

Ionesco'nun "Kel Şarkıcı" Adlı Oyununda Söyleşimlere Dayalı Anlatı Türleri

Hanife Nâlân GENÇ (*)

Özet: Bu çalışmada Ionesco'nun *Kel Şarkıcı* isimli oyunu, karşılıklı konuşmalar bağlamında ve oyunda yer alan kimi öykü, şiir, deyiş ve atasözleri gibi anlatım türleri yapı, içerik, anlam ve sözdizim yönünden incelenmiştir. Oyunda yer alan bu yazınsal betimler kahramanların karşılıklı konuşmalarından oluşan söyleşimler bağlamında ele alınarak sınırlandırılmıştır. Tüm bu türlerin anlamsal ve sözdizimsel düzlemde iletişimsel çözümlenmesi yapılmaya çalışılmıştır. Bu yazınsal türlerin toplumun yansıması olan Ionesco sahnesinde dramatik bir biçimde nasıl ele alınıp, kurgulandıkları bulgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca oyunda özellikle söyleşimler içine yerleştirilen öykü, şiir, özdeyiş ve atasözlerinden bozma kalıp deyişlerin anlatı dilinin dış dünyaya yansıtılmasına ve oyunun izleğini güçlendirmesine olan katkıları incelenmiştir. Oyunun belli bölümlerine yerleştirilen bu yazınsal türlerin oyunun ivme kazanmasında, izleğin pekiştirilmesinde, yazarın biçiminin güçlendirilmesi ve Uyumsuz Tiyatro anlayışının yansıtılmasında önemli işlevler üstlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ionesco, *Kel Şarkıcı*, anlatım türleri, söyleşimler.

Narrative Types Depending on the Dialogs of the Play Ionesco's *Kel Şarkıcı*

Abstract: In this study the play *Kel Şarkıcı* by Ionesco is examined within the context of dialogues and from the point of structural, contextual, semantic and syntactic characteristics of some literary forms like stories, poems, idioms and proverbs included in the play. These literary forms within the play have been limited to the context of dialogues between figures. It has been aimed to present a communicative analysis of these forms within the framework of their semantic and syntactic characteristics. It has been aimed to find out how these literary genres have been dramatically structured in Ionescoean stage, the reflection of society. The contributions of stereotyped phrases derived from stories, poems, aphorisms and proverbs which are embedded particularly into dialogues in the play to the reflection of the style to the outside world and to the enrichment of the play's theme are examined. It has been concluded that these literary forms employed in certain parts of the play undertake significant functions in helping the play's gaining momentum, the consolidation of the theme, and the enrichment of the author's style and the reflection of the notion, Theatre of Absurd.

Key Words: Ionesco, *Kel Şarkıcı*, literary forms, dialogues.

*) Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.
(e-posta: ngenc@omu.edu.tr)

Giriş

1952 yılında yayımlanan *Kel Şarkıcı*, Nicolas Bataille tarafından Noctambules Tiyatrosu'nda aldığı aşırı tepkilerden dolayı ancak 25 kez oynanır. Yalnızca Renée Saurel ve Jacques Lemarchand gibi eleştirmenlerin savunduğu oyun, uzun süre ne oynanır ne de izlenir. Ancak birkaç yıl geçmeden oyunun yazgısı tümüyle değişir.

Ionesco'nun birinci dönem oyunlarından olan *Kel Şarkıcı*, 1957'den beri Le Théâtre de la Huchette'de Quartier Latin'de küçük bir tiyatrodaki sahnelenmektedir. Artık türünün bir klasiği olan bu oyun, Paris'i ziyaret eden turist ve halkın beğenisine sunulmuştur. Nicolas Bataille oyunun hâlâ gösterimde olmasını oyun kişilerinin ve oyuncuların yaş sorununun olmayışına bağlamaktadır (Esslin, 1999:117). Nitekim ilk oyunculardan üçü diğer oyuncularla birlikte dönüşümlü olarak yapıtın evrenselde varlığını sürdürmesine hizmet etmek amacıyla, uzun yıllar daha sahne alacak gibi görünmektedirler.

Her yazarın kendine özgü bir biçemi ve görüşü olan Uyumsuz Tiyatro anlayışı içinde yer alan *Kel Şarkıcı*, yazarının görüşüne göre herhangi bir yerde ya da her yerde, herhangi birinin ya da herkesin yaşayabileceği durumların veya hiçbir şey ya da her şeyin açıklamasıdır. *Kel Şarkıcı*, karşı-tiyatro anlayışını ortaya atan Ionesco'nun mantık yanında mantık dışı, kural yanında kural dışıyı sorguladığı bir karşıt oyundur. Bu oyununda dil trajedisini yazdığını düşünen Ionesco, oyunun izleyicileri güldürdüğünü görünce şaşkınlığını gizleyemez. Giriş, gelişme, sonuç gibi bölümlendirme içermeyen oyun, uyumsuz bir boşluğa atılmış yalnız ve çaresiz insanın trajik durumunu anlatır. Giriş, gelişme ve sonuç üçlemesi üzerine kurgulanmamış oyuna ivme kazandıran, tam bir kısır döngü içindeki insan görüntüleri, alışkanlık ve rastlantılardır. Hiçbir merak ögesi üzerine oturtulmamış oyuna, anlamsal boyutta çevrimsel yapısı ve iletişimsel boyutu büyük katkıda bulunur.

Mutlak doğrulara bile kuşkuyla yaklaşmayı ve eleştirel bakmayı koşullayan oyun, tutkusuz, sıradan insanların, sıradan olduğu kadar olağanüstü traji-komik durumunu yansıtır. Oyunda komik ve trajik öğeler grotesk öğelerle güçlendirilmiştir. Anamur, oyuna yazmış olduğu önsözde şöyle demektedir. “*Bu oyunlarda karşımıza yalnızca günlük yaşamdaki mantıktan farklı yeni bir mantığa göre ayarlanmış ancak günlük yaşamın içine yerleştirilmiş bir dramatik dünya çıkar*” (1997: 8). Kimi Uyumsuz Tiyatro oyunlarında olduğu gibi oyunun çevrimsel yapısı bitişin de başlangıcın da nerede olacağını kesinlik taşımadığının altını çizer. Bu döngüsel yapı, gösterim anının, başka bir deyişle kurgusal dünyanın sözde gerçekliklerinin bilinmezliğini güçlendirir.

Rastlantı, yaşam ve ölüm arasındaki çizgide tüm yaşadıklarımızın sonucudur. Hatta kimilerince doğum ve ölüm de rastlantısal ve us dışıdır. Düş ise, tıpkı rastlantı gibi anlamsız, uyumsuz besleyen ana damarlardandır. Düş gerçeğin ta kendisidir. Hiççiliğin doğuşu ile gerçeğe ve onun göndermelerine yapılan tüm anlamlandırmalar değerini yitmiştir. Hiççilik, boşluk anlamsal değer kazanarak çağdaş insanı mantıkla değil, saçmayla açıklamak hatta bunların tümünü yadsıyarak durumları sergilemek amacına yönelmiştir. İşte bu durum, A.Camus'nün *Sisyphos Söyleni*'nde dikkat çektiği yabancılaşma durumu-

na gönderme yapar. Çünkü ona göre "insan ve yaşamı, oyuncu ile sahne arasındaki bu ayrılık gerçekte, absürdlük (us dışı) duygusunu oluşturur."

Oyun, Londra yakınlarında kapalı bir uzamı yansıtır. Alışlagelmiş durumların eleştirisi evli ancak birbirine yabancı bir çift ve konukları arasında geçen sıradan bir günün yine sıradan sözleriyle yapılır. Bu sıradanlık içinde yaratılmak istenen merak ve şaşkınlık, oyunun en temel noktasıdır. Ionesco bu oyunu "Bulvar tiyatrosunun bir parodisi, çok kısa bir tiyatronun parodisi, dildeki klişelerin ve otomatik insan davranışlarının eleştirisi" (Benmussa, 1966: 93) diye tanımlar.

Oyunda gerçek dışılık, geleneksel tiyatrodaki gibi doğüstü varlıklarla değil, günlük yaşama dayandırılan sözler ve davranışlarla somutlanır. Ionesco'nun bunu yapmasının en büyük nedeni gerçekçi ve epik tiyatro anlayışını alaycı bir yaklaşımla eleştirmesidir. Hedef aldığı isimler arasında yer alan Bertolt Brecht, Roland Barthes ve Bernard Dort'u Bartholoméus I, II, III adlarıyla güçlendirerek sahneye çıkarır.

Oyun bir özelliği ile hem yazarın diğer oyunları hem de dönemin diğer yazarlarının oyunlarından ayrılır. Özellikle dilin iletişimi sağlamadaki yetersizliğini ve birbirini anlamamanın olanaksız değilse de güç olduğunu vurgulamak isteyen Ionesco, gerçek gücünü ve yeteneğini söyleşimlere dayalı kurgusunda sergiler. Söyleşimleri hem dilin anlamsızlığını, iletişimin yokluğunu somutlamakta hem de yazarın diğer oyunlarında rastlanmayan bir biçeme kaynaklık etmektedirler. Karşılıklı konuşmalar, oyunun belli bölümlerine belli bir sıra izlenerek yerleştirilen öykü, şiir, deyiş ve/veya deyişten bozma sözlerle varsıllaştırılmıştır. Bu nedenle bu çalışmada söyleşimlerde yer alan bu yazınsal türlerin oyuna sağladıkları anlamsal ve biçimsel katkıların neler olduğunu ortaya koymaya çalışacağız. Bu türlerin kullanımına ilişkin örnekleri de söyleşimler bağlamında ele alıp sınırlandıracağız. Ulaşacağımız sonuçlar oyunun çözümlenmesine büyük katkılar sağlayabilecektir.

A. Oyundaki Söyleşimler ve Göndermeleri

Ionesco tiyatrosu gücünü öncelikle yazarın tiyatro eleştirmenliğinden alır. Oyunların özgünlüğü biçeminin gözlem ve görüşlere dayalı olmasından ileri gelir. Yazar yadırganan, eleştirilen ve tepki alan kendi oyunlarına açıklama getirmek için oyunlarının eleştirmenliğini de üstlenir. Oyunlarına yönelik açıklama ve söyleşileri, tanıtım yazıları, yazınsal tartışmaları onun tiyatro anlayışını da açıkça ortaya koyar. Ionesco'nun oyunlarının içyapısını açıklamada bu denli duyarlı davranması oyunlarının doğru algılanması adınadır. Yapıtlarına ilişkin görüşlerini bizzat kendi ağzından sahneden açıklamak ve eleştirileri yanıtlamak amacıyla 1956 yılında *L'Imprôptu de l'Alma ou le Caméléon du Berger* (Alma Doğaçlaması ya da Çobanın Bukalemunu) başlıklı tek perdelik oyunu yazmıştır. Oyun ilk kez 1956'da Studio des Champs Elysées'de oynanmıştır (1). Bu doğaçlamada Ionesco Molière'in *L'Impromptu de Versailles* (Versailles Doğaçlaması) (1663) ile Jean Giraudoux'nun *L'Impromptu de Paris* (Paris Doğaçlaması) (1937) başlıklı tek perdelik oyunlarına da göndermeler yapmaktan geri kalmaz. *Alma Doğaçlaması* dışında

yine *Victimes du Devoir* (Görev Kurbanları) (1953) aynı amaca hizmet eder. Yazar tiyatro anlayışını, biçimini ve görüşlerini bu yapıtlarıyla açıklama olanağı bulmuştur. Bunların dışında, oyunlarının göndermelerini onların içyapılarında oluşturduğu çeşitli anlambilimlerle güçlendirmiştir. Özellikle dilsel boyutta bu açıklamalarını doğrudan diyalog, replik, apart ve prologlar yoluyla aktarmıştır (2). Bu birimlerden söyleşimlere ayrı bir önem ve yer vermiştir.

“*Oyunların asal bileşkesi*” (Pavis, 1996: 89) olarak değerlendirilen söylemin taşıyıcısı söyleşimler, her zaman eylemle ilişkilendirilirler. Ancak bu ilişki oyunsal biçimlere göre oldukça farklılık gösterir. Örneğin, klasik trajedide eylemin adı olan söyleşimler doğalcı dramada durumu imler. “*İşiteni, söyleyeni ve hakkında konuşulan şeyi bir araya getiren, bir araya toplayan ve bir arada tutan diyalogdur*” (Altuğ, 2001, 7). Bu yönüyle dramatik anlatım biçimlerinde yapıtın iskeletini söyleşim oluşturur. Söyleşimler okurun karşısına stikomitik (iki kişi arasında çok hızlı bir biçimde gelişen diyalog), amaçlı, mantıksal düzenden yoksun ve aşk düelloları biçiminde dört farklı yapı ile çıkar (Er, 1998: 58-59-60-61). Geleneksel tiyatrodaki gibi *Kel Şarkıcı* söyleşimler üzerine kurgulanmış ise de bu anlayıştan biçimsel olarak değil ancak anlamsal olarak ayrılır. Çünkü biçimsel olarak söyleşimler bulunsun bile bunların içleri boştur ve gönderimleri çok katmanlıdır. Bu çokanlamlılık yazarın yabancılaştırma etmenini her zaman canlı tutma isteğinden ileri gelir. İpşiroğlu'nun (1995: 84) belirttiği gibi “*yabancılaştırılan metinlerde yazarın amacı, metinde söylenmeden geçilen ama oluşturucu etken olarak yer alan boş alanlar aracılığı ile okuyucuyu yadırgatan bir dünya yaratarak, onu uyarmak, bilinçlendirmektir*”. Oyunda, söyleşimlerin bilgi verme amacı olmadığı gibi herhangi bir iletleri de yoktur. Çağırtdıklarıyla yalan üzerine kurulmuş izlenimi verirler. Bu da yazarın özellikle anlamı güçlendirmesi için yaptığı bir oluşumdur. Ionesco'nun *Victimes du Devoir*'da (Görev Kurbanları) savunduğu “*günüümüz tiyatrosu, çağımızı biçimlendiren yeni düşüncelerin anlatım biçimleriyle uyumlu değil*” görüşü (1953: 242) yazarın farklı anlatım yolları arayışının bir göstergesidir.

Bu oyunda yinelemeler, çağrışımlar, sözcük oyunları ve sıçramalarla yer alan söyleşimler daha çok çağdaş oyunlarda rastlandığı gibi mantıksal düzenden yoksundurlar. Ionesco bu söyleşimleri, kullandığı bazı yazınsal türlerle amaçlı olarak varsıllaştırmıştır. *Kel Şarkıcı* isimli oyunda kahramanların konuşmada zorlanmadıkları, aksine anlamsız, boş ya da saçma da olsa hep konuştukları düşünülürse, bu konuşmalarda yer alan farklı anlatsal türler yazarın göstermek istediklerini doğrudan anlatmasında etkili bir yol olmuştur. Ancak kahramanlarının konuşmalarını mantıksız değil tam tersine anlamlı bulan yazar, bu görüşünü *Notes et contre-notes*'da (Notlar ve Karşı Notlar) şu sözlerle açıklar. “*Kel Şarkıcı'nın kişileri konuşuyor, sıradan şeyler söylüyorlardı. Ama bu oyunu hiç de söylediklerinin bayağılığını eleştirmek için yazmadım. Dedikleri bana bayağı değil, şaşırtıcı ve son derece olağüstü görünüyordu*” (1962: 72-73).

Oyunda yapılandırılan söyleşimler sıradanlıkların altında yatan bir sıradışılığa dikkat çekerler. Söyleşimlerin ayrıcalığı yalnızca bununla sınırlı değildir. Söyleşimler içine yerleştirilen bazı anlatım biçimleri, onları daha da işlevsel ve anlamlı kılar.

Oyunda yer alan öykü, şiir ve deyişler, sekizinci sahnede öykü ile başlar, dokuzuncu sahnede şiirle sürer ve onbirinci sahnede tekerleme/atasözünden bozma sözlerle tamamlanır. Şimdi bu türleri ayrı başlıklar altında inceleyelim (3).

1. Öyküler

Oyunda bir anlatım tekniği olarak öykülerden yararlanılmasının amacı izleyiciyi/okuru olan ya da olacak olaylarla ilişkili olarak bilgilendirmektir. Öykü, atasözü ve deyişler yardımıyla nesnel gerçekliğin öznelliği vurgulanır. Oyundaki şaşkınlık ve merak uyandıran sıradanlık Descartes'in kuralcı mantığı, Berstein tiyatrosunu eleştirmek amacına hizmet eder. Ionesco'nun, Assimil yöntemiyle İngilizce öğrenirken yazdığı tümcelerden esinlenip *Kel Şarkıcı*'yı yazmasına aracı olan 'rastlantı' ve 'nedensizlik' oyunun bütünlüğüne sindirilmiştir. Öykülerin göndermeleri bir yandan dilsel bağlamda bir karşıtlığı imlerken, diğer yandan kalıplaşmış kullanımların, görüşlerin ve gerçeklerin yaşamla buluştuğlarında ne denli tutarsız, ne denli ilişkisiz ve ne denli saçma olduğunu gösterir. Örneğin, Bayan Martin'in "*sayenizde Descartes mantığıyla yoğrulmuş bir on beş dakika geçirdik*" (*Kel Şarkıcı*: 73) sözüyle bu açıkça vurgulanır. Öyküler anlatılırken dinleyenlerin farklı tepkilerle karşılık vermeleri farklı görüşlere sahip olmalarından çok onların iki yüzlülüklerini göstermektedir. Öyküler bütünlüklü bir bakış açısıyla incelendiğinde birbirine bağlı oyun dizisiymiş gibi oluşturulduklarını saptıyoruz. "*Tiyatronun her gösterimde yeniden başlayan, yaşayan ve aynı zamanda yaşadığı görülen bir öykü*" (Ionesco, 1966: 15) olduğu düşünüldüğünde, oyun içinde yer alan öykülerin de bu anlamı sıkı sıkıya destekleyecek biçimde oluşturulduğu görülecektir.

Oyunda öykülere sekizinci sahnede İtfaiye Şefinin kendi başından "geçen şeyleri" anlattığını söylemesiyle geçilir. Öyküler yangın olmadığı hatta çıkma olasılığı bile bulunmadığı bir anda İtfaiye Şefinin oradan ayrılmayı düşündüğü sırada Bay Martin'in "*evet, evet haydi bir öykü anlatın, yaşasın (alkışlarlar)*" (*Kel Şarkıcı*: 64) sözü ile başlar. Öykünün anlatılması görüşü İtfaiye Şefinin orada kalmasını sağlamak için o anda ortaya atılmış bir öneriden başka bir şey değildir.

İtfaiye Şefi: Kendi başımdan geçen şeyleri anlatırım ben. Gerçeğe uygun olanı, yalnızca gerçeğe uygun olanı. Kitaplarda olanı değil. (*Kel Şarkıcı*: 64)

Bu replikte de açıkça görüleceği gibi Ionesco'yu bu oyunu yazmaya iten temel sorunsalın eleştirisi yapılır. Gerçekler yaşantıda farklı kitaplarda farklıdır. Yani uygulama ile kuram birbirinden farklıdır. Görünenler yaşananın yansıması değil, bir tür yanılısamdır. Burada iletişim bir ileti kaygısı taşımaz; gerçek anlamda iletişim değil, iletişimsizlik vardır. Birbirine söyleyecek bir şeyi olmayan bu insanlar kimi gerçekleri sürekli sorgularlar. Alevin alev alması, ormanın taşla yanması gibi. Kitaplarda olan değil yaşamdakiler gerçektir. İtfaiyeci öyküleri de bu yüzden gerçekçidir. Bu da kimi kez 'yaşam kitaplardaki gibi değil' türünden eleştirileri yaptığımız durumlara gönderme yapar. Kuram değil uy-

gulama önemlidir. İdeal değil, olan şey gerçeğin kendisidir. Ayrıca, İtfaiye Şefinin öykü anlatmasında dahi aynı düşüncede olamayan kişiler, bu öykülerin gerçekçiliği konusunda nasıl aynı görüşte olacaklardır?

Öykü anlatma bir sosyal konum gerektirir. Mary'nin öykü anlatma isteği haddini aşma olarak değerlendirilir ve herkesi öfkelenendirir. Çünkü öykü anlatabilme belli koşulların sağlanmış olmasını gerekli kılar:

Bayan Smith: Haydi, Mary'ciğim, haydi güzel güzel mutfağınıza gidip şiirlerinizi orada okuyun, aynanın önünde...(Kel Şarkıcı: 71)

Oyun içerisinde anlatılan saçma sapan konulu öyküler “Köpek ile Öküz”, “Horoz”, “Yılan ile Tilki”, “Demet”, “Nezle” gibi değişik başlıklar taşırlar ve her biri şifrelenmiş bir bulmaca gibidir. Gerçekçi tiyatroya ya da romana bir eleştiri niteliği taşıyan oyunun çoğu söyleşimi somutlamak için yapılandırılmıştır. Bayan Smith'in anlattığı öykü “*bir gün bir delikanlı, nişanlısı genç kıza bir demet çiçek getirmiş; genç kız da ona teşekkür ederim demiş; ama kız ona daha teşekkür ederim demeden, delikanlı tek sözcük söylemeden, ona iyi bir ders vermek için verdiği çiçekleri geri almış, alırken de onları geri alıyorum, demiş; ona hoşça kal demiş onları geri alırken ve oradan buradan uzaklaşıp gitmiş*” (Kel Şarkıcı: 66-67). Bu öyküde somutlandığı gibi kişiler arasında aşk, sevgili, evli, dost, arkadaş ve hatta eş ilişkileri dahi duygusal değil mekanik ve maddileşmiştir. Zaten oyunun ana konusu iletişimsizlik ve yalnızlıktır. İlişkiler alıp-verme ilkesine ve çıkara dayalıdır. Çıkarın bittiği noktada ayrılıklar başlar. Geleneksel tiyatroya tepkinin her fırsatta dile getirildiği oyunda anlatılan bu öyküde yer alan delikanlının nişanlısına davranış biçimi de ne görgü kuralları ne de nezaketle bağdaşır. Alışıldık ya da bilindik tepkilere koşullanmış izleyici için bu davranış hiçbir biçimde onaylan/a/maz. Zaten Ionesco oyununu alışılmamış olanı vurgulamak için yazmıştır. Çünkü ona göre “*bu alışılmamışın, kesinlikle alışılmamış bir şey olarak görülen yaşamın açıklamasıdır*” (Bonneyoy, 1996: 62).

Oyundaki bir dizi öykü hem anlatılırken hem de yorumlandığında ilk tepki “ne saçma” yargısını destekleyecek niteliktedir. Örneğin, ilk kısa öykünün adı ‘Köpek ile Öküz’dür (Kel Şarkıcı: 65). Öyküde iki hayvan arasında geçen bir söyleşimin yer alması nedeniyle öykünün başlığı tutarlı ancak olaya sonradan katılan fil ve onun hortumu saçma ve uyumsuz olanı, gerçeklik anlayışı içinde tekrar sergiler. Ayrıca öykünün ‘deneysel öykü’ olarak da tanımlanması fablların günümüz gerçekçiliği ile örtüşmediğini göstermek içindir. Köpeğin bir filinki gibi hortumu olur mu? Sorusundan önce hiç iki hayvan konuşur mu sorusunu akla getirtmeyi amaçlar Ionesco. Bu da öncülüğünü La Fontaine’in yaptığı fabl türüne yapılan bir eleştiridir. Fabllar hiçbir zaman deli saçması olarak kabul edilmezken neden köpek ile öküz öyküsü saçma olsun ki! Çocuk yazınında evrenselleşmiş bu biçimi başka hiçbir araç kullanmadan doğrudan eleştiren bu öykü, gerçekçiliğe farklı bir bakış açısından bakmaktadır.

İtfaiye Şefinin anlattığı, ilk bakışta saçma olarak değerlendirilebilecek bir başka öykü de zehirlenen bir kadının havagazını tarağı sanmasıdır. Karışıklıkların tehlikeli olduğu-

nu söyleyen İtfaiye Şefi, bir gereç ve kokunun karıştırılmasının sık rastlanan bir durum olduğunu bildirir ve bunda da şaşırarak ya da yadırganacak bir durum yoktur ona göre. Bundan çıkartılacak ders ne oluyor şimdi? sorusuna gelen "*bu tür karışıklıklar her zaman tehlikelidir!*" (Kel Şarkıcı: 63) yanıtı tümüyle bu tiyatro anlayışının tek tümceyle özetlenmesidir. İzleyicide yabancılaştırma etmenini sürekli canlı tutan ve özdeşleşme durumunu engelleyen bir oyun türünde bilindiği gibi izleyenin/okurun bireysel katkısı, görüşü ve değerlendirmesidir önemli olan. İzleyici/okur bundan ne anladıysa kendisine kalan odur. Çünkü ne anlatırsanız anlatın anlattıklarınız karşısındaki anladığı kadarla sınırlıdır. Bunu ne zorlayabilir ne de değiştirebilirsiniz. Geleneksel tiyatroyu hedef alan ve onu eleştiren göndermelerle yüklü öyküler, kurgulanışları ile yarattıkları anlamsız, saçma ve tuhaf düşüncesini eleştirmeye yöneliktir. Kime, neye ve hangi duruma göre saçmadır. Ionesco'ya göre "*evren, nesnel gibi görünmesine karşın, gerçekte tümüyle gerçeküstü, tuhaf, yadırgatıcı, garip*"tir (1982: 17). Ağustos böceği ile karınca öyküsü sırf mantıklı bir dil kurgusuna sahip olduğu için mi saçma değildir. Ya da tam tersi bu öyküler mantıklı işleyen bir dilsel örgeye sahip olmadıklarından mı saçmadırlar. Sonuçta her ikisi de mantıksız olanı anlatmıyor mu? O halde neden bu öyküler mantıksız olsunlar ki! Aslında bu yargıyı güçlendiren en önemli etmen yapılan eleştirinin doğrudan olmamasıdır. Çünkü sezdirimsel yaklaşımla ve imgelerle anlatımını güçlendiren Uyumsuz Tiyatro geleneksel türlerden ayrılır. Aksi halde onlardan bir farkı kalmaz. Bu iletilerin nasıl anlaşılacağı ya da anlaşılması gerektiği yazarın değil okurun/izleyicinin sorunudur. Yazar yalnızca yazar. Oluşturu(labilecek)lacak anlam ve yorumlar artık ona ait değildir.

'Horoz ile köpek' öyküsü "*Bir gün bir horoz köpek kılığına girmek istemiş. Ama şanslı yaver gitmemiş, onu hemen tanımışlar*" (Kel Şarkıcı: 65) sözüyle başlar. Bu tipik bir anonim kişiliğe gönderme yapan masal türünü anımsatır. Masal dünyasında da olağan üstülükler zaman ve uzam bağlamında anlam bulur ve okuru ya da dinleyeni yadırgatmaz. "Bir gün çok uzak diyarların birinde, bir ülke varmış..." türünden bir sözle başlayan bir masal anonimliği, belirsizliği kesinlerken, bu küçük öyküdeki anlamsal ve sözdizimsel karşıtlık neden mantıklı olmasın? Doğru ya da gerçek tek midir? Ya da olmalı mıdır? Masallar da ahlâk dersi vermeyi amaçlar tıpkı fabllar gibi. Ama bu küçük öykünün de açıkça kesinlediği gibi yazarın böyle bir görevi ve isteği yoktur. Bundan çıkartılacak ders (oyunda kahramanın ağzından da açıkça verildiği gibi) kişiye özgü olmalıdır. Herkes sosyal ve kültürel birikimine göre dilediği dersi veya anlamı kazandırabilir ya da çıkarabilir. Bu küçük öykü "*horoz köpek kılığına girmiş, herkes tanımış; ama horoz kılığına giren köpeği kimse tanımamış*" diyerek tek bir gerçeğin ya da savın doğruluğunu sorgular. Bir tez varsa bir karşıt tez her zaman vardır ya da olabilir. İşte burada da siyah-beyaz, mutlu-mutsuz, yaşam-ölüm, düş-gerçek karşıtlığını sürekli canlı tutan bu tür yaklaşım, dilsel boyutta da bunu sözel olarak doğrulamaktadır. Bu ayrıca bir kez olmayan durumun bir daha olmayacağı anlamını da doğurmaz. Bir kez kılık değiştiren ve tanınmayan horozun ikinci, üçüncü ya da diğer seferlerde şansı ne olur? Çekirge her zaman üç sıçırır mı? Kıssadan hisse kurallar ve görüşler değişmez değillerdir. Onları belirleyen olaylar ve durumlardır.

Oyunda bir başka küçük ve ilginç öykü de ‘Yılan ile tilki’ dir (Kel Şarkıcı: 65). Bu öyküde de kurnazlığı ile tanınan ve onu alt eden yılanın öyküsü konu edilmektedir. Tilkinin kurnazlığı öyküde “*bir tilki asla para vermez*” söylemi ile kesinlenirken, yılanın bir anlamda tuzağına düşmesi ile oluşturduğu kurnazlık imgesi tamamen yıkılır. Tilkinin kurnazlığı sorgulanabilir tıpkı tüm yargıların sorgulanabileceği gibi. Tilkiye neden kurnazlık yakıştırması yapılmıştır? Bu öykü hedef alındığında gerçekte tilki değil de yılanın daha kurnaz olduğu görülür. Dolayısıyla, genel kabul gören gerçeklikler sorgulanır. Kavramların ayrı ayrı yorumları sadece geleneksel tek bakış açısına gönderme yapar. Aslında bu bir anlamda genel kabul gören ve eleştirilmeyen tüm değer yargıları ve durumların da sorgulanabileceğini anlatır. Kişilerin ne öykü dinlemeye ne de ahlâk dersi almaya niyetli olmamalarına karşın ısrarla İtfaiye Şefinden öykü anlatmasını istemeleri de içimizden bazılarımızın istemediği halde istiyor görünmesinin tipik örneğidir. Bu da bir çeşit kandırmaca ve iki yüzlülük değil de nedir?

Bu anlatı biçimlerinden farklı olarak Bayan Smith’in başından geçen ve inanılmaz olarak nitelediği durum, aslında günlük yaşamda çok sıradan bir olaya gönderme yapar. Ayakkabısının bağını bağlayan bir insanın merak uyandıracak hiçbir davranışı yoktur. Ancak bu deneyim hem Bayan Smith hem de onu dinleyenlerce öylesine abartılır ki son derece basit bir olay şaşkınlık ve merak uyandıracak bir nitelik kazanır. Bu, günlük yaşamda görsel ve yazılı basın aracılığıyla sıradan olayların büyütülüp, çok önemli durumların ise göz ardı edilmesine dikkat çekmektedir. Çoğu kez siyasetçilerin yaptığı gibi, hassas konuların başka medyatik ya da güncellik içeren haberlerle kapatılması, asıl görülmesi gerekenleri gizlemenin en iyi biçimidir. Aslında geleneksel tiyatrodaki Molière’in *Cimri*’sindeki Harpagon’un cimriliklerinin yarattığı şaşkınlık ve merak bir kişinin ayakkabısını bağlaması kadar inanılmayacak bir durumdur. İnsanlar kazanın doğurduğuna inanırlar da öldüğüne neden inanmazlar? Aslında o efsanevi kişilerin soylu ve anlaşılmaz davranışları sıradan bir insanın anlamsız bir davranışı kadar önemli ya da önemsizdir. Geleneksel tiyatro bunu okurun/izleyicinin ‘katarsis/arınma’ duygularını bir anlamda sömürerek yaparken Uyumsuz Tiyatro bunu yapmaz.

Yine Bay Martin’in (Kel Şarkıcı: 56) yeraltı treninde oturmuş sakın sakın gazetesini okuyan insanı da mercek altına almaya değerdir. Bu durum Jules Romains’in *Adamın Birisinin Ölümü* adlı romanını anırtır (4). Bu, sıradan olan ya da öyle görünen her durum ve her kişinin aslında sıra dışı olduğunu/olabileceğini vurgular. Sıradanlığı sıra dışı olmaktan alıkoyan nedir? Sıradanın ardında gizli olan bir sıra dışılık olmadığını kim savunabilir?

‘Nezle’ adlı öykü “...babasını Kanada’da büyüyen yaşlı kadının papaz olan amcasının büyük annesi, kimi kez, kışın, herkes gibi olurmuş nezle” (Kel Şarkıcı: 69) ve “... Erkek kardeşinin evlendiği, adı da bir önceki gibi Marie olan, onun erkek kardeşi de Marie...” (Kel Şarkıcı: 69) Bobby Watson ile ilgili olayı anlatan öykü ile aynı nitelikleri taşıyan bu öykü tıpkı totaliter toplum düşüncesini canlı biçimde çağrıştıran Béranger gibi tek tipleşmenin en iyi örneği olmuştur (5). Ayrıca “sarışın olduğuna göre adı Marie’den başka

şey olamaz" (Kel Şarkıcı: 69) sözü genel kabul veya ön yargıların kesinlendiği çarpıcı bir örnektir. Tüm sarışınlar aptal mıdır? Ya da bu önyargı hangi düşüncenin ürünüdür? "Tüm sarışınlar aptaldır. Marie de bir sarışındır. O halde Marie de aptaldır" türünden bir savdan hareketle kesinlenen bir ön yargı veya genellemeye toplumsal yaşamda sıklıkla rastlanabilir. Bazı davranışlara, fiziksel görünümlere dayalı genellemeler hiçbir bilimsel dayanağa sahip olmadıkları gibi büyük oranda ön yargılarımızın ürünleridir. Çok çay içen biri için kesin Türk'tür demek ya da selamlaşma biçimlerini temel alarak o kişilerin uyruğu hakkında görüş bildirmek gibi. Ya da solak olan insanların daha yetenekli olduğu veya obez çocukların okullardaki başarısının diğer öğrencilerle karşılaştırıldığında daha düşük olduğu gibi. Bu veya buna benzer genellemeler hiçbir bilimsel dayanağı olmayan görüşlerin sonucudur. İşte Ionesco bu öykü aracılığı ile alışkanlık edindiğimiz, kabullendiğimiz ve gerçek olduğunu güçlendirdiğimiz birçok görüş ve düşünceyi çarpıcı örnek ve sözlerle gözler önüne sermiştir.

Öyküler sözdizimsel açıdan doğru, anlamsal olarak saçma bir yapılanma gösterirler. Nasıl ki bir betiğin tutarlık ve bağdaşıklık öğelerine göre metin olup olmadığına karar veriliyorsa, bir tümcenin de doğru ya da yanlış olarak değerlendirilmesi dilbilgisellik ölçüsünde değerlendirilmelidir. Tümcedeki sözdizimsel bağıntılar tek tek o sözcüklerin anlamlandırılmasıyla sağlanır. Oysa ki her sözcük bütünün anlamını ve/veya mantığını 'bozmayan' bir sözcükle değiştirilebilir. Çünkü bir tümce onu oluşturan sözcüklerin toplamı değildir. Örneğin, nezle olunca kurdela içmek gerekir önermesinde 'kurdela' kullanılmaması gereken bir anlambirimdir. Burada dizisel düzlemde bir hata yapılmıştır. Sözdizimsel bakımdan kurdela sözcüğünün kullanılması doğru olmasına karşın, burada ilaç ya da tedavi anıştıran bir sözcük yerine kullanılmıştır. Bu da anlamsal yönden yadırgatıcı bir etki yaratır. Bu replikteki kurdela sözcüğü bilinçli olarak şaşırtma etkisi yaratmak için seçilmiştir. Bu örnekler çoğaltılabilir. "*Genç bir dana çok fazla cam kırığı yediği için sonunda bir inek doğurmak zorunda kalmış*" (Kel Şarkıcı: 65), "*tavuk balı*" (Kel Şarkıcı: 66), "*bir arı kovanına oturmuş tavuk yiyordu*" (Kel Şarkıcı: 68) gibi... Kimi gariplikler ve olağan dışılıklara başvurmayı Guichermere "*gerçekte izleyicinin imgelem gücünü canlandırmanın bir başka yolu*" (1981: 189) olarak değerlendirmektedir. Öykülerin anlamdan yoksun olmaları anlatılanların nesnel olmadığını gösterir. Oyunda anlatılan gerçek dışına gönderme yapan öyküler yaşanan dünyadaki gerçekliklere bir eleştiri getirmeyi amaçlamaktadır. Yaşadığımız dünyada gerçek diye kabul ettiğimiz şeyleri bir kuralmış gibi algılayamayız. Mantıksız olan bu öyküler mantıklı olan öykülerin ne kadar mantıklı olduklarını sorgulamaya iter izleyici ya da okuru.

Öykülerde sıkı sıkıya bağlı kalınan biçimsel yapı anlamdan çok biçim anlayışını eleştirmek içindir. Mantuktan yoksun öykülerin ilk amacı mantığın ne olduğunun sorgulanmasıdır. Toplumsal yaşantımızda genellikle de insan ilişkilerinin sınırlı düzeyde, belli bir konumda tutulduğu iş ortamlarında sıradan beylik sözleri göndermelerini dikkate almaksızın kullanırız. Örneğin, iş yerinde karşılaştığımız meslektaşlara verdiğimiz selam ya da hatır sorma gerçekte görgü kuralları gereğidir. 'Nasılsınız' sorusuna verilen 'iyiyim'

ya da 'fena değilim' ya da 'kötüyüm' karşılıklarının anlamsal değerleri birbirine oldukça yakındır. Bu farklılığın bilinciyle kötü olan ya da kendini hiç de iyi hissetmeyen biri bile 'iyiyim' yanıtı verebilir/verir. Bu gerçekte paylaşmak istediklerimizi ne oranda ve kiminle paylaşmak istediğimizle ilgilidir. Gerçekleri sorgulamadığımız bu tür durumlar kişiyi gerçeğin altındakileri incelemeye itebilir. Bu basmakalıp ve alışkanlıkla söylenmiş sözler gerçeği tamamıyla gizleyebilir. Aslında kendini iyi hissetmeyen kişinin verdiği 'iyi' yanıtı sözün doğruluğunu kanıtlamayabilir. Neden sonuç ilişkisine bağlanan gerçek bir kabullenme değildir. Oyunda bu mantığın eleştirisi açıkça 'Dekartçı mantık' sözü ile eleştirilir. Bu nedenle de oyunda anlatılan öykülerin iletilerini kesinlemek güçtür. Her okur sosyal ve kültürel birikimine göre kendince bir yorumda bulunabilir, çünkü biçimsel olduğu kadar anlamsal yönden de öyküler farklı anlamları çağrıştırabilir. Anlam her defasında yeniden yaratılır.

2. Şiir

Bilindiği gibi yazınsal ürünler nazım ve nesir olmak üzere iki başlık altında incelenirler. Genel bir anlatımla nazım bütün şiir türlerini, nesir de şiir dışındaki roman, öykü, tiyatro, deneme gibi diğer biçimleri kapsar.

Zengin sembollerle yüklü, ritimli sözler ve seslerin uyumlu kullanımıyla oluşan şiir, özel bir düşünme ve duygulanma biçimidir. Temeli düşünce ve imgedir.

Oyun içerisinde diğer anlatı türleri yanı sıra şiire de yer verilir. Ancak bu tek bir şiirle sınırlandırılır. Aynı şiir incelendiğinde, biçimsel ve anlamsal olarak oyun içeriğine yeni ve farklı bir boyut kattığı söylenebilir.

Öykü anlatamayan Mary dokuzuncu sahnede İtfaiye Şefi şerefine 'Yangın Var' isimli şiiri okur.

YANGIN VAR
Polikandralar korularda parıldıyordu
Taş yandı tutuştu
Şato yandı tutuştu
Orman yandı tutuştu
Erkekler yandı tutuştu
Kadınlar yandı tutuştu
Kuşlar yandı tutuştu
Balıklar yandı tutuştu
Su yanıp tutuşuyor
Gök yandı tutuştu
Duman yandı tutuştu
Ateş yandı tutuştu
Her şey yandı tutuştu
Yandı tutuştu, yanı tutuştu. (Kel Şarkıcı: 72)

Şiirin özellikle de Mary'nin ağzından okunması daha önce efendileri ile yaşadığı sordundan dolayı beliren yargıyı tümüyle yıkar. Bu şiirdeki lirizm bir duygulanım biçimi değil, kendini anlatma biçimidir. Tutkulu ve yüceltilmiş bir dildir. Bu şiir yalnızca bu yargının yıkılışı anlamını değil daha sonra okunacak kimi küçük tekerleme ve öykülere ortam hazırlığı anlamını da taşır.

Şiirlerdeki uyaklar ve ses yinelemeleri, gösterilenin değil gösterenin önemli olduğunu anlatmak ve izleyiciyi sarsmak amacıyla bilinçli olarak yapılmıştır. Ionesco *Notlar ve Karşı Notlar*'da "anlatım hem içerik hem de biçim demektir" demiştir (1962: 156). Bu açıdan da oyunda geçen şiir, hem uyakları hem de tekrarlanan sözcüklerle biçimi ve anlamı birleştirme amacı taşır.

Şiir incelendiğinde, biçimin anlamdan önemli olduğu görülür. Ionesco oyunlarında metin ya da sahnenin yapısal kurgusuyla "biçimden yola çıkılarak düşünce yakalanmaya çalışıldığı" (Çamurdan, 1996: 44) düşünüldüğünde onun için anlamdan önce biçimin geldiği görülür. Bu da klasik Aristo mantığı ya da Dekartçı düşünceye ve 'sanat sanat içindir' anlayışına bir eleştiridir. Kurallar değil, farklı duyuşlar ve algılayışlar vardır. Bazı türleri tek tipe indirgemek, kurallaştırmak hem bilince hem de özgürlüğe bir baskıdır. Anlam tümüyle göz ardı edilir. Şiiri dinleyenlerin sayısı kadar farklı tepki ve eleştiriler gelmekten geri kalmaz. Bu da tek bakış açısını eleştiren veya bazı ahlâk kurallarını dayatan bir bakış açısını güçlendiren bir amaç içindir.

Şiirin her dizesinin sonunda tekrar edilen "yandı tutuştu" ögesinin tekrar edilmesi yangının büyüklüğü ve önemini belirtmek içindir. "Ateş yandı tutuştu" sözü yangının her şeyi yıktığını darmadağın ettiğini anlatır. Günlük dilde 'su yandı tutuştu' sözü yangının yıkıcılığını belirten çok güzel bir sözdür. Doğa karşısında insanın güçsüzlüğünü gösteren bu şiir sürekli pekiştirilen 'yandı tutuştu' sözü ile her şeyin artarak büyüdüğünü vurgulamaktadır. Şatonun, ormanın, erkeğin, kadının yanması olası iken, taşın, göğün ve de suyun yanması olası mıdır? Şiirde yapılan benzetmeler ve İtfaiye Şefinin "bütün bunlar çok nesnel şeyler" (Kel Şarkıcı: 72) demesi bir kez daha okuru/izleyiciyi mantık sorgulaması yapmaya iter. Şiirde kullanılan eksilteli anlatımla, sözcükler anlam bakımından çok varsıl bir göstergeye sahiptir. Karşıtlıkları, benzetmeleri, çok anlamlılığı ve çağrışımları kapsar. Şiirde yer alan anlamsal sapmalar anlatımın dilbilgisel kurala uygun, ancak mantıksal kurala aykırı bağdaştırmalar içerdiğini gösterir.

3. Deyimler, Atasözleri ve Atasözlerinden Bozma Yapılar ve Kalıp Sözler

Toplumun ortak düşünce, yaşayış, anlayış, dünya görüşü ve toplumsal yaşamına ilişkin düşünce ile yargılarını kalıplaşmış sözlerle anlatan atasözleri anlamsal olarak değiştirilemezler. Biçimsel yapıları gönderme yaptıkları kavramsal boyutu güçlendirir. Atasözleri topluma mal olmuş gelenek, görenek ya da inanışları tek bir gerçeklik veya yargıyla anlatırlar.

Onbirinci sahnede yer alan deyimler ve kalıplar tek sözcükle söylemek gerekirse yaşamın özdevinimliliğini anlatır. Çok genel bir bakış açısıyla söylersek, oyun İngilizce öğ-

reten bir kitaptan alınmış sözcüklerin alt alta gelmesiyle oluşturmuştur. Genellikle kesin yargı ve yadsınamaz kesinlemeleri içeren bu yapılar gerçeklerin yıkılışını anlatır:

- Bay Smith: Kalbin yaşı yoktur. (sessizlik)
Bay Martin: Doğru. (sessizlik)
Bayan Smith: Öyle denir. (sessizlik)
Bayan Martin: Ters de söylenir. (sessizlik)
Bay Smith: Gerçek ikisinin arasındadır. (sessizlik)
Bay Martin: Öyledir (sessizlik) (Kel Şarkıcı: 55)

Oyundaki deyimler, atasözleri anlamsız ve boş sözlerin sergilenmesi için önemli verilerdir. Oyunda kullanılan kalıp sözler ve saçma öyküler Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*'yı yazmasına sebep olan ve oyunu besleyen en temel öğelerdir. Ionesco İngilizce öğrenmeye başladığında, metot kitabında yer alan assimil yöntemine dayalı sözler ve yapılar bir bakıma herkesin alışkanlıkla kullandığı, ancak üzerinde durmadığı, konuşmadığı gerçeklikleri açısama adınadır. Ionesco *Notes et contre notes*'da çağdaşlarına Fransızca-İngilizce konuşma kitabı sayesinde bilincine vardığı temel gerçekleri anlatmak isteği üzerine bu oyunu yazmaya karar verdiğini açıklar. Tümüyle öğretici bulduğu oyununda, bu tür kitaplarda yer alan oldukça yalın ve anlaşılır kimi gerçeklerin, basmakalıp ve mantıksız örneklerin eleştirisini yapmaktadır. Bu basmakalıp sözlerin göndermeleri tuhaf ve şaşırtıcıdır. Aşağıdaki alıntı bunu iyi yansıtır:

- Bay Martin: Tavan yukarıdadır, yerse aşağıda. (Kel Şarkıcı: 74)
Bay Smith: İnsanlar ayaklarıyla yürürler, ama elektrikle ya da kömürle ısınırlar. (Kel Şarkıcı: 73)

Bunu yazar açıkça şu sözleriyle vurgular zaten. "*İngilizce öğrenmek istiyordum, bir metot açtım ve orada bir dünyayı keşfettim*" (Benmussa, 1966: 74).

Oyunda yer alan atasözleri ve deyimlerin kullanılmış olması onların eleştirilmesi içindir. Kalıplaşmış söz ve deyişler her durum için geçerli olmayacağı gibi farklı bağlam ve durumlarda karşıt anlam taşıyabilir, ya da anlatmak istedikleri ile tam olarak örtüşmeyebilirler. İşte bazı örnekler:

- Bayan Martin: Ben kardeşime bir çakı satın alabilirim, ama siz büyük babanıza İrlanda'yı satın alamazsınız. (Kel Şarkıcı: 73)
Bay Smith: Bir döngü alın, biraz okşayın, hemen kısırlaşırsınız! (Kel Şarkıcı: 74)
Bayan Smith: Öğretmen okulda çocuklara okumayı öğretir, ama dişi kedi yavrularını küçükken emzirir. (Kel Şarkıcı: 74)

Bay Martin: Gözlük siyah boyayla parlatılmaz. (Kel Şarkıcı: 75)

Bay Martin: Bahçede şarkı söyleyeceğime tavşan öldürmeyi yeğlerim.
(Kel Şarkıcı: 75)

Bay Martin: Yumurta yumurtlamak öküz çalmaktan yeğdir. (Kel Şarkıcı: 76)

Bayan Martin: Sandalyede oturulabilir, eğer sandalyede sandalye yoksa.
(Kel Şarkıcı: 73-74)

Tüm bu atasözleri ya da kalıplaşmış deyişler incelendiğinde birçok ortak noktalarının olduğu görülür. İlk ve en önemli ortak yön hepsinin kalıplaşmış anlatım biçimlerini çağrıştıran bir söz dizimlerinin oluşudur.

Bay Martin: Bugün bir inek satan, yarın bir sinek alır. (Kel Şarkıcı: 73-74)

Fransızca "Qui vole un œuf, vole un bœuf" (Yumurta çalan öküzü de çalar, yani hırsızlığın küçüğü büyüğü olmaz) atasözündeki 'œuf' ve 'bœuf' sözcüklerindeki uyaklar üzerine kurulu biçimin Türkçe'de aynı şekilde 'inek' ve 'sinek' sözcüklerinde yapıldığını görmekteyiz. Çoğunlukla gerçeklerle karşıtlıkları bütünleştiren şiirlerin, tekerlemelerin veya atasözlerinin uyakları anlamlarından çok daha önemlidir. Bu özen uyumun anlamdan önemli olduğunu vurgulamayı amaçlar. Tek gerçekliğin tek durumda vurgulandığı kalıplaşmış sözler atasözü ve deyişten bozma bir yapıya sahiptirler. Ionesco buna benzer bir atasözü ya da deyiş yoksa bile onlara gönderme yapan kullanım ve yapıları genel gerçeklikleri kesin bir yargı gibi dayatan sözlere dikkat çekmek için kullanır. Oyunda kurgusal bir uzamı yansıtan ortamda gelişen tüm durum ve olaylar gerçek dünyadaki gibi neden-sonuç ilişkisine bağlanmaz. Oyun içinde yaşam ve yaşama ait gerçekler varsa tersi neden olmasın? Yaşamda da oyun olabilir. İşte bu yüzden kimi mantıklı durum ve olay mantıksız olarak değerlendirilir. *Kel Şarkıcı*'da değişen tek şey olaylar ve durumlar değil, kişilerdir. Ya da daha doğrusu olaylar veya durumlar mantıksız değil, onları algılayan, değerlendiren kişiler mantıksızdır. Çünkü yazarın oyunda yansıttığı her saçmanın ardında bir nedensellik yatar.

Oyundaki deyim, atasözleri ve özdeyiş ve kalıplaşmış kullanımları eleştirmek dilin yetersizliğini göstermek içindir. Bay Smith'in "*dam üstünde saksağan vur beline kazmayı*" (Kel Şarkıcı: 76) atasözünü değiştirerek, Bayan Martin'in "*Sak üstünde damdağan kaz beline vurmayı*" (Kel Şarkıcı: 76) demesi gibi. Yeni sözcükler üretmek anlamsız bir söz oluşturulur.

Tekerlemeler ya da atasözleri saçma olanı, bilinen atasözlerine benzetmeler yaparak gösterirler:

Bayan Martin: Kırdaki kuşu el arabasındaki çoraba yeğlerim. (Kel Şarkıcı: 74)

Bay Smith: Sarayda süt içeceğime, köşkte fileto yiyeyim. (Kel Şarkıcı: 74)

Bay Martin: Bahçede şarkı söyleyeceğime tavşan öldürmeyi yeğlerim. (Kel Şarkıcı: 75).

Bu üç atasözü Türkçe’de ‘Azıcık aşım kaygısız başım’ ya da “Elden gelen öğün olmaz o da vaktinde bulunmaz” gibi aynı anlamları taşıyan atasözlerine benzetilebilir.

4. Tekerlemeler

Oyunda onbirinci sahnede yer alan tekerlemelerle tekrarlanan söz ve söz öbekleri, yazarın istek ve amaçları doğrultusunda söylemde yaratmak istediği güçlü etkiyi uyan-dırmak amacını taşırlar.

Atasözleri ve kalıplaşmış yapılarda sıkışıklığa girildiğinde papağan, saksığan gibi tekrarlar başlar. İşte bazı örnekler,

Bayan Martin: Kaktüs, kokoroz, kokoz, kırkayak, kakavan. (Kel Şarkıcı:76)

Bayan Martin: Bazar, Balzac, Bazaine! (Kel Şarkıcı: 77)

Bay Martin: Bahçe, bornoz, balık. (Kel Şarkıcı: 77).

Bayan Smith: Kabakçı kabakları kabaklıyorsun. (Kel Şarkıcı: 76)

Bayan Martin: Kakaoluktaki kakaolar kestane vermez, kakao verir. (Kel Şarkıcı: 76)

Bayan Martin: Kazma kazanı! (Kel Şarkıcı: 76)

Bay Martin: Basma kazanı (Kel Şarkıcı: 76)

Bay Martin: Al sana bir güzel kuş! (Kel Şarkıcı: 76)

Bay Smith: Ağzına konmuş. (Kel Şarkıcı 77)

Metin boyunca tekrarlarla, yinelemelerle kullanılan tekerlemelerin oyunun sonlarına doğru kullanım sıklıklarının arttığını saptıyoruz. Bunlara da öyküler gibi kesin anlamlar yüklemek zordur. Örneğin “eğer sen bana kocanın tabutunu verirsen, ben de sana kaynanamın terliklerini veririm” (Kel Şarkıcı: 74-75) ya da “amcam köyde oturur, ama bu, ebe kadını ilgilendirmez” (Kel Şarkıcı: 75) gibi. Birbiriyle ilintisiz sözcükler öylesine ustalıkla birbirine bağlanır ki traji-komiğin güçlendirilmesi bu yolla sağlanır.

Oyundaki söz oyunları ya yinleme ya sözcük ya da sesler kullanılarak yapılmıştır. Oyunun Türkçeye çevirisinde kaynak dilin sessel bütünlüğünün ve benzeşimlerinin korunmasına özellikle özen gösterilmiştir.

Bayan Smith: Krişnamurti, Krişnamurti, Krişnamurti! (...)

Bay Smith: Or!(...)

Bay Smith: A,e,i,o,ö,u,ü, A,e,i,o,ö,u,ü, a,c,ı,i,o,ü,i! (...)

Bayan Smith: B,c,ç,d,f,g,h,j,k,l,m,n,p,r,s,ş,t,v,w,y! (Kel Şarkıcı: 77)

Oyunda yer alan tekerlemeler (söz yinlemeleri) diyaloglarda suskunluklar ya da yanlış veya geç anlama biçiminde gerçekleşmiştir. Sözcükler adeta anlamsız 'ses kabukları'dır. Sözcükler, birbiriyle konuşamayan, konuşulanları dinleyemeyen ya da dinliyormuş gibi davranan kahramanlara mantık çizgisinde gelişen bir iletişim olanağı vermezler. Bunun için de sözlerin bir mantık üretme amacı bulunmaz. Tekerlemeler yalan sözler ya da dilde olmayan, ancak yazarın türettiği kimi sözcükler üzerine kuruludurlar. Örneğin, Mary'nin kullandığı 'les polycandres' sözcüğü Fransızca'da yoktur. Türkçeye 'polikandralar' olarak çevrilen bu sözcük kaynak dilde olduğu gibi anlamsız, yadırgatıcı bir etkiyi güçlü kılar. Bu sözcüğün tek amacı kuşkusuz metin dışı gönderme yapmaktır. Tekerlemelerin mantık dışı oluşları olağan olarak değerlendirilir. Tekerlemeler ya da üretilen sözcükler gerçek anlamda göndermeleriyle değil çağrıştırdıklarıyla ordadırlar.

Hazır kalıpların ve deyimlerin bilinen anlambirimlerinin söylemin dizimsel ekseninde değişmesi en yaygın kullanılan değişmedir.

5. Özdeyişler

Oyunda yer alan ve söyleşimlerde genel gerçekleri özetleyen ya da onların altını çizen özdeyişlere şu örnekler verilebilir.

Bayan Smith: İnsan yaşamda pencereden bakabilmelidir. (Kel Şarkıcı: 74)

Bayan Martin: Herkesin yazgısı kendisinedir. (Kel Şarkıcı: 74)

Bay Martin: Bir İngiliz'in evi onun gerçek sarayıdır. (Kel Şarkıcı: 74)

Bay Martin: Ekmek bir ağaçtır, oysa ekmek de bir ağaçtır, meşeden de meşe doğar, her sabah, tan vakti. (Kel Şarkıcı: 75)

Bay Martin: Kâğıt yazı yazmak içindir, kediye fare için. Peynir tırmalamaya yarar. (Kel Şarkıcı: 75)

Bayan Smith: Evet, ama para her şeyi satın alabilir. (Kel Şarkıcı:75)

Toplumsal yaşamımızda genel kabullenmeleri gösteren bu özdeyişler olması gereken ya da onaylanan bir davranış biçimini desteklemeyen bir anlam taşırlar. Örneğin para her şeyi satın alamaz, insanın manevi değerleri önemlidir. Maddeci olmak yerine güzel davranışlar sergilemek, erdemli olmak yüceltilir. Ancak yine de bir seçim yapmak söz konusu olduğunda para ön plana çıkar. Tıpkı ‘para her şeyi satın alabilir’ görüşünün anlattığı gibi. Çünkü güzel ahlâk, iyi niyet, iyimserlik karın doyurmaz, para etmez. Keza “*enayi olmanın dalavereciyle işi pişirin*” (Kel Şarkıcı: 75) sözünün anlattığı gibi. Dalaverecilik hiçbir yerde prim yapmayan ve onaylanmayan bir davranıştır, ancak toplumsal yaşantımızda onlarla iş birliği yapmadığımızda çıkarlarımızı koruyamayacağımızı anlatmak ister.

Sonuç

İonesco’nun tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk ya da ayrı oyunlarının en yetkin örneklerinden biri olan *Kel Şarkıcı* isimli oyunu başta iletişimsizlik olmak üzere, yabancılaşma ve yalnızlık imgeleriyle yüklüdür. Oyun, kullanılan anlatım biçimleriyle karşı anlamları güçlendiren bir yapı sergiler. Bu karşı anlamlar dilsel ve anlamsal olmak üzere iki boyutta gerçekleşir. Yazar bu karşıtlığı gerek dilsel gerekse dil dışı göstergelerle güçlendirir. Ele aldığımız söyleşimler ve onların içlerine yerleştirilmiş olan anlatım biçimleri bunu açıkça göstermekte ve somutlamaktadır.

Dramatik metinlerde, söyleşimsel metin türü, oyun metnini okuruna izletmek amacını taşır. Bu öncelikle dinleyici/izleyicinin olayı anında izlemesini sağlar. Bir başka anlatımla ‘şimdi’ ve ‘burada’yı.

Söyleşimler bağlamında değerlendirdiğimiz yazınsal türlerin en önemli ortak noktası bir karşıtlığı anlatıyor olmalarıdır. Bu karşıtlık merak ögesini canlı tutacak biçimde yapılandırılmış söyleşimlerle sağlanmıştır. İonesco hem seçtiği başlık hem de oluşturduğu karşılıklı konuşmalarla beklenti ve koşullanmışlıkları tümüyle yıkar. Her ikisi de aynı amaca hizmet eder.

Oyunda söyleşimlerin esinleme ve çağrıştırmayı tetikleyici biçimde düzenlenmiş olması okurun sezdirimsel bağlamda düşünmesini sağlamak içindir. Çıkarılmalar her ne kadar öznel olsalar da aslında metinden doğarlar. Yani oyunda olmayandan yorumlama yapma anlamına gelmez. Çünkü metin, oyunun yazıldığı ve okunduğu dönemlere göre farklı anlamlar kazanabilir.

Oyunda yer alan öykü, şiir, deyiş ve atasözleri okuma katmanları, anlam örgütlenmesi ve göstergelerin işleyişiyle doğrudan ilişkilidir. Oyunda kullanılan plastik malzeme, anlatımın çözülmesine hizmet eder. Bunun yanı sıra, oyuna akıcılık katıp zenginleştirdiği ve izleyiciyi oyuna yabancılaştırarak estetik işlevine katkıda bulunduğu görülmüştür. Bu işlevlerin yanı sıra, oyunda yer alan anlatsal türler, oyunun içeriğiyle tamamen karşıt ya da koşut anlamlar içererek, oyunu derinleştirme, katmanlandırma gibi düşünsel işlevleri yerine getirir. Bu işlev, İonesco’nun yazarlık tekniği konusunda bilgilendirici olmakta ve oyunun dramaturjik (oyun sanatbilimsel) çözümlemesi açısından değer ve önem

taşımaktadır. Anlatısal öykü, şiir, deyiş ya da atasözlerinin oyun içinde nasıl yer aldığı ve hangi işlevleri gerçekleştirdiği oyunun dramaturjik çözümlemesinin en önemli asallarıdır. Anlatısal türlerin oyunun olay örgüsü, oyun kişilerinin yaşı, kişiliği ya da sosyal konumlarının yaratılmasında bir görev üstlenerek oyunda yaratılmak istenen etkiyi hem sağladıkları hem de güçlendirdiklerini saptıyoruz. Anlatısal türlerin bu katkıları yanında söyleşimlerde de sıkça hatırlatıldığı ve tekrar edildiği gibi bu kullanım, oyunun nesnel bir gözle değerlendirilmesini koştulamaktadır. Böylece yaratılan yabancılaştırma etmeni ile izleyici/okurun oyundan akılcı çıkarsamalar yapması beklenmektedir. Oyunun uzamını kimi zaman komik, kimi zaman uyumsuz ve saçma ya da trajik kimi zaman da anlamsız ve mantık dışı olarak değıştiren tek etken yine oyunda bu yazınsal türlerin sıklıkla kullanılmasıdır.

Notlar

- (1) L'Imprôptu de l'Alma ou le Caméléon du Berger, Théâtre Complet, Paris, Gallimard, 1991.
- (2) Bu kavramlar için Türkçe karşılık olarak şu tanımlamaları verebiliriz.
 - Diyalog: Söyleşim, konuşma, konuşma örgüsü, söyleşme (Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (2. Baskı), İstanbul: Mitos Boyut.); karşılıklı söyleşi (Öztaş, K. (Tarihsiz). *Est-ce à ou de Ş Türkçede Kullanılan Fransızca Sözcükler Sözlüğü*. Hitit Yayınevi.)
 - Replik: Son söz (Saraç, T. (1997). *Fransızca-Türkçe Sözlük*. (Yedinci Basım), İstanbul : Adam Yayınları) ; soru-yanıt (Özdemir, N. (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.)
 - Aparat ya da apar: Oyuncunun doğrudan izleyiciye dönerek konuşması (Özdemir, N. (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.)
 - Prolog: Öndeyiş, önoyun (Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (2. Baskı), İstanbul: Mitos Boyut.)
- (3) Eugène Ionesco. *Kel Şarkıcı*, (Çev. Hasan Anamur), Toplu Oyunları 2, Mitos Boyut, İstanbul, 1997. La Cantratrice Chauve, Editions Gallimard, 1964.
- (4) 'Unanimiste' (Birduyumcu) felsefesinin kurucusu Jules Romains (1885-1972) toplumsal varlıkların iç hayatının incelenmesini konu alan yapıtlar yazmıştır. *Adamın Birisinin Ölüümü* (1911) yazarın toplumun birey üzerindeki büyük etkisini vurguladığı ve grup içinde eriyip yok olduğunu sosyal anket ve gözlemlerle anlattığı bir romandır. Psikolojik ve dramatik kurgudan yoksun roman, geleneksel kişi anlayışının da silindiğini başlığıyla kesinler. Romanın ilk sayfalarında ölen Jacques Godard değil de 'adamın biri' nitelemesi roman kahramanının rastlantısal olarak seçilmiş herhangi biri veya sıradan biri olduğunu imler. Çağrışımları baştan olumsuz olan bu roman kahramanı her türlü eylemden yoksun edilgin ve basit biridir.

- (5) Yazarın ikinci dönem oyunları arasında yer alan *Gergedanlar* oyunu, “yazarın modern dünyaya ve bu dünyada farklı suretlerle karşımıza çıkan totaliterliğe getirdiği belki de en sert eleştirilerden birini barındırır. Buradaki eleştiri, yazarın burjuva yaşamını yansıttığı diğer oyunlarından daha keskin, daha dolaysız, daha politiktir. Modern dünyadaki totaliterleşme süreci, gündelik hayattaki gizil pratiklerin deşifre edilmesiyle değil, totaliter toplum düşüncesini canlı biçimde çağrıştıran “gergedan” imgesinin sürekli kullanımıyla sağlanır. Kahraman Bérenger, etrafındaki tüm insanların aşama aşama “gergedanlaştığı” bir dünyada ayakta kalmaya çalışan bir “insan”dır. Ne var ki söz konusu toplu dönüşümün gerçekleştiği bu dünyada, onun sergilediği tutum da açık bir muhalefet ya da başkaldırıdan çok, çaresizliktir. Öyle ki, Bérenger’in “gergedanlaşmaması”, bir noktada ona acı veren bir olgu olur. Bérenger büyük bir kahraman olduğu için değil, bir türlü gergedanlaşmadığı için “insan” kalmayı seçer, dolayısıyla da oyunun sonunda boyun eğmeyip insan kalmayı seçmesi, ironik bir etki yaratır. Söz konusu dönüşümün çaresi kendi kurtuluşunu örgütleyen birey değildir kısacası. Ancak Ionesco bunun karşısına farklı bir muhalefet alternatifini koymaz ve oyunu, bir absürd oyun yazarına yakışır biçimde, çözümsüzlükle sonlandırır. Ionesco’nun diğer oyunları gibi, *Gergedanlar* da oyun üzerine ayrıntılı düşünmeyi seçen okur için kışkırtıcı olabilecek birçok tartışma noktasını içeriyor.” <http://www.balkanskidom.com/archive/index.php?t-1845.html>

Kaynakça

- Altuğ, Taylan (Mart 2001). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: YK Kültür Sanat Yayıncılık.
- Benmussa, Simone (1966). *Eugène Ionesco Théâtre de tous les temps*. Paris: Seghers.
- Bonnefoy, Claude (1996). *Entre la Vie et le Rêve (Entretiens)*. Paris: Gallimard.
- Çamurdan, Esen (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Er, Ayten (1998). *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*. Ankara: Ürün.
- Esslin, Martin (1999). *Absürd Tiyatro Gösterim Sanatları*. Çev: Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Guichermerre, Roger (1981). *La Tragie-Comédie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ionesco, Eugène 1966 (1962). *Notes et contres-notes*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, Eugène (1982). “Ionesco entre deux chaises (Ionesco İki Sandalye Arasında)” *Le Nouvel Observateur*.
- İpşiroğlu, Zehra (1995). *Tiyatroda Düşünsellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Pavis, Partice (1996). *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod.