahramanlar gelişme bölümünde tasvir edilen bir psikolojiye ve tipleştirilen bir karaktere sahiptir;
- kahramanların karşılaşmasıyla yaratılan ortamlar içinde gelişen bir olay örgüsü yani bir tansiyon söz konusudur;
- başlama ve sonuç durumunu gösteren bir anlatım şeması yani bir sergileme ve sonuç perdesi söz konusudur;
- bir kriz durumu söz konusudur;

---

<sup>10</sup> Aristote, *Art poétique*, Paris, Garnier Yayınları,1964, Bölüm IX.

<sup>11</sup> Racine, *Bérénice*, Önsöz. Cemil Göker tarafından alıntı yapılmıştır, *Fransa'da Edebiyat Akımları* , Ankara ,DTCF Yayınları, 1982, s.16.

<sup>12</sup> Boileau, *Art poétique*, Paris, Flammarion Yayınları , 1926, Chant III.

<sup>13</sup> Bkz.Cemil Göker, *Fransa'da Edebiyat Akımları* , Ankara ,DTCF Yayınları, 1982, s.16.

### Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

- olaydan sonuç olarak çıkarılacak bir mesaj vardı;
- kendi kendine konuşma(aparté), monolog gibi özel saymaca kurallar söz konusudur;
- kahramanlar yazı dilini bazen manzum bir dil konuşurlar.

Bütün bu özellikler geleneksel bir tiyatro yapıtında bulunurlar<sup>14</sup>

Geleneksel tiyatroyu daha iyi anlamak için büyük Fransız tiyatro yazarlarından Corneille ve Racine’i örnek olarak seçtik.

Bir trajedi yazarı olan Corneille, coşkunluk anlarında iradenin tutkular üzerine zaferiyle kendini gösteren üstün insanın ahlaki gücünü sergileyerek seyircinin hayranlığını uyandırmayı amaçlar. Bunun için kendinde iradenin hakim olduğu olağanüstü kahramanlar seçer. İradeyi tutkular üzerine hakim olabilmesi için şan ve şeref gibi daha güçlü bir tutkunun hizmetine verir. Bu şeref duygusu, devamlı aşktan daha güçlüdür. Kahraman bu iradenin tutku üzerine zaferini bir ödev gibi kabul eder. Böylece Corneille’de ödev duygusu, tutkuya galip gelir. “Üstün insan ülküsünü eserinde gerçekleştirerek Corneille insanları olması gerektiği biçimde göstermiştir”<sup>15</sup>

Corneille’in draması klasik tiyatro için iyi bir örnektir. Orada iradenin tutku üzerine zaferi ibaret olan iyi düzenlenmiş bir ana olay, iyi tanımlanmış ve tiplendirilmiş kahramanlar, bu kahramanların konuştukları ve tiyatro yapıtının ana malzemesini oluşturan dil söz konusudur. Beckett, Ionesco ve Adamov klasik tiyatronun bir şeyi mantık silsilesi göre sebep sonuç ilişkisi bağlamı içinde anlatma biçimine karşı çıkarlar ve sorunsal hale getirdiler.

Racine ise aşkın tutkularına yenik düşmüş insanın acizliğini göstermekle insanda acıma duygusunu hissettirmeyi amaçlar. Racine de aşk, iradenin boşu boşuna direndiği marazi ve alçaltıcı bir tutku olarak ele alınmıştır. Seyircinin ilgisini çekmek ve onları heyecanlandırmak için Racine, gerçeğe benzer bir sergileme yapar. Onun tragedyası, gerçeğe benzerlik ilkesine dayanır. Bu gerçeğe benzerliğe bayağı ve güncel konuların seçimiyle, olayın sadeliğiyle, entriğin hızlı seyriyle, güç ve zayıflığın karışımıyla ulaşmaya çalışır. La Bruyère *Les Caractères* (Karakterler) adlı yapıtında Corneille ve Racine arasında şu genel yargıya varmıştır: Corneille insanları olması gerektiği biçimde Racine ise oldukları biçimde göstermiştir<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Bkz. <http://perso.worldonline.fr/jiheraim-ciberland/topaze.htm>. ss.1-3.

<sup>15</sup> Berke Vardar, *Fransız Edebiyatı*, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1998, s.150

<sup>16</sup> Bkz.Berke Vardar, *A.g.y.* s.150.

Beckett, Ionesco ve Adamov, iyi yapılandırılmış mantıksal olarak anlaşılması kolay , dramatik kahramanlar tarafından oynanan bir oyun içeren bu tür geleneksel klasik tiyatro anlayışını yapıtlarında eleştirirler ve karşı çıkarlar. Bu tiyatro anlayışına karşıt olarak anlaşılması zor bir oyun ve gülünç, tutarsız kahramanları sahneye koyarlar. Bunun nedeni, mantıksal, duygusal ve etkileyici bir şekilde yazarın hayal gücüyle kurguladığı ve uydurduğu bir macerayı bize sunulmasından ibaret olan tiyatro oyununu aldatıcı bir yapıt olarak görmeleridir. Oysa hayat ve güncel gerçek, romanlardaki ve tiyatro yapıtlarındaki gibi ilgi çekici değildir ve mantıksal bir sebep- sonuç ilişkisi seyrini izlemez. O halde tiyatro yapıtı, bir aldatmaca olacaktır ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, tutarsız, kaprisli ve şok edici kahramanların temsil ettiği bu aldatmacayı reddeder, geçersizliğini sergiler ve gülünç hale getirir.<sup>17</sup>

XX. yüzyılda roman ve tiyatrodaki psikanalizden kaynaklanan yeni bir gerçek(réalité) anlayışı ve kavrayışına tanık olunur: rüyalar gerçekten daha gerçektir; gerçeğin kişiye göre algılanması, kavranması, gözlenmesi farklı olan tamamen nesnel bir olgudur;her birey, kendi kişisel tarzına göre dünyayı görebilir ve bakabilir. Bundan dolayı bu gerçeğin ifade edilmesinde, nakledilmesinde bir dil sorunu söz konusudur. Dil, bir mesaj olarak gerçeği iletilmesinde yeterli değildir. Sözcükler, mesajın yeteri derecede iletim gücüne sahip değildir. Sadece gösterme gücüne sahiptirler. Dil ile ilgili olarak şüphe çağına girilmiştir. Filozoflar ve varoluşçu yazarlar gittikçe insanilikten uzaklaşan iki dünya savaşında milyonlarca insanın öldürüldüğü ve halen öldürülmeye devam edildiği savaş halindeki bir dünyada varlığın saçmalığını(absurdité) yapıtlarında dile getirmişlerdir. Diğer edebiyat türlerinin yanı sıra tiyatro türünde de geçmişin geleneksel saymaca anlayışına karşı çıkılır.

XX. yüzyılda bu klasik, geleneksel tiyatronun biçimlerine ve kurallarına karşı absürd tiyatro, anti-tiyatro gibi adlarla da söylenen Uyumsuzluk Tiyatrosu türü gelişir. Biz burada “Uyumsuzluk Tiyatrosu” tanımlamasını kullanacağız. Uyumsuzluk Tiyatrosu, Fransız yazarı ve düşünürü Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*(Sisyphus Efsanesi,1942) yapıtında insanın durumunun temelde saçma ve amaçtan yoksun olduğu görüşüne katılan bazı Avrupalı ve Amerikalı oyun yazarlarının 1950’lerde ve 1960’ların başında geliştirdiği bir tiyatro anlayışıdır. İnsanla dünya arasındaki uyumsuzluğu hem insanın, hem de dünyanın anlamının silindiği noktaya kadar götüren Uyumsuzluk Tiyatrosuydu. Uyumsuzluk Tiyatrosu sahnedeki bütün görsel ve duyuşal öğeleri en aza indirmişti. Buna karşılık, Antonin Artaud'nun vahşet tiyatrosu bu duyuşal etkileri insanların bastırılmış güdülerini ayaklandırmak için kullanır. Bazı eleştirmenlerce Uyumsuzluk Tiyatrosu içinde değerlendirilen Jean Genet ve

---

<sup>17</sup> Bkz. R.M. Alberes , *Bilan littéraires du XXeme Siecle*, ss.120-121



## Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

Fernando Arrabal'ın oyunları da kamçılayıcı gerginlikleriyle Artaud çizgisine daha yakındır<sup>18</sup>.

Beckett'in sıkıntılı ve hüzünlü kuklalara dönüşmüş insanların dünyasını anlatan tiyatrosu, Arthur Adamov ve Eugene Ionesco'nun daha fantastik denemeleri, İngiltere'de Harold Pinter'ın oyunları, eleştirmenlerce bu akım içinde değerlendirilir. Tarzın kökenleri, Fransız yazarı Alfred Jarry'nin 15 yaşında iken yazdığı kukla oyunu Ubu Roi'ya (1896) değin götürülebilir. Belirli bir kurama dayanan bir Uyumsuzluk hareketi olmamakla birlikte, birbirinden farklı anlayışlara sahip bu yazarlar, insanlığın bir amaç bulmak ve kaderini denetlemek için verdiği mücadelenin sonuçsuzluğunu dile getiren karamsar, umutsuz, şaşkın ve endişe verici bir bakışı dile getirirler. Bu yazarlar, kendileri için bir özgürlük ortamı oluşturan Paris'te fikirlerini yapıtlarıyla ifade ettiler. "Bu yüzden nereli olduğu belirsiz bir Apollinaire gibi bir evrende; Picasso ya da Juan Gris gibi İspanyollar; Kandinsky ve Chagall gibi Ruslar; Tzara ve Brancusi gibi Romenler; Gertrude Stein, Hemingway ve E.E. Cummings gibi Amerikalılar; Joyce gibi bir İrlandalı; ve dünyanın dört bir yanından birçoğu daha Paris'te bir araya gelip, sanat ve yazındaki çağdaş eylemi biçimlendirebilmişlerdi. Absürd tiyatro da aynı gelenekten ortaya çıktı ve aynı köklerle beslendi. Bir İrlandalı, Samuel Beckett; bir Romen, Eugene Ionesco; Ermeni kökenli bir Rus, Arthur Adamov Paris'te yalnızca kendilerine özgürlüğü yaşatacak ortamı bulmakla kalmadılar, orada yapıtlarını üretecek fırsatları da yakaladılar"<sup>19</sup>.

Bu yazarların fikirleri oyunlarının yapısını ve şeklini de belirlemiş ve geleneksel tiyatronun mantıksal yapısını kullanmamışlardır. Yapıtlarında alışlagelmiş anlamda dramatik eyleme az rastlanır. Sahne üzerindeki bütün abartılı hareketlere karşın, bu oyunlarda karakterlerin varoluşlarını değiştirecek hiçbir şey olmaz. Örneğin, Beckett'in ilk kez 1953'te sahnelenen *En attendant Godot* (Godot'yu Beklerken) oyununda olay örgüsü yoktur. Oyun, günlerini beklemekle geçiren ama kimi ya da neyi gelip gelmeyeceğini bilmeyen iki serseri görünümü kişi etrafında zaman dışı ve döngüsel bir atmosferde gelişir. Uyumsuzluk Tiyatrosu yapıtlarında dil çoğunlukla bozuktur ve klişeler, sözcük oyunları, yinelenmeler ve ilgisiz konuşmalarla doludur. Ionesco'nun ilk kez 1950'de sahnelenen *La Cantatrice chauve* (Kel Şarkıcı) karakterlerin konuşmaları çerçevesinde gelişir; açıkça bilinenlerin yinelenmesi saçmalığa yol açar, bu da sözsöz iletişim yetersizliğini ortaya koyar. Amaçsız, bu yüzden de gülünç davranış ve konuşmaların karışımı oyunlara komik bir yüzey verirken, alttan alta metafizik bir endişe kendini hissettirir. Burada commedia dell'arte, vodvil ve müzikhol gibi çok çeşitli komedi geleneklerinin, ayrıca mim ve akrobasi gibi

<sup>18</sup> Bkz. *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 21, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990, s.45.

<sup>19</sup> Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*, İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Güler Siper, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1999, s.27.

Fuat BOYACIOĞLU

gösteri sanatlarının etkileri görülür. Aynı zamanda, Gerçeküstücü, Varoluşçu ve Dışavurumcu akımlarla Franz Kafka'nın etkisi belirgindir.

Bu Uyumsuzluk Tiyatrosunun genel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- yazarın iyi bir şekilde düzenlediği alışla gelmiş klasik oyun örgüsünü reddeder;
- her okuyucuya veya izleyiciye hikayenin sonunu kendi zevkine ve anlayışına göre hayal etme fırsatı verir;
- madem ki her hangi bir şeyin yeterince iletişimi yapılamıyor ve böylece sadece iletişimi yapılamayan şeyi sergilenmeye çalışıldığından“ normal olarak ifade edilecek olan tiyatro kahramanlarının değer kazanacak, örgüsü iyi düzenlenmiş anlaşılır bir hikayeyi”<sup>20</sup> anlatmayı reddeder;
- önceden tahmin edilebilecek, başlangıçta durumunun verilerine veya tiyatro yapıtının başlığına göre cereyan edebilecek olgu veya olayı sergilemez;
- iyi betimlenmiş kahramanların psikolojisini anlatmaz;
- takvimlerin, saatlerin zamanının söz konusu olduğu doğrusal kronolojik anlatıma karşı çıkar, buna karşılık tamamen zihinde cereyan eden zamanı benimser;
- cereyan edecek olaya uygun bir şekilde düzenlenmiş bir dekoru reddeder: her seyirci, imgelerden ve kendi sübjektif gerçeğiyle hareket ederek bu olayı zihninde oluşturabilir;
- tiyatro yapıtından sonuç olarak çıkabilen her türlü dersi ,her türlü angajmanı benimsemez;
- Uyumsuzluk Tiyatrosunun sergilemek istediği boşluk, hiçbir şeydir. Örneğin Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı uyumsuzluk tiyatro yapıtı belli bir zamana özgü öneme göre yüzyıllarca sürebilecektir<sup>21</sup>.

Görüldüğü gibi Uyumsuzluk Tiyatrosu, geleneksel tiyatronun yerleşik biçimlerinin reddi üzerine dayanır. Geleneksel tiyatronun ve onun kuram ve kurallarına karşı çıkarak hem geleneksel tiyatronun eleştirisini yapar hem de yeni bir tiyatro anlayışı sergiler. Uyumsuzluk tiyatro yazarları, fiziksel ve ruhsal

---

<sup>20</sup> R.M. Albérès *Ibid.*, s.120.

<sup>21</sup> Bkz. <http://perso.worldline.fr/jiheraim-ciberland/topaze.htm>

## Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

betimlemesi yapılmış kahramanların bulunduğu anlaşılması kolay doğrusal cereyan eden bir olayı reddederler ve mantıksal, sürükleyici, ilgi çekici bir şekilde sunulan bir maceranın anlatımından ibaret olan klasik tiyatroyu aldatıcı ve ikiyüzlülük olarak kabul ederler ve böyle bir tiyatro ve öğelerini sorunsal hale getirirler. Onlara göre insan hayatı ve gerçeği sahnede temsil edilecek kadar ilginç değildir. “O halde tiyatro sanatı bir aldatmacadır; ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, tutarsız, fantezili, şok edici olmayı amaçlayan yapıtlarında bu sahte berraklığa ve sahte mantığa sahip bu aldatıcılığı reddederler, geçersiz kılarlar ve gülünç hale getirirler”<sup>22</sup>.

Uyumsuzluk Tiyatrosunun üç önemli yazarı olan Samuel Beckett, Eugene Ionesco ve Arthur Adamov’un yapıtlarına ve tiyatro anlayışlarına kısaca değineceğiz.

Beckett’in yapıtlarında öncelikle insan varoluşunun aşağılık yanlarıyla, serseriler ve çöp bidonlarında yaşayan sakatlarla ilgili olduğu yolunda popüler basın tarafından beslenen yaygın görüş, temel bir yanılgıdır. O, olağandışı durumlardaki insanları, yaşamın aşağılık ve hastalıklı yanlarıyla ilgilendirdiği için değil, insan deneyiminin öze ilişkin yönleri üzerinde yoğunlaştığı için ele alır. Genel olarak edebiyatçıların işlediği konular, bireyler arasındaki toplumsal ilişkiler, bireylerin davranışları, sahip oldukları şeyler, mevki ve rutbe yada cinsel objeler için verilen mücadele gibi konulardır. Halbuki Beckett’e göre bu konular, yalnızca varoluşun süsleri, insanlık durumunun temel sorunlarını ve temel sancısını maskeleyen rastlantısal ve yüzeysel görüşlerdir. Beckett’in sorduğu temel sorular şöyle sıralanabilir: Biz kimiz; benliğimizin gerçek doğası nedir? Bir insan “ben” dediğinde , bu ne anlama gelir?

Yüzeysel bakıldığında yaşamın aşağılık yanları üzerine yoğunlaşma gibi görünen şey, aslında insanlık durumunun öze ilişkin yönlerini yakalama çabası olarak kendini gösterir. Örneğin eleştirilenler *Godot’yu Beklerken*’in iki kahramanı olan Estragon ve Vladimir’den birer serseri olarak söz ederler. Oysa Beckett, onları hiçbir zaman böyle betimlememiştir. Onlar yalnızca dünyada bulunmak ve niçin dünyada bulduklarını bilmemek gibi insanlığın en temel sorunu içinde bulunan iki insandır. Onların kişiliğinde Beckett, bu absürd durumu sorunsal hale getirir. “Tek bir ağacın yanında sarı samanın üzerinde iki kahraman, hiç gelmeyen meşhur Godot’yu beklerler. Kendilerinde gülünçlük ile trajikliğin birlikte bulunduğundan sanki yerlerinde çivili gibi bir yere gidememekteler ve bıkmaz isteklerini yaşatmayı sürdürmede inat ederler. Zaten Godot’yu beklerken yapacak başka bir şeyleri yoktur. Bununla birlikte zaman geçmemektedir: yalnızca ayakkabı giymek, turp yemek, kendini asmak, işlemek kısaca *bir dizi olaysızlık*. Ve sonra beklemenin verdiği sıkıntıyı yatıştırmak için laf olsun diye yapılan konuşmalar muhababın cevap vermek zorunda olduğu saçma absürd diyaloglar vardır. Dünyanın saçmalığı üzerine yazılmış bu yapıtta

---

<sup>22</sup> R.M. Albérès *Ibid.*, s.120.

Beckett , varlığın küçük nimetlerinde, inatçılığında, kötücüllüğünde insanoğlu için asla yalanlanmamış bir çıkarı sergiler ortaya koyar.”<sup>23</sup> Bu kahramanlar, aynı anlamsız sözleri söylerler, zaman geçirmek için havadan sudan konuşurlar. “ Beckett’in yapıtında söz, bir iletişim aracı değildir-o gittikçe bu özelliğini yitirmiştir-fakat zaman öldürme aracıdır. Kahramanlar doğum ile ölüm arasında zamanı konuşmalarla tamamlamaya çalışırlar”<sup>24</sup>. *Godot’yu Beklerken*’in sahne açılışında bütün işaret noktaları verilmiştir. Estragon’un birinci sözü, “yapılacak bir şey yok”<sup>25</sup> tur. Böylece Beckett, nihillist (hiççi) anlayışını ana motifini sergilemiştir. Birkaç sayfa sonra aynı kahraman, “ görülecek bir şey yok”<sup>26</sup> der. Estragon’un bu iki sözü, tiyatro yapıtının varlık nedenini ortadan kaldırır. Yazara göre insan hayatı, absürd olduğundan yapıtıda absürdlüğünü içinde barındırır ve bizzat kendi kendini yıkar (Auto-destruction).Yapılacak ve görülecek hiçbir şeyin olmadığı yer, “hayattır”<sup>27</sup>. Durum böyleyse, “insan kahredici bir hal içindedir”<sup>28</sup>. O zaman yapılacak ve görülecek bir şey yoksa beklemek gerekir: Kimi? Neyi? Godot’yu beklemek gerekir. Peki Godot’yu beklemek ne anlama gelir? Godot’yu beklemek, her şeyin değişeceğini umut etmek demektir, fakat bu umut, boş ve absürd bir beklentidir.

Beckett sade, basit ve gülünç yapıtlı kahramanları sahnede sunarak, okuyucuyu veya izleyiciyi bizzat kendi gerçeğinin önüne oturtur ve varlığının anlamsızlığını ve gülünç görünümünü sunar.”Kahramanların davranışları ve jestlerindeki aşırı komiklik görülür”<sup>29</sup>. Adeta Beckett, okuyucusuna “ne gülüyorsun anlattığının senin hikayen” der. Kahramanların varlıklarının arkasında boşluk, hiçlik, yaşamın anlam yüklememeziği, vardır. Bizzat kendi insanlık durumlarının kurbanıdır. Beckett’in kahramanları her türlü sakatlığın kendilerini bitkin düşürdüğünden dolayı varlıklarıyla normal hayattan uzaktırlar,“(…)can çekişen eksik yaratıklardır(…)gereksiz yere durmadan konuşan varlıklardır”<sup>30</sup>. Varlıkları trajiktir. “ Bir kulede, bir odada, yada ıssız bir yerde çile çekerek yaşarlar”<sup>31</sup>. Dünyaya gelirken hayat tarafından zaten mahkum edilmişlerdir ve bununla birlikte bu saçma absürd hayata karşı savaşılmaktadırlar. Bu savaşımalarında sürekli başarısız olmuşlardır. Eğer henüz ölmemişlerse, nedeni intihar, onları reddetmiş olmasıdır <sup>32</sup>.

<sup>23</sup> Bkz. [http://ville-cherbourg.fr/culture/10\\_mai.htm](http://ville-cherbourg.fr/culture/10_mai.htm)

<sup>24</sup> Hasan Anamur, Beckett’le Godot’yu Beklemek in *Godot’yu Beklerken*, Can Yayınları,1994,ss.6-7.

<sup>25</sup> Samuel Beckett, *En Attendant Godot*, Paris, Minuit Yayınları, 1952, s.9.

<sup>26</sup> *A.g.y.* s.12.

<sup>27</sup> *A.g.y.* s.65.

<sup>28</sup> *A.g.y.* s.104.

<sup>29</sup> Pierre Melese, *Beckett*, Paris, Seghers Yayınları,1966, s.43.

<sup>30</sup> Charles-Henri Favrod, EDMA, *Théâtre*, Paris, C.-H. Favrod Yayınları, 1976, s.67.

<sup>31</sup> Emmanuel Jacquard, *Le Théâtre de dérison*, Paris, Gallimard Yayınları,1974, s.125.

<sup>32</sup> Bkz. *A.g.y.* ss.132-133.

## Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

Eugene Ionesco ise, tek perdelik *La Cantatrice chauve (Kel Şarkıcı)* adlı Uyumsuzluk Tiyatro yapıtıyla tiyatro tekniklerinde büyük bir yenliğe yol açmış ve Uyumsuzluk Tiyatrosunun doğmasında önemli bir rol oynamıştır. Ionesco, İngilizce ders kitabındaki biçimsel ve basmakalıp alıştırmaya cümleleri, *Kel Şarkıcı* 'daki anlamsız konuşmalara esin kaynağı oldu. Oyunu en ünlü sahnesinde iki yabancı, havanın nasıl açtığı nerede oturdukları, kaç çocukları olduğu gibi sıradan konular üzerinde konuşurken, birdenbire ve hayretle nasıl karı koca olduklarının farkına varırlar. Bu sahne, Ionesco'nun sürekli yinelediği, insanın kendi kendisine yabancılaşması ve iletişimsizlik gibi temaların çarpıcı örneğidir. Yazarın başarısı sürrealist ve temsili olmayan tiyatro tekniklerin yaygınlaştırmasında, bunu doğalcı geleneğe alışmış bir seyirciye kabul ettirmesinde yatar.<sup>33</sup>

Arthur Adamov, , 1938 yılında geçirdiği sinirsel rahatsızlıktan sonra korkunç bir yabancılaşma duygusunu derinliğine araştırırken azap içindeki vicdanını da sergileyen ve karmaşık ruhsal yapısını Uyumsuzluk Tiyatro'sunun en güçlü örneklerini yaratmaya hazırlayan *L'Aveu (İtiraf)* adlı otobiyografisini yazdı. Bu Dostoyevskivari başarıya ilk bölümü Varoluşçu yazının ve Absürd tiyatronun temelini oluşturan metafizik üzüntünün olağanüstü söylemiyle açılır. Adamov şöyle der: “ Önceleri Tanrı deniyordu. Bugün artık adı yok.”<sup>34</sup> Derin bir yabancılaşma duygusu zamanın karanlık gücüyle üzerine bastırıldığı duygu, derin bir edingenlik duygusu-bunlar ruhsal rahatsızlığının belirtilerinin birkaçıdır. *İtiraf*ında Adamov kendi rahatsızlığının dürüst bir betimlemesini yapar.

Adamov, isveçli tiyatrocusu August Strindberg ve alman yazar Franz Kafka'dan büyük ölçüde etkilenerek 1947'de oyun yazmaya başladı. Tanrının öldüğünü ve yaşamın ulaşılmazlığına inanarak, komünist ideallerin bir tür özel, metafizik yorumunu yapmaya girişti. İlk oyunu *Parodie (Parodi)*'de oyun kişileri, akrep ve yelkovanı olmayan ürkütücü bir saatin altında birbirlerine durmadan zamanı sorarlar. İşte bu zaman, takvimlerin, saatlerin zamanının söz konusu olduğu doğrusal kronolojik bir zaman değildir. Oyunun yarattığı dünya, hayatın bir anlamı olsa bile çaresizce arayışlarıyla bu anlama ulaşması olanaksız insanın bir parodisidir.<sup>35</sup> Art arda geçen, hızla anlatılan sahneler, aynı boş kafalı, özelliksiz kıza, Lili'ye tutkun iki adamı gösterir. Bunlardan biri “memur”, canlı aceleci ve hep iyimser biridir, öte yandan diğeri “N” edilgen umarsız ve mutsuzdur. Rastlantısal bir toplantıda, Li'den bir randevu aldığı yolundaki yanlış inanca kapılan memur, umudunu hiç yitirmez ve sürekli düşsel randevusuna gider. N ise zamanın sokakta uzanıp, Lili geçebilir diye beklemekle

<sup>33</sup> Bkz. *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 11, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990, s.367.

<sup>34</sup> Arthur Adamov, *L'Aveu*, Paris, Sagitaire Yayınları, 1946, s. 19. Alıntı yapan Martin Esslin, *Absürd Tiyatro, İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Güler Siper*, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1999, s.79.

<sup>35</sup> Bkz. *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990, s.76.

harcar. Sonunda, memurun iyimser, kaygısız tutumu ve N'nin zavallı edilgenliği tümüyle aynı sonuca: *Hiçbir şeye* ulaşır. *Parodie*'de zaman sürekli anımsatılır: kahramanlar hiç yanıt almasalar bile sürekli zamanı sorarlar. Burada zaman, takvimlerin, saatlerin zamanının söz konusu olduğu doğrusal kronolojik bir zaman değildir. Zamanın geçişi, alanın gitgide daralmasıyla gösterilir<sup>36</sup>.

Beckett, Ionesco ve Adamov, iyi düzenlenmiş mantık örgüsüne dayalı, anlaşılması ve kavranması kolay, dramatik kahramanlar tarafından oynanan bir oyun içeren geleneksel klasik tiyatro anlayışını yapıtlarında eleştirirler ve sorunsal hale getirirler. Bu geleneksel tiyatro anlayışına tersine, hemen anlaşılması zor bir oyunu ve bu oyunu oynayan gülünç, tutarsız kahramanları sahneye koyarlar. Bunun nedeni, mantıksal, duygusal ve etkileyici bir şekilde yazarın hayal gücüyle kurguladığı ve uydurduğu bir ilgi çekici sürükleyici bir ana olaydan ibaret olan tiyatro oyununu aldatıcı bir yapıt olarak görmeleridir. Oysa insan yaşamı ve güncel gerçek romanlardaki ve tiyatro yapıtlarındaki gibi ilgi çekici değildir ve mantıksal bir sebep-sonuç ilişkisi seyrini izlemez. O zaman tiyatro yapıtı bir aldatmaca olacaktır. Yazar aldatıcı, okuyucu veya seyirci aldatılan olacaktır. Bundan kaçınmak için Uyumsuzluk Tiyatrosu, tutarsız, kaptisli ve şok edici kahramanların temsil ettiği bu aldatmacayı reddeder, geçersizliğini sergiler ve gülünç hale getirir. Onlar yapıtlarında bir yandan geleneksel tiyatro ve öğelerini dolaylı veya dolaysız eleştirirler ve sorunsal hale getirirler, diğer taraftan kendi tiyatro anlayışlarını sergilemeye çalışırlar.

Alışlagelmiş geleneksel tiyatro anlayışına karşı çıkışıyla yenilikçi, çağın dertlerini ustaca ifade edışıyle de popüler bir nitelik taşıyan Uyumsuzluk Tiyatrosu, 1960'ların ortalarında eski önemini yitirmeye başladı. Getirdiği yeniliklerin bazıları egemen tiyatro anlayışı tarafından benimsenerek yeni deneylere esin kaynağı oldu. Başlıca yazarlarından bazıları yeni yönelişler ararken, bazıları da aynı anlayışta yapıt vermeyi sürdürdü.

### **Kaynakça**

ADAMOV Arthur, *L'Aveu*, Paris, Sagitaire Yayınları,1946.

ALBERES R.M., *Bilan littéraires du XXeme Siecle*, Paris, A.-G. Nizet Yayınevi,1971

ANAMUR Hasan, *Beckett'le Godot'yu Beklemek in Godot'yu Beklerken*, Can Yayınları,1994.

ARISTOTE, *Art poétique*, Bölüm IX.Paris, Garnier Yayınları,1964,

BECKETT Samuel *En Attendant Godot*, Paris, Minuit Yayınları, 1952.

---

<sup>36</sup> Martin Esslin, *A.g.y.*, s.84.

### Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu

BOILEAU, Art poétique, Chant III.Paris, Flammarion Yayınları , 1926.

ÇALIŞLAR Aziz, 20. Yüzyılda Tiyatro, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları,1993

ESSLIN, Martin, Absürd Tiyatro, İngilizce'den Türkçe'ye çeviren: Güler Siper, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1999.

FAVROD Charles-Henri, EDMA, Théâtre, Paris, C.-H. Favrod Yayınları, 1976.

GÖKER Cemil Fransa'da Edebiyat Akımları , Ankara ,DTCF Yayınları, 1982.

JACQUARD Emmanuel, Le Théâtre de dérison, Paris, Gallimard Yayınları,1974.

MELESE Pierre, Beckett, Paris, Seghers Yayınları,1966.

VARDAR Berke, Fransız Edebiyatı, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1998.

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 1, 11,21 İstanbul, Ana Yayıncılık, 1988

[http://ville-cherbourg.fr/culture/10\\_mai.htm](http://ville-cherbourg.fr/culture/10_mai.htm)

<http://perso.worldline.fr/jiheraim-ciberland/topaze.htm>.