



**HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA
MİZAHİ UNSURLAR**

Nergiz DEMİR SOLAK

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Prof. Dr. A. Pınar ARAS**

2018

Her Hakkı Saklıdır

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

Nergiz DEMİR SOLAK

**HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA MİZAHİ
UNSURLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. A. Pınar ARAS**

ERZURUM – 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA MİZAHİ UNSURLAR" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı 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 tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimim 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.01.2018

Nergiz DEMİR SOLAK



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. A. Pınar ARAS danışmanlığında, **Nergiz DEMİR SOLAK** tarafından hazırlanan bu çalışma 17/01/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, **Sahne Sanatları Anabilim/ Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. A.Pınar ARAS	İmza :	
Jüri Üyesi	: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR	İmza :	
Jüri Üyesi	: Yrd. Doç. Dr. Melahat ÇEVİK	İmza :	

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 17/01/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TABLolar DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**DÜNDEN BUGÜNE MİZAH KURAMLARI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE**

1.1. MİZAH	5
1.2. GÜLME	10
1.3. KOMİK	15
1.3.1. Söz (Dil) Komiği	20
1.3.2. Hareket Komiği	21
1.3.3. Karakter Komiği.....	21
1.3.4. Durum ve Dolantı Komiği.....	21
1.4. MİZAH KURAMLARI	22
1.4.1. Üstünlük Kuramı	22
1.4.2. Uyumsuzluk Kuramı	24
1.4.3. Rahatlama Kuramı.....	27
1.4.4. Modern Teoriler	29
1.5. MİZAHIN OLUŞUMUNDA KULLANILAN BAZI TÜR VE TEKNİKLER .	31
1.5.1. İroni	31
1.5.2. Parodi.....	32
1.5.3. Hiciv	33
1.5.4. Tekrar	34
1.5.5. Karşıtlıklar.....	35
1.5.6. Tersine Çevirme	36
1.5.7. Abartı.....	36

İKİNCİ BÖLÜM**HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA MİZAHA BAKIŞ**

2.1. HALDUN TANER'DE MİZAHIN KAYNAKLARI	38
2.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu	38
2.1.2. Epik Tiyatro.....	40
2.1.3. Haldun Taner'in Mizah Hakkındaki Görüşleri	43
2.2. HALDUN TANER'İN BENZETMECİ OYUNLARINDA MİZAHİ	
ÖGELER.....	45
2.2.1. Mizah Kuramları Açısından İncelenmesi	45
2.2.2. Mizahın Oluşumunda Kullanılan Bazı Tür ve Teknikler	49
2.3. HALDUN TANER'İN GÖSTERMECİ OYUNLARINDA MİZAHİ	
ÖGELER.....	66
2.3.1. Mizah Kuramları Açısından İncelenmesi	66
2.3.2. Mizahın Oluşumunda Kullanılan Bazı Tür ve Teknikler	71
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ.....	105

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA MİZAHİ UNSURLAR

Nergiz DEMİR SOLAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. A. Pınar ARAS

2018, Sayfa: 105

Jüri: Prof. Dr. A. Pınar ARAS

Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Yrd. Doç. Dr. Melahat ÇEVİK

Bu çalışmada Haldun Taner'in oyunlarındaki mizahi özellikler incelenmektedir. Mizah, gülme ve komik arasındaki ilişkiden yola çıkılarak bu unsurların oyunlarda nasıl işlerlik kazandığı araştırılmıştır. Mizaha felsefi, sosyolojik ve psikolojik bakışın bir sonucu olarak geliştirilen mizah teorileri, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Bunun yanı sıra mizahın oluşumuna kaynaklık eden ironi, parodi, hiciv, tekrar, karşıtlıklar, tersine çevirme ve abartı gibi temel tür ve tekniklerden faydalanılmıştır.

Haldun Taner'in oyunlarındaki mizahi öğeleri ortaya çıkarma amacını taşıyan tezin birinci bölümünde, mizah kavramının anlaşılır kılınması açısından konuyla ilişkili terim ve kavramlar açıklanarak mizah teorilerini de içeren bir kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. İkinci bölümde ise, yazarın mizah anlayışını besleyen kaynaklardan söz edilerek, kabare oyunları dışında yer alan on iki oyunundaki mizahi öğelerin neler olabileceği sorusunun cevabı aranmıştır. Tezin, mizah kavramını ciddiye alarak tezinin uygulamaya döküldüğü bir çalışma niteliğinde olması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, Tiyatro, Mizah

ABSTRACT

MASTER THESIS

THE CONCEPT OF HUMOR IN HALDUN TANER'S PLAYS

Nergiz DEMİR SOLAK

Advisor: Prof. Dr. A. Pınar ARAS

2018, Page: 105

Jury: Prof.Dr. A. Pınar ARAS

Assist. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Assist. Prof. Dr. Melahat ÇEVİK

In this study Haldun Taner's plays are examined in terms of their humorous specifications. We examined how these specifications are functioned in the plays considering the relationship between humors, laughing and comic. This origin of the study is based on the humorous theories which are devised from philosophical, sociological and psychological the point of views. In addition to this, genres and techniques which can be evaluated as the basic sources for humor such as irony, satire, parody, repetition, oppositions, inversion and extravagation are used in the study.

In the first chapter of this thesis of which aim is to clarify humorous elements in Haldun Taner's plays, we tried to describe a theoretical frame by explaining related terms and notions about humors. In the second chapter we searched the answer for the question what the humorous elements in the playwright's twelve plays except from the cabaret plays are by mentioning the playwright's humorous sources. The aim of the thesis is to make a study in which the theory is put into practice by taking the concept of humor into consideration.

Key Words: Haldun Taner, Theatre, Humor

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1.1. Mizahi Olan/Olmayan Gülme Durumları	13
Tablo 2.1. <i>Ayışığında Şamata</i> Adlı Eserin Oyun Kişilerinin 1. ve 2. Perdedeki Özelliklerinin Karşılaştırılması.....	86



ÖNSÖZ

Mizah, yaşanan çağın sosyal politik olaylarından, düşünce ve kültür dünyasından ve insanın kendisine mesele ettiği diğer konulardan ayrı düşünülemez. Bununla birlikte evrenseli yakalayabilen mizahi eserler her dönem güncelliklerini korumayı başarırlar. Usta bir tiyatro yazarı olan Haldun Taner de oyunlarında insanın ve toplumların hep var olacak kusurlarını, hayallerini, olması gerekenle olan arasındaki farkları ve temel çatışmalarını işler. Onun oyunları klasikleşmiş ifadeyle güldürürken düşündüren, yıkmak yerine sorgulamayı teşvik eden, yazılmaları üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen değerlerinden, dikkat çektikleri konulardan ve güldürme kabiliyetlerinden hiçbir şey kaybetmemiş, Türk mizah edebiyatının önde gelen eserleri arasındadır diyebiliriz.

Bu çalışma, farklı disiplinlerle bir arada ele alınmaya son derece müsait bir yapıya sahip olan mizahın, tiyatro oyunları üzerinde nasıl görünür kılındığı düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bunun için de Haldun Taner'in tiyatrolarında yer alan mizah unsurları araştırılma yoluna gidilmiştir.

İki bölümden oluşan tezin, 'Dünden Bugüne Mizah Kuramları ve Kavramsal Çerçeve' başlıklı birinci bölümünde mizah, gülme ve komik kavramları hakkında fikirlerini sunan düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir. Mizah ve gülme üzerine üretilen düşüncelerin sistemli hale getirildiği ve derinlemesine bakıldığında her biri Aristoteles'e dayandırılan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama olarak bilinen üç temel teori açıklanmaya çalışılmıştır. Bunların yanı sıra oyunların ilk okuma sürecinde varlığı tespit edilen mizah yapma şekilleri; ironi, parodi, hiciv, tekrar, karşıtlıklar, tersine çevirme, abartı, dil, durum ve hareket komiğinin tanımlanması yoluna gidilmiştir.

'Haldun Taner'in Oyunlarında Mizaha Bakış' adlı ikinci bölümde ise, Haldun Taner'in tiyatro anlayışını ve mizahını besleyen kaynaklar bağlamında, Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Epik tiyatroyla olan ilişkisine değinilmiş ve mizah hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Bu bölüm aynı zamanda Haldun Taner'in benzetmeci ve epik-göstermeci oyunlarını kapsayan metin incelemesinin esas alındığı kısımdır. İlk aşamada Haldun Taner'in ilk evre oyunları olarak bilinen, *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Lütfen Dokunmayın*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı*, ikinci aşamada ise epik-göstermeci oyunları arasına giren; *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi*

Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşegin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı ve Ayısında Şamata incelenmiştir. Oyunlar, mizah kuramları ve mizah oluşturma biçimleri bağlamında değerlendirilerek yazarın 'komik' bakış açısının temel dinamiklerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Sonuç kısmında ise oyunlarda tespit ettiğimiz mizah yaratma teknikleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde elde edilen çıkarımlar belirtilmiştir. Tez yazımında faydalanılan yazıların, kitapların künyeleri çalışmanın sonundaki kaynakçada gösterilmiştir.

Türk Tiyatrosu'nda doldurulamayacak bir yeri olan Haldun Taner gibi usta bir tiyatro yazarı ve düşünürü üzerine çalışmaktan büyük keyif ve onur duyduğumu burada belirtmek isterim.

Çalışmalarım sırasında yardımlarını esirgemeyen çok değerli danışman hocam Prof. Dr. A. Pınar Aras'a ve üzerimde emeği olan tüm hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Bu tezi hazırlarken manevi desteklerini her zaman hissettiğim annem, babam ve kardeşlerime teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak içten gülümsemesiyle her zaman yanımda olan, beni yüreklendiren biricik eşime sabır ve anlayışı için sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Haldun Taner, 16 Mart 1915'te İstanbul'da doğmuştur. Almanya'da ekonomi ve siyaset bilimi alanında eğitim alırken rahatsızlanarak Türkiye'ye döner. Uzun nekahet döneminde kalemi eline alan Taner, bu dönemde yazın ve edebiyat dünyasına giriş yapar. 1945 yılında ilk öyküsü *Töhmət* yayımlanır, ilk tiyatro oyunu olan *Günün Adamı*'ni ise 1949'da yazar. Bu tarihten itibaren pek çok türde kalem oynatacak olan yazar, hikâye ve tiyatro başta olmak üzere, fıkra, deneme ve gezi yazıları yazar. Dergi çıkarır, üniversitede hocalık yapar, öğrenci yetiştirir. Oyun yazmakla kalmaz, sahnelemede yer alır, bu sahnelemeleri yurt dışına taşır, ülkemizde kabare tiyatrosunun kuruluşuna öncülük eder, dernek kurar, konferanslar verir. Çalışmalarını, 7 Mayıs 1986'da ölümüne kadar devam ettiren Haldun Taner, Türk tiyatrosu ve edebiyatında geleneğe yaslanan ve onu çağın ihtiyaçlarına göre yeniden yorumlamada yaptığı modern biçem denemeleri ile öncü bir kişilik olarak yer edinmiştir.

Her zaman kendini geliştirme ve yenilik peşinde olan Taner'in bu özelliğine tiyatro ile olan ilişkisi bağlamında bakıldığında oyunlarının üç evrede değerlendirildiğini görürüz. Bunlar, 1949-1962 yılları arasında yanılısamacı anlatımla yazdığı oyunları, 1964'te *Keşanlı Ali Destanı*'yla başlayan epik-göstermecî oyunları ve 1962'de *Bu Şehr-i Stanbul ki* ile ilk denemesini yaptığı kabare oyunlarını kapsar.¹

Haldun Taner'in oyunlarına yakından bakacak olursak, konu ve karakter çeşitliliğinin geniş bir yelpazeye yayıldığını görürüz. Bunlar arasında, temel kanavasına tarihselliği kattığı oyunları *Lütfen Dokunmayın* ve *Dışardakiler*; aile konusunu sanat çevresi, ahlak anlayışı ve memnuniyet karşıtlığıyla ele aldığı *Zilli Zarife*, *Huzur Çıkmazı*, *Ve Değirmen Dönerdi*; eski-yeni ilişkisi bağlamında *Fazilet Eczanesi* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*; birinde idealizmi çökerten diğerinde ironik bir biçimde yaşatan *Günün Adamı* ve *Ayışında Şamata* oyunları yer almaktadır. Göstermecî anlatımın olanaklarından yararlanarak ele aldığı saflık, yoksulluk ve hukuk arayışının sistem içinde bireyi nereye doğru evrilttiğinin hikâyesini anlatan *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Eşeğin Gölgesi* oyunlarını da ilave etmek gerekir.

¹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınları, Ankara 1986, 25.

Haldun Taner, hangi türde veya biçimde yazarsa yazsın, onda dikkat çeken en önemli özellik eserlerindeki mizah anlayışı olur. Bu anlayışın temelinde kişinin kendi kendisiyle alay edebilmesi, kendi kusurlarına karşı belli bir mesafeden bakarak bu yolla ruhunu olgunluğa erıştırme düşüncesi yer almaktadır.

Yüksel, Haldun Taner'in tiyatrosunda güldürünün dört ayrı yaklaşımla oluşturulduğunu ifade eder. "Tersinleme (ironi), ince alayla yoğrulmuş arı gülmece (mizah), toplumsal gülmece, politik, toplumsal ya da bireysel taşlama. Bu yaklaşımlar oyunlarda değerlendirilirken, nükteden farsa dek, söz, durum ve hareket güldürüsünü oluşturan çoğu öğelerden yararlanılır."² Eserlerinde mizahın olanaklarını sonuna kadar kullanan yazar, mizahın yapıcı gücüne inanarak herkesi bu ortak paydada toplanmaya davet etmektedir. "Mizahı geniş memlekette öç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha sisleri dağıtır, yanlış insanları hizaya getirir, toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım."³

Haldun Taner'de mizah, kendini ironi yoluyla gösterir. Yazar için ironinin anlamı şu sözlerinde karşılık bulmaktadır:

"(...) İnce alay deyip çıkıyoruz. Benim de kullandığım bu ince alay, balon delen bir alay. Önemli sayılan çok şeyin önemsizliğini, ağırlık sayılan çok şeyin hafifliğini, zorbalığın, fanatizmin, megalomaninin, bilgiçliğin budalalığını, ikiyüzlülüğün, kendini aldatışın, dalkavukluğun, batıl koşullanmaların ipini pazara çıkarıcı, ama bunu bağırganlıkla değil, usul usul yapan ince bir alay."⁴

Yazarın üslubunun en temel özelliklerinden biri olan bu mizahi yaklaşım biçimi diğer bir deyişle ince alay, her oyununda farklı bir kurguyla karşımıza çıkar. Yazarın havayla şişirilmiş, yükselen ancak içi boş olan balon metaforuyla karşıladığı bu durumlar adeta bir iğne görevi gören mizah aracılığıyla delinirler diyebiliriz.

Haldun Taner, mizahın yaradılıştan gelen bir itki olduğunu düşünmektedir. Kendisi de bu inancına örnek teşkil eden bir mizaca sahiptir. Toplumsal eleştirinin en yoğun hissedildiği eserlerinde dahi mizahı elden bırakmaz. Olayları eleştirel bir bakışla ele alırken ince alay, ironi ve hicivle yoğurmayı ihmal etmez. Bu durum tür ayırt etmeksizin yazdığı her eserde kendini göstermektedir.

² Yüksel, 159.

³ Haldun Taner, *Haldun Taner 100 Yaşında*, YKY, İstanbul 2015, 40.

⁴ Adnan Özyalçınar, "Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, (Ocak 1984), 4.

Haldun Taner üzerine yapılan akademik çalışmalara baktığımızda, Tiyatro ve Türkoloji bölümlerinin ağırlığı dikkat çeker. Bunlar; hayatı, sanatı, eserleri tarzında yapılan Türkoloji çalışmalarıyla farklı kuramlardan yola çıkılarak yapılan oyun incelemeleri, Bertolt Brecht'le yapılan karşılaştırmalı incelemeler, rol çalışması ve oyunculuk teknikleri bağlamında yapılan karakter çalışmaları şeklinde tasnif edilebilir.

Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar başlıklı bu çalışma, Taner'in oyunlarının adeta doğal bir parçası olan mizahın araştırılması üzerine kurulmuştur. Oyunlar tematik değil teknik bir okumanın süzgecinden geçirilerek değerlendirilmiştir. Eserlerin iletilerine ve içerik olarak yorumlanmasına kuramların gerektirdiği ölçüde yer verilmiştir. Asıl amaç oyunların ne anlattığından ya da konumuz itibariyle, neye güldürdüğünden ziyade nasıl güldürdüğüdür. Bu konuda da Taner'in gülmenin yalnız kahkahalarla değil düşünce yoluyla gerçekleştiğini ifade eden sözleri referans noktasını oluşturmaktadır.

Haldun Taner'in bu çalışmaya kaynak teşkil eden eserleri Ayşegül Yüksel'in yapmış olduğu tasnife dayanılarak birinci ve ikinci evre oyunları olarak ifade edilen benzetmeci ve epik-göstermeci oyunlarını içermektedir. Kabare oyunları, gerek basılı metinler olarak bulunmamasından gerekse sadece yazara ait değil kolektif bir üretimin sonucu olması nedeniyle bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Yazar, yönetmen, sanatçı, tiyatro adamı, edebiyatçı ve hepsine kaynaklık eden entelektüel kişiliğiyle Haldun Taner, oyunlarında pek çok tür ve tekniği bir arada kullanmıştır. Bu çalışmanın amacı, tezin kuramsal bölümünde tartışılan kavramlardan yola çıkılarak Haldun Taner'in oyunlarının incelenmesi ve -çoğunlukla iç içe geçen-yazarın mizah yapma tekniklerinin belli başlıklar altında açığa çıkmasını sağlamaktır.

Her ne kadar insanın neye, nasıl ve neden güldüğü gibi konular çeşitli kuramlar ve tekniklerle belli ölçülerde izah edilmeye çalışılmış olsa da her kavram ve tanım kendi sınırlılığını beraberinde getirmektedir. Aziz Nesin'in deyişiyle her tanımlama aynı zamanda tanımladığı şeyi sınırlamaktadır. Buna gülme durumlarının sonsuz sayıda oluşunu da ekleyecek olursak mizah, gülme ve komik üzerinde çalışmak sonu belirsiz bir yolculuğa çıkmak gibi farklı keşif olanakları sunar. Diğer yandan insan var olduğundan bu yana var olan gülme yetisi ve mizah duygusuna ilişkin elde edilen

bulgular bu yolculuğa nereden başlayabileceğimiz konusunda yolumuzu aydınlatmaktadır.

Günümüzde hayatın her alanında kendine yer bulan mizah, farklı disiplinlerle birlikte ele alınmaya son derece müsait bir yapıdadır. Bu sebeple sosyoloji, felsefe, psikoloji, dilbilim, antropoloji... gibi disiplinlerin mizah olgusunu ciddiye alarak yapmış oldukları çalışmalar ışığında, Haldun Taner örneğinde mizah yazarlarının nasıl güldürdükleri üzerine bir araştırma yapılmak istenmiştir diyebiliriz.



BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNDEN BUGÜNE MİZAH KURAMLARI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. MİZAH

Mizah kelimesi için *İslam Ansiklopedisi*'nde, "Edebiyatta düşünceleri espri ve nükteyle süsleyerek anlatan söz ve yazı çeşidi" tanımı yapılarak, "Aslı 'şaka ve latife yapmak' anlamındaki mezh kökünden masdar ismi olan müzahıdır." denilmektedir.⁵ Aziz Nesin de *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı* adlı kitabında mizah kelimesinin Arapça olduğunu ve bütün eski sözlüklerde sözcüğün doğru söylenişinin 'mizah' değil, 'müzah' olduğunu belirtir.⁶ Nesin, kelimenin bir galat-ı meşhur olduğunu ifade ederek dilimize yerleşmiş olan haliyle kullanımını doğru bulur. Türkçe çevirisi söz konusu olduğunda ise 'gülmece' sözcüğünü tercih eder.

Mizah sözcüğünün Batı dillerindeki karşılığı 'humor' veya 'humour' şeklindedir. Latince humor sözcüğü XVI. yüzyıla gelindiğinde birçok dilde çevirisi olan bilimsel bir terim olarak yaygın hale gelmiştir.⁷ İngilizcede bu sözcük 'bir huy garipliği, (doğal ya da yapma) bir ayrıksılık, kısacası tuhaf bir davranış' anlamlarına gelmektedir.⁸ Haldun Taner ise mizahın, Fransızca Humour (mizaç) sözcüğünden türediğini söyleyerek, "Ciddi bir görünüm altında söylenen saçma, komik, muziplik ve acı alayı içeren sözler" olduğunu ifade eder.⁹

Robert Escarpit'in *Mizah* adlı kitabını Türkçeye çeviren Mehmet Yalçın; İngilizlerin mizah için 'humour', Amerikalıların ise 'humor' kelimesini kullandığını, ayrıca İngilizlerin, Fransızcadan humeur'u alarak onu humour yaptığını daha sonra da bu biçimiyle onlara ihraç ettiklerini belirtmektedir.¹⁰

İncelenen pek çok kaynakta mizah tanımının kökeninde suyk öğretisinin yer aldığını görürüz. Buna göre;

"XVII yy. da hekimler bedensel ve ruhsal sağlığın 'humor' denilen suyklarla sağlandığına inanırlardı. Bu Hipokrat'a kadar uzanan bir yaklaşımın devamıdır. Tıbbın babası sayılan Hipokrat'a

⁵ İsmail Durmuş, "Mizah", *İslam Ansiklopedisi*, TDVİA, İstanbul 2005, XXX, 205.

⁶ Aziz Nesin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Adam Yayıncılık, İstanbul 2001, 15.

⁷ Robert Escarpit, *Mizah*, (Çev: Mehmet Yalçın), İmge Kitabevi, Ankara 2016, 12.

⁸ Escarpit, 25.

⁹ Ömer Özcan, *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002, 16.

¹⁰ Escarpit (ç.n), 75, 83.

göre bu sıvular kan, balgam, siyah safra ve sarı safraydı. Bu sıvular denge içerisinde olduğunda vücut tam bir uyum içerisindeydi. Eğer bu sıvular arasında dengesizlik varsa baskın olan sıvı türüne göre ağrı ve hastalıklara yol açmaktadı. Hipokrat sağaltımı doğrudan doğruya bilimsel temellere oturtmayı amaçlıyordu. Batı dillerinde mizah anlamında kullanılan ‘humor’ bu eski kuramdaki ‘humor’ teriminden gelmektedir.”¹¹

Bu anlayış aynı zamanda mizah ile mizaç arasında kurulan paralelliğin de bir göstergesidir. Ünsal Özünlü de *Gülmecenin Dilleri* adlı kitabında buna işaret ederek, herhangi bir olay karşısında insanların salgısının değişik olabileceğini bu yüzden olaylar karşısında farklı tepkiler gösteren insanların farklı mizaçlara sahip olduğunun düşünüldüğünü ifade eder. “Bu yüzden, insan karakterine değişik yön veren salgılara İngilizcede mizaç anlamına gelen ‘humour’ adı verilmiştir. Bununla birlikte ‘humour’ kelimesi gülmece (mizah) anlamında da kullanılmıştır.”¹²

Gülin Ögüt Eker, mizah sözcüğünün ilk kez 1682 yılından itibaren İngiltere’de pozitif anlamda kullanılmaya başlandığını belirtir. Bundan önce mizahın, akli dengesizliği ve negatif mizacı ifade ettiğini aktarır.¹³ Escarpit’e göre; Humour’u tıp literatüründen alarak ona yazınsal bir değer kazandıran kişi Ben Jonson’dur.¹⁴

Mizah, her ne kadar kökü tıp bilimine dayanan bir kavram olsa da günümüzde çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Mizah için *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde “Alay, şaka, gülmece”¹⁵ tanımına yer verilirken, *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*’nde ise “Olay, olgu, kişi, davranış ve durumların komik, gülünç yanlarını ve özelliklerini kaba kaçmayacak şekilde estetik bir üslupla ortaya koymak” şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁶

John Morreall mizahı; “uyumsuz bir durumdan kaynaklanan gülme”¹⁷ olarak tanımlanırken, Escarpit için mizah; “bir var olma sanatı”¹⁸dır. Baughman’a göre mizah;

¹¹ Çağatay Güler ve Bilge Ufuk Güler, *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yayıncılık, İstanbul 2010, 168.

¹² Ünsal Özünlü, *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayınları, Ankara 2000, 18.

¹³ Bremmer/Roodenburg’tan aktaran Gülin Ögüt Eker, *İnsan Kültür Mizah -Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah-*, Grafiker Yayınları, Ankara 2009, 64.

¹⁴ Escarpit, 28.

¹⁵ Turan Karataş, “Mizah”, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2001, 291.

¹⁶ “Mizah”, *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü 4. Cilt*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2004, 400.

¹⁷ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Yayıncılık, İstanbul 1997, 90.

¹⁸ Escarpit, 155.

bir “felsefe”¹⁹ olarak görülürken, Stephen Leacock’un mizah hakkındaki görüşü, “yaşamı yorumlamanın bir şekli.” olduğu yönündedir.²⁰ Kierkegaard ise mizahın temelinde aykırılık ve çelişki olduğunu ifade eder.²¹

Mizah’ı tanımlama çabalarının bir diğeri ise karşıtı olan ifadeler yoluyla ona anlam vermeye çalışmaktır. Buna göre Arapça’da “edebi eserlerde ‘cidd’in (ağırbaşlılık) karşıtı olarak daha çok hezl, bazan de mezh kullanılmıştır.”²² Ruhbilimci Jean Chateau’da “mizahı ya da güldürüyü değil de ‘ciddi olanı ve karşıtları’nı inceleme”²³ yolunu seçer. Buna göre; birbiriyle uyuşmayan iki farklı dünya söz konusudur. Sıradan ve ciddi bir dünyada, gündelik hayatın rutinliği hüküm sürerken diğeri dünya bununla çelişmekte ve uyuşmamaktadır.

Mizah’ın Türkçe karşılığı olarak ‘gülmece’ türetilmiş olsa da bazı yazar ve çevirmenler bilinçli olarak ‘mizah’ı kullanmayı tercih etmektedirler. Bunun nedeni ‘gülmece’ kelimesinin ‘mizah’ı tam olarak karşılamadığının düşünülmesidir. Robert Escarpit’in *L’Humour* adlı kitabını Fransızcadan çeviren Mehmet Yalçın, eseri dilimize neden *Mizah* olarak çevirdiğini şöyle izah eder: “Türkçede humour karşılığında kullanılan gülmece sözcüğü yazarın anlatmaya çalıştığı karmaşıklıktan daha da karmaşık bir durum ortaya koymaktadır: Çünkü anlatım olarak Batı kaynaklı sözcükle ilişkisiz olduğu gibi, içerik olarak da yalnızca gül(dür)me kavramı üstüne kurulmuştur. Çeviriye gülmece adını vermekten kaçınmamız bu yüzdendir.”²⁴ Bu durum aynı zamanda Escarpit’in mizah ve gülmece arasındaki farklılığa işaret ettiği bölümlere dayanmaktadır. Escarpit’e göre mizahın ne olduğunu, gülmeden yola çıkarak aramaya koyulanlar eninde sonunda kendilerini bir çıkmazda bulacaklardır.²⁵ “Mizahın, gülmeceyle yollarını temelli ayıran üstün biçimleri”²⁶ olduğunu ifade eden yazar bu düşüncesini ise şöyle gerekçelendirir: “Gülmece ile mizah arasındaki sınır çok belirgin değildir. Bilindiği gibi, gülmece fiziksel bir olaydır. (...) Mizah ise karmaşıktır: Hem tinsel, hem güzelduyusal, hem de toplumsal bir olaydır. Kimi gülmece türleri mizah

¹⁹ Güler ve Ufuk Güler, 189.

²⁰ Ögüt Eker, 169.

²¹ Güler ve Ufuk Güler, 245.

²² Durmuş, 205.

²³ Escarpit, 105.

²⁴ Escarpit (ç.n), 12.

²⁵ Escarpit, 157.

²⁶ Escarpit, 143.

içermez, kimi mizahlar da güldürmez.”²⁷ Buradan hareketle, mizah kavramının daha geniş anlam katmanlarını içermesi ayrıca gülme ve komikle olan ilişkisinin çeşitli durum ve ayrımlara göre değişmesi nedeniyle bu çalışmada da mizah kelimesinin kullanımını daha uygun görülmüştür.

Mizahın temel dinamiği eleştirel düşüncedir. Olayları, durumları ya da kişileri belli bir mesafeden eleştirel bir bakış açısıyla ele alarak çelişkileri ortaya koymak mizahi bir yolla yapıldığında etkisini artırır. Bu yönüyle mizah, acımasız bir dille yapıldığında en yüce övgüyü yerle bir edebilir. Gerektiğinde bir silah gibi insanı hiç beklemediği yerden vurabilir. Escarpit, “Mizahçının anlatım biçimini ayarlama yordamı çok iyi olmasaydı, yarattığı utanç duygusu gülmece etkisini bastırabilirdi.”²⁸ der.

Mizahı tanımlayan öğelerin başında bir şeyi iki farklı şekilde görme imkânının yer aldığını söylemek mümkündür. İnsan zihninin formel kalıplarını aşan alışılmadık, uygunsuz, aykırı ya da tuhaf yönlerin bir arada bulunduğu bu durumda çoğunlukla bir zıtlık ilişkisi söz konusudur. Bunların başında beklenti-sürpriz, mekanik-tinsel, üstünlük-yetersizlik, denge-abartma ve edeplilik-bayağılık gibi karşıtlıklar sayılabilir. Bu yönüyle mizah değişik anlam düzeyleri arasındaki etkileşimi hissedebilmeye dayanır. Anlam düzeyleri arasındaki ilişkiyi algılayabilmek ise tamamen insana özgü bir bilinç gerektirir. Bu hiçbir bilgisayarın yapabileceği bir şey değildir. Mizahın, insanların duygusal, toplumsal ve zihinsel yönlerine bağlı olması yönleriyle, bilgisayar tarafından taklit edilmesi mümkün değildir. Theodor Heuss, “Makineler gün gelir düşünebilir ama hiçbir zaman espri yapamayacaklardır.”²⁹ diyerek mizahın insana has yanına gönderme yapar. Doğru, uygun ve doğalın ne olduğu tam bilinmeden yanlışın, aykırı olanın ve doğal olmayanın ne olduğu algılanamaz. Mizahta, mantık çoğunlukla tersyüz edilir, kalıplar bozulur, kurallar yanlış anlaşılır ve yapılar karıştırılır. Bu dönüşümler rastgele yapılmış gibi gözükse de öyle değildir. Mizahi olanın nasıl oluşturulduğunu anlamak için öncelikle konu / olay / kişideki mantık, kalıp, kural ve yapı olarak seçilen her neyse öncelikle onu bulmak gerekir daha sonra ise mevcut dizge içinde neyin aykırı olduğu yani esprinin ne olduğu açığa çıkacaktır.³⁰

²⁷ Escarpit, 107.

²⁸ Escarpit, 128.

²⁹ Güler ve Ufuk Güler, 237.

³⁰ John Allen Paulos, *Matematik ve Mizah*, (Çev: Tuncer Doğan), Doruk Yayınları, Ankara 2001, 15, 17, 32, 52, 53.

Kuramcılarının çoğu mizahın yapısının evrensel olduğu konusunda hemfikir olmakla birlikte mizahın içeriğinin ülkeden ülkeye, toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık gösterdiğini düşünmektedirler. Bu açıdan yukarıda sözü edilen doğru, uygun ve doğalın ya da ahlaki olanın ne olduğu kültürden kültüre değişmektedir. Bu konuda her toplum değişik standartlara sahiptir. Mizah, aynı kültürel kodları taşıyan ve bunları paylaşan kişiler arasında daha çabuk karşılık bulmaktadır. Bu durum Bergson'da gülmenin toplumsal oluşuyla ilişkilendirilerek şu örnek verilir. "Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaazda kendisine niçin ağlamadığı sorulan bir adam şöyle yanıt vermiştir: 'Ben bu cemaatten değilim.'"³¹ Bir kişinin yabancı bir ülkeye gittiğinde orada yaşadığı durumlar çoğunlukla komik bulunur veya komiği oluşturma tekniği olarak olayların karaktere yabancı bir şehir, ülke, dilde geçmesi sağlanır. Etnik mizahın kaynağı da çoğunlukla buradadır. Aynı durum Karagöz'de de komiğin anahtarıdır.

Mizahın önemli özelliklerinden biri şaşırtıcı olmasıdır. Çocuklar, yeni deneyimler edindikçe etraflarında gördükleri ya da karşılaştıkları şeylere karşı daha az şaşırma tepkisi verirler. Çünkü yaş ilerledikçe bir şeyi ilk defa görmenin ya da yaşamının şaşırtıcı etkisi azalmaktadır. Yetişkin olmak aynı zamanda hayatı devam ettirebilecek kavramsal çerçeveyi kazanmış olmak demektir. Ancak Batı teknolojisi ve gelenekleri ile ilk kez karşılaşmış olan toplulukların durumu bazen yeni şeylerle karşılaşan çocukların durumlarıyla aynı olabilmektedir.³² Umulan ile bulunan arasındaki farkın kişide etkisini gösterdiği an, şaşırtıcı etkinin ortaya çıkışına denk gelir. Bu konuda mizahçının özgün olması başka bir söyleyişle düşüncenin basmakalıp alışkanlıklarından uzaklaşması şaşırtıcılık etkisini artırır.

Mizahın diğer bir özelliği durumların uyumsuz bulunmalarıyla ilgilidir. İnsanlar için komik olan yalnızca yabancı oldukları şeyler değildir, onların kavrayış dizgeleri için uyumsuz olan şeyler de komiktir. Burada mizahçının görevi alışlagelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki kalıp arasında anlık bir kaynaşma oluşturmaya dayanır.³³

Mizahın bir başka özelliği ise aniliktir. Genellikle ani olan değişiklikler gülmeye yol açar. Bir değişikliğin geniş bir zaman diliminde gerçekleştiğini bilmek, kişiyi o

³¹ Henri Bergson, *Gülme -Komiğin Anlamı Üstüne Deneme-*, (Çev: Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, 7.

³² Morreall, 66.

³³ Arthur Koestler, *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev: Sevinç Kabakçıoğlu), İris Yayıncılık, İstanbul 1997, 99, 103.

değişikliğe alıştıracacağı için o değişikliğin ‘anilik’ etkisini azaltır. Bir fikrayı açıklayarak o fikraya gülen kişinin sayısını arttıramıyor oluşumuz da anilikten kaynaklanan mizaha verilebilecek uygun örneklerden biridir.³⁴

Kullanım alanları itibariyle mizah dendiğinde akla gelen kavramlardan biri de ‘gülme’ olmaktadır. Gülme çoğunlukla mizahi üretimin sonucu olarak değerlendirilse de gülmeyle sonuçlanmayan mizah durumları olduğunu da ifade etmek gerekir. Gülme, insanın henüz konuşamadığı, akli/düşünsel melekelerini sınırlı düzeyde ifade edebildiği, bebeklik döneminden itibaren refleks olarak ortaya koyduğu fiziksel görünürlüğü olan bir eylemken, mizahı daha çok zihinsel bir faaliyet olarak dil ve düşünce ile üretilen ve geliştirilebilen kültürel bir unsur olarak değerlendirmek mümkündür. Mizah ve gülme arasındaki ilişki, gülme üzerine üretilen düşüncelerin de katkısıyla bir sonraki bölümde genişletilmeye çalışılacaktır.

1.2. GÜLME

Mustafa Şekip, *Gülmek Nedir ve Kime Gülüyoruz?* adlı kitabının giriş bölümünde Doğu kültür dünyasında yazılmış eserlerde gülme konusunda neler bulunabileceğini İzmirli Hakkı Efendi’ye sorduğunu ve şu cevabı aldığını ifade eder: “Gülmek, umur-ı garibe-i idraktır”³⁵ (Gülmek, akıl ermez işlerdendir). Bunun üzerine Batılı düşünörlere yönelen Mustafa Şekip’e, Aziz Nesin de hak vermiştir. Nesin, çok renkli bir Türk gülmecesi olmasına karşın, Türk düşünür ve bilginleri tarafından bu gülmecenin özelliklerinin yeterince araştırılmamış olduğunu belirtir.³⁶

Gülme konusunda geçmişten günümüze yeterli çalışmaların yapılmadığı görölmektedir. İnsan neden, niye, kime güler? gibi sorular bugün hala cevaplarını beklemektedir. Rıdvan Şentürk, bu durumun *gülünç* olduğunu söyleyerek gülme konusunda yapılan çalışmaların azlığını iki sebebe bağlar.

³⁴ Morreall, 72, 73, 74.

³⁵ Zeynep Tek ve Levent Bayraktar, *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, Aktif Düşünce Yayıncılık, Ankara 2015, 91.

³⁶ Nesin, s. 17-18., İslam dünyasında, çok gülmenin tasvip edilmediği şeklinde kanaatler olduğu gibi, “Hz. Peygamber’in şaka yapmayı tasvip ettiğini, kendisinin de şaka yaptığını gösteren rivayetler vardır. Ayrıca Hz. Ali’nin, ‘Kalpler de bedenler gibi yorulur, onları hikmetli sözlerle dinlendirin, şaka yapan yaşlanmaz’ dediği bilinmektedir. Bazı âlimlerle şair ve ediplerin şaka ve mizahın yararlarını öven görüşleri de mevcuttur.” Durmuş, 205.

Bunlardan biri “bu alanda yeterince tartışma ve inceleme geleneğinin baştan beri olmayışı” diğeri ise “gülme konusunun diğeri akıl ve dil konularına nispetle hakkında teori oluşturma ve kesin tanımlamalar yapabilmeyi neredeyse imkânsız kılacak ölçüde girift ve sınırları saydam bir düşünce alanına işaret etmesi...”³⁷

Gülme, insan var olduğundan bu yana insanla birlikte var olan bir özellik olmasına karşın ilkçağlardan bu yana felsefeci ve düşünürler tarafından gerekli ilgiyi görmemiştir. Komik ve gayrı ciddi unsurları yapısında barındırmasının bunda etkili olduğu söylenebilir. Nitekim bu etki yüzyılımıza kadar devam etmiş, günümüzde dahi mizah ve gülme üzerine geliştirilen karşılaştırmalı teoriler yeterli düzeye ulaşamamıştır. Morreall, çok değişik durumlarda güldüğümüz için, bütün gülme durumlarını kapsayacak tek bir tanıma varmanın oldukça çok zor olduğunu belirtir.³⁸

Çeşitli düşünürlerin gülme tanımlarına baktığımızda; “Aristo bizim ‘aşağı ve düşkün kişilere onlara göre üstün olduğumuz için’ güldüğümüzü söyler.”³⁹ Hobbes, gülmeyi ‘a sudden glory’, yani ani zafer duygusu olarak tanımlamıştır.⁴⁰ Kant, “Gülme, gergin bir bekleyişin aniden hiçliğe dönüşmesinden doğan etkidir”⁴¹ der. Herbert Spencer’in düşüncesine göre gülme ‘bilincin, önemli şeylerden önemsiz şeylere hazırlıksız olarak aktarılması’⁴²dır. Darwin’e göre gülmek, “anlılık neşenin ya da mutluluğun ilkel ifadesi”⁴³ olarak tanımlanırken Freud ise “gülmenin sinirsel enerjinin boşalımının bir yolu”⁴⁴ olduğunu söyler.

Bergson ise, gülmeye sosyal açıdan yaklaşmaktadır. Ona göre insani olan şeyler gülünçtür. Bir hayvan ya da nesneye de gülünebilir ancak bu, onda görülen insani bir tavır veya ifadeyle karşılaşıldığı içindir. Bergson, gülünç olanın saf akla hitap ettiğini ve gülmenin bir duygusuzluk hali olduğundan söz eder. Bergson’a göre gülmek “canlı üzerinde kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik”⁴⁵ten kaynaklanmaktadır. Diğer bir deyişle, buradaki gülünçlük, canlı bedeninin makine gibi katılaşmasından gelmektedir. Birbirine çok benzeyen iki farklı yüz yan yana geldiğinde gülmemizin gerçek sebebi,

³⁷ Rıdvan Şentürk, *Gülme Teorileri*, Küre Yayınları İstanbul 2016, 13.

³⁸ Morreall, 3.

³⁹ Güler ve Ufuk Güler, 29.

⁴⁰ Escarpit, 140.

⁴¹ Paulos, 9.

⁴² Paulos, 10.

⁴³ Eric Smadja, *Gülmek*, (Çev: Sırma Naz Arım), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2013, 44.

⁴⁴ Güler ve Ufuk Güler, 247.

⁴⁵ Bergson, 20.

hayatın makineleşmeye meyledişidir. Bununla birlikte eşya izlenimi veren kişi de komiktir. Bergson, gülmenin işlevini bir tür toplumu hizaya sokma biçimi ya da küçük düşürerek utandırmak olarak saptar. Toplum kendi temayüllerinin, ahlaki yargılarının dışına çıkandan bu yolla intikam alır. *Gülme* kitabında gülme ve komik oluşturma biçimleri hakkında örnekler üzerinden geniş ve kapsamlı bilgiler veren Bergson, tüm gülünç etkileri tek bir formülden çıkarmaya çalışmanın mümkün olmayacağını ifade eder.⁴⁶

Gülme konusu tartışmaya açılırken üzerinde en çok durulan konulardan biri de Neden Güleriz? sorusu olur. Bu konuda Baudelaire, gülmenin temelini çelişki olduğunu belirtirken, Schopenhauer, gülmenin sebebinin düşünülen kavram ile görülen gerçek nesne arasındaki uyumsuzluktan kaynaklandığını ifade eder. Şentürk'e göre bir duruma gülmenin nedeni, o durumu gülünç kılan uyumsuzluklar hakkında duyulması gereken kaygıları azaltmaktır.⁴⁷ Görüldüğü gibi gülme çok değişik nedenlerle gerçekleşebilir. Buna gülmenin bilinçli bir eylem olarak gerçekleştirildiği durumları da ekleyebiliriz. İnsan uygunsuz olduğunu düşündüğü durumlarda gülmeyi bastırabilirken bir güç gösterisi ya da karşı tarafa zarar verme maksadıyla gülmeyi kullanma yoluna da gidebilmektedir.

Gülmek çoğunlukla mizahın bir ögesi olarak bilinmesine karşın Escarpit'e göre, temel ve vazgeçilmez bir öge değildir. John Morreall da *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı kitabında gülmeyi, mizahi olan ve olmayan gülme durumları olarak ikiye ayırır.⁴⁸ Morreall'ın ayrımını tablo halinde şu şekilde özetleyebiliriz:

⁴⁶ Bergson, 26, 29, 36, 40, 88, 127.

⁴⁷ Şentürk, 38, 67, 76.

⁴⁸ Morreall, 3-4.

Tablo 1.1. Mizahi Olan/Olmayan Gülme Durumları

Mizahi olmayan gülme durumları	Mizahi gülme durumları
<ul style="list-style-type: none"> • Gıdıklama • Cee yapma (bebeklerde) • Sihirbazlık numarası izlemek • Tehlikeyle karşılaşmanın ardından kendini yeniden güvence içinde duyumsama • Bir bulmaca ya da sorunu çözme • Bir spor etkinliğini ya da oyunu kazanma • Yolda eski bir dostla karşılaşma • Piyangodan para çıktığını öğrenme • Zevkli bir işe girişme • Utanç duyma • Histeri • Azot oksit soluma 	<ul style="list-style-type: none"> • Fıkra dinleme • Birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma • Bir fıkrayı anlamayan birisine gülme • Birisini garip giysiler içinde görme • Bir örnek giyinmiş erişkin ikizlere rastlama • Birisinin bir başkasının taklidini yaptığını görme • Saçma sapan böbürlenmelere ya da 'abartılı öykülere' kulak misafiri olma • Usturuplu hakaretlere kulak misafiri olma • Üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma • Ses ya da hece karışması ve cinaslara kulak misafiri olma • Bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullandığını duyma • Yalnızca aptalca bir hava içinde olma ve yerli yersiz her şeye gülme

Yapılan araştırmalar gülmenin sonradan kazanılan bir yetenek değil doğuştan getirilen bir özellik olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu yönüyle gülme sözel iletişim dilinden önce var olan bir kendini ifade etme biçimidir. Bebeğin ailesine ve çevresine karşı gülerek/gülümseyerek verdiği tepkiler mizahi olmayan gülmeyi örneklendirmesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmanın çıkış noktasını da oluşturan mizahtan kaynaklanan gülme durumları da tıpkı mizah tanımları gibi çeşitlilik göstermektedir. Her tanım aynı zamanda mizaha yaklaşım biçiminin ne olduğuna ilişkin fikir vermektedir. Buradan yola çıkarak genel mizah yaklaşımının sacayaklarını oluşturan sosyolojik, psikolojik ve fizyolojik bakışlar mizahi olan gülme temelinde bir arada düşünüldüğünde "teorik yaklaşımların genel anlamda zıtlık, uyumsuzluk, sapma, aykırılık, üstünlük duygusu,

sınırların tecrübe edilmesi, mekaniklik ve hayatiyet, zorunluluk ve özgürlük, ideal ve gerçeklik gibi kavramlar etrafında odaklaştıkları...”⁴⁹nı söylemek yerinde olur.

Mizah Dilinin Gizemi adlı kitabında Çiğdem Usta’nın çıkarımına göre, “Mizah ve gülme birbiriyle bağlantılı; ancak farklı iki kavramdır. Her gülme, mizahtan kaynaklanmaz. Mizah, gülmeyi sağlayan unsurlardan yalnızca biridir. Mizahın her zaman gülmeye neticelenip neticelenmediği konusu ise tartışmalıdır.”⁵⁰

Gülme komik durumlara verilen bir tepki, bir reflektir denilebilir. Yukarıda mizahın her zaman gülmeye sonuçlanmadığını belirterek mizahi olan ve olmayan gülme ayrımı yapılmıştı. Dolayısıyla gülme doğrudan fiziki bir eylemin adı, bir mimik olarak kendisini gösterirken, mizahın sonucunda (alıcısına ulaştığında) daha çok zihinsel bir faaliyet gerçekleştiğini ve bununla birlikte gülmenin bir sonuç olarak gerçekleşebileceğini söylemek mümkündür. Ancak mizahi üretimin her zaman gülmeye sonuçlanmasını beklemek doğru bir yaklaşım değildir.

Gülmeyi mizahın fiziksel bir göstergesi olarak değerlendiren Eker, bu konuda “Mizahın içinde kahkaha vardır; ama, her kahkaha mizahi gülme içermez.”⁵¹ demektedir. Aynı görüşleri destekleyen Güler de, gülmenin mizaha karşı verilen fizyolojik bir cevap olduğunu ifade etmektedir.⁵² Yapılan literatür taramasında bu iki kavramın çoğunlukla birbirinin yerine kullanıldığı ve üzerinde anlaşılmış kesin tanım ve ayrımlar bulunmadığı için birbirine karıştırıldığı görülmüştür. Sonuç olarak çoğu düşünürün, bütün gülme durumlarının mizahtan kaynaklanmadığı ve gülmenin mizahın öğelerinden yalnızca birini oluşturduğu üzerinde fikir birliği içinde oldukları görülmüştür.

Aristoteles insanın özünü tanımlamak için gülme anından yararlanıp insanı *animal ridens* (*gülen hayvan*) olarak adlandırır. Ona göre her insan mutlaka bir şeye gülmektedir. Gülme bu açıdan tipik bir insani etkinliktir.⁵³ Bu insani etkinliğin temelinde ne olduğuna bakılacak olursa gülme, şeylerin, kişilerin ya da durumların ‘komik’ bulunmasına dayanmaktadır. Günlük hayatta çok basit gerekçelerle yakalanan ‘komik öz’ edebi eserlerde daha teknik ve sistematik bir biçimde oluşturulabilir. Bunlar,

⁴⁹ Şentürk, 111.

⁵⁰ Çiğdem Usta, *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2005, 41.

⁵¹ Öğüt Eker, 16.

⁵² Güler ve Ufuk Güler, 73.

⁵³ Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, 22, 24.

söze harekete veya duruma dayalı olabildiği gibi duyarlı olunan bir konuya belli bir mesafeden bakılmasıyla yakalanan eleştirel bakışı da yansıtabilir. Gülmenin nesnesi olarak düşünebileceğimiz komik ögesi sonraki bölümde ele alınacaktır.

1.3. KOMİK

“Temel bir estetik kategori” olarak tanımlayabileceğimiz komik kavramı, olması gereken ile olan arasındaki uyumsuzluğu ortaya koyar.⁵⁴ Buna ilave olarak bazı düşünürler tarafından yapılan farklı tanımlamalar şu şekildedir: Thomas Hobbes, komiği “üstünlük ile zayıflık arasındaki dengenin ve kendini tasdik etmenin ifadesi”⁵⁵ olarak görürken, Jean Paul, “komik etkinin oluşabilmesi için gülünç olanla yüce olanın çelişmesi gerektiği”⁵⁶ üzerinde durmaktadır. Kierkegaard’a göre “komik, çelişkinin olduğu yerdedir”⁵⁷. Fischer için komik, “seyircisine dünyanın baskısından, nesnelere bizi sıkıştıran ve bunaltan gücünden kurtulma imkânı”⁵⁸ verir. Nietzsche ise komiği “kaygı durumundan kısa süren bir keyiflenme durumuna geçiş”⁵⁹ süreci olarak ifade eder.

Komiği oluşturan durumlar tıpkı gülme ve mizah söz konusu olduğunda yapılan tasnifler gibi psikolojik, sosyolojik ve felsefi açılardan ele alınabilir. Hangi kategoriye girerse girsin komiğin etki alanına giren sonsuz sayıda olgudan söz etmek mümkündür. Paulos, her şeyin içeriğine uygun olmayan bir biçime sokularak komikleştirilebileceğini söyler.⁶⁰ Komiğin karakteristik özelliğinin ‘mekaniklik’ olduğunu söyleyen Bergson, insanın eşyaya benzeyen yanının komik olduğunu buna ilave eder. Diğer yandan insan aslında mevcut özelliklerinden uzaklaştığı anda da komik duruma düşmeye başlar. Eker bu durumu “İnsan, kendisini olduğundan daha akıllı, zengin ve namuslu zannettiği müddetçe komiktir.” sözleriyle ifade eder.⁶¹ Cebeci, komiğin “sosyal normlara uyulmasının sağlanması, ya da tam tersine, bu normların yeni normlar oluşturulmak için yıkılması amacıyla kullanılan bir teknik”⁶² olduğundan söz ederken Zupancic’e göre,

⁵⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2013, 101.

⁵⁵ Şentürk, 50.

⁵⁶ Şentürk, 53.

⁵⁷ Şentürk, 64.

⁵⁸ Şentürk, 71.

⁵⁹ Şentürk, 69.

⁶⁰ Paulos, 44.

⁶¹ Öğüt Eker, 141.

⁶² Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler -Parodi Satir ve İroni-*, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, 38.

“Komedinin temelinde kadar sarsmayacağı hiçbir kutsal şey ya da katılık yoktur.”⁶³ Sonuç olarak komik olanın ne olabileceği konusundaki fikirlerin geniş bir yelpazede yer aldığını söylemek mümkündür.

Komik konusuna felsefi olarak yaklaşan yirminci yüzyıl yazarlarından Nicolai Hartmann, komik ve mizah arasındaki ilişkiye dair düşüncelerinde, ikisini aynı türden iki farklı şey olarak gören anlayışa karşı çıkar. Mizah, komiğin bir alt kategorisi değildir çünkü insanlar mizahçıya değil, mizahın nesnesine gülerler. Mizahçının özelliği komiği gösterebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında komik bir insanın mizahi olmadığı gibi, mizahın kendisi de tek başına komik değildir. Hartmann, oyuncuların veya bir insanın güldürmek amacıyla bilerek komiklik yapabileceğini, ama bunun oynanmış bir komiklik olacağını ifade eder. Komik ile mizah arasındaki ilişkiyi, mizahın ortaya çıkması için komik bir durumun olması gerektiği yani mizahın komik yoluyla görünür olduğu biçiminde özetlemek mümkündür.⁶⁴

Oğuz Cebeci, komik edebi türler konusunda yazmanın temel problemini, “‘komik’, ‘gülme’ ve ‘mizah’ gibi gündelik dilde yaygın biçimde kullanılan kavramların, akademik bir perspektiften ele alındıkları zaman sergiledikleri tanımlanma zorluğu”⁶⁵ olarak ifade etmektedir. Gerçekten de adı geçen kavramlara ilişkin görüşler incelendiğinde tanımları birbirinden ayıran kesin çizgiler olmadığı, bazı yerlerde birbirlerinin yerine kullanıldığı ve arada bazı farklar olduğu dile getirilse de anlamca birbirlerini tamamladıklarından söz edildiği görülmüştür. Bu çalışmada da ilgili literatür taranırken benzer sorunlarla karşı karşıya kalınmış ve kavramlar, kaynaklarda geçtiği şekliyle gerekli görülen yerlerde mukayeseli bir biçimde ele alınmaya çalışılmıştır.

Komik ve Komedy, birbirleriyle ilişkili kavramlardır. Şentürk’e göre, “Gülme konusuyla ilgili olarak diğerlerini kendi çatısı altında toplayabilme imkânına sahip olan ve bu yüzden öncelikle irdelenmesi gereken komik(lik) ve komedi kavramlarıdır. Nitekim insanın gülmesine sebep olan şeyin öncelikle gülünç, yani komik olması gerekmektedir.”⁶⁶ Yukarıda verilen tanımlardan da anlaşılacağı gibi komik, daha genel bir anlam taşıırken komedy ise bir sanat türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sokullu, komik ve komedy arasındaki ilişkiyi şöyle izah eder: “Komedy tiyatro sanatının -

⁶³ Alenka Zupancic, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, (Çev: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2011, 34.

⁶⁴ Şentürk, 72-73.

⁶⁵ Cebeci, 11.

⁶⁶ Şentürk, 15.

dramın da denebilir- bir türü, yani bir sanattır. Komik ise sanat içinde olduğu kadar dışındakilere de uygulanabilir bir özellik, bir niteliktir.”⁶⁷

Yunanca’da komodia, komos şarkısı anlamına gelir; komos ise curcuna, cümbüş anlamını taşımaktadır. Tragedya’nın Tanrı Dionisos için tutulan yas törenlerinde söylenen şarkılardan (ditrambos) çıktığı kabul edilirse, komedyaya da Dionisos için düzenlenen eğlence ve kutlama törenlerinden doğmuştur. Tragedya, insanların ağır başlı ve ciddi yanlarını, komedyaya ise coşkun ve gülünç yanlarını gösterirdi. Antik Yunan’da komedyaya, ele aldığı konuyu alaya alma özgürlüğüne sahipti ve daha çok taşlama özelliği taşıyordu.⁶⁸

Antik Yunan’ın iki önemli edebi türü olan tragedya ve komedyaya dair bilgileri Aristoteles’in *Poetika* adlı eserinden öğreniriz. Bu eserde tragedyaya dair çok daha kapsamlı bilgiler bulunurken komedyaya hakkında fazla bilgi bulunmaz. Aristoteles’in komedyaya ilişkin kayıp bir eseri olduğu düşüncesi ileri sürülmekle birlikte gerçekte böyle bir eserin var olup olmadığı bilinmemektedir.⁶⁹ Aristoteles, komedyanın fallik şarkıların korobaşlarının doğaçlamalarından gelişerek ortaya çıktığını söyler ancak o dönemde çok sayıda dramatik olmayan fallik tören bulunması ve hangisine işaret edildiğinin açıklanmaması bu durumu belirsiz hale getirir.⁷⁰ *Poetika*’da komedyaya şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Komedyaya, (...) ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olan’ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olan’ın özü, soylu olmayışa ve kusur’a dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur.”⁷¹

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, Aristoteles, eksiklik ve kusurun gülünce kaynaklık ettiğini, buradaki kusurun ise insana acı vermeyecek türde zararsız bir kusur

⁶⁷ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992, 8.

⁶⁸ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000, 42.

⁶⁹ Aristo’nun Komedyaya hakkında yazdığı bölümün kayıp olduğu düşünülmektedir. Umberto Eco’da *Gülün Adı* adlı romanında bu olasılığı konu edinmiştir. (Çev.: Şadan Karadeniz), Can Yayınları, İstanbul 2016.

⁷⁰ Oscar G. Brockett ve Franklin J. Hildy, *Tiyatro Tarihi*, (Çev.: Sevinç Sokullu vd.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2017, 15.

⁷¹ Aristoteles, *Poetika*, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, 20.

olduğunu ifade eder. Aristoteles'in mizah anlayışında, kişisel taşlamaya ve acıtıcı alaya karşı bir tavır alış da söz konusudur.⁷²

Poetika'dan yola çıkarak komedyanın özelliklerine bakacak olursak; tragedyaların kişileri soylulaştırmasına karşın komedyaya soylu olmayan, kusurlu kişileri ele alır. Komedyaya kişilerine karakteristik adlar verilir. Bu durum daha sonra adlarıyla birlikte, giysileri, giysilerinin renkleri de tipik olan ve değişmeyen komedyaya tiplerinin ortaya çıkmasıyla geliştirilecektir. Aristoteles'in tragedyaya ve komedyaya türlerini kesin bir biçimde ayırması kendinden sonra gelenleri etkileyen en önemli özelliğidir. Türlerin birbirinden ayrı olarak ele alınması kuralının 18.yy'dan sonra aşılmaya başlandığı görülmektedir.⁷³ Şentürk de oyun türleri arasındaki klasik sınırların saydamlaşmaya başladığını ifade ederek genel olarak dramın ve komedinin avangart, saçma ve grotesk bir çehre kazanmaya başladığından söz etmektedir.⁷⁴

Komedi türündeki oyunlarda komiği oluşturan unsurlardan biri yaratılan komik karakterlerdir. Komedinin özelliklerini daha anlaşılır kılmak bakımından bu karakterlerin bazı özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Buna göre; komik karakterler, sorunlardan kurtulmanın derdinde, kendi olmaktan memnun, çelişkilerin arasında kendi evindeymiş gibi yaşayan, kendisi ile seyirci arasında duygusal özdeşlik kurulmayan, çatışma durumlarında bazen ıstırap çekse de sorundan uzaklaşmasıyla bu durumun son bulduğu, komik anlatımın ve kahramanının tam tersine uyumsuzluktan hoşlanan hatta düzensizliği, seyirciye bazen zevk alınması gereken bir şey olarak sunan ve verilen kararların durumlara göre uyum sağlayabileceğini veya değişebileceğini gösteren kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Komedi talihin ve tesadüfi keşiflerin önemsendiği bir dünyaya gönderme yapmaktadır. Bu açıdan komediler daha tesadüfi, şartlara bağlı, epizodik ve ucu açık bir anlatım yapısına sahiptir demek mümkündür.⁷⁵

Komedyaya için temel gereksinim çatışmaya yol açan bir durum ve bu durumun komik bir karakter aracılığıyla çözülmesidir. Bu durum engel-mücadele-mutlu son şeklinde formüle edilebilir. Ortaya dengeli bir bütünlük konulmasından ziyade

⁷² Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2006, 50.

⁷³ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 50-51.

⁷⁴ Şentürk, 25.

⁷⁵ Şentürk, 39-40.

karakterlerin köşelerinin sivriltip keskinleştirilmekte olduğu görülür.⁷⁶ Seyirci ise sahnede başkalarının hata ve kusurlarına gülerken hem, olaylar kendi başına gelmediği için bir nevi komik bir arınma (katharsis) yaşamakta hem de kendi yaşamında aynı yanlışlara düşmemesi konusunda uyarı niteliğinde bir çıkarımda bulunmaktadır. “Seyirci, komik kahramana gülse de esas olarak onu kendi ‘günah’larının kefareti olarak kurban etmektedir.”⁷⁷

Şentürk, *Gülme Teorileri* adlı kitabında komedi çeşitlerini biçim ve içerik açısından şu şekilde ayrıştırır:

“ a. Biçim açısından komedi çeşitleri

- Karakter komedisi: Bir karakterin ön planda olduğu karakter komedileri; Moliere’nin Cimri oyununda olduğu gibi.
- Tip komedisi: Tipleştirilmiş, tekrar eden maske, jest ve mimiklerle tanınabilir kılınmış rol dolayısıyla karakterize edilmiş tip komedileri; Commedia dell’arte ve Orta Oyunlarında olduğu gibi.
- Durum komedisi: Dramatik aksiyon süreçlerinin birbirine karışmasını, şartıcı nedenselliklerin ve entrikaların zincirleme ilişkisini öngören oyunlar; Kleist’in Kırık Testi oyunu gibi.
- Söyleşi komedisi: Toplumun üst sınıf üyeleri arasında geçen nükteli söyleşiler etrafında gelişen oyunlar; Oscar Wilde’in Ciddi Olmanın Önemi adlı oyunu gibi.

b. İçerik açısından komedi çeşitleri

- Entrika komedisi: Kurgunun bütünüyle entrikalar üzerinden yürütüldüğü oyunlardır; Shakespeare’in Windsor’un Şen Kadınları adlı oyunu gibi.
- Hicivsel-toplum eleştirisi yapılan komedi: İçinde ince nükteler ve alaylar ile toplumsal ilişki biçimlerinin ve değerlerin eleştirildiği oyunlar; Octave Mirbeau’nun İş, İştir adlı oyunu gibi.
- Grotesk komedi: Gülünç, saçma ve korkutucu etkiler uyandıran keyfice bozulmuş, abartılmış canlandırmaların yer aldığı oyunlardır. Toplumun alt kesimlerinde yer alan figürlerin Tuhaf, korkunç şartlar içinde gülünç sergilendiği oyunlar; Friedrich Dürrenmatt’ın Fizikçiler ve Yaşlı Kadının Ziyareti oyunları gibi.
- Bulvar komedisi: XVIII. Yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan ve bütün Avrupa’ya yayılan komedi türü. Bu tür komediler dramaturginin sürprizlerle ve karışıklıklarla dokunmuş mekanik yapısının figürlerin gerçekçi canlandırmasından, toplum eleştirisinden veya eserin edebi içeriğinden çok daha önemli olduğu turne oyunlarıdır.”⁷⁸

⁷⁶ Athene Seyler ve Stephen Haggard, *Komedi Sanatı*, (Çev: Suat Taşer), Pegasus Yayınları, İstanbul 2015, 13.

⁷⁷ Mehmet Ali Kılıçbay, *Soytarı Gülmez Sırtır*, İmge Kitabevi, Ankara 2004, 18.

⁷⁸ Şentürk, 30-31.

Diğer yandan Sokullu da *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* adlı kitabında, yapısal olarak komedyaya türünde sistemli bir ayırımın yapılmasının zorluğundan söz ederek komik öz açısından Fars, Komedyaya ve Yergi (Satir) olmak üzere üç asal tür belirler. Komedyayı tarihsel gelişimini göz önüne alarak Antik, Klasik, Romantik ve Modern komedyaya olarak ayırır ve bunlardan Klasik komedyanın alt türlerini Durum, Karakter ve Düşünce komedyaları şeklinde kategorize eder.⁷⁹

Bu çalışmanın konusu komik özü merkeze alarak bu yolla mizahın ortaya çıkış biçimleri olduğundan buna aracı olacak komik öze ulaşılmaya çalışılacaktır. Bunun için de komik öğelerin söz (dil), karakter, hareket ve durum komiği şeklinde ele alınması konuya daha uygun görülmüştür. Söz, hareket ve durum komiğinin, daha anlaşılır olması bakımından sınıflandırılmakla birlikte her noktada birbirlerini destekledikleri ve tamamladıklarını söyleyebiliriz.

1.3.1. Söz (Dil) Komiği

Söz komiği, dil aracılığıyla ortaya konan bir gülme olup, dilin anlattığı ile oluşturduğu komik birbirinden farklıdır. İlkinde, çevrildiği dildeki anlamından bir şeyler kaybedecek olsa da bir dilden başka bir dile çeviri yapılabilir. İkincisinde yani dilin oluşturduğu komikte ise bir dilden diğerine çeviri mümkün değildir. Bunun nedeni, komiğin tüm varlığını cümlelerin yapısına veya sözcük tercihine borçlu olmasıdır. Burada dil vasıtasıyla bir şeye işaret ediliyor değildir, gülünç hale gelen dilin kendisidir.⁸⁰

Sözcük oyunu olarak bilinen cinaslar, mizahın en basit ve kullanışlı biçimidir. Sözcük oyunları, mecazi anlamların bilerek ya da bilmeyerek ilk anlamlarıyla algılanmasına dayanır.⁸¹ Geleneksel Türk tiyatro türlerinin hemen hepsi söze ve sözcüklerin kullanım biçimlerine dayandığı için buradaki dilsel üretim çok zengindir. Kullanılan tekniklerin başında; ters anlama, anlamazlıktan gelme, anlamadan anlamış görünme, söz uydurma ve söz açma gibi dil trükleri ve cinas, nükte, telmih gibi söz oyunları gelmektedir.⁸²

⁷⁹ Sokullu, 89-90.

⁸⁰ Bergson, 69.

⁸¹ Ögüt Eker, 115.

⁸² Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, 50-51.

1.3.2. Hareket Komiği

Hareket komiği, genel davranış, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir. Hareket komiğine temel teşkil eden ögeler, mekaniklik, yineleme, tersine çevirme, orantısızlık ve dalgınlıktır. Hareket komiğine; enseye tokat atma, çelme takma, itekleme, omza ya da sırta yumruk atma vb. gibi eyleme dayalı davranışlar örnek olarak verilebilir.⁸³

1.3.3. Karakter Komiği

Karakter komiğinde, komik olanın ortaya çıkışı karakterin özelliklerinin abartılması yoluyla sağlanır. “Gülünç kahramanın yanlış ve zayıf yanları öne çıkar. Toplum içindeki yanlışların eleştirisi baş oyun kişisi yoluyla sağlanır.”⁸⁴ Sokullu’ya göre, “Komik kahramanın zaafi hem olayları oluşturur, hem de seyircide üstünlük duygusunu yaratarak kahkahayı doğurur.”⁸⁵

Topluma uyum sağlayamayan, aykırı davranışları nedeniyle sosyal ortamlardan dışlanan karakterin, saflığı, cimriliği, sertliği, uyumsuzluğu ya da haklılığı ortaya konurken ortaya çıkan gülünçlükler karakter komiğinin temelini oluşturmaktadır.

1.3.4. Durum ve Dolantı Komiği

Bu komik türü “Gülünç olanı karakterden değil, durumlardan geliştiren komedyacı biçimi” olarak tanımlanabilir.⁸⁶ “Olaylar ve güldürü, yazarın kurduğu bir dolantı ya da durumdan gelişir. Dolantıda şaşırtma ve yanıltma, durumda ise rastlantı önemli kurgusal özelliklerdir.”⁸⁷ Tanımdan da anlaşılacağı gibi kurgu ustalığı gerektiren bir yapısı vardır. Tersine çevirme, yanlış anlamalar, dizilerin iç içe geçmesi ve krizler komiği ortaya çıkarır.

⁸³ Ögüt Eker, 116.

⁸⁴ Özdemir Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 1998, 101.

⁸⁵ Sokullu, 98.

⁸⁶ Nutku, *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, 61.

⁸⁷ Sokullu, 96.

1.4. MİZAH KURAMLARI

İlkçağlardan başlayarak günümüze gelene kadar mizah düşüncesinin gelişiminde düşünürler, gülme ve komik öğelerin nedeni, oluşumu, ortaya çıkışı ve hayata yansımaları üzerine çeşitli fikirler ortaya koymuşlardır. Bu görüşlerin sistemli hale getirilmiş olanlarından en yaygınları üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları olarak bilinmektedir. Her kuram gülmenin bir yönünü açıklar. Kuramlar birbirleriyle çelişmez aksine birbirlerinin eksik yönlerini tamamlarlar. Bu bölümde teorisyenlerin düşünceleri özetlenerek kuramlar hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır.

1.4.1. Üstünlük Kuramı

Kişinin kendini başkalarından üstün görmesine dayanan bu kuram ilk olarak Platon ve Aristoteles'in düşüncelerinde karşılığını bulması bakımından bilinen en eski kuram olma özelliğini taşır. "Kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durumu hoşuna gider ve güler."⁸⁸

Platon'un sanat ve edebiyata itirazları daha çok ahlaki bakımdandır. Platon'a göre kurulacak ideal bir toplumda bireylerden duygularını dizginlemesi beklenirken sanat ve edebiyat dizginlemek bir tarafa onları coşturduğu için zararlı bir işleve sahiptir.⁸⁹ Bu açıdan trajedi ve komedi de insanın en yüce olana ulaşmasının önünde bir engeldir.

"Kişinin başkasında gördüğü ama kendisinde görmeye utanacağı gülünç durumlardan zevk alması, aklın özerkliğini ve ciddiyetini zedelemektedir. İnsanın aşırı sevinç ve acıdan kaçınması, asil davranışlardan uzaklaşmaması gerekmektedir. Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla Platon, gülmenin nesnesinin aptallık, budalalık ve kötülük olduğunu düşünmektedir. İnsanı gülünç yapan, kendini bilmemesi, kendine karşı kayıtsız olmasıdır."⁹⁰

Bunun yanı sıra gülmede dikkat daha çok kusur üzerine odaklandığından, Platon gülmenin beslenmemesi gerektiğini öğütler. Yoksa bu yolla kusurların gülen kişiye bulaşma ihtimali belirecektir.⁹¹ Platon, bir anlamda "gülme komşuna gelir başına" atasözleriyle özetlenebilecek ahlaki bir duyarlılık temelinde ele aldığı komedi ve gülme

⁸⁸ Öztünlü, 21.

⁸⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

⁹⁰ Şentürk, 47.

⁹¹ Morreall, 8.

ögelerinin ancak ciddi bir sansürle insanların karşısına çıkması gerektiğini savunmaktadır.

Aristoteles, sanatın işlevi, etkileri, yararları ve zararları konusunda Platon'dan farklı düşünüyor olsa da hocasının, gülme konusundaki fikirlerini paylaşmaktadır.⁹² Morreall⁹³, Aristoteles'in gülmenin aslında alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüşleri dile getirdiğini ifade eder. Buna ilave olarak Aristoteles, gülerken aşağılık olan şeye ilgi gösterdiğimiz için, aşırı gülmenin iyi bir yaşamla uyuşmayacağını ayrıca şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayri ciddi yapması nedeniyle kişinin karakterine zarar verebileceğini söyler.

Gülme ve mizah konusu üzerine 'üstünlük' ekseninde düşünenlerden biri de Thomas Hobbes'tur. Ona göre gülme, "her şeye karşı olan bu savaşımında, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu"⁹⁴ndan kaynaklanmaktadır. Hobbes, üstünlük düşüncesine birdenbirelik özelliğini de ilave eder. Onun kuramında "ani zafer duygusu" (sudden glory) önemli bir yer tutar. Gülmenin gerçekleşmesi için üstünlük duygusu ansızın oluşmalıdır.⁹⁵ Ayrıca Hobbes'a göre, "En fazla gülen insanlar, kimliklerini kendi başarıları değil, daha çok başkalarının hataları üzerine kurgulayanlardır."⁹⁶

Gülmeyi saldırganlık tutumuyla birlikte değerlendiren yorumlar da söz konusudur. Bunlardan Konrad Lorenz, "gülmeyi kontrol altına alınmış bir saldırganlık durumu olarak görür".⁹⁷ Bu konuda diğer bir isim Anthony Ludovici'dir. "Gülen kişi kendisini, kendisine meydan okuyan bir düşmanın yerine koyar."⁹⁸ diyen Ludovici için gülme, "eylediği fiziksel biçime girer, otuz iki dişin birden görünmesi gibi, çünkü temelinde gülme, bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir gözdağıdır. Gülerken dişlerin böyle görünmesi, köpeklerin saldırgan davranışlarında olduğu gibi, bir kişinin fiziksel cesaretini kanıtlama yoludur."⁹⁹

⁹² "Aristoteles, edebiyatın bir çeşit bilgi kazandırdığına ve tragedyanın da arınma sağladığına inandığı için sanatın yararlı bir işlevi olduğunu söylüyordu." Moran, 36.

⁹³ Morreall, 9.

⁹⁴ Morreall, 11.

⁹⁵ Şentürk, 51.

⁹⁶ Hobbes'dan aktaran Şentürk, 51.

⁹⁷ Morreall, 11-12.

⁹⁸ Morreall, 12.

⁹⁹ Morreall, 12.

Morreall, üstünlük kuramı hakkında şunları söyler:

“Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır; bu anlamda, üstünlük duygusu bizi, o insanlara karşı davranışlarımızda, hor gören bir saygısız durumuna düşürür. Bu açıdan bir kişinin ya da kişi olarak ele aldığımız herhangi bir şeyin dışındaki hiçbir şeye gülmemiz olanaklı değildir; bunun nedeni de, kendimizi ancak kendi türümüzden varlıklarla, yani diğer kişilerle karşılaştırabilir ve böylece üstünlük duyabilir olmamızdır. Cansız nesnelere ya da durumlarla alay etmeyiz.”¹⁰⁰

Eker’e göre, üstünlük kuramının temelinde, “rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninden olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme” bulunmaktadır.¹⁰¹

Gülmeyi diğer insanlar üzerinde hissedilen üstünlük duygusunun ifadesi olarak özetleyebileceğimiz bu kuramda kişi, izlediği/seyrettiği olaydaki şeyi kendisinin yapmayacağını düşünerek üstünlük fikrinden kaynaklanan bir haz duyar. Ancak yine de üstünlük durumunu içermeyen gülme durumları da söz konusudur ve bu kuramın tüm gülme durumlarını kapsayacak genişlikte olmaması onu tek başına yeterli bir gülme kuramı olmaktan uzaklaştırmaktadır.

1.4.2. Uyumsuzluk Kuramı

Bu kuram çeşitli kaynaklarda karşıtlık, uyuşmazlık, uygunsuzluk, aykırılık, acayıplık adlarıyla da geçer. “Kurama göre, herhangi bir gülmece metninde olayların akışında, dinleyici ya da okuyucuda, olayların nasıl sona ereceğine ilişkin bir beklenti vardır. Olaylar beklenilenin dışında geliştiği zaman, insanlar bir çeşit şoka uğrarlar. Umulanın tersi bulunduğu anda, o sonuç insanların gülmesine neden olur.”¹⁰²

¹⁰⁰ Morreall 22.

¹⁰¹ Ögüt Eker, 142.

¹⁰² Özünü, 21.

Aristoteles, *Rhetoric* adlı kitabında uyumsuzluğun bir gülme kaynağı olduğunu ifade eder. Ancak uyumsuzluk hakkında daha başka bir şey söylemediğinden bu düşüncesi üzerinde fazla durulmamıştır.¹⁰³

Uyumsuzluk kuramının temel özellikleri Immanuel Kant ve Arthur Schopenhauer'in görüşlerine dayanmaktadır. Kant, "gerilmiş olan beklentilerin aniden boşa çıkmasının"¹⁰⁴ gülmeye sebep olduğunu söyler. Kant'ın gülmeye ilişkin görüşlerinde duygusal boşalmanın da yer aldığını görmekle birlikte onun temel düşüncesinin uyumsuzluk fikrine yaslandığını söylemek yerinde olur.

Çeşitli düşünürler uyumsuzluk kuramını şu şekillerde tarif etmişlerdir; Pascal'a göre, "Başka hiçbir şey kişiyi, umduğıuyla bulduğı arasındaki şaşkırtıcı orantısızlıktan daha fazla güldürmez."¹⁰⁵ Eleştirmen Hazlitt, "Gülünebilir olanın özü aykırı olandır: Bir fikri diğerinden koparmak ya da bir duygunun diğerine karşı uyarılması, harekete geçirilmesidir"¹⁰⁶ derken Schopenhauer'a göre, "Her durumda gülme'nin nedeni, bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır ve gülme'nin kendisi bu uyumsuzluktan başka bir şey değildir."¹⁰⁷

İnsan zihni, olayları, nesnelere, kişileri belirli kalıplar içinde ve bir düzen çerçevesinde değerlendirmeye yatkındır. Bu düzen bir şekilde bozulduğunda ya da kalıpların dışına çıkıldığında zihnin bu duruma verdiği tepki uyumsuzluktan kaynaklanan gülme olacaktır. Buna ilave olarak zihin, olayların sonucuna ilişkin tahminlerde bulunur, kişiyi en basit durumlar için bile kendini hazırladığı sıradan bir beklenti durumuna sokar. Bu beklenti, mevcut durumla uyuşmadığında sürpriz ve şaşkınlıktan diğer bir deyişle uyumsuzluktan kaynaklı bir gülme tepkisi ortaya çıkacaktır. "Sonuçta uyuşmazlık kuramına göre 'mizah' 'uygun olanda' 'uygunsuzu' bulmaktır."¹⁰⁸ Mizahın temelinde uyumsuzluk fikrinin bulunduğu düşüncesi, günümüzde mizah teorileri söz konusu olduğunda en çok kabul gören teorilerin başında yer almaktadır.

¹⁰³ Morreall, 25.

¹⁰⁴ Şentürk, 52.

¹⁰⁵ Güler ve Ufuk Güler, 243.

¹⁰⁶ Paulos, 9.

¹⁰⁷ Morreall, 28.

¹⁰⁸ Güler ve Ufuk Güler, 246.

Ünlü Fransız düşünürü Henri Bergson'un gülme üzerine fikirleri bağımsız olarak ele alındığı gibi uyumsuzluk kuramı içerisinde de değerlendirilebilmektedir. Bu çalışmada uyumsuzluk kuramı başlığı altında incelenecektir. Bergson, *Gülme - Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme*- adlı eserinde sadece gerçek anlamda insani olan şeylerin gülünç olduğunu söyler. Bergson, hayvanların ve cansız nesnelere güldürmesini, insanla olan benzerliklerine, insanın onlar üzerinde bıraktığı ize veya insanın kullanımına bağlı olduğunu ifade etmiştir. “Gülmeye eşlik eden duygusuzluk”¹⁰⁹ tan söz eden Bergson'a göre güldüğümüzde bir anlığına da olsa acıma ve şefkat duygumuzu susturmuş oluruz. Bununla birlikte Bergson, gülünç ile ilgili üç temel özellik saptar. Bunlar, insani olan şeylerin gülünç olması, gülüncün saf akla hitap etmesi ve toplumsal olmasıdır. İçinde bulunulan durum her ne olursa olsun dikkat, uyum ve esneklik gerektirir. Bu uyum bozulup hareketler mekanik bir katılığa evrildiğinde gülme ortaya çıkacaktır. Bergson'a göre gülünçlük, bir otomatizm ve katılık izlenimi vermektedir.¹¹⁰

Tiyatroda uyumsuzluğun görünür kılındığı alanlardan biri de grotesktir. Grotesk kelimesi ilk kez, Antik Roma kalıntılarının duvarlarında rastlanan insan, hayvan ve bitkilerin uyumsuz birlikteliğini yansıtan resimler ve süslemeler için kullanılmıştır. Bunlardan ilki Neron'un 'Altın Ev' olarak inşa ettirdiği yapıda ortaya çıkarılmıştır. Yapılan kazılar sonucunda bulunan yapıların mağara olduğu düşünülerek buradaki süslemeler de 'mağaraya özgü' anlamına gelen 'grotesco' sözcüğüyle karşılanmıştır.¹¹¹ Zaman içinde mimari, resim gibi farklı sanatlarda karşılık bulan sözcük, korkutucu, itici, tuhaf ve gülünç olanı aşırı biçimde vurgulama anlamıyla karşımıza çıkmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda groteske eğilimi olan yazarlar bile bu sözcüğü, komiğin kaba bir türü olarak tanımlama yoluna gitmişlerdir. Çağımız yazarlarından Philip Thomson *The Grotesque* adlı çalışmasında groteskin en tutarlı biçimde göze çarpan özelliğinin, ister çelişki, çatışma, ister türdeş olmayanın karışımı ya da uyumsuzlukların çatışması olarak ima edilmiş olsun, ana özelliğinin uyumsuzluk olduğunu belirtir.¹¹²

¹⁰⁹ Bergson, 5.

¹¹⁰ Bergson, 14.

¹¹¹ Wolfgang Kayser'den aktaran Zerrin Yanıkkaya, *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, 19-21.

¹¹² Philip Thomson,'dan Nil Ünlüaycıl, “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (16), 2003, 69-70.

Grotesk, gülünç ve korkunç öğelerin bir arada kullanımına dayanır. Absürd tiyatronun anlatım olanaklarından biri olarak kullanıldığı gibi tarihsel olarak epeyce geç tarihlerde adından söz edilmesi nedeniyle bağımsız olarak da ele alınmaya uygundur. Grotesk tiyatrodaki iki şekilde karşılık bulmaktadır. Bunlar; karnavalesk grotesk ve modern grotesk şeklindedir. “Karnavalesk grotesk, hayatı olumlayan, daha neşeli ve bazen müzikli olabilen oyunlarda yer alırken, modern grotesk, şiddet ve iktidarı daha keskin vurgulayan, insan kimliğinin bilinmeyen ya da görünmeyen bir varoluşsal tehdit altında kaldığı korku ağırlıklı oyunlarda görülür.”¹¹³ Pozitif ve negatif mizah ayrımıyla ilişkilendirebileceğimiz bu yaklaşım, seyircide yarattığı etki bakımından da ayrılmaktadır. Eker’e göre negatif mizah, saldırganlığı, alaycılığı, yıkıcı biçimde zarar vermeyi; pozitif mizah ise hayata tutunmayı, sıkıntılardan kurtulmayı, sevmeyi, hoşgörüyü, iyileşmeyi, grup dayanışmasını ve yaratıcılığı teşvik etmektedir.¹¹⁴ Kaba güldürü, karikatürleştirme ve abartının görünür kılındığı grotesk anlatım bu yolla uyumsuzluğun altını çizmektedir. Groteskin özellikleri arasında uyumsuzluk kuramıyla koşutluk oluşturacak ani ve beklenmedik durumlar ve bunlar karşısında yaşanan yabancılaşmayı saymak mümkündür.

Uyumsuzluk ve üstünlük kuramlarını karşılaştıracak olursak, her iki kuramda da ikilik ve karşıtlık söz konusudur. Ancak üstünlük kuramında bu ikilik ve çelişkinin, gülen kişinin kendisi ile bir başkası arasında olması beklenmektedir. Bu da üstünlük kuramının, gülmeyi daha kısıtlı bir bakış açısından değerlendirdiğini göstermektedir.¹¹⁵ Bununla birlikte uyumsuzluktan kaynaklanmayan gülme durumlarının varlığı da bilindiği için uyumsuzluk kuramını da genel bir gülme kuramı olarak kabul etmek doğru olmayacaktır.

1.4.3. Rahatlama Kuramı

Rahatlama Kuramı, boşalım, psikoanalitik ve tezli gülmece kuramı adlarıyla da bilinir. Herbert Spencer tarafından ortaya atılan ve Sigmund Freud tarafından geliştirilen bir kuramdır. Rahatlama kuramı “organizmadaki sıkıştırılmış/bastırılmış enerjinin boşaltılması esasına dayanır.”¹¹⁶

¹¹³ Ünlüaycı, 74.

¹¹⁴ Ögüt Eker, (önsöz) XVI.

¹¹⁵ Morreall, 24.

¹¹⁶ Ögüt Eker, 143.

Morreall,¹¹⁷ fazla enerjiyi boşaltma fikrinin çok eski olduğunu ve Aristoteles'in *Poetics* adlı eserindeki 'duyguların katharsis'i fikrine kadar uzandığını ifade eder. Bununla birlikte rahatlama kuramına, en erken Shaftesbury'nin 1711 yılında yayımlanmış olduğu 'The Freedom of Wit and Humor' (Nükte ve Mizahın Özgürlüğü) başlıklı makalesinde rastlandığını söyler.

Spencer, kurama ilişkin fikirlerini 'Gülme'nin Psikolojisi Üzerine' adlı denemesinde açıklamıştır. Spencer'e göre, "Gülme ile buhar borularındaki güvenlik tıpasını açmak arasında benzerlikler vardır. Gülme, tıpkı bir tıpanın açılmasıyla boru içerisinde oluşan basıncın kurtulmasında olduğu gibi, gülmeye ilişkin sinir sistemi içerisinde oluşan fazla enerjinin açığa çıkarılması olarak anlaşılmaktadır."¹¹⁸

Şentürk'ün çalışmasında aktardığı üzere, Kant gibi Lipps de, gülme teorisini oluştururken, beklentinin boşa çıkması, beklenenin zıddının gerçekleşmesi dolayısıyla yaşanan şaşkınlık ve şaşkınlığa zevk ve zevksizliğin eşlik etmesi gibi durumları dikkate almakta ve önemsemektedir.¹¹⁹ Bu konuda Lipps'in, doğum sancıları çeken dağ örneğini vermek yerinde olur. İnsanın, dağın büyüklüğü ve heybeti nedeniyle kendine yakışır büyüklükte bir şey doğurmasını beklerken dağın birden fare doğurduğunu görmesi bir şaşkınlık yaratacaktır. Bu şaşkınlık belirli bir şey görmeye şartlanmış zihnin algısıyla oynayarak karışık bir ruh halinin oluşmasına sebep olacaktır. Ayrıca bu durumun, bir tatminsizlik ve hayal kırıklığı yaratacağını da söylemek mümkündür.

Rahatlama kuramının en önemli teorisyenlerinden biri kuşkusuz Sigmund Freud'dur. Freud, bu konuda *Espriler ve Bilinçdışı İlişkileri* adıyla bir kitap yazmıştır. Kitapta gülmenin üç türü olan espriler, komik durumlar ve mizah birbirinden ayrı şekilde değerlendirilir. Freud'un kuramında dile getirdiği düşünce özetle şöyledir:

"Tüm gülünecek durumlar için insanlar belli bir ruhsal enerji ayırmışlardır, bu enerji belli bir ruhsal durumda harcanmak için ayrılmış ama gerekli olmamıştır, bu gereksiz enerji daha sonra gülme biçiminde kullanılır. Freud, şaka yaparken, bastırılmış ya da yasaklanmış duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, komik durumlara tepki verirken düşünmek için kullanmadığımız fazla enerjiyi, mizah için ise, duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı söyler."¹²⁰

¹¹⁷ Morreall, 32-47.

¹¹⁸ Morreall, 41.

¹¹⁹ Şentürk, 77.

¹²⁰ Morreall, 43.

Freud, fıkralardan aldığımız zevkin saldırgan ve cinsel duygularımızın bastırılmasından kaynaklandığını ifade eder. Bu açıklamanın doğruluğunu kabul edecek olursak, saldırganlık içeren fıkralardan hoşlanan kişilerin saldırganca duygularını bastıran, cinsellik barındıran fıkraları komik bulan kişilerin ise cinselliğini bastıran kişiler olduğunu söylememiz gerekir ki bu da tartışmalı bir sonuç doğuracaktır.¹²¹ Sonuç olarak gülme, Freud'da bastırılmış duyguların/hazların yahut cinsellik ve şiddet arzularının boşalması durumuna indirgenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.¹²²

Rahatlama kuramında, kahkaha ve gülme durumlarının altında yatan fizyolojik nedenler irdelenir. “Organizmayı baskı altında tutan fazla enerjinin stresinden kurtulma, psikolojik ve fizyolojik dengenin kurulmasını sağlayarak rahatlama yol açar. Vücuttaki fazla enerjinin boşaltılması sonucunda, rahatlamanın bir göstergesi olarak ortaya çıkan gülme, psikolojik ve fizyolojik denge sağlama yönüyle organizmanın önemli bir ihtiyacını giderir.”¹²³

Rahatlama kuramı, sinirsel enerjinin boşalımı ve insanın biriken sıkıntı ve gerginliklerinden kurtulmasına imkân tanınması bakımından gülmeyi açıklasa da tüm gülme durumlarını kapsamıyor oluşu ve mizahi olmayan gülmeyi açıklayamaması bakımından tam ve yeterli bir gülme kuramı olarak kabul edilememektedir.

Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları, mizahi gülmenin oluşumunu ve nedenlerini açıklamaya çalışan geleneksel mizah kuramlarıdır. Kapsamlı bir gülme kuramının tüm gülme durumlarını açıklayacak nitelikte olması beklense de bu yaklaşımlardan hiçbiri tek başına gülme konusunu kapsamlı olarak izah edecek nitelikte değildir. Bununla birlikte bu kuramlardan her birinin mizah ve gülmenin bir yönünü açıkladıkları göz önünde bulundurulduğunda birbirlerini tamamladıklarını söylememiz mümkündür.

1.4.4. Modern Teoriler

Nortwestern Üniversitesi, Felsefe Bölümü öğretim üyesi olan John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı kitabında mizah kuramlarını kısaca özetledikten sonra konuyla ilgili kendi görüşlerini aktarır.

¹²¹ Paul Kline'den aktaran Morreall, 49.

¹²² Şentürk, 83.

¹²³ Ögüt Eker, 144.

Gülme üzerine ortaya atılan fikirlerin çoğunlukla birbirini tamamladığı görüşünde olan Morreall'ın kuramı, uyumsuzluk ve rahatlama kuramının bir bileşimi gibidir. Morreall, kendi oluşturduğu kuramda gülmeye üç özellik atfeder. Buna göre, ilk özellik; gülmenin psikolojik durumdaki değişimlerden kaynaklandığıdır. İkinci özellik; karşı karşıya kaldığımız savunmasız bir duruma karşı yumuşak bir tepki veremediğimizde gülmenin ortaya çıkmasıdır. Üçüncü özellik ise gülmeye kaynaklık eden psikolojik değişimin hoş bir durum olduğudur.¹²⁴ Bunun yanı sıra Morreall'ın kuramında 'psikolojik değişimin aniliği' ve 'gülmekten alınan zevk' önemli bir yer tutar. Morreall, kuramını açıklarken çocuklardan örnek verir. Çocukların bir şeyi komik bulmasının nedenini daha önce öyle bir şeyle karşılaşmamış olmalarına bağlar. "Çocuk için devekuşu yeni bir şeydir, onu görmek çocuğu şaşırtır ve yeni bir bilgi düzeyine ulaşmasını sağlar. Eğer bu değişim çocuk için hoş ise ve tehdit edici değilse, çocuk buna güler."¹²⁵

Çok yönlü bir yazar olan Arthur Koestler, mizah hakkındaki görüşlerini *Mizah Yaratma Eylemi* adlı kitabında dile getirir. Mizahı, "yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde büyük ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanı"¹²⁶ olarak tanımlayan yazar, kitabında, mizah, sanat ve buluşta ortak özellik olarak gördüğü yaratıcı etkinliği öne çıkarmaktadır.

Koestler, güldürme tekniğinin üç temel ölçütü bulunduğunu ileri sürerek bunları; şaşırtıcılık bağlamında bir 'özgünlük', gerçekliğin önemli görülen yanlarını 'vurgulama' ve üstü kapalılığı içeren bir 'tutumluluk' olarak sıralar.¹²⁷ Saldırganlık konusu da yazarın gülme bağlamında değindiği diğer bir konudur. Buna göre; mizahta tepkiyi başlatabilmek için bir saldırganlık ögesine ihtiyaç vardır. Gülmenin ortaya çıkabilmesi için, tehdit edici durumun sona ermesi ve güvenin tesis edildiği bir ortam gerektiğinden "saldırgan kimliğine bürünen ancak aynı zamanda saldırgan olmadığı bilinen"¹²⁸ kişinin önemine işaret eder. Bunun yanı sıra Koestler'de de gülme konusundaki çağdaş yönelimlerde olduğu gibi mizahın temelinde uyumsuzluğu görme düşüncesi hâkimdir.

¹²⁴ Morreall, 58-59.

¹²⁵ Morreall, 65.

¹²⁶ Koestler, 10.

¹²⁷ Koestler, 84.

¹²⁸ Koestler, 82.

Mizahçının, “iki uyumsuz kalıbı, karşıt bir bireşim içinde bir araya getirerek”¹²⁹ sorununu çözdüğünü düşünür. Buradan yapılan çıkarıma göre, tüm mizah çeşitlemelerinde bir durum ya da olay, birbiriyle uyumsuz iki çağrışımın algılanışı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. MİZAHIN OLUŞUMUNDA KULLANILAN BAZI TÜR VE TEKNİKLER

1.5.1. İroni

Fransızca’da *ironie* olarak kullanılan, ‘kinaye, alaylı anlatım’ şeklinde tanımlanan kelimenin kökeni, eski Yunanca’daki ‘bilmezden gelme, ikiyüzlülük etme, asıl maksadını gizleme’ anlamına gelen *eirone* sözcüğüne dayanır.¹³⁰

İroni, “Alaycı bir yaklaşımla, söylenmek istenen düşüncenin tam tersinin kastedilmesi, mesajın, vücut dili, mimik, ses tonuyla da hissettirilmesi”¹³¹ olarak açıklanmaktadır. Mizahın bir ögesi olarak değerlendirebileceğimiz ironi, ince zekâya gönderme yapar.

Retoriğe ait bir araç olarak görülen ironinin bazı temel teknikleri arasında; ayıplama amaçlı övgü, övgü amaçlı yergi, kurbanla aynı fikirdeymiş gibi yapmak, sahte kuşkuculuk, cehalet taslamak, imada bulunmak ve gerçek düşünceyi gizlemek, muğlaklık, ironinin kurbanının rakibine sözde karşı çıkmak, ironi kurbanını sözde savunur gözükme, anlamsız ve yanlış izahlarda bulunmak, mantık hataları yapmak, ifadede iç çelişkiler barındırmak gibi yaygın kullanım biçimleri sayılabilir.¹³²

Farklı edebi türlerde değişik kullanım alanlarına sahip olan ironiler D. C. Muecke ve Wayne Booth’a göre, toplu olarak ele alındığında şu şekilde sıralanabilirler:

- “1) Üslubun konuya uymaması.
- 2) Romantik ironi. Yazarın yazdığı metinle ilgili bir şey söylemesi.
- 3) Sözlü ironi. Olmayanın gerçek gibi, olanın yokmuş gibi söylenmesi.
- 4) Durum ironisi. Birbirine karşıt durumların olması, beklenilenin tersi olması.

¹²⁹ Koestler, 102.

¹³⁰ *İroni*, (t.y.), <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/ironi> Erişim Tarihi: 01.01.2018

¹³¹ Öğüt Eker, 72.

¹³² Cebeci, 308.

- 5) Dramatik ironi. Eserin içindeki gerçeklerin uyuşmaması. Bazı karakterlerin zanlarının gerçek olmadığını başka karakterlerin veya okuyucunun bilmesi.
- a) Değişik karakterlerin yorumlarını birbirine aykırı olması.
- b) Karakterin bir şey söyleyip sonra tersini yapması.
- c) Karakterin bilmediğini okuyucunun bilmesi veya hikâyeden öğrenmesi.
- 6) Yazarın, eserin adı ile ironi yapması.
- 7) Bilinen bir şeyi yanlış söyleyerek ironi yapılması.
- 8) Felsefi ironi, insanın evrendeki durumunun gösterilmesi.”¹³³

İroni ile mizah arasındaki temel farkın, “mizahın bir söylem topluluğunun mevcut bağlantılarını güçlendirmeye hizmet etmesi”¹³⁴ iken ironinin, bir taraftan gülme duygusu uyandırabilirken, bir taraftan da hiyerarşik ilişkiler kurması ve tabi olma/olunma durumlarını, yargılamayı ve ahlaki üstünlük iddialarını gündeme getirmesinden kaynaklandığı görülmektedir.¹³⁵ Diğer yandan Cebeci, ironinin, anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgili bir durum olduğunu ifade eder.¹³⁶ Bu durum mizah teorileri bölümünde de incelenen uyumsuzluk kuramı bağlamında, iki kavramı birbirine yaklaştıran bir anlayış geliştirmemize yardımcı olmaktadır. Mizah ve ironi kavramları arasında tanımlarının geniş ve sınırlanmamış olması nedeniyle iç içe geçmiş kesin bir ifadeyle ayrılamayan hususlar mevcuttur. Bununla birlikte bu çalışmada, ironinin söylenenle kastedilen arasındaki farka vurgu yaparak kinayeli bir anlatıma yöneldiği ve bu yönünün, ortaya çıkan gülme olgusuyla birlikte değerlendirildiğinde mizahi bir anlatım tarzı/mizah yapma biçimi olarak ele alınması söz konusudur.

1.5.2. Parodi

Parodi, “ciddi bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü alaya alarak, çarpıtarak ya da abartarak öykünme”¹³⁷ veya “etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de

¹³³ Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, 165. İstanbul.

¹³⁴ Hutcheon’dan aktaran Cebeci, 322.

¹³⁵ Cebeci, 297.

¹³⁶ Cebeci, 293.

¹³⁷ Çalışlar, 138.

yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması”¹³⁸ şeklinde tanımlanabilir.

Parodide yapısı gereği iki metin bulunmaktadır. Üretilen yeni metinde, asıl metnin biçim ya da içerik bakımından hem yıkılması hem de yenileştirilmesi söz konusudur. Bu açıdan parodi, yenilikçi bir sanatsal biçimlendirme aracı olarak görülmektedir.

Parodinin temel özelliklerinden biri taklittir. Taklit burada, parodi yazarlarının parodisini yapacakları üslubu bilinçli bir şekilde taklit etme biçiminde anlaşılacağı gibi her şeyden önce bir tekniği ya da yöntemi öğrenme ve geliştirme çabası olarak da algılanabilir. Parodiyi diğer alıntı türlerinden ve edebi taklitlerden ayıran şey, yapısındaki komik uyumsuzluktur. Parodideki komik uyumsuzluk ve farklılığın ortaya çıkışını sağlayan etmen, metinler arasındaki farklılık ya da uygunsuz olduğu düşünülse de iki metin arasındaki zaruri bir benzerlik olması durumudur.¹³⁹

“Kant’ın öncüsü olduğu mizahın özünün X için beklenti yaratıp Y’yi ya da ‘X’ten tamamen farklı olan’ başka bir şeyi vermekte olduğunu kabul eden görüş, bir metinden alıntı yapıldığında ve bu alıntı değiştirildiğinde ya da konusu çarpıtıldığında parodide işleyen mekanizmayı tanımlamak için de oldukça uygundur.”¹⁴⁰ Bu açıdan, mizahın temel niteliklerinden biri olarak değerlendirilen ‘beklentilerin beklenmedik bir şekilde yıkılması’ durumunu, parodideki uyumsuzlukların algılanmasıyla ilişkilendirmek mümkün gözükmemektedir. Asıl metinde sunulan biçim, içerik ve üslubun okurda bir beklenti oluşturmasını sağlarken parodik metinde bu beklentinin sürpriz bir biçimde sarsıldığını görmek okuyucuyu şaşırttığı kadar onda mizahi bir etki yarattığı da söylenebilir.

1.5.3. Hiciv

Hiciv, sözlükte “Yergi, kara mizah, taşlama. Çokluk, bir kişiyi, kurum ya da topluluğu/toplumunu alay ederek eleştirmek, yermek, aşağılamak ve gülünç duruma düşürmek kasdıyla yazılan, genellikle manzum metinlere verilen isim.”¹⁴¹ olarak tanımlanmaktadır. Hiciv’in ‘yergi’ olarak kullanımı da yaygın olmakla birlikte, Türk

¹³⁸ Rose Magaret’ten aktaran Cebeci, 82.

¹³⁹ Margaret A. Rose, *Parodi: Antik, Modern, Postmodern*, (Çev: Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara 2016, 51-53.

¹⁴⁰ Rose, 54.

¹⁴¹ Karataş, 182.

halk edebiyatında ‘taşlama’, Batı edebiyatlarında ise ‘satir’ türüne karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Haldun Taner’de hicvin, Fransızca ‘satir’, Latince ‘satire’ kelimelerinden türediğini ifade eder. Taner’e göre hiciv, “kişilerin gülünç tarafları ile kusurlarına yöneltilen, acı bir alayı içeren, bir edebi şiir türü”dür.¹⁴²

Cebeci, satirin tarihi bir tür olduğunu belirterek insan yaratılışındaki eleştirel yönü temsil ettiği için bu yönüyle doğal bir tür olarak kabul edildiğini ifade eder.¹⁴³ Satir, abartı, grotesk, beklentinin tersine çevrilmesi gibi anlatım tekniklerinden yararlanır. Bu yolla saldırganca bir yaklaşımın da sonucu olarak komiğin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Satir ve mizah karşılaştırıldığında satirin, hüküm veren ve hükmünü verirken de duygu, öfke, kin ve nefretini hemen belli eden bir yapısının olduğu söylenebilir.¹⁴⁴

Hicve geri dönecek olursak, hicvin amacı; toplumsal hayattaki çarpıklıkları, kötü gidişatı, kurum ve kuruluşlardaki aksaklıkları, yöneticilerin haksızlıklarını, kişilerin hoş gitmeyen ve genel ahlaka aykırı tavır ve davranışlarını yermek ve alaya almaktır.¹⁴⁵ Hiciv, mizahtaki eleştiri ve alayın dozunun biraz daha yükseldiği, daha saldırganca bir türdür. Hicvin konusu, sosyal hayatta karşımıza çıkan daha somut meselelere dönüktür.

1.5.4. Tekrar

Bergson, tekrarın klasik güldürünün gözde yöntemi olduğunu söyledikten sonra tekrarı şöyle tanımlar: “Tekrar, olayların bir sahnenin bazen aynı kişiler arasında fakat farklı ortamlarda, bazen de aynı ortamda farklı kişiler arasında gerçekleşecek şekilde düzenlenmesidir.”¹⁴⁶ Bergson’a göre, hayatın temel kanunu asla kendini tekrar etmemektir. Bir baş veya kol hareketi düzenli aralıklarla kendini tekrar ettiğinde gülmeyi davet etmiş olur. Çünkü burada artık hayatın kendisi değil bir makinenin otomatizmi söz konusudur. Bu da gülünçtür.¹⁴⁷

¹⁴² Özcan, 16.

¹⁴³ Cebeci, 13.

¹⁴⁴ Cemil Göker, *Gülme ve Güldüren Sanat Türleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 49.

¹⁴⁵ Karataş, 182.

¹⁴⁶ Bergson, 79.

¹⁴⁷ Bergson, 24.

Matematik ve Mizah adlı kitabında Paulos, iterasyonu (tekrar, yineleme) mizah, matematik ve bilgisayar bilimleri için ortaklaştırarak ele alır. Bir formülün ya da algoritmanın mekanik olarak yinelenmesi olarak tanımladığı iterasyonun, birçok şaka ve gülünç durumun temel etkeni olduğunu ifade eder. Paulos'un bu konudaki görüşleri, Bergson'un 'yinelenen ya da mekanik olan edimler mizahın özünü oluşturur' düşüncesinin farklı bir alandaki yansımasıdır.¹⁴⁸

"Eleştirmen Northrop Frye, trajik olayların bile tekrarlandıkları zaman komik olmaya başladıklarını belirtir. Ailelerinin çocuklarını kızamık nedeniyle kaybetmeleri ve bundan duydukları keder ve ıstırap üzüntü vericidir. Ama oyun, bir ailenin yedi yıl süresince, her yıl yedi çocuğundan birini kaybetmesini ve ailenin bundan duyduğu kederi ele alırsa, trajedi yavaş yavaş bir komediye (biraz kızamıklı, kızarmış bozarmış bir komediye) dönüşür."¹⁴⁹

Morreall ise rastlantıların ve beklenmedik tekrarların bizi güldürmesinin nedenini onların aralarındaki uyumsuz birliğe işaret ederek açıklar.¹⁵⁰ Bu anlayış günümüzde mizahı açıklarken en çok tercih edilen 'uyumsuzluk' düşüncesiyle de örtüşmektedir.

Tekrar, geleneksel Türk tiyatrosunda da güldürüyü sağlayan ve başarılı şekilde kullanılan gözde tekniklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gülünç söz tekrarları, olayların peş peşe veya belli aralıklarla yinelenmesi gibi durumlar, Karagöz ve Ortaoyunu'nda en çok gördüğümüz kullanımların başında gelmektedir.

1.5.5. Karşıtlıklar

Karşıtlık olarak değerlendirebileceğimiz durumların çoğu biri olmadan diğersinin varlığından söz edilemeyen, genellikle birbirini besleyen ya da birbirinden beslenen kısaca birlikte var olabilen bir yapıya sahiptir. Görsel ve yazılı edebiyatta anlatıyı/kurguyu güçlendiren bir teknik olan ikili karşıtlıklar, birbiriyle zaman zaman çatışan zaman zaman ise işbirliği halinde olan değerleri yansıtmamanın bir aracı olarak sıkça kullanılmaktadır.

Hegel, zıtlıklar arasındaki ilişkinin, komiği ortaya çıkardığını düşünürken¹⁵¹ Morreall, kendi kuramına uygun olarak karşıtların birliğini, bir uyumsuzluk göstergesi olarak değerlendirmektedir. Buna göre, "tek başına ne üst sınıftan ne de alt sınıftan bir

¹⁴⁸ Paulos, 36-39.

¹⁴⁹ Paulos, 40.

¹⁵⁰ Morreall, 100.

¹⁵¹ Şentürk, 56.

insan komiktir. Ama sayısız komedi oyunu, bu iki insanın bir araya gelmesinden doğabilecek komik durumdan yararlanmışır.”¹⁵²

Mizahı ortaya çıkaran bir unsur olarak ele aldığımız karşıtlıklar aynı zamanda zihindeki uyum ve düzenlilik arayışının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle mizahı kavrayabilmek için zihnin belli bir düzenliliğe ihtiyacı vardır.¹⁵³ Bu düzen ve uyum sayesinde karşıt, aykırı, beklenmedik ve şaşırtıcı durumlar arasında bir bağlantı kurulur ve böylece mizah ortaya çıkar.

1.5.6. Tersine Çevirme

Bergson’a göre, tersine çevirmede, rollerin tersine çevrilmesi ve bir durumun ona sebep olan kişiye karşı dönmesi söz konusudur.¹⁵⁴ Tersine çevirme, komediyi ve gülmeyi ortaya çıkaran garantili ve en çok kullanılan tekniklerden biridir.

Beklenmedik durumlar, yer değiştirmiş statüler, ilişkilerde tersine çevrilmiş roller kısacası ‘dünya tersine dönmüş’ dediğimiz durumlar mizaha yol açar. Paulos, bu düşünceyi mizahın mantığında yer alan “yorumun aniden yön değiştirmesi ve tersyüz olması” özelliğiyle açıklar.¹⁵⁵ Bu teknik söz komiğinde, cümlelerin dilbilgisel yapısının değiştirilmesi, sözcük oyunları ve anlamı bozma şeklinde karşımıza çıkarken, olay komiğinde, rollerin yer değiştirmesi, toplumsal cinsiyete ilişkin rol kalıplarının ters yüz edilmesi ve hiyerarşik ilişkilerin tersine çevrilmesi gibi durumlarda kendini gösterir. Paulos, bu tür mizahı çok derin bulmadığını ifade etse de dilin esnek yapısı ve tekniğin uygulanışından doğan aykırılık, tekniğin gülünç sahne elde etmenin etkili yollarından biri olarak görülmesini sağlamaktadır.

1.5.7. Abartı

TDK’nın sözlüğünde, “bir şeyi, bir olayı olduğundan büyük veya çok gösterme, mübalağa”¹⁵⁶ şeklinde tanımlanan abartı için, diğer bir ifadeyle “Sözün etkisini artırmak

¹⁵² Morreall, 101.

¹⁵³ Paulos, 32.

¹⁵⁴ Bergson, 63.

¹⁵⁵ Paulos, 75.

¹⁵⁶ *Abartı*, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a486710b7fec6.88980985 Erişim Tarihi: 01.01.2018

için, anlatılan, tasvir olunan herhangi bir şeyi; duygu ve düşünceyi olduğundan çok farklı ya da olamayacağı bir biçimde anlatmak”¹⁵⁷ denmektedir.

Bergson, abartmanın, küçük şeylerden sanki büyümüşler gibi söz etmek olduğunu söyleyerek sistematik haline getirildiğinde gülücün ortaya çıktığını ifade eder.¹⁵⁸ Morreall’a göre, birinin bir şey hakkında, yalan ya da çok abartılı olduğunu bildiğimiz bir şey söylemesi durumunda, söylenenle gerçek arasındaki uyumsuzluk bizi eğlendirir. Abartılı öyküler bu yüzden komik bulunur.¹⁵⁹

Diğer yandan abartı, hayal gücünün genişliğine işaret etmektedir. Abartının söze yansması bu durumu örneklendirirken, hareketlere yansmasını ise en etkili biçimde palyaçolarda görmek mümkündür. Palyaçolar; davranışları, giyinişleri ve makyajları ile kendilerini abartırlar. Bu yönüyle yaptıkları görsel bir mizaha karşılık gelmektedir.

“Kişi, olay, durum ve diğer varlıkları karikatürize ederek mizah yapmanın yolu da abartıdan geçer.”¹⁶⁰ Bu anlamda karikatür bütünü içindeki belli bir parça ya da parçaların gülünç şekilde çarpıtılması yoluyla yapılan bir abartı olarak görülebilir. Abartının mizahi bir unsur olarak gülmeyi tetikleyen etkenlerin başında geldiğini söyleyebiliriz.

¹⁵⁷ Karataş, 296.

¹⁵⁸ Bergson, 81.

¹⁵⁹ Morreall, 111.

¹⁶⁰ Ahmet Özgür Güvenç, *Aşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, 229.

İKİNCİ BÖLÜM

HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA MİZAHA BAKIŞ

2.1. HALDUN TANER'DE MİZAHIN KAYNAKLARI

2.1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Metin And, Karagöz, Meddah, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosundan faydalanarak eser üretme arayışında olan oyun yazarlarının başarılı olabilmeleri için oyunlarını bazı temel özellikler üzerine kurmalarını salık verir. Bu özellikler şunlardır: a) Göstermecî üslup; b) Açık biçim; c) Toplumsal ve siyasal taşlama; ç) Müzik, dans, şarkı ve taklide dayanan ve oyuncu yaratmasına yer veren tümel bir oyun üslubu. Bu temel öğeleri kullanan yazarların yazdıkları eserleri ise üç aşamada değerlendirir. Birinci aşama, Ortaoyunu, Karagöz, Meddah gibi geleneksel türlerimizden kişilerin, olaylar dizisinin alınarak yapıldığı yüzeysel denemeleri içerir. İkinci aşama yukarıda sayılan öğelerden hareket ederek yazılan başarılı oyunları içine alır. Üçüncü aşama ise yalnız geleneksel tiyatromuzdan değil yüzyıllar boyunca Türk ulusunun kültürel ürünlerinde ve sanat yaratıcılığında geliştirdiği beğeni ve ana yapısal özelliğini, işin ruhunu, özünü bulup çıkarmaya dayanmaktadır. And, her aşama için Türk oyun yazarlarından örnekler verir. Henüz varılmadığını söylediği üçüncü aşamayı bir kenara bırakacak olursak ikinci aşamanın en başarılı kuramcısı ve uygulayıcısı ona göre Haldun Taner'dir.¹⁶¹

And'ın da işaret ettiği gibi geleneksel tiyatronun göstermecî üslubunun doğal yapısında var olan öğeleri başarılı bir biçimde kullanması, Haldun Taner'i önemli kılmaktadır. Yüksel, Haldun Taner'in oyunlarında kullandığı geleneksel göstermecî özellikleri şöyle sıralar: "Karagöz ve ortaoyununda seyircinin yanılısamaya sokulmayışı, ve seyirciye bir 'oyun' izlediğinin anımsatılması; oyunda yoğun bir güldürü ortamının kotarılması; öndeyiş, sondeyış kullanımı; oyunun sonunda 'ibret' çıkarma; oyunun dokusunun gevşekliği; oyunun akışının türkülerle kesilmesi; gerilimli ve duygulandırıcı sahnelerden kaçınma; oyuncuların sürekli olarak rollerine girip çıkmaları; kişilerin tip

¹⁶¹ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, 435, 438.

boyutunda abartmalı olarak çizilişi; söz oyunları, tekerlemeler, bol ‘nükte’ kullanımı.”¹⁶²

Haldun Taner’in göstermecî oyunlarının geleneksel tiyatrodaki açık biçim özellikleriyle kurulu olduğu yukarıda da ifade edilmişti. Bu özelliklerin epik tiyatrodaki yabancılaştırma unsurlarıyla da benzeşiyor olması Taner’in her iki kaynaktan beslenerek bir senteze vardığını göstermektedir. Bu açık biçim özelliklerinden bazılarına değinecek olursak; sahnede seyirciye izlediğinin bir oyun olduğunun hatırlatıldığını görürüz. Öyle ki, seyirci, *Zilli Zarife*’de gazete haberlerinden yola çıkarak sahnede bir oyunun yazılmasına şahit olur. Oyun içinde seyirciye hitap etme, karşılıklı konuşma yine geleneksel tiyatrodaki oyuncu-seyirci atışmasını anımsatır. Oyunlardaki bir diğer özellik de geleneksel tiyatrodaki Meddah’ı çağrıştıran bir anlatıcının varlığıdır. Anlatıcı, oyun kişilerinden biri olduğu gibi oyundan bağımsız bir kişi de olabilmektedir. *Fazilet Eczanesi*, *Keşanlı Ali Destanı* ve *Zilli Zarife*’de gördüğümüz anlatıcılar bu durumu örneklendirmektedir.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım’da Vicdani ve Efruz’un konumu, halk tiyatrosundaki iki karşıt kişi ekseninde gelişen yapıyı hatırlatır. Karagöz ve Hacivat ile Vicdani ve Efruz arasında kurulan birbirine paralel ilerleyen zıtlıklar, söz komikleri ve nüktelerle zenginleşerek oyunda komik öğelerin ortaya çıkmasına aracılık eder.

Haldun Taner’in göstermecî oyunlarında dilin kuruluş biçimi çeşitlilik gösterir. Bu dil, Karagöz ve Ortaoyunu’ndan alışık olduğumuz pek çok söz oyunlarını ve dil trüklerini içerir. “Yanlış anlama, anlamazdan gelme, söz açma, sözcükle oynama, söz uydurma, kafiye düşürme, laf yetiştirme, argo kullanımı gibi teknikler Taner’in bütün oyunlarda çeşitli hallerde yer almaktadır.”¹⁶³

Şarkılar ve müzik kullanımı Haldun Taner’in oyunlarında dikkat çeken bir başka özelliktir. Şarkılar bazı yerlerde epizodik yapıda olan oyunun sahnelerini birbirine bağlar, bazı yerlerde çelişkileri dillendirerek çatışmayı güçlendirir, bazı yerlerde de doğrudan seyirciye seslenerek oyundan alınacak ‘ibret’lerin altını çizer. Kısaca oyunlardaki en temel eğlence unsurlarından birini şarkılar ve müzikler oluşturur.

¹⁶² Yüksel, 68.

¹⁶³ Pekman, 139.

Mizahi unsurlar açısından bakacak olursak, Haldun Taner'in güldürüyü yapılandırma biçimi ile geleneksel tiyatrodaki ortaya çıkan güldürünün oluşumu benzerlik gösterir. Metin And, Karagöz ve Ortaoyunu'nda ortaya çıkan mizahın nedenlerinden biri olarak "gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesi" ni gösterir. Seyircinin üstünlüğünün yanı sıra "sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmaları" da buna eklenir.¹⁶⁴ Haldun Taner'de de gördüğümüz bu iki özellik mizah kuramları içerisinde yer alan üstünlük kuramı bağlamında ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bununla birlikte Haldun Taner'in mizah yapma şekilleri olarak karşımıza çıkan: nükte, ironi, beklenti yaratma, beklenti bozma, yanlış anlama, uyumsuzlukları bir arada kullanma gibi teknikler, geleneksel seyirlik oyunlarının güldürme tekniklerinden yararlandığını göstermektedir. Şener, Haldun Taner'in bu hünerlerini "hem seyirlik oyunlarında olduğu gibi seyirciyi eğlendirmek, hem epik tiyatrodaki olduğu gibi toplum sorunlarını gündeme getirmek için kullandığı"¹⁶⁵ni ifade eder.

Karagöz ve Ortaoyunu'nda komiği oluşturan ve mizahın anahtarı diyebileceğimiz söz, hareket ve durum komiği gibi unsurlar Taner'in karikatürize edilmiş bir dünyayı yaratırken halk tiyatrosu geleneğinden yararlandığını gösterir. Amacı geleneksel halk güldürüsüyle çağdaş tiyatro anlayışını bütünleştirmeye çalışmaktır.¹⁶⁶

2.1.2. Epik Tiyatro

1920'li yıllarda Piscator'un başlattığı Epik Tiyatro estetiğini kendi tiyatro görüşleri ve uygulamaları doğrultusunda geliştirerek kuramsal bir düzleme oturtan Bertolt Brecht olmuştur. Brecht'in Epik Tiyatro anlayışı anti-Aristotelyen bir tiyatro yaklaşımına dayanır. Buna göre, olaylar epizodik bir yapıda verilerek seyirciden duygusal bir özdeşleşmenin aksine gözlemci olarak izledikleri oyunların üzerine düşünerek bir yargıya varması beklenir. Şener, Brecht'ten yaptığı alıntıda, Epik tiyatronun asal konusunun seyircinin duygularından çok aklına yönelmesi olduğunu

¹⁶⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, 498.

¹⁶⁵ Sevda Şener, *Oyunlar ve Gerçekler*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007, 141.

¹⁶⁶ Zehra İpşiroğlu, "Haldun Taner'de Gülmece ve Taşlama", *Haldun Taner'le Yaşamak -100. Doğum yılında Haldun Taner*, (Haz.: Kerem Karaboğa), YKY, İstanbul 2017, 35.

ifade eder. Bu noktada “seyirci bir yaşantıyı paylaşmak yerine olaylarla karşı karşıya gelir.”¹⁶⁷

Almanya’da Bertolt Brecht’in tiyatro çalışmalarının bir ürünü olarak ortaya çıkan Epik tiyatro anlayışı kendi dönemindeki tiyatro olaylarından habersiz olmayan Haldun Taner’in de yararlandığı ve denediği bir tiyatro türüdür. Yüksel, Brecht ve Taner’i epik tiyatroyu kullanma biçimleri açısından şöyle karşılaştırır. “Brecht sorunları toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla irdeler. Taner’in ise eleştirel gerçekçi yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Taner’in ‘epik-göstermecî’ oyunlarında gerçekleri ‘eleştirme’ kaygısı, gerçekleri toplumcu anlayış doğrultusunda değiştirme kaygısından daha yoğundur.”¹⁶⁸

Haldun Taner, ülkemizde epik tiyatronun bir temsilcisi olarak bilinmekte ve 31 Mart 1964’te ilk kez sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı*, bu türde yazılmış ilk yerli oyun olarak kabul edilmektedir. Haldun Taner, epik tiyatrodan faydalanarak kendi üslubunca oyunlar yazmış ve ülkemizde bu alandaki en başarılı örnekleri vermiştir. Bu bölümde Haldun Taner ve epik tiyatro ilişkisi pek çok açıdan karşılaştırılmaya uygunken konumuz itibarıyla bu ilişki yalnızca mizahi unsurlar bağlamında sınırlandırılacaktır.

Epik tiyatrodaki kullanılan en temel teknik, oynanılanın bir oyun olduğu vurgusu yapılarak seyirci ile oyuncu arasındaki sınırı görünür kılan ve olaylara belli bir mesafeden bakmayı koşullayan yabancılaştırma unsurudur. “Yabancılaştırma Etmeni, toplumsal çelişkilerin sanatsal olarak açığa çıkarılması deneyimidir.”¹⁶⁹ Brecht, bu çelişkilerin ortaya çıkarılmasında alay ve taşlamayı kullanır. “Her güldürü ögesi zaten kendi başına epiktir.”¹⁷⁰ diyen Kesting’den yola çıkarsak Brecht’in kullandığı yabancılaştırma unsurlarının aynı zamanda oyunlarındaki ‘mizahi ve komik olan’ı ortaya çıkardığını söyleyebiliriz.

Haldun Taner’in oyunlarına baktığımızda da kullanılan yabancılaştırma öğelerinin oyunlarındaki mizahi yönün açığa çıkmasında başat bir görev üstlendiği görülür. Tablolar, projeksiyonlar, başlıklar, anlatıcılar, şarkılar hep buna hizmet etmektedir. Toplumsal sorunları dile getirirken kullandığı ironi, mizah ve hiciv gibi öğeler de oyunların temel anlatım biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şener, Brecht’i, tezini

¹⁶⁷ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 266.

¹⁶⁸ Yüksel, 67.

¹⁶⁹ Çalışlar, 208.

¹⁷⁰ Marianne Kesting, *Epik Tiyatro*, (Çev: Yılmaz Onay), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005, 81.

durumlara sindirip, gülmecenin hafifletici etkisini kullanarak komedyâ türünde sunan yazarlardan biri olarak nitelendirir. *Bay Puntila ile Uşâğı Matti*, ciddi mesajların güldürücü durumlar yaratarak sunulduğu bir oyun olmasıyla bu tespiti örneklendirmektedir.¹⁷¹ Aynı durum Haldun Taner için de geçerlidir. Taner, kendisiyle yapılan bir röportajda öykü kahramanlarının çoğunlukla, alaya kaçmadan, ciddi ciddi kendi yaşamlarını sürdürdüklerini mizahın da bu ciddiyetten çıktığını dile getirir.¹⁷²

Brecht, *Epik Tiyatro* adlı kitabında epik tiyatronun konu edindiği sorunlar, koronun bu konularda seyirciyi aydınlatması, montaj tekniğiyle aynı sorunun farklı ülkelerdeki yansımalarının tiyatro sahnesine taşınması, projeksiyonlarla seyirciye istatistik malzeme sunulması, sürekli bir ‘arka planlar’ın öne çıkarılması kaygısıyla epik tiyatronun seyirciyi yordduğu ve öğretme kaygısının tiyatronun eğlendirme işlevinin önüne geçtiği yönünde epik tiyatronun eleştirildiğini ifade eder. Buna karşın o hem eğlenme hem öğrenmenin ikisinin bir arada olabileceğini savunmaktadır.¹⁷³

Haldun Taner’in, epik tiyatroyu modelleyerek kendi üslubunca yazdığı oyunlarında, mizaha ve komik öğelere daha fazla yer vermesi, onu epik tiyatroya yöneltilen seyirciler tarafından sıkıcı ve yorucu bulunma riskinden uzaklaştırmıştır. Onun oyunlarında eğlence unsurunu göz ardı etmeden “neşeli, ironik, ancak bir o kadar da eleştirel, düşündürücü, yapıcı, dönüştürücü bir tavra”¹⁷⁴ sahip olmasını mizahi bakış açısının bir sonucu olarak yorumlamak mümkündür. *Keşanlı Ali Destanı*’nın Almanya’da sahnelenmesinin ardından tiyatro eleştirmeni Fridrich Luft’in, Berlin Radyosu Tiyatro Saati’nde yaptığı oyun hakkındaki yorumu bu açıdan değerlendirilebilir. “Bu kadar sağlam ve ustaca kurulmuş, böylesine yoğun içerikli, böyle rahat ve doğal akan, sahneden salona böyle bir coşku taşıran, başka bir halk müzikali ömrümde görmedim. Alman sahneleri Türk yazarın oyunundaki canlılık ve coşkudan, hiç değilse birer dilim alsalar ne iyi olurdu.”¹⁷⁵

Haldun Taner’in bir tiyatro yazarı ve uygulamacısı olarak başarısı, epik tiyatro dendiğinde akla gelen metin ve sahneleme özelliklerine ilişkin kalıplaşmış kurallara

¹⁷¹ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 145.

¹⁷² Özyalçın, 4.

¹⁷³ Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, (Çev.: Kamuran Şipal), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011, 30.

¹⁷⁴ Yavuz Pekman, “Haldun Taner’in Oyunlarında Epik Bir Unsur Olarak ‘Eğlenme’”, *90 Yaşında Haldun Taner’i Anarken...*, (Haz: Kerem Karaboğa), Bilgi Yayınevi, Ankara 2010, 90.

¹⁷⁵ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 148-149.

bağlı kalarak değil, onların Türk tiyatrosundaki karşılıklarından yola çıkıp bir senteze vararak kendi halkının/seyircisinin beğenisine sunmasında yatmaktadır.

Haldun Taner'in yalnızca Bertolt Brecht ya da epik tiyatro kuramından etkilenen bir yazar olduğunu söylemek elbette eksik olacaktır. O, Batıda veya Doğuda nerede olursa olsun tiyatro tarihi ve düşüncesini bilmeden bugünün tiyatrosunu oluşturmanın mümkün olmadığını düşünen biri olarak bu düşüncesinin izlerini eserlerine yansıtabilmiş bir yazardır. Dolayısıyla yalnızca Brecht'den değil, Antik Yunan'dan, Aristofanes'ten, Shakespeare'den, Bernard Shaw'dan kısacası dünya tiyatrosundan beslenebilen bir yazar olarak oyunlarında metinlerarası ilişkiler ve göndermeler yoluyla bu tesirleri içerik ve biçim düzeyinde görünür kılmıştır.

2.1.3. Haldun Taner'in Mizah Hakkındaki Görüşleri

Haldun Taner, mizahın Türkçe karşılığı olarak kullanılan 'gülmece' sözcüğünün mizahın anlamını karşılamada yetersiz olduğunu ifade etmiştir. Yazılarında ve konuşmalarında da kelimeyi orijinal haliyle kullandığını görürüz.

"İzminizle gülmece sözcüğünü sevmediğimi belirtmek isterim. Bu yapay sözcük, insana ister istemez gülmeyi çağrışlıyor. Bu yüzden de mizahı, hümur'u karşılamıyor. Çünkü, güldürmeyen nice mizah çeşidi de var. Mesela, kara mizah gibi. Mesela, frenklerin 'pincsans rire' dedikleri, belli etmeden, istifinin bozmadan, kendi gülmeden karşısındakini ti'ye almak gibi. Mesela, acı gülüş uyandıran mizah gibi. Mesela, söz konumuz olan ironi gibi. Bu çeşit mizah, insanın yüz hatlarını güldürmez. Olsa olsa beyninde bir gülme yaratır."¹⁷⁶

Mizahı çok geniş bir çerçevede ele aldığını söyleyebileceğimiz Taner, bu çerçeveye neleri dâhil ettiğini şöyle açıklar: "Mizahın basit taklitçilikten, parodiden, partizan polemikten, hırslı satirden, maksatlı taşlamadan, yırtıcı sarkazmdan, kalender Bektaşî nüktelerinden, insancıl ironiye, geniş kapsamlı, hoşgörülü, bilgelik dolu Zen koanlarına kadar öyle zengin bir yelpazesi var ki."¹⁷⁷

Haldun Taner'in mizah anlayışında 'ironi' oldukça önemli bir yere ve kullanım alanına sahiptir. Öykülerinin büyük çoğunluğunda, tiyatro eserlerinde, köşe yazılarında, hatta araştırmalarında hep ironiyi yeğlediğini söyleyen yazar, bunu hem daha uygun gördüğünden, hem de yaradılışına daha yatkın geldiği için tercih ettiğini dile getirir.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Özyalçınar, 4.

¹⁷⁷ Özyalçınar, 4.

¹⁷⁸ Özyalçınar, 4.

Taner, ironinin yaşamın kendisinden kaynaklandığını düşünmektedir. Bu konuda şöyle der: “Yaşam ve insanlar o kadar çelişkili ve değişken ki, en sıradan kahramana, en önemsiz ayrıntılara bakarken bile bu ironiyi yakalamak güç olmuyor.”¹⁷⁹

Haldun Taner’in, mizahı, daha çok üstünlük kuramının argümanlarıyla değerlendirdiğini söylemek yerinde olacaktır.

“Zaten dikkat edersek gerek yazınsal çalışmalarda, edebiyat olarak yapılanlarda, gerek mizah çabalarında okuyucuya, deyim yerindeyse bir yağ çekme vardır. Yani okuyucu bir üstünlük duygusu alırsa çok fazla zevk alır bir şeyden. Edebiyatta ben bu adamla aynı fikirdeyim, ben bunu anladım. Bunu söylediğim zaman duyduğu öğüntüyü komedi olarak komedi tiyatrosunda, fars tiyatrosunda ben bu görüntüyü anladım esprisi izler. Ve bu öğüntüdür, bu üstünlük duygusudur, her zaman aşağılanmaya alışmış, her zaman kompleksler içinde kalan seyirciyi ya da okuyucuyu birden ferahlatıp böbürlendiren. Mizahta bu daha fazla vardır. Mizahta en güzel espriler, en fazla öğünülen espriler, bütün salonun algılamayıp da otuz kişinin algılayabildiği esprilerdir. Ve dikkat ederseniz tiyatro salonunda bu tip esprileri algılayanlar normalin dışında ha ha ha’larla “Ben anladım siz anlamadınız” gibisinden büyük bir övünçle tepki gösterirler. Şu halde mizah, kestirmeci olduğu için, rahat olduğu için, taze bir açığı verdiği için, bir de üstünlük duygusu verdiği için çok makbul sayılıyor. Özellikle kısa olduğu için.”¹⁸⁰

Haldun Taner’de mizahi unsurların ağırlığı benzetmeci oyunlarında daha kısıtlı bir kullanıma sahipken göstermeci oyunlarında, geleneksel tiyatronun açık biçim özelliklerinin de etkisiyle artmaktadır. Daha sonra yöneldiği kabare tiyatrosunu ise bir hücum tiyatrosu olarak tanımlayan Taner, bunun aynı zamanda bir taşlama tiyatrosu olduğunu ifade eder. Taner’in oyunlarında mizah kullanımı ve dilin sivrileşmesi gittikçe dozunu arttıran bir yöneliş içindedir. Kendisi de şu sözleriyle bunu doğrular: “Beni mizahçı, yahut mizaha yatkın bulanları haklı çıkaran bir nokta, belki kurduğum kabare için yazdığım skeçlerimin ve bazı tiyatro piyeslerimin seyirciyi fazlaca güldürmesinden kaynaklanmış olabilir.”¹⁸¹ Güldürü öğelerini yoğun bir biçimde kullanmasına karşın yaptığı her denemede sanatsal ve estetik kaygıyı elden bırakmaması oyunlarının bayağılaşmasını engellemiştir.

Sanatın ve mizahın toplumda değiştirici bir gücü olup olmadığı noktasında ise bugünden yarına bir şeyi değiştirmeyeceğini fakat insanların eleştiri bilincini keskinleştireceğini düşünmektedir.

¹⁷⁹ Özyalçın, 4.

¹⁸⁰ Haldun, Taner, “Mizahçılar Tartışıyor-III”, *Hürriyet Gösteri*, (Mayıs 1985), 27.

¹⁸¹ Özyalçın, 4.

“Hep bir arada düşünmeye alışmış bir toplumda ya da düşündürülmüş, koşullandırılmış bir toplumda başka açılın var olduğunu hatırlatır. Onu göz önüne getirir, bazı değer yargılarını şüpheyle ele alır, bazı balonları deler, bu şekilde bir yıpratma işlevi yapar. Yepyeni bir şey ortaya çıkarma işlevinden önce bu yıpratma işlevi uzun vadeli olarak muhakkak ki ilerde bir şeylerin değişmesini de sağlar.”¹⁸²

Haldun Taner, mizahın Türk insanının yapısına son derece uygun olduğunu düşünmekte ve halkın dilini yakalamada mizahı en etkili araçlardan biri olarak görmektedir. Taner bu konuda şunları söyler:

“Türkler mizah seven bir millet. Türk insanının filozofluktan çok reybi diyebileceğimiz Nasrettin Hoca”dan, İncili Çavuş’tan, Bektaşilerden gelen böyle kalender bir mizah tutumu var. Kahvelerde, evlerde hazır cevap insanları takdir ediyoruz. Fakat genel hayatımızda asık suratlı insanlarız, bu da belli şartlandırmaların sonucu, “Ağır otur da molla desinler” gibi bir halimiz var. Resmimiz çekilirken yüzümüz gülse bile, birden ciddileşiveriyoruz. Kasılıyoruz. Kasılınca da bir ağırlık kazandığımızı sanıyoruz. Oysa insan güldüğü zaman kendi özüne daha iyi varıyor gibi geliyor bana. Çünkü daha kozmik bir yanı, daha güneşli bir yanı insanın bu gülme yanı. Adaleleri kasık, kaşları kasık, yüzü kasık, sözleri kasık olanın sevgisi, duyguları, her şeyi, her şeyi de kasık oluyor. Ben gülmeyen insandan korkarım.”¹⁸³

2.2. HALDUN TANER’İN BENZETMECİ OYUNLARINDA MİZAHİ ÖGELER

Bu bölümde, Haldun Taner’in *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Lütfen Dokunmayın*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkamaz* adlı oyunları mizah kuramları ve mizah oluşturma şekilleri bakımından incelenmeye çalışılacaktır.

2.2.1. Mizah Kuramları Açısından İncelenmesi

Oyunlar, geçmişten günümüze üzerine en çok düşünce üretilen üç temel kuram olan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorisi açısından ele alınmaya çalışılmıştır.

2.2.1.1. Üstünlük

Haldun Taner’in benzetmecî biçimde yazdığı oyunlarına üstünlük teorisi açısından yaklaştığımızda, üstünlüğün iki boyutuyla karşılaşırız. Bunlardan birincisi, seyirci-oyuncu arasında diğeri ise oyun kişilerinin kendi arasında gerçekleşmektedir. İlkinde seyirci, komik olaylar başkalarının başına geldiği ve kendisi yalnızca izleyen konumunda olduğu için üstünlük duygusu içindedir. Bununla birlikte seyircinin olayları,

¹⁸² Taner, “Mizahçılar Tartışıyor-III”, 31.

¹⁸³ Haldun Taner, “Her Hafta Bir Sohbet”, *Vatan Kurtaran Şaban*, YKY, İstanbul 2016, 95.

oyun kişilerinden daha önceden bildiği durumlar da üstünlük duygusuyla açıklanabilmektedir. İkincisinde ise oyun kişilerinin kendi arasındaki sınıfsal veya mesleki olarak hiyerarşik konumları ya da kusura dayalı özellikleri veya davranışları bakımından birbirlerine karşı üstün olma durumları söz konusudur. Bu durum, Taner'in bu konuda gerekli malzeme sunan oyunları üzerinden örneklenecektir.

Huzur Çıkmazı adlı oyunda Memnun adlı kahramanın karısı tarafından eşinin doktoru olan Hazik ile aldatıldığı birinci perdeden itibaren seyirci tarafından bilinen bir gerçektir. Bu açıdan seyircinin bilincinde Memnun'a karşı bir üstünlük duygusu hâkimdir ve seyirci kendisinin bildiği bu gerçeğin açığa çıkmasını merakla beklemektedir. Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde bu durum gerçekleştiğinde Memnun'un vereceği tepki oyunun seyri açısından oldukça belirleyici olacaktır. Oyun trajik bir sonla bitmeye müsaitken Memnun'un bunu bir şaka olarak görmesi bir anlamda gerçeği kabullenmemek için her yola başvurması oyunun yönünü komiğe çevirir. Yine de bu kahkahayla güldüren bir komik değildir. Beliz Güçbilmez'in ironik anlatım için ifade ettiği gibi gerginlik çözülür ancak ortada bir kahkaha değil buruk bir gülümseyiş vardır. Tam manasıyla bir rahatlama duygusu uyandırılmaz.¹⁸⁴

Üstünlüğün bir diğer boyutu ise komedinin yapısı gereği bir kusura dayanması ve bu kusurlu kişinin seyirci tarafından kendisi değil de bir başkası olduğu yönündeki ön kabulle yaşadığı üstünlük duygusudur. Bu duruma *Huzur Çıkmazı* adlı oyundan örnek verecek olursak; seyirci Memnun'la bir özdeşleşme kurmadığı gibi izlediklerinin kendi başına gelmediği düşüncesiyle rahattır. Komedinin ve mizahın olaylara belli bir uzaklıktan bakması seyirciyi rahatlatan güvenli bir yerden oyunu izlemesini sağlar. Sonunda ise izlediklerinden bir ders çıkarması kendine kalsa da Haldun Taner geleneksel tiyatronun bu işlevini ve epik biçimin düşündürme sorgulama unsurlarını eserlerine katarak, hatta bunun için oyunun bazı yerlerinde doğrudan sözü ele alarak (*Huzur Çıkmazı*'nda Dr. Mennan gibi) seyircinin eleştirel düşünebilmesini sağlamak amacıyla onu yönlendirir.

Konuya örnek teşkil eden bir diğer oyun, *Günün Adamı*'dır. Oyunda, seyircinin bilgi düzeyi oyun kişileriyle paralel bir gelişim çizgisi içindedir. Ancak oyunun en sonunda Doçent'in, karşı partinin hesabına çalışan biri olduğunun ortaya çıkması, oyun

¹⁸⁴ Beliz Güçbilmez, "Antik Yunan Tiyatrosunda İroni", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (2), 2003, 114.

kişilerinin bilmediği bu durumu yalnızca seyircinin biliyor olması bakımından seyirciyi üstün kılar. Diğer yandan oyun boyunca gerçekleşen tüm olayların bir düş olması ve bu durumun finalde açığa çıkması seyirciyi şaşırtmakta, bu seferde oyun kişisi olarak bu durumdan haberi olabilecek tek kişi olan Profesörü seyirci karşısında üstün kılmaktadır. Oyunda Profesöre biraz daha yakından bakacak olursak, Profesörün oyunun başındaki halinin sonuna göre üstün olduğunu söyleyebiliriz.

2.2.1.2. Uyumsuzluk

Uyumsuzluk teorisi, insanların beklentilerine uymayan durumlar karşısında verdikleri gülme tepkisini açıklamaktadır. Beklentilerin boşa çıkması, var olan kalıpların yıkılarak olayların beklenilenin dışında gelişmesi gibi durumlar çoğunlukla zıtlık ve aykırılık ekseninde ortaya çıkar. Haldun Taner'in benzetmeci oyunlarına uyumsuzluk teorisi açısından bakılacak olursa kurama ilişkin sözü edilen özelliklerin başarılı bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Huzur Çıkmazı adlı oyuna uyumsuzluk kuramı açısından baktığımızda göze çarpan en belirgin yön, Memnun'un sonunun beklenilenin dışında gelişmesidir. Aldatıldığını öğrenen Memnun'un bu durumu bir nisan şakası olarak görmesi seyirci için de oyun kişileri Zennube ve Hazik için de aykırı ve şaşırtıcıdır. Memnun'un tepkisini, Kant'ın 'gerilmiş olan beklentilerin aniden boşa çıkması' ifadesiyle birlikte düşündüğümüzde bunun sonucunda, karısının radikal bir kararla ondan kurtulmak için zehirleme yolunu seçtiği, Hazik'in sinir hastalığının nüksettiği ve seyircinin ise aykırı bulunan bu duruma karşı gülme tepkisi verebileceği yorumunu yapabiliriz. Burada gülme fiziksel bir eylem olduğu için ortaya çıkıp çıkmaması tahmini olmakla birlikte gülmenin şart olmadığı, akıl ve kavramayla gerçekleşen mizahın her durumda yer aldığını söylemek mümkündür.

Günün Adamı adlı oyunda oyun boyunca Profesör'ün iyiliği için mücadele ettiğini düşündüğümüz Doçent'in gerçekte, karşı partinin politikaları gereği Profesör'ün vekilliğini engellemeye çalıştığını öğreniriz. Oyunun mizahi yönünü, sonunda bir sürpriz taşınması ve beklenmedik bir sonla bitmesi gibi özelliklerin oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Ve Değirmen Dönerdi oyununda ressam olan Küşat ile eşi Fahrünnisa'nın ailesi olan Festekizler arasındaki çatışma ve karşıtlık göze çarpar. Küşat'ın sanatçı kişiliği fikirlerinin baskılanmadığı daha özgür bir yaşam biçimini arzularken Festekizler katı kuralcı bir aile oluşuyla bu yaşam biçiminin tam karşısındadırlar. Buradaki katılık, Bergson'un ifade ettiği anlamda 'canlının üzerini kaplayan mekaniklik' ve otomatizmin bir yansıması gibidir. Bergson, "İnsan vücudunun tavır, jest ve hareketleri, tam olarak bu beden bize basit bir makineyi hatırlattığı ölçüde gülünçtür"¹⁸⁵ der. Festekizler'de herkesin kendine ait bir koltuğunun olması ve yalnızca oraya oturabilmesi, erkeklerin tirşe terlik ve robdöşambır dışında evde başka bir kıyafet giymeyişi, kadınların ortadan ikiye ayrık ve arkadan toplu saçları ile gözlüklü oluşu, evin papağanı tarafından tekrarlanan 'yedide yemek, dokuzda yatak, altıda kalkmak' kuralı, ailenin simetri ve düzen takıntısı gibi günlük rutin işlerinde bile tekrara dayalı hareketleri, ortak renk ve zevk anlayışları kurulu bir makinenin işleyişi izlenimi vermektedir. Gerçek hayattaki yaşam biçimlerine uymayan bu kuralcı anlayış oyunda uyumsuzluk teorisi ile izah edebileceğimiz aykırılığa karşılık gelmektedir.

Taner'in *Dışardakiler* adlı oyununda ise, ekonomik tedbirler nedeniyle darülacezeden evine gönderilen Yümnü Bey, matbaacılık yapan Semih'in desteğiyle yaşama tutunmak için hatıratını yazmaya başlar. Başlangıçta her şey Yümnü Bey'e kalan ömründe bir ümit, bir heyecan yaratmak için oyun olarak başlasa da başladığı gibi bitmez. Gençliğinde İttihat ve Terakki'de görev alan Yümnü Bey'in yazdıkları yanlışlıkla bir gazeteye ulaşır ve her devrin adamı olmakla suçlanan bir politikacıyı rahatsız ederken onu eleştiren muhalif kesimin elini güçlendirir. Oyunda mizahı oluşturan öğeler, mizah-oyun ilişkisi bağlamında ele alınabilir. Semih'in aslında evin bekâr kızı Aynur'a yakın olabilmek için giriştiği bu oyun, Yümnü Bey'in ömrünün son günlerini mutlu bir şekilde geçirmesi için sonuna kadar devam ettirilir. Bergson, oyundan çocuğun aldığı zevk ile yetişkinin aldığı zevk arasında bir kopukluk olmadığını söyler.¹⁸⁶ Yümnü Bey, durumundan son derece memnundur. Evin diğer fertlerinin de uzlaşısı içinde olduğu bu oyunda kimseye bir şey hissettirmemeye çalışan Semih'in söz ve eylemleri yer yer durum komiğini örneklendirir. Diğer yandan oyun içinde –miş gibi yapma durumları söz konusudur. Buna göre Semih'in Yümnü Bey'in yazdığı kitabı, çok

¹⁸⁵ Bergson, 23.

¹⁸⁶ Bergson, 48.

basılan, büyük bir teveccühle karşılanan ve hakkında çeşitli dergilerde yazılar çıkıyormuş gibi gösterme çabası oyunun mizahi yönünü oluşturur diyebiliriz.

Oyunun başka bir açıdan yorumlanması da mümkündür. Yümnü Bey'in kendisine yaşam umudu vermek amacıyla hatıratını yazmasını teşvik eden Semih'le tanışması Bergson'un belirttiği kartopunun yuvarlanması sürecini başlatan olay olur. Bergson, küçük bir sebebin büyük bir etkiye yol açması durumunu kartopu etkisi olarak açıklar.¹⁸⁷ Buna göre oyunda kartopu, Semih'in Yümnü bey'i üzmemek için söylediği yalanlarla gittikçe büyür, hatıratın içindeki bilgilerin her devrin adamı olan gazete patronunun itibarını zedeleme ihtimali doğunca da zirve noktaya ulaşır. Kartopunun dağılışı ise oyunun sonunda hatıratın ve içerdiği belgelerin yok edilmesiyle gerçekleşir.

2.2.1.3. Rahatlama

Rahatlama kuramında vücutta birikmiş olan sinirsel enerjinin açığa çıkması ve gülerek rahatlama durumu söz konusudur. Diğer bir ifadeyle baskı altında tutulan enerji, baskının ortadan kalkmasıyla birlikte gülme yoluyla boşalır ve rahatlama duygusunu getirir.

Günün Adamı adlı oyunda Profesör'ün vekillik teklifini kabul ettiği takdirde başına gelebilecek olaylar canlandırılır. Bu olayları izleyen seyirci, Profesör'ün içinde sıkıştığı durum karşısında çaresiz kalışını izlerken tüm bunların kötü bir rüya olduğunu öğrenmesiyle birlikte rahatlar.

2.2.2. Mizahın Oluşumunda Kullanılan Bazı Tür ve Teknikler

2.2.2.1. İroni

İroni, tarihsel gelişimi içinde birbirini destekleyen farklı tanımların ve anlam katmanlarının taşıyıcısı olmuştur. Günümüze gelene kadar teorisyenler tarafından çeşitli tür ve tekniklere ayrılarak geniş kullanım biçimlerine sahip olmuş ve olmaya da devam etmektedir. İroninin, bu çalışmanın sınırlarını aşacak ölçüde ayrıntılı ele alınmayı hak edecek bir konu olduğunu baştan kabul etmek gerekir. Burada yapılmaya çalışılan ironi

¹⁸⁷ Bergson, yuvarlanan, yuvarlandıkça da büyüyen kartopu etkisini şöyle örneklendirir: "Birbiri ardına dizilmiş oyuncak askerleri de düşünebiliriz: İlkini devirdiğinizde, ikincisinin üzerine düşecek, o da üçüncüyü devirecek ve hepsi yere serilinceye kadar vaziyet iflah olmayacaktır." Bergson, 54.

ve diğer tür ve teknikleri mizahi bir unsur olarak ele alarak oyunlarda bunların izlerini sürmek olacaktır.

Bu bölümde, “tersini söyleyerek alay etme” anlamıyla sözlü ironi, “karakterlerin olayları nasıl gördüğü ve gerçekte nasıl olduğu arasındaki fark” üzerinden durum ironisi ve “seyircilerin olayı karakterlerden daha çok bildiği durumlar”ı yansıtan dramatik ironi merkeze alınarak oyunlardan örnekler verilmeye çalışılacaktır.¹⁸⁸

Haldun Taner’e göre ironi, yaşamın kendisinden kaynaklanmaktadır. Yazar, “Yaşam ve insanlar o kadar çelişkili ve değişken ki, en sıradan kahramana, en önemsiz ayrıntılara bile bakarken bu ironiyi yakalamak güç olmuyor.”¹⁸⁹ sözleriyle ironinin yaşamın her anında varlığına işaret etmektedir. Aşağıda, Taner’in; *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Lütfen Dokunmayın* ve *Huzur Çıkmazı* adlı oyunlarından ironi örnekleri yer almaktadır.

İsmi Hakikat olan bir gazetenin yalan haberleriyle meşhur olması ironik bir durumu yansıtır.

“*KAYINPEDER: Desene aslı var... Oysa ben haberi ‘Hakikat’te okuyunca yalandır diye inanmamıştım.*”¹⁹⁰

Günün Adamı’nda aile fertleri Profesör’ün, vekil olması durumunda hangi bakanlığa getirileceği üzerine fikir yürütür. Hemen hepsi bu durumdan kendi payına düşeni almanın derdindedir. Kayınpeder de her ne kadar Profesör’ün layık olduğu bakanlık hakkında tahmin yürütüyor gibi görünse de aslında kendi çıkarlarını düşünmektedir. Bu düşüncenin tam tersini söylemiş olması ise sözlü ironinin bir örneğini oluşturmaktadır.

“*KAYINPEDER: (...) Ben şahsen hangi nezareti istiyorum biliyor musun?*

KADIN: (Şaşkın) Sen mi?

KAYINPEDER: Kocan için diyorum tabi. Ben kendimi düşünen adam olsam bari.”¹⁹¹

¹⁸⁸ İroni hakkında ayrıntılı bilgi edinmek için bkz: Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler -Parodi Satir ve İroni-*, Beliz Güçbilmez, *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005., Wayne C. Booth, *İroninin Retoriği*, (Çev: Suzan Sarı), Hece Yayınları, Ankara 2016., Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, (Çev: Sıla Okur), İmge Kitabevi, Ankara 2009.

¹⁸⁹ Özyalçın, 4.

¹⁹⁰ Haldun Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, Bilgi Yayınları, Ankara 2007, 23.

Oyunda, iktidarın değişmesiyle birlikte spikerler de değişir. Adeta yeni bir sayfa açılmış gibi her şey yenilenir. Spikerin sözleri de bunu destekler. Yeni spiker konuşmasında tarafsızlık vurgusu yapar. Burada hem yeni iktidarın spikeri olduğunu söylemesi hem de tarafsızlık vurgusu yapması çelişkili ve ironiktir. Taner burada, basın ve medya kuruluşlarının tarafsız olduğu yalanını ironi yoluyla çürütmektedir.

“SİKİKER: (...) Şu anda yerimi yeni iktidarın spikerine bırakmak zorundayım. Hoşça kalınız efendim.

YENİ SİKİKER: Alo! Alo! Ben yeni iktidarın yeni spikeri. Yeni bir sabahın yeni ışığında, bundan böyle yepyeni başarıların müjdecisi olarak yeni ve tarafsız radyolarının başında beni dinleyen yepyeni yurttaşlarımız, sevgili vatandaşlarımız, partidaşlarımız, ülküdaşlarımız.”¹⁹²

Dışardakiler adlı oyunda ekonomik nedenlerden dolayı darülacezedeki üç kişi yakınları çağrılarak evlerine gönderilir. Bunlardan biri de Hakkı Bey’dir. Dramatik ironiyi örneklendiren bu durumda seyirci, oyun kişisinden daha fazla bilgiye sahiptir. Hakkı Bey, gönderilecek olan kişinin kendisi olduğunu bilmeden şöyle konuşur:

“HAKKI: Üçüncü piyango kimbilir hangi talihsiz vuracak?”¹⁹³

Dışardakiler oyununda Yümnü Bey ve Hakkı Bey aynı darülacezede birlikte kalmışlardır. İkisi de kurallar gereği üniforma giymiş olsa da Yümnü, aksini iddia eder. Buna karşın Hakkı’nın sözleri, karakterlerin kendilerine olan yaklaşımları ile gerçekte nasıl göründükleri arasındaki farkı yansıtmaları bakımından oldukça başarılı bir durum ironisi olarak değerlendirilebilir.

“YÜMNÜ: Ben üniforma giymedim.

HAKKI: Nasıl olur beybaba? Darülaceze’de herkes üniformalı idi. Ne var ki insan kendi üniformasını görmediğinden hep etrafındakilere acır. Bana da olmuştur kaç kere.”¹⁹⁴

¹⁹¹ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 28.

¹⁹² Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 48.

¹⁹³ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 114.

¹⁹⁴ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 141.

Ve Değirmen Dönerdi adlı oyunda, Küşat, ölüm döşeğindeyken Üstat ve Azat'ın onun resmini, tablolarını öven diyalogları ironiktir. Çünkü Küşat yaşıyorken tabloları beğenmeyip muhtevassız olduğu yönünde eleştiriler yaparak onu hafife almışlardır.¹⁹⁵

Lütfen Dokunmayın adlı oyunda Rus ordusu Baltacı'yı ikna etmek için Katerina'yı devreye sokar. Petro, Katerina'nın bu görevi gönülsüzce kabul ettiğini düşünse de Katerina bu konuda oldukça heveslidir. Bu arzusunu belli etmek uygun düşmeyeceği için de üstü kapalı bir anlatımla duygularını ifade eder. Bu da sözlü ironiyi oluşturur.

“PETRO: *Bunu tehlikeli bulmuyor musun?*

KATERİNA: *(Karşı çadırlara arzu ile bakarak) Vatanımız için her tehlikeyi göğüslemek zorundayız.*”¹⁹⁶

Oyundaki diğer bir sözlü ironi örneği, insanların işlerini gördürebilmek için Kavanoz Ahmet Paşa'ya rüşvet verme biçiminde açığa çıkmaktadır. Bu diyaloglarda söylenilenin tersi yönünde bir anlam kastedilmiş ve ironik bir durum yaratılmıştır.

“1. KAPI K.: *Oldu mu?*

ADAM: *Ne mümkün?*

2. KAPI K.: *Ne dedi?*

ADAM: *Celallendi. ‘Yıkıl karşımdan bre nabekâr dedi. Sen karşındaki veziri azim şanı, çarşı içindeki sarraf Mişonaçi mi sanırsın? Şimdi seni hak ile yeksan ederim’ diye gürlledi.*

1. KAPI K.: *(Gülerek) Gözünaydın!*

2. KAPI K.: *İşin oldu demedim mi?*

ADAM: *(Aval aval bakınır.) Nasıl oldu?*

2. KAPI K.: *Adres vermiş sana, âdeti öyledir. Rüşveti o sarrafa yatıracaksın.*”¹⁹⁷

Sevda Şener, tiyatrodaki ironinin seyirciyi üstün konuma getirdiğini söyler.¹⁹⁸ *Huzur Çıkmazı* oyununda Memnun'un aldatıldığı seyirci tarafından bilinmektedir. Buna karşın Memnun'un her şeyden habersiz bir şekilde karısının notları arasında bulunduğu

¹⁹⁵ Haldun Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, YKY, İstanbul 2016, 14-15.

¹⁹⁶ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 117.

¹⁹⁷ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 128.

¹⁹⁸ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 159.

romantik cümleleri kendi üzerine alınması ve bunu da şaka yollu anlamazlıktan gelmesi dramatik ironiyi ortaya çıkarmaktadır. Burada seyirci hem oyun kişisinden daha fazla bilgiye sahip olduğu için hem de onun bu bilgisizliğinden eğlence üretme çabasını izlemekten ötürü üstün konumdadır.

“MEMNUN: (O denilenin kendi olduğunu anlamıştır ama şaka havası ile) “O” dediği kim acaba?”¹⁹⁹

Memnun, olayları istediği gibi görmekte ve yorumlamaktadır. Bu anlayış o kadar ileri boyutlardadır ki karısı yüzüne karşı gerçeği söylemiş olsa bile o olanları, bir nisan şakası olarak görüp geçiştirir. Memnun, gerçekleri bildiği halde bilmiyormuş gibi görünmenin ya da olmamış gibi yaptığında gerçekte de olmayacağını düşünmenin güvenli sularında mı yaşamak istemekte yoksa gerçekten şüphe duyguları alınmış bir insanın özelliklerini mi yansıtmaktadır bu sorular oyun boyunca seyirciyi meşgul eder. Yine de Memnun’un gördüğü ile gerçekte olan arasındaki farkın seyirci tarafından bilinmesine dayalı durumların fazla oluşu oyunda ironinin kullanım alanlarını genişletmektedir.

“MEMNUN: Haklı da. Mahrem düşüncelerini bizim okumamızdan utandı. Sen şu asaleti ruhiyeye bak Vakkas, sen şu kadınlık gururuna bak ki bunları bir gün bana söylememiş, içinde saklamış hep. Bir gün açmadı, inan olsun.”²⁰⁰

Memnun, eğer kendisine bir şey olacak olursa, karısını Doktor Hazik’e emanet eder. Aralarında zaten gizli bir gönül ilişkisi olduğu seyirci tarafından bilindiğinden adeta kurda kuzuyu emanet ettiğini ve bu durumun yazarın ironik bakışının bir ürünü olduğunu söylemek mümkündür.

Oyunun kurgusu ve kişilerin karakter özellikleri bakımından ironi açısından zengin örnekler taşıyan oyundan son bir örnek de kişilerin kendini farklı gösterme çabasından doğan ironiye verilebilir.

“ZENNUBE: Ben de namuslu bir aile kadınıyım.

AGÂH: Estağfurullah, elbet. Ben de, sapına kadar erkek, sözüne güvenilir bir vatandaşım. Tanıştığımıza çok memnun oldum.”²⁰¹

¹⁹⁹ Haldun Taner, *Huzur Çıkmazı*, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, 19.

²⁰⁰ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 20.

2.2.2.2. Parodi

Haldun Taner, oyunlarında pek çok farklı tür ve tekniği başarıyla kullanmış ve hayatı boyunca da yeni arayışlar içinde olarak düşüncelerini ifade edecek en etkili yolları bulmaya çalışmıştır. Bir kişi, olay ya da kurumun işleyişinin mizahi bir dille taklidinin yapıldığı parodi, Taner'e göre Türk insanının düşünce yapısı ve hayatı yorumlayış biçimine en uygun düşen türlerden biridir. Taner bu düşüncesini şu sözleriyle ifade eder: "Biz Türkler mizahı, taşlamayı, alayı bunca severiz. Haksızlıkların öcünü hiç değilse bu yoldan almak isteriz. Gereğinde kendi kendimizi ti'ye alabilecek kadar da filozofuzdur. Neden bugüne dek bir parodi tiyatromuz olmamış diye çok şaşırdım."²⁰² Haldun Taner'in parodi kullanımını belirgin olarak göstermecî oyunları ve kabare tiyatrosunda kendini gösterse de bu bölümün konusu benzetmecî türde yazdığı oyunlar olduğundan *Lütfen Dokunmayın* adlı oyundan bir örnek verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Lütfen Dokunmayın oyununda, Baltacı Mehmet Paşa ve Katerina arasında geçen görüşme, ihtimal dahilinde olan üç farklı versiyon şeklinde tekrar anlatılır/canlandırılır. Baltacı Mehmet Paşa'nın kadın ve para düşkünü, diplomat ve şövalye ruhlu ya da şair mizaçlı biri olup olmadığı üzerine her anlatıcının kendi tezlerini ispat etmeye çalıştığı Baltacı-Katerina sahneleri canlandırılır. Doktora öğrencisi Sevgi'yi yardım etme bahanesiyle sıkıştıran Nesip Efendi, Baltacı'nın şehvetine düşkün; Sevgi'nin diplomat eniştesi, Baltacı'nın diplomatik yönü ağır basan; Sevgi'den hoşlanan turist rehberi Oktay ise Baltacı'nın şair mizaçlı olduğunu iddia eder. Baltacı'nın aynı hadiseyi farklı kişilik özelliklerine göre canlandırması oyunda komik olanı doğurur diyebiliriz. İlk iki yorum birbirlerinin tam zıddı olan güncel iki tarih anlayışı üzerine kurulmuşken Baltacı ve Katerina'nın şair mizaçlı versiyonu reel devlet adamı prototipinin duygusal bir parodisini oluşturur. Yazar burada tarihçiler tarafından belgeler ışığında tartışılan iki farklı izaha kendi alternatif yorumunu ekler. Devlet adamlığı müessesini, hükümdarlar ile tebaaları arasındaki ilişkileri sorgulamaya başlayan Baltacı, Katerina'yı da ikna edip kendi ölümü pahasına hükümdarlar arası bu savaş oyunundan çekilir. Gül yetiştiren, daha fazla askerin ölmesinden çekinen ve duygu yüklü sözleriyle Katerina'nın gönlünü

²⁰¹ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 34.

²⁰² Taner, "Haldun Taner Diyor ki...", *Milliyet Sanat*, (Mayıs 1986), 12.

fethedip kendisini bir ömür boyu unutamamasını sağlayan bu Baltacı yorumunun kanıksanmış sert mizaçlı Osmanlı devlet adamı tipinin bir parodisi olduğu söylenebilir.

2.2.2.3. Hiciv

Haldun Taner'in oyunlarının en önemli özelliklerinden biri de yaşama eleştirel bakışının bir sonucu olan hicvin kullanılış biçimleridir. Hiciv, yazarın oyunlarında yer yer ince bir alayla diyaloglarına yansımakla birlikte daha çok oyunun bütününe hâkim olan düşünce yapısı ve konuların ele alınış biçiminde kendini gösterir.

Günün Adamı'nda, oyunun başında Profesör'ü vekillığe ikna etmek için gelen Genel Sekreter'in oyunun sonunda istifasını almak için gelmesi, karısının Profesör'ün nazır olmasını gazetelerde daha çok resminin çıkacağı düşüncesiyle istemesi, Parti Başkanı ve Genel Sekreter'in Profesör'ün popülaritesinin seçimleri kazanmalarına olumlu etki edeceği düşüncesi oyundaki çıkar ilişkisi ve insanların ikiyüzlülüğünü gösteren en etkili sahnelerdir. Kayınpeder, kayınbirader, eş ve oğul; her ne kadar Profesör'ün milletvekili hatta bakan olmasını görünüşte onun ve ülkenin menfaati için istediklerini söylese de hepsinin asıl öncelikleri kendi kazançlarıdır. Kayınpeder ve kayınbirader bu ikbal sayesinde ticaret hayatlarında haksız kazançlar elde edecek, oğlu ve karısı ise rahat bir hayata kavuşacaklardır.

Profesörleri faydasız bulan Genel Sekreter, yine de onların bazı işlere yarayabileceğini şu sözlerle açıklar:

*"G. SEKRETER: Mesela bizim icraatımıza ilmi esvabı mucibeler arayıp bulmaya. (...)"*²⁰³

Oyunda pragmatizm ve idealizm arasında şiddetli bir çatışma görürüz. İdealizmi temsil edenler yalnızca Profesör ve Profesör'ün hocasının tablosu olur. Partililer ve Parti Başkanı, Profesör'e aday olması için ısrar ederken de tehdit ederek istifaya zorlarken de yalnızca kendi çıkarlarını düşünmüşlerdir. Oyun idealist gözüküp siyaseti şahsi menfaatleri için kullanan kötü niyetli siyasetçi yakınları ve siyaset erbaplarını hicvetmek üzerine yazılmıştır diyebiliriz.

²⁰³ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 41.

Ve Değirmen Dönerdi adlı oyunda, intihar girişiminden önce gerek kişiliği gerekse çalışmaları yakın arkadaşları tarafından beğenilmeyen, sürekli eleştirilen ressam Küşat, öldüğünün düşünülmesinin ardından övücü sözlerle adeta göklere çıkarılır. Oyunda, kör ölür badem gözlü olur, kel ölür sırma saçlı olur deyiminin sanat camiası içerisinde nasıl geçerli olduğu birçok mizahi sahnede gösterilir.

“ÜSTAT: (Gözü duvarda asılı bir şapkaya takılmış) Bir şapkanın öksüz olacağı hiç aklıma gelir mi idi? (Azat’la Serap da şimdi ışıktanmış şapkaya bakmaktadırlar.)

ÜSTAT: Ne boynu bükük bir hali var değil mi? O da ölgün tıpkı sahibi gibi. (İçini çeker.) Artık bunu giyemeyecek Küşat. (Kapı çalınır, Azat açar. Gelen Süleyman’dır.)

SÜLEYMAN: Affedersiniz şapkamı unutmuşum da. (Şapkasını alır çıkar.)”²⁰⁴

Arkadaşlarının Küşat’ı tanımayıp tanır gibi yapmaları ve resimlerini hiç beğenmezken birden aslında onun ne kadar geç ve güç anlaşılan bir ressam olduğunu ifade eden ikiyüzlü söylemleri duvarda asılı duran şapkaya verilen tepkiler üzerinden hicvedilir. Şapkanın başkasına ait oluşu ise ikiyüzlü davranışlarını o anda açığa çıkaran bir durum olması bakımından önemlidir.

Küşat’ın suyun öteki yakasında yaşayan sanatçı arkadaşlarının ikircikli davranışları oyunda önemli bir mizahi unsurdur. Oyun, intihar gibi vahim bir hadise üzerinden sanatçı geçinen çevrelerin kişilere sağlıklarında ve ölümlerinden sonra nasıl farklı şekilde yaklaştıklarını eleştirel bir dille ortaya koyar.

“ÜSTAT: Belki tuhaf bulursunuz sözlerimi ama, ölmeniz isminiz bakımından çok hayırlı olurdu. Hadi bu olmadı. Ölmüş gibi kaybolmanız.”²⁰⁵

Aynı şekilde Küşat’ın iskeletini kendilerine bağışladığını öğrenen Akademi, hızlı davranıp henüz Küşat ölmeden bir amfiye onun ismini verir ancak Küşat’ın sağlığına kavuşması üzerine derhal bu kararlarından vazgeçerler. Bu sahnenin sanatçıları ancak öldüğü takdirde değerli gören sanat otoritelerini hicvettiğini söylemek mümkündür.

²⁰⁴ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 16.

²⁰⁵ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 83.

2.2.2.4. Tekrar

Komedi ve mizah içerikli oyunlarda tekrar, her zaman güldüren, en garantili tekniktir diyebiliriz. Komiği oluşturan tekrar, oyunlarda iki şekilde kullanılır. Bunlardan biri söz tekrarı diğeri ise olay tekrarıdır. Bergson, “Canlı, diri olan hayat kendini tekrar edemez. Tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen bir makineden kuşkulunuz.”²⁰⁶ diyerek tekrarın, hayatın akışına ters düştüğü ve makineleşme hissi uyandırdığı için komik olduğunu ifade eder. Haldun Taner’in benzetmecî oyunlarında, mizahi anlatımın bir aracı olarak, çoğunlukla ciddi durumlarda yumuşak geçişler sağlamak amacıyla, tekrarlara yer verildiğini görmekteyiz.

Günün Adamı’nda, uğradığı haksızlığı bakana bildirmek için ona her gün dokuz yüz kelime uzun bir telgraf çeken kişi ile Profesör arasında üç kez aynı diyalog geçer. Profesör yanlışlıkla telgrafa 800 kelime derken, Adam her defasında 900 kelime diyerek düzeltir. Gerçekte, önemsiz bir ayrıntı olmasına karşın söz tekrarıyla seyircide komik bir etki yaratılır.

“PROFESÖR: (...) Ama sekiz yüz kelimeğine...

ADAM: (Düzelterek) Dokuz yüz...”²⁰⁷

Lütfen Dokunmayın’da da benzer bir durum söz konusudur. Nesip ve Sevgi arasında geçen farklı diyaloglarda iki defa Nesip’in diline yerleşmiş olan bir ifade tekrar eder. Sevgi’nin aynı sözü iki yerde de kinayeli bir biçimde yanlış tamamlaması komiği oluşturmaktadır.

“NESİP: Efendi, ne keçi inadı varmış be... Ben benî âdemin tab’ını..

SEVGİ: ...sahi kendiniz gibi bilirsiniz.

NESİP: Hayır, avucumun içi gibi bilirim. Devam edin.”²⁰⁸

Huzur Çıkmazı’nda, Hazik ve Zennube arasında geçen bir konuşmada, aynı cümle içinde ‘kuşku’, ‘şüphe’ ve ‘sezinlemek’ kelimelerinin tekrar edişi söz komiğini ortaya çıkarır.

²⁰⁶ Bergson, 26.

²⁰⁷ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 78, 83, 84.

²⁰⁸ Taner, *...Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 101, 118.

“HAZİK: O zaman çok iyi. Ama hiç mi hiç işgillenmeyişi çok anormal. Çok olağanüstü bir durum. Onun kuşkusuzluğu bizi kuşkulandırıyor. Bir başka deyimle bizden hiç şüphe etmediği için bu adamdan çok şüphe etmemiz gerek.”

ZENNUBE: Peki ama, o böyle bir şey sezinlese, biz onun sezinlediğini sezinlemez miydik? ”²⁰⁹

Ve Değirmen Dönerdi oyununda, Süleyman Bey, hayattaki en önemli şeyin aile olduğunu söyleyerek ailenin tanımını yapar. Sofradakiler de bu sözün ardından hep bir ağızdan “aile” diye tekrar ederler. Daha sonra Küşat’tan aynı sözleri tekrar etmesi beklenir. Ancak o, dersini çalışmamış bir öğrenci gibi kekeler ve çevresinden kopya almaya çalışır. Bu sahnede geçen tekrarlar ve hatta tekrarlayamamalar komiği oluşturur.²¹⁰

Festekiz ailesinin tüm fertlerinin pipo kokusuna alerjileri vardır. Pipo kullanan Küşat yanlarına geldiğinde Fasit, Hürrem, Mihrünnisa, Fahrünnisa, Süleyman sırayla hapşırırlar. Festekiz ailesine damat olarak girmek isteyen Doktor ise onlardan biriymiş gibi gözükmek için numaradan hapşırır.²¹¹ Festekizler’in kuralcı yaşantılarını ve birbirleriyle aynılıklarını gösteren bu ve bunun gibi pek çok sahnede Bergson’un sözünü ettiği makineleşme eğilimi oyundaki komik unsurları açığa çıkarır.

Son olarak oyunda dikkat çeken bir diğer tekrarlar örneği de oyunun başında ve sonunda geçen, duvarda asılı duran şapkanın Küşat’a ait olduğunun sanılmasıdır. Bu sahne, şapkanın ilk sahnede kayınpederine son sahnede ise kayınbiraderine ait olduğunun anlaşılmasıyla sembolik bir biçimde sonuçlanır.²¹²

2.2.2.5. Karşıtlıklar

Ayşegül Yüksel, Haldun Taner’in oyunlarında tartışmayı karşıtlıkların belirlediğini söyleyerek karşıtlıkların ise en iyi oyun kişilerinde karşımıza çıktığını ifade eder. Buna göre oyunlarda mizahi unsurların ortaya çıkmasını sağlayan karşıtlıkların kurulma biçimlerine kaynaklık eden oyun kişileri şöyledir: *Günün Adamı*’nda Profesör ve Doçent, *Dışardakiler*’de Yümnü ve damadı Necati, *Fazilet Eczanesi*’nde Eczacı

²⁰⁹ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 27.

²¹⁰ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 31.

²¹¹ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 25, 27.

²¹² Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 16, 19.

Saadettin ve Muteahhit Tahsin, *Lütfen Dokunmayın*'da Nesip, Ekmel ve Oktay, *Huzur Çıkmazı*'n da Deveküşü Memnun ile çevresindeki tüm insanlar birbirinin karşısını oluşturur.²¹³ Oyunlardaki birbirine karşıt değerleri temsil eden bu kişileri rahatlıkla çoğaltabiliriz.

Günün Adamı ve *Huzur Çıkmazı* adlı oyunlarda, beklenen ile sürpriz son karşıtlığı öne çıkar. *Günün Adamı*'nda ayrıca politik mizahın da konusu olan "olması gereken ile olanın arasındaki karşıtlık"²¹⁴ kendini, bilim dünyasından siyaset arenasına geçişte idealist fikirlerin kaybedilişi ve partinin çıkarının her şeyden üstün olduğu düşüncesinde gösterir.

Ve Değirmen Dönerdi oyununda ise Küşat'ın sembolize ettiği sanat çevrelerine has özgür yaşam biçimiyle Festekiz ailesinin sembolize ettiği rutin ve kuralcı yaşam biçimi arasında mekanik-tinsel bağlamda değerlendirebileceğimiz bir karşıtlık söz konusudur.

2.2.2.6. Tersine Çevirme

Ayşegül Yüksel, Haldun Taner'in oyunları için "sonların neredeyse tümünün, bir şaşırtmaca, seyircinin beklentisini tersine çevirme olgusu"²¹⁵ içerdiğini belirtir. Bu bağlamda farklı başlıklar altında değerlendirdiğimiz yazarın benzetmeci oyunları arasında yer alan *Huzur Çıkmazı* ve *Günün Adamı* oyunları da Yüksel'in tespitine örnek gösterilebilir. *Huzur Çıkmazı*'nda Memnun'un olaylara yaklaşım biçimi, *Günün Adamı*'nda ise Profesör'ün rüya sahnesi ile Doçent'in konumu tersine çevirme örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Lütfen Dokunmayın'da, Baltacı ve Katerina'nın hikâyesi üç farklı yorumla sahnelenir. Bu tarihi şahsiyetler, ilkinde şehvi arzuların ön planda tutulduğu bir karakterizasyonla, ikincisinde diplomatik şahsiyetler hüviyetine büründürülerek, üçüncüsünde ise dünya gerçeklerinden uzak romantik, şair ruhlu, idealist tipler olarak karşımıza çıkar. Oyunun bütününe bakıldığında bu sahneleri olayların ve kişilerin tersine çevrildiği bir yapı olarak ele almak mümkündür.

²¹³ Yüksel, 145.

²¹⁴ Öğüt Eker, 128.

²¹⁵ Yüksel, 57.

2.2.2.7. Abartı

Günün Adamı'nda, Profesör'ü siyasete girmesi yönünde ikna etmek için kişisel özelliklerinin abartılarak kendine söylenmesi sonucunda, kendisinin de bu insanüstü konumlandırılışını şaşkıncı bulması abartıyı örnekler.

“DOÇENT: Meğer ben sizi tanıyıyormuşum.

*PROFESÖR: O bir şey değil, asıl tuhafı ben kendi kendimi tanıyıyormuşum. Genel başkan beni bana bir tarif etti, şimdiye kadar niye bir heykelimin dikilmediğine şaşıyorum.”*²¹⁶

Ve Değirmen Dönerdi'de, Festekiz ailesinin kendisini meydana getiren fertleri bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde birbirlerine benzer hale getirmesi gerçeği, oyunda birbirinin adeta kopyasına dönüşmüş, iradelerini aile denen soyut ve karşı gelinemez bir kanun koyucuya teslim etmiş karikatürize tipler olarak çizilmesi, abartı tekniği kullanılarak verilir. Yüksel'e göre bu oyunun güldürücülüğü oyun kişilerinin abartılarak çizilmesinden kaynaklanır.²¹⁷

Daha önce de alıntıladığımız gibi Bergson, abartmanın, küçük şeylerden sanki büyümüşler gibi söz etmek olduğunu söylemiştir.²¹⁸ Buna göre, *Fazilet Eczanesi*'nde Melda'nın mendil katlayan erkekleri kategorileştirmesi veya sıradan bir alışkanlıktan karakter tahlili yapmasını abartı olarak değerlendirmek mümkündür.

“ÜNAL: Peki seni tiksindiren ne oldu?

MELDA: (Gayet ehemmiyetle korkunç bir şeymiş gibi) Mendilini sekize katlıyordu.

ÜNAL: Mendilini mi katlıyordu?

MELDA: (Nefret ve küçümseme ile) Evet. Hem de sekize. Burnunu ya da terini sildikten sonra (Mendilini çıkarıp itina ile katlayarak) böyle böyle tam sekize katlayıp, mendilini itina ile cebine koyuyordu. Ben bir erkeğin önce ellerine, sonra dişlerine,

²¹⁶ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 34.

²¹⁷ Yüksel, 39.

²¹⁸ Bergson, 81.

sonra da mendil katlayıp katlamadığına bakarım. Küçük ruhlu olurlar mendil katlayanlar. Emin ol böyledir.”²¹⁹

2.2.2.8. Söz, Durum ve Hareket Komiği

Söz komiğini oluşturmada en çok kullanılan tekniklerden biri yanlış anlamalardır. Memnun’un karısıyla arasında geçen diyaloglarda, karısının sözlerini yanlış anlamasından ve her defasında onu kızdıracak karşılıklar vermesinden kaynaklanan söz komiği ortaya çıkmaktadır.

“ZENNUBE: Sen ve küçük parmağın sinirime batıyorsunuz, ikiniz de..

MEMNUN: Hakkın var sincabım.

ZENNUBE: “Sincabım” deme bana.

MEMNUN: Hakkın var.

ZENNUBE: “Hakkın var” da deme.

MEMNUN: Hakkın yok.

ZENNUBE: Alay mı ediyorsun benimle? (Ayakkabısını fırlatıp atar.) Defolun!..

MEMNUN: (Nafile’ye) Çık diyor hanımefendi duymuyor musun?

*ZENNUBE: Sana diyorum asıl.”*²²⁰

Bir diğer yanlış anlama örneği de *Lütfen Dokunmayın* oyunundan verilebilir. Burada da, müzeyi gezen bir turist olan Kathrin, tam bir Baltacı Mehmet Paşa hayranıdır. Duvardaki baltayı da Baltacı’ya ait sanarak heyecandan bayılır ancak gerçekte o bir yangın baltasıdır.²²¹

“KATHRİN: His achs. His achs. (Duvarı gösterir.) I have seen it before.

EKMEL: Balta diyor.

NESİP: Kimin?

OKTAY: Baltacı’nın.. (Kathrin bir çığlık atıp bayılır.)

*KÜTÜPHANE MÜDÜRÜ: Vay kontak karı vay! O yangın baltası yahu...”*²²²

²¹⁹ Haldun Taner, *Fazilet Eczanesi*, YKY, İstanbul 2016. 36.

²²⁰ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 4.

²²¹ Yanlış anlamadan kaynaklanan söz komiğine verilebilecek diğer örnekler için bkz: *Lütfen Dokunmayın*, 108., *Dışardakiler*, 115, 118., *Günün Adamı*, 47.

²²² Taner, *...Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 121.

Oyunlarda cinas yani çok anlamlılıktan kaynaklanan söz komiği de yer almaktadır. İlk örnekte Agâh tarafından kullanılan ‘nafile’ sözcüğü, ‘yararsız, boşuna’ anlamlarına gelirken kelime aynı zamanda evin hizmetçisi Nafile’nin de ismi olduğundan yanlış anlamaya sebep olmuştur.

“AGAH: Hey gidi günler, hey.. Zennube’ye bakıyorum da hala o afacan lüle lüle saçlı, yaramaz kız geliyor gözlerimin önüne. Küçükler bizim gözümüzde hiç değişmiyorlar. İstedikleri kadar büyüsünler nafile..

NAFİLE: Efendim?

AGÂH: Size bir şey söylemedim. (...)”²²³

İkinci örnekte ise ‘oyun’ kelimesi hem tiyatro hem de ‘düzen, entrika’ anlamlarına gelecek biçimde çift yönlü kullanılmıştır.²²⁴

“YÜMNÜ: (...) Kel Hasan’ın tuluat sahnesi mi sandın sahneyi siyaseti?”

“HAKKI: O da oyun bu da oyun beybaba.”²²⁵

Zennube ve Hazik, garsoniyerde gizlice buluşurlar. Ancak bu buluşmayı kendilerinin planlamadığı ortaya çıkar. Bunu yapanın Memnun olduğunu düşünerek telaşa kapılırlar. Tam o sırada kapının çalması üzerine Hazik korkudan kekeleyerek konuşmaya başlar. Hazik’in bu sahnesi ise söz komiğini örnekendirir.

“HAZİK: Sa.. sa.. sa.. sakın olalım..”

(...)

“HAZİK: (Sinirli) Fo, fo, fo, Foş gibi soralım bir kere (...)

(...)

“HAZİK: Basılacağız o halde.. Su, su, suçüstü...”

(...)

“HAZİK: Ge, ge, geldiler işte, ba, ba, basıldık..”

(...)

“HAZİK: Po, po, po..

ZENNUBE: (Gayriihtiyari başını arkasına doğru çevirip eli ile etekliğini muayene eder) Ne var popomda?

²²³ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 24.

²²⁴ Bir başka cinas örneği için bkz: *Dışardakiler*, 109., *Günün Adamı*, 52.

²²⁵ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 143.

HAZİK: Po, po, polisler, bak görürsün, ahlak polisi.. Dur açma!”²²⁶

Anlamazlıktan gelme söz komiğinin kullanım biçimlerinden bir diğeridir. *Günün Adamı*’nda, Profesör, hiç âşık olup olmadığını soran Kâtibe’yi anlamazlıktan gelerek sarhoş olup olmadığı sorusunun cevabıyla geçiştirir. “*Oldum galiba biraz, içki tutar beni.*”²²⁷

Oyunlarda söz komiğini oluşturan bir diğer kullanım biçimi de mecazlardır. Mecazi ifadenin anlaşılmadığı, kelimenin gerçek anlamıyla yorumlandığı ya da yanlış anlaşıldığı durumlarda mecaza dayalı söz komiği ortaya çıkmaktadır. Konuya ilişkin ilk örnekte; Hazik ve Memnun’un vecize oyunu oynarken kullandığı ifadelerin mecazi söyleyişinin anlaşılmaması söz komiğini doğurur.

“HAZİK: Olmaz olmaz deme..

MEMNUN: Olmaz demedim.

HAZİK: Hayır, vecize söylüyorum.. Birakın bitireyim.. Olmaz olmaz deme, olmaz olmaz.”²²⁸

Konuya ilişkin ikinci örnekte ise, Hazik bardağın taşmasını, problemlerin birikip taşması anlamında kullanırken onu kibarca yanıtlayan Memnun ise bardak boştu derken, bir problemimiz yoktu demek ister. Evin hizmetlisi olan Nafile ise Hazik ve Memnun’u anlamayarak bardağın kendisini kontrol eder. Daha eğitimsiz olan Nafile’nin bardağın ve taşmanın mecazi kullanımlarını anlamaması söz komiğini meydana getirir.²²⁹

“HAZİK: Bakın, hâliseden önce hanımefendide bir takım anormallikler sezdiğinizi söylüyorsunuz. Bence küçük parmak sadece bardağı taşıran damla olabilir.

MEMNUN: Bardak boştu efendim! (Nafile likör bardağını evirip çevirip muayene eder.)

HAZİK: Ben allegorik anlamda söyledim.

MEMNUN: Bendeniz de mecazi manâda ifade etmek istedim!”²³⁰

²²⁶ Taner, *Huzur Çıkması*, 31, 32.

²²⁷ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 71.

²²⁸ Taner, *Huzur Çıkması*, 41.

²²⁹ Mecazi kullanımın yanlış anlaşılmasıyla ya da anlamazlıktan gelmesiyle ortaya çıkan bir diğer söz komiği için bkz: *Huzur Çıkması*, 7.

²³⁰ Taner, *Huzur Çıkması*, 5.

Fazilet Eczanesi'nde kırılan bir idrar şişesi üzerine, eczanedekilerin şişenin kime ait olduğunu tahlil etme biçimleri naif ve komik bir durum oluşturur.

“SADETTİN: (Telaşla) Ne kırılmış?

YUSUF: (İçerden) İdrar şişesi.

SADETTİN: O bir şey değil. Alkol eter şişeleri var orda. (İçerden) Ocak yanarken bir devrildi mi diri diri yanarız alimallah. Sağlamlarını ayrı koy.

MADELET: Teyzeminki mi kırılan? Bizimki Kisarna maden suyu şişesinde idi. (Laboratuvara girer.)

KAZIM: (O da laboratuvara doğru seğirtir.) Benimki zeytinyağ şişesinde idi.”²³¹

Aynı oyunda, Melda, eczaneye gelip telefonu kullanmak ister. Bunun üzerine herkes gizliden onu incelemeye başlar. O dönüp baktığında ise herkes işiyle ilgileniyormuş gibi yapar. Biraz sonra ise Melda'nın telefonda konuştuğu kişi olan Sadun, eczaneye girer. Melda'nın yalanı ortaya çıkmıştır. Mahcup olur ve komik duruma düşer.²³²

Huzur Çıkmazı'nda, Zennube'nin eve neden geç geldiğini kocasına yalan uydurarak anlattığı sahnede, yalanın birden gerçek olması, Zennube ve doktorun buna şaşırması durum komiğini örneklendiren bir başka örnektir.

Günün Adamı'nda, gazeteciler fotoğraf çekerken en arkada kalan oğulun zıplayarak görünme çabası ve bunu yaparken duvardaki tabloya çarpıp düşürmesi hem oyun için sembolik bir anlam taşımakta hem de hareket komiğini oluşturmaktadır.²³³

Ve Değirmen Dönerdi oyununda, karakterlerin bir ritüeli gerçekleştirircesine huşu içinde ve aynı anda tekrarladıkları mekanik hareketleri abartılı olduğu kadar komiktir de.

“Hepsi birden orta masanın etrafına kümelenip bardakları kavrarlar. Küşat bu acayip törene aykırı bir şey yapmamak için onlara bakıp yaptıklarına uymaya çalışır. Bardaklar alınıp ağız hizasına getirilir. Kumanda üzerine gibi hep birden serçeparmaklar havaya kaldırılır. Küşat da biraz geç olmakla beraber buna uyar. Şıra

²³¹ Taner, *Fazilet Eczanesi*, 26.

²³² Taner, *Fazilet Eczanesi*, 51.

²³³ Taner, *Günün Adamı / Dışardakiler*, 47.

içilince parmaklar indirilir. Küşat bunda da yine geç kalmıştır. Bardaklar masaya konur. (...)

Gidenler geri dönerler, Mihrünnisa ıhlamurları birer birer verir. Baba karıştırır. Hepsi aynı tempo ile karıştırırlar. Baba kaşığı çeker. Bardağın kenarına iki kere vurup yana kor. Öbürleri de. Fincanın altını tabağa iki kere sürer. Öbürküler de. Sonra komuta üzerine gibi serçeparmağı kalkık elleri ile fincanları ağızlarına götürüp içer, yine aynı anda çekerler.”²³⁴

Lütfen Dokunmayın adlı oyunda müzeyi gezen Rus turistlerden biri, tarihi eserlere kendini kaptırarak trans haline geçtiği bir anda telefon çalar. Turist korkup bir çığlık atar. Hareket komiği olarak değerlendirebileceğimiz bu sahne üzerine müze müdürünün sözleri esprili ve rahatlatıcıdır.

“MÜZE MÜDÜRÜ: (...) Deli Petro’dan değil, korkmasın. Müzenin dâhili telefonudur.”²³⁵

Aynı oyunda, Ekmel’in, Osman isimli karakteri tanıtmaya biçimi ve bu esnada yapılan jest ve mimikler komiği ortaya çıkarmaktadır.

“EKMEL: (...) Osman, tarihimizde pek çok örnekleri bulunan bir perde arkası siması idi. Fevkalade ambitieux (Osman’da mimik), sinsî (Osman’da mimik), maksadına erişmek için her vasıtayı mübah gören, kurnaz (Osman’da mimik), allak, girgin ve arsız (Osman’da hep bu hisleri belirten mimikler) bir tipti. Veziriazamlıkta gözü olduğu ise muhakkaktı (Osman’da mimik).”²³⁶

Oyunda komik unsurlar didaskalilerle de verilebilir. Örneğin *Huzur Çıkmazı*’nın daha ilk sahnesinde yazar, sahnede oluşan hareket komiğini şöyle anlatır:

“Kapıyı açmak için uğraşırken paketlerin birini düşürmüştür. Eğilip onu alayım derken bir iki paket daha düşürür. Karısının beceriksizliğine baktığını görünce bunu hafifletmek ister gibi, gülümser.”²³⁷

²³⁴ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 29, 44.

²³⁵ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 97.

²³⁶ Taner, ...*Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, 115.

²³⁷ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 1.

Bu durum, gülmenin bir tür kabullenme olduğu düşüncesini de örneklendirir. Memnun, kendi durumuna gülümseyerek karşı taraftan da bu durumun hoş görülmesine ilişkin bir anlayış bekler.

İlaçlı sütü içme sahnesinde ise, Memnun'un tam içecekken bir taraftan da o akşam katıldığı yemekte olanları anlatmaya çalışması komiği doğurur. Bu durumun tekrarlayan yapısı, karısı Zennube'de yarattığı gerginlik ve seyircide de içip içmeyeceği konusunda uyandırdığı merak sahneyi güçlü kılmaktadır.

“MEMNUN: Al bebeğim, darılma. (Kendi bardağını alırken, Zennube'nin dirseğine çarpar, süt biraz dökülür) Az daha dökülüyordu. (Bardağı tam ağızına götürmüşken, durur.) Edebiyat öğretmeni Daniş Bey kendi yazdığı manzumeyi okudu. (İçecek olur, yine durur) Muhasip Ahsen Bey de taklit yaptı. Rum taklidiyle, Laz bir yana ama, Arnavutunu, bir de Sürmeneliyi böyle güzel yapana ömrümde rastlamamıştım. (Yine ağızına götürür, durur) Askerlik hocası bermutat Çanakkale hatıralarına daldı. (Zennube sinir içindedir) Memnun bardağı ağızına götürür, yine durur) Musiki hocasına da ısrar ısrar, zorla Cezayir marşını, bir de Leblebici Horhor operetini çaldırdık. Senin anlayacağını, herkes marifetini döktü. (İçecekken yine durur) Ben de hece oyunu ile vecize oyununu kazandım. (İçer)”²³⁸

2.3. HALDUN TANER'İN GÖSTERMECİ OYUNLARINDA MİZAHİ ÖGELER

Bu bölümde, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* ve *Ayışığında Şamata* adlı oyunları mizah kuramları ve mizah oluşturma şekilleri bakımından incelenmeye çalışılacaktır.

2.3.1. Mizah Kuramları Açısından İncelenmesi

Oyunlar, geçmişten günümüze üzerine en çok düşünce üretilen üç temel kuram olan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama teorisi açısından ele alınmaya çalışılmıştır.

²³⁸ Taner, *Huzur Çıkmazı*, 56.

2.3.1.1. Üstünlük Kuramı

Zilli Zarife adlı oyunda, Hurşit'in intiharıyla birlikte ortaya çıkan vasiyeti oyunu başlatır ve Hurşit'in gerçekte ölmediğinin anlaşılmasıyla oyun biter. Seyirci, Hurşit'in akıbetine dair yorum yapabilse de Hurşit'in yaşadığını oyun kişilerle birlikte öğrenir. Bu yönüyle oyunda, seyircinin bir üstünlüğü söz konusu değildir. Genel olarak oyunda, seyirci, hadiseler kendi başına gelmediği için üstün pozisyonda olsa da oyunun girizgâh bölümünü bundan ayrı tutabiliriz. Bu bölümde sahnede iki oyuncu gelen seyirciler hakkında konuşmakta ve onların ikiyüzlü durumları üzerine ironik diyebileceğimiz eleştirilerde bulunmaktadır. Her ne kadar bu sahne, kurgunun bir parçası olsa da seyircilerin ipliğini pazara çıkaran oyuncuların, bu sahnede üstünlük duygusu içinde olan taraf olduğunu söyleyebiliriz.

TURGUT: (Soldan birini fark etmiştir) Merhaba Abüüddin bey.

GÜLRİZ: Hangi Abüüddin bey?

TURGUT: Tiyatro münekkidi canım,

GÜLRİZ: O ilk gece gelmemiş miydi?

TURGUT: O gece muvazzafl gelmişti. Bugün izinli gelmiş.

GÜLRİZ: Nerden anladın?

TURGUT: Baksana pişmiş kelle paça gibi sırtıyor.

GÜLRİZ: İlk gece gelmedi miydi?

TURGUT: Çok gülse ertesi gün temsili kötüleyemez. Üstelik arkadaşları Abüüddin halk tipi oyunu beğendi diye küçümserler. Gülmeye bir daha bedava davetiye vermeyiz. İki ortada ıkına sıkına fitik illetine tutulacak fakir.

(...)

TURGUT: Üç kişi var ya yanyana oturan. Onların biri trafik polisidir, biri vergi polisi öbürü de ahlak polisi.

GÜLRİZ: İlk ikisini ben de tanyorum ama üçüncüyü nerden tanyorsun?

TURGUT: Tanımaz olur muyum? Geçen gece evinde açık film seyrettik."²³⁹

Diğer yandan oyun göstermecî bir yapıda olduğu için oyun kişileriyle özdeşleşme kurulması zaten istenmeyen bir durum olmakla birlikte seyircinin payına düşen bu ibret perdesini²⁴⁰ seyreyleyerek oyunda tartışılan konular üzerine düşünmesidir. Dolayısıyla beş farklı haberin aralarında ilişki kurulup birleştirilerek oyun olarak sahnelenmesi, bu kurgunun seyircinin gözü önünde yapılması yani seyircinin pişen yemekle birlikte mutfağı da görmesi, bir uzaklık yaratması bakımından seyirciye üstünlük duygusu vermektedir. Bu durumu Bergson'un ipli kukla tekniğiyle ilişkilendirmek mümkündür. "Güldürülerde nice sahne vardır ki karakterlerden biri, kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sanır fakat bir başka açıdan bakıldığında onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi görünür."²⁴¹ Bu açıdan bakıldığında oyunda her şey adeta anlatıcı olan Dr. Mennan'ın kontrol ve idaresindedir. Hurşit'e de ne zaman ortaya çıkması gerektiğini o söylemiştir. Oyunun süresine müdahale eder. Oyunun söylem düzeyinde varacağı yere dahi o müdahale etmekte kısacası oyunun ipleri onun elinde durmaktadır.

Haldun Taner'in göstermecî oyunlarında eserlerin yanılısamayı kıran yapısından ötürü seyirci her şeyin farkındadır. *Eşeğin Gölgesi* oyununda Şaban'la Mestan, eşeğin gölgesi münakaşası üzerinden giriştikleri dava da neye alet olduklarını ancak oyunun sonunda fark edebilirlerken, hukuk, din ve siyaset alanlarında davanın onları aşan boyutlarda çıkar ilişkilerini açığa çıkardığını seyirci çok önceden görür. Dolayısıyla seyirci oyunda, tarafların niyetlerini de bilerek, tüm sahneleri izlediği için oyun kişilerinin olayların gerçek seyrinden habersiz yaptıkları girişimlere saflıklarından ötürü -kendini onlardan üstün hissederek- güler.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım adlı oyunda, Vicdani ve Efruz'un doğdukları sokağın adı yaşanan tarihi ve siyasi olaylara koşut olarak değişir. Aynı mekânın değişen iktidar ve tarihsel şartlara göre yeniden tanımlanması oyunda komiği oluşturur. Sokağın adı Abdülhamit devrinde, Abdülhamit'in jurnalcisi Fehim Paşa'nın adına sahipken, 1908 sonrasında 10 Temmuz sokağı, 1. Dünya Savaşına müteakiben Limon Von Sanders sokağı, Mütareke devrinde Damat Ferit sokağı, Cumhuriyet'in

²³⁹ Haldun Taner, *Zilli Zarife*, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, 3.

²⁴⁰ "Koro: Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi", Taner, *Zilli Zarife*, 6.

²⁴¹ Bergson, 53.

ilanıyla Refet Paşa sokağı, İsmet İnönü devrinde Refik Saydam Sokağı, 2. Dünya Savaşı sonrasında Harry Truman sokağı, Demokrat Parti iktidarında 14 Mayıs Sokağı olarak değişir. Oyunda, sokakla birlikte Efruz'un da siyasi görüşleri değişmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında antiemperyalist ve yabancı sermaye düşmanı olarak meydanlarda konuşmalar yapan Efruz, aynı inandırıcılıkla ileride Marshall yardımlarını savunacaktır. Efruz'un geçmiş söylemlerini çok iyi bilen seyirci, üstünlük kuramı uyarınca Efruz'ın dönüşümlerini ve ikiyüzlülüklerini önceden bildiği için bu duruma gülerken tepki verecektir.

Vicdani ve Efruz pek çok açıdan Karagöz Hacivat'a benzerler. Hoca'nın, Efruz ve Cemalifer'i yaptıkları haylazlıklar için her dövmek isteyişinde, onların eğilmeleri üzerine suçsuz olan Vicdani'ye tokat atması ve bunun üç kez tekrarlanması hem harekete ve tekrara dayalı bir komedinin oluşmasını sağlar hem de Vicdani-Efruz ikilisinin arasındaki ilişkinin temel dinamiğinin ne olacağını seyirciye henüz oyunun başlangıcında göstermiş olur. Oyunun ilk kısmında yer alan bu sahne aracılığıyla seyircinin, Efruz'un her türlü günahının cezasını Vicdani'nin çekecek olacağını önceden fark etmiş olması çok önemlidir. Bu farkındalık, Vicdani'nin ancak yaşadıkça öğreneceği türlü türlü bahtsızlıkları seyircinin henüz gerçekleşmeden önce bilmesini ve bu üstünlüğünden ötürü Vicdani'nin mağduriyetlerine rahatça gülebilmesini sağlayacaktır.

Ayışığında Şamata'da, oyunun ikinci perdesindeki tüm mizahi öğeler seyircilerin çok kısa süre önce asıl kişilik özelliklerine uygun olarak izledikleri oyuncuların birdenbire olduklarının tam zıttı bir hale bürünmelerinin yarattığı komiğe dayalıdır. İlk perdede asıl halleri gösterilmemiş olsaydı bu kadar etkili bir parodiye dönüşmeyecek olan oyunda seyirci, ilk perdeyi izlemiş olmanın getirdiği bilgiye dayalı üstünlük aracılığıyla ikinci perdede gülmektedir. Karakterin bir perde önce nasıl davranıp, neler söylediğini oldukça taze olarak bilen seyirci, hatırladıklarının nasıl değiştirildiğini gördükçe/keşfettikçe zekâsını okşayan bir üstünlük duygusuyla gülmektedir diyebiliriz.

2.3.1.2. Uyumsuzluk Kuramı

Morreall, tarih boyunca insanları güldüren sabit konulardan birinin ahlaki bozukluklar olduğunu söyler. Yalancı, cimri, dedikoducu, korkak, ikiyüzlü vb.

karakterler genellikle komik yönleriyle karşımıza çıkar.²⁴² *Zilli Zarife* oyununda komiğin büyük bölümünün ahlaki bozukluklardan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Oyundaki uyumsuzluk durumlarını ikilik ve karşıtlıklar üzerinden değerlendirebiliriz. Oyunda, karşıtlıklar üzerinden ahlaki bozuklukların hicvedildiğini söyleyebiliriz. Genelev idarecisi Zennube ile Temiz Ahlak Derneği Başkanı Dürdane, bu karşıtlığın birer temsilcisidir. Adı bile bulunduğu yere göre değişen Hurşit-Cemşit ise toplumsal baskılar nedeniyle kendi hayatı üzerinde söz hakkı olmayan biri olarak çizilse de her iki tarafı da idare eden oportünist insan tipini temsil eder. Oyunda uyumsuzluğun kaynağı, ahlaklı olması beklenen tarafın ahlakı bir maske olarak taşınması, ahlaka mugayir bir meslek tutmuş olan tarafın ise daha dürüst ve çıkarısız bir yaşam felsefesine sahip olmasıdır. Oyun bu yönüyle çıkarları söz konusu olduğunda temsil ettiği düşünce biçimini alaşağı eden yani kendinden beklenilene değil de tam tersini yapan ikiyüzlü insan tipinin düştüğü komik durumları ve uyumsuzlukları ortaya koymaktadır.

Eşeğin Gölgesi'nde, Abdalya adlı hayali bir ülkede ortaçağ döneminde geçen oyunda, eşeklerin otomobil şeklinde kullanıldıkları görülür. Ancak 20. yüzyıl teknolojisinin bir ürünü olan otomobile ait terminolojinin binek olarak kullanılan eşeklere uyarlanması oyunda mizahi bir anlatımın oluşmasını sağlar. Bu durum oyunun masal formunda olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak oyun yetişkinlere masal şeklinde kaleme alındığı için kendisini ciddiye alan bu tarz absürtlüklere yer verilmiştir. Oyunda ikili bir zaman algısı vardır. Birincisi oyun masaldan uyarlandığı için masalın getirdiği zaman, diğeri de oyunun yazıldığı zamandır. Bu farklı zamanlara ait sosyal ve teknolojik gelişmeler bir arada kullanılır. İki farklı zamanın iç içe kullanımından kaynaklanan durumlar ise uyumsuzluk teorisiyle açıklanmaktadır.

"MESTAN: Bizim çırağı gümrüğe yolladım. İthal malı iki Mısır eşeği getiriyorum. Halen şu var şimdilik: Karakaçan.

ŞABAN: Markası ne?

MESTAN: Merzifon, 1235 Model. (Eşeğin gözlerini hohlar, siler; kulaklarını temizler, tüylerini tımar eder.) Her yaylayı yaylamış, her diyarı boylamış tecrübeli bir

²⁴² Morreall, 95-96.

eşektir. Rahvan yolludur. İyi tırıs gider. Güzel yokuş alır. Üç vitesi var. Debriyaj. Frenleri de sağlam işler.

ŞABAN: Panayıra gidiş dönüş ne vereceğiz?

MESTAN: Taksimetreği açarım. Ne yazarsa verirsin.”

ŞABAN: Yok, önceden bilmek isterim.

MESTAN: Gidiş dönüş 18 akçe.

ŞABAN: 14'den bir akçe fazla vermem.

MESTAN: İdare etmez beyim. Karakaçanın arpası var, otu var. Bakımı var. Taksidi var. Amortismanı var. Evveli gün arka sol ayak arıza yaptı. Baytardı, nalbanttı 19 akçe bayıldım beyim. Durduğum yerde. Piyasada yedek nal da bulunmuyor şimdi.

ŞABAN: (Gider gibi yapar) Pahalı.

MESTAN: Öyleyse dolmuş devesi bekle. Sen kim eşek kim? ”²⁴³

Yukarıdaki alıntıda, geçmişte bir vasıta aracı olarak kullanılan eşeğin niteliklerinin, teknolojik gelişmelerin bir ürünü olan otomobile ait terminolojiyle ifade edilmesi uyumsuzluktan kaynaklanan komiği doğurur.²⁴⁴

2.3.2. Mizahın Oluşumunda Kullanılan Bazı Tür ve Teknikler

2.3.2.1. İroni

Haldun Taner'in göstermecî biçimde yazdığı oyunlarında mizah oluşturma tekniklerinden biri ironidir.

Zilli Zarife oyununda, Zarife'nin, yanında çalışan kadınları motive etmek için söylediği sözler, her meslek grubunun kendi yaptığı işi övmesinin doğal karşılanması bakımından son derece anlaşılabilirken bu işyerinin randevuevi olmasından dolayı ironik bir anlatıma dönüşmektedir.

²⁴³ Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2007, s. 32.

²⁴⁴ Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı, Ayışığında Şamata, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım ve Eşeğin Gölgesi adlı göstermecî oyunlarının çoğunlukla uyumsuzluk kuramı bağlamında değerlendirildiği bir çalışma için bkz: Esen Çamurdan, “Olmak ile Görünmek'in Acı Güldürüsü”, *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010, s. 39-61.

“ZARİFE: Siz insanlığın başladığı gündenberi mevcut olmuş pirimiz Solonun kanunu ile lüzumu ve meşruluğunu bütün medeni alemde resmen kabul edilmiş ve tarihe beşeriyetin medarı iftiharî olan, Aspasiyalar, Kleopatralar, Messalinalar, Lugrece Borgialar, Kristin Keler’ler, Mandi’ler, yetiştirmiş bir mesleğin şerefli mensuplarısınız. Arkanızda şerefli bir tarih köklü bir an’ane var.”²⁴⁵

Eşeğin Gölgesi oyununda, yazar bir önceki sahnede Matlup ve Mansur’un aralarında geçen konuşmayla gerçek niyetlerini seyirciyle paylaşır. Mestan ve Şaban’a karşı bu niyetlerinin tam tersi yönünde konuşmaları ise seyircilerin olayı karakterlerden daha iyi bildiği dramatik ironiyi ortaya çıkarır.

“MATLUP: Aklınıza bir şey gelmesin. Çıkarıcı bir insan değilimdir. Sırf hak için, hakkaniyet için... (Gözü heybede)

MANSUR: Mesele prensip meselesi. Arkadaşla iddiaya girdik de... Parada değiliz hani”²⁴⁶

Bir diğer ironi örneği de *Gözlerim Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda, askerde olan Vicdani’nin, komutanı Gedikli’nin hamasi konuşmalarından etkilenerek onu alkışlaması üzerine Gedikli’nin sözlerinde karşılığını bulur. Bir tiyatro sahnesinde, günlük hayatta kişileri ciddiyete davet etmek için kullanılan ‘burası tiyatro değil’ sözlerinin geçmesi ironik bir anlatımı yansıtmaktadır.

“GEDİKLİ: Sus bakalım, senin fikrini soran oldu mu? Burası tiyatro değil. Alkış kes. Nerde kalmıştık?”²⁴⁷

Aynı oyunda, Mahzun Kalpler sütunu yazarı olan Vicdani’den yardım istemek için gelen Nilüfer, yaptıklarını anlatırken argo ve küfür içeren sözlerini aynen alıntılıyarak tekrar eder. Konuşmasının sonunda ise kendini savunmak için görgü ve terbiyesine vurgu yapması durum ironisini, Vicdani’nin onu onaylayan sözleri ise söylenilenin tersinin kastedildiği sözlü ironiyi örneklendirir.

“NİLÜFER: Ben çok içli, mağrur, onurlu bir kızım... Açtım ağzımı, yumdum gözümü, doladım saçlarını elime, küfürün bini bir para, Müjgan elimi ısırıldı, ben Müjgan’ın suratına tükürdüm. O bana, ‘Firijit karı, tutsaydın da kaptırmısaydın herifi’ dedi. Ben ona, ‘Senin numaralarını elbette bilmem, sokak orospusu’ dedim... Değil mi efendim? Benim de bir gururum, onurum, görgüm, aile terbiyem var...

²⁴⁵ Taner, *Zilli Zarife*, 45.

²⁴⁶ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 45.

²⁴⁷ Haldun Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, YKY, İstanbul 2015, 48.

VİCDANİ: Ona ne şüphe hanım kızım!.. (...)"²⁴⁸

Son olarak *Ayıışığında Şamata* oyununun ilk bölümünde, herkesin namuslu gözüküp her türlü namussuzluğu yapması ve tüm bunlara şahit olan seyircinin söylenen ve yapılan arasındaki derin farkı görmesi oyunda ironinin doğmasını sağlar. Bekçi Zülfikar'ın kendisi, hapse giren hemşerisinin eşiyle birlikte olmasına karşın mahallede el ele tutuşan nişanlı gençleri ahlaksızlık yaptıkları gerekçesiyle tüm mahalleliye linç ettirmesi ironik olur.²⁴⁹

2.3.2.2. Parodi

Haldun Taner'in ikinci evre oyunları olarak değerlendirilen eserlerinde parodi, işlevsel olarak kullanılan mizahi bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Zilli Zarife oyununda, Zarife hapse atıldığında randevu evindeki kadınlar onun için bir gösteri yürüyüşü düzenler. Burada Gazeteci bir konuşma yapar. Bu konuşma Shakespeare'in Julius Caesar oyununda Antonius'un konuşmasının Zarife'ye uyarlanmış hali diğer bir deyişle parodisidir.²⁵⁰

Eşeğin Gölgesi, saçma bir dava konusu üzerinden (kiralanmış bir eşeğin gölgesi de ayrıca ücrete tabi olmalı mıdır?) detaylıca işlenmiş uzun bir hukuk sistemi parodisidir diyebiliriz. Dava konusu zamanla öyle büyür ki tüm ülke gündemini işgal eden manasız bir kutuplaşmanın tetikleyicisi olur. Bu durumun tek kazananı ise halkın bu bölünmüşlüğü sayesinde rahatlıkla haksız kazançlarını arttıran sermaye sahipleridir. Hukuk sisteminin sermayeyle ilişkisine göre verdiği kararlar ve gayriciddi bir hadiseyi çözemeyip (gerçekte çözmeyip) sürekli üst mahkemelere gönderme yoluna gitmesi hukuk dilinin ve dünyasının parodisini yansıtır.²⁵¹

Ayıışığında Şamata oyununda ise ilk perdede abartılı da olsa yazarın penceresinden toplumun eleştirel bir sunumu yer alırken, ikinci perde ortalama seyircinin tiyatrodan beklentisini karşılayacak bir biçimde idealize edilerek oynanır. İkinci perdede ilk perdenin parodisi yapılır. İlk perdede kötümser (pesimist) bir şekilde çizilen tiplerin hepsi gerek kişilik özellikleri gerekse ağızlarına pelesenk ettikleri kalıp ifadeler bakımından tersine çevrilerek iyimser (optimist) kişilere dönüştürülür. İlk

²⁴⁸ Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 76.

²⁴⁹ "ZÜLFİKAR: Ben bu mahallanın bekçisiyim. Bu mahallanın emniyeti ahlakı bana tavdi edilmiş." Haldun Taner, *Ayıışığında Şamata*, YKY, İstanbul 2016, 41.

²⁵⁰ Taner, *Zilli Zarife*, 64.

²⁵¹ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 55, 56, 57.

perdenin iyileri de aynı tersine çevirmeyle kötü olmuşlardır. Oyunda parodi, İki perde arasındaki oyun kişilerinin tersyüz edilmiş özellikleri üzerine kuruludur.

Taner'in parodiyi etkin bir biçimde kullandığı oyunlarından biri de *Keşanlı Ali Destanı*'dır. Sekizinci tabloda Zilha'nın Madam Olga'dan aldığı görgü dersleri, Bernard Shaw'ın *Pygmalion* oyununun, Ali ve Zilha'nın buluşması ise *Romeo ile Juliet*'in aşk sahnelerinin bir parodisi şeklindedir.²⁵²

Ali'ye şerbetli olduğu için kurşun işlemediğinin düşünülmesi ya da topuğundan tutulup şerbete batırıldığı için sadece oradan yara alabileceği söylentisi, Yunan mitolojisinin önemli kahramanlarından biri olan Akhilleus'un topuğundan tutularak ölümsüzlük suyuna batırılış hikâyesine yapılan bir göndermedir.

Ali, Zilha'nın evleneceğini öğrenerek düğünü basmaya gider. Bu durumu mahalleliye haber veren Nuri'nin olayı hikâye edişi sırasında kullandığı soylu dil, eski Yunan tragedyelerindeki habercilerin konuşmalarına benzer adeta onların bir parodisi yapılmış olur. Bir maraton habercisi gibi sahneye koşarak nefes nefese gelen Nuri, tiradının tamamını tek nefeste tamamladıktan sonra yere yığılır.²⁵³

Oyunda en dikkat çeken parodi örneği ise ayrıntılı bir biçimde canlandırılan devlet kurumlarındaki bürokrasinin işleyiş biçiminin yansıtıldığı sahnedir:

“NİYAZİ: (Görünür) Geldim. (Telefona) Buyur beyim. Evet evet... Bulamayız efendim. Şimdi Almanya piyasasına çalışıyoruz. İhya Onaran'a iki yüz ırgat verdik. Elde dokuz-on kişi var. Boşalan olursa biz size haber veririz. Kalem veriyorum. Adresinizi yazdırın.

TEMEL: Rahat yok be. (Söylenerek oyundan kalkar, telefonu alır, adresi not eder.) Evet. Ne ceddesi? Evet... Seksen dört. Tamam. (Derviş fotoğrafları verir. Kız, Ali'nin masasını işaret eder. Kadın oraya ilerler.)

KADIN: Sermet Paşaların hemşiresi verdiğiniz hizmetçiden çok memnun kalmış. Sizi salık verdi. İnşallah bana verdiğinizde iyi çıkar.

ALİ: Hiç fütür getirme teyze. Benim ihraç ettiğim hizmetçiler paskalya yumurtası gibi seçmedir hepsi... (Kızı okşar.) Yan masaya geçin. Kayıt numarası alacaksınız. (Derviş, Temel, Niyazi üç masaya geçer. Hidayet, üç masaya üç çay getirir.)

²⁵² Yüksel, 72, 75.

²⁵³ Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2012, 119, 120.

NİYZAZİ: (Kaşarlanmış bir memur rutini ile kâğıdı alır. Koca bir defter açıp kaydeder. Kâğıda acayip bir tempo ile damga vurur geri verir.) Buyrun, yandaki masaya geçip mukavele imzalayacaksınız...

KADIN: Amma da muamelesi varmış. (Hizmetçi ile yan masaya geçerler.)

DERVİŞ: (Uzatılan evrakı gözlüğünün üstünden tetkik eder.) Formüller? Tamam. Altı adet vesika? Tamam. (Onları alır, kartotekse geçirir, bir kâğıt uzatır.) Mukavele metnini imzalayın lütfen...

KADIN: Ver bakayım. (Okur.) 'Anlaştığımız fiyat üzerinden müsbet menfi denşiklik yapmayacağıma namusum üzerine söz veririm. Sözümden dönenin Allah bin belasını versin.' Bu ne biçim mukavele, insana bela okuyor!

DERVİŞ: Bas şuraya imzayı hanım. (İmzalaması üzerine o da acayip bir tempo ile damga vurup geri verir.) Şimdi yandaki masaya geçin...

KADIN: Daha bitmedi mi?

TEMEL: Kayıt harcı, yardım fonu hissesi, pey akçesi, tazminat parası, aracı yüzdesi...

KADIN: Kaparoyu bohçacı Raziye'ye verdik ya.

TEMEL: O dellaliye parası. Elli sekiz lira veri bana. Ben size bir iki buçukluk vereceğim...

KADIN: Al bakalım.

NİYZAZİ: Yan masaya geçip vize kartını alın.

TEMEL: (Masanın önüne gelen kadınla kızdan bütün evrakı alır.) Noterden tasdikli nüfus kağıdı, tamam. İzin müzekkeresi, tamam. Yo, bu olmadı. Doktor raporu iki nüsha olacaktı.

KADIN: Aaa, çok oldunuz artık.

HİDAYET: (Yaklaşp kadının kulağına) Makineyi biraz yağla teyze. (Para işareti yapar.)

KADIN: (Çantasına davranıp) Hay Allah belanızı versin.

DERVİŞ: Hani bela okumak yoktu? (Kadın parayı çıkarmıştır, masaya koyarken Hidayet uyarır.)

HİDAYET: A-ah. Evrakın arasına teyze. Her şeyin bir usulü vr. (Kadın onun dediğini yapar.)

TEMEL: Ha şöyle... (Parayı alır.) Nüfus kağıdı, tamam. İzin müzekkeresi, tamam. Doktor raporu, birinci nüsha tamam, ikinci nüsha (Parayı cebine indirir.) o da tamam. (Acayip bir tempo ile vize kartını damgalar verir.) Buyur vizeyi. Tepe tepe kullan tazeyi... (kadın, kızı alır çıkar. Hidayet, Temel'den hissesini ister, Temel iki buçuk lira verir. Hidayet güle oynaya gider.)²⁵⁴

Ayrıca Keşanlı Ali'nin gerek mahallenin muhtarlığına aday olduğu sıradaki konuşmaları gerek mahalledeki seçim süreci boyunca yaşananlar ve gerekse muhtar olduktan sonraki uygulamaları ustalıkla işlenmiş bir demokrasi parodisidir diyebiliriz.

2.3.2.3. Hiciv

Haldun Taner'in oyunlarında düzen eleştirisinin temel aracı hiciv ve taşlamadır. Özellikle geleneksel tiyatromuzun söz ve hareket komiğine yaslanan öğeleriyle zenginleştirilmiş göstermecî biçimde yazdığı oyunların her biri toplum eleştirisini farklı bir boyutunu ortaya koyar. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da, sokak adlarının değişmesi üzerinden değişen siyasi ortam ve Efruz gibi her devrin adamı olanların nüfuzlarını hiç kaybetmeden ayakta kalma biçimleri hicvedilir. Aynı eleştiri düzleminde gerçekleşen bir başka oyun da *Eşeğin Gölgesi*'dir. Yüksel, oyunun, bir masalın simgesel ortamında gerçekleştirilmiş düzen taşlaması olduğunu söyler.²⁵⁵ Keşanlı Ali Destanı'nda ise gecekondu ve şehirli yaşam biçimleri arasındaki karşıtlıklar bir anti kahraman olan Ali'nin sisteme uyum sağlamaya çalışırken kendi gerçekliğinden nasıl uzağa düştüğünde gösterilir. Oyunda 'oluş'tan ziyade 'görünüş'ün önemli bulunduğu ve ayakta kalabilmek için ikiyüzlü yaşam biçimine yönlendirilen insanın durumu hicvedilmektedir.

Oyunda, kibar ailenin soylu köpeği Şamama ile sokak köpeği Karabaş'ın imkânsız ilişkisini anlatan Şamama şarkısı, toplumun farklı kesimleri arasındaki farklılıkların mizahi bir üslupla hicvedilmesini sağlar. Soyu Avrupa sosyetesine dayanan, akrabaları dünyanın farklı zengin kesimlerinin evinde bulunan Şamama; çok güzel kokar, sezaryenle doğurtulmuştur, beslenmesine büyük özen gösterilir ve talipleri arasında çeşitli büyükelçilerin evcil hayvanları bulunmaktadır. Bu sebeple Karabaş'a onun dengi olmadığı anlatıldığı bir şarkı söylenir.

²⁵⁴ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 80, 81.

²⁵⁵ Yüksel, 93.

“Yavaş gel yavaş
 Şamama kim sen kimsin
 Haddini bil Karabaş
 Ulan kirloş pasaklı
 Ulan şafi suratlı
 Sulu salyalı ayyaş”²⁵⁶

Zilli Zarife’de oyun boyunca geneleve gelen erkekler üzerinden kuvvetli bir toplumsal eleştiri yapılır. Genelev üzerinden toplumun ikiyüzlü (görünen ve görünmeyen) ahlak anlayışı eleştirilir.

2.3.2.4. Tekrar

Henri Bergson, *Gülme* adlı kitabında “Tiyatroda, bir sözün tekrarındaki gülünçlük nereden kaynaklanır?” diye sorduktan sonra, tekrara gülmemizin sebebinin ‘manevi ögelerden kurulu özel bir oyunu sergilemeleri, tümüyle somut bir oyunun bizzat sembolü olmaları’nda yattığını ifade eder. Buna göre, “fareyle oynayan kedinin veya palyaçoyu kutusuna tekrar tekrar geri sokan çocuğun oyunu, maddi ama aynı zamanda incelmış, maneviyat kazanmış, duygular ve fikirler alanına taşınmış bir oyundur.”²⁵⁷ Haldun Taner’in oyunlarında tekrarın kullanımına baktığımızda söz, hareket ve sahne tekrarlarıyla, Bergson’un “kutudaki palyaço” olarak adlandırdığı “iki inat arasındaki çekişmenin oyunu” ile karşılaşırız.

Eşeğin Gölgesi oyununda, oyunun başından sonuna kadar Şaban ile Mestan arasındaki anlaşmazlığın bir göstergesi olan cümleler tekrar eder. Bu, aynı zamanda yukarıda sözü edilen iki inat arasındaki çekişmeyi yansıtmaları bakımından önemlidir.

“ŞABAN: Eşek başka, gölge başka. Zırnuk bile vermem.

MESTAN: Eşek olmadan gölgesi olur mu? Gel bir akçeyi elden.”²⁵⁸

Şaban ile Mestan oyunun ve aralarındaki problemin özü mahiyetinde de olan bu kalıplaşmış ifadeyi hemen hemen her yan yana gelişlerinde tekrar ederler. Oyunda bu sözler on dört kez tekrarlanır.

Aynı oyunda, Mestan’ın karısı Güllübahar’ın tanıdığını ve yönlendirebileceğini söylediği Pilavi Şeyhi Aygır Baba’ya ancak altı kişi aracılığıyla ulaşabiliyor olması ve

²⁵⁶ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 103.

²⁵⁷ Bergson, 50.

²⁵⁸ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 35, 36, 37, 46, 52, 58, 78, 84, 85, 86.

bu altı kişinin isimlerini ve akrabalık bağlarını seri bir şekilde üst üste iki kez söylemesi oyunda tekrara dayalı bir söz komiğinin oluşmasını sağlamıştır diyebiliriz.

“GÜLLÜBAHAR: Olsun, ben Aygır Hocayı bizim tarafa geçirebilirim. Kendi şeyhleri bile bizi tutarsa sağlam kaybederler.

MESTAN: İyi güzel ama nasıl?

GÜLLÜBAHAR: Sen işi bana bırak. Bizim Ayna Melek var ya, Hamamcı Zübeyde'nin kızı. Onun erkek kardeşi Kalaycı Rüstem'dir. Kalaycı Rüstem, Debbağ Cebbar'la amca oğlu olur. Bu Cebbar Dürdane ile nişanlıdır. Dürdane de Rakkase Benli Nergisin oda hizmetçisi.

MESTAN: Benli Nergis'in bu işle ne ilgisi var?

GÜLLÜBAHAR: Ben şimdi Hamamcı Zübeyde'ye giderim, o da kızı Ayna Melek'e gider, o da kalaycı Rüstem'e söyler. Kalaycı Rüstem'de Debbağ Cebbar'ı bulur, Cebbar da Dürdane'ye söylemesini söyler. Dürdane de bir pundunu getirip meseleyi Benli Nergis'e açar. Benli Nergis Pilavi Şeyhi Aygır Babanın gözdesi imiş diyorlar. Tekkede âyinden önce onunla halvet olup dans ettiriyormuş, soranlara da mezbureye nazar değmesin diye tütsü yapıyorum diyormuş.

MESTAN: Bu dedikoduyu ben de duydum; ama doğru mu dersin?”²⁵⁹

Zilli Zarife’de “yazmak” fiilinin aynı cümlede farklı çekimlerle çok fazla sayıda yinelenmesi sözcük tekrarının başarılı bir örneğini oluşturur:

“HÜR MÜZ: (Okur.) Yazacağım demiştiniz. Yazmadınız. Yazsaydınız size yazmazdım. Yazmadınız ondan yazıyorum. Yazıp yazmayacağınızı yazın. Yazsanız da yazmasanız da size yazdırıncaya kadar yazacağım.”²⁶⁰

Zilli Zarife adlı oyunda farklı yerlerde dört kez yinelenen bir onaylama sahnesi de tekrardan kaynaklanan komiğin bir başka örneği olur.

“NEJAT: Değil mi efendim.

BEŞİR: Elbet efendim.

ABİDA: Evet efendim.

PERİZAT: Sepet efendim.

DÜRDANE: Sadede gelelim.”²⁶¹

²⁵⁹ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 66.

²⁶⁰ Taner, *Zilli Zarife*, 9.

²⁶¹ Taner, *Zilli Zarife*, 23, 24, 27, 28, 29.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da, Akın adlı bölümde, öğrencilerin sahneye koymak için prova yaptıkları bir piyesten kısa bir kesit sunulur. Sahneye çıkma sırasını bir türlü tutturamayan Çinli rolündeki öğrencinin aynı hatayı üç kez tekrarlaması oyunda komiği oluşturur.

ÇİNLİ: (Koşup giderek) Üç büyük başbuğ, hakanı görmek isterler. Doğu Beyi, Gün Beyi, Batı beyi geldiler.

REJİSÖR: Defolsunlar, gitsinler! Senin sıran bu sahnede mi? Aval!...

(...)

MERALİFER: Bunun neresi medeniyet hocam?

ÇİNLİ: (Koşup giderek) Üç büyük başbuğ, hakanı görmek isterler. Doğu Beyi, Gün Beyi, Batı beyi geldiler.

REJİSÖR: (Sopayı kapar) Gelsinler hele, gelsinler bakayım. Ne dedim sana? Senin repliğin ne?

ÇİNLİ: Medeniyet

REJİSÖR: Bu piyeste tam 120 medeniyet kelimesi var. Hepsinde gelinir mi be?

(...)

ÇİNLİ: (Koşup giderek) Üç büyük başbuğ, hakanı görmek isterler. Doğu Beyi, Gün Beyi, Batı beyi geldiler.

REJİSÖR: Piyes bitti. Akınlar pay edildi. Suna everildi. Artık ne bok yemeye gelecekler ulan? Hadi şimdi dekorları getirin."²⁶²

Aynı oyunda, bir sorgulama sırasında Vicdani'nin Emniyet Müfettişi'ne "Memur Bey" şeklindeki hitabı her defasında Müfettiş tarafından düzeltilir. Hiyerarşik olarak müfettişin memurdan daha üst bir konumda olduğunu gösterme kaygısını da yansıtan bu sahne, devlet memurlarının kendilerini unvanlarla var etme biçimiyle de alay eder.

"VİCDANİ: (...)memur bey.

EMNİYET MÜFETTİŞİ: Müfettiş.

VİCDANİ: Teftiş bey."²⁶³

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da, polis, saçma bir sorgulama yöntemiyle Vicdani'nin dil sürçmesi üzerinden suçlu olduğu kanaatine varırken aynı yöntemle Efruz'un doğru söylediğine karar verir. Polisin dil sürçmesine dayalı sorgu yöntemi ve

²⁶² Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 38, 39, 40.

²⁶³ Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 82, 83, 89, 90.

Efruz tarafından kandırılışındaki saçmalık bu sahnede tekrara dayalı bir söz komiği ile birlikte mizahi bir durumun oluşmasını sağlar.

VİCDANİ: Gülhane Parkı'nda buldum.

POLİS: Nasıl buldun?

VİCDANİ: Yürürken ayağıma takıldı, buldum.

POLİS: Ne vakit buldun?

VİCDANİ: Akşamüzeri ezan vakti buldum.

POLİS: Nasıl bir saat buldun?

VİCDANİ: Kapağı pırlantalı altın bir saat buldum.

POLİS: Anladık ya, nerde buldun?

VİCDANİ: Gülhane Parkı'nda.

POLİS: O da güzel de, nasıl buldun?

VİCDANİ: Ayağıma takıldı.

POLİS: İlle velakin ne vakit buldun?

VİCDANİ: Akşamüstü, ezan vakti.

POLİS: Orası malum ya, nerde buldun.

VİCDANİ: Gülhane'de.

POLİS: Nasıl bir saat buldun?

VİCDANİ: Arkası pırlantalı altın bir saat.

POLİS: Nerde?

VİCDANİ: Gülhane'de.

POLİS: Ne vakit?

VİCDANİ: Akşamüzeri.

POLİS: Nasıl?

VİCDANİ: Gözüme takıldı.

POLİS: Tamam! Yakaladım. İfadende mübâyenet var.

VİCDANİ: Şey, ayağıma takıldı diyecekken gözüme demişim.

*POLİS: Göz nerde, ayak nerde! Sen onu benim kalpağıma anlat.*²⁶⁴

Keşanlı Ali Destanı'nda, muhtarlık seçimi sonrası Ali, mahallede uygulayacağı kuralları içeren programını okur. Buna göre haraç devam edecektir ancak tek elde toplanır, hırgür çıkarmanın cezasını Ali verecektir, akrabalar korunur ancak bunlar

²⁶⁴ Taner, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, 27.

Ali'nin akrabalarıdır, kahvede oynanan ilk el mano yardım fonuna yani Ali'ye verilecektir, serbest çalışan mahallelilerden sadece Ali haraç alabilir. Kısacası mahallede değişen bir şey yoktur. Para yalnızca el değiştirmiştir. Bu açıklamaların üzerine halkın her defasında verdiği “Oldu mu ya..” tepkisine koro tarafından “Olacak artık o kadar...”²⁶⁵ repliği tekrarlanarak karşılık verilir.²⁶⁶

Aynı oyunda, Ali'yi övmek için uzun bir nutuk çeken Derviş'in sözleri, halkı temsil eden koro tarafından ne dediğine bakılmaksızın tekrarlanır. Tekrarlama sahnesi aynı zamanda, her dinlediğini düşünmeksizin onaylayıp tekrar etmeyi alışkanlık haline getiren halkın bu anlayışını eleştirmektedir:

“DERVİŞ: (Hapşurur, mendil aranır.) Mendili evde bırakmışım. Tuh Allah gahretsin.

KORO: (Kendilerini kaptırmış) Gahretsin!

DERVİŞ: Bunu size söylemedim ulan, gendime söyledim.

KORO: Gendine söyledin.

DERVİŞ: Susun artık, gONUŞMA bitti.

KORO: GONUŞMA bitti.

ŞERİF: Halk harekete geldi. Durduramazsın artık.

KORO: Durduramazsın artık.”²⁶⁷

Ayışığında Şamata oyunu ise kendi kendisinin tekrarı üzerine kuruludur. İkinci perde, birinci perdenin dönüştürülmüş bir tekrarı olarak yeniden oynanır. Bu durum *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda aynı oyuncuların farklı zaman dilimlerinde Moliere'in *George Dandin* adlı oyununu üç farklı adaptasyonla oynamalarıyla benzerlik gösterir. Yer, zaman, kişi adları gibi öğeler değişse de oyun, bir tekrar olduğu anlaşılır kılınarak sahnelenir.

Ayışığında Şamata da göze çarpan bir diğer özellik de, yazarın sahneler arası geçişlerde bir önceki sahnenin son sözleri ile ardından gelen sahnenin ilk sözlerinin aynı olmasını sağlayarak bölümler arasında bir koşutluk kurmasıdır. Bu sayede aynı binanın veya semtin farklı dairelerinde aynı anda yaşanan benzer olaylar arasında esprili bir bağ kurulmuş olur. Bu biçimsel özellikten oyunda dört kez faydalanılır.

²⁶⁵ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 62, 63, 64.

²⁶⁶ Oyunda geçen diğer tekrar örnekleri ise; Ali'nin hikâyesi anlatılırken halkın onaylama içeren cümleleri ve Ali'yle görüşmeye gelen politikacıya karşı Ali'nin tekrarladığı “Sen şimdi bizde oy istersin...” ifadesi şeklindedir. Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 45, 85.

²⁶⁷ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 56.

“SAİME: Gel öğleyise aşağı.

ZÜLFİKAR: Yok ben gelmem. Sen gelsene dışarı. Bak ne güzel mehtap.

II

SUZAN: Gelsene dışarı. Bak ne güzel mehtap.

CEMİL: Şimdi geliyorum karıcığım. Az bişey kaldı.”²⁶⁸

Morreall, “İkizleri neden komik buluyoruz? sorusunu şöyle cevaplandırır: “Çünkü insanların, özellikle de yetişkinlerin tek olmasını umuyoruz. Bu nedenle, ne zaman birbirine benzeyen, özellikle de aynı tip giyinmiş insanları görürsek şaşırıyoruz.”²⁶⁹ *Ayışığında Şamata*’da Nevvare ve Zilha’nın fiziki benzerliği bu yönüyle şaşırtıcı bir etki yaratmaktadır. Bununla birlikte aralarında büyük kültürel farklılıklar bulunan kentli Nevvare ile gecekondu Zilha’nın ilk karşılaşmalarında bir ayna gibi birbirlerini yansıladıkları ancak aynı ifadeleri kendi üsluplarına uygun şekilde değiştirdikleri görülür.

“NEVVARE’NİN SESİ: Siz kimsiniz? Burda ne arıyorsunuz?

ZİLHA’NIN SESİ: Asıl sen kimsin? Burda ne arıyorsun hanım?

SUHANDAN: Sade kendileri değil sözleri de ayna gibi, birbirlerini yansıtıyor.

NEVVARE’NİN SESİ: Burası benim evim.

ZİLHA’NIN SESİ: Burası benim evim.

NEVVARE’NİN SESİ: Bakar mısınız buraya, bu kadın kim?

ZİLHA’NIN SESİ: Baksana buraya, bu kadın kim?”²⁷⁰

2.3.2.5. Karşıtlıklar

“Kierkegard gibi kimi düşünörlere göre, iki düşünce arasındaki karşıtlık gülmemizin nedenidir.”²⁷¹ Bu karşıtlıklar her yazar ya da eser için farklılık gösterir. Bunlardan en çok karşımıza çıkanlar; beklenti-sürpriz, mekanik-tinsel, üstünlük-yetersizlik, denge-abartma ve ediplilik-bayağılık karşıtlıklarıdır. Haldun Taner de oyunlarında, karşıtlıklar ve çelişkilerin yarattığı uyumsuzluktan fazlasıyla yararlanmışır. Bu karşıtlıklardan bazıları; dürüst-ikiyüzlü, saf-açıkgöz, gecekondu-kentli, yiğit-korkak, fedakâr-çıkarıcı, uysal-inatçı vb. şeklindedir.

²⁶⁸ Taner, *Ayışığında Şamata*, 18., Diğer sahneler için bkz: 19, 20, 21, 23.

²⁶⁹ Morreall, 100.

²⁷⁰ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 118.

²⁷¹ Nesin, 20.

Zilli Zarife'de ahlak, namus, din, tokgözlülük gibi kavramlar, Haldun Taner'in deyişiyile yanlış koşullandırılmışlık üzerinden ters yüz edilir. Oyun, bu kavramları kendine bayrak yaparak arkasına saklananların maskesini düşürür. Hayır ve şer üzerinden zıtlık ilişkisi içinde ele alınan bu durum aslında hayır gibi görünenin şerri, şer gibi görünenin ise hayrı gizleyebildiğinin ipucunu verir.

*“MEKŞUFE: Şer kuvvetleri ile hayır kuvvetleri çarpışıyor, sayın patronesim.”*²⁷²

Eşeğin Gölgesi'nde, adalet arayışı içinde olan Mestan'a avukatının söylediği söz, birbirine zıt kavramların çıkar ilişkisi paydasında nasıl bir arada kullanıldığını göstermektedir.

“MESTAN: Biz haklı değil miyiz? Rüşvet vermeyelim.

*MATLUP: Bre gafil, insan nasıl hakkını korumak için rüşvet vermez?”*²⁷³

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyunu, Vicdani ve Efruz'un karşıt kişilikleri üzerine kuruludur. Yaşamlarında da hep birbirine zıt durumlar başlarına gelir.

Keşanlı Ali Destanı'nda, gecekondu ve kentli olarak ekonomik temelli ayrışan iki farklı kültürden örnekler verilerek mukayese yoluna gidilir. Toplumun faklı kesimlerinin kendisi için normal gördüğü davranış kalıplarının ve değerlerinin öbür kesime anormal gelmesi üzerinden komik oluşturulur:

“OLGA: Bizde whisky içilir kızım, White Lady, Black Horse, o da yoksa Martini, Cordon Bleu ya da Bordeaux.

ZİLHA: Bizde rakı çekilir madam, imam suyu, anzorot, o da yoksa ispiro.

OLGA: Sizde at yarışı vardır Hipodromda?

ZİLHA: Ya madam, bizde bit yarışı yaparlar, Zeynel'in orda bodrumda.

OLGA: Bizde briç oynar beyler. Kanasta ya da bezik.

ZİLHA: Bizde barbut, altmış altı ya da pişpirik.

OLGA: Sen oturmuyorsun, çöküyorsun. Devesin nesen? Sende hiç grace yok.

ZİLHA: Ağzını bozma bakalım. Sizin burda nasıl otururlar sanki?

OLGA: (Göstererek) Kadın kısmış otururken bacağını biraz açmak iktizadır.

ZİLHA: Yok deve!

OLGA: Çok değil ama. Hiç açmazsan görgüsüz derler. Çok açarsan striptizci sanırlar. İki orta. Eteğin açılacak. (İki parmağı ile tutup açar.) Sen grasyöz bir şekilde kapayacaksın. O açılacak, sen kapayacaksın ki, dikkati çekesin...

²⁷² Taner, *Zilli Zarife*, 48.

²⁷³ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 50.

*ZİLHA: O açılacak, ben kapayacağım. O açılacak, ben kapayacağım. O açılacak, ben kapayacağım. (Zilha kendi kendine dener keyiflenir.)*²⁷⁴

Oyunun başından sonuna, Sineklidağ'da yayılan uydurma bir efsaneye dayanması ve bu efsanenin kahramanı olan Ali'nin yanlış anlamalar sonucu gerçek karakterini gizleyerek çevresinin ona uygun gördüğü şablonu kabul etmesi, oyunu yalanlar ve gerçekler karşılığında ele almamıza imkân tanır. Bu aynı zamanda gerçekte olanla, olması umulan arasındaki farkın arasının epeyce açılması neticesinde Ali'nin dönüşümünü yansıtır. Gerçekte korkak, gözü yaşlı, duygusal Ali, kaygan zemin ve şartların kurbanı olarak tam tersi özelliklerle anılmaya başlar. Öyle ki başka kurtuluş çaresi olmadığından bu yalana zamanla kendisi de inanarak olayları ve kişileri işine geldiği gibi kullanmaya diğer bir deyişle nabza göre şerbet vermeye alışır.

2.3.2.5. Tersine Çevirme

Tersine çevirme, sözlerin veya olayların tersine çevrilmesi şeklinde iki boyutludur.

Zilli Zarife'de, Zarife'yi ikna etmek için eve gelen erkeklerin her birinin akıbeti aynı olur, hedeflerini gerçekleştirmeden Zarife'nin yanında çalışan kadınları görünce akılları başlarından gider. Tersine dönen bu olayların işleniş biçimi komiği ortaya çıkarmaktadır.

Keşanlı Ali Destanı'nda, muhtarlık seçimlerinin olduğu gün karşı mahalleden Rüstem ve Sipsi, Ali'yi safdışı bırakmak için çekmecesine esrar koyup polise ihbar ederler. Ancak polis yaptığı aramada bir şey bulamaz. Derviş ve Nuri kurulan bu tezgâhı fark edip esrarı çekmecedan alarak Rüstem'in belindeki kuşağın içine saklamışlardır. Polisin arama yaptığı sırada Rüstem'i ihbar ederler ve esrar ondan çıkar. Bu sahnede, bir durumun ona sebep olan kişiye karşı dönmesi söz konusudur.

Ayışığında Şamata oyununda olay örgüsü değişmese de karakterlerin seyirci istekleri doğrultusunda tam tersi özelliklerle ikinci perdede tekrar oynanması oyunun tamamının tersine çevrildiğinde nasıl bir tablo oluşacağına ilişkin bir yaklaşımı yansıtır. İkinci perdedeki tüm mizahi öğeler, seyircilerin birinci perdede asıl kişilik özelliklerine uygun olarak izledikleri oyuncuların birdenbire olduklarının tam zıttı bir hale

²⁷⁴ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 95, 96.

bürünmelerinin yarattığı komikten kaynaklanır. Örneğin, ilk perdede, gelmiş oldukları toplumsal sınıfın kültür kodlarına uygun hareket eden mahallenin bekçileri, ikinci perdede, bu defa puro ve pipo içip oldukça nazik bir şekilde konuşup hareket ederler.²⁷⁵ İlk perdede Bekçi Zülfikar: “(...uzaktan bir küçük çocuk ağlaması.) Sayme’nin piçi olacak.” şeklinde konuşurken ikinci perdede aynı sahne bu sefer “(...uzakta bir ağlama sesi) Saime Hanım’ın yavrusu olacak bu ağlayan. (Şefkatle) Evladım bir de şeker ki!”²⁷⁶ şeklinde oynanır.

Yaptığı kürtajlarla sosyetik çevrelerin en popüler doktoru olan Epkem ise tam tersine çocuk doğurtmaya can atan birine dönüşür.

“ANLATAN: Şimdi de yaş günü partisinin davetlilerini tanıtalım. Şu pastanın çevresinde doygun dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdan zengin olan bazılarına hiç benzemez. Dr. Epkem Cangetir, soyadından da belli olmuyor mu, akli fikri çocuk doğurtmak. Türkiye’nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına iman etmiştir. Doğum kontrol haplarına, kürtaja karşı savaşan iki derneğin fahri başkanı. Çok da ciddi adamdır. Doğum sırasında şiir filan okumaz. Boş vakitlerinde hep susar.”²⁷⁷

Tersine çevirme, oyundaki tüm karakterler için geçerlidir. Bu açıdan kişileri ve tersine çevrilmiş özelliklerini tek tek açıklama yoluna gitmek yerine, bunların bir tablo şeklinde sunulması daha uygun bulunmuştur. Oyunda geçen karakterlerinin ilk ve son halleri karşılaştırılarak Tablo 2’de verilmiştir.

²⁷⁵ Taner, *Ayışığında Şamata*, 53.

²⁷⁶ Taner, *Ayışığında Şamata*, 16, 53.

²⁷⁷ Taner, *Ayışığında Şamata*, 57.

Tablo 2.1. *Ayışığında Şamata* Adlı Eserin Oyun Kişilerinin 1. ve 2. Perdedeki Özelliklerinin Karşılaştırılması

Oyun Kişileri	Birinci Perde	İkinci Perde
Zülfikar, Recep, Saime	Ahlaksız, kaba, cahil	Namuslu, kibar, kültürlü
Cemil	Rüşvetçi	Namuslu, çalışkan
Suzan	Herkese gıpta eder.	Herkese acır.
Teypten kayıt dinleyen gençler	İlişkiye girdikleri kişilerin ses kayıtlarını dinlerler.	Bir Fizik Profesörünün ders kaydını dinlerler.
Pop İsmet	Baldızıyla gönül ilişkisi vardır, eşini hiç önemsemez.	Eşine sadıktır ve onu çok önemser.
Sevim	Eniştesiyle gönül ilişkisi vardır.	Gönüllü hemşire olarak Kızılay bünyesinde Güneydoğu'ya gider.
Pop İsmet'in eşi	6 kez çocuk aldırmıştır.	6 çocuk doğurmuştur.
Hicabi	Dürbünüyle tüm mahalleyi dikizler, pasif bir pedofili olduğu ima edilir.	Kozmografya öğretmenliğinden emekli olup bilimsel çalışmalar yapmaktadır.
Epkem	Kürtajdan para kazanan bir sosyete doktorudur. Yaşadığı her durumdan sonra divan edebiyatından şiir okur.	İşini severek yapan namuslu bir kadın doğum doktorudur. Yaşadığı her durumdan sonra şarkı söyler.
Hidayet	Konuşulan meseleleri anlamakta hep geç kalır.	Leb demeden leblebiyi anlayan bir insandır.
Jale	Yüzü kırışmasın diye kendini sıkarak güler. "Nerede eski günler" sözünü sık sık kullanır.	Kendini sıkmadan rahatça kahkahayla güler. "Geçmişe mazi, yenmişe kuzu" sözünü sık sık kullanır.
Erol ve Aygen	Uzun süre Amerika'da yaşadıkları için Türkçeleri oldukça bozuktur. Kendi ülkelerine ve kültürlerine yabancılaşmış halledirler.	Türkçeyi hiç unutmadıkları gibi kültürlerine de gayet bağlıdır.
Müntekim/Müştak	İsmi oç alan manasına gelen Müntekim'dir. Batı kültürüne ait tüm kavram ve davranışlara karşıdır. Dedesi Zeynel Abidin, Süleymaniye Camii baş vaizlerindedir.	İsmi, "her şeye açık ve teşne olan" anlamına gelen Müştak'tır. Dedesi Zındık Rasih adında bir Bektaşî şeyhidir. İlk perdenin aksine oldukça özgür düşünceli birisi olur. Hatta oyunun ikinci perdesinde Batı kültürünü en radikal şekilde savunan kişi odur.
Paşa	Disiplin kavramına tutkuyla bağlıdır. Zamanlama konusunda oldukça titizdir.	Her sorunun diyalog yoluyla çözülebileceğini iddia eder. Dakiklik konusunda rahat davranır.
Nuri ve Melahat	Nuri ve Melahat yakın zamanda evlenmeyi planlayan, maddi durumları zayıf, romantik, namuslu idealize edilmiş bir çifttir.	Nuri kötü niyetli, ahlaksız, ağzı bozuk tehlikeli bir serseridir. Melahat, Nuri'yle evlenmek istemeyen, ikiyüzlü, çeşitli ahlaksızlık davranışları olan biridir.

2.3.2.6. Abartı

Zilli Zarife'de, Dürdane, Zarife'yi zor durumda bırakmak için oğlunu kaçıtır. Bunun üzerine aralarında geçen pazarlık Zarife'nin Dürdane ile alay ettiği bir sahneye

dönüşür. Ayrıca bu sahnede Zarife'nin, oğlu Cihangir karşılığında Dürdane'den talep ettikleri, gerçekte karşısındakiyle alay ettiğini hissettiren abartılı isteklerdir.²⁷⁸

Eşeğin Gölgesi'nde, basit bir davanın nasıl büyütülerek memleket meselesi haline getirildiği abartı yoluyla verilir.

"MANSUR: Şu anda adalet çarkı dönmeye başlamıştır, onu kimse durduramaz.

MATLUP: Bütün Abdalya'nın gözü bizdedir.

MANSUR: Sen hak ve hukukun bayrağısın.

MATLUP: Sen sağduyunun sancağı.

MANSUR: Sen milleti temsil ediyorsun. Dayan Şaban dayan.

*MATLUP: Sen de fazileti, iffeti. Dayan Mestan dayan."*²⁷⁹

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da iş görüşmesinde sekreterin her konuda yetkin biri olduğu anlaşılmasına rağmen onu işe almamak için patronun abartılı taleplerde bulunduğu görülür.

"PATRON: İki el üzerine amuda kalkıp ayağınızı başınıza da değdirdikten sonra evraki klasöre yerleştirebilir misiniz?

*1. DAKTİLO: Evel Allah, onu da yapabilirim efendim. (Denemeye kalkar.)"*²⁸⁰

Keşanlı Ali Destanı'nda, Şerif'in umumi tuvaletine gelen zengin çocuğu Filiz'e şoförünün tuvaletini kibar bir şekilde sormaya çalışması gayet doğal bir ihtiyacı abartı yoluyla komik hale getirir.

"ŞOFÖR: Hadi çabuk Filiz. Babanız kızmanan. Öndeniniz mi var, arkadanınız mı?

*ŞERİF: (Seyircilere) Hey canına kurban. Terbiye başka şey be..."*²⁸¹

Aynı oyunda, Filiz'in mürebbiyesi olan Olga, babasının aniden bayıldığını gören kızın, o anda bile babasıyla "sen" şeklinde değil "siz" hitabıyla konuşmasını zorunlu kılar. Tuvalet sahnesinde olduğu gibi sosyetenin, gayet doğal olan hitap şekilleri yerine kibarlık adı altında daha resmi bir üslubu zorla dayattığını görürüz.

"FİLİZ: Babacığım ne oldun?

OLGA: Ayıp ama. Ne oldun denir hiç? Ne oldunuz?

FİLİZ: (Düzeltir) Ne oldunuz babacığım?

²⁷⁸ Taner, *Zilli Zarife*, 52

²⁷⁹ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 48.

²⁸⁰ Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 51.

²⁸¹ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 76.

(...)

FİLİZ: Babacığım, ölme sakın. (Olga'nın dik dik bakması üzerine düzeltir.)

Ölmeyin sakın..."²⁸²

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda, oyuncuların role nasıl girdiği ve uzun süre etkisinden çıkamadığı ya da seyircilere oyunla gerçeği birbirine karıştırtacak kadar rolü içselleştirdiklerini anlatmak için abartılı örnekler verilir.

"FASÜLYECİYAN: (...) Bir kerem de hatırlarsın Satenik, Güllü Agop'ta Fatih Meymet roluna bir girdim ise bir daha çıkamadım. Oyun bitti, ben bütün yaz Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün mesuliyetini omuzlarımda taşıdım. Ne deorsunuz be, oyunculuk çocuk oyuncağıdır sanoorsunuz?

K. İSMAİL: Bunun için rolü baştan sona bilmek şart değil. Ben de 'Nedametın Mükafatı'nda Rahip Karlo'yu oynadım. Kınalı'nın bütün kadınları üç ay boyu gelip bende günah çıkardılar."²⁸³

"HOLAS: Malumunuz her rolü için gider yerinde tetkikat yapar idi. Hamlet'i omlet gibi yutmuştu. Bu piyesi hazırlamak için Elzenor şatosuna gittiğinde, oranın eski kapıcısı gerçek Hamlet geliyor sanmış bayılmışsa, üç saat ayıltamamışlar. (...)"²⁸⁴

*"VIRJINYA: Sade herkesin ona değil, kendinin de kendine karşı aşırı derecede hürmeti vardır. Her aynanın önünden geçerken gayri ihtiyari durur, şapkasını çıkarır, kendi kendini selamlar."*²⁸⁵

2.3.2.7. Söz, Durum ve Hareket Komîği

Haldun Taner özellikle ikinci evre oyunları olarak niteleyebileceğimiz göstermecî oyunlarında geleneksel tiyatromuzdaki söz, durum ve hareket komîğini fazlasıyla kullanır. Epik tiyatroyla geleneksel tiyatromuzun bir sentezi olarak görülebilecek bu oyunlar mizahi açıdan pek çok malzeme barındırmaktadır. Yazar, söz komîğini oluştururken; yanlış anlama, cinas, mecaz, uyumsuzluk, kelime tekrarları, kafiyeli sözcükler, argo vb. dil oyunlarından faydalanır. Bu bölümde bunlardan her biri oyunlardan örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır. Farklı tekniklerin aynı örnekte bir arada geçtiği yerler ise Haldun Taner'in dil kullanımındaki yetkinliğini göstermektedir.

²⁸² Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 77.

²⁸³ Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, YKY, İstanbul 2015, 28.

²⁸⁴ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 32.

²⁸⁵ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 33.

Söz komiğini oluşturmada Taner'in en çok kullandığı tekniklerden biri yanlış anlamadır. Yanlış anlamalar genellikle çokanlamlı kelimelerin farklı kullanım biçimlerinden doğmaktadır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda, eğitimsiz bir kişi olan İbiş kelimelerin hep birinci anlamlarını anladığı için oyunda, yanlış anlamaya dayalı söz komiği oluşmaktadır.

“İŞVEBAZ: Yani mürekkep yaladın mı?

İBİŞ: Mürekkep yaladım, isal oldum.

İŞVEBAZ: Yok canım o değil, yani yazman var mı?

İBİŞ: Yazmam da var, mendilim de var.”²⁸⁶

Aynı oyunda, İbiş ve Sağır arasında geçen konuşmalar, gerçekte ne söylenildiğinin duyulamadığı bu nedenle yalnızca yorumlamaya dayalı bir iletişim biçiminden kaynaklanan yanlış anlamamanın ortaya çıkması üzerine kuruludur.

“SAĞIR: (Eli kulağında) Ne dedin ne dedin?

İBİŞ: İkimiz de okuma yazma bilmiyoruz dedim.

SAĞIR: (İçeri seslenir) İki kahve.

İBİŞ: Yok efendim, biz ikimiz dedim.

SAĞIR: (Aynı oyun.) İki şekerli olacak.

İBİŞ: İki çift lafım var size.

SAĞIR: (Aynı oyun) İki de nargile istiyor.

(...)

İBİŞ: Elinin körü dedim.

SAĞIR: Elleme kömürü mü? Ben kışlık kömürümü aldım, istemez.

İBİŞ: Sağır duymaz uydurur.

SAĞIR: Saati kurmazsan durur. Kaçta durmuş?

İBİŞ: Durmamış yürümüş.

SAĞIR: Kim çürümüş?

²⁸⁶ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 82., Bir diğer yanlış anlama örneği için bkz: 81.

İBİŞ: Çürümemiş yosun tutmuş.

*SAĞIR: Yunus'u kim yutmuş?"*²⁸⁷

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da, kendisini Nilüfer'e beğendirmek isteyen Cevdet, Nilüfer'ün çayı kırklama içen erkeklerden hoşlandığı anlayınca hemen kendisine kırk çay söyler.²⁸⁸ Nilüfer'in kastettiği "küçük parçalara ayrılmış şekeri ağzıda tutarak çay içme biçimi"²⁸⁹ni yanlış anlamıştır.

Keşanlı Ali Destanı'nda, Zilha'nın mahalleye geri döndüğünü gören mahalleli kadınlar, Zilha'nın "maskot oldum ben" sözünü yanlış anlamakla kalmayıp adeta kulaktan kulağa oyunu oynar gibi sırayla "kokot olmuş, metres olmuş, salon orospusu olmuş" şeklinde yorumlayarak yayarlar.²⁹⁰

Zilli Zarife adlı oyunda, "dışarı" kelimesi üzerinden bir söz komiği oluşturulur. Bu sahnede, içerinin karşıtı olarak kullanılan "dışarı" sözcüğünün, tuvalet şeklinde yanlış anlaşıldığını görürüz.

"DÜRDANE: Biz dışarı çıkmak istiyoruz.

*CİHANGİR: Ayakyolu burada ama, ikiniz birden olmaz... Birer, birer girin. Biri bitirsin sonra öbürü."*²⁹¹

Söz komiğini oluşturan bir diğer teknik ise, yazılışları ve söylenişleri aynı, anlamları ise farklı olan kelimelerin bir arada kullanımına dayanan cinaslı söyleyişlerdir.

Eşeğin Gölgesi'nde "bütün-parça" anlamındaki "kül-cüz" kelimeleri kullanılmış ancak kül kelimesi, "yanan şeyden arta kalanlar" anlamıyla düşünüldüğünden yanlış anlaşılmıştır.

"MANSUR: (...) Eşek bir külse gölge de onun cüz'üdür.

²⁸⁷ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 83., Bir diğer yanlış anlama örneği için bkz: Taner, *Ayışığında Şamata*, 28.

²⁸⁸ "NİLÜFER: Bir arkadaş davetinde tanıştık adı Sekban'mış. Nonşalan bir hali vardı. Pipo içiyor ve alçak sesle konuşuyordu. Derhal yıldırımla vurulmak derler ya, öyle vuruldum. Düşünün bir kere, erkeklerin çoğu çayı şekerli ya da az şekerli içer, bu kırklama içiyordu. İdealimdeki erkek... CEVDET: Kamil... Bana bir şeker, kırk bardak çay yavrum." Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 75.

²⁸⁹ *Kıtama*, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts Erişim Tarihi: 01.01.2018

²⁹⁰ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, s. 102-103., Oyundaki diğer yanlış anlama örnekleri için bkz: 51, 96.

²⁹¹ Taner, *Zilli Zarife*, 50.

*MESTAN: Ben kül marsık bilmem. (...)*²⁹²

Zilli Zarife'de, ortaya çıkan söz komiği “okutmak” kelimesinin farklı anlamlarından kaynaklanmaktadır. “Okula göndermek, eğitimini devam ettirmek” anlamlarıyla kullanılan kelime, “satmak, elden çıkarmak” anlamıyla anlaşılmıştır.

“DÜRDANE: Biz sizi buradan alıp okutacağız.

*CİHANGİR: Kaça okutacaksınız? Kime okutacaksınız?”*²⁹³

Aynı oyunda, “yaz” kelimesinin iki farklı anlama gelecek şekilde bir arada kullanılması da cinaslı bir söyleyişi örneklendirmektedir.

*“RADAR: Anlığın yazısı böyle yazılmış. Bütün yaz sana yazmakla geçti diyor.”*²⁹⁴

Oyunlarda, söz komiğini ortaya çıkaran başka bir teknik de gerçek anlamları dışında kullanılan sözcükleri karşılayan mecazlardır.

Zilli Zarife'de, Doktor ve Teknisyen arasında geçen diyalogda, Teknisyen mecazi anlamı kavrayamaz

“DOKTOR: Bütün mesele bunların arkasındaki derin manada. Bunların arkasında ne var?

TEKNİSYEN: (Gidip bakarak) Dekor yığınları var Turgut ağabey.

*DOKTOR: Haydi ordan aval. Mecazi olarak soruyorum ben....”*²⁹⁵

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda, Fasulyeciyan'ın yapmış olduğu mecazi anlayamayan Küçük İsmail konuşma ve susmayı birincil anlamlarıyla anlar. Diğer yandan burada “iki zıt anlamlı kelimenin bir arada kullanılması”²⁹⁶ olarak tanımlanan oksimoron örneği olduğunu da söylemek mümkündür.

“FASULYECİYAN: (...) Sükûtları konuşuramorsun be evladım.

*K. İSMAIL: Sükût mu konuşacak usta?”*²⁹⁷

²⁹² Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 58.

²⁹³ Taner, *Zilli Zarife*, 49.

²⁹⁴ Taner, *Zilli Zarife*, 66.

²⁹⁵ Taner, *Zilli Zarife*, 7., Mecaz kullanımını gösteren bir diğer örnek için bkz: 31.

²⁹⁶ *Oksimoron*, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts Erişim Tarihi: 01.01.2018

²⁹⁷ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 24.

Aynı oyunda bir diğerk söz komiği, A. Vefik Paşa'nın prova edilen oyuna yaptığı dramaturjik müdahaleler sırasında Küçük İsmail'e sorduğu sorunun, gerçerk anlamıyla anlaşılmasına dayanmaktadır.

“A. VEFİK PAŞA: Oyundaki yeri neresidir?

K. İSMAIL: (Düşünür) Oyundaki yeri, hizmetçi odası. (Oyuncular gülüşür.)”²⁹⁸

Oyunlarda söz komiğinin oluşmasını sağlayan bir başka öge de uyumsuzluktur. Buna göre, *Zilli Zarife* oyununun başında, Gülriz'in söylediği *“Ela gözüm tatlı dillim dazlak başlım hoş geldin”²⁹⁹* cümlesi ile oyun içinde Dürdane'nin söylediği *“Rica ederim. Beni senleyemezsiniz siz”³⁰⁰* cümleleri bu durumu örneklendirir. Uyumsuzluk, İlkinde, sevgi ifadesi sayılabilecek tamlamalara övücü bir özelliği olmayan dazlak başlılığın eklenmesiyle, ikincisinde ise, ‘sen’ kelimesinin uygun düşmeyen eklerle çekimlenmesinden kaynaklanmaktadır.

Daha önce ele alınan başlıklar arasında yer alan “tekrar”ın kendisi tek başına mizahi bir unsur olarak değerkendirilmiştir. Bu nedenle “söz komiği” başlığı altındaki bölüme “kelime tekrardan kaynaklanan söz komiği” bağlamında bir örnek verilmekle yetinilecektir.

Zilli Zarife oyununda “unutmak” ve “vermek” fiillerinin farklı kalıplarda üst üste tekrarlanması söz komiğini ortaya çıkarır.

“CEMŞİT: (...) şu mektubu Zarife'ye verin. Unutma ama.

CİHANGİR: Unutmam.

CEMŞİT: Ne yapacaksın?

CİHANGİR: Unutmayacağım.

CEMŞİT: Neyi unutmayacaksın?

CİHANGİR: İşte onu unuttum.

CEMŞİT: Selma kızım sen hatırlat olmaz mı?

RADAR: Hatırlatırım eniște.

²⁹⁸ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 47, 48.

²⁹⁹ Taner, *Zilli Zarife*, 2.

³⁰⁰ Taner, *Zilli Zarife*, 53.

CEMŞİT: Sakın sen de unutma.

RADAR: Hayır mendilimi düğümlerim. Unutmam.

(...)

CİHANGİR: Biz unutursak sen unutma olur mu.

RADAR: Neyi? Cemşit eniştenin söylediğini. Cemşit enişte ne söyledi ki? Ay Cihangir gel hatırlayalım.

(...)

ZARİFE: Nerdesin söyle be adam nerdesin?

CEMŞİT: Çok geç ve lüzumsuz. Her şeyi anlayacaksın. Cihangir'e verdim.

ZARİFE: Cihangir'e mi verdin? Ne verdin?

CEMŞİT: Sana vermesi için verdim vermedi mi?

*ZARİFE: Verdiğini vermedi. Ne verdi sana versene.*³⁰¹

Ortaoyunu ve Karagöz'de karşımıza çıkan kafiyeli kelimelerin karşılıklı kullanımları, Taner'in oyunlarında da karşılık bulmaktadır. Zilli Zarife'de, birbiriyle kafiyeli olan "tatar, atar, katır, motor ve radar" sözcüklerinin kullanımını söz komiğini örneklendirmektedir.

"RADAR: Neydi bakayım benim adım?

BEŞİR: Tatar Selma.

RADAR: (Dargın) Oldu mu ya.

BEŞİR: Atar Selma.

RADAR: Yine bilemedin.

BEŞİR: Hay aksi şeytan. Neydi bunun adı yahu, katır Selma.

RADAR: O da değil işte.

BEŞİR: Buldum motor Selma.

RADAR: Hayır o da değil.

³⁰¹ Taner, *Zilli Zarife*, s. 11, 20., Bir diğer örnek için bkz: 26.

BEŞİR: Torpil Selma.

*RADAR: Yaklaştın ama yine bulamadın. Radar Selma.*³⁰²

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda ise, "bıçak" ve "yapıncak" kelimeleri bir arada kullanılmıştır.

"DANDIN: (...) Şeytan deor ki, al eline bir bıçak...

*K. İSMAIL: Otuz beşe yapıncak.*³⁰³

Argo kullanımı da oyunlarda söz komiğinin oluşturulmasında başvurulan yollardan birdir. *Eşeğin Gölgesi*'nde, Mansur'un mesleği olan eşek sürücülüğünü söylerken eşek kelimesini vurgulayarak fazla uzatması üzerine Mestan'ın tepkisi ve bu durumun iki kez yinelenişi oyunda söze dayalı bir komiğin meydana gelmesini sağlar.

"MANSUR: ...Sireti suretinden kolayca anlaşılabilir bu eşek...

(Karakaçan sığırar.)

MESTAN: Eşek babandır.

MANSUR: (Devamla) Sürücüsü, sen ne hakla benim eşeğimin gölgesinde dinleniyorsun?.. diye karşısına dikiliyor. Sen benim eşeği kiraladın. Gölgesini kiralamadın diye çıkışıyor. Sayın müvekkilim kendisini iz'ana ve insafa davet ediyorsa da bu sireti suretinden okunabilen eşşek...

MESTAN: Babandır.

*MANSUR: Sürücüsü ettiği yetmiyormuş, kırdığı kırkı geçmiyormuş gibi, küstahlığını ileri vardirop bunu bir dava konusu yapabiliyor.*³⁰⁴

Keşanlı Ali Destanı'nda, Olga adlı mürebbiyeden adab-ı muaşeret ve güzel konuşma dersi alan Zilha'nın konuşması ve tavırları mahalleliye ve Keşanlı Ali'ye yabancı dil gibi gelir. Ali'nin Zilha'ya tokat atması üzerine asıl kişiliğine dönen Zilha ve Ali'nin argo içerikli atışması hem harekete hem de söze dayalı bir komiğin oluşmasını sağlar.³⁰⁵

³⁰² Taner, *Zilli Zarife*, 41, 42.

³⁰³ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 31.

³⁰⁴ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 55, 56.

³⁰⁵ Taner, *Keşanlı Ali Destanı*, 106, 107.

Eşeğin Gölgesi'nde, Yüce Kadılar Katı sahnesinde, Muhzır'ın konuşmaları bir Mestan'ı bir Şaban'ı doğrular niteliktedir. Dava boyunca Mestan'la Şaban durum kendilerine uygun görüldükçe sevinir ya da yerinirler. Belli argümanlara göre her ikisinin de zaman zaman haklı olmaları komik bir durumdan kaynaklanan mizahı örneklendirir.³⁰⁶

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım'da, oyunun sonunda, Vicdani'nin ruh sağlığının bozularak etrafındaki her şeyden ve herkesten şüphelenmesi, görünenin ardında farklı bir gerçek olduğunu sanarak bu gerçeği de yalnız kendi görüyormuş gibi davranması, son sahnede doktorun Vicdani'nin her söylediğine psikanalitik bir açıklama getirmesi komiği oluşturan diğer durumlardır.³⁰⁷

Aynı oyunda, Efruz'un eğilip tokadı Vicdani'nin yemesi hareket komiğini ortaya çıkarmaktadır.

HOCA: Elif sin le esa is.

VİCDANİ: Elif sin le esa is.

EFRUZ: Herif ile seyis.

CEMALİFER: (Kıkır kıkır güler.)

*HOCA: Herif ile seyis değil. (Tokat atar. Efruz eğilir, tokadı Vicdani yer.)*³⁰⁸

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda, Dandin rolündeki Fasülyeciyan'ın rolüne uygun olarak yapmaya çalıştığı jest ve mimikler bir diğer hareket komiğini oluşturur:

*“LUBIN: Herkes diyor ki kocası pek kıskançmış, boynuzlanmaktan hoşlanmazmış. Hâsılı huysuz, densiz, titiz, eserekli, terelelli, heyheyli, osuruğu cinli bir herifmiş. (Dandin her sıfat için mimik yapmıştır, sonuncuda durular.)*³⁰⁹

³⁰⁶ Taner, *Eşeğin Gölgesi*, 84, 85, 86.

³⁰⁷ Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103.

³⁰⁸ Taner, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 20, 23.

³⁰⁹ Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 22.

SONUÇ

Haldun Taner, hayata bakışındaki eleştirel-gerçekçi yaklaşımını tiyatronun imkânlarından faydalanarak oyunlarına yansıtmıştır. Dramatik oyunlar yazarak başladığı tiyatro serüvenini, epik tiyatroyla Geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî özelliklerini birleştirdiği oyunlarla sürdürmüş ve ülkemizde kabare tiyatrosunun kurucusu olarak Türk tiyatrosuna yön veren yazarlardan biri olmuştur.

Haldun Taner tiyatrosunun en önemli özelliği yazdığı tüm oyunlarda kendini gösteren mizah anlayışıdır. Benzetmecî biçimle yazdığı oyunlarda mizahi öğeler, oyunların yapısı gereği daha sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. Bu oyunların seyircideki etkisini karşılayan en iyi ifade “buruk güldürü”dür. Göstermecî oyunlarında ise, epik tiyatroyla birlikte, oyunların epizodik yapısı, yabancılaştırma unsurlarının kullanımı ve geleneksel tiyatrodaki dil ve hareket komiğinin de etkisiyle komik öğelerin yoğunlaştığı görülür. Yapılan incelemede de bu oyunların nükte, cinas, mecaz, telmih, yanlış anlama, anlamazlıktan gelme gibi dil oyunları ve tokat atma, düşme, mekaniklik, tekrar gibi hareket komiği öğeleri açısından zengin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Haldun Taner, kendine has mizahi söyleyişleriyle dikkat çeken bir yazarımızdır. Doğrudan mizahi ya da komik olarak niteleyemeyeceğimiz oyunlarında dahi söylenen nükteli bir söz, bir apar ya da diyalog onun ince alay ve şakayla yoğrulmuş bakış açısının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyirci açısından bakılacak olursa, yaratılan beklenti doğrultusunda sonlanacağı düşünülen oyun bir anda farklı bir yere evrilir. ‘Mutlu son’ tabelası ortaya çıkmak üzereyken birdenbire direksiyon farklı bir yola kırılarak beklentiler boşa çıkarılır. Haldun Taner, seyirciyi ‘uzaktan bakınca komedi, yakından bakınca trajedi’ olan olayların her iki mesafeden de rahat görünebildiği bir konuma yerleştirir. Bu sayede, mizahın doğal sonucu olan gülme ile mizahın özünde yer alan zihinsel işlev yani düşünme bir arada ortaya çıkar. Tahminimizce Taner’in ‘balonları delmek’ dediği söylem bu yolla gerçekleşmiş olur.

Oyunlarında farklı kurgular oluşturan ve tiyatro alanında modern denemeler yapan Taner’in komik ve gülmeyi tek bir yolla sağladığını söylemek doğru olmaz. Güldürü elde etme biçimleri bu çalışmada belli başlıklar altında incelendiği gibi her oyun ele aldığı mesele ve karakterlerin kuruluş biçimiyle komiği oluşturan öğeler bakımından farklı yoğunluklar içermektedir. Örneğin, *Ayıışığında Çalışkur*, bütünsel

olarak bir tersine çevirme durumunu yansıtırken *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, aynı oyunun üç farklı versiyonunu sunarak tekrar unsurundan yararlanmaktadır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'ın Vicdani'si ile *Huzur Çıkmazı*'nın Memnun'u oyun boyunca gözü açılmayan karakterler olarak beklentiyi boşa çıkartırken *Keşanlı Ali Destanı*'nda Ali'nin tesadüflere dayalı olarak kahramanlaşması ve muhtar oluşu parodinin yoğunlukta olduğu bir kullanımı göstermektedir. Yazarın bütün oyunlarında kendine yer bulan en önemli unsur ise oyunların tarzına bakılmaksızın kendini görünür kılan ironidir.

Oyunlarında mizahın kuruluş biçiminde karşıtlıkların önemli bir yeri vardır. Bunlar değerler bazında bir karşıtlığa işaret etmekle beraber karakterlerin yapısındaki zıtlıkların etkisi de dikkati çeker. İdeal değerleri bünyesinde barındıran saf, temiz, iyi niyetli, her şeyden memnun oyun kişilerinin bu özellikleri kişileri daha da yüceltmek için değil tam tersine sorgulama ve eleştirinin başlangıç noktasını oluşturmak için abartılarak verilir. Taner, seyircinin beklentisinin aksine oyunlarında bu karakterlerin yanında yer almaz. Kişilerin özellikleri ve düştüğü durumlar aracılığıyla iletisini seyirciye ulaştırıp, bu durumlardan çıkarılacak sonuçların altını çizer.

Mizah kuramları açısından bakacak olursak oyunların daha çok üstünlük ve uyumsuzluk kuramlarıyla açıklanmaya müsait bir yapıda olduğu söylenebilir. Bunun temelinde yazarın mizah anlayışını da yansıtan çelişkili durumlar, karşıtlıkların birlikte var olması, olayların veya kişilerin görmeye alışık olduğumuzun dışında verilmesiyle yaratılan aykırı ve sürpriz sonlara dayalı farklı düşünme biçimlerinin yattığı söylenebilir. Seyircinin oyun kişilerinden daha çok bilgiye sahip olduğu *Huzur Çıkmazı*, *Ayıışığında Şamata* gibi oyunlar çeşitli açılardan bir üstünlük durumu yaratırken, beklentinin yıkıldığı *Günün Adamı*, *Keşanlı Ali Destanı*, *Zilli Zarife* gibi oyunları ise ümit edilenle gerçekte olan arasındaki farkı belirginleştirdiği için uyumsuzluktan söz etmemizi mümkün kılar.

Dramatik oyunları belli bir olay örgüsü etrafında gelişen yer yer göstermecî öğelerin denemesinin yapıldığı klasik biçimdeki oyunlar olarak karşımıza çıkarken epik türde yazdığı oyunları komediyi örneklendirir. Ancak komedi oyunları, mutlu sonla bitmeyen oyunlar olması bakımından klasik komedi anlayışından ayrılır. Haldun Taner, komedilerinde epik tiyatroyun yabancılaştırma ve geleneksel Türk Tiyatrosu'nun komik

unsurlarını kaynaştırarak bir arada kullanır. Burada sözü edilen komik unsurlar, mizahın daha basit biçimleri olarak değerlendirilen cinaslar ya da harekete dayalı kaba güldürülerle sınırlı değildir. Çelişkili ve karşıt durumların nükte ve ironi kullanımıyla işlenerek verildiği, düşünce güldürüsü olarak nitelenebilecek özelliklere sahiptir. Haldun Taner, sözcüklerle oynadığı kadar mizahı aracı kılarak düşüncelerle de oynamaktadır.

Bu çalışmada yazarın komik bakış açısının temel dinamikleri, mizah kuramları ve çeşitli tür ve teknikler bağlamında incelendiği gibi bunlara kaynaklık eden unsurlar da araştırılma yoluna gidilmiştir. Bunun sonucunda Haldun Taner'in mizahına kaynaklık eden unsurlar arasında öncelikle kendisinin de yaratılıştan geldiğine inandığı muzip kişiliği ve şakacı mizacının yer aldığını görmekteyiz. Bununla birlikte tiyatro konusunda her zaman araştırmacı ve yenilikçi bir yaklaşımı benimseyen yazarın bu araştırmaya kendi kültür ve sanatından başlaması ve buradan yola çıkarak geçmiş güncelleyen bir yaklaşımla geleneksel tiyatrodan yararlandığını söyleyebiliriz. Açık biçim özellikleriyle geleneksel tiyatroyla benzeşen epik tiyatro düşüncesi ise yazarın daha güncel ve modern bir söyleyiş yakalamasında daha da önemlisi kendi seyircisine onların da alışık olduğu bir sahneleme biçimiyle ulaşmasında kaynaklık etmiştir.

Mizahın, içinden çıktığı toplumun özelliklerini yansıttığı bilinen bir gerçektir. Bu özellikler arasında toplumun ekonomik ve sosyal koşulları, tarihi, gelenekleri, görenekleri ve kültürel birikimi gibi unsurlar yer alır. Mizah, tüm bunlardan beslenerek ortaya çıkan komik ve gülme durumlarını yansıtır. Bu çalışmanın sonucunda da Haldun Taner'in, yaşadığı dönemin sosyal, siyasi ve kültürel şartlarından etkilenerek ve beslenerek oyunlar yazdığını ve mizahını da bu şartların eleştirisi bağlamında şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Haldun Taner'in oyunlarında mizahın işlevi farklı düzlemlerde karşımıza çıkar. Bunlar arasında güldürmek, düşündürmek, eğlendirmek, eleştirmek ve değiştirmek gibi katmanlı bir yapı olduğunu söyleyebiliriz.

Haldun Taner, oyunlarında, bürokratik işleyişi, ahlak anlayışını, toplumda yerleşik olan ve eleştirilmeye cesaret edilemeyen devlet kurumlarının işleyişini, ancak ondan bir çıkar elde etme kaygısında olan kişilerce kabullenilen ikiyüzlü davranış biçimini kimi zaman ironi yoluyla kimi zaman parodik bir anlatımla eleştiriye açar. Aziz Nesin, yaşamın bir çatışma olduğunu söyleyerek güçlünün güçsüze karşı her türlü

tahakkümünün olduğu durumda dahi onunla alay edemeyeceğini ifade eder. Çünkü onu ezip yenip bir de üstüne alay etmesi ona karşı kızgınlık duygularını harekete geçirir, herhangi bir gülmece değeri taşımaz. Bu yönüyle alay etme yenilmişlerin bir meziyetidir. Ezilen taraf, üzerinde tahakkümü olan ancak başa çıkamadığı güçlü olan taraf karşısında alay ve gülme yoluyla gücünü gösterir, intikam alır, rahatlamaya çalışır. Bu açıdan Haldun Taner, ahlak derneğinin yöneticisinin ahlaksal sorunlarını, ruh doktorunun kendisinin ruh hastasına dönüşme şekillerini ezilen tarafın alaycı bakış açısıyla yansıtmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda görülmüştür ki Haldun Taner'in mizahı yıkıcı veya kötümser bir mizah değildir. Taner'de mizahın dokusunu oyunların yapısına organik bir biçimde sinmiş, düşünme ve sorgulamaya götürecek yolda çeşitli tekniklerle zenginleştirilmiş eğlendirici unsurlar oluşturmaktadır. Kendi mizah anlayışını açıklarken de ifade ettiği gibi mizahı, kısa vadede eleştirel düşünmenin bir aracı olarak ele alırken uzun vadede ise değişimin bir anahtarı olarak görmektedir.

KAYNAKÇA

İNCELEMeye KOnU OLAN OYUNLAR

- Taner, Haldun, *Eşeğin Gölgesi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2007.
- , *Günün Adamı / Dışardakiler*, Bilgi Yayınları, Ankara 2007.
- , *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2012.
- , *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, YKY, İstanbul 2015.
- , *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, YKY, İstanbul 2015.
- , *...Ve Değirmen Dönerdi / Lütfen Dokunmayın*, YKY, İstanbul 2016.
- , *Ayışığında Şamata*, YKY, İstanbul 2016.
- , *Fazilet Eczanesi*, YKY, İstanbul 2016.
- , *Zilli Zarife*, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.
- , *Huzur Çıkmazı*, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.

KİTAPLAR

- And, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- , *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.
- Aristoteles, *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.
- Bergson, Henri, *Gülme -Komiğin Anlamı Üstüne Deneme-*, (Çev: Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.
- Booth, Wayne C., *İroninin Retoriği*, (Çev: Suzan Sarı), Hece Yayınları, Ankara 2016.
- Brecht, Bertolt, *Epik Tiyatro*, (Çev: Kamuran Şipal), Agora Kitaplığı, İstanbul 2011.
- Brockett, Oscar G. ve Franklin J. Hildy, *Tiyatro Tarihi*, (Çev: Sevinç Sokullu vd.), Mito Boyut Yayınları, İstanbul 2017.
- Cebeci, Oğuz, *Komik Edebi Türler -Parodi Satir ve İroni-*, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2013.
- Çamurdan, Esen, *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2010.
- Escarpit, Robert, *Mizah*, (Çev: Mehmet Yalçın), İmge Kitabevi, Ankara 2016.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Göker, Cemil, *Gülme ve Güldüren Sanat Türleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Güçbilmez, Beliz, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.
- Güler, Çağatay ve Bilge Ufuk Güler, *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*, Yazıt Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Güvenç, Ahmet Özgür, *Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mizahi Destanlar*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015.
- İpşiroğlu, Zehra, "Haldun Taner'de Gülmece ve Taşlama", *Haldun Taner'le Yaşamak - 100. Doğum yılında Haldun Taner-*, (Haz: Kerem Karaboğa), YKY, İstanbul 2017, 31-36.
- Karataş, Turan, "Mizah", *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul 2001.
- Kesting, Marienne, *Epik Tiyatro*, (Çev: Yılmaz Onay), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005.
- Kılıçbay, Mehmet Ali, *Soytarı Gülmez Sırttır*, İmge Kitabevi, Ankara 2004.
- Kierkegaard, Soren, *İroni Kavramı*, (Çev: Sıla Okur), İmge Kitabevi, Ankara 2009.
- Koestler, Arthur, *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev: Sevinç Kabakçioğlu), İris Yayıncılık, İstanbul 1997.
- "Mizah", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü 4. Cilt*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2004, 400-401.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Morreall, John, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İris Yayıncılık, İstanbul 1997.

- Nesin, Aziz, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Adam Yayıncılık, İstanbul 2001.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000.
- , *Gösterim Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 1998.
- Öğüt Eker, Gülin, *İnsan Kültür Mizah -Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah-*, Grafiker Yayınları, Ankara 2009.
- Özcan, Ömer, *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2002.
- Özünü, Ünsal, *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yayınları, Ankara 2000.
- Paulos, John Allen, *Matematik ve Mizah*, (Çev: Tuncer Doğan), Doruk Yayınları, Ankara 2001.
- Pekman, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002.
- , “Haldun Taner’in Oyunlarında Epik Bir Unsur Olarak ‘Eğlenme’ ”, *90. Yaşında Haldun Taner’i Anarken...*, (Haz.: Kerem Karaboğa), Bilgi Yayınevi, Ankara 2010, 81-96.
- Rose, Margaret A., *Parodi: Antik, Modern, Postmodern*, (Çev: Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara 2016.
- Sanders, Barry, *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- Seyler, Athene ve Stephen Haggard, *Komedi Sanatı*, (Çev: Suat Taşer), Pegasus Yayınları, İstanbul 2015.
- Smadja, Eric, *Gülmek*, (Çev: Sırma Naz Arım), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2013.
- Sokullu, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.
- Şener, Sevdâ, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, Ankara 2006.
- , *Oyunlar ve Gerçekler*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.
- Şentürk, Rıdvan, *Gülme Teorileri*, Küre Yayınları İstanbul 2016.
- Taner, Haldun, *Haldun Taner 100 Yaşında*, YKY, İstanbul 2015.
- , “Her Hafta Bir Sohbet”, *Vatan Kurtaran Şaban*, YKY, İstanbul 2016, 89-101.

Tek, Zeynep ve Levent Bayraktar, *Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"*, Aktif Düşünce Yayıncılık, Ankara 2015.

Usta, Çiğdem, *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yayınları, İstanbul 2005.

Yüksel, Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınları, Ankara 1986.

Zupancic, Alenka, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, (Çev: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul 2011.

MAKALELER

Durmuş, İsmail, "Mizah", *İslam Ansiklopedisi*, TDVİA, İstanbul 2005, XXX, 205-208.

Güçbilmez, Beliz, "Antik Yunan Tiyatrosunda İroni", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (2), 2003, 110-132.

Özyalçiner, Adnan, "Haldun Taner ile Öykücülüğü Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, (Ocak 1984), 4.

Taner, Haldun, "Mizahçılar Tartışıyor-III", *Hürriyet Gösteri*, (Mayıs 1985), 27-31.

-----, "Haldun Taner Diyor ki...", *Milliyet Sanat*, (Mayıs 1986), 12.

Ünlüaycıl, Nil, "Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (16), 2003, 68-84.

TEZLER

Yanıkaya, Zerrin, *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003.

İNTERNET KAYNAKLARI

Abartı,(t.y.),http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a486710b7fec6.88980985 Erişim Tarihi: 01.01.2018

İroni, (t.y.), <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/ironi>, Erişim Tarihi: 01.01.2018

Oksimoron, (t.y.), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts Erişim Tarihi:
01.01.2018.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nergiz DEMİR SOLAK
Doğum Yeri ve Tarihi	Erbaa – 15.09.1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	İstanbul Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Kafkas Üniversitesi (2014-2015) Atatürk Üniversitesi (2015-)
İletişim	
E-Posta Adresi	nrgzdmr@gmail.com
Tarih	03.01.2018