



International Journal of Languages' Education and Teaching
Volume 6, Issue 3, September 2018, p. 251-263

Received	Reviewed	Published	Doi Number
26.07.2018	01.09.2018	30.09.2018	10.18298/ijlet.3118

Traditional Influences on Character Creation of Absurd Plays and Sabahattin Kudret Aksal

İpek ÖZALP¹ & Didem ARDALI BÜYÜKARMAN²

ABSTRACT

The Absurd Theater, which emerged in the West at the end of the 1950s and remained influential until the 1970s, has also influenced the Turkish theater. Although the Absurd theater writers who have taken their place in the theater literature as a result of historical events, artistic and philosophical thoughts had not written a manifesto, they had presented an opinion. The Absurd theater has found its place in the Turkish theater in the 1960s. Turkish playwrights who wrote absurd plays were not only influenced by the West. Experiences at the social and individual levels influenced the Absurd Turkish theater. It was also observed that the characteristics of the absurd theater were not far from the traditional Turkish theater. In this study, this process is discussed in three phases. At the introduction, the similar and differentiating aspects of the absurd theater and the traditional theatre have been given and then the character creation processes have been evaluated. In order to exemplify, the absurd plays of Sabahattin Kudret Aksal, one of the writers of 1960 generation, have been evaluated and the traditional lines in these plays have been identified. Aksal's plays titled *Kahvede Şenlik Var*, *Kral Üşümesi*, *Sonsuzluk Kitabevi*, *Bay Hiç* and *Önemli Adam* have been discussed in terms of absurd theater and character creation. Evaluations have been based on the common aspects of Traditional Turkish theater and absurd theater. In the conclusion, in line with these assessments, it has been revealed the path followed by Aksal in creating his play characters.

Key Words: Absurd, traditional Turkish theatre, theatre, Sabahattin Kudret Aksal.

Absürt Oyunların Karakter Yaratımında Geleneksel Etkiler ve Sabahattin Kudret Aksal

ÖZET

Batı'da 1950'li yılların sonunda ortaya çıkan ve 1970'li yıllara kadar varlığını sürdüren Absürt tiyatro, Türk tiyatrosunu etkilemiştir. Tarihsel olaylar, sanatsal ve felsefi düşünce sonucu tiyatro yazınında kendine yer bulan Absürt tiyatro yazarları bir manifesto yazmasalar da bir görüş birliği ortaya koymuşlardır. Absürt oyunlar yazan Türk oyun yazarların ise salt Batı etkisinde kaldığı söylenemez. Bu yazarlar Absürt Tiyatro'nun yanı sıra geleneksel Türk tiyatrosundan da beslenmişlerdir. Bu çalışma üç aşamada ele alınmıştır. Giriş kısmında absürt tiyatro ve geleneksel tiyatronun benzer ve ayrılan özellikleri verilmiş, ardından karakter yaratım süreçleri değerlendirilmiştir. Örneklendirmek adına 1960 kuşağı yazarlarından olan Sabahattin Kudret Aksal'ın absürt oyunları değerlendirilip bu oyunların içinde yer alan geleneksel çizgiler belirlenmiştir. Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, *Kral Üşümesi*, *Sonsuzluk Kitabevi*, *Bay Hiç* ve *Önemli Adam* oyunları absürt tiyatro ve karakter yaratımı açısından ele alınmıştır. Değerlendirmeler, Geleneksel Türk tiyatrosunun ve absürt tiyatronun kesiştiği noktalar temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Sonuç kısmında bu değerlendirmeler doğrultusunda Aksal'ın oyun kişilerini oluştururken nasıl bir yol izlediği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Absürt, Geleneksel Türk Tiyatrosu, tiyatro, Sabahattin Kudret Aksal.

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD Yüksek Lisans Öğrencisi, ipk.ozalp@gmail.com.

² Dr. Öğrt.Üye., Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: dbuyuk@yildiz.edu.tr

1. Giriş

Absürt tiyatronun öncüsü kabul edilen Beckett, Ionesco, Genet, Adamov gibi yazarlar oyunlarının içeriğini, tekniğini ve karakterlerini oluşturmada Batı'nın sanat birikiminden yararlanmışlardır. Hiçbir akım birden var olmadığı gibi absürt tiyatro akımı da kendinden önceki akımlar gibi onların birikim ve reddiyle ortaya çıkmıştır. Yunan ve Roma tiyatrosunun mimus geleneği, İtalya'nın Comedia Dell Arte tiyatrosu, Sheakespeare'nin deli ve soytarı sahneleri, pandomima absürt tiyatronun birikim ve zemin kısmını oluşturmuştur. Absürt tiyatro yazarları da yaşadıkları dönemin tarihsel, sanatsal ve felsefi süreçlerinin etkisindedir. Özellikle 1950 ve 1970 yılları arasında meydana gelmiş tarihsel olaylar ve felsefi düşünceler Absürt Tiyatro'yu etkilemiştir. Bir manifestosu olmasa da bu dönem yazarlarının ortak görüşlerini tespit etmek mümkündür.

Absürt tiyatro yazarlarının topluma, dünyaya yabancılaşmış insanı ele almaları, oyunların kötümser ve karamsar havası, hiçlik anlayışı karşısında umursamazlığı, uyumsuzluk ve iletişimsizlik İkinci Dünya Savaşı'nın bir sonucudur. Savaşların olduğu, insanın varlığının değersizleştiği, yokluğun ve bunalımın hüküm sürdüğü bir dünyada uyumdan söz etmek mümkün değildir. Dünya ile insan arasındaki bu savaş karşılıklı uyumsuzluğu doğurmuştur. Absürt tiyatro ölüm karşısında yaşamın trajedisi, gündelik uğraşlar için çabalamanın saçmalığını, iletişimin olmadığı bir dünyada konuşmanın boşunallığını dile getirerek gerçeklerin bir aldatmaca olduğunu söyler ve bu bağlamda yalnızlık, yabancılaşma, anlamsızlaşmış dünya, iletişimsizlik temalarıyla modern insanın kısır döngüsünü anlatır.

Türk tiyatrosunda absürt geleneği uygulayan yazarlar için yalnızca Avrupa'da ortaya çıkan absürt akımına öykünerek oyunlarını kaleme aldılar demek yanlış olur. Geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerine baktığımızda absürt tiyatroyla kesiştiği yerleri görmek pekala mümkündür.

Kesişen kısımların altı çizilmeden önce genel özellikleri itibariyle düşündüğümüzde; Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun soyutlamaya yönelik olduğu, tipleştirmeye yer verdiği, açık biçim ve göstermecî tiyatro özellikleri taşıdığı, taklide dayandığı, dans, müzik ve kaba güldürüyle iç içe olduğu, doğaçlamadan yararlandığı söylenebilir. (Çalışlar, 1995: 242). Absürt tiyatro ile geleneksel tiyatromuza baktığımızda oyunların konuları bakımından değil de yöntemleri bakımından bir benzerlik teşkil ettiği söylenebilir. "Geleneksel tiyatromuza ait türlerin tümünün, herhangi bir kuramsal çabaya gerek duyulmaksızın, kendiliğinden göstermecî olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin illüzyon içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığı görmekteyiz." (Pekman, 2010: 23). Geleneksel tiyatronun tüm türleri izleyicisine açık bir biçim sunar. Bu oyunlar izleyicisi ile sahne arasına bir mesafe koyarak bu bir oyundur der. Geleneksel tiyatronun bu özellikleri göz önüne alındığında absürt tiyatronun ısrarla izleyicisine uyguladığı yadırgatma özelliği akla gelir. Epik tiyatroyla ortaya çıkan yadırgatma/yabancılaştırma etmeni absürt tiyatrodada da kullanılmıştır. "Modern toplumlarda yabancılaşma insani anlamların yitirilmişliğidir." (Nutku, 1972: 641)

Absürt Tiyatro'nun gerçeği ortaya koyarken başvurduğu yollardan biri de oyun kahramanlarının kişilik ve davranışlarının oyun olduğunu hatırlatmak, seyircilere oyun içindeki oyuncuları sunmaktır. Seyircinin gözünde oyuncular, ete kemiğe bürünmüş kuklalarıdır. Karagöz ve Ortaoyunu da bunu sık sık kullanır, seyircisine izlediğinin bir oyun olduğunu sık sık hatırlatır.

Karagöz ve Ortaoyunu değişmesi gereken bir durumu anlatsalar bile onun nasıl değiştirilebileceğini ya da birlik olup nasıl değiştirilmesi gerektiğini anlatmazlar, sadece seyirci/okuyucuya kıssadan hisse durumunu hissettirirler. Toplumsal kuralları ya da bireysel vicdanı hatırlatırlar. Bu yüzden Geleneksel tiyatro izleyicisine kıssadan hisse sunsa da sorunlara çözüm getirmeyi amaç edinmez. Absürt tiyatro ise kıssadan hisseyi bile amaçlamaz, insanın ölümlü bir varlık olduğunu öncelikle kabul eder ve "çabalamak son derece anlamsızdır" düsturunu kendisine şiar edinir.

"Uyumsuzluğu vurgulayan öncü yazarlar, alışlagelmiş mantık sınırlarını aşarak kendilerine özgü bir mantık getirirler. Ayrıca, bu yazarlar, insanların kopmuşluk ve yalnızlık ile ortaya çıkan uyumsuzluğunu varoluşçu bir açıdan değil de, salt içgüdüsel yönden yansıtır. Onlar, varoluşçular gibi insanın yaşamına olan uyumsuzluğu tartışmazlar ama bu uyumsuzluğu çeşitli, içe dönük imgelerle gösterirler." (Nutku, 1972: 705)

Absürt tiyatro, dili iletişimsizliği vurgulamak için kullanır. Dil insanların birbirini dinlemediğini, anlamadığını ve dünyanın anlamsız bir yer olduğunu göstermek amacıyla vardır ve uyumsuzluğu dile getirme amacıyla kullanılır. Geleneksel tiyatroya baktığımızda dil bir karşıtlıklar, yanlış anlaşılmalara bütündür. Bu durum özellikle Hacivat ile Karagöz'ün konuşmalarında gözlemlenir. Yavuz Pekman geleneksel tiyatrodaki dilin bu kullanım şekliyle absürt tiyatroya selam gönderdiğini söyler:

"Uyumsuzluk ve anlaşmazlık üzerine (bilinçsiz de olsa) kurulmuş dil, nerdeyse sahnede mantıklı bir diyalog oluşturan geleneksel söylem biçimlerini terk ederek dilin anlam üretme yetisini sorgulayan, oyun kişilerinin, bireysellikten soyunmuş, daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecek düzeyde soyutlaştıran ve giderek dili boş söylem üretmekten öteye gidemeyen, bu nedenle de insanlara iletişimsizliğe tutsak etmiş klişeler yığını olarak gören absürt tiyatroya selam göndermektedir." (Pekman, 2010: 47-48)

Karagöz ve Hacivat ya da Kavuklu ve Pişekar'ın diyalogları da anlamamak, dinlememek ve yanlış anlaşılmalara üzerine kuruludur. Bu bakımdan absürt tiyatroya gönderilen selamın yerine ulaştığı düşünülebilir.

"Çehov'la başlayan oyun kişilerinin birbirlerini anlayamaması, dinleyememesi daha sonra çağdaş tiyatro kişilerinin birbirlerini dinlememesi, dinleseler de anlamaması; anlasalar da bu anlayışla bir yere varamayışları, bir yere varsalar da vardıklarının toptan bir anlamsızlık taşıması Karagöz ve Ortaoyununda da vardır, hatta denilebilir ki bu iki seyirlik oyunda en büyük çatışma kişilerin birbirini anlamamasından çıkar." (Emeksiz, 2001: 142).

Absürt tiyatro Batı kaynaklı bir akım olarak Türk tiyatrosunun içine girmiş olsa da geleneksel Türk tiyatrosu ile biçim açısından kesişen noktalara sahiptir. Bu durumun Türk tiyatrosundaki absürt geleneğin, geleneksel tiyatrodan kaynaklandığını ifade ettiğini söyleyemeyiz. Sadece Türk tiyatrosu açısından bu konu yabancı, uç bir konu değildir. Absürdün sahip olduğu bazı özellikler ile geleneksel tiyatrosunun sahip olduğu özellikler benzerdir. Türk tiyatrosu içerisinde absürt gelenek yeni bir oluşumu ifade etse de yabancı bir konu değildir. Bu iki tiyatro geleneği, tiplerini ifade ettiğinden bu çalışmanın karakter analizine de zemin hazırlamaktadır.

Teknik ve davranış bakımından benzerlik taşıyan absürt tiyatro ile Geleneksel Türk tiyatrosu karakter oluşumunda da kesişen noktalara sahiptirler. Öncelikle her iki gelenekte de kelime anlamıyla oyun kişilerine karakter demek doğru değildir. Hem absürt tiyatrodaki hem de geleneksel tiyatrodaki yer alan oyun kişileri tiplerdir. Bu tipler dış özellikleriyle vurgulanan figürlerdir. Bu özellik Geleneksel Türk tiyatrosunda daha baskın görülür; Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu, Laz, Tuzsuz Deli Bekir vs. şeklinde.

"Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. olaylar onlara bir şeyler katmaz, onlar üzerinde yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar. Dramda bir kez olup yinelenmeyen tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır." (And, 1969: 276)

Absürt tiyatrodaki ise tipler yalnızlaşmış, yabancılaşmış ve iletişimin tükendiği noktaya gelmiş bireylerdir. Yalnızlıklarından fiziksel acılara mahkûmdur ve köklerinden kopmuş halde bir döngü içinde bir şeyleri beklerler. "İletişimsizlik, yabancılaşma, korku ve uyumsuzluk duygusu son aşamada insansızlaşmaya yol açmıştır. İnsanın özünde var olduğu düşünülen değerler yitirilmiştir." (Şener, 2005: 301) "Oyun kişisinin aksiyon boyunca oluşumu yeterli biçimde belirtilmez. Kısaca bu oyun kişilerine karakter değil, karakter uzantıları olan tipler demek daha doğru olur." (Şener, 1972: 112)

Karagöz ve ortaoyununda dil bir çatışma ögesi olarak yer alır. Oyun kişileri arasındaki diyaloglar bir iletişim aracı değildir. Karagöz ile Hacivat ya da Kavuklu ile Pişekar birbirlerini anlamazlar. Zaten anlamak için de konuşmazlar. Bunun da ötesinde birer taklit örneği olarak oyunlarda yer alan Laz, Çerkes, Rum gibi tipler vardır ve onların kullandıkları dil de bazen anlaşılabilir olur. Geleneksel tiyatrodaki dilin iletişim aracı olmadığı söylenebilir. Metin And dil için önemli olanın kendi başına bir amaç olduğunu söyler. "Seyirciyi sürükleyen dürtükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle kendi başına bir nesnedir, hatta oyunun her şeyidir." (Emeksiz, 2001: 143).

Absürt tiyatrodaki kullanılan dil, oyun kişilerinin parçalanmış benliklerini ortaya koyan anlamını yitirmiş bir dildir. Yarım kalan, birbirini takip etmeyen konuşmalardan oluşan bir dildir. Bireyler arasındaki iletişimsizliği ortaya koyan, hareket odaklı olmayan dil, önemli bir öge olarak seyirci/okuyucuya sunulmaz. Ionesco'nun da belirttiği gibi kelimeler, hiçbir şey ifade etmez, herhangi bir anlama gelmez, anlamsız sesten ibarettirler. Absürt tiyatrodaki da geleneksel Türk tiyatrosunda da dil bir iletişim aracı olarak değil, iletişimsizliği vurgulamak için kullanılmıştır.

Sahnede izlenilenin bir oyun olduğunu hatırlatmak hem geleneksel tiyatrodaki hem de absürt tiyatrodaki yer alır. Yadırgatma olarak adlandırılan bu durum, geleneksel tiyatro içinde Kavuklu ya da Karagöz'ün söylemleriyle belirtilir. Çoğunlukla dördüncü duvar yıkılır ve seyirciyle iletişime geçilir.

"Örneğin ortaoyununda ev yerine kullanılan yeni dünyanın gerçekten bir ev olduğuna inandırmak için diller dökülür, kişiler evin ikinci katı diye bir iskemlenin üstüne çıkıp, çevre seyrediyormuşçasına gördüklerini ballandırarak anlatılır. Oysa Kavuklu gelir bunun ev değil içi boş bir kafes olduğunu belirtir. Bunun gibi Kavuklu ve Pişekar iki saat uzaktaki bir yere gidiyormuşçasına meydanın içerisinde birkaç defa dönerler, Pişekar'ın bir yerde durup geldiklerini söylemesi karşısında, Kavuklu hemen gerçeği belirtir: İki saat yürümediklerini, dolap beygiri gibi hep aynı yerde dönüp durduklarını, varmak istedikleri yerin önünden birkaç defa geçtiklerini söyler. Karagöz'ün de Ferhat ve Şirin'deki köşk karşısında tepkisi böyledir." (Emeksiz, 2001: 144).

Absürt tiyatrodaki yadırgatma ise anlamsızlık üzerine kuruludur. Seyirci/okuyucuya oyunu içselleştirmesine fırsat vermez. İnsanın hayatına yabancılaşmasını anlatırken seyirci /okuyucunun da oyuna yabancılaşmasını sağlar. Bu şekilde seyirci/okuyucu oyun kişisiyle bir bağ kuramaz ya da oyunun içine giremez. Uzaktan kendi yaşamını izler. "İnsan nasıl kendi yaşamını, tıpkı bir yabancı gibi anlamadan sürdürüyorsa, seyirci de oyunu, alışılmış tiyatro mantığı içinde bir anlama oturtmadan, fakat oyunun kendi yaşamına ışık tuttuğunu hissederek seyrederek." (Şener, 2015: 302).

Absürt tiyatrodaki ve geleneksel Türk tiyatrosunda karakter yaratımıyla ilgili benzerliklerin olduğu dil, yadırgatma, tiplerin oluşumu açısından görülür. Zaten 1960'lı yıllar itibariyle tiyatrodaki bölünme ortadan kalkmış, Batı ya da Doğu tiyatrosu değil, her ikisinin de temele oturtulduğu tiyatro gelişmeye başlamıştır. Absürt Türk tiyatrosuna oyun kazandırmış ve 1960 kuşağı içinde yer alan Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarında da geleneksel esintiler görmek mümkündür.

2. Sabahattin Kudret Aksal'ın Absürt Oyunlarında Karakter Yaratma ve Geleneksel Çizgiler

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* (1965), *Kral Üşümesi* (1969), *Bay Hiç* (1969), *Sonsuzluk Kitabevi* (1969) ve *Önemli Adam* (1983) olmak üzere beş absürt oyunu vardır. Özellikle *Kahvede Şenlik Var* ve *Önemli Adam* oyunlarında bu etkiler daha belirgindir. Aksal'ın tüm absürt oyunları öncelikle kendi içinde değerlendirilmiş, ardından gözlemlenen geleneksel çizgiler belirtilmiştir.

2.1. *Kahvede Şenlik Var*

Kahvede Şenlik Var oyunu Kadın, Erkek ve Garson olmak üzere üç oyun kişisinden oluşur. Oyun hayali bir kahvehane olan tek mekânda geçer. Evlenme eylemini merkezine alıp bunu eylemden ziyade söze döken oyunda evlilik, evrensel bir sorun olarak anlatılır. Oyunda tüm görüşleri sunan, bir anlamda yazarı da temsil eden oyun kişisi Garson'dur. Garson, Sabahattin Kudret Aksal'ın palyaço diye tabir ettiği baş oyun kişisidir, bu nedenle davranışlarıyla ve giyimiyle palyaço kılığında olup uyumsuzluğu yakalamalıdır. "Yazar, Brecht'in yabancılaştırma etkisini de kullanarak, kişilerin güdülerini ve eylemlerini büyük ölçüde anlaşılmasız kılarak onları insan olmaktan uzaklaştırmış ve böylece seyircinin oyuna dışarıdan eleştirel bir gözle bakmasını sağlamıştır" (Keser, 2007: 209).

"*Kahvede Şenlik Var* oyununda, bir anlamda, daha önceki oyunların temel izleği olan, aile ve evlilik ilişkisi bağlamındaki düş-gerçek çatışması irdelenirken, yeni bir sahne anlatımına geçilir. Romantik bir kır kahvesinde buluşan genç bir erkekle genç bir kadın arasındaki, gösterişe, mal ve para tutkunluğuna dayalı "evlilik pazarlığı"nın anlatılan oyunda kişiler

soyutlanmış, gülmece ögesi ağırlık kazanmış, hareketlerle de "stilize" bir anlatıma gidilmiştir. Bu pazarlık eylemi karşısında "şiirin sesi"ni simgeleyen, "palyaço soyutluğundaki Garson'da ise "filozof" kişinin evrensel özelliğiyle ortaoyunu kişilerinin "taşlayıcı" özelliği buluşturulmuştur" (Yüksel, 1997: 91).

Kahvede Şenlik Var iki bölümden oluşur. Oyun, Garson'un sahnede tek başına yaptığı konuşma ile başlar. Garson evlilik, karı-koca olma hali, kadın-erkek çatışmalarına değinen bir konuşma yapar. "Bir tiyatro kahvesinin gerçekten de gerçek olduğuna inanmanızı istiyorum." ve "Uyuşmanın da uyuşmazlığında en büyük örneği kadınla erkek." (Aksal, 1998: 403) diyerek oyunun konusundan bahsederken absürt tiyatroya da atıfta bulunur. Garson'un tek başına yaptığı giriş konuşması, oyunun tanıtımı, oyun kişilerine atıf ve oyunu başlatıyor oluşu Karagöz ve Ortaoyunundaki durumu hatırlatır. Ortaoyunundaki durum, *Kahvede Şenlik Var*'ın mekân tasvirinde gözlemlenir. Garson oyuna giriş konuşmasında kahvehane hakkında şunları söyler:

GARSON: Burası ne, biliyor musunuz? Bir kahve. Yazlık bir kahve. Bir tiyatro kahvesi. Tiyatrolarda bugüne değin gördüğünüz bin bir kahveden bir kahve. Bir tepenin üstünde. Uzakta deniz. (Bir susuş) Siz bir tiyatro kahvesinin gerçekten daha gerçek olduğunu biliyor musunuz? (Aksal, 1998: 402)

Garson yaptığı bu mekân tasviriyle seyirci/okuyucuya gördüklerinin bir oyun, mekânın bir tiyatro sahnesi olduğunu hatırlatır. Bu konuşmada yadırgatma ve soyutlama öğelerini görülür. Yadırgatma ve soyutlama, Garson'un giriş konuşması ve oyunun ilerleyen sahnelerinde farklı durumlarda yer alır. Seyirci/okuyucuya seslenerek başlayan ve dördüncü duvarı birçok kez yıkan Garson oyun kişisidir. Dördüncü duvarın yıkımına geleneksel tiyatrodaki da şahit olunur. Seslenme, dördüncü duvarın yıkımı dışında seyirci/okuyucu için yadırgatma ve soyutlama amaçlı durumlardan biri de bu mekân tasviridir.

Karagöz ve Ortaoyununda da oyun kişilerinin birbirini dinleyememesi, hatta dinlememesi, dinlese bile anlayamaması, anlasa da bir yere varamayışlarıyla bir iletişimsizlik ortaya konur. Absürt tiyatronun bir ilkesi olan iletişimsizlik oyunlarda en çok vurgulanan öğedir. *Kahvede Şenlik Var* oyununun ilk perdesinde Kadın ve Erkek birbiriyle konuşmaz, hatta karşılaşmazlar. Her iki oyun kişisi de Garson ile konuşurlar, birbiriyle konuşmaları Garson'un aracılığıyla olur. Birbirleriyle konuşmak, anlaşmak ve evlenmek maksadıyla gelen Kadın ve Erkek'in ilk sahneden iletişimsizlikleri vurgulanır. Yazar, okuyucu/seyirciye bunu hem konuşulmayan sözcükler hem olmayan bir iletişim, hem de görsel olarak yansıtmıştır. Karşılıklı oturulup konuşulmayan sözcükler ve Garson'un laf taşıması ile gerçekleşen iletişim, iletişimsizliğin sözel kısmını oluşturur. Perdenin sonunda sahnenin bir ucuna Kadın diğer ucuna Erkek oturtulmuştur. Bu iletişimsizliğin görsel yansımasıdır.

Birinci bölümde konuşmadan dahi tartışabilen Kadın ve Erkek, ikinci bölümde yüz yüze gelir. Oyunun bu bölümünde Garson sahneye sadece müdahale amaçlı gelir. Evlenmek arzusuyla bir araya gelen Kadın ve Erkek'in daha en başta birbirlerinden oldukça farklı oldukları anlaşılır. Erkek evine bekçi olacak, çocuklarını yetiştirecek ve kendine bakıp dış görünüşüne önem verecek bir kadın hayal eder. Kadının hayali ise kendi zevkine göre döneceği bir ev ve ailesine bağlı bir kocadır. Erkek, Kadının bu hayallerini duyunca yine bir anlaşmazlık meydana gelir. Hayallerinden vazgeçen ise Kadın olur. Kurulan hayaller, bu hayallerin birbirleriyle çatışması ve toplum kurallarının bu hayalleri yok sayması oyun kişilerinin parçalanmış benliklerini ortaya koyar. Karagöz ve Ortaoyununda her ne

kadar durum bu şekilde olmasa da Karagöz ve Hacivat ile Kavuklu ve Pişekar oyununun çatışmasını oluşturur ve farklı benlikler ortaya koyarlar. Bu benlikler anlamsız ve uyumsuz bir dünyayı oluştururlar.

Oyunda toplum baskısı yüzünden kendileri olamamış Kadın ve Erkek, karakterleri mevcuttur. Bu iki oyun kişisi kendi benliklerini oluşturamamışlardır. Toplumun istekleri onların istekleri olmuştur. Anlamsız, yabancılaşmış bir dünyanın birbirlerini tanıma zahmetine girmeyen bir evli çifti de onlar olmuştur. Bu yüzden her daim toplumsal statüleriyle yani Kadın ve Erkek oluşlarıyla anılacaklardır. Geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılan tipler absürt tiyatrodaki bireylerin tiplleşmesi şeklinde yer alır.

Yazarın oluşturduğu Garson tiplmesi önemli bir oyun kişisidir. Absürt dünya vurgusu, uyumsuzluğun getirileri Garson'dan duyulur. Palyaço kılığında dahi olabilecek abartıya sahip biridir. Diğer bir abartı Kadın'ın kıyafetinde ve hareketlerinin aşırı uyumunda da görülür. Garson aynı zamanda Geleneksel Türk Tiyatrosu'na ait özellikler de çağrıştırmaktadır. Oyunu takdim etmesi, diğer oyun kişilerini tanıması, seyirci/okuyucuya seslenmesi bu duruma örnektir. Karagöz ve Hacivat oyunlarında Karagöz'ün, Ortaoyununda Kavuklu'nun oyunu açısı ve kapatışı gibi Garson da bu görevleri yerine getirir. Özellikle Garson tiplmesi Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Absürt tiyatrosunun çatışmasına bir örnektir. Buna en iyi örnek oyunu kapatışdır:

GARSON: (Seyircilere) Evet sevgili seyirciler, gittiler. Oyunumuz da burada bitti. Şimdi siz de gideceksiniz. Geldiğiniz gibi her biriniz ayrı ayrı yollardan gideceksiniz. Taşıt araçlarına koştuğunuzu ya da kalabalık bir caddede insanları yararak... tenha sokaklarda bir başınıza yürüdüğünüzü görür gibi oluyorum. Bir zili çaldığınızı, bir evin anahtarla kapısını açtığınızı, bir lokantaya, bir kahveye girdiğinizi görür gibi oluyorum. Biraz da beni düşündüğünüzü, beni konuştuğunuzu, beni tartıştığınızı... Biraz da... (Aksal, 1998: 475).

2.2. Kral Üşümesi

Yazarın diğer absürt oyunu *Kral Üşümesi*, "kendi kurduğu katı toplum ve yaşama düzeniyle "düşünme" eylemini yok eden bir kralın, insan olarak yaşadığı "tutsaklaşma" sürecinin ve "düşünceyi" yeniden var ederek özgürlüğe açılma yolunda, kendi kurduğu düzene karşı çıkışının öyküsüdür." (Yüksel, 1997: 91-92).

Oyun iki perdeden oluşur ve odak oyun kişisi Kral'dır. İletişimsiz, dilin uyumsuzluğu ve çatışması, yabancılaşma, yadırgatma, dünyanın anlamsızlığı Kral oyun kişisi aracılığıyla seyirci/okuyucuya verilir. Sabahattin Kudret Aksal Kahvede Şenlik Var oyununda izlediği yolu bu oyunda devam ettirmemiştir. *Kral Üşümesi*'nde Geleneksel Türk tiyatrosuna ait çizgiler belirgin değildir. Absürt tiyatro ile Geleneksel Türk tiyatrosunun kesişim noktalarını görmek mümkündür.

Kral, sarayında düşünceleriyle yalnız kalmıştır. Bu durum tüm krallar için geçerlidir. Her kral olan üşür. Yönettiği toplumdaki ve ailesinden uzaklaşmış, onlara yabancılaşmış Kral'ın yalnızlığı arttıkça üşümesi de artar. Yazar üşüme eylemi ile Kral'ın yalnızlığını, yabancılaşmasını anlatır. Yanında olan ama onu anlamayan oyun kişileri Kral'ın daha da yalnız ve yabancı hissetmesine neden olur. Aksal, Kral'ı tiplleştirerek kralların yalnızlığını ve dolaylı olarak karşıt fikrin gelişmediği bir dünyada bireyin

yalnızlığını, yabancılaşmasını ve var olma çabasını işler. Geleneksel Türk tiyatrosuyla kesişmeyen bu durumda, tek benzerlik tipleşmedir. Tüm oyun kişileri birer tiptir ve birey özellikleri göstermezler.

Geleneksel Türk tiyatrosu göstermecî ve açık biçimdir. Karagöz, Ortaoyunu ya da Meddah fark etmeksizin tüm türleri seyircisine sahnelenenin bir oyun olduğunu hatırlatır. Hatırlatmakla da sınırlı kalmaz, seyircisine oyuna müdahale etme hakkı verir. Bu durum seyirciyi oyunla özdeşleşmekten uzaklaştırır. Seyirci gördüklerini içselleştirmeden oyunu seyrederek. Bununla ilgili Pekman "Geleneksel halk tiyatrosu türlerinin tümünün, herhangi bir kuramsal çabaya gerek duymaksızın, kendiliğinden göstermecî olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin "illüzyon" içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığı görmekteyiz." (Pekman, 2010: 23) der. Çağdaş tiyatrodaki seyirci/okuyucuya izlediğinin bir oyun olduğu hatırlatma Brecht'in Epik tiyatrosuyla başlar. Absürt tiyatrodaki seyirci/okuyucusuna sahnede gördüğünün bir oyun olduğunu, oynayan kişilerin oyuncu olduğunu hatırlatır. Absürt oyunun seyirci/okuyucusu sahnedekilerin bir oyun olduğunun farkındadır ve oyun kişileri ya da oyunla kendini özdeşleştiremez.

Kral Üşümesi oyununda Kral'ın bir konuşmasında söylediği sözler seyirci/okuyucuya sahnenin bir tiyatro perdesi olduğunu hatırlatır. Karagöz oyununda oyun sonunda Karagöz'ün izlenenlerin bir hayal perdesinde gölge olduğunu hatırlatmasıyla benzerdir.

KRAL: Tiyatrolarda gördüğüm krallara özenirim. Bir oyunda kral gibi oturup kalkmaya, kral gibi konuşmaya özenirim. (Aksal, 1998: 521)

KRAL: Kral olmak kralı oynamaya engeldir. Bir oyunda başarıyla kralı oynayabilmek için kral olmamak gerekir. (Bir susuş) Sana bir şey söyleyeyim mi? Hangi semtte olursa olsun, bir kralın yaşayışıyla ilgili oyunun oynandığını duysam, buraya getirir, sarayda oynatırdım. Seyrederken duyduğum coşkuyu anlatamam. Özlemimdir hangi oyunda olursa olsun, kral gibi yenmek, yenilmek! Sevmek, acı çekmek! (Aksal, 1998: 521)

Kral'ın bu sözleri seyirci/okuyucu için sahnedekilerin birer oyuncu, sahnelenenin bir oyun olduğunu hatırlatır. Absürt tiyatronun ve Geleneksel Türk tiyatrosunun benzer özelliği olan bu bir oyundur hatırlatması bu şekilde gerçekleşir. Kahvede Şenlik Var oyununda Garson'un üstlendiği seyirci/okuyucuyla konuşma görevinin yerine *Kral Üşümesi*'nde Kral oyun kişisi direkt olarak seyirci/okuyucuyla olmasa da bu hatırlatmayı yapar.

Kral Üşümesi oyunuyla Geleneksel Türk tiyatrosu yadırgatma, oyun kişilerinin tipleşmesi, dilin iletişimsizliği vurgulaması açısından benzerdir. "Dil" bu oyunda anlamamak, dinlememek üzerine değil de konuşarak bir sonuca ulaşamamak, anlaşamamak üzerine kuruludur. Oyun kişileri birbirlerini dinleseler de anlaşamazlar. Bu da absürt tiyatronun bireyin yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını anlatmak için kullandığı bir yöntemdir.

2.3. Sonsuzluk Kitabevi

Yazarın 1969 yılında yazdığı ve 1980 yılında sahnelenen Sonsuzluk Kitabevi bireyin ölüm karşısında sonsuzluğu arzulamasını anlatan ve tek perdeden oluşan absürt oyunudur. Oyun, adı dün koyulan, bugün yazdırılan ve yarın asılacak olan Sonsuzluk Kitabevi'nde geçer. Oyun kişileri Adam, Birinci Kız ve İkinci Kız'dan oluşur. Birinci Kız ile İkinci Kız ayrı iki kişi olsalar da birbirlerinin tekrarından

ibarettirler. Ancak Aksal'ın ev içine hapsetmediği nadir kadın örneklerindedir. Esas oyun kişisi Adam'dır. Yazar, Adam aracılığıyla bireyin varoluşunu uyumsuzluklar üzerinden anlatır.

Sonsuzluk Kitabevi abartılı bir oyun kişisine ya da Aksal'ın palyaço diye adlandırdığı oyun kişilerinden birine sahip değildir. Oyun var olma çabası içindeyken hiçliğe sürüklenen Adam adlı oyun kişisinin etrafında döner. Adam, Birinci Kız ve İkinci Kız olarak adlandırılan oyun kişileri herhangi biri olarak düşünülmüş ve özel bir kişiliğe sahip değillerdir.

Ortaoyununda Pişekar ile Kavuklu bir yere giderken sahne aldıkları alanda dönüp dururlar ve bir süre dönmelerinin sonucunda varmak istedikleri yere geldiklerini söylerler. Oysa hiçbir yere gitmemişlerdir. Bu nedenle bazen Kavuklu bir yere gitmedikleri, sadece oldukları yerde dönüp durduklarını söyler. Bu seyirci için bir yadırgatmadır. *Sonsuzluk Kitabevi* oyununun sonunda Adam sürekli soy yapıtları imzalayıp Birinci ve İkinci Kız aracılığıyla birilerine kargolar. Bu sürekli hareketin olduğu ama bir yere varmayan durum *Sonsuzluk Kitabevi*'ndeki geleneksel etkidir. Bu, aynı zamanda Samuel Beckett'in ünlü absürt oyunu *Godot'yu Beklerken*'de Vladimir ve Estragon'un hiçbir şey olmadan Godot'yu sürekli beklemesini çağırıştırır.

ADAM: Veriyorum, veriyorum. Yazıyorum durmadan. Çabuk ama, vakit yok! Victor Hugo, Vingy, Musset! Kime? Kimlere? (Yazar.) Sevgilerle, saygılarla, sevgilerle! Mallarmée, Rimbaud, Valéry! Kime? Kimlere? (Yazar.) Sevgilerle, saygılarla, sevgilerle! Mallarmée, Rimbaud, Valéry! Kime? Kimlere? (Yazar.) Sevgilerle, saygılarla, sevgilerle! Saygılarla, sevgilerle, saygılarla! Alın bayan, uçakla! Alın bayan, ulakla! Alın bayan uçakla!

BİRİNCİ KIZ: Evet, bayım, şimdi, alıyoruz atıyoruz şimdi, uçakla!

İKİNCİ KIZ: Evet bayım, şimdi, atıyoruz alıyoruz, alıyoruz atıyoruz, şimdi, özel ulakla!

ADAM: (Değişik kitaplara aceleyle yazar.) Bütün bitkilere! Kuşlara bütün! Yaz günlerine, kış gecelerine! Kış günlerine, yaz gecelerine! Haziranlara, temmuzlara, ağustoslara! Ekinlere, yemyeşil! Bulutlara, duman gibi! Yağmurlara, yağmurlara! (Bir susuş) Çabuk bayanlar, rica ederim, çabuk, çabuk, çabuk!

BİRİNCİ KIZ: Alıyoruz atıyoruz, atıyoruz alıyoruz, şimdi, şimdi, şimdi...

İKİNCİ KIZ: Uçakla, uçakla, uçakla! Uçakla, uçakla, uçakla! (Aksal, 1998: 664)

BİRİNCİ KIZ: (Bir yandan imzalı imzasız kitapları zarflar kutuya atar, bir yandan da ADAM'la ilgilenir.) Gidiyor bayım, gitti bayım! Neyiniz var, neyiniz sizin?

İKİNCİ KIZ: (O da öyle) gidiyor bayım, gitti bayım, gidecek bayım! Neyiniz var, neyiniz sizin? (Aksal, 1998: 665)

Bu konuşmalar hiçbir yere gitmeyen ama gittiğini sanan döngüye örnek teşkil eder. Oyunun bitişi de bu şekil gerçekleşir. Adam'ın ölümünün ardından gelen sayısız telefonlar, tebrikler ve ödüller de bu şekildedir.

2.4. *Bay Hiç*

Yazarın yine 1969 da kaleme aldığı ve 1980 yılında sahnelenen bir diğer oyunu *Bay Hiç*'tir. *Bay Hiç* oyununun kadrosu Kadın ve Erkek isimli iki kişilik kadrodan oluşur. Tek perdeden oluşan oyun tek bir mekânda geçer. Ancak yazarın diğer üç oyununun aksine bu oyunu belli bir mekâna sahiptir. Karakterlerin sıkışmışlıklarını vurgulaması için tüm oyun bir apartman dairesinin oturma odasında geçer.

Kadın'ı bozkırın ortasında sabaha karşı akıp giden trenler gibi yalnız bulan Erkek bu duruma pek sevinmiştir. Bu coşkuyla içeri girer ve Kadın'ın korku dolu sorgulamasıyla karşılaşılır. Kadın evine gelen bu yabancı kim olduğunu ve neden geldiğini sorar. Ancak Erkek'ten net bir yanıt alamaz. Yaralı değildir, bir tanıdık değildir ya da komşuları değildir. Uzaktan onun ışığını izleyip hayal kuran biridir. Erkek konuşmaları sırasında yazar olmak istediğini söyler. Buna rağmen hiçbir şey yazmamıştır. Herhangi bir şey kaleme almamasını umudunu yitirmemek için yapmıştır. Eğer yazarsa başarısız olabilir, yazmazsa en iyi yazar o olma umudu devam eder.

ERKEK: Neden olacak? Umudumuzu yitirmemek için! Ben de kendime söz verdim, hiç yazmayacağım. (Aksal, 1998: 593)

Bay Hiç oyunu, Aksal'ın yalnızlığı ve hiçliğe sürüklenişi anlattığı oyunudur. Bu oyunda geleneksel etkileri net bir şekilde görmek mümkün değildir.

2.5. *Önemli Adam*

Önemli Adam oyunu Aksal'ın kaleme aldığı son absürt oyunudur. İki perdeden oluşan oyunun kişileri Kadın ve Erkek'tir. Bu baş oyun kişilerinin yanında Teyze'ler, Amca'lar, Adam'lar ve Kız'lar da yer almaktadır. Ancak bu kişiler oyuna bir şey katmazlar, yardımcı rol rolündedirler. Yüzyıldır evli olan çift yüzyıllık bir bekleyiş içiresindedir. "Oyun, *Bay Hiç*'in devamıymış duygusunu uyandırır. Farklı bir sonla *Bay Hiç*, karşı pencereden dairesini izlediği Kadın ile evlenmiş, yıllar geçtikçe de Aksal'ın mutsuz erkeklerinden birine dönüşmüştür." (Dinç, 2005: 108).

Perde açıldığında Kadın sahneye tek gelir ve Erkek'e seslenmektedir. Her sabah olduğu gibi yine kahvaltıyı hazırlamış ve eşini çağırılmaktadır. Erkek'in sahneye geldiği andan itibaren bir bekleme eylemi ortaya çıkar. Her gün Erkek ve ona eşlik etmek zorunda olan Kadın elli yıldır telefon beklemektedirler. Erkek özellikle eve iki telefon almıştır. Erkek bu telefonla önemli bir yere çağrılacağını düşünür. Önemli bir kişi olma hayalleri bu telefona bağlıdır.

Yalnız başlarına uçağa, taksiye binmemiş, yolculuğa çıkmamış, bakkala dahi gitmemiş Kadın ve Erkek birbirlerine de yabancılaşmışlardır. Konuşacak kimseleri olmasa da birbirlerini dinlemezler. Konuşmalar parçalanmış ve anlamsızdır:

ERKEK: Sfenks... Öykünmenizi istediğim, ama bir türlü öykünemediğiniz o suskun Sfenks...

KADIN: Bırak diyorum, bırak! Çörek var, börek! Çay, çayın suyu var!

ERKEK: Eyfel, Pisa... David, Mona Lisa...

KADIN: Masaya örtü serdim. Bir de çiçek koydum çiçekliğe, kağıttan hem de, korkuyorum ya solarsa!

ERKEK: Çin seddi, Asmabahçeleri Babil'in, Hitit yonuları...

KADIN: Çörek var, börek! Çay, çayın suyu!

ERKEK: Bölünmesi zamanın aylara, günlere, dakikalara, saniyelere, saliselere!

KADIN: Masada örtü, çiçeklikte çiçek! (Aksal, 1998: 677)

Kadın ve Erkek birbirini takip eden bir konuşma içinde değildirler. İletişimsizlik oyun kişilerinin parçalanmış konuşmalarıyla verilmiştir. Dinlenmemiş ve tekrar eden sözler diyalogları oluşturur. Ancak Aksal bunu verirken bile dilin şiirsel olmasından vazgeçmemiştir. Kadın ve Erkek arasında bu konuşmaları takip etmek Karagöz ile Hacivat arasındaki sözcüklerin yanlış anlaşılmasından iletişim kopukluğunu hatırlatır. Dil birbirini dinlemeyen iki kişi arasında anlamsız sestten ibarettir. Burada da aynı durum gözlemlenir. Anlaşmak için konuşmayan çiftin kullandıkları parçalanmış dil iletişimsizliği ve çatışmayı ortaya koyar.

Yakından amcalar ve uzaktan teyzeler ile Kadın ve Erkek arasında herhangi bir iletişim söz konusu değildir. Bu Teyze'ler ve Amca'lar toplum içi iletişimsizliği vurgulamak için sahneler. Kadın ve Erkek gelenlerle iletişim kuramaz. Bu sahnede Ionesco'nun kutuya kapatılmış böcekler sözü akla gelir. Kadın ve Erkek "dar bir dünyanın içinde tıkanıp kalmışlar. Dış dünya ile tüm ilişkileri kesilmiş" (İpşiroğlu, 1996: 42) tir. Absürt tiyatrodaki dil, iletişimsizliği ve anlamsızlığı vurgulamak, karakterlerin parçalanmış benliklerini göstermek amaçlı kullanılmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılan dilin amacı da bir iletişim oluşturmak değildir. Dil kullanımı açısından absürt tiyatro içinde geleneksel tiyatrodan gelen etkiler görmek mümkündür.

Oyunun sonuna doğru oyun içinde bir oyun görülür. Işıkların sönüp yeniden yanmasıyla Erkek'in bir cenaze töreni yer alır. Adamlar ve kızlar tarafından temsili bir tabut taşınmaktadır. İçi boş götürülen tabutta seyirci/okuyucu için oyun içinde yer alan yadırgatma öğelerinden biridir. Kadın ve Erkek cenaze alayını ve tabutu gözden kaçırdıktan sonra ışık tekrar söner. Işık geri geldiğinde eski düzene dönen Kadın ve Erkek artık sonsuza dek konuşabileceklerini söylerler. Onları bir arada tutan hiçlik duygusunda buluşmuşlardır. Bu yadırgatma ile seyirci/okuyucu geriye doğru çekilip oyunu içselleştirmekten uzaklaşır. Seyirci/okuyucu tıpkı bir yabancı gibi oyunu takip eder. Karagöz ve Ortaoyununda seyircinin sahnedekilerle kendini özdeşleştirememesine benzer. Nasıl ki geleneksel tiyatro seyircisi dördüncü duvarın yıkılmasıyla oyun dışına itiliyorsa bu durum da aynı sonucu verir. Aksal yadırgatmayı mekânla da seyirci/okuyucusuna hissettirir.

"Örneğin: *Kahvede Şenlik Var*'ın yazlık kahvesindeki iskemleler ve masalar, yazlık kahveye uygun değildir. *Kral Üşümesi*'nin mekânı bir saray odasıdır ama saray odasını pek yansıtmaz. İçinde çok az eşya vardır ve bunlar da soyuttur. *Sonsuzluk Kitabevi*'nde de yazar, oyunun anlamına uyabilmesi için, tüm sahne öğelerinin gerçek dışı olması gerektiğini belirtir. *Önemli Adam* oyunundaki mekânda ise, kullanılan eşyaların ne işe yaradıkları pek belli değildir ve gelişigüzel yerleştirilmiştir. Dolayısıyla Aksal; mekânı, oyunun izleğini vurgulamak için bir araç olarak kullanmış; ona işlevsel bir özellik kazandırmıştır." (Keser, 2007: 209-210)

Sabahattin Kudret Aksal'ın bu oyununda karakterler açısından da geleneksel tiyatronun izleri görülmektedir. Kadın ve Erkek'in zaman zaman seyirci/okuyucuya seslenmesi, palyaço karakteri şeklinde yansımaları, gerçek dışı kullanılan aksesuarlar bu izlere örnektir. Telefon konuşmaları sırasında telefonların fişlerinin takılı olmaması ama konuşmaların devam etmesi, Ortaoyununda ev amaçlı kullanılan aksesuarın gerçekliği yansıtmaması gibidir. *Kahvede Şenlik Var* oyununda Garson oyun kişisi kadar net olmasa da Kadın ve Erkek'in zaman zaman seyirci/okuyucuya yönelik konuşması dördüncü duvarı yıkar. Ayrıca Kadın ve Erkek giyim kuşamları açısından abartılı ve palyaço tipidirler. Bu da seyirci/okuyucunun kendilerini onların yerine koymasını engeller. Geleneksel tiyatro seyircisi kendini Kavuklu ya da Pişekar, Karagöz ya da Hacivat'la özdeşleştirmiyorsa Kadın veya Erkek'in yerine de koymaz.

Kadın ve Erkek oyun kişileri bekleyen, önemsiz, heyecansız, anlamsız bir hayat yaşayan, bu hayata ve birbirlerine yabancılaşmış, yalnızlaşmış kişileri temsil eder. Bu durum oyun kişilerini derinliği olmayan birer tip haline getirir.

Önemli Adam oyununun tüm değerlendirmeleri sonucunda absürt bir tiyatro örneğinin içindeki geleneksel etkileri tipleşme, yadırgatma ve dilin kullanımı açısından görmek mümkündür.

3. Sonuç

İkinci Dünya Savaşı'nın edebiyat ve sanat camiasındaki yansımalarından biri olan absürt tiyatro, etkilerini Türk tiyatrosu üzerinde de göstermiştir. Hem bireyi hem de toplumu etkileyen bu deneyimler evrensel sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçlar iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık şeklindedir. Karakter yaratımı sürecinde bu evrensel sonuçlar oluşturulan karakterleri psikolojik açıdan, metinleri ise tematik açıdan etkilemiştir.

Batı'da belli bir tarihsel ve sanatsal birikim sonucu ortaya çıkan absürt tiyatro, Türk tiyatrosu için tepeden inme değildir. Zaten Türk tiyatrosu içinde yer alan absürt çizgiler içinde oluşum gösterdiği toplumdaki parçalar taşır. Absürt tiyatroya zemin olabilen Geleneksel Türk tiyatrosu bu duruma örnektir. Çalışma içinde yer alan oyunlar hem karakter yaratımı hem de metnin oluşumdaki etkileri göstermiştir.

Çalışmanın odak noktası olan karakter yaratımında absürt tiyatrodaki geleneksel çizgileri gösteren karakterler detaylıca anlatılır. Bunun sonucunda karakterlerin dil kullanımı, yadırgatma ögesinin aktarımı, oyun kişilerinin tipleşmesi gösterilir. Zaten absürt tiyatro içerisinde örnek oyunlardan anlaşılacağı üzere hem metin kurulumunda hem de karakterin yaratımında tipleşme, dilin bir çatışma ögesi olarak yer alması, yadırgatma, soyutlama, oyun içinde oyunun yer alışı etkili olur.

Aksal'ın bu dört oyununda varoluşlarını tamamlayamamış, hiçliğe sürüklenen oyun kişilerinin kendilerine özel adları yoktur. Yabancılaşmış ve yalnızlaşmış düşlere sığınan tiplerdir. Topluma ayak uyduramamış, onun bir parçası olamamış bu oyun kişilerinin uyumsuzluğu, korkuları, yalnızlıkları ve yabancılıkları onları insansızlaşmaya iter. Bundan dolayı seyirci/okuyucu kendisini oyun kişisiyle özdeşleştiremez.

Oyun kişilerinin yalnızlığını ve kısılmışlığını vurgulamak için tek bir mekân kullanan Aksal, soyutluğu vurgulamak içinde mekândaki görünüme gerçek dışı bir hava verilmesini ister. Bunu oyunlarının başında belirtir. Eşyalarının kullanım amaçlarının olmayışı ya da kullanılması gereken şekillerde kullanılmayışlarıyla soyutluk vurgulanır.

Yadırgatma, soyutlama, oyun kişilerinin tipleşmesi, dilin iletişimsizliği vurgulamak için oyun içinde yer alışı absürt tiyatronun özellikleri olmasının yanında geleneksel Türk tiyatrosunda da yer alır. Aksal *Kahvede Şenlik Var*, *Kral Üşümesi*, *Sonsuzluk Kitabevi*, *Önemli Adam* oyunlarında absürt bir dünya içinde karakterlerinin oluştururken geleneksel tiyatroya da göndermeler yapar.

Kahvede Şenlik Var oyunundaki Garson karakterinin diğer oyun kişilerini tanıtmayı, oyunu takdim edişi ve yer yer seyirci/okuyucuyla iletişime geçişi geleneksel tiyatrodan gelen özelliklerdir. *Önemli Adam* oyununda bu görevi Kadın ve Erkek oyun kişileri üstlenmiştir. Seyirci/okuyucuya onlar seslenir. Bu karakterler, Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarında palyaço olarak da adlandırılan karakterlerdir. Abartılı ve uyumsuz davranışlarıyla hem absürt tiyatrodan hem de Geleneksel Türk tiyatrosundan izler taşırlar. *Bay Hiç*, *Sonsuzluk Kitabevi* ve *Kral Üşümesi* oyunlarında *Önemli Adam* ve *Kahvede Şenlik Var* oyunlarında olduğu gibi açık göndermeler yer almaz. Abartılı ve uyumsuz davranışlar, zaman zaman okuyucu/seyirciye yönelik söylemler vardır. Bu söylemler de absürt tiyatronun bir yadırgatma ögesi olarak kullanılmıştır. Karakter yaratımı sürecinde *Kahvede Şenlik Var* ve *Önemli Adam* oyunlarında daha etkilidir. *Sonsuzluk Kitabevi* ve *Kral Üşümesi*'nde oyun içinde geleneksel etkileri görmek mümkünken *Bay Hiç* dışarıda tutulabilir.

Bulgular sonucunda Aksal'ın absürt oyunlarında karakter yaratım sürecinin bir sentez sonucu ortaya çıktığı görülür. Yazarın Batı etkisiyle Türk tiyatrosunu etkilemiş olan absürt akımın ve geleneksel tiyatronun etkileriyle birleşmiş oyunları ve karakterleri vardır. Aksal'ın oyunlarını Doğu tiyatrosu etkisinde ya da Batı tiyatrosu etkisinde diye etiketlemek doğru olmaz. Aksal oyunlarında bir sentezi gerçekleştirmiştir.

Kaynakça

- Aksal, S. K. (1998). *Oyunlar evin üstündeki bulut'tan önemli adam'a*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk tiyatrosu (kukla-karagöz-ortaoyunu)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Dinç, B. D. (2005). *Sabahattin Kudret Aksal tiyatrosu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Emeksiz, A. (2001). *Orta oyunu kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz tiyatrodaki gerçeklik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayıncılık.
- Keser, G. (2007). *Sabahattin Kudret Aksal'ın tiyatroları ve tiyatroculuğu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Nutku, Ö. (1972). *Dünya tiyatrosu tarihi (XVIII. yüzyıl sonundan günümüze kadar) cilt II*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk tiyatrosunda insan (1923-1972)*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Yüksel, A. (1997). *Çağdaş Türk tiyatrosunda on yazar*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi.