



TİYATRODA GÜLMECE

Derya ATMACA

Yüksek Lisans Tezi

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2019

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

Derya ATMACA

TİYATRODA GÜLMECE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR**

ERZURUM-2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "..... Tiyatral Görmeye..... " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum. ✓

[Tarih ve İmza]

20.08.2019

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Deniz Arıca

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Bengim ADEMİR danışmanlığında, Asya ATILMA tarafından hazırlanan bu çalışma 20.08/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Güzel Sanatlar Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Bengim ADEMİR

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Elif Özhançacı

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi FİLİZ KESKİN

İmza :

İmza :

İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 20.08/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM GÜLME VE GÜLMECE

1.1. GÜLME NEDİR?	3
1.1.1. Fizyolojik Olarak Gülme.....	8
1.1.2. Psikolojik Olarak Gülme	10
1.1.3. Felsefi ve Toplumsal Anlamda Gülme.....	11
1.2. GÜLMECE (KOMİK OLAN) NEDİR?	17
1.2.1. Günlük Hayatta Gülmece	22
1.2.2. Edebi Türlerde Gülmece	23
1.2.2.1. Parodi.....	23
1.2.2.2. Satir.....	26
1.2.2.3. İroni.....	29
1.3. TİYATRODA BAZI GÜLMECE TÜRLERİ.....	32
1.3.1. Fars	36
1.3.2. Vodvil.....	39
1.3.3. Grotesk	40
1.3.4. Ciddi Komedya.....	43
1.3.5. Romantik ve Kahramanlık Komedyası	44
1.3.6. Töre ve Karakter Komedyası	45
1.3.7. Dolantı Komedyası.....	46
1.3.8. Hafif ve İçli Komedya	47
1.4. TİYATRODA GÜLMECE TEKNİKLERİ.....	47
1.4.1. Söz Güldürüsü	47
1.4.2. Durum Güldürüsü.....	50
1.4.3. Hareket Güldürüsü	51
1.5. TİYATRO TARİHİNDE GÜLMECE	54

1.5.1. Antikçağ Döneminde Gülmece	54
1.5.2. Ortaçağ Döneminde Gülmece	59
1.5.3. Rönesans Döneminde Gülmece.....	61
1.5.4. Modern Dönemde Gülmece	65
1.5.5. Çağdaş Süreçte Gülmece.....	69

İKİNCİ BÖLÜM

MODEL OYUNLAR

2.1. EŞEK ARILARI.....	73
2.2. ÇÖMLEK	77
2.3. HASTALIK HASTASI.....	80
2.4. PALTO	84
2.5. CANLI MAYMUN LOKANTASI.....	89
2.6. GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	93
2.7. KRAL ÜBÜ	96
2.8. KOZALAR	99
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA	107
ÖZGEÇMİŞ.....	112

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TİYATRODA GÜLMECE

Derya ATMACA

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2019, 112 sayfa

**Jüri: Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
Dr. Öğr. Üyesi Elif ÖZHANCI
Dr. Öğr. Üyesi Filiz KESKİN**

Geçmişten günümüze, tiyatronun tüm dallarının bazılarında açık, bazılarında ise örtük biçimde yer bulan mizahi yapının değişim süreci bu çalışmanın ana izleğini oluşturmuştur. “Gülme ağlamanın karşısına konur, ağlamanın karşıtıdır. Ağlamaya yol açan her şeyin karşıtı gülmedir” anekdotu ile sürdürülen çalışmanın sonunda, birbirlerinin karşıtı değil, birbirlerini besleyen iki ana unsur olduğu gerçeğine ulaşılmıştır. Komedi, gülme ve ağlamanın birbirinde vücut bulmuş halidir.

Toplumsal ve kültürel değişimlerle birlikte evrilen mizah, Antik dönemden Postmodern döneme ayna tutmuş, varlığını yaşamın merkezine yerleştirmiştir.

Bu bağlamda, farklı dönemlerdeki gülmece unsurlarına değinilmiş, gülüncü açığa çıkartan unsurlar tespit edilmiş, günlük yaşamda, tiyatroda ve edebi türlerdeki mizah olgusu model oyunlar üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gülme, Gülmece, Mizah, Kara Mizah, Komedi, Parodi, Fars, Vodvil, Satir, Tiyatro.

ABSTRACT

MASTER THESIS

HUMOR IN THEATER

Derya ATMACA

Advisor: Assis. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2019, 112 pages

Jury: Assis. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Assis. Prof. Dr. Elif ÖZHANCI

Assis. Prof. Dr. Filiz KESKİN

From the past to the present day, the process of the change of the humorous structure which is explicit in some of branches of the theater and implicit in others is the main subject of this study. At the end of the study carried out with the anecdote “Laughing is put against crying and it is the opposite meaning of crying. Laughing is the opposite of everything that leads to crying”, it has been found that they are not opposites but they are two main elements that complete each other. Comedy is the embodiment of laughing and crying.

Humor evolved within social and cultural changes has held mirror the periods from Ancient Greek to the postmodern period by placing its existence at the center of life.

In this context, humorous elements in different periods have been mentioned and identified, and humor in daily life, theater and literary genres has been analyzed through model plays.

Keywords: Laugh, Laughing, Humor, Black Humor, Comedy, Parody, Persian, Vaudeville, Satire, Theater.

ÖNSÖZ

Tıpkı denizin yüzeyinde dalgalar sürekli kabarıken alt katmanlara derin bir dinginliğin hâkim olması gibi. Dalgalar çarpışır, birbirlerine girerler, denge ararlar. Beyaz, yumuşak, oynak bir köpük, dalgaların değişen hatlarını takip eder. Bazen kıyıda çekilen bir dalga bu köpüklerin izini bırakır kumsalda. Yakınlarda oynayan çocuk köpükten bir avuç almaya geldiğinde şaşırır: Sıktığı avucunda birkaç damla su kalmıştır sadece. Dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir su. Gülme de aynı bu köpük gibi doğar. Toplumsal hayatın dış yüzeyindeki küçük isyanları haber verir. Bu altüst oluşların oynak şeklini anında gözler önüne serer. O da tuzlu bir köpüktür. Köpük gibi ışıldar. Tatmak için bu köpükten bir avuç alan filozof da elinde kalan bu azıcık şeyde bir acılık bulacaktır (Henri Bergson).

Ve bir avuç dolusu su aldım ağzıma... Yutsam bitecekti her şey... Çalışmanın sonuna kadar tutmalıydım, soluk almadan... Gülmenin tesirine kapılıp derinlere indiğimde, bunaldığım ve içinden çıkamadığımı düşündüğüm anlarda, çevirdiğim kitapların sayfaları dalga esintisi verdi her seferinde. Ulaşacağım dinginliği umut ederek basamaklarını çıktığım her katmanda dalgalar daha bir coştı. Gülme gerçekte neydi? Gerçek bir rahatlama? Acıyla yoğrulma? Boş vermişlik? Yahut kabulleniş... Belki başkaldırmaktı benim gibi yahut isyan... Tüm bunlar halen daha zihnimi meşgul ediyorken, çalışmayı bitirdiğimi söylemek yanlış olur. Tekrar geri dönmek koşulu ile kısa süreliğine ara verdim demek çok daha doğru olacaktır. Çünkü birazda acı bulduğum ağız dolusu suyu hala yutmuş değilim... Yutsam bitecek her şey...

Gülümsemenin yaşamın bir girizgâhı olduğunu öğreten, engin bilgilerinden ve tecrübelerinden faydalandığım, tebessümünü ve yardımlarını esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Bünyamin Aydemir'e yürekten şükranlarımı sunarım. Çalışmam süresince ellerini üzerimden çekmeyen bölüm hocalarıma, odamın kapısını her araladığımda, dağıttıkları kitaplarımın arasından kızgın yüzüme gülmenin en masum halini yansıtan küçük yeğenlerime, yüzündeki tebessümle her mevsimde baharı getiren Annem' e, en az benim kadar bu tezde ilgisini ve alakasını eksik etmeyen Tuba ZARŞAT ve Yunus İÇYAR' a ve teşekkür etmek için herhangi bir nedene ihtiyaç duymadığım dostum Pınar YAVUZ' a teşekkürü bir borç bilirim.

Gülmeyi unutan tüm okuyuculara...

GİRİŞ

Geçmişten günümüze gülme, Aristo, Darwin, Kant, Bergson ve Freud gibi önemli düşünürler tarafından derinlemesine araştırılmış ancak bütünleyici bir tanıma ulaşamamışlardır. Platon “saygıdeğer insanlar gülmenin esiri olmuş gibi sunulmamalıdır ve yine tanrıların böylesi bir durumun içine düşmüş gibi sunulmalarına daha az izin vermeliyiz” (Güler, 2010, s.6) diyerek gülmeye karşı çıkarken, Hobbes, gülmenin bir gurur kaynağı olduğunu söylemiştir. Mark Twain, insan ırkının gülmek gibi etkili bir silaha sahip olduğunu ve bu silahın bütün gerilimleri ve huzursuzlukları ortadan kaldırılabileceğini iddia etmektedir.

İnsanoğlu yalnızca düşünmesiyle değil, gülmesiyle de diğer canlılardan ayrılır. Gülümseyerek gözyaşlarını maskeleyebilir. Günlük yaşamın her anında rastladığımız güldürü, insanların, olayların ve durumların gülünç yanlarını ele alır. Umutsuzluk ve karamsarlık anlarında kalkan görevini üstlenir. Çevremizde, tuhaf olan, alay edilecek durumda olan şeyler bize “gülünç” gelir.

Kimi düşünürler gülmeyi, insanlar arası ilişkinin, dostluğun, birlikte çalışmanın ve başarının aracı sayar. C. M. Yonge ‘ın “Küçük bir tebessüm, büyür büyür çok işler başarır” demesi bundandır. Victor Borge “Kahkaha, iki kişi arasındaki en kısa mesafedir” tanımını yapar. R. Burris “Çok gülen insanlar yalnız kalmazlar” diyerek destekler. Dale Carnegie “Herkesin sizi sevmesini istiyorsanız, gülümseyiniz”, Francis Nenson “Yüzünüzdeki gülümseme, kalbinizin evde olduğunu bildiren ışık yanan bir pencereye benzer”, Nietzsche “Günde bir kez olsun gülmeli ve neşeli olmalıyız. Sevinci öğrenirsek, başkalarına acı vermeyi de unuturuz”, Thomas B. Babington’ a göre “Güler yüz altın anahtardır” demektir. İş hayatındaki önemini Şeyh Sadi vurgulamıştır: “Suratı ekşi olanın balı da acı olur” (Güler, 2010, s. 11).

Gülmeyi tetikleyen eylem mizahtır. Bu nedenle çoğu kez mizahla özdeşleştirilmiştir. Ancak araştırmacılar, mizah olmadan da gülme eyleminin gerçekleşebileceğini savunurlar. Anatomik ve fizyolojik anlamıyla gülme, mizah öğesinin çok daha ilerisinde olan bir eylemdir.

İnsanın gülmesi sosyal bir işarettir. Gülmeyi başkalarıyla paylaşmak ise toplumsal bir davranıştır. Birlikte gülen insanlar birbirlerine kenetlenir, bu yönüyle bütünleştiricidir. Mutluluk ve umutsuzluk duygularını örtbas ederek, umutlu bir bakış açısına “merhaba” der. Problemlerle ilgili olarak yaratıcı bir çözüm sunarken, uyumsuzluk ve çözümsüzlük duygularının ortadan kalkmasını sağlar.

Fizyolojik etkileri de olan gülmenin, bağımsızlık faktörü üzerinde de önemli etkileri vardır. Bazı çalışmalar gülmenin olumsuz duyguları ortadan kaldırdığını, ağrı kesici etki sağladığını ve ağlama bağımsızlığını baskıladığını göstermiştir.

Günlük yaşamdan tiyatroya yansıyan güldürü, komedi tarihiyle iç içedir. Boysan bunu şu örnekle açıklar: “Trajedinin üzüntüsüyle, komedinin sevinci, yapışık kardeşlerdir. Kanıtını Shakespeare verir: Trajedilerinin en acıklı sahnelerinde, pervasız soytarıları sokarak” (Güler, 2010, s.12).

Trajedi ile gülünç arasındaki mesafe daraldıkça, komedi de grotesk içerikli öğeler, tuhaflık, çarpıcılık, şaşırtıcı unsurlarıyla kaba gülüncü açığa çıkarır. İnsanların taşkınlıklarını ve sersemliklerini sahneye koyan güldürü kara komedi olarak adlandırılır.

Hem acıklı hem de güldürücü özelliği olan durumlara trajikomik denir. Eğlendirici olmaktan çok, rahatsız ederek düşünmeye yönlendiren, dramatik yönü ağır basan oyun türleridir.

Durumlardan geliştirilen komediler, “durum komedisi” dir. İç içe geçmiş, dolantısal dizisinden oluşan oyun türleridir. Karakter güldürüsünde ise gülünç karakter, Bergson’a göre katı bir ahlâkla uyum içinde olmalıdır. Yine söz güldürüsünde, dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasında ayrıma gitmek gerekir. Bergson, karakterin davranışlarına ve jestlerine uyguladığı katılığı, dile de uygular. Otomatik biçimde söylenen söz esprili sözdür.

“Komik”, “gülme”, “mizah” gibi gündelik dilde kullanılan kavramlar, edebi metinlerde de bir araya gelir. Parodi, satir ve ironi başlıca komik edebi türlerindedir.

Gülme, Antikçağda yeryüzüne Tanrı armağanı olarak kabul edilirken, Ortaçağ’da kilisenin hüküm sürdüğü dönemde cennetle alay etme olarak görülür. Rönesans döneminde ruhban sınıfı, kutsal olan değerlere saldırıda bulunuyor gerekçesiyle, karnaval gülüşünden nefret eder. Modern çağda gülünç olan ironiye dönüşürken, Postmodern dönemde, iç sıkıcı, bulanık ve karanlık oyunlara konuk olur.

Birinci bölümde, yukarıda birer cümle ile değinilen konular geniş ve kapsamlı olarak incelenecek, ikinci bölümde ise model oyunlar üzerinden derinleştirilecektir.

*“Komedi suyun yüzündeki parıltıdır,
Alttaki derinlikler değil.”Athene*

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜLME VE GÜLMECE

1.1. GÜLME NEDİR?

On dokuzuncu yüzyılda, Rus filozofu A. I. Herzen gülme ile ilgili şöyle bir görüşü dile getirir: “Gülmenin tarihini yazmak çok ilginç olurdu” (Sanders, 2001, s.1).

Gülme konusunda çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Sadece düşünmesiyle değil, gülmesiyle de diğer mahlûkattan ayrılan insanoğlu, gülme ile rahatlar, sosyalleşir, yanlış olanı düzeltir ve hatta kötü düzene karşı susturulmaya çalışıldığı her konuda yıkıcı bir güç unsuru olabilir.

Sözlüklerimizde gülme, “İnsanın, tuhafına veya hoşuna giden olaylar, durumlar karşısında, her zaman sesli bir biçimde duygusunu dışarı vurmak”, “Mutlu, eğlenceli ve hoşça vakit geçirmek” yahut “Bir kimseyle alay etmek” olarak tanımlanır (Ç. Güler, B. Güler, 2010, s. 21).

Gülme eylemini gerçekleştirebilen tek canlı insandır. Gülümsemek insanlık belirtisi olarak kabul edilir. Nietzsche, canlıların arasında yalnızca insanın çok fazla acı çektiği için gülmeyi icat etmek zorunda kaldığını ifade eder (Ç. Güler, B. Güler, 2010, s.21).

Ben Jonson tarafından ilk kez mizah sözcüğü 17. yüzyılın başlarında geniş kapsamlı olarak kullanılmaya başlanmış ve toplumda somut bir öge olarak kabul edilmiştir. Eğlence ve şaka yerine de kullanılmaya başlanan mizah, günlük hayatın içerisinde daha sık yer almıştır. Böylece dâhil olduğu toplumun ahlaki durumunu, kült değerlerini, sosyolojik ve siyasi yapısını yansıtmış ve kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Çoğu zaman güldürüyle birlikte kişiler arası diyalogu sağlayan ince alay olarak da varlığını sürdürmüştür.

Mizahın birden fazla işlevi vardır. Günümüze kadar ulaşan Nasreddin Hoca fıkralarında bunu görmek mümkündür. Nasreddin Hoca, hemen hemen bütün toplumsal

sorunlara dokunup geçmiştir. Ve bunu gülmenin eğitici fonksiyonu üzerinden yapmıştır. Bergson’ da kuramında bunun üzerinde yoğunlaşır. Komik, bireyin kusurudur, gülme ise, toplumun uyumlu hale getirmek istediği bireye verdiği cezadır (Usta, 2009, s. 53).

Mizahın diğer fonksiyonu ise yıkıcılıktır. Mizah, “varsılın elinde kamçı, yoksulun sırtında kırbaç” olan bozuk düzene karşı kullanılan silahtır. Bu güçlü silah, kötü düzenin yüzünden çıkarmadığı maskeyi yırtıp atar ve tüm çıplaklığıyla gerçek yüzünün ortaya çıkmasını amaçlar. Toplum üzerinde hüküm süren, zavallı insanı ezen zorbalara alaya alır. Toplum karşısında gülünç duruma düşen; itibarının zedelenmesinden dolayı gücünü kaybeder. Gücünü kaybeden, üstten aşağıya düşer ve halkın konumuna iner. Bundan güç alan halk, eşitlendiği iktidar güçleri karşısında kendine olan güveni kazanır ve başkaldırır. Bunu gerçekleştiremeye de avunur; bunalımdan sıyrılır. Mark Twain, “Kahkahanın gücü karşısında hiçbir şey ayakta duramaz.” demiştir. Son zamanlarda popüler hale gelen “Savaşma, mizah yap.” sözü de, gülmenin yıkıcı etkisini çok güzel özetlemektedir (Usta, 2009, s. 45).

Aziz Nesin, insanın kaç bin yıldan beri güldüğünü, elektriği ise bulup kullanmamızın üzerinden çok vakit geçmemesine rağmen her ikisini de tanımlamakta güçlük çektiğimizi ifade eder (Nesin, 2001). Gülmeyi psikofizyolojik bir davranış olarak sınırlandıran Nesin, bu görüşünü şöyle dile getirir:

Gülme, gülmece kapsamına giren sürecin algılanmasıyla ortaya çıkan psikofizyolojik bir eylemdir. Psikofizyolojik bir belirti olan gülme, herhangi bir nedenin etkisiyle alınacak olan hazzın ortaya çıkmasıdır. Gülme eylemi, insanlara yakın düzeydeki maymun, köpek ve bazı ötücü kuşlarda çok hafif yani silik izlerle görülsedahi, bu gülme psikolojik bir gülme değildir. Yüz kaslarındaki kıpırdama ve gerilme şeklinde salt fizyolojik belirti olarak kalır, bu ise gerçek bir gülme değildir (Nesin, 2001, s.22).

Aziz Nesin’in bu tanımını “Fizyolojik Olarak Gülme” alt başlığı altında ayrıca incelenecektir.

Gülme nedir? İnsanoğlu neye güler? soruları 17.yüzyıldan itibaren düşünürler tarafından cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Thomas Hobbes, “ gülmemize neden olan şeyi bizim bir şeyi başkasından daha iyi yaptığımızı dair yargıda bulunduğumuz gerçeğidir” (Şentürk, 2011, s. 87). Fakat bu görüş Aristo’nun temelde komik karakterlerin normal insanlardan daha düşük seviyeye sahip olduğu iddiasıyla ters düşmektedir:

Komedyayı, ortalamadan daha aşağı olan insanların taklididir; aynı zamanda komedyayı, kötü olarak kabul edilen her şeyi de taklit etmez; aksine, gülünç olanı taklit eder; bu da komedyanın soylu olmayan kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, kusura ve soylu olmayışa dayanır. Diğer tarafıyla bu kusurun hiçbir zararlı etkisi yoktur. Tıpkı komik bir maskenin

kusurlu ve çirkin olmasıyla birlikte asla acı veren bir tarafının olmaması gibi (Aristoteles, 2009, s. 20).

Aristo gülünç olanla avamı aynı paralel doğrultuda ele almış ve katharsis için komedi/gülmeyi tehlikeli bulmuştur. Tragedya ve komedyayı ise keskin çizgilerle ayırmıştır.

Aristoteles, komedinin “ortalamadan daha kötü insanı taklit etme eğiliminde, tragedyanın ise ortalamadan daha iyi insanı taklit etme eğiliminde olduğu” kanısına varır. Aristoteles, komedinin “alt sınıf” insanlardan oluşurken, tragedyanın başkarakterleri şöhretli ve yüce (soylu ve yönetici) ailelerin mensubu olmalıdır. Komedinin yeri, Poetika’ya göre, saray değil fakat sıradan insanların yaşadığı yer ve mahallenin bir sokağıdır. Komedinin konusu evle ilgili konulardır ve olay örgüsünün cinsellik, para, yiyecek veya sosyal statünün çeşitlemelerini içereceği söylenebilir. Ayrıca, Aristoteles’e göre, tragedyada başkarakterin yıkımına neden olacak bir hata yaparken, yine Aristoteles’ten öğrendiğimize göre komedyadaki başkarakterde aynı niteliktedir. Aristoteles, komedinin asıl esprisinin yıkıcı veya acı olmayan bir hatadan kaynaklandığı görüşündedir (Çevik, 2011, s. 157).

İnsanın mizah duygusu olsa da olmasa da mutlaka doğuştan gülme yetisine sahiptir. Ancak nükteyi hitabetin bir yönü olarak ele alan Aristoteles bunun için eğitim ve çalışma koşulu getirir.

Aristoteles nükteyi hitabetin bir yönü olarak ele alır, çünkü nüktenin temel, zevkli anlatımı olan espri bilim söyleminden çıkarak gelişme göstermiş bir mecazdır. Bize göre, mizah duygusu sınıf ayrımlarını aşar. Ama Aristoteles’e göre, nükte eğitim ve zevk incelmesini-hitabet becerilerinde pratik alıştırmaları- gerektirdiğinden, cahiller kaba saba hayatlar sürmeye mahkûm olup asla nüktelilerin düzeyine yükselmezler. Ne var ki, bu nitelemeye hak kazananlar için –zaten üst düzeydeki insanlar- Aristoteles nüktelerini keskinleştirmelerini sağlayacak kurallar getirir (Sanders, 2001, s. 9).

Söz gelimi, Thomas Hobbes’ e göre gülme, insanın kendisiyle iftihar etmesidir. İnsanların, diğerlerinde olan noksanlıkları kendilerinde olmadığını gördükleri zaman gülme eylemini gerçekleştirirler. Thomas Hobbes, gülmeyi insanın kendini tasdik etme olayı olarak görmüş, merkezine güç ve denge kavramını oturtmuştur (Şentürk, 2011). Sanatın temelinde taklit olduğunu söyleyen Aristoteles ise, kusurlu olan ve noksan olanın her zaman gülünç olduğunu savunmuştur. Hobbes’den sonra bu soruya yanıt arayan isim İmmanuel Kant’dır. “*Yargı Gücünün Eleştirisi*” adlı kitabında, Hobbes’un gülmeyle ilgili görüşlerini eleştirmekte ve gülmeyi “gergin bir bekleyişin ansızın boşa çıkması dolayısıyla oluşan şiddetli heyecan” (Şentürk, 2011, s. 87) olarak tanımlamaktadır. Kant, Aristo gibi gülmeyi mantığa aykırı bulur, o daha çok şakanın şok tesiri ile ilgilenir. Kant’a karşı görüş bildiren Jean Paul, gülme eyleminin gerçekleşebilmesi için kontrastın olması gerekliliğini savunur. Yüce olanla gülünç olanın zıtlık oluşturması sonucu komik elde edilir.

Komiğin her türlü kesin tanımlamaya uzak durduğunu ifade eden Jean Paul'a göre komik, akıl ile bütün bir sınırlılık arasındaki zıtlıkla oluşmakta, dolayısıyla romantik bir karakter taşımaktadır. Jean Paul ayrıca komığın ne olduğu sorusu tartışılırken kavramların karıştırıldığını, bazen nükte anlamında kullanıldığını, gülünç olanın her zaman komik anlamına gelmediğini ve her şeyden önce gülmenin zorunlu olarak komikle ilişkili olmadığını, bazen nezaket, şaşkınlık gibi durumlara da gülünebileceğini ifade etmektedir (Şentürk, 2011, s. 87).

Önemli Alman düşünürlerinden biri olan Hegel, gülünç olanı komik olandan ayırarak, gülünç olan her şeyin komik olana neden olduğunu söylemektedir. Hegel, Jean Paul gibi, komiği zıtlıklar ilişkisi içinde aramaktadır. Hegel zıtlıklar üzerinde durmuş, her zıt durumun gülünç olarak algılandığını ve buradan komiğe ulaşılabileceğini, hatta zıtlıkların komik bir şekilde çözülebileceğini ifade etmiştir. Hegel'e göre komik olan, gerçek dünya ile hayal edilen dünya arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

Yine önemli Alman düşünürlerinden biri olan Arthur Schopenhauer, komığın uyumsuzluk yani karşıtlık ilişkisinden ortaya çıktığını vurgular. "Bir şey aynı zamanda birbirine zıt iki şeyi hatırlatır yahut bir şeyin uyandırdığı fikirle o şeyin asıl mahiyeti sırasında tezat görülürse komik olur" (Bayraktar, 2015, s. 59).

Gülme bir tür sosyal jesttir. Gülmeyi zihinsel bir süreç olarak değerlendiren Bergson, toplumsal bünyenin sathında karşımıza çıkanın mekanik katılık olduğunu söyler (Bergson, 2018). Bergson'a göre komedi, tragedyanın aksine, izleyicinin eylem sürecine duygusal katılım isteğini önemsemeksizin dikkatini eylemden çok jestlere çekmeyi hedeflemektir. Bergson bu tespitten hareketle dramda iradeli ve kontrollü gerçekleşen eylemler ile komedide irade dışı ve spontan olarak gerçekleşen jestler arasında ayrıma gitmektedir. Bergson'a göre dramda eylem birinci plandayken, komedide ikinci plandadır. İzleyici ile komik karakter arasında duygusal özdeşleşme olmaması için komik karakterin baş edemeyeceği özel şartların içinde bulması, komik özelliğini aksiyon değil jestlerle ifade etmesi ve böylece otomatik davranışlar sergilemesi gerekmektedir.

Gülme konusuna ayrı bir bakış açısı getiren Bergson, "Gülme" adlı yapıtında, "Gülmek Nedir?" sorusuna insanın makineleşmesi paradoksundan ilerleyerek yanıt bulmaya çalışmıştır.

Bergson'un komik teorisi, insan davranışlarının hareketleri makine izlenimi yarattığı sürece gülünçtür. Kurulu çalar saat gibi otomatik olarak açığa çıkar. Çünkü seyirci, sabit fikirli robotik karakterlere güler. Bergson'a göre, komik karakterler boş

kafalılık, katılık, çekingenlik ve otomatik gibi özelliklerden oluşur. Gülme aynı zamanda bir ıslah etme aracıdır. İradeden bağımsız bir durumda ve hatta çoğu kez bilincin dışında gerçekleşen, kendi kendine olan, estetik bir ön yargıya, kurula ve ilkelere bağlı kalmayan, beyinle kontrol edilemeyen, bilinçsizce yani otomatik bir şekilde gerçekleşen otomatizm, Bergson için gülmenin esas kaynağıdır. Katılaşımlı alışkanlıklar bir süre sonra kendilerini zahmetsiz otomatizme bırakırlar. Gülme, “kalıplaşmış davranışları cezalandırır” (Bergson, 2018, s. 13).

Özcan Yılmaz Sütçü, *Mizah ve Felsefe* başlıklı çalışmasında, gülmenin nedenlerini Bergson’un kuramı üzerinden üç ilke ile ortaya koyar:

a) Rastlantısal olan komiktir.

“Sokakta koşan bir insanın ayağı yere takılıp düşmesi onu izleyenler için bir gülme unsurudur. Ancak aynı kişi yorulmuş olsaydı ve bir kenara otursaydı muhtemelen durum komik olmayacaktı. Benzer şekilde önünde bir tehlike olduğunu fark eden bir insanın, anında manevra yapıp yolunu değiştirmesi yine bir komiklik olarak algılanmayacaktır. O halde komikliğe sebep olan şeyi, adamın ansızın durumunu değiştirmesinde değil, onun rastlantısal olarak ortaya koyduğu bir eyleminde aramak gerekir. Bu durumun temelinde bir hantallık, dalgınlık, yani koşullar yeni bir hareketi gerektirdiği halde bedeninin, aynı hareketi yapmayı sürdürmesi ve bu nedenle beklenmeyen duruma düşmesi vardır. Beklenmeyen durumun sonucu, gülme ile sonuçlanmıştır. Öyleyse komik olan rastlantısalıdır” (H. Kuruoğlu, M. Boz, 2016, s.10-11).

b) Dalgınlık komiktir. Sebebi bilinen dalgınlık daha komiktir.

“Bergson’a göre bu argümanın bize verdiği asıl mesaj, komiklikle sonuçlanan bir durumun esas olarak dalgınlıkla başlamasının gerektiğidir. İnsan, kendisine basit bir olgu olarak görünen dalgınlığa güler. Dahası insan, gözlerinin önünde gelişim gösteren ancak kaynakları bilinen dalgınlığa güler. Örneğin aşk ve kahramanlık romanlarına kendini kaptıran bir insanı düşünelim. Bu insan belli bir süre sonra kendini bu kahramanların dünyalarına kaptırsın. Daha doğrusu o, kahramanların dünyasında dolaşan biri olsun. Onun artık her eylemi “bir dalgınlık” örneğidir. Kahramanın durumunu yine bu düşme olgusu ile açık kılabiliriz. Bu kahramanın düşmesi, bilindik düşme olgusundan farklı bir anlama sahiptir. “Şüphesiz düşmek her koşulda düşmektir; ancak kişinin gelişigüzel bir yere bakarken bir kuyuya düşüvermesi başka, yıldızlara bakarken kuyuya düşmesi bambaşka şeylerdir. Don Quijote’un hayran hayran baktığı şeyde bir yıldızdı”. Don Quijote’un bir romantik olarak beliren dalgınlığındaki derinlik ve hoşluk gelişigüzel bir düşmeden çok daha komiklik barındırmaktadır, Çünkü bu düşme, kaynakları bilinen ve göz önünde gerçekleşen bir dalgınlığın eseridir” (H. Kuruoğlu, M. Boz, 2016, s.10-11).

c) Komiklik, komedyenin kendisine ait olmayan bir huyu ya da davranışı içselleştirmeden sunmasının bir sonucudur.

“Bergson’a göre komikliğin nedenlerinden bir diğeri, kişinin başka bir insanın kötü huylarını veya yönlerini bedeninde taşımasıdır. Bergson’a göre akıl için saplantı ne ise karakterler için kimi kötü huylar da odur. Kötü bir huy, kişiyi bir durumdan diğerine

sürükleyerek komikliğe yol açar ve ruha kendi katılığını zorla kabul ettirir. Aslında bu komedi ile dram arasındaki farktır. Çünkü dramda kötü huyu benimseyen kişi, onu öyle özümser ki oyuncunun kimliği ortadan kalkar. Hatta artık sahnede oyuncuyu adı ve nitelikleri ile değil, bu huyu içinde eritmiş bir kişi olarak algılarız. Bu yüzden dramların adı genellikle özel bir addır: Kral Oidipus, Hamlet, Kral Lear gibi. Ancak buna karşın komedide oyuncu ile kötü huy istediği kadar birleşsin, oyuncu her zaman bağımsız olarak varlığını korur. Bu birleşmenin olmamasından dolayıdır ki komediler, dramın tersine genellikle özel değil, bir cins isim ile adlandırılırlar: Cimri, Kumarbaz, Kıskanç gibi. Cins isim olarak beliren bu kötü huylar, santral konumundaki oyuncuya bir kukla gibi asılı kalarak varlığını sürdürürler. Oyuncu bu kuklaları o kadar iyi taşır ki, izleyiciler bazen kuklaların iplerini adeta ellerine alır ve oynatır. O halde, burada gülmeye neden olan şeyin, dalgınlıktan çok bir mekanik bir otomatizm olduğunu söyleyebiliriz” (H. Kuruoğlu, M. Boz, 2016, s.10-11).

Gülme her şeyden önce bir düzeltme, bir ıslah aracıdır. Gülme, hedefinde olan kişi üzerine acı tesir bırakması gerekir ki amacına ulaşmış olsun. Toplum, kendisine karşı gösterilen alaycılığın öcünü gülmekle alır. Gülme iyilik ve sempati duyguları barındırırsa istediği terbiyeyi veremez.

1.1.1. Fizyolojik Olarak Gülme

Gülme sorusuna yanıt ararken Aziz Nesin’in, gülmeyi psikofizyolojik bir davranış olarak sınıflandırdığını belirtmiştik.

Gülme fizyolojik olarak incelendiğinde, dürtülerin merkezi sinir sistemine bağlı olarak ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Sinir sistemi ile uyarılan yüz kaslarının, uyarının şiddetine göre nefes ve ses kaslarını etkileyerek oradan da tüm vücuda yayılması sonucu bedenin bütün kaslarında bir rahatlama etkisi yaratır.

Algılanan mizah davranışsal bir tepkiye dönüşür. Bu durum vücutta bir takım fizyolojik değişikliklere yol açar. Gülme başlı başına bir mizah değildir. Aynı zamanda mizaha karşı fizyolojik bir cevaptır da.

Aziz Nesin “İnsanın hazları duyumlamasından ve algılamasından doğan bir psikofizyolojik eylem” tanımıyla birçok yaklaşımı fizyolojik ve psikolojik yönlerini öne çıkaracak biçimde birleştirmektedir. Zaten bir diğer tanıma göre gülme, “ağlamanın fizyolojik karşıtıdır” (Ç. Güler, U. Güler, Ankara, 2010, s. 33). Bu tanım Darwin’de, acı esnasında çıkarılan seslerin diyaframın kesintili kasılmasından hemen sonra derin bir iç geçirme ile ortaya çıkan duygu durumuyken, Andrew’de savunucu ve koruyucu bir tepkidir.

Gülmeyi kullanarak, duygularımızı, düşüncelerimizi ve algılarımızı değiştirebiliriz. Örneğin, bir problem yaşadığımızda, problemi tetikleyen olgu yüzünden stres altında hissedebiliriz. Ancak konuya alaycı yaklaşabilir ve gülmeyi becerebilirsek fizyolojimizde bu duruma hızlı bir şekilde mutlulukla tepki verir. Bu da pozitif bir hafıza oluşumuna yardımcı olur. Pozitif hafıza, karşılaştığımız olumsuz durumlarda, olumlu bir bakış açısı ortaya çıkartır ve bu zamanla bir yaşam biçimi halini alır.

Gülme, doğuştan gelen terapötik (iyileştirici) özelliği olan bir mekanizmadır, mizah entelektüel düşünce ile ilgili bir süreçtir ve sonradan öğrenilir. Bir insanın mizah duygusunun olması, çok gülmesi anlamına germez. Ancak mizah, gülmeyi yaratmada bir araç olarak kullanılabilir. Son yirmi beş yıldır araştırmacılar, duyguların sağlık üzerindeki etkisini ölçmekte, duygusal durumumuzla bağışıklık sistemimizin çalışması arasındaki ilişkileri anlamaya ve daha fazla bilgi edinmeye çalışmaktadırlar. Bu araştırmaların bir kısmı, mizah ve gülmenin sağlık üzerindeki yararlarını ortaya çıkarmıştır. ABD, Avrupa, Avustralya, Japonya ve Güney Amerika'daki hastaneler; hastalar, hasta aileleri ve personel için bu yönde programlar hazırlamaya başlamışlardır. Bu programların bazıları palyaço ziyaretleri, bazıları komedi, video ve TV gösterileri, bazıları da mizah terapistlerinin hastaları ziyaret etmesi üzerinde odaklanmaktadır (Alpay, Özden, t.y, s.11).

İlk olarak kalp damar yani dolaşım sistemini etkinleştirir. Gülme sırasında ve sonucunda kan basıncı düşer, damarsal kan akımı artar, kanın oksijenlenme düzeyi yükselir: Kalp atım hacmi ve birim zamanda pompalanan kan miktarı artar, atardamar ve toplardamar oksijen farkı ve çevresel damar direnci düşer. Gülme sonrası oksijen tüketimi önemli oranda azalır. Kan basıncının düşmesine atardamarların genişlemesi yol açmaktadır. Göğüs duvarı, karın ve diyaframın tekrarlanan kısa kuvvetli kalp kasılmaları iç organlara kan akımını artırır (Ç. Güler, U.Güler,2010, s. 74-75).

Bu bilgilerden yola çıkarak gülmenin kalp hastalıklarını azalttığını söylersek yanlış olmaz. Çünkü kalp ataklarını tetikleyen korku ve kızgınlık gibi duygular gülme ile ortadan kalkar. Gülme esnasında birçok kas grubu harekete geçer. Karın kasları, sırt kasları, diyafram kası, solunum kasları ve yüz kasları kasılmalar gösterir. Gülme bütün vücudu çalıştırır. Uzun süre güldükten sonra yorgunluğun nedeni budur.

Şiddetli kahkaha biçimindeki gülme esnasında kollarımız, bacaklarımız ve gövdemizde etkilenir. Bu tip gülmelerde normal kas gerginliğinin azalması sonucu vücut gevşemesi gerçekleşir. Kas kasılması azalır hatta soluk alma bir an için kesilir, kaslarda güç kaybı görülür; öyle ki şiddetli gülmelerde kas kontrolü bile yitirilebilir, insanın bacakları bükülebilir yahut idrar kaçırabilir. Gülmeye bağlı çocuklarda idrar kaçırma olabilir. Bu durum yaşlılarda da görülebilir. Çok aşırı gülmelerde gözyaşı bezleri devreye girer, ağız açılıp kapanırken yeterli oksijen alma çabasına girilir, bu da yüzün kızarmasına ve terlemesine neden olur. Bu durum esnasında kıkırdamadan bir kahkaha patlamasına kadar farklı sesler çıkabilir.

Gülmenin insan fizyolojisi üzerindeki etkilerini inceleyen bilim dalına Gelotoloji denmektedir. Gelotoloji, gülmenin tıbben insan sağlığı üzerindeki yararının bilinmeye başlamasıyla birlikte gelişen yeni bir psikoloji dalıdır.

1.1.2. Psikolojik Olarak Gülme

Martin, psikolojik gülmeyi şu şekilde izah eder:

Mizah insanların yaptığı ya da söylediği, komik olarak algılanıp kabul edilen ve diğerlerini güldürme eğilimde olan her şeyi kapsayan, gülünç ve eğlendirici bir durumun yaratılmasını ve algılanmasını sağlayan zihinsel süreçler ve duygusal tepkilerimizle ilişkilidir. Psikolojide mizah süreci bilişsel-algisal süreç, duygusal tepki, sosyal bağlam, sesli ve davranışsal gülme ifadesini kapsamaktadır (Kuruoğlu, Boz, 2016, s. 81).

Yapılan araştırma sonuçlarına göre, gülmek bireyin psikolojisinde hem olumlu hem de olumsuz etki bırakabilmektedir. Psikoloji literatürü, daha çok olumlu etkileri üzerinde yoğunlaşsa da olumsuz etkileri de azımsanmayacak kadar fazladır. Mizah duygusu olumlu bir kişilik özelliği olarak ele alınır ve insanın kendi problemlerine geniş bir yelpazeden bakabilmelerini sağlar. Kişilerarası iletişimi kolaylaştırır, farklı grup üyeleri arasındaki bağı güçlendirir.

Literatürde, yüksek mizah duygusuna sahip kişilerin özgüveni yüksek, dışadönük, öz saygınlığının ve benlik duygusunun yeterli olduğunu gösteren araştırmalar mevcuttur. Mizah aynı zamanda başkalarının davranışlarını manipüle etmek için de kullanılır. Bu durum karşımızdaki insanın benlik duygusunu zedeleyerek psikolojisini bozabilir. Hatta bazı insanlar kendilerini savunmak, sorunlarından kaçmak ya da duygularıyla yüzleşmekten kurtulmak için de mizaha başvurabilirler.

Mizahın olumlu ve olumsuz yönlerini birlikte ele alan Martin ve arkadaşları (2003) "*Mizah Duygusu Modelini*" geliştirmişlerdir. Mizah birey tarafından kendi yararına ve/veya diğerleriyle ilişkilerine katkıda bulunmak amacıyla kimseye zarar vermeyecek bir biçimde ve/veya birilerinin aleyhine kullanılabilir.

Mizah dört farklı şekilde ortaya çıkmaktadır: Kendi yararına ve kimseye zarar vermeyen kendini geliştirici mizah (self-enhancing humor), kendi yararına başkalarının aleyhine saldırgan mizah (aggressive humor), diğerleri ile ilişkilerine katkıda bulunan zarar vermeyen katılımcı mizah (affiliative humor), kişinin diğerleri ile ilişkilerini geliştirmek için kendi aleyhine yapması kendini yıkıcı mizah (self-defeating humor) olarak tanımlanmıştır (Martin, 2007, s. 54).

Her birine belli ölçüde sahip olduğumuz mizah tarzlarına kısaca değinelim:

- a) Kendini geliştirici mizah, bireyin diğer insanların ihtiyaçlarını da dikkate alarak, stresle başa çıkmada, sorunlarla ilgili bakış açısını değiştirmede ve olumsuz duygularını azaltmada kullanılmaktadır, kişisel olarak algılanması yeterlidir ve bu algının ya da gülme eyleminin diğerleriyle paylaşılması gerekli değildir (Kuiper, Martin ve Olinger,1993, s. 11).
- b) Katılımcı mizah, mizahın birey tarafından kişilerarası ilişki ve etkileşimlerini geliştirmek için ne kendisine ne de diğerlerine zarar vermeyecek bir biçimde kullanılmasıdır. Bu mizaha yüksek düzeyde sahip kişi başkalarını eğlendirmek için espriler yapar, kişilerarası gerilimi azaltmaya çalışır, ayrıca kendisi hakkında komik şeyler söyler ve kendisini çok fazla ciddiye almama gibi özellikleri de vardır. Bireyi ve diğerlerini onaylayan, kişilerarası ilişkileri geliştiren, kişilerarası çekiciliği ve bağlılığı arttıran bir mizah tarzıdır.
- c) Saldırgan mizah, kişinin kendi üstünlük ve haz duyguları ile olan ve kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla mizahı diğerleri hakkında sosyal olarak uygun olmayan bir şekilde örneğin aşağılama, alay etme, dalga geçme, yerme ya da küçük düşürme vb amacıyla mizahın kullanılmasıdır. (Zillman ve vd. 1993)
- d) Kendini yıkıcı mizah ise kendi ihtiyaçlarını dikkate almaksızın diğerleri ile arasındaki ilişkileri güçlendirmek için kendini mizahi yolla kötülemesidir. Kişi mutlu değilken kendi gerçek duygularını baskılayıp mutluymuş gibi davranması da kendini yıkıcı mizahtır (Kuruoğlu, Boz, 2016, s. 82-83).

1.1.3. Felsefi ve Toplumsal Anlamda Gülme

Sanat tarihine baktığımız zaman komedi çoğu zaman trajedi yahut epik gibi diğer sanat türlerinden daha düşük düzeyde sanat olarak görülmüştür. Felsefe tarihinde düzenli ve sürekli olarak dile getirilmemiş olsa da, Platon'dan Aristofanes'e birçok düşünür gülmenin ne olduğunu ya da ne anlama geldiğini anlamaya çalışmışlardır. Filozoflar bugüne kadar komiği bütünüyle anlama konusunda tatmin eden bir sonuca varamamışlardır. Çünkü geniş yelpazede yer alan komedi ve felsefe tek yönlü betimlemeye uygun değildir.

Antikçağdan modern döneme kadar filozoflar komedi kavramına kayıtsız kalamamış, Nietzsche, Freud, Bergson ve Hegel gibi isimler komedi üzerine yoğunlaşmış, anlamaya çalışmışlardır. Gülmek insana özgüdür ve insana dair olan her

şey felsefi inceleme konusudur. Rönesans'ın gülme anlayışını inceleyen Bahtin, gülmenin evrensel soruları ortaya koyduğunu belirtir:

Gülmenin derin bir felsefi anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısıdır, dünya yeni bir şekilde görülür; ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değil (hatta belki de daha derinlikli). Bu nedenle, gülme evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel yönlerine ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir (Bahtin, 2014, s.87).

Bahtin gülmeyi hafif bir eğlence biçimi olarak görür. Tıpkı Aristoteles gibi, gülmeyi aşağı türlere, alt toplumsal tabakalara ait görmüştür. Gülme yararlı bir cezalandırma şeklidir. Ahlaksız ve avam kişileri hedef alır. Önemli ve ciddi temelli konular komik olamaz.

Bahtin gülmenin, diğer yaratıkların sahip olamadığı, tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedildiğini savunur. Rönesans'ta gülmenin tipik özelliği hayat verici, olumlu, yaratıcı anlamının kabul edilmesi olduğunu öne sürer ve bu anlayış gülmeyi olumsuz işlevini ön plana çıkaran diğer gülme felsefelerinden ayırır. Bu bağlamda Rabelais'in romanı "Gargantua" gülmenin tarihinin bir zirvesidir. Kitap okurlarına şöyle seslenir; "Gülen kitap yeğdir ağlayan kitaptan, gülmektir çünkü insanı insan eden" (Ülper, 2018, s.301). Bahtin'in Gargantua'yı güldürürken düşündürmesi açısından bir doruk noktası olarak görür. Bir durumun üstesinden gelmenin ve üzerine yükselmenin araçları olarak ironi ve kahkahayı gösterir.

Ciddiyet bizi umutsuz koşulların altında ezer, ancak kahkaha bizi mutsuzluğun üzerine çıkartır ve onun ellerinden kurtarır. Kahkaha insanı zincirlemez, özgürleştirir. Kahkahanın toplumsal, korovari karakteri, bütün insanlığa ve dünyaya bulaşma isteği. Kahkahanın kapıları herkese açıktır. Öfke, hoşnutsuzluk ve kızgınlık her zaman tek taraflıdır. (...) sahiden büyük olan her şey kahkahavari bir unsuru da içermelidir. Aksi takdirde, korkunç, tehditkâr ya da şatafatlı ya da her hâlükârda sınırlanmış olur. Kahkaha engelleri kaldırır, yolu temizler (Bahtin, 2016, 137-138).

Gülme, otoriteye karşı eleştirel bir tutum geliştirir ve düşünce yolu oluşturur. Şimdiye kadar sorgulanmamış olanı irdeleyecek, üzerinde düşünölmeye değer kılacak, yol ve yöntemlerle kişiyi yönlendirir.

Komedi, insanoğlunun gündelik hayatta var olma biçimiyle "kendisini kendisiyle özdeş kıldığı" insani bir deneyimdir. Bu yönüyle komedi, insanı öteki dünyaya (cennet, cehennem) eğiliminden öte, gündelik akışında aranmalıdır. Türler içinde bir tek komedi insanı mevcutta sahip olduğu koşulları irdeleyerek onları değiştirmesi için yönlendirir. Kibirli, mutlu ve asla bir kusura sahip olmadığını düşünen birinin, beklemediği bir

duruma düşmesi sonucunda yaşadığı aşağılanmayla diğer insanlar gibi aynı konumda olduğunu hatırlaması buna örnektir. Komik olan sıradanlıklarla örülü bir dünyada insanın kendisini bir an içinde olsa ampirik olmayan bir varlık olarak hissetmesidir.

Ancak belirtilen bu durum komedinin insanı sıradan yaşamdan uzaklaştırması yönünde değildir. Tersine sıradan yaşamı kabullenme, onu onaylayan bir duygudur. Absürd yaşamı katlanabilir hale getirir. Sıradanlığı sıradan olanla aşmamıza yardımcı olur.

Modern felsefede gülmeye en fazla yer veren düşünür Bergson'dur. Bergson, gülmenin sadece insana özgü olduğunu, yalnızsak komediye duyamayacağımızı, ancak toplulukla gerçekleşen bir eylemle anlam kazanacağını, gülme duygusunu ancak bir diğer insanla paylaştığında kendisini kendisine özdeş hissedebileceğini ileri sürer.

Hegel, komik olanın mutlak güçler ile izleyici arasında ki trajik ilişkilerin sahip olduğu çelişkilerle açığa çıktığını söyler. İnsan bilincinin bir amaca yönelik eylemleri toplumsal hayatın bir taşıyıcısıdır. Tam bu noktada çelişkiler tüm çıplaklığı ile serimlenir.

Hegel'de bir benlik öz bilincin edimsel halidir, kendinin ne olduğunu, sınırlarının ne olduğunu bilen bir edimsellik. Bu edimsellik trajik dönemde Yazgının (toplumsal hayatın, mevcut düzenin yasallığının) bir taşıyıcısıdır. Bunlar yasa-yazgı düzeyinde kaldığında, salt soyut bir evrensellik düzeyinde kaldığında bir sorun yoktur ancak "ben" yasayla karşılaştığında bir çelişki ortaya çıkar. Yasanın kendisi edimsel olarak vücut bulduğunda kendi çelişkileri ile karşılaşır ve komedi tam da bu çelişkileri gösterir. Bir tanımlama yapmak gerekirse, komedi Hegel için, trajedideki yasallık düzeyinin, insanın edim-selliği ya da tikelliği aracılığıyla, sahip olduğu çelişkilerin serimlenmesidir. Komik olan yaşamın kendisinin çelişkilerini doğrudan gösterir (Ülper, 2018, s. 310-311).

Platon yasalara ve geleneklere karşı çıkmamanın gülünç olduğunu söyler. Var olan düzeni değiştirmeye çalışmak gülünçtür. Ve bu eyleme kalkışanda gülünç duruma düşer. Daha önce de belirttiğimiz gibi Aristoteles'in görüşünde de gülme bir aşağılamadır. Fakat buradaki aşağılama gülmenin kendisi için değildir, komedyanın tragedya karşısındaki konumudur. Dolayısıyla avam karakterlerin taklididir.

Komik olmak kötüdür. Aristoteles şöyle devam eder: "Ne var ki kötülüğün tümünden değil, yalnızca gülünç olanından söz eder; bu da çirkinliğin sadece bir bölümüdür. Çünkü gülünç olmak çirkinliktir, bir kusurdur ama ne acı ne de zarar getirir insana. Komedyaya maskesi bunu çok iyi simgeler. Çirkin ve biçimsizdir, ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde." Komedyaya da Tragedya gibi insanların taklit yeteneğinden doğar ancak aralarındaki önemli fark Aristoteles'e göre birisinin insanlardan daha iyileri, diğerinin kötülerini temsil etmesidir. Kötünün temsili elbette, iyinin temsili kadar değerli görülmecektir (Ülper, 2018, s. 306-307).

Gülme eylemi tüm insanlık için geçerlidir. Dünyadaki bütün kültürler gülmeyi ve ağlamayı kabul edilebilir davranış olarak görür. Her iki süreçte de vücudumuzda kimyasal ve fiziksel bir takım değişiklikler meydana gelir. Gülme başkaları ile etkileşim halinde iken öğrenilir ve bu tarafı ile sosyaldir. Sosyal oluşu gülmeyi benmerkezci bir duygulanım ifadesi olmaktan çıkarır. Gülmeyi başkalarıyla paylaşmak toplumsal bir davranıştır. Kişiler grup halinde oturdukları zaman gülme “sarhoşluğundan” kurtulamazlar. Çünkü birlikte gülmek insanları birbirine kenetler.

Yalnız başına gülen birini gördüğümüz zaman “Deli mi ne?” tabiri ile yadırgarız. Fakat bir başına ağlayan birisini görünce, üzülüp derdini öğrenmeye çalışırız. Bu nedenledir ki, gülmenin olması için birden fazla kişiye ihtiyaç duyarız yahut gülme eyleminin karşısında bir olay, bir karikatür gibi somut bir olay ararız. Ancak bu şartlar oluştuğunda yalnız başına güleni anlayışla karşılarız.

Mizah, sosyal sınıflara göre farklılık gösterir. Mizah içinde doğduğu toplumun sosyoekonomik şartlarına, mitine, tarihine, kültür düzeyine, gelenek ve göreneklerine, törelerine bağlı olmasından kaynaklanır. Toplum içindeki sınıfların kültürü ve farklı dünya görüşleri ve dil farklılıkları, mizahın da milletten millete, toplumdan topluma değişiklik göstermesine sebebiyet vermiştir.

Bütün araştırmalar gösteriyor ki, gülmenin ulusal ve sınıfsal olması kültür ayrılığına dayanır. Ancak bu durumu kuramcılar farklı görüşlerde dile getirmişlerdir:

Rahatlama kuramını benimseyenler, komiğin, fiziksel ve sosyal çevrenin insana çizdiği hudutlardan birinin aniden kalkmasıyla doğduğuna inanır. Onlara göre bu sınırlamalar, değişik kültürlerin etkisiyle her toplumda ayrı ayrıdır. Bu yüzden mizah, toplumdan topluma değişir.

Uyumsuzluk kuramcıları içinse, değişik bağlamlardaki değişik kültür, alt kültür ve bireylerin aykırı dedikleri hareket, olay ve nitelikler farklıdır. Bu nedenle, mizahi olanın ne olduğu, kültürden kültüre, durumdan duruma farklılık gösterir.

Bütün bu açıklamalar gösteriyor ki bir mizah ürününü anlayabilmek ve bir durumu komik bulabilmek için o mizahın dayandığı kültüre sahip olmak gerekir. Ortak toplumsal kültüre sahip olan insanlar aynı şakalara güler:

Bir Kızılderili, yeni ölmüş yakınının mezarına yiyecek gömer. Bu geleneğe şahit olan bir İngiliz, durumu çok komik bulur ve Kızılderili'ye alaylı alaylı sorar:

-Ölünün gelip bunu yiyeceğini mi sanıyorsun?

Kızılderili gülerek cevaplar:

-Ölünün gelip senin koyduğun çiçekleri koklayacağını mı sanıyorsun? (Usta, 2009, s. 47).

Sözgelimi, bir milletin güldüğü bir hadiseye diğeri gülmez. Bir ulusun geleneği başka bir ulusun mizah konusu olabildiği gibi mizah sadece uluslara ve sınıflara göre değil aynı zamanda gruplara göre de özelleşir. Viktoroff, bu durumu şöyle açıklar: “Gülme, her zaman belirli bir toplumsal sınıfa aittir; herhangi birimiz eğer o sınıfın normlarını, duygu ve düşüncelerini paylaşmıyorsak, kısaca, o grubun bir üyesi değilsek, o gülmeye ortak olamayız”(Usta, 2009, s. 48).

Bergson’un gülmeyle ilgili yaklaşımlarından bir diğeri de gülmenin toplumsal görevi bakımından incelenmesidir. Gülmenin doğal ortamına yerleştirilmesi gerektiğini ve toplumsal bir görev olarak fayda sağlaması gerektiğini savunan Bergson’un gülme teorisi bu ana fikir temelinde oluşmuştur. Bergson’un gülme teorisi bu temel yaklaşımındaki fark nedeniyle diğer psiko-felsefik yaklaşımlardan farklıdır. Soyut ve mantıksal dayanaklarla oluşturulan tanımların ve psikolojik açıklamaların gülmeyi ve komiği açıklamaya ve dahi anlamaya yeterli olmadığını savunan Bergson, komiğin ve gülmenin tam olarak anlaşılabilmesi için absürd ve mantıkla tezat bir olgunun gülmeye kadar evrimlenen sürecinin tüm ayrıntıları ile incelenmesi gerektiğini ve doğru şekilde tanımlanması gerektiğini savunmaktadır. Bergson’a göre gülme soyut kavramların ötesinde işlevsel şartlar içerisinde açıklanması gereken kendine has emareleri olan toplumsal bir işarettir.

Gülme ıslah etme, bir düzeltme aracıdır. Gülmeceye hedef olan kişi üzerinde acı bir izlenim yaratır ve bu tarafıyla küçük düşürmeye yöneliktir. Çünkü toplum bu kişiden temayüllerin dışına çıktığı için onu cezalandırır. Gülmenin adil olmasını bekleyemeyiz. İşlevi küçük düşürüp utandırmaksa en iyi insanların içinde bile bir parça fenalık veya muziplik yoksa gülme bu işlevini yerine getiremez.

Bergson, toplumsal yapıyı bir tür makineye benzetir. Toplumsal yapı içinde insanlar sınıflandırılmakta, dolayısıyla bireyler sınıflandırılan grupların üyesi olabilmek için dayatılan özelliklere ayak uydurmak zorunda bırakılmaktadırlar. Bir meslek ya da meslek gruplarının üyesi olan bireyler, her mesleğin kendine ait olan bir dizi düşünce ve alışkanlıklarını benimseme mecburiyetindedirler. Mesleki bir kişiliğe sahip bir birey, insani özellikleri öteleyip, mesleki profesyonelliğini vurgulamaya başlamasıyla birlikte

kolaylıkla komik bir karaktere dönüşebilmektedir. Toplumun bireyler için hazırladığı mekanik yapı gülünç durumu açığa çıkarmaktadır.

Mizahi fıkralar, her ulusun gülmece anlayışının ayrı olması ve karakterlerin kalın çizgilerle vurgulanması sonucunda doğmuştur. İrlandalıların abartıcılığı, İskoçyalıların cimriliği, Almanların aşırı disiplinliği, Türklerin boş vermişliği ve yavaşlığı, İtalyanların avareliği, Gürcülerin dalgacılığı üzerine birçok fıkra yaratılmıştır.

Gülme toplumsal farklılıklara göre şekillenir. Bir toplumda gülme konusu, başka bir toplum için gülme konusu olmayabilir. Toplumdaki bireylerin dünya görüşüyle beraber mizah da değişir. Örneğin, eski devirlerde komik bulunan olaylar, yeni devirde mizahi olmaktan çıkabilir. Bunun tam tersi de elbet düşünülebilir. Eski zamanda komik olmayan örf, adet ve gelenekler değişen kültür nedeniyle şimdiki toplum için birer mizah konusu olabilir.

Gülme, ulusal sıfatının yanında sınıfsal sıfatını da taşır. Bunun en güzel delili ise avam gülmececi, havas gülmececi; halk gülüşü, aristokrat gülüşü gibi ayrımların bulunmasıdır. Avamın ve havasın ya da aydının ve halkın güldüğü durumlar çoğu zaman birbirinden ayrıdır. Orta oyunu, aydınlara hitap etmeyebilir ya da Shakespeare'in komedileri halktan bir kişiye komik gelmeyebilir (Usta, 2009, s. 48).

Gülme aynı zamanda bir topluluğun gülmesidir. Bergson gülmeyi anlayabilmek için onu doğal ortamı içinde incelemek gerekliliğini savunur:

Gülmemiz her zaman bir topluluğun gülmesidir. Bir tren vagonunda veya bir yemek masasında belki başınıza gelmiştir: Yolcular kendilerine besbelli gülünç gelen şeyler-den bahsedip içtenlikle gülmektedirler. Onların meclisinde olsanız siz de anlatılanlara gülerdiniz. Fakat böyle olmadığından gülmek hiç içinizden gelmez. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaazda kendisine niçin ağlamadığı sorulan bir adam şöyle yanıt vermiştir: 'Ben bu cemaatten değilim'. Adamın ağlamakla ilgili söylediği gülme için daha da doğrudur. Ne kadar içten olduğunu zannetsek de gülme, gerçek veya hayali, gülen diğer kişilerle yapılmış bir ittifakın, hatta neredeyse bir suç ortaklığının art düşüncesini barındırır (Bergson, 2011, s. 6-7).

Bergson'a göre, (2011) gülme duygusal anlamdan sıyrılıp, ciddi olmaktan bir anlığına çıkarak gülünç hale gelir. "Bu yüzden gülünç, etkisini tam anlamıyla gösterebilmek için kalbin bir anlığına da olsa hissizleşmesini gerektirir. Gülünç olan saf akla hitap eder" (Ülper, 2018, s. 313).

Freud; gülmeyi ruhsal çözümleme yaparak iki temel nedene bağlar. Birincisi; insanın zihinsel hareketlerde kendisinden az, fiziksel hareketlerde ise kendisinden çok enerji harcayan insanlara güldüğü gerçeğidir. Böylesi durumlar karşısında oluşan gülme, bir üstünlük duygusuna denk gelir. Ters durumda ise yani zihinsel hareketlerin kişinin kendininkinden hızlı, fiziksel hareketlerin de kendininkinden yavaş olması durumu hayranlık uyandırır. Freud burada da gülünçün yücenin karşısında olduğunu savunarak Richter'in fikrine yaklaşmaktadır. Bunu harcamada ekonomi olarak adlandırır. Freud un

gülmeyi bağladığı bir diğer neden ise; bastırılmış çocukluktur (infantalizm). Burada gülme, toplumsal yasaklar ve eğitimlerden dolayı büyüdükçe bastırılmış olan; bir içgüdüsel yeteneğin, yani düşmanlık duygusunun açığa çıkışıdır. Bu duygular toplumsal yaşam içinde direkt ifade edilemeyeceklerinden alay, nükte ve şakalarla açığa çıkar. Aslında her türlü taklit, kılık değiştirme ve parodi ve bu türden komikleşme teknikleri saldırgan eğilimler içerir. Gülünçleştirme geçici bir eylemdir. Kişi toplumsal olmayan niteliklerini burada açığa vurmaktadır. Bir başka deyişle düşmanca ve saldırgan duygular kahkaha yoluyla açığa çıkar. Bu da bir boşalım ve rahatlatma yani katharsis yaratır (Salihoğlu, 2016, s. 51-52).

1.2. GÜLMECE (KOMİK OLAN) NEDİR?

“Türkçe sözlük (TDK, 2005:806) ’te gülmece, mizahın karşılığı olarak kullanılmıştır. “Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah; gerçeğin güldürücü yanlarını ortaya koyan edebiyat türü, mizah, ironi” biçiminde tanımlanmıştır. Nesin (2001:20) mizah yerine gülmece sözcüğünü kullanır ve gülmeceyi şöyle betimler: “Gülmece seslendiği insanı, hangi oranda olursa olsun, sağlıklı olarak güldürebilen her şeydir. Çünkü güldürmek, gülmece işlevidir. Gülmede bulunabilecek her türlü niteliğin, görevlerin hepsi, güldürmek işlevinden sonra gelir. Bir bakıma olsun güldürmeyen şey gülmece değildir” (Aydın, 2011, s. 90).

Platon; Philebos diyalogunda gülünç olanı şöyle tanımlar;

Kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülücün kaynağıdır. Örneğin, çirkinken kendini güzel, korkakken cesur sanıyorsa, bilgisizken bilgili görüyorsa kişi kusurlu bir davranış içindedir. Bu kusuru kendi bilmiyor da biz biliyorsak gülünç ortaya çıkmaktadır. Platon’un gülünç konusunda üç saptaması önemlidir: Gülünç karşıtların yan yana getirilmesiyle ortaya çıkar. Gülünç yapılmaması gereken düzeltilebilir bir kusur üzerine kurulur. Gülen ve gülünen insanda odaklanır ve arada kod farkı bulunur (Salihoğlu, 2016, s. 49).

Günümüze kadar etkili olan Aristoteles’in gülünç tanımında üç ilkeye rastlamaktayız: Komiğin gülünç olması, gülünç olanın soylu olmaması, gülünç olanın kusura dayanması.

Tiyatronun en eski türlerinden biri olarak bilinen komedyaya, komik olanı barındırır. Komedyaya, Yunanca da “comos” sözcüğünden türemiş “halk, cümbüş, curcuna” anlamına gelmektedir.

Bergson “Gülme” adlı yapıtında, insan vücudunun tavır, jest ve hareketlerinin bize makineyi hatırlattığı ölçüde gülünç olabileceğini söyler. Gülünç olan şeyler esasen otomatik biçimde gerçekleşen şeylerdir.

Jestler de yaşam gibi canlı olmalıdır! Hayatın temel kanununa, asla kendini tekrar etmeme şartına o da boyun eğmelidir! Ama işte, bir baş veya kol hareketi sürekli aynı, düzenli aralıklarla kendini tekrar ediyor. Bu hareketi fark etmişsem, dikkatimi dağıtmayı başarmışsa, yeniden ortaya çıkmasını bekliyorsam ve beklediğim anda da ortaya çıkıyorsa, istemeden de olsa gülerim. Niçin? Çünkü artık önümde otomatik biçimde işleyen bir makine vardır. Bu artık hayat değil, hayatın içine yerleşmiş ve hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Gülünçtür (Bergson, 2018, s. 24)

Jestler tek başına gülünç değildir ancak bir başkası tarafından taklit edilirse gülünç hale gelir. Taklidin güldürmesinde ise şaşılacak bir taraf yoktur.

Bergson, yalnızca insana özgü olan şeyin komik olabileceğini söyler. Bir manzara güzel, çirkin yahut görkemli olabilir. Ama gülünç olamaz. Bir hayvana gülüyorsak eğer bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Gülme eylemi hayvanlarda belli belirsiz görülür. Ancak bu eylem, psikolojik temeli olmayan, yüz kaslarındaki gerilme ve kıpırdamadan ibaret fizyolojik bir belirtidir. Bu nedenle, buna tam olarak gülme demek doğru olmaz.

Raskin, Bergson gibi gülmecenin doğrudan insandan kaynaklandığı görüşünü ileri sürer. İnsan, insan davranışları ve kültür bir araya gelmeden gülmece olmaz. Ancak Morreall, bu görüşü kesin bir dille reddeder. İnsana ilişkin olsun yahut olmasın her türlü uyumsuzluğun komik olduğunu söyler. Theophile Gautier, gülmecenin absürd mantığı olduğunu söyler. Gülmece görünür biçimde saçma olandır. Saçma olan davranış, kişilerin içinde buldukları şartlara göre değişkenlik gösterir. Davranışı sergileyen kişiye göre mantıklı olabilirken, aynı şartları taşımayan kişiye saçma gelir. Örneğin, Don Kişot'un yel değirmenlerine saldırması, okuyucuya göre saçma ve gülünç gelirken, Don Kişot'un içinde bulunduğu şartlara göre, değirmenler yok edilmesi gereken birer devdirler ve yok edilmeleri mantıklıdır.

Gülmecenin ilk tanımına Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında yer vermiştir. Aristoteles, Antik Tiyatro'da iki dramatik tür olan tragedya ve komedyadan bahsederken trajik karakterleri ortalamanın üstü, komedi karakterlerini ise ortalamanın altı olarak kabul etmektedir. Ortalamanın altı grup, kötü olanı her zaman temsil etmeyebilir fakat her zaman komik olanı temsil eder. Aristoteles için gülmece, avam ve kusurları olan üzerinden ortaya çıkar. Antik çağ dönemi eleştirmen ve yazarlarına göre komedyaya, sıradan günlük hayatın bir yansımasıdır. Medyada gülmecenin evrim basamağının ilkini, kısa skeçler, ikincisini ise durum komedileri oluşturmaktadır. Komedyanın kendine has asi söylemi durum komedisinde evcil bir kimliğe bürünse de

komedinin karşıtlıklardan beslenmesi evcil ve yabancı olanı yan yana getirmektedir. Durum komedileri de komedyadan farksız olarak, günlük olayları ele alır. Karşıtlıklardan beslenir, günlük olayların etrafında gelişen durum komedileri çatışan kavramları; evli-bekâr, güzel – çirkin, zengin – fakir, şişman – zayıf benzeri pek çok karşıtlığı bir araya getirerek gülmeceyi oluşturur. Bir araya getirilen bu karşıtlıklar içinde bulunduğu çağa ve kültürlere göre değişkenlik göstermektedir.

Cicero; Aristoteles'in üstünlük kuramını kabul ederken gülme nedenlerini de çarpıklık olarak nitelendirir. Bayağılık, çirkinlik ve biçim bozukluğunu gülücün karşılığı olarak belirtir. Madius; 1550 'de gülücün konusunun çirkinlik olduğuna katılmakla birlikte beklenmedik ve umulmadık anda ortaya çıkmasının gülmeyi getirdiği fikrini ekler. Sürekli çirkinlik iğrenme duygusu getireceğinden, çirkinliğin yeni bir görünümle ortaya çıkması gerektiğini, gülünen şeyin hafif ve gelip geçici bir çirkinlik barındırması gerektiğini söyler. L. Castalvetto; gülmeyi oluşturan durumları dörde ayırmıştır: Şefkat ve sevgiden dolayı oluşan gülme, başkalarının yanılması ya da aldanmasından dolayı gülme, hilekârlık ve fiziksel bozukluklara gülme, açık saçıklıktan kaynaklanan gülme. XVI. yüzyılın ikinci yarısında ise; Sidney ve Jonson; ahlâki değerler açısından gülmeye bakarak gülüşün yücelik karşısında ortaya çıkmadığını ve ahlaki değerler açısından bozuk olana gülündüğünü söylemişlerdir (Salihoğlu, 2016, s. 49-50).

Jonson, gülücün, doğruyla yanlışın çatışmasından ortaya çıktığını savunur. Şarabın bozulmuşundan iyi sirke elde ediliyorsa, insanın bozulmuşundan da iyi komedyaya elde edilebilir. "İyi sirke şarabın bozulmuşundan, iyi komedyaya da insanın bozulmuşundan elde edilir ona göre" (Salihoğlu, 2016, s. 50).

Sokrat öncesi felsefeciler, neşeli gülmeye yol açan komediyi benimsemezler. Onlara göre komedi, ıslah edici olmalı, yanlış yapan toplumu ve kişileri yola getirmelidir. (bk. Sanders, a.g.e., s.108.) Bu görüş, her devirde temsilcisini bulur. Antik Çağ 'da Aristo, "Kendimizi, daha ciddi olmak uğruna eğlendirmeliyiz." der. (bk. Morreall, a.g.e.,s.171.) Aziz Nesin, her ne kadar gülmecenin en önemli emelinin güldürmek olduğunu söylese de görevci mizah dediği "bir yararı olan, eleştiricilik, yenicilik ve olumlu yönde yıkıcılık görevi üstlenen" mizahı, öbür gülmececi değerli görür. (bk. Nesin, e.g.e., s.38) Enis Baturuğlu, Aziz Nesin'in mizahını değerlendirirken, onun gülmecesini toplumsal eleştiri ve bireysel çelişkiler üzerine kurduğu, bu nedenle eskimediğini söyleyerek mizahta kalıcılığın yararlı olmaktan geçtiğini ifade eder. (bk. Doğan Hızlan, Kitaplar Kitabı, 1.Baskı, YKY Nr. 149, İstanbul, 1996, s.397.) Muzaffer İzgü, kaliteli bir gülmece için gülmeyi gerekli görmez ancak, toplumsal eleştiriye şart sayar. Ona göre gülmece, saçmaya dönüştüğünde belki bol bol güldürür, fakat bu "gülmece yazıldığı gün gününü doldurmuş sayılır", kalıcı olamaz. Yani, onun gözünde bir gülmececi değerli kılan, toplumu eğitici, düşündürücü, sınıfsal tarafidir. (bk. Nesin, a.g.e., s.485-486.) Umur Bugay, görevci gülmeceye büyük değer verir ve günümüz mizahını, sadece gülmecenin eğlence tarafından yararlandığı, eğitici ve düşündürücü yanını göze almadığı için eleştirir. Ona göre, "ülkemizde büyük bir mizah potansiyeli vardır;" ama gülmecenin düşündürücü kısmına pek yer verilmediği için, mizahın işlevi tam olarak yerine getirilememektedir. (bk. Nesin, a.g.e., s.540) Mehmet Narlı'nın aktardığına göre Orhan Kemal, yalnız güldürmeyi amaçlayan mizahı düzeysiz bulur ve bu çeşit mizahı, ilginç bir şekilde "hagarogart mizah" olarak adlandırır. Yazar, kendi mizahının beşeri ve Çehov'un mizahı gibi seviyeli olduğunu söyler. (bk. Narlı, a.g.m., s.305.) Mizahı gülmeyele noktlayan araştırmacılardan biri olan Hasan Çiftçi de, mizahın amacının sadece güldürmek olmadığını, toplumu kötülüklerden arındırmak için filozofça, kapalı bir darbe vurmak olduğunu belirtir (Usta, 2009, s.43-44).

Güldürürken düşündürmeyi hedefleyen ve bunu kendisine vazife edinen Aziz Nesin, bütün eserlerinde mizahı topluma karşı bir alay değil, yol gösterici olmasını hedeflemiştir. Adaletsiz bir toplumda yaşadığımızı ve ağır koşulların olduğu bu düzeni, adaletsizliklerden, çirkinliklerden kurtarmak için gülmeceye yöneldiğini dile getirir. Aziz Nesin'e göre, gülmece bastırılmış duyguların açığa vurumudur ve özgürlüğe açılan ilk kapıdır.

Biçim bozukluğu gülünçtür. Otomatizm, katılık, kalıcı hale gelmiş buruşmalar bir yüzde bizi güldüren ifadelerdir. Gülünçlük karakteristik ifadeleri kişideki asli dalgınlığa bağlayabildiğimiz ölçüde şiddetlidir. “Bu asli dalgınlıkta, ruh sanki yalın hareketin maddiliğiyle büyülenmiş, hipnotize olmuş gibidir”(Bergson, 2018, s. 19).

Ruh insani biçimlerde maddeyi şekillendirir, canlandırdığı bedene hafiflik katar. Bu hafiflik zarafet denilen şeydir. Fakat madde direnir, inat eder, onu kendine doğru çekerek basit bir otomatizme indirgemeyi ister. “Madde, ruhun canlılığını dışarıdan donuklaştırmayı, hareketliliğini dondurmayı ve nihayet zarafeti söndürmeyi başardığında, vücuda gülünç bir hava verir. Dolayısıyla gülünçlüğü tersiyle tanımlamak istenecek olursa, onu güzellikten ziyade, zarafetle karşı karşıya koymak gerekecektir. Gülünçlük, çirkinlikten ziyade katılıktır” (Bergson, 2018, s. 20-21). Dikkatimizi karşımızdaki insanın kişilik özelliklerinden sıyırıp, fiziki özelliklerine verdiğimiz an gülünç elde edilir.

Bergson, gülünçlüğün canlı bedeninin makine gibi katılaşmasından ileri geldiğini aktarır. Yaşayan bedende sadece zarafet ve esnekliği görmeye çalışırız ancak ona ağır gelen, direnen, maddi olan şeyi göz ardı ederiz. Maddi olanı unuturuz, hayal gücümüz sadece entelektüel ve manevi hayatı bu canlılığa atfeder. Ancak dikkatimizi bedeninin maddiliğine verirsek beden, onu canlandıran ilkenin hafifliğini paylaşmak bir yana, gözümüze ağır ve hantal bir kabuk, terki dünya için sabırsızlanan ruhu yere bağlayan usanç verici bir yük haline gelecektir. Bir yanda enerjisini akıllıca kullanan manevi şahsiyet, diğer yanda makine inadıyla araya giren, sürekli engel çıkartan, sersemce tekdüze bir beden varlığı söz konusudur. Bedenin istekleri ne kadar bayağı olursa, ne kadar çok tekrar ederse, gülünç etki de o kadar kuvvetli olur (Bergson, 2018, s. 25-26).

Bergson, dalgın karakterinin güldürü yazarlarına esin kaynağı olduğunu belirtir. Gülünç etkinin belli bir sebepten kaynaklandığı durumlarda, sebep bize ne kadar doğal

geliyorsa çıkan etki de o kadar gülünç olur. Dalgınlık basit bir olgudur ancak gülünçtür. Güldürü ile drama arasındaki fark da tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır. Drama yazarı kişinin bir zaafını tasvir ettiğinde bunu öylesine somutlaştırır ki, seyirci oyundan çıktıktan sonra zaaf ve ihtirasların neler olduğunu unutmaz, onları şahsında somutlaştıran kişiyi düşünür. Dolayısıyla bir dramanın adı genelde bir özel isim olur. Othello gibi. Ancak güldürülerin adları cins isimlerdir. Kumarbaz, Cimri, Kıskaç gibi. Güldürü sanatı bize bir zaafi yakından tanıtır. Yazarın elinde tutup oynattığı kuklaların ipleri bir süre sonra seyircinin eline geçer ve o iplerle biz de oynarız. Burada gülünç olan otomatizmdir. Basit bir dalgınlıkta otomatizmin benzeridir. Güldürü karakterinin gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde gülünçtür. Gülünç bir kusur gülünçlüğüne fark ettiğinde kendini değiştirmeye çalışır. Cimri biri, bizim cimriliğine nasıl güldüğümüzü görse bu kusurundan vazgeçemese de artık bize göstermemeye yahut daha başka türlü göstermeye çalışacaktır. Gülme, kalıplaşmış davranışları cezalandırır (Bergson, 2018, s.37).

Gülünç ve komik olanı ayrı kavramlar üzerinden değerlendiren düşünürlerden M. Kağan, gülüncü psiko-fizyolojik, komiği ise estetik bir fenomen olarak kabul eder. Gülünç ve komik olana verilen gülme tepkisi aynıdır. Ancak komik, gülüncün estetik süzgecinden geçirilmiş halidir. Bu nedenle komik estetik bir kaygı güder.

Bergson, komik olma olgusunu “üç temel ilke” ile açıklar.

1. İnsanlık dışında hiçbir şey komik değildir.

Bergson’a göre komik üzerine düşünenlerin çoğunlukla üzerine yoğunlaştıkları şey, insanın ‘gülen bir hayvan’ olduğudur. Oysa söz konusu olan insan olduğunda daha geniş bir çerçeveden bakmak gerekir. İnsan hem gülen hem de güldürebilen bir hayvandır (Bergson, 2006). İnsan dışında başka bir hayvan ya da cansız bir nesne kendi başına bir güldürü ögesi olamaz. Çünkü “tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur” (Bergson, 2006:11). Bergson’a göre yaşamın akışkanlığı içerisinde bir fenomen veya bir nesne güzel-çirkin, zarif-kaba, küçük-büyük, fevkalade-sıradan, anlamlı-anlamsız, olabilir, fakat asla gülünç olamaz. Bergson’a göre doğa kendi kendine değişir ve doğa olmaktan ve kendini yeniden var kılmaktan başka bir niteliğe sahip değildir. İnsani olmayan doğal bir nesne, olay ya da bir durum komik değildir ve olamaz. “Herhangi bir hayvanda insana özgü bir yüz anlatımı ya da davranışı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim ona kalıbını veren insan kapisidir”(Bergson, 2006, s.11).

2. Duygudan sıyrılmadan komik olmaz.

Bergson’un komik olanda dikkat çektiği ikinci nokta, insanın en temel niteliği olan duygu durumunun bir an içinde olsa askıya alınmasıdır. Komiklik, içinde

bulunulan durumdan sıyrılıp her şeyi yararı dışında görmeyi gerektirir. Komik olgusu, gereksinimlerin dışında ortaya çıkan bir durumdur. Bir nesne ya da olayı komik bulabilmemiz için bir an için diğer duygularımızdan sıyrılmamız gerekir. Hayat içinde pek çok olumsuz yaşantı ve durumla karşılaşırız. Bu durumlara bazı olumsuz duygular da eşlik eder. Örneğin bir ölüm karşısında üzüntü, yapılan bir haksızlık karşısında öfke, yüz yüze kaldığımız tehlikeli bir durum karşısında ise korku yaşarız. Bu duyguları yaşadığımız anda, duygular tüm benliğimize hâkim olur ve olayların farklı yönlerini görmemizi engeller. Ancak aradan zaman geçip de bu duygulardan sıyrıldığımızda, olayların farklı yönlerini daha kolay görebiliriz. Örneğin üzüntünün hâkim olduğu bir cenaze merasimi bittikten sonra ve bir an için yaşadığımız üzüntü hafiflediğinde, merasimde yaşanan komik bir olayı hatırlayıp gülebiliriz. Bergson'a göre bizde önce sıkıntı yaratan bu durumları komik bulmamızın nedeni zaman geçince olaylara duygulardan sıyrılarak bakabilmemizdir.

3. Yalnızsanız komiği duyamazsınız.

Komiklik, bireyin kendi başına yaşadığı bir olgu değil, bireylerin birlikte yaşadığı bir olgudur. Komikliği anlamak istiyorsak onu birlikte olunan diğer bireylerle ilişkisi içinde düşünmemiz gerekir. Eğer komik olan, arı zekâyâ bir seslenme ile açıklanırsa, o zaman zekânın başka zekâlara ihtiyaç duyacağını da söyleyebiliriz. Çünkü komik olan, ancak diğerlerinin varlığı ile ete kemiğe bürünür. Bu durumda zekânın kendini hissettirmesi diğer zekâların varlığına bağlıdır. Başka bir deyişle gülme, zekânın yansımasıdır. Ancak bireyin zekâsından yansıyan yankı ancak diğer zekâların yankısı ile anlam kazanır. Çünkü Bergson'a göre, "gülmemiz her zaman bir grupta birlikte ortaya çıkar (Güler, 2010 s.8-9).

Bergson'un üç temel noktasını toplarsak; komiklik sadece insana ait bir özelliktir. Yani konusu insan olmayan hiçbir olgu komik değildir. İkincil olarak insan, insani duygulardan sıyrılmadan komiği yakalayamaz. Üçüncül olarak komik, bireysel değil, toplumsal bir eylemdir. İnsan, gülme duyusunu ancak bir başka insanla paylaştığında kendisine ait hisseder. Yaşamın olduğu her yerde komik vardır. Çünkü yaşam çelişkilerle doludur, çelişki zıtlıkları, zıtlıklar da komik olanı doğurur. Bu da varoluş çabası kadar acı ve gülünçtür.

1.2.1. Günlük Hayatta Gülmece

İnsanların günlük hayattaki davranışları incelendiğinde pek çok farklı duruma gülmeyle tepki gösterdikleri gözlenmiştir. Gülme sosyal bir olgudur. Sıkıcı ve durağan olan günlük hayatın yapısını alt üst etmede ustadır. Etkileşimin ve sosyalleşmenin

önemli bir parçasıdır. Sosyal boyutunu ise ancak bir başkasıyla paylaştığında açığa çıkarır. İçimizde saklı tutmaya çalıştığımız bir dizi olumsuz duygu ve düşünceleri bastırmak için de kullanılır. Günlük hayatta gülmece daha çok dilsel yolla sağlanır. Dilsel gülmece dediğimiz zaman aklımıza, şakalar, filmler, komik olaylar, oyunlar vb. gibi gülmece türleri gelir.

Günlük yaşantıda gülme bireye, toplumun kültür yapısına göre değişiklik gösterir. Örneğin, müstehcen bir mizah dini hassasiyeti olmayan birini güldürürken, dindar bir kişide kızgınlığa neden olabilir. Günlük hayatta gülme, gerilimi dağıtma yoludur. Endişe, üzüntü, öfke bir anda buharlaşır.

Günümüz dünyasında insanlar, savaş, yoksulluk, yoğun trafik, nükleer silahlar, ekonomik vergiler gibi başlıca sorunların altında ezilmekte, her an patlamaya hazır bir bomba gibidirler. Taşındıkları endişe ve kaygılardan biraz olsun uzaklaşmak ve kendilerini iyi hissetmek adına gülmeye ihtiyaç duyarlar.

Ayağı takılarak düşen kişi, kurulan bir tuzak yüzünden aksilikler yaşayan kişi otomatik biçimde gülünçleşir. Karşımızda biri konuşurken onun jestine gülmeyiz, ancak bir başkası tarafından taklit edilince güleriz. Yaşamda tekrar olmadığı için, taklit edilen ya da aynı anda yapılan hareketler kuklaları hatırlatır. Bergson'un "Gülme" adlı yapıtında belirttiği gibi, iki benzer yüz ayrı ayrı hiç güldürmediği halde, yan yana geldiklerinde benzerlikleri gülünç olabilir. Sıradan bir günde, insan vücudunun jest ve mimikleri basit bir mekaniği bize andırıyorsa nispeten gülünçtür.

Aklımıza soytarılık getiren her şey güldürür bizi. Tüyleri yarı kırkılmış köpeğe, yüzlerini karaya boyamış izlemine veren zencilere, kıyafet değiştirilmiş algısı uyandıran her şeye güleriz.

1.2.2. Edebi Türlerde Gülmece

1.2.2.1. Parodi

"Parodi, etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması" (Cebeci, 2017, s.78) olarak tanımlanabilir.

Fransızca kökeni ‘*parodie*’ den gelen Parodi, yazılmış edebi bir metni günlük bir konuya irca eder.

Türkçe Sözlükte ise, “ciddi kabul edilen bir yapıtın bir bölümü veya hepsini alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” (T.D.K, 2004, s. 201) şeklinde tanımlanır.

Bir eserin tümünün parodisi yapılabileceği gibi eserden seçilen bir bölümün de parodisi yapılabilir. Parodi, taklit unsuru üzerine kurulur. Parodisi yapılacak olan metnin biçimi değiştirilmeden, taklit yoluna gidilerek alaysı bir öge meydana getirilir. “Başka bir deyişle taklit etmek şartıyla önemli bir eseri ve yazarını alaya alıp, kusurları açığa çıkararak komik duruma sokmak; bir bakıma onu olumsuz yönde eleştirmektir” (Karataş, 2004, s. 373).

Parodinin tarihsel evrimi hakkında aydınlatıcı bilgi bulunmamaktadır, fakat “sözcüğün, köken olarak satir korolarının söylediği korolar dışında kalan şarkıları tanımlamak üzere kullanılan ‘*parodia*’dan türediği” (Güçbilmez, 2005, s.164) söylenebilir.

Parodi, parodistin ele aldığı metnin temsil ettiği değerlerle kurduğu doğru iletişim sonucunda ortaya çıkar: Yazar, parodisini yapacağı metni bir “tez” olarak görür ve ona kendi “antitez”iyle yaklaşır; bu açıdan, parodi bir “sentez” olarak “yeniden yorumlama” ve buna bağlı bir “fikir değiştirme faaliyeti” (Cebeci, 2016) olarak da görülmelidir.

“Aristoteles’in *Poetika*’sında Parodiye ilişkin ilk örneklere rastlarız. Erken dönem yazarı olarak bilinen Hegemon, ‘*parodia*’ diye tanımlanan türün kurucusudur. Hegemon’un yazdığı parodiyalar, destan türünün dili ve ölçüsü kullanılarak, basit bir konuyu ele alan şiirlerden oluşturulmuştur” (Cebeci, 2008, s. 46). Kubilay Aktulum’da Genette’den alıntılıyarak parodiyi “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” (Aktulum, 2004, s.101) şeklinde tanımlar.

Parodik bir eser yazabilmek için bir örnek esere ihtiyaç vardır. Bu yeni ve özgün görünen metin aslında asıl metnin bir taklidi yahut alıntısı olma özelliği gösterir. Ancak parodik metnin, ana metinden ayrılan yanı mizah öğeleriyle yeniden kurgulanmasıdır. Parodide, yazınsal metinlerin yanı sıra, karakterlere, üslûba, sosyal olay veya olgulara da gönderme yapılabilir. “Parodistin, asıl kurduğu ilişki iki duygu ve eğilimden besleniyor olabilir; birincisi, ana metinle dalga geçmek yani karikatürize etmek. İkincisi

ise o metne beslenen sempatinin ya da yüklenen değerin altını çizmek amacı ile saygı duruşunda bulunmak” (Güçbilmez, 2005, s. 164). Parodist, bazı metinlerinde bu iki eğilimi aynı anda kullanabilir. Bir yandan ana metni alaysılayarak karikatürize ederken bir yandan da o metni model metin seçtiği için saygınlığını artırmış olur. “Ortakyaşarlık statüsüne geçen iki metin artık birbirini beslemek, birbirinden beslenmek durumundadır” (Güçbilmez, 2005, s. 164-165). Aslında model metin ile parodik metin arasındaki ilişki “üvey kardeş” ilişkisi olarak da açıklanabilir. Model metin penceresinden bakacak olursak parodik metin model metinle aynı özü paylaşır fakat farklı bir ortamda filizlenir. Bunun yanı sıra parodik metin model metne yeniden hayat verdiği için de kardeşlik unsurunu pekiştirmiş olur.

Model metinden etkilenip, başka bir metine model oluşturma eylemi, Julia Kristeva'nın tanımı ile metinlerarasılıktır. Bu bir döngüdür ve bu döngü yaratıcılığın bel kemiğini oluşturmaktadır. Her sanatçının üzerinde, kendinden önceki dönemlerde, meslektaşlarının söylemlerinin izleri vardır. Postmodern akımda bu etki açık bir şekilde kendini gösterir. Postmodernizm, özgünlüğün, geçmiş dönemlerden etkilenmenin ayrılmaz parçası olduğunu savunur ve hatta mizahi bir üslupla parodisi yapılan metni iğnelemek için oluşturulabileceği gibi; bu hedefin tamamen dışında olarak diğer metne duyulan bir saygının ifadesi olarak da oluşturulabilir. Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı oyunundaki “yanlış kızla evlenme” teması, Orhan Pamuk'un “Kafamda Bir Tuhaflık” adlı romanında parodik olarak yer almış, romanın başkahramanı olan Mevlut, sevdiği kız yerine yanlış kızını kaçırmış ve onunla evlenmek zorunda kalmıştır. Ortak mesaj içeren “Şair Evlenmesi” adlı eserin parodisi yapılmıştır.

Parodi metinleri, karakter, tema, üslup gibi bütün yönleriyle sorgular. Parodist, metni alaycı ve komik bir tavır ile ele alır, gülünç etki veren yeni bir yapıya dönüştürerek okuyucunun karşısına çıkartır.

Genette, parodi türlerini sınıflandırırken, parodinin bir “alt-metin”, bir de “üst-metin” den oluştuğunu ifade eder. Alt-metin, parodinin konu edindiği orijinal metni gösterirken, “üst-metin” yazar tarafından “alt-metnin” maruz kaldığı değişiklikleri gösterir. “Alt-metne ilişkin unsurların üst metin tarafından değiştirilmesi olgusu “parodik dönüşüm” (Cebeci, 2009, s.76) adını taşır.

Linda Hutcheon, parodinin farklılık içeren bir tekrar olduğunu, “çift taraflı” bir ironi aracılığıyla sağlanan “eleştirel mesafe”ye dayalı bir taklidi içerdiğini belirtir. Tersine

çevirme (inversion) ve ironik bağlam geçişliliği (trans-contextualization) aracılığıyla işlev kazanan parodi, ulaşmak istediği etki (ethos) açısından ise “alay”dan (ridicule) “saygı sunmaya” (homage) kadar uzanan bir alana yayılabilir. Bu kapsam içinde, parodi hem “metni” hem de kod-çözücüğü içermesi açısından metinlerarasıdır. Kodlama, kodların üretici (yazar) ve alıcı (okuyucu) arasında paylaşılması hususları, parodi açısından önemlidir (Cebeci, 2009, s. 88).

Selim İleri'nin 1986 yılında kaleme aldığı *Hayal ve İstirap* adlı romanı, Reşat Nuri Güntekin'in başyapıtı Çalığı romanının parodisi olma niteliğindedir. Parodist ele aldığı Çalığı romanının metninin okuyucular tarafından bilindiğini varsayar, bu varsayımdan yola çıkarak, okuyucuda metin ile ilgili beklentiler oluşmasını sağlar, daha sonra bu beklentileri boşa çıkarır. Beklentinin gerçekleşmemesi ile birlikte açığa çıkan düş kırıklığı komik etki yaratır. Parodist, parodi elde edeceği metni önce çözer daha sonra tekrar şekillendirir.

Parodiler, kural olarak, kapsamlarına aldıkları metinlere iki tezat biçimde yaklaşır. İlk ve daha yaygın olan yaklaşım, parodinin metinlerarasılık yoluyla içselleştirdiği metni/karakteri/yazarı alaya aldığı ve genel olarak komik özellikleri belirgin olan bir alt türü gösterir. İkinci yaygın olan yaklaşımsa, parodinin ele aldığı metni eleştirmekten ya da almaktan çok, parodistin “hedef metne” yönelik hayranlığını ifade ettiği bir başka alt türü ifade eder. Bunun yanı sıra, parodi edilen “şey” den yola çıkılarak çağdaş hayata ilişkin alaycı, eleştirel ya da sırf “oyun güdüsünü tatmin eden” göndermelerde bulunan parodiler de vardır. Bu durumda, parodisi yapılan “metin” parodinin hedefi olmaktan çıkmış, bir aracı haline gelmiştir.

1.2.2.2. Satir

Satir, gülme duygusu uyandıran, var olan geçmişin eleştirel yönlerini içeren komik bir kurgudur. Robert Elliott, *The Power of Satire* adlı çalışmasında, satirin kökeninin eski çağlara ait ritüellerden, var olduğuna inanılan lanetlerden ve söylemlerin mistik güçlerine ilişkin inançlardan geldiğini iddia eder.

Düşünülen şeyin, dış dünyada gerçekleşeceğine ilişkin bebeklik dönemi inancının bir kalıntısı olan bu anlayış, psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınması gereken, “şairin kötü sözlerinin öldürücü etkisi olabileceği” (Cebeci, 2016, s.84) yolundaki bir başka inanca kaynaklık etmiştir. Böylece övgü ve yergi dış dünyada değişikliklere etki

edebilen sözel etkenler olarak görülebilir. Satir, bu düşünce üzerinden evrimleşerek, sanat olma özelliği kazanmıştır.

Satirin tarihi gelişim süreci incelendiğinde üç farklı şekilde karşımıza çıktığı görülür. Dramatik formda yazılan ve dramatik olmayan satir türlerinin yanında, monolog, parodi ve anlatı başlığı altında toplanan satir türleri de mevcuttur. Antik Yunan da dramatik yapıtları olan Aristophanes'in dışında, din uygulamalarını eleştiren monolog türü şiirlerle, dramatik olmayan satir türleri olmak üzere iki tür Yunan satiri de vardır. Komik özellikler taşıyan bu türler komedinin gelişim sürecini takip eder. Eski Yunan tiyatrosunda, eski komedyaya evresinde ürün veren yapıtların tümü satirik komedi özelliği taşır.

Satir komedinin başlangıcı konusunda fikir ayrılığına düşen bir kesim yazar, "komos" adını verdiğimiz festival dönemlerinde yer alan şaklabanlıkların, laf atmaların, toplumsal kuralların geçici süreliğine terk edilmesi gibi bir takım algıların ya da "phallus alayları"nın komedi geleneğinin başlangıcı noktasında görüş bildirirler. Ancak eski komedi ile ritüel arasındaki ilişkinin belirlenememiş olmasını savunan Hallimel, eserlerde gündelik dilin biçimini bozarak kişisel hakaretlerde bulunulması, kişisel özelliklerin gülünç ve onaylanmayan davranışlara indirgenmesi ile komik etkinin sağlanacağını ifade eder.

Öncelikle Eski Yunan çağında ortaya çıkan Satir, kültürel ve tarihi sebeplerden dolayı Batı uygarlığına kadar yayılmıştır. Yunan yazarları ile Latin yazarlarının geliştirdiği satir arasında farklılıklar bulunmaktadır. Günümüze gelen en eski Latince satir Horace'a aittir. Ve aralarındaki en önemli farklılık ise Yunan satir yazarlarının, Latin satir yazarlarına göre daha saldırgan ve kötümser bir dünya görüşünü eserlerine yansıtmalardır.

Romalı satir yazarları ile Yunan satir yazarları arasında ki fark, Romalı satir yazarlarının, politik hayata ilişkin yorumlarında, ele aldıkları sorunu çözüm yolları ile birlikte gösterirken, Yunan satir yazarlarında bu tür bir "yol gösterme" eğilimi yoktur. Yunan satir yazarları, tespit ettikleri sıkıntıyı iyice tahrip edip, yıktıktan sonra yerine yenisini koymakla veya iyiye giden yolu göstermekle ilgilenmemişlerdir.

Roma satirinin iki gruba ayrıldığı söylenebilir: Bunlardan ilki, Horace'ın temsil ettiği daha yumuşak bir satir türünü gösterir. Burada, "gerçek" bir gülümseme aracılığıyla ifade edilir. Cehaletten geldiği düşünülen kusurların giderilmesine çalışılır. İkinci tür ise Juvenal'den

kaynaklanan ve “gülmenin nefretle karıştığı” daha sert bir türü ifade eder. Bu tür satirde, kötülüğün insan tabiatında bulunduğu ve iyi edilemeyeceği inancından yola çıkılır. Bu tür satir yazarı, tragedya yazarına daha yakındır. İyimsir satiri köken itibarıyla Sokrates’e bağlamak mümkündür: Sokrates, hiç kimsenin “bilerek kötü olmayacağı” görüşünden yola çıkıyordu. Bu durumda, insanlara yanlışlara gösterilirse, iyiyi seçeceklerine şüphe yoktur. Bu grup iyileştirmekten çok cezalandırmak için yazar (Cebeci,2016, s. 176).

Satir, taşrada seyirlik eğlence olarak ortaya çıkmış, zaman içinde bireylere yönelik sert bir eleştiri aracı olmuş, bu yüzden otoritenin denetimi altına alınmıştır. Dry’de, “satirin Yunan çağında bir akım olmadığını, dönemin sosyo- kültürel yapısını yansıtan “doğal bir tür” olarak ortaya çıktığını, sanata dönüşmesinin zamanla, hatta Roma çağına kadar beklediğini iddia eder” (Cebeci, 2016, s. 86). Hatta Romalıların, medeniyet seviyesinde ki ilerlemelerine rağmen, satirin sanatsal yönden geliştirilmesi gereken yönleri olduğuna inanmaktadır. Satir tek bir konuya yönelmeli ve ahlaki olup, kötülüğü eleştirmelidir.

18. yüzyılda Alexander Pope, satirin ahlaki bir işlevi olduğunu, satir yazarı kötüyü hezimete uğratma konusunda umutsuzluğa düşse de kendi motivasyonu açısından yazmaya devam etmesini gerekli görür. Swift de benzer görüştedir. “Dünyayı ıslah etme görevini kabul ederse de, asıl istediği, bu dünyanın “görünüşte iyi işleyen” düzenini bozmak ya da teşhir etmektir” (Cebeci, 2016, s.86).

Postmodern çağa bakıldığında ise, satir yazımında gerçeklik algısının temel etken olarak karşımıza çıktığını görürüz. Akıldışılığın ve tutarsızlıkların egemen olduğu bu dünyada, çağdaş satir var olan algıyı gülünç göstererek teşhir eder.

Cebeci, eleştirel bir tür olan satirin ana özelliklerini şu şekilde sıralar;

Birinci satir, “yerel ve güncel” alanlara yönelir, genellikle “grotesk ve abartılı” olmakla birlikte, aynı zamanda “gerçekçi gözükme” dikkat eden bir türdür. İkinci satir genel olarak “yumuşak” bir tür değildir; okuyucu/izleyiciyi “şoke edici” bir nitelik taşır. Üçüncü satir ise genel olarak komiktir (Cebeci, 2016, s.182).

Çağdaş satir kuramcılarında George Test’e göre satir, yargılama, saldırganlık, oyun ve güldürücü bileşenlerini bir araya getirebilmelidir (Cebeci, 2016, s.87).

Sözgelimi; komik edebi türlerden biri olan satir, ön yargıları, boş inançları, tutarsızlıkları ve bütün kötülükleri eleştirel yönüyle hedef alır. Hedef aldığı bireyleri ıslah etmeye çalışır. Ahlaki misyonuyla geleceği değiştirmek, geleceğe doğru yönelmek, geçmişe takılıp kalmaktan çok daha önemlidir.

1.2.2.3. İroni

“İroniyi anlamayan ve onun fısıltılarını duyamayan kişi, özel hayatın mutlak başlangıcı diyebileceğimiz şeyden yoksundur.” S. Kierkegaard

İroninin ilk örneğini Antikçağ 'da Sokrates ile başladığını görmekteyiz. Sokrates'in ironisi onun dış görünüşü ile doğrudan ilişkilidir. İroni kavramına ilişkin bir tanıma "...bir olgu/durum/şey" in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin" bulunabileceği fikrinden yola çıkılarak varılabilir. Akıllı, bilge ve yüksek karakter sahibi Sokrates'in "kendisini olduğundan az göstermesi buna ek olarak, iç güzelliği ile çelişecek biçimde çirkin bir dış görünüşe sahip olması, sözü edilen gerilimli zıtlık ilişkisini örneklendirerek 'ironi' kavramına ilişkin bir başlangıç noktası oluşturur" (Cebeci, 2008, s. 87). İroninin temel özelliği görüntü ile içeriğin birbirinden tamamen farklı olmasıdır.

İroniyi ve eleştiriyi izleyicinin bakış açısından irdelersek, ironik iskelesi olan bir yapıt; kendisini inceleyeni, üzerinde düşüneni, sorgulama, soru sorma eğilimine sokar. Bununla birlikte, izleyici arasında bir ayrım oluşur. Bu ayrım sonucunda da eleştirmen bir eseri farklı bir yere konumlandırır. Farklı bakış açılarından farklı sorular ve sonuçlar doğması kadar normal bir durum yoktur.

İroni ciddi olmayan bir olguyu abartılı bir ciddiyetle ele alır. Ciddi bir konuyu, espri ve şaka yollu unsurlarla dile getirir. Anlaşılabilir yönü olmasına rağmen doğrudan anlaşılmamasından kaynaklanan bir ayrıcalık söz konusudur.

İroni; terimsel olarak "saklamak gizlemek" ve "-mış gibi yapmak" anlamlarına da gelmektedir. İroni, yalnız dile ait metinsel, sözel ve düşünsel bir unsur olmaktan sıyrılıp, toplumda var olan canlı bir öge halini almıştır. Hayata karşı tutumun simgesi olmuştur.

İroni 20.yüzyılın başlarında sanatçıların değindiği en önemli öge olmayı başarmıştır. Bütün dönemlerde etkili bir biçimde kullanılmıştır. Dadacılık, Gerçeküstücülük ve diğer Avant-Garde akımlarında da ironi ana öğedir. Anlatılmak istenilen, dolaylı bir yoldan ifade edilmektedir. Bu nedenle sanatçılar eserlerinde duygu ve düşüncelerinin dışsal gerçekliğinin zıttını yansıtmayı amaç edinirler. İroni işaret edeni ön plana çıkardığı gibi, gülmeceye yönelik, alaycı bir durum da sergileyebilir.

Yani kötümserlik ifadesi de olabilir. Gerçekte savunulan veya düşünülen şeyin aksini alaycı bir biçimde ortaya koyar. Herhangi bir şeyi olduğundan daha küçük ya da daha büyük ve önemli bir konuyu daha önemsiz gösterebilir. İronik ifade, doğruların yansımasıdır. İronistn amacı; -miş gibi olanın gerçek olarak algılanmasıdır. İronist, yöntem olarak, boşluk doldurmaca metodunu uygular, izleyene birtakım göndermelerde bulunur ve izleyenin de bu boşlukları doldurması beklenir.

Antik Yunan'da Aristoteles ve Sakrotos, Romantik Dönemde Schlegeller, daha sonra ise Kierkegaard ve Hegel, ironi kavramının gelişimine katkı sağlamış önemli filozoflardır. İroni kavramı daha önce belirttiğimiz gibi, tarihte ilk kez Sokrates ile ortaya çıkmıştır. Sokrates, çirkin, gülünç ve şişman görünümlü bir insandır. Ancak bir diğer yönüyle de olağanüstü, imrenilecek bir zekâya ve kişiliğe sahiptir. “İç” ile “dış” arasındaki bu zıtlık ironidir. İroni “örtülüp gizlenmeyi” (Cebeci, 2016, s.91) amaç edinir.

Sokrates kendini olduğundan farklı, bilgisiz ve cahil gibi göstererek yani kendini gizleyerek, etrafındakilere sürekli sorular sormakta ve bilgiyi başkalarında aramaktadır. Bunu ise iki aşamada gerçekleştirir. Bunlardan birincisi “eironeia (alay), ikincisi ise maiatik (doğurtma)’ dir (Cebeci, 2016, s.91).” Bu yolla gerçekleri insan zihninden çıkartıp, kalıtsal olarak var olan bilginin saklı olduğu zihinden çıkartılması gerektiğini savunur. İroni, söylenmek istenilenin tam tersinin ifade edildiği bir söz sanatıdır.

İroni, Antik Yunan'da felsefe ve retorik alanlarında önemli bir yer kaplamıştır. İroni sadece Sokrates'e özgü olmayıp o dönem toplumunun yaşamında da yaygın olarak kullanılan kavramdır. Çünkü Atina toplumunda birden fazla ve birbirine taban tabana zıt değer yargıları bir aradadır. Dönemin tiyatro sanatçılarının toplumsal çelişkilerden oldukça faydalandığı kaçınılmaz gerçektir. Atina'ya demokrasi gelmesiyle yeni bir dönem anlayışı bekleyen sanatçılar hayal kırıklığı yaşamışlardır. Çünkü inanç ve ahlak anlayışı halen eski geleneklere göre devam etmiştir. Toplumun iç çelişkilerinin getirmiş olduğu karşılıklı ironi diliyle ifade etmişlerdir. Geleneksel olana saldırmış, alışkanlıkları yıkmak için gülmeyi araç olarak kullanmışlardır.

Antik Yunan Tiyatrosu'nun ironi kavramı ile örtüşen önemli bir özelliği de oyunlardaki konuların günlük hayattan seçilmesi ve izleyiciyi eser ile belli bir mesafede tutarak, sanat eserini algılama konusunda seyirciyi daha ön planda tutan bir tutum sergilemesidir. Bu durum Yunan komedyalarında açıkça sezilebilen ve tespit edilmiş bir özelliktir. Bu temel özellikleriyle komedyanın, ironinin asal özelliği olan, sanat ürünü ile sanat ürününü tüketen

arasında, yeni bir algılama ve görme biçiminin oluşturulmasını sağlayacak bir uzaklık yaratan bir araç olarak tanımlanan ironiyi kaçınılmaz biçimde kendi çerçevesi haline getirmiş olduğu söylenebilir (Güçbilmez, 2006, 112).

Sophokles tiyatrosunda ironi, tragedya kahramanlarının trajik hataları nedeniyle yıkıma uğramaları, mutlu bir hayatın ters yüz olmasıdır. Sophokles'in tragedya kahramanları izleyicide Aristoteles'in, Poetika adlı yapıtında değindiği "acıma ve korku" diye tanımladığı duyguları uyandırır. Bu duygular trajik kahramanın kötü yazgısı içinde bulunduğu durumun kötücül oyunuyla birleştiğinde Sophokles'in yapıtlarında ustaca kullandığı trajik ironi de ortaya çıkar.

Romantik dönemde ise, dönemin yazarları insanın kendi kendini keşfetmesi, hayattaki karşıtlıkları görmesi ve insanın dünyayı alaya alması gerekliliğini savunurlar.

Romantik ironi hayatın tüm açmazlarını, tüm karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir. Burada sanatçının yaşama karşı üstün durumda oluşu söz konusudur. Sanatçı, dünyada yaşayanların fark edemedikleri, bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan daha üstündür. Friedrich Schiller, sanatı oyun olarak nitelerken bu anlayışa öncülük etmiştir. Schiller'e göre sanat bir oyun dürtüsünden doğmaktadır. Özgür bir eylemdir, fakat sorumsuz değildir (Şener, 2008, s.214).

William Shakespeare Romantik dönemin önemli yazarlarından. Bu dönemde Shakespeare oyunlarının önemli olmasının nedeni ise, yaşamdaki uzlaşmazlıkları eserlerine aktarırken romantik ironiyi en iyi şekilde kullanması, Romantik ruhun yansıtıldığı özgür sanatçı ruhunu yine aynı ifade ile yansıtmasıdır.

19. yüzyıl ile birlikte ironik olan, zekâ ve mizah duygusu ile ilgilidir. Modern dönem bu açıdan oldukça verimlidir. Modernizmle, yalnızlaşan, yabancılaşan ve doğadan koparılan bir toplum olgusu ortaya çıkmıştır. Modernizmi anlayabilmek için onu doğal ortamında çözümlemek ve çağın koşullarını çok iyi bilmek gerekmektedir. Sanayi Devrimi ile ivme kazanan bu dönemde teknoloji ve bilimsel yapı, toplumun alt ve orta sınıfını olumsuz etkilemiştir. İnsanı toplumsal sorunlara yabancılaştıran bu dönemde düşünen sanatçı, bohem bir tavır sergilemiştir. Modern sanata özgü, çelişkili ve tutarsız yapısı döneminin kendi iç çelişkisindeydir.

Modern döneminin sanatçıları kendi düşünsel ve duygusal çelişkilerini yapıtlarına yansıtmışlardır. Toplumdaki yabancılaştırma ve dünyanın yıkıcılığına karşı bu dönem sanatının içerdiği ironik tepkinin Brecht'deki karşılığı, yabancılaştırma efekti olmuştur.

Şöyle ki tarihin değişmez katılığı parçalara ayrılıyor, parçalar ise tekrar bir araya getirilerek sanatçının ışığı altında yeniden inşa ediliyordu.

İroni, sözlü ironi ve dramatik ironi olarak iki şekilde sınıflandırılır: Sözlü ironi kasıtlı yapılır ve içeriğinde üç temel öge barındırır. İroniyi yapan “ironist”, malzemeyi oluşturan “kurban” ve tanıklık eden “gözlemci”. İroniyi kullanan bir şeyi söyler görünür, ancak amacı başka bir şeyi kastetmektir. Kastedilen bu durumdan kurban ise habersizdir, bu bilgisizlik gaflet düzeyindedir. Gözlemci ise gerçek durumu ve kurbanın gafletini fark etmesine rağmen, tarafsız konumdadır (Oruçoğlu, 2007, s.100).

Antik Yunan Tragedyalarındaki kahramanların trajik yazgısı ironiyi tanımlar. İronik yazgı düşüncesi ile trajik kahramanların tüm hayatları yorumlanabilir. Dramatik ironi, kullanıldığı eserin dramatik yönünü ele alır. Dramatik ironide, karakterin yaptığı trajik hata nedeniyle kendi sonunu hazırlaması ve tüm bunlardan habersiz olduğu için seyirci kahramanın konumuna göre üstün durumda yer alır. Böylece tiyatrodaki seyirci olaylara dışarıdan bakabilmekte ve kurbanın fark edemediği durumunun farkındadır.

İroni kavramının amacı uyanışı ve dirilmeyi sağlamaktır. Edebiyatta ise ironi bir tür olarak karşımıza çıkar. Edebiyat açısından ironi kavramının en temel niteliği eleştirel yaklaşımdır. İroni, böylesi bir dünyanın acımasızlığını ve saçmalığını eleştirmiş, bunu yaparken de dilin ve sözcük oyunlarının içinde varlığını sürdürmüştür. Kalıplaşmış, değiştirilemez değerlere ve görüşlere karşı çıkan ironi en etkili silahtır.

1.3. TİYATRODA BAZI GÜLMECE TÜRLERİ

Tiyatrodaki gülmece konusunu irdelemeye, Aristoteles’in komediya tanımını hatırlayarak başlayabiliriz;

Komediya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komediya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur (Aristoteles, 2009, s. 20).

Komediya oyunlarında güldürü çatışma ve uyumsuzluklar üzerinden sağlanır. “Karakter-karakter” ya da “metin-izleyici” arasında oluşturulan uyumsuzluklar güldürüde en çok kullanılan tekniktir.

Demirkol, ortak varsayımların, inançların, değerlerin, dünya görüşünün, kültürel bilgilerin ve deneyimlerin şekillendiğini ve yeni tecrübelerle sürekli yenilendiğini; insanların sürekli olarak değişen ve yenilenen “bilişsel bağlamları” arasındaki, “ortaklığın” zaman zaman kaybolduğunu ve böylece uyumsuzlukların ortaya çıktığını belirtir (Demirkol, 2015, s.54).

Oyunlardaki karakter genel varsayımlara uygun hareket etmediğinde çelişki açığa çıkar. Ortaya çıkan bu çelişki oyunun güldürü unsuru olur ve izleyicinin genel varsayımlarını alt üst ederek gülmeyi doğurur.

Alman oyun yazarı Bertolt Brecht'in (1898-1956) Die Dreigroschenoper [Üç Kuruşluk Opera] (1928) adlı oyununda, dilencilere para karşılığı, giyim kuşam ve çalışma lisansı" sağlayan, hangi bölgelerde çalışacaklarını denetleyen ve kazançlarının belli bir yüzdesine el koyan "dilencinin dostu" (I.12) "Peachum ve Ortakları" adlı bir şirketin varlığı dilencilige dair genel varsayımlarla çeliştiği için komiktir. Bu şirketin sağladığı lisans sayesinde önüne gelen "anam sarhoş, babam kumarbaz" diye [dilenemez]". Dilencilığın belli bir şirketin verdiği bir lisansa bağlanması ve dilencilerin lisanssız çalışmaması, okuyucu/izleyicinin genel varsayımlarını alt üst ederek gülmeyi doğurur (Demirkol, 2015, s. 86).

Bilişsel-bağlam uyumsuzluğu sadece "metin-izleyici" arasında değil, aynı zamanda "karakter-karakter" arasında da doğabilir. Konuşmasını daha önce söylenenlerle bağlantılandıramayan ve ilgisiz şeyler söyleyen oyun kişisi, bağıntı ilkesini ihlal etmiş olur. Böylece komik açığa çıkar.

Cimri oyununda da Harpagon'a evlenecek kız ayarlayan Frosine, bunun karşılığında Harpagon'dan bir iyilik istemeye çalışır ancak Harpagon onun dediklerini duymazlıktan gelerek tamamen alakasız cevaplarla geçiştirir:

Frosine - İstedğim yardımı benden esirgemeyin [...] Ömrümce unutmam bu iyiliğinizi.

Harpagon - Hadi eyvallah! Ben gideyim, şu mektupları bitireyim.

Frosine - İnanın bana, bundan büyük iyilik edemezsiniz bana.

Harpagon - Söyleyeyim de arabam sizi panayıra götürsün.

Frosine - Çaresiz kalmasam sizi rahatsız etmezdim.

Harpagon - Söyleyeyim de akşam yemeğini erken hazırlasınlar (Demirkol, 2015, s. 108).

Söz ilkesinin ihlali de komiğe neden olur. Ne dediği anlaşılmayan, karmaşık ve anlamsız konuşan, söz kalabalığı yapan ve fikirlerini açıkça beyan edemeyen karakterler diyaloglarıyla gülünç olanı açığa çıkartırlar.

Ahmet Vefik Paşa'nın Zoraki Tabip oyununda kızının hastalığının nedenini öğrenmek isteyen Hamza Ağa'ya sahte doktor İvaz'ın verdiği yanıt, tamamen laf kalabalığından ve sözcüklerin rastgele sıralanmasından oluşur:

İVAZ - Sizle bahse girerim, ben öyle inanırım ki, şu lisanın fiil ve hareketten kalması bazı ahlattan neşet eder ki, biz ulema beyninde onlara ahlata sakime deriz [...] Yunancadan türetilen nasmus dediğimiz damarlar, aort vasıtasıyla birbirlerine bitişmiş olduklarından

kanın dolaşımı sırasında yolu üzerinde yukarıda sözü edilen damarlara karşı gelip onlarla birleşip ilerlediğinden, omuz kemiği boşluğunda uyuşmuş şekilde [...] İşte tastamam bunun için kızın dili tutulmuş (Demirkol, 2015, s. 109).

Örnekte görüldüğü üzere, ses ve hecelerin yanlışlıkla karıştırılması yani söz uyumsuzluğu gülünç etki yaratır.

Övgü ve tevazu ilkelerini de ihlal eden karakterler komedyanın vazgeçilmez komik unsurlarındadır. Bunlar tevazu ilkesini göz ardı ederek kendilerini abartılı bir biçimde överler.

Terentius'un Hadım Ağası oyununda sevdiği kadın Thais'in gönlünü kazanmak isteyen Thraso adlı karakter de "tevazu ilkesine" hiç uymaz. Sürekli palavralar anlatıp kendisiyle övünür ve kölesi Gnatho da onu destekler:

Thraso - Tanrılar bana nasıl bir güzellik vermişler. Ne yapsam iyi görünüyor [...] Kralımız bile her yaptığım şeyden sonra gelip teşekkür ederdi [...] Bana ordusunu bile emanet ederdi.

Gnatho - Herakles hakkı için! Ben de fark ettim bunu [...] Kral da akıllı adammış [...] Öyle olacak elbette (Demirkol, 2015, s. 132).

Övgü ve tevazu ilkeleri dışında, komedyalarda "duygudaşlık" ve "uyuşum" ilkeleri de sıklıkla ihlâl edilir. Birbirleriyle hiç anlaşamayan, karşıt duyguları ve görüş ayrılıklarını azaltamayan ve bu nedenle de sürekli tartışan karakterler, canlı diyaloglarıyla oyunlara renk katarlar. Aristophanes'in Kadınlar Savaşı (Lysistrata) (M.Ö. 411) oyununda savaşı sonlandırmak için kendi yöntemlerini kullanan kadınlar ile onların bu davranışından rahatsız olan ve savaşı bırakmak istemeyen erkekler arasında şu konuşmalar geçer:

Kadın Korobaşı: Gel bir hamam yakayım sana!

Erkek Korobaşı: Bana mı hamam, leş karı?

Kadın Korobaşı: Hem de güvey hamamı, pis herif!

Erkek Korobaşı: Duydun mu? Şu hayâsızlığa bak!

Kadın Korobaşı: Ağzımı tutamazsın ya.

Erkek Korobaşı: Öyle bir tıkarım ki ağzını! (Aristophanes, 2014, s. 334-337).

Komedya da sıklıkla başvurulan tekniklerden biri de kaba davranışlardır. Dilsel kabalık ya da davranışsal kabalık, komedyada bireyler arası iletişime komik bir boyut kazandırır.

Lysistrata oyununda geçen, "pis alçaklar, aşağılık yaratıklar, cadaloz karı, kör olası herifler" gibi sözcükler dilsel kabalığa örnektir.

Kaba davranışa geleneksel gölge oyunumuz Hacivat ve Karagöz' de sık sık rastlamak mümkündür. Birbirleriyle sürekli olarak didişen Hacivat ve Karagöz, birbirlerine doğrudan kaba davranırlar.

Hacivat: (Karagöz'e hitaben) Surette insansın ama sirette hayvandan farkın yok.

Hacivat: (Karagöz'e hitaben) Hayvan-ı natıksın.

Komedyalarda “Dilsel Kabalık” komiğe yol açtığı gibi, “Sözde kibarlık” da ironi taşıması sebebiyle aynı görevi üstlenebilir.

Moliere'nin *Cimri* oyunun da, Frosine'nin diyalogları buna örnek verilebilir:

Frosine: Beğenmek de söz mü? Bayılıyorum size! Resmi yapılacak adamsınız. Şöyle döner misiniz biraz. Aman ne profil! Üstüne yok! Bir yürüyün de göreyim, ne olur. Şu bedene bakın, heykel gibi! Rahat, kıvrak, gülbüz. Hastalık mastalıktan eser yok [...] Erkek dediğin böyle olur. Baktı mı gözü doyuyor insanın (Moliere, çev: Eyüpoğlu,2010, s. 44).

Komedyacılar, gerçek hayatta karşılıklı konuşmalarda sıklıkla karşılaşılan “çakışma, söz kesme, sessizlik, çok fazla söz sırası alma, tekrar, aynı anda konuşma ” gibi iletişimsel sapmaları çoğunlukla “tek seferde tek kişi konuşur” kuralının geçerli olduğu tiyatro oyunlarında kasıtlı bir şekilde komedyacı dilini zenginleştirmek amacıyla kullanırlar.

Komedyalarda daha sık karşılaşılan özelliklerden biri de söz kesmedir. Tragedyada ki trajik karakterlerin uzun tiratlarına karşın komedyalarda sürekli yarım kalan canlı ve dinamik diyaloglar söz konusudur. Örneğine “Zoraki Tabip” oyununda rastlarız.

Hamza: Ama...

Nurudil: Artık boş yere laf anlatmış olursunuz.

Hamza: Hep...

Nurudil: Hep bu sözler boşuna... Hiçbir yararı yok.

Hamza: Beni...

Nurudil: Ben buna kesin karar verdim.

Hamza: Eey...

Nurudil: Böyle işte, baba kararı beni zorla bir erkeğe veremez artık!

Hamza: Hele...

Nurudil: Hele, boşuna gayret ediyorsunuz.

Hamza: Bu...

Nurudil: Bu zora gönlüm izin vermez, vermiyor.

Hamza: Kendi...

Nurudil: Kendimi kuyuya atarım da istemediğim adama varmam (Demirkol, 2015, s. 147).

Örneklerden görüldüğü gibi iletişimsel uyumsuzluk komedyaya oyunlarında sıklıkla kullanılan tekniklerden biridir. İletişimsel uyumsuzluk Yunan'dan günümüze kadar gelen tiyatro oyunlarında komedyaya oyunlarının dilini besler.

Komedyalarda dolantıyı sürdürmek, karakterler arasındaki iletişimi zorlaştırmak, karakterlerin planlarını bozmak veya komik etkiyi arttırmak için, sıklıkla, başarısız [unhappy] edim sözlerden faydalanılır. Verilen sözlerin, emirlerin veya tavsiyelerin yerine getiril(e)memesi, istenen cevapların veya sonuçların alınamaması, planların ve kararların alt üst olması ve istenmeyen veya öngörülmemiş neticelerin ortaya çıkması, komedyalarda hikâyenin akışını besleyen unsurlardır (Demirkol, 2015, s. 253).

Güldürünün başvurduğu alışılmış taktikler, bir sahne veya sözcüğün periyodik olarak yinelenmesi, rollerin ahenkli bir biçimde tersine çevrilmesi, yanılmaların geometrik artışı ve daha pek çok sahne becerisi, güldürme gücünü aynı kaynaktan devşirir (Bergson, 2018, s. 103).

1.3.1. Fars

Fars'ın ilk tohumları Antik Yunan Tiyatrosu'nda tragedyanın ağır havasını dağıtmak için satir oyunları ile karşımıza çıkar. Antik Roma'da Attelan farsları bu türün ilk örneği olarak gösterilebilir. Cinsellik vurgusu yüksek olan Attelan farsı halk tiyatrosudur. Biçimsel olarak kalın çizgili olan Attelan farsı "Mimus Oyun" türünü ortaya çıkartır. Mimus oyunları 'halk tiyatrosu' örneğidir, grotesk oyun kişileriyle yaşam bulmuştur. Günlük yaşamın sıradan konuları ile karakterler kalıp içerisine oturtulmuştur. Mimus oyun türü giderek gelişmiş, İtalyan halk tiyatrosu olan Commedia Dell'arte'yi hatta Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanıp Karagöz' ü bile etkilemiştir.

Her ne kadar güldürürken düşündüren, eleştirel tavrı olan fars oyun türleri olsa da sürekli gülmece türünde "güldürürken düşündürme" fars türünün ilgilendiği bir durum değildir. Güldürmenin esas alındığı farsta fiziksel sahne eylemi ile abartılı gülmece anlayışı ön plana çıkar. Karakterler ve durumlar daha kalın çizgiyle ifade edilir ve abartılır.

Oyunun aksiyonel yapısı oldukça hareketlidir. Olaylar da "yanlış anlama ve rastlantısallık" hızlı bir şekilde seyircinin gözünde cereyan eder. Yanlış anlaşılma

olgusu Shakespeare' in 'Yanlışlıklar Güldürüsü' adlı oyununda belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Shakespeare'in oyunları içinde en fazla farsî özellikler taşıyan oyunu "Yanlışlıklar Güldürüsü" adlı oyunudur. İçinde cinaslar, yanlış anlamalar, kimlik karışıklıkları ve soytarılık dahası söz oyunları fazlasıyla yer almaktadır. Birazdan bahsedeceğimiz Attelan Fars özelliklerinde kullanılan dayak unsuru da burada kullanılır ve sahnede farsî gülmece unsuru tek başına bununla bile sağlanabilir.

19. yüzyıl Fransız tiyatrosu, vodvil ve fars komedyası biçiminde gelişmiştir. Dönemin en başarılı fars yazarı Georges Feydeau'dur. Oyunları bol hareketli, yanlış anlaşılmalı ve hikâye ilerledikçe karmaşıklaşan, dolantılı durumlar söz konusudur. Seyirciler oyun süresince kahkahaya boğulmaktadırlar.

Gülmece, toplumların gelişim süreciyle doğru orantıda ilerler ve değişir. Antik Yunanda "Dionysos" şenlikleri ile gelişen komedyası, roma döneminde "kaba çizgili" bir komedi anlayışı ile varlığını sürdürür. Toplumun gereksinimlerine cevap vermeyi amaçlayan Roma tiyatrosunda ilk kez seyirciye göre tiyatro anlayışı ortaya çıkmıştır. Roma'daki fars tekniğinde, seyircide ortaya çıkan dolantının nasıl çözümleneceği merakını uyandırmak en temel unsurdur. Olay örgüsü düzenli değildir, daha çok eylem ve aksiyon söz konusudur.

Roma dönemi komedyası yazarı Plautus, Aristo'nun Poetika'sında belirtmiş olduğu, tragedyanın "ortalamadan yukarı", komedyanın ise "ortalamadan aşağı" insanları hedef aldığı (Aristo, 2009) görüşünü benimseyerek şöyle bir açıklama yapar:

"Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyası etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, deminde dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedyası" (Şener, 2008 s. 57).

Fars türüne en çok kaynaklık eden yapılardan biri de İtalyan Halk tiyatrosu biçimi olan Commedia Dell'arte'dir. Commedia Dell'arte' de en sık kullanılan olayların çözüm tekniği ise, karakterin başka bir kılığa girerek diğer oyun kişilerini kandırmasıdır. Böylece hem çözüme ulaşılır hem de durum komedisi ortaya konmuş olur. Farsta gülünç durumlar daha çok fiziksel hareketler yoluyla sağlanır. Carlo Goldoni, onsekizinci yüzyılın en usta fars yazarlarından biridir.

Nutku farsta fiziksel aksiyonun çok önemli olduğu vurgusunu yapar:

Günlük yaşamda insan zaman zaman gülünç bir duruma düşebilir; ancak farsta, tipler, durmadan abartılı durumlardan başka olmayacak durumlara atlarlar. Farsın gelişimi içinde bu abartılı ya da olmayacak durumlar seyirciye mantıksız gelmez. Çünkü fars mantığı, seyirciye, karikatür sanatçısının okuruna yaptığını yapar. Başka deyişle, seyirci güldürüyü bu abartısı ve çizgisi içinde mantıklı kabul eder. Fars tipleri kendilerini birden hiç beklemedikleri bir durum içinde bulurlar. O durum biter bu kez tipler, onları gülünç bir görünüşe düşüren başka bir durum karşısında kalırlar. Bu türde fiziksel aksiyon çok önemlidir (Nutku, 2001, s.1-72).

Farsta tıpkı karikatür gibi, insanların zayıf ve kusurlu yanlarını abartır. Düşündürme amacı gütmeyen fars, daha çok eğlendirici işlevselliğini ön planda tutar. Seyircide merak ögesi uyandırmaz, seyirci sürekli rahatlama içerisinde, herhangi bir gerilim havasına rastanılmaz. Hareketler yoluyla sağlanan bu gülme türünde görsel bir gülünçlük söz konusudur.

Moliere'nin "Zorla Evlenme" adlı oyunu da farsî özellikleri taşımaktadır. Karakterler kalın çizgilerle çizilmiştir. Farsta ki hareketlilik, durum komedisini açığa çıkartarak evrensel gülmece anlayışına yakın durur. Öyle ki bu hareketlilik dinamiği sözü arka planda bırakır;

Tek kelime İtalyanca bilmeden bu iki oyuncunun her söylediğini nasıl oluyor da anlıyorum? (tüm ayrıntıları değilse de neden söz ettiklerini) Galiba, sözcüklerden çok ritme, tempoyla oynadıklarından; galiba ağızlarıyla değil, bedenleriyle, hareketle, yüzleriyle oynadıklarından... İlk kez hareketin bir sesi olabileceğini bunca açık seçik görüyorum. İki oyuncu her an seyircinin gözbebeklerinden içeri süzülüyorlardı, buna karşın yine de sanki yalnız ve yalnız benimle konuşuyorlardı (Oral, 2004, s. 276).

Türk tiyatrosunda ise fars özelliklerine Karagöz oyunlarında rastlarız. Yaşadığı coğrafyanın yönetimle yaşadığı sorunları hicivle gösterir. Karagöz ve Hacivat'ın olay örgülerinde hep bir dolansallık ilişkisine denk geliriz. Karagözün karakteristik özellikleri de farsî özellikler taşır. Dolantısallığı ise kaba güldürü biçimiyle sağlar.

Bugüne geldiğimizde 'güldürü\komedi' türüyle birlikte anılır fars. İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan Absürd tiyatro biçiminde (kimilerine göre de biçim değildir) fars, trajifars ve grotesk fars adlarıyla da anılmıştır. Örneğin İonesco, Tragifars kavramını kendi oyunlarını tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Absürd ve Karşı-gerçekçi tiyatronun öncülerinden olan İonesco' nun tanımlamasından bir oyun yazma biçimi de olduğu anlaşılmaktadır. Tragifars, tragedya öğeleriyle, fars öğelerinin birbiriyle harmanlanması değil; fars ve tragedyanın özünde birbirinin yerine geçmesinin açıklamasıdır. Böylece 'gerçeklik' tragifars olarak tanımlanır. Yani düz bir gerçeklik anlayışı yerine, gerçekliğin hem bir tragedyaya hem de bir fars olarak nitelenmeye çalışılmasıdır. Bunun dışında İsviçreli yazar Dürrenmatt da oyunlarını tragifars kavramıyla tanımlamıştır (Çalışlar, 1995, s. 196).

Günümüz Türkiye’inde fars denilince ilk akla gelen Dormen Tiyatrosu’dur. Haldun Dormen, ellili yıllardan itibaren Ray Cooney’in oyunlarını, çok geniş seyirci kitlelerine ulaştırmayı başarmış bir tiyatro insanıdır.

1.3.2. Vodvil

Komedinin alt türlerinden biri olan Vodvil, toplumsal problemleri ve sorunları, mizahi bir yaklaşımla eleştiren tiyatro türüdür. 18. yüzyılda sınıf farkının oluşmasıyla Fransa’da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Komedinin alt türlerinden biri olan Vodvilin komediyle pek çok ortak tarafı vardır. Vodvil karakterleri derinleştirmez, sadece belli yönleri sivriltilmiş kalın çizgili tipler olarak karşımıza çıkartır.

Hikâyenin sonu genellikle mutlu biter. Toplumsal eleştiri bu türde örtük biçimde verilir. Oyunun hareketliliğine, keyfine mani olmayacak şekilde işlenir. Sinema endüstrisinin yaygınlaşması ile vodvil türünün tarihe karıştığını söylemek yanlış bir ifade olmaz.

18.yüzyıla birlikte Avrupa tiyatrosunda en büyük yenilik burjuva oyunlarıdır. Almanya’da Lessing, Fransa’da ise Diderot örnek gösterilebilir. Orta sınıfın tiyatrosu olarak da bilinen vodvil, İngiltere’de George Bornwell’in “Londralı Tüccar” adlı oyununda ilk kez sıradan, orta sınıftan kişilere yer verilmiş ve yazar tarafından orta sınıf trajedisi yaratılmak istenmiştir.

İtalya’da ve birçok Avrupa ülkesinde, komedinin varlığını opera ile sürdürdüğünü görürüz. John Gay’e ait olan “Dilenciler Operası” adlı yapıt, orta sınıf ahlakını alaya alır. Beklenmedik anda gelişen olaylar, karmaşık aşk ilişkileri, yanlış anlaşılmalarda vodvillerde sıklıkla işlenir.

Romantizmle birlikte ise tarihsel oyunlar ön plana çıkmıştır. Gerçekçi akımın hâkim olduğu yıllarda ise, Eugene Seribe, 400’e yakın eseriyle Paris sokaklarında geniş bir seyirci kalabalığı toplamıştır. Komedinin bir alt türü olan vodvillerde, komediye ait birçok özellik bulunur. Vodviller de fars da olduğu gibi mutlu sonla biterler ya da olayların kaynaklandığı temel sorunsal bir şekilde açığa çıkar. Komediya kişinin eylemi ise tepkiseldir, oyun kişinin tipik özelliği ya da oyun kurgusunun gereği olarak yer alır.

Vodvillerde, yazar olayları kurgularken, üst üste düğüm atarak, konunun hiçbir zaman çözüme kavuşamayacağı algısı yaratır. Sorunlar finalde birden bire çözülür. Olay örgüsü seyirci önünde hızlıca ilerler. Oyun kurgusunda mantığa pek yer verilmez. Abartılar, şaşırtmalar, rastlantılar, yinelemeler söz konusudur. Kişilerle özdeşlik kurulması imkânsızdır. Onlar kalın çizgili tiplerdir ve kurmacaya yardım ederler.

Fars gibi Vodvillerinde sinema ile tarihe karıştığı söylene de orta sınıf tarafından halen tutulmaktadır. Başlangıçta güldürmekle birlikte taşlama yapsa da daha sonra sadece eğlence aracı olarak varlığını sürdürmüştür. Fars gibi hareket dinamizmine yer veren Vodviller, Charlie Chaplin filmlerinde komik unsurlarıyla birlikte, toplumsal eleştirilere yer vermiştir. Aynı farsta olduğu gibi bunu örtük bir biçimde göstermişlerdir.

1.3.3. Grotesk

Grotesk tek başına uzun araştırmalar gerektiren, derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur. Tiyatro eleştirmenleri tarafından çeşitli araştırmalar yapılan, üzerine kitaplar yazılan bir konuyu bir-iki sayfada bütünüyle anlatmaya çalışmak olabildiğince sığ bir yaklaşım olmasına rağmen, gülmecenin alt türlerinden biri olduğu için belli başlı genel hatlarıyla anlatılacaktır.

Weimar, groteski tüm karşıtlıkların bir araya getirildiği özel bir anlatım tekniği olarak tanımlar;

Sözlüklerde, anlamı görünürde birbirleriyle çelişen korkunç, garip ve itici olanla gülünç olanı birbirine bağlayan, deforme edilmiş bir gerçeklik anlayışının ortaya konması şeklinde tanımlanan “grotesk”, edebiyat kuramlarında kabaca yabancılaşmış bir dünyayı sanatsal düzlemde anlatmak/yansıtmak için birbirleriyle uyumsuz görünen tüm karşıtlıkların bir araya getirildiği, mantıksal süreçlerin askıya alındığı/sorgulandığı, özel bir anlatım tekniği olarak betimlenir (Onaran, 2007, s. 2).

Groteski sınırları olan tek bir ifadeyle tanımlanmak mümkün değildir. Referansını, “yabancılaşmış” dünyadan alır. Gerçek unsurları içinde barındıran groteskin en önemli özelliği, ortaya çıkan şeyin tuhaflığı, korkutuculuğu, yabancılığı ve komikliğidir.

Groteskin hâkim olduğu bir yerde, uyumsuz görünen karşıtlar kendilerine özgü bir dünya yaratırlar. Bu dünya groteskin etkisiyle değişen, bir kişi, bir olgu, bir nesne ya da bir durum aynı anda hem korkutucu hem de gülünç olarak algılanır. Ancak, tiyatrunun

diğer gülme türlerinden tek farkı, groteskin neden olduğu bu gülme, keyif alınan rahatlatıcı gülme değil, sıkışmışlığın gülmesidir.

Groteskin ikili doğası gereği, tam anlamıyla tanımını yapmayı zorlaştırmaktadır. Mayer'e göre grotesk, iç dünya ile dış dünyanın, olağanüstü olanla mantıksal olanın arasındaki çatışmasından, aralarındaki gerilimden doğar, "groteskin" ortaya çıkması için gerçek referanslara, normların olduğu bir alana ihtiyaç duyulur her zaman (Onaran, 2007, s.4).

Sabit düşünceyi, tek anlamlılığı ve tek yanlı ciddiyeti ortadan kaldırdığını iddia eden Bakhtin, Groteskin, yaşamın hem çelişkili tarafını hem de çift taraflılığını sergileyen, yani iki karşıtlığın çatışmasını bir araya getirdiğini belirtir. Grotesk paradokslar bütünüdür. Ancak gerçeklikle olan bağına hiçbir zaman koparmaz.

Dürrenmatt, "Tiyatro Üzerine Notlar" başlıklı yazısında romantik yazarların groteski dehşet ve tuhaf duygular uyandırmak için değil, mesafe koymak adına groteski yeğlediklerini söyler. Grotesk gerçek nesnellüğün yanı sıra, toplum eleştirisiyle de ilgilenir. Dürrenmatt, kendisine göre, "kaotik bir durum" sergilenen dünyayı "kendi medeniyetinin barbarlığına mahkûm olmuş insanı" eleştirel bir tutumla işleme fırsatını tiyatrodan bir tek komedyaya tanımaktadır (Onaran, 2007, s. 6).

Komediler grotesk yoluyla, gerçek dünyayı çarpıtarak, uyumsuzlukları bir araya getirerek, deforme ederek ve yeniden inşa ederek görülebilir hale getirirler. Çünkü sanatta görülebilir olan aynı zamanda anlaşılabilir olandır. Grotesk Dürrenmatt için bu açıdan;

(...) gerçeği açık seçik dile getirmenin bir yoludur. Sonuna değin stilize edilmiş bir biçimlendirme, bir olguyu birden görselleştirebilmedir. Bu nedenle güdümlü yazın ya da röportaja dönüşmeden güncel sorunları yani bugünü dile getirebilir. (...) Grotesk doğru olabilmek için en önemli fırsatlardan biri. Bu sanatın nesnellüğün acımasızlığına sahip olduğu yadsınamaz, ancak (grotesk) nihilistlerin bir sanatından çok ahlakçıların bir sanatıdır (Onaran, 2007, s. 5).

Soğuk ya da yabancılaşmış bir dünyanın ifadesidir grotesk. Şimdi ki bildiğimiz tanıdık dünyaya, onu birden bire tuhaf kılan bir perspektiften bakılır. Varsayım olarak bu tuhaflık, korkutucu ya da komik veya her ikisi olabilir.

Grotesk'te kullanılan motifler çelişkiyi ve çatışmayı barındırmalıdır. Tiyatroya gülmek için gelen izleyici, yazarın kendi ürünü olan imgelem ile baştan çıkarılarak,

kolayca saldırabilecek bir kitleye dönüşür. “Groteskin de yardımıyla gerçekle bağdaşmaz görünümlü tuhaf, tuhaf olduğu kadar gülünç ama aynı zamanda korkutucu olanı da içeren komedyaya, böylelikle izleyicinin hep yakalanacağı bir tuzak, gireceği ve kolayca çıkamayacağı bir kapana dönüşür” (Onaran, 2007, s.5).

Günlük hayatta alışılmamış, tuhaf, garip, biraz da tedirgin edici olgular için kullanılan grotesk, alışlagelmiş durumlardan farklı bir durumun söz konusu olduğunu anlatır. Durum ya da olayların alışık olunanın dışına çıkmasıyla groteskle karşılaşan insan bocalamaya başlar. Yaşanılanın bu durumun anlaşılması esnasında hem gülme isteği hem de tedirgin edici duygular beraberinde gelir. Sonuç olarak insanı hissettiklerini ifade etme aşamasında duygusal bir çıkmaza sürükler.

Genelde grotesk terimi bu yüzden günlük hayatta bocalamanın, “ne söyleyeceğini bilememenin” bir ifadesi olarak kullanılır.

Groteskin çağdaş tanımını yapan Hoffmann’a göre grotesk de bir düzensizlik hali mevcuttur. Zıt durumlar garip bir şekilde birbirine bağımlıdır. Mantıksal ve ahlaki çelişki barındırır. Mantıksal çelişki gülünç olana yol çarken, ahlaki çelişki kötüye ve korkunç olana yol açar.

Groteskin ana özgesi, uyumsuzluktur. Şaşırtmayı hedef edinen bu uyumsuzluk yazarın yaratıcı mizahını destekler. Groteskte ağırlıklı biçimde görsellik vardır. Edebiyat kuramcıları canlı bir görsellik yaratmak için dilin biçimini bozar. Çarpıtılan dil groteskleşir.

Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşı görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelik, ussal dizgeye karşı çıkarak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçimdir (Nutku, 1983, s. 61).

Kayser, groteskin karikatüre yaklaştığında ortaya çıkan gülmenin, sahte, acı ve şeytansı bir gülme olduğunu söyler. Yine Kayser için mantık biçiminin bozulması, ölüm korkusundan çok yaşama korkusu uyandırmasıdır (Onaran, 2007, s.5).

Groteskin sosyal bir rahatlamaya neden olduğunu yani gülme ve kahkaha yoluyla her türlü durumun sınırlarını zorladığı bilinmektedir. Şöyle ki, gülmenin yerinden edici, yıkıcı ve sarsıcı olma gibi güçlü özellikleri olduğundan daha önce bahsetmiştik. Groteskin neşeli ve korkutucu yanı arasındaki ilişki, modern sanat ile birlikte trajikomediyile ilişkilendirilmiştir.

1.3.4. Ciddi Komedya

Burjuva oyunu olarak bilinen Ciddi Komedya, 18.yüzyıl Aydınlanma dönemi tiyatrosunun başlıca oyun türlerindedir. Çalışlar, insanın doğaçtan iyi olduğunu, ancak toplumsal koşullar yüzünden kötüleştiğini göstermeye ve bundan ahlak çıkarmaya çalıştığını belirtir (Çalışlar, 1995). Ciddi Komedya, seyirciyi güldürmekten daha çok düşündürmeye sevk eder. Oyundan sonra seyircinin bir yorumda bulunmasını ister. Ciddi Komedya diğer komedya türleri gibi mutlu sonla bitmez ancak mutsuz da değildir. Seyirciyi en uç noktada sorularına yanıt ararken bırakır. Amaç güldürmek değil, gülümsetirken düşündürmektir. Espriler üst düzeyde fakat ölçülüdür. Devinim, oyundaki kişilerin karakter özelliklerinden sağlanır. Karakterler sürekli olarak seyirciyi bir merak ögesinin içerisinde tutarlar.

Burjuva evrensellik, iyimserlik, hoşgörü ve hümanizm anlayışının temellik ettiği Burjuva Oyunu, kavram olarak, Diderot tarafından “gözyaşlı komedya” dan geliştirilmiş ve ana kuralları yine Diderot tarafından *Entretiens sur “Le Fils naturel: Dorval et Moi* (1757) adlı yazısında ortaya konmuştur (Çalışlar, 1995, s. 103).

Oyun kişileri toplumsal tipler olarak ele alınır. Toplumsal sınıf ayrımı gözetilmeksizin, konular gündelik yaşamdandır. Toplumsal koşullar ve orta sınıf kişileri arasındaki ilişkiler üç birlik kuralına bağlı kalmak zorunda olmaksızın aktarılır.

İbsen, Nora (ya da Bir Bebek Evi) adlı yapıtın kadınların toplum içindeki hukuksal haklarını savunmak için yazmıştır. Eline aldığı konuyu, bazı üzücü durumlara karşın, hafif ve sürükleyici, hatta bazen esprili bir konuşma örgüsü içinde geliştirmiştir. Oyunun sonu trajik değildir, ama ciddidir. Kocasını Helmer’in ona bebek muamelesi yapmasına dayanamayan Nora, çocukları olmasına karşın evi terk eder. Nora çocuklarını bırakmamalı, bu yaşama katlanmalı mıydı? Yoksa insan hakları açısından doğru mu yaptı? Çocuklarını da alıp mı gitmeliydi? O toplumda yalnız başına bir kadın olarak nasıl barınacak? (Nutku, 2001, s. 67).

Ciddi komedya içinde yer alan Bir Bebek Evi’nde esprili konuşma örgüsüyle gelişen durumlar, toplumun baskı altında tuttuğu insanları ön plana çıkartırken, topluma da ciddi eleştiri de bulunur. Toplumsal koşullar insanların birbirlerini sömürmelerine sebebiyet vermiştir. Sonuç olarak bireyi bir karar almak zorunda bırakmıştır. Tam da bu noktada sonuç seyirciyi bırakılmıştır. Az önce de belirttiğimiz gibi Bir Bebek Evi’nin sonu da ne mutlu ne de mutsuz bitmiştir. Nora’nın aldığı karar seyirciler tarafından yorumlanmaya bırakılmıştır. Seyirci Nora için bundan sonra ne olmalı, nasıl davranmalı sorularıyla tiyatrodan ayrılmışsa Ciddi komedya amacına ulaşmıştır.

Gerçek yaşamdan kişileri ele alan İbsen, doğal anlatımı da günlük konuşma dilinden edinir. Halkın konuştuğu dili kullanarak gerçekleri açıklar. Ciddi komedyacı da dil estetik bir kaygı gütmeyiz.

1.3.5. Romantik ve Kahramanlık Komedyası

16. yüzyıl ve 17.yüzyıl da İspanya’da görülen Romantik Komedyacı, 19. Yüzyıl da Almanya, Fransa ve İngiltere’de görülür. Özgürlük, eşitlik, yurt ve ulus sevgisi gibi değerlerle beslenen Romantik Tiyatro umutlu ve ileriye yöneliktir.

“Aydınlanma tiyatrosunun maddeciliğine, akılcılığına ve gerçekçiliğine karşı, idealizmi, akıldışılığı ve coşkunluğu tiyatrosunun merkezine koyan anlayış” (Çalışlar, 1995, s.530).

Klasik akıma karşı çıkan Romantik komedyanın en büyük yazarı Shakespeare’dir. Klasik komedyanın güncel ve gerçekçi niteliğine karşılık, geçmişe dönük hayalci bir komedyacı türüdür. Shakespeare tabiat, hayal ve duygu öğelerinin karışımı bir düş dünyası yaratır. Şövalyelik ve serüven komedyası olan bu tür, olanak dışı olmayan ama olabilmesi çok zor olan olayları inandırıcı bir biçimde sunar. Özellikle Shakespeare’in komedyalarında kılık değiştirmeler, dövüş sahneleri, aşklar vardır. *Beğendiğiniz Gibi* adlı oyunu buna örnek gösterebiliriz.

Shakespeare’in trajik ile komiği karıştırması romantik dönemin ayırıcı özelliklerinden olmuştur. Romantik dönemde oyunları Almanca ’ya çevrilmiş ve Almanya’da büyük bir ilgiyle izlenmiştir. Shakespeare’in komedyalarında karmaşık aşk ilişkileri işlenir. *On İkinci Gece* adlı oyunda Viola’nın kılık değiştirmesi oyuna romantik bir hava katar. Entrikalı ve eğlenceli olaylar mizahi bir tarzda ortaya konur. Oyun kişileri masal dünyasında gerçekçi gibi görünürler ve olaylar geliştikçe gülünç hale gelirler. Shakespeare’in romantik komedyaları taşlarken güldürür, güldürürken de düşündürür.

Yaşadığı toplumsal koşulları ve düzeni zihnen aşma peşinde, Romantik Tiyatro, başka bir çağı düşlemiş; özgürlüğü gizemleştirilmiş gerçeklikte aramaya koyulmuş; birey ile toplum arasındaki kopukluğu “halk” kavramıyla tamamlamaya yönelerek halkı idealleştirmiş, devrimci bir ruh taşıyan halk olarak tasarlamıştır. Böylece, Romantik Tiyatro, bir yandan, mutlakçılığa karşı ulusalcı bir hareket, romantik bir başkaldırı olarak siyasal tezli oyunu ve devrimci düşüncüyü tiyatroya getirmiş, tarihçi hümanizmin ve sanatta halkçılık anlayışının ortaya çıkmasına yol açmış; öte yandan, “mızraklı burjuva’nın başarısızlığı karşısında, utopyacılığa, gizemciliğe ve antikçağa dönmüş;

başka bir yandan da, içinde barındırdığı gerçekçi eğilimlerin doğrultusunda toplumun gerçekçi bir eleştirisini hazırlamıştır (Çalışlar, 1995, s.530).

Romantik Tiyatro, Klasik akıma karşı bir özgürleşme hareketi olarak doğmuştur. Zıt kavramları bir araya getiren Romantik Tiyatro, güzelin yanında çirkininde işlenebileceğini, trajik ile komik olanın birleştirilebileceğini ve böylece dramatik olanın merkezine romantik kahramanın özgür ruhunu açığa çıkartacağını göstermiştir.

Kahramanlık komedyası ise romantik tragedyayı andırır. Oyun kişisi insanüstü bir varlık gibi görünür. Bütün duygu durumlarını abartarak yaşar. Sevinci, üzüntüsü fazlasıyla abartılı ve gösterişlidir. Fakat trajik bir karakter değildir. Oyun içerisinde her ne kadar komik duruma düşse de seyirciyi kendisine güldürmez. Başına gelecek her kötü durumu esprili bir şekilde kahramanca üstesinden gelir. Gerçekdışı romantik kahraman acı çekse de seyircinin acıma duygularını sömürmekten kaçınır. Nutku Kahramanlık Komedyasında ki oyun kişisini *Cyrano de Bergerac* adlı oyundan örneklendirir:

Komedyası, Cyrano'nun anormal büyüklükteki burnunu komik öge olarak geliştirir. Burnunun alaya alınışından dolayı Cyrano çok iyi bir silahşör olmuştur ve Fransa'da onun kadar iyi kılıç kullanan bir ikinci silahşör yoktur. Cyrano da burnuyla alay eder, onun bazen bir cumbaya, bazen bir tüneğe, bazen bir salatalığa benzetir. O hem gülünçtür, hem de güzel sözler söylemesini bilen, hayranlık uyandıran bir kahramandır (Nutku, 2001, s. 65).

Cyrano'nun burnunun diğer insanlardan farklı ve çirkin olması insan doğasının acımasızlığıdır. Ancak Cyrano zeki bir adamdır. İnsanların burnuyla dalga geçmelerini önlemek için o daha önce davranır ve kendisiyle dalga geçer.

1.3.6. Töre ve Karakter Komedyası

Töre komedyası herhangi bir dönemin ve o döneme ait topluluğun örf ve adetlerini gülünç hale getirerek işler. Daha çok toplumun aksayan yönlerini gösterir. Moliere'in Kibarlık Budalası, Gogol'un Müfettiş adlı eserleri buna örnektir.

Nutku, Töre ve Karakter Komedyasında gülmecenin üç yoldan kullanılabilirliğini aktarır: Birincil olarak, görünüşte gerçeği verir, ama bu seçilmiş bir gerçekliktir. Başka bir deyişle, gülmece ince bir biçimde dış gerçeği fark ettirmeden yeniler ve değiştirir. Komedyası sahne üzerinde çağdaş bir olayı sergilerken, gülmece yoluyla olanı değil de olması gerekeni aşılır. İkincil olarak; Gülmecenin kullanılmasında ikincil yol, yazarın topluma bakış açısındaki toplumla ilişkisi ve toplum içinde yazarın gözlemlediği

kişilerin gülmececi için ona verdiği özellikleri belli bir tavır esprisi ile vermesidir. Üçüncül olarak; komik öge, durumlardan değil, kişilerin özelliklerinden üretilir. Kişiler arasındaki ilişki, o toplumun töreleri ele alınarak gösterilir (Nutku, 2001, s.69).

Toplumsal yaşamdaki töreleri konu edinen Töre Komedyası, gündelik yaşamdaki yanlış, tutarsız, bozuk ilişkileri ahlaki bir anlayışla ve akılcıca ele alır. Töre Komedyasının ilk örneklerine antik dönemde rastlanır. İnsanların özgürlüklerini kısıtlayan törelere karşı ciddi bir eleştiri getiri. Toplumsal eleştirel bakış doğrultusunda, yenileşme hareketleri ile eskiyen törelere reformcu bir anlayış getirmiştir. Türkiye’de Cevat Fehmi Başkut, Reşat Nuri Güntekin Cumhuriyet toplumundaki aksaklıkları, Haldun Taner, Turgut Özakman kuşaklar arası ilişkilerin çatışmalarını ele alırken Cahit Atay köy toplumsal yaşam ile ilgili törelere eleştirel bakış açısı getirmiştir.

Karakter Komedi ise insan kişiliğinin gülünç yanlarını işler. Moliere’in *Cimri* adlı oyunu buna örnek gösterilebilir. Oyundaki karakterin cimriliği yani para tutkusu yanı abartılarak verilmiştir, öyle ki bu kusurlu yanı güldürünün ana konusudur. Karakter komedyası, kişilerin huylarında baskın olan tek bir özelliği sivriltilir ve bu özellik kişinin kendisinde ve çevresinde yarattığı dengesizliği ortaya koyar. Ben Jonson ve Moliere gibi yazarlar toplumda boy gösteren burjuva kişilerini komedyalarında işler.

Hareketlerin, durumların, yani dışın komiğini işleyen dolantı komedyasına karşılık, töre ve karakter komedyası insan yaşamıyla ilgili konuları psikolojiye yönelerek, onların kişisel yorumlarını yaparak gösterir. Bu tür komedyalar birey ve toplum taşlamasını, zaman zaman da eleştirisini amaçlar (Nutku, 2001, s. 69).

1.3.7. Dolantı Komedyası

Dolantı Komedyasının da komik öge ustalıklarla birbiri içerisine girmiş durumlardan sağlanır. Oyundaki hareket ve aksiyon çeşitli dolantılarla ilerler. Birçok entrikalarında yer aldığı bu komedyada da olaylar kişilerin üzerinden değil, oyun kişilerin çevirdiği dolaplar üzerinden sağlanır. Çalışlar, dolantı komedyasını, “oyun örgüsünün bir takım karışık durum ve olayların ortaya çıkmasıyla geliştiği komedyaya türü” (Çalışlar, 1995, s. 168) olarak tanımlar.

Dolantı Komedyası, birey ile toplumsal çevre arasındaki ilişkilerden, yaşamsal çelişkilerden doğan toplumsal nitelikte güldürünün tam tersine, kişilerin yanlış anlamalarından, aldatmacalardan doğan, düğüm olmuş durumların yol açtığı davranış, söz v alaya dayalı gülünçlüklerden yararlanan, hafif, eğlendirmeyi amaçlayan komedyalardır (Çalışlar, 1995, s. 168).

Ciddi komedyanın tersine, bu tür komedyalar mutlu sonla biter. Olaylar, seyircilerin merakını kamçılar, şaşırtarak güldürmeyi hedefler. Eleştirel bir yaklaşım

gütmez ve seyirciyi düşündürmeye yönlendirmez. Moliere'in "Scapin'in Dolapları", Shakespeare'in "Yanlışlıklar Komedi" adlı eserler, Dolantı Komedyasına örnektir. Türk Tiyatrosunda özellikle Geleneksel Orta Oyunu'muz Dolantı Komedyası özelliği taşır. Geveze Berber, Çok Bilen Çok Yanılır bu tür komedyaların kapsamına girer.

1.3.8. Hafif ve İçli Komedyaya

İçli Komedyaya seyirciyi güldürürken aynı zamanda duygulandıran komedi türüdür. Bu komedyaya türünde birbirini seven iki gencin kavuşmalarında türlü engeller vardır. Engelleri aşarak oyunun sonunda kavuşan iki gencin seyirciye verdiği duygular hem ağlatır hem güldürür. Güldürücü motiflerden çok duygu ön plandadır. Seyirci oyunun sonunda gözyaşları ve kahkahaları arasında oyundan ayrılır. Ancak bu duygu hali geçicidir, yani seyirci üzerinde bir etki bırakmaz.

Bulvar tiyatrosu olarak da bilinen İçli Komedyaya, Paris'in büyük bulvarlarında, oynanan oyun türüdür. Salt, yalnızca eğlendirmeye yönelik Vodvili andıran bu güldürü aynı zamanda Hafif güldürü özelliği de taşır. Birbirlerinden yalnızca konu bakımından ince bir çizgi ile ayrılırlar. Çocuksu ve kalın çizgili olan Ciddi Komedyaya daha çok aşk ilişkilerini işlerken, Hafif Komedyaya gündelik hayattaki basit küçük olayları ele alır. Her ikisinin de sonu mutlu biter.

Bulvar Tiyatroları'nda, genellikle üçlü aşk ilişkileri, boşanmalar, kuşak çatışmaları, ikili ahlak, ticaret aracı olarak siyaset, meslek kaygısı, konu olarak alınır. Bohem bir kılıfa sarılmış burjuva ortam ve kişiler arasında geçen Bulvar Tiyatrosu oyunları, insan olarak kendi güçsüz yanlarına gülmeyi kabul eden, ancak kendi sınıfsal toplumsal gerçeğine dokunmayı kabul etmeyen burjuvazinin yüzeyde beğenisine seslenen oyunlar olmuştur (Çalışlar, 1995, s. 102).

1.4. TİYATRODA GÜLMECE TEKNİKLERİ

1.4.1. Söz Güldürüsü

Tiyatro'da durum komiği, hareket komiği, karakter komiği, söz komiği mizah yaratma tekniklerinde kullanılan başlıca unsurlardır. Buna binaen söz komiği ve hareket komiği Türk halk tiyatrosunda en çok kullanılan başlıca tekniklerdir.

Söz komiği, dil aracılığıyla gerçekleştirilirken, hareket komiği ise beden dili ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir.

Bergson, “Gülme” adlı yapıtında dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasında farklılık olduğunu dile getirir. Dille ifade edilen gülünç, gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir ancak dilin yarattığı gülünç çoğunlukla bir dilden diğerine çevrilemez.

... dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasında ayırım yapmak gerekir. İlki, gerektiğinde bir dilden başka bir dile çevrilebilir, tabii âdetleri, edebiyatı ve özellikle fikri çağrışımları farklı olan yeni bir topluma aktarılırken anlamından büyük ölçüde kaybetmek pahasına... Ancak ikincisi, yani dilin yarattığı güldürü çoğunlukla bir dilden diğerine çevrilemez. Çünkü tüm varlığını cümlenin yapısına veya sözcük tercihine borçludur. İnsanlardaki veya olaylardaki özel dalgınlıklara dil vasıtasıyla işaret ediyor değildir. O, bizzat dildeki bir dalgınlığı vurgular. Burada artık gülünç hale gelen dilin kendisidir (Bergson, 1996, s.69).

Dille ifade edilen gülünç ile dilin yarattığı gülünç arasındaki farka değinen Bergson, “esprili” ile “gülünç” arasında da önemli bir ayrıma gider. Söyleyen kişiye gülmemizi sağlayan sözlere gülünç, bir üçüncü kişiye veya kendimize gülmemize yol açanlara ise esprili denmesi gerektiğini savunur.

Cümle ya da söz tek başına güldürücü olabilir. Mustafa Şekip Tunç’un görüşü, Henri Bergson’un söz güldürüsü manifestosunu destekler yöndedir: “Öyle kelime ve cümleler vardır ki, telaffuz edildikleri zaman kime güldüğümüzün farkında olamayız. Burada gülünç olan bazen bu cümleleri telaffuz eden kimse ise bazen de li-zatihi cümlenin yapılışı ve kelimelerin tarz-ı intihabıdır” (Bayraktar, Tek, 2015, s.128). Yani, gülünç olan kendiliğinden gelişen cümle ya da seçilen kelimenin tarzıdır. Sözün bağımsız bir güldürü gücü vardır.

Hareket ve durum güldürüsü için yaratılan yöntemler, söz güldürüsünü açığa çıkartmak için de kullanılır. Henri Bergson, bu yöntemleri sözcük tercihlerine ve cümlenin kuruluşuna uygulamanın doğru bir yaklaşım olduğunu iddia eder. İlk olarak jestlerde ve davranışlarda ki mekanik katılığın dilde de görülebildiğini, basmakalıp cümlelerin ve dilde kalıplaşmış ifadelerin bütünü bizi güldürdüğüne inanır.

Katılığın veya edinilmiş bir hızın etkisiyle sürüklenmek, söylemek istemediği veya yapmak istemediği bir şeyi söylemek ve yapmak: Bunların gülünçün temel kaynaklarından olduğunu gördük. Bu yüzden dalgınlık özünde gülünçtür. Yine bu yüzden jestlerde, davranışlarda ve hatta yüz ifadelerinde katı, kalıplaşmış, mekanik olan ne varsa bizi güldürür (Bergson, 1996, s.73).

Daha önce biçim bozukluklarının gülmeye yol açtığını belirtmiştik. Kişinin manevi özellikleri yerine dikkatimizi onun fiziksel özelliklerine çektiğimiz takdirde

vaka gülünç olmaktan kurtulamayacaktır. Bergson, ikincil olarak bu yasayı da dile uygular.

Sözcük anlamında mı yoksa mecaz anlamında mı yorumlandığına bağlı olarak, sözlerin büyük çoğunluğunun bir maddi bir de manevi anlam arz ettiği söylenebilir. Gerçekten de her söz başlangıçta somut bir nesne veya maddi bir fiile işaret eder, fakat yavaş yavaş sözün anlamı soyut ilişkiler veya saf fikirler halinde tinselleşebilmiştir. Eğer bu bağlamda yasamızı muhafaza etmek istiyorsak onu şu biçime sokmamız gerekecek: “Mecaz anlamıyla kullanıldığı halde, bir tabiri sözcük anlamıyla aldığımızı ima ettiğimiz her seferde bir gülünç elde ederiz” veya “Dikkatimiz bir benzetmenin maddi yönüne odaklanmışsa ifade edilen fikir gülünç hale gelir” (Bergson, 1996, s. 75).

Ve son olarak üçüncü yasa, iç içe geçirme, tekrar ettirme ve tersine çevirmedir. Olay dizilerine uygulanan bu yasayı Bergson, söz dizeleri içinde uygular:

Olay dizilerini almak ve onları yeni bir üslupla ya da yeni bir ortamda tekrar ettirmek veya anlamlarını muhafaza ederek tersine çevirmek yahut bu dizileri karşılıklı anlamları iç içe geçecek şekilde birbirine karıştırmak: Tüm bunların gülünç olduğunu çünkü böylece hayatın makine muamelesine maruz bırakıldığını söyledik. Gelgelelim düşünce de yaşayan canlı kanlı bir şeydir. Ve düşünceyi aktaran dilin de en az onun kadar canlı olması gerekir. Öyleyse tersine çevrildiği halde hâlâ bir anlam taşıyan veya birbirinden tümüyle bağımsız iki fikir dizgesini aynı anda ifade eden veyahut bir fikrin, onunla hiç ilgisi olmayan bir üslupla aktarılmasıyla elde edilen bir cümlenin gülünç olacağını tahmin edebiliriz (Bergson, 2018, s-77, 78).

Mizahçılar, az ilginç olmakla birlikte, tersine çevirme yasasına da sıklıkla başvururlar. “Labiche’in bir güldürüsünde karakterlerden biri balkonunu kirleten üst kat komşusuna çıkışır: “Piponuzu niçin terasına silkiyorsunuz?” Komşu şöyle cevap verir: “Terasınızı niçin pipomun altına koyuyorsunuz?” (Bergson, 2018, s. 36).

Son olarak söz güldürüsü yaratma yöntemlerinden tekrar ise, olaylar bir sahnede aynı kişiler tarafından farklı ortamlarda ya da aynı ortamda farklı kişiler arasında aktarılmasıyla elde edilir. Bu durumda aktarılan şey üslup önem arz eder. Resmi üslubu gündelik üsluba, gündelik üslubu resmi üsluba aktardığımızda parodi elde edilir. Ve bu parodi etki, gülünç etkidir.

Söz güldürüsü, zihin oyunlarından ibarettir. Durum güldürüsünü yakından takip ederek, karakter güldürüsüyle iç içe geçer. Öyleyse, durum güldürüsüne hemen ardından karakter güldürüsüne değinmekte fayda vardır.

1.4.2. Durum Güldürüsü

Durum güldürüsü gündelik yaşantımızda çok fazla rastladığımız güldürü türüdür. Bergson'a göre, fiil ve olaylar, hem canlılık hem de belirgin bir mekanik düzenek izlenimi yarattığı ölçüde gülünç olabilmektedir (Bergson, 2018).

Kutudaki palyaço mekanizması işleyişinden yola çıkan Bergson, mekanik inadın güldürü özelliği taşıdığını savunur:

Kutusundan çıkan palyaçoyla küçükken hepimiz oynamışızdır. Kutuya yatırın, geri fırlar, daha sıkı bastırın, daha yükseğe sıçrar; kapağına bastırıp iyice ezin, daha büyük kuvvetle fırlayıp çıkar. Bu oyuncak ne kadar eskidir bilmiyorum ama yarattığı eğlence zamanlar üstüdür. İki inat arasındaki çekişmenin oyunudur bu; tamamen mekanik olan bir inat, nihayet yerini insanı eğlendiren bir diğer inada bırakır. Zorla Evlenme'de Sganarelle ve Pancrace arasında geçen sahnede ki tüm gülünçlük, filozofun kendisini dinlemesini sağlamaya çalışan Sganarelle ile otomatik biçimde işleyen gerçek bir konuşma makinesi olan filozofun ona ayak diremesi arasındaki gerilimden kaynaklanır. Sahne devam ettikçe kutudaki palyaço imgesi daha da belirgin hale gelir; öyle ki sahnenin sonunda bizzat karakterler de aynı harekete ayak uydururlar: Sganarelle her boy gösterdiğinde Pancrace'ı kulise iter; Pancrace ise her defasında söylevini sürdürmek üzere sahneye geri döner. Sganarelle tam Pancrace'ı püskürtüp eve (kutuya desek yeriydi) tıkmayı başarmışken, bir pencere açılır ve Pancrace'ın kafası, sanki bir kapaktan fırlamış gibi yeniden belirir" (Bergson, 2018, s. 48-49).

Çocukluk oyunlarında, bebekler ve kuklalar iplerle hareket ettirildiğinde, çocuk ya da yetişkin bu durumdan zevk alır. Bir çocuk, iplerini elinde tuttuğu kuklayı, istediği şekilde oynatır. Sahnedeki karakter oynarken, kendi iradesiyle konuşup davrandığını sanır. Fakat bir başkasının elinde oynattığı basit bir kukladan başkası değildir. Basit mekanik bir düzenek, her zaman gülünç sahneye yol açacaktır.

Durum güldürüsünde, uzunca bir mesafe kat ettikten sonra, farkında olmadan başlangıç noktasına dönülür. Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı yapıtında, gülmenin sonu birden bire hiçlikle biten bir beklenti sonucu açığa çıktığını ifade eder.

Tekrara başvurarak söz güldürüsü elde ettiğimizi söylemiştik. Aynı yöntemle yani bir durumun tekrarıyla da gülünç elde edilir. Çünkü gerçekleşen hayatın değişken akışına ters bir durumun birkaç kez tekerrür etmesi var olan hayatın değişken akışına ters düşer. Ters düşen durum ve olaylar talihsizlikler sarmalı içinde sürekli karşı karşıya gelirler. Moliere'nin eserlerinde ayrı zamanlar içerisinde geçen ancak sürekli olarak tekrar eden olaylar dizisi buna örnektir.

Yine söz güldürüsü elde ettiğimiz yöntemlerden biri olan Tersine Çevirme'yi, durum güldürüsüne uygulayalım. Gülünç bir sahne elde etmek için, rolleri tersine çevirmek yani durumu baş aşağı çevirmek yeterli olacaktır.

Sık sık, kendi kurduğu tuzağa kendisi düşen bir karakterle karşılaşırız. Kendi zulmüne kurban giden zalim, üçkâğıda gelen üçkâğıtçı hikâyesi pek çok güldürüye malzeme olmuştur. Daha eski farslarda da aynı hikâyeye rastlarız. Avukat Pathelin, müşterisine hâkimi kandıracak bir hile öğretir: Adam hileyi avukata para ödememek için kullanır. Şirret bir kadın kocasından tüm ev işlerini yapmasını talep eder; yapılacak her işi ayrıntısıyla bir "görev listesi" ne not eder. Derken kadın büyük bir fiçiyı düşer, kocası "Görev listemde yer almıyor," diyerek kadını oradan çıkarmayı reddeder (Bergson, 2018, s, 62-63).

Son olarak olay dizilerinin iç içe geçmesi yöntemine değinelim: Birbirinden bağımsız iki olay aynı olay dizisine bağlanıyor aynı zamanda birbirinden farklı iki anlamda da yorumlanabiliyorsa olay daima gülünçtür.

İç içe geçen olaylar dizisi, sarmal bir yapıda karşımıza çıkar. Gerçek olaylar arasına, düşünsel olan girer, saklanmaya çalışılan bir geçmiş, beklenmedik şekillerde açığa çıkar, bağımsız diziler bir şekilde kısmen çakışır. Kullanılan bu yöntemlerin ortak amacı, hayatın makineleşmesine olanak sağlamaktır.

1.4.3. Hareket Güldürüsü

Tiyatro insanı, insana, insanca, insanla anlatma sanatı olduğunu göz önünde bulundurursak, sadece insani olanın gülünç olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bergson, karakterin taşıdığı kusurların, gözlemleyenler üzerinde acıklı bir şaşkınlığa, dehşete veya acımaya yol açmadığı, etkilemediği bir anda yani toplumsal hayat karşısında katılma dediğimiz durumun tezahür etmesiyle açığa çıkacağını savunur. Otomatik biçimde kendi yolunda giden karakter dalgındır. Gülme ise onun bu dalgınlığını ıslah etmek için vardır.

İnsanların önemsiz kusurları güldürüye müsaittir. Ancak hangi kusurların önemsiz, hangilerinin önemli ya da ciddi olduğunu ayırt etmek zordur. Aralarında böyle bir sınır çizmek doğru olmayacaktır. Bu sebeple, kim bilir belki de kusur önemsiz olduğu için bizi güldürmüyordur da güldürdüğü için bize önemsiz görünüyordur. Eğer bir kusur, kişi de, sempati, acıma veya endişe doğuruyorsa gülünç olan açığa çıkmaz. Çünkü gülme duygularla bağdaşmamalıdır. Kusurun duygulandırılmaması, gülünç etkinin açığa çıkartılması için tek başına yeterli koşul değilse de, zorunlu tek koşuldur.

İkinci Dünya Savaşında gencecik ölen İngiliz aktörü Stephen Haggard, Athene Seyler ile “Komedi Sanatı” üzerine yazıştıkları mektuplarda, Seyler, hareket komedisin de, ilk kuralın “karakterin dışında kalmak” olduğunu söyler:

...komedinin kökünde ne var? Söyleyelim, şunlar var: dengesizlik, bozma, gereğinden fazla ya da gereğinden az gösterme, bir de sürpriz. Bütün bunlar ancak başka bir şeye göredir. O şey de, gerçektir. Böyle olunca, ele aldığınız bir karakterin dengesini altüst etmeden evvel ondaki gerçeği görmelisiniz. Bu arada, keşfettiğiniz gerçeğin bozulmuş görünüşüne de inanmalısınız. Karakterin orantısını biraz bozduktan sonra o ölçünün doğruluğuna tutku ile inanmalısınız. Öyle sanıyorum ki, sizin usta komedyeniz bu işin ikisini de aynı anda yapar. Yani usta komedyen canlandırdığı portrenin bir yönüne gereğinden fazla önem verdiğinde, bunun, hem portreyi bozduğunu içgüdüsel olarak bilir, hem de bu arada portresine gerçek bir benzerlik katar. “Karakterin dışında kalmak” –karaktere yaklaşmak- ilk adımdır. İkinci adım bu yaklaşmanın sonucunu canlandırıp ortaya koymaktır ki, bu da teknik dediğimiz şeye dayanır. Teknik ise, aktörün, dengesiz olduğunu bildiği bir şeyin dengesine inancıyla görünme hüneridir. Bir bakıma bu ip cambazlığı kuramı gibi geliyor insana! Bence aslına bakılırsa bu, gerçekten de şu kadarlık bir kayma olayı felaketle sonuçlanan bir çeşit zihni ip cambazlığıdır. Karakterin bir yönünü canlandırırken bütünü unutursanız ya da öteki yönlerini canlandırmaya kalktığımızda bu yöndeki bilincinizin kıvraklığını yitirseniz, seyirci gözünde amacınızı da yitirmiş olursunuz (Seyler, Haggard, 1985, s. 7).

Karakterin dışında kalmak- olgusuna pek anlam veremeyen Stephen, Athene’ye şöyle karşı çıkar:

Evet: ciddi bir rolün duygulu oyunu karakter içinde benliğin yitirilmesi gerektirir, buna bir diyeceğimiz yok gel gelelim, komedi oyununda sizin gerekli bulduğunuz ölçüde bir karakterin “dışında kalmak” zorluğunu anlamadım. Bu yöntemin ancak fars için doğru olduğunu, komediye gelince, tıpkı trajedide ki gibi, aktörün, temsil ettiği karakterin “içinde yitmesi” gerektiğini sanmıştım. Aktör canlandırmak istediği karakterin içinde ne kadar “yitirse”, o karakter o kadar inandırıcı, hele karakterin kendisi de aslında güldürücü ise kahkaha yaratmak o kadar kolay olur diye düşünmüştüm. Çehov’un komik karakterleri-örneğin Vişne Bahçesi’nde ki Epihodov- bence tam bir gerçeklikle canlandırılmayı gerektirir. Bir an için de olsa bu karakterin dışında kalmak söylemek zorundayım ki, seyircinin onlara karşı inancını ve de onların gülünçlüklerinden duyacağı hoşlantıyı bozmaya yol açar (Seyler, Haggard, 1985, s. 5).

Stephen oyuncunun karakterin dışında kalmasıyla seyircinin karaktere karşı inancın kırılacağını ve gülünç olmaktan çıkacağını Athene’nin görüşüne karşıt görüş olarak bildirir. Athene, Stephen’in Vişne Bahçesi’nde ki Epihodov karakteri üzerinden vermiş olduğu örnek üzerinden “karakterin dışında kalmayı” biraz daha açıklama gereksinimi duyarak mektuba şöyle cevap verir:

Örnek olsun diye Epihodov’u ele alalım: Epihodov, gereğinden fazla ifadede, yani aşırılıkta yer alan ince alay niteliğinin temsilcisidir. Uğradığı her küçük talihsizliği bir trajedi gibi görür. İmdi, eğer siz Epihodov’un dışında kalırsanız, onun korkuları gülünçleşir. Siz bir örümceğin şöyle bir el hareketiyle kolayla ortadan kaldırılacağını bilirsiniz. Epihodov ise, bunun için tabancasına bile el atmayı düşünemez. Aksine, örümceği gerçek bir tehlike olarak göz önünde büyütür, büyütür, günün birinde de bu tehlikenin tatlı canına kıyacağına inanır. Siz şimdi kalkar da bu rolü (Epihodov’un kendini ve hayatı gördüğü gibi) içtenlikle oynarsanız, tamtamına cinnetin sınavında dolaşan bir insanın trajik portresini meydana getirmiş olursunuz. Yok, eğer böyle yapmaz da onun aptal, güçsüz, zararsız bir kişi

olduğunu hatırd tutarak kendisine dıştan yanaşırsanız, bütün komedi açık seçik ortaya çıkar (Seyler, Haggard, 1985, s. 7-8).

Stephen, bir rolde önemle belirtilecek yönlerin seçimi aktörün kendisinden ziyade, yazara bırakılması gerektiğini savunurken, Athene buna kesin bir dille karşı çıkar:

Hatırimda iken şu noktaya da işaret edeyim: siz diyorsunuz ki, bir rolde önemle belirtilecek yönlerin seçimi aktöre değil, yazara bırakılmalıdır. İyi ama bir aktörün ciddi bir rolü kahkaha uyandıracak şekilde çarpıtılabileceğini ya da aksine, yazarı tarafından kahkaha uyandırmak amacı ile tasarlanan bir rolde aktörün seyirciyi hoşnut etme de beceriksizlik gösterebileceğini herkes bilir. Bu yüzden seçme işini yazara bırakmak pek o kadar kolay değildir (Seyler, Haggard, 1985, s. 8).

Athene'nin aksine, duygulanmamızı engelleme sorunsalında yazara büyük bir iş düşüyor diyen Bergson, karakter güldürüsünde teknik olarak iki yöntem kullanır:

İlk yöntem karakterin ruhunda, ona affettiğimiz hissi tecrit etmek ve bu hissi adeta, bağımsız bir yaşantıya sahip parazit bir varlık haline getirmektir. Kuvvetli bir his tüm ruh hallerini de ele geçirir. Oyuncunun tüm benliğiyle aktarmış olduğu duygu, seyircide aynı şekilde yer bulacaktır. Seyirciyi kayıtsız bırakan ve gülünç hale gelebilen bir duyguda, ruhun geri kalanıyla etkileşimi engelleyen bir katılık vardır. Kuklavari hareketlerle göze çarpan bu katılık, gülmeye neden olur.

Moliere'nin *Cimri* adlı oyununda biri tefeci diğeri borç para isteyen iki kişinin karşı karşıya gelmesiyle baba- oğul oldukları açığa çıkar. Seyirciler bir dramla karşı karşıya kaldıklarını düşünürken durum hiç de öyle olmaz. Harpagon, babalık hissi ve cimrilik hissi ile baş başa kalır ancak görüşme son bulur bulmaz cimrilik, diğeri hislerin uzağında, dalgınlık içinde kalır. Ancak trajik türden bir cimrilik bambaşka olacaktır. Hisler ve duygulanımlar, kusurlar ve erdemler, iğrenmeler ve arzular gibi karşıt hisler, cimriliğin yeniden inşa ettiği birer malzeme haline dönüşeceklerdir. Drama ve yüksek güldürü arasındaki temel fark budur. Yazarın tatbik ettiği ikinci yöntem ise, seyircinin dikkatini eylemler üzerine yoğunlaştırmak yerine, jestlere kaydırmaktır.

...kendini (güldürü) dramdan ayırmak için, ciddi eylemleri ciddiye almamızı engellemek ve bizi gülmeye hazırlamak için şu şekilde formüle edebileceğim bir vasıtaya başvurur: Dikkatimizi eylemler üzerine yoğunlaştırmak yerine jestlere kaydırır. Jestlerden kastım, tavırlar, hareketler ve hatta ruh halinin herhangi bir amaç, herhangi bir çıkar gözetmeden, sırf içeriden gelen bir tür isteğin kendini dışa vurduğu söylemlerdir. Bu şekilde tanımlanan jest davranıştan tamamen farklıdır. Davranış iradi, her halükarda bilinçlidir; jest ise sıvışır, otomatiktir (Bergson, 2018, s. 93).

Bir kusurda gülünç olan, kişinin gayriihtiyari yaptığı bir jest, şuursuzca söylediği bir sözdür. Dalgınlık ise her daim gülünçtür. Hareketde ki gülünç; katılık, otomatizm,

asosyallik, dalgınlık gibi başlıca etmenlerin iç içe geçmesiyle oluşur. “Komedi bir karakterin dengesini alt üst etmelidir, karakteri hayata karşı sadece orantı içinde görmüş, bu orantıyı hiç bozmamışsa gülmenin ışığı söner” (Seyler, Haggard, 1985). Seyler’in bu görüşü, gülünç olanın “*biçim bozukluğu*” olduğunu savunan Bergson ile aynıdır.

Özetlersek; karakterin *toplum dışılığı* ve *seyircinin duygusuzluğu* harmonisi ile beliren otomatizm hareket komiğini ortaya çıkartır.

1.5. TİYATRO TARİHİNDE GÜLMECE

1.5.1. Antikçağ Döneminde Gülmece

Gülmeyi denetlemeye yönelik ilk ciddi girişim Antikçağ döneminde gerçekleşmiştir. Antikçağ döneminde gülmenin tanrısal kökenine değinmekte fayda vardır:

Gülme, Antikçağda yeryüzüne Tanrı armağanı olarak gönderilmiştir. Antikçağ insanı, gülmenin önemi üzerine yoğunlaşmışlarsa da, dünyaya gözünü yeni açmış bir bebeğin ilk ne zaman güldüğü konusunda anlaşılamamışlardır. Hippokrates’e göre, gülme, bebek ilk uykuya daldığında gerçekleşir. Kimilerine göre ise, uykudan uyandığında zuhur eder. Ancak Aristoteles, bebeklerin yaşamlarının kırkinci gününe kadar gülmediğini söyler. Bebekler tam anlamıyla, mucizevi bir yolla kırkinci günde insan olur.

İster dördüncü, ister kırkinci günde, ister uykuda, ister uykudan uyanırken gülelim, Choricus ve öteki antikçağ şairleri için bir şey kesindir; Gülme insanlara tanrısal bir etkinlik olarak, Prometheus’a özgü bir el çabukluğuyla çalınması gerekmeyen bir canlandırıcı ateş olarak bağışlanmıştır. Tanrılar özgür ve cömert bir tutumla vermişlerdir onu. Yunan tanrıları Yahudi Tanrı’sından daha kolay ve daha sık gülüyorlardı; gerçekten de, doğustaki yürekten gülüş, bir bebeğin tanrısal karakterini imliyordu. Yaşlı Plinius, Zerdüş’tün doğarken yüksek sesle güldüğünü bunun da tanrı olarak doğduğunun ilk göstergelerinden biri olduğunu söyler. Zerdüş’tün gülüşünün şiddeti beynini öyle büyük bir güçle sarsmıştı ki, kim elini onun başına koysa eli hemen geri tepiyordu- böylece gülme ediminde Zerdüş’tün seçilmişlerden biri olarak yazgısı önceden görülüyordu (Sanders, 2001, s. 83).

Gülme, insanları öteki hayvanlardan kesin bir çizgi ile ayırdığı için, Aristoteles bizi “*gülen hayvan*” olarak nitelendirmiştir. Milan Kundera, “gülemeyen insanların asla bireyselleşemeyeceği” (Sanders, 2001) görüşündedir.

Gülme tarihinin en önemli iki karakteri şüphesiz Prometheus ve Hephaistos'tur. Her ikisi de hilebaz ve hırsızdır. Homeros, İlyada'nın birinci bölümünde Hephaistos'un gülünç duruma düşmesini anlatır.

Ateş ve zanaat tanrısı Hephaistos güzel bir takım tas yapıp her birini ağzına kadar şarapla doldurur. Bunları, gene kendi eliyle madeni bir levhadan dövdüğü tepsiye özenle yerleştirir ve bu armağanı bir araya gelmiş tanrılara büyük bir gururla sunar. Ama Hephaistos aksayarak yürümektedir. Tanrıların dağı Olympos'tan fırlatılıp atılmış, Lemnos adasına düşerek bacağına incitmiştir- bu yüzden beceriksizce, yürür ve attığı her zahmetli adımda şarabı üzerine döker. Bu gülünç yarattığı görünce tanrılar "dindirilemez bir kahkahaya" boğulur. Hephaistos'u öyle gülünç duruma sokarlar ki, topal tanrı ortalıktan yok olup gizlenir, yüzünü gösteremeyecek kadar utanmıştır (Sanders, 2001, s. 85-86).

Aslında Hephaistos kötürümdür, yani bedensel bir biçim bozukluğu söz konusudur. Hemen hatırımıza Bergson'un gülünç olanın biçim bozukluğu olduğu tezi gelmesi kaçınılmazdır.

Ak kollu Here gülümsedi,
Oğlunun elinden aldı tası,
Hephaistos boşalttı tanrı balını bir sağnaktan.
Sundu tanrıların hepsine.
Koştı durdu ordan oraya, soluya soluya,
Tanrılar da gürül gürül bir kahkaha koptu.
Şölen böylece sürdü gün batıncaya dek.
Ne eşit paylı şöleden yakındı bir tek kişi.
Ne Apollon'un elindeki güzel çalgıdan,
Musa'ların karşılıklı söyledikleri şarkılardan ne de (Homeros, 2006, s. 590-603).

Prometheus hileye başvurarak ateşi tanrılardan çalıp, insanlara vermiştir. Zeus ise ateşi geri elde etmiş ve Prometheus'tan intikam almak için çok daha başka bir hileye başvurmuştur. Prometheus'un aptal kardeşi Epimetheus safça davranarak, tanrılardan gelen bir armağanı özür mahiyetinde kabul etmiştir. Bu armağan insanlığın bütün dertlerini barındıran "Pandora Kutusu" nun ta kendisidir. Ve Zeus Pandora Kutusunun yeryüzünde yol açacağı bütün dertleri düşünüp, eğlenmekte, kahkaha atmaktadır.

Homeros gülmeyi tanrılarla ölümlüler arasında aracılık yapan bir şey, iki dünyayı birbirine bağlayan mecazi bir köprü gibi gösterir (Sanders, 2001, s.86-87).

Grek komedisinin kaynağı Dionysos Şenlikleri'dir. Dionysos şerefine tertip edilen ziyafetlerde muazzam sofralar kurulur, kana kana şarap içilir ve ziyafetin sonunda, o zamanın bir takım soytarıları kafiler halinde, sokaklardan geçerek şarkılar söyler, hem

de dönemin tanınmış simalarının taklitlerini yaparlar. Halk da onları izlemekten keyif alır ve güler. Komedi dediğimiz olgu antik çağda bahsettiğimiz Komos Şenlikleri'nden doğmuştur. En eski Grek komedisi fazlasıyla kaba saba sahnelere yer veren, çoğu kez müstehcen sahnelere de yer veren bir tuluattan ibaretti. Bu eski tarzın incelikten ve güzellikten tamamıyla eksik olduğunu söylemekse doğru olmaz (Perin, 1944, s.84).

Aristoteles komedyanın “fallus” türkülerinden doğduğunu belirtir. Fallus türküleri bolluk tanrısı Dionisos kültürünün simgesidir; amacı insanın üretkenliğini arttırmak ve toplumu arındırmaktır.” Üretkenlik” bağlamında cinsellik ve “armma”i bağlamında esriklık ve coşku Dionisos kültürü açısından çok önemli iki etmendir. Karanlık dağ eteklerinde şarapla, şarkıyla, dansla esrikleşen insanın kendinden geçip tanrı ile birleşeceği inancı eski komedyada ağırlıklı olarak yer alan cinselliğe ve açık saçıklığa, dans – şarkı – şiir bileşiminin oluşturduğu tüm seyircileri sarıp sarmalayan coşkuya kaynak olmuştur (Yüksel, t.y, s. 558).

Grek tiyatrosunda ilk komediler Epikharmos ve Sophron tarafından yazıldı. Epikharmos daha çok gülmeceyle örülmüş, düşünsellik içeren oyunlar ele aldı. Bu oyunlar nükte bakımından yoğun oyunlardı ve ağız dolusu kahkaha attıracak ölçüde de güldürücü değildi. Epikharmos'un ölümünden sonra Sophron “mimesis” adı verdiğimiz kısa piyesler yazdı.

Atina'nın Pelepones savaş öncesi yazarlarından Kratinus ve Krates önemli ürünler verdilerse de yapıtlarından kalan parçalar eksik olduğu için haklarında pek bir şey bilinmemektedir; tek başına savaş dönemi yazarı olarak bilinen Aristofanes ise günümüze kadar gelmiş dokuz yapıtıyla Eski Komedyaya türünü yansıtmaktadır. Aristofanes, savaş sonrası savaşın getirdiği yoksulluğu, güvensizliği, yıkımı dolaylı ya da dolaysız yolla, endişe ve kaygılarını tüm oyunlarına işledi. Çünkü o, büyük bir yurtseverdi. Hukuk gibi, eğitim gibi, kamu yaşamını birebir ilgilendiren konuları sürekli olarak irdeledi. Oyunlarının hepsi tartışma ve düşünce güldürüsü derinliği taşır.

Aristofanes' de antik komedyaya, toplumsal alay, taşlama, dinsel ve politik tören ile şaka, maskaralık ve şiir karışımından oluşur. Atina'da ki popüler mitolojik kahramanları ile güncel olaylar yan yana getirilir, grotesk bir biçimde halka sunulur. İlkel Dionisos bağlamında rahat yaşam, hayat sevinci, alçak gönüllülük, adalet, vatandaşlık ve barışın sözcüsü Aristofanestir. Atina toplumu tüm bu değerleri toplum ilişkilerine sindirerek, bir sentez olarak ortaya koymuştur.

Aristofanes'in zaman zaman çeşitlemeler yapmakla birlikte, genel ilke olarak benimsediği yapı şudur:

Prologos (Giriş): kişilerin tanıtıldığı ve “durum ”un sergilendiği bölüm; Parados: Koro’nun girişi; Agon (Çatışma):Koro tanıklığında, bir sorunun iki karşıt görüş bağlamında tartışılması ve görüşlerden birinin herkes tarafından benimsenmesi; Parabasis (Öne Çıkış): Koro’nun oyundan bağımsız olarak, yazar adına seyirciye seslenişi; Episodlar (Kısa Bölümler): Benimsenen yeni düşüncenin uygulamaya konuşunu ve sonuçlarını sergileyen, yer yer koro şarkılarıyla bölünmüş kısa tablolar; Exodus (Çıkış): Koro’nun oyun kişileriyle birlikte genellikle bir "komos"a katılmak için- sahneden çıkışı (Yüksel, t.y, s. 562).

Lever, eski komedyanın Atina’nın Pelepones savaşındaki yenilgisinden sonra büsbütün özelliğini yitirdiğini söyler ve bunun sebeplerini 4 ana unsur altında toplar:

1. Düşünce ve özgürlüğün yitirilişiyle, “toplumsal eleştiri” ve “taşlama” da ortadan kalktı.
2. Ekonomik sıkıntı nedeniyle, büyük parasal yatırım gerektiren korolar küçültüldü ve oyun yazarı için bir “serbest kürsü” olan “Parabasis”i bölümü işlevini ve varlığını yitirdi.
3. Politik ve ekonomik zorluklar içinde Dionisos’un esinlediği yaşama sevinci de yok olduğundan, doğa yavaş yavaş sahneden çekildi ve komedyanın, “ritüel” kökeniyle olan bağları koptu.
4. Atina’nın yaşamında artık Plato ve Isokrates’ten eğitim görmeye gelen varlıklı gençler, iş adamları gibi yabancıların da etkin olmasıyla, kısacası seyircinin de değişmesiyle, seyirci-koro-oyuncu-yazar bütününe ortak bilinci yok oldu (Yüksel, t.y, s.563).

Orta Komedyaya ’ya geçiş döneminde, tiyatro gitgide bir eğlence türüne dönüşmüştür. Bu dönemde eski komedyaya da olduğu gibi, taşlamaya yönelik oyunların yerini hafif toplumsal güldürülere bıraktığı görülür. Amacı, toplumu eğitmek ya da gülme yoluyla arındırmak değil, sadece “eğlendirmek” olan bir güldürü türüdür.

Aristofanes 'in geçiş döneminde orta Komedyaya'nın özelliklerini taşıyan iki eseri vardır. Birincisi “Kadınlar Yönetimi” ikincisi ise “Plutus” tur. Pelepones Savaşı yenilgisinden sonra şekillenmiş olan oyunlarda, dans, şarkı fantezi öğeleri azalmış, koronun dramatik işlevi minimum seviyeye indirgenmiş ve oyunlar, sarmal olaylar dizisi temelinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Repliklerde gündelik konuşmaya yatkınlık olmasına rağmen doğal dünya ile ilişik kopmuştur. Hatta Plutus’da koro neredeyse yok denilecek kadar azaltılmıştır. Güldürücü öğeler ve şiirsel anlatımların kısıtlanmasının yanı sıra parabasis de kaldırılmıştır. Bu oyunların en belirgin özelliği ise Athina’nın

önemini kaybetmeye başladığı yıllarda ortaya çıkan çaresizlik ve yoksulluğun egemen olmasıdır.

Yeni Komedyaya Evresi, Atina'nın Makedonya egemenliğine geçmesiyle başlar. Artık yazılan oyunlar politik ve toplumsal sorunlar olmaktan çıkmış, yemek- içmek, sevişmek, karı-koca ilişkileri, yanlış anlamalar- barışmalar, para kaygısı gibi orta sınıf insanının basit sorunlarıyla ilgilenmiştir. Artık karşımızda eleştiren, başkaldıran bir toplum değil, suskun bir toplum vardır. Yeni Komedyaya evresinde tanrılar yoktur. Gündelik yaşamın, gündelik sorunları vardır.

Yeni komedyanın oyun kişilerini orta-yüksek sınıftan yurttaşlar oluşturur. Epikarmos tarafından çizildiği düşünülen genç âşık, pinti baba, huysuz genç kız, fahişe, saf-kurnaz-iyi-kötü, köle gibi asalak tiplerin yanında doktor gibi kişilik tiplerine de yer vermiştir. Epikarmos'un oyunlarında sınıfsal ayrımlar, yoksulluk, çeyiz, yoksulluk, yasal olmayan nedenlerle terk edilen çocuklar gibi sorunlar olay dizisi içerisinde, kötünden iyiye doğru çözüme kavuşur ve genellikle oyunlar mutlu sonla biter. Oyunların sarmalını oluşturan şey, yanılma, doğruyu bilememe, insanlara yanlış kimlik yakıştırma durumlarıdır. Böylece, Yeni Komedyaya 'da gerçek yaşamı yansıtmayan bu tür konular, gerçekçi olmayan öğelere dayandırılarak işlenir.

Bu dönemin en önemli yazarı Menandros'tur. Menandros, eğlendirmeyi amaçlayan ama kahkaha boyutlarına ulaştırmayan, yüzlerde hafif bir tebessüm bırakmakla yetinen oyunlar ele almıştır. Ona göre, bir karakter kendi kusurunu görüp yüzleşirse, yeryüzü de iyiliğe ulaşır. Bu yüzden oyunlarında bütün geçekler son anda öğrenilir. Bu öğrenilmiş sonla, karakter kusurlarının bilincine varır.

1.5.2. Ortaçağ Döneminde Gülmece

“Belki de hâlâ kendi yaratımızın alanını keşfedeceğimiz yerdir burası; bizim de, sözgelimi dünya tarihi parodistleri ve Tanrı'nın soytarıları gibi özgün olabileceğimiz yerdir- belki bugün başka hiçbir şeyin geleceği olmasa bile, kahkahamızın bir geleceği olabilir.” Nietzsche

Ortaçağ'da insanlar ölümlü hayatlarını ağlama ve gülmenin birbirine karıştığı yeryüzünde yaşayarak geçiriyorlardı. Kilisenin hüküm sürdüğü, gözyaşların savunulduğu, ciddiyetin esas alındığı bu dönemde, gösterilen başka bir tepki (gülme) kibir göstergesinden başka bir şey olamazdı.

İlk Hıristiyan yazarlar, gülmeye karşı çıkmış, kötü gözle bakmışlardır. Kilise babası Basileios, her türlü gülmeyi yasaklar. “Hıristiyan, her şeyde şeriatın hükmü altında var olan dürüstlüğü de üzerine çıkmalı ve ne küfretmeli, ne de yalan söylemelidir. Kötü sözler söylememeli, şiddete başvurmamalı, kavga etmemelidir. Şaka yapmamalı, gülmemeli, espri yapanlarla muhatap olmamalıdır” (Sanders, 2001, s.154).

Ortaçağ da gülme bir kibir işareti olarak algılanırken, gözyaşı ise tövbe bir ruhun dış göstergesi olarak algılanırdı. Kilise için gülme cennetle alay etmektir. Atinalılar gülmeyi tanrılardan bir armağan olarak görürler. Aynı şekilde Yunanlılar gülmenin toplumu ıslah etme, evcilleştirme ve ehlileştirme güçlü bir araç olarak görürlerken ortaçağ kilisesi, gülmeyi tamamıyla ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Çünkü yeryüzü ciddi ve ağırbaşlı bir yerdir. Kasvetli yaşam gölgesinde, gülmenin alçakgönüllülüğe götürmediğini, aslında bakılırsa insanın içini sınırsız kibirle doldurduğunu savunur. Gülme her zaman için kötüdür. Ortaçağ Hıristiyan'ı için yaşam çok fazla güçlüktü. Dördüncü yüzyılda var olan düşünce “Tanrısal yargıyı görenler gülemezler” (Sanders, 2001, s.246) üzerine kuruluydu.

Ünlü vaazlar derlemesi olan “The Alphabet Of Tales”de, ağırbaşlılığı çarpıcı bir biçimde aktarma amacını güden şu öykü yer alır:

Bir zamanlar genç birinin güldüğünü gören yaşlı bir adam gence şu nasihatte bulunmuş: “Oğlum, nasıl olup da yüreğinde gülmeye yer bulabiliyorsun? Sen, ben ve hepimiz cennet ve yeryüzü karşısında bütün yaşamımızın hesabını vermek zorunda değil miyiz?” Bu yüzden nasıl olup da yüreğinde gülmeye yer bulabildiğine şaşırıyorum” (Sanders, 2001, s. 158).

Dünyada şeytanın tuzaklarından kurtulan, gülmenin zevkini ebedi hayatta çıkaracaktır. Dönemin kesişleri, gülmeyi kötü alışkanlıktan biraz daha ileri götürmüş, manastır yaşamından söküp atılması gereken iğrenç bir durum olarak addetmişlerdir. Bu konuda kesişler birbirlerini uyarılmış, biri gülmeye başladığında manastırın gülüp eğlenme yeri olmadığını, kefaretin ödendiği yer olduğunu hatırlatmayı kendilerine görev bilmişlerdir.

Aziz Columban'ın Regula Coenobialis'inde, şu cümlelere yer verilir: “İlahinin başında öksürme yüzünden ilahiyi iyi söyleyemeyen kişiye altı darbe vurulmalı ve tövbe ettirilmeli... İbadet sırasında gülümseyen kişiye... Altı darbe vurulmalı; yüksek sesle gülecek olursa ve bağışlanabilir bir nedeni yoksa özel bir oruç tutturulmalıdır” (Sanders, 2001, s.160).

Ortaçağ Hıristiyan insanı model olarak İsa'yı görmüşlerdir. Ve onun yaşam algısını benimsemişlerdir. Onlara göre İsa, ağırbaşlı, ciddi, neşeden ve gülmeden yoksun Yahudi Tanrısının oğludur. İnsanların yanında sık sık ağlamıştır ancak onun güldüğünü gören olmamıştır. Ağırbaşlı İsa, Nietzsche gibi birisini rahatsız etmekle kalmaz, kızdırır ve öfkelenir de. Nietzsche şunu arzular: “İsa çölde kalsaydı keşke, iyilerden ve adillerden uzakta. Belki de yeryüzünü ve yaşamayı öğrenirdi- gülmeyi de” (Sanders, 2001, s. 163).

İsa eğer gülüyor olsaydı, insanlar onu ciddiye almazdı. Günahlarımıza gülüp geçebilir, bizleri unutabilir ve hatta büyük olasılıkla acımızı duymayabilirdi. Fakat o bir kurtarıcıydı ve yüksek sesle kahkaha atan bir kurtarıcı dualarımızı Tanrı'ya ulaştıramazdı.

Hristiyanlık dinine göre, kutsal olan şeyler kirden arındırılmalı ve uzak tutulmalıdır. Gülme kirli ise, o zaman kirlenmekten uzak durmalıyız. İsa eğer gülüyorsa, saf olmaktan çıkmıştır, kirlenmiştir. Ve kirlenmiş bir İsa, insanlar için kutsal olmayandır, faydasızdır.

Ortaçağın sonlarına doğru gülme, artık defedilmesi gereken bir bağımlılıktır. Tıpkı kumar, içki gibi kötü alışkanlıklardan vazgeçilmesi gerektiği gibi gülmeden de vazgeçmek gerekir. Kesişlerin, rahiplerin, yazarların gülme konusunda ki uyarılarına rağmen Ortaçağlılar gene de gülmüşlerdir. Çünkü bir ortaçağ köylüsünün günahları bağışlansa dahi, gülmenin vermiş olduğu özgürlük tadını veremez.

Ortaçağın sonlarından on altıncı yüzyıla kadar, İngiltere ve Avrupa’da hemen hemen her kasabada, insanları neşelendiren, coşturan ve yaşamın ciddiyetini kurgulamaya yönelik karnavallar düzenlenirdi. Karnavallar, toplumsal yaşamın tersine çevrildiği bir başkaldırma töreni olarak kabul edilmiştir. Günlük yaşamdaki kurulu düzenin ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü, bütün hiyerarşik yapıların yıkıldığı ve insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir çılgınlık, kahkaha ve oyun dünyası olarak görülmüştür. Hepsinden önemlisi, normal yaşamda baskı ve yasakların önemini yitirdiği, her tür zevk için bütün kutlamaların kabul gördüğü bir algıyı yaratmıştır.

Sonuç olarak, Eski Yunan’da ilk başlarda Dionysos şenlikleriyle ve daha sonra Aristophanes’in komedyaları ile başlayan, topluma eleştirel bir tavır alabilen mizah, Ortaçağ’da soytarılar ve karnavallarla, modern esprinin babası olarak bilinen Chaucer’la başlamış ve Boccaccio’nun Dekameron’u ile Rönesans’ta Shakespeare, Rabelais ve Cervantes’le devam etmiş, 17. yüzyılda Moliere ve 19. yüzyıl sonunda Dickens, Çehov, Gogol, Shaw gibi yazarlarla, mizah, insanlığın trajik gerçeği ile yansıtılmıştır. Gerçeküstücü yazarlar olarak kabul edilen Beckett ve Ionesco’nun yapıtlarında ise güldürü, kara ve yıkıcı mizaha dönüşmüştür.

1.5.3. Rönesans Döneminde Gülmece

Rönesans kilisesi, ruhban sınıfının belirlediği yönelimleri ters yüz ettiği inancıyla uzun yıllar alt katman olarak bilinen karnaval gülüşünden nefret etti. Çünkü karnaval gülüşü kutsal olan değerlere saldırıda bulunuyor, kilisenin özenle birbirinden ayırdığı sınırları yok ediyordu.

Karnaval gülüşünde beden kaba ve açık bir biçimde (geğirme, osurma, dışkılama ya da kusma) kendini gösterme eğilimindeydi. Her bir kahkaha temel öğretilerinden birini kolayca ters yüz edilebilirdi, bu yüzden kilise kahkahanın yankısından korkardı.

Köylüler, yoz kilise adamlarının yönettiği gösterişli törenleri yıkmak için sözde çiftlik hayvanlarını vaftiz ediyor, dini hiçe sayan yergileri açık seçik esprilerle kilisenin koyduğu bütün tabuları yıkıyorlardı. Sarayda ise kralı hem eğlendiren hem de eğlendirirken tavsiyelerde bulunan soytarılar bulunuyordu.

Edebiyat tarihçilerini “ yapay soytarılar “ adı verilen dönemin en başarılılarından biri olarak gördükleri VIII. Henry’nin Soytarısı Will Summers, sürekli olarak dışkıyla

ile ilgili espriler yapıyor, Henry de, söylendiğine göre bu esprilere yürekten gülüyordu. Bunun dışında edep sınırlarını aşan, kralın itibarına saldıran, çizmeyi aşan saray soytarıları da vardı. Bunlar krallar tarafından nezaketle karşılanmıyordu.

Elizabeth döneminde soytarılar gerçek karakterler olarak değil, tiyatro yaratıları olarak görülüyordu. Shakespeare'in oyunlarındaki Feste, Lavatch, Kral Lear, Touchstone gibi karakterler buna örnektir. Oyunun içindeki soytarılar olay örgüsünün tasarımı ve dramatik eylemin getirisi ile gerçekleri cesurca söyleyebiliyorlardı.

Shakespeare soytarıyı olduğu gibi yansıtır: Görünüşü itibarıyla budala ya da deli, kendisiyle dalga geçebilen, grotesk bir toplumsal figür. Rengârenk kostümlere ya da çok daha aykırı ve şoke edici bulunacak bir tutumla kadın giysilerine bürünen soytarı, meseller yoluyla, bazen son derece eğretilmeli yollardan çok değerli hakikatleri dile getirir. (...) Shakespeare'in bütün soytarıları erkektir. Bununla birlikte birkaç kadın soytarı örneği Fransa'da görülmüştür. IV. Henry ile XIII. Louis'in saraylarında ünlene Mathurine adlı kadın soytarı Paris'in sokaklarında amazon kılığında dolaşıyordu ve çevresinde hep onunla alay eden kalabalık bir çocuklar topluluğu dolaşıyordu. Savaşçı giysisi belli bir mizaç hırçınlığı gösteriyor olabilir, çünkü soytarının güçlü siyasi ve dinsel görüşleri vardı (Sanders, 2001, s. 241).

Zekâ ya da bedensel kusuru olan köleler Roma İmparatorluğu'nda varlıklı kimseleri eğlendirmeye çalışıyorlardı. Bedensel gülünç kusurlar taşıyan bu hizmetkârlar ya kamburlu, ya şiş göbekli ya da uzun burunlu oluyorlardı. Hobbes'un getirdiği geleneğe göre, gülme, bedensel kusurlu bireyi gördüğünde “ beklenmedik utku “ denilen his ortaya çıkardı. Rönesans bu geleneği benimsemiş ve dönem boyunca bedensel özürlüler ve talihsizlerle alay edilmiş, kimi zaman ise aristokratlar bu bayağı ve yanlış mizahtan insanları uzak durmaya davet etmişlerdir.

Yüzyıllar boyunca insanlar kendilerinden daha talihsiz olanlara gülmüşlerdir; Rönesans bedensel kusurlu bu geleneği ete kemiğe büründürüyordu. Zekâca geri ya da biçimsiz bir cücenin sahibi otomatik olarak yükselmiş; yoksul, akli melekeleri zayıf bir kişiden daha üst bir düzeye yerleşmiş oluyordu. Soytarı ya da budala yer yer bilgece sözler-zekice bir numara, doğal bir espri, bir “ abdal “ sözü söylerse-daha da iyiydi. Cücelerle soytarılar Rönesans boyunca, son derece gerçek anlamıyla edebiyattaki ilk alay konusu kişinin - Hephaistos'un- çeşitlemeleri olarak var olmuşlardır (Sanders, 2001, s.242).

Thomas More, son derece keskin zekâsı ile bir soytarı gibi insanları iğnelemekten ve alaya almaktan hoşlanan bir yazardı. Ancak bunu devam ettirmesine izin verilmedi. More (geste) öykü sözcüğünü modern, güldürücü anlamıyla jeste dönüştüren ilk İngiliz yazardır. Ancak zaman sonra üslubu ağırlaşmış, nükteli anekdotlar ciddi bir tona bürünmüştür. More'un açık sözlü biri olmasıyla kral ve kilise tarafından susturulmaya çalışılmış, ondan kurtulmak istenilmiştir. Ve kral tarafından 1535 yılında idama mahkûm edilmiştir. Erasmus, More'un ısrarı üzerine reformcuları ıslah etmeye yönelik

eserler vermiş ve bunu yaparken güçlü bir silah olan gülmeyi kullanmıştır. İlk mizahi eseri ilahiyatçıları ve kilise yetkililerini yeren “ Deliliğe Övgü “ adlı eseri olmuştur. 16. yüzyılın sonlarında aristokratlara abartılı beden kusurlarına gülmeyi yasaklayan görgü standartları oluşmuştur. Ancak espri kitapları bu tür uyarıyı dikkate almamıştır. Keith Thomas yazmış olduğu espri kitabında şeker hastalığından ağız kokusuna, zekâ geriliğinden akıl hastalığına kadar her tür özrün bir eğlence, gülme kaynağı olduğunu belirtir. Thomas Willson da “ orantısız bir insan bedenini alaya alır ve yüzü çirkin yaratılmışsa onunla alay edebiliriz” (Sanders, 2001, s. 247) der.

Rönesans'ta Petrarca, Poggio Bracciolini, Giovanni Pontano, Castiglione gibi başlıca yazarlar espriler üzerine derlemeler oluşturmuşlardır. Petrarca esprilerden oluşmuş ilk derlemesini 1344 yılında yayımlamıştır. Nasıl ki sevgi yanılısamayı delip geçiyorsa hakikatin özüne ulaşmada da gülme yanılısamayı o denli delip geçebilir, gerçeğini vurgular. Ancak en etkili olanı Bracciolini'nin 1470'de yayımladığı *Facetiae*'sıdır. Söz oyunu yapmaktan ruhban sınıfı üzerinde yarattığı cinaslardan büyük zevk alır, abartıya kaçır, gülmeden ve güldürmekten büyük bir tutku ile bahseder. Bebe derlediği yapıtında gülmeyi çağdaş diye addettiği yaşamın ciddiyetinden kaçmanın bir yolu olarak görür. Rönesans'ta zariflik erdemini getiren yazar ise Pantano'dur. Bu bakımdan diğer yazarlardan ayrılır. Pantano gülmeye siyasal dünyada ilk yer verendir. Ona göre, kral saraydaki dalgalanmaları dengelemek adına gülmeye dikkat etmelidir. Gülme hükümdar için bir denetleme aracıdır. Castiglione'nin “ Saraylının Kitabı “ adlı eserinde, saraylıların nasıl davranması gerektiğine ilişkin öğretiler vardır. Castiglione ciddi ve iyi bir saray mensubunun nasıl davranmasının ve bedensel alışkanlıklarının en itaatsizi olan gülmeyi nasıl denetleyeceğini bilmek zorunda olduğunu öne sürer.

Gerçek saraylı, bedence kusurlu, zayıf hatta gösterişçi kimselerin talihsizliklerine gülmeyi reddederek kalabalıktan ayrı durmalıdır: Çok kolay çok acımasız bir şeydir bu. Zaten bu tür alaylı gülmeye yönelik tutumlar değişmeye başlıyordu. Edward Derling gibi Püriten*¹ risale yazarları, espri kitaplarında karşılaşılan türden grotesk gülmeye karşı çıkıyor ve edepli tavırdaki bu tür sürçmeleri “ Gargantua, Howlglass Gotham budalalarının akılsız yöntemleri” diye niteliyordu. Bir iki kahkaha atabilmek için zekâ geriliği olanları ev hayvanı gibi evinde barındırma, saldırılara hedef olmayı sürdürüyordu. Perkins adlı bir Püriten ıslahçı “ Biz doğuştan delinin deliliği ile eğlenecek değiliz.” der ve şunu da belirtir; “Evlerinde soytarılar barındırmak büyük insanların göreneklerinden biridir. Ne var ki böyle bir kişinin deliliğinde... bir eğlence bulmak ve onları yalnızca bu amaçla bulundurmamak övgüye değer bir şey değildir (Sanders, 2001, s. 251).

*Püriten, 16. ve 17. Yüzyıllarda I. Elizabeth'in İngiliz Kilisesi'nde başlattığı reformist harekete karşı çıkan, kendini “safılığı” aramak olarak tanımlayan bir protestan doktrin ve ibadet şeklidir.

Yazarların ortaya koyduğu bu görgü yapıtları, insanların bedence kusurlu kimselere gülmeyi sakınmaya yönlendirdi. 17.yüzyılın sonlarına doğru zayıf insan artık bir gülme konusu değildi. Bedensel kusurlara ve talihsizliklere gülmeyi reddetmek, Püriten* aristokrasininin aynı zamanda kendisini ayak takımından ayırması demekti.

On sekizinci yüzyıla girildiğinde bu tür davranışı giderek barbarca gösterecek olan yeni duyarlığın soy kütüğünü çıkarmak uzun bir çabayı gerektirecektir. Hareket Tudor Dönemi'nin görgü kitapları ile başlar; bu kitaplarda, giderek artan bir güçle, insanlarla sorumlusu olmadıkları kusurlar yüzünden alay edilmemesi gerektiği ilkesi 'hümanist bir ilke' yineleniyordu. Hareket, insan doğasını özü itibarıyla iyicil olarak gören, bu yüzden de Hobbes'un gülmeye başkalarının talihsizliklerinin neden olduğu görüşünü reddeden geniş görüşlü rahiplerle gelişir. Doruk noktası on sekizinci yüzyılın başlarındaki edebiyat kuramıdır; bu kuramda mizah incelik kazanır ve kişiliğe özgü tuhafıklar yergi saldırısını gerektiren sapmalar değil, tat alınması ve zevk duyulması gereken sevimli sıra dışılıklar olarak görülür (Sanders, 2001, s,252).

Puttenham, düzgün konuşmayı bilmeyen, biçimsiz ses çıkaran, konuşma akışını bozan avam takımından rahatsız olan edebiyat kuramcısıydı. Ona biçimsiz cümleler kuran kişi şekilsizdi. Dilbilgisi ve söz dizimi sapmaları derin bir beden kusurunu gösteriyordu.

Günümüzde olduğu gibi o dönemde de tiyatro tutucular tarafından saldırıya uğruyordu. Dönemin Londra Belediye Başkanı, Blackfriars''daki tiyatronun, edep sınırlarını ihlal ederek, soyluları yüz kızartıcı ve otoritelerini sarsarak temsil ettikleri gerekçesiyle kapatılmasını istemişti. Rönesans'ta Püritenlerle birlikte yeni bir duyarlılık baş gösterdi. Gülme günahı ve tamamen susturulması gerekiyordu. Baptist denilen bir grup, aşırıya giderek insanları kamusal alanlarda espri yapılmaması üzerine yemin ettirmek gibi bir takım davranışlar sergiledi. Bazı din grupları ise hangi tür gülmenin daha büyük günah olduğu üzerine uzunca bir tartışmaya girdi. Püritenler ise saldırılarda bulunarak başka insanların kusurlarına gülmenin kişinin kendi zayıflığı olduğunu ortaya attı.

Püritenler eğlence uğruna kötü huylar sergilemeyi yanlış buluyorlardı. William Prynne tiyatro seyircilerinin gülmesini "bir Hristiyan'ın ağırbaşlılığı, ölçülülüğü ve ciddiliğiyle ile hiçbir biçimde bağdaşmadığını" düşünüyordu. Püritenler Tanrı'nın sözü ile açık saçıklığı karıştıran gizem oyunlarını lanetliyorlardı; profesyonel komedyenliği de ahlak dışı ilan ediyorlardı. "Tanrının akıl ve zekâ ihsan ettiği insanın bir maskara kıyafetine bürünüp soytarı gibi davranması nasıl bir deliliktir?" diye soruyordu Christopher Fetherstan (Sanders, 2001, s. 259).

Edep sınırları ve ciddilik yoğun çalışma hızına ivme kazandıran iki temel unsurdur. Gülme ise insanları yoğun çalışmadan uzaklaştırıyordu. Sosyolog Max Webber, Püritenliğin kapitalizmin yükselişine önemli katkıda bulunduğunu savundu.

Sonuç olarak Rönesans'ta gülme üst sınıf ile alt sınıf arasındaki sınırı, cennet ile cehenneme düşecekleri belirliyordu. Kaba dışa vurum olarak gülme günahkâr yaşamın ta kendisiydi.

1.5.4. Modern Dönemde Gülmece

Modern çağ, akıl ve bilimin ön plana çıktığı, kişilerin birey olmaya adım attığı, kapitalist bir toplumu çağrıştırmaktadır. Modernizmde, bireylerin ve toplumların üzerinde önemli rol oynadığı, akılcılık, bilim ve teknoloji gibi unsurlar olmazsa olmazdır.

Aydın insan, akıl ve bilimle, ahlak ve sanat alanlarında, kendilerini geliştirdikleri sürece, özel alanlarında yarattıkları bilgi birikimini güncel yaşama aktarıp insanlığı özgürlüğe ve mutluluğa kavuşacaklarına inanıyorlardı. Fakat bu iyimser düşüncelerin hiçbirisi gerçekleşmemiş ve insani sorunlar 20.yüzyılda bile yine çözümsüz kalmıştır (Atiker, 1998, s. 24).

Daha önce inanılan bütün teolojik değerlerin aslında içinin boş olduğunun farkına varılmasıyla Modernizm açığa çıkmıştır. Düşünür Nietzsche, “Tanrı öldü” söylemiyle modernizme çarpıcı bir bakış açısı getirmiştir. O döneme ait gerçekleştirilen keşifler sayesinde teolojiye olan güven tam anlamıyla bitmiştir. Eğer toplumu düzene sokmak için bir çaba içerisine girilmezse, dünyanın kendi kendine düzene giremeyeceğini savunmuşlardır. Bu belirsizlik ve hiçbir şeyin yerli yerinde olmaması Modernistlerin savunduğu kaotik alan olgusunu güçlendirmektedir.

Modernizm ile soyut akılcılığa ve bilişsel akla olan bağılılık gülmenin şen doğasını algılamayı zorlaştırmıştır. Modern çağda, ironiyle yergi, sakınmasız, yürekten gelen, gerçek kahkahayı büyük ölçüde susturmuştur. Toplumsal düzen birçokları için hapisane haline gelmiş ve derin bir suskunluğa hapsolunan bu dönemde gülmeyi işitmeye çalışmadıkça neredeyse imkânsızlaşmıştır. Romancılar edebiyat yapıtlarında marjinal karakterlere yer vermişlerdir. İnsanı eninde sonunda özgürleştiren bu çağ sonunda hapsolunmayı gerektirir.

Radikal değişim sonrası ortaya çıkan modern algı, toplumun bütünü kapsamaktadır. Temelinde sanayiye konumlandırıan yeni bir dünya tarımsal dünyanın yerine geçmiş ve dünden kurtulup çok farklı bir şekilde değerlendirilmesi gereken bir dünya profili çizmiştir. Kalkınmış bir ekonomi, bağımsız bir birey, kültürel

çoğulculuğun benimsediği örgütlenme, ifade ve düşünce özgürlükleri modern toplumun temel aldığı özelliklerdir.

Her çağda dönemsel farklılıklara göre şekillenen ve yükselişe geçen mizah, geleneksel olanın kabul görmediği modern dünyaya da ayak uydurmuştur. Modern dönemde her alanda var olan değişim mizah üzerine de önemli ölçüde etki etmiştir. Özellikle yazılı mizah ürünlerinde ciddi bir artış söz konusudur.

Modern çağda “komik” ve “trajik” öğeler ilk kez iç içe kullanılmıştır.

Modern dramının babası olarak tanımlanan Henrik İbsen (1828–1906), “günümüz insanı hakkında yeni bir tür trajedi” yaratan dünya çapında bir dramaturg olmanın yanı sıra bir yergi ustası olarak da ün kazanmıştır. Dramatik olayları yansıttığı tiyatro ürünlerini komik öğelerle bezeyerek drama türlerinin keskin sınırlarını aşmıştır. İbsen’in sanatının bu yönü üzerine birçok incelemeler yapılmış, trajik ile komik arasındaki orantı saptanmaya çalışılmıştır. Bir tek Hedda Gabler (1890) adlı oyunun türü ve sorunsalıyla ilgili sayısız çalışmalar vardır. Bunun “natüralist bir oyun”, “yozlaşan burjuvaziye” yönelik “ağır bir eleştiri”, yoksa bir “kara mizah”, bir fars, hatta büyük bir “sembolik trajedi” mi olduğu edebi çevrelerin yüz yılı aşkın bir süredir tartışma konusudur. Neden intiharla son bulan bu yapıt İbsen tarafından basitçe bir “oyun”, iyimser bir sonu olan Denizden Gelen Kadın (1888) ise “drama” olarak tanımlanmıştır? Neden önce “aile dramı” olarak adlandırdığı Yaban Ördeği’nin (1884) daha sonra bir “trajikomedî” olduğunu ileri sürmüş, onun bu yönde sahnelenmesinde ısrar etmiştir? (Olçay, 2007, s. 74).

İbsen gibi Anton Çehov’un da yapıtları günümüze kadar tartışma konusu olmuştur. Eleştirmenler, yönetmenler ve oyuncunlar tarafından eserlerinin “komedi” olarak tanımlanması hususunda fikir ayrılığına düşülmüştür. Çünkü sadece okuyucuları tarafından değil dönemin yönetmenleri tarafından da “trajik” olarak algılanmıştır.

Çehov oyunlarını tanımlarken dönem dönem okuyucular ve yönetmenler gibi güçlük yaşamıştır. 1887 yılında “komedi” olarak tanımladığı *İvanov* adlı oyununu iki yıl sonra “drama” alt başlığı altında yayınlamıştır. Üç Kız kardeş, “neşeli komedi” olarak yayınlanmış daha sonra “drama” olarak gösterilmiştir. Kafalarda karışıklık yaratan bu durumun sebebi genel bir talihsizlik ortamının egemen olmasıdır. Bu ortam kişilerin özel ve sosyal yaşamlarını etkisi altına alır. Çehov yapıtlarında ele aldığı küçük çapta sorunları doğası itibarıyla çözümlenmesi olanaksız çelişkilere bırakır. Modern drama da oyun kişilerince arzulanan, gerçekte var olan ile olası görünen arasında bir çelişki söz konusudur. İbsen’in basitçe “oyun” ya da “trajikomedî”, Çehov’un ise “komedi” olarak adlandırdığı tiyatro ürünlerinin çağdaşlarınca drama, hatta trajedi olarak algılanmasının nedeni buradan kaynaklanır (Olçay, 2007, s.77).

Bernard Shaw, trajik ile komiğin yan yana kullanımını sonrası “trajikomik” dediğimiz yeni tiyatro türünün ortaya çıktığını dile getirir; “mutsuz ya da hatta mutlu bir evlilik korkunç bir demiryolu kazasından ne denli trajik ise yeni tür komedi de felaketle sonuçlanan bir trajediden o denli trajiktir” (Olca, 2007, s.78).

Modern dönemin insanı mutlu olma özlemi içerisindedir. Arzu ettikleri yaşamın gerçekleşmesini beklerler. Ancak çoğu zaman çabaları boşa çıkar. Yaşama körü körüne bağlılıkları onları gülünç duruma düşürür. Çehov eserlerinde bu oyun kişilerinden beslenir. Gülmeyi ve güldürmeyi amaç edinen Çehov, yaşadığımız ortamda gülünç birçok şeyin olduğunu düşünür. Karakterlere olan yaklaşımı tiyatrosundaki komiğin bel kemiğini oluşturur. Bozuk, toplumsal düzene gülerek tavır almıştır. Bir toplumun kültür yapısı ne olursa olsun, muhakkak mizah ve hiciv unsurlarını barındırır. Hiciv ve yerginin özellikle hissedildiği bu dönemde değerler altüst olmuş, alt katmanlar ve yeni kuşaklar arasında kapanmayacak geniş bir uçurum açılmıştır.

Oyunlarını komedi olarak nitelendiren Çehov’un komedisinde güldürünün bilinen trükleri, tuzakları, kahkahaya kucak açan replikleri yoktur. Yapıtlarında işlediği tipler gerçek hayatta var olan kişilerdir. Onların akılsızlıkları, zavallılıkları, tutarsızlıkları, durumlara karşı verdikleri edilgen tepkiler bizleri hem hüznendirir hem de güldürür.

Vanya’nın geriye kalan yaşamını kestirmesi ve kalan on üç yılını nasıl geçireceğinin tasasına düşmesi hem absürd hem de gülünçtür.

Vanya: Oh tanrım... Kırk yedi yaşındayım, altmış yaşına kadar yaşayacağımı varsayarsak, daha on üç yılım var... Çok uzun! Bu on üç yılı nasıl geçireceğim? Ne yapacağım, ne ile dolduracağım onları? (Çehov, 2008, s.37).

Çehov, Martı’da, Arkadina’nın yaşlanma korkusunu anlayışla karşılamaz, Treplev’in yazarlık hevesini ise alaya alır. Tüm yaşamını köhne bir gelenek uğruna yaşayan Vanya Dayı ise Yelena’ya umutsuzca âşık olur, ciddi ve gelenekçi yapısı komediye dönüşür. Çehov karakterlere yaklaşımı ile toplumu alaya alırken, karakterlerin durumu hem komik hem de trajiktir.

Gerçekten de komik kişilere ya da absürde varan gülünç durumlara sıkça rastlansa da Çehov’un oyunlarını komedi olarak algılamak güçtür. Yaşlanmaktan korkan Arkadina (Martı), düğün ertesinde eşi tarafından terk edilmesine karşın ona sadık kalan Telegin (Vanya Dayı), gazete okumakla yetinen Doktor Çebutikin (Üç Kızkardeş), “Kaligula’nın senatoda bindiği atın soyunun atası” olduğunu ileri süren Pişçik, “yirmi iki talihsizlik” lakaplı Yepihodov ile merdivenden düşen Trofimov (Vişne Bahçesi) ve daha birçok oyun

karakteri ya da davranışları, gülünesi etki yaratır. Çehov'un oyunlarında her şey gülünç, her şey komedi ve aynı zamanda komedi değildir (Olçay, 2007, s.75).

Çehov oyunlarının en alaycı sahnelerinden biri, bir Rus taşra kentinde, İrina'nın bildiği yabancı dil İtalyanca'yı unutmaya başladığını fark ettiğinde kapıldığı paniktir. Trajikomik olan ise üç kız kardeşin de bu saçmalığın farkında olamayışlarıdır.

Çehov'un oyunlarının kişileri ve bu kişilerin; aykırı, uygunsuz, aptalca, masum olmayan ve hatta belki günahkâr bir yaşamı olarak tanımlanabilecek durgun maceraları, bir yönü ile trajikken, diğer bir yönü ile alabildiğine gülünçtür. Belki de gülünç olduğu kadar trajiktir de. Çehov'da "komedi" tanımı bu kadar net bir şekilde yerini bulur.

Yapıtlarında farklı ölçüde komiğe yer veren dönemin yazarlarından biri de, İbsen'dir. Yazmış olduğu 26 yapıttan sadece ikisini komedi olarak tanımlamıştır. Diğer yapıtlarında ise trajik ile komik özgün bir birliktelikle verilmiştir. *Yaban Ördeği* adlı oyununda neredeyse bütün karakterler gülünçtür. Ancak yazarın karikatürize ettiği Hjalmar Ekdal içlerinden en gülünç olanıdır. Hjalmar'ın her çıkışı gülmece etkisi yaratır. Olduğundan daha farklı görünmeye çalışır. Azimli ve entelektüel biri gibi görünmeye çalışsa da tembel, bencil ve alelade birisidir.

Yaban Ördeği'nde komiği meydana getiren öğeler umut edilen ve umut edilenin gerçekleşmemesi üzerine kuruludur. Oyun kişileri tarafından arzulanan, gerçekte var olan ile görünen arasındaki uyumsuzluklar karşısında oluşturdukları davranış birliğidir. Çehov'un oyunlarında olduğu gibi oyun karakterlerinden her birinin kendi eğilimleri doğrultusunda kendi arzularını gerçekleştirmek istemesi herkes için trajik sonuçlar doğurur.

Buraya kadar sıralanan ve modern dramaya özgü olan özelliklerden hareketle her iki yazarın da genel olarak eleştirel olan benzer bir tutum izlediği söylenebilir, her ikisi de komiği toplum eleştirisinin güçlü bir aracı kılmıştır.

Bununla birlikte *Yaban Ördeği* ile *Martı* arasında her yazarın sanatının özgünlüğünden kaynaklanan ilkesel farklılıklar göze çarpmaktadır. İbsen'in tiyatrosunda oyun kişilerinin betimlemeleri keskin ve şematiktir. İbsen'in yapıtında gülmece yer yer yergiye dönüşürken Çehov'un oyunlarında daha yumuşaktır. Oyun kişilerinin değerlendirilmesinde İbsen oldukça katıdır, onlar hakkında çekinmeden hüküm verir. Oysa Çehov onların olumsuz yönlerine "çekingen bir alayla" işaret eder. Çehov'da komik ile trajik aynı düzlemde verilmez. Genelde bunlardan biri arka planda olup diğeriyle sık sık yer değiştirir. Bu yüzden Çehov'un tiyatrosunda duygular sık sık yer değiştirir: dramatik bir sahneden hemen sonra komik bir alçalma gelir, bunu ise daha sonra dramatik sahne izler (Olçay, 2007, s.83).

Çehov, oyunlarının merkezine çaresizlik temasını alarak, zavallı umutsuz insanları yerleştirir. Bireyleri umutsuzluğa sürükleyen nedenleri de düşünmemizi ister. Bireyin mutsuzluk zincirinin bir halkası haline nasıl ve niçin geldiğini, gülünç ve zararsız gibi görünen bu davranışların aslında ne denli trajik sonuçlar doğurabileceğini gösterir. Aynı bakış açısına sahip Çehov ile İbsen'in birçok benzer özelliklerini yakalamak mümkündür. Fakat oyun yazma teknikleri farklıdır: İbsen karakterlerine karşı daha sert bir tutum ile yaklaşırken, sebeplerine bakmaksızın işledikleri suçun üzerinde durur. Bundan dolayı İbsen tiyatrosunda gülünç olan soğuk ve serttir. Başkarakterlerinin zayıf yönlerini, yanlışlarını, acımasızca eleştirerek alaya alır ve cezalandırır. Çehov ise zıt bir tutum sergiler. Oyunlarında kendisinden hiçbir şey beklenmeyen silik özelliğiyle gülünç olan oyun kişilerinin dahi onurluca bir özelliğini bulup ortaya çıkarır. Karakterleri üzerinde eğlenir, onları alaya alır fakat onları suçlamaz. Trajik ve komiği bütünsel bir şekilde birleştirmeyi başararak olağanüstü sentezini yaratan İbsen ve Çehov, hüznün ile gülüncü aynı ses tonunda kaleme alarak, günümüze "trajikomik" oyun türünü kazandıran iki önemli yazardır.

1.5.5. Çağdaş Süreçte Gülmece

Postmodernizm, modernitenin, çözüm odaklı bilimsel yaklaşımını, iktidarın totaliter tutumunun bir yansıması olduğunu düşünür ve bu nedenden dolayı gerçeğe ulaşmada bilimi esas almaz. Postmodernizm, ilerlemek için bilimin tek yol olduğu düşüncesine karşı çıkar. Yıllardır süregelen, sosyolojik toplumsal sorunların çözülmemiş olması, bu sorunların doğurduğu acı ve dayatmaların bitmemesi sonucunda gelecekçilik ve dadaizm akımlarının açtığı yolda postmodernizm kendi yolunu bulup, gelişmeye başlamıştır.

Postmodern dönemle birlikte kavramsallaştırılan komedi türlerinden biri olan kara mizah, hayata dair trajik konuları gülünç hale getirmeye çalışmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde de değinilen parodi, ironi ve absürtlük gibi konuları da içerisine alan kara mizah, biçim ile öz arasındaki uyumsuzluğa gönderme yapmaktadır. En genel tanımıyla kara mizah, acı, üzüntü, çaresizlik, umutsuzluk, kötülük ve ölüm gibi yaşama dair karanlık ve kasvetli yönlerin veya tecavüz, cinayet, intihar, yaralama ve delilik gibi tabu olarak kabul edilen konuların gülünç hale getirildiği mizah türüdür (Fırat, 2018, s. 100).

Birinci dünya savaşı sonrasında toplum değerlerinin iflas etmesiyle ortaya çıkmaya başlayan gerçeküstücü hareket kara mizahın tetiklenmesini ve yayılmasını sağlamıştır. Dünyada ki bütün toplumlar tarafından deneyimlenmiş savaşlar, dönem

yazarlarının olaylara daha eleştirel bir gözle bakabilmelerini sağlamıştır. Yazarlar, insanları mutlu ettiği düşünülen durumları eleştirmiş ve bunu yaparken de toplumsal kalıplardan uzaklaşmış, teknik ve biçim açısından yeni arayışlara girmişlerdir. Bu yeni arayış, toplumsal koşulları hicvederek ele alan kara mizahtan doğmasına neden olmuştur. Söz konusu, kara mizah, dramın, acının, hüznün, çaresizliğin, mutluluğun yahut sevincin bir araya gelmeyi başardığı tek türdür. İnsanın içinde bulunduğu ve yaşamak zorunda bırakıldığı bu saçmalıkları anlatma konusunda dram yetersiz kalınca kara mizahın ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Samuel Beckett savaşın toplumlar ve bireyler üzerinde bıraktığı şiddetli etkiyi eserlerinde çarpıcı bir şekilde işleyen önemli yazarlardan biridir. Beckett'in mizah anlayışı akıl ve beden arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Kaleme aldığı eserlerindeki karakterler ruhsal ve fiziksel sıkıntıları olan kişilerdir. Bu sıkıntılar üzerinden hicvi göndermeler yaparak insanı eleştirir diğer taraftan bu eleştirileri komik bir anlatım yolu ile okuyucusuna sunar.

Mizah, içerisinde gülmeyi barındırsa da her gülünen şey mizahın kapsamına girmeyebilir. Komik olan her durum, olay, kişi muhataplarını güldürebilir fakat bu mizah ile ilgili olmayabilir. Ayrıca sözlü ya da yazılı her mizahi anlatıda hedef kitleyi güldürmeyebilir. Okur veya seyircinin yüzünde tebessüm oluşturabilir ve eleştirisi yapılan konu hakkında farkındalık oluşturarak onları düşünmeye, sorgulamaya yönlendirebilir. J. Blake'e göre, Mizah her zaman eğlenceli değildir, fakat kahkahaya yol açtığı gibi en azından bir gülümseme, sırtma veya yüz kaslarında bir rahatlama meydana getirir. Beckett'in mizah anlayışı da benzer şekildedir ve yazar okuru kahkaha atarak güldürmekten ziyade hüznü şekilde tebessüm etmeye sevk eder (Yaşar, 2017, s. 49).

Critchley göre gülmek, yüzde komik rahatlama oluşturan, mevcut çekingenliğimizin kırılma anıdır.

Beckett eserlerinde, umutsuz olmak, hastalanmak çaresiz kalmak, ölmek, ölümü beklemek gibi dram ve hüznü barındıran olayları anlatır, fakat yazarın kullandığı mizahi dil okurun veya izleyicinin hüznülenmesinin önüne geçer. Üzülmek eylemi yerini düşündürücü iç sıkıcı gülümsemeye bırakır. Beckett' in oyun kurgularında yer alan dünya iç sıkıcı, bulanık ve karanlıktır. Oyunlarında işlediği kişileri hiçliğin dünyasına yerleştirir ve dolanıp durmalarını seyrederek. Ve bu kişiler dünyanın saçmalığını, anlamsızlığını boğuk atmosfer içerisinde traji-komik, bölük pörçük sözcükler anlatım tarzı ile varlıklarını sürdürür. Mizah genel bağlamda güldürürken düşündürmek ister ancak Beckett' in oyunları ağız dolusu güldürmez yalnızca gülümsetir ve gülümsetirken

insanın acizliğini hissetmesini ister. Sahnede ki oyun kişileri gördükleri ve anlamsız çıkardıkları sözcüklerle var olma mücadelesi içerisindeyler. Ve bu durum absürttür.

Kara mizah dediğimiz güldürü türü izleyici üzerinde sarsıcı etki bırakır. Karşıtlıklar içerisinde akıl ve duygulara hitap etmeyi hedefleyerek izleyicinin dikkatini dağıtmayı başarır. Böylece izleyici üzerinde enerji yoğunluğunu arttırarak gerilimli bir hava oluşturur. Bu sırada kara mizahla aktarılan ironi mizahi bir forma dönüşür ve ortaya çıkan gerilim gülünçleşir. Dehşet ile komediyi bir arada veren kara mizah bunları birbirleriyle iç içe geçirir. Bu yönüyle okurun beklentileri sekteye uğramaktadır. Alışılmış düşünce kalıpları içerisinde olgunlaşan duygularımız bir nevi kara mizahla bozguna uğrar. Kara mizah okuyucunun kafasını karıştırarak oyundan tek bir anlam değil birbiri içerisine girmiş zihin karıştıran birden fazla anlam çıkartmasını sağlar. Seyirciyi belli bir ikileme sokan kara mizah bütünüyle anlaşılması açısından oldukça güç bir niteliğe sahiptir.

II. Dünya Savaşı sonrası bireyin yaşadığı korku ve bunalım, birey ile dünya arasındaki uyumsuzluğu ön plana çıkartırken, varoluşçu düşüncenin temelinde bireyin kendisine yönelmesine yol açmıştır. Beckett o günün koşullarında kahkaha atmanın büyük bir handicap olduğunu tek başına acılı bir gülümsemenin yeterli olduğunu düşünerek yapıtlarını da bu çerçevede şekillendirmiştir. Varoluşçuluk felsefesi ile ilgili Seveda Şener, dünyayı usla açıklamamanın imkânsız olduğunu, gerçekleşen her şeyin rastlantısal olduğunu ifade eder;

İnsanda, sanıldığı gibi, uyumlu, düzenli bir evren bilinci yoktur. Her şey rastlantısal ve amaçsızdır. İnsan kendini bir kargaşa içinde görür. Dünyayı usla açıklamak olanaksızdır. İnsanın bilebileceği yalnızca yeryüzündeki varlığıdır. Bu varlığın özellikleri önceden saptanmamıştır. İnsan eylemini nitelikleri ile kazanır ve kendini gerçekleştirir (Şener, 1988, s. 298).

Kara mizahın etkilerini gördüğümüz uyumsuz tiyatro, II. Dünya Savaşının getirdiği güvensizlik ortamı, insan kısımları, ölümler, yok olan kentler, endişe, bunalım, kötümserlik ve boşnalık hissini büyük ölçüde ele almaktaydı. Değer yargıların ve güven olgusunun bir anda yerle bir olması yeşerecek umudu da yerle bir etti. Modern insanın içinde bulunduğu bu açmaz iletişimsizliği ve yabancılaşmayı da beraberinde getirdi. Savaşla birlikte insan, yıkılmaz sandığı duvarların bir anda yıkılmasıyla varlığından şüpheye düştü. İletişimsizlik, yabancılaşma ve anlamsızlık kara mizahı besleyen temel duyguları oluşturdu.

Kara mizah, yerleşik kalıplaşmış değerlere saldırmanın, onları alaşağı etmenin son derece etkili bir yoludur. Gerçeküstücü sinemanın anarşist tavrını bu mizah anlayışı, yani kara mizah taşır. Gülme, burada her olumsuzluğu yıkmak için mükemmel bir silah olarak kullanılır. Kara mizah içindeki alay, ironi, umutsuzluğun maskesidir ama aynı zamanda nesnelere, olgular arasındaki bilinen, alışkanlık haline gelmiş olan ilintileri de koparır ve bunların tümüne farklı bakış açılarıyla yaklaşılmasını sağlar (Fırat, 2018, s.101).



İKİNCİ BÖLÜM

MODEL OYUNLAR

2.1. EŞEK ARILARI

Aristophanes, Yunan toplumunun önemli komedi yazarlarından biridir. Eşek Arıları (Yargıçlar) adlı yapıtında diğer eserlerinde olduğu gibi güldürürken düşündürmek ister. İronik bir eleştiri söz konusudur. Sistem eleştirisi yaparak, Atina halkını bilinçlendirmeye çalışır. Amacı seyirciye ne kafa patlatmak ne de kahkaha attırmaktır.

SOSİAS- Bizi beğenesiniz diye, size avuç dolusu ceviz atmayacağız. Gülesiniz diye de Herakles'in elinden lokmasını almaya ya da Euripides'i kötülemeye niyetimiz yok. Bugünlerde alkış toplayan Kleon'a bile yüklenecek değiliz. Pek budalaca olmayan küçük bir konumuz var: Ne kafanızı patlatır, ne de gülmekten çatlatır sizi (Akyüz, 1966, s. 8).

Atina'da Yunan site devletlerinin aralarında sürdürdüğü savaş, demokrasinin yapı taşlarını yerinden oynatmıştır. Sokrates'i yargılayıp idama mahkûm eden Atina demokrasisi, barıştan yana olan yazarlar tarafından eleştirilmiş ve ironik bir dille ifade etmekten çekinmemişlerdir. Şöyle ki toplumu yozlaştıran kişilere saldırır.

Aristophanes savaştan, Atina sitelerinin yaşamından sıkılmıştır. Eserlerinde savaşa ve onun getirdiği yıkıma karşı çıkışlar vardır. O, Atina toplumunun çöküşünü, Atina demokrasisin de, özgürlüklerin çokluğunda, sofistlerin yaşama bakışlarındaki göreceliliğin halk içinde getirdiği düşünce karmaşasında bulmaktadır. Bu nedenle düşman olduğunu düşündüğü düşünceler ve kişilere oyunlarında saldırmaktadır. Aristophanes demokrasiye, düşünce özgürlüğüne, bu bağlamda da Sofistlere ve sofist olarak gördüğü Sakrotos'e oyunlarında saldırmış ve bunu ironik bir şekilde yapmıştır. Ama onun saldırısı aynı zamanda gerçekçi ve toplumu etkileyici bir rol da oynamıştır" (Akyüz, tarih, s. 120-121).

KORABAŞI- Ve ilk korolarını kurduğu zaman

Sıradan insanlar değilmiş saldırdıkları:

En büyüklere çatmış, bir Herakles hışımıyla (Aristophanes, 1966, s. 54).

Atina dönem içerisinde her yurttaşta dava açma ve davayı yönetme hakkı vermiştir. Bu komedyaya, Atina'nın adalet mekanizmasıyla alay eder. Davalara kurayla seçilmiş yargıçlar bakarlar. Aristophanes'in zamanında meslekten yargıç ve avukat yoktu. Dolayısıyla her vatandaş yaşamında en az bir kez yargıç olabilmiş ve yönetimde bulunma hazzını yaşamışlardır. Bu aşırı özgürlük adalet çarkının dişlerini kırmıştır. Bu özgürlüğü ölçsüzce kullanıp şahsi çıkarlarına alet eden demoglar yargıçlığı avamın

ellerine teslim etmişlerdir. Özellikle yargıçlık paralı olunca, yoksul Atinalılar bu işi günlük kazançlarını elde etmek için kullanmışlardır.

PHİLOKLEON- Onun bunun gözüne bakmak zorunda kalmam
Yiyecek versinler diye bana,
Ne sana muhtaç olurum, ne uşağına.
İkinci çöreği nasıl isteyeceğim diye düşünmem.
Anladın mı ne kaygılardan koruyor beni
Ne oklara kalkan oluyor yargıçlığım?
Bana şarap verme istersen
Uzun kulaklı testim sağ olsun!(Aristophanes, 1966, s. 32).

Kleon hak ve hukuk işlerini büsbütün ele geçirmek için ödeneği üç Abolosa çıkarınca, yargıçlık kazançlı bir iş oluverdi. Davaların sayısı da arttıkça arttı. Atina'da savcı da olmadığı için herhangi bir yurttaş başkasını rahatlıkla suçlayabilir ve yargıca verebilirdi. İnsanı cezaya çarptırmak çok kolaydı. Bu demokrasinin soysuzlaşması demektir. İşte tam da bu nokta da Aristophanes, komedyalarında bu tip adamlara çatıp, onları yerin dibine batırmaktan kaçınmamıştır. Eşek Arıları' nın oynandığı yıllarda Demogog Kleon ve savaştan yana olanlar yargıçlardan kendi çıkarları için faydalanmaktadırlar. Ancak onlar sömürdüklerinin farkında değildirler:

Oyun içinde oluşan olumsuzluklara güldürme yolunu seçen Aristophanes, bağlamsal uyumsuzluğu kullanarak güldürüyü elde eder. Labes köpeğinin yargılanma sahnesi, bildiğimiz mahkemelerin genel şematik yapısına taban tabana zıttır. Genel varsayımlarda mahkeme salonlarında adli sürecin belirli bir işleyişi vardır. Hâkim, savcı, avukat ve sanıklar kanunlar çerçevesinde belirlenmiş yetki, görev ve sorumluluklar çerçevesinde davranırlar. İzleyici genel varsayımları göz önünde tutarak, adalet mekanizmasıyla dalga geçilen Eşek Arıları'nda bağlamsal uyumsuzluğu fark eder. Philekleon yargıçlık hastalığına yakalanmıştır. Oğlu Bdelykleon ise onu bu hastalığından kurtarmaya çalışır. Aralarındaki çekişme, ok-yay ilişkisi gibidir. Bdelykleon babasını evde oyalamak için formaliteden mahkeme kurar. Mahkemeye sanık olarak Sicilya peynirini çalan köpek Labes seçilir. Başka bir köpekte tanıklık eder. Kanıt olarak ise, peynir rendesi, çanak vb. şeyler sunulur. Labes'e idam cezası vermeye kararlı olan Philekleon oğlunun oyununa gelip beraat kararı verir. Mahkemede ki fiziksel bağlamda evin, sanık olarak köpeğin ve kanıt olarak çanak, çömleğin kullanılması, izleyicinin mahkemeye dair bilişsel bağlamıyla çelişir. Oyundaki bu

çelişkiler, uyumsuzluk sürecini yaratır. Ve bu uyumsuzlukların bütünü komedi unsurlarını açığa çıkartır.

BDELYKLEON- Labes lehinde tanıklık edecekler gelsin:

Havaneli, çanak, peynir rendesi,

Izgara, çömlek ve diğer bütün tanıklar!

(Çağrılan nesnelere insan kılığında gelirler) (Aristophanes, 1966, s. 49).

Güldürü türlerinden biri olan ironiyi kendisine amaç edinen yazar, karşı çıktığı her şeyi hedef tahtasına koyar ve acımasızca okları fırlatır. Sadece güldürmek değil, eleştirmek yoluyla çarpıklıkların düzelmesini sağlar. İzleyici komedilerde kendini görür ve kendi haline güler. Oyundaki komiklik, toplumun kendi komikliğidir. Savaşlar sonrası sağduyusunu kaybeden Atina halkı acınası haline gülmektedir. Sınırları fazla zorlayan ve eleştiriyi hakaret boyutuna taşıyan yazar, kendisini anlamayanları da taşlar. Yalnız bırakıldığını korobaşı aracılığıyla şu pasajda ifade eder:

KORABAŞI- (...) Böyle bir savunucu bulmuşken kendinize

Tutmadınız, bıraktınız onu geçen yıl:

Oysa yepyeni düşünceler getirmişti size.

Anlamayıp körlettiniz bu düşünceleri.

Dionysos'un tapınağına yüz sürerek

Yeminler ediyor ki bugüne dek sizler

O dizelerden iyisini duymadınız komedyada.

Yüzünüz kızarmalı anlamadığımız için o zaman.

Şairimize gelince, bilenler bildi onun değerini:

Umutları yıkılmasına yıkıldı,

Ama yine de geldi düşmanların üstesinden (Aristophanes, 1966, s. 55).

Oyunda sık sık söz güldürüsüne rastlarız: Hakaret boyutu ve müstehcen içerikli diyaloglar yadsınmayıp onaylanmıştır. Kurbağalar komedisinde erkek cinsel organının güldürme aracı olarak kullanılması buna örnektir.

Savaşa karşı çıkan ve sürekli olarak barışı dile getiren Aristophanes, köleleştirilen Atina halkını ve ekonomik düzensizliğin vermiş olduğu yıkımları Bdelykleon'un dilinden aktarır:

BDELYKLEON- Kendin de düşünsene biraz canım

Sen neden zengin değilsin, herkes neden yoksul?

Bu sözde halk dostları afsunluyor seni?

Ta Pontos'tan Sardanya'ya kadar
 Bunca şehir var senin eminde:
 N geçiyor eline birkaç metelikten başka?
 Bu parayı bile yünden yağ süzer gibi
 Damla damla veriyorlar, ölmemen için.
 Yoksul kalmanı istiyorlar senin,
 Niçin mi istiyorlar, bak söyleyeyim sana:
 Seni besleyenlere bağlı kalman için,
 Işığı çaldılar mı aç kurt gibi atlasın diye
 Onların düşmanları üstüne (Aristophanes, 1966, s. 36).

Yargıçlar, insanlara zararları dokunan böceklerdir. Verilen cezalar balmumu ile tabletlere sivri kalemle yazılır. Oyun M.Ö 422 yılında sahnelendiğinde koro, sivri kalemleri arkalarına takmışlardır. Eşekarılarının da sivri iğneleri olmasından dolayı yargıçlar eşekarılarına benzetilmiştir.

BDELYKLEON- Çıldırın mı? Kızdırmaya gelmez morukları.
 Eşekarıları gibi saldırırlar adama.
 Sipsivri şişleri de var kışlarında
 Bağıra çağıra, hoplaya zıplaya
 Üşüşür üstüne sokarlar seni (Aristophanes, 1966, s. 14).

Güldürü özelliği taşıyan bu oyunda ironi, hem sözcüklerle hem de tonlamayla yapılır. Gerçeğin karşıtı olan, az önce örnek verdiğimiz bağlamsal uyumsuzluk en çarpıcı ironilerdir. Yunanca 'da Eironeia' dan gelen sözcük, kandırma ve aldatma anlamına gelmektedir. Aristophanes durum içindeki komiği açığa çıkartmak için yaşamla arasına bir mesafe koyar. Ve seyircinin de, komiği algılayabilmesi, gülmenin oluşabilmesi ve komik olanın gülme refleksiyle açığa çıkartılabilmesi için yazarinkine yakın yakın bir mesafede tutulması gerekir. Çünkü seyirci kusurlu bir kahramanla özdeşlik kurmak istemeyecektir. Kendisinden çok onu başkalarına benzetecektir. Bu uzaklaştırmanın en kolay halidir. İroni Aristophanes'in tiyatrosunda doğal olarak barınır yani özellikle bir yapı kurgulanmaz. Aristophanes, dönemin politikacısı Kleon'u oyunlarında yolsuzluk yaptığı ve köleleştirdiği Atinalıların üzerinden geçindiği gerekçesiyle acımasızca hicveder. Oyunda Phio-kleon, Kleon'u seven kişi anlamına gelir. Ve yaşlı adam Philokleon, Kleon dönemindeki yargıçların yetkilerini gelişigüzel ve kendi menfaatleri doğrultusunda nasıl kullandıklarını abartılı bir şekilde ortaya koyarak onları alaya alır.

İroni yıkıcıdır. Kalıplaşmış alışkanlıkların daha çok geleneksel olanın alanına saldırır. Komedinin seyirciye attığı kahkaha bir tür boşalma/arınmadır. Ancak ironi kahkahayı değil, hafif bir tebessümü, buruk bir gülümsemeyi hedefler. Arınma yani boşalmanın değil, algılamının, algıyla geliştirilen şeyin bilince dönüştürülmesini sağlar. Aristophanes, yapıtlarını ele alırken kurgusal ve düşünsel davranır. Onun yapıtlarında ironi, duygusal ve rastlantısal değildir. Daha çok söz ironisine yer veren Aristophanes, trajik kahramanın ironik yazgısından yola çıkar. Bu da trajik kahramanı trajikomik yani gülünç hale getirir.

2.2. ÇÖMLEK

İhtiyar Euclio evinde, gömülü içi altın dolu bir çömlek bulur. Fakirlik içinde yaşayan Euclio bir o kadar da cimridir. Çömleğini başkalarıyla paylaşmamak için onu gömülü tutmaya karar verir. Ancak her an çalınacak korkusuyla benzi uçuk, zihni perişan bir haldedir. Kızı Phaedra, Lyconides tarafından baştan çıkarılmıştır. Ancak bundan ihtiyar Euclio' un haberi yoktur. Lyconides'in dayısı olan Megadorus' da ihtiyar olmasına rağmen ablası Eunomia'nın ısrarı üzerine pinti Euclio'nun kızı Phaedra' yı ister. Euclio varlık içerisinde yaşayan Megadorus'un kızını istemesine anlam veremez. Çömlekten haberi olduğunu düşünüp vermeye hemen razı olmaz. Çareyi çömleği evden çıkartıp başka yere saklamakta bulur. Megadorus ve Phaedra' nın düğün hazırlıkları başlar. Lyconides Phaedra' dan vazgeçmek niyetinde değildir. Bu yüzden kölesi Strobilus' u ihtiyar Euclio'nun evini gözetlemesi için gönderir. İhtiyarı gizlice gözetleyen Strobilus çömlekten haberdar olur. Çömleği gömüldüğü yerden çıkartıp alır. Çömleğinin çalındığını gören Euclio çılgına döner. Lyconides dayısı Megadorus' a Phaedra ile aralarında geçeni anlatır ve Phaedra'dan vazgeçmesini söyler. Çömleği haince çalınan Euclio, artık hiç umudu kalmamışken Lyconides tarafından çömleği teslim edilince sevincinden kızını Lyconides' e vermeye razı olur.

Beş perdeden oluşan oyun, komedyanın yapısına uygun prolog ile başlar. Anlatıcı rolünde Ocak Tanrısı oyunun kısa bir bölümünü seyirciye aktarır. Bir çömlek dolusu altın bulduğunu Euclio gelip söyleyemez çünkü pintidir. Altınları elden çıkarmaktan korkar, ondan başka bilen de yalnızca Ocak Tanrısı'dır.

OCAK TANRISI: Bu da kim diye şaşmayın hiç; kısaca söyleyeyim size. Hani şimdi bir evden çıktım, işte o ocağın tanrısıyım. Nice yıllardan beri bu evde mekân tuttum, otururum.

Şimdiki sahibinin babasının gününde de buradaydı, ta dedesinin gününde de. Dedesi vaktiyle bana bir hazine emanet etti, getirip ocağın ortasına gömdü, sakla diye yalvarıp yakardı. Bilseniz ne pintiydi! Ölürken de işi oğluna açmadı, öz oğlunu parasız koyup gitti de, gene hazinenin yerini göstermedi. Oğluna topu topu ufacak bir tarla bıraktı: kıtı kıtına, güç belâ geçindirecek kadar bir şey (Plautus, 1958, s. 10).

Komedyanın özelliklerinden biri olan koroyu bu oyunda göremeyiz. Güldürüyü dolantılarla vermesi açısından durum komedyası özelliği taşır. Bergson' un üç ögesinden tekrar'ı görürüz. Tekrar, koşullardaki belirli bir sıralanışın, aynen gerçekleştiği gibi birkaç kez tekerrür etmesi ve böylece hayatın değişken akışına ters düşmesidir. Tekrar eden sahne, ne kadar karmaşık ve ne kadar doğallıkla gerçekleşiyorsa o kadar gülünçtür.

Euclio, çömleğini çaldırma korkusu ile gergin ve tedirgindir. Etrafındaki bütün kişilerin çömlekten haberi olduğunu düşünmesi onu yanılığa sürükler. Her defasında kontrolünü kaybeden Euclio, mekanik hareketlerle farklı oyun kişileriyle bir önceki sahnenin aynısını döngü halinde yaşar. Aynı tepkiyi hatta bire bir aynı sözcükleri oyun süresince Staphyla, Strobilus, Lyconides, Congrio ve Megadorus oyun kişilerine yineleyip durur. Tekrar eden bu sahne, karmaşık olduğu kadar doğallıkla gerçekleştiği için gülünçtür. Oyunun başından sonuna tekrar eden olaylar dizisi vardır.

Söz gelimi, Megadorus iyi niyetiyle Euclio'nun kızı Phaedra'yı ister. Ancak Euclio için varlıklı bir adam drahomusuz bir fakirin kızını istemesi mümkün değildir. Megadorus'un altınlardan haberdar olduğu düşüncesi ile gülünç diyaloglar ortaya çıkar:

EUCLIO: Yoksulluğuma yanıp yakınıyorum. Yetişmiş kızım var, drahoması yok, kimseler almayacak. Kime verebilirim ki?

MEGADORUS: Öyle deme, Euclio, umudunu kesme. Drahoma verirsin, ben sana yardım ederim. Bir şeye ihtiyacın varsa, söyle bana, emret.

EUCLIO (kendi kendine) : Herif kendi isteyeceğe benziyor. Ağzını açmış, benim altınları yutmak niyetinde. Bir elinde taş var, biriyle de ekmek uzatıyor. Bir fukaraya bu kadar dil döken bir zenginden şüphe ederim doğrusu. Gelip elini usulca omzuma koması, bir kötülük etmek içindir. Bilirim ben bu ahtapotları: bir şeye bir değmesinler, bir daha bırakmazlar (Plautus, 1958, s. 23).

Tespiti zor olan, gülünç etki sağlayan formüllerden biri de, ikinci formül olan “dizilerin iç içe geçmesi” dir. “Bir olay aynı anda, birbirinden tamamen bağımsız iki olay dizisine aitse ve yine aynı anda birbirinden tümüyle farklı iki anlamda da yorumlanabiliyorsa daima gülünçtür” (Bergson, 2018).

Bu iki anlamdan biri oyuncuların kattığı olası anlam, ikincisi izleyenlerin verdiği gerçek anlam. Oyun kişileri, etrafında olup bitenlerle ilgili yanılırları sonucunda hatalı

hüküm verebilir yanlış kararlar alıp ters bir tutum ortaya koyarlar. Seyirci durumun olası anlamı ile gerçek anlamı arasında salınarak, birbirine zıt olan bu iki anlam arasındaki yanılmacalardan keyif alır.

Çömlek’ te karakterlerden her biri olay dizisinin kendisini ilgilendiren kısmını yaşar.

Her bir karakteri ilgilendiren bir olay dizisi bağımsız şekilde gelişir, fakat bir noktada bu diziler öyle bir şekilde karşılaşır ki bunlardan biri içinde yer alan söz ve fiiller aynı andan bir diğerine de ait olabilir. İşte karakterlerin yanlış anlamaları ve durumdaki çifte anlamlılık kendi başına gülünç değildir, birbirinden bağımsız iki dizinin tesadüf edişini, çakışmasını sergilediği için gülünçtür sadece (Bergson, 2018, s. 64).

Lyconides ile altınları çalınan Euclio karşı karşıya gelirler. Lyconides kızı Phaedra’ya yaptığı kötülüğü anlatmak isterken akli çalınan altınlarda olan Euclio, Lyconides’in yaptığı kötülüğün altınları çalmak olarak düşünür. Gerçekte birbirine uzak her iki karakterin düşüğü bu durum seyirciye keyif verirken yanlış anlaşılmalarda ve dizilerin iç içe geçmesi gülüncü açığa çıkarır.

LYCONIDES- Oldu bir kere... Mademki dokundum, bırak da bende kalsın, benim başka bir isteğim yok.

EUCLIO- Ne? Bir de sende mi kalacak? Benim olan şeyi sana mı bırakacağım?

LYCONIDES- Senin iznin olmadan alacağım demiyorum. Ama hakçası bana vermelisin. Onu bana vermen lâzım geldiğini birazdan kendin de anlarsın, Euclio.

EUCLIO- Birazdan ben seni mahkemeye sürükleyeyim de o zaman anlarsın... Ya şimdi geri verirsin...

LYCONIDES- Neyi geri vereyim?

EUCLIO- Çaldığımı.

LYCONIDES- Ben senin malını mı çalmışım? Hani nerede? Ne demek istiyorsun? (Plautus, 1958).

Çömlek’ te sıklıkla söz komiğine rastlarız. Gülüncün temel kaynaklarından biri karakterin söylemek istemediği bir şeyi bir an da dalgınlıkla dile vurmasıdır. Dalgınlık özünde gülünçtür. Kalıplaşmış ifadeler veya basmakalıp cümleler ile kendisini ifade eden karakter gülünçtür. Gülünç etki sağlama koşulu, hazır cümlenin olması yanı sıra otomatik biçimde açığa çıkmış olması gerektiğidir. “Yerleşik bir cümle kalıbı içine saçma bir fikir sokulduğunda gülünç bir söz elde edilir” (Bergson, 2018). Cümleye bir saçmalık katmak, gülüncü açığa çıkartmak için başvuru basit yollardan biridir.

MEGADORUS- Sana bir ili doyuracak yiyecek gönderdim. İçlerinde bir de kuzu vardı.

EUCLIO- Evet, kuzu da kuzu ya! Bu yaşa geldim, kuzunun o kadar derin düşüncelisini görmedim.

MEGADORUS- Derin düşünceli kuzu da ne demek? Anlamadım.

EUCLIO- Hayvancağız düşününe düşününe iğne ipliğe dönmüş: bir deri, bir kemik... Bir yanından baksan öte yanı gözükecek. Kaburgaları sayılıyor.

MEGADORUS- Kessinler diye para verdim.

EUCLIO- Kessinler diye değil, gömsünler diye para vereydin. Bilmem, belki ölmüştür bile (Plautus, 1958, s. 48-49).

Bergson, kusurların bizi önemsiz olduğu için güldürdüğüünün yanı sıra, güldürdüğü için bize önemsiz görünüyor ihtimalini daha yüksek tutar. Ancak ciddi olduğunu bile güldüğümüz kusurlarda vardır. Örneğin, Euclio'nun cimriliği onu toplum karşısında küçük düşüren bir kusurdur. Zaten gülmenin işlevi de tam olarak budur. Toplumda daima küçük düşüren gülme, kişiyi bir tür hizaya sokma biçimidir.

CONGRIO- Büsbütün mü tırtıl?

STROBILUS- Anlatayım da bak sen ne dersin... Dediğine göre varını yoğunu bitirmiş, köküne kadar kurumuş. Dahası da var! Kulübesinin damında biraz duman çıkayım demesin, tanrıları da insanları da hemen imdada çağırır. O kadar da değil: gece yatmaya giderken, ağzına meşinden bir kese geçirirmiş.

ANTHRAX- O da nesi?

STROBILUS- Uykusunda nefesinden zarar etmesin diye.

ANTHRAX- Uyurken aşağısından da bir şey çıkmasın diye alt deliğini de tıkar mı? (Plautus, 1958, s. 31).

Oyun yazarı dikkatleri karakterin manevi özelliklerini öteleyip maddi yönüne odaklamayı başarmışsa gülüncü yakalamış demektir. Tinsel olandan sıyrılıp maddeciliğe ulaşmak katılıktır.

2.3. HASTALIK HASTASI

“Eğlence”, “şölen” anlamına gelen *komos* sözcüğü dilimizde güldürü olarak tanımlanmaktadır. Komedi tiyatro oyunlarının sonu genelde mutlu biter. Oyunun zamanı, konusu, mekânı, geçtiği yer sıradan günlük hayatın içinden seçilir. Tragedyanın aksine yüce olandan değil, sosyal düzeyi alt tabaka olan avam takımından kişilere yer verilir. Bu karakterler baskı altında tutulan, ezilen, şartlarına ve konumlarına göre hareket eden bireylerdir. Komedyâ halkın, alt katmanların, duygu ve düşüncelerini, özelemlerini, hayat tarzını, muhafazakâr yerleşik normlara, ahlak ve davranış ilkelerini belirleyen kurum ve mercilere karşı karşıt bir tavır içerisinde gösterir. Var olan kültürün karşısına ikinci bir kültürü koyar ve bu kültürü yapıcı ve olumlu olarak gösterir.

Moliere, Hastalık Hastası' n da, sanal hastalığın sömürülmesini ele alır. 17.yüzyıl Fransız Burjuvasızında ki dönemin hekimliğine, insanı tedavi etmesi gerekirken yavaş yavaş ölüme sürükleyen tıbbi yöntemlere farklı bir açıdan eleştiri getirir. Geçim derdi olmayan, burjuva toplumunun bir parçası olan Argan'ın takıntıları ve kaygıları ile kendisini sömürülmeye ne şekilde açık hale getirdiğini mizahi bir dille aktarır. Bu aciz insanlar kontrolleri dışında ruhu ve akılları gitgide kötürümleştiren kötü bir ruha dönüşmüş bir gücün altına girmişlerdir. Komedyada' da daha çok bürleks dediğimiz kaba güldürü uygulanmaktadır. Aslında önemli olan olaylar, hafifletilerek basite indirgenir. Bu bağlamda Moliere'nin bu oyunu yergi ve ironik eleştiri olma özelliği taşır.

Moliere genel olarak oyunlarında oklarını soylu sınıfa ve onun burjuvazi ile olan ilişkilerine çevirir. Çünkü Aristokratlar, yoksul düşüklerinde dahi, kibri ve küstahlığı elden bırakmamaktadırlar.

Hastalık hastasında gülmeceyi açığa çıkartan "tekrar" durumu söz konusu değildir. Ancak gülmeceyi sağlayan diğer unsurlardan biri olan 'tersine çevirme' yi doktorları hicveden Moliere'nin kendisinde görürüz. Moliere, Hastalık Hastası' nın üçüncü gösteriminde, tıp doktoru liyakatı verilen Argan'ı oynarken, göğsünde batıcı, krampı andıran sancılarla kıvranmaya başlamış, üzerinde ki kostümü bile çıkartmadan maskesiyle evine götürülmüş ve oracıkta dünyaya gözlerini kapamıştır. Şarlatan hekimleri ve sanal hastalığı ile sömürülen Argan'ı takıntılarıyla ve ipe sapa gelmez fantezileriyle alaya aldığı esnada gerçek bir hastalığın pençesine kapılıp hayatına veda etmesi durumun kendisi için ters yüz olmasıdır. Gösteri sonrası gerçekleşen bu durum şayet oyunun bir devamı olsaydı gülmece oyununa güldürü potansiyeli taşıyan bir gülmece daha eklenmiş olurdu.

Yaşamı boyunca geçirmiş olduğu ağır bir hastalık sebebiyle mi bilinmez, tıp konularını her ele aldığıda hekimler üzerinden güldürmeyi amaç edinmiştir. Güldürünün merkezine kara mizahı yerleştiren Moliere, karakterleri derinleştirmeye çalışmaz. 1685'te Kral XIV. Louis' in bir sağlık problemi bilinmemekle birlikte, sürekli olarak kendisinden kan alınmış, lavmanlar yapılmış, çeşitli kusturucu antiseptikler kullanılmıştır. Moliere göre dehşet tablosu olan bu görüntü karikatürize edilmesi gereken abartılı bir durumdur. Moliere, keşiflerden uzak, körü körüne ve bağınazca atalarının yöntemini izleyen hekimleri eleştirmiştir. Kral I. Charles' in doktoru kanın

vücudun içinde dolaştığını keşfetmiştir. Ancak Moliere bu keşfe karşı çıkan, katılmayan cahil doktorları oyunda, Thoöas Diafoirus üzerinden vermiştir:

(Thomas Diafoirus cebinden tomar halinde büyük bir tez çıkartıp Angelique'e uzatır.)

THOMAS DİAFOİRUS- Kan dolaşımını savunanlara karşı yazdığım bir tezi, beyefendi izin verirlerse, zihni faaliyetlerimin ilk ürünü olarak matmazele saygıyla takdim etmeye cesaret edeceğim (Moliere, 2005, s. 101).

Diafoirus ise oğlunun körü körüne atalarının yöntemini izlediğinden övgüyle söz eder:

MÖSYÖ DİAFOİRUS- (...) Oğlum katıldığı her tartışmada karşı fikri sonuna kadar şiddetle savunurken bir Türk gibi kuvvetlidir. Fikirlerinden asla dönmez, akıl yürütmeyi mantığının son noktasına kadar götürür. Ama benim en çok hoşuma giden yanı, beni örnek alarak eskilerin fikirlerine sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır. Kan dolaşımı ve bunun gibi saçmalıklar hakkındaki bugünkü sözde keşifleri ve bu sözde keşifler üzerine ileri sürülen kanıtlarla deneyleri anlamak, hatta dinlemek bile istememiştir. (...) (Moliere, 2005, s. 99-100).

Mösyö Diafoinus, Latince konuşarak bilgisini göstermeyi istemesi, bilgisini gösterirken tökezleyip, dilini sürçmesi, mizah dilini etkin biçimde kullandığı ve gülmeceye hizmet ettiğini gösterir. Latince bilmeyen Argan, dil oyunlarının tezgâhına düşer. Mösyö Purgon' un söylediği her şeyi felaketmiş gibi algılar:

MÖSYÖ PURGON- Bradipepsiye uğrayasınız.

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Bradipepsiden dispepsiye düşesiniz.

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Dispepsiden apepsiye.

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Apepsiden liyanteriye.

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Liyanteriden Dizanteriye.

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Dizanteriden hidropisiye!

ARGAN- Mösyö Purgon!

MÖSYÖ PURGON- Hidropisiden sonra da öbür dünyaya. Yaptığınız çılgınlığın cezasını böyle çekeceksiniz (Moliere, 2005, s. 138).

Moliere' nin kahramanları, kendilerini sürükleyen akıntıya karşı koyamadıkları için, mantıklı davranamazlar ve takıntıları ile toplum karşısında küçük düşerler. Argan' ın doktor zaafı uğruna kızını bir doktorla evlendirmeye çalışması yalnızca bir örneğidir.

Argan ölçülü, mantıklı, sosyal bir davranış göstermez. Kızını kendi çıkarları doğrultusunda istemediği bir adamla evlendirmek ister:

ARGAN- Sebebi şu: Hasta, sakat bir adam olduğum için, damadım ve hısım akrabam doktor olsun istiyorum. Böylece hastalığıma karşı onların yardımına güvenebilir, bana gereken ilaçların kaynağını aile içinde bulabilir, istediğim kadar muayene olup reçete yazdırabilirim.

TOINETTE- Hah, şöyle, işte bakın sebebini ne güzel anlattınız. Böyle birbirimizle tatlı tatlı konuşunca ne güzel oluyor. Ama efendim, elinizi vicdanınıza koyun da öyle söyleyin: siz gerçekten de hasta mısınız?

ARGAN- Ne diyorsun sen, şillik, gerçekten hasta mıymışım ha? Hasta değil miyim yani terbiyesiz! (Moliere, 2005, s. 67).

Moliere, doktorları değil, doktorların gülünç yanlarını kaleme almıştır. Argan ile Beralde arasında geçirdiği diyaloglar ile bu konudaki derdini anlatma fırsatı bulur:

ARGAN- Saçma oyunlarıyla ahlaksızın biri senin o Moliere. Doktorlar gibi dürüst, namuslu insanlarla alay etmesini de oldukça gülünç buluyorum doğrusu.

BERALDE- Alay ettiği doktorlar değil ki, doktorluğun gülünç yanları.

ARGAN- Tıbbi denetlemek ona kalmış sanki! Ne dangalak, ne edepsiz bir adam ki muayenelerle ve reçetelerle alay ediyor, doktorların tümüne dil uzatıyor, onlar gibi saygı değer kişileri sahneye çıkarıyor.

BERALDE- Sahnede insanlığın çeşitli mesleklerini göstermesin de ne yapsın peki? Bu oyunlarda her gün krallar ve prensler de temsil ediliyor, onlarda doktorlar kadar önemli insanlar (Moliere, 2005, s. 132).

Dönemin burjuvazisinin uğraşı ve parasal kaynağının nereden geldiğini bilemeyiz.

Oyunda Argan' ın mesleği ve işi hakkında da bir bilgiye rastlamayız zaten.

Hastalık Hastası'nın başkışisi Argan bir masada otururken hemen oyunun başında karşımıza çıkar. Dünyadan yalıtılmış bir halde, "iki üç daha beş eder" diye hesap yapıp durmaktadır. Başkahramanın uzun hazırlıklardan sonra ancak iki perdede karşımıza çıktığı Tartuffe oyunundan farklı bir yol izleyen Moliere, hemen girişte, hekim ve eczacılarla imajiner bir söz dalaşına girişen Argan'ı hesaplarının içine daldırdıkça, hastalık hastasının kullandığı ilaçların ve başvurduğu tedavilerin fetiş karakteri de belirginleşmeye başlar. Şişeler, kaplar birer oyuncuğa dönüşmüş ya da totem gibi kutsallaşmışlardır. Bir ilaç için dört frankı çok bulur ve böyle olursa kimsenin hastalanmak istemeyeceğini söyler Argan yüksek sesle. Hastalanmak istemek! Gerçekten de Argan hasta olmak istemektedir, bu derinlere işlemiş bir arzudur onun için, dolayısıyla da kendisini anlamayan herkesi mantıksızlıkla suçlar. Ne var ki onun mantık, akıl diye kabul ettiği şey, beden ile ruhu enikonu belirleyen mekanizmanın öteki adıdır"(Moliere, 2005, s. 31).

Bergson'a göre Moliere, hayatın içine yerleştirilmiş ve hayatı taklit eden bir mekanizmanın yani komiğin en katıksız biçimini göstermeyi başarmıştır. "İnsan vücudunun bütün duruşları, ifadeleri ve hareketleri, bu vücut bildik bir mekanizmayı hatırlattığı ölçüde gülünçtürler. (...) Sayısız eğlendirici efektin gerisinde insanın içinde işleyen bir mekanik imajı bulunmaktadır" (Bergson, 2018, s.92).

Moliere, insanın içindeki aksak mekanizmaları bulur ve bunları hayatın gerilimi üzerinde güldürmek için bolca kullanır. Moliere'nin komiği, olay dizisi ağı içinde yer alır. Moliere kahramanlarının kendi iradeleri dışında onları belirleyen etmen, çeşitli biçimlerde var olan, derine inmiş saplantılar ve takıntılardır. Moliere seyircisi toplumsal normdan sapmaya güler.

Örneğin Hastalık Hastası Argan gerçi yüksek sosyetenin, sarayın bir üyesi değildir, ama soylular dünyasındaki normlara saygılı olması şarttır. Argan, kendi kişisel takıntılarının, endişe ve amaçlarının oluşturduğu çemberin çapını iyice genişletip birey ile çevresi ya da toplum arasındaki hassas dengeyi tehlikeye atınca, herkesi insafsızca boşluğa savuracak hale gelir. Kendine özgürlük ya da bireylerin kendine özgürlükleri kamusal çıkarların perspektifinden değerlendirilir ve bu çıkarların düzenleyici yaptırımlarına boyun eğmek durumundadırlar. Bu anlamda Moliere kahramanlarının içinde buldukları ve yo açtıkları kaotik durumlar, kafa karışıklıkları ya da şaşkınlıklar toplumsal bakımdan büyük önem taşırlar. Moliere oyunlarının modern yorumlarının iyice gözden kaçırıldığı bir ilişkidir bu (Moliere, 2005, s. 34).

Moliere'nin kahramanları oyun sonunda, kaçıklıklarıyla, baş başa kalır. Umutsuz, çaresiz bir güldürünün kanıtıdır bu. Oyunlarının sonunda kişilerini topluma kazandırma gibi bir kaygı gütmmez. Onun için bu durum zorlamadır. Kişiler oyun sonunda gerçekleri kabul edip, akıllarını başlarına alsalar da, yeniden toplumla bütünleştirilmeleri kesin değildir. Moliere tarafından hatalarının farkına vardırılmayan oyun kişileri, akıl, mantık anlayışıyla kavramların gerçek anlamını alaya alan bir toplum düzenine inceden inceye bir protestosudur.

2.4. PALTO

“Tanrı'nın emriyle şu tuhaf kahramanlarımın sürüp giden koca hayatı, herkesin görebileceği alay ve kimsenin göremeyeceği gözyaşlarıyla daha ne kadar seyredeceğim?”
(Gogol)

Gogol tiyatro eserlerinde güldürme yoluyla kötülükleri eleştirerek Rusya'ya doğru yolu göstermeyi amaçlamıştır. Gogol kendisine ve içinde bulunduğu topluma ayna tutmayı başarmış önemli bir yazardır. Fransız devrimiyle birlikte, Rus çarına yapılan darbe girişimi sonucunda baskıcı uygulamaların, sürgünlerin, idamların en acımasız seviyeye ulaştığı bu dönemde ortaya çıkan kimlik karmaşası fikirleri özgürce ifade etme yollarını tıkamıştır. Aydınlarla nefes aldirmayan uygulamalar Gogol'un Rusya'nın aksayan yönlerini ortaya koymasına sebep olmuştur.

İşte Gogol, Rusya'da feodalizmin sarsılıp yerine kapitalizmin yapılanmaya başladığı, farklı görüşlerin hem iktisadi, hem siyasi, hem de kültürel alanda birbirleriyle kıyasıya çarpıştığı,

aydın kesimin üzerindeki baskıların daha önce hiç olmadığı kadar yoğunlaştığı bir dönemde verir eserlerini, ve var olan sistemin savunucuları tarafından Rus insanının kötü yanlarını göstermekle, kendi halkına ihanet etmekle suçlanır her seferinde. Oysa ne böyle amacı ne de inancı vardır yazarken. Rus insanının kötü olduğunu değil, sistemin Rus insanını kötü gösterdiğini düşünmektedir. Ancak Rusya gerçeğinin aksayan yönlerini açıkça gözler önüne sermedeki başarısı ve egemen sınıfa mensup kişileri karikatürize etme yeteneği sonucunda tepki görmekten asla kurtulamaz. Gerek bu tepkiler, gerekse kendi iç çelişkileri Gogol'un hayatını olumsuz yönde etkileyen nedenlerin başında gelir (Takanay, 2003, s. 10).

Palto, hastalığa uğrayan, ezilen, yoksulluk çeken küçük insanların dramını ele alır. Akakiy Akakiyeviç, kent toplumu tarafından unutulmuş insanlardan sadece birisidir. Var olan sistemde onun acılarıyla dolu hayatı, güç şartlarda yaşayan, “küçük insanların” trajedisidir. Gogol Palto okuyucusunu acı acı gülümsetmenin doruğuna ulaştırır. Toplumun yozlaşmış yanlarına ışık tutarak kendi adına sorumluluk üstlenmiştir. Çarlık Rusya'sındaki toplumsal sınıflaşmayı, sıradan insanların bunalımlarını, sistemin açmazlarını fark etmiş ve toplumsal yapıya yoğun bir eleştirel bakış açısı geliştirmiştir. Aksaklıklara ciddi göndermeler yapan Gogol, dolaylı yoldan Çarlık Rusya'sının gelenekçi bir tutum içine girdiğini ve bu da toplumu ekonomik yoksulluğa, eşitsizliğin ise toplumsal bütünlüğe hasar vererek, bireylerin insani değerlerden hızla uzaklaşmasına ve sonunda Akakiy Akakiyeviç gibi küçük insanların türemesine neden olduğunu gözlemlemiştir.

Sistemin kölesi olmaktan kaçamayan Akakiy, alt-üst kimlik karmaşasında sıkışmış olmasıyla birlikte onun yazgısı bireysel çürümeye yüz tutmuştur. Tam bu noktada olaylardaki ironiler gülme unsurlarını açığa çıkartır. Palto, toplumun kanıksamış olduğu olayların aslında anormal ve gülünç olduğunu gösteren bir oyundur. Yaşlı bir adam olan, dokuzuncu dereceden memur Akakiy, memur arkadaşlarının alaya aldığı, kendi halinde, yalnız, içine kapanık, yazgısına razı gelmiş ve kendisini toplumsal dalgalanmaların kucağına bırakmış düzenin en küçük adamıdır. Hakkını aramaktan aciz ve her ne olursa olsun kendisini savunma bilincinden yoksundur.

Görevini tam yapmayı istemek dışında amacı olmayan, toplum içinde ötekileştirilen ve bu yüzden de yalnızlaşan Akakiy'in arkadaşları onunla dalga geçebilme hakkını kendilerinde görürler. Kendisinden alt konumda olan insanları ezme alışkanlığı edinmiş bu kişiler bozuk düzenin kuklalarıdır. Eski paltosu içinde daha fazla gülünç görünmek istemeyen Akakiy, sonunda kendisine bir palto diktirmeye karar verir. Onun için palto almak ihtiyaç değil artık bir amaca bir dönüşmüştür. Paltosunu sırtına

geçirdiğinde efendiliğe adım atmıştır. Heybetli paltosuyla gururla yürüyen Akakiy, hızla akışın kölesi olmaya davetiye çıkarmıştır. Yalnızlıktan kurtulduğunu düşünen Akakiyeviç'in efendiliği ise çok kısa sürer. Bir davetten dönerken paltosunu hırsızlara kaptırır. Bu onun için bir yıkımdır. Çünkü o kendisini paltosuyla özdeşleştirmiştir. Acımasız ve soğuk dünyada yine yapayalnız kalmıştır. Akakiy'in bu anlamsız amacı ve hissiyatı izleyici tarafından eleştirilmez, izleyici onun bu durumuna acır ve sempati duyar. Paltosu sayesinde kendisine saygı duymaya başlayan Akakiy'in o çocuksu sevinci seyircide tebessüme neden olur.

Gerçekçi bir yapıt olan Palto, bu yönüyle trajikomiktir. Çünkü Gogol, küçük memur tiplerine eleştirel değil, acıma duygusu ile bakar. Acınası tipleri komik hale getirense onları bu durumdan çekip çıkartacak bir şeyin söz konusu olmamasıdır. Devlet ve bürokratik yapılardaki çürüme bürokrasinin ve beraberindeki çalışanların mekanikleşmesine, mekanikliğinde gülünce yol açacağı izleğiyle hareket ederek metinde ki gülünç unsurlara değinmekte fayda olacaktır:

Gogol, gülünç davranışlar ve kelime oyunlarından örtülü iki seviyeli bir güldürü ağı örer ve bu ağ "al gülüm ver gülüm" oyunlarından ibarettir. Önce karaktere bir palto verir ve "Al!" der, sonra ondan onu geri alır. Bu şekilde pek çok dönüş gerçekleştirir. Bernheimer'e göre (1975 bu oyun Gogol'un kendi mutlak gücünü sergilemesi ve oyuncu kişiliğinden ileri gelir. Şurası tartışılmaz ki Gogol, Palto' da çok yüzeysel bir yapı sunar. Metin hem ezilmiş memurları konu alan bir hayırsever öykü, hem bir grotesk aşk hikâyesi parodisi, hem de metafiziksel bir öyküdür. Dahası, Gogol'un kullandığı "tersine dönüş" tekniği ya da "al gülüm ver gülüm" oyunu pek çok metni aynı anda tek bir yapıda eritmesini sağlar. Bir yandan Hümanist olarak nitelendirilebilecek pasajlar dizimlenirken, başka bir yandan Romantizm ve Gerçekçiliği iç içe geçiren pasajları bir bir sıralar (Peppard, 1990; Eyhenbaum, 2005) (Yılmaz, 2005)

Ayrıca karakterleri isimlendirirken gülünç adlar yaratarak, cinas oluşturur. Akakiy'e ebeveynleri ona çok nadir kullanılan, babasının ve ikinci ad olarak da dedesinin adını almasını uygun görmüşlerdir. Memur dairesinde Kovalov için bu oldukça gülünç bir hikâyedir ve bu hikâyeyi her defasında Akakiy'den anlatmasını ister. Hikâyeyi dinleyen Kovalov katıla katıla gülerken, kimliğiyle dalga geçilen Akakiyeviç üzgün ve acınası haldedir.

AKAKİY- (Acınacak halde) Onlar, annem, bir de babam, bir kız bekliyorlar. Bay Yeni Sekreter Yardımcısı. Bir kız. Ama ben olmuşum, bu sefer. Önceden kızları için bir ad bulmuşlar. Adı Nadya olsun demişler. Tabii önceden. Bu sefer ben olmuşum. Ben olunca... Çok kötü bir şey olurdu benim adım Nadya olsaydı.

KOVALOV- (Gülerek) Yazık ki Nadya değil. Değil ya... Ya da Sofya ya da Aleksandra (...)(Gogol, 2012, s. 12).

Paltoda ki karakterin çoğunda ince bir gevezelik söz konusudur. Onların kullandığı bu dil, kukla dilidir. Kukla dili, mekanik bir dildir, mekanik dilin biçimi bozuktur, biçim bozukluğu ise her zaman gülünçtür.

Bergson, gülmemize sebep olan kişinin her zaman konuşan kişi olmadığını söyler. Sözü kişinin manevi özelliklerinden fiziksel özelliklerine çeltiğimiz zaman vaka doğrudan gülünç olacaktır.

AKAKİY- (Afallamış) Petroviç, Simon Petroviç...Yemin ederim ki.. Değil o kadar. Gözleriniz gençliğinizde ki kadar iyi görmüyor.

PETROVİÇ- Hiç şüphem yok, Akakiy Akakiyeviç, ben gençken sizin paltonuz da benim kadar gençti. Aşağı yukarı yaşıt oluyoruz onunla. İşte bakın palto da burda ben burdayım (Gogol, 2012, s. 22).

Dil zengin temalar silsilesi sunar, mizah ve ironinin en yüksek biçimlerine kadar ulaşır, resmi ve gündelik iki uçlu zıt üslup gülünç etkiyi doğurur. Akakiy'in şu repliklerinde buna rastlamak mümkündür:

AKAKİY- Bu kadar da, ama bu kadarı da fazla Simon Petroviç. Nihayet bir.. Nihayet devletin kadrolu bir mümeyyizine.. Biraz da.. Saygı demiyorum ama..

PETROVİÇ- (Kahkahayla) Ama paltonuz hiçbir saygıya lâyık değil Bay Muhasebat Kadrolu Mümeyyizi! (...) (Gogol, 2012, s. 24).

Çıkarılmalıdır ki, gülme katıksız bir keyif değildir, mutlaka ardında bir örtük düşünce, bir art niyet vardır. Amacı ıslah etmek olabileceği gibi küçük düşürmekte olabilir. Palto da bizi güldüren Akakiy'in katılığıdır.

Gogol'un üstün gülmece yeteneği olduğu kadar yeterli düzeyde trajedi yeteneği de vardır. Akakiy Akakiyeviç hem gülünç hem de trajik bir karakterdir. Gülünç olanla hüznü olanı iç içe ustalıkla vermesi, kaleminin gücünden kaynaklanır. Gogol, insanların gözlerinden kaçan küçük ayrıntıları, yaşamın bayağılıklarını ustaca gerçekliğin bütünselliği içinde aktarır. Onun bu tavrı, trajikle komiğin, ciddiyetle gülüncün, yüce olanla bayağı olanın iç içe geçişi sonucunda ortaya çıkar. Trajik olanda komiği, komik olanda ise trajiği ortaya çıkartarak izleyici/okuyucu üzerinde rahatlamaya ancak vicdani kodlarıyla oynayarak bunun yanı sıra iç çekişlerine de sebep olacaktır. Kodlarıyla oynanan seyirci derinden sarsılacak, hiçbir çıkış yolu bulamasa da silkelenecektir. Zenginlik- yoksulluktan ziyade, masumiyet ve zalimlik, ezen ve ezilen ilişkisini apaçık şekilde gören seyirci umutsuzluk içinde oyundan ayrılrsa da artık zihin dünyaları hiç olmadığı kadar meşguldür.

Gerçekçi bir oyun olan Palto, ezilmiş memurları konu alması bakımından hayırsever bir öyküdür. Doğaüstü ve fantastik öğeleri içermesi bağlamında da oldukça ilgi çekici ve absürttür de.

Gogol, Palto'yu dinlemiş olduğu bir hikâyeden yola çıkarak kaleme almaya karar verir. Av meraklısı bir memur, uzun uğraşlar sonrası para biriktirerek bir tüfek alır. Ava çıktığı gün tüfeğini suya düşürür ve büyük bir bunalıma girer. Arkadaşları onun bu durumuna üzülür ve aralarında para biriktirerek ona yeni bir tüfek alırlar. Bu hikâyeyi dinleyenler katıla katıla gülerler. Ancak Gogol buna anlam veremez ve anlamsız kahkahalar atan kalabalığa pür dikkat bakar. Öykü onu düşündürmüş ve suskunluğa itmiştir. Suskunluğun bir sonucu olarak "Palto"yu kaleme almıştır. Uzun uğraşlar sonucu Paltosu'nu hırsızlara kaptıran Akakiy, hastalanmış, psikolojik bunalıma girmiştir. Hayata gözlerini kapadıktan sonra hayaleti Petersburg sokaklarında dolaşmaya ve her tarafa korku salmaya başlamıştır. Bu yönüyle doğaüstü öykü parodileri, absürtlük ve groteskle birlikte çeşitli gülünç davranışlar silsilesini açığa çıkartır.

Oyun kişileri rüşvetin, adam kayırmanın, bilgisizliğin olduğu bir yerde, mekanizmanın kusursuz işlediğine inanmış ya da kabullenmiş öyle ki değişim için hiçbir çaba göstermemişlerdir.

Aristoteles'in Poetika'sına göre komedi, alt tabakadan sıradan insanları konu edinmelidir. Gogol'un komedisi de buna hizmet eder.

Küçük insan'a yapılan bu vurgular nedeniyle Gogol'un Palto'su edebiyatta insancıl ve gerçekçi bir damarın başlangıcı olarak kabul edilir. Daha önceki dönemlerde kralların, prenslerin, soyluların, kahramanların, yüksek duygularla baş etmeye çalışan yüksek mevkilerdeki insanların, başlarından geçenleri konu edinen edebiyatın odağına köylüleri, yoksul kentlileri, küçük memurları, onların maddi sıkıntılarının yanında, manevi derterini, iç dünyalarındaki bastırılmış arzuları, hırslarını, korkularını, kendilerinden rütbeliler, yüksek mevkidekiler karşısında içine düştükleri bocalamaları, kendilerini önemsizleştirerek direnmelerini, küçük kıvraklıklarını almasının ilk ve en başarılı örneklerinden biridir Palto (Çelik, 2015, s. 22).

Sonuç olarak Palto adlı oyun, metnin altındaki gerçekliğe gönderme yapan, tersten söylemi ile ironik mizah türlerinden biridir. İroni içeren metinler toplum dizgesinde bireye de gönderme yapar. Açıktan sorun belirtilmez ancak her daim bir ima vardır.

2.5. CANLI MAYMUN LOKANTASI

Dilmen, görsellikten yoksun oyunların, tiyatro kökenine aykırı olduğunu savunur. Ona göre, oyuncuların sahneye çıkıp sürekli konuşmaları görsellik katmaz. Sözcükler ne kadar ilginç olursa olsun görsellik olmadığı sürece oyun amacına kavuşmaz. Fakat seyirci aynı zamanda sahne üstündeki oyunu bir kitap gibi de okuyabilmelidir. Oyunlarında ritmik bir dil kullanan Dilmen, düzyazının da bir ritmi olduğunu söyler. Canlı Maymun Lokantası, fantastik, gerçeküstü diyebileceğimiz bir oyundur.

Oyun Hong Kong'da canlı maymun beyinlerinin yendiği bir lokantada geçmektedir. Jonathan çifti balaylarında bu lezzeti tatmak isterler. Ancak bir talihsizlik sonucu servis edilecek maymun kafası tıraşlandıktan hemen sonra kaçır. O esnada lokantada bulunan Çinli şair Wong, iyi bir pazarlık sonucunda beynini kurban etmeye hazırdır. Jonathan çifti için bu ilginç olduğu kadar heyecan vericidir de.

Korku ve dehşet yoğunluklu modern groteskin de dokusunu gördüğümüz bu oyunun mizahı kara komedyadır.

Yaşam ve ölüm üzerine karar verme ayrıcalığına sahip olan "iktidar" ya da bilinen veya bilinmeyen kıyıci güç ile bedensel düzey yitimine uğrayan kurban belirli bir grotesk durumda birlikte ele alınır. Kurban kendisine şiddet uygulayanı -ki ona çoğu kez farkında olmaksızın güvenmek zorunda bırakılmıştır,- Tanrısal güçle bir tutar; böylece kendisinin kurban olduğunu onaylar, içselleştirir ve kendini, şiddet uygulayan kişiye adar. Efendi/ köle ilişkisi uzadıkça, kölenin efendiye bağlılığı ve hayranlığının daha da artması grotesk anlatımda kurbanın aşağılanmasının arka planını oluşturur (Ünlüaycıl, ty, s.80).

Wong, kendisini şiddet uygulayacak olan Jonathan çiftine adar, kurban ve sahibi arasındaki ilişki uzadıkça, Wong kendisini kurban edeceği efendileri için ne kadar şanslı olduğunu düşünür.

WONG- Beni de çağırırsanız ya, Mister Jonathan cömert sofranıza eğilip kibarca üstten beynimin çığlık çığlığa bir parçasını ben de dişlesem. Yoo, sözlerime alınmayın rica ederim, siz yine beynimi baş döndürücü halayınıza çeşni katsın diye satın alan bir kralısınız. Her şey mutluluğunuz için Mister Jonathan.

(...)

GARSON (etkilenmiş) Beynini böyle saygı değer bir müşteriye yedireceğin için kıvanç duymalısın, Wong (Dilmen, 1980, s.73-75).

Groteskin gülme ve korku bileşenini aynı anda barındırması Kara Komediya 'ya hizmet eder. İnsana dair düşlerin, korkuların, karabasanların yansıtıldığı Canlı Maymun Lokantası, gerilim yüklü bir atmosfer içerisinde geçer.

Oyunda varoluş sancısını en çok Wong çeker. Şair olmasına rağmen sözcüklere dökemediği ruhundaki acılar ölümcül acılara dönüşür. Toplumun kendisine dayattığı sorumluluğun altında ezilmekte, duyduğu kaygıları ifade etmekte güçlük çekmektedir. O nedenle o, intiharı seçmiştir. “Kişiliksiz bir çağın ortak beyni bu. Yeter, yeter!” (Dilmen, 1980). Onun daha çok bilinci sancı çekmektedir. Beynini satarak sancılarında son vereceğini sanır. Doğu toplumunu kültürsüz, yabani ve vahşi gören Batı toplumunun istilacı kültürüne açıktan eleştiride bulunur.

Modern dünyanın dramını ortaya koyan kara mizahta dram ve komedi iç içedir. Mevcut düzene başkaldıran, düzen eleştirisi yapan sanatçılar, hüznü, sevinci, coşkuyu, çaresizliği, acıyı aynı anda taşıyan kara mizahı ortaya çıkarmışlardır. Her gülme ögesinin alt metninde eleştiri yatar. Gülme, kalıplaşmış değerlere saldırır, kurumları eleştirir, çağın düzenini alaya alır ve tüm olumsuzlukları yıkar. Ortaya çıkan mizah aslında umutsuzluğun maskesidir. Çünkü kara mizahta düzenin değişebileceğine dair en küçük bir umut kırıntısı yoktur. Seyirciye umut edilen geleceğin, hiçbir zaman gelmeyeceği mesajını verir.

Kara mizah seyirciyi uyandırır, silkeler ve derinden sarsar. Acımasızca bütün gerçekleri seyirciye gösterir ancak bunu yaparken diğer taraftan da onları güldürme yoluyla rahatlatmaya çalışır. Çünkü dünyanın bu saçmalığa ancak onu alaya alarak katlanabileceğini savunur.

Uygar Batı ülkesinden gelen Jonathan çifti, Çin kültürünün vahşi bir kültür olduğunu düşünürler. Kapitalist sistemin kuklaları olarak, kendi durumlarının farkında değildirler. Oysa onlar kapitalist düzenin yarattığı kan emici yaratıklarındır. Uygar diye adlandırdıkları ve yaşattıkları kültürde insan kıyımı ve vahşeti doğu kültürü adı altında gözler önüne sermektedirler.

Kendi durumunun farkında olan ancak para kazanmak için düzenin bu şekilde devam etmesini isteyen, kapitalist sistemin kurbanı olarak kabul edebileceğimiz oyun kişilerinden biri de Çoo’ dur. Çoo, canlı maymun beyni yemek için lokantaya gelen, insanları sömüren sözde medeniyet öncüsü turistlerin söylediklerini ve yaptıklarını alaya almaktadır. Ve yakaladığı maymunları yem olarak önlerine sunmaktadır. Jonathan çifti bunu zevkleri uğruna yaparken, Çoo için hayatta kalmanın tek yolu budur.

Bn. JONATHAN- Maymun avcılığına nerden merak sardın?

JONATHAN - Çinliler meraklıdır.

ÇOO- Merak değil. Ekmek parası. (dalgın) Sirkten kovulduk tan sonra maymun avcılığına düştük işte (Dilmen, 1980, s. 15).

Ancak yaptığı işten dolayı azap çekmektedir. Zihni sürekli meşguldür. Düşlerinde sürekli olarak yakaladığı canlılar tarafından kovalandığını ve yakalanmamak için hiç durmadan koştuğunu görür, çünkü vicdani boyuttan hiç rahat değildir.

ÇOO- Kovalıyorlar, kaç Çoo kaç! Onlar kovalar Çoo kaçır. Düşlerimde soluk aldırılmaz bana, kaç Çoo kaç! Bir köşeye sıkıştırmaya çalışırlar ben kaçarım onlar kovalar, kaç Çoo kaç (Dilmen, 1980, s. 12).

İçindeki durumu görmezden gelemeyen Wong karakteri ise alabildiğine gerçekçidir. Hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam edemez, hayat onun için yaşanılır bir yer değildir ve katlanması için hiçbir sebep yoktur. Bu yüzden çektiği baş ağrılarından ve sanrılarından kurtulmak için beynini küçük bir alış veriş karşılığında kurban etmeye hazırdır.

Wong'un ne kadar acı çektiğini hisseden Matmazel Lülü, onu çok sevmesine rağmen, Wong'un kararını desteklemektedir. Çünkü ıstırap yüklü Wong için tek kurtuluş yolunun bu olduğuna inanır. Matmazel Lülü, Wong'un bilinç dünyasına ulaşamamakta ve elinden bir şey gelmemektedir. Ölümüyle başka bir dünyada buluşacaklarına inanır.

LÜLÜ- Sarı Nehir kıyısında, sevgilim, bekle beni.

Sen en yakın kavşakta dur

O zaman güneş kim bilir nerde olur?

Pirinç saplarında şıprtırlar

Yüzler açılır alt çevrelerden en seçik senin yüzün.

Sarı Nehir kıyısında, sevgilim, bekle beni... (Dilmen, 1980, s. 82).

En az Çoo kadar her şeyin farkında olan bir diğer karakter ise Garson 'dur. Var olan düzene ayak uydurmanın ve şiddeti görmezden gelmenin hayatta kalmanın tek yolu olduğunu bilir. Ancak o da kapitalist düzenin kurbanı olmaktan kaçamaz. Müşteri memnuniyeti altında canlıların canice katledilmesine dahi göz yumar. Yeşil olan, yani para, kimin elindeyse medeniyet ondadır. Paran varsa sende varsındır. Kendilerini medeni olarak nitelendiren batılı müşterilere ve kendi ülkesine büyük bir nefret beslemektedir. Kapitalist ve emperyalist düzene olan öfkesi kontrolü dışında repliklerinin arasından fırlar ancak geçim kaygısı yüzünden durumu anında toparlar,

alacağı parayla sistemin kölesi olmaya devam eder ve beraberinde ki bütün ahlaksızlıkları görmezden gelir.

Jonathan çifti, kendisine yabancılaşmış insan figürünü ortaya koyarlar. Onlar olup bitenin farkında olup ancak hayatta kalmaya devam edebilmenin tek yolu olan yabancılaşma etmeni ile düzenin bir parçası olmaya devam ederler. İnsanların acılarından beslenirler. Oyun ilerledikçe umarsız tavırları rahatsız edici boyuta ulaşır. Zevkleri ve ihtiyaçları doğrultusunda yaşayan bu çift, kendi çıkarları dışında hiçbir şeyi gözetmezler.

JONATHAN- Neyi protesto ediyorlar ki?

ÇOO- Dünyanın gidişini işte.

JONATHAN- Dünyanın gidişinden onlara ne? (Dilmen, 1980, s. 19).

Oyunun sonunda Wong'un kafatasının açılması seyirci üzerinde sarsıcı bir etki bıraksa da, izleyicinin enerjisini artırır. Aynı anda hem akıl hem de duygulara hitap eden kara mizah izleyicinin dikkatini dağıtmayı başarır. Oyundaki güldürü türü ironik bir formla oluşturulduğundan ortaya çıkan gerilim kara mizaha dönüşür.

Kara mizahta değer saptırması ile mizah elde edilir. Dehşet yaratma ve hoş gitmeyeni bir arada sunarak çelişkileri açığa çıkartır.

Mantıksal saptırmalarla münasebetsiz, yanlış, kural dışı, ahlak dışı ifade ya da davranışlarla yapılan esprilerdir. Konuşulması kabalık ya da yanlış sayılan her konuyu işleyebilir. Değer verilen şeylerden sapmadır. Kişilerin doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü, kişilerin yapması ya da yapmaması gerekenler saptırılarak gülünç oluşturulur. Mizahın mizahı, konusu dışında incitici değildir. Ancak espri yapılan konuyu ciddiye alanlara karşı yapıldığında sıkıntı yaratabilir. Özellikle diğer espri tiplerinin bile saldırı olarak algılandığı ülkelerde bu tip espriler neredeyse tabu haline gelebilir. Özellikle toplum karşısında bu gibi esprilerin kullanılması amaç açısından tehlike yaratabilir (Güler, 2010, s. 309).

Bn. JONATHAN- Ay, ama ne tuhaf oldu! Çıplak kellesi masanın üstünde, gerisi masanın altında. Gözleri masanın altında, Jimmy! Bay Wong gözleriniz masanın altında, değil mi? (eğilip bakar) Evet, masanın altında. Bize dargın mı?

ÇOO- Niye dargın olacaktım? Bacaklarınızı seyrediyor masanın altından

JONATHAN- Bay Wong'un hakkım fazlasıyla ödedik, sevgilim.

ÇOO- (kahkaha, atarak) Hey Wong, hurdan bakınca tıpkı çocuk doğuyor gibisin Nasıl Bayan Jonathan, Wong doğuyor gibi değil mi? Ama delik dar, doğum güç olacak. Wong'un yazgısızdır kafasını dar geçitlerde bulmak. Anasının karnından çıkarken de ebeye seslenmiş: "Heey, çok dar geçemiyorum!" diye seslenmiş, "Çok dar geçemiyorum" hah, hah, ha. Wong zorluğu sever, Bayan Jonathan. Hey Wong, delik yine dar, ama geçmelisin bu yeni bir doğuş olacak belki senin için (Dilmen, 1980, s.79).

2.6. GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM

“Yazarlar kesik başlı muharibe benzer. Ölürlen bile bir şeyler murıldanır.” (Yalıda Sabah, 1983)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım adlı oyun toplumsal sorunları eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla, alaya alarak hicivle gösterir. Güldürerek düşündüren bir eserdir. İnsanı başkaldırıp direnmeye davet eder. Herkesi görevi başına çağırır ve özgürlüklerinin bilincine varılmasını ister. Körü körüne gözü kapalı bakış açısını hümanist bir tavırla eleştirir. “Gözünüzü açın ve vazifenizi yapın” (Taner, 2006) mesajını verir. Oyundaki sosyal temalar, yergi, hiciv ve mizah tonlarıyla verilir. Göstermecî tiyatronun açık biçim tekniğinden faydalanılan bu oyunda var olan düzenin değişeceği konusunda karamsar olursa da tam anlamıyla kara mizah diyemeyiz.

Taner’in güldürü yaklaşımı tersinlemedir. Tersinleme, “düşündüklerimizin tam tersini söylerken, hedefteki kişiyi küçük düşürerek, bizi dinleyenleri güldürdüğümüz sözbilim betisidir” (Öztin Passerat). Ortadan kaldırmak istediğimiz kişiyi ya da herhangi bir olguyu gülünç duruma düşürerek değersizleştirmek bu amaca hizmet eder. Tersinlemeli söylem, mutlaka hedefine aldığı kişiyi değersizleştirmeye ve olumsuzlaştırmaya çalışır.

Taner tiyatrosunun denetleyici güldürü yaklaşımı tersinlemedir. Tersinleme, güldürüyü, insana, topluma ilişkin acı, dokunaklı gerçeklerle ortak bir paydada buluşturan ve Taner tiyatrosunun ana çıkış noktasını belirleyen vazgeçilmez etkendir (Yüksel, 1986, s.160).

İnce espri anlayışı ile toplum yapısındaki çarpıklıkları, dile aktarılması güç olan şeyleri komik bir şekilde aktarır. Epik yönü olan bu oyunda güldürü başlı başına bir yabancılaştırma etmenidir.

ANLATAN- Öttü acı acı bir ağustos sabahı

Nara limanında

Kıçından vurulmuş Göben

Topladı Türk zabitanı

Gros Admiral Von Şuson

“Mayne herşaftın” dedi

“Önde isabet yok ama

Arkada var bir delik”

“Aldırma Herr Admiral” dedik

“Büyük sayılmaz hasar

O kadar cık delik

Sende de var bende de var (Taner, 2006, s. 29).

Tersinlemeli söylem, karşımızdakine ya açık bir biçimde ya da örtük bir biçimde söylenebilir. Örtük söylem kişide daha büyük tesir bırakır. Üstü kapalı söylemin her zaman çevrilmeye gereksinimi vardır. Söylemin anlamından ziyade ima edilenin anlamı önemlidir.

VİCDANİ- Çok saftım bir zamanlar

İnandım kandırıldım

Vatanıma, karıma, vazifeme

Amirlerime, dostlarıma

Köpek gibi sadıktım

Belki bundan ötürü

Köpek yerine sayıldım (Taner, 2006, s. 133).

Söylemi aktaran, söylediği şeyin tam tersini düşünmektedir. Örneğin, “Helal olsun sana, ne güzel iş yaptın öyle” derken, aslında kendisini düş kırıklığına uğrattığını ima eder. Tersine söylemin ilkelerinden biri, söylemin hedefindeki kişiyi değersizleştirmekse ikincil bir diğer ilkesi ise söylemin dinleyicilerini ya da üçüncü kişileri güldürmektir.

Mizahi söylemi olan bu oyunda Taner, tersinlemeyi, kendisini hem mizahi bir söyleme yaklaştırdığı için hem de iğneleyici tersinleme ile karşı tarafı kıyasıya eleştirmesine rağmen, onu kibarlıktan uzaklaştırmadığı için kullanmaktan çekinmemiştir. Var olan durumu eleştirmek bizleri kaba ve saldırgan yapabilir, ancak mizahi dil sert eleştiriyi dahi her zaman yumuşatır. Tersinleme, paradoksu, bir imayı ve daha çok kuşkulu bir çelişkiyi ortaya koyar. Oyunda Hoca Efendi devekuşu misali kafayı kuma gömmeyi yani kötü şeylere karşı duyarsız kalınması gerektiğini dolaylı anlatımla ima eder:

HOCA- Bu ne kuşudur?

VİCDANİ- Bu bir devekuşudur.

HOCA- Devekuşu nasıl bir hayvandır? Devekuşu hayvanların şahıdır.

KORO- Devekuşu çok sevimli bir hayvandır. Devekuşu hayvanların şahıdır (Taner, 2006, s. 38).

Haldun Taner tiyatrosunun özgül dokusunu oluşturan şakacı tavır ve neşeli atmosfer Anadolu insanına aittir. Seyirlik geleneğimize sinmiş olan bu özellik, Taner tiyatrosunun bir yandan bilgece bir hoşgörüyü sarılıp sarmalandığı duygusunu verirken, öte yandan,

Taner'in Batılı bir yaklaşımla oluşturduğu keskin eleştirel tutumunu -tersinleme yoluyla- daha vurucu kılar" (Yüksel, 2013, s. 174).

Taner, karakterlere uzaktan yaklaşır. Onların iç dünyalarındaki çatışmalar ya da ruh halleri önemli değildir. Olay dizisinin arka planında kalırlar, eleştirinin odağında karakterler değil, peşi sıra gerçekleşen olay dizileri vardır. Olay dizileri, incelikli diyaloglar ile hiciv, tersinleme ve taşlamaya başvurarak gitgide groteskleşir ve güldürüyü elde eder.

Gözleri Kapatırım Vazifemi Yaparım adlı oyunda gülünç olan karakterlerin kendileri değil, yaptıkları eylemlerdir. Efruz'un çevirdiği dolaplar, karşısında Vicdani hep kaybeden taraf olur. Oyunun başından sonuna kadar kişisel özellikleri asla değişime uğramaz. Vicdani hep iyi ve dürüsttür. Toplumda ezilen, sömürülüp kandırılan hep odur. Oyunun sonunda artık çevresindeki hiç kimseye güvenemeyen Vicdani, paranoyaklaşır ve delirir.

VİCDANİ- Burası...

Bakırköy' de bir hastane

Ben

399 numaralı hasta

Teşhis: Plak kompleksi

Marka: Sahibinin sesi

Bir iğne görmez miyim?

Fırıl fırıl dönerim

Yolunuz buraya düşerse

Bana plak fırçası getirin

Kristal iğne getirin (Taner, 2006, s. 132).

Oyunun sonuna kadar bir şeylerin değişmesi gerektiği söylene de hiçbir şey değişmez ve değişime dair en ufak bir inançta filizlenmez. "Böyle gelmiş, böyle gider" mantığı kabullenilir. Oyun eleştirel olma yönüyle, yazıldığı dönem bakımından politik, ahlaksal bir oyundur. Oyundaki eleştiriler, gülmecenin arka planında kalmaz, buna rağmen eğlendirme işlevi olan güldürü unsurları oldukça yoğundur. Siyasal söylemi olan bu oyunda insanı aşağılayan ve onurunu kıran dil edimleri kullanılır. Hakaret, küfür, alay etme, eleştiri bunlara örnektir.

NİLÜFER- Ben çok içli, mağrur, onurlu bir kızım... Açtım ağzımı, yumdum gözümü, doladım saçlarını elime, küfürün bini bir para, Müjgân elimi ısırды, ben suratına tükürdüm. O bana, "Firijit karı, tutsaydın da kaptırmasaydın herifi" dedi. Ben ona, "Senin

numaralarını elbette bilmem, sokak orospusu” dedim... Değil mi efendim? Benim de bir gururum, onurum, görgüm, aile terbiyem var...

VİCDANİ- Ona ne şüphe hanım kızım... (Taner, 2006, s. 98).

Bu oyun trajiği ve komiği iç içe geçirip harmanlar. Taner, oyun kişilerinin yaşadıkları kimlik kargaşasını ironik bir üslupla ele almaya çalışarak onların daha çok trajikomikini yakalama eğilimindedir. O seyirciye daha öncesinde bilinmeyen bilgileri aktarmaz, var olan bilgiyi daha önce hiç söylenmemiş şekilde aktarır.

Kendini harcayarak yaratılan esprilere Vicdani’de rastlarız: Kendini harcamak, “kendini gülünç duruma düşürme”, “kendini gülünçleme” olarak tanımlanabilir. Patronuyla karısını yatak odasında yakalayan Vicdani, kendisini harcayarak durumu gülünç hale getirir:

VİCDANİ- Büyüğüm, amirim, patronum olarak gerçi siz her şeyi benden iyi bilir, düşünürsünüz ama affınıza mağruren eve dosya getirmek hiç âdetim değildir sayın patronum. Farzı muhal, getirdim diye kabul etsek bile onları yatağa saklamak aklımdan geçmezdi patronum. Hadi ona da peki diyelim. Affınıza mağruren bu bizim sakız gibi yeni serdiğimiz yatak çarşaflarının üzerine ayakkabılarınızla çıkmanızı gerektirmezdi, sayın patronum! (Taner, 2006, s. 80).

Oyunda komiği açığa çıkartan bir diğer oyun kişisi ise Efruz’dur. Efruz hile ve dalavere davranışları ile kaba ve rahatsızlık verici eylemlerde bulunur. Muziplik, şeytanlık, kaba şaka ve yaramazlık yaparak düştüğü her kötü durumdan ustaca sıyrılır. Geleneksel Türk Tiyatrosundaki soytarı tiplemesindedir. Sevimli, eğlendirici yönüyle karşısındakini gülünç duruma düşürebilir.

CEMALİFER- Kapadım. (Efruz kızı dudağından öper.) A... Yok ama dudaktan öpmek, olmaz ama.

EFRUZ- Oldubitti bile.

CEMALİFER- Ne yaptık şimdi biz? Cehennemlik olduk!

EFRUZ- Töbeyi istiğfar et, affolur.

CEMALİFER- Ya çocuğumuz olursa şimdi?

EFRUZ- Hadi sende, inek! Bu kadarla çocuk olur mu? (Taner, 2006, s. 48).

2.7. KRAL ÜBÜ

“Übü, yıkıcı bir kahkaha, şen şakrak bir tragedyadır.” (Andre Breton)

Modern Avangarde geleneğin öncüsü olan Alfred Jarry, tiyatro tarihinde farklı bir çığır açmış ve var olan geleneksel tiyatro anlayışını derinden sarsmıştır.

Jarry'nin oyunları aslında kukla oyunları olarak düşünüldüğünden, pantomim yanı ağır basan, kaba konuşma, okul çocuğu argosu ve grotesk söyleşi gibi, usluplaştırılmış bir oyun dili ve açık biçim özellikleri olan; ters çözümlü durumlar üstüne kurulmuş, akıldışı bir mantıkla ele alınmış, doğaçlamaya açık oyunlardır(Çalışlar, ty, s. 343).

Oyun, politik evrensel mesajlar içerir. Komiği ve tragedyayı iç içe barındıran Übü'de, baş oyun kişisi, kendisini Polonya Kralı ilan eder, soyluların mallarına el koyar, karşı geleni ölüme mahkûm eder, işkenceye başvurur, maliyeyi ve hukuğu kendi tekeline alır, sonunda ise ülkeden kovulur. Burjuva sisteminin şekillendirdiği insanın algısını, davranış biçimini ve hedeflerini gösteren grotesk bir karakterdir.

ÜBÜ BABA- Siz benimle dalga geçiyorsunuz! Maliyeciler döşeme deliğine!

(Maliyeciler döşeme deliğinden içeri atılırlar)

ÜBÜ ANA- Ee ama, Übü Baba, ne biçim kralısın, herkesi katlediyorsun!

ÜBÜ BABA- Hassıçtır ya!

ÜBÜ ANA- Ne hukuk kaldı, ne maliye.

ÜBÜ BABA- Korkma, benim tatlı çocuğum, köy köy dolaşıp vergi toplamaya kendim gideceğim (Alfred, 2004, s. 33)

Jarry'nin tiyatrosu grotesk bir tiyatrodur. Bu tiyatrodaki gerçekler benzetmeci tiyatro geleneği doğrultusunda görüldüğü gibi yansıtılmaz, çirkinleştirilerek, çarpıtılarak, karikatürleştirilerek özüne inilir. Korkulu düşlerin, bastırılmış içgüdülerin, karabasanların somutlaştığı ürkütücü bir tiyatrodur bu, ürkütücü olduğu kadar gülünçtür de. İnsan varlığının ikelliğini ve gülünçlüğünü gösteriyor Jarry... (Üveys, 2010, s. 43).

Kral Übü, hem biçimsel anlamda, hem yazınsal anlamda, klasik natüralist geleneği yıkararak grotesk tiyatro dünyasına açılan ilk perdeyi aralar. Tiyatro yazınında, sözcüklerin absürdlüğü, zaman sürecinin hızla geçişi, mekânın sürekli değişmesi, sanayileşme ile tüketiciliğin, uygarlık ile iktidar hırsının, yabancılaşmanın ciddi bir eleştirisini barındırır. Yazın dili yerine, görsel dilin hâkim olduğu Übü'de kaba-saba, hakaret ve küfür içerikli diyaloglar en az olay örgüsü kadar grotesktir. Dekor ise neredeyse yoktur.

Kukla oyunu diyebileceğimiz Übü, insanın evrensel görüntüsünü resmeder. Übü Baba ve Übü Ana seyircide tiksinti uyandırmalarına rağmen, çoğu defa birlikte sevimlide görünürler. Her ikisi de, açgözlü, ağzı bozuk, tembel ve zevksiz tiplerdir. Düzene ve otoriteye karşı doğrudan bir eleştiri söz konusudur. Çarpık düzen tarafından ölüme sürüklenen insanın trajedisini anlatırken, diğer yandan insanoğlunun, bastırılmış duygularını, saplantılarını, çirkinliğini apaçık gözler önüne serer. Übü, saldırgan yapısıyla, bayalığı ve ahlaksızlığıyla insana ayna tutar. Ve aslında “Ben sizin taklidinizi yapıyorum” der. Bastırılmış ve ezilmiş bir toplum sonunda cinnet geçirir. Gülme

unsurlarını yaratan, soytarılık, budalalık, maskaralık gibi kavramlar yavaş yavaş bir çılgınlığa dönüşür.

Buradaki karikatürleştirme gülüncü açığa çıkartır. Karikatürleştirme bir bakıma nüktedir. “İtalyancada, “caricare” abartmak, gülünçleştirmek” (Güler, 2010). anlamına gelmektedir. Sözcüklerde karikatür, “insan ve toplumla ilgili her çeşit olayı konu olarak alıp, abartılı bir biçimde belirten düşündürücü ve güldürücü resim” olarak tanımlanır (Güler, 2010). “Biçimi bozup çirkinleştirmek” olarak da tanımlanan karikatürleştirme, Bergson’un gülme üzerine anekdotlarına hizmet eder. Bergson’a göre öykünme, taklit komiği oluşturan davranışlar olabilir. “Biçimli bir kişinin başarıyla öyküneceği her türlü biçimsizlik komik olabilir” (Bergson, 2018, s. 17).

Gülme, psikolojik gerilimin doruk noktaya ulaştığı bu tür oyunlarda, gerilimi azaltarak seyircide rahatlamayı sağlayacak bir gevşemeyi meydana getirir.

Mizah (humour) bizi özgür bir durulukla, insanın trajik ya da amaçsız durumunun bilincine vardırır... Yalnızca ruh değildir o...öte yandan... mizah, kendimizi traji-komik durumumuzdan, varolmanın sıkıntısından koparmak için –ancak onu aşıp, özümledikten, anladıktan sonra- elimizde olan tek olasılıktır da. Korkutan şeyin ayırımına varmak ve ona gülmek, korkutan neyse ona egemen olmaktır. ..Mantık kendini absürdün ayırımına varmış olduğumuz mantıksızlığında gösterir. Kahkaha tek başına herhangi bir tabuya saygı duymaz., kahkaha tek başına yeni tabu karşıtı tabuların oluşumunu engeller; komik olan tek başına bize varoluş tragedyasına dayanma gücü verebilir. Nesnelere gerçek doğası, gerçeğin kendisi, bizlere yalnızca bütün gerçekliklerden daha gerçekçi olan düşünme yoluyla görünebilir (Esslin, 1999, s. 152).

Oyun biçimsel olarak kara gülmece yapısıyla, pantomim yanı olan kuklavari bir dokuya sahiptir. Jarry, Übü’yü her şeyi bayalığın en dibine çeken, iğrenç yaratık olarak tanımlar ve kukla oyunu estetiğini sahneye taşır. Güldürü yaratımının maddi mekanizmasına değinen Bergson, karakterlerin kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını sandığı ancak iplerin başkalarının elinde olduğunu ve kendisiyle basit bir kukla gibi eğlenildiğini savunur. Übü, açgözlü burjuva insanının karikatürünü çizer, iktidar ve para tutkusuna göndermede bulunur. Tüm bu iğneleme ve aşağılama duygusu Jarry’nin alaycı tutumunun bir göstergesidir. Jarry’nin karakterleri, kukla oyunlarında olduğu gibi, yarı komik yarı korkunç tiplerdir.

...kukla oyununu büyülenmiş gibi seyredebilirdim... Günlerce, hiç gülmeden. Kukla oyununun (garip) bir çekiciliği vardı. Bu konuşan, çekişen, dövüşen kuklaları seyretmek müthiş bir şeydi. Benim gözümde kukla oyunu dünyayı yansıtıyordu, ayna gibi... İnanılmaz bir şeydi bu. Ama sonsuza dek basitleştirerek, karikatürüze ederek, gerçekten de daha gerçek bir şekilde, sanki gerçeğin korkunçluğuna ve tuhaflığına parmak basmak istiyordu (İpşiroğlu, 1978, s. 16).

Absürd unsurlar içeren bir oyunda gülünç olan groteskin karikatürel yanından ortaya çıkar. Ancak buradaki gülme, ıslah etme işlevinde değildir, şeytani ve alaycıdır. İkili zıt karşıtlıklar Bergson'un da belirttiği gibi komik olanı yaratır. Grotesk güzel ile çirkin, şaşırtıcı olanla hayranlık uyandıranı, mistik gerilimle masalımsı dünyayı karşıtlıkların yarattığı ölçüde gülünçle evrilerek seyircide tiksinti uyandırır. Grotesk uyumsuz tiyatro yazınının bir tarzıdır. Bu bağlamda absürd bir oyunda ki güldürü türü kara komedidir.

2.8. KOZALAR

Kozalar, günlük yaşamda sıradan bir konu ile başlayıp, evrensel insan gerçeğine uzanan bir oyundur. Yazar, toplumsal kişiliği gelişmemiş, gösteriş meraklısı, tembel üç kadının duyarsızlığını ele alır. 60'lı ve 70'li yılların toplumsal sorunlarına eğilim gösteren yazar, sığ ahlaka karşı çıkmış, daha yüce insani değerleri savunmuştur. Üç orta sınıf kadının, dışarıdan gelen seslerle birlikte korkuya kapılmaları sonucu bastırılmış cinsel istekleri, para ve mal tutkuları, hırsları gitgide artarak gerçeklikten uzaklaşır.

I.KADIN- Çocuklarım! (*Girer*) Çocuklarım! Saten örtülerim! Guguklu saatim!..

(*Kapı zili uzun uzun çalınır.*)

II.KADIN- Duydular!..

III. KADIN- Ne yapacağız şimdi?

(*Ağlaşırlar.*)

II. KADIN- Dışarı çıksak olmaz...

III. KADIN- İçeri gitsek hiç olmaz...

I.KADIN- (Ötekileri çekiştirir.) Saten örtülerim, diyorum size!.. Guguklu saatim!..

Çocuklarım!..(*İlk kez ağlar.*) (Ağaoğlu, 1996, s. 333-334).

Gerçeklik düzleminde başlayan oyun, absürd öğelerinin artması ile soyutlanır ve mantıklı bir gelişim çizgisi göstermez. Birdenbire ve nedensiz olarak meydana gelen olaylar seyircide gerilim yaratır. Üç kadın el işlerini yaparken çok uzaktan duyulan, sonra yavaş yavaş büyüyen, uğultu halini alan ayak sesleri ile kadınların şizofrenik durumları, şaşkın halleri, dramatik durumlarının farkında olmayışları olaya uzak açıdan bakan seyirciyi güldürür. Ancak buradaki gülünç dehşet duygusu ile birbirine karışmıştır. Kadınların anlamsız, amaçsız, çılgın bir dünya ile karşı karşıya gelmeleri seyircide şok etkisi yaratır.

Kulak paralayan sesleri, kulak paralayan uçakların geçişi izler. Önce sivil, sonra birden askeri uçaklar. Uçaklar uzaklaşırken birden çok şiddetli bir patlama duyulur. Aynı anda patlayan bir bomba görüntüsü. Patlama yankılanıp dağılırken, hemen ardından –seyirci oh demeye zaman bulamadan- sürekli bir uğultu duyulur: Yürüyen, konuşan büyük kalabalık. Gerekirse bir marş. Bir tarlada, kanlar içinde yatan vurulmuş iki genç. Çok kısa bir an sessizlik. Yalnız görüntü. Sonra birden süvarilerin geçişi. Bir tören. Hangi ulusa ait olduğu bilinmeyen bayraklar (Ağaoglu, 1996, s.311).

Sahne ışığı, sesi, hareketi, dili ve görüntüyü eş zamanlı yaratır. Daha çok sahnede düşleri, gölgeleri ve imgeleri canlandırmayı hedefleyerek, seyirciyi karmaşık olaylar zinciriyle baş başa bırakır, var olan durumu algılamayı zorlaştırır. Böylece mantıklı düzen düşünüyü yıkarak seyirciden dünyanın saçmalığını algılamasını ister.

Gülme çoğu kez toplumdaki bireyi alaya alır, taşlar, aşağılar. Durumlarının farkında olmayan bu üç kadınla, seyirci eğlenir. Sahnede yaratılan gerilim seyircinin huzursuz olmasına neden olur ancak o esnada oyun kişileri tarafından hareket komiği devreye girer ve gülünç olan yeniden açığa çıkar.

Oyun kişileri, doğal olmayan bir oyun sergilerler. Derin psikolojileri yoktur ve ruh derinliğini yaratmaktan uzaktırlar. Yazar oyun kişilerini karikatürleştirir. Ionesco, “karikatürleştirmenin daha çok acı verdiğini, güldürü türünün umutsuzluğu daha iyi dile getirdiğini ileri sürmüştür (Şener, 2010, s. 303). Bu oyun kişileri Ağaoglu tarafından grotesk tipler olarak çizilmiş ev kadınlarıdır. I. Kadın’ın durmadan aksırması, II. Kadın’ın sözcükleri uzatarak ağlamaklı konuşması, III. Kadın’ın yerli yersiz her şeye kıkırdaması onları karikatüre dönüştürür. Kimlik tanımlamasından uzaklaşarak daha çok davranışlara ve bedensel biçimlere gönderme yapar. Ev kadını ve annelik imgesine yönelik söylemlerini duygulardan sıyrılarak açığa çıkartmaları gülünç etkiyi doğurur:

I.KADIN- Çocuklarıma bir bakayım. Ne yapıyorlar içerde...*(Sol kapıya yönelirken, alçak sesle)* Soyguncuları duymasınlar. Korkarlar... Kötü şeyleri hiç duyurmam onlara.

II. KADIN- Nasıl laf attı, gördün mü?

III. KADIN- *(Bu kez zorla güler)*. Görgüsüzlüğüne ver.

II. KADIN- *(Ağlar.)* Gücüme gitti.

III. KADIN- Üzüldüğünü gösterme. Üzüldüğünü görürse sevinir.

II. KADIN- *(İçini çeker.)* Hemen arsa aldıklarını sıkıştırdı araya duydun mu?

III. KADIN- Övünmek gibi olmasın, biz ne arsalar gördük...

II. KADIN- Neler, neler...

III. KADIN- Onun asıl benim kürkümde gözü var, söylemesi ayıp (Ağaoglu, 1996, s. 324).

Oyunda, oyun gelişimini gösteren bir öyküye rastlamayız. İçinde buldukları durum hakkında kesin bir bilgi vermezler. Amaçsız bir açılım söz konusudur. Bu

amaçsız açılım, yaşamın saçmalığını ve uyumsuzluğunu gösterir. Oyun kişilerinin isimleri bilinmez ve karakter açılımında tutarlılık aranmaz. Üç kadın arasındaki konuşma bir anlaşma aracı değil, anlamsız bir gevezelikten ibarettir. Konuşmalar gerçek anlamı içermek yerine yalan ve düzmedir.

I.KADIN- Biz arsa aldık.

III. KADIN- Bizim arsamız yok.

II. KADIN- Senin kürkün var.

III. KADIN- Soyguncular... Ya biz yokken?.. (Sağdaki ara kapıyı kapatır.) Sizin kapı çift kilit. Giremezler. Bizim kapı çift kilit değil.

II. KADIN- İyi ki kızım yatılı okulda. Aklım büsbütün evde kalacaktı...

I.KADIN- Yatılı okul ahlakı bozuyormuş diyorlar.

II. KADIN- Köklü aile çocuklarının ahlakı bozulmaz. O köksüz aile çocukları için...(Ağaoğlu, 1996, s. 323-324).

Sıradan ev toplantısında olan bu üç kadının çığırından çıkan olaylar ile varoluş durumlarını, dışarı korkularını ve onları tutsak alan bütün söylemleri alaya alır. Basmakalıp diyaloglar, iletişimin anlamsızlaşmasına ve iletişimin azalmasına hatta yitirilmesine sebep olur. Birbirlerini dinlemezler, aralarında kıskançlık, rekabet, yargılama vardır. Aralarındaki bu iletişimsizlik birbirlerine karşı yabancılaşmayı getirir. Ancak diğer taraftan kendilerini dışarıdaki tehlikelere karşı koruma altına almaya çalışırlar. Dışarıya karşı olan paranoyaları onları koza örmeye davet eder, oyunun sonunda ördükleri ağa takılır ve hapsolurlar. Sürekli olarak iyi bir koca, iyi bir çocuk ve iyi bir ev için yarışan kadınlar ucuz kıskançlıklara, akıldışı bir duygusallığa, tutuculuğa ve görüş açısı darlığına eğilimli hale gelirler. Kadınlardaki bu histerik durum, aniden öfkeye, intikam almaya, tedirginliğe, üstünlük kurmaya ve kurgusal karmaşaya sonunda da bir kozaya hapsolarak oynadıkları korunaklı yaşantı oyununa son verirler.

I.KADIN- Ellerime bir şeyler dolanıyor.

III. KADIN- Ağ işte... Örümcek ağı... Sıyrır, sıyrır...

II. KADIN- Tanrım! Bu yenisini nasıl öldüreceğiz?

III. KADIN- Tepemizde! Şimdi de tepemizden yağmaya başladılar işte...

I.KADIN- İyi ama neden?

II. KADIN- Ayy!.. Ensem... Ensem dolanıyor!..

II. KADIN- (*Gözlerini karşı duvara diker.*) Karşıya bakın, karşıya!

I.KADIN- Hiii... Gül gibi evimiz...

III. KADIN- Her yer örümcek ağı!

I.KADIN- Niçin ama? Neden? Onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir...(Ağaoğlu, 1996, s. 343-344).

Kendi etraflarındaki koza oldukça güçlüdür. Bilgisiz bu üç kadın, eksik belirleme yetileri ile ülkelerinin düşmanı olmadığı fikrine kapılıp, evleri için ördükleri bu ağı ülkelerinin etrafına da ince bir koza ile örmeye çalışırlar. I. Kadın, onu düşmanı olanlar düşünsün, bizim memleketin düşmanı yok ki (Ağaoğlu, 1996, s.3) diyerek gelecek olan tehlikeyi bertaraf eder.

Absürd ve grotesk öğelere yer veren Ağaoğlu, oyunun sonunda abartılı ve şaşırtıcı durumlarla gülünç olanı yaratmayı başarmıştır. Kapı durmadan vurulmaya başlar, oyunun başında huzurun sembolü olan ara ara öten kanarya kaybolur, I. Kadın'ın çocukları açılan delikten kaybolur, panik artar, panik arttıkça korkudan birbirlerine sarılırlar. Nerden geldiği belli olmayan bir ağ onları sarmaya başlar, hareket edemezler. Çalışlar, groteskin yer verildiği oyunlara şu şekilde yaklaşır:

Tiyatro ve edebiyatta, gülünç olan ile acıklı olanın yer aldığı, tuhaflık ve çarpıcılık kertesinde zorlanmış bağdaşmaz komik hali, özel olan ile genel olanın uyumsuzluğundan, paradokstan komik olanın çıkarılması; gerçekte ve mantıkla bağdaşmaz görünümünü uyandıran, tuhaf, çarpıcı, abartmalı ve şaşırtıcı durumlardan alışılmadık gülünçlükler yaratan, çok duyumlara seslenen güldürü biçimi, bu biçime uygun oyun, oynayıp ve oyuncu tipi (Çalışlar, 1995, 357).

Simgesel ve soyutlamanın ön plana çıktığı *Kozalar* adlı oyun yapı itibari ile doğalcı anlatım tarzından uzaktır. Uyumsuz, saçma ve absurd bu durum, bilindik ve kanıksanmış olanı yadırgatarak seyircinin farklı bir bakış açısı yakalamasını ister.

SONUÇ

Temelleri Antik Dönem'e kadar uzanan gülme, tarihsel ve kültürel süreç içerisinde ciddi bir dönüşüm evresinden geçmiştir. Antik Dönem'de gülme, mitolojik olaylar ile baş gösterirken, antik dönemin uzantısı niteliğinde olan Ortaçağ'da ise sözlü kültürün parmaklıkları arasına girmiştir. Modern Dönem'le birlikte şekillenmeye başlayan gülme, yeni anlamsal kodlar taşımaya başlamıştır. Postmodern kültür ile birlikte, absürd, pastiş ve kara mizah gibi gülme türleri ile varlığını sürdürmüştür.

Selçuklu Dönemi'nde Dede Korkut Hikâyeleri, gülmece unsurlarıyla bu devrin mizahını temsil etmiştir. Gülme ve gülmece geleneği, zor şartlara rağmen Osmanlı İmparatorluğu içinde de varlığını sürdürmüştür. Osmanlı Dönemi'nde ki sözlü mizah, geleneksel halk tiyatrosudur. Perdeye yansıtılan Karagöz, temiz ruhlu, saf hadiselerin gülünç yanını ustalıkla ele almıştır. Günümüz Türkiye'sinde ise, yolsuzluk, işsizlik, ahlâk çöküntüsü gibi durumlar, toplumu mizahla avunmaya itmiştir.

Felsefe düşünürlerinden Eflatun, gülme esnasında kişinin mantıksal yetilerini kaybettiği, böylece kişinin benliğini zedelediğini düşünerek gülmeye sınırlama getirmiştir. Özellikle alaycı gülmenin toplum yaşamına zarar verdiği konusunda endişelidir. Antik Çağ'da Aristo, aşırı gülmenin insanı soysuzlaştırdığı, somurtkanlığın ise kabalaştırdığı gerekçesiyle orta yolu bulmaya ve gülmeyi evcilleştirmeye çalışmıştır.

Ortaçağ'da kilise, Antik Çağ'ın tersine gülmeyi hizaya sokmak yerine tümünden yasaklamıştır. Ağlama, gülme karşısında yüceltilmiş, gülme ise mümkün merteye alçaltılmıştır. Rönesans döneminde, Püritenler, kişiyi insani değerlerden uzaklaştırdığı gerekçesiyle gülmeyi günah saymışlardır.

Çalışma süresince izlediğimiz Bergson, gülme kuramında, “gerginlik-esneklik” ve “mekanik” kavramlarını ele alır. Toplum her an bireyden beklenti halindedir. Yeni durumları algılayabilecek bir dikkat yani gerginlik ve bunlara uyum sağlayacak bir esneklik beklemektedir. Bunu başaramayan birey, mekanikleşir ve topluma ayak uyduramaz. Ancak toplum pes etmez. Bireyi uyumlu hale getirmek için gülere cezalandırır, onu ıslah etmeye çalışır.

Koestler, kuramında saldırganlık, rahatlama ve aykırılık kuramlarını birleştirmiştir. Ona göre mizahi olanla, trajedide olduğu gibi bir gerilim yaratılır. Fakat mizahta, gerilime neden olan, trajedideki gibi “kendini aşmacı – katılımcı duygular” değil, “saldırgan- savunmacı duygular”dır. (Usta, 2009, s,91).

Bergson gülünç olan şeyin ancak insana dairse mümkün olabileceğini söyler. Yani tek başına bir nesne gülünç olamaz. Ancak insanın o nesneye yönelmesiyle, onu kullanmasıyla, nesneyi belirli bir kalıbın içerisine sokmasıyla komik görünebilir. Bu durumda gülünç olan duyguya değil zekaya hitap eder. Nesnelere karşı duygusuzluk ve kayıtsızlık konuya uzak açıdan bakılmasını sağlar.

Bergson gülünç olarak görülen niteliklerin başında katılığın, mekanikliğin geldiğini söyler. Hareketlerde, görüntülerde yinelenmeler bu yüzden gülmeyi doğurmaktadır. Çünkü insan bu yinelenmelerde otomatizmi, mekanikliği görür. Oysa yaşam ve toplum, değişim içindedir ve insan, her yeni duruma ve her yeni koşula uyabilecek biçimde uyanık olmalıdır. Gülünçlük insanın toplumdaki uyumsuzluğunu gösterir. Değişkenliklere uyum sağlayabilmek için ruh yumuşaklığı, beden çevikliği gerekmektedir. Her türlü katılık, kişiliğin ve ruhun esnekliğini yitirmiş olduğunu gösterir. Bu durum toplumun devingenliğini engelleyeceğinden toplumu kuşkulandırır. Bundan dolayı toplum, kendini tedirgin eden bir katılık karşısında gülmeyi silah gibi kullanır. Gülme, toplumsal bir cezalandırmadır. Gülünç olma korkusu esnek olmayan bireyleri uslandırır, toplumdaki kopuk hareketleri düzeltir (Şener, 2010, s.156).

Mizahçılar, dil anlatım teknikleri ile dili, çeşitli oyunların içine çekerek onu komik hale getirir. Mübalağa, cinas, çok anlamlılık, argo, teşbih vb. teknikler buna örnektir. Dilin ifade ettiği söz komiği ile saçma düşünce beylik bir cümle kalıbının içine sokularak komik hale getirilebilir. Mekanikliği ve sertliği cümle yapısına uygulayan Bergson, tekrarlamalar, tersine çevirmeler ya da iki ayrı düşüncenin tek bir cümlede iç içe geçirilmesi ile de komiğin elde edileceğini aktarır.

Çağdaş sanatta tüm karşıtlıklar bir araya gelir. Romantik akımın kuramcıları, Shakespeare'in oyunlarında güzel ile çirkini birleştirdiğini ifade ederler. Nasıl ki Antik tiyatrodaki güzel ile hayvansı olanın birleşimi verilmişse, modern dramda da, yüce olan ile groteskin doğal bileşimi bir arada verilmiştir.

Jean Paul'a göre, mizah yücenin karşıtını anlatır. Yüce olan Tanrısal olan, sonsuz olandır. Sonsuz olanı sonlu olanlar, somut ve dünyasal olanla ölçmeye kalkarsak, mizah duygusunu uyandırırız. Öteki dünyadan bu dünyaya bakarsak bu dünya küçük görünür; ikisinin birbiri ile ilintisi mizahı, sonra da gülmeyi uyandırır. Hem acı, hem büyüklük vardır bu gülmede. Mizah, elinde trajik bir maske taşır. En iyi mizahı yaratan uluslar acılı, melankolik uluslardır, İspanyollar gibi. Çünkü mizah tek tek budalaları, budalalıkları ele almaz. Çığrından çıkmış bir dünyanın tüm budalalığını dile getirir. Küçüğü yükseltip büyüğü yanına koymaya kalkar ve böylece ikisini de söndürür. Çünkü ikisi de sonsuzla karşılaşınca hiç olmuştur (Şener, 2010, s. 157).

İnsan topraktan geldiğini bilir, diğer yandan ruhun ölümsüzlüğüne de inanır. Grotesk, insanın kendi içerisindeki bu ikilemi açığa çıkartmış, gülünç de yüce olanı da bir arada vermiştir. Bu yönüyle ürperticidir de. Gülünç olan ile yüce olanın yanyana gelmesi, oyunu tekdüzelikten kurtarır, oyuna renk ve canlılık katar. Absürd tiyatrodaki, kişinin trajik ile olan uyumsuzluğuna uzaktan bakan seyirciye komik görünür. Absürd oyun yazarları, oyunlarında kara güldürü ve grotesk öğeler kullanırlar. Korkunç ile gülünç olanın bileşimi seyirciyi irkiltir. İrkilen seyircide dehşet duygusu ve gülme birbirine karışmıştır.

Gülmeye hizmet eden edebi komik türlerin içerisinde en önemli dayanak “romantik ironi”dir. “Tersinleme” olarak bilinen İroni, “etkiyi arttırmak için bir şeyin tersini söyleyerek alay etmek” olarak bilinir. Tiyatroda ironi hem dramatik hemde komiktir. Asıl gerçeği bilen seyirci, oyun kişisine hem gülmekte hem de acımaktadır. Oyun kişinin umduğu şeyin tersiyle karşı karşıya kalması, zor duruma düşmesi yahut hatalı bir davranışıyla kendi yıkımını hazırlaması ancak bunun farkında olmayışı ironiye dramatik bir durum katar. Baştan sona herşeyin farkında olan, oyun kişinin yanlışını gören seyirci herkesten üstün durumdadır. Ve seyirci oyun kişinin yanlışını alaya alarak, onu gülmeye cezalandırır. Çünkü oyun kişinin kendi yanlışını göremeyişi ve şaşkınlığı gülünçtür.

Tragedyada ki katharsis etkisiyle psikolojik ve fizyolojik olarak arınma sonucu gerçekleşen rahatlama etkisi, ağlamanın fizyolojik karşıtı olan komedyada da görülür. Kişi yaşadığı herhangi bir problemde stres altında kalabilir. Ancak konuya alaycı yaklaşır ve gülmeyi becerebilirse salgılanan endofrin hormonu ile bedenin bütün kaslarında bir rahatlama etkisi görülür. Bu somut tespitler komedyanın da en az tragedyaya kadar ciddi olduğunu gösterir.

Gülme; toplumun zevk ve anlayışları doğrultusunda, kültürel geleneklere göre, yaşamın her döneminde devinim halinde kalmaya devam etmiştir. Tiyatro eserleri belli bir döneme kadar komedi ve trajedi olarak keskin hatlarla ayrılmış olsa bile, gülünç olanla trajik olanın bir arada kullanılması ile yeni bir yazınsal tür ortaya çıkmıştır. Trajikomik dediğimiz bu tür, yazınsal türlere yeni bir eleştirel bakış açısı getirmiştir. Çünkü mizah tiyatroya hizmet ederken gerçeklerden beslense de, gerçekleri olduğu gibi yansıtmaz. Biraz abartır, biraz çarpıtır ve biraz da değiştirir. Her dönemde değişikliğe

uğrayan komedyaya en az tragedyaya kadar önemlidir. Günümüzde varlığını etkin bir biçimde sürdüren gülme, baştan sona eleştiri oklarını duyarsız insanlara karşı doğrulturken; açığa çıkan gerilimi acı bir tebessüm ile savuşturmuş; acının, hüznün, çaresizliğin bir arada sunulduğu tragedyaya umudun ve sevincin tohumlarını da ekerek insanı düşünmenin ve sorgulamanın en üst seviyesine çıkartmayı amaçlamış ve bu amaç doğrultusunda tiyatroya hizmet etmeyi sürdürmüştür.



KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1996). *Toplu Oyunlar*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Aristophanes. (2014). *Kadınlar Savaşı*, (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu - Azra Erhat). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Aristophanes. (2016). *Eşek Arıları*, (Çev.: Sebahattin Eyüpoğlu - Azra Erhat). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1970). “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (1)
- Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplum*, Yayınyeri: Vadi Yayınları.
- Aslan, E. U. (2018). “Feminist Yazının Postmodern İfadesi; Masal Parodileri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60).
- Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana*, (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktar, L., Tek, Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e 'Gülme'*, Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Bergson, H. (2018). *Gülme*, (3. Basım), (Çev.: Devrim Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Benjamin, W. (1997) *Brecht'i Anlamak*, (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*, (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*, (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Barlı, Ö., Tellan, D. (2010). “Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu”, *Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi, Ulusal İletişim Kongresi Bildiriler Kitabı*, Erzurum.
- Bayraktar, B. (2017). “Mekânın İronisi; Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi”, *Uluslar Arası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(2), 925-935.

- Bayraktar, Y. (2018). “Gariper Cafer, İhsan Oktay Anar’ın Yedinci Gün Anlatısında Parodi”, *Söylem fizyoloji Dergisi*, 3(2), 126-137.
- Bircan, U.(2016). “Sokrates’ten Kierkegaard’a İroni”, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, 14(27).
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler*, (3.Basım), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür, Bakanlığı Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). “Geoges Feydeau”, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Cilt. 109. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Çehov, A.(2008) *Vanya Dayı*, (Çev.: Hasan Ali Yücel). İstanbul: Dünya Klasikleri Yayınevi.
- Dilmen, G. (2012). *Canlı Maymun Lokantası*, (Çev.: Şahsuvar Aktaş - Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Demirkol Kazak, N. (2015). *Rönesans Dönemi İngiliz Tiyatrosunda Komedyanın Dili, Wiiliam Shakespeare ve Ben Jonson’ın Komedyalarının Biçem Bilimsel İncelenmesi*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Esslin, M. (1999). *Absurd Tiyatro*, (Çev.: Güler Siper). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Evren, S. (2001). *Hepimiz Gogol’un Palto’sundan Çıktık*, İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Fuat, M.(2000). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları.
- Fırat, T. E. (2018). *Postmodern Çağda temsil Krizi ve Mizahın Dönüşümü, Siyasal Caps Kültürünün Analizi*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gogol, N. (2018). *Palto*, (Çev.: Aslı Takanay). İstanbul: Bordo Siyah Dünya Klasikleri.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güler, Ç., Güler, B. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Ankara: Yazıt Yayınları.
- Homeros. (2006). *İlyada*, (Çev.: Azra Erhat, A. Kadir). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Hacıhallı Ergin, K. H. (2012). *Sanatın İronik Boyutları*. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İpşiroğlu, Z. (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul: Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları.
- Jarry, A. (2004). *Kral Übü*, (Çev.: Ş. Aktaş – Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kant, İ. (2016). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, (Çev.: Aziz Yardımlı). İdea Yayınevi.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı, Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*, (3.Basım). (Çev.: Sıla Okur). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev.: Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu). İstanbul: İris Yayınları.
- Kuruoğlu, H., Boz, M. (2016). *Medya ve Mizah*, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karabulut, T. (2010). *Modern Tiyatronun Analizi, Klasikten Postmoderne Oyun yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaygım, Ş. (2017). "Erich Kastern'in "Heiterkeitindurund Moll Yapıtında Mizah Yansımaları", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (58), 15-25.
- Kundakçı, D. (2019). "Aristophanes'in Komedyalarındaki Perikles", "Sokrates ve Kleon Karakterlerinin Politik Bir Değerlendirilmesi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 8(2)
- Moliere. (2010). *Cimri*, (Çev: Sebahattin Eyüpoğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Moliere. (2005). *Hastalık Hastası*, (Çev.: Sonat Kaya). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev.: Aysever, Kubilay, Soyer Şener), İstanbul: İris Yayınları.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, İstanbul: Adam Yayınları.

- Nutku, Ö. (1983). *Dram Sanatı*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*, İstanbul: Kabalıcı Yayıncıları.
- Nutku, Ö. (1976). *Türkiye’de Brecht*, İstanbul: Tiyatro 76 Yayınları.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Bilimleri Sözlüğü*, Ankara: T.D.K Yayınları.
- Oflazoglu, T. (1999). *Moliere*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Oral, Z. (2004). *Dünya Sahnelerinden İzlenimler, Karanlıktaki Işık*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oktar, S.(2018). “Toplumsal Bir Muhalefet Tarzı Olarak Gülme”, *Beytulhikme Felsefe Dergisi*, Kocaeli Üniversitesi. 8(1), 303-317.
- Olçay, T. (2007) “İbsen ve Çehov Tiyatrosunda Komik ve Trajik, *Rus Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, ”, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, (23).
- Onaran, S. (2007). “Friedrich Dürrenmatt’ın Grotesk Dünyası “Die Panne” (kaza) Öykülerindeki “Grotesk” Ögelerin açılımları”, *Edebiyat Yazıları*, 25-40.
- Perin, C. (1944). *Fransız Edebiyatında Komedi ve Moliere*, İstanbul: Rıza Coşkun Matbaası.
- Plautus. (1958). *Çömlek*, (2. Basım), (Çev.: Nurullah Ataç). Ankara: Maarif Baskı.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi, Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, (Çev: Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seyler, A., Haggard, S. (1985). *Komedi Sanatı*, (Çev.: Suat Taşer). Ankara: Dramaturgi Birimi.
- Sözer, S. (2010). *Gülmede Modern- Geleneksel Karşıtlığının Kullanımı: “Avrupa Yakası Örneği”*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Salihoğlu, B. (2016). “Gülmede Grotesk Etkiye”, *Aydın Sanat*, 2 (3).

- Sarıkaya, N. (2018). *Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şener, S. (1980). *Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht'in Yadırgatma Düşüncesi*, Alman Kültür Derneği'nin Düzenlediği Brecht Haftasında Sunulan Bildiri, Ankara.
- Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Dünya Düşüncesi*, (5. Basım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taner, H. (2006). *Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım*, (4.Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, (2.Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uçar, A.(2014). "Gülme ve Gülme Kaynağı Olarak Sözcük Oyunları", *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 11(1), 17-43.
- Ünlüaycıl, Nil. (2003). "Grotesk anlatım ve Türk oyun Yazarlığında Kullanımı", *Atatürk Üniversitesi D.T.C.F, Tiyatro Araştırma Dergisi*, Ankara.
- Yanıkaya, Z. (2013). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*". (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yaşar, Y. (2017). *20 Yüzyıl İngiliz Romanında Mizah ve Hiciv*", *Samuel Beckett, Kingsley Amis ve P.G. Wodehous*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ankara.
- Yılmaz, S. (2008). *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul.
- Yüksel, A. (1990). "Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2).
- Zimmermann, B. (2017). *Antik Yunan Komedyaları*, (Çev.: Ayşe Selen). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro Kültür Dizisi, (153).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Derya ATMACA
Doğum Yeri ve Tarihi	Kayseri- 01.06.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi- Güzel Sanatlar Fakültesi- Sahne Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi- Güzel Sanatlar Enstitüsü- Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu.
Projeler	<p>“Gitmeli mi, Kalmalı mı?” 15.Kısa Oyun Yazım Yarışması Başarı Ödülü.</p> <p>“Yine Başladılar Şarkılarına” adlı oyunun reji çalışması.</p> <p>“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” adlı oyunun reji çalışması.</p> <p>“Alaycı Tebessüm” Kökten Değişen Hayatlar- Akademisyen Tıp Kitapevi tarafından yayınlanmaya değer görmüş öykü.</p>
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	Deryatmc88@gmail.com
Tarih	12.07.2019