

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE “SOYTARILIK”  
KAVRAMININ TİYATRODA YANSIMASI**

**Şuayip ÜNSAL**

Danışman  
**Prof. Dr. Hülya NUTKU**

İZMİR-2006

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Geçmişten Günümüze ‘Soytarılık’ Kavramının Tiyatroda Yansıması” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Şuayip ÜNSAL

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../.....tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri lisans üstü öğretim yönetmeliğinin..... maddesine göre **Sahne Sanatları** Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Şuayip ÜNSAL**'ın “**Geçmişten Günümüze ‘Soytarlık’ Kavramının Tiyatroda Yansıması**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... Tarihinde, saat .....’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği yanıtlar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ / PROJE VERİ FORMU**

Tez /Proje No:

Konu Kodu:

Üni. Kodu

\* Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: ÜNSAL

Adı: Şuayip

Tezin Türkçe Adı: Geçmişten Günümüze “Soytarılık” Kavramının Tiyatroda Yansıması

Tezin Yabancı Dilde Adı: The Effects Of “Clowning” Conception On Theatre By The Past To Nowadays.

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Dili: Türkçe

Doktora

Sayfa Sayısı: 92

Tıpta Uzmanlık

Referans Sayısı: 102

Sanatta Yeterlik

Tez Danışmanının

Unvanı: Prof. Dr.

Adı: Hülya

Soyadı: NUTKU

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Tiyatro
- 2- Soyтары
- 3- Ortaçağ
- 4- Palyaço
- 5- Soytarılık

- 1- Theatre
- 2- Clown
- 3- Middleage
- 4- Fool
- 5- Clowning

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖZET

Soytarılık mantığı, içinde barındırdığı “nüktedan olma” özelliğiyle, bilinen her kültürde, her dönemde var olmuştur. Bir başka deyişle soytarılık uygarlıkla aynı yaştadır. Bu antik sanat, içinde hepimizin bulunduğu insanlığa seslenir. Toplumun ve sistemin dayatmalarına karşın “kişiliğinizi koruyun ve geliştirin” der.

"Utopia"nın yazarı Sir Thomas More'dan "en akıllı, en alim insanların soytarıları ile arkadaş olduklarını" öğreniriz. Renaissance'da İtalyan prensleri şöhret sahibi soytarılarıyla iftihar eder, soytarılarını “hediye paketi” misali “kibarlığını” göstermek için komşu şatolara gönderir, prensin soytarısı o komşu aileyi hem eğlendirir, hem de alttan alta prensin mesajını zekice bu aileye sezdirirdi (örneğin komşu ailenin kızını beğendiğini sezdirmesi gibi). Soytarılar, şiirden, müzikten, tiyatrodan anlar. Soytarıların çoğu yer ve gök bilimleriyle içli dışlıydı. XV. yüzyılın başında Meksika'da imparator Montezuma'nın sarayında soytarılar felsefi konuşmalarla komiklik yaratırlardı. Mısır'da firavunların mezarlarındaki resimlerden anladığımıza göre, firavunların soytarılığını yapan cüceleri vardı. Tarih kitapları XIII. Charles döneminde Fransa'yı imparatorun değil, soytarısı Marais'nin yönettiğini yazar. XVI. yüzyılda soytarılar tiyatro sahnelerinde yer almaya, güldürerek düşündürme, eğlendirerek “gözleri açma” işini gerçek efendileri olan halkla paylaşmaya başlıyorlar. Soytarıların tarihine baktığımızda kadın soytarıları da rastlarız. XVI. yüzyılın başında İtalya'da soytarılık eden *Giovanna Matta* ve *Caterina Matta* çok ünlüdür. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise soytarı bulundurma geleneği Sultan II. Beyazıt döneminde başlar, Tanzimat dönemiyle sona erer.

XX. yüzyıla geldiğimizde modern soytarılarla karşılaşırız. Charlie Chaplin, Lorel-Hardy, Marcel Marceau gibi... Soytarılar her dönem var olmuşlardır ve içinde buldukları toplumsal yapıya göre biçim değiştirmişlerdir. Bu da zaten doğanın yasasıdır. Soytarılar; ezilmişler sınıfından gelir; sınıf atlamaz, ait oldukları sınıfın gözüyle dünya işlerini yorumlar, efendilerinin gözünü açarlar. Bugün de soytarılar aynı şeyi yapıyor çünkü soytarılık bir ruh halidir. Soytarılık kendi gerçek kişiliğimizi bulmamızda bize yardımcı olan bir düşünce yöntemidir.

## ABSTRACT

The comic spirit of clown has kept its existence by the sense of humour and witticism in the every well-known culture. Clowning and civilization are at the same age. This ancient art calls everyman to be human. Clowning teaches us to protect our self-confidence against the system and public.

Thomas More "Most intelligent and smartest people's most sincerely friends were usually the clowns." says in "Utopia". The Italian Princes were proud of owning a clown in their palaces in the Renaissance. Whenever they want to be polite to their friends or neighbours, they used to send them, their clowns, 'as a gift' for a couple of hours to make them happy and joyful. Clowns had an ability about music, poem and theatre. Also they were interested in astrology and geology. Clowns were having conversation about philosophy at the beginning of XV. century in Mexico Emperor Montezuma's palace. In Egypt, Pharaoh's had clowns that we are able to know by the Picture of Egypt Pharaoh's graves. They used to have dwarf clowns. The Historian Books writes that in France, control was not on the XIII. Charles but on his clown Marais. In XVI. century, Clowns get on the stage and clowns true master's of public, make laugh and beware of high class. We can see a woman clown in the History of Clowning. Giovanna Matta ve Caterina Matta were famous clowns in Italy at XVI. Century. In Ottoman Emperor, "To own a clown in palace" luxury had started with Sultan II. Beyazid and this custom has lost by 1900.

When we look up to XX. century we see clowns like Charlie Chaplin, Laurel and Hardy, Marcel Marceau... The Clowns are changing as far as the World system changes. Clowns never belonged to high class. They were and are always belong to ordinary classes. As a result; clowns, try to help us to find our own clowns. "To find out your clown" means; help yourself to find yourself.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	2
TUTANAK.....	3
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	4
ÖZET.....	5
ABSTRACT.....	6
İÇİNDEKİLER.....	7
KISALTMALAR.....	9
EKLER LİSTESİ.....	10
ÖNSÖZ.....	11
GİRİŞ.....	12

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### SOYTARILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ

I.1-Antik Yunan ve Roma Tiyatrosunda Soyтары.....	22
I.2- Ortaçağ Tiyatrosunda Soyтары.....	25
I.3- Renaissance Tiyatrosunda ve Shakespeare’de Soyтары.....	37
I.4- Halk Tiyatrosu Geleneğinde Soyтарыının Yeri.....	44
I.4.1- Commedia Dell’Arte’de Soyтары.....	51
I.4.2- Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda Soyтары Özellikleri.....	59
I.5- Osmanlı Tiyatrosu’nda Soyтары.....	68
I.6- XX.Yüzyıl da “Soytarılık Kavramı”nın Tiyatrodaki Yeri.....	74
I.6.1- Absürd (Uyumsuz) Tiyatro’da Soyтары.....	74
I.6.2- Groteskte Soytarılık Anlayışı.....	78
1.6.2.1-Grotesk Tiyatroda Soytarıdan Etkilenen Bir Yazar Pirandello.....	82

### İKİNCİ BÖLÜM

#### GÜNÜMÜZDE SOYTARININ İŞLEVİ VE ÖRNEKLENDİRİLMESİ

II.1- Çağımızdaki “Soytarılık Kavramına” Genel Bir Bakış.....	84
II.1.1- Günümüzde Soyтары Mantığı.....	85

II.1.2- Çağımızda Soyтары Nasıl Olmalıdır?.....	87
II.1.3- Dario Fo'nun Tiyatro Anlayışında “Soytarılık” İzleri.....	89
II.2- Günümüzde Soyтары Eğitimi, Türleri Tekniği Makyajı.....	91
II.2.1- Soyтары Eğitiminde İmajinasyon.....	91
II.2.3- Farklı Soyтары Türleri.....	93
II.2.3.1-Beyazyüz (Whiteface) Soyтарыsı.....	94
II.2.3.1.1- Normal Beyazyüz	
II.2.3.1.2-Avrupai Beyazyüz.	
II.2.3.1.3- Komik-Grotesk Beyazyüz	
II.2.3.2-Auguste.....	96
II.2.3.3- Tramp/Hobo (Avare).....	97
II.2.3.4- Soytarılığın Simgesi “Kırmızı Burun”.....	98
II.2.4- Soytarılık Eğitiminde Çalışma Örnekleri .....	99
II.2.4.1- Duygular-Sıfatlar-Kostüm Ve Beden.....	103
II.2.4.2- Konuşmadan Anlatmak.....	104
II.2.4.3- İkili Soytarılık.....	104
II.2.4.4- Sirk Soytarılığı.....	105
II.2.5- Tanınmış Soytarılardan Örnekler.....	106
II.2.5.1- Joseph Grimaldi	
II.2.5.2- Dan Rice	
II.2.5.3- Marcel Marceau	
II.2.5.4- Tom Belling	
II.2.5.5- Danny Kaye	
II.2.5.6- Stanly Laurel - Oliver Hardy	
II.2.5.7- Charlie Chaplin	
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA.....	117
EKLER.....	128



## **KISALTMALAR**

**Akt** : Aktaran

**a.g.e** : Adı geçen eser

**ev** : Çeviren

**İ.Ü** : İstanbul Üniversitesi

**s** : Sayfa Sayısı

**T.D.K** : Türk Dil Kurumu

## **EKLER LİSTESİ**

<b>Ek I :</b>	Soytarı Sözlüğü.....	128
<b>Ek II :</b>	Circa Manifestosu.....	130
<b>Ek:III :</b>	Milenyum Soytarıları Bildirisi.....	132
<b>Ek:IV:</b>	Soytarı Albümü.....	134

## ÖNSÖZ

Tiyatro bölümüne girdiğimde, hocamız *Daniel Holliger* sayesinde anladım ki soytarılık sadece abartılı vücut hareketlerinden ibaret değil, oyunculuk mesleğinin en önemli cevheri, aklın vücuda hükmünü sağlamada yardımcı oluyor. Nasıl ki gülmekle zeka arasında ilinti varsa, soytarılıkla zeka arasında da sıkı bir bağ var. Bu anlayış üzerine kendimce denemeler yaptım. Örneğin oynadığım rollere soytarı mantığıyla yaklaşıyordum... Bu da role farklı boyut katıyordu. Biliyoruz ki rolü ne kadar siyah beyazdan, iyi kötüden çıkarırsak ve daha çok renk katarsak o zaman yaşam gerçeğine yaklaştırır, inandırıcı oluruz. Çok ciddi bir iş adamı ya da politikacı oynadığınızı farz edin. Torunuyla oynarken de aynı ciddiyetini sürdürür mü?

Soytarılık kavramını incelemek istememin nedeni, ülkemizde hak ettiği ilgiyi görmediğini, düşündüğüm içindir. Tezimde “soytarı”nın yüzü boyalı, saf aptal karışımı, sokaklarda afiş broşür dağıtmak olmadığını, çok daha boyutlu ciddi bir iş olduğunu, eğitim gerektirdiğini belirtmeye çalıştım. Halkımız genelde nasıl ki tiyatroyu sadece eğlence aracı görüyorsa soytarılığı da hafife alıyor. Demek ki tiyatronun gerçek hayata olan katkısını yeterince gösterememişiz. Fransız Devrimi’ni ateşleyen şeyin tiyatro olduğunu, soytarılardan da hala kralların kararlarını etkilediğini hatırlayıp hatırlatmaya küçük bir katkıda bulunmak istedim. Ancak tezi hazırlama aşamasında soytarılığın geçmişiyle ilgili kaynaklara rahatça ulaşısam dahi, şu an dünyada büyük gelişim ve değişim yaşayan soytarılık kavramı ve mesleği ile ilgili kaynaklara ancak yabancı yayınlar ve internetle ulaşabildim. Ülkemizde bu konuyla ilgili yayın yok gibi. Eğer bu çalışmam bir katkı sağlarsa ne mutlu bana... Diğer yandan bu tezin gerçekleşmesinde, başta Özdemir Nutku’ya, bölüm başkanımız Sayın Prof. Dr. Murat Tuncay’a, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Dr. Hülya Nutku’ya, Güzel Sanatlar Enstitü Sekreteri Hanife Gürbulak ve Öğrenci İşleri Şefi Filiz Hanım dahil diğer tüm enstitü memurlarına, anneme ve bana sürekli destek olan hayat arkadaşım Pınar Ünsal’a ve bu tezin oluşmasında emeği geçen tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim... Ve oğlum Işık Ünsal’a...

## GİRİŞ

Soytarıların varlığı, düşünsel yanı insanlık tarihiyle aynı yaşıdır. Soytarılık mertebesine ermeye karar vermiş, yaşamını bu yola adanmış, kahkahanın gerçeği açığa çıkaracağına inanan herkese "soytarı" denir. Bu tanım özünde soytarılığı yaşam biçimi olarak benimsemiş olanlara aittir. Soytarıdan farklı olarak maskarabaz, palyaço, bilge-abdal gibi adlarla anılır. Bazen soytarı ve palyaço birbirine karıştırılır. Palyaço mu, şarlatan mı, soytarı mı? Palyaço soytarı ile eşdeğer tutulmuştur çoğunlukla, halbuki palyaço sadece eğlendirmeyi amaçlar. Palyaçonun temelleri Atellan Farısları'nda atılmıştır. Rengarenk giyinip, kaba saba, aptalca ama komik ve naif şakalar yapan sadece gülümsetendir palyaço. Soyтары ise gerçek kahkaha attırır. Ayrıca yaptığı şakalar, soytarıya göre daha basittir. Palyaço köyün delisidir, soytarı ise köyün delisi olma durumunu meslek edinmiş yaşam biçimi haline getirmiş kişidir. Ortalıkta bir sürü entrika, kirlilik, çirkinlik kol gezerken onlar bize tüm bu olanlara espriyle yaklaşır görmemiz gereken şeyi gösterir, sistemin yaralarına komik yaklaşımlarla merhem olurlar.

Soytarının temelleri ise Roma Mimus'una dayanır. Bununla beraber soytarı ve palyaço arasındaki temel fark şudur. Soyтары, gösterisi sırasında kendi de eğlenmelidir. Palyaço ise sadece eğlendirmekle yükümlüdür. Bu yükümlülük onun eğlenmesini engeller. Soyтары nükteyi gönüllü yapar yükümlülüğü yoktur. Bazen etrafını iyi eğlendirdiği için iyi bir soytarı olduğunu iddia edenler oluyor. Ama "iç disiplin" ve "seyircide merak uyandırma" eksiklikleri olduğu için sadece komiklik yapan olarak kalıyorlar. Dilimizde Soyтары, palyaço, maskara, dalkavuk gibi tanımları olan bu kavramın İngilizcede de birbirine yakın tanımları vardır. "Clown" sözü diğer benzer ifadeleri ve tanımları kapsar. Bazı Türk tiyatro düşünürleri de "Clown" kelimesini olduğu gibi alırlar yazılarına. En doğru kullanımın 'soytarı' olduğunu düşündüğüm için bu sözcüğü tezimde kullanmayı tercih ettim. Soyтары kelimesi İngilizce de olduğu gibi Türkçe'de de isim, fiil, sıfat olarak cümle içinde kullanılır. Soytarılık, içinde insana ait ruhsal ve fiziksel durumları barındırdığı için bir kavramdır.

Erdem ve doğru sözlülüğün timsalidirler. Daha doğrusu, erdemleri yüzünden düzenle çatışıp 'komik' duruma düşen herkeste az biraz soytarılık vardır. Yaşamın saçma gelen yanlarını, kinayeli bir anlayışla yeren herkeste soytarılık kapasitesi vardır.

Hemen her devirde ve her coğrafyada “asıl saltanatı” saray soytarıları sürmüştür. Ülkeleri yönetenleri yönetmişler, onlara akıl vermişler; yol göstermişler, gözlerini açmışlar. Halkı onların gazabından, onları da kendi gazaplarından korumuşlar. Dünya tarihinde insanlık yıldızının parladığı her an kahkahanın şakanın, alayın, yerginin zaferidir. Yerüstünde bin bir çiçek açtırır. Eski Yunan'da, Roma'da, Bizans'ta, Çin'de, Mısır'da, Fransa'da, İngiltere'de, Hindistan'da soytarılar zekâlarının inceliği, nüktelerinin zarafeti, hoş tuhafıkları bazen de kaba saba şakalarıyla hep iktidarda olmuş. Her devirde gerekirse kelleyi koltuğa alıp özgürce düşünen, düşündüğünü söyleyen, efendilerini açıkça eleştiren soytarılar, ait oldukları alt sınıfın gözüyle dünya işlerini yorumlarlar, ancak bu şekilde efendilerinin gözü kulağı olurlar...

Soytarılık mesleği yüzde yüz vicdandan imal edilmiştir. Bir başka deyişle, vicdanın ete kemiğe bürünmüş halidirler. Yaptığı zincirleme hatalar yüzünden gücünü yitiren Kral Lear, o moral bozukluğuyla soytarısına "Kimim ben?" diye sorar ve hayatının cevabını alır: "Sen Lear'ın gölgesisin!" der, günümüzde en az efendisi kadar meşhur olan soytarı. Mesleği gereği eğlendirmek zorundadır, felsefesi ise kemikleşmiş davranış ve düşüncelerimizi tekrar gözden geçirmektir. Doğruyu söylemesini, mitleri ortadan kaldırmasını gerektirir. Bu anlamda soytarı akıllı ve yaratıcı olmak zorundadır. Ayrıca aynı zamanda aptal görünmelidir. Çünkü keskin eleştirilerini bu yolla yumuşatıp eğlendirmek ve güldürmek zorundadır. Diğer yandan gününü “devlet” ve “tebaası” ile ilgili bin bir türlü sorunla geçiren kralın bir nebze gevşemesi ve eğlenmesi amacıyla soytarılar sarayların vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Şaklabanlıklar ve türlü oyunlar yaparak, kralı güldürmeye çalışan soytarılar, aslında bir anlamda kralı rehabilite etmek gibi zorlu bir sorumluluğu yerine getirmişler. Tarihte hep soytarılarda belli meziyetler aranmış.

Kiminin mizah gücü kiminin fiziki yapısı kiminin taklitçiliği soytarılığa kabulü için gerekli kılınmış.

Mizah gücü, zekânın bir aynasıdır. Yaşamlarını güldürmek ve eğlendirmek üzere kurmuş insanların en gergin ortamlarda dahi ortalığı gevşetip, yüzlerdeki gerginliği yumuşatarak, insanların gülmelerini sağlamalarının kolay bir iş olduğunu kim iddia edebilir? Hele ki, kral karşısında kelleniz iki dudağın arasında ise! Feodal dönemde yönetim erkinin yanındaki bu insanların zaman içinde ve yaşanılan ortamın niteliğine göre dolaylı veya dolaysız olarak yönetim erkine müdahale edebilme şansına bile sahip oldukları söylenebilir. Espri yeteneği ile zekâsını birleştiren birçok soytarının tarihte saray entrikalarının baş figüranı olmaları bu nedenle rastlantı olarak görülmemelidir. Diğer yandan Soytarılık ile dalkavukluk sözcüklerini karıştırmamak gerekir. Örneğin, soytarılık dalkavukluk olarak yorumlanmamalıdır... Dalkavukluk otoritenin kayıtsız ve şartsız desteklenmesi anlamına gelir. Ancak her iki sözcük, zaman içinde yönetim erkinin ya da liderin kayıtsız şartsız desteklenmesi anlamında sıklıkla kullanılmıştır. O nedenle, soytarılık sözcüğü zaman içinde haksız yere dalkavukluk ile örtüşmüştür. Oysa soytarılık başlı başına bir sivri dilliliktir.

Komik ve gülünç olanla özdeşleştirilmiş bir kavramdır soytarılık. Komik olan daima zihinsel gerçeği, süreci kapsar. Bu açıdan komik olan şey anlama yeteneği gerektirir. Bu da ancak düşünebilme yeteneği olan canlılarda vardır. Bir başka deyişle komik olanı anlama yeteneği sadece insana özgüdür. Söz konusu durum bizi soytarılık ile zekânın vazgeçilmez birlikteliğine götürür. Yani soytarının özünde gülme ve zekâ ayrılmaz bir ikilidir. Burada gülmenin de önemli bir işleve sahip olduğu gerçeği çıkıyor ortaya. Prof. Dr. Murat Tuncay gülme kavramını şöyle açıklamaktadır.

*“Gülme bir tepkidir. Belli bir etki sonunda ortaya çıkar bu belli bir bilinç sürecinin sonunda oluşur. Gülme eylemi gerçekleştiğinde zihinde algılama, anlaşılma değerlendirme süreci tamamlanmıştır. Yani sonuç alınmıştır. Bu sonuç bir gülme tepkisiyle dışa vurulmak üzere, sinir sistemi otomatik olarak uyarılmıştır. Çeşitli*

*ses ve yüz kasılmalarıyla otomatik olarak yapılan hareketlerle gülme ortaya çıkar. Aynı zamanda gülme olgusu psikolojik ve sosyolojik boyutları olan fiziksel bir boyuttur”<sup>1</sup>*

İnsanoğlu ne zaman düşünmeye başladıysa o zaman gülmeye de başlamıştır çünkü gülmenin kökeninde anlama yatmaktadır. İnsanoğlunun bu uzun tarihsel süreçteki evriminde gülme ve güldürü olgusu da her döneme ilişkin olarak çeşitli değişimlere uğramıştır ve insanoğlu varolduğu sürece de uğrayacaktır. Güldürü ise komedyaya sanatı içinde olduğu kadar, dışındakilere de uygulanabilir bir niteliktedir.

Her dönem ve her insan topluluğunda adeta çevresindekileri eğlendirmek için yaratılmış insanlar vardır. Bunlar eğlenceli öyküler anlatır, taklitler yapar komik ve tuhaf davranışlarda bulunurlar nükteli anlatımları ağızdan ağza dolaşır çünkü insanoğlunun gülmeye ve alaya almaya gereksinimi vardır. Gülme yaşamın vazgeçilmez soluğudur. Acaba insanlar neye ve niçin gülerler? Gülme nedir? Sokakta ayağı kayıp düşen insana neden güleriz de oturan insana gülmeyiz. Gülme eylemine psikolojik boyutta inandırıcı bir düşünce Freud’dan gelmiştir. Freud’a göre kişi, neyin baskısını duyuyorsa ona güler. Gülme bilinçaltındaki baskıların kaldırılmasını sağlar. Yani yukarıdaki örnekte kişi sokakta düzgün yürüme zorunluluğu ve baskısı altındayken bu zorunluluğun istem dışı kırılmasına güler. Prof. Dr Sevinç Sokulu ise *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* adlı çalışmasında gülmeyi şöyle tanımlar:

*“Gülme birkaç ruh durumunu yansıtır. Ümit ettiğinin aksi ve daha önemsizi ile karşılaşan gözlemcinin aldanması; beklediğinin çok aykırısını gören ya da işitenin şaşırması; kendi ölçülerinden daha değersizini görenin üstünlük duygusu; bastırılmış, itilmiş istek ve duyguların açığa vurulmasından ileri gelen bilinçaltı doyumları gibi kişisel ve bireysel duygu ve doyumları içerir.”<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Prof. Dr. Murat Tuncay, **Tiyatral Anlatımda Güldürü**, (Yükseklisans dersi notları)2002-03 Güz dönemi

<sup>2</sup> Sevinç SOKULLU, **Türk Tiyatrosu'nda Komedyanın Evrimi**, s: 22

Diğer yandan düşünürlerin birçoğu insanı “gülmesini bilen hayvan” olarak tanımlar. Ancak prof. Dr. Murat Tuncay şu ayrımın konulması gerektiğini belirtir:

*“Kimi gelişmiş memelilerde de gülme gözükür. Örneğin maymunlarda. Ancak yalnızca insan gülünç olanın farkına varıp güler çünkü komik olanı anlama yeteneği insana özgüdür. Oysa maymun gıdıklanmışında güler”<sup>3</sup>*

Gıdıklanma ve sinirsel dürtü ile gülmenin estetik tarafı yoktur ve bu gülünç olandır. Oysa bir fikraya gülmek estetikdir ve burada komik olan karşımıza çıkar.

Buradan baktığımızda insana “güldüren hayvan” tanımını koymak çok da yanlış olmasa gerek çünkü insandan başka bir canlı ya da cansız varlığın gülünç olması mutlak insana benzer bir yanının olmasından kaynaklanır. Burada güldüren bir hayvan olarak tanımlanırken insanın yapısındaki taklit etme ve canlandırma ögesi bu tanımları yaratmıştır. Tiyatronun özü de taklit ve canlandırma sanatı olduğuna göre sahnede insan neye, niçin güler sorusunu getirebiliriz. Sahne yaşamın bir parçasıysa yaşam ile sahne arasında ki gülme farkı bir oyuncunun yüz göz buruşturup taklalar atması ile nükteli bir anlatımla arasındaki bağ nedir? Yoksa bu bağ gülmenin kendisi midir? Prof. Dr. Özdemir Nutku bunu şöyle açıklıyor:

*“ Gülme eylemi bilinçaltıyla bilinç arasındaki yaratıcı bir ulaşımdır. Yani gülme eylemi bilinçaltındaki yasaklanmış baskı altında tutulmuş enerjinin bilince götürülmesidir.”<sup>4</sup>*

Yani insanın içtenlikle gülmesi, bilinçaltındaki yasaklanmış baskılanmış enerjinin tekdüze durumundan koparılıp bilince götürülmesidir. Freud ise gülmenin oluşturduğu mizahı,

<sup>3</sup> Prof. Dr. Murat Tuncay, **Tiyatral Anlatımda Güldürü**, (Yükseklisans Dersi notları), 2002-03, Güz dönemi

<sup>4</sup> Özdemir Nutku, **Yaşayan Tiyatro**, s-236



*“Gülme: kişiyi sarsacak, uyandıracak saldırgan bir eğilimden veya istekten doğar. Mizah ise gülmeyi ateşleyen baskıların var ettiği bir olgudur.”<sup>5</sup>*

Biçiminde açıklıyor. Buradan soytarı kavramına geçecek olursak, Soytarı ve soytarılığın aslında tarihte bir ihtiyacın ürünü olarak doğmuş olduğunu görürüz. Hemen hemen her dönem ve ülkede var olan soytarılığın tam anlamıyla kendilerini bulma ve bir kesim haline gelmesi Renaissance döneminde olmuştur. Ancak Richard Moulton’a göre:

*"Soytarıların bir kurum haline gelmesi ortaçağa ait üç eski görüşe bağlıdır. Bunlardan birincisi; vücut ve akıl kusurlarından zevk alan ortaçağ barbarlık anlayışıdır. Ortaçağ insanı anadan doğma aptalların saçma sapan sözlerinden ve hareketlerinden hoşlanmışlardır. Böylece bu aptallığın ve saçma sapan sözlerin taklidi bir meslek haline gelmiştir. İkincisi, delilik ile ilham arasında bir ilişki varlığının sanılmasıdır -Gerçi günümüzde de aynı durum söz konusudur- Bugün bile dünyanın bazı yerlerinde gelecekte olan olayları bilmek, herkesin anlayamadığı şeyleri sezmek kabiliyeti olduğuna inananlar vardır. Üçüncüsü ise; Ortaçağa özgü olan mizah anlayışıdır.”<sup>6</sup>*

Belli bir mantığa hala oturtulmamış olan soytarı, kişiliğinde bu üç özelliği toplar. Ortaçağın mizah anlayışı yüzünden saçma ve anlamsız bir özellik olsa da şaka ve nükte düellolarına devam etmeye mecburdur. Delilerin tabiatüstü bir kuvvete sahip olduklarına inanıldığı için, soytarının zaman zaman önemli gerçekleri söylemesi beklenir ve yukarıda açıklanan görüşlerden, özellikle birincisi yüzünden soytarılığı ile maskelenerek herkesi eleştirmesine müsaade edilir. Özellikle soytarı, günümüzde olduğu gibi, hem her günkü hayatın tek düzeliğini giderdikleri için hem de kurulmuş töre ve göreneklere saldırmadan ama çelme takarak karşı geldikleri için hoş görünürlerdi.

Bununla birlikte bir dönem, özellikle feodal yapıların yıkılıp Fransız Burjuva Devrimi'nin gerçekleşmesi ve kapitalizm'in süreci içinde saray ve ev soytarıları yok olmaya mahkum oldular, ancak bu yüzyıldan sonra sahne soytarılığı

<sup>5</sup> S.Freud, *Jokes And Their Relation To Teh Uncondion*, s-52

<sup>6</sup> Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, s-218

gelişmeye ve tutunmaya başladı. Özellikle soytarılık mesleği çok eski zamanlardan beri süregeldiği için, soytarılar yaşamdan ve zamandan aldığı tecrübelerini, becerileriyle birlikte yoğurup gittikçe ilerlediler, yaptıkları tuhafıklar, gelenekler zamanla biçimlenerek dönemin komedilerinde büyük bir yer tutmaya başladı ve komedi yazarları soytarılığın geleneğinden örnek alarak oyunlarını biçimlendirdiler.

Soytarının özü olan güldürü niteliğini, kimi araştırmacılar, gülünç olan şeyin niteliklerini ortaya çıkararak, kimileri ise niçin güldüğünden yola çıkarak gülüncü tanımlamayı tercih etmişlerdir. Örneğin *Thomas Hobbes* (1588-1679) gülme eylemini şöyle açıklar:

*“Başkası sendelerken kendisini sağlam gören kişide güvenlik duygusu uyanır. Bu duygunun kıvanç ve övünce dönüşmesi ile gülme ortaya çıkar.”*<sup>7</sup>

Burada *Hobbes*'un gülme eylemini insanın güven ve üstünlük duygularının bıraktığı etkiye göre tanımladığını görüyoruz. Diğer yandan gülünç olan, çağlar boyunca birçok araştırmacının konusu olmuştur. Aristoteles'in “gülünç olan kusurludur” görüşleri de kendisinden sonraki birçok araştırmacıyı büyük ölçüde etkilemiştir. Soyтары, yukarıda bahsettiğimiz gibi hemen hemen güldürü olgusunun bir sanat formuna bürünmesinden beri sürekli var olmuştur. Her çağa göre formu, niteliği içeriği v.b. değişmiş olsa da sürekli ihtiyaç duyulmuş ve kendisini her çağın gereksinimlerine göre yenileyerek günümüze kadar gelmiş.

Bir gösteri sanatı olan soytarılık, saraylardan ve meydanlardan sonra XVI. yüzyılda özellikle İtalyan halk tiyatrosu olan *Commedia Dell'Arte* de tiyatro sahnelerinde yer almaya, güldürerek düşündürme, eğlendirerek gözleri açma işini gerçek efendileri olan halkla paylaşmaya başlamıştır. Antik Çağ'da soytarılık etmeye çıkan güldürü bilgeleri, soytarılar, palyaçolar, abdallar, güldürerek gerçeği açığa çıkarmaya çalışmışlardır.

---

<sup>7</sup> Aktaran: Prof. Dr. Murat Tuncay, **Tiyatral Anlatımda Güldürü** (Yükseklisans dersi notları) 2002-03

Soytarılık binlerce yıldır var olan bir sanattır. Günümüzde bir oyunculuk anlayışı ve sağaltım aracı olarak tekrar su yüzüne çıkan soytarılık kavramı, komik olanın ve komik oyun kişinin kökenini oluşturur. İnsanın varoluşsal uyumsuzluğunu ve abesliğini, güçsüzlüğünü ve aşağı özelliklerini, trajik şansızlığını ve yazgısını, iç gereksinimlerini ve katı yaşamsal gerçeğini tersinlemeli bir biçimde simgeler. Elmayla armudu toplar. Soytarı, saçma karışıklıklarla oynar, özgürce özelemlerini dile getirir, eğlendirir, güldürür, acı alay uyandırır. Soytarı, işlek zekası, konuşma ve yanıtlama gücü, dolantıları çözme yeteneği, yerinde duramaz yaratışıyla dikkatleri her daim üzerinde toplar.

*“Soytarı geleneği, Hindistan’da Sanskrit tiyatrosuna kadar uzanır. ‘Commedia Dell’Arte’nin yanında Brecht tiyatrosu ile Saçma (Absurd) tiyatrodaki sık kullanılır. Kayıtları belli olan ilk soytarı İ.Ö. 3000 yılları, yer ise Antik Mısır’dır. Bu soytarı, Mısır firavunu Dadkeri-Assi’nin sarayında gösteri yapmış cüce bir (Pigme) Afrikalıdır.”<sup>8</sup>*

Antik Yunan kültürü de kendine has soytarı barındırıyordu. Bunlar kazıtılmış kafaları, içleri doldurulmuş abartılı kostümleriyle dolaşırlardı. Soylu kişileri ya da kralları, zeka kıvraklığı, komik şakalar ve bilmecelemlerle eğlendirirlerdi. Saray soytarısı kraliyet ailesinin bir ferdi gibi sayılırdı. Özel aile toplantılarına katılabilir, aile sırlarını bilirler ve ailenin çocuklarıyla oynayabilirlerdi. Saray soytarısının ayrıcalıklarından biri de; yukarıda da bahsettiğimiz gibi istediği şekilde özgürce konuşabilmesiydi. Hatta bunlar kraliyet kararlarında dahi etkin olabiliyorlardı. Bunun önemli bir örneğini, İ.Ö. 221’den başlayarak en doğudaki ülke Çin’de görüyoruz:

Çin seddi yapılırken binlerce işçi ölmüştür. Halk kan ağlamaktadır ama İmparator bir de üstüne üstlük Çin Seddi’ni boyama kararı almıştır. İmparator Shih Huang-Ti’nin soytarısı Yu Sze İmparatorun Çin Seddi’ni boyatma fikrinden, binlerce Çinli işçinin hayatına malolacağını, şöyle dile getirmiş. “ \_ Artık bizim bu sete ihtiyacımız yok imparatorum, çünkü içinde korunacak Çinli olmayacak bir

---

<sup>8</sup> [www.worldclownassociation.com/articles\\_audience\\_awaits.html](http://www.worldclownassociation.com/articles_audience_awaits.html), Çev: Şuayip Ünsal

Çin Seddi'ne neden gereksinim duyulsun" diyerek imparatoru bu fikrinden vazgeçirmiş ve halkın ulusal kahramanı olmuştur. İmparatorun planlarını yalnızca Yu Sze eleştirebilirdi. Çin'de saray soytarısı geleneği İ.Ö. 1818'lerde başlamıştır. Bununla birlikte bugünkü soytarılardan temeli, Antik Yunan'a kadar gitmektedir. Soytarılar Hz. İsa'dan önce yedinci yüzyılda Sparta sokaklarında gezinip askerleri serserileri cadıları ve Yunan tanrılarına kadar herkesi yansılardı. Bunlara Mısır dilinde "deikeliktas" ya da "oyun oynayanlar" denirdi.

Aynı dönemde saray soytarılarının yanı sıra daha çok olan sokak soytarılarıydı. Kimileri sihirbazlık, yüz buruşturma, hokkabazlık, akrobasi, hikaye anlatıcısı, kuklacılık, ipte yürüme (canbazlık), hayvan eğitimi, yapanlardan oluşuyor, kimileri de şiirsel öyküler anlatan ve insanlarla felsefi diyaloglara giren sanatçılardan oluşuyordu.

Püritenler 1642'de İngiliz tiyatrolarını kapatınca 1660'ta tekrar açıldıklarında soytarılar için sahne yasaklandı. Çünkü kaba sabalığı, bel altı esprileri, halkında hoşuna gitmesiyle iyice ayyuka çıkmıştı.

*"Soytarılar için zor günler başlamıştı. Ancak cıva gibi bir yapıya sahip soytarı mantığı, bu duruma da ayak uydurdu. Gösterilerine akrobasi, jonglörlük gibi diğer gösteri sanatlarını ekleyerek, gözü pek soytarılar gösterilerini, doğaç sahnelerde, festivallerde ve drolls diye bilinen kısa sokak farplarında sergilediler. Aynı dönemde, doğaçlamanın ruhu İtalya'da ki sokaklarda ortaya çıktı. Comedia Dell'Arte, yani profesyonel komedi oyuncularını. 1500 ve 1700'lü yıllarda yeşeren bu oyunculuk formu, günümüzde de bildiğimiz komedi tiplerini yaratmıştır. Meşhur baklava desenli kostümüyle Arlekino ve ilk beyaz makyajı kullanmış olan Pierrot bunlardan birkaçıdır."*<sup>9</sup>

"Komik", "palyaço", "dalkavuk", "taklitçi" gibi tanımları kapsayan soytarılık. Ancak bugünkü anlamını XVI.yy da almıştır. Beceriksiz, hödük ya da

---

<sup>9</sup> Enid Welsford, **The Fool**, Faber, London-1965, s:81

köyün delisini belirten sözler soytarılık kavramının kaynağını oluşturmaktadır. Bu da soytarının halkın vicdanının somut bir kişide ortaya çıkmasına mantıklı bir açıklama getirir. Köyün delisine de köyün bilgesine de soytarı denilebilir.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **SOYTARILIĞIN TARİHSEL GELİŞİMİ**

#### **I.1-ANTİK YUNAN VE ROMA TİYATROSUNDA SOYTARI**

Yunanistan'da güldürü tüm kent devletlerinde ritüellerin içinde (Dyonisos ve bağ bozumu şenliklerindeki, kaba güldürüler ve fallik ezgileri) devam ederken, güldürü sanat olarak Antik Yunan'da ilk kez Atina'da ortaya çıkmıştır. Yunan güldürü sanatı da tıpkı tragedya gibi dinsel inançlardan türemiştir. Cümbüş, şaka, sarhoşluk, saldırganlık Yunan güldürüsünün kaynağında olan şeylerdi. Burada güldürü unsuru olan şey, abartılı giysiler ve oyuncuların taktığı büyük ve gülünç falluslardı.

Yunan tiyatrosunda üç çeşit oyun vardı: Yüceltilmiş kahramanlık hikayeleri anlatan, kişileri arasına tanrıları da alabilen trajediler; kahramanlık hikayelerini gülünçleştiren, açık saçık hareketlere düşkün bir satir korusu olan satir oyunları; konularını günlük hayattan alan maskaraca komediler. Bu üç çeşit oyun da belli zamanlarda yapılan, bütün şehri ilgilendiren dinsel törenlerde oynanırdı. Her üçünde de sahneleri birbirine bağlayan, sırasında sahnelerin içine giren bir koro vardı. Üçü de ölçüyle, şiir olarak yazılırdı. Üçünde de maske kullanılırdı. Üçünün de uzaktan yakından bolluk, bereket, çoğalma düşünceleriyle ilintisi olduğu bir gerçektir.

Diyonisos'un hikayesi her yıl ölüp yeniden doğan tabiatın hikayesi, bolluğun, bereketin, doğurganlığın hikayesi; ilk komedilerdeki oyuncuların taktıkları phallus'ların (erkeklik organı) tabiattaki çoğalma gücüyle ilgisi açık. Aristoteles komedinin phallus şarkılarından doğduğunu söyler; Phales (Çoğalma tanrısı) adlı tanrıya okunan utanmazca sözlerle dolu ilahiler. Bacchus'un (Diyonisos'a sonradan hem Yunan'da hem de Roma'da verilen ad) satir denilen arkadaşları var, yarı insan yarı hayvan, boynuzlu, kuyruklu, keçi ayaklı yaratıklar. Satir oyunlarında bu yaratıkları canlandıran oyuncuların da phallus taktıklarını biliyoruz. Sırtlarına ise Diyonisos'a kurban edilen keçilerin postlarını alırlarmış.

Bu kostüm ve abartılar daha sonra biçim ve biçem değiştirerek soytarının atalarını oluşturacaktır. Soytarının özü olan “gülünç olma” özelliği burada karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles Poetika adlı eserinde gülünç olanı şöyle tanımlar:

*"gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur"*<sup>10</sup>

Buradan da anlaşıldığı gibi Antik Yunan güldürü sanatı coşkun ve komik yanları dile getirirdi. Bu yüzden her şey bir karikatür anlayışı içinde ele alınırdı. Komedyaya ve güldürünün, ritüelin bir parçası olmaktan çıkıp bağımsız bir sanat olarak gelişmesi ilk kez Antik Yunan'da görülmüştür. Böylece güldürü olgusu gösteri olup bir forma girmiştir. İşte o zaman komedyaya ortaya çıkmış ve güldürü bir biçim kazanmıştır. İ.Ö. IV. Yüzyılda Atina kent devletinin düzenlediği tören ve şenliklerde tragedyaya ve satir türlerinin yanında komedyanın yer aldığını biliyoruz. Roma'da ise tamamen her alanda olduğu gibi bu alanda da Antik Yunan güldürülerine bir öykünme görüyoruz. Roma gösteri sanatlarının kimliğini bir dereceye kadar güldürü türünde bulabiliriz çünkü Roma gösteri sanatı yalnızca bu türde etkili olmuştur. İster Antik Yunan ister Roma olsun her iki kültürde de soytarı benzeri komedi tiplerine rastlamak olasıdır.

Antik Yunan'da soytarı tiplerine sıklıkla Filyakes (Phlyax) güldürüsünde rastlıyoruz. Antik Yunan'da bir halk güldürüsü türü olan bu oyunlar, İ.Ö. III ve IV yüzyıllarda güney İtalya'da bir çeşit mimus ve halk komedisi olarak ortaya çıkıyor. Filyakes oyuncularını tanrının ve kahraman kişilerin bir çeşit parodisini yaparlar. Trajik olayları ve kişileri gülünç gösterirlerdi. Bu yönleri ile soytarıyı andıran bu oyuncular, gündelik yaşamdan sahneleri de doğaçlama sergilerlerdi. Bunlar kaba ve çoğu zamanda açık saçık gösterilerdi. Çok eskilere dayanan Filyakes oyuncularının kökenini Aziz Çalışlar kısaca şöyle tanımlar:

---

<sup>10</sup> Aristoteles, **Poetika**, çev: İsmail TUNALI , Remzi Kitabevi-İstanbul-1998, s:20

*“Phlyax güldürüsü oyuncularının kökenleri Dor halk gösterilerine dayanır. Bunlar Dor komedyasının açığöz köle, palavracı asker, farfaracı hekim gibi oyun tiplerini kullanıyorlardı.”<sup>11</sup>*

Aynı zamanda Filyakes oyuncularını maskeler takıyor, abartılı giysiler giyiyorlardı. Alaycı yanı ile olduğu kadar dış görünüşleri ile de soytarıyı andıran Filyakes’lerin sahne yapısının Roma tiyatrosu yapısı üstünde etkisi olduğu kadar, Atellan farsı üstünde de etkisi olmuş; soytarı Antik Yunan güldürü sanatından, Roma güldürüsüne bir köprü oluşturmuş.

Roma güldürü sanatına ait olan “Atellan Güldürüsü” (Atellan farsı) ilk kez Roma’nın Attela şehrinde ortaya çıkmıştır. Bu tür “Antik Roma Komedyası” içinde yer alan bir halk güldürüsüdür. Attelana Güldürüsü’nün kökeni mimik dansları ve müstehcen halk doğaçlamalarına dayanıyordu. Bu türün Roma’ya —yukarıda da bahsettiğimiz gibi- yaklaşık olarak İ.Ö. 360-240 yılları arasında geldiği sanılıyor. Taşra yaşamını konu alan ve pazaryerlerinde oynanan bu kısa güldürülerin belirli tipleri vardır. Bunlar: Pappus (yaşlı bunak), Bucco (açgözlü palavracı), Macius (aptal soytarı), Dossenus (bilgiç, hilekar) gibi tiplerdir. Bu tiplerin tümü de aslında birer soytarıyı andırırlar. Tümü de kostümlü ve maskelidir. Kostümleri olağandan daha abartılı ve komiktir. İ.Ö. Birinci yüzyılda Pompenius ve Naveius adlı yazarlar bu fars tiplerini kaleme alarak, Attelana güldürüsüne yazınsal bir kimlik kazandırmışlardır.

Diğer yandan “Mimus”lar (Fabula Riciniata) da Filyakes’ler (Phlyax) gibi doğaçlamaya dayalı müstehcen güldürülerdi. Zamanla bu açık saçıklık mimus’ların genel üslubu haline gelmiştir. Antik dönemde soytarı tipinin benzeri olan bir başka güldürü sanatı ise “Pantomimus”tur. Bu danslı bir gösteriydi. Burada bir oyuncu kostüm ve maske değiştirerek birçok tipi canlandırır. Aynı zamanda bu oyuncuya arka taraftan bir koronun destek olduğu da sanılıyor. Ancak Pantomimus’un diğerlerinden önemli bir farkı vardır. Bu oyunlarda ciddi konular

---

<sup>11</sup> Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1995, s:499



ele alınırđı. Bu yüzden içerik bakımından değil sadece biçim açısından bu tür oyuncularını soytarıya benzetmek olasıdır.

Antik Yunan ve beraberinde Roma güldürü sanatı, çeşitli evrimlerden geçerek günümüze kadar ulaşan soytarı tiplerine kaynaklık etmiş ve bu tiplerin atası olarak gösteri sanatları tarihinde var olmuşlardır.

## **I.2- ORTAçAğ TİYATROSUNDA SOYTARI**

Antik Yunan ve Roma'da bahsettiğimiz mimus ve pantomimus oyuncuları, Ortaçağ Avrupası'na ve Bizans'a geçmiştir. Bunlar toplumdaki çeşitli çarpıklıkları alaya alan, gldrye dayalı, aynı zamanda vücut dilinin de ağırlıkta olduğu, soytarılık yapan güldürü sanatılarıydı. Ortaçağ'da Kilise, özellikle tiyatroya karşı amansız bir savaş açtı. Batı Roma İmparatorluğu'nun sona erişiyle tiyatro da, tümüyle yok olmuştu. Çok tanrılı kültürlerde kilise onlardan kalan her izi silmek istiyordu. Bu nedenle köylerdeki mevsimlik ritüelleri yok etmeye yönelik bir savaşa girişti. Öte yandan yaşamlarını sürdürmek için köy köy dolaşan, derebeyi şatolarına uğrayıp boğaz tokluğuna, komik gösteriler yapan oyuncular vardı. Kilise, her ikisini de engellemeye çalışıyordu. nce din adamlarının bu gösterileri seyretmesi yasaklanmıştı.

Tiyatro eylemini tek başına sürdüren bu gezici halk oyuncularıydı. Bunlar antik kültürün geride kalan temsilcileriydi. Ancak kilise yok etmeyi başaramadı ve halk oyuncularıyla uzlaşma yoluna gitti. Köylerdeki tarım ve hayvancılıkla ilgili ritüellerin tarihlerini Hıristiyan takvimine uyguladı. Bu günleri, Hz.İsa ve Hıristiyan azizlerinin günleri olarak düzenledi. Hz.İsa ile ilgili ikinci takvim düzenlemesi Paskalya'dır. Bunun Nevruz'a bir başka deyişle 21 Mart'a yani gündüz ve gecenin eşit olduğu güne getirilmesi de bir rastlantı değildir.

Bu ritüeller, Avrupa tiyatrosunun temeli kabul edilen Antik Yunan tiyatrosunun yeniden keşfine yol açmıştır. Yunan tiyatrosunun gösterimleri, belli takvim günlerinde kutsal festivallerde gerekleşişiyordu. Kilise'de ve yeniden

doğan tiyatrodada yukarıda belirttiğimiz günlerde gösterimler düzenleniyordu. Bunlar zincirleme oyunlar gösterisiydi. Burada iki önemli döngü, Noel ve Paskalya'dır. Burada amaç tiyatronun yeniden doğuşunu kilise içinde, Hıristiyanlık ilke ve inançları doğrultusunda sağlamaktı. Kilise bu konuda önceleri horladığı halk oyuncularının ve antik tiyatronun kalıntısı soytarların yol göstericiliğinden ve profesyonel deneyimlerinden yararlanmak istemişti.

Bu dönemde tepki ile yaklaşılan soytarı kavramına baktığımızda dikkatimizi çeken Şey soytarı ile deli arasındaki yakın ilişkidir. Batı dillerinde deli, soytarı ile eşanlamlıdır. Fransızca fou, folle, İngilizce'de fool hem deli hem soytarı anlamındadır. Soytarının Ortaçağ'daki kostümleri, Arlecchino'ya benzer. Bu alacalı renklerin seçimi, soytarların oluşturduğu toplulukların kimliğini de belirliyordu. Örneğin Dijon'daki La Mere Folle topluluğunun renkleri kırmızı, yeşil ve sarıdır. Paris'teki Enfants-sans Souci topluluğu ise yalnız yeşil ve sarıyı kullanırdı. Klahları, eşek kulakları yerine geçen ucu sivri iki külah biçimindedir. Bunları Shakespeare çok ustaca kullanmıştır. Ortaçağ'da politik nitelikte gldrlere de Sottie ya da Sotie deniliyordu. Bu da deliliğe, çılgınlığa çağrışım yapmaktadır. Kiliselerde oyunların çoğu ciddi ve tapınma ile ilgili olmasına rağmen, Noel zerine yazılan bazı oyunlara da soytarılık girmiştir. Yılın bu bölümünde, belli günler için geç papazlara kilise ayinini yönetme görevi verilirdi, onlarda kentte geçit alayları düzenler, bazen de armağan ya da para toplarlardı. Bu Şenliklerden birisine Diyakoz yardımcılarının (Kilisede papazlara gönüllü yardımcılık yapanlar) eğlencesi olup genel bir deyimle Soytarılar Şenliği denilirdi. Komedyanın gelişmesinde çok önemli bir payı olan bu Şenliklerin ekiciliğinin nedeni, geç papazların kilisedeki yaşlı papazların düzenli ve katı kurallı kilise yaşamını alaya alabilmesine olanak tanınmasıydı. Bu oyunların çoğu eski pagan Őenliklerini hatırlatır ve birçok araştırmacı, Soytarılar Şenliği ile pagan törenleri arasında bir bağ kurarlar. Bu Soyтары Şöleni Őenliklerinde yle zaman olurdu ki, eğlendiriciler kilise anlarını uygunsuz alıp, düşük tonla Şarkı söyleyip, acayip kostümler ve maskeler kullanıp, çörekleri, sosisleri ve eski ayakkabıları buhurluk olarak kullanıp soytarılık yaparlardı. Soyтары Şöleni'ni "Soyтары Piskopos" gözetir ve Şenlik süresince kilise yetkeliğini üstlendiği

varsayırdı. O. Brockett Tiyatro Tarihi adlı çalışmasında soytarlar şenliğinden şöyle bahseder:

*“Bu eğlencelerin ne zaman ortaya çıktığı açık değildir, fakat XII. yüzyılın sonunda epey yerleşmişti. XVI. yüzyıla kadar bunları sindirme çabaları başarılı olmadı. “Bu şenliklerin çoğu eğlence dolu olup ahlaksızlık sınırlarına kadar varmıştı. Bir çeşit burlesk ve komedyası olasılıkla bu yolla kilise oyunlarına girmişti”<sup>12</sup>*

Bugün hala şaka günü olarak bildiğimiz “1 Nisan Şakası” kutlamasının temelleri buraya dayanır.

*“İsa'nın doğumunu başlangıç alan Hıristiyan Gregorian takvimi kabul edilmeden önce yılbaşı 1 Nisan diye bilinirmiş ve o gün herkes kural dışı davranıp birbirine eşek şakaları da olmak üzere türlü şakalar yaparlarmış.”<sup>13</sup>*

Bu şekilde Hıristiyanlık öncesi bir gelenek olan 1 Nisan kutlaması, içindeki soytarı ruhunu günümüze kadar taşımıştır.

Komedyanın büyük ölçüde gelişmesi gösteri sanatının dinden ayrılması ile olacaktı. Fakat Soytarlar Şenliği oyunu kuşkusuz dinsel ve din-dışı oyunlarda komedyanın gelişimini etkiledi. Koro oğlanlarının törenleri, Piskopos Çocuğun Şöleni olarak anılır ve Soytarlar Şenliği'ndeki alaylara benzeyen parodiler, daha ağır başlı ve sınırlı yapıydı. Belki de bu sebepten dolayı daha az karşı duruldu. Öte yandan tiyatro oyunlarına etkisi az oldu. 1300 yılına gelince, dinsel oyunlar kilise sınırları içinde olabildiğince geliştiler ve sonuçta oyunlar kilise dışında oynanmaya başlandı. Dinsel oyunların gösterimi bir 300 yıl daha devam etmesine

---

<sup>12</sup> Oscar G. BROCKETT, **Tiyatro Tarihi**, Dost yayınları, Ankara-2000, s:85

<sup>13</sup> <http://www.thefoolsday.com/index.html>, Çev: Şuayip Ünsal

rağmen herhangi bir önemli değişiklik göstermedi. Bundan dolayı yenilik ve gelişme, din-dışı oyunlardan çıktı. XIII. yüzyılda tiyatro oyunları -Roma zamanından beri kilisenin oyunları kabul etmemesine rağmen- saygı kazandı. Artık laikliğin ortaya çıkması için ortam hazırды. Bu yeniden diriliş yalnız Batı Avrupa'ya ilişkin bir şey değildi. Bütün dünyada 1300'den önceki 1000 yıl süresince tiyatro yalnız ikincil dramatik biçimler ve rastlantısal eğlencelerle sınırlı kaldı.

Ortaçağ İngiliz tiyatrosunda, komedi unsurunun trajedi unsurundan asla ayrılmadığını ve dramatik eserlerde, daha sonra sahne soytarısı şeklini alacak olan karakterin önemli bir yer işgal ettiğini görüyoruz. Mystery ve Miracle dediğimiz oyunların ortaçağ insanı mizacına en uygun ve özgün yanı, bu eserlerin komedi kısımlarında görülür. Ortaçağ yazarları, konularını İncil'den veya Hıristiyan kilisesinin efsanelerinden aldıkları halde, komedi kısımlarında yer alan karakterler ve olaylar, doğrudan doğruya yazarların düş gücünden doğmuştur. Yazarlar, dinî efsanelerin içinde, tamamıyla kendi malları olan bu orijinal komedi parçalarını ellerinden geldiği kadar gerçekçi yapmaktan çekinmemişlerdir. Ortaçağ tiyatrosu araştırmacıları, Miracle ve Mystery'lerde bu komik unsurun daima mevcut olduğunu söylemektedirler. Bu komedi sahnelerinin birçok örneğini vermek mümkündür. Prof. Dr. Murat Tuncay bu örneği şöyle anlatır:

*“ Tufan oyununda Nuh peygamberin karısı, gemiye hemen binmesi için yapılan uyarılara aldırmandan komşularıyla dedikodu yapmayı sürdürür. İsrar edilince de ancak dedikodu arkadaşları da geldiği takdirde Nuh'un gemisine bineceğini söyleyip diretir. Sonunda Nuh karısını zorla gemiye tıkmak zorunda kalır. İncil'de hiç ayrıntısı verilmeyen Nuh'un karısı kırsal kesimde sık rastlanan dedikoducu kadın tipinin özellikleriyle işlenerek oyuna güldürücü bir renk katmak amacıyla eklenmiştir.” 14*

Bu ortaçağ dramlarında, sahne soytarısına çok benzeyen komik uşak tipinin ilk örneklerini de buluruz. Örneğin bazı Miracle'larda Kabil'in uşağı komik bir karakterdir. Ayrıca Chester'de oynanan İsa'nın doğumuna dair bir oyunda,

<sup>14</sup> Murat Tuncay, *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu*, DEÜ Yayınları, İzmir, s:23

Trowle ismindeki komik karakter, Elizabeth devri tiyatrosunun soytarılarını çok andırır. En ciddi olayların karşısında dahi tuhaflığından ve kabalığından vazgeçmez. Yeni doğan İsa'ya herkes hediyeler verirken, Trowle, ona karısının eski bir donundan başka bir şey hediye edemeyeceğini söyler. Aynı zamanda Miracle'larda ve mystery'lerde, zaman zaman ciddi, zaman zaman tamamıyla komik karakterler olan şeytanlar da vardır.

*“İngiliz tiyatrosunun ilk eserlerinden biri olan Wakefield grubuna bağlı The Harrowing of Hell'de Rybald ismindeki şeytan oldukça tuhaftır. XV. asırda, Miracle'ların yanında Morality adını verdiğimiz alegorik piyesler meydana çıktığı zaman, şeytan karakteri, bu piyeslerde de mühim mevki işgal etmeye başlamış ve doğrudan doğruya bir komedi unsuru şeklini almıştır.”* 15

Bununla beraber XV. ve XVI. yüzyıllarda, şeytandan çok daha fazla sevilen komik bir karakter vardır ve Vice ismini verdiğimiz bu karakter, bir çeşit ilkel soytarıydı. Dönemin seyircileri Vice'a o derece alışmışlardır ki onsuz bir oyun düşünemezler. İngiliz kültürü araştırmacısı Courthope ise bunu:

*“Gayesi komikten ziyade didaktik olan ve eğlendirmekten ziyade ahlâk dersi vermek maksadını güden bu morality'ler, halkın gözünden düşüyordu.”*16

Sözleriyle anlatır. XVI. yüzyılın başlangıcında oynanan dramatik eserlerde ise çağın değişen zevkine uygun olan tek şey bu soytarılardan atası sayılabilecek olan Vice karakteridir. Vice'ların bu gösterilerde ne kadar önemli olduklarını, bu rolleri kumpanyanın en yetenekli ve en meşhur aktörünün oynamasından anlarız.

Esas konu insanoğlunun günahları ile faziletleri arasındaki mücadele olan XVI. yüzyılın dramatik eserlerinde, Vice isminin 'kötü huy' denebilecek Türkçe karşılığıyla paralel olarak, insanlığın kötü ve gülünç taraflarını, zaafalarını temsil eder. Bununla beraber Vice, bütün karakterleri alegorik olan bu oyunlarda, sadece

<sup>15</sup> Mina Urgan, **Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soygarlar**, İ.Ü Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul-1949, fasıl:1 s:5

<sup>16</sup> Courthope, **Ar History of English Poetry**, cilt:4 s:71

bir alegori ya da sıradan bir kötülüğün temsilcisi olarak kalmaz ve diğer karakterler gibi genellikle cansız ve soyut bir kavram değil, aksine, günlük hayatın bayağı gerçekliğine bağlı, hakiki bir insan olarak gösterilir. Bu ahlâkî oyunlarda, hayatın somut gerçeklerinden çekinmeye mecbur olan fakat aynı zamanda mizaç itibariyle bu gerçeklere bağlı kalan tiyatro yazarları, Vice karakterini mümkün olduğu kadar gerçekçi yapmaktan zevk almışlardır. Hatta genellikle, Vice'ın gerçekliği, gereğinden fazla kabadır; mizahı ilkel, tuhafılığı esas itibariyle incelikten mahrumdur. Vice zıplar, sıçrar, avaz avaz bağırır, takla atar, basit kelime oyunları yapar.

Ortaçağ tiyatrosunun soytarı tipi bugün herkesin bildiği Joker'e dönüşmüştür. Vice karakteri şeytani mizahın sembolüdür, şeytan karakteri ile karışık ilişkisi vardır. Bu gün kağıt oyunlarında ya da tarot kartlarında ki Joker'in kökeni Vice'dır. Kağıt oyununda beklenmedik anda ortaya çıkan joker, herkesin planını bozar. Bu nedenle kâğıt oyunlarına ve tarot falına, kağıtların en değerlisi olarak girmiştir. Diğer tüm kartların yerini alabilecek güçtedir. Zaten Joker'in kostümü, yüz ifadesi 'Ortaçağ Soytarısı'nın benzeridir.

*“Bir Orta Çağ sarayındaki soytarı gibi, hilekar da sınırlarımızı hatırlatmak için hep yanı başımızdadır. Eski Tarot kartlarında hilekar kartının –külâhı ve zilleri olan bir figür, yani ‘Soytarı’—aynı zamanda Tarot’un ‘bütün’ için kullandığı simge olması belki de bir rastlantı değildir. Soytarı budalalık ya da deliliktir, ama bunların yanısıra ruhtur. Her şeyi içeren ama hiçbir şey olan kahramana – gizemli, tanımlanamayan kaosa yaklaşan mükemmelleşmiş insan ruhudur o.”<sup>17</sup>*

İlk Morality'lerde ve İnterlude'lerde şeytan ile Vice'i da zaman zaman yanyana görürüz. Ancak Vice'ın kökeni bu oyunlar değil, doğrudan doğruya hayattan alınmıştır; yani Vice'ın kaynağı Morality ve Mystery'lerde ki komik şeytanlar değil, aristokrat sınıfın şatolarında beslenen ev soytarılarıdır.

---

<sup>17</sup> [http://goto.bilkent.edu.tr/gunce/forum\\_posts.asp](http://goto.bilkent.edu.tr/gunce/forum_posts.asp)

Vice ile soytarı, birbirlerine benzemelerine rağmen, tamamıyla aynı tarzda karakterler değildiler. Vice'ın morality ve interlude'lerde komik unsuru teşkil ettiğine, halkı güldürdüğüne şüphe yoktur fakat Vice'ın aynı zamanda diğer vazifeleri de vardır; oyunlarda entrikalar çeviren, düzenler kuran, herkesi birbirine düşman eden, diğer karakterleri kötülüğe sürükleyen de Vice'dır. Demek oluyor ki Vice bu dönemde yazılan oyunların hem soytarısı, hem de fena adamı konumundadır. Halbuki daha sonraları Elizabeth Dönemi yazarlarının eserlerinde gördüğümüz soytarılar, hiç bir zaman kötülüğü temsil eden karakterler şeklini almamışlardır. Bu bakımdan morality'lerde gördüğümüz ilk Vice'lar, Elizabeth devri soytarılarından oldukça farklıdır. Zaten bu oyunların bazılarında Vice ile soytarının yanyana bulunması, eserde aynı görevi üstlenmediklerini gösterir.

Ortaçağda nasıl ki toplumlar hala ayakta durma çabası veriyorsa, soytarılar da buna paralel olarak kurumsallaşamamış ve meslek haline gelmemişti. Soytarılık kavramının bireyi ön plana alan anlayışı Rönesans anlayışının İlham kaynaklarından biri olmuş, büyük katkı sağlamıştır. Soyтары da sonuçta insani yanlışlara işaret eder. Zaten “Soyтары Mantığı”, bireyin içini dışına çıkarması üzerine kuruludur.

**Saray Soyтарыları;** Kral gibi güçlü olan ve hayata uzak kalan insanlar, kendilerini tatsız gerçeklerle yüz yüze getirecek birilerine ihtiyaç duyuyorlardı. Soyтарыlar, komik bir şekle sokabildikleri takdirde, başkaları için tabu olan her şeyi rahatlıkla söyleyebiliyorlardı. Nasıl ki kör insanların bu özürleri açıkça söz konusu edilmiyorsa, saray soytarısının aptallığı da yüzüne vurulmazdı. Soytarılık, resmi bir iş haline dönüştüğünde, bu tanım, zihinsel özürlü anlamına geliyordu; özellikle de Ortaçağ'daki soytarılar... O zamanlar, özürlü insanlar toplumdan dışlanıyor ve kendilerini bir bakım evine kabul ettiremezlerse dilenmek zorunda kalıyorlardı.

İyi kalpli biri ona küçük bir sanat, biraz hokkabazlık, dans, biraz da şarkı söylemeyi öğretirse ne kadar şanslıydı. Bu hünerlerle biraz olsun soyluların, hatta hükümdarların ilgisini çekiyor ve bu yolla sokaklardan kurtulabiliyorlardı. Nedeni

soylulardaki acıma duygusu muydu, yoksa anormalliklere karşı duyulan ilgi mi bilinmez. Ancak, algılama zorluğu yaşayan ve gelişim bozukluğu olanlar özellikle tercih ediliyordu.

Bazı saraylarda, bu insanları çok aşağılayıcı şeyler bekliyordu; sarhoş askerler onu oradan oraya itip kakalıyor, sinirden kıpkırmızı oluncaya kadar eziyet ediyor, içki içirip düştüğü çaresiz durumla eğleniyorlardı. Soytarılar saray halkının eğlence malzemeleriydi ama hiç değilse başlarını sokabilecekleri bir evleri, yiyecekleri ve kişisel güvenceleri vardı; üstelik onlardan kurtulabilmek için özürülülerin şehir dışına kovulduğu bir dönemde...

Hükümdarlara iyi zaman geçirtebilmek için, her dönemde, sarayda hokkabazlar ve şaklabanlar bulunduruluyordu. Mısırlı firavunlar, Orta Afrika'dan getirttikleri esmer tenli cücelerin akrobasilerini izleyerek eğleniyorlardı.

*“Saray soytarılarının birçok atası, efendileriyle ortak özelliklere sahipti. Örneğin, Roma İmparatoru Tiberius'un, sık sık bir ölüm cezasının daha uygulanması gerektiğini söyleyen (M.S. 14-37) şaklabanından çok korkuluyordu. Roma imparatorluk sarayında insanları eğlendiren Ulpian (ölüm yılı 223), bir adalet adamı olarak da isim yapmıştı. Yine Hun imparatoru Atilla'nın sarayında yaşayan (434-453) Serkan, onu eğlendiriyor, Gotlar ve Romalılarla görüşmelerde çevirmenlik yapıyordu”.*<sup>18</sup>

Şaklabanlar, kadrolu çalışan olarak, ilk kez Osmanlı sultanlarının saraylarında görüldü. Bazı araştırmacılara göre, Ortaçağ'daki saray soytarılarının kökleri Anadolu'ya uzanıyor. Nasrettin Hoca-Timurlenk ilişkisi buna en güzel örnek gösterilebilir. Son Haçlı Seferleri'ne katılan Hıristiyan şövalyeler, bu geleneği Osmanlı topraklarından ülkelerine taşımışlardı. Bazı araştırmacılar bu mesleğin, Eskiçağ'dan süregelen bir gelenek olduğunu düşünüyorlar. Bazıları da en geç 1000'li yıllarda, yani ilk Haçlı Seferi'nden 100 yıl önce Fransa'da böyle bir mesleğin var olduğuna inanıyorlar. Bu konuda en çarpıcı kanıtı, o dönemlerde

---

<sup>18</sup> www.colorcat.net



Avrupa’da da oynanmaya başlayan satranç sunuyor. Oyunda kullanılan taşlar saray halkını simgeliyor. Şah ve vezirin yanında filler duruyor. Fransızca’da filler için “les fous”, yani soytarılar tanımlaması kullanılıyor. Sarayda soytarılar olmasaydı, taşlara böyle bir ad verilmezdi. Sanat tarihçilerinin 1300’lerden itibaren sayıları sürekli artan resimlere dayanarak yaptıkları çıkarımlar, soytarıların o dönemin ruhani dünyasında derin bir anlamı olduğunu gösteriyor.

*“Saray soytarılarıyla ilgili ilk kesin kanıtlar 12. yüzyıl sonrasına ait. Bunlar, krallara zaman zaman hizmet veren şaklabanların yiyecek ve barınma ücretlerini gösteren belgelerdi. Sürekli ve düzenli bir saray çalışanı olarak, soytarılar ilk kez Fransa kralı V. Charles (1364-1380) döneminde, kısa bir süre sonra da Avrupa’daki bütün saraylarda rastlanıyor.”<sup>19</sup>*

Saray soytarısı, kralın küçük bir karikatürü, ürkütücü bir örneği idi. Ancak küçük farklarla: Bir yanda çok büyük bir güç ve onur, diğer tarafta zayıflık, haysiyetsizlik ve yasal haklardan yoksunluk; bir yanda zekâ ve ağırbaşlılık gibi soylu özellikler, diğer yanda aptallık ve kontrolsüzlük; bir tarafta kral tacı ve asası, diğer tarafta ise eşek kulaklarının olduğu soytarı şapkası ve soytarı asası... Dönemin dini kitapçıları, kutsanmış kralları aynı papalar gibi Tanrı’nın elçileri olarak görüyor, buna karşın, soytarılar, tanrıtanımaz ve duygusuz insanlar olarak tanımlanıyorlardı. İncil’de bile şunlar yazıyordu: “Soytarı şöyle der: Tanrı yoktur.” Ve havarilerden Aziz Paulus mektubunda, “Sevgi duymuyor olsaydım, basit bir deli olurum” diyordu. Renaissance döneminde saraylardaki gelenek ve görenekler daha nazik bir şekle büründü. Geçmişte kaba şövalyelerin eğlendiği ve gürültülü şarkıların çinlendiği yerlerde, şimdi Renaissance sarayının zarif gelenekleri hakimdi. Krallar, danışman olarak kendilerine, yaşlı asker ve yüksek soylular yerine avukatları ve bankerleri seçiyorlardı.

Soytarılık mesleği bu dönemde altın çağını yaşadı. Bütün saraylar mutlaka bir soytarıya sahipti; soylular, yüksek rütbeli din adamları ve şehirler, şaklabanları mutlaka güvence altına alıyorlardı; Papanın bile birkaç soytarısı vardı. Aynı

---

<sup>19</sup> a.g. internet sitesi

dönemde, soytarılığın yapısı da tamamen değişti. Gelişim ve davranış bozukluğu olanlar, yani başka bir deyişle doğal soytarılar, sokak tiyatrolarının kadrolarına katıldılar. Fransa kraliçesi Isabella von Bayern (Bayernli Isabella) egzotik hayvan çiftlerinin yanında, çeşit olarak sarayda bir de kadın ve erkek soytarı bulunduruyordu. Onların saraydaki eski yerlerini ise, şakacı soytarılar almaya başladı. Bunlar, espri yeteneği olan soytarı kılığındaki insanlardı. Özürlü bir yüz ya da küçük bir tik her ne kadar kariyer sağlayıcı bir etken olsa da; ana kriterleri espri yeteneği, yaratıcılık, hazır cevaplık ve zekâ oluşturuyordu.

Bu değişimin yaygınlaşmasına, insanların gösteriş merakını eleştirmek isteyen vaizler de yardımcı oldular. Onlara göre dünya, artık deliler tarafından yönetiliyordu. Kişi ne kadar akıllıca düşünürse, o kadar da deli sayılıyordu. Böyle sapkınlıklarla dolu bir dünyada, deli gerçekte bir bilgeydi; çünkü hiç değilse deliliğinin farkındaydı. Böyle bir ortamda, artık bilge soytarılar aranır hale gelmişti.

Yeni tip soytarılar, yeni kurulan üniversitelerden mezun olup da iş bulamayan akademisyenlerden oluşuyordu. Rahiplik ve avukatlık mesleklerinin alanları çok dardı. Bu bölümlerden mezun olan kişi fakir bir aileden geliyorsa ve güçlü dostluklardan da yoksun ise, soytarılıkta iyi bir kariyer yapabiliirdi. Sokaklarda başlayan meslek yaşamı, zengin bir efendinin keşfi ile çok sayıda soytarının görev yaptığı kral sarayına kadar uzanabiliyordu.

Aslında bu meslek, çok güçlü bir sinir yapısı gerektiriyordu. Çünkü Rönesans'ın zarif gelenekleri, genellikle ince bir sadizmle kendini açığa vuruyordu: Ferrera'nın sarayındaki ünlü soytarı Gonella'nın (1500'lü yıllarda) yaşadığı trajik sonda olduğu gibi... Hükümdarı, Gonella'yı yalancılıktan ölüme mahkûm etmişti. Saray halkı da bu komediye eşlik etmişti. Soytarı, idamının sadece bir "eğlence" olduğunu anlayamadı. Gonella celladın eline teslim edildi. Cellat, Gonella'nın başına bir kova suyu boşaltarak bu kötü oyuna son verecekti. Ancak, saray soytarısı kurtuluşunu görecek kadar yaşayamamıştı, korku nedeniyle

ağır bir kalp krizi geçirdi. Bu olay, saray soytarısının, başka insanlara yaşattığı Şeyleri kendisinin de hazmetmek zorunda olduğunun önemli bir göstergesiydi.

Yine de boşalan yerler için çok sayıda soytarı adayı başvuruyordu. Polonya sarayında bir Alman, bir İspanyol, bir Yunan soytarının çalışıyor olması, bu mesleğin uluslararası boyutunu gösteriyordu. Güçlülerin olduğu bir ortam ve göz kamaştırıcı bir gelir sağlıyordu. Luther döneminde, Dresden sarayındaki soytarılardan, kalacak yeri, yemeği, içkisi, aydınlatması ve giyeceği bedava sağlanıyor, ayrıca üstüne yıllık 150 gulden alıyorlardı. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, o dönemde bir guldenle 50 sürahi şarap ya da 12,5 kilo et alınabiliyordu. Ayrıca, kendisine çok kötü davranıldığı zamanlarda manevi zarar tazminatı alıyordu.

Dresden’de, bu mesleğin en alt basamaklarından en üst basamaklarına kadar çıkanlardan biri Claus von Renstaedt’ti. Garip yeteneği keşfedilip de saraya ağrılıncaya kadar, köyünde kazlara çobanlık ediyordu. Sarayda zamanla dört seçici prensin en yakın danışmanı haline geldi. Onun siyasi vizyonunu anlatan çok sayıda anekdot (hikayecik) mevcut. Bir keresinde, seçici prensi, ülkenin bir parçalanmanın eşiğinde olduğu konusunda uyarabilmek için, herkesin gözü önünde en güzel eteğini keserek parçalara ayırmıştı.

*Kunz von der Rosen*, I. Maximilian’ın (1493-1519) sarayındaki altı “doğal soytarı” ve beş şakacı soytarı arasından sıyrılıp çıkmayı başarabilmişti. Birçok dile hakim olan Rosen, “gizli danışman”lığa kadar yükselmiş ve son yıllarında devletten emekli maaşı bile almıştı. Onun gibi bilge soytarılar, iğneleyici yorumlarıyla siyasette önemli bir yere sahiptiler. Güç dengeleri konusunda yoğun bir altıncı hisse sahip ve ayrıca hükümdarın lütfuyla donatılmışlardı. Hükümdarın emriyle soytarı, saray halkı arasında gözden düşenleri, resmi bir uyarıya gerek kalmayacak şekilde azarlayabiliyordu. Hükümdara yakınlığı, ona kilit bir konum sağlıyordu. Bohemyalı (Batı ekoslavya’da bir bölge) saray soytarısı Steffen’in, *Prens Eugen*’i, İmparator VI. Karl’ın (1711-1740) huzuruna çıkmadan saatlerce beklettiği söyleniyor.

Bir ayakkabıcının oğlu olan *Friedrich Taubmann* ise (1565-1613) kötü bir üne sahipti. İş bulamamış bir akademisyen olarak Dresden Sarayı için şiirler yazmış ve kendini çok sevdirmişti. O kadar ki, saray onu Wittenberg Üniversitesi'ne şiir profesörü olarak önerdi. Üniversite yetkilileri, bu öneriyi iki kez reddetmek istediler; ancak, bu arada saray onu çoktan bu göreve atamıştı. Taubmann, bu görevinin yanında saray soytarılığını da sürdürdü. Soyтары olarak, 200 gulden olan profesörlük ücretinin dört katını kazanıyordu. Yolculukları sırasında seçici prense eşlik etmek zorunda kaldığı zamanlar, öğrencileri tarafından ödenen kolej ücretini alamadığı için tazminat istiyordu. Onun para hırsı kesinlikle efsanevi nitelikteydi. Prens, bir gün ona bir arazi hediye etmiş, ancak buna karşılık atlarından birine bakmasını, daha doğrusu yiyecek giderini üstlenmesini istemişti. Taubmann pazarlık ederek bu bakım giderini yarıya düşürmüştü ve son olarak da presten küçük bir dilekte bulunmuştu. At, kendi arazisi üstünde sadece arka ayaklarıyla durmalıydı. Böylece Taubmann'ın arazisinden otlanmamış olacaktı. Prens bu öneriyi çok komik bulduğu için kabul etmişti. Böylece Taubmann atın kendine getireceği bütün yükten kurtulmuş oluyordu. Ancak, Taubmann'ın harcama tutkusu, kazanma tutkusundan daha büyüktü. Bu nedenle de daha 48 yaşında, arkasında yüklü bir borç bırakarak yaşama veda etti. Soytarıların tipik meslek hastalığı olan siroza yakalanmıştı.

Ancak mutlakıyetçi sarayda hiçbir şey, gerçekten daha tehlikeli olamazdı. Gücü elinden alınmış soyluların kral tarafından arka planda tutulduğu bir ortamda, metresler egemenlik sürüyordu. Hatta bu sevgililer Fransa'da resmi bir unvana bile sahiptiler... Soytarılar konumlarını, halk ve kilisenin düşmanlıklarına karşı sürekli korumak zorunda kalıyorlardı. Bir örümcek gibi, entrikalarla örülmüş bir yuvanın içinde oturuyorlardı. "Güneş Kral" XIV. Louis'nin (1643-1715) yanından hiç ayrılmayan L'Angely, kralın metresi için tehlikeli bir rakipti ve saray halkı için sürekli bir tehlike oluşturuyordu. Bir espri, insanı sarayın bir haftalık eğlencesine dönüştürebiliyor; küçücük bir laubalilik kariyer tehlikesi yaşatabiliyor; kötü bir dedikodu ise, bir yaşama mal olabiliyordu. L'Angely gücünün farkındaydı ve susması karşılığında yüksek paralar alıyordu. Onu atmaya başardıktan sonra saraya yeni bir soyтары alınmadı.

### I.3-RENAISSANCE TİYATROSUNDA VE SHAKESPEARE'DE SOYTARI

Reneissance düşüncesi girdiği tüm Avrupa ülkelerinin sosyal ve toplumsal yapılarında devrim niteliğinde değişimlere neden oldu. Çoktan beri unutulmuş bir kültürün bulunması, sanat ve edebiyat çevrelerini heyecanlı bir çabanın içine sürüklemişti. Soytarılar hemen hemen her dönemde ve toplumda varolduğu gibi Renaissance döneminde de varolmuşlardır. Ancak asıl saltanatlarını “akıllı” soytarının doğmasına neden olan ve soytarılığın dünya tiyatro tarihi içinde tam anlamıyla yerini bulmasını sağlayan Reneissance'ta yaşamışlardır. Dönemin sosyal ve toplumsal yaşamının etkisiyle saray soytarıları etkisini artırmıştır. İlk kez soytarılık kurumu bu kadar önemli bir konuma ulaşmıştır. Bu yüzden özellikle bu dönem soytarıları, Roma İmparatorluğu'nda gördüğümüz çoğu soytarılar gibi sadece kaba şaklabanlıklar, kaba güldürüler yapan veya fiziksel görünüş bakımından garip ve çirkin oldukları için tuhaf sayılan cüceler ve kamburlar değillerdi. Palyaçoluktan soytarılığa dönüşüm Renaissance'da başlamıştır. Renaissance soytarıları, gerçek anlamıyla zekâlarının inceliği, nüktelerinin zarafeti, hoş tuhaflıkları ve gülünç olma özellikleri sayesinde popüler olmuşlardır. Bu süreçte ortaya çıkan, kıvrak zekaları ve nükteli sözleri ile kendine özgü bir konuma sahip olan Akıllı Soyтары'nın bizi en çok ilgilendiren yönü, zaman zaman özgür bir insan gibi konuşabilmesi, efendisi de dahil olmak üzere çevresindekileri rahatça eleştirebilmesidir. Renaissance'dan önce soytarılar genellikle aşağı sınıftan oluşmaktaydı. Tümü yoksul ve ezilmişlerdi. Bu sınıftan ayrılıp ta yükselebilmeleri neredeyse tamamıyla imkansızdı. Sarayda çok sevimlerine karşın yaşamları bir uşak gibiydi ve en az bir uşak kadar değersizdi. İşte ilk kez Elizabeth döneminde, özellikle akıllı soyтары karakterinin ortaya çıkmasıyla beraber, soytarılığın toplumsal konumu da güçlendi; ayakları ilk kez yere basmaya başladı. Tucker Brooke bunun nedenini şöyle açıklıyor:

*"Elizabeth döneminde yaşayanlar toplumsal düzeni olduğu gibi kabul etmişlerdi ve sınıflar arasındaki farkları pek önemsemiyorlardı. Aynı zamanda toplumsal demokrasi*

*vardı. Soytaruların serbestçe konuşabilmeleri bunun kanıtlarından biridir"*<sup>20</sup>

Reneissance soytarularının ilk ve belki de en mükemmel örneklerini İtalya'da ve Shakespeare oyunlarında görüyoruz. İngiltere için Renaissance yalnız antik kültürün yeniden canlandırılması değil, aynı zamanda ulusal birliğin ve ulusal kilisenin net bir şekilde kurulmasıydı. Böyle bir süreçte klasik kültüre yönelen İngiliz tiyatro eylemi bir yandan da ulusal özelliklerinin dürtüsünü hissetmeye koyuldu. Yıllar geçtikçe klasik kültürden kopan, ulusal birliklerini ve bağımsız İngiliz Kilisesi'ni kuran bu ülke aydınları kendilerine özgü bir kültürü oluşturma yolunu tuttular. Bu sancılı durum sanata da sıçramış ve her alanda çeşitlilik kendisini göstermeye başlamıştı.

*"Renaissance sanatında iki boyutlu yerini üç boyutlu görünüşe bıraktı. Perspektif anlayışının gelişimi bütün sanat kollarında önemli bir değişikliğe yol açtı. Perspektifin kullanılışı yalnızca görünüşte değil, özde de vardı. Derinliğin bir bireşime, dolayısıyla bir bütüne götürülmesi belki de Rönesans'ın sanat alanına getirdiği en önemli buluştur."*<sup>21</sup>

Belki de bu nedenden Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosunda en akıllısından en aptalına, en alçağından en yükseğine kadar her türlü soytarıya rastlamak mümkündür. Kaba ve çirkin kelime oyunları ve iğrenç şakalardan başka, hiçbir işe yaramayan, adi şaklabanlar var olduğu gibi, bir Kral Lear soytarısı ve İtalya'da "Uomo Piacevale" yani "eğlendirici adam" denilen gayet kültürlü, çok kaliteli, ince nükteler yapan yüksek soytarılar bu dönemde vücut bulmuşlardır. Ayrıca İtalya'da bu dönemde ilk kadın soytarılara rastlamak mümkündür. Örneğin; XVI.yüzyılın başlarında D'este ailesinin Giovanni Matta ve Catherina Mailta isminde iki kadın soytarısı olduğu biliniyor. Ayrıca İtalya da papa X. Leon'un soytarıları arasında rahiplerinde olduğu bilinen bir gerçek.

---

<sup>20</sup> Brooke, **Tudor Drama**, Yale Universty, Preess, New Haven-1949s-392

<sup>21</sup> Nutku Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** cilt 1, Remzi Kitabevi-İstanbul, s.134

İngiltere’de Renaissance döneminde ve XVII. yüzyılın ilk yarısında halk, soytarı rollerini oynayan aktörlerden son derece hoşlanıyordu ve onlara büyük bir hayranlık duyuyorlardı. Soytarı rollerini oynayan aktörler, dönemin tiyatrosunda soytarı karakterinin gelişmesine çok yardımcı olmuşlardır. XVI. yüzyılın ilk yarısında, İngiliz oyuncu kumpanyalarının en tutarlı ve en mükemmel aktörleri soytarıdır. Zaten İngiliz tiyatro tarihinde ilk meşhur aktörlerin; şeytan, vice veya soytarı rollerini oynayan aktörler olduğunu biliyoruz. Soytarılık yapacak aktörlerin gerçekten yetenekli olması gerekiyordu, çünkü onlar diğer komedyenler gibi sahnede başka bir insanın kişiliğini değil, doğrudan kendi kişiliğini canlandırmaktaydılar. Bir yazarın imgeleminden doğan bir karakteri temsil etmezler, kendi imgelemlerinin bir ürünü olan yepyeni bir insan yaratırlardı. Priestley halkın soytarı sevgisi için:

*"İngiliz halkı, bu tarz soytarılarından çok hoşlanır ve onları komik rol oynayan aktörlere tercih eder. Bu aktörler büyük sanatçı olsa bile halk için fark etmezdi"<sup>22</sup>*

demektedir. Elizabeth dönemi soytarıları modern sirklerde gördüğümüz soytarıların bütün motiflerine sahiplerdi. Kostümleri de şimdi kullanılan kostümlerin esin kaynağıdır. Abartılı bir tarzda bol pantolonlar, kocaman ayakkabılar, rengarenk ve garip elbiseler giyerlerdi. Akrobatlar gibi taklalar atar, sıçrar, zıplar, seyircilere yönelerek tuhaf sorular sorarlardı ve soytarıların hemen hepsi mükemmel şiir uydurabilir, dans eder, şarkı söyler ve birden fazla müzik aleti çalabilirlerdi. Soytarılığa olan yaklaşım değişmeye başlar ve aktörlerin elinde yoğrularak zamanla gelişip, dönemin önemli oyun yazarı Shakespeare’de olağanüstü bir biçim alır. William Shakespeare, soytarı için bugüne kadar varlığını koruyan yeni bir imaj geliştirdi: Soytarı, çıplak gerçekleri söyleyen ve herkese ayna tutan biriydi.

**Shakespeare’de Soytarı**, Shakespeare’in dönemin eleştirmenleri tarafından, oyunlarında kaba köylüler, soytarılar, bekçiler ve buna benzer insanlar bulunduğundan dolayı sürekli eleştiriler ve aşağılanmalarla karşılaştığını görürüz.

---

<sup>22</sup> Smith, On J. Priestley, **Reading Shakespeare**, New York, Haurcourt And Brace,1933, s-24

Bazı eleştirilenler Shakespeare'in dramatik dehasının en önemli öğelerinden biri olan mizahını ve bu mizahın başkahramanı olan soytarıları şiddetle eleştirir. Saintsbury, Shakespeare'in mizahının yüzyıllardan beri birçok insanı şaşırttığını ve kızdırdığını, Shakespeare'in mizahının, kesinlikle anlaşılır olmadığını ve Shakespeare'in soytarılarına kızdıklarını söyler. Macbeth'de ki Kapıcı, Hamlet'de ki Mezarlıklar, Kral Lear'daki Soytarı, hatta Veronalı İki Centilmen ve Venedik Taciri'ndeki komik öğeler bu eleştirilenlerin öfkelenmelerine neden olmuştur çünkü hiçbiri, bu karakterlerin oyun içindeki konumlarını kavrayamamışlar ve oyundaki işlevlerini anlayamamışlardır. Oysa Saintsbury'e şöyle der:

*Shakespeare'in büyüklüğünün nedeni, ondaki mizah ile trajik gücün ve imgelemin yanyana bulunmasıdır. Bu mizah en yükseğinden en alçağına ve en saçmasına kadar Shakespeare'in dehası için gereklidir.*<sup>23</sup>

Tüm bunların yanın da Shakespeare'i kendi çağında anlayan birisi daha vardır: Shakespeare' 1664 yılında yazılan ve Margaret Covendishve ismini taşıyan bir mektup, çağın eleştirilenlerinin aksine Shakespeare'i aşağı görenlerden ve onu eleştirenlerden hayretle söz ederek Shakespeare'i yüceltir:

*“Bir soytarının mizahını, sözlerini, geleneklerini, hareketlerini, aklını ve yaşam tarzını doğru, doğal ve uygun bir tarzda anlatmak, bir kral veya prensi canlandırmak kadar büyük bir başarıdır. Hatta kaba köylülerin cahilliği, akılsız insanların basitliğini ve sözde aptal olan soytarıların kurnazlığını sonsuza kadar yaşatabilmek için daha da büyük bir deha ister”*<sup>24</sup>

Ancak yine de iyi bir soytarı yaratmanın büyük bir başarı olduğunu takdir etmeyenlerin sayısı çoğunluktadır. Gerçi bunun ne kadar yanlış olduğu zamanla anlaşılacaktır. Bugün Shakespeare ve mizahı, mizahının başkahramanı soytarılar, özellikle Kral Lear ve soytarısı dünya edebiyatında öncelikli bir yere sahiptir. Bu da göstermektedir ki Elizabeth Dönemi eleştirilenleri kişisel tavırları ve kıskançlıklarından dolayı sürekli Shakespeare'i yıldırma ve yok etme çabasıyla

---

<sup>23</sup> Saintsbury, **Shakespeare Criticism**, Cambridge Universty Press, 1934, s-402

<sup>24</sup> Urgan, a.g.e. s-112



Shakespeare' in oyunlarındaki soytarı karakterlerini hedef seçmişlerdir. Çünkü soytarların sadece güldüren, aptalca davranan bir tip olduğunu ve Shakespeare'in oyunlarını hafiflettiğini düşündüler. Ama Shakespeare soytarılığın gerçek anlamını bulmuş ve uygulamıştır.

Soytarların abartılı bir şekilde kelime oyunu yapmaları ve bazı sözleri ile şakalarının, müstehcen bir yana sahip olması da eleştirilere katkı sağlıyordu. Fakat Shakespeare'in soytarılarındaki bu özelliğin sadece ona ait olmayıp, döneminde yaşayan bütün şair ve yazarlarda görmek mümkündür. Bu dönemde zamanın en ağırbaşlı rahipleri bile kiliselerde verdikleri vaazda kelime oyunu yapmaktan kendilerini alamazlardı. Elizabeth döneminde kaba ve açık saçık bir tarzda konuşmak ayıp değildi. Zamanın ayak takımı fazla ahlaklı oyunlardan hiç hoşlanmazdı. Elizabeth dönemi Tiyatrosu'nun bu "kusurunu" düşündüğümüz zaman, karşımızda tiyatroları kapatmak isteyen Püriten'leri buluruz çünkü seyirci, aktörden oynanılacak oyunun müstehcen olmasını isterdi. Oyun müstehcen olmadığı takdirde yuhalar, sahneye taş atar, tiyatrodaki rezalet çıkarırlardı. Bu dönemde yazılan oyunların ne kadar açık saçık olduklarını, Elizabeth dönemi incelemecileri tarafından aydınlığa kavuşturulmuştur. İncelemecilere göre,

*Elizabeth Dönemi Tiyatro yazarlarında gerçek bir ahlaksızlık söz konusu değildi. üstelik dönemin yazarları içersinde en az oyunlarında küfre başvuran yazarların içinde Shakespeare geliyordur. Ancak Shakespeare'in özelliği oyunlarında hep cinaslı sözleri kullanmasıydı. Örneğin; bir oyununda geçen Pusy kelimesinin anlamı "kedi yavrusu" iken müstehcenlikten hoşlanan Elizabeth dönemi seyircisi Pusy kelimesini kadın cinsel organı olarak anlamak ister ve kakkahayı basardı.<sup>25</sup>*

Shakespeare'in soytarılarında ahlaksızlık yoktur. Onların açık saçık konuşmaları coşkunun bir yaşamdan ve neşeden gelir. Ahlaksızlık yapmak amacıyla değil, sadece güldürmek amaçlıdır. Shakespeare soytarıları, düzenin getirdiği

---

<sup>25</sup> Mina URGAN, **Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soygarlar**, İ.Ü Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul-1949 s:121

yapıda ahlaksız gibi görünür ama alt metninde sürekli ahlaksızlığı yererler. Bazı eleştirmenler Shakespeare'in, abartılı kelime oyunları ve kaba şakalar yapan bu soytarları sadece dönemin ayak takımının zevklerine uymak, onlara hoş görünmek endişesiyle oyunlarına soktuğunu söylerler. Shakespeare yazmaya başladığı zamanda, her oyuna soytarı girmesinin yerleşmiş bir tiyatro geleneği olduğunu; halk tarafından sevilen ve soytarılıkta meşhur ve tecrübe sahibi aktörlerin varlığını inkar edemeyiz. Ancak Shakespeare soytarları oyunlarına, sadece bu geleneğe uymak ve aktörlere rol vermek için sokmamıştır. Onun soytarlarının gereksiz yere eklenmediği açıktır. özellikle Kral Lear adlı oyunu ilk yazdığı zaman soytarı karakteri sonradan eklenmiştir. Shakespeare ilk kez burada soytarı karakterini, üç boyutlu bir yapıda kullanmış, soytarıya yeni tuhafılık ve yeni zeka vermiştir. Kimi zaman adi ve kaba şakalar yapan soytarlara, mükemmel nükteler yapabilen, anlayışlı, derin felsefi görüşleri olan özellikler katmıştır. Prof. Dr. Mina Urgan bunu şöyle açıklar:

*“Elizabeth döneminde hiçbir yazar, ne Shakespeare kadar güçlü bir mizaha sahiptir ne de Shakespeare kadar mükemmel soytarlar yaratabilmişlerdir”<sup>26</sup>*

Shakespeare'in güncel yaşamdaki konuşmalarda açık saçıklığı kullanması, ustaca bir biçimde gerçekliği ve insancıl olanı yansıtan bir özelliğidir. Daha önce de söylenildiği gibi, Shakespeare'de soytarı ayak takımını güldürmek için kullanılan bir araçtır; daha doğrusu bir mekanizmadan başka bir şey değildir. Bu dönem yazarları oyunlarına soktukları soytarların rolünü, diğer rolleri yazdıkları gibi dikkatle yazmazlardı, bazen bu rolün sadece ana hatlarını çizerler, soytarların sahnede istedikleri gibi uydurmalarına, halkı güldürmek için akıllarına her geleni söylemelerine izin verirlerdi ve böylece abuk sabuk şakalar ve münasebetsiz sözlerle oyunun bozulmasına neden olurlardı. Oysa Shakespeare'in, soytarı rolü oynayan oyuncunun doğaçlama yapmasının halkı güldürmek için kendisinin de gülmesinin şiddetle aleyhinde olduğunu Hamlet'in oyunculara verdiği öğütlerden anlarız. Shakespeare, soytarlarının onlara izin verdiği ölçüyü aşmamalarına ve bu sınıra çok dikkat etmelerini özellikle istemiştir. Örneğin Macbeth'deki kapıcının

---

<sup>26</sup> a.g.e. s-112

soytarılığını ancak kendi kapısında yapmasına izin vermiştir. Shakespeare'in büyük bir ustalikle yarattığı soytarıları, seyircileri hem güldürür hem de oyunda önemli derecede görevleri üstlenirlerdi. Yunan Tiyatrosu'nda koronun oynadığı rolün, kimi zaman bu soytarılara verildiğini görürüz. Kimi zaman da soytarılar, karakterlerin ve olayların psikolojisinin açıklanmasını yaparlar; herkesin kusurları ve zaafı ile açıkça alay ederlerdi. Yermek ve alay etmek onların en önemli görevlerinden biriydi. Shakespeare, soytarı mesleğinin zeki bir insana sonsuz fırsatlar verdiğini anlamıştır. Bir soytarının iyi bir psikolog olabilmesi, hayatı ve insanları yakından tanımasıyla mümkündür, çünkü onu insan yerine koymayan efendileri, önünde her şeyden bahsederler ve bütün ruh durumlarını ortaya vururlar. Soytarının efendileri ile ilişkileri çok içli dışlı, çok samimidir. Bundan öte yarı deli yarı aptal sayılan soytarı, her aklına geleni söylemeye, herkesle istediği gibi alay etmeye, gerçekleri efendisinin yüzüne vurmaya izinlidir. Shakespeare'in soytarıları efendilerine zıt olarak, daima halkın aklını, dilini, gerçeğini ve mizahını temsil eder.

Shakespeare'in bütün karakterleri birbirinden farklı oldukları gibi soytarıları da birbirinden farklıdır. Aynı meslekte buldukları için aralarında doğal olarak benzeyen yönler olacaktır; ancak yakından incelendikleri zaman her birinin ayrı bir kişiliği olduğu, klişeleşmiş soytarı tipi ile ilgisi olmayan bir insan oldukları açıkça belirir. Shakespeare'in çeşit çeşit soytarıları vardır. Bazıları Kral Lear'in soytarısı, Touchstone, Feste ve Lavache gibi soytarılığı resmen meslek olarak kabul etmişlerdir. İki Dromio'lar, Launce, Speed, Peter, Launcelot Gobo, Malvolio gibi diğerleri de gerçekte soytarı görevini gören komik uşaklardır. Bazıları da ne soytarı ne de uşaktır; kimi bir polis memuru, kimi ihtiyar bir köylü, kimi mezarıcı, kimi kapıcıdır fakat bunlarda oyunda soytarı rolü üstlenirler. Bu soytarılardan birkaçı, soytarılıkların da bilinçlidir; tuhaf olduklarını nükteleri ve şakaları sayesinde herkesi güldürdüklerini bilirler ve bu tuhafılıklarını mümkün olduğu kadar istismar etmezler. Mesleki soytarıların hepsi ve Uşak soytarıların çoğu bu sınıfa dahildir fakat tuhaf olduklarının gerçekte soytarı görevi gördüklerinin, kesinlikle farkında olmayan soytarılarda vardır. Bunlar Kurugürültü'deki Dogberry, Antonius ve Kleopatro'daki İhtiyar Köylü, Bir Yaz Gecesi Rüyası'nda

ki Bottom, Kış Masalı'nda ki Genç Çoban bu sınıfa girerler. Bazı oyunlarda ise soytarı hiç bulunmaz; bunlarda komik öge ya yoktur ya da başka karakterlerce yaratılmaktadır.

Shakespeare'in yaşam ve insanlar hakkında en sert ve acı eleştirilerini, en güzel düşüncelerini soytarılarına söylediğini görürüz. Soytarıların saçma görünen şakaları ve nükteleri bazen o kadar derin bir anlam taşır ki, bu derin anlamı çözmek için gayet zeki ve anlayışlı bir seyirci topluluğuna gereksinim duyulur. Shakespeare'in soytarıları, seyircileri güldürdükleri kadar düşündürürler de...

Hayatın büyük bir kısmının zaten saçma olduğu uyumsuz yazarlar tarafından yirminci yüzyılda ele alınmıştır. Oysa Shakespeare'in döneminde "saçmalamaya" cesaret etmesi, onun ne kadar akıllı olduğunun bir kanıtıdır. Ancak akıllı bir insan bu kadar yerinde ve zamanında saçmalayabilir.

#### **1.4- HALK TİYATROSU GELENEĞİNDE SOYTARININ YERİ**

Öncelikle halk tiyatrosunun kaynağı, tiyatronun kaynağı kadar eskidir. Tragedya ve komedyanın doğuşundan çok önce var olan bu tiyatroyu, bir görüşe göre, Aristoteles bile ayrı bir tür olarak tanımış ve tragedya ve komedyadan ayrı bir yere koymuştur.

İ.Ö. yedinci yüzyılda Yunanistan'daki Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinliklerle başlayan halk tiyatrosu, yine İ.Ö. beşinci yüzyılda Sicilyalı Epicharmus'la İtalyan topraklarında yeşermiştir. Bu ülkedeki gelişimi ile sırasıyla Phlyakes oyunları, Atellan farsı, Roma mimusu (varlığını ortaçağın sonlarına kadar sürdürür), ortaçağın gezginci soytarı-oyuncuları (ki bunlar da ortaçağın sonlarına doğru yeşermeye başlayan dinsel dramın gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır), Commedia dell'Arte, opera komik, bale komik, fuar ve panayırarda gösterimler yapan, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro toplulukları, öykü anlatıcılar ile Dario Fo'ya kadar uzanmıştır.

*Halk tiyatrosu, yaşama güleryüzle bakan bir tiyatrodur. Ancak bu güleryüzlü bakış, bir yaşam felsefesi ya da yaşam dersi üretmek için kullanılan bir araç değil, kendi başına bir amaçtır. Yaşamı düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken süreç olarak görmez. Gerçi yaşamın içinde kötü, bozuk bazı unsurlar olduğunu görür. Ama bunlardan sadece gülümsemek için bir bahane olarak yararlanır. Yaşam karşısındaki, belki de aşırı bu nesnel tavır, ona kaçınılmaz olarak ahlak-dışı ve dindışı kılar. Onun bu özelliği, tarih boyunca ahlaksızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. Oysa halk tiyatrosu ahlaklı olmayı savunmadığı gibi ahlaksızlığı da savunmaz; dinsel duyguları hedef almadığı gibi, dinsizliği de hedef almaz. Ahlak normları ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır. Bunun en ilginç örneği, Hıristiyanlığın doğuşu sırasında Roma Mimosu'nda yaşanmıştır. Roma Mimosu, Hıristiyanlığın doğuşu öncesinde pagan tanrılarını oyunlarda burleks (karikatürize ederek) bir ruhla işleye gelmiştir: Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte bu kez de Hıristiyanlık hicvedilmeye başlanmıştır. Pagan tanrılarının ve İsa'nın alaya alınması eşzamanlı olmuştur. Hemen kısa bir süre sonra bu kez, Hıristiyanlığı ezmeye çalışan imparatorları alaya almışlardır. Buradan çıkarak, halk tiyatrosunun esas olarak statükoya ve kurumlaşmaya karşı olduğu söylenebilir. Halk tiyatrosu, insanları ne tragedyada olduklarından daha iyi, ne de komedyada olduklarından daha kötü resmeder; iyilikleri ve kötülükleri, hataları ve sevaplarıyla gösterir. Herhangi bir ders çıkarma amacı gütmemesi, Halk Tiyatrosunu her olayın ve olgunun içindeki çelişkiyi aramaya yöneltmiştir. Gerçi bu özellik, bütün dramatik etkinliklerde vardır. Ancak diğer dramatik*

*etkinlikler bu çelişkiyi, bir yargı ya da ders oluşturacak şekilde çözümlenmeye çalışırken, Halk Tiyatrosu bu çelişkiyi ya çözmez ya da paradoksal bir sona ulaştırır. Halk tiyatrosuna, belki “her zaman muhalif” bir tiyatro demek doğru olacaktır.<sup>27</sup>*

Bu enerji düşünsel bir enerji değil, içgüdüsel bir enerjidir. Bu içgüdüsel enerji, düşünsel ve duyusal bütün kanallardan izleyiciye ulaşarak ona özgürlük ruhu katar. Halk Tiyatrosu'nun en ayırt edici özelliği budur. Yaşam ve onun bütün olguları karşısında tümüyle özgürlüktür halk tiyatrosu ve seyircisine de esas olarak bu özgürlükçü ruhu akıtarak onda bir enerji oluşmasını sağlar. Zaman içinde de , pek çok başka dramatik etkinliğe kaynaklık ederek günümüze kadar yaşayabilmesinin nedeni de bu özgürlükçü niteliğe sahip olmasıdır. Bu nitelik soytarılığın özelliklerindedir. Soyтары özgürdür. Zaten halk tiyatrosunun varlığı kimseden korkmadan iğneli mizah yaratan anlayıştan çıkar. Halk tiyatrosu anlayışı soytarıların sokaktan tiyatroya taşındıklarının işaretidir çünkü iğneli mizah soytarılık mantığının özüdür.

Halk tiyatrosunun çağlar boyunca en temel üslubu gülmece olmuştur. Yaşam karşısındaki gülyüzlü tavrının kaçınılmaz sonucudur bu. İlk olarak mitolojik burlesk şeklinde ortaya çıkmıştır. Mitolojiden alınma kişi ve olayların gülmece amacıyla işlenmesidir, mitolojik burlesk. Bu bağlamda Zeus, sevgilisi Alkemene'nin penceresine merdiven dayayıp girmeye çalışırken, Herakles ise, bir tabak meyveyle Apollon'u kandırmaya çalışırken gösterilmiştir. Yaşamı olduğu gibi resmetme özelliği, halk tiyatrosunda günlük yaşamdan alınma sahnelere bol bol yer verilmesine yol açmıştır. Günlük yaşamdan alınma olaylar, yalnız, kaba bir gerçekçilikle sunulmuşlardır. Bu, zaman zaman bayağılık şeklinde algılanmıştır. Halk tiyatrosunun bayağı olmadığı karşı görüşünü en iyi dile getiren Seneca'dır:

*“Aslında bu çağın düzeysizliğini aşağılamada mimus oyuncularını başarısız oluyorlar. Sahnede gösterdiklerinden çok daha fazlasını da göstermiyorlar, atlıyorlar. Çağımızda*

---

<sup>27</sup> **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Metin Balay, Mitos Boyut, İstanbul-1995 s.40

*inanılmaz derecede o kadar çok bayağılık var ki, mimus oyuncularını bunları görmezlikten geldikleri için suçlanabilirler bile.*"<sup>28</sup>

Bu kabalıği zenginliğe dönüştüren unsurların başında ise fantezi ve grotesk gelir. Bu iki unsurun da kökeni, halk tiyatrosunun özgürlükçü tutumunun üslup alanında ortaya çıkışından başka bir şey değildir. Grotesk, izleyicinin düşünsel kilitlerini yarı ürkütücü, yarı komik yaklaşımıyla açar ve buradan doğan enerji, fantezinin gösterdiği dünyalara doğru akar. Taşlama, halk tiyatrosunun politik niteliğinin arttığı dönemlerde öne çıkan bir üslup özelliğidir. Taşlama, politik olmayan oyunlarda da, diğer sosyal konulara yönelik olarak kullanılır. Taşlamanın da amacı yıkmak ya da düzeltmek değildir; tek amaç, her zaman olduğu gibi, gülmece yaratmaktır.

Halk tiyatrosunun yaşamı olduğu gibi resmetme özelliğinden yola çıkarak gündelik yaşamdan alınma sahnelere bol bol yer verdiği daha önce belirtilmişti. Konular da, yine gündelik yaşamdan alınan konular olmaktadır.

*"Belli başlıları, evlilik, yeme- içme, cinsellik, aldatma, kurnazlık, para ile ilgili olanlarıdır. İnsanın temel içgüdüleri olan, beslenme, korunma ve yaşamını sürdürme içgüdülerini doyurmaya çalışması ve bu çabasında karşılaştığı bireysel ve toplumsal engeller, yasaklar, tıkanıklıklar halk tiyatrosunun en temel konuları olagelmiştir."*<sup>29</sup>

Önde gelen konuları da, yine bu içgüdülerin yansımasından başka bir şey değildir: Aşk, ölüm, açlık. Ayrıca savaş gibi, dinsel ya da toplumsal olaylar, bu konuları en yoğun olarak bir arada yaşatan olaylar olması bakımından, her zaman halk tiyatrosunun ilgisini çekmiştir.

Halk tiyatrosunun rağbet ettiği olay ve kişileri ele almadan önce belirtilmesi gereken bir nokta vardır: Halk tiyatrosunda gerek olaylar, gerekse de

---

<sup>28</sup> Nicoll Allardyce, **Masks Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater**, Cooper Square Publisher, Inc., New York, 1963, s.124

<sup>29</sup> **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Metin Balay, Mitos Boyut, İstanbul-1995 s.43

kişiler giderek standartlaşmış, hatta klişeleşmişlerdir. Halk tiyatrosunun kullandığı olaylar ve bu olayları sergilemede kullandığı dolantılar, daha Roma mimusu zamanında belirgin biçimler almaya başlamış ve bunlara o dönemde “thrix” denmiştir. Bu dolantılar, Commedia Dell’Arte’de oyuncunun bağımsız ustalıkları haline dönüşünce adı “lazzo” olmuştur. Günümüzde ise sirk soytarılığında kullanılan *gag* ya da *trick/trük* adıyla bilinmektedir. Bu standart olayların başında, evlilikte kocanın karısı tarafından aldatılması gelmektedir. Beceriksiz âşıkların sevgililerine ulaşmada gösterdikleri başarısız çabalar bir diğer standart olaylar dizisidir. Erkeklikleri ile öğünenlerin araçlar kullanarak güzel kadınları baştan çıkarmaya çalışmaları ve bunda başarısız olmaları, zaman zaman başarılı olsalar bile sonuçta komik duruma düşmeleri, dolantı sonucu, iddia ettikleri niteliklerin kendilerine ait olmadığına ortaya çıkması, önemli klişe konularındandır.

Kütleleşmiş kişiler arasında en eskisi, yaşlı ve arabulucu kadındır. Bu yaşlı kadın, geveze, dedikoducu, kurduğu dolantılarla olmazı olur yapan, güngörmüş kadın tipidir. Dor mimusu ile başlayan öyküsü, Atellan farsı ve Roma mimusu ile yine ortaçağdaki dinsel dramlarda Nuh’un gemiye binmemekte direnen karısı şekline bürünmüştür (En ilginç olanı, Nuh’un karısından kutsal kitapta hiç söz edilmemesidir). Commedia dell’arte ile daha sonraları hizmetçi kadın ya da dadı haline gelen bu tip, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Kökeni, İtalyanların ilk halk tiyatrosu yazarı diyebileceğimiz Epicharmus’a kadar uzanan Plautus’un Palavracı Asker kişisi (Milos Glorius) de, bir başka klişe rol kişisidir. Cesur ve başarılı bir asker olduğunu iddia eder. Oysa, dolantılar sonucu ya beceriksiz ya da korkak olduğu ortaya çıkar. Zaman zaman âşık rollerine de soyunur. Bunda da pek başarılı olamaz. Roma mimusun’da imparatorluğun en önemli gücü olan askerleri taşlamada çok kullanılmış, Commedia dell’Arte’de ise; halkın İtalya’yı istila eden İspanyol askerlerine karşı duyduğu olumsuz duyguları yansıttığı bir tip olmuştur. Daha sonraları askerlik niteliğinden arınmaya başlamış, daha çok cesur olduğunu iddia eden palavracı tipine dönüşmüştür.



Halk tiyatrosunun rol kişileri arasında en eskisi sarhoş'tur. Dor mimusu'nun en eski örneklerinde gördüğümüz bu rol kişisi, Dionizyak Bereket Törenlerinin kalıntısından başka bir şey değildir. Halk tiyatrosunun gelişimi boyunca da paradoksal olanı ortaya çıkarmakta sık sık kullanılmıştır. Asıl işlevi, kaynağı olan bereket törenlerindeki kutlama havasını oluşturmasındadır. Ayrıca, pek çok klişe rol kişisi de sarhoşlatılarak sahneye getirilmiş ve böylece dolantıların karmaşıklaşması, aykırı olanın ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Ayrıca bu sarhoş tipinin burnu soytarının sembolü olan kırmızı burna öncülük etmiştir.

Halk tiyatrosunda dil özel bir yer tutar; zekice ama basit buluşlarla doludur. Atasözleri, bilmeceler, parodiler, söz oyunları, uzun sözcükler yaratma, ön ve son eklerle oynayarak sözcükler türetme, isimlerle yapılan oyunlar, uzun uzun sıralanan yiyecek, içecek listeleri gülmeceyi kurmada en çok kullanılan dil ustalıklarıdır. Diyalogların ritmi de gülmeceyi oluşmasında önemli bir öğedir. Önemli bir başka özellik ise, lehçe ve jargon kullanımınıdır. Rol kişileri, kökenlerine ya da mesleklerine göre ayrı lehçe ve jargon kullanırlar. Bütün bunların sonucunda, halk tiyatrosu da herhangi bir sanat yapısı gibi, konuşma dilinden farklı, kendine özgü, sentetik bir dil oluşturur. Bu dil, ya çok basit ya da az karmaşıktır. Nicoll bu dile, "Gündelik yaşamın kaba şiiri," diyor.

*"Dil, dönem dönem halk tiyatrosu için yazan entellektüellerin elinde bir parça sanatlaşmıştır. Yine dönem dönem, halk tiyatrosu kendi çağının veya geçmiş çağların sanat ürünlerini, kendi oyun yapısı ve repertuarı içine almıştır. Commedia dell'Arte oyuncularının Dante ve Boccaccio'dan dizeler ve hatta bölümler kullandıkları bilinmektedir."*<sup>30</sup>

Halk tiyatrosunun buraya kadar sıralanan bütün özellik ve niteliklerinden de önemlisi, bir oyuncu tiyatrosu olmasıdır. Halk tiyatrosunun oyun metnini

---

<sup>30</sup> Nicoll Allardyce, **Masks Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater**, Cooper Square Publishers, Inc., New York, 1963, s. 52

oluşturan zaten oyuncu ve oyunculardır. Kendi metnini oluşturan yazar-oyuncu, özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin en önemli özelliğidir. Epicharmus'la başlayan bu gelenek, bir Atellan farsı oyuncusu olan Plautus'la sürmüş, II Ruzzante, De Filippo ile Dario Fo'ya kadar gelmiştir.

Oyuncunun asıl önemi oyunculuk becerilerinden kaynaklanmaktadır. Halk tiyatrosu oyuncusu bir soytarıdır aslında; akrobasi yapar, dans eder, şarkı söyler, maskeli ya da maskesiz oynayabilir, kukla oynatır, jonglörük yapar; gözbağcılık yapar, hayvanlarla çeşitli oyunlar sunmada ustalık gösterir. Halk tiyatrosunun fanteziye dayalı olması, en çok oyunculukta ortaya çıkar. Oyuncunun düş gücü gerek metindeki, gerekse de oynanıştaki yaratıcılığın tek kaynağıdır. Oyuncu, yaşamı boyunca tek bir rol oynar; soytarıda olduğu gibi. Kendine, bu role ilişkin bir repertuar kurar. Bu repertuar, çeşitli sahne, şablon ve ustalıkları içerir; oyuncu ustalaştıkça repertuar gittikçe gelişir. Örneğin, Commedia Dell'Arte'deki âşık genç kız rolünün yaratıcısı ünlü Gelosi Topluluğunun kurucu ailesinden, anne İsabella Andreini'dir; bu rol, onun, ardından İsabella rolü adını almıştır. Aynı aileden oğul Andreini, akrobasi yeteneğini geliştirip Arlecchino rolüne katmıştır. Daha önceleri sadece şeytani bir soytarı olan Arlecchino, Andreini'den sonra kedi gibi çevik bir tip olmuştur. Bu, ilk bakışta son derece sınırlandırıcı gibi gelen, yaşam boyunca tek rol oynamanın, aslında ne denli yaratıcı kılınabileceğinin güzel bir örneğidir. Aynı klişe rol kişilerini oynayan farklı oyuncuların bu rol kişilerini yorumlayış biçimleri birbirlerinden çok farklıdır; oyuncular, kişisel ustalıklarını birbirlerinden gizleme gereğini hep duymuşlardır. Klişe rol kişileri, oyuncular için varılması gereken nokta değil, sadece birer çıkış noktalarıdır. Özetleyecek olursak, "Halk Tiyatrosu", özü bakımından yaşama güleryüzle bakan, yaşamı düzeltmek gibi bir amaç gütmeyen, din-dışı, ahlak-dışı olayları sergileyen, yaşamı olduğu gibi resmeden özgürlükçü bir tiyatrodur. Üslubunda gülmeceyi esas alır, kaba bir gerçekçiliği vardır, grotesk ve fantezi kullanır, taşlama yapar. Anlatı önemli bir üslup özelliğidir. Konuları ve temalarını yaşamın temel içgüdülerinden alır; bunları klişeleşmiş olaylar ve kişilerle işler. Yaşamın kaba şiirini dili yapmıştır; oyunları kısadır ve yazıya genellikle geçirilmemiştir. Sunuluşunda oyuncuya dayanır. Oyuncunun tiyatrosu olan halk tiyatrosu,

özgürlükçü özelliğini sunuluşundaki çeşitliliğe de yansıtır. Soyтары oyunculuğu anlayışı halk tiyatrosu mantığının getirdiği oyunculukla tamamen örtüşmektedir.

#### **I.4.1- COMMEDIA DELL'ARTE DE SOYTARI**

Commedia dell'Arte İtalyan halk "tuluat" tiyatrosudur. İtalya'da doğan ve sonra batı ülkelerinde özellikle Floransa'da komedi türünün gelişmesine büyük etkileri olan tiyatro biçiminin tam olarak tarihi ve oluşumu bilinmiyorsa da kesin olarak bilinen şey, bu türdeki tiyatronun metinsiz ve oyuncuların yaratıcılığına bağlı oluşudur. Bunlar yazarları benimsemiyorlardı, yalnızca oynanacak oyunun genel çizgilerini göstermek için senaryo hazırlanırdı. Commedia dell'Arte aktörlük ve oyun tekniği bakımından, yazılan ve ezberlenerek söylenen, tiyatrodaki edebi bir tür sayılan Commedia Sostenuita'nın karşısında yer alır. Commedia dell'Arte'nin kökünün Attelana komedyasında bulunduğu, sonradan uzun pantomim ve seyir gösterisi devrelerinden geçtiği kabul edilir fakat İtalyanların tiyatro alanındaki dehaları, içgüdüleri, hayal güçleri, dillerinin tatlılığı, hazırlıksız konuşabilme yetenekleri bu ilkel ve dar tiyatro biçiminde beklenmedik bir gelişme sağladı; onu çağdaş tiyatrocuların bile yararlandıkları zengin bir kaynak haline getirdi. Zaten Commedia dell'Arte'deki "Arte" sözcüğü ile oyuncuların "sanat yapma" anlamı ortaya çıkmaktadır. Bu tür, XVI.yüzyılda attığı ileri adımlarla XVIII. yüzyıla kadar yaşadı.

İtalya'da alanlara, pazar yerlerine kurulan bu halk tiyatrosu sahnelerinin kaynağı üzerine kesin bir bilgi yoktur. Ancak saray duvarları içine kapanmış tragedya ve komedya gösterilerine karşı, halkın kendi tiyatrosunu kurmuş olması yabana atılmayacak bir olasılık. Diğer yandan elbette XVI. yüzyılın İtalya toplumuna getirdiği gelişimin özelliği de olabilir bu durum.

Commedia dell'Arte oyuncuları profesyonelliği benimsemiş, başarısını halkın beğenisine bağlamıştı. Alanlara kurulan çok basit bir sahnede oynanan bu oyunların seyircisi doğrudan doğruya sokaktaki insandı. Oyuncular ellerinde şapkaları, seyircilerin arasında dolaşarak para toplarlardı, sonra da doğaçlamaya

dayanan komediler oynarlardı. Yazılı oyunları yoktu. Ama vücutları gibi zekaları da öylesine çabuk ve çevikti ki, bu nedenle uzun zamandan beri tiyatro incelemecileri tarafından araştırılan, Commedia dell'Arte'nin soytarı komikliğinin temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

*“Bu tür tiyatrolar için kullanılan başka terimlerde vardı; All Improvisio, Dei Zanni, Dei Machere, All Italiana gibi.. Tüm bu türler de yine doğaçlama üzerine kuruluydu. Commedia Dell'arte'nin durumu incelendiğinde gerek tipleri, gerek ele aldığı konular açısından Roma Tiyatrosu'nun Attelana ve Palliata komedyasındaki tiplerden yararlandığını görürüz; Pappus(ihtiyar), Cicirrus (Böbürlenmiş asker), Maccus ve Buccos (Soytarılar), Dosennus (Bilgiç). Sonradan başka adlar da aynı özellikler içinde Coramedia dell'Arte'ye girmiştir.”<sup>31</sup>*

Tipik olan kişilerin yanısıra Ortaçağ jonglörlerinin, hünerbazlarının bir devamı olmuştur. Doğal olarak Roma Mimus oyunları da Commedia dell'Arte'ye kaynak olmuşlardır. Commedia dell'Arte'nin oyuncu toplulukları oluşmadan önce ki, yani ilk evresi dediğimiz dönemi, bazı oyuncuların kendilerine bir tip seçerek halkı güldürmesiydi. Bunun ilk örneğini Angelo Beolco verdi: Beolco "Ruzzante" sahne adıyla oynuyordu. Kendine çok konuşan bir İtalyan köylüsü tipi çizmişti. Bu tipi işliyor ve bunun üzerine küçük kanavalar yazıp, doğaçlama yaparak oynuyordu. Usta bir oyuncu olan "Ruzzante" kısa bir süre içinde bu tiplerle halk tarafından çok sevildi. Bunun üzerine bu geveze köylü tipinin üzerine başka tiplere de yer vermeye başladı. Ancak kendisi yine bu köylüyü oynuyor, diğer tipler içinde oyuncu buluyordu. Böylece küçük bir tiyatro topluluğu daha doğrusu, Commedia dell'Arte topluluğu oluşmaya başladı. Beolco'nun bu çabasının tutulacağını gören dönemin diğer oyuncuları ondan esinlenerek Beolco'nun oyunlarına ve tiplerine benzeyen yeni kanavalar yazıp, oynamaya başladılar. Onun ölümünden sonra dikkate değer tek oyuncu Andrea Calmo oldu. Calmo, yaşlı ve cimri, bir Venedik zenginini tip olarak seçti, bu tipi geliştirdi. Onun bu tipini daha sonra Commedia dell'Arte'deki Pantalone'de bulacağız.

---

<sup>31</sup> John Rudlin, **Commedia dell'Arte**. Çev: Ezgi İpekli, Mitoş-Boyut yayımları, İstanbul-2000 s:59

Commedia dell'Arte'nin ilk dönemlerinde oyuncular önceden tasarlanan konular üzerinde doğaçlamalar yaparlardı. Comedia dell'Arte sanatçıdan, anlamlı, çevik, uyanık, çoğu zaman dans ve akrobasiyi gerektiren plastik bir oyun gücü isterdi. Değişmez kişileri, karakteri ve giyimleri hep aynı kalan, her biri daima belli bir komedyen tarafından temsil edilen, hep aynı olan tiplerden oluşurdu. Bu kişiler temsil ettikleri tipin özelliklerini taşıyan maskeler takarlardı.

*“Commedia dell'Arte'nin belli başlı tipleri şunlardır: Arlecchino, Pedrolino, Truffaldino, Pasquariello, İhtiyar Pantalone, Dottore, Spavento, Rinoceronte, Spezza, Fracasca, Rodomonte, Giangurqolo'nun temsil ettiği Farfara Kaptan, Antik çağın Maccus'unun yerini alan ve onun Romalı karşılıkları olan Meo Putacca ve Marco Pepe'nin örneği olan Napoli'li soytarı Pulcinella ile Tartaglia, Böbürlenmiş asker Capitano, diğer övünen asker ve bazen uşak olan Scaramuccia, bencil ve insanlıktan uzak olan Pulcinella, kötü yürekli uşak Briphella, bugünün palyaço giysilerinin kaynağı olan Scapino. Diğer yandan Commedia Dell'Arte'nin kadın oyuncular da vardı, bunların elbiselerinde belli bir özellik yoktu. Kadın oyuncular genellikle fanteziye kaçır ve maske takmadan oynarlardı. Ayrıca bunların çoğu hizmetkardı. Kadın hizmetçilere verilen isimler ise; kadın uşak tipine Colombina, İsabella, Fiorinetta, Fosetta ve Pimpinella gibi isimlerdi.”<sup>32</sup>*

Commedia dell'Arte daha çok oyunculuğa dayandığı için oyun yerine ve sahne düzenine pek az gerek duyuyordu. Yalın bir set ve geride bir perde yetiyordu. Geçici olarak pazar yerlerinde, alanlarda temsil süresince kuruluyor, bu sahne genişçe perdeyle örtülüyor, sahne altı giyinme yeri olarak kullanılıyordu. John Rudlin Commedia dell'Arte adlı çalışmasında oyun yerini şöyle tarif ediyor.

---

<sup>32</sup> a.g.e. s:65

*“meydanlardaki ve panayır yerlerindeki platformlar bugünün standartlarına göre daha yüksektir. Halk bütün gün boyunca ayakta dururdu ve gösteriyi seyredebilmek için ayakta durmaktan da oldukça memnundu. Bundan dolayı sahnelerin hemen hemen bir insanın baş hizasına kadar yükseltilmeleri gerekiyordu. Böylece başın üstünde bir görüş imkanı sağlanıyor ve oradan yürüyerek geçen oyuncu “seyircilerin dikkatini çekebiliyordu. Bu yükseklik aynı zamanda, oyunculara dışarıdan müdahale edilmesini ve meydana gelebilecek herhangi bir çatışmayı da engelliyordu.”<sup>33</sup>*

Bu oyun türünün senaryoları basit açık hareket taslaklarıydı. Sahne arkasında duran bu senaryo oyuncuların giriş çıkışlarını düzenleyen, yanlış sahneler oynanmamasını sağlayan bir çeşit suflör kitabı yerine geçirdi. Yeni bir oyun oynanacağı zaman kumpanyanın başı, oyuncularla birlikte senaryoyu gözden geçirir, hareketleri açıklar, konuşmadan yapılacak işleri, sahne eşyalarının nasıl kullanılacağını belirtirdi. Commedia dell'Arte'nin ilgi çekici bir özelliği de Lazzi'lerdi (araya sokuşturulan çeşitli şakalar) bunların bazıları sözle yapılırdı ama çoğu hareketliydi. Oyunun gidişiyile bir ilgileri olmazdı genellikle. Örneğin; iki sevgili kendi dertleriyle uğraşırken, gülünç bir uşak ya da soytarı ortaya çıkıp sinek avlar gibi hareketler yapar, elinde su dolu bardakla takla atardı ya da şapkasından olmayan kirazları seçip yer, çekirdekleri kahramanın yüzüne atma gibi oyunu canlandırıcı birtakım komik eylemlere başvururdu.

Commedia dell'Arte'yi diğer gösteri sanatlarından farklı kılan, onu ayıran ve ölümsüzleştiren iki özellik vardı. Biri hareketli, ustalıklı oyun tarzı yani sözün sözün aşılması, ikincisi ise oyuncuların zamanla geliştirip biçimlendirdikleri belli kişiler. Oyun öngörülerini yani ana çizgileri yalnız oyuncunun ustalığını göstermek için düşünülürdü. Bu şekilde söz sanki tavırlara eşlik eder gibidir. Çoğu

---

<sup>33</sup> a.g.e, s:72

kumpanyalarda yedi erkek, üç kadın oyuncu bulunurdu. Bunların her biri ayrı ayrı bir kaç tipi oynamakta ustalık edinirlerdi. Bu tür tiyatrunun oyunları için yazılan senaryoların tipleri iki temel bölümden oluşuyordu. Bunlardan birincisi ciddi tipler, ikincisi ise komik tiplerdi. Ciddi tipler bu türün daha önemsiz kişileri idi; aşıklar (İnnamorati), ezgiciler (contarini) ve dansçılar (ballarini). Ezgiciler ve dansçılar yardımcı tiplere giriyorlardı. Bunlar aslında senaryonun içindeki kişilerden değildi; sahne aralarında şarkı söyler ve dans ederlerdi. Ciddi tiplerin daha ön düzeyinde olanları aşıklardı. Comico İnnamorato, gözü dünyayı görmeyen tek amacı sevgilisine kavuşmak olan bir genç erkekti. Dönemin gençleri gibi giyinir, tip olarak renksiz, kendini yakışıklı sanan ve her an sevgilisiyle buluşmak için tehlikeyi göze alan biridir. Bunun karşısında Comico İnnamorata vardı, erkeği gibi aşık, ailesi tarafından baskı altında tutulan, aşığıyla gizlice buluşan, eli yüzü düzgün sayılacak bir genç kızdı. Commedia Dell'Arte'nin asıl önemli kişileri komik tiplerdi. Güldürüyü asıl sağlayan, asal oyun kişileridir; bunlar kendi tiplerine uygun maskeler kullanırlardı. Bu maskeler kimi zaman yüzün bütünü, kimi zaman yarısını, kimi zaman da -Arleccihino, Pedrolino, Colombina'da olduğu gibi- yalnız gözleri kaparlardı. Sözsüz oyunun çok büyük bir yer tuttuğu Commedia dell'Arte'de yüzün örtülmesi gerçekten düşündürücüdür. Komik tipleri üç bölüme ayırabiliriz; yaşlılar, gençler ve Zanniler (uşaklarla soytarılar).

Yaşlıların en önemlisi Pantalone'dir. Pantalone, zengin bir Venedik'li tüccar, paranın peşinde koşan bir adamdır. Attelana komedyalarındaki Pappus'a çok benzer, bir bakıma onun devamıdır. Cimridir ve olmayacak aşkların peşindedir. Kılığına kıyafetine hiç önem vermez. Ayrıca kıskanç bir kişiliği vardır. Aptalca ve beceriksizce davranışları sonucu çevresince alaya alınır. Kör kütük aşık ama kadınlar hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Akıl almaya muhtaç, fakat herkese öğüt verir. Kavgadan korkar, hiç yeteneği yokken siyasete katılır. Kostümü uzun kırmızı bir pelerindir. Sonradan kara bir pelerin giyer. Ayağında çelik bir pabuç vardır. Maskesi koyu renkte, gaga burunlu, ak saçlıdır. Güldürü estetiği bakımından biraz bizdeki karagöze benzer.

Yaşlıların önemli ikinci tipi ise; Bolonyalı bir hukuk doktorudur,oyundaki ismi Dottore'dir. Kostümü o çağdaki üniversite profesörlerinininki gibidir. Geniş kenarlı kara bir şapkası vardır. Kara bir maskesi ve kısacık sakalı görünüşünü tamamlar.

İkinci bölüm olarak ele aldığımız genç olan komik tiplerin en önemlisi Capitano'dur. Adından da anlaşılacağı gibi askerdir ve Roma komedyasındaki Miles Gloriosus, yani palavracı asker tipinden doğmuştur. Coşkun bir huyu, devamlı böbürlenmiş bir tavrı vardır. Herkese meydan okur ama kavga sırasında korkaklığını ve acemiliğini gösterirdi. Uzun burunlu ve kaytan bıyıklı bir maskesi vardır. Görünüşü dehşet verici ama hareketleri gülünçtür.

Başka bir tip, Capitano'yu andıran ve daha sonraları kesin görünüşünü alan Scaramuccia'ydı. İyi gitar çalan, çirkin, oldukça iyi kılıç kullanan, Capitano'dan daha yürekli birisidir. Bazen asker bazen da uşak olurdu. Her zaman sarhoş dolaşırdı. İlk zamanlarda başında tüyle süslenmiş bir bere, belinde kılıç ve elinde gitar vardır. Sonradan kılıç kaybaldığı gibi, Scaramuccia maskede takmamaya başladı.

Commedia dell'Arte'nin en ilgi çekici tipleri uşak denilen soytarılar, maskaralardı. Bunlar Arlecchino, Brighella, Pucchinella, Colombina gibi tiplerdir. Bu soytarılardan en önemlisi Arlecchino'dur. Arlecchino önceleri bol bol el şakaları yapan budala bir uşaktı. Sahneye takla atarak girer ve hiç umulmadık bir hareketle sahneden çıkan bir soytarı tipidir. Sevimli bir hırsız ve dilencidir. Ayrıca çok iyi dansçıydı. Üzerinde çeşitli renkteki yamalarla kaplı kostümü, zamanla bu baklava biçiminde renklerle bezendi. Maskesi budalalık ile kurnazlığı gösteren bir ifade taşırdı. Arlecchino dolandırdığı gibi başkaları tarafından da dolandırılırdı. Arlecchino çoğu zaman Commedia dell'Arte'nin baş kişisidir. Başkişisi olmadığı zamanlarda da oyunun birinci uşak tipidir. Arlecchino'dan sonra gelen soytarı tipi, gaga burnu, kalın dudakları, kötü bakışlarıyla Brighella'dır. Arlecchino bunun yanında insani yanları olan bir kişidir; en büyük suçu ince bir şekilde başka bir insanı dolandırmaktı. Oysa Brighella, karanlık bir sokakta bir kimseyi kısıtırıp



düşünmeden öldürebilirdi. Arlecchino'nun tahta kaması bir süs gibi dururken, Brighella keskin kamasını durmadan kullanırdı. Brighella'nın geniş paçalı bir pantolonu, kalçalarına gelen bir pelerini ve başında buruşuk bir beresi vardı. Pulcineila ise kambur, uzun burunlu, zorba, merhametsiz, sakatlığının dışına vurması nedeniyle yalnız bir adam kötü yürekli bir uşak tipidir. Attelana komedyasındaki Maccus'un bir devamı olup Buccos'dan da bir şeyler almıştır. Acımasız, kötü yürekli, bencil, çıkarıcı bir tiptir. Ancak sevimli yanları da vardır.

Kadın hizmetkar tiplerinin ise en ünlüsü Colombina'ydı. Uçarı, sevimli, çoğu zaman göz alıcı derecede güzel, yürek yakan türdendi. Aynı zamanda şarkı söyler dans ederdi. Çoğu zaman aşık kadınların ya da dulların hizmetçisiydi. Şuh, kıvrak bir kadındır. Bazan da Ballerina olarak karşımıza çıkar.

*“Senaryolarda her zaman iki Zanni vardır. Bunlara birinci Zanni ve ikinci Zanni deniyordu. Birinci Zanni, usta, hazırcevap, kurnaz, herkesi aldatan, dolapçı biriydi. İkinci Zanni ise, bön, beceriksiz, aptal, salak biriydi. Bunların isimleri Gratino (yaşlı) ,Cassandro (yaşlı), Claudio, Coviello, Cola, Pasovairillo, Tartaglia, Scapino, Mezzetino, Pedrolirio, Truffaldino... Bunlar erkek Zanni'lerdi... Birde kadın Zanni'ler vardı; Bertha, Rosetta, Pimpinella, Arlecchiha ve güvenilir sırdaş Confidentia.”<sup>34</sup>*

Commedia dell'Arte'nin bunların dışında belki de bilinen ve bilinmeyen birçok tipleri vardır. Bu çalışmada bilinen ve önemli tipleri üzerinde durulmuştur. Commedia dell'Arte oyuncularını hangi tipin kendine uygun olacağını arıyordu, sonra da belli bir tipi seçip, bütün ömürleri boyunca oynuyorlardı. Commedia dell'Arte senaryolarına baktığımızda genelde; birinci uşak; hızlı, kurnaz, herkesi aldatan bir dolapçıdır. İkinci uşak ise aptal, beceriksiz, sağını solunu bilmez biridir. Dottore sözleri bozar değiştirir, Pantalone ise, kendine önem vermez, bölüğüyle ilginç olur, herkese öğüt verir ama aşkından gözü kör olmuştur. Commedia dell'Arte oyuncularını; bu sentezler sonucu kendi stillerinde oyunculuk sistemi kurmuşlardır. Mimus, akrobatik gösteriler, cakalar, abartılmış sözler,

---

<sup>34</sup> <http://wikimediafoundation.org/wiki/Fundraising>, Çev: Şuayip Ünsal

güldürücü eylemler, kendi kendine konuşmalar, aldatmacalar, dayak sahneleri vardır. Ancak olay-dans-müzik estetik bir norma oturmamıştır. Her an dinamik bir şovdur. Dinamikliğin ve devinimin üzerinde önemle durulur çünkü açık havada oynadıkları için sürekli ilgi toplamak zorundadırlar. BU da dinamizm gerektirir. Ayrıca *Chiussette* denilen uyaklı bir söz, bir bölümü sonuçlandıran sözler ezberlenirdi. Ön örgüyü, oyuncularla yönetici (Corago) tartışır, *Concertare* denilen baştan savma bir prova yapılır, özellikle sahnelerin bitişiyle yer ve kişi adlarında önceden anlaşma olur, önörgü (Soggeto) her sahneyi kısaca verir belli başlı eylemleri, kimin nerede girip nerede çıkacağını, en başında olayların nerede geçtiğini belirtir. Commedia dell'Arte oyuncularını asıl oyunculuk görevinin temelini kurdular. Seyirciye görmeyi öğrettiler. Oyuncunun bedeni, bir plastik nesne gibi seyredildi. Olmuşu değil, oluşum içindeki eylemi gösterdiler. Her temsil bir yenilikti. Oyunculuk daha bir gerçekçilik, kendiliğindenlik, doğallık, canlılık kazandı. Commedia oyunculuğu aile içinde kuşaktan kuşağa el değiştiriyordu. Çocuk yaşta topluluğa katılarak sanatın ustalıklarını öğreniyorlardı. Eğitimin sıkıydı. Şarkı söylemesini, dansetmesini, takla atmasını, konuşmasını, nükte yapmasını öğreniyorlardı. İçlerinde çok kültürlü olanları vardı. Sözgelişi ünlü *Isabella Andreini*, dört yabancı dil konuşuyor, bilginler gibi zekice sözler söyleyebiliyordu. Beş yabancı dil konuşan kocası Francisco ise müzisyen ve yazardı. Bunların bazıları öyle ustaydı ki, *Visentini*, elinde şarap dolu bir kadehle şarabı dökmeden takla atabiliyor, *Fiorilli* ise 83 yaşında ayak parmağının ucuyla kulağına dokunabiliyordu

Commedia dell'Arte oyuncularını değişik oyunlar oynayan topluluklara bağlı oldukları için, birlikte sanatçı olarak yetişmeleri kolaylaşıyordu. Oyunculuk bu dönemde çok zordu. Oyuncular bir yandan çeşitli yasalarla suçlanıp aşağılanıyor, öte yandan da toplumdan büyük saygı görüyorlardı. Seyirci, oyuncudan kendini rolüne, canlandırdığı kişiye vermesini istiyordu. Gürültülü bir seyirci kalabalığının ilgisini sürekli ayakta tutmak zordu. Oyunlar sık sık değiştiği için çeşitli rolleri ezberlemek ve adapte olmakta güçtü. Ayrıca işitmekten çok görmeye, söz sanatından çok hareket komiğine önem veren bir tiyatro anlayışında çalışmak kolay değildir. Bundan başka bu çağ oyuncularının çoğunda silahla

çarpışmalar olduğu için, oyuncunun kılıç kullanma gibi bir ustalığı da geliştirmesi gerekiyordu. Güzel bir görünüm, zarif hareketler güzel bir ses, çabuk nükte yapma niteliği, uyanıklık, kendini her şarta uydurabilme, çeşitli duyguları, coşkuları iletebilme, başarılı oyuncunun belli başlı nitelikleri arasındaydı. Bunun için sıkı bir eğitim gerekiyordu. Çok defa, çocuk oyuncu topluluklarından yetenekli çocukları seçiyor, onlara güzel söz ve şarkı söylemeyi öğretiyorlardı. Bazende görgülü bir oyuncu, yanına birini çırak alarak yetiştirmekteydi. Yetişince topluluğa katılıyor ve o da bir çırak yetiştiriyordu.

Commedia dell'Arte'nin birçok tiyatro yazarı üzerinde büyük etkisi oldu. (Moliere, Goldoni v.b.) XIX ve XX: yüzyıllarda Deburau ve pantomim aktörleri, *Grock* ve *Fratellini* gibi soytarılar, sanat hayatının bir döneminde Charlie Chaplin, bazı halk şairleri, Commedia dell'Arte'nin uzak izleyicileri sayılabilir. Commedia dell'Arte'ye ait metinler *Reinhardt*, *Meyerhold*, *Evreinov*, *Copeau*, *Georges Vitaly* ve *Fabbri* gibi çeşitli ülkelerdeki yöneticiler ve estetikçiler tarafından değişik biçimlerde yorumlanmıştır.

#### **I.4.2- GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA SOYTARI ÖZELLİKLERİ**

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ki gösteri türlerinde de soytarılığın çeşitlerinden diyebileceğimiz öneklere rastlamak mümkündür. Bunlardan en önemlisi geleneksel tiyatromuzun bir kolu olan Orta Oyunu'dur. Orta Oyunu adından da anlaşıldığı gibi etrafı seyirci ile çevrili bir alanda oynanıyordu. Yazılı metne değil doğaçlamaya dayanıyordu. Bu tür XIX. yüzyılda tam olarak biçimini almıştır. Oyun yerinin adına palanga deniyordu. Belli bir konunun çatısına uyularak müzik, dans, şarkı, taklit ve muhavereye oluşan bir tür seyirlik oyun biçimidir Orta Oyunu. Han ya da kahvehane gibi yerlerde oynanmakla birlikte genel olarak açık alanlarda oynanmaktaydı.

Bu türde dekor ve kostüm en aza indirilmiştir. Dekor oldukça sadeydi ve hemen her sahne için aynı nesnelere kullanılıyordu. Bunlar Yenidünya ve Dükkan adı verilen dekor parçalarıydı. 1.5 metre yüksekliğinde üç ya da dört kanatlı Yeni

dünya ile 70 cm yüksekliğinde kafes biçiminde iki kanatlı dükkanla tüm oyun oynanıyordu. Yeri geliyor bunlar ev, iş yeri, Pazar v.b. oluyordu. Oyuncuların kulis olarak kullandığı önü perdeli yerin ismi ise sandık odası ya da pusat odasıydı. Kazıklara bağlanmış iplerle oyun yeri ile seyir yeri birbirinden ayrılıyordu.

Meydan Oyunu, Kol Oyunu, Zuhuri Oyunu da denen bu gösteri sanatının temeli de yine soytarı tekniğine ve güldürü biçimine dayanıyordu. Orta Oyununun iki önemli tipi vardı; bunlar Kavuklu ile Pişekar'dı. Pişekar oyunu açıp, yürütüp, kapayan, hem oyuncu hem, sahneye koyucu, hem de yazar gibi davranan, elindeki ses çıkaran şakşak ya da pastav adı verilen çatal sopası ile oyunu idare eden ana karakterlerden biriydi. Pişekar'la birlikte oyunu yürüten ve daha çok soytarı özelliği taşıyan tekerlemeler, komik sözler, yanlış anlamalar, söz oyunları yapan kavuklu ise diğer başkomikti. Kavuklu gölge oyununda ki karagözün karşılığı gibidir. Saf-kurnaz karşıtlığı ile nükteleri, alaya alınması ve söz oyunları ile geleneksel soytarı tanımlamasına uygunluk gösterir. Soytarı özelliği taşıyan kavuklunun kostümü de yine bu benzetmeyi doğrular. Büyük ve dilimli bir kavuğu, uçları beline sokulmuş kırmızı gömleği, Şam kumaşından entarisi, belinde şal kuşağı, cüppenin kumaşından bir çakşır ve ayağında da çedik ayakkabıları vardır. Bu haliyle bize soytarıyı anımsatır.

Soytarının klasikleşen türlerinden biri de; dialog üstüne kurulu iki kişinin atışmasına dayalı oyun mantığıdır. „bizdeki ‘Hacivat- Karagöz’ ‘Kavuklu – Pişekar’ yada tüm dünyaca bilinen ‘Laurel \_Hardy’ gibi ikili komiklerin esin kaynağıdır.

Pişekar ve kavuklu ikilisinin ilişkisi, iki soytarı arasındaki ilişkidir. Biri saf ve anlayışı kıttır. Bu yüzden başlarına dertler açılır. Diğeri de aklınca o dertten kurtulmaya çalıştıkça zincirleme başka sorunlar çıkar. Ama başlarına gelen olaylar komik unsurda taşır. İleride açıklayacağım çağdaş soytarı türlerinden Auguste (aptal olan) ve Beyaz yüz (Aklınca akıllı olan) arasındaki ilişkide budur. Yapılan birçok iki kişilik gösterilerde bu ilişki işlenir. Birbirlerinden hoşlanmazlar

ama arkadaşlık adına ve karşılıklı küçük çıkarlar onları bir arada tutar.En önemlisi birbirine alışmışlardır, ancak birlikteken varolabilirler. Seyirci de bu ikili atışmaya bayılır. Soytarılığın “Saf olan =Aklınca uyanık olan” arasındaki ilişkiyi komik ilişki her dönem tiyatro oyunlarında sirklerde filmlerde kullanılmıştır.

Diğer yandan toplumların çoğunda olduğu gibi, genelde oyuncuya, özelde de soytarıya olumsuz ve aşağılayıcı bakış bizim toplumumuzda da yerini almıştır. Halk tarafından çok beğenilen ve ilgi gören orta oyunu oyuncularını ve soytarılar, ilginçtir ki yine aynı halk tarafından hor görülüyor ve eziliyordu. Prof. Dr. Özdemir Nutku Dünya Tiyatrosu Tarihi adlı çalışmasında bu konudan şöyle bahseder:

*“Avrupa’da ve Asya’nın bazı ülkelerinde olduğu gibi, oyunculara aşağı insanlar olarak bakılmış ve onlar çeşitli vesilelerle baskı altına alınarak ezilmiştir. XVI. Yüzyılda, oyuncular için, “ehl-i ırz olan Müslümanları gayetle sevmezler”, “kanda bir nekbeti yankesici ve küştene yol basıcı var ise anlar ile ülfet idüb pesend olur”, “bie bölük günahkar-ı na-kamdır” deniliyordu.”<sup>35</sup>*

Sonuçta kitleler tarafından hem beğenilip hem aşağılansa da Geleneksel Halk Tiyatrosu’nun önemli seyirliklerinden biri olan Orta Oyunu, göstermecii açık biçime dayanması, gerçek ile hayali iç içe taşınması, bir takım beceri gösterilerini kapsamaması ve doğaçlamayla ortaya çıkması, Ortaoyunun soytarılık ruhunu barındırdığını gösterir. Bunun yanısıra eleştiri, parodi ve taşlama öğelerini barındırması açısından Commedia dell’arte gibi batı halk doğaçlama tiyatrosu ile benzer ortak yapısal özellikler gösterir.Kavuklu Pişekar iklisini de içine alan bu iki kişi, özünde efendi ve soytarının içli dışlı olmalarından çıkan komiğe dayanır.

Soytarının, sadece pantomimle, jestle yapılan sözsüz türü olduğu gibi, sözlü olanı da vardır.Konuşan soytari! Hitap ve anlatım ustası, öykü anlatmada

---

<sup>35</sup> Prof. Dr. Özdemir Nutku **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt:1, Remzi Kitabevi, İstanbul-1985 s.123

kendini dinletebilen kişi., şiir okumada usta olan soytarılar. Bu soytarılar tüm marifetlerini ilginç öyküler ve bu öyküleri canlandırma üstüne yoğunlaştırırlar. Soyтары sanatı yıllar içinde bir çok usta var etmiştir. William Kemp ve Robert Armin, Shakespeare'in "Lord Chandler'in Adamları" adlı kumpanyasında ilk profesyonel sahne soytarıları olmuştur. 1600'lerde Kraliçe Elizabeth döneminde bir çok gösterileri olmuştur. Kemp kumpanyaya ilk girenlerdendir ve şimdilerde Auguste diye bilinen soytarı tiplerini getirmiştir. Armin, Kemp ayrıldıktan sonra kumpanyaya girmiştir. Onun getirdiği soytarı tipleri, saray soytarılığına dayanır. Ayrıca ilk "Soytarılar Tarihi" diye anılan kitabı da yine kendisi yazmıştır.

Halk tiyatrosunun kökeninde de var olan, ama özellikle ortaçağda gelişen bir başka üslup özelliği ise anlatı'dır. Anlatı, genel olarak dramatik biçimlerin hemen öncesinde gelen gelişmiş çizgisiyle ve malzemesiyle dramatik biçimlerin oluşmasına katkıda bulunan bir ifade biçimidir. İlk olarak Antik Yunan'da Homeros Destanları ve yerel efsaneler, söylene söylene dramatik nitelik kazanmaya başlamışlardır. Bu gelişim çizgisi, özellikle ortaçağda, İtalyan tiyatro geleneği içinde de görünür. Gezginci soytarı-oyuncuların sunduğu destanlar, aşk şarkı ve şiirleri, tartışmayı esas alan karşılıklı atışmalı şiirlere dönüşmüş, bu şiirlerde karakterlerin tek oyuncu tarafından da olsa kişileştirilmeye başlanmasıyla anlatı, sadece söze ve ona eşlik eden müziğe dayalı olmaktan çıkıp, teatral bir nitelik kazanmıştır. Pek çok kültür ve özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinde bu niteliği kazanmış olan anlatı, dramatik biçimlerin gelişmesiyle ortadan kalkmamış, tersine, bağımsız varlığını sürdürerek ve dramatik olanın kazanımlarından yararlanarak gelişmiştir. Ortaçağda gezginci soytarı-oyuncuların başlattığı bu gelenek (giullari deniyor), daha sonra öykü anlatıcılar (fabulatore) haline gelmiş, günümüze kadar ulaşmıştır. Osmanlı geleneğindeki meddahlık ve ortaoyunu da bu etkileri taşıyan gösteri sanatlarındandır. Laf cambazlığının kökenleri buraya dayanır.

Fransa'da ise soytarılık çağımız çadır tiyatrosunda sık karşılaştığımız İbiş tipleri ile benzer özellik gösterir. bunlar açık havada kurulan fuar alanlarında,

seyirciyi ücretli oyuna çekmek için türlü numaralar yapan çıgırtkan gibi (hokkabazlık, canbazlık, sakarlık v.s.) bir nevi gişe memurları konumundadırlar.

XVIII. yüzyılda bu doğaçlama oyunculuk, kurgusu belli olmayan doğaçlama oyunları nedeniyle tekeli tiyatrunun eleştirisini toplamıştır. Bu nedenle soytarılar da İngiltere ve Fransa'da eleştiri toplamayan sözsüz sanat pantomime yönelmişler. Pantomimin popülaritesi arttıkça Arlekino ve Pierriot romantik tiplere dönüşmeye başladı. Bu dönüşüm canlı ve çok yönlü soytarının yaratılmasında çok etkili olmuştur.

Geleneksel gösteri sanatlarımızdan meddahlığın özü de öykü anlatım ustalığına yaslanır. Meddah da bir tür soytarıdır. Bizim Orta Asya'dan taşıyıp getirdiğimiz, anlattığı öykülerde hiciv ve nükteyle, vicdanı ön plana çıkarıp, ahlaki olan nedir sorusuna yanıt arayan soytarımız, toplum vicdanının dili oluyordu. Toplumsal değerleri hatırlatıp pekiştiriyor, tartışmaya açıp ilginç durumları sorgulayabiliyordu.

*“Ortaçağ İngiltere'sinde gerek manzum, gerek düzyazı biçiminde hikaye anlatan ve çoğu gezici olan sanatçılara rastlıyoruz. Hikayecilere çoğu kez minsterl, mummer yada jester denilirdi. Bunların toplumda saygıdeğer bir yeri vardı. Bunlar bir gösteri topluluğunun başında bulunurlar, bunların soyluluk arması taşıyanları çeşitli şatolara ve saraylara çağırılırlardı. Yönettikleri topluluğun öteki sanatçıları bu hikayecilerden sosyal açıdan daha aşağıdaydılar. Böylece, öteki eğlendiriciler ve oyuncular ancak başlarında buluna ve soyluluk armasını taşıyan hikayeci yardımıyla iş tutabiliyorlardı. Bunların içinde en ünlüsü John Lydgate'ti.”<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi sayı:30, Ankara, S:9

Osmanlı kültürünün vazgeçilmezlerinden olan meddahlık sanatı, yeniden görkemli yerini almaya başlıyor. Günümüzde ‘Çağdaş Meddah’ diyebileceğimiz, tek kişilik gösteriler önce Avrupa ve Amerika da yayılan tek kişilik şovalara dönüşmüştür. Ülkemizde de meddahlığın ve tek kişilik gösterilerin ayrı yada aynı şey oldukları tartışılabilir, demek ki meddahlık sanatının kendini karşındakilere dinletebilmenin bir yetenek olduğu anlaşılıyor. Herkesin bir öyküsü olabilir ama öyküsünü dinletebilene meddahlık bulaşmış demektir. Öykünü topluluk karşısında rahatça anlatmak; nasıl ki tiyatrocular için teatral bir egzersizse, terapistler için de sağlıklı bir ruh halinin ölçüsüdür. Bu nedenle hasta, umutsuz, hayata küsmüş insanların terapisinde soytarılık temrinleri kullanılır.

Meddahın geleneksel aksesuarı olan mendil ve baston, öyküyü anlatırken binbir çeşit aksesuara dönüşen unsurlardır. Omzundaki mendil, bazen başörtüsü bazen torba olur, bastonu da yaşlıları yada ikinci bir kişiyle konuşmuş gibi yaparken kullanırlar. Bunlar ilk akla gelenler. Meddah seyircisinin tansiyonu da dahil her durumu öyküsünü anlatmada malzeme olarak kullanabilir. Hayal gücü ve kıvrak zekası meddahlığının ölçüsünü belirler. Mendil ve bastonun değişik kullanımları, belki de meddahın ölçüsünü somutlayacak aksesuarlardır. İlginçtir ki Şarlo’da bastonunu ve cebinde taşıdığı mendiliyle diyar diyar gezip, karın tokluğuna çalışan bir soytarı karakteridir. Bizim meddahlık geleneğiyle örtüşen bir karakterdir. Şarlo ve Meddah Soytarılığın genel olarak ayrılan türlerinden “Avare Soytarı” kapsamına girmektedir. Çağına adapte olabilen meddah artık teknolojiyi bile aksesuar olarak kullanarak hayal gücümüzü çalıştırıp ufkumuzda yeni alanlar açıyor. Meddahlar yada öykü anlatıcı soytarılar, her dönem en değerli en elit soytarıdır. Çünkü nükte hiciv ve mizahı bulunduğu topluluğa yada zamana göre kullanmasını bilir. Hatta saray soytarısı olarak onlar tercih edilirdi. Çünkü bu özellikler, soytarıya, gerektiğinde krala bile öğüt verebilecek yada sözünü dinletebilecek saygınlığı sağlardı. Meddahlığın değişime uğrayarak günümüze kadar gelmesi bu mesleğin insanlığın ömrüyle paralel olduğunun işaretidir.. Sonuçta insanlar hikaye dinlemeyi severler.



Osmanlı ve İslam kültürüyle yoğrulmuş ve tüm dünyanın tanıdığı “Nasrettin Hoca”yı anarsak anlatmaya çalıştığımız “soytarılık kavramı” daha da berraklaşır.

*“Nasreddin Hoca ile ilgili doğruluğu kesin olmamakla birlikte bazı rivayetlere göre 1208 senesinde Eskişehir’in Sivrihisar ilçesine bağlı Hortu köyünde doğmuş, 1284 yılında Akşehir’de vefat etmiştir. Akşehir’de ona atfedilen bir türbe vardır. Türbesi üzerindeki yazıda ‘Yazı bâkî, ömür fânî, kul âsî, Rab affedicidir.’ sözleri yer almaktadır. Nasreddin Hoca’nın sosyal hayatla ilgili fıkraları zengin bir konu çeşitliliği göstermekte, toplum hayatının hemen hemen bütün alanlarını kapsamaktadır. Bunların çoğunda mizahıyla, güler yüzüyle ders veren bir halk eğitimcisinin olumlu davranışını görürüz.”<sup>37</sup>*

Anadolu’da veya yakınlarında yaşayan, nükteleriyle ünlü kişidir. Hayatı ve kişiliği etrafında farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Ona atfedilen fıkralara bakıldığında herkesin paylaşacağı tek ortak fikir nüktedan bir kişi olduğudur. Başta Türk ülkeleri olmak üzere Dünya’nın birçok ülkesinde tanınan Nasreddin Hoca, sosyal hayatta karşılaşılan içinden çıkılmaz güç işleri, akli, bilgisi ve hazır cevaplılığıyla mizahi biçimde çözen, güldüren ama güldürürken düşündüren olduğunu ortaya çıkarmıştır. keskin Türk zekâsının sembolü aktüel bir tiptir. Nasreddin Hoca bir çok fikrasında halkımızın meselelerini pratik bir şekilde hâlederek hadiseler karşısındaki tavrı ve eleştiri becerisi, kullandığı dili ile Anadolu insanının duygularına tercüman olmuştur. Nasreddin Hoca’nın temsil ettiği sıradan bir kurnazlık değil süzölmüş zekânın arkasında doğruyu, iyiyi, güzeli, sabır ve dürüstlüğü telkin eden bir akıl yürütme sistemidir. Nasreddin Hoca fıkralarının temel özelliklerinden birisi de sözlü geleneğe uygun olarak kısa, açık, yalın ve özlü olmasıdır.

*“Bu fıkralar, Türkçe’imizdeki halk söyleyişleri için zengin bir kaynak durumundadır. Diyaloglarda da söz uzatılmadan gaye kısa bir şekilde anlatılmıştır. Nasreddin Hoca’nın ağzında vurucu sözler kalıplaşmıştır. Bu kalıplardan; ipe un sermek, bindiği dalı kesmek, kazın*

<sup>37</sup> Şükrü KURGAN, *Nasrettin Hoca*, Tekin Yayınevi, İstanbul 1996. S. 23

*ayağı, kuşa benzemek, vb. bir çoğu özlü söz ya da deyim olarak kullanılmaya başlamıştır.”<sup>38</sup>*

Birçok fıkrada insanların ibret alacağı konular sembollerle anlatılır: “Ye kürküm ye, kürküm eski sözüm geçmez” ifadeleriyle toplumun gerçeğe değil dış görüntüye önem verdiği eleştirilir. “Kazan doğurdu, kazan öldü” fıkrası çıkarını koruma uğrunda tabiatın kanunlarına karşı gelmeyi eleştirir.

*“Nasreddin Hoca'nın fıkralarında, halkı eğiten ve ona ders veren yaklaşımlar bulunmaktadır. Anadolu insanının birçok meseleyi Nasreddin Hoca'nın dilinden, ağzından ifade etmekten hoşlanması onun akli ve zekâsı ile ilgili meseleleri yargılaması, hükme bağlaması, tenkid etmesi, üzerinde ciddiyetle durulması gereken ayrı bir mevzudur. Çünkü bu ortak güç, halkın ortak gücüdür, Nasreddin Hoca kalıbı içinde aksedişidir. Nasreddin Hoca'nın şahsiyetinde şekillenen Türk halk düşüncesi, dünya görüşü, insan anlayışı ve cemiyet hayatında cereyan eden olaylara karşı alınan tavır ve tutumların genel yapısı fıkralara yansımıştır. Nasreddin Hoca'ya bağlı olarak anlatılan fıkralar âdeta Türk düşüncesinin olukları, çeşitli ifade kalıpları gibidir. Bu sebeple de Nasreddin Hoca, bir fikra tipi olduğu kadar, Türk düşüncesini, dünya görüşünü, insan anlayışını en iyi şekilde anlatan, ifade eden bilgemizdir.”<sup>39</sup>*

Nasreddin Hoca: “Ey Müslümanlar Hak Tealâ'ya şükredin ki deveye kanat vermemiş. Eğer vermiş olsaydı evlerinize yahut bahçelerinize konarak başlarınızı yıkarı.” demiş. Yani tanrının azâmet ve ihsanını fark edin, her kuluna mal ve mansıp vermediğine şükredin çünkü, herkesin yeteneğine göre verilir. Farklı bir fıkrada Nasreddin Hoca bir gün uzak bir yerden gelirken merkebi gayet susamış. Birden önünde gölü gören eşek hemen göle doğru koşmaya başlamış. Yüksek bir yerden inilen göle hızla ilerleyen eşek tam düşecek gibi iken göldeki kurbağalar ötmeye başlamış. Eşek de ürküp geriye kaçmış. Hoca eşeği tutup kurbağalara hitaben: “Aferin göl kuşları deyip göle üç para atarak varın bununla helva alın

<sup>38</sup> Dursun, YILDIRIM, *Türk Edebiyatında Bektâşi Fıkraları*, Ankara 1999.s. 26

<sup>39</sup> Alpay, KABACALI, *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*, İstanbul 2000, s. 59

yiğin” demiş. Bu fıkranın yorumu olarak “Sizlere ve mallarınıza bir ziyan gelmezse Allah’a şükredin. Sadaka verip ihsan edin, zira vereceğiniz sadaka nice belâları ve kazaları defedip ömrünüzü ve malınızın çok olmasına delâlet eder.” denmiştir.

Nasreddin Hoca nüktedanlığı ile Batılıların da dikkatini çekmiş, etkilenmeler sonrasında onun fıkraları ile Batıdaki bazı fıkralar arasında benzerlikler tespit edilmiştir. Kimi zaman Batıda karikatür sanatçılarına ilham kaynağı olmuş Nasreddin Hoca fıkralarımız da vardır. Sözelimi, eşeğine binen Hoca heybesini omzuna koyar ve bunun sebebini soranlara: “Zavallı hayvan, beni zor taşıyor, bir de heybeyi mi taşıyorsun?” der. Bir Fransız karikatürü bu konuyu şöyle işliyor:

*“Birisi tartılırken paltosunu çıkararak koluna almıştır, basküldeki rakamın aynı kaldığını görünce şöyle der: “Tuhaf şey, paltomu çıkardığım hâlde, kilom değişmedi!”<sup>40</sup>*

Türk edebiyatı ve tasavvufu araştırmacısı Abdurrahman Güzel, ise Hoca’nın mizahını şöyle tanımlar:

*“Mevlana’nın tasavvuf eğitiminde musiki ne ise, Nasreddin Hoca’nın irşadında mizah odur. Onun mizahu, dinî, edebî ve ahlâkî mesajlar içerir.”<sup>41</sup>*

Nasreddin Hoca, fert ve toplumu her yönüyle çok iyi tanımış, insanların aile, komşuluk, dostluk, ticari münasebetlerine ait cemiyette gördüğü aksak yönleri düzeltmek ve nasihat etmek maksadıyla nüktelerle dile getirmiş, düşünmeye ve doğruya sevk etmiştir.

O’nun meşhur eşeği saraylarda at binen yüksek sınıfa bir göndermedir. O eşeğe biniyor çünkü halkta eşeğe biniyor. Ama o bu eleştiriyi daha da ileri götürüyor ve eşeğine ters biniyor. Toplumun körü körüne inandığı hurafeleri direkt eleştirmeden, ters mantıkla yeriyor. Bu mantığı hiç düşünmemiş insanlara

<sup>40</sup> Feyzi HALICI, *Şair Burhaneddin’in Nasreddin Hoca’nın Fıkralarını Şerheden Eseri*, Ankara 1994 s34

<sup>41</sup> Abdurrahman GÜZEL, *Dinî Tasavvufî Türk Edebiyatı*, Ankara-2000 s.122

yeni ama inandırıcı geldiği için de Nasrettin Hoca, halktan haklı bir saygı görmüş ve ölümsüzleşmiştir. Çünkü Hocanın fıkraları günümüzde bile hala var olmaya devam ediyor. Bazı insani hatalar hep vardır ve Nasrettin Hoca bunu hicvederek belirtir. “Bindiği dalı kesme” hikayesinde olduğu gibi. Hem hiciv hem bu tür insani hatalar evrenseldir. Bu da Hocanın evrenselliğini ilan eder, dolayısıyla soytarının evrenselliğini. Soytarı saygın kişidir çünkü dilini aklını elini kolunu zekasını, iş bitiriciliğini, uyanıklığını, nerde ve ne zaman kullanacağını bilen kişidir. Nerde ve ne zaman kişiliğindeki hangi özelliğini çıkarmasını bilmesi önce içinde var olan özelliklerini fark etmesini gerektirir. Kendini keşfetmek kendine yüzleşmek demektir. Bu da bize kendini bilmenin yüceliğini anlatan felsefeleri akla getirir.

### **I.5- OSMANLI TİYATROSU’NDA SOYTARI**

Soytarılık, bir zamanlar çok önemli bir meslekti. Soytarılar hükümdarları en sıkıntılı zamanlarında bile güldürür, dertlerini unutturarak gerginlikleri azaltır ve bu arada bol bol da bahşiş alırlardı. Birçok soytarı, tarih boyunca önemli roller oynamıştı. Osmanlı sarayında ise soytarı bulundurma geleneğini Yıldırım Bayezid başlatmıştır. O dönemde cüceler, kamburlar ve hadımlar en çok rağbet gören soytarılar olmuşlardır. Tanzimat dönemine kadar devam eden bu gelenek, batılılaşma çabamızla beraber ortadan kalktı, unutulup gitti ve soytarılardan hikayeleri sadece tarih kitaplarının sayfaları arasında kaldı.

Saraylarda soytarı bulundurma geleneğinin tarihi ise binlerce yıllıktır ve eski Mısır’a, Beşinci Sülâle zamanına kadar gider. Bu gelenek daha sonraları yaygınlık kazanmış ve Abbasiler’den itibaren İslâm tarihine de girmiştir. Ortaçağ Avrupası’nda da, sık sık soytarı şenlikleri yapılmıştır. Soytarılık, bir zamanlar çok önemli bir meslekti. Soytarılar hükümdarları en sıkıntılı zamanlarında bile güldürür, dertlerini unutturarak gerginlikleri azaltır ve bu arada bol bol da bahşiş alırlardı. Birçok soytarı, tarih boyunca önemli roller oynamıştı. Bizdeki saray soytarıları daha çok Araplar’dan veya Habeşliler’den seçilirler, ya esir pazarlarından satın alınır veya saraya hediye olarak gönderilirlerdi. Soytarının on parmağında on marifet olması gerekirdi. Padişahı sinirli olduğu zamanlarda

güldürmeleri, yeri geldiğinde de anlattıklarıyla ve yaptıklarıyla düşünmeye sevketmeleri gerekiyordu. Hükümdara bu derece yakın oldukları için, soytarılardan güvenilir kişilerden seçilmelerine özen gösterilirdi.

*“Türkiye’de 16. asrın sonlarından itibaren devlet kurumlarının giderek yozlaşması üzerine işleri gayrimeşru yollardan halletmek günlük bir alışkanlık hâline gelmiş ve çarkın içinde soytarılar da yer almışlardı. Bu soytarılardan başında, Üçüncü Murad’ın Nasuh ve Cuhud isimli cüceleri gelmekteydi. Cüce Nasuh ile cüce Cuhud, saraydan dışarıya pek çıkmayan Üçüncü Murad’ı avuçlarının içine almışlar ve tayinlerde bile etkili olmuşlardı. Her iki soytarının da gayrimeşru yollardan biriktirdikleri büyük miktarda servetleri vardı. Sonraki senelerde gözden düşüp hapse atıldıklarında yapılan tahkikatta soytarılardan kurduğu büyük bir rüşvet ağı ortaya çıkartılmış ve makamlarını soytarılara verdikleri rüşvetlerle elde eden birçok devlet görevlisi azledilmişti.”<sup>42</sup>*

Osmanlı tarihçiliğinin önde gelen isimlerinden olan Peçevi, kendi ismini taşıyan tarihinde, Üçüncü Murad’ın soytarılarıyla ilgili garip bir olayı hikâye eder ve hadiseyi günümüz Türkçesi ile şöyle anlatır:

*‘Maskaranın biri padişah ihsanda bulunacağı zaman ‘Yok Hünkârım bugün altın istemem 100 değnek isterim’ dedi. Sebebi sorulunca, ‘Hele ellisini vurun ondan sonra sual buyurun’ diye cevap verdi. Sultan, ‘Vurulsun’ buyurdu ve soytarı elli adet sopayı yedikten sonra ‘Durun, bir ortağım var, ellisini de ona vurun’ diye bağırdı. Ortağının kim olduğu sorulunca da ‘Her gün sultanımın huzuruna davete gelen bostancı, huzurdan ayrılışında ‘Seni ben getirdim, aldığın bahşişin yarısı benimdir’ deyip paramın yarısını elimden alıyor. Dolayısıyla, bugün yediğim dayacağın yarısı da bostancının hakkıdır’ cevabını verdi. Üçüncü Murad, soytarının bu lâtifesinden hoşlanıp ihsanını artırdı ve bostancıya da elli değnek vurdurduktan sonra ‘Bir daha böyle işler yapmamasını’ tenbih etti. Soytarı, maskaralıkla kazandığı parasına el koyan bostancıdan zekâsını kullanarak kurtulmuştu.”<sup>43</sup>*

---

<sup>42</sup> Murat Bardakçı, **Saray Soytarısı Geleneğimizi Batılılaşma Merakımız Bitirdi**, www.milliyet.com

<sup>43</sup>a.g. internetsitesi

Türk Tiyatrosu ve gösteri sanatları araştırmacısı Prof. Dr. Metin And, *Tiyatronun Yaşam Suyu* adlı makalesinde toplumumuzda ki soytarı geleneğinin kökenini şöyle tanımlar:

*“Türk toplumuna kuklacılık ve soytarıcılık gibi oyunlar, 16 ncı yüzyılda İber Yarımadası’ndan Türkiye’ye sığınan Yahudiler eliyle gelmiş ve 20 nci yüzyılın başına kadar Yahudiler bu sanatları icra etmişlerdir.”<sup>44</sup>*

Bu arada Osmanlı İmparatorluğu’na baktığımızda, başlangıçta yalnız saraylarda bulunan soytarının daha sonradan bazı zenginlerin, paşaların ve diğerk devlet büyüklerinin konaklarında da yer aldığını görüyoruz. Osmanlıda da diğerk ülkelerde olduğu gibi Soytarılar genellikle satın alınan esir ve kölelerden seçiliyordu. Bu seçilen soytarılarn niteliklerinde zeki, fiziksel bozukluğu olan, komik görünümlü kişilerin olmasına dikkat ediliyordu. İçlerinde cüce, kambur ve hadım olanlar daha çok tutulurdu. Bunların büyük bir çoğunluğu Habeş veya Arap kökenliydi. Kaynaklara baktığımızda, Osmanlı devletinde özellikle Yıldırım Beyazıt zamanından beri yani XVI.yy’in başlarından bu yana saraylarda soytarının bulunduğunu görüyoruz. Soytarılarn asıl görevi bile bile yaptığı garipliklerle ve iğneli konuşmalarla padişahın canı sıkıldığı zaman onu güldürmek ve eğlendirmektir.

Ev soytarılarnında ise, diğerk bir deyişle paşaların ve Devlet büyüklerinin konaklarında bulunan soytarılarn görevleri, genellikle eve gelen konuklara şaklabanlıklar yapmak, kelime oyunları oynamak, verilen davet ve ziyafetlerde takla atmak, ip cambazlığı ve buna benzer akrobatik hareketlerle dolu gösteriler sunmaktı.

Saray soytarılarnı ev soytarılarnına oranla daha ince ve keskin zekalı olurlardı. Osmanlı kültüründe soytarılar maskara veya mazhara, kışmer, pusatçı, hokkabaz ve buna benzer çeşitli, isimlerle adlandırılırdı. Özellikle oyun için de

---

<sup>44</sup> Metin And, *Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu*, Sanat Dünyamız, Sayı-74

daha çeşitli adlar da kullanıyorlardı. Prof. Dr. Metin And, Osmanlı'da Soyтары ve Önemi adlı makalesinde soyтарынын önemini şu sözleri ile belirtir:

*“Osmanlılarda kimi seyirlik oyuncuların adları günümüzde önemsiz ve aşağılayıcı bir nitelendirme olarak kullanılmaktadır Bunlar hokkabazlık ve soytarılıktır. Hemen belirteyim her ikisi de sirk sanatlarıyla birlikte günümüzdeki sahne sanatlarının anasıdır. Osmanlılarda soyтары çok verimli bir kaynaktır. Osmanlı düğünlerini anlatan Surname’lerde bunların düzinelerle minyatürlerini buluyoruz. Bunlar öteki geleneksel tiyatromuzun türlerinin içine de girmişlerdir. Soyтарынын bir adı da curcunabazdır. Ortaoyunu ortada asıl oyunun kendisi olmakla birlikte, başında ve sonunda ki danslar curcunabazların gürültülü kaba danslarını da içeriyordu.” 45*

Yukarıda da belirtildiği gibi, Osmanlı eğlence kültüründe önemli bir yeri olan Osmanlı Şenlikleri’nde de soytarılara rastlamak elbetteki mümkündü. Bu şenliklerde görev alan soytarılar şenliklerde bir yandan dans edenleri gülünç bir biçimde taklit etmeye uğraşan komik kılık ve tavırlı oyunculardır. Bu soytarılar, gösteriler sırasında gözbağcılıktan korkup saklanır, oyunun hilesini çözmeye çalışır, kısaca seyirciyi güldürmek için ne gerekirse yaparlardı. Minyatürlerde bir de bu soyтары ve hokkabazların yanında çeşitli araç ve gereçleriyle tef çalgıcılarına, zilli maşa çalanlara rastlarız. Bunları hayvan oynatıcılarının yanında da görürüz. Hokkabazların bu güne kadar gelen en büyük özelliklerinden biri de yanlarındaki bu soyтары kılıklı yardımcıları, yordak veya yordakçılılarıyla yaptıkları konuşmalar, söyleşmelerdir. Bunların çeşitli adları vardı: Mudhik, nekre, binevâ, curcunabaz, cin askeri, tulumcu vb. gibi. Prof. Dr. Özdenir Nutku, “IV.Mehmet’in Edirne Şenliği” adlı çalışmasında bu komik tipleri şöyle açıklar:

*“Curcunabazlar, komik danslar, soytarılıklar ya da dans edenlerin taklitlerini yapan, şenliklerin en hareketli oyuncu kollarındandı. Kağıttan giysiler giyen, keçe külahlı, takkeli, kafaları hep traşlı, gülünç, abartılı "yüzlük" adı verilen maskeler takan gürültücü, kaba dansçılardı. Oyun alanına bağırıp çağırarak büyük bir vaveylayla çıkar, ellerindeki tencere, tava ve cezvelerle vurarak yaygara*

---

<sup>45</sup> Metin And, **Osmanlı'da Soyтары ve Önemi**, Kültür ve Sanat Dergisi, sayı: 37

*koparırlardı. Kimi çingiraklarla, kimi de çalparalarla dans ederlerdi. Bunların "cin askeri" namıyla anıldıkları da rivayet edilmiştir. Daha sonraki zamanlarda Orta Oyunu'nda oyundan ayrı olarak en başta, gülünç giyimli oyuncuların yaptığı dansa da curcuna denildi. Ayrıca oyuncuların hepsi kağıt hırkalar, türlü türlü mukavva külahlar, kırmızı, yeşil, siyah giysiler giyip acayip kılıklara girerlerdi.”<sup>46</sup>*

Bununla birlikte Osmanlı gölge tiyatrosu olan Karagöz ile Hacivat'ta da Beberuhi denilen cüce, sivri külahı ile bir bakıma soytarı ailesindendi. 18. yüzyıl çarşı resimlerinde gördüğümüz soytarların giyimleri de üzerlerindeki çok renkli baklava biçiminde parçalardan oluşan yelekleriyle tıpatıp İtalyan halk tiyatrosu tiplerinden Arlecchino'nun giyimine benzerdi. Bu soytarlar siyasal taşlama da yapardı. 1582'de IV.Mehmet adıyla tahta çıkan şehzadenin 52 gün 52 gece süren sünnet düğününde Osmanlılar, İran'la savaş durumuna girmişlerdi. Şenlik sırasında seyirciler arasında bulunan İran elçisi hakaretlere hedef olmuştu. Bu şenliklerle ilgili minyatürlerde soytarların Safevî sarığını nasıl alaya aldıklarını görürüz. Bununla top gibi oynuyorlar, kışlarının üstünde dengede tutuyorlardı. Bu şenliklerde maskeli soytarları görenlerde pek çoktur.

Osmanlı döneminde özellikle de saray, soytarlara özel bir yer verirdi. Sarayın ak ve kara cüceleri, padişahı ve çevresini eğlendirirdi. Soytarlar, esnaf loncalarının geçit alaylarında gösteriler yaparlar, ayrıca gelin alaylarının başında da giderlerdi. Ressam Melling'in İstanbul'da böyle bir gelin alayını gösteren tablosunda alayın başında , Kanuni Süleyman'ın düzenlediği şenliklerden birini gösteren bir minyatür de alayın önünde giden bir soytarıya rastlarız. Soytarların padişahın bulunduğu geçit alaylarının başında gitmesi bize Osmanlı İmparatorluğu'nda ne kadar önem gördüğünü de kanıtlar.

Osmanlı'da da diğer toplumlarda olduğu gibi padişahı eleştirme hakkı yalnızca soytarlara özgü bir durumdur. Bunun bir örneğine I. Beyazıt (Yıldırım)

---

<sup>46</sup> Özdemir Nutku, **IV.Mehmet'in Edirne Şenliği-1675**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara-1972 s.67



döneminde (1389-1403) rastlamak olasıdır. Rüşvet aldıkları ve dine, örf'e aykırı yargı kararları verdikleri kanaatine varılan 80 kadı, Beyşehir'de bir eve hapsedilmiş ve diri diri yakılmaya mahkum edilmiştir. Dönemin veziri Ali Paşa, bu konuda arabuluculuk yapmaya ve kadıların bağışlanmasını istemeye cesaret edememiş, sarayın zenci soytarisını bularak, padişahın kararını değiştirmeye çalışmasını, eğer bunu başarır ise kendisine bin altın vereceğini vaad etmiştir:

*“Zenci soytarı, padişahın huzuruna elçi elbisesiyle gelmiş ve o dönemde henüz fethedilmemiş olan İstanbul'a gidebilmesi için padişahın izin istemiştir. Padişahla soytarı arasında şu konuşma geçmiştir.*

*- İstanbul'da işin nedir?*

*-Davalarımıza hükmetmek üzere Bizans İmparatoru'ndan papazlar istemek için, padişahım.*

*- Neden?*

*-Madem ki biz kendimiz cahil kadılarımızı yakacağız, alim ruh papazlarını getirmeliyiz ki onların yardımıyla her tarafa İncil neşr edelim.”<sup>47</sup>*

Bu alaycı cevap beklenen sonucu doğurmuştur. Saraylarda soytarı bulundurma geleneği Osmanlı da ve Avrupa'da On sekizinci yüzyılda kaybolmaya başlamış, ondokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise tamamen ortadan kalkmıştır. Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde Yıldız sarayının neşesi Soytarı Stavilio'dan bahsedilir:

*“İstanbul'a gelen yabancı topluluklar, Avrupa'nın ünlü sanatçıları da ara sıra Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda gösterimler veriyorlardı. İtalya'dan gelen komedyen bir opera sanatçısı, sultanı öyle çok güldürmüştü ki, sultan onu yarbay rütbesiyle tiyatronun yönetmeni yaptı. Bu kişi, Arturo Stravolo'ydu. Yalnız değildi; eşi, babası, kızı, iki kardeşi ve onların eşleri, hepsi opera sanatçısıydı ve kendisiyle birlikte onlar da saray tiyatrosunun kadrosuna alınmıştı. Esnek bir kişiliğe sahipti Stravolo. Önemli operaları oynadığı gibi, komedilerde de rol alıyordu. Sultan ne isterse onu hemen sahnede gerçekleştirme gibi*

---

<sup>47</sup> **Osmanlı Maliyesinden Hisseler 2- Kadı-Soytarı-Padişah- Şair**, İstanbul Üniversitesi, Maliye Bölümü Bülteni, Sayı:2 Ocak 2000

*bir özelliği de vardı. Stravolo'nun. Örneğin sultanın okuduğu ve hoşuna giden bir romandan hemen bir oyun çıkarır ve sahneye koyardı. Sultanı iyi gözlemleyen Stravolo, herhangi bir operada sıkıldığını ya da korkuya kapıldığını hissettiği an gösterimi durdurur, onun yerine sahneye akrobatları, trapez sanatçıları çıkarırdı. Ayrıca İstanbul'a ilk otomobili getiren kişi olan Stravolo, 1856'da bu şehirde dünyaya gözlerini yumdu.”<sup>48</sup>*

## **I.6- XX.YÜZYIL DA “SOYTARILIK KAVRAMI”NIN TİYATRODAKİ YERİ**

### **I.6.I- ABSÜRD (UYUMSUZ) TİYATRO’DA SOYTARI**

II. Dünya Savaşı ve Avrupa’da yaşanan ideolojik kriz, tüm insanlığı derinden etkilemiştir. Dünya savaşları sayısız insanın ölümüne neden olurken insanların geleceğe olan umutlarını da yok etmiştir. Kendilerini bir anda boşlukta hisseden insanlar dünyadaki varoluşlarını anlamlandırma çabalarına girdiler. Absürd felsefesi varoluşun saçmalığı duygusuna dayanır. Var olma yanlışlığının bilinci bu durumda bütünlük bilincinin yerini alır, her türlü son kaybolur, iletişime dayanmayan, amaçtan yoksun söz kendini tüketir, çözülür.

Ancak bütün bu hayal kırıklıkları insanların dünyayı anlamlandırma çabalarını boşa çıkarmıştır. Böylece karamsar, yaşamın anlamsızlığına inanan insan tipi ortaya çıktı. Dünya savaşının hemen ardında ortaya çıkan uyumsuz (absürd) tiyatro akımı bütün değerlerini yitiren, karamsar, bunalımlı insanın sanatıdır bir anlamda... Martin Esslin Absürd Tiyatro adlı eserinde bunu şöyle açıklıyor:

*“Tiyatroda absürd olanı sergilemek demek kötümserliğin derinlere işlediği umutsuzluğun kol gezdiği bir ortamda saçmanın, sanatın kendine özgü, uyumu içinde tanınmasını sağlamak demektir. Bu da sanatın ileri doğru atılmış bir adımı sayılabilir. Bu açıdan bakıldığında absürd tiyatro ölüme, boşuna yaşamaya, tüm aldatmacalara, korku*

<sup>48</sup> Skyline Dergisi, Ekim-2004/10 s18

*ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı, sanatın protesto çığığıdır.”<sup>49</sup>*

O halde, absürd tiyatro, anlatımla kesin olarak başka bir ilişki kurar; sahnede, kendi etrafında dönüp duruyormuş gibi görünen konuşmalar yapılır. Kelimeler artık nesnelere karşılık değildir; bunlar hiçlikten gelir ve boşlukta kaybolur. İmkansız hale gelen iletişim, orada bulunan insanlar arasındaki tüm ilişkiyi yıkar, konuşulur, ama insanlar konuşmazlar.

Buradan baktığımızda soytarı mantığının aslında bu düşünce akımı ile bir uyum içinde olduğunu görürüz. Absürd tiyatro uyumsuz ve saçma tavrı ile bir çığılık atıyorsa soytarı da o komik ve aşağılanmış dış görünüşü ile aklımızı başımıza toplamamız gerektiğini haykıran, sıradan yaşamımızda “uyumsuz” görüntüsü ile bizi uyarandır. Bu anlamda uyumsuz tiyatro soytarıyı her zaman kendisine malzeme olarak kullanmıştır. Soytarının absürd davranışı, en basit mantıksal ilişkileri anlama yetersizliğinden kaynaklanır. Gerek kostümde, gerekse devinimde olan bu aşırılık, zamanla farklı biçimde kendini göstermiş, gelişmiş ve oyunculuk anlayışını etkilemiştir. Prof. Dr. Özdemir Nutku bu durumu kısaca şöyle özetler:

*“Absürd ilk başta, soytarıda olduğu gibi, görsel aşırılıkları kapsıyordu. Ancak yirminci yüzyılın başlarından bu yana, buna bir de iç dünyanın aşırılıkları eklendi. (...) oyuncular stilizasyona bağlı olan hareketlerin dışına çıkıp tiyatral mantık yoluyla eleştiriye ve taşlamaya gidiyorlardı.”<sup>50</sup>*

Yani bir bakıma soytarı uyumsuz tiyatro oyunculuğunun temelini atmış oluyordu. Bu düşünceye paralel olarak, Esslin’e göre uyumsuz tiyatronun eski geleneklerden kullandığı malzemeyi dört ana başlıkta toplamak olasıdır:

*“Absürd tiyatronun yeni ve her biri değişik bileşimlerle -kuşkusuz çağdaş sorunların ve düşüncelerin anlatımı olarak- sergilediği eski gelenekler şunlardır:*

---

<sup>49</sup> Martin, ESSLIN, **Absürd Tiyatro**, Dost Kitabevi, Ankara-1999, s:260

<sup>50</sup> Özdemir Nutku, **Uzatmalı Gerçekler**, , Remzi Kitabevi, İstanbul-1985 s:85

- *Yalın tiyatro; yani sirk ya da revülerde, akrobat boğa güreşçisi ya da mim sanatçılarının çalışmalarında görülen biçimiyle soyut göze yönelik görüntüler*
- *Soytarılık, palyaçoluk gibi sahneler.*
- *Sözel saçmalık.*
- *Çoğu kez güçlü bir alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazını.”<sup>51</sup>*

Buradan da anlaşıldığı gibi soytarı ve soytarılık anlayışı, uyumsuz tiyatronun kullandığı temel öğelerinden biridir. Uyumsuz Tiyatro gerçek sanatçıların kayıtsızlık ve bilinçsizliğini kırmak için yeni bir bakış açısı kazandırmaya da çalışır. Artık insanların dinsel inançları zayıflamış ve bağlanacakları bir değer sistemi yoktur. Kesinliklerden yoksun saçma bir durumla karşı karşıyadır. Bu durumda yaşamı asıl çıplak gerçekliğiyle görmek gerekir. Bu nedenle uyumsuz yazarlar, insanı temel toplumsal durumun rastlantısal durumundan ya da tarihsel bağlamından sıyrılmış bir halde, varoluşun temel seçenekleriyle yüz yüze getirir.

Sözel saçmalık, gerçek anlamıyla doğaüstü bir uğraş, düşünsel evrenin ve mantığının sınırlarını genişletme ve ötesine geçme çabasıdır. Mantık zincirlerinden kurtulan bir düşünsel evrende, istekler insanca davranma kuralları göz önüne alınarak durdurulmaz. Bu açıdan Uyumsuz Tiyatro’da soytarı tipik taşıyıcı özelliği ile karşımıza çıkar.

Uyumsuz tiyatronun temelleri daha önceki yazarlar tarafından atılmıştır fakat XX. yüzyılda, insanın içine düştüğü bunalım, anlamsızlık ve yalnızlık duygusu ile Uyumsuz Tiyatro en büyük etkisini bu dönemde göstermiştir. Daha önceden seyirciler tarafından pek anlaşılamayan oyunlar artık ilgi çekmeye başlamıştır. Biçim bakımından uyumsuz tiyatroyu Alfred Jarry’nin Kral Übü oyunu çok etkilemiştir. Kral Übü bir tür kukla oyunudur. Jarry bu oyunda tiyatro olanaklarını sonuna kadar kullanır. Oyun müzik, maske, pantomim, dans olanaklarından yararlanılarak oynanır. Bir bakıma oyunun kahramanları gerek kostüm gerekse bedensel devinimleri ile tam bir soytarılık gösterisi sergilerler.

---

<sup>51</sup> a.g.e, s:25

Diğer bir açıdan tüm tiyatro tarihine baktığımızda güldürü ögesinin sözden önce, harekette olduğunu görürüz. Aksiyonu sağlayan soytarılık gösterisi hem çabuk anlaşılır hem de halkın çok hoşlandığı dramatik biçimdir. Mim de tiyatronun canlı bir ögesidir. Birinin gözlerini gökyüzüne kaldırması gibi basit aksiyomlar üzüntü ve umutsuzluk fikrini iletme için yeterlidir. Uyumsuz tiyatrodaki ise bu daha farklı bir biçimde kendisini gösterir:

*“Uyumsuz tiyatrodaki kahraman vakit geçirmek için uğraşan bir çeşit soytarıdır ama gerçek bir soytarıdan farklı olarak başkalarını eğlendirmek değil kendi sıkıntısını gidermeyi ister; oynar ama kendi için oynar.”<sup>52</sup>*

Uyumsuz tiyatrodaki soytarı tipi en çok Samuel Beckett’in Godot’u Beklerken adlı oyununda belirgindir. En çok sahnelenen ve tartışılan oyundur. Sahnede boş bir kırdaki tek bir ağaç vardır. Oyunun karakterlerinden Vladimir ve Estragon birbirini tamamlayan kişiliklere sahiptirler. Estragon çizmesini çeker durur, pantolonunu düşürür. İkinci perdede kişiler yerde yuvarlanırlar, tartışırlar, düşüp kalkarlar... Vladimir düşünce ve duygu anlamında Estragon’dan daha gelişmiştir. Vladimir bu yönüyle soytarı tiplerinden Buffon’a benzer. Estragon ise sürekli insanın içgüdüsel yönünü simgeler. Sürekli acıkır, uykusu gelir. Varlığının sınırları üzerine kafa yormaz. Bu açıdan onu da İngiliz soytarısı olan Fool’a benzetmek olasıdır. Estragon’u her seferinde Godot’un geleceğine dair Vladimir ikna eder. Doğumla ölüm arasındaki anlamsız hayatı sürdürürler. İntiharı düşünürler ama bir türlü gerçekleştiremezler. Estragon havucu yedikçe onu daha çok sevdiğinin ayırımına varır. Vladimir tam aksi bir tepki verir.

1960’lı yıllarda Karakter ortadan kalktığı gibi, kişiler de bütünüyle grotesk bir özellik kazanarak, kimi oyunlarda soytarı tiplerine dönüşmüştür. Kimilerinde de kavanoz ya da küp içine tutsak edilmiş gövdelere, yalnızca sese ve bu sesi çıkaran ağza indirgenmiştir. İnsanın görsel işitsel düzeyde yalnız bireysellikten değil, bilinç beden bütünlüğünden de yoksun bırakıldığı görülür. Bu noktada sıradan insan bedenine aykırı olan soytarı karakterinin dış görünüşü de uyumsuz tiyatro anlayışı ile bütünleşmiştir.

---

<sup>52</sup> [www.felsefekibi.com/forum/forum\\_posts.asp.TID=35209](http://www.felsefekibi.com/forum/forum_posts.asp.TID=35209)

Bu dönemde uyumsuz yazarlarda oyun metni giderek sınırlanmakta ve teatral anlatıma yönelmekteydi. Beckett yazın ve tiyatro yapıtlarında, son noktasına ulaşmış insanları sıfır noktasındaki yazıyla anlatır. Anlatılacak hiçbir şey olmayışının, hiçbir anlatım yolu bulunmayışının, anlatma gücü ve anlatma isteği olmasına karşın, anlatmanın zorunlu oluşunun anlatımı diye tanımlanan bir uğraşın içindedir. Bu açıdan komik unsur daha çok kullanılmıştır böylece de uyumsuz tiyatrodaki da soytarıya gereksinim duyulmuştur.

Ancak bütün bunlara karşın uyumsuz yapıtlarının kapkara umutsuzluk taşıdığını söyleyemeyiz çünkü yapıtlarındaki ortak anahtar kelime 'Belki'dir. Tüm yapıtlar açık uçludur karamsarlık iyimserlikle dengelenir. Bu iyimserlikte soytarı karakterinin rolü de azımsanmayacak kadar çoktur. Saçmalık ve uyumsuzluk hali zaten soytarının özellikleri arasındadır. Uyumsuz tiyatrodaki soytarılık daha çok felsefi yanıyla ön plana çıkmıştır. Kafalarını iki elinin arasına almış umutsuz insanları sarsıp silkelemek görevini soytarı yüklenmiştir.

## **I.6.2- GROTESKTE SOYTARILIK ANLAYIŞI**

Genel olarak kısa ve düzyazı bir parçada, karşıtlıkların yanyana getirilmesi sonucunda oluşturulan neredeyse en alt düzeydeki gülmece biçimlerine bu isim veriliyordu. Tiyatrodaki ise grotesk bir kavram olarak ortaya çıkmadan önce, kökenindeki ritüellerden bu yana varolan, teatrallığın en temel ilkelerinden biriydi çünkü grotesk doğanın bilinçli olarak abartılmasının ve yeniden yaratılması olduğu kadar, doğa ve günlük yaşam düzeniyle uyuşmayan nesne ve faktörlerin özgün bir biçimde sentezinin oluşturulmasıdır. Bu tanım soytarılığın groteskteki varlığının kanıtıdır. Soytarı kostümünden makyajına, karakterizasyon özelliklerine kadar bilinçli abartarak yeni bir insan yaratır. Komik unsurları doğa ve günlük yaşamla uyuşmayan nesne ve faktörlerden çıkarır. Soytarı groteski daha çok dıştan görünen halini yaratmakta kullanır. Grotesk Tiyatro, XX. yüzyılın başlarında İtalya'da paradoks ve kara gülmece niteliğindeki oyunlarla bu tanımı almıştır. Toplumsal gerçekler ile idealler arasındaki uyumsuzluğun bir sonucu

olarak ortaya çıkan "iki yüzlülüğü", (toplumsal ve varoluşsal) görünüş ile gerçek arasındaki çelişkiyi, görünüş -gerçek ikiliğini insanın özüyümüş gibi işleyen, bunun için de (Commedia dell'Arte tiplerinin kendilerini yabancı kılmak için taktıkları maskeyi soyut ve genel kavramı içinde algılayarak) "maske-yüz" ikiliğini oyunların temeline yerleştiren Grotesk Tiyatro, sonunda, simgesel bir anlam tarzına dönmüştür. Soyтары mantığı maskeyi bu ikiyüzlü sistemde kendi gerçek yüzünü bulmak için köprü olarak kullanmıştır. Maskesiz yüzü ortaya çıkarırken, maskeyi korkulan duygulara karşı siper olarak kullanır. Soyтарыının da maskesi, makyajı, bir maske ya da basit bir kırmızı burundur. Chiarelli, Pirandello, Grotesk Tiyatro'nun başlıca temsilcileridir.

Grotesk kavramı özü itibari ile plastik sanatlardan gelmez. Antik Yunan saraylarının mahzenlerinde rastlanan bitki desenli süslemeler için kullanılmış bir kavramdır. Aynı zamanda Roma kültüründe perde ve halı süslemelerinde ki çiçek ve meyve desenleri içinde geçerlidir bu tanım. Daha sonradan Renaissance sanatçıları Roma Antik Sanatı'ndan öykünerek birçok yapıtlarında kullanmışlardır. Süreç içerisinde bu kavram diğer sanat alanlarına da yayılmıştır. Şiir, heykel, tiyatro gibi... Ancak zamanla anlamı da farklılaşmıştır ve "gerçekle uzlaşmayan" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Aziz çalışmalar Tiyatro Ansiklopedisi'nde:

*"Grotesk, Tiyatro ve edebiyatta, gülünç olan ile acıklı olanın yan yana yer aldığı, tuhaflık ve çarpıcılık kertesinde zorlanmış bağdaşmaz komik hal; özel olan ile genel olanın uyumsuzluğundan, paradokstan komik olanın çıkarılması; gerçekle ve mantıkla bağdaşmaz görünümü uyandıran tuhaf, çarpıcı, abartmalı ve şaşırtıcı durumlardan alışagelmedik gülünçlükler yaratan, daha çok duygulara seslenen güldürü biçimi, bu biçime uygun oyun, oynayış ve oyuncu tipidir."*<sup>53</sup>

diye açıklarken aslında soytarılığını da tanımlamış oluyor. Prof. Dr. Murat Tuncay:

---

<sup>53</sup> Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1995 s:275

*“Groteskin önceki gülüncü elde etme yöntemlerinden ayrılan en önemli yanı görsel formların daha ağırlıklı kullanıldığı bir yöntem olmasıdır ve normal olanla uzlaşmayan anlamında kullanılır” 54*

Şeklinde açıklar. Bu iki tanım özünde birbirini tamamlamaktadır. Buradan yola çıktığımızda inandırıcılığın ortadan çıktığını ve inandırıcılığın ötesine geçildiğini görüyoruz. Böylece karşımızda ki formun bozukluğuna bakmadan ne söylemek istediğine bakıyoruz. İşte bu noktada grotesk’te soytarı kavramı yine karşımıza çıkıyor. Gerek günümüzde gerekse daha önceki dönemlerde soytarının giysisi ve fiziki yapısı itibariyle formu bozuk günlük yaşamla ve normal olanla uyuşmayan bir biçime sahip olduğunu biliyoruz. örneğin Shakespeare’in Kral Lear’ın adlı oyununda ki soytarısı bu duruma bir örnek gösterilebilir. Tüm “soytarılığına” rağmen söylediği şeyler su götürmez birer gerçeklerdir.

*“Hiçbir dönemde modası geçmedi kaçıkların,  
Her gün akli kaydı biraz daha akıllıların;  
Kafalarını nasıl kullanacaklarını bilemediler,  
Yaptıkları her işte saçmalamayı seçtiler.”55*

Yıkılmış ve tersine dönmüş bir dünyanın tüm oyun karakterleri kimlik sorgulamaları, kişisel tatmin arayışları içerisinde kendilerini tüketirlerken, "kendini" ve "ne yapması gerektiğini" bilen tek kişi Kral'ın Soytarısı'dır ve bu soytarı gülünç olan ile acıklı olanı, normalle uzlaşmayan görüntüsü ile bu görüntünün tersine söylemlerinin doğruluğu ile tam bir grotesk örneğidir. Bununla birlikte George Santayana, “Gülünç Maske” adlı yazısında (1921) soytarı ile palyaçoğu ilkel zıtlıkları yansıtan bir güldürü oyuncusu olarak tanımlar.

*“Bu oyuncu her şeyi karikatürize eder çünkü her şeye çocuk saflığının penceresinden bakar. Bu yüzden, insanlarda ve ilişkilerde grotesk olanı yakalar. İlk bakışta yüzünün boyasından, yaptığı tüm devinimlere kadar, her*

---

<sup>54</sup> Murat Tuncay, **Tiyatral Anlatımda Güldürü**, 2002-03 Bahar Dönemi, Yüksek Lisans Ders Notları

<sup>55</sup> Shakespeare, **Kral Lear**, s:67, Çev. Seniha Bedri Göknil, Remzi Kitabevi, İstanbul-1967



*şey mantık dışıymış gibi görünür. Ancak bu uyumsuz ve zıtlıkların tümünde teatral mantığın temel çizgileri vardır. Soyтары gerek kostümü gerekse makyajı ile görsel bir uyumsuzluk sergilerken devinimi ile de seyirciyi şaşkırtarak güldürür. Soyтарыının kaba güldürüsünde akla aykırı bir durum vardır. Hareketleri ve kostümü ile soyтары bir karikatür ve hayal dünyasının sınırsız özgürlüğünü kullanan, akla aykırı bir grotesk örneğidir.”<sup>56</sup>*

Diğer yandan Antik Roma güldürü sanatında da -birinci bölümde bahsettiğimiz gibi- müstehcenliğe, kabalığa, mimik danslarına ve doğaçlamaya dayanan Atellan Farsı'nın tipleri de tamamen grotesk unsur içerirler. Aynı zamanda XVI. ve XVII. yüzyıl Avrupa Tiyatrosu'nda groteski oluşturan diğer soyтары tipleri de, şeytani uşak ve kölelerdir. Bunların ortak özellikleri, sürekli bir açlık içinde olmalarıdır fakat aynı zamanda hepsi de son derece gururludur. Bunlar görünüş itibarıyla soyтарыyı andırırlar. Alt tabakadan oldukları için giysileri gündelik sıradan insaninkine benzemezken bununla beraber komik olması için abartılıdır. Bu karakterler Akıllı ve kötücüdürler; zaman zaman hiçbir somut karşılık almasalar bile, sadece insanları zor duruma düşürmekten aldıkları haince zevk yüzünden dolantılar kurgular ve olaylara müdahale ederler. Bu grupta şeytani bir yan vardır ki, bir görüşe göre, bu yan özellik ortaçağ dinsel dramlarındaki şeytan tiplerinden kalmadır.

"Abartılmış gerçekçilik" olarak groteskte, karşıtlığın komikliği vurgulanmakla birlikte, uyum olanağı dışarıda bırakılır. Bu nedenle, grotesk, yaşanan gerçekle uzlaşmazlık, bağdaşmazlık gösteren oyunlarda kullanılır. Grotesk bağlamda soyтары kavramı, XIX. yüzyıl farsında (Nestroy, Courteline) ele alınmış, özellikle dışavurumcu tiyatrodada (Wedekind, Sternheim, Kaiser, Handke) özel bir anlatım aracı olarak kullanılmış, İtalyan grotesk tiyatrosunda ise başlı başına işlenmiş gerçeküstücü ve avangart tiyatronun (Jarry, Apollinaire, Ghelde-Rode) başlıca öğelerinden biri haline gelmiştir. Bütün bu çeşitli algılanış ve uygulanış biçimleri altında groteskin ortak paydası olan, yabancılaşmış modern birey ile bireyin insani varlığına aykırı toplumsal düzen arasındaki uyumsuzluğu, bağdaşmaz çelişkili varoluş hali, soytarılık mantığının prensibini oluşturur.

<sup>56</sup> Özdemir Nutku, **Uzatmalı Gerçekler** Remzi Kitabevi, İstanbul-1985 s:84

Soytarılık: Yaşamda ve kendimizde gördüğümüz çelişkileri, nükte hiciv ve mizah yoluyla incitmeden dışavurmak, anlatmak için bir köprüdür. Hayalle gerçek arasındaki köprüdür.

Soytarılık mantığı, teknoloji ve hızın insanoğlunun hayatında eksik olmadığı günümüzde, rutinleşen günlük yaşamımıza uzaktan bakmak, kendimizi ve çevremizi tekrar gözden geçirmek demektir. Bu mantıktan hareketle herkesin bir soytarısı vardır ve olmalıdır düşüncesi, gelişmiş ülkelerde toplumsal ve bireysel terapi amaçlı kullanılmaktadır.

### **1.6.2.1-GROTESK TİYATRO DA SOYTARIDAN ETKİLENEN BİR YAZAR PİRANDELLO**

Felsefe ve edebiyat okudu. Oyun yazarı 1867 1936 yıllarında yaşadığı düşünülürse İtalyan olduğu da hesaba katılırsa Commedia Dell'Arte'den doğal olarak etkilenmiştir. Dell'arte önce de bahsettiğimiz gibi antik dönemin soytarılarından etkilenerek beslenmiş ve kemikleşmiş bir halk tiyatrosunun somut örneğidir. Pirandello oyunlarında Dell'Arte üslubundan derinden etkilenmiş ve soytarı oyunculuğu onu derin düşüncelere itmiştir.Grotesk tiyatroya bu yüzden ilgi duymuş, yaşam ve insan kişiliğinin gizini,yaşam kaosunu ve bilinemezliğini temel alışla,saçma (Absurd) tiyatroya da öncülük etmiştir. Pirandello'ya göre

*“... Varolan tek şey bildiğimizi düşündüğümüz şeylerdir. Örneğin kendimizi tanıdığımızı sanmayı bilmek gibi ki bu, soytarı eğitiminin bir parçası olan, kişinin maske arkasına gizlenip bilmediği kişilik yapısını araştırıp her gün kendinle ilgili yeni bir şey bilmek, keşfetmektir. Pirandello soytarı mantığının, kişisel zaafılar kötü alışkanlıklar vs gibi insanın maske yardımıyla kendi içini korkmadan dışa vurup iyileştirebileceği mantığından yola çıkmıştır. Grotesk tiyatrosunun maske (görünüş)\_yüz (öz) ikilemine bilinemezci gizemci felsefi öğeler yükleyerek, kişinin varoluş koşulunun ancak kendine yabancılaşma olacağını söyler,insan ancak*

*kendine yabancılaşarak varolabilir ; bu da en sonunda  
“oyun içinde oyun”la olanaklıdır...”<sup>57</sup>*

Bu düşüncesiyle Pirandello saçma tiyatronun uğraşacağı soytarının felsefi boyutuna adım atmış oluyor . Çünkü soytarı da maske kullanır. Kırmızı burnu, maskesi yada makyajı, içindeki kendi olanı çıkarmak için kullanır. Bu maskelerden herhangi bir maskeyi korkularımıza siper ederek maskesiz tarafımızla yüzleşmemize yardımcı olur. Bir noktadan sonra var ettiğimiz soytarımız maskeye bile gerek duymaz. Grotesk tiyatrodaki soytarı artık felsefi boyutuna adım atmak üzereydi. Çünkü soytarının kostümünden makyajına düşünceleri ve hareketleri de beklenmedik abartılı garip ama komiktir. Grotesk tiyatro; bir duygunun bir kişinin yada erdemin abartılıp karikatürize edilmesini tanımlıyorsa, bu düşünce aynı zamanda soytarılık mantığını oluşturan güldürücü ve düşündürücü öğelerin bir arada olmasının tanımıdır. Pirandello kişileri kendi yaşamları karşısında düşünmesine ve kendini eleştirmesine davet eder. Tıpkı soytarıların Antik Yunan’dan günümüze insanoğlunun kendini olduğu gibi kabul etmesini ve bunu sıfır noktası alıp kendini geliştirmesine katalizör olması gibi. Pirandello soytarılardan yola çıkıp agnostik (Bilinemezci) Felsefede dolaşmış ve bir sonraki adım olan varoluşçuluk felsefesiyle beraber nihilizmin de barındığı absurd tiyatrodaki yerini alan felsefi soytarıya geçiş sağlamıştır.

---

<sup>57</sup> Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C.Kültür bakanlığı yayınları Ankara-1995, s:502

## İKİNCİ BÖLÜM

### XXI. YÜZYIL EŞİĞİNDE SOYTARININ İŞLEVİ VE EKLENDİRİLMESİ

#### II.1- ÇAĞIMIZDAKİ “SOYTARILIK KAVRAMINA” GENEL BİR BAKIŞ

Antik dönemden günümüze bir çok değişim geçiren soytarının esas var olma nedeni değişmemiştir. İnsanları güldürmesi, güldürürken düşündürmesi soytarının asıl görevi. Martin Esslin soytarı kavramından XX. Yüzyılda ne anlaşıldığını şöyle açıklar:

*“Antik mimus’la bağlantı, ortaçağın palyaço ve soytarıları commedia d’ell arte’nin Zanni ve Arlechino’su yoluyla yirminci yüzyılın popüler sanatı-Keystone Cops, Charlie Chaplin ve Buster Keaton’un sessiz film komedileri ve daha birçok ölümsüz yorumcuyla- herhalde en büyük başarısı olarak görülecek şeyi aldığı müzikhol ve vodvil komedyenlerinde ortaya çıktı.”<sup>58</sup>*

Ortaçağ ve erken Renaissance döneminde ise jester (soytarı) ve fool (Dalkavuklar,Palyaçolar) soytarılık sanatını saraylarda ve soylu yerlerde sürdürerek ölümsüzleştirdiler. Soytarılar, Ortaçağ Avrupa’sında toplum hayatının "emniyet supabı" ya da "sosyal vicdan"ı olma gibi, önemli bir rol oynadılar. Komikliği, neşeyi, var olan adetleri bel altı esprilerle, alayı düşüncelerine maske yaparak krala piskoposa ya da herhangi bir otoriteye cevap yetiştirebilirlerdi. Soytarı mesleği, her dönem sosyal değişimde hızlandırıcılık görevi üstlenmiştir. XX. yüzyılda da aynı görevini sürdürmektedir.

XX. Yüzyıl tiyatrosunun etkin isimlerinden Vsevolod Meyerhold, tiyatro anlayışında bu türe uygun örnekler vermiştir. Kuramında oyuncuyu merkeze koyan Meyerhold, bir yönetmen olarak dehasını oyunlarında göstermiştir. Oyuncunun rolü içerisinde yalnızca bedeninin durumuyla ilgilenmesi ve temel hareket noktasının teknik deposu olması nedeniyle, bedensel gelişim büyük önem

---

<sup>58</sup> ESSLIN, a.g.e. s: 260

taşımaktadır. Tamamen görsel olan üzerinden çalışılmaktadır. Bu açıdan Meyerhold soytarı oyunculuğu ile yakından ilgilenmiş ve yarattığı oyunculuk anlayışında bedenle ilgili çalışmalarında soytarı tekniklerinden yararlanmışır. Ekim devriminden birkaç gün sonra iktidarın çağrısına yanıt veren beş sanat insanından biri de Meyerhold'dur. Bu devrimle birlikte yeni yaratım sürecinin başlayacağına inancıyla burada Mayakovski ile birlikte “Soytarı Mysteri” adlı bir oyun sergilerler. Bu oyunda her şey yenidir ve aynı zamanda panayır tiyatrosu geleneklerine bağlıdır. Burada soytarı oyunculuk tekniğinden de yararlanarak “Biyomekanik” oyunculuğu geliştirir. Biyomekanik kuramda yönetmenin rolü önemlidir. Çalışmalar da yönetmenin direktifleri ile şekillenir, oyuncular görevleri teknik depolarından faydalanarak yerine getirirler. Biyomekanik kuramda beden oyunculuğunun hakimiyeti söz konusudur. Bu açıdan XX. yüzyıl tiyatrosunda soytarı tekniğine büyük önem verenlerden biri de Meyerhold'dur demek çok da yanlış olmasa gerek.

Bununla birlikte çağdaşı ve XX. yüzyılın modern soytarısı diyebileceğimiz Charlie Chaplin'in oyunculuğundan etkilenmiştir. Charlie Chaplin'in mükemmel bir şekilde *trump* yani serseri, avare soytarısına getirdiği örnekler de, 50 yaş farkla genç olan, Dario Fo'yu etkilemiştir.

### **II.1.1- Günümüzde Soytarı Mantiğı**

Soytarılık aslında ipek böceğinin yaşamının insanoğlu için koza olacak bölümünü oluşturuyor. Nasıl ki tırtıl doğar büyür ve kendine koza oluşturup içinden 3 gün yaşayacak kelebek olarak çıkar. İnsanoğlunun hayatıyla özdeşleştirirsek, koza örme noktası, toplum ve kendisi arasında etrafına duvar örmüş yetişkindir. İşte bu noktada “soytarı mantığı” insanların o kozadan kelebek olarak çıkmasına yardım eder köprü olur katalizör olur. Artık soytarılık kavramı bu kavramla meslek olarak ilgilenenleri aşmış, “her bireyin kendi soytarısı vardır” düşüncesine gelmiştir. Çünkü krala akıl öğreten yada dalkavukluk yapan soytarı artık tarihte kalmıştır. Ancak soytarıların mantığı ve pratik zekaları

günümüze miras kalmıştır. Bu miras insanın kendini acımasızca ama içinde, kişinin kendinin bile gülebildiği zekice eleştiriyi barındırır.

Günümüzde çağın getirdiği baskıdan kurtulmak için insanlar Avrupa da soytarılık terapilerine katılıyorlar çünkü orada toplumsal ve kişisel olan ve kendiliğinden yüklenilmiş görevlerden, bu görevleri fark ederek sıyrılıyorlar. Var olan dünyayı kabul etmeyip gülmeyen insanlar delirir. Soytarılık bu anlamda deliliğe sürüklenen insan beyninin uçurumdan önce tutunabileceği son tedavi yöntemidir. Avrupa da tedavi amaçlı uygulanmaktadır çünkü soytarı nasıl ki totaliter sistemin ilacı olmuşsa günümüzde de kapitalizmin getirdiği hastalıklara merhem olmaktadır. Bireyin kendi içine kapanmasını engeller ve tek amacın para kazanmak olmadığını, insan kazanmanın da yaşamsal olduğunu hatırlatır. Soytarı da kapitalizmi eleştirebilecek karşı güçlerden en önemlisidir çünkü kapitalizmin amaçladığı gibi; tüm bireylerin birbirine benzemesini değil, her bireyin *şahsına münhasır* ya da “Kişiye ait” olan”ı amaçlar. Kişilerin kendilerine soytarılık mantığıyla dışardan bakabilmesine yardımcı olur. Ruhsal gelişimine katkıda bulunur.

Antik dönemde köylerde var olmuş, hemen ardından zekalarıyla kralların tahtlarına terfi etmişler ve saray soytarısı tanımını almışlardır. Saray soytarılarının en büyük özelliği zamanlama ve hicivdir. Derinliği olan zekice ,ama yeri gelince de budalaca şaka yapmaktan kaçınmazdı krala karşı ama çizgiyi aşmasının ölümü olacağını da bilirdi. Bu nedenle yaptığı ve söylediği her şeye dikkat ederdi.Eğer ki kralın güvenini yeterince kazanıp, yani kendisini öldürmeyeceğine kanaat getirirse yaptığı şakaların kalitesi düşer ve emekliye ayrılırdı. Soytarılığın meslek olmaya başlaması bir bakıma kendi kendini sokan akrep hikayesine benzer. İnsanın düşünsel serbestisinin kurumsallaşması düşünsel serbestiyi kalıplaştırır ve sanatta kalıplaşma sondur. Artık sirkelere ve sokaklara taşmış olan soytarılar, bukalemun gibi toplumun yaşam rengini kaynak alarak, var olan yanlışları göz önüne serbilmişlerdir.

İnsanları gerçekten kahkahalara boğmak bilimsel çalışma ve uzun deneyimler istiyor. Bu noktada soytarı olabilmek çok zor ama aynı zamanda kişinin kendindeki özellikleri soytarılık aracılığıyla dışarı çıkarabildiği ölçüde kolay ve basit.

## II.1.2- Çağımızda Soytarı Nasıl Olmalıdır?

Soytarı nedir?

Suratında kulaklarına varacak bir sırtıma makyajı çizmiş, parlak bol bir iş tulumu giyen kişi mi? Ya da sirklerde, sahne değişimlerinde dikkati üstüne toplayan, balondan şekiller yapıp birkaç sihirbazlık yapan kişi midir? Yoksa TV’de promosyon tanıtımı yapan kişi midir? Soytarı için buna benzer tanımlamalar yapılır ki bunlar yanlış tanımlardır. Soytarı en başta seyircinin yararı için gösteri yapar. Elbette soytarı komik olmalıdır. Ancak soytarı ne sadece baloncu, ne sadece jonglör, ne de mimcidir. Malesef gerçek soytarı günümüzde insanlar tarafından pek bilinmemektedir. Bugün insanların gördüğü ya büyük hamburger dükkânlarında ya da sokakta saçma hareketlerle broşür dağıtan yüzü boyalı palyaço soytarı karışımı ucube kopyalardır.

Komedinin ölçülerini göz önüne aldığımızda çoğu soytarı çuvallar. Doğrusu komik olabilme kolay bir iş değildir. Komedide belli formüllerin yerine getirilmesi yetmez. Soytarılık interaktif bir sanattır. Soytarıya ve seyircisine göre değişim gösterir. Aynı espriyi her soytarı seyircisine göre farklı sunar. Çünkü her soytarının kendine özgülüğü söz konusudur. Ayrıca seyircinin kültürü yaş ortalaması da etkilidir. Orta yaşlı burnu büyük bir kadın düşerse güleriz ama bu yaşlı bir kadınsa gülmek yerine üzülürüz. Her soytarı belirgin özelliklerini ortaya çıkaran kendine has bir soytarı yaratmalıdır. Tek başına soytarı olmak diye kolay bir şey yoktur. Soytarı fıkırdak, utangaç, kibirli, aptal, zeki gibi sıfatlarla beraber yaratılır. Usta soytarı, derinliği olan içinde birçok özelliği barındıran soytarılarıdır. Onların soytarıları ince ince işlenmiş kişiliklerdir. Örneğin *Otto Griebelin*’in soytarısı *Emet Kelly*’nin soytarısına göre daha az sempatik ve daha fazla agresiftir.

Bu tür bir karşılaştırma yapmak için yaratılan soytarı özellikleri net ve anlaşılır olmalıdır.

Soytarı eğitmenleri, bir soytarı karakteri yaratmanın soytarıyı kendi içinde bulmakla olabileceğini sık sık dile getirirler, ki bu doğrudur. Bazıları için soytarılık arkasına gizlenebileceği bir siper gibidir, bu siperin arkasına gizlenerek içindeki ket vurulmuş duyguları özgürce gün ışığına çıkarabilir. Bu özgürlük çoğunun belirttiği gibi soytarılığın ilk kuralıdır. Abartılmış duygular olmalıdır yaratılan soytarıda. Bu kişisel özellikler seçilirken kendine karşı dürüst olunmalıdır. Sakin birinin gürültülü bir soytarı çıkarmaya itilmesi başlangıçta zorlama olur. Ancak kişi gürültülü bir soytarı yaratma özgürlüğünün farkındadır, soytarısını geliştirdikçe sakinliğini ve gürültülü halini dengeleyecektir. Aynı şekilde kişiye eğitmeninin hazır gösterdiği özellikler yüklenmemelidir. Bu da zorlama olur. Yine kişinin kendi yaratımlarından yola çıkarak ve seyredenlerin de tepkilerini gözleyerek kişinin kendi soytarısına karar vermesine yönlendirilmeli. Soytarı karakteri için seçilecek ayrıntılı özellikler kişinin mizah anlayışına ve seyircilerin tepkisine göre değerlendirilerek seçilmeli ve devamlı üstüne ekleyerek gelişmeli. Seyirci karşısına çıktıkça neye tepki verip vermediğini keşfederek ve becerilerini çoğaltarak soytarı karakteri yavaş yavaş büyüüp gelişecektir. Bu aktörle soytarı arasındaki en büyük ayrımdır. Soytarı tek bir karakteri ömrü boyunca büyütüp mükemmelleştirmeye çalışır. Aktör ise metinde var olan bir karaktere bürünür ve sonra başka bir karaktere bürünür. Bunun doğruluğu *Buster Keaton, Harold Loyd, Laurel & Hardy* ve *Bob Hope*'un başka başka filmlerde yine yarattıkları karakterizasyonu korumaları gösterir. Aktör bir rolü yönetmenin yorumuyla oynar, kostümü biçilir ve dikilir, makyajı bellidir. Metin bellidir. Ayrıca aktör o rolden çıkıp başka başka oyunlarda çalışır her sezon, ama soytarı bir karakter yaratır. Bu karakter yine kendi kişiliğinin abartılı bir yanıdır. Karakterini kendi bulur, geliştirir, makyajının ve kostümünün her ayrıntısının karaktere uygun düşmesine dikkat eder. Yarattığı karakter soytarının yaşamı boyunca gelişir ve onunla beraber ölür. Ayrıca aktör bir takım oyuncusudur. Yönetmenin rehberliğinde dekoratörün dekorunda kostümcünün kostümünde yazarın yarattığı bir karakteri yaratmaya çalışır. Soytarının yazarı da yönetmeni de



kostümcüsü de kendisidir. Soyтары tüm bu etmenleri yoğurup yarattığı karakteri perçinleyecek faydalı hale getirmeleri gerekir.

*“Bazı soyтарыlar görürüz ne kadar renkli parlak kostüm varsa üstüne giymiş. Bu ilk hatadır. çünkü bu durumda o genel geçer bir soyтары oluyor. Kostümleri ayrıntılı kişiliği için bir ipucu vermiyor. Halbuki Soyтарыnın kullandığı her araç karakteri hakkında ipucu vermeli. Buda bize şunu gösteriyor ki: Soyтары karakteri yaratırken önce insani bir özellik seçip makyaj ve kostümü bu özellikleri pekiştirecek şekilde olmaları sağlanacaktır.”<sup>59</sup>*

Amatör soyтары aklına geldiği gibi makyaj yapan kostüm giyen ve sonra hiç düşünmeden kendini seyirci karşısına atandır. Çoğu çocuğun soyтарыdan korkmasının altında bu amatör soyтарыların profesyonelmış gibi davranmaları yatar.

Soytarılık bir gösteri formudur ve soyuttur. Soyтары kendini şovmen olarak değerlendirmelidir. Hareket odaklanma zamanlama ve ritim gibi gösterinin teknik ayrıntıları sindirilmiş ve kullanılabilir olmalıdır. Yapacakları esprinin arkasında yatan komiğe olduğu kadar, yapılacak esprinin şekillendirilip sunulmasına da yoğunlaşmalı. Soyтары seyredenleri içten güldürerek onlara faydalı olmayı amaçlamıştır. Bu da kendisini iyi hissetmesini sağlar. Soyтарыnın seyredeninin iyiliğini düşünmesi nasıl öğretilemezse soytarılık da öğretilemez ancak yönlendirilir. Bazı insanlar kendisiyle barışıktır ve ipuçlarını kolay yakalar ve soyтарыasını yaratmada başarılılardır. Bazılarıysa uzun çalışma ve zamana karşın bir adım ilerleyemez. İşte onlarda baston yutmuş soyтарыlar sınıfına girer ama yine de herkesin kendine has soyтары vardır. Her soyтары daha iyi bir soyтары olabilir ama herkes soyтары olamaz.

### **II.1.3- Dario Fo'nun Tiyatro Anlayışında “Soytarılık” İzleri**

“Soytarılık” kavramının tiyatrodaki yansımalarını en net biçimde Fo'nun tiyatroya bakışında bulabiliriz. Küçüklüğünde izlemiş olduğu ‘öykü anlatıcı’ bir

---

<sup>59</sup> <http://charliethejugglingclown.com>, Çev: Şuayip Ünsal

soytarı Fo'yu etkilemiş. Daha sonra kendisi de hikayeler anlatma üzerine kurulu oyunlar oynamaya başlamış. Anlattığı hikayelerin Antik Yunan Mimuslarına, Atellan Farslarına, Commedia dell'Arte'ye kadar uzandığını fark edince bu türler üzerine ayrıntılı araştırma yapmış, komik olanla politik olanın iç içeliğini farketmiş, tiyatro oyunlarını ve oyunculuğunu bu üslup üstüne kurmuştur.

*“Ben, ortaçağdan kalan malzemeyi bilmeden oynayan bir öykü anlatıcı olarak doğdum. Kökleri bu kadar eskiye giden şeyleri anlattığımı bilmiyordum...”<sup>60</sup>*

Öykü anlatıcılığı yanında ortaçağ soytarisından da etkilendiğini ve bu ikisinin aynı özelliklere ve ustalığa sahip olduğunu belirtmiştir. Ortaçağ soytarisıyla günümüz soytarisını ve öykü anlatıcılığı aynı yere bağlamıştır. Bu üçünün de aynı ama farklı çağlara ait olduğunu söylemiştir. Paris'te oluşumuna katkıda bulunduğu bir soytarı yarışması onda derin etkiler bırakmış, bu çalışmada kısaca 'anlatı geleneği' olarak anılan soytarı çizgisi Fo'nun oluşumunda ve sanatında çok önemli bir yer oluşturmuştur. Oyunları arasında konumuza en yakın olanı belki de “La Signora e da Buttare” (Fırlatılıp atılacak kadın) çalışmasıdır. Bu oyun baştan sona soytarılar tarafından oynanan bir sirk gösterisi niteliğindedir. Oyun yazıldığı yıllardaki '1967'ler' Amerikan toplumunu anlatmaktadır. Sıradan insanların tutkularından, ırkçılığa, uyuşturucu kullanımının yaygınlığından, militarizme, karanlık kirli iç ve dış politikasına kadar her şeyiyle Amerika'yı anlatmaktadır. Kennedy suikastını da işlemiştir bu oyunda. Oyun sirk havasında geçer. Soytarılığın olağanüstü düş gücüyle zenginleştirerek ve fanteziyle çarpıtarak konuları işlemektedir. Gerçek olaylardan söz edilmesine karşın her şey bir düş dünyasında geçmektedir. Oyun bir mesaj verme amacı gütmeyen, hatta mesaja giden durumlar soytarının bir esprisi ile çürütülüp oyunsulaştırılmaktadır. Oysa anlatılanlar çok hayattır. Savaşlar, barışlar, ölümler, politikalar. Sahnedeki askerler, güvenlik güçleri, kraliçeler v.b. herkes soytarıya bürünmüştür. Bu nedenle oyuncularını soytarı eğitimine almıştır. Bu eğitim trapez, müzik aleti çalma, jonglörlük, vücut çalışmaları ve farklı ses

---

<sup>60</sup> Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos Boyut, İstanbul-1995, s:31

kullanımlarını içeriyordu. Fo bu oyunculuk biçiminde ne anlaşılması gerektiğini şöyle açıklıyor.

*“Soytari oyunculugu, sadece taklit değil maske yaratmaya dayalı epik bir buluştur. Kısaca her şey düşsel olmalıdır. Doğalci ve taklitle dayalı olmamalıdır. Jestler, özel ritimler, yürüyüşler ve sahnedeki duruşlar.”<sup>61</sup>*

En önemli unsurun düş gücü olduğunu söyler. Ölen pirelerin ölüm nedenini anlamak için pireye otopsi yapılması, savaşta akan kanlara musluk takılması en doğru çözüm görünür soytarılara. Bunların yanında trapezle sahne alan gelin damat, koltuklarına yapışık olan politikacılar bütün sirki dolaşan içi boş palyaço ayakkabıları oyuncunun düş gücünün ne kadar önemli olduğunu gösterir. Öte yandan akrobasi, dans, şarkı ve kukla kullanımını da yer alır oyunlarında.

Fo Soytari oyunculugunun halk tiyatrosuna dayanan temellerinden hareketle soytari mantığını oyunlarına taşıyarak işlediği politik konulara seyircinin gülerек bakabilmesini amaçlamıştır. *Dario Fo*, soytari oyunculugunun felsefi boyutunu öne çıkararak, aslında “Herkesin kendi soytarısı vardır” mantığına çalışmalarıyla kapı açmış bir tiyatro adamı ve kendine taktığı unvanla söylersek Halkın Soytarısı’dır.

## **II.2- GÜNÜMÜZDE SOYTARI EĞİTİMİ, TÜRLERİ TEKNİĞİ MAKYAJI**

### **II.2.1- SOYTARI EĞİTİMİNDE İMAJINASYON**

Kişisel gelişim (Kendi içindeki soytarını keşfetme) ve Sosyal meditasyon (profesyonel enstitülerde kişisel gelişim için soytarılık konferansları, işadamlarına, okullarda kiliselerde ve hastanelerde) soytarılığın en önemli kazanımıdır.

Soytari sahne üstünde gerçekleştirilen doğaçlamalarla oluşur. Dramatik oyunlar, maske çalışmaları, psikodrama ya da drama-sağaltım, teatral anlatım araçlarıdır. Bununla beraber soytari karakterden daha fazlası ya da tiyatronun

---

<sup>61</sup> a.g.e, s:55

içindeki geleneksel olandır. Soytarımızı hayata geçirmek için kişiliğimizi ve hayal gücümüzü devreye sokmalıyız. Bu bizim soytarıya yaklaşımımızı tanımlar.

Soytarılık doğaçlamaları teatral doğaçlamalarından farklıdır. Soytarı oyuncu gibi oynamaz, kendi içindeki komik tarafı bulmaya çalışır. Tiyatroda oyuncu canlandıracağı karakterin derinliklerine iner. En iyi şekilde oynamaya çalışır. Soytarı arkaik bir tiptir. Kırmızı burun takmış biri herkesin gözünde gösteri yapacak oyuncu olarak bilinir. Toplumda model olarak alınan olgun ve sorumluluk sahibi kişi özelliklerinin tersi onun tanımıdır.

Ne zaman biri aptalca ya da uygunsuz davranırsa ‘Soytarılık yapma deriz.’Kendimiz bazen böyle davrananlara gıpta etsek ya da böyle olabildikleri için hayran olsak bile. Tedirginliklerini ve huzursuzluklarını saklamak için binbir örtü bulan yetişkinler gerçeği soytarılıkla ortaya koyanlardan sıkılırlar. Çünkü yüzleşmek istemedikleri gerçekler espriyle bile olsa gözlerinin önünde olmasını istemezler. Soytarılık dengesizlik durumudur. Bu durum yaratıcı ifadeler üretmeye teşvik eder ve aksiyonda hayal gücünü ortaya çıkarır.

Soytarılık oyun oynamanın neşenin işaretidir. Oyun içinde olma durumudur, bizde o yüzden “Soytarı olmak”tan bahsediyoruz. Soytarı olabilmek, çocuk gibi düşünme tecrübesini tekrar yaşatabilmeyi, naif ve kırılabilir olan yanları görebilmeyi gerektirir. Bu yanlar ortaya çıktığında bunları keskin bir dille tek sözcükle tanımlama (Soytarını Cimri, sinsi naif yada herhangi başka bir sıfatla tanımlama) ve bu tanımları büyütürken anlatım, kendi soytarınızı ortaya çıkarır. Soytarılık doğaçlamalarında gerekli olan; Duygularımızın, duruşumuzun, jestlerimizin, sesimizin heyecanımızın bize ne anlatmaya çalıştığını fark etmektir. Doğaçlama için sahneye çıkarken önceden kurulmuş oyun, plan yada senaryo işe yaramaz. Dinlemek ve algıların açıklığı, yaratım ve hayal gücünü ortaya çıkarmada ana unsurlardır. Kendi içindeki soytarıyı bulmak için, mantıkla verilmiş bir karar değil içinizde diplerde yatan bir davranış şeklinin meydana çıkması gerekir. Pratikleştirmek için örnekle açıklayalım:

*“Var sayalım aralarında iki yaş fark bulunan iki erkek kardeşten biri olarak büyüyen bir birey kardeşiyle arasında oluşan kıskançlığı alışkanlık haline getirebilir, hatta paranoyaya kadar vardırabilir. Ama bu kıskançlık duygusunun kendini komik ve gülünç hallere soktuğunu kabul edip bu komik ve gülünç durumlarını göstermesidir beklenen. Kendi zaaflarının farkında olma ve bunu yarattığı soytarı aracılığıyla gösterebilme cesareti bireye çok şey kazandırır. Bir kere bu soytarı o bireyin, orijinal kendisinin yarattığı ve başkasının ancak taklit edebileceği kendi soytarısı olacaktır.”<sup>62</sup>*

Gerçekten de komik olabilecektir çünkü kırmızı burun kostümünü, makyajını çıkarırsak o soytarı kendisidir. Ayrıca seyredenler, kıskançlık duygusunu sizin soytarınızla özleştirerek, içlerindeki kıskançlık duygusunu tartabileceklerdir. Böylece seyirci kendindeki kıskançlık duygusunu ehlileştirilmiş olacaktır.

### **II.2.3- FARKLI SOYTARI TÜRLERİ**

Soytarı eğitimine başlarken günümüzde üç tür diyebileceğimiz soytarı tiplerini açıklayıcı bilgi verilmesi, kişinin kendi soytarı tipini yaratmada kolaylaştırıcı bir unsur olacaktır. Üç soytarı tiplemesinin birden fazla resimleri numaralandırılarak duvara asılır. Soytaarı resimlerindeki tipler ve isimleri listelenir. Bu üç tip soytarı: Beyazyüz (Asil, burnu havada ve ukala), Auguste (Safça, Aptalca), Avare olandır. (En alt rütbede. Onların sevdiği değerler Avare için önemsizdir.) Bu bilgilendirmeye katılımcılar bu tiplerin tanımlarını ve temsil ettikleri kişilikleri araştırırlar. Katılımcıların yaratacakları soytarıyı bulmada onlara yardımcı olur. Böylece kendilerini yakın hissettikleri soytarı kişiliğinden hareket ederek, kendi soytarılarını bulmada ilk adım atılmış olur ve katılımcılar kendi kişiliklerini en iyi temsil edecek soytarıya daha kolay karar verebilirler. Bu noktada soytarılığın tarihi ve soytarı sınıflamaları anlatılır.

---

<sup>62</sup> <http://www.nosetonose.info>, Çev: Şuayip Ünsal

### II.2.3.1-Beyazyüz (Whiteface) Soyтарыsı

Üç tip Beyazyüz Soyтарыsı vardır: Normal Beyazyüz, Avrupai Beyazyüz ve Komik-Grotesk Beyazyüz.

#### II.2.3.1.1- Normal Beyazyüz

**Kişiliği:** Tüm soyтарыların en aristokrati, en soylusudur. Kibar zarif şık ve artistik tavırlıdır. Renkli parlak ve neşelidir. Diğer soyтарыlardan ayrılan yönü sorumluluk sahibi olmasıdır. Gösterinin sorumluluğu ona aittir. Gösterileri artistiktir ve hünelerle bezelidir. Ancak komik yada dramatik doğal yetenekler ön plana çıkar. Auguste ya da Karakter Soyтары ile şov yaptıklarında rutin gösterinin yapılmasından kendini yükümlü tuttuğu için, gösteriyi hazırlar. Suratına pasta yiyen değil atandır. Tekmeyi ya da tokatı da o yapıştırır. Otoriter soyтарыdır. Avrupai soyтарыdan daha komik, Auguste'den daha cin ve sosyaldır.

**Makyajı:** Basit makyaj amaçtır. Yüzün her yeri, kulaklar, boyun önce beyaza boyanır. Beyaz zemin üstüne, gözü burnu ağız belirleyecek en az ve en gösterişsiz makyaj yapılır. Renkli ve çeşitli peruklar kullanabilir.

**Kostümü:** Kostümü vücuda oturmalıdır. Saten, parlak pullar, ışıltılı boncuklar, teatral malzemeler kostümünde kullanılır. Dışa bükülmüş kolalı yakalı kazak "Normal Beyazyüz" soyтарыının en bilinen kostümüdür. Bununla beraber iki parçadan oluşan takım ya da smokinde giyilebilir. Kostümün renkleri aksesuarın renkleriyle koordineli olmalıdır. Ayakkabılar büyük ya da küçük olabilir, ama basit olmalıdır. Her zaman eldiven giyilir. Baş takılan şapka ya da perukta kostümle uyumlu olmalıdır.

#### II.2.3.1.2-Avrupai Beyazyüz

**Kişiliği:** Pierrot soyтарыyla benzerdir. Kibar zarif şık ve artistik tavırlıdır. Renkli parlak ve neşelidir. Gösterileri hayli artistiktir ve hünelerle bezelidir. komik ya da dramatik doğal yeteneklerle ön plana çıkar.

**Makyajı:** Yüzün her yeri önce beyaza boyanır. Beyaz zemin üstüne, gözü burnu ağızı belirleyecek en az ve en gösterişsiz makyaj yapılır. Başa renkli peruk yerine tüm kafayı saracak başlık giyilir. Avrupai soytarı, komik burun, takma kirpik, takma kocaman kulak gibi aksesuarlar kullanmaz.

**Kostümü:** Bu klasik Pierriot tipi, tek ya da iki parçadan oluşan beyaz yada renkli tayt türü bir kostüm giyer. Kostüm kendi içinde çeşitlenebilir olmalı. Soyтарının hareketini kısıtlamamalı, yakalar çıkarılabilir olmalı. Tunik ya da gömlek düz, buruşuk, parlak, kısa, orta, uzun olabilir ama kollar mutlaka uzun olmalı. Kullanılacak düğme, ponpon, asa kostümün kontra renkleri olmalı. Giyilen başlık, soyтарının kişiliğine uygun olarak, uzun ya da kısa huni, düz şapka veya bir kase olabilir. Eldivenler beyaz ya da renklidir. Abartılı soytarı pabucu yerine balet ya da dans sliperleri giyilir.

### **II.2.3.1.3- Komik-Grotesk Beyazyüz**

**Kişiliği:** Günümüzde en bilinen Beyazyüz Soyтарıdır. Komik Beyazyüz olarak ta bilinir. Normal Beyazyüz daha gelenekseldir. Auguste yada Avare soytarıyla gösteriye çıktıklarında, Oyunu kurmakla yükümlüdür. Kurduğu oyunu bozan diğer soytarı şaplağı yer. Normal beyazyüzden daha komik, Auguste'tan biraz daha hin fikirli ve kalabalığı seven sosyal bir soytarıdır.

**Makyajı:** Grotesk Komik Soyтарı beyaz makyaj dışında Abartılı takma kirpikler, Abartılı ağız makyajı, soytarı burnu ve diğer özellikleri yüzünde kullanabilir. Diğer özellikler, makyajı siyah kalemle çerçevelemek, ışıltılı ve parlak renklerdir. Huni şapka ya da bone yerine renkli peruklar kullanır.

**Kostümü:** Geleneksel Normal Beyazyüz kostümünü kullanabileceği gibi, genelde göze çarpan pırıltılı bir kostüm giyer. Ayakkabıları da normal ya da büyük olabilir ancak komik olmalıdır. Kostümü Auguste kostümünde göre daha

renklerin uyduğu ama daha anormal olmalıdır. Beyaz ya da renkli eldiven giyilmelidir.

### II.2.3.2-Auguste

**Kişiliği:** İçlerindeki en komik soytarıdır. Yaramazlık, kendine göre dahice fikirleri gülünçlüğü getirir. Hareketleri büyük, beceriksiz ve sakardır. Beyazyüz soytarısıyla sadece makyaj ve kostümleri benzer. Kişiliği sadedir. Mantığı sıradan insan gibi basit bir mantıktır. Beyazyüzle beraber yaptıkları gösteride şakaların yükünü o taşır. Bir çeşit şamar oğlanı gibi. Auguste Almanya’da varolmuş soytarı tipidir. Budala akılsız aptal anlamına gelir. Bununla beraber Avare soytarısıyla olan sahnelerinde kontrol altında olan durum ve kişileri kışkırtır.

**Makyajı:** Auguste soytarısı yüzüne ve boynuna temel renk olarak pembe yada kırmızıya yakın renkler sürer. Çok renkli bir makyajı vardır. Gözlerin ve ağzın etrafı beyazla boyanarak açılmış gözler ve şaşırıp gülen dudaklar görüntüsü elde edilmeye çalışılır. Boyaların etrafı genelde siyahla bazen kırmızıyla çerçevelenir. Bu soytarı burnuna makyajına uygun bir kırmızı burun takar. Kafasına daima renkli peruk takar.

**Kostümü:** Auguste Soytarısı her türlü kostümü giyebilir bir tek Beyazyüz Soytarısının giydiği tulumvari tayt dışında. Auguste uzun kısa şort, ceket, palto gibi şeyler giyebilir. Arkasına da bir kuyruk takar. Pantolonları kısa uzun yada çok büyük olabilir. Ekose kumaşlar, ince şeritler,puanlılar gibi pantolonlar olmalıdır. Auguste kostümü için ‘Terzilerin Korkulu Rüyası’ denir. Kostümün renkleri ve desenleri birbirini tamamlamalı yada eşleşmelidir. Ayrıca kostümünde, şakaları ve hünerleri için gerekli malzemeyi taşıyacak bol cep olmalıdır. Kostüm tuhaf aksesuarlarla tamamlanmalıdır. Aşırı büyük yada küçük kravat, yelek, renkli değişik çoraplar, komik yakalar, pantolon askıları ve değişik çeşitlerde komik soytarı ayakkabıları gibi. Şapkaları da çok değişik ve renkli özellikleri olan nesnelere seçilir. Soba borusu, denizci şapkası, jokey şapkası, melon şapka, üstüste şapka, tencere şapka gibi. Bu tür ayrıntılı aksesuarlar Auguste soytarı



tipini daha da geliştirir. Resimdeki gibi evcil hayvanda bir seçenektir. Diğer soytarılarda olduğu gibi beyaz veya değişik renkte ve çeşitte eldiven giyilmelidir.

### II.2.3.3- Tramp/Hobo (Avare)

**Kişiliği:** Bu soytarı kategorisinde çeşitlilik söz konusudur. Avare Soytarı diye çevirebileceğimiz özellikleri barındırır. Sirklerde yoğrulmuş bir soytarı tipidir. *Emmett Kelly* ve *Otto Griebling*' in yarattığı soytarıdan türemiştir. Bu sirk soytarıları, sahipsiz, mağdur hiçbir şeye sahip olmayan ve olamayan kişileri canlandırmışlar. Doğası gereği yalnızlığı seven, isteğini sessiz kalarak yansılayan, genelde emsal durumda olanlar dışında kimseyle fazla konuşmazlar. Onun gamlı, hüzünlü kişiliği ve zorlu bir yaşamının işareti yorgun tavrı, “Karakter Soytarısı”nın özellikleridir. Avare, zarif ya da mutlu olan karakter soytarısı geçmişinde bir iş adamı, bilgin ya da *playboy*dur belki de; ama her şeyden bıkip gezgin olmayı seçmiştir. Tıpkı Evliya Çelebi gibi.

*“Yaşamdan fazla beklentisinin olmaması, küçük şeylerle yetinmesi kişilik özelliklerindedir. Red Skelton ilk karakter soytarılarından. Red Skelton ve onun “Freddie the Freeloader” (otlakçı) tiplmesi 1930’ların depresif Amerika’sın da demiryolunda ve madenlerde iş arayan insanların yaşadıklarından yola çıkmıştır”<sup>63</sup>.*

Daha derinlerde, karakter soytarısının makyajı gözönüne alındığında, 1800 ve erken 1900’lü yıllarda, sirklerde Beyazyüz ya da Asuguste tarafından aşağılanan, suratında pasta patlayan, tekmelenen şakayla karışık hor görülen, en kідemsiz soytarı olarak yer almıştır. Zaten saydığımız üç türün karakter olarak en aşağısındadır çünkü diğer soytarı türleri gibi hırsı komediye dönüştürmemiştir. Adı da o yüzden karakter soytarısıdır. Bıyık bölümü is ve bıyığı hatırlatan gri renkte boyanır.

**Makyajı:** Orijinlerinin tren yollarında iş aramak ve yolculukla geçtiği Düşünülürse Makyajı, ömürleri trenlerle dolaşmaktan is kurumla bulaşan

<sup>63</sup> <http://cheesecakeandfriends.com>, Çev: Şuayip Ünsal

yüzlerinden esinlenerek karanlık bir makyaja hakimdir. Ağzlarının çevresi yemek ve konuşmak için isten temizlenmiş, hafif beyaz boyanmıştır. Gözlerin ve ağzın etrafı temizliğin, saflığın simgesi olarak beyazla çerçevenir. Yüzün diğer tarafları dış dünyaya karşı ten rengine yakın boyanır. Yüzünde birkaç günlük sakal olur. Kırmızı burun kullanırlar. Yanaklarda güneşten kızarmış hissini verecek hafif kırmızı kullanılır. Karakter soytarılar arasındaki fark gözlerine ve ağızlarına yaptıkları makyajla belirlenir.Üzgün yada mutlu soytarı ayırımı yüzlerindeki hüznü ya da mutlu makyajla anlaşılır.

**Kostümü:** Genellikle ceket smokin ceketi yada palto olur.Kravatı da olabilir ama bunların ikinci el olduğu belli olmalıdır. Bulunan en pratik yöntemle yamalanmış olması lazımdır. Siyah buruşuk şapka, parçalanmış ayakkabı ve çoraplar karakterin anlatımına yardımcı olacak ayrıntılardır. Karakter soytarısı maddi zenginlik düşüncesini reddeder, bu yüzden yırtık ama temiz elbiseleriyle mutludur. Bundan gocunmaz.

#### **II.2.3.4- Soytarılığın Simgesi “Kırmızı Burun”**

Kırmızı burun soytarının simgesidir. Kırmızı burun en küçük maskedir. Bu küçük maske sadece dikkat çekici değil,kırmızı ve gebedir-soytarının markası sembolüdür. (Sirk geleneğinde ki Auguste soytarı tipi kullanır)ve aşırılığı, çılgınlığı, sarhoşluğu (Sadece içki değil aşk da olabiliyor) duygusal açıklığı sembolize eder.

Kırmızı burun, kendimize meydan okumak demektir. Hayal gücünü kireçlendirmemek yani kendimizi kireçlendirmemek. Kırmızı burun bizi hali hazırdaki kendimiz hakkında rahat ettiğimiz konforlu düşüncelerimizden çekip çıkarıp bizim şeytani yanlarımızı ortaya çıkarmada pozitif bir yaklaşım sunar. Toplumsal arkaik tip olarak, soytarı şeytani ama sempati duyulabilen bir karakterdir. Hinliğin komiğidir.

Kırmızı burun yüze takılan en küçük maskedir. Soytarılığın felsefi yanısıra tarih boyunca ortaya çıktıkça, yüze yapılan makyaj ya da kostüm olmadan da soytarılık ruhunun var olabileceği kabullenildi. Soytarıların kullandığı kırmızı burunun nasıl çıktığı konusunda net olmayan birkaç söylenti vardır. Net olan bilgi şöyledir:

“Dönemin ünlü Avrupalı soytarısı *Albert Fratellini* (1896-1956) yaptığı gösterilerde sarhoş taklidini daha da abartmak için kırmızı burun takardı.”<sup>64</sup>

Bu renkli ve komik buluş dönemin diğer soytarıları tarafından da kullanılmaya başlanmış ve günümüzde soytarı ve kırmızı top burnun beraber anılmasına sebep olmuştur.. Sarhoş, aptal,deli gibi anlamları içeren, soytarılığın işareti olmuş bir simgedir. Kırmızı topu burnuna takabilen insan ‘kendisiyle alay edebilme’ erdemine sahip olur.

## II.2.4- SOYTARILIK EĞİTİMİNDE ÇALIŞMA ÖRNEKLERİ

**Kanada Soytarı Okulu’nda eğitmen Richard Pochinko ile soytarılık eğitimi üstüne söyleşi:**

*“Birine soytarı olmayı nasıl öğretirsin, komiklikle mi? “Hayır” dedi. “Sadece rehberlik edersin. Ben sana soytarı deyince aklına ne geliyor desem” birden kendime güvensiz bir şekilde donup kaldım. Elim çenemin altında hızlıca düşünmeye çalışıyordum. “İşte!” diye benim duruşumu işaret etti ve beni taklit ederek gösterdi. “Aklından neler geçmişti?” Önce, öyle birden soru sorulunca panikleyip gerildiğimi sonrada içimden soruya yanıt olabilecek cümleler düşündüğümü söyledim.. “Evet, senin soytarın panik ve olabilirlik arasında yatıyor. Panik ve olabilirlik kavramları evrenseldir. Eğer kendi panik haline gülmeyi öğrenirsen ve insanlarla paylaşıp beraber gülebilirseniz, o zaman bu duygunu dışa vurma yollarını bulmuş oluruz. Böylece panikleme duygusu yerini sakın ve mantıklı olma*

<sup>64</sup> Turk Pipkin, “**Be A Clown**”, Workman Press, Newyork-1989, Çev: Şuayip Ünsal, s: 7

*duygusuna bırakır. Panik halinizin komik durumlarına güldüğünüz insanlar da panik duygusunu sizin komikleştirdiğiniz özdeşleştirdiğinden, yaşamda gerçekten panik olunacak durumlarda akıllarına siz geleceksiniz. Kendi panik halinizle dalga geçtiğiniz gösteri akıllarına gelecek, kendilerine o anda dışarıdan bakabilecek, böylece sakin ve mantıklı davranmaya çalışacaklardır. Gördün mü senin panik soytarı gösterin seyircinin hayatını bile kurtarabilir. Seyirci soytarıya kişilik yükler. Aktörle soytarı arasındaki fark budur. Soytarı rol yapmaz olur, çocukların oyunlarında sonuna dek inandıkları roller gibi... Aktör başka birini oynarken soytarı kendini ve seyredenini oynar. Soytarı tüm acı yaşam tecrübesine karşın hala suçsuz kalabilendir. Aktör oyundan oyuna rol değiştirir ama soytarı tek bir kişilik üzerine yoğunlaşır onu büyütür onunla beraber yaşlanır.”<sup>65</sup>*

Richard Pochinko, Kızılderili soytarılarının bu eski sanatın en seçkini olduğunu düşünüyor çünkü Kızılderililer soytarıyı şaka yapan biri olarak görmüyordu. Onlar yapılan her şakanın altında yatan bir gerçek olduğuna fazlasıyla inanıyorlardı. Bu yüzden soytarı ve şef eşdeğer yerdedi. Soytarı kutsaldı. Tanrının habercisiydi. Tanrı'nın inanılmaz bir mizah gücü olduğuna inanırlardı. Kızılderili toplumlarında soytarılar anaerkil yapıya sahipti. Şef ölmek üzereyken yaşlı ananın sözüyle soytarı ortaya çıkar, Şefin insan olduğunu hatırlaması için kafasının üstüne pislerdi. Sonuç olarak öğrendiğimi düşündüğüm şey soytarılığın tiyatro oyunculuğundan daha insansı ve daha içten olmasıdır. Kendimize en yakın olan şey... Soytarı halkın onlara gereksinimi olduğu için doğmuştur. Chaplin ve Keaton'un Avrupa'nın depresif döneminde zirveye çıktığını hatırlarsak tıpkı Kızılderililerin söylediği gibi “Liderlerin elden çıktığı yerde soytarılar görünür.” Sözü kendisini kanıtlar. Pochinko da:

*“Soytarı bize tanrısal bir esnekliği getirir. İkimizdeki insani ve hayvani içgüdüleri eğlenceyle ortaya çıkarıp kahkahayla insanlarını birbirine yakınlaştırmak... Annemin bir sözünü unutmuyorum: Her zaman bir çiftçi olduğunu düşün: Tek fark, sen tohumları toprağa değil insanların kafasına ve kalbine ekiyorsun”<sup>66</sup>*

<sup>65</sup> <http://www.nosetonose.info>, Çev: Şuayip Ünsal

<sup>66</sup> a.g..internetsitesi

demıştır.

Soytarılık çağımızda artık bir meslek olarak var olduğundan itibaren İngiliz soytarıları vakıf ve dernek kurmuşlar ve bu sanata belli teknik ve ilkeler getirmişlerdir:

*“1- Kostüm ve makyaj varken kaba hareket ve konuşma yapmayacağım. Diğer soytarı meslektaşlarımı da zan altında bırakacak mesleğe leke vuracak hatalar yapmayacağım. Özellikle çocuklar olmak üzere temiz ahlakla soytarılık yapmaya, soytarılık yapmaya başladığımda diğer insanları güldürerek gerçekleri söylemeye and içmiş oluyorum.*

*2 - Makyajımı ve kostümümü profesyonelce devamlı geliştirmeye yönelik düşünerek yapacağım. Mesleğimi kişisel çıkarlar için kullanmayacağım. (Şovda olabilecek espri akışını korumak için soytarının altında ki kişi biraz bilinmeyen gizemli bir noktada durmalıdır seyircinin karşısında. Uzaklık ve büyüü yaratmak için.)*

*3- Kostümlü ve makyajlı iken asla sigara yada alkol kullanmayacağım. Ayrıca gösteriden önce içki içmeyeceğim. Özel hayatımda bir beyefendi/hanımefendi olacağım. Oyunu, diğer oyuncularını yada seyirciyi rahatsız edici davranıştan kaçınacağım, gereksiz yere her işe burnumu sokmayacağım. Cinsiyet yada ırk ,yaş ayrımı yapmayacağım.*

*4 - Soytarılık mesleğine zarar vermemesi için gösteri biter bitmez kostüm ve makyajı çıkardıktan sonra insanların arasına çıkacağım. Beyefendiliğimi/hanımefendiliğimi korumaya devam edeceğim.*

*5 - Gösteriyi belirlendiği gibi yapacağım. Verilen işten halkın arasında şikayet etmeyeceğim.*

*6 - Makyajımı, kostümümü, oyunumu, olabilecek en iyi standartlarda yapmaya özen göstereceğim.*

*7 - Mümkün oldukça çok gösterilere katılacağım.*

*8 - Gösterilerde seyirciye ayırım yapmadan ve usandırmadan yaklaşım, soytarılık sanatı adına öğrenebileceğim herkesi dinleyip, kendi soytarımı devamlı geliştireceğim.*

*9 - Gösteriye çıkarken beyaz eldiven giyeceğim.*

*Çünkü soytarı tenini göstermez<sup>67</sup>*

---

<sup>67</sup> www.clown-ministry.com/index1.php/site/articles, Çev: Şuayip Ünsal

**Soytarlık alıştırmaları**  
**“Biri tarafından kafaya bozulmuş yumurta atılmış”**  
**gibi davranmak.**

Nasıl bir his olabilir kafandan aşağı çiğ yumurta akması? Yumurta ılık mı yoksa soğuk mu? Kafandan aşağıya boynuna ve tişörtüne doğru süzülüp gittiğini hisset. Bu sırada vücudun en rahatsızlık hissedilen bölümünü düşün. Bir koku alıyor musun? Olmayan bir aynaya bak üstünü başının ne hale geldiğini gör. Olmayan bir havlu al. Aldığın havlunun boyutları nedir. Kullanılmış bir havlumu yoksa tertemiz mis gibi kokan bir havlumu? Dokusu nasıl yumuşak mı sert mi? Temizlenmeye başla.

**Pencereden bakmak**

Caddeye bakan bir pencere varsayın. Kaçıncı kat. Yüksekte mi yoksa kotta m? Pencerenin ölçülerini, şeklini ve diğer özelliklerini kararlaştırın. Pencereyi açın ve aşağıdaki, caddeye, bakın. İnsanlar, arabalar, köpekler, çocuklar. Havanın durumu nasıl? Hangi sesleri işitiyorsunuz? Bir süre patenle kayan birini izleyin. Cadede komik bir olay oldu gülün. Kafanızı pencereden içeriye çekerken pencereye vurun. Acıdı mı yoksa sadece değdi mi ya da çok sert çarptınız.

**Bahçede Yürüme**

Önünüzde büyük bir yeşillik alan düşünün. Kaç tane çiçek var. Ne çeşit ve renkte? Nasıl kokuyorlar. Ağaçlık mı makilik bir alan mı? Duyduğunuz sesler var mı? Hangi mevsimde ve hava nasıl? Yağmurun yağıp yağmayacağını kestirmeye çalış. Şimdi bu alanda buranın sahibi bir prens, sarhoş bir bahçıvan, meraklı 6 aşındaki bir çocuk yada özene bezene 30 yıl boyunca çalışıp bu bahçeyi yaratmış yaşlı biri gibi, hayal ettiğimiz bu alanda dolaş.

**Garson**

Kalabalık bir restaurantta garson olduğunuzu düşünün ve restaurantla ilgili ayrıntılarınızı yaratın. Masalar nerde? Birkaç müşteriyi tanımlayın. Kaç masadan sorumlusunuz. Bu masalar birbirine yakın mı? Restoranda ışıklandırma nasıl? Zemin nasıl Mutfak ne tarafta. Menüde neler var. Bazı garsonlar gelmediği için normalden fazla müşteriye bakıyorsunuz. Tüm müşteriler yemekten şikayet ederken elinizdeki tabaklarla yere düşüyorsunuz. Şef bir yandan bağıyor. Yere düşünce pantolon askılarınız bozuluyor bir yandan pantolonunuzu çekiştiriyorsunuz.. Zemin ıslak olduğundan kalkıp tabakları yerden toplamak için kalkmaya çalıştığınızda tekrar kayıp düşüyorsunuz.

*Tüm bu alıştırmalar sözsüzdür ve pantomimle canlandırılır. Ancak nida yada anlamsız seslerden oluşan konuşma dili ileriki alıştırmalarda kabul edilebilir.*<sup>68</sup>

Günümüzde yurt dışında bir çok soytarı okulu bulunmaktadır. Bu okulların ders programları küçük farklılıklar gösterse de genel olarak şöyledir. Öncelikle soytarı tarihi, felsefesi, öğrencinin kendi soytarısını bulması, onu giydirip makyajlaması, bu arada çeşitli jonglörlük numaraları öğrenmesi (Ör: Tek tekerlekli bisiklet, üç top çevirme v.b.) istenir.

#### **II.2.4.1- Duygular-Sıfatlar-Kostüm ve Beden**

Adaylara,10 duygu,10 sıfat,ve 10 tane de bedenlerinden bölümler ya da kostüm seçmeleri beklenir.

DUYGULAR	SIFATLAR	KOSTÜM - BEDEN
Saygıdeğer	Canlı	Dudaklar
Mutlu	Zavallı	Eldiven
Şaşkın	Pis Kokulu Kokmuş	Dizler
Çabuk Gıdıklanan	Güçlü	Pantolon
Huysuz	Ufak Tefek	Şapka
Yalnız Kalmış	Resmi	Parmaklar
Bilgiç	Kaşıntılı	Ayakkabılar
Sinirli	Neşeli	Çorap
Hüzünlü	Cimri	Fular
Aşık	Cesur	Yelek

Boş bir sahnede, portaldan diğer portala Bay/bayan mutlu, şaşkın, gıdıklanan kişi... gibi duyguları üstlenerek geçerler. Bunu yaparken söz kullanmayıp sadece vücutlarıyla bu duyguları gösterirler. Karşı portale yürümeyi bitirince aşağıdakiler yüklenen duyguyu tahmin ederler. Bu duyguları oynamanın neler hissettirdiği üstüne konuşulur. Daha sonra bu oynanan duyguya sıfatta eklenir. Örneğin Bayan Titiz Kaşıntılı, Bay Aksi Gürültülü gibi ve aşağıdakiler yine tahminde bulunur. Ortaya çıkan karakterin özellikleri arttıkça

<sup>68</sup> Mark Stolzenberg **“Be A Clown”** Sterlin Yayınevi 2003 Newyork s: 47-48 çev:Şuayip Ünsal

daha zorlaşır ama karakter de bir o kadar komikleşir. Bu temrine daha sonra kostüm ya da bedenın bir bölümü eklenir. Bu da seçilen duyguyu ya da sıfatın bedende belli bir yere oturtmamızı sağlar. Bayan Tembel Dudak, Bay Yalnız Şapka. Bu örnekler çalışma sırasında çeşitlendirilebilir. Hatta her soytarı kendi belirlediği karakter olarak gelip diğer soytarıyla el sıkışır ve ayrılırken birbirlerinin karakterlerini giyinmiş olarak çıkarlar.

#### **II.2.4.2- Konuşmadan Anlatmak**

Beden dili, gezegende her insanın bildiği bir dildir. El kol hareketleri küçük duygu taklitleri bu dilin kelimeleridir. Ancak kültürden kültüre değişen davranış ya da jestler de vardır. Bu temrinde kültürlere göre ayrılan ya da birleşen jestler konuşulur ve aşağıdaki diyalog sadece jestlerle anlatılır.

A:Merhaba!

B:Merhaba! Seni görmek ne güzel

A:Teşekkürler, seni görmekte güzel

B:Güzel tişört

A:Beğendin hı?

B:Evet üstünde çok güzel durmuş

A:Bilmem, idare eder işte.

B:Yoo, film yıldızı gibi olmuşsun bununla.

A:Gerçekten! Teşekkürler! Evet gitme zamanı!

B:Bye bye!

#### **II.2.4.3- İkili Soytarılık**

Yaşamdaki konum ilişkileri gibi (Örneğin; öğretmen-öğrenci ilişkisi) Soytarılarda da benzer ilişkiler vardır çünkü komiği çıkaran bu tür ilişkilerdir. Bu çalışmada iki soytarı karşılıklı dururlar. Biri diğerine emir verir (sözsüz), diğeri de severek yerine getirir. Bu temrin, emir alanın sesiyle vücuduyla emir verenden üst konuma geçtiğinde roller de değişir. Bu temrinle, karşımızdaki partnerin oynadığı karaktere de dikkat etmeyi öğretir. Auguste ve Beyazyüz soytarılarının ilişkisiyle



ortaya çıkan bir komedi türüdür. Bu ikilinin arasındaki ilişki tarihte Laurel\_Hardy ya da bizdeki Zeki-Metin gibi komik ikililere örnek olmuştur.

#### II.2.4.4- Sirk Soytarılığı

XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise, Amerika'da ve Avrupa'daki meydan gösterilerine talep artmıştı. Umutsuzluğa kapılmış insanlar kendilerini eğlendirip dertleri unutturan sirkelere gidiyorlardı. Sirk soytarılığı da bu dönemde ayrı bir meslek haline gelmiştir. Başlarda sahne değişimlerinde ve çığırkanlıkta kullanılan soytarılar artık sirkın en önemli yerini işgal ediyordu.

*Philipp Astley* adlı at terbiyecisi tarafından 1768'de Londra'da kurulan sirk, bilinen ilk modern sirkdir. Bu ilk sirkte başlangıçta sadece at üzerinde akrobatik gösteriler yapılmaktaydı. Astley, gösteriye çeşitlilik katmak gerektiğini farkedince, cambaz ve soytarı gibi yenilikler getirdi.

*“Aynı dönemde Rusya'daki ilk sirk gösterileri Charles Hughes tarafından başlatıldı. 1790'larda çok başarılı gösteriler yapıldı ancak ilk Rus Sirk şirketini 1824'te St. Petersburg'da Jacques Tourniaire adlı Fransız kurdu. Komünist dönemde Rus Sirki, opera ve bale ile birlikte yüksek bir sanat formu olarak kabul edildi; devletin desteği ile tüm Sovyetler Birliği'nde sirk okulları kuruldu ve dünyanın en iyi sirk sanatçıları yetişti.”*<sup>69</sup>

Küçük sirk çadırları yerini devasa çadırlara bırakmıştır. Bu devasa çadırlar soytarılara marifetlerini göstermesi için daha çok fırsat tanımıştır. Görülmeye değer hareketler, parlak abartılı kostümler, yüksek sesli efektler, gösterişli makyajların bu karışımı soytarılar için güldürmenin yeni formülü olmuştur. Eski Mısır'da uzak diyarlara yeni fetihler için giden askerlerin dönüşte beraberlerinde getirdikleri egzotik hayvanları halka göstermeleri tarihteki ilk sirk gösterileri sayılmaktadır. İzleyicilerin daha heyecanlı gösteriler izlemek istemesi ile Eski Roma'da bu iş bir hayvan katliamına dönüşmüştü. İnsanlı sirk

---

<sup>69</sup> www.wikipedi.com

gösterilerinin bu ilk döneminde eysersiz ata binen binicilerin gösterileri ve iki tekerlekli savaş arabası yarışları da yapılıyordu. Çeşitli festivallerde dansçılar, akrobatlar ve güçlü adamlar gösteriler yapmakta, havai fişekler, meşaleler ile ortam renklendirilmekteydi. Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra da bu eğlence anlayışı devam etti. *Roma Sirki*'nin bir benzeri 18. yüzyıl sonuna kadar bir daha ortaya çıkmasa da, akrobatlar, soytarılar, at eğitmenleri festivallerde ve imkân buldukları her yerde gösterilerini sürdürdüler. Öyle ki günümüzde pek çok sirk ailesi, aile tarihlerinin izini 1600'lü yıllara kadar sürebilmektedir.

Bu geniş sirk meydanlarını dolduran soytarılar artık okuldan yetişiyorlar ve en başarılıları hep en orijinal soytarıyı yaratan oluyor. Ama bunun için zeka kadar, jonglorlük, pantomim, denge, vantrologluk, kukla oynatım, müzik aleti çalma, tek tekerlekli bisiklet kullanma, sihirbazlık gibi ceplerinde hazır duran yetenekleri de öğreniyorlar.

## II.2.5- TANINMIŞ SOYTARILARDAN ÖRNEKLER

XX. yüzyıl soytarısı elbette bu yüzyıla girer girmez oluşmuş bir şey değildir. Bu açıdan XX. yüzyılda soytarı ve soytarılığın tekniğine onu yaratanlar üzerinden bakmanın daha doğru olduğu kanısındayız. XX. yüzyıl soytarısını oluşturan ve kendi stil ve karakterini yaratmış yüzlerce soytarı sayılabilir. Bunlardan biri olan *Eric Riscus* adlı sanatçı çağdaş soytarılık için şu sözleri kullanıyor:

*“99 yılından beri soytarılık sanatıyla ilgileniyorum. Ustalarımın soytarılığın üç geçiş dönemi olduğunu öğrendim. ilki kendini bilinçsizce beceriksiz bulursun, sonra bilinçli beceriksizliğe başlarsın, en son, bilinçsiz beceriyi, bilinçli beceriye taşırsın. Eğer soytarılığın yüzünü boyayıp, ahmak gibi, aptalca basit espri yapmak olduğunu düşünüyorsanız bu konuya uzaksınız demektir. Her hangi bir insan ahmak olabilir ama ahmaklığı gülünebilen bir hale sokmak ustalık ve eğitim ister.”<sup>70</sup>*

<sup>70</sup> Eric Riscus. *Bir Soytarının Düşünceleri*, Marcetaix, *Clown E. Farceurs*, Bordas, Paris-1932

### II.2.5.1- Joseph Grimaldi

XIX. yüzyılda İngiltere'deki en ünlü soytarıdır. İlk kez 1805 yılında İngiltere'de inceden inceye işlediği numaralarıyla ünlenmiştir. Grimaldi bu yüzden en eski sirk soytarisidir. Böylece soytarı ismi XIX. yüzyılın başında Joseph Grimaldi'nin adıyla anılmaya başlanmıştır. Grimaldi'nin komikliği, yüzü ve vücuduyla yaptığı komediye dayanmaktadır. Onun irkilmesi, göz atması, sırtması, kaşlarını çatması,

duygusallığı, tiyatro sanatında seyirci tarafından aranır hale gelmiştir. Grimaldi makyajını, değişken karakterleri canlandırmak için abartılı yapmıştır. Suratına beyaz pat sürüp yüzünü bugünkü soytarılar gibi boyamıştır. XX. yüzyılda soytarı ve palyaçoların yüzlerini beyaza boyamaları buradan gelmektedir.

### II.2.5.2- Dan Rice

Kimileri ise *Dan Rice*'in beyaza boyanmış ilk orijinal Amerikan soytarisı olduğunu söyler. Rice'in ilk sirk dünyasında görülmesi 1840 yılında olmuştur. Onun meşhur keçi sakalı, şapkası üstüne giydiği mavi esnek giysisi ve altındaki kırmızılı beyazlı taytı *Sam Amca* tiplemesine model teşkil etmiştir. Rice Amerikan iç savaşı sırasında, bu Sam Amca çizgi kahramanına öykünerek yarattığı soytarı tiplemesiyle ünlenmiştir. Rice ayrıca bu dönem başkanlık seçimlerinde *Zachary Taylor*'u desteklemiştir. Tüm diğer politikacıların Rice'in popülaritesinden yararlanmak için Rice'in sirk karavanına davet beklerlerken, Rice Taylor'u davet etmiştir. Daha sonra bu olaydan "sirk karavanında zıplayış"

adlı gösteriyi yaratmıştır. Dan Rice zamanının en başarılı soytarilerindendir. Gösterilerine ödenen ücret çok yüksektir. O yakın arkadaşı Abraham Lincoln'dan daha zengin olmuştur. Rice'in en büyük önemi, Amerika'da sirk kültürünün oluşmasına örnek teşkil etmiş olmasından gelir.

### II.2.5.3- Marcel Marceau

Klasik pantomim denince ilk akla gelen ve bu sanatı dünyaya tanıtan isimdir. 1923 yılında dünyaya gelen Etienne Decroux'un öğrencisi, Fransız mim sanatçısı Marcel Marceau'de soytarı geleneğinden yararlanan sanatçılar arasındadır. Genellikle çok az dekoru olan boş sayılabilecek bir sahnede tek başına gösteri

yapan Marceau, “Bib” adlı çok detaylı olmayan romantik şehir kalabalığından, makine gürültüsünden uzak, pantomim dilini daha çok amaç edinmiş, kişiliği ile sahneden kopmayan kırılgan duygusal tiplemesiyle ünlenmiştir. Benzetmeci sanat anlayışının yerden yere vurulduğu bir dönemde benzetmeci mimle ilişkisini koruduğu halde, o meşhur Bip tiplemesiyle uluslararası düzeyde bir seyirci topluluğu oluşturmuştur.

#### **II.2.5.4- Tom Belling**

Bu sırada okyanusun diğer tarafında Almanya'nın başkenti Berlin'de, yeni bir soytarı tiplemesiyle 1869 yılında gösteriler yapmaya başlamıştır. Doğaçlama ve aptallık üzerine kurduğu oyununu seyredenler hep bir ağızdan "Auguste!" diye bağırırmaktadırlar. Bu sözcük Almanca argosunda “aptal”, “saf” v.s. gibi anlamlara gelmektedir. Tom Belling Almanya'nın Augustu'dur.

#### **II.2.5.5- Danny Kaye**

1987'de yaşamını yitiren Kaye, kendine özgü danslı ve müzikli komedyenliği ile ünlüdür. Çoğumuz TRT2 deki Klasik müzik konserlerindeki Komik Orkestra şefini hatırlarız. Danny Kaye müzikal soytarılığın en önemli temsilcilerindendi.1940'lardan 60'lara komedyenliği, müzisyenliği ve dansı aynı anda götürmüş hem Hollywood'da hem de Broadway'de başarılı olmuştur. Mimikleri, taklit yeteneği ve sesiyle dört dörtlük bir soytarıydı. Eğlence sektöründeki kariyerinin yanı sıra hayırseverliği de ön plana çıkmıştır. Uzun yıllar başta Unicef olmak üzere birçok hayır kurumunun da destekçisi olmuştur.

#### **II.2.5.6- Stanly Laurel&Oliver Hardy**

İngiliz ve ABD'li oyuncular Laurel-Hardy, sinemanın gelmiş geçmiş en ünlü güldürü ikilisidir. Sanatçı bir ailenin oğlu olan Laurel, ilk kez 16 yaşında İskoçya'nın Glasgow kentinde sahneye çıktı. 4 yıl boyunca tiyatro oyunculuğu, dansörlük ve palyaçoluk yaptıktan sonra 1910'da ünlü *Fred Karno*'nun tiyatro topluluğuna girdi. Charlie Chaplin'in dublörü olarak katıldığı bir ABD

turnesinden sonra İngiltere'ye dönmedi, adını *Stanly Laurel* olarak değiştirdi. İlk filmini çevirdiği 1917'den ikilinin kurulduğu 1927'ye kadar çeşitli film şirketleri ile çalıştı, 80'e yakın filmde rol aldı. Bir hukukçunun oğlu olan Oliver Hardy de ilk kez 8 yaşındayken sahneye çıktı. Georgia Üniversitesi'ndeki hukuk öğrenimini yarıda bırakarak 1910'da sinema işletmeciliğine girişti. 1913'te Florida'da sinema oyunculuğuna başladı. Kısa güldürü filmlerinde, genellikle kötü adam tiplerini canlandırdı. 1917'de "Şanslı Köpek" adlı filmde rastlantısal olarak birlikte oynayan *Laurel ve Hardy*, 1926'da "Roach Stüdyoları"nda bir araya geldiler. Yönetmen *Leo McCarey*'nin de çabasıyla ertesi yıl sinema tarihinin en başarılı güldürü ikilisi doğmuş oldu. Laurel ve Hardy 20 yılı aşan beraberlikleri boyunca bir bölümü uzun metrajlı olan 200 dolayında filmde oynadılar. Daha özgür çalışabilmek amacıyla 1940'ta Roach Stüdyoları'ndan ayrıldılar. 1945'te film çevirmeyi bıraktılar ve bir süre sahne gösterilerini denediler. Hardy'nin ölümü üzerine oyunculuğu bırakan Laurel, güldürü sinemasına katkılarından ötürü 1960'ta özel bir Oscar ile ödüllendirildi. Kötü rastlantılar, kaçıp kovalamalar, tekmelemeler vb. kaba güldürü öğelerine dayanan, hızlı tempolu *slapstick* türünün tipik örneklerini veren "Stan ve Ollie", zıt fiziksel ve kişilik özellikleriyle aslında birbirlerini bütünlüyorlardı. Zayıf "Stanly Laurel", çocuksu, beceriksiz, bir sorunla karşılaştığında gözlerini kırıştırıp, hıçkırarak ağlamaya başlayan bir tipti. Şişman Oliver Hardy ise kendini daha zeki buluyor, Laurel'a sinirlenip otoriter, kibirli tavırlarıyla liderlik taşıyor ama sonunda hep gülünç durumlara düşüyordu. Harekete dayalı sessiz filmlerdeki başarılarını sesli sinemaya da kolayca uyum göstererek sürdüren ikilinin, doğaçlama filmlerinin yaratıcısı ve kimilerinin yönetmeni Laurel'di.

#### **II.2.5.7- Charlie Chaplin**

Gerçek adı *Charles Spenser* İngiliz oyuncu. Yönetmen *Charlie Chaplin* adıyla tanındı, trajikomik sokak serserisi tiplerleriyle aslında toplumun çizmiş olduğu normlara ve modellere karşı koyuyor sistemi eleştiriyordu. Bireyin özgürlüğünün işlendiği *slapstick* (Aceleci olmaktan ötürü kırıp dökmeye, sakar olmaya, bu sakarlıktan ötürü de binbir çeşit komik utanma durumuna dayanan

soyтары numaralarından biridir.) komedileriyle sinema klasikleri arasında hakkettiği yeri aldı. Aileden oyuncu olan Chaplin, 17 yaşına kadar yatılı okullarda ve yetimhanelerde büyümek zorunda kaldı. 17 yaşında gezginci tiyatro topluluğuna katıldı ve burada komedi yıldızlığına yükseldi. Katıldığı toplulukla çıktığı ABD turnesinde, kendini izlemeye gelen slapstick üreticisi *Mark Sennett* ile tanıştı ve para konusunda anlaşınca onunla çalışmaya başladı. Onu Charlie Chaplin olarak tanımamıza yol açan imajını, 2.slapstick komedisinde giydiği kılık kıyafetle buldu. Soytarının seçtiği kostüm işte bu kadar önemli çünkü kostümü avare özelliklerini destekleyen bir kostümdü Büyük başarı kazandı ve karşılığında iyi paralar aldı. bu sayede 1919 yılında çeşitli sinema sanatçılarını da yanına alarak *United Artists* film yapım şirketini kurdu ve sanatsal bağımsızlığını, ekonomik özgürlüğüne kavuşarak ilan etti. Serseri tiplmesi daha komplike ve eleştirel bir tarza dönüştürüldü ve popülerliği daha da arttı. “Büyük diktatör” filmiyle mükemmel bir Hitler eleştirisi gerçekleştirdi. Bu filmden sonra Chaplin, serseri rollerine veda etti. Amerika’dan ayrılması ve Avrupa’da kalması bir parça zorunluluktan dolayı yaşandı. özel hayatındaki fırtınalar nedeniyle sürekli olarak hakkında olumsuz şeyler yazıldı, ayrıca 2.dünya savaşından sonra komünistler aleyhine başlatılan kampanyaların hedef kişilerinden biri oldu, hatta o *Sahne Işıkları* filminin tanıtımı için Avrupa’da iken, dönünce mahkemeye ifade vermesi gerektiği haberini alınca Avrupa’da kaldı. Amerika ile 1972 yılında barıştı. 1972 yılında “Şeref Oscarı”na layık görüldü. 1975 yılında İngiltere kraliçesi tarafından asalet unvanı aldı. Tüm isteği filmlerinin üzerindeki haklarını almaktı, bu da olunca bu çok yönlü sanat adamı inzivaya çekildi. 1975 yılında da aramızdan ayrıldı.

## SONUÇ

*“Soytarı daima aynı şeyden söz eder,açlıktan;Yiyecek açlığı,sex açlığı,ayrıca mevkii açlığı, kimlik açlığı, güce açlık, işin esası,onlar bizi ‘ Emreden kim, emre itiraz eden kim?’ sorusuyla tekrar tanıştırlar.” Dario fo.*

Üç yaşından itibaren, hepimiz “başka biri olmayı” ya da “varsaydığımız bir işle uğraşıyormuşuz” oyunlarını oynamaya başlarız. Bu çocuğun sembolik oyunudur. Bununla beraber birer çocuk olarak hayali olanla gerçek olanın net farkındayızdır. “Mış gibi” yapıp o oyunun kurgusu gerçeğinde oynarız. Bu teatral oyuna “kendi halüsinasyonunu yönetme” denebilir.

Soytarılıkta, yeniden keşfettiğimiz şey; çocuk gibi içten oynanan oyunların, yapılan şakaların getirdiği korku ve sevinç duyguları, hayal gücümüze açılan kapının anahtarlarıdır. Hayal gücüyle her şey mümkündür ve bu çocuğa büyümesi için uzayda yeterli boşluk sağlar. Freud’un çocukların oyununu tanımlayışını, bizim soytarıya yaklaşımımız adına faydalı bulduk;

*“çocuklar oyunlarında sadece aksiyon yaratmaz hayalgücü de yaratır. Şairler ve çocuklar acı veren duygularını mutluluğun kaynağı olarak kullanır.”<sup>71</sup>*

Soytarı ve çocuk kelimelerinin yerlerini değiştirdiğimizde bu sanatın tanımı ortaya çıkar. Soytarılık insanlara sahne üstündeki davranışlarına hayal güçlerini eklemeleri için verilen yardımcı bir alet, bir araç gibidir. Birinin hayal gücünü keşfedip kendine mal etmesi, kişisel gelişiminin başlaması sayılır. Çocuklar ve hayvanlar oynar çünkü oyun yetişkinliğin provasıdır. Ölüm bile bu oyuna dahildir; oynarlar, çünkü oynamaktan zevk alırlar ve özgürlükleri de buradadır. Her ne olursa olsun, sorumlu yetişkin için oyun, dilerse ihmal de edebileceği bir işlevidir. Oyun güzelliğin ve kutsallığın zirvelerine kadar çıkabilir ve burada ciddi olanı çok gerilerde bırakır. İşte bu yüzden sanatın ‘içinizdeki

---

<sup>71</sup> Sigmund FREUD, **Jokes And Their Relation To The Unconuous**, London-1960, s:57

‘çocuğu çıkarın’ ya da ‘çocuk kalın’ mesajı, soytarılık sanatının da alanının içindedir, çünkü yetişkinler maddi dünyanın kuralları içinde değerler karmaşasına düşebiliyor. Soytarılık mantığı yetişkin bireyin tekrar değerlerini ayırtmasına yardımcı olur, çünkü soytarı oynamaz, bir yetişkin olarak içindeki çocuğu canlandırır. Bu noktada soytarılık kavramı, yediden yetmişe yani gerçekte oyunu ayırabilen yaş aralığına, gerçek yaşamdan çocuk saflığına geçişte bir köprü bir katalizör oluyor. “Herkesin kendi soytarısı vardır” derken kastedilen biraz da budur çünkü her insan çocukken oyun oynar. Her insanın hayal gücü vardır. Her insan yetişkinliğinden sonra çocukluğuna geri dönen merdivenlerden inmeye başlar. Belki de bu yüzden torunlar çok sevilir!

Bu noktada soytarılığın bireyin ruhsal yaralarını kapatma işlevi olduğu gibi, toplumsal yaralara merhem olabilmesi, bana ülkemizin soytarılık mantığına daha da çok ihtiyacı olduğunu düşündürüyor çünkü ülkemizin sosyal yaraları hem çok hem de bu yaralara yanlış merhemler sürülüyor.

İnsanlık tarihi emredenler ve emre boyun eğenlerin tarihidir. Soytarılık anlayışı emir alan taraf olarak hep yaşamış ama emir veren taraf hep değişmiş ve dönüşmüştür. Aynı durum kendi toplumumuzda da söz konusudur.

Yedi yüzyıllık bir geçmişe ve kültüre sahip olan Osmanlı ümmetçiliğinden yüzyıldır uzak olan insanlarımız, ümmetçiliğin getirdiği o iki yüzlülükten ve birey olamama engelinden hala kurtulamamıştır. Belki gelişen ve değişen çağlar karşısında değer yargılarını sorgulayamamaktan, belki de yüzyıllardır birey olamamaktan...

Bu çalışmamızın asıl amacı da kısmen de olsa bu noktaya değinmek ve Avrupa’nın doğu kültüründen aldığı nüktedanlık, hiciv ve alay kavramlarının ülkemizde tekrar gözden geçirilip, soytarı mantığına hak ettiği yeri vererek insanımızı kendiyile barışık bir hale getirerek, kendi kendisiyle alay edebilen çizgiye taşımaktır. İşte o yer, yani kişinin kendi kusurlarını görerek gerektiğinde kendisini alaya alması, bireyin kendi gizli krallığının yeridir. Bir bakıma Batı



kültürü ile Doğu kültürü arasındaki en ayırdedici farkın bu olduğunu söylemek çok ta yanlış olmasa gerek.

Anadolu'nun en değerli miraslarından olan nüktedanlık, hiciv ve alay kültürümüzden uzaklaşarak birbirimize tahammülsüz bir noktaya gelirken, Batı toplumları bu kavramları aşağıda örneğini verdiğimiz gibi eğitimde ve öğretimde kullanmaya başlamıştır. Örneğin, Anadolu'da küfür cinayet sebebidir. Çünkü feodalizmin içinde yaşayan insan hayatı çok ciddiye alır, nüktedanlığı ancak gevezeliğinden ibarettir. İşe yaramaz. Kızdığı kişiye başka ılımlı yollardan yaklaşmaz. Oysa batı kültürü için sadece ağız dalaşından başka bir şey değildir bu durum çünkü eğitimsizliğin en büyük işareti o toplumda ki tabuların çokluğuyla doğru orantılıdır. Neredeyse her adımımızı kader, burç ve fallarla attığımız, geleceğimizi kehanetlerle belirlediğimiz ülkemizde, insanın kendisiyle yüzleşmesine gerek kalmıyor çünkü birey, birey olarak varolamıyor. Genlerimize geçmiş ümmetçilik duygusunu, ya tuttuğu futbol takımı ya da TV'de seyrettiği şovmenle (gösteri adamıyla) tatmin ederek geceleri rahat uyuyor ve büyük çoğumuz, çoğunluk olanlarla aynı değerleri paylaşmanın hazzını yaşıyor. Bu aynı zamanda birey olamadığımızın bir göstergesi olarak çıkıyor ortaya ve toplumumuz “güçetapan” bir nitelik kazanmaya başlıyor. Oysa “çoğunluğun söylediği her zaman doğru değildir”. Bu anlamlı söz İtalyan ve Alman faşizminden sonra yayılmış önemli bir cümledir. Bizler kendimizi irdeler ve değer yargılarımızı yeniden gözden geçirirken, bizlere yardımcı olabilecek tek unsur belki de soytarı mantığını kullanmaktır... Doğruları gören ve doğru sanılan yanlışlarla alay edebilen... İşte doğruları ancak bu şekilde gün yüzüne çıkarabiliriz belki de.

Ümmetçilik düşüncesinden kurtulmayı, birey olma yoluna girmeyi amaçlayan ve 1923'te tüm yurtta başlayan mücadelede, bir top, bir tüfek, bir kağıt gibi, soytarılık mantığı da toplumumuz için “Kapitalizmin getirdiği tehlikeden korunma” silahlarından biri olmalıdır. Bu koruyucu kalkan uzakta değil, kültürümüzde var olan gönül zenginliğinde yatmaktadır. Nasrettin

Hoca'nın, meddah ustalarının, Dümbüllü'nün, beктаşı fıkralarının, Keloğlan'ın, Kemal Sunal'ın v.b. gönüllerindeki zenginlik gibi.

Soytarılık kavramı günümüzde tiyatro, sirk ve gösteri sanatlarının dışına taşarak, kendimize yönelik bir tür sağaltım yolu olmuştur. Buradan da anlaşılabilir gibi, kendimizi bulmak, kendi soytarımızı bulmakla başlar. Soyтары mantığı, temel olarak “zayıf yanını bilirsen ve itiraf edersen artık o zayıf yanın değildir” düşüncesine dayanmaktadır.

Bu yararlı soytarı felsefesinin, yani kendi soytarını aramanın bireyin kişiliğine somut ve psikolojik yararlı etkisinin farkına varan Batı toplumu, soytarılık kavramını hastanelerde hastalara moral desteği olarak, iş adamlarının kendine güven ve karşındakini ikna etme aracı olarak, bireyin kendisini tanınması ve onu önyargılarından kurtaracak bir araç olarak, bu antik mesleği ve terapi yolunu yeniden keşfetmeye çalışmaktadır.

Soytarılık mantığı, bizleri ikiyüzlülüğe zorlayan bu sisteme insanın doğal olan tek yüzünü göstermenin sert değil incitmeden gösterme ve düzeltici yoludur.” diyebiliriz Bu açıdan baktığımızda kapitalizmin simgesi Avrupa ve Amerika, sistemin bireyde açtığı yaraların, sistemle dalga geçebilen soytarılık panzehirini bilimsel bir tedavi yolu olarak kullanmayı farketmişlerdir.

Diğer yandan günümüz dijital çağında, gülme refleksinin sağlığa nasıl faydalı olduğu yeniden keşfedilmeye ve önemsenmeye başlanmıştır. Gülme refleksinin insan sağlığı için psikolojik ve fizyolojik önemi fark edildikçe, soytarılık mesleği, hem gelişmekte, hem de tiyatro dışında çeşitli mesleklere kılavuz olmaktadır. Nasıl ki tiyatronun sağaltım gücü varsa, soytarılık da bu işin kökeni ve yoğunlaşmış olanıdır diyebiliriz. Bu nedenle doktorlar bile hastalarının karşısına kimi zaman soytarı kılığında çıkmaktan çekinmiyor. Örneğin *Robin Williams*'ın oynadığı –ki kendisi de modern Amerikan soytarlarından biridir- *Patch Adams* filmiyle gündeme gelen, doktor, hemşire ve diğer sağlıkçıların

hastalara, soytarılık tekniğinden yararlanarak moral kazandırmaları da bu duruma önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Bununla beraber Türkiye’de de soytarılık kursuna katılan doktorlarımız olduğunu biliyoruz.

Bazı ülkelerde rastladığımız, büyük şirketlerin insan kaynakları birimleri profesyonel yöneticilerini, kendi yönetici soytarısını bulması için soytarılık workshoplarına katılmayı zorunlu tutar. Amaç, yöneticiliklerini sorgulatıp kişiliklerinin sağlamaştırılmasında ve sınırlarını kontrolde soytarılık tekniğinden faydalanmaktır. Özellikle uzak doğuda dünya çapında büyük firmalar, işçilerine gülme, ve aptalca davranabilme yarışmaları düzenleyerek günlük çalışma rutinini ve rutinin getirdiği uyuşukluğu yok etmeye çalışırlar.

Ayrıca ekte manifestosunu belirttiğimiz silahlanma toplantılarının karşısına çıkabilen “Soytarılar Ordusu “ adlı bir uluslararası organizasyon dahi oluşmuştur. Bu da demek oluyor ki aynı zamanda toplumsal duyarlılığında koruyucularıdır soytarılar. Sonunda da soytarı, kendi kişiliğimizin ve karakterimizin bir aynası olarak kendi karşımıza çıkıyor.

Soytarının anarşist, başkaldıran, sistemin hatalarını eğlendirerek anlatma özelliği bu soytarı topluluğunun temel düşüncelerini oluşturmaktadır.

*“Soytarılığın alaylı ve komik ruhu, tarih boyunca hemen her kültürde var olmuştur. Kökeni uygarlık kadar eski olan bu istihza sanatı, insandan çok insanlığa seslenir. Ancak bu sesleniş görüntüde kendisini gösterir. Sirklerde soytarılık edenlerin yüzleri boyalıdır. Üniforması, iş başı kılığıdır o boyalı yüz... Yay gibi çizdiği kaşı ise imzasıdır. Soytarının boyanmış suratı şenliğin başlayacağını işaretidir. Yani yaşam üstüne düşünme, gülüp eğlenirken muhalefet üretme şenliği... Acıya, yalnızlığa, budalalıklara,*

*yaşamımın anlamsızlığına, kendi zaafına kahkahalarla şamar atma ve gülmeye bu zaafı onarma şenliği...*<sup>72</sup>

İnsanoğlu'nun erişebileceği en üst nokta yaşamla da, ölümle de dalga geçebilen, hayatı ve acıları alaya alabilen bir soytarı olmaktır. Gülme, günlük alışılmış davranışları, alışkanlıkları irdeleyip alaşağı ederek, aslında görmezden geldiğimiz kişisel ve toplumsal sorunlarımızı soytarı anlayışı ile “yardım etmek isteyen, içten bir gülümsemeye” önümüze sunar. Soytarılık, dünya edebiyatında aklın sınırlarından kurtulmanın ve özgürlüğün metaforu olarak görünür genellikle...

İçinde yaşadığımız bu dünyada, çevremizde ilk bakışta tıkr tıkr işleyen kusursuz (!) bir düzen vardır. İşte bu kusursuz gibi görünen sistemin arızalarını bize sadece soytarılar gösterebilir. Bazen bir yazar kılığında çıkarlar karşımıza, bazen bir sahne sanatçısı, bazen bir arkadaş ya da neşeli bir komşu yada bir dilenci... Gözlerine dikkatle bakarsanız, hepsinde aynı küçük pırıltıyı ve alayı görebilirsiniz. Onlar: Sezdirmeden etrafımızı saran yalanların perdesini yırtacak güce sahiptir... Onlar soytarılardır...

**“Okuttuk okuttuk soytarı oldu” diyen babamın anısına...**

---

<sup>72</sup> [www.clown-forum.com](http://www.clown-forum.com).Pashinko'yla röportajdan.Çev:Şuayip Ünsal

## KAYNAKÇA

### BAŞVURU KAYNAKLARI

- BROCKETT, Oscar G. **Tiyatro Tarihi**, Dost yayınları, Ankara-2000
- BRADEROOK, M.C. **The Growth And Sturcture of Elizabethan Comedy**, Pinguen Boks Ltd, 1963
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul-1993
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1995
- GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Temeşası**, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul-1942
- HANÇERLİĞİOĞLU, Orhan, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul-1983
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt:1**, Remzi Kitabevi, İstanbul-1985
- PİGNARRE, Robert, **Tiyatro Tarihi**, Gelişim Yayınları, İstanbul-1975
- RUSSEL, Bertrand, **Batı Felsefesi Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul-1983
- T.D.K, **Türkçe Sözlük**, İstanbul-1945

## GENEL KAYNAKÇA

- ARİSTOTALES, **Poetika**, çev: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul-1998
- A. C. Bradley, **A. Miscellany**, Macmillan, London-1931
- BARDAKÇI, Murat, **Saray Soyтарыsı Geleneğimizi Batılılaşma Merakımız Bitirdi**, www.milliyet.com
- FREUD, Sigmund, **Jokes And Their Relation To The Unconuons**, London-1960
- GÜZEL, Abdurrahman, **Dinî Tasavvufî Türk Edebiyatı**, Ankara-2000
- HALICI, Feyzi , **Şair Burhaneddin'in Nasreddin Hoca'nın Fıkralarını Şerheden Eseri**, Ankara 1994
- HERRICKS, Marwin J. **Comic Theory In The 16th Century**, Univ.Of Illinois Pres, 1964
- JUSSERAND, Joseph, **A. Literary History Of The English People**, Chatto And Windus, London-1953
- KABACALI, Alpay, **Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca**, İstanbul 2000
- KOLAKOWSKY, Lezsek, **Rahip ve Soyтары**, çev: Ayşegül Sarihan, Tworzosc no:10, 1959
- KURGAN, Şükrü, **Nasrettin Hoca**, Tekin Yayınevi, İstanbul 1996
- NUTKU, Özdemir, **IV.Mehmet'in Edirne Şenliği – 1675**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara–1972

- PİPKİN, Turk, **“Be A Clown”**, Workman Press, Newyork-1989
- READ, Herbert, **Sanatın Anlamı**, İş Bankası Yayınları, İstanbul-1974
- STOLZENBERG, Mark **“Be A Clown”** Sterlin Yayınevi 2003 Newyork
- TANİLLİ, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, Cilt: 2-Ortaçağ**, Cem Yayınevi, İstanbul-1993
- TİMUÇİN, Afşar, **Düşünce Tarihi**, B.D.S Yayınları, İstanbul-1992
- YILDIRIM, Dursun, **Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları**, Ankara 1999

#### **TİYATRO KİTAPLARI**

- ALLARDYCE, NICOLL, **Masks Mimes and Miracles, Studies in the Popular Theater**, Cooper Square Publishers, Inc., New York, 1963
- AND, Metin, **Osmanlı Tiyatrosu**, Dost Kitabevi Yayınları Ankara-1999
- AND, Metin, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul-1973
- AND, Metin, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi Yayınları Ankara-1983
- AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Turhan Kitabevi Yayınları Ankara-1981
- AND, Metin, **40 Gün 40 Gece, Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları**, Creative Yayınları, Toprakbank, İstanbul: 1999

- AND, Metin, **Tiyatro, Bale ve Opera Sahnesinde Kanunî Süleyman İmgesi**. Ankara:Dost Yayınevi, 1999
- AND, Metin, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, Gerçek Yayınevi, İstanbul-1970
- AND, Metin, **Osmanlı Mitologyası**, Çekül Vakfı, Konferans Yayınları,1999
- ANDAY, Melih Cevdet, **Gelişen Komedya**, Gün Basımevi, İstanbul-1965
- ATAMAN, Sadi Yaver, **Dümbüllü İsmail Efendi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BALAY, Metin, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos Boyut, İstanbul-1995
- BROOKE, Tucker, **Tudor Drama**, Yale Universty, Preess, New Haven-1949
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Çağdaş Tiyatro**, KLO Yayınları, İstanbul-1966
- ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Adam Yayınları, İstanbul-1982
- ESSLIN, Martin, **Absürd Tiyatro**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara – 1999
- FUAT, Mehmet, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul-1984
- KOTT, Jan, **Kral Lear ya da Sonu**, çev: Elizabeth Sayın, London-1964
- MARCETAIX, **Clown E. Farceurs**, Bordas, Paris-1932
- MOULTON, Richard, **Shakespeare As A Dramatic Artist**, Clarendon Pres, Oxford-1929



- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir-1983
- NUTKU, Özdemir, **Modern Tiyatro Akımları**, Dost Yayınları, Ankara-1963
- NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul-1976
- NUTKU, Özdemir, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara-1983
- NUTKU, Özdemir, **Meddah ve Meddahlık Sanatı**, İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi sayı:30, Ankara
- OREGLIA, Giacomo , **The Comedia Dell' Arte**, Methuer And Co Ltd, 1968
- RUDLİN, JOHN, **Commedia dell'Arte**. Çev:Ezgi İpekli, Mitos-Boyut yayınları, İstanbul-2000
- SAINTSBURY, George, **Shakespeare Criticism**, Cambridge Universty Press, 1934
- SHAKESPEARE, William, **Kral Lear**, çev: Özdemir Nutku, Remzi Yayınevi, İstanbul-1986
- SMITH, L.Pearsall, **On Reading Shakespeare**, New York, Haurcourt And Brace,1933
- SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosu'nda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1979
- SUZANNE, Therault, **La Commedia Dell'arte**, Centre National, Paris-1965

- ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu**, İş Bankası Yayınları, Ankara-1998
- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir-1991
- THOMPSON, David, **Theatre Today**, Longman Of Literature Series, London-1970
- TUNCAY, Murat, **Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar ve Everyman İbret Oyunu**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir-1992
- TUNCAY, Murat, **Tiyatral Anlatımda Güldürü**, Ders Notları, İzmir-2002
- URGAN, Mina, **Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar**, İ.Ü Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul-1949
- URGAN, Mina, **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitapları Yayınevi, İstanbul-1954
- YALÇIN, Alemdar-AYTAŞ, Gıyasettin, **Tiyatro ve Canlandırma**, Akçağ Yayınları, Ankara-2002
- KNIGHT, Wilson, **King Lear And The Comedy Of The Grotesque**, London-1977
- WELSFORD, Enid, **The Fool**, Faber, London-1965

## MAKALELER

- AND, Metin, **Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu**, Sanat Dünyamız, sayı:74 İstanbul-1999
- AND, Metin, **Osmanlı'da Soytarı ve Önemi**, Kültür ve Sanat, sayı:37, İş Bankası Yayınları, Ankara-1998
- AND, Metin, **Sanatçı Cariyeler**, Sanat Dünyamız 73, 1999: 69-75.
- AND, Metin, **Bir Renaissance Hezâr-fenni: Matrâkçî Nasûh**, Sanat Dünyamız 73, 1999: 125-33
- BATUR, Enis, **Hokka'baz**, Sanat Dünyamız, sayı:74, İstanbul-1999
- MARLALI, Haldun, **Otelci Güzeli Mirandolina**, Devlet Tiyatrosu Dergisi, Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara-1976
- MEYERHOLD, Vsevolod, **Panayır Çadırı**, çev: A. Cüneyt Yalaz, Mimesis, sayı:2, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul-1989
- NUTKU, Özdemir, **Tragedyanın da Üstünde Bir Oyun: Kral Lear**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:155/1, Milliyet Yayınları, İstanbul-1986
- NUTKU, Özdemir, **Çağımızın Tragedyası: Kral Lear**, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, sayı: 8-9, İzmir-1994
- STRAUSS, Andre, **Palyaçonun Parametrelerini Nerede Buluruz**, Sanat Dünyamız sayı:74, İstanbul-1999
- TEKSOY, Mehmet, **İki Efendinin Uşağı**, Devlet Tiyatrosu Dergisi, Özel Sayı, Devlet Tiyatrosu Yayınları, Ankara-1975

- YALÇIN, Tura, **Müzik ve Soytarılar Üstüne**, Sanat Dünyamız, sayı:74 İstanbul-1999
- **Osmanlı Maliyesinden Hisseler 2- Kadı-Soytarı-Padişah- Şair**, İstanbul Üniversitesi, Maliye Bölümü Bülteni, Sayı:2 Ocak 2000

#### **INTERNET KAYNAKLARI**

- <http://www.sozluk.sourtimes.org>
- <http://www.bw.edu/academics/theatre/news>
- <http://www.beyondrobson.com/archives>
- <http://www.4hccsprojects.com/theatre/home.htm>
- <http://www.tiyatronline.com>
- <http://www.toplumdusmani.net>
- <http://www.clown-ministry.com>
- <http://www.500clown.com/html/spreadcalendar.html>
- <http://www.felsefeekibi.com/forum/default.asp>
- <http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin>
- <http://www.thefoolsday.com/index.html>
- <http://wikimediafoundation.org/wiki/Fundraising>
- <http://tiyatro.ege.edu.tr/Seminerler>
- <http://www.tiyatro.net/>
- <http://www.kidsentertainment.net/cirkus>
- <http://www.netglimse.com>
- <http://www.clown-forum.com>

<http://www.cru.cahe.wsu.edu/CEPublications>  
<http://www.mime.info/bk-Lust.html>  
<http://www.meyerhold.org>  
[www.clownmarseille.free.fr](http://www.clownmarseille.free.fr)  
[www.clown-gestalt-rr.com](http://www.clown-gestalt-rr.com) clown  
[www.classicsbybarbi.homestead.com](http://www.classicsbybarbi.homestead.com)  
[www.clown-doktoren.de](http://www.clown-doktoren.de)  
[www.lucidcafe.com/library/95sep/elizabeth.html](http://www.lucidcafe.com/library/95sep/elizabeth.html)  
[www.theclownmuseum.org](http://www.theclownmuseum.org)  
[www.grotesk.to](http://www.grotesk.to)  
[www.trinitywallstreet.org/clowns.jpg](http://www.trinitywallstreet.org/clowns.jpg)  
[www.ghostclub.org.uk](http://www.ghostclub.org.uk)  
[www.40hokkabaz.com](http://www.40hokkabaz.com)  
[www.colorcat.net](http://www.colorcat.net)  
[www.wikimediafoundation.org/wiki/fundraising](http://www.wikimediafoundation.org/wiki/fundraising)  
[www.charliethejugglingclown.com](http://www.charliethejugglingclown.com)  
[www.nosetonose.info](http://www.nosetonose.info)  
[www.cheesecakeandfriends.com](http://www.cheesecakeandfriends.com)  
[www.wikipedi.com](http://www.wikipedi.com)

### **RESİM KAYNAKLARI**

Resim:1      [www.classicsbybarbi.homestead.com/files/auguste.JPG](http://www.classicsbybarbi.homestead.com/files/auguste.JPG)  
Resim:2      [www.clown-ministry.com/images](http://www.clown-ministry.com/images)  
Resim:3      [www.thefoolsday.com/index.html](http://www.thefoolsday.com/index.html)

Resim:4 [www.clown-ministry.com/images/JosephGrimaldi](http://www.clown-ministry.com/images/JosephGrimaldi)

Resim:5 [www.trinitywallstreet.org/.../ul/clowns.jpg](http://www.trinitywallstreet.org/.../ul/clowns.jpg)

Resim:6 [www.ghostclub.org.uk](http://www.ghostclub.org.uk)

Resim:7 [www.clown-gestalt-rr.com](http://www.clown-gestalt-rr.com) clown

Resim:8 [www.grotesk.to/images/homeslice8.gif](http://www.grotesk.to/images/homeslice8.gif)

Resim:9 [www.clown-doktoren.de](http://www.clown-doktoren.de)

Resim:10 [www.theclownmuseum.org/inductees/91us.jpg](http://www.theclownmuseum.org/inductees/91us.jpg)

Resim:11 [www.clown-ministry.com/images](http://www.clown-ministry.com/images)

Resim:12 [www.classicsbybarbi.homestead.com/files](http://www.classicsbybarbi.homestead.com/files)

Resim:13 [www.lucidcafe.com/library](http://www.lucidcafe.com/library)

Resim:14 [www.bw.edu/academics/theatre/news](http://www.bw.edu/academics/theatre/news)

Resim:15 [www.4hccsprojects.com/theatre/home.htm](http://www.4hccsprojects.com/theatre/home.htm)

Resim:16 [www.40hokkabaz.com](http://www.40hokkabaz.com)

Resim:17 [www.40hokkabaz.com](http://www.40hokkabaz.com)

Resim:18 [www.40hokkabaz.com](http://www.40hokkabaz.com)

Resim:19 [www.clown-ministry.com](http://www.clown-ministry.com)

Resim:20 [www.press.uchicago.edu/cgi-bin](http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin)

Resim:21 [www.500clown.com/html/spreadcalendar.html](http://www.500clown.com/html/spreadcalendar.html)

Resim:22 [www.clownmarseille.free.fr/clown-ballons](http://www.clownmarseille.free.fr/clown-ballons)

Resim:23 [www.kidsentertainment.net/cirkus](http://www.kidsentertainment.net/cirkus)

Resim:24 [www.clown-forum.com](http://www.clown-forum.com)

Resim:25 [www.clown-forum.com](http://www.clown-forum.com)

Resim:26 [www.classicsbybarbi.homestead.com](http://www.classicsbybarbi.homestead.com)

Resim:27 [www.mime.info/bk-Lust.html](http://www.mime.info/bk-Lust.html)

Resim:28 [www.clownmarseille.free.fr](http://www.clownmarseille.free.fr)

Resim:29 [www.clownmarseille.free.fr](http://www.clownmarseille.free.fr)

Resim:30 [www.kidsentertainment.net/cirkus](http://www.kidsentertainment.net/cirkus)

Resim:31 [www.clown-doktoren.de/](http://www.clown-doktoren.de/)  
Resim:32 [www.marceau.org](http://www.marceau.org)  
Resim:33 [www.clown-ministry.com/images](http://www.clown-ministry.com/images)

## EKLER

### EK : I

#### SOYTARI SÖZLÜĞÜ

- ATLI SOYTARI** : (*Alm. Reiterclown, Fr. Clovm Ecuyer, İng. Equestrian Clown, Riding Clown*) At üzerinde gülünçlükler yapan sanatçı..
- BEBERUHİ** : Türk gölge oyununda kötü huylu, cüce sovtarı tipi. Fiziksel kusuru iç yaşamına vurmuş, herkese sövüp sayan, yaygaracı, yılışık, sulu ve densiz bir sovtarı tipidir. Çabuk ve duraksız konuşur. Başkalarını özellikle Karagözü kızdırmaktan hoşlanır. Oradan oraya laf taşıyarak herkesi birbirine düşürür. Orta oyunundaki özdeşi kavuklu arkasıdır. Bunların uzun bir sovtarı külahı ve kimi kez de külahının ucunda feneri vardır.
- BUFFON** : (*İng. Soyтары*) Bilinçli Soyтары. Bilie bile bilinçli olarak sovtarılık yapanlara verilen ad.
- CLOWN** : (*İng. Alm. Fr.*) Soyтары. Bir oyunda revüde ya da sirkte gülünç hareketler, sözler becerilerle seyredenleri eğlendiren sanatçı.
- CURCUNABAZ** : Ortaoyunun başlangıcında, ya da bu oyundan bağımsız olarak ortaya çıkan gülünç danslar edip sovtarılıklar yapan sivri külahlı, kimi zaman yüzleri maskeli oyunculara verilen ad.
- FOOL** : (*İng.*) Hem aptal, hem deli, hem de sovtarı anlamına gelir. Ya gerçekten delidir, ya da gerçek deli olmadığı halde etrafındakileri güldür-için deli gibi görünür. Shakespeare "Lear"ın SOYтарыsı için daima "fool" deyimini kullanır.



- GRAİCOSO : İspanyol halk tiyatrosunda güldürünün baş yapımcısı olan soytarı tipidir.
- HOKKABAZ : (*Alm. Jonleur clown, Fr. Clowm Jongleur, İng. Gling Clown*) Halkı güldürmek için kimi zaman özel yeteneklerini de sergileyen soytarı tipi. Bu yetenekler arasında gözbağcılık ön plandadır.
- İBİŞ : Türk Doğaçlama Tiyatrosu'nda güldürünün baş yapımcısı olan soytarı tipidir. Kostümü geleneksel giysi şeklindedir ve başında külahı vardır.
- JESTER : (*İng*) Buffoon gibi, deli ve aptal rolü oynamadan etrafındakileri güldüren oyuncuya verilen addır. Ancak Buffoon'dan farklı yanı soytarılığı meslek olarak kabul etmiş olmasıdır. Ortaçağ İngiltere'sinde yaygındır ve zaman zaman oynayarak öykü anlatır.
- KIŞMER : Ortaoyununda soytarılık yapanlara verilen ad. Diğer isimleri, Pusatçı, Nekre, Bineva, ve Masharabazdır.
- KOMİK-İ ŞEHR : Türk Doğaçlama Tiyatrosu'nda ustalığın en yüksekliğine ulaşmış güldürü sanatçılarına ve soytarlarına verilen san. Örnek: Komik-İ Şehr Naşit.
- KONUŞAN SOYTARI: (*Alm. Sprech Clown, Fr. Clown Parleur, İng. Talking Clown*) Sadece konuşarak halkı güldüren soytarı tipine verilen ad.
- MACIUS : Antik Roma'da ki Atellan Farslarının aptal soytarisına verilen ad.
- MASKARA : Türk Kukla Oyunu'nda soytarı tipi.
- AUGUST : (*Alm. August, Fr.-İng. Auguste*) Sirkin gülünç soytarı tipi. Yanında adaşı Akyüzlü soytarı vardır. Giysisi çok geniş, ayakkabısı ise olağanüstü büyüktür.

- PİCKELHERNING : On yedinci yüzyılda bütün Avrupa'da ün yapan İngiliz oyuncusu *Robert Reynolds*'un yarattığı ve anonim bir duruma getirdiği soytarı tipi.
- PIERROT : (Fr.) Fransız Tiyatrosunda, İtalyan halk tiyatrosunun etkisiyle ortaya çıkmış romantik komik tip.
- VALET : (Fr.) Fransız Bulvar Tiyatrosu'nda, kurnaz, dolapçı soytarı tipi.
- VICE : İngilizlere özgü bir çeşit ilkel soytarıdır. İnsanlığın kötü ve gülünç taraflarını, zaaflarını temsil eder. Gerçekliği, gereğinden fazla kabadır; mizahı ilkel, bağırır, takla atar, basit kelime oyunları yapar. Morality oyunlarının ve interlude'lerin hem soytarısı, hem de kötü adamı konumundadır.
- VIDUŞAKA : Hint Tiyatrosu'nun oyunlu danslı, efsanelerini ve dinsel inançlarla ilgili konuları ele alan sözsüz oyun türü içinde bugünün sirk soytarısına benzeyen ve Hint Tiyatrosu'nda ortaya çıkmış bir soytarı tipi.\*

\* *Bu sözlük, BROCKETT, Oscar G. Tiyatro Tarihi (Dost yayınları, Ankara-2000), ÇALIŞLAR, Aziz, Tiyatro Kavramları Sözlüğü (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul-1993) ÇALIŞLAR, Aziz, Tiyatro Ansiklopedisi (Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara-1995) NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt:1-2, (Remzi Kitabevi, İstanbul-1985) PIGNARRE, Robert, Tiyatro Tarihi (Gelişim Yayınları, İstanbul-1975) ve T.D.K, Türkçe Sözlük, (İstanbul-1945) adlı eserlerden derlenmiştir.*

## **EK:II**

### **CİRCA (Sisteme Baş Kaldıran Yeraltı İsyancı Soytarılar Ordusu) MANİFESTOSU**

#### **BAŞ KALDIRAN SOYTARI**

Clandestine insurgent Rebel Clowns. Başkaldıran soytarılık ,sanatına tekrar sahip çıkmaktadır.savaşçılarımız soytarılığa bürünmezler,soytarı olurlar.Gerçek eğitilmiş soytarı. O soytarılar ki anemili bir güvence dolu sirklerden ve banal çocuk partilerinden kaçmış.O soytarılar ki, sihirli değneklerini savurduklarında ayak bağı olan tahtın zincirlerini koparırlar.

CİRCA Soytarılığın tehlikeli olduğunu tekrar hatırlatmayı, soytarılığın tekrar sokaklara çıkarmayı, soytarının sivri dilli ve başkaldırabilen özelliklerini restore ederek, soytarılığın sosyal işlevini eskiden olduğu gibi canlandırarak topluma sunmayı amaçlar.Rahatsız ederek ve eleştirerek toplumun yaralarını iyileştirmeye çalışır.Zamanbazların varolduğundan beri yani soytarıların hayatın paradoxlarını kucaklar ve kargaşadan sosyal tutarlılık yaratır.

İsyankar Soytarılar CİRCA yı hayatın çelişkileri üzerine cisimleştirmişlerdir. Onlar ürkütücü ama suçsuz, akıllı ve aptal, eğlendirici ama muhalif, iyileştirici ve gülme deposu, şamar oğlanı ama iktidar deviricidir.

İsyankar soytarılar CİRCA tarafından ‘Acemi Soytarı Er Bürosu’nda eğitilirler. Çeşitli egzersizler, içindeki soytarıyı çıkarma, sivil itaatsizlik taktikleri, neşeli ,şen ve doğaçtan söz ve hareket edebilmeleri,Soytarı şakaları manevrasını pratikleştirme bu eğitimin içindedir en son olarak marş öğrenme ve pratiği arttırma vardır.

Niye Soytarı? Çünkü, bu aptal dünyada olunabilecek tek şey çünkü herkesin içinde gizlice barınan kural tanımayan soytarılık kaçmak ister ,dışarı çıkmayı dener çünkü otoriteyi en iyi baltalayan şey onunla dalga geçmektir çünkü soytarı düşmede başarılıdır, hep evet der, devamlı ümitlidir ve hep derinliğine hisseder çünkü soytarı, her şeye hayat verir ve her şeyden sıyrılabilir.

## **MİLENYUM SOYTARILARI BİLDİRİSİ**

Yüzümüzü XX.yy sonrası soytarı anlayışı'na döndürdüğümüzde gördüğümüz şey artık soytarılık kavramının özellikle Avrupa ve Amerika'da teatral yönü bir tarafa, birey gelişiminde katkısının anlaşılmasıdır. Soytarılık kahkaha attırır. Kahkahanın sağlığa faydası teknolojiyle paralel gelişen tıp bilimi tarafından kabul edilmiştir. Çağımızdaki soytarı anlayışına güzel bir örnek de; günümüz soytarlarından oluşan bir grubun "milenyum soytarısı" başlıklı bildirileridir.

*"Soytarılığın İlkeleri 2000" Ya Da "Milenyumdaki Soyтары Anlayışına Bakış:*

*Soytarılık bir gösteri sanatıdır.Gösteri yapmak için varızdır.Etkileyici ve eğlendirici gösteriler yapmak için kendimizi hazırlamakla yükümlüyüzdür.*

*Yaşamlarına mizah gücünü getirebilmesi, seyircinin soytarıdan en öncelikli beklentisidir.Bizler seyirciye mizahın gücünü dağıtıp teslim ederken anı zamanda başka önemli bir şeyi daha yapabiliriz.Bir ders öğretmek,tanrıya şükretmek, sorunlu kişiliklerin iyileşmesine yardım etmek ve buna benzer uğraşmaya değer şeyler gibi..Tüm bunları yaparken soytarının ilk görevinin güldürmek olduğunu unutmadan sanatımızın formunu kullanarak uygularız. Soyтары hayal gücünün bir icadı, uydurması değildir. Bizler insanız. Gerçeğiz ve yaşıyoruz. Soyтары bizim insani özümüzün en temel bölümüdür. İçimizdeki soytarıyı besleyip yetiştirip terbiye ederek özenle bakarız. O da serpilip büyümesini yaşamımız boyunca sürdürür.*

*Bizler soytarının zengin geçmişine saygı duyup öğrenmeye çalışıyoruz. soytarının içinde bulunduğu topluma, değişerek ve büyüyerek ayak uydurabildiğinin de farkındayız. Sadece adı soytarı olsun diye yapay duygularla oluşturulmuş bir yapıyı zorlamak gelişme ve ilerleme sağlayamaz. Geleneksel olanı bırakmak sadece bırakmak için olmamalı. Geleneksel olan değişecekse, bu değişim, içinde yaşanan toplumun getirdiği doğal uzanımlar ve adaptasyonlarla olabilir.*

*Makyaj ve kostüm soytarının kullandığı birçok araçtan ikisidir. Ama bunlar soytarımızı tanımlamaya yetmez. Çünkü kostüm ve makyaj zamanla gelişerek değişir ve yaratılan soytarıya hizmet edecek şekli yıllar içinde alır. Soytarılık sanatının dinamik gelişiminin işaretidir. Kostüm ve makyajın bir stil oluşturması doğru ya da yanlış getirmez. Önemli olan yaratılmaya çalışan soytarıyı tanımlamaya hizmet etmesidir.*

*Karakter gelişimi aksiyon stiliyle oluşur. Kostüm ve makyaj bu oluşum sırasında ortaya çıkar. Soytarılık en özgür ve açık sanat formlarından biridir. Tüm diğer sanatları içinde barındırabilir. Soytarı şovunda uzmanlık isteyen numaralar yaptığı gibi beceriksizliği de göstermede özgürdür. Gösterilerinde başarılı olup olmamada özgürdür. Ağlayıp gülmekte olduğu gibi çocuk ya da yaşlıyla iletişimde özgürdür.*

*Soytarı kısıtlayıcı değil kapsayıcı olmalıdır.”<sup>73</sup>*

Günümüz soytarı eğitiminde herkesin bir soytarısının var olduğu ama bunu dışa vurabilmenin yollarının araştırıldığı bir eğitim süreci dikkate alınır.

---

<sup>73</sup> www.clownministry.com, çev: Şuayip Ünsal

## SOYTARI ALBÜMÜ



Resim 1: Auguste



Resim 2: Jester



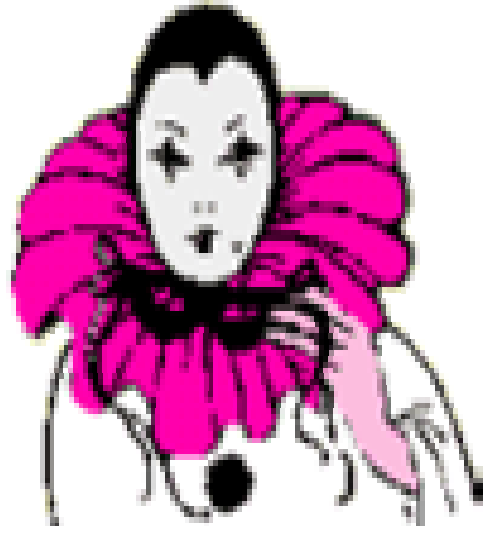
Resim 3: Ortaçağ Soytarısı



Resim 4: Grimaldi



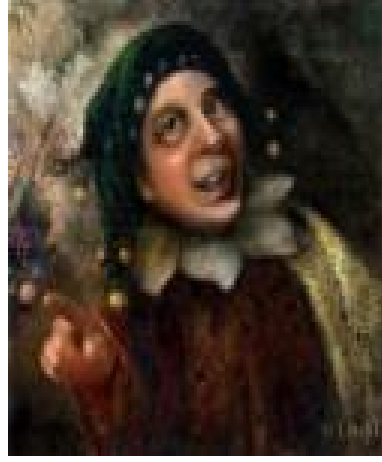
Resim 5: Beyazyüz



Resim 6: Pierot



Resim 7: Uzunbacak



Resim 8: Ortaçağ Soyтарыsı



Resim 9: Soytarılar Toplu Halde



Resim 10: Baba Oğul Soyтары



Resim 11: Üzgün Soyтары





Resim : 12 Soyтары Çizimi



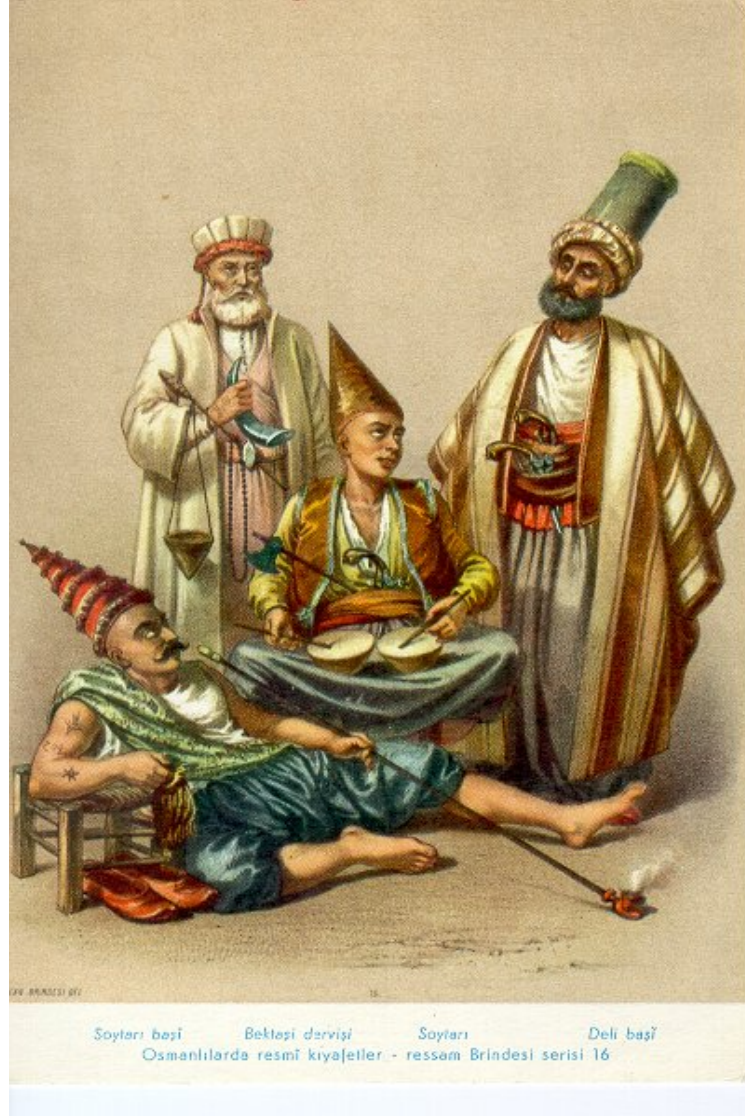
Resim 13: Soyтары Çizimi



Resim 14: Soyтарылар Gösterisinden



Resim15: soyтарылар gösterisinden



Resim 16: Osmanlı Komikleri



Resim 17: Osmanlı Komikleri



Resim 18: Curcunabaz



Resim 19: RoyBrown



Resim 20: İngiltere Clown Okulu Arması



Resim 21: Soyтары Fotoğrafi



Resim 22: Soyтары Fotoğrafi



Resim 23: Soyтары Fotoğrafi



Resim 24: Soyтары Fotoğrafi



Resim 25: Soyтары Resmi



Resim 26: Soyтары Resmi



Resim 27: Soyтары Resmi



Resim 28: Soyтары Resmi



Resim 29: Soytarılar Posterı



Resim 30: Hayvanlı Soytarı Gösterisi



Resim 31: Charlie Chaplin ve Köpeği



Resim 32: Marcel Marceau



Resim 33: Dan Rice