

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

**GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK TİYATROSU'NDA**

**NÜKTENİN EVRİMİ**

**DOKTORA TEZİ**

**Hazırlayan  
V. Yasin AKYÜZ**

**Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Selda ERGÜN**

**İZMİR-2015**

## YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu’nda Nüktenin Evrimi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23 / 11 / 2015

V. Yasin AKYÜZ

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 25/11/2013 tarih ve 22 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 3.5/4 maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Öğrencisi V. Yaşin Akyüz'ün "Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu'nda Nüktenin Evrimi" konulu tezi incelenmiş ve aday 7/12/2013 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 120 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARI..... olduğuna oy birlikte ile karar verildi.


## BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Selda Ergün



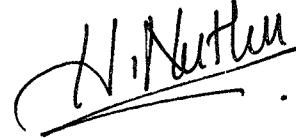
## ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunali



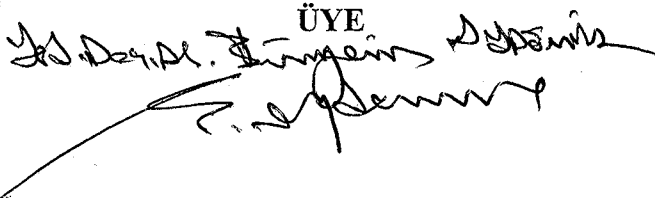
## ÜYE II

PROF. DR. HULYA NUTKU



## ÜYE

Yrd. Doç. Dr. İsmail Dursun



## ÜYE

Doç. Dr. Seluk Goldere



<b>YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ</b>		
<b>TEZ VERİ FORMU</b>		
Tez/Proje No:	Konu Kodu:	Üniv. Kodu:
<input type="checkbox"/> Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.		
<b>Tez Yazarının</b>		
<b>Soyadı:</b> AKYÜZ	<b>Adı:</b> V. Yasin	
<b>Tezin Türkçe Adı:</b> Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu'nda Nüktenin Evrimi		
<b>Tezin Yabancı Dildeki Adı:</b> The Evolution Of Wit In Turkish Theater From Past To Present		
<b>Tezin Yapıldığı</b>		
<b>Üniversitesi:</b> D.E.Ü.	<b>Enstitü:</b> G.S.E.	<b>Yıl:</b> 2015
<b>Diğer Kuruluşlar :</b>		
<b>Tezin Türü:</b>		
<b>Yüksek Lisans:</b> <input type="checkbox"/>	<b>Dili:</b> Türkçe	
<b>Doktora:</b> <input checked="" type="checkbox"/>	<b>Sayfa Sayısı:</b> 320	
<b>Tıpta Uzmanlık:</b> <input type="checkbox"/>	<b>Referans Sayısı:</b> 300	
<b>Sanatta Yeterlilik:</b> <input type="checkbox"/>		
<b>Tez Danışmanlarının</b>		
<b>Ünvanı:</b>	<b>Adı:</b>	<b>Soyadı:</b>
<b>Türkçe Anahtar Kelimeler:</b>		<b>İngilizce Anahtar Kelimeler:</b>
1- Tiyatro		1- Theater
2- Sahne Sanatları		2- Scene Arts
3- Nükte		3- Wit
4- Türk Tiyatrosu		4- Turkish Theater
5- Mizah		5- Humor
Tarih:		
İmza:		
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet <input type="checkbox"/> Hayır <input checked="" type="checkbox"/>		

## ÖZET

Komiğin üretilmesinde bel kemiği olarak nükte, geçmişten günümüze kadar geçen süreçte pek çok evrim yaşamıştır. Nüktenin Türk Tiyatrosu içindeki işlevini ve tiyatral alan ile olan ilişkisini belirleyen, sosyo-kültürel değişimler olmuştur.

Yapılan bu araştırmada veriler Döküman İnceleme Yöntemi ile toplanmıştır. Döküman İnceleme yöntemi ile kuramsal çerçevenin oluşturulmasında; Türkçe ve yabancı dillerde yayımlanmış olan genel başvuru kaynakları ve kitapların yanı sıra, tezler, röportajlar, internet dökümanları ile oyun ve film görüntülerinden yararlanılmıştır. Aynı zamanda bu görüntüler deşifre edilerek içerikleri de incelenmiştir. Nitel veri çözümleme tekniklerinin kullanıldığı araştırmanın sonucunda, Geleneksel Türk Tiyatrosu içinde Meddah'tan Karagöz'e, Ortaoyunu'na, Tanzimat Dönemi'nde "Şair Evlenmesi"ne, Meşrutiyet Dönemi'nde "Pazartesi Perşembe'ye", Cumhuriyet Dönemi'nde "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı"na, Günümüz Tiyatrosu'nda "Çok Tuhaf Soruşturma"ya ve Stand Up'ta "CM101MMXI Fundamentals"a, son olarak da "İnternet Dolaşımında" caps'lere doğru yapılan tarihsel bir sıralamada, nüktenin içerikten biçime doğru evrildiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Komedyaya, Türk Tiyatrosu'nda, gerek geleneksel dönemde gerekse Batı etkisinde olduğu dönemde çok sevilen bir tür olarak yerini almıştır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki töre komedyalarında serpilip gelişen nükte günümüzde artık farklılaşmıştır. Buna karşın kaybolmaya yüz tutan bu türler ve türlerin aort damarı olan nüktenin kimi özellikleri, daha sonra biçimlenen komedyaya çalışmalarında kendini göstermektedir.

Nükte, Batı Örneğinde Gelişen Türk Tiyatrosu sürecinde sosyo-kültürel değişimler nedeniyle içerik olarak daha basit olan espiye yönelmiştir. Bu durumda biçimsel özellikler açısından değişimler göstermekten ileri gitmemiştir.

**Bu dönüşüm nüktenin oyun metinlerindeki nitelikli gücünü kaybetmesine neden olmuştur. Bundan sonra yazılan oyunlarda nükte, güldürürken düşündürmeyi amaçlayan yapısından ve zekâ pırıltısı isteyen örtülü biçiminden uzaklaşmıştır. Artık teknolojik dünyanın bir zorunluluğu olan internetin ve sosyal paylaşım sitelerindeki fast-food esprilerin sahası konumundadır.**

## ABSTRACT

The wit which is very basic for the production of ridiculous has evaluated from past to present. There are some socio-cultural evaluations which determine the function of wit and its relations with theatre components in Turkish Theatre.

In this study, the data were obtained from the research documents. By the way of scrutinizing the documents of Turkish and foreign common publications, books, theses, interviews, internet sources, plays and film videos a theoretical frame has been done. At the end of the qualitative research, it is seen that there has been an evaluation in Turkish Theatre from Meddah to Karagöz, Ortaoyunu, in Tanzimat Era to “Şair evlenmesi, in Meşrutiyet Era to “Pazartesi Perşembe”, in Cumhuriyet Era to “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”, in Today’s Theatre to “Çok Tuhaf Soruşturma” and Stand Up to “CM101MMXI Fundamentals”, lastly to “Surfing on the Internet” caps.

The comedy in Turkish Theatre has a beloved place both in traditional era and West Effect Era. The wit which evaluated in the eras of Tanzimat and Meşrutiyet and in Meddah, Karagöz, Ortaoyunu has changed in today’s world. However some qualities of these species which were up to disappear and their main artery wit has shown itself later in comedy works.

The wit which evaluated under the West Effect in the process of Turkish Theatre has directed to the joke in concept which is more simple. In this case, it has shown changes about stylistics because of the socio-cultural changes. This transformation has caused the losing of qualified effect of wit in play texts. The wit in the plays which were written after then has moved away from the intelligence components and comic elements which make laugh and think people at the same time. Nowadays, the wit is a basic component of internet which is an obligation of technological world and of fast food jokes in social allocation websites.

## ÖNSÖZ

“Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu’nda Nüktenin Evrimi” adlı doktora çalışması, Türk Tiyatrosu’nun değişim evrelerinde nüktenin yaşadığı yolculuğu anlatmaktadır.

Giriş kısmında, nükte konusunu açmak adına; gülmece, komedyası, kültürel kodlar, yazı dilinden bahsedilmektedir. Sözü anlaşılmamasının ve eş anlamlılık ile ses benzeşmelerinin güldürü yaratmadaki önemi aktarılmaktadır. Dilin komiği sağlarken, iç dil – dış dil, zihin dili – duygu dili, pratik dil – kuramsal dil, ortofon – kakofoni, ölü dil – güncel dil, doğal dil – yapay dil, düz yazı – konuşma dili gibi alt katmanlarından nasıl yararlandığı ortaya konulmaktadır. Mecaz anlatımın, teşbih, mecaz-ı mürsel, istiâre, alegori, kinaye, tariz ve teşhis gibi söz sanatlarını güldürü yaratmada kullanışı ele alınmaktadır. Klâsik Batı komedyası ile halk güldürüsünün yönelişlerine değinildikten sonra, Türk Tiyatrosu’nun ortaya çıkışı ve Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet dönemlerine kısaca göz atılmaktadır.

Birinci Bölüm, yani Nüktenin Özellikleri’nde, tebessümden kahkahaya bir yolculuk yapan Nükte Kavramı ve Çağrışımları ile nüktedanlığın pratiği ortaya konulmaktadır. Komik başlığı; Söz Komiği, Hareket Komiği ve Durum Komiği ile açıklanarak, Komik Olanın ayrıntılı tanımı ve Komedyası’nın tarihsel gelişimi ile ele alınmaktadır. Mizah’ın oluşumunun açıklanmasının yanı sıra, Gülme; sosyolojik, fizyolojik, psikolojik, filolojik, ideolojik, felsefi, dini ve mitolojik açılardan değerlendirilmektedir. Akabinde; Üstünlük, Rahatlama, Uyuşmazlık ve Kavrama kuramları ile Gülme Teorileri’ne yer verilmektedir.

“Türk Tiyatrosu’nda Nüktenin Kullanımı” adlı ikinci bölümde; Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ortaya çıkışı, gelişimi ve özellikleri değerlendirilip, model oyunlara geçilmektedir. Meddah kısmında meddah ve meddahlığın kökeni, dayanak noktaları, aksesuarları, felsefesi ve söz hünerliği irdelenip, Küçük Ali’nin, “İstanbul’un Taşı Toprağı Altın” hikâyesi incelenmektedir. Karagöz başlığı ile gölge oyununun çıkış noktaları aktarılıp, bizdeki yansımasıyla Karagöz’ün; bölümlenmeleri, tipler ve nükte anlatımında uygulanan çeşitli yöntemlere değinilerek, “Kanlı Nigâr” metni analiz

edilmektedir. Ortaoyunu'nun tanımı, kökeni ve İtalyan Halk Tulûat Tiyatrosu Commedia dell'Arte ile benzerlikleri vurgulanıp, oyun alanı, bölümler, tipler, kostüm ve aksesuar anlayışından sonra, Ortaoyunu teknikleri komiği yaratma yöntemlerinden kabalık stratejileri ile ele alınmaktadır. Bu bölümde son olarak Ortaoyunu metinlerimizden “Bahçe Oyunu”nun incelemesine yer verilmektedir. Model oyunların analizinde öneri olarak, model dramaturgi rapor taslaklarına “Komiği Yaratın Dokusal Birimler” eklenerek, nükteye dayalı güldürü noktalarının ortaya çıkarılması ve böylece repliklerin tonlama ve vurgulamalarının doğru yapılabilmesine olanak sağlanmaktadır.

Üçüncü bölümde ise, Batı Örneğinde Gelişen Türk Tiyatrosu anlatılarak, model oyunlar vasıtasıyla nüktenin evrilişi ortaya konulmaktadır. Model dramaturgi rapor taslağı ile Tanzimat Dönemi'nden Şinasi'nin “Şair Evlenmesi”, Meşrutiyet Dönemi'nden Musahipzade Celal'in “Pazartesi-Perşembe”, Cumhuriyet Dönemi'nden Haldun Taner'in “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”, Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan Ferhan Şensoy'un “Çok Tuhaf Soruşturma” adlı oyunlarının akabinde Stand-Up showlardan Cem Yılmaz'ın “CM101MMXI Fundamentals” gösterisi deşifre edilerek incelenmekte, son olarak da internet dolaşımında, capsler üzerinden nüktenin varış noktası irdelenmektedir.

Bu kapsamlı araştırmalar ve incelemelerle beraber, Avrupa Tiyatrosu ve Türk Tiyatrosu'nun neye, nasıl ve niye güldüğü ile bu noktalarda nükte geleneğinin etkisinin ne derece olduğu ortaya çıkartılmaktadır. Yine bir başka erek olarak, model dramaturgi rapor taslağına eklenen “Komiği Yaratın Dokusal Birimler” kısmı ile, yapılan literatür taraması sonucu ortaya çıkan kuramsal verilerin tiyatralilik ilkesi ile pratik sahaya dökülmesi sağlanmaktadır.

Bu çalışma, bilgi, birikim ve donanıma yapmış olduğu katkılarla, akademik kariyerimde pozitif bir yönelişe neden olacaktır. Başta çalışmam için gerekli koşulları hazırlayan, fikirleriyle destek olan, tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Selda Ergün'e yürekten teşekkürü borç bilirim. Bu çalışmayla, öğrencisi olma hazzına eriştiğimden dolayı mutluyum. Hem kaynak, hem de entelektüel paylaşımında bulunan hocama, hoşgörölü tavrı ve alternatifleri çeşitlendirmeye dönük zihinsel üretimlerinden dolayı da

minnettirim. Cesaret verici yönlendirmeleri ve fikirleriyle bana ışık tutan Prof. Dr. Hülya Nutku'ya çalışma konumun belirlenmesinde etkili olması ve alanla ilgili bilgi ve deneyimlerinden alabildiğine yararlanmamın yanı sıra, akademik kişiliğiyle de üzerimde etkiler bırakmasından dolayı sonsuz teşekkürler sunuyorum. Tezimin dayanak noktalarından olan ve yoğun çalışmalarının arasında yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunalı'ya, güvenini ve pozitif enerjisini her daim hissettirdiği, yapıcı, yönlendirici ve paylaşımcılığıyla beslenme noktalarımın biri olduğu için şükranlarımı sunuyorum. Varlığıyla ve kaynak kitaplarıyla yoluma ışık tutan değerli hocam Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya da büyük katkılarından dolayı teşekkürler. Ayrıca değerli hocalarım Prof. Dr. Semih Çelenk, Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen, Prof. Dr. Aslıhan Ünlü ve Prof. Dr. Murat Tuncay da çok değerli katkılarda bulunmuşlardır. Okuma yardımlarından dolayı Kadir Çağlar'a, yöntem önerilerinden ötürü Öğr. Gör. Dr. Sercan Özkeleş ve Öğr. Gör. Züleyha Çubuk ve Ceren Olpak'a, İngilizce çeviriler ve verdiği muazzam destekle yükümü hafiflettiğinden dolayı kıymetli eşim Manolya Akyüz'e sonsuz teşekkürler. Son olarak gösterdikleri sabır için aileme teşekkür ederim. Onlara layık olmak için elimden geleni yapacağım.

**V. Yasin AKYÜZ**

**İÇİNDEKİLER**  
**GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRK TİYATROSU'NDA NÜKTENİN**  
**EVİRİMİ**

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vii
ÖNSÖZ .....	viii
İÇİNDEKİLER .....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ .....	1

**1. BÖLÜM**  
**NÜKTENİN ÖZELLİKLERİ**

<b>1.1. Nükte Kavramı ve Çağrışımları: Tebessümden Kahkahaya Bir Yolculuk .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2. Komik .....</b>	<b>34</b>
<b>1.2.1. Komik Olan .....</b>	<b>36</b>
<b>1.2.2. Söz Komiği .....</b>	<b>38</b>
<b>1.2.3. Hareket Komiği .....</b>	<b>45</b>
<b>1.2.4. Durum Komiği .....</b>	<b>48</b>
<b>1.2.5. Komedya .....</b>	<b>49</b>
<b>1.3. Mizah .....</b>	<b>58</b>
<b>1.4. Gülme .....</b>	<b>83</b>

## 2. BÖLÜM

### TÜRK TİYATROSU'NDA NÜKTENİN KULLANIMI

<b>2.1. Geleneksel Biçimlerde Nüktenin Kullanımı: Öz, Meydan-ı Sühandan İçeri</b> .....	131
<b>2.2. Meddah: İstanbul'un Taşı Toprağı Altın – Küçük Ali</b> .....	140
<b>2.3. Karagöz: Kanlı Nigâr</b> .....	158
<b>2.4. Ortaoyunu: Bahçe Oyunu</b> .....	174

## 3. BÖLÜM

### BATI ÖRNEĞİNDE GELİŞEN TÜRK TİYATROSU'NDA NÜKTE

<b>3.1. Modern Biçimlerde Nüktenin Kullanımı: Biçimsel Ağırlıklı Güldürü</b> .....	196
<b>3.2. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu: Şair Evlenmesi - Şinasi</b> .....	198
<b>3.3. Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu: Pazartesi... Perşembe - Musahipzade Celal</b> .....	222
<b>3.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu: Sersem Kocanın Kurnaz Karısı - Haldun Taner</b> .....	236
<b>3.5. Günümüz Türk Tiyatrosu: Çok Tuhaf Soruşturma - Ferhan Şensoy..</b>	258
<b>3.6. Stand-up Gösterileri: CM101MMXI Fundamentals - Cem Yılmaz ...</b>	275
<b>3.7. İnternet Dolaşımında Nüktenin Kullanımı</b> .....	284
SONUÇ .....	289
KAYNAKÇA .....	296
ÖZGEÇMİŞ	

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Sözcük oyunu.....	39
Şekil 2 Eşanlamlılık.....	42
Şekil 3 Gülme Diyagramı.....	90
Şekil 4 Kavramlararası İlişkiler.....	90
Şekil 5 Gülmenin Nitelikleri.....	91
Şekil 6 Deşarj.....	92
Şekil 7 Gülme-Güldürme.....	92
Şekil 8 Diş Gösterme.....	127
Şekil 9 Komik-i Şehir İsmail Dümbüllü.....	183
Şekil 10 Çene Yarıştırma.....	188
Şekil 11Kavuklu Münir Özkul.....	243
Şekil 12 Kavuklu Ferhan Şensoy.....	261
Şekil 13 Cem Yılmaz.....	279
Şekil 14 Hipokrat.....	285
Şekil 15 Enver Paşa.....	285
Şekil 16 Charles Darwin.....	285
Şekil 17 Wilhelm Röntgen.....	286
Şekil 18 Watsap.....	286
Şekil 19 İlber Ortaylı.....	287
Şekil 20 Metin Şentürk.....	287

## GİRİŞ

Dram sanatının bir türü olan komedyanın, komiği yaratırken en az harekete, duruma ve karaktere olduğu kadar söze de gereksinim duyduğu bilinmektedir. Çünkü söz, iletinin aktarımı sırasında seyirciye hem somut, hem de soyut anlamı getirmektedir. Bu anlamın değerlendirilmesiyle de haz ortaya çıkmaktadır. Özellikle Türk Tiyatrosu'nda güldürünün söz ağırlıklı ilerleyişi beraberinde bir geleneği de getirmiş, ortak noktaları söz ustalığı olan; komik-i şehir, nüktedân, musâhip, mukallid gibi kavramları da doğurmuştur. Söz ustalığından komiğin üretimi yalnızca Geleneksel Türk Tiyatrosu ile sınırlı kalmamış, Tanzimat Dönemi, Meşrutiyet Dönemi, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda gelişimini sürdürmüştür. Günümüz sahne gösterilerinin en popülerlerinden biri olan Stand-Up'ların da bu geleneği devam ettirerek sonuç almaları ilginç benzerlikler ortaya koymaktadır.

Bilindiği gibi insanoğlu günlük hayattaki davranışlarında pek çok farklı duruma gülmece ve gülmeyle tepki göstermektedir. Gülmece, günlük konuşmalarımızın temel görünümlerinden birini temsil ettiğinden, genel olarak insanlar gülünç konuşma ve davranışa eğilim duymaktadırlar. Platon'dan, belki de daha öncesinden beri tartışılan insanların neye güldüğü ve neyin gülmeceyi oluşturduğu konusu ilgi odağı konumunu hep korumaktadır. Eldeki verilere göre, sürekli gelişen bir alan olan gülmece çalışmalarının temelini Platon ve Aristoteles gibi önemli düşünürlerin attıkları görülmektedir. Örneğin, Platon'a göre mutluluk iyiye sahip olmaktır:

“Erdem, ruhun doğruluğu, düzeni ve uyumudur. Kötülük ise bu düzen ve uyumun bozulmasıdır. İnsan erdemli olduğu ölçüde özgürdür, çünkü böyle bir insanın ruhunu usu yönetir. Usu egemen olduğu için erdemli kişi, mutlu, dengeli ve huzurludur. Tutkuların kölesi olan kimse ise mutsuzluk, uyumsuzluk ve huzursuzluk içindedir” (Arat 2006: 22).

Komedyanın kuramsal çerçevesini kuran ilk kişi Aristoteles olarak bilinmektedir. Ne yazık ki Aristoteles'in tragedyanın yanı sıra komedyanın da ayrıntılı aktarımını yaptığı Poetikalardan ikincisi, yani komedya ile ilgili olan cilt günümüze ulaşamamıştır. Bu konuda Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (Eco 2014) adlı romanında ikinci poetikanın Hıristiyan toplumunun ahlâki değerlerini zedeleme korkusuyla yok edildiği öne sürülmektedir. Bir dram sanatı türü olan komedya üzerine teorik çalışmalar, Ortaçağ Avrupası dışında kesintisiz biçimde günümüze dek

sürdürülmüştür. Komedyanın dünü, bugünü bağlamında araştırmalar günümüzde azımsanmayacak ölçüde yapılmaktadır. Hem Osmanlı İmparatorluğu'nda, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nde en çok sevilen tiyatro türlerinden olan komedyaya, sözlü geleneğin kıvraklığıyla kendisine sağlam bir çizgi çizmiştir. Türk tiyatro tarihinde tragedyadan ziyade gülme ve komik kavramlarının özel bir anlam ifade etmeleri, tiyatro anlayışının daha çok sözlü güldürüye dayanan komedi türünde gelişmesine yol açmıştır.

Nükte geleneğimizden en fazla Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel seyirlik sanatlarımız, Keloğlan, Nasreddin Hoca gibi sözlü anlatılarımız ve yazılı mizah edebiyatımız yararlanmıştır. Geleneksel seyirlik halk sanatları olan kukla, meddah, Karagöz ve ortaoyunu, yüzyıllar süren ve evrilen bir pratik boyunca, toplumun seyir zevkine yönelik gereksinimi karşılamışlardır. Eğlendirmenin yanı sıra insanlara sosyalleşme için mekân ve zaman yaratmışlardır. Halkın seyirlik eğlencelere yönelik beklentileri de büyük oranda bu adı geçen halk sanatları tarafından belirlenmiştir.

Yaygın olarak benimsenen tanımıyla, estetize edilmiş bir iletişim yöntemi olan sanatın içinde, tiyatro sanatı, bu iletişimin insandan insana kurulabilen en doğal biçimi olduğu açıktır. Sahneden seyirciye yönelen bir tür görsel ve işitsel yöntemlerin birleşimiyle tiyatral anlatım oluşmaktadır.

“Tiyatroda sözler, simgeler, düşünceler kolayca kendilerini ele vermez ya da bilinen sözler ve tanıdık nesnelere işlevlerinin üstünde ve daha fazla anlam üreten bir yapı gösterirler. İçeriği oluşturan biçimin ve söz ile üslubun ilişkisini anlamak için oradan oraya geçişin anlamlı çözümlenmesi gerekir. Oyundaki anlatım düzleminin (metindeki konuşma örgüsü) söylemsel düzleme uzanması (oyuncuları saran çevre, zaman içindeki konumları) mantıksal bir dizge içinde çözüme ulaştırılmalı ki, ancak o zaman yazarın üslubu ve oyunun içerik-biçim ilişkisi netleşebilir” (Nutku H. 2001: 202).

Seyirciyle birlikte yaratılan bir sanat olan tiyatrodaki, haz; seyircinin oturduğu yerden yaptığı zihinsel tamamlamayı başarabilmesiyle ortaya çıkar. Seyirci, olması gerekeni bilmezse kolay kolay gülme eylemi oluşmaz. Gülme eylemi temelde çoğulculuğun getirisi olduğundan, insan genellikle tek başına gülmez, diğerleriyle beraber gülmek ister. Birlikte paylaşmanın verdiği güç, gülmenin işlevini önemli hale getirmektedir.

Komedide amaç sadece güldürmek değildir. Güldürü, beraberinde düşünceleri de getirmektedir. Gülme güvenlik göstergesidir çünkü kalabalık gülüyorsa birey güldüğü şeyin doğruluğuna inanır. Gülme dışa dönük bir harekettir ve toplulukla birlikte yapılmasından dolayı tiyatrodaki çok sağlıklı bir biçimde ortaya çıkar. Sahnede olup bitenleri seyirci farkında ama oyuncu farkında değilse güldürü filizlenir. Bilinen kültürel kodlar üzerinden güldürü üretilebilir ya da sahnede ön bilgi verilerek sonraki güldürü malzemesine olanak yaratılabilir. Kültürel kodların karşılığı seyircide yoksa anlaşılma gerçekleşemez ve güldürü elde edilemez. Çünkü çok iyi bilindiği gibi, tüm insanlar için geçerli bir ilke burada kendisini göstermektedir: İnsan anlamadığı şeye gülememektedir. “İletişimin gerçekleşmesi, yani anlaşma, ancak her iki taraftaki ortak olan bir kod dizgesiyle sağlanabilir” (Aksan 1998: 44). Bu kodlar arasında köprüler kurulmadan karşılaştırma, değerlendirme yapılamaz ve sahnede oynanan oyun anlaşılabilir, dolayısıyla gülünemez. Gülmek, anlamak ve farkına varmak gibi bir zekâ göstergesidir. Zihinsel problem yaşayan insanlarda gülme biçimi alışlagelenin dışındadır.

Noel Carroll, “Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş” (2012: 80) adlı çalışmada; temsilin şifreli, sözcüksel veya göstergesel yapılabileceğini belirtmiştir. Söz konusu şifreler ve göstergeler olduğu zaman, izleyicinin bahsi geçen şifreleri bilmesi gerektiğini dile getirir. “Örneğin Romantik Balede, bir oyuncu başıyla bir çember çizdiğinde, “Ben güzelim” demiş olur. Sadece bakarak bunu anlamak mümkün değildir. İlgili işareti önceden bilmek gerekir.”

Tiyatral anlatımda komik olanın pek çok biçimi olsa da, özellikle iki boyutuyla sivrildiği söylenebilir: İlki; kayıp düşme, kovalamaca, kavga etme gibi kaba-saba, büyütülmüş hareketlerden oluşan hareket komiğidir. Bu yöntem hemen kavranabileceği için, gülme açısından sonuç hızlıca alınabilir. Hareket komiği evrensel olduğundan dolayı, her türlü seyirciyi etkileyebilir. Harekette algılama hızlıdır, reaksiyon çabuk olduğu için gülme eylemi hızlı bir şekilde ortaya çıkar. Anlam açısından baktığımızda da derinlikli bir yapı görünmez hareket komiğinde, bu sebepten yargıya varmada zorluk yaşanmaz.

Komik olanın ikinci önemli biçiminde, yani söz komiğinin oluşmasında daha zorlu bir süreç bulunmaktadır. İlk olarak işitme duyusuyla eksiksiz bir şekilde

duyulması gereken komiğin, akabinde kavranması ve sonrasında da yargılanması gerekmektedir. Söz komiğine gülme reaksiyonunun verilebilmesi için, görüldüğü üzere aşamalı bir yapı gerekmektedir. Konuşmayla gelen espri zaman alır. Seyircinin anlamı çabuk kavrayabilmesi adına, söz komiği hareketle desteklenir. Sözsüz anlatım olanakları, hareket dizgeleriyle ilerlediğinden dolayı evrenseldir. Söz devreye girdiğinde ise kültürel kodlar açısından yöresellik ön plâna çıkar. Tabii ki bu hareket içerisinde yöresel unsurların; sözde ise evrenselliğin bulunmadığı anlamına gelmez. Tiyatral anlatımda güldürüye dayalı en önemli malzemelerden biri toplumsal tavidir. Özellikle töre komedyalarında toplumsal tavır oldukça etkin bir yere sahiptir.

Yazı, hareketli ve sözlü anlatımdan sonra iletişimde kullanılan üçüncü biçimdir ve bir tür şifrelemedir. Oyun metni de çözülmesi gereken bir tür göstergeler dizgesidir. Ong, “kelimelerin temeli sözlü iletişimde bulunur, buna karşılık yazı, tüm şiddetiyle kelimeleri görsel boyuta hapseder” (Ong 2013: 25) derken, dilin yazı aracılığıyla güçlü olduğunun altını çizmektedir. Doğan Aksan da benzer bir noktayı dile getirmektedir:

“Konumuzun kesinlikle açıklığa kavuşmasını güçleştiren, hatta bunu zaman zaman olarak dışı bir duruma getiren gerçeklerden biri, yazının ve elimizdeki en eski yazılı belgelerin, çok yeni bir evreye ait olması, insanlık tarihinin ancak çok yakın bir evresini aydınlayabilecek durumda bulunmasıdır. Örneğin en eski belgeler sayılan, Sümercenin yazılı metinleri, bundan ancak 5500 yıl öncesine kadar uzanmakta...” (Aksan 1998: 94).

Görüldüğü üzere, yazının, sözün ayakta durmasını sağlamak için ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

“Nitekim, ileri düzeyde karmaşık ilk söylemsel sistemdir dil; yaşamsal örgütlenmenin de ötesinde ortaya çıkmış ve antropojik, beyinsel, bireysel, toplumsal boudta olağanüstü bir karmaşıklığa yol açmış; doyunluğa ulaşmış ya da tükenmiş olmaktan uzak bir sistemdir.

Şu halde dil sadece iletişim aracı değil; daha genel olarak toplumun karmaşık örgütlenmesidir. Keza dil, toplumun bilgi ve beceri birikiminin taşıyıcısı olan kültürel sermaye haline gelir. Böylece, toplumsal sistemle bütünleşmiş bir kültürel çekirdeklenme meydana gelir.

Kültür ileri düzeyde karmaşıklık üreten bir sistem meydan getirir ve bu sitem olmazsa söz konusu yüksek karmaşıklık, yerini dah düşük bir örgütlenme düzeyine bırakarak dağılır” (Morin 2010: 63,64).

Yazı ne denli gelişmiş olsa da, hiçbir zaman konuşma dilinin ses değerlerinin inceliklerini saptayamaz. Ancak anlam değerlerini saptayabilir. Tonlama, vurgulama, entonasyon, fonetik gibi konuşma diline renk ve hareket getiren ayrıntılar yazılamaz. Sözcüklerin duygu, çağrışım alanları vardır ve söylenişe göre anlamları değişir. Duygu ve çağrışım alanlarındaki farklılıklar yazıya aktarılamamaktadır. Ayrıca konuşma dilinin bir zaman faktörüne sahip olmasına karşın; yazı dilinin zaman faktörü yoktur. Kişi konuştuğu gibi yazamaz, yazıdaki sayfalarca sözcüğün anlamlı bir bütün oluşturmasına karşın; konuşmada uzatma veya geveleme rahatsızlık verir. “Konuşma dili, tekrara dönük oluşu, iletişim ve etkileşim çabaları açısından yazılı dil kurallarına ters düşen kurallar yaratır” (Tuncay 2009). Konuşma dilinin ekonomik olması istenir. Bu yüzden kısa ve etkili tümceler oluşturmaya çalışılır. Etkili dil, heyecan dili, konuşma diline verilen diğer isimlerdir. Konuşma dilinin sıcak olmasına karşın; yazı dili yazarının üslûbu ne denli sanatsal olsa da soğuktur.

Söze dayalı komiğin espri değerinin anlaşılması birinci derece önem taşımaktadır. Sözcüğün, dilbilimsel ve edebi değeri yanı sıra, kişileştirme, olay dizisi, diyalog düzeni ve aksiyon yönelişinin bütüne uyumu da önemlidir. Bunlara ek olarak, yabancı metinlerden yapılan çevirilerde, anlam çerçevesini de kaybetmemek gerekir. Aksi takdirde sözle yaratılan güldürü algılanamama tehlikesi gündeme gelir.

“Dünya dilin ya da sözün aracılığıyla, söze dökülerek algılanabilir, yeniden üretilebilir. Dil/söz yalnızca bir araçtır: Söylenemezi söylenebilire dönüştüren bir araç. Buna karşın dil ve/ya söz dışında dünyayı açıklayan başka türden biçimler, sözlü dilden ayrı başka “diller” de bulunmaktadır” (Aktulum 2014: 14). Her sözcüğün ifade ettiği bir anlam vardır. Zaman içinde sözcüğe yüklenen anlamlar artabilir ve sözcüğün eş anlamları ortaya çıkabilir. Eş anlamlılık, gülmece oluşturmada kullanılan etkili malzemelerden biridir. Sözcüklerin duygu değerleri vardır ve bu değerler kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Para sözcüğünün anlamı herkes için aynıdır, ancak bireysel deneyimlere bağlı olarak duygu değeri görecelidir. Örneğin ekmeğini taştan çıkartan bir kömür işçisiyle, hırsızlık parlalarıyla kendine saray yaptıran bir kişinin para olgusu karşısında duyguları aynı olmayacaktır. Ama her ikisi için de paranın sözcük anlamı doğrultusunda alış-veriş sağlayan bir nesne oluşu gerçek bir durumdur. Sözcüğü algılayan kişinin duygu değeri, konuşma

dilindeki özelliklerle ortaya çıkar, yazı dilinde bunu göremeyiz. Konuşma dilinde sözcüğün seslendiriliş biçimi, kişinin duygularıyla doğru orantılıdır.

Birçok alanın terminolojisini yaratan dil, tiyatrodaki da ‘oyun dili’ olarak kendini göstermektedir:

“Oyun dili günümüzün konularını ne kadar iyi yansıtırsa, yorumcu da seyirci de ne dediğini daha iyi anlar. Dil, kazara oluşmaz. Dil, insanoğlunun önemli işlerini yürütebilmesi için pragmatik bir araçtır. Her zaman doğru kullanılmayabilir, ama amacı, etkin olmaktır. Etkin olmayan sözcükler ve sözler çıkarılıp atılır. Bu nedenle dil sürekli değişir. Belli bir dönemin sözcükleri ve deyimleri zamanla eskir, modası geçer. Bu nedenle ancak günümüzün dilinde yazabiliriz” (Nutku, H. 1999: 110).

Kapsamlı tanımlardan birini yapan Murat Tuncay (2010: 113) ise, oyun dilini “seyirciyle iletişim kurmak, belli bir olayı, kişiyi, durumu sergilemek, çatışma ve krizleri vurgulamak; istenen mesajı, saptanan yorum doğrultusunda aktarmak için kullanılan iletişim yöntemlerinin tümü” biçiminde tanımlamanın doğru bir yaklaşım olduğuna işaret etmektedir.

Sözcüğün kişideki duygu değeri; sözcüğün tonlaması, vurgulaması gibi sesli özelliklerin, hareketlerle birleşmesiyle ortaya çıkar. Yazı bu noktada yetersiz kalır, çünkü aynı sözcük doğru biçimde, kurallı yazıldığında bile duygu değeri tam olarak ortaya konamayabilir. “Tiyatral anlatımda, ses benzeşmeleri ile sözcük etkin anlamına kavuşur. Sesleri en az çabayla çıkarma eğilimi sonucunda ses değişimleri; benzeşmeleri, uyuşmaları, etkileşmeleri meydana gelmektedir ve bu sözlü dilde kaçınılmazdır” (Tuncay 2009). Ses olayları, söyleyiş kolaylığı sağlamak amacıyla tüm dünya dillerinde benzer şekillerde gerçekleştirilmektedir.

Konuşan kişi kendi hakkında ciddi ipuçları sunar. Konuşmada aksan hangi yöreden olduğumuzu gösterir. Kişinin kültür birikimi, sosyal statüsü konuşma diliyle çözümlenebilir. İyi bir komedyen ise konuşma dilindeki bu kodları deşifre ederek başarılı olabilir.

Her dilin geçerli bir sentaksı vardır, Türkiye’de İstanbul Türkçesi’nin kabul görmesi gibi diğer uluslar için de bu durum geçerlidir. Geleneksel Türk Tiyatrosu bu genel geçer konuşma biçimlerinin bozulması üzerine kuruludur. Acem, Kastamonulu, Laz, Kürt, Bolulu gibi tipler İstanbul Türkçesi’ni bozarak, yöresel şive

ve ağızları kullanarak söze dayalı güldürüyü oluştururlar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise sahne dilini oluştururken hiç kimsenin dili ile alay edilmemesi ilkesi uygulandığından, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun dayanaklarından biri olan yöresel dil geçici olarak saf dışı bırakılmıştır.

Güldürünün asal kaynağı olan düşünce sürecinde iç dil kavramının işlevi ortaya çıkar. Güldürü kaynağından alınan etkiler gülme tepkisini ortaya çıkarmadan önce bir iç dil sürecinden geçer. Dil, zihinde algılanan etkilerle var olan bilgi birikimi arasında karşılaştırmalar ve değerlendirmeler yapmaktadır. Olan ve olması gereken arasındaki farklılığın bilincine vararak, bu farklılığın gülme biçiminde gösterilecek tepkisini hazırlamakta, gülme refleksini harekete geçirmektedir. Bu aşamaya kadar geçen süreç, iç dil aşaması olarak değerlendirilebilir:

“Algılananlar, zihinde ‘olması gereken’in kodlarıyla karşılaştırılır, ortaya çıkan sonuçta herhangi bir yanlışlık ya da beceriksizlik dikkat çekerse, gülmenin alt yapısı ortaya çıkar. Herhangi bir nedenle kişi kendini tutmadıkça, bu güldürücü öz, gülme reflekslerini devreye sokar ve kişinin gülmesi gerçekleşir. Dış dil, hareket ve tonlama ile oluşur. Sözlü, yazılı ya da görsel olan göstergelerin ayrı ayrı sunulmasından ya da bileşik olarak ifade edilmesiyle dış dil meydana getirilir” (Tuncay: 2009, Yayınlanmamış Ders Notu).

Dilin konuşma özelliklerinden kaynaklanan kimi niteliklerinin kişileştirmelerle bağlantılı olarak, gülünç olanın ortaya çıkması için gerekli karşıtlıkların oluşturulmasında kullanılmasına, söz komiğinde sıklıkla rastlanmaktadır. Nesnel düşünce ve mantık ifadelerinin dili zihin dilidir. Resmi ifade biçimi olan zihin diline duyguların katılmasıyla duygu dili oluşur. İnsanlar genellikle duygu diliyle konuşurlarken, zihin dili ile öğrenirler. Zihin dili eğitim sonucu rasyonel ifadelerin öğrenilmesiyle oluştuğundan, nesnelleşme düzeyine bir yükselmeyi beraberinde getirir. Bu nedenle de entelektüel dil ayrı bir derinlik barındırır. Duygu dilinin renkli ve etkili oluşunun karşısında zihin dili daha renksiz ve kurudur. Bu, duygusal olanla mantıklı olanın arasındaki karşıtlıkla açıklanabilir. Zihin dili ve duygu dili karşıtlığına verilebilecek en iyi örneklerden biri, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun başat tiplerinden olan Hacivat ve Karagöz'dür. Hacivat'ın zihin dilini kullandığı gibi, Ortaoyunun tiplerinden olan Pişekâr da bu dili kullanır. Karşısında ise Karagöz'ün ve Kavuklu'nun duygu dilini kullandıklarını görürüz. Leylâ ile Mecnun adlı oyunun muhâvere kısmında Karagöz ile Hacivat arasında geçen konuşmalar buna örnektir:

“HACİVAT – Aman birader, senin bu işlere aklın erik<sup>1</sup> değil.

KARAGÖZ – Benim aklım erik değil muşmula ama, seninki de turşuluk patlıcan mı?

HACİVAT – Vay echel-i cühelâ.

KARAGÖZ – Kim doldurdu o taze reçeli çuvala?” (Kudret 2004 b: 664).

Bir diğer bölümlere ise pratik dil ile kuramsal dil arasındadır. Pratik dil, konuşan tarafından dil kurallarına bakılmaksızın meramı anlatmaya yetecek kadar gramerle o andaki durum sonucu uydurulan ifade biçimidir. Pratik dil pek çok kusuru da beraberinde getirir. Kuramsal dil ise tümüyle kurallara uygun olan, kusursuz şekilde biçimlendirilmiş ifadedir. Kuramsal dilde kural dışı bir şey yoktur. Pratik dil zengin ifade biçimlerine olanak veren dildir. Argo, jargon, lehçe, kakofoni<sup>2</sup> ve yapay ifade biçimleri bu pratik dil kapsamındadır. Bu yüzden tiyatro dili pratik dile yatkındır.

Anadil gibi düzgün konuşulan ve herhangi bir bozukluğa yol açmayan dil ortofon dil olarak adlandırılmaktadır. Konuşmaya yeni başlayan çocuğun çıkardığı sesler ya da yabancı birinin yeni bir dili öğrenmeye çalışmasıyla ortaya çıkan bozuk dil kakofonidir. Kakofoni bir lehçe değildir. Kakofonide, yabancıların Türkçe konuşmaları zaman zaman abartılarak, saptanan bozukluklardan ustaca gülmece sahneleri elde edilmektedir.

Hititçe gibi artık konuşulmayan, yazılmayan, kullanılmayan diller ölü dil olarak adlandırılırken; hayatı idame ettirme noktasında büyük öneme sahip olan güncel diller yaşayan dil kategorisine girerler.

Günlük konuşulan dil herkesin anlayacağı doğal dil olarak adlandırılırken; belli bir grubun anlayacağı bozuk dil, yapay dil olarak bilinmektedir. Gülme temelde anlama ve kavramayı gerektirir ve doğaldır ki insan anlamadığı şeye gülmez. Argo ve jargonun içinde bulunduğu yapay dile gülünebilmesi için, ifade ettiği anlamın belleklerde önceden var olması gerekmektedir. Ya da sahne için düşünüldüğünde bir önseme ile sözcüğün ifade ettiği anlamın seyirciye önceden aktarılmış olması

<sup>1</sup> Aklın erik değil: Aklın ermiyor.

<sup>2</sup> Kakofoni: Kakışma: Kimi sözlerde, söz öbeklerinde, çıkakları birbirine yakın seslerin art arda gelmeleri sonucu söyleyişin güçlüğe uğraması, kulağı tırmalaması (Püsküllüoğlu 2003: 707).

elzendir. ‘Aşna fişne’nin, evli ya da sevgilisi olan adamın gizli aşk kaçamağı ile aynı anlama geldiğini bilmek gerekir. Olası anlam sorunu herhangi bir kopukluğa meydan verilmeden çözüldüğünde, argo güldürüye katkıda bulunabilir. Algılama süreci güldürüyle doğrudan ilintili olduğundan, bu sürecin yavaşlamasına ve kopmalar yaşanmasına meydan verilmemelidir. Bu da espri öncesindeki serim kısmının iyi yapılmasıyla ilgilidir.

Dilin sosyal sınıflar arasındaki değişkenliği de komiğin yaratılmasında bir etkidir. Bir bölgede kullanılan ve normal karşılanan bir sözcük diğer bölgelerde güldürüye yol açabilir, çünkü yadırganır. Köy kesiminde abartılmış köylü ağzı ile güldürü üretilmez, bunun yeri kentlerdir. Bunun tam tersi bir durumda da kentlerde kabul edilmiş dilin abartılmasıyla komik sağlanamaz, ancak köylerde bundan komik üretilir.

Aristoteles’le başlayan dramatik kuralların anlatımının yapıldığı Poetika açılımını takip eden şiirli dilde yazılan eserlerde -Lorca dışında- günlük yaşamın kişileri görülmez. Konuşma diliyle ancak ortalamanın altındaki kişiler konuşabilir ve bu dil sadece komedyalarda kullanılabilirdi. Düz yazı ve konuşma dili uzun bir süre sanat dışı sayılmıştır. Düz yazının sanatta kullanılmasıyla birlikte yazarlar daha etkili, güzel ve güçlü anlatım biçimlerini dilin kurallarını bozmadan denemeye başlamışlardır. Böylelikle, sözcükler arası ilişkiler geliştirilmiş, çeşitlendirilmiştir. Anlam benzerlikleri, anlam karşıtlıkları ve zıt anlamlar kullanım alanı oluşturmuştur. Ses benzeşmeleri, kafiye olanaklarından yararlanılmasıyla birlikte, düz yazı sanatlı ifadeye yaklaştırılmış, söz oyunları ile bezeli bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır.

Elizabeth çağında, düzyazının ilkel ama deyimler ve atasözleriyle işlemeye elverişli bir anlatım aracı olduğu görülmektedir. “Böyle bir dilde aydınların ince nüktelerine değil, halkın kalın çizgili güldürü anlayışına; çözümlene ve mantık kaygısına değil, yergi ve taşlama eğilimine; kesin tanımlamalara, düşsel inandırıcılığa değil, renkli benzetmelere ve duygusal çağrışımlara rastlamak daha doğaldır” (Çapan 1992: 28). Shakespeare’in özellikle komedyaya kişileri ve tragedyalarındaki alt tabakaya ait karakterlerinde böylesi bir yöneliş göze çarpmaktadır.

“Antik Yunan’da tragedya ve komedyayla başlayan nazımlı tiyatral metin 18. Yüzyıla kadar kullanılmıştır. 18. Yüzyıldan sonra seyircinin beğeni ve beklentisindeki değişimler sonucu anlatım düz yazıya kaymış, koşuklu anlatımdan uzaklaşmıştır” (Tuncay: 2009, Yayınlanmamış Ders Notu).

Bu değişim, tiyatro dilinin gündelik konuşmalara benzer bir hâl almasına yol açmıştır. Günlük yaşam ve günlük ilişkilerin sahneye getirilmesi sonucunda, kişileştirme kurgusunda da nesir diline geçilmiştir. Tiyatro yazını böylece bir nevi boyunduruk altından çıkabilmiş, dramatik anlatımın özündeki ritim fark edilip kabul edildiğinde ise tiyatronun sözlü anlatım kısmında gerçeğe uyum sağlanmıştır.

Estetik açıdan iki çeşit anlatım bulunmaktadır: Düz ve mecaz anlatım. Tiyatro her iki anlatım türünü de kullanmaktadır. Ama esprinin temel yapısında bulunan örtülü aktarımla seyircinin algılaması durumu açısından, mecaz anlatım güldürüde daha yoğunluktadır. Çünkü mecaz anlatım, dolaylı anlatımdır ve doğrudan söylemek yerine sezdirme yolunu tercih eder. Aynı zamanda sözcükler başka anlamlar kazanabildiği için anlatım da zenginleşir. Birçok deyim ve sözcük mecazlı anlamıyla kullanıldığında güldürü rahatlıkla yaratılır. Düz anlatımda kullanılan tüm sözcükler sözlük anlamlarıyla ortaya konurlar. Bu da düz anlatımın daha ziyade didaktik bir üsluba uygun olduğunu göstermektedir. Pek çok yazar ve ozan, sözcüklere yeni anlamlar yükleyerek dilin aktarım sahasını genişletme olanağı sunan mecazlı anlatımı tercih etmişlerdir.

Mecazlı anlatımın, komiğin yaratılmasında etken yedi alt türü vardır:

*Teşbih*, bunlardan ilkidir ve sözü daha etkili duruma getirmek için aralarında ilgi bulunan iki unsurdan güçsüz olanı güçlü olana benzetmektir. “Benzeti de denmektedir.” (Püsküllüoğlu 2003: s. 1323) Benzetmede dört unsur bulunur: Benzenen, benzetilen, benzetme yönü ve benzetme edatı. ‘Adam tilki gibi kurnazdı’ tümcesinde ‘adam’ benzeyen, ‘tilki’ kendisine benzetilen, benzetme yönü ‘kurnazlık’ ve benzetme edatı da ‘gibi’dir.

Benzetme, sözcüklerin çağrışım alanları kullanılarak yapılan anlatım türüdür. Temel nokta benzeyen ve benzetilen arasındaki ilişkidir. Güldürü üretmek için yapılan benzetmelerde benzeyen ve benzetilen arasındaki zıtlıklar uç noktalarda

kullanılır. Etkinin kuvvetlendirilmesi açısından, klişe benzetme kalıplarının dışına çıkılması gerekmektedir. Örneğin Moliere'in Harpagon oyun kişisinin cimriliğini güçlendirmek için; 'Hayır kurumu gibi eli açık bir adam' cümlesini kurarak benzetme ile kontrastı ve komiği yaratabiliriz.

Ad aktarması ya da düz değişmece olarak da bilinen *mecaz-ı mürsel*, "bir kavramın kendisi kullanılmadan ilgili, bağıntılı olduğu bir başka kavramla bir başka göstergeyle dile getirilmesidir" (Aksan 1998: 188). Konuşma dili kestirmeden gitmeyi tercih ettiğinden mecaz-ı mürsel kullanılır. 'Shakespeare'i seyrettin mi?' cümlesinde, seyretmekten kastedilen Shakespeare'in bir tiyatro oyunudur.

Diğer bir mecazlı anlatım türü olan *istiâre*, bir sözcüğü kendi anlamı dışında kullanarak, bir şeyi benzediği başka bir varlığın adıyla anma sanatıdır. "Diğer adı eğretilenmedir." (Püsküllüoğlu 2003: s. 683) Benzetmenin iki temel ögesi vardır, benzeyen ve benzetilen. İstiâre bunlardan birinin söylenmemesiyle yapılır. Kendisine benzetilenle yapılan istiâre açık istiâre olarak adlandırılırken; yalnız benzeyenle, benzeme yönü ile yapılan istiâre kapalı istiâre olarak bilinmektedir. Âşık Veysel'in (2001: s. 223), "İki kapılı bir handa gidiyorum gündüz gece" cümlesinde 'iki kapılı han' ile benzetilen dünya söylenmemiştir. 'Dallar kederliyiz der gibi boynunu bükmüş' tümcesinde ise dallar boynu bükük insana benzetilir ama kendisine benzetilen insandan söz edilmemektedir. Boynu bükük sözcüğü ile insanın bir özelliği vurgulanır.

*Alegori* ise temsili istiâre de denilen, bir olay, dilek, nasihat ya da düşünceyi başka varlıklar aracılığıyla ve onlara ait özelliklerle anlatmaktır. Genellikle insani ayrıntıların hayvanlara yüklenmesiyle oluşturulur. Amaç; "bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavrayabilmek" (Püsküllüoğlu 2003: s. 65) için seyirciye, okura zihinsel bir haz vermektir. 'Saman altından su yürütmek' deyiminde kastedilen anlam; gizlice iş görmek, kimseye fark ettirmeden işler çevirmektir. Tiyatroda, çocuk oyunlarında hayvan kişileştirmelerinde sıklıkla görülmektedir.

Bir sözcüğün hem gerçek anlamı hem de mecaz anlamıyla kullanılması, "düşünüleni dolaylı olarak anlatan söz" *kinayedir*. (Püsküllüoğlu 2003: s. 801). Kinaye, tiyatral anlatımda özellikle eş anlamlı sözcüklerle güldürü yaratma

tekniğinin en yaygın kullanıldığı alandır. Örneğin ‘koca kafa’lı olarak adlandırdığımız bir kişinin, başının büyük olması yanı sıra aptal olmasını da aktarır kinaye. Komik ironi üzerine kurulan tiyatral anlatımda sözcüğün aslında hangi anlamda kullanıldığı ya da hangi anlamda değerlendirilmesi gerektiği bir biçimde seyirciye kavratılır. Sahnedeki diğer kişiler ise kinayeli sözcüğü öteki anlamıyla değerlendirirler. Böylece ortaya oldukça güçlü ve gülünç bir anlatım yöntemi çıkmış olur.

Taş atma anlamına gelen *tariz*, bir kişiyi iğnelemek, küçük düşürmek ve onunla alay etmek amacıyla, söylenecek sözü tam tersi olan bir sözle nükte yaparak anlatmadır. Tarizde güzel ve hoş bir şekilde ifadenin yönünü değiştirerek, “kapalı, dolaylı biçimde, dokunaklı söz söyleme, söz dokundurma, iğneleme” (Püsküllüoğlu 2003: s. 1287) vardır. Bu anlamda güldürünün sağlanabilmesi için zıt ifadenin uygun bir şekilde tonlanabilmesi gerekmektedir. Oldukça kaba birine söylenecek ‘çok kibarsınız beyefendi’ cümlesi, tarize verilebilecek bir örnektir.

*Teşhis*, kişileştirme anlamına gelir. İnsan olmayan varlıkları insan gibi algılayarak, insana özgü nitelikleri o varlıklara benzeterek söz söyleme sanatıdır. Tiyatro oyunlarında, fabllarda, çizgi filmlerde ve kuklalarda sıklıkla kullanılır. İnsani özellikler katıldığında hayvanlar ve nesnelere komik unsurlar kazanır:

“Ne vakit Maçka’dan geçsem,

Limanda hep gemiler olurdu,

Ağaçlar kuş gibi gülerdi” (İlhan 2010: s. 22).

İnsana özgü bir nitelik olan “gülmek” eylemi ağaçlara yakıştırılmış. Bir başka deyişle “ağaçlar” kişileştirilmiştir.

Horatius’la başlayan tiyatro sanatının yararlı olması gerekliliği, klâsik sanatta, bu yararın seyirciyi ahlâk açısından eğitime yolu ile sağlanmasına evrilmiştir. Toplumsal normlara uymayan aşırılıklar ve zaafılar alaya alınarak, kusurlu kişi uyarılmıştır. Zaaflarının gülünçleştirildiğini gören kişi kendini düzeltme yoluna gideceğinden, güldürme yolu ile toplum üyelerinin genel düzene ayak uydurması

sağlanmış olur. Tragedyanın bireyi aşırı tutkulara karşı uyarıp, onu ölçülü olmaya zorlaması gibi, komedyada da eksikliklere işaret ederek, bireyin bu eksikliklerinden kurtulmasını hedefler. Kurulu düzenin ilkelerini yürüten komedyada, henüz toplumda yerini bulamamış olan yenilikleri alaya alır. Bununla birlikte, aşırı tutuculuk, geçerliliğini yitirmiş eski değerlere bağnazca bağlılık da komedyanın konuları arasındadır.

Geleneksel seyirlik oyunlar ise eğlendirmeyi öncelikli hedef olarak belirler. İnsanları eğlendirerek eğitmeyi değil, ruh sağlığını korumaya çalışır. Bir ibret perdesi olduğu söylenen Karagöz, seyircisine yol göstermez, onların kusurlarını düzeltmez. Oyunların hemen hemen hepsinde, her şeyin bozuk, çarpık yanı gösterilir, alay belli başlı kusurlu davranışlara yönelmemiştir. Karagöz, özel kusurları, özel zaafı bu genel alay havası içinde eritip yaşamı daha dayanılır hale sokarak, komedyadaki yarar ve koruyuculuk işlevlerini yerine getirmiş olur. Klâsik batı komedyası, düzenin kurallarını korumak için hangi davranışlardan kaçınılması gerektiğini gösterirken, geleneksel halk güldürüleri doğal yaşama gücünü korumak için tüm bozukluklara nasıl boş verilebileceğini aktarmaktadır. Seyir yeri, seyircinin ruhsal sağlığını kazandığı, kendini baskı altında hissetmediği bir rahatlama alanıdır:

“Klâsik batı komedyası, bireysel tutkulara, ilkel dürtülere karşı toplumsal normları, geleneksel halk güldürüleri ise toplumsal sınırlamalara karşı doğal normları korumaya çalışır. Bir yandan toplumsal düzeni gözetirken, bir yandan da yöneticileri eleştirebilen klâsik komedyanın karşısında, insanın ruhsal sağlığını gözetken halk güldürüsü, ciddi eleştiriden uzak durmayı yeğler. Taşlama eşliğinde baskı unsurlarını eleştirse bile, bunu soytarılıkla, hafiflikle yapar. Gülme, geleneksel halk güldürülerinde düşünmenin önüne geçmiştir” (Şener, 1975: s. 26 - 27).

Bu perspektifle Türk Tiyatrosu’na bakıldığında, Orta Asya Türklerinin Şaman törenlerindeki canlandırmalarının Türk Tiyatrosu’nun ortaya çıkışında önemli rol oynadığı görülmektedir. Başlangıcından günümüze Türk Tiyatrosu inişli çıkışlı süreçler yaşamıştır. Tüm bu süreçler gözden geçirildiğinde, her ne kadar devrim niteliği taşıyan bir gelişimden söz edilemese de, Türk Tiyatrosu’nun ivme kat ettiği ortadadır. Gelişme kaydederken tiyatromuz birçok sorunla yüzleşmiş olsa da ayakta kalmayı başarmıştır.

Türk Tiyatrosu, kırsal kesimlerin Türk Tiyatrosu ile kentlerdeki halk tiyatrosunun oluşturduğu Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Batılı Türk tiyatrosunun

sentezinden oluşmaktadır. Kökeni tarih öncesinin doğa tapınmalarına kadar uzanır. Günümüzde tiyatromuzun yaralanabileceği kaynaklardan biri olan Köy Seyirlik Oyunlarının, Anadolu`da yaşamış ilkel toplulukların mevsim ritüellerinden izler taşıdığı bilinmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu; tipleştirmeye yer vermesi, doğaçlamayla ilerlemesi, açık biçim ve göstermecî oyun yapısı, soyutlamaya yönelik olması, taklide dayanması; müzik, dans ve soytarılıkla iç içe olması gibi özellikleriyle günümüz oyun yazarlarına esin kaynağı olmaktadır.

Batı etkisindeki Türk tiyatrosu ise Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu başlıkları altında incelenmektedir. Batılılaşma hareketi doğrultusunda Batılı anlamda tiyatronun yapılmaya başladığı bir dönem, Tanzimat Tiyatrosu olarak ele alınmaktadır. Bu dönemde ilk kez tiyatro yapıları ve tiyatro toplulukları kurulmuştur. Çeşitli tiyatro türlerinin ve müzikli tiyatrodan örneklerin verildiği, Batı Tiyatrosunun komedyâ, manzum oyun, duygulu oyun, melodram gibi birçok türünün uygulanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Oyunlar eğlenceli olduğu kadar eğitici ve eleştireldir de. Oyunların konularını aile ilişkileri ve yurt sevgisi oluşturmuştur. Avrupa orijinli yazarlar, özellikle de Fransız yazarlar, Tanzimat Dönemi yazarlarını etkilemişlerdir.

1908’de İkinci Meşrutiyetin ilânından 1923’te Cumhuriyetin ilânına kadarki dönem Meşrutiyet Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Tanzimat’la başlayan Batıya yönelik tiyatro hareketleri devam etmiştir. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu için, Tiyatro yazarları ve topluluklarıyla bir geçiş evresi olarak görülmektedir. Yine Tanzimat tiyatrosunda olduğu gibi Fransız tiyatrosunun etkisi altındadır. Aile sorunlarını çözümlenmeye ve eleştirmeye çalışan toplumsal ve müzikli oyunlar, manzum oyunlar, siyasi oyunlar ile kısa ve vodvil türünde komedyalar, dönemin oyun yelpazesini oluşturmaktadır. 1923 yılında, Cumhuriyet’in ilanıyla başlayan yeni dönemde Türk tiyatrosu tarihinde ilk kez gelişme olanaklarına sahip olmuştur.

“Tiyatro eğitimi, ödenekli tiyatrolar, seyirci birikimi ve sorunların tartışılıp çözüm yollarının araştırılması Cumhuriyet ile birlikte gündeme gelmiştir. Tiyatronun devletçe korunması, yazarın sanatçının ve çeşitli dallardaki sahne teknik kadrosunun yetişmesi, tiyatro seyircisinin oluşması, Türk tiyatrosunu devinime sokmuştur” (Nutku Ö. 1999: 71).

Bir güldürü malzemesi olarak sözün, hem geleneksel formdaki Türk Tiyatrosu'nun Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi biçimlerinde; hem de Batı örneğinde gelişen Türk Tiyatrosu'nun Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet dönemlerinde etkin bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Günümüz Türk Tiyatrosu'nda ve tek kişilik sahne gösterisi olan stand-uplarda da sözün ve nüktenin, güldürünün bel kemiğini oluşturduğu görülmektedir.

Türk Tiyatrosu'nun tulûata dayanan, doğaçlamayla çalışılan dönemlerinde olduğu gibi, yazılı metinlerle çalışılan dönemlerinde de sözün son derece önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Bu tez çalışmasının konusu açısından değerlendirildiğinde, nükte geleneğinin hazırlık ve uygulama aşamalarında güldürüyü elde etmede başat bir öge olarak kullanılır olması ilginç bir özelliktir. Bu inceleme, bu mekanizmanın yapısı ve çeşitli evrelerde geçirdiği evrimin özelliklerini örneklere dayalı olarak irdelemeyi amaçlamaktadır.

## 1.BÖLÜM

### NÜKTENİN ÖZELLİKLERİ

Nükte (espri), mizah (gülmece), komik, gülünç, latife, nekre, ironi, satir, şaka kavramları genellikle birbiriyle karıştırılan kavramlardır. Kökeni Fransızca ‘esprit’den gelen espri, “ince, anlamlı, güldürürken düşündüren söz, nükte” (Püsküllüoğlu 2003: s. 463) anlamını taşımaktadır. Nüktede gülme amaç değil, araçtır. Mizah; “eğlendirmek, güldürmek ve birine, bir davranışa incitmeksizin takılmak ereğini güden ince alay” (Püsküllüoğlu 2003: s. 463) olarak tanımlanmaktadır. Çeşitli kaynaklarda ise genel olarak, gerçeğin kimi görünüşlerini, hayatın güldürücü yönünü gülünç, alışılmamış özelliklerini ortaya çıkarıp vurgulayan bir sanat türü ve düşünme biçimi olarak yer almaktadır.

Fıkralar; kısa, özlü anlatımı olan nükteli, güldürücü öykülerdir ve sözlü edebiyat ürünleridir. Fıkralar anlatımı sırasında sözcüklerin kullanımı, betimleme, diyalog, konu, hedef kitlesi ve kompozisyonu ile diğer Halk Edebiyatı türlerinden ayrılmaktadır.

Nükte ile birlikte kullanılan “letafet” sözcüğü de dikkat çekmektedir.

“Latif bir nükte, sözün çağrışıma açık, zihni faaliyet gerektiren, incitmeyen, gönlü ve zevki okşayan, tabir yerindeyse su gibi akan yönüne işaret etmektedir. Bazen sözün zengin çağrışımlarla dolu etkileyiciliği karşısında “şapka çıkarmak”, “şapkayı havaya atmak” veya Araplar gibi “Ya Selam” demek ya da “ayağa kalkmak” şeklinde tepki verildiği durumlar olur. Bu sözlerde günümüzdeki anlamına uygun espriler de vardır” (Gönel 2011: 167).

Lâtife, hoş bir anlatımla dinleyeni o atmosferin içine sokabilen, güldürmek, eğlendirmek için söylenen bir söz; nekre, hoş giden gülünç, tuhaf, ince bir alay taşıyan sözler söylemek, öyküler anlatmak anlamına gelmektedir.

“Nekrede sadece sözü anlatan kişiye gülünür. İroni, anlatılmak istenenin aksini söyleyerek alay etme; satir, hüküm verirken var olan kini gösteren, birine ya da bir şeye karşı alay etmek suretiyle yerme, anlamlarına gelmektedir” (Görkem, 2006, 154).

Nükte, günlük hayatta yapılan şakalaşmalardan da farklıdır. Şakalaşmak için, yer, mekân ve zamanın uygun olması gerekmez. Şakalar, insanlar arasındaki samimiyetin bir yansımasıdır. Yine şakaların özel bir konusu ya da özel bir şekli yoktur. Yalnızca ilginç benzetme veya abartmalarla ile söylenen sözleridir. Şakalar bazen de karşıdaki insanı kızdırmak için yapılabilmektedir.

### **1.1. Nükte Kavramı ve Çağrışımları: Tebessümden Kahkahaya Bir Yolculuk**

İnce anlamlı, şakalı söz, espri anlamına gelen nüktede gülme amaç değil, araç olarak yer almaktadır. Bununla birlikte, nükte, güldürünün oluşmasındaki en önemli etmenlerden biridir. Bergson (1996: 57), nüktelyi “dramatik bir düşünce biçimi” olarak ele almaktadır. Nükteciler düşüncelerini simgeler gibi kullanmak yerine kişileştirerek, sahneleme anında dolaylı olarak kendilerini sahneye koymaktadırlar. Hazlitt (1920) ve Morreall (1997:105), “nüktenin, uyumsuz düşüncelerin canlı bir amaç için birbirleriyle kaynaştırılmaları” ile oluştuğunu ifade etmektedirler. (Akt. Genç 2010: 3).

Edebiyat terminolojisi içinde nükte bugün “mizahla ilgili olarak, şaka yollu mizahî söz” anlamında kullanılmaktadır. Nüktenin eskiden bilinen ve kullanılan anlamı “herkesin kavrayamayacağı cinsten olan ince anlam, kolay anlaşılamayan ancak erbabının anlayabileceği ustaca, zekice söylenmiş sözdür” (Mengi, 2000: 18). Dolayısıyla nüktede az bulunurluk, zekice söylenme, kolay anlaşılamama, güzel buluş ve incelik esastır.

Nükte yapan iki tarafın söz ustası olması, birbirlerine laf atmaları, hazırcevap olmaları önemlidir. İki tarafın söz oyunu yapabilmesi nüktede doruk noktasına çıkılmasını sağlar. Nüktede konu sınırlaması yoktur, herhangi bir konu nükte konusu olabilir. Nüktelerde söz sanatlarından yardım alınır. Özellikle mübalağa, benzetme, telmih ve kinaye çok kullanılan söz sanatları arasındadır. Nüktenin yerinde söylenip söylenmediği bu tür söz sanatlarının yerinde kullanılıp kullanılmadığıyla ölçülmektedir. Nüktenin kırıcı olmaması beklenilmektedir. Nüktede, nüktenin nasıl

yapıldığını kavramak, yöntemini öğrenmek, buna yetenekli olmak oldukça önemlidir. İnsanlar nükte yaptıkları zaman nüktenin düzenine, nelerden bahsedildiğine, yani konu uyumuna dikkat etmek zorundadırlar. Konu uyumuna dikkat etmeyen taraf, nükte konusundan uzaklaşarak konu dışına çıkar ve atışmayı kaybeder.

Nükte yapan kişilerin sözcük dağarcığının zengin olması, hayat tecrübesi edinmiş olmaları, pratik zekâyâ sahip olmaları ve hayâl güçlerinin kuvvetli olması gerekmektedir. Sosyolojik olayları çok iyi gözlemlmeleri ve bu olayları mizah hünerleriyle sentezlemeleri de nüktedan açısından önemli sayılabilecek özelliklerdendir.

Nüktelerin yapılma teknikleri kendine özgü özellikler içermektedir. Çoğu zaman nükte yapan iki taraf önceden hazırlanarak gelir. Bu iki tarafın hiç olmazsa birinin söz ustası olması gerekir. Söz ustası meydana nükteye başlar. Karşı taraf da bu nükteye cevap verir. Neticede bu birkaç karşılıklı konuşma nükteyi ortaya çıkarır. Konuşmalar ne kadar şiddetlenirse, nükte de o kadar güzel olur. Dinleyiciler de konuşmaların devamını merakla takip ederler.

Özellikle, Karagöz'le Hacivat ve Kavuklu ile Pişekâr arasında muhavere bölümlerinde yapılan atışmalar buna verilebilecek en kuvvetli örneklerdir. Yine tulûat tiyatrosunun da bu nükte yapısı üzerine kurulduğunu bilmekteyiz. Meydan-ı sühan denilen, yani söz meydanı ve hatta er meydanı olarak nitelendirebileceğimiz, seyircinin karşısına çıkma durumu, hatanın tolere edilebileceği bir yer değildir. İbiş, Karagöz ya da Kavuklu, çoğu zaman karşısındakinin konuşmalarını yanlış anlsa da, sözü evirip çevirip, nükteli bir biçimde Kâhya, Hacivat ve Pişekâr'a iade ederler. Tabii burada Hacivat'ın ve Pişekâr'ın söz ustalıklarının ve ağdalı dillerinin etkisini de unutmamak gerekmektedir.

Nüktenin halk ağzına düşme yani toplum içinde yayılma, biçimleri ise şöyle gelişmektedir: Bir yerde söylenen bir nükteyi ezberleyen insanlar kendilerinden de bir şeyler katarak halk arasında yayarlar. Sonra bu olay zincirleme olarak devam eder. Bunu günümüzden örneklendirecek olursak, özellikle Cem Yılmaz'ın stand-up gösterilerinde yapmış olduğu nüktelerin, sosyal paylaşım ortamlarında hızlıca yayılmasıyla açıklayabiliriz. Eski dönemlerde benzer bir işleyiş meddah için de

geçerlidir. Meddahın anlattığı hikâyelerde yaptığı nükteler ağızdan ağza yayılarak olgunlaşmış, halkla özdeşleşmiştir. Nüktedanların bu nükteleri uygun ortamda söylemelerinden halk büyük bir zevk almaktadır. Buna örnek olarak, bugün bile topluluğun karşısında yaptığımız bir konuşma sırasında eğer bir hata yaptığımızı düşünüyorsak, “her ne kadar sürç-i lisân ettikse affola” kalıbını kullanarak seyircinin gönlünü eğlemeye çalıştığımız âşikârdır. Nükteler bu anlamda toplum hayatında çok önemli bir rol oynamaktadır. Eğlence toplantıları halkın sanat ihtiyacını karşılamaktadır. Özellikle eski dönemlerde, büyüklerin, çocuklarını örf âdetlerini, gelenek göreneklerini, ahlâk kurallarını öğrenmeleri için meddah, Karagöz ve Ortaoyunu gibi nüktenin bel kemiğini oluşturduğu seyirlik eğlencelere götürdüğü bilinmektedir.

Diğer halk edebiyatı türleri ile birlikte düşünüldüğünde, nüktenin farklı bir tür olduğu ortaya çıkmaktadır. Nükte yapmak, rivayet, destan, koşma, fıkra, masal ve halk hikâyeleri anlatmaya benzememektedir. Nükte, anlatım tarzı, yetenek, dil ustalığı ve kıvrak zekâ ile sıkı sıkıya ilintilidir. Diğer halk edebiyatı türleri ise hikâye özelliğine sahip olduğundan, olaylar ayrıntılara inilerek uzun uzadıya anlatılmaktadır. Nükteler ise çoğunlukla teknik olarak değişmezlik özelliği göstermektedirler. Bazen bölgesel özellikleri ile ön plâna çıksalar bile, ağızdan ağza söylenerek pratik bir biçimde toplum içinde yayılmaktadırlar.

Nüktedanlar, genellikle hayatlarındaki çeşitli olayları, duyup gördüklerini ilginç fıkralara dönüştürerek anlatmaktadırlar. “İnsanlar arasındaki ilişkilerde bazı işleri nükteye dönüştürerek maksadını ifade etmek insanların bir özelliğidir. İşte bu özellik halk arasında nükte kültürünü yaratan unsurlardan biri sayılmaktadır.” (Emet 2013: 31).

Halk nüktelerini devam ettirmek onun değerini ve rolünü iyi anlamaktan geçmektedir. Nüktelerin öncelikle dil bakımından mizahi özellikte olması gerekmektedir. Bu yüzden mizahi dilden ayrılan nükteler nükte sayılmamaktadırlar. İçerik bakımından bütün türler arasında benzerlikler olabilmektedir ama anlatılmak istenilen konuyu mizahi bir dille söylemek nükteye özgü bir durumdur.

Nükte yapı bakımından çoğu zaman karşılıklı konuşma şeklinde olmaktadır. Mizahî cevap vermek ya da komik tepki vermek nüktenin can damarlarından biri sayılmaktadır. Nüktede bir iş ya da bir görüntü konu edilip bu konuya göre çabuk tepki göstermek veya hemen cevap vermek gerekmektedir. Nüktenin sonundaki gülme, çabuk verilen tepki ve yanıtla doğru orantılıdır.

Nükte ile ilgili çalışmasında, Erkin Emet (2013: 39), nükteyi teknik olarak üç başlık altında toplamıştır. Bunlardan ilki, tüccarların sahtekârlık ve yalancılıkları, yöneticilerin bürokratik savsaklama ve yağcılıkları, toplumun alkol kullanma, hurafe ve kumarbazlık gibi kötü alışkanlıklarını konu alan nükteleden oluşan ve eğitici yönü oldukça yüksek “Hicvî Nükte”lerdir. İkincisi, genelde küçük kusurları, yakışıksız hareketleri ve toplumda yapılan yanlışları iğnelmeden anlatan “Mizahî Nükte”lerdir. Mizahî nükteelerde, hicvî nükteelerde gösterilen sert tavırlar ve keskin sözler görülmemektedir. Bu sınıflandırmada son olarak “Eğlendirici Nükte”ler yer almaktadır: Bu tür nükteelerde söylenen sözler ağır ve keskin değildir. Sadece insanları eğlendirmek, güldürmek ve neşelendirmek amacıyla yapılan nükteelerdir. Bu tür nükteeler hem eğlendiren hem de düşünmeye sevk eden nükteelerdir.

Batılılaşma ile birlikte Türkçe’deki kavram ve terimlerin değiştiği bilinmektedir. Bu değişim içerisinde, ‘nükte’ sözcüğü ‘espri’ sözcüğüne, ‘nüktedan’ sözcüğü ise ‘espritüel’ sözcüğüne dönüşmüştür. Nükte, Divan Edebiyatında daha sonra Tanzimat ve Milli Edebiyat dönemlerinde bir söz sanatı olarak yüzyıllarca yazarlar, şairler arasında kullanılmıştır:

1950’lerden sonra espri ve espritüel sözcükleri nükte ve nüktedan sözcüklerinin yerine kullanılmaya başlamıştır. Nükte ile espri kelimelerinin sözlüklerdeki anlamlarına bakıldığında yapılan tanımların birbirine çok yakın veya aynı olduğu görülmektedir. Nüktenin Osmanlı Türkçesinde kullanılmış başka türevlerinin de olduğu bilinmektedir. Nüktedan ile yakın anlamlı olan ‘nükteperdaz’ bunlardan biridir. “Bunun gibi nükte ile anlamdaş olan ‘nüktedar’ ve ‘nükte yapmasını bilen, nükte ustası, nüktedan anlayan’ anlamlarında geçen nükteşinas da bu türevlerdendir” (Tuğlu 2009: 8). Hepsisi de Farsça edatlarla kurulmuş olan bu sözcüklerden ‘nükteşinas’ın taşıdığı kavramın bugün dilde erozyona uğramış olması düşündürücüdür.

Nükte ile espri sözcükleri günümüzde sözlüklerde eş anlamlı olarak gösterilmektedir. Yine de esprinin tam olarak nükte sözcüğünü karşılamadığı varsayılmaktadır. Nükte, belli bir kültür düzeyine ulaşmış kimseler arasında söylenmektedir. Nüktede kolay kolay anlaşılmayan derin anlamlar yer almaktadır. Nükteyi anlama, kavrama kişiler için bir özelliktir; onu alımlama kişinin zekâsıyla, bilgi düzeyiyle, anlama ve kavrama kapasitesiyle ilintilidir.

Nüktenin bir zekâ ürünü olması ve bunun Türk Edebiyatında başlangıçtan bu yana bir geçmişe dayanması, gerçekten nükte ve nüktedanlığın Türk toplumu arasında bir meziyet olarak kabul edildiğinin göstergesidir. Güçlü bir anlatımı konu alan nüktedanlık, Türk şairleri ve Türk edebiyatının usta kalemleri arasında sık başvurulan bir söz sanatıdır. Nükteyi anlamak belirli bir bilgi birikimi ve dil yeteneği gerektirmektedir.

Nükte, söz sanatlarını içermesi ve belli başlı birtakım tekniklerle yapılabilmesi açısından bakıldığında, sanatlı bir yorum durumunu almaktadır. Bundan dolayı da nüktedanın da bir sanatkâr olduğu düşünülmektedir. Nüktede ahenkli, cinaslı sözler seçme, az sözle çok anlam oluşturma ve sıradan cümleler arasına ince sırlar gizleyerek mizah yapma hüneri başattır. Tabii, eski nüktedanların bakış açısıyla bu mizahın “nezih, mizanlı ve izanlı” (Tuğlu 2009: 13) olması da gerekmektedir.

Nüktedan sanatını icra ederken, insanları güldürürken düşündürmek ve halkı eğlendirirken eğitmekle de sorumlu olmaktadır:

“Nüktedan, mizahçı geçinenlerin ağızlarından düşürmedikleri argo kelimeleri, müstehcen ifadeleri gerekmedikçe kullanmaz. Az ve öz söz söylemeyi, sözün manasına uygun hareket etmeyi, ses tonunu herkesin rahatça duyabileceği şekilde ayarlamayı, kelimeleri halkın kullandığı gibi telâffuz etmeyi ve mesajlarını her seviyeden insanın anlayabileceği tarzda aktarmayı ihmal etmez. Velhasıl zor iştir nüktedanlık” (Tuğlu 2009: s.s. 7-13).

Nükte, sözü alma, karşılama ve onu sahibine iade etme sanatı olarak, güzel söylenmiş olmaktan çok, yerinde söylenmesiyle değer kazanmaktadır. Nüktedan için ‘hoşsohbet adam’ tabiri kullanılmaktadır. Nükte tatlı sözden çok keskin bir kılıcı andırmaktadır. Nüktedan, seçtiği sözcüğü ya da kurduğu cümleyi kılıç ustası gibi hünerli bir biçimde kullanmaktadır. Nükte, ironik yapısıyla iğnelidir ve yakıcıdır.

Süleyman Bulut (2003 b: ix), nükte ile ilgili yapmış olduğu çalışmada nüktenin gerçek bir oyunbozan olduğunu dile getirmektedir:

“Kaşları çatık değildir gerçek bir ‘oyunbozan’dır nükte. Çalınan minareyi kılıfından çıkartır. Bununla da kalmaz, kimsenin gözüne sokmadan ‘yerine koyar’. Bilinmeyi ya da, bilinip de gizleneni açık eder. Eğri sözü doğrultur. Marx’ın ünlü deyişiyle, “baş baş üstünde giden olayı, ayakları üstüne oluşturur.” Hatta buna, ‘kış üstüne oturtur’ dersek, ağzımızı da bozmuş olmayız pek” (Bulut 2003 b: ix).

Bununla birlikte, nüktenin sözlü zekânın zaferi ve çoğu kere nefsi müdafaası olduğunu belirtmek gerekmektedir. Nüktedanın, nükte yaparken haksızlığı gidermek, hak edene, hak ettiği sözü söylemek gibi amaçları vardır. Bu yönleriyle nükte, sanatsal ve edebi bir düelloyu andırmaktadır.

Mizah duygusuna sahip kişiler, genellikle başlarına gelen ilginç olayların ve/ya ahmaklıklarının nükte konusu yapılmasına alınıp kızmadığı gibi, aleyhinde söylenen nükte ve anekdotları da anlatabilecek derecede engin görüşlüdürler. Özellikle bölgesel fıkralardan yola çıkarak Türkiye’de insanların mizah duygusuna yoğunlukla sahip olduğu dile getirilmektedir. Bununla birlikte, gülmenin, neşelenmenin hafiflik, ayıp ve hatta soytarılık olduğunu düşünenlerin oranı da küçümsenecek sayıda değildir. Atasözleri ve deyimler arasında “gülme” ile başlayan birkaç tümceden yola çıkarak toplumca gülmeye bakış açısı ortaya konabilmektedir: “Güldükçe güller açılır; “Güle güle de gerçek söylenebilir”; “Gülenler gülsün, dost bizim olsun”; “Gülme eşine, gelir başına”; “Gülme ile ağlama bir çarkın içinde”. Bu açıdan bakıldığında, gülmenin Türk toplumunda daha ziyade alay kavramı ile bağdaştırıldığı görülmektedir.

Nejat Muallimoğlu “Politikada Nükte” (1997: 21) adlı kitabında nüktenin, Türk politika hayatına giremediğini dile getirmektedir Mizah, özellikle siyasî mizahın en fazla geliştiği yerlerin demokratik rejimlerin yerleşip kökleştiği ülkeler olduğunu, diktatoryalarda mizah duygusunun olamayacağını iddia etmektedir. Yine aynı çalışmasında, 1876’da hazırlanan Matbuat Nizamnamesinin 8 inci maddesi yer almaktadır: “Mizâh gazete ve mecmualarının neşri memnudur. Memalik-i Şâhanede mizah gazete ve mecmuaları neşredilmez ve hariçte intişar edenlerin ithali

memnudur”.<sup>3</sup> Birinci Meşrutiyet Meclisi’nde matbuat müdürü Macit Bey’in mizahla ilgili kanun teklifi ise şöyledir:

“Efendim, mizah gazeteleri ve mecmuaları lüzumsuz ve faydasız olduğu gibi, zararları da azımdır... Malumdur ki gazetelerin iki vazifesi vardır: Birincisi, hakların muhafazası; ikincisi, mürebbiliktir. Bu gibi mühim mesâilde (meseleler), yâvegûluk (saçma sapan söylemek), soytarılık ve hoppalığa ne lüzum var?... Sonra, daha mühimi, devletin siyasetini öylesine tenkit ve teşbihler yaparak o hâle getiriler ki, halkda devlet vekar ve ciddiyeti pâyimal olur (çiğnenir)” (Muallimoğlu 1997: 21).

Buna karşılık olarak İstanbul mebusu Hasan Fehmi Efendi ve Bursa mebusu Şeyh Rıza Efendi’nin mizahı korumak adına meclisteki sert çıkışları sayesinde hükümetin mizah gazete ve mecmualarını kapatmak üzere getirdiği kanun teklifi reddedilmişse de, ertesi yıl Rus Harbi sebep gösterilerek, mizah gazetelerinin din ve geleneklere uygunsuzluğundan ötürü, kapatılmasına karar verilmiştir. Bu sansür mekanizmasının Türk mizah edebiyatını, otuz seneden fazla sürecek bir karanlığa ittiği acı bir şekilde anlaşılmaktadır. (Muallimoğlu 1997: 23).

Nükte, zekâyâ daha çabuk anlaşılma ve hatırlama canlılığını verebildiğinden dolayı kıymetlidir. Bayağı ve kaba kelimelerin oluşturduğu bir dil herhangi bir politikacının, veya herhangi bir insanın tercihi olabilmektedir. Nükte ise, sadece bir muhalife hücum etmek, gerginleşen politik atmosferi yatıştırmak, veya sadece olayları zahmetsizce görülebilecek bir perspektife yerleştirmeye yarayan bir araç olarak görülmemelidir. Nükte, gerçekten ustalık isteyen bir hünerdir. İşte bu yüzden yüzyıllardır önemli sanatçı, devlet adamı ve düşünürler nükte üzerine düşünmüş ve farklı açılardan bakarak nükte ile ilgili cümleler kurmuşlardır:

18. yüzyıl İngiliz gazetelerinden Grub Street Journal’da nükte ile ilgili şöyle söylenmiştir: “Gerçek bir nükte bir Hint madeninden çıkarılmış parlak bir taş gibidir ve iki büyük kudreti vardır onun: Biri kesmek, diğeri parlatmak için.” William Hazlitt nükte ile ilgili “Zamanı geldiği vakit iyi bir nükte söyleyebilmek fırsatını kaçıranlara, büyük meselelerin halli tevdi edilemez.” derken; La Rochefoucould “Nüktedan bir insan, eğer aptallar olmasaydı, çok defa ne söyleyeceğini bilmezdi” demiştir. Madame de Stael’e göre nükte “Birbirinden farklı görünen şeyler arasındaki benzerlikleri ve yekdireğine benzeyen eşya arasındaki farkları görebilmektir.” Sir

<sup>3</sup> Mizâh gazete ve dergilerinin basımı yasaktır. Osmanlı Devleti’nde mizah gazete ve dergileri basılamaz ve dışarıda basılmış olanların da satın alınması yasaktır.

Francis Bacon ise, “Kızgınlığın, soğuk ve ruhsuz bir insanı nüktedan yapabileceğini, ama onu fakirleştirebileceğini de” ifade etmiştir. Alexander Pope “Gerçek bir nükte çok defa, düşünülen, fakat hiçbir zaman gerektiği gibi ifade edilemeyen hâl ve durumları, gönlümüze göre giyindirip kuşandırmaktır” şeklinde düşünürken; Aristo’ya göre “Nükte eğitim görmüş küstahlıktır ve en nüktedan insanlar melankolik olanlardır”.

Hallifax’s göre “Bazıları cesur olmadıkları halde cesurmuş gibi davranabilirler. Fakat nüktedan olmayan bir insan, hiçbir zaman, nüktedanmış gibi hareket edemez.” Sheridan ise Skandal Mektebi adlı çalışmasında “Biraz huysuz olmaksızın nüktedan olmağa imkân yoktur. Nükteli iğne, iyi bir şeyden kötü niyetle bahsedildiği vakit acıtır” demektedir. William Somerset Maugham “Nüktenin ruhu ukalâlıktır” derken, Shakespeare “Nüktenin ruhu kısısalığıdır” demektedir. Yine Shakespeare’in “Nükte satını koruyor, gong, zamanı geldiği vakit vuracak” cümlesinin yanı sıra, Overlung’un “Nükte çalıcıdır, zekâ da odun; biri en fazla ışık verir, diğeri ise en uzun devam eden sıcaklık; ve her ikisi de beraberce en iyi ateşi yaparlar” cümlesi de önem taşımaktadır. David Parker’a göre “Nüktede hakikat payı vardır; alay ise sadece kelimelerin jimnsatığıdır.” Geoffrey Bocca ise “Nükte tehlikeli bir mızraktır –belki de bir insanın kendi kendini arkasından vuracağı yegâne silâh” olarak nükteyi tanımlamaktadır.

La Rochefoucauld, nüktedanlara yönelik bir sınıflandırma yapmaktadır.: “Büyük nüktedanların özellikleri pek çok şeyleri birkaç kelime ile ifade edebilmeleridir. Küçük nüktedanların belirli işaretleri ise, çok uzun konuşmalarına rağmen, hiçbir şey söylemiş olmamaları.” James Thurber ise nükteyi yüceltmektedir: “Nükte, en büyük ve en eski milli kaynaklarımızdan biridir, ve, her ne pahasına olursa olsun, muhafaza edilmesi gerekir.” Thomas Fuller nükte ile güven arasında bağlantı kurmaktadır: “Nükte, bir insanın kendine olan güvenini arttırır; zaman zaman kendisini aptal yerine koymasına hizmet eder. George Sand, nüktenin tezatlığın bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır: “Nükte, çok defa derin acıları saklamak uğrunda bir gayrettir. William Shakespeare’in Kral Lear adlı oyunundaki bir replikle, yine nükteye verdiği önem karşımıza çıkmaktadır: “Ben bu memlekette

kral kaldıkça mükâfatlandırılmıyacak bir tek nükte kalmayacaktır. (Muallimoğlu 1997: s.s. 26-383).

Bir başka oyun yazarı Edmond Rostand'ın, nüktedan silahşörü Cyrano'nun ağzından, dördüncü perde üçüncü sahnede nükteye yaklaşımı da dikkat çekmektedir:

“Cyrano De Bergerac - Evet, nükte daima.  
 İsterim ki bir akşam üstü, kızıl bir sema  
 Altında can vereyim bir nükte savurarak,  
 Haklı bir dava için vurularak, vurarak.  
 Ah ölmek, kendine denk bir düşmanın eliyle,  
 Kılıçla, silahların mutlak en asiliyle,  
 Kalbinden vurularak çimenlere serilmek,  
 Ve ölüm döşeğine girmeden ölebilmek,  
 Fakat erkekçe ölmek, titremeden, solmadan;  
 Kanlı dudaklarında nükte eksik olmadan!” (Rostand 1999: 193).

Masum esprilerin haz yaratıcı etkisi ılımlı olmaktadır. Kural olarak işitende tüm yaratabildiği, açık bir doyum duygusu, hafif bir gülümsemedir. Kasıtsız bir espri, nadiren kasıtlı esprilerin karşı durulmaz hale getirdiği ani kahkaha patlamalarına yol açabilmektedir.

“Bir esprinin amacı kendisi olduğunda -yani o masum bir espri olmadığı zaman- hizmet edebileceği yalnızca iki amaç vardır ve bu ikisi de tek bir başlık altında toplanabilir. Ya *düşmanca* (saldırganlık, hiciv ya da savunma amacına hizmet eden) bir espridir, ya da *açıksaçık* (gösterimcilik (teşhir) amacına hizmet eden) bir espri” (Freud 2003: s.s. 97-136).

Espri, baskıların üstesinden gelip, haz duymamız için kaynaklar yaratmaktadır, böylece otoriteye başkaldırıyor, onun baskısından kurtulmayı da simgelemektedir.

Özgürlük, esprileri, espriler de özgürlüğü üretmektedir. Espri yapmak, yalnızca düşüncelerle oynamaktır. Esprinin uzun süre kullanılan bir tanımı da “benzeşmeyen şeyler arasında gizli benzerlikler bulma yeteneği”dir. Yine Jean Paul espri yapmanın “her çifti evlendiren kılık değiştirmiş bir papaz” olduğunu söylemektedir. Bu sözü devam ettirir bir şekilde Vischer de, “en çok da

beraberliklerini akrabaların onaylamadığı çiftleri evlendirmeyi sever” görüşünü ortaya atmaktadır. Fischer, espri yapmayı, “ait oldukları bağlantılar açısından birbirine yabancı olan değişik düşünceleri, şaşırtıcı bir hızla, tek bir birlik içinde birleştirme yeteneği” diye tanımlamaktadır. Yine Fischer, pek çok esprili yargılamada benzerliklerden çok farklılıkların bulunduğu vurgu yapmaktadır.

Lipps espriyi tanımlarken, alayı üzerine çeken, eğlence konusu olan, güldürücü, tuhaf, komik anlamlarına gelen gülünç kavramını kullanmaktadır. Espri, tümüyle öznel olan gülünç bir şeydir. Yani, bizim ürettiğimiz, bizim eylemlerimize bağlı, hiçbir zaman nesnel olarak değil, hatta istemli nesne olarak da değil özne olarak ilişkide bulunduğumuz gülünç bir şeydir. “Buna genelde, ister gözlemlenenin, isterse durumun güçlüğü olsun, gülünç olanın bilinçli ve başarılı biçimde her tür uyarılışına espri dendiği biçimde, etkiyi vurgulayan, daha ileri bir durumu da vardır” (Freud 2003: 41-43)

Fischer (2003) esprilerle gülünçün ilişkisini, ikisi arasında yer alan karikatür yardımıyla açıklamaktadır. Ona göre gülünç, bir yönüyle çirkinle ilişkilidir. Fischer gülünç ile karikatür arasındaki ilişkiye şöyle bir açıklama getirmektedir:

“Eğer o (çirkin olan) gizli ise, eşyaya gülünç bakışın ışığıyla üstü açılmalı; eğer yalnızca biraz fark ediliyor ya da hiç fark edilmiyorsa öne çıkarılmalı ve apaçık hale getirilmelidir, öyle ki gün ışığında açık seçik görünsün... Karikatür böyle oluşur... Tüm ruhsal dünyamız, düşünce ve yargılarımızın entellektüel krallığı, dış gözlemin bakışları önüne serilemez, resimsel ve görünür bir biçimde imgelemez bile, ve de kendi yasaklamalarını, zayıflıklarını ve bozukluklarını -sıkıcı ve gülünç bir zıtlıklar hazinesini- içerir. Bunlara vurgu yapmak ve estetik açıdan önemli kılmak için yalnızca nesnelere doğrudan imgelemekle kalmayan, kendisi de bu imgelere yansıyor onları belirginleştirebilen bir güce gereksinim vardır: Düşünceleri aydınlayabilecek bir güç. Bu türden tek güç yargılamadır. Bir espri, gülünç bir zıtlık üreten yargılamadır; Karikatürde sessiz bir rol oynar ama ancak yargılamada özel biçimini ve açığa çıkmanın özgür evrenini kazanır” (Freud 2003: 42).

Nesnelerin tasarımında oyuna dair bir estetik bulunması gibi espri de içinde oyunu barındırmaktadır.

Diğer taraftan bir nesneye yönelik estetik tutum, nesneden hiçbir şey istemediğimiz ama onu tasarlamaktan hoşnut olmakla yetindiğimiz durum olarak nitelendirilmektedir. Espriyi tanımlamak ya da betimlemek üzere ortaya atılmış, birbiriyle az ya da çok ilişkili diğer düşünceler şunlardır: ‘düşüncelerin karşıtlığı’, ‘anlamsızlıktaki anlam’, ‘şaşırtma ve aydınlatma’. Şaşırtma ve aydınlatma etmeni de

bizi espri ile gülünç arasındaki ilişki sorununun derinlerine yöneltmektedir. Kant, gülünç hakkında, genel olarak onun bizi yalnızca bir an için kandırabilmek gibi dikkate değer bir niteliği bulunduğundan söz etmektedir.

Bir espri birbirine bir biçimde karşıt iki düşüncenin, genellikle bir sözel çağrışım aracılığıyla, keyfi bir bağlantısı ya da birleştirilişidir. Lipps gibi bir eleştirmen bu formülün tümünden yetersiz olduğunu göstermiştir ama kendisi de karşıtlık etmeyi dışlamış, yalnızca başka bir yere yerleştirmiştir. Ona göre karşıtlık sürer ama o, sözcüklere bağlanan düşünceler arasındaki karşıtlığın aynısı olmayıp sözcüklerin anlamı ya da anlamsızlığı arasındaki karşıtlık ya da çelişkidir.

Lipps espriyi gülünç sınıfı içinde ayırt ettiren özelliği ile eyleme, öznenin etkin davranışına, Fischer ise düşünce dünyasının örtülü çirkinliği saydığı nesneye bağlamaktadır. Esprinin bu tanımlarının geçerliliğini sınamak, onları kendi bağlamları içinde irdelemedikçe zorlaşmaktadır. Bu bağlantıda Lipps'in esprilerin kısalığına verdiği önem anlamlı olmaktadır: "Bir espri, söylemek zorunda olduklarını az sayıda sözcükle söylemez; çok az sayıda sözcükle söyler; yani, düz mantık ya da düşünme ve konuşmanın yaygın modelleri için yetersiz sayıda sözcükle. Hatta söylenmesi gerekeni söylemeyerek de söylemiş olabilir." (Freud 2003: 45)

Bergson, (1996: 104) bir şeyin komik olması için, sonuçla neden arasında uyumsuzluk bulunması gerektiğini savunmaktadır. Gülüncün oluşma sürecinde, bir anda anlamlıymış gibi gelen, birden tümüyle anlamsız gelebilmektedir.

"Eğer ufacık bir söze psikolojik gerekliliği olan bir önem yakıştırır ve bunu yapar yapmaz o önemi yadsırsak söz bize espri gibi gelir. Birçok şey bu önem sayesinde anlaşılabilir. Bir söze bir anlam yükler ve mantıksal olarak hiçbir anlamı olmayacağını biliriz. Onda bir gerçek keşfederiz, oysa deneyimlerimizin yasalarına ya da genel düşünme alışkanlıklarımıza göre bulamamamız gerekirdi" (Acar Taralp 2011: 14).

Freud, yaptığı araştırmalar sonucunda bulguladığı espri tekniklerini şöyle sıralamaktadır:

"I. Yoğunlaştırma:

(a) bileşik sözcük oluşumuyla

(b) değiştirme ile

II. Aynı malzemenin çoğul kullanımı:

(c) bir tüm halinde ve parçalarına ayırarak

(d) farklı bir dizilişle

(e) hafif değiştirme ile

(f) aynı sözcüklerin dolu ve boş halleriyle

III. Çifte anlamlılık:

(g) bir adın ve bir nesnenin anlamı

(h) mecazi ve sözcük anlamları

(i) asıl çifte anlamlılık (sözcük oyunları)

(j) *double entendre*<sup>4</sup>

(k) ima ile birlikte çifte anlamlılık” (Freud 2003: 73,74).

Nükteci, “herkesin benimsediği bir düşünceyi bir aykırı düşünceye çevirerek ya da herkesin benimsediği bir deymi kullanarak ya da bilinen bir sözü veya bir atasözünü gülünç bir biçime sokarak karşısına aldığı sağduyu ile” (Bergson 1996:58) komiği sağlamaktadır. Nüktede, konuşulan kişinin düşündüğünün tersini söylemek yoluyla nüktedan kendi kendini sözünün tuzağına düşürecek noktaya götürdüğü hissini yaratabilmektedir.

Fakat bazı nükte biçimlerinde böylesi bir tersinlemeye yer verilememektedir. Örneğin dinsel kökenli nüktelerde, olabildiğince bu tersinlemeden uzak durulmaktadır. Nüktedanın, Kuran metnine ait durumu, mizâha kaynaklık eden olay bağlamında özgün biçimde yorumlama zorunluluğu vardır. Metin, söyleyiş düzeyinde aynı kalmalı, ancak hali hazırdaki yapının ruhuna uygun özgün bir yorum da söz konusu olmalıdır. Zaten dinleyici üzerinde mizah etkisi yaratan durum, Kuran metninin bilinen anlam kalıpları dışına çıkıldığında, insan psikolojisi üzerinde meydana getirdiği bu etkiden oluşmaktadır.

“Kuran metni üzerinden oluşturulan mizâh; ince espri anlayışı, kıvrak zekâ ve doğaçlama kabiliyeti isteyen, -klâsik Arap edebiyatı terminolojisiyle- ancak zariyfün (çoğ. zürafün veya zariyfün) olarak tanımlanan hazırcevap kişilerce sergilenen son derece rafine ve sofistike bir mizah biçimidir” (Taşdelen-Şahin 2009: II).

---

<sup>4</sup> Çift anlamlı söz

Nüktedan, Kuran metninde yer alan kişi, mekân ya da durumlarla, içinde bulunduğu koşullar arasında güçlü bir paralellik yakalamalı, karşılıklı durum ve söyleyişlerin büyük ölçüde örtüşmesini sağlamış olmalıdır. İki durum veya bağlam arasındaki temas noktaları ne kadar fazla olursa ortaya çıkan mizahın dinleyici üzerindeki etkisi de o kadar güçlü olmaktadır. (Taşdelen-Şahin 2009: II).

Kuran metni üzerinden nükte yapan kimsenin, geniş Kuran kültürüne ve güçlü bir hafızaya sahip olmasının yanı sıra, kuvvetli bir alılmama hızına sahip olması da gerekmektedir. Zamansal olarak bir gecikme, yanıtın özündeki vurucu etkiyi ortadan kaldırabilir.

Bu mizâh biçiminin tipik özelliklerinden biri de, “hazırcevap karakterli oluşuna paralel olarak –her zaman değilse bile- çoğu durumda muhatabı köşeye sıkıştırması veya susturması, ...verilen cevapların (susturucu) karakterde olmasıdır” (Taşdelen-Şahin 2009: V).

Nüktecinin işi özellikle kendilerine söz söylediği kişilerle. Çoğunlukla da, orada bulunmayan, ancak konuştuğunu ve yanıt verdiğini varsaydığı kişi ile uğraşır. Daha çoğunlukla da herkesle, yani sağduyu ile. Herkesin benimsediği bir düşünceyi bir aykırı düşünceye çevirerek ya da herkesin benimsediği bir deyimini kullanarak ya da bilinen bir sözü veya bir atasözünü gülünç bir biçime sokarak nükteyi oluşturmaktadır. Bu teknikler, özellikle Osmanlı nüktedanları açısından bakıldığında önem taşımaktadır.

“Bu dönemin kibar toplantılarında birçok nükte yeteneği olan nedimler vardı. Bunların tatlı şakaları, nükteli sözleri, o toplantıları neşeye boğardı. Hafız Ömer, Faiz Efendi,- şair Kanlıcalı Nihat Bey, Şeyh Cemal Efendi, Billuri Mehmet Efendi bu kişilerin başında sayılırdı. Özellikle, Hafız Ömer efendinin fıkraları çok ünlüydü. Fuat Paşa, Abdülaziz'in, maiyetinde, 1862 yılında Mısır'a giderken Hafız Ömer efendiyi padişaha tanıtmak istemiş, izin alarak onun da Mısır yolculuğuna katılmasını sağlamıştı. Vapurda padişaha anlattığı fıkralardan biri olan Çala Mehterbaşı çok beğenilmiş ve sonra da yaygınlaşmıştı” (Nutku Ö. 1997: 35).

Söz sanatlarının en hünerlisi kabul edilen nüktede kavramların benzerliği ve karşıt anlamlarını güldürü ortaya çıkaracak kıvamda kullanma becerisi önemlidir. Nükte ile amaçlanan; düşmanca duygularımızın hincimizin açıklanmasını engelleyen toplumu, düşmanımıza karşı safımıza çekmektir. Üstünlük kuramı açısından değerlendirildiğinde, nükte özellikle kahkaha yoluyla karşı tarafı gülünçleştirerek,

galip gelinmesini sağlamaktadır. Nükte gülmeyi yaratırken zekâ parıltısının farkına varılmasını da sağlamaktadır. Nükte, bu denli özellikli olduğundan, tiyatroda kullanımı da önem arz etmektedir. Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği* (2007: 235) isimli kitabında “nüktede, sürprizi ya da vurucu sözcüğü/sözcükleri, cümlenin en sonuna getirme”nin önemli olduğunun altını çizmektedir.

Özellikle doğmacaya dayanan güldürü tiyatrolarında, söz komiğinin belkemiği, nüktedanlığa dayanmaktadır. Nüktedan günlük yaşamda nükte yapma yeteneği gelişmiş; yerinde, zamanında dozunda nükte yapabilen kişidir.

“Geleneksel tiyatronun doğmaca gelişen estetiğinde, Nüktedanlık yeteneği gelişmiş oyuncuların hayal ustalarının başarılı olduklarını, ün kazandıklarını biliyoruz. Pek çok halk tiyatrosu geleneğinde olduğu gibi, bizim Geleneksel tiyatromuz için de Nükte önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle içi boş hareketi, hareketli yaşamı hoş karşılamayan, daha hantal bir yaşama biçimini sürdüren Geleneksel toplum yapımız, iç ve dış baskılardan kurtulmak için Nükte'yi önemli bir güldürme yöntemi, mizah aracı olarak kullanmıştır. Toplum yapısındaki bu nükteye yatkınlık, nüktedan kişileri yücelten yaklaşım, doğal olarak Geleneksel Tiyatromuza da yansımıştır” (Tuncay 2013: 61).

Geleneksel Tiyatromuz içerisinde Karagöz ve Hacivat ile Kavuklu ve Pişekâr arasında kaba söz sataşmalarının yanı sıra kimi zamana da ince nükte mücadelesinin olduğu bilinmektedir.

“İki kahraman bir nükte müsabakası ve söz cambazlığı niteliğinde ipe sapa gelmez bir tartışmaya tutuşurlar; birbirlerine tartımlı ve ahenkli tekerlemeler, atasözleri, klişeleşmiş sözler, ezbere okunan parçalar söylerler. Komik unsur, karakterlerinin, kültürlerinin ve dillerinin zıtlığından çıkar: Hacivat'ın ağdalı Osmanlıcası, biçimsel ve yüzeysel bilgisi Karagöz'ün argosu, sağduyusu ve aldatmaca cehaletiyle çelişir. Kimi zaman konuşma bir ara muhaveresi ile sürer; bu bir tür kaba güldürü sırasında, Hacivat çeşitli kişiliklerle konuşurken; Karagöz ya doğrudan ya da kendi kendine konuşmalarla müdahale eder” (Fenoglio ve Georgeon 2007: 69).

Nüktedanın işinin ustalığı sadece nükteyi yaratmadaki zamanlamasıyla değil, aynı zamanda espriye vereceği tepkiyle de ortaya çıkmaktadır. Orta Oyunu oynayanlar; Karagözcüler ve kuklacılar; Tulûat sahnesine çıkanlar ne kadar güldürücü olursa olsunlar yaptıkları espriye seyirciden önce gülmeye kalkmazlar. “Espri imgeleri oluşturulurken anlamayı güçleştiren ya da ters etki yapan daha kaba ya da daha ince ifade yollarından kaçınılır” (Tuncay 2013: 57).

Nüktedanlık geleneği içerisinde en önemli isimlerden biri Neyzen Tevfik'tir. On üç yaşına kadar kaldığı Bodrum'da yaşadığı üç olay Neyzen'in bütün hayatını

belirlemiştir. Birincisi; yedi yaşındayken, eşkiyaların kesik başlarını görmesi, ikincisi; kahvede ney üfleyen dervişleri görmesi ve üçüncüsü; dönemin gezgin saz şairlerinden “Leyla ile Mecnun”, “Tahir ile Zühre” gibi halk hikâyelerini ilk kez yine çocuk yaşında dinlemiş olması. Neyini alıp gittiği İzmir mevlevihanesinde, başta Şair Eşref olmak üzere dönemin pek çok ünlü ismiyle tanışmış ve Şair Eşref’ten hievi öğrenmiştir. Neyzen Tefik, Abdülhamid’in istibdat döneminde baskı çemberinden geçmiş kişilerdendir. Neyzen’le ilgili şu küçük anekdot, onun nüktedan kimliğine işaret etmektedir: “Neyzen’in yolu, tedavi için yine Bakırköy’e düşünce Doktor Mazhar Osman çıkışır: “Bak, yine hastalandın Tefik! Geçen sefer geldiğinde, bir daha içki içmeyeceğine ant içmiştin!” Neyzen, güler: “Canım doktor” der, “Ben fakir adamım, bugün rakı bulur, rakı içerim yarın ant bulur ant içerim.” (Bulut 2011 b: s.s. 7-15).

Hiç kitap yayımlamadan Türkçe’nin önemli şairlerinden biri olmayı başaran Yahya Kemal, 2. Abdülhamid’e karşı duran Jön Türkler’in içinde yer alabilmek için Paris’e kaçan ve “Mısra benim hassasiyetimdir”, diyerek “kelime sihirbazı” olarak anılan nüktedanlardandır. Şu örnek de onun mizahi kişiliğini yansıtmaktadır:

“Yahya Kemal’e sorarlar:

“Üstad, Ankara’nın nesini beğeniyorsunuz?”

Yahya Kemal, hiç duraksamadan yanıt verir:

“İstanbul’a dönüşünü!” (Bulut 2003 a: s.s. 6-10).

Yine kendine özgü bir biçime sahip olan gazeteci-yazarlardan Ahmet Rasim de, yazılarında ve sohbetlerindeki nükteleri ile anılan önemli kişilerdendir. “Bir dost meclisinde mizah üzerine konuşulurken, orada bulunanlardan biri Abdülhak Hamit’ten bir dize okuyarak, “Gerçeğin yüzü gülmez, o hep asıktır”, deyince, hemen lafa giren Ahmet Rasim, “İşte bu mizahta tam tersinedir”, der, “Dış yüzü güler, güldürür; ama iç yüzü ağlar, ağlatır” (Bulut 2011 a: 12).

Cemal Nadir, toplumsal ve sosyal olayları ustaca çizgiye dönüştürüp, yerli tipler yaratarak karikatürün yaygınlaşmasında en büyük pay sahibi olan çizerlerdendir. Amcabey başta olmak üzere yarattığı Efruz Bey, Dalkavuk, Akla

Kara, Yeni Zengin, Dede ile Torun, Tombul Teyze ile Sıska Dayı tipleri çok sevilmiştir.

“Onu neşesiz gören bir yakını: “Bu ne somurtkanlık dostum?” der, “Unutma ki senin soyadın Güler!”

Cemal Nadir, başını sallar: “Hayır”, der, “Güler değil, Nadir Güler” (Bulut 2010 a: s.s. 9-12).

Niyazi Ahmet Banoğlu, Nükte Yergi ve Fıkralarıyla Atatürk (2000: 36) adlı çalışmasında 17 Ekim 1922 tarihinde, Ankara’daki Öğretmenler Birliği Merkezi’nde yapılan toplantıya kadınların katılmasından rahatsızlık duyan milletvekillerinin şikayetleri üzerine, başkan Mazhar Müfit’i çağırır ve yaptığının ayıp olduğunu söyler. Mazhar Müfit’in şaşkınlığı ve milletvekillerinin zafer pozu esnasında şunları söyler:

“Fakat onları neden ayrı sıralara oturtunuz? Siz kendinize mi güvenmiyorsunuz, yoksa Türk kadının faziletinden mi kuşkunuz var? Bir daha öyle ayrılık yaptığınızı görmeyeyim, anlaşıldı mı?” Bu olay da, Mustafa Kemal Atatürk’ün nükteci kişiliğinin bir göstergesidir.

Boratav (1999: 87), Türk anlatı geleneğinde fıkra tipi olmuş ve ad yapmış ünlü kişileri; halkın geneli tarafından benimsenen, fıkralar önce sözlü gelenekte oluşan ve gelişen, sonradan yazılı olarak kitaplara da geçen; ama yine de halk içinde ve sözlü anlatı yoluyla yayılan üç ünlü fıkra tipinden; “Nasreddin Hoca, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa’dan bahsetmektedir.” Nitekim sarhoşluğu ve nüktedanlığıyla ünlü “Bekri Mustafa’nın, Karagöz’de yer alan Tuzsuz Deli Bekir, Matiz gibi figürlere kaynaklık ettiği düşünülmektedir” (Akçar 2010: 45).

Yapılan araştırmalar göz önüne alındığında, bir cümlenin nükteli olabilmesi için bazı özellikleri taşıması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bunlar;

Zekâ pırlıtsı: Nükteyi yapan kişinin de, nükte yapılan kişinin de alımlama yetilerinin yüksek olması gerekmektedir. Aksi takdirde yapılmak istenen can alıcı bir nükte yerine, sıradan, basit bir şaka olacaktır. Nüktedanların özelliklerini belirtirken

ifade edilen kültürel birikim ve hayat tecrübesine sahip olma durumları, kişilerin hazırcıyaşlılığına doğrudan etki etmektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak da nükte, zekâyâ endeksli olmaktadır. Seyirci ya da dinleyenler, nüktenin altındaki gizil anlamı fark edebilecek kadar dikkatli ve zeki olmalıdırlar.

Dişili-erkekli konuşma (pas ve gol): Diyaloglarda erkek replikler kısır ve sert yapısıyla bilinmektedir. Dişi replikler ise doğurgandır, diyalektik bir ilerleyişe sahiptir, oyunlarda daha çok tercih edilmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda Karagöz- Kavuklu'nun erkek replikleri, Hacivat-Pişekâr'ın da dişi replikleri daha çok konuştukları bilinmektedir. Yine tulûat tiyatrosunda da bu dişili-erkekli konuşma kurgusunun son derece önemli olduğu, İbiş'in, partnerinin söylediği pas niteliğindeki repliği alarak nükte ile gole çevirdiği bilinmektedir.

Kültürel kod: Nüktenin anlaşılabilmesi için, bahsi geçen konunun seyirciler/dinleyiciler tarafından bilinmesi gerekmektedir. Bu durum diller için de geçerlidir. Örneğin, dilimizdeki “bıldır yediğin hurmalar, bugün götünü tırmalar” tümcesinin herhangi bir yabancı dile çevrilip, bizde yarattığı komik etkiyi yaratması beklenilemez. Çünkü yabancı bir kişide, fazla hurma yemenin insanda kaşıntı yaptığı bilgisi bulunmamaktadır. Kültürel kodun eksikliğinden dolayı nükteli cümle anlaşılabilir ve gülünç olan kendini gösteremez.

İroni: Nükte, yapısında rekabetçi bir durum bulundurmaktadır. Nükteyi yapan kişi, espriyi yönelttiği kişiyle bir atışma halindedir. Bu da doğal olarak, nüktedanın karşısındakini belli bir dozla tiye almasıyla gerçekleşmektedir. Burada tiye alma durumu kaba-saba bir yönelişten çok, daha önce de bahsedildiği gibi incelikli bir yapıyla sunulmaktadır. Böylece eiron yani nüktedan, karşısındaki alazona yani saldırgan tutumlu rakibine zekâsını kullanarak, ince alay yoluyla üstün gelmektedir.

Taşı gediğine koymak: Nükte için en önemli olan özelliklerden biri zamanlamadır. Duyulduğunda gerçekten çok komik bir etki yapabilecek bir cümleyi, başkomik ya da nüktedan konuşmanın olur olmaz herhangi bir yerinde dile getirmemektir. En komik, doruk noktayı yaşatan nükte için sabır gerekmektedir. Çatışma yavaş yavaş yükselmeli ve seyirciler/dinleyenlerde artık nüktedanın,

rakibinin cümlesini karşılayamayacağı izlenimi yaratılmalıdır ki, nüktenin çakış anıyla birlikte taş gediğine oturtulsun.

Isırma: Nüktede, hicivde olduğu gibi karşısındaki kişiyi kırmak, yerle bir etmek gibi durumlar söz konusu değildir. Ama söz konusu konuşma üzerine kurulu bir düello olduğundan, bir tarafın üstün gelmesi, onun da başkomik olması beklenmektedir. Bu yüzden nüktedan, yaptığı nüktelerle karşısındakini küçük düşürmeden, itibarsızlaştırmadan alt etmektedir. Bu da nüktedanın kurduğu cümlelerin, deyim yerindeyse rakibini ısırarak ama koparmayacak nitelikte olmasıyla ilintilidir.

Bütün bu teknik özellikleriyle beraber, nükte geçmişten gelen, bir geleneğe sahip olan ve günümüzde değişime uğrasa da değerini yitirmeyen bir kültürel miras durumundadır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu döneminde, nüktenin biçimden daha çok içeriği ile ön plâna çıktığı bilinmektedir. Burada İslâmiyet'in de dolaylı bir etki unsuru olduğu düşünülmektedir. Peygamber'in gülmeye karşı olmaması ve hatta çoğunlukla tebessüm ettiğinin bilinmesi, dini açıdan hem sünnet olarak alınmakta, hem de tasavvufi açıdan sanat özelinde tebessümün yanlış anlaşılmasına yol açmaktadır. Bu da nüktenin fazla güldürmek, ya da kahkaha attırmak adına değil, tebessüm ettirmek için kullanıldığının göstergesidir. Tabii burada nüktenin tanımının, "ince anlamlı, şakalı söz" olarak tabir edildiğini ve "gülmenin amaç değil, araç olduğu"nu tekrar hatırlamakta yarar vardır. Nükte, dinleyeni/seyredeni düşünsel açıdan çok daha fazla tatmin ettiğinden, fiziksel bir gülme eylemi dozunda kalmakta, tebessümle ortaya çıkmaktadır. Fakat günümüze gelindiğinde, nüktenin de alımlayan açısından tebessüm basamağından, önce gülme ve daha sonra da kahkaha aşamasına geçtiğini çağdaş tiyatro oyunlarından ve stand uplardan görülmektedir. Bu da nüktenin içerikten çok, biçimsel olarak geliştiğinin altını çizmektedir.

## 1. 2. Komik

Komik sözcüğü ile ilgili de birçok tanımlama yapılmıştır. "İnsanda gülme duygusu uyandıran, güldürücü, gülünç" (Püsküllüoğlu 2003: s. 815) anlamını taşıyan

komik sözcüğü tiyatrodaki söz, hareket ve durum açısından ayrışmasının yanı sıra, dram sanatının türlerinden biri olan komedyayı da doğurmuştur. Komiğin gülme ile olan bağları genellikle bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde aktarılmaktadır. Buna karşın komik düşüncesini hiçbir kesin tanımla sınırlamak istemediğini belirten Bergson, komiği canlı bir şey olarak ele almayı dilemiş, bununla beraber nelerin gülünç olabileceğini saptamaya çalışmıştır. İnsanlık dışında hiçbir şeyin gülünç olamayacağını ilk gözleminin sonucunda söylemektedir. Ona göre insana özgü olanın dışında komik yoktur. Hayvanlara, insana ait nüvelere rastladığımız için güleriz. "Gülmesini bilen hayvan" olarak insan, duyarlılıklarından sıyrılıp topluluk içinde birine odaklandığında komik doğmaktadır. Gülünçlük, nesnenin kendine özgü niteliğinden değil, insanın nesneye verdiği kalıptan ya da onu kullanma biçiminden ortaya çıkmaktadır. İnsanın nesneye nasıl yöneldiği önemlidir. Duygusuz ve kayıtsız yönelinen nesnelere komik görünmektedir. Dolayısıyla gülünç, duyguya değil, zekâyâ seslenmektedir.

"Komik, estetize edilmiş gülünçtür. Komik bir şey anlatılırken bazı göstergelerin üzeri kapatılır, onlar bulunduktan sonra gülünür. Gülünçte ise her şey çok açıktır. Gülünç olanla komik arasındaki ayrım estetik kaygıdan kaynaklanır" (Tuncay: Ders Notları). Platon, Aristoteles, Cicero, Livius Andronicus, Donatus, Minturno, Sir Philip Sydney, Ben Johnson, Thomas Hobbes, Montaigne, Kant, Emerson, William Hazlitt, Freud, Henri Bergson, Sylvia Bliss, Northrop Frye, Elder James Olson ve daha birçok yazar, düşünür, kuramcı çeşitli açılardan gülme ve komik üstünde durmuşlardır.

Komik ve gülmece ile ilgili kurallı tanımlar yaparak yalnızca biçimsel özellikler üzerinde durmaya çalışan düşünürler, komiği sınırlı bir çerçeveye içine sokmaktadırlar.

"Sözgelimi eskilerden Cicero ile Quintilien komiği; 'ele avuca sığmaz, hemen her türlü kılığa bürünüveren bir portre' gibi görmüşlerdir. İtalyan estetikçisi Sacchetti de şöyle yazar; 'Komik mi, cıva gibi bir şeydir o, bir an bile tutamazsınız belli sınırlar içinde; ne yapar yapar, bir küçük çatlak bulur, kendini tutmak isteyenlerin elinden kurtulur.' Max Eastman da, Bernard Shaw'a gülmece üstüne bir kitap yazmayı düşündüğünü açar, aldığı yanıt şudur; 'Nükteler ve Gülmece üstüne yazı yazmaya heveslenmek gibi tehlikeli bir iş olamaz asla. Her ikisinden de yoksun olduğunu gösterir bu adamın'" (Ziss 1984:213).

Huizinga, gülme için geçerli olanın, komik için de geçerli olduğunu düşünmektedir. Komik ciddi olmayan içinde bulunmaktadır; gülmeyle ilişkilidir ve gülmeyi doğurmaktadır fakat oyunla ilişkisi ortalamadır.

“Oyun, oyuncular ve seyirciler için tek başına ideal komiği sunmamaktadır. Komedi ve türevlerini komik olarak adlandırmamızın nedeni oyun eyleminden değil, temsilin sunduğu düşünceden kaynaklanmaktadır. Aptallıkla sıkı bir ilişki içinde olan komiğin aksine oyun aptalca değildir ve gülme, şaka, matraklık, komikle sürekli iç içedir” (Huizinga 2010:22,23).

### 1.2.1. Komik Olan

Komik olan, çoğunluk halinde daha rahat gülünen tiyatro sahnesinde hareket komiği, karakter komiği, durum komiği ve söz komiği olarak görülmektedir. Gülme, özellikle sözcük oyunlarının, yanlış anlamaların, küfürlerin vb. türlü biçimlerinden üretilir ve kaba güldürü, soytarılıkla beslenen söze dayanmaktadır.

“Temel bir estetik kategori ve kavram; komedyanın özü” (Çalışlar 1992: 104) olarak da nitelendirilen komik olan, idealize edilenle gerçekleşen arasındaki uyumsuzluğu göstermektedir. Komik olan, mantıksal olan ile tarihsel olan arasındaki uyumsuzluğu işaret etmektedir. Amaç ile araç, eski ile yeni, biçim ile içerik, davranış ile çevre, insanın gerçek doğası ile kendine ilişkin kanısı arasındaki zıtlıkları ele almaktadır. Komik olan, oyun kişinin karakterinden ya da törelerden, durumlardan ya da dolantılardan çıkarılabilmektedir çünkü komik olan karakterler, töreler, durumlar, eylemler gülmeye, onaylanmamaya yol açmaktadırlar. Komik olanın toplumsal özelliği, kökü ve estetik işlevinden oluşmaktadır. Komik olanın kaynağı, hayatın içindeki çatışmalardır. Komik olan, insana aykırı olanı ortaya çıkararak onu gülünç duruma düşürmektedir. Komik olan, çatışmaların etkililik ölçüsüne göre özel biçimler kazanmaktadır.

“Komik olanın ölçüsü, fiziksel davranışlara kahkahayla gülmekten grotesk anlatım içinde sarakaya almaya kadar nicel yoğunluk artımı gösterirken, örneğin “insanlık komedyası”, toplumsal komedyaya ya da Çehov komedyasındaki “talihin acı cilvesi” biçiminde, nitelikçe üst düzeyde acı gülümsemeye kadar nitel çeşitlilik gösterir; burada, insanın somut yaşamı ile insansal yaşam mantığı arasındaki uyumsuzluk söz konusudur; komik olan, insansal “yabancılaşma”nın bir anlatımı olarak ortaya çıkar” (Çalışlar 1992: 104).

Geleneksel tiyatromuzda en çok başvurulan güldürme yollarından biri olan ve yanlış anlamalardan doğan sözcük oyunlarına bakıldığında bunların başlıca iki yoldan sağlandığı görülmektedir: “Ses benzeşmesi, çokanlamlılıkla oynama” (Çamurdan 2010 :12). Ses benzeşmesinde, kimi sözcükler arasındaki ses benzerliğinden yararlanılarak yanlış anlama durumları yaratılmaktadır. Kişi duyduğu sözcükten, ses dizisinden kimi sesler çıkartmakta, ya da eklemektedir. Bir başka deyişle, sözcüklerin anlamlarıyla değil, sesleriyle oynanmaktadır. Çokanlamlılıkla oynama yöntemi, çokanlamlı sözcüklerin amaç dışı kullanımından oluşmaktadır. Burada sözcük ve tümcelerin öz veya yan anlamlarının amaç dışı yer değiştirmesi söz konusudur. Bir kişinin söylenen sözcüğü, ya da söylemi oyun gereği eğretilmeli kullanımı yerine birinci anlamını, ya da bunun karşıtını algılaması bu bağlamda sık başvurulan güldürme öğelerinden biridir.

Bergson, komik olanın kusurlu olduğunu belirtmektedir. Ona göre eğer olaylar akışlarına hep dikkat edebilselerdi ne rastlantılar ne karşılaşmalar ne dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmeler olurdu; her şey ileriye doğru gider, hep gelişirdi. İnsanlar da yaşama karşı hep dikkatli olsalardı, hem başkaları hem de kendimiz ile olan ilişkilerimizi hiç bozmasaydık, içimizde hiçbir şey hiçbir zaman yaylarla ya da iplerle devindiriliyormuş gibi görünmezdi. “Komik olan şey, insanın eşyaya benzeyen bu yanıdır; insana özgü olayların çok özel bir türden katılığı ile tam bir mekanizmaya, özdevinime, nihayet cansız devinimlere öykünen bu görünüşüdür. Öyleyse bu komik yan hemen düzeltilmesi gereken bir bireysel ya da kolektif kusuru belirtiyor.” (Bergson 1996 : 49)

Komik durum, kaçınılmaz görünmeyen çelişkiden çıkmaktadır. “Çelişki var, determinizmi az. Bu yüzden önlenebilir görünüyor. Bu yüzden komik durum hep iradî bir davranış ya da rastlantıya bağlanıyor. Önlenebilir çelişki olarak algılanıyor. Önlenebilir görünmesi, gülünçlük, çelişkiyi yaratıyor” (Küçük 2002: 30).

Oğuz Dağ (2006: 4), komik ve uyumsuz dilsel öğeler üzerine yaptığı çalışmasında, komik olanın “düşüncelerin karşıtlığı”, “anlamsızlıktaki anlam”, “şaşırtma ve aydınlatma” ile tanımlandığını ifade etmektedir. Sözü edilen karşıtlık, sözcüklerin kavramsal anlam değil, sözcüklerin anlamı veya anlamsızlığı arasındaki çelişkidir. Bir sözcüğe bir anlam yüklendiğinde, mantıksal olarak hiçbir anlamı

olmayacağını da biliriz. Ama bu şekilde gülünç olan dizgeler oluşturulabilmektedir. Anlamli ve anlamsız arasındaki bu karşıtlık bizi bazen şaşırtmakta, bazen de aydınlatmaktadır. Bu şekilde gülme süreci işlemektedir.

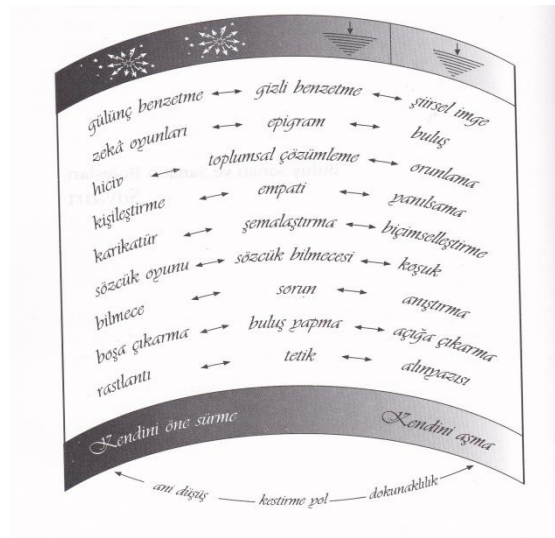
### 1.2.2. Söz Komiği

Söz komiği dil aracılığıyla sağlanan bir komiktir ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da gülmeceyi en çok sağlayan yapıdır. Karagöz ve Ortaoyununda aksiyon ana kanavaya bağlı olduğundan eylemden çok söz önemlidir. Söz oyunları, nükteler, hazırcevaplılık önemli unsurlardır.

Komik ve zeki bir biçimde bir sözcüğün farklı anlamlarını kullanarak espri yapmanın en yaygın yöntemlerinden biri sözcük oyunlarıdır (puns). Freud (2003:39) bir sözcüğün düz anlamlı ya da eğretilmeli anlamlarından ortaya çıkan çifte anlamın, espri teknikleri için en verimli kaynaklardan biri olduğunu belirtmektedir. Gruner (1997:131) sözcük oyunlarını üç temel grupta toplamaktadır: eşyazımlı (homograph), eşsesli (homophone) ve çift-sesli sözcük oyunu (double-sound pun). Belirsiz (ambiguous) anlatımlar da gülmecenin yaygın görünüşlerinden biridir. Suls (1972:4) dilsel belirsizliğin, gülmecenin uyumsuzluk ve potansiyel çözümünü sağladığı yaygın bir yol olduğunu söylemektedir. Nilsen ve Nilsen (1978:210) söz oyunları için belirsizliğin önemini vurgulamakta ve söz oyunlarının ancak insan zihninin belirsizliği çözebildiği anda olası olduğunu belirtmektedir. Leonard Feinberg (1978: 155) ise, mizahı ve türlerini incelediği 'The Secret Of Humor' adlı çalışmasında söz oyunlarına dayalı mizahı uyumluluğa karşı agresyon olarak tanımlamaktadır. Komedyenler, yaptıkları espriyi izleyicilerinin tekrar düşünmelerini sağlamak ve sunumlarının yavaşlatmak amacıyla genel olarak performansları sırasında belirsizliği kullanma eğilimindedirler. Bir yandan bu yöntem, izleyenlerden daha güçlü tepki gelmesine katkıda bulunurken, öte yandan komedyene bir sonraki espriğini hazırlaması için zaman kazandırmaktadır. "Çünkü, özellikle "türetilen 'parlak, canlı' sözcükler hem okurda, hem de seyircide belli bir kavrayış süresi gerektirmektedir" (Brandt 2001: 81).

Nükteli ile komiğin karşılaştırması söz komiğinin incelenmesi için izlenecek yolu da göstermektedir. Bir yandan, gerçekten bir komik söz ile bir nükteli söz arasında köklü bir fark bulunmadığı görülmektedir; öte yandan, nükte dile bağlı bir anlatım biçimi ise de, bir komik sahnenin bulanık ya da net imgesini canlandırmaktadır. Bu demektir ki dilin komiği, noktası noktasına eylem ve durum komiğine karşılık olmaktadır. Yani, eylem ve durum komiğinin söz düzlemindeki izdüşümünden başka bir şey değildir. Dalgınlıkla söylemek istenmeyen şeyler söylendiğinde ya da yapmak istenmeyen şeyler yapıldığında gülünç doğmaktadır. Jestlerde, davranışlarda, yüz çizgilerinde bulunabilen katı, kalıplaşmış, mekanik şeyler güldürmektedir.

Koestler (1997), sözcük oyununun; gülünç benzetme, gizli benzetme ve şiirsel imge arasında gülünç benzetme başlığı altında yer aldığını ama bu üç benzetme durumunun da birbirleriyle ilişkili olduğunu göstermektedir:



Şekil 1 Sözcük oyunu (Koestler 1997: 2).

Beylik bir cümle içinde saçma bir düşünce aktarıldığında komik bir söz elde edilmektedir. Kimi zaman sıradan bir tümcenin maskesi altında gizli bir saçmalığı fark etmek biraz daha güçtür. "Tembelin birinin söylediği "iki yemek arasında çalışmayı sevmem" sözü, "iki yemek arasında bir şey yenmemelidir" gibi sağlığı koruyucu bir kural olmasaydı komik gelmezdi" (Bergson 1996: 61). Kimi zaman da komik etki karmaşık bir duruma gelmektedir. Bir tek beylik tümce kalıbı yerine,

birbirlerinin içine giren iki ya da üç tümce kalıbı görülmektedir. “Örneğin, Labiche'in kişilerinden birinin şu sözünü alalım: "Türdeşini öldürmeye yalnızca Tanrının hakkı vardır." Burada çok alışık olduğumuz iki önermeden yararlanılmışa benziyor. Biri "İnsanların yaşamı Tanrının elindedir", öteki "İnsanın türdeşini öldürmesi bir cinayettir" (Bergson 1996: 61). Ancak, bu iki önerme hem kulağımızı aldatacak hem de bize yinelenen ve farkına varılmadan kabul edilen tümcelerden biri izlenimini verecek biçimde düzenlenmiştir. Dikkatimizin önce uyuklayıp, ardından saçmalık karşısında ansızın uyanması bu izlenimden gelmektedir.

"Bir kişinin tinsel yanı söz konusu iken, dikkatimiz ne zaman bu kişinin fizik yanına çevrilsen, güleriz" (Bergson 1996: 62). Gerçekten de her sözcük önce somut bir nesneyi ya da maddi bir işi göstermekle başlamakta, ardından yavaş yavaş soyut bir ilişki ya da arı bir düşünce olarak tinselleşebilmektedir. Böylece, bir anlatımı mecazlı anlamda kullanıldığı halde gerçek anlamda kullanılıyormuş gibi göstermekle de bir komik etki elde edilebilmektedir. Ya da: Dikkat, bir mecazın maddiliği üstünde toplanır toplanmaz anlatılan düşünce komik olmaktadır.

Gerek bileşik sözcük oluşturma, gerekse değiştirme, yerine-geçen oluşturma kavramı altında toplanabilmekte, ayrıca bir bileşik sözcük oluşturmak, temel sözcüğün ikinci bir öge ile değiştirilmesi şeklinde de tanımlanabilmektedir.

“Esprinin içerdiği düşünceyi tam olarak anlamak için "R. bana tam eşitiymişim gibi, tam samimice davrandı" sözcüklerine, en kısa terimlere indirildiğinde "yani bir milyonerin olacağı kadar" diye giden bir not eklemek zorundayız. Ve bu durumda bile daha da açıklayıcı bir tümceye gereksinme duyarız. Şair bunu çok daha kısa yapmıştır: "R. bana tam eşitmişim gibi - tam samimilyonerce davrandı." Espride, ikinci tümce tarafından samimi davranışı belirten birinciye getirilen tüm kısıtlama yok olmuştur” (Freud 2003: 50).

Komiği yaratmak için türetilen sözcüklerde tiyatral açıdan unutulmaması gereken bir durum dikati çekmektedir: “Diyalog okunmak için değil, oynanmak içindir. ...Sözün oynanabilir olması, en az anlamı kadar önemlidir. ...Sözü bütünden koparıp tek başına değerlendirmek, bir karikatürü, yalnız alt yazısını dikkate alarak değerlendirmeye benzer. Turgut Özakman'ın “Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği” (2007: 49)'nde belirttiği gibi, sözcükler ve diyaloglar oluşturulurken önemli olan dilin oyuna hizmet ediyor olmasıdır.

Yine Nietzsche (2011: 113)'nin, "Söylence hiçbir biçimde söylenen sözde yeterince nesneleşmez. Sahnelerin yapısı ve görünür imgelem şairin kendisinin sözcüklere ve kavramlara dökebileceğinden daha derin bir bilgeliği ortaya çıkarır" cümlesiyle, önemli olanın sözün tiyatral anlatı içerisinde kendisine bir yer edinmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

"Bütün sanatlar kardeşir" tümcesinde kardeş sözcüğü sanatlar arasında az çok derin bir benzerliği göstermek için mecazlı anlamda kullanılmaktadır. Bu sözcük böyle o kadar çok kullanılır ki onu işittiğimizde artık akrabalığın içerdiği somut ve maddi ilişkiyi düşünmeyiz. "Eğer bize Bütün sanatlar yeğendir denseseydi; bu ilişkiyi daha çok düşünürdük, çünkü yeğen sözcüğü daha az mecazlı anlamda kullanıldığı için burada hafif kalan bir komik etki yapardı" (Bergson 1996: 62).

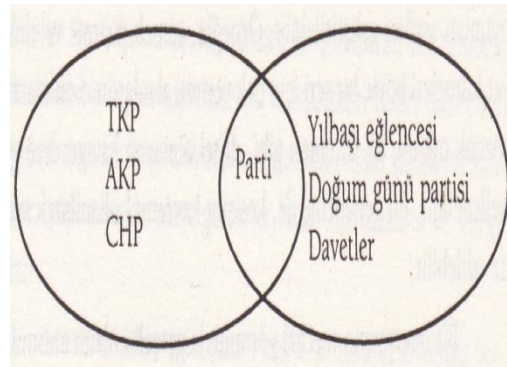
Tersine çevirme, en az ilginç olan yöntemdir. Ancak bunun uygulaması kolay olmalı ki nükte ustalarının bir tümcenin söylendiğini duyar duymaz bu tümceyi ters çevirmekle, örneğin özneyi tümlecine, tümleci öznenin yerine koyarak bir anlam elde edilip edilmeyeceğini araştırdıkları bilinmektedir. Bir düşüncüyü oldukça güldürücü sözlerle çürütmek için bu yol kullanılmaktadır. Cinasta aynı tümce birbirinden ayrı iki anlam verir gibi görünmektedir. Bu yalnızca görünüşte böyledir; oysa gerçekte değişik sözcüklerden oluşmuş, kulağa aynı sesi vermelerinden yararlanıp birbirleriyle karıştırır gibi yaptığımız iki ayrı tümce vardır. Zaten cinastan gerçek sözcük oyunlarına da sezilmeyen, derece derece ilerlemelerle geçilmektedir.

Öğretici olan karşılaştırma ile çarpıcı olan imge, yaşamın iki koşut biçimi sayılan dil ile doğa arasındaki o gizli uyumu belirtir gibi görünürken; sözcük oyunu bize daha çok bir an görevini unutup kendini olaylara uyduracak yerde, olayları kendine uydurmaya kalkışan dilin bir aldırmaçlığını düşündürmektedir. "Öyleyse sözcük oyunu dilin bir anlık dalgınlığını gösteriyor, bu nedenle de eğlendirici oluyor" (Bergson 1996: 65). Kısacası, tersine çevirme ile birbirinin içine girme sonunda sözcük oyununa varan nükteden başka bir şey değildir. Bir düşüncenin doğal anlatımını başka bir tona aktarmakla her zaman bir komik sonuç elde edilmektedir.

Sözcükler insanın her şeyi yapabileceği plastik bir malzemedir. Öyle sözcükler vardır ki belirli ilişkilerde kullanıldığında özgün tam anlamlarını yitirmekte ama başka ilişkilerde yeniden kazanmaktadırlar. “Lichtenberg'in bir esprisi anlam yitirmiş sözcüklerin gerçek anlamlarını yeniden kazandıkları koşullara ilişkin özenle seçilmiş bir örnektir: "Kör adam, topala 'nasıl gidiyorsun?' diye sordu; topal da köre 'gördüğün gibi' diye yanıt verdi" (Freud 2003 : 66).

Dilin anlattığı komik ile dilin yarattığı komiği birbirinden ayırmak gerekmektedir. Birincisi gerektiğinde bir dilden bir başka dile çevrilebilmekte, ama töreleri, yazını özellikle de fikir çağrışımları değişik olan yeni bir topluma geçerken özgünlüğünü büyük ölçüde yitirmektedir. İkincisi ise genellikle çevrilebilir değildir; özelliğini tümcenin yapısına ya da sözcüklerin seçimine borçludur; insanların ya da olayların kimi özel dalgınlıklarını dil yardımıyla saptamaz; dilin kendisinin dalgınlıklarını vurgular. Burada komik olan dilin kendisi olmaktadır.

Tiyatroda güldürücü bir sözcük yinelemesinde “Bir yay gibi gevşeyen sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan hoşlanan bir düşünce” vardır (Bergson 1996: 43). İki anlama gelme kendi başına komik değildir; bağımsız iki bloğun karşılaşmasını açığa vurduğu için güldürmektedir. Oyun yazarlarının dikkati hep bağımsızlık ve karşılaşma gibi ikili bir olaya çekmek için çabalamaları bunun kanıtıdır. Komiği sağlayan eşanlamlılık, parti sözcüğü üzerinden kurgulanan bir şekilde desteklenebilir:



Şekil 2 Eşanlamlılık (Paulos 2003: 63).

Murat Tuncay, sözle yapılan gülmecenin başlıca iki yolu olduğunu söylemektedir: “Ya kendi konuşmasıyla Gülünç Duruma Düşme; ya da Konuşarak başkasını Gülünçleme” (Tuncay 2013: 59). Kendi konuşmasıyla gülünç duruma düşme İstanbul lehçesine göre konuşma kusurlarına dayanmaktadır. Değişlerin kullanım yerine göre anlamlarının değişmesi; konuşmadaki gramer hataları; bilmeden anlamdaş sözcüklerin kullanılmasıyla gülmece gelişmektedir. Seyirciye, beklentisinin boşa çıkarak başka sözcüklerin söylenmesiyle gülme sağlanmaktadır. Birçok farklı tipin söz komiği taklitleri Geleneksel tiyatromuzun güldürü ustalığı içinde yer almaktadır.

“Geleneksel tiyatromuzun bu birinci yöneme fazlaca yaslandığı, oyuncuların çeşitli taklitleri yapmakta gösterdiği ustalıktan çokça yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu tür konuşmaların oluşturulmasında konuşanın safdilliği, nahiv konuşması güldürünün elde edilmesinde temel unsurlardan sayılır. Saflık ve basitlik çizgisinde elde edilen bu nahiv konuşma söz komiğinin başlıca malzemesini oluşturmuştur” (Tuncay 2013: 60).

Konuşarak başkasını gülünçleme, Osmanlıcanın zengin sözcük ve konuşma becerilerinin sanatçı tarafından oyunun içinde yerinde, zamanında ve dozunda kullanarak nükte üretme zekâsına dayanmaktadır. Güldürüyü sözle üretmenin çeşitliliği kayda değerdir:

“İma etmek: Yani çözüm yolları içine serpiştirilmiş dolaylı anlatımlar; İstihza denilen, işi kişiyle alaya kadar götürebilen eğlenmeler; Mecaz dediğimiz Sözcükleri asıl anlamında değil, benzetme yoluyla başka manada kullanmak; Cinas denilen: Birçok anlamlara çekilebilecek lastikli sözlerin deyişlerin aynı ifade içinde kullanılması; Telmih denilen: Söz arasında kastedilen bir şeyi açıkça değil manalı olarak söylemek, konuşmada açıkça söylemeden dilin idiyomatik birikimi içinden seçilen fikraya, atasözüne, ünlü bir dizeye ya da deyime işaret ederek açıklamak ve nihayet Nükte denilen az önce değindiğimiz sözlü güldürü yollarının tümünü kapsayan güldürü üretimi: Fransızcasıyla Espri” (Tuncay 2013: 60).

Sözlü güldürü cümleleri kalıplar halinde hazır değildir. Bu cümlelere gülmek, aynı nedenle bunları yapanlara da gülmeyi sağlayabilmektedir. Ancak, bu zorunlu değildir; çünkü burada cümlelerin, sözcüklerin bağımsız bir komik gücü vardır; bunun kanıtı da kimi zaman birisinin söz konusu olduğunu belli belirsiz sezinlemekle birlikte, çoğunlukla kime güldüğümüzü söylemekte güçlük çekmemizdir. Gülmeyi sağlayan sanatçının ustalığı olası tehlikelerin önüne geçebilmektedir.

“Bayat espriler temsil verilen kitlenin kültür düzeyinin üstünde ya da iğrenç bulabileceği sözcükler ve espriler Doğmaca temsil düzeni içinde anında yok edilir. Laf değiştirilir; konu saptırılır kısaltılır ya da uzatılır. Böylece kakhahanın tavında kalmasına özen gösterilir. Seyircinin zamana ve mekana göre değişebilen yapısına dikkat edilerek oyunun hız tartımında değişiklikler yapılabilir. Doğmaca oynamanın bütün esnekliği seyirci

tepkilerine göre ayarlanabilir. Öykü Fiziksel yetersizlikler körlük, topallık sancı çekme vb. duygusal acımayı getirecek özellikler üzerine yayılmaz. Kullanılan esprilerin bayatlamamasına, bayatların ayıklanmasına dikkat edilir. Oyunda kullanılan esprilerin, anlatılan fıkra vb. malzemenin oyun içinde tam yeri ve zamanında kullanılmasına, gereksiz uzatmalara kayılmasına izin verilmez” (Tuncay 2013: 57).

Söz komiği üretilirken, sözcük ve söz dizilerine sesler eklenmekte ya da çıkarılmaktadır. Cümle yapısı bozulmakta, benzer sesteki kelimeler anlama bağlı olmaksızın artarda getirilip kullanılmakta, aynı şekilde benzer sesteki kelimeler yanlış yerde kullanılmaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda en çok kullanılan mizah yaratma unsurlarından olan söz komiğinde; anlamadan anlamış gibi görünme, ters anlama, benzetme, anlamamazlıktan gelme bulunmaktadır. Tüm bunları oyun içinde yerli yerinde kullanabilmek dikkate değer bir hüner gerektirmektedir. Bu yüzden Orta Oyunu ustaları için hem güldürücü; hem de taklit yapabilen “Mudhik” ve “Mukallit” sözcükleri kullanılmıştır.

Kılıç’a göre (2007: 91) “dilimizin zenginliğinin tipik bir göstergesi olan, Karagöz’ün ya da Kavuklu’nun dilinde, söz komiğini yaratan söz sanatlarıyla süslenmiş söz grupları, halkımızın bilinçaltının dışavurumudur.” İmâ etme, küfürler, beddualar, oyunlarda siyasal bir taşlama ve boşalma aracı olarak kullanılmaktadır. Eğlenerek dışa yansıyan duygular, kahkahalarla bütünleşirken, toplumsal eleştiri her statüye yöneltildiğinden herkesçe benimsenmektedir.

Hakaret içeren sözler özellikle zenneler tarafından dile getirilmektedir. Kavuklu da bu tür güldürülerde pay sahibidir. Karagöz’de olduğu gibi, Ortaoyunu’nda da komik Kavuklu’nun sözlerinde ve onunla atışan kimi tiplerin, bu tartışmalar sırasında söylediği sözlerde belirlemektedir.

“Yine tıpkı Karagöz’de olduğu gibi, köpoğlu köpek, elinin körü gibi çokça kullanılan aşağılamalar vardır. Ortaoyunu metinlerinde geçen; “kör olası herif”, “Allah hepsinin belasını versin, erkek değil mi!”, “çenen tutulsun herif”, “mendebur herif”, “seni alçak köpek seni”, “kart karı”, “babaları başıma toplayacak”, “marsık senin anandır”, “horoz herif “ vb. sözlerin Karagöz’de kullanılan birçok sitem ve aşağılama sözüyle aynı olduğu dikkat çekicidir” (Kılıç 2007: 96).

Bu da, her ne kadar bir boşalma aracı olarak kullanılsa da, hakareti argo ve beddualarla da sözlü güldürünün yaratıldığının bir göstergesi olmaktadır.

### 1.2.3. Hareket Komîği

Söz kadar hareket de komîğin yaratılmasında etkindir. "Hikâye, hareketin taklididir. Burada hikâye deyince olayların örgüsünü anlatmak istiyorum" (Aristoteles 2010: 22). Kişilerin değil yaşamın taklidi olan tragedyada olaylar örgüsü önemlidir. Yaşam da bir hareketin içindedir ve sonunda bir hareket tarzı olarak ortaya çıkmaktadır. "Öyle ise hikâye tragedyanın hem ruhu, hem de ilk ilkesidir" (Aristoteles 2010: 25). Homeros, Odysseia'yı da İlyada'yı da hareketin ortasına yerleştirmiştir. Bütün öteki sanatlarda nasıl taklit, belli ve birlik bir hareketin taklidi ise, hikâye de bir hareketin taklidi olduğuna göre, bir ve bütün hareketi taklit etmektedir. "Hareket komîğinde esas olan; mekaniklik, yineleme, tersine çevirme, orantısızlık ve dalgınlıktır" (Eker 2003: 82).

Bergson (1996: 51,52), harekete dayalı komîğin iki şekilde sağlanabileceğini belirtmektedir: "I. Yineleme- II. Tersine çevirme". Burada bir kişinin yinelediği bir sözcük ya da bir tümce değil; bir durum, yani birçok kez aynı biçimde yinelenip de yaşamın değişken akışını kesen durum ve koşulların birleşimi söz konusudur. Tersine çevirmede ise belli bir durumda bulunan belli kişilerin durumunun ters çevirip rollerin de yer değiştirmesini sağlandığında, komik bir sahne elde edilmektedir.

Bir insanın yürürken düşmesi ya da bir yere çarpması, alışlageldik durumun tersine çevrilmesidir. Bu da toplum açısından uyumsuz bir durumdur.

"Topluma uyarlanan insan, her an uyanık, hep tetikte olmalı, adımını attığı yeri görmelidir. Böyle olmayıp da düşen, yürürken adımlarını makine gibi atıyor demektir. Makine biteviyeliğinde, makine düzeninde adımlarını attığı için de önüne çıkacak her değişik duruma, engebelere göre ayaklarını atamamakta, bunun sonucu olarak da düşmektedir. Biz onun makineyi taklit etmesinden, makine gibi hareket etmesinden doğan bu aptallığına gülmekteyiz. Burda insanı güldüren hareket komîğidir" (Nesin 2001: 27).

Bergson, zihnin, dilin ve toplumsal yaşamın ürettiği tüm hareketsizlik yanılsamalarına karşın hareketin bölünemez, parçalara ayrılamaz bir süreç olduğunu ve asla hareketsizlikten türetilmeyeceğini iddia etmektedir. Hareketin bölünemez bir süreç olduğunu da bir örnekle pekiştirmektedir:

"Elimizi A noktasından B noktasına götürdüğümüzü varsayalım. Hareketi bu iki nokta arasında durdurmamız imkânsızdır, çünkü hareket durdurulduğu anda yeni ve başka bir hareket belirmiş demektir. Duran, hareket değil sadece elimizdir. Dolayısıyla hareketi yörüngesiyle karıştırmamak gerektiği gibi devingenle de karıştırmamalıyız. Çünkü hareket,

devinene göre de önceliklidir. Bir hareketi böldüğümüzü sandığımız anda aslında kendimizi başka bir hareketin içinde buluruz. Elin AB hareketi bölünmemiş yeni bir AC hareketi belirmiştir. Dolayısıyla hareketi bölmek ancak onun doğasını değiştirmek pahasına gerçekleşir. Hareket, bir melodiye benzetilebilir” (Bergson 1986: s.s. 191-201).

Bu anlamda hareket komiği üretilirken, kesintisiz bir çizgide ilerlemesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Tabii bu hareket komiği kesintisiz bir biçimde sözle desteklenerek yapıldığında gülme de daha kuvvetli bir biçimde kendini göstermektedir:

“Nasıl ki bir melodiyi bozmadan kesintiye uğratamayız ya da ritmiyle oynayamayız aynı şekilde hareketi de niteliğini değiştirmeden bölemez, kesintiye uğratamaz ya da ritmiyle oynayamayız. Melodiyi kesintiye uğrattığımızda ya da ritmiyle oynadığımızda artık yeni bir melodiyle karşı karşıya kalırız” (Mordeniz 2011: 16).

Geleneksel tiyatromuzda tavır özelliklerinin kaynakları azaldıkça, güldürünün ivmesi groteske kayarak oyunlarda taklide ve kalıplı konuşma ve harekete dayalı bölümlerin korunabildiği görülmektedir. Bu yol hareket komiğinin kolay anlaşılabilir özelliğine fazlaca yaslanarak güldürüyü ve kısmen eleştiriyi getiriyormuş gibi gözükse de eski kültüre özgü pek çok ayrıntıyı göz ardı edebilen, ince çizgili güldürü öğelerini görmezlikten gelmeye yönelik bir tek tipleştirme eylemi olarak kendisini göstermektedir. Kimi zaman tavır özelliklerinin karakteristik yapısını da zorlayan bu eğilim, hareket komiğinde usta oyuncuların çabuk güldürüyü getiren kolay çözümlerinde kendisini göstermektedir.

“Etek öpmenin, el öpmenin, oturup kalkmanın tavır getirici pek çok ayrıntısını yok sayan bu yaklaşım; hareket komiği kalıplarını grotesk, çoğu kez de fars çizgisinde bir güldürü üretimine indirgeyerek sonuç almaya çalışmış; pek çok yönden yanlışlar içeren bu yöntem daha sonraları doğru tavır özellikleriyle birbirine karıştırılarak ancak uzmanlık düzeyinde çözümlerle altından kalkılabilecek bir tikanıklığın kaynağı olmuştur” (Tuncay 2013: 58, 59).

Meddahlığı, sıradan bir anlatıdan ziyade, büyüleyici bir icraya döndüren unsur da hareketten kaynaklanan taklittir.

“Meddah, sese dayanan taklitleri, hareketle desteklediğini gösteren iki araç kullanmaktadır. Bunlardan biri omzuna attığı veya boynuna doladığı mendil, diğeri ise sopadır. Sopa, jestlerin kuvvetlendirilmesi ve bazı gürültü tonlarının elde edilmesinde, mendil ise çeşitli başörtüleri ve başlıkları taklit edilmesinde yardımcı alet olarak kullanılmaktadır” (And 1985: 223-224).

Mendil ve sopa, harekete dayalı mizahın temel unsurlarından biri olan taklidi güçlendirdiği gibi, meddahın taklit yoluyla hareket komiğini oluşturmasına da yardımcı olmaktadır.

Meddahlık geleneğinde söz komiği ve hareket komiği aynı zamanda yer almaktadır. Ağırlıklı olarak söz komiğinin olmasına karşın hareket komiği de gösterinin önemli bir parçasıdır.

“Meddah taklitleri, kullandığı malzemeleri (iskele, havlu, baston) ile hareket komiği unsurunu sağlamaktadır. Bu aynı zamanda bir tiyatrocunun gibi rol yapmayı, çeşitli tipleri konuşurmayı, canlı ve cansız varlıkları taklit etmeyi sağladığından meddahlık geleneğinde hareket komiği unsurunun söz komiği unsurundan ayrı düşünülmemeyeceğini göstermektedir. Ayrıca Söz komiği unsurunun yer almadığı meddah hikâyesi anlatmalarının olmayacağını da rahatlıkla söylemek mümkündür” (Arioğlu 2011: 90).

Buradan yola çıkarak, hareket komiğinin sözün ve anlatımın ortaya konulduğu, söz komiğinin ardından geldiğini söyleyebiliriz.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (2006:65) Karagöz’deki komik varlıkların pek az espriden, en çok sestem ve hareketten doğduğunu düşünmektedir. Burada ses, hareket komiğinin kahramanı Karagöz’ün kendisidir. Karagöz’ün altı yerinden eklemli olan gövdesinin hareket komiklerini yapmak için pek uygun olduğunu dile getirmektedir.

Bu hareket komiği, özellikle şiddete dayalı hareketlerle oluşturulur ve “Muhavere”den itibaren oyunun tamamında yer alır. “Perde Gazeli biter bitmez perdenin sağından Karagöz gelir, kısa bir atışmadan sonra Hacivat’la dövüşür ve boylu boyunca yere serilir. Muhavere çeşitlerinden biri olan “Vuruşmalı Muhavere”de her sözün sonunda Hacivat ve Karagöz birbirine vurur” (Sönmez 2005:16).

Kavuklu’nun, sürekli olarak ayağındaki terliği sektirerek yürümesi, uzun kaftanına takıldığı için sık sık düşecek gibi olup akabinde toparlanması ve de âdeta ustalık gerektiren hareketlerle başındaki kavuğu düşürmeden oynatması, Kavuklu’nun karakteristik hareketleridir ve Kavuklu bunları, her oyunda sık ve düzenli bir şekilde tekrar ederek hareket komiğine hizmet etmektedir. Yine Pişekâr’ın elinde bulunan şakşak (pastav)la yaptığı taklitler veya onu olur olmaz yerlerde kullanması hareket komiğini oluşturmaktadır.

“Ortaoyunu’ndaki “taklit” veya “tip”lerin de sürekli tekrar edilen ve bu nedenle karakteristik hale gelen belirli hareketleri vardır. Bunlar; Yahudi’nin Ortaoyunu meydanına gelişi sırasında ve geldikten sonra bir süre elinde tuttuğu Tevrat’ı okuması ve tuhaf bir şekilde sallanması ya da Çelebi’nin hareketlerindeki abartılmış incelik gibi sürekli tekrarlanan hareketlerdir. Bu hareketlerdeki abartı ve tekrar ise Ortaoyunu’nda gülmeyi yaratan unsurlar arasında yer almaktadır” (Türkmen&Fedakâr 2009: 101).

Hareket komiği Ortaoyunu’nda temel olarak tiplerin sürekli ve düzenli olarak tekrarladığı hareketlere bağlı olarak oluşmaktadır. Ortaoyunu’nda hareket komiğinin asal amacı, oyundaki temel mizahî öğeyi yani söz komiğini sivriltmektir. Oyun dili açısından bakıldığında, hareketin burada da tamamlayıcı bir unsur olduğu görülmektedir:

“Oyun Dili’nin sahne üzerindeki değerlendirilmesinde hareketin konuşmaları desteklemesi doğal olarak hareketin de konuşmalarla desteklenmesi gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu destekleme işlemi de kullanılacak sözcüklerin ses tonu, ses rengi, ses uzamı vb. sözsüz işaretlerle birleştirilerek tümünün belli bir yorum doğrultusunda işlenmesinde konunun, rolün, oyuncu kişiliğinin getirdiği ayrılıklar da önem kazanmaktadır” (Tuncay 2010: 120).

Sahne üzerindeki devinimlerin ve hareket komiklerinin sözle olan bağlantısı bu bağlamda oldukça önemlidir.

#### **1.2.4. Durum Komiği**

Düzenli durumların birbiri içine girmesi, yinelenmesi ve ters dönmesiyle oluşan yaşam içerikli ve izlenimli komik türüdür. Bir örnekle açıklamak gerekirse; sahnede ev sahibini azarlayan hırsıza güleriz. Mesela burada bir ters çevrilme söz konusudur. Bir durum, hem birbirlerinden mutlak olarak bağımsız iki olay dizisine ait olur, hem de birbirlerinden tamamen farklı iki anlama gelebilirlerse gülünç olur.

Birini başka biri ya da bir şeyi başka bir şey sanarak yapılan yanılgılar yani, quiproquo sahneleri buna örnektir. “Örneğin, kızını istemeye gelecek aileyi bekleyen ev sahibi ailenin kapısını video satın almaya gelen bir başka aile çalar. Onlar videodan bahseder, ev sahipleri ise kızlarından bahsettiğini sanır. Durum komedisi ortaya çıkar. Her an her şey çökecekmiş gibi olur ama her şey yoluna girer” (Bergson 1996 : 13).

Geleneksel tiyatromuzda da dil aracılığı alanının dışında kalan, özellikle Karagöz temsillerinde sık sık kullanılan, jestler ve durum komiği ile yaratılan bir gülmece de vardır. Bergson (1996 : 68), söz komiğinin durum komiğini yakından izleyerek bu tür komik ile birlikte karakter komiğinin içinde yok olduğunu ifade etmektedir. Geleneksel tiyatromuzda da gülmececi durum üzerinden bu şekilde yaratılarak, karaktere evrildiğini görmekteyiz.

Meddah hikâyelerinden “İstanbul’un Taşı Toprağı Altın” öyküsünde, girdiği lokantada on iki tencere yemek yiyen Kastamonulu Mehmet Ağa’yı fukara sanıp hesabını ödemeye gelen İhtiyar ile Ahçı’nın şu konuşmaları durum komiğine iyi bir örnek oluşturmaktadır:

“İhtiyar: Adam diyor ki, param yok diyor, sen hala adamın yakasından yakalamışsın. Ayıp canım ayıp, sen herkesnen böyle yaparsın. Fukara işte, bak fukara değil mi? Ahçı: Efendim siz ne söylüyorsunuz. Bu öyle on paralık kırk paralık yemek yemedi. İhtiyar: Ne yedi ya? Ahçı: Efendim bu adam oniki tencere yemek yedi” (Nutku Ö. 1997: s. 264, 265).

Karagöz metinlerinden Kanlı Nigâr’da, dövülüp, elbiselerine el konulup sokağa atılan Çelebi’ye yardıma gelen Karagöz’ün de aynı muameleye tabi tutulması, komiğin durumla sağlandığı bir başka örnektir:

“KANLI NİGÂR- Seni musîbet seni! Soyun bakayım! Kızlar, falaka değneğini getirin! Vurun kızlar, hızlı vurun!

KARAGÖZ- (İçeriden.) Aman, yavaş vurun, eliniz kırılsın! (Karagöz’ü çıplak sokağa atarlar.)” (Kudret 2004: S. 572).

### 1.2.5. Komedya

“Özünü komik-olanın oluşturduğu temel oyun türü” (Çalışlar 1992: 102) olarak tanımlanan komedya, komik olanın nereden kaynaklandığına göre çeşitlilik kazanmaktadır. Örneğin, komik olan, karakterin kendisinden kaynaklandığında karakter komedyası, ahlâki ölçütlerden kaynaklandığında töre komedyası, yaşamın türlü hallerinden kaynaklandığında durum komedyası, karışık olaylardan

kaynaklandığında ise dolantı komedyası çıkarılabilir. Komik olanın özelliğine göre de gülmece, tersinleme, taşlama, yergi, burlesk, grotesk, parodi gibi çeşitlilik gösterir. Komedyanın yapısında başlangıçta bir uyum, sonrasında bir dengesizlik ve akabinde uyumun yeniden kurulması vardır. Komedyaya komik durumu içerir ve komik kişiler aracılığıyla yürür, uyumsuzluğu geliştirerek çözüme uğrar, bu çözümse mutlu sonudur. “Konu komedi ve komik olan olduğunda ‘ansal’ ve yaşamsal olanlar daha çok önem kazanmaktadır. Bu, komedinin diğer türlerden üstün değil, farklı olan yönünün açıklanmasıdır” (Akyüz 2012: 22). Komedyaya, Aristoteles’e göre, soylu olmayan kişilerin, soylu olmayan eylemlerini sunan ve doğaçlamaya dayanan oyunlardır. Bu anlamda komedyaya tarih boyunca, soyluluğun tiyatrosu olan tragedyaya karşı halkın tiyatrosu olmuş; tragedyaya karşı, çirkin ve aşağı olan gibi özellikleri kendinde barındırmıştır. Komedyaya, antik Yunan’da halk şenlikleri içinde, fallus ezgileri ve korosundan dramaya dönüşmüş; bu türsel özelliği içinde, hep fars, kaba güldürü gibi çeşitli güldürü biçimleriyle etkileşimli olarak yer almıştır. Bu nedenle, komedyaya kişileri halktan kişilerdir. “Komedyaya ‘uyumsuzluk’a bağlaşik olarak, merkezkaç yapıya yönelimlidir; açık oyun biçimine, anakronik yapıya yatkındır; oyun diline halk dili, gündelik konuşma egemendir. Her ne kadar IV. Yüzyıl dilbilgisi uzmanı Diomedes ‘komedyaya, hiçbir ciddi tehlike içermeyen, gündelik hayat dilimidir’ (Carlson 2007: 21) demiş olsa da, komedyaya, halkın elinde eleştiri silahı haline gelmiştir. Komedyaya, tarihsel dönemlere, sınıflara, eleştirel tavıra, dünya görüşüne bağlı olarak değişiklik göstermiş; karşı sınıflara yöneltilmiş özeleştirici olarak da yer almış, tarihsel-mantıksal uyumsuzluk ve bağdaşmazlığın dramatik anlatımı olarak çok çeşitli biçimlerde kendini ortaya koymuştur. Örneğin;

“Antik Yunan’da siyasal eski komedyaya, töre komedyası olarak yeni komedyaya; Yunan komedyasının uyarlaması olarak Roma komedyası, tipler komedyası olarak commedia dell’Arte, Rönesans hümanist komedyaya, Elisabeth dönemi karakter komedyası, Altınçağ İspanyol dolantı komedyası, klasik Fransız töre komedyası, İngiliz Restorasyon dönemi komedyası, Aydınlanma dönemi burjuva komedyası (acıklı komedyaya, duygulu komedyaya, gülünçlü komedyaya, gözyaşlı komedyaya), 19. Yüzyıl gerçekçi komedyaya, halk komedyası, toplumsal-eleştirel komedyaya, alegorik-fantastik komedyaya, anti-komedyaya, vb” (Çalışlar 1992: 103).

Komedyanın gelişim süreci içerisinde, karnaval kültürünün de etkin olduğu bilinmektedir.

“Dinsel bir misa olan Romans karnavalı, aynı zamanda bir deliler misa’sı olarak da işlev görmekteydi. ...Bu misa’nın içinde, öyle olmasının gerektirdiği üzere, kaba

şakalar da yer almaktaydı. Romans'taki taklid geçitte "davanın tarafları" da yer almakta ve bunlar herhalde gülünç mimik ve hareketler yapmaktaydı. Bu matrak kabuğun altında olay ciddiymiş..." (Ladurie 2002: s.s. 271-275).

Molière'in komedyalarını oluştururken, güney Fransa folkloründen oldukça etkilendiği düşünüldüğünde, Romans karnavalının komedyanın gelişimindeki etkisi gün yüzüne çıkmaktadır. Komedyanın yükselişi noktasında Rudlin "Commedia dell'Arte (2000:37) adlı kitabında, Allardyce Nicoll'un tespitine yer vermiştir. Buna göre; "(a) Karnaval unsurlarının gelişimine; (b) Akademik komedileri popüler yapma girişimine; (c) Toplumsal hicvin anlamını bulma" gibi etkenler komedyanın evriminde başat rol oynamıştır.

Komedyaya, Poetika'nın bir bakıma Roma'ya uyarlaması olarak nitelenen Horatius'un "Ars Poetika"sında kendine yer bulmuştur. Komedyayı da içeren tiyatroya dair ilk kuramsal metinlerden biri olması, bu eserin ardından çok sayıda önemli çalışmanın yapılmasını olanaklı kılmıştır. İnsanın doğal ve kültürel bir olgu olarak gülme eylemiyle insansı ilişkisi, tek tanrılı dinlerde hoş karşılanmamıştır. Eco (2010) Gülün Adı'nda bu meseleye Hıristiyan kültür açısından yaklaşmaktadır. İslâm toplumlarında gülmenin hafiflikle ilişkilendirilmesine ve uzak durulması gerektiğine dair çok sayıda deyiş ve önerinin olduğu bilinmektedir. Bu nedenlerle dram sanatına yönelik düşmanca, sert yaklaşım komedyaya daha fazla yansımıştır.

Kökeninde komoslardan yani "Büyük Dionysia Şenliği'ni bitiren curcuna" (Çalışlar 1993:105) lardan gelen doğal, neşeli, eğlenceli güdüler, fallus ezgileri ve farslara dayanan alay ve taşlama yer alan komedyaya, gülünç olanın taklididir. "Büyük Dionysia'dan önce bir de Aralık ayında "kır Dionysia'sı düzenlenirdi, burada phalloi, erkeklik aygıtı bir geçit alayında geçirilir, şakalar, oyunlarla güz tohum ekiminin bolluğu sağlanırdı, bir de lapa sunulurdu" (And 1962: 22). Aristoteles, Poetika'da komedyadan şöyle söz etmektedir:

"Komedyaya ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir. Bununla beraber komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez, tersine gülünç-olanı taklit eder ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü 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" (Aristoteles 2010 : 14).

Platon'un soytarılık olarak tanımladığı komedyaya, Aristoteles'in yaklaşımı bir nebze daha iyimserdir. Aristoteles'in Poetika'da tragedyanın üstünde ayrıntılı

durmasına rağmen komedyanın sadece tanımına yer vermesi ya da komedyaya ile ilgili kısmın kaybolması, komedyaya ile ilgili birbirinden farklı yorumların yapılmasına neden olmuştur.

"Grek Megaralıları komedyanın, onların demokratik idarelerinin etkisi altında doğmuş olduğunu söylerken, Sicilya Megaralıları da aynı şey için vatandaşları Epikharmos'u gösterirler. Komedyayı bulmuş olduklarını kanıtlamak için bazı kelimeler öne sürerler. Bu kelimeler arasında ("Köyler" anlamına gelen) "komai" kelimesi vardır. Atinalılar'da ise "demoi" kelimesi aynı anlama gelir. Ve sonra buna bir de şunu katıyorlar: "Komödiant" kelimesi, "komazein" (Dionysos bayramlarında kendinden geçme) kelimesinden türemiş olmayıp, tersine oyuncuların "komai"yi (köyleri) dolaşmalarından türemiştir; çünkü oyuncular şehirlerde hiçbir ilgi bulamıyorlardı" (Anday 1965 : 25, 26).

Tragedyayla başlayan tiyatro serüveninin bir sonraki parçalarından biri olacak olan komedyaya ile ilgili Florance Dupont "Edebiyatın Yaratılışı" (Dupont, 2001: 106)'nda kesin bir tarihten bahsetmektedir. "Eski tragedyaya 486'da üç yeni biçime bölünür: sözcüğün gerçek anlamında tragedyaya, yergili dram ve güldürü". Böylece dram sanatı içindeki türlerden biri olan komedyayı, ciddi bir gelişim havası içinde oluşan gülünç, hoş, alaylı, zarif ve lâtifeli esprilerin organik bir bütünü olarak nitelemek yerinde olur. Ne var ki, sadece "ironik" (alaylı) espriden güç alması gereken komedideki izleyici ya da eleştiricideki ironik gücün, eleştirilecek kişiyi, akılsal ve ruhsal niteliklerini gene de kişinin kendine özgü subjektifliği açısından ele alarak, akla, hatta duyarlılığa aykırı düşünce ve davranışlarından ötürü eleştirilmesi gerekmektedir. Ama böylesine bir eleştirinin, apaçık değil de ülküsel, yani ideal doğrultuda ve ancak "ironi" yoluyla kavranılabilir biçimde yapılması zorunludur ve ancak bu tür "ironik" espriler, izleyenlerin katılırcasına gülebilmelerine yol açmaktadır ki, işin en önemli yönü de budur; hatta böyle bir eleştiri, anlamlı içeriği bakımından "ironik" etkinliğin zaferidir de. Büyük filozof Sokrates üzerinde olağanüstü önemle durduğu "ironi"yi, "insanın düşünerek doğru bulduklarını sırf lâtife, hatta alaylı bir görünümle karşısındakine sezdirebilmenin esprisi" olarak nitelemektedir.

Hamburglu filozof ve Batıdaki Aydınlanma Döneminin en başta gelen şairi Ephraim Lessing'in bu konudaki düşünceleri şöyledir:

"Lessing, komedi türünde meydana getirilen eserlerde, oyunun ana-karakterini ele alırken, sadece bazı kişisel karakterlerin oluşturduğu subjektif düşünce türleri üstünde ısrarla durmaktadır. Komedilerde açık seçik ve görünen bir berraklık içinde belirlenmesi gereken eylemlerin, eseri sadece oyuna dönüştürmekle yükümlü araçlar olmaları gerektiği

görüşü de Lessing'in tiyatro anlayışında ağır basmakta ve filozofun komediler üstündeki bu görüşü genellikle benimsenmektedir" (Altar 1996:70,71).

Bergson'a göre komedyaya, başkalarına karşı heyecanlanma ve duygulanmalarımızın kesildiği yerde başlamaktadır. Bu bakımdan gerçek hayata dramdan daha yakındır. Bergson'un bütün sanatlar içinde geneli gözetken tek sanatın komedyaya olduğundan kuşkusuz yoktur. Dram, üstü örtülmüş olan derindeki gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Dram, toplumla aklın oluşturduğu sakin, kentsel hayat altında patlamayan fakat bizde iç gerginliği yaratan bir şeyi uyandırmaktadır. Dram sanatının her zaman bireyseli gözettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. "Komedyanın konusu ise büsbütün başkadır. Komedyaya yolumuz üzerinde tesadüf ettiğimiz ve edeceğimiz karakterleri gösterir. Benzerlikleri kaydeder. Komedyaya yazarı, kahramanını yarattığı andan itibaren benzeri olan kişileri onun çevresinde toplamaya başlar" (Bergson 1996 : 52).

Dram sanatı içinde, komedyanın tragedyayla olan ilişkisini Özdemir Nutku ise şöyle açıklamaktadır: "Komedyalar, tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini biraz olsun dağıtmak için yazılmaya başlandı. Başlarda yazılanlar seyirciyi gevşetmek için yazılmış konu dışı gülünç sahnelerden oluşuyordu." (Nutku, Ö. 2001 : 57)

Komik karakterin yaşadığı hayat esasen çelişkilerle, kavgalarla, tehlikelerle, başarı ve başarısızlıklarla doludur. Ölüm ve ızdırap elbette komik karakterin bulunduğu dünyada gerçekliğini korumaktadır. Ancak bütün bu uygunsuzluklar komedilerde, tragedyalarda olduğu gibi çatışma mantığını besleyen sistematik unsurlar olarak anlam kazanmamaktadır. Komik dünya daha çok, birbirinden farklı sistemlerin bir kolajı gibi görünmekte ve komik karakter bu kolajın içinde kendini evdeymiş gibi hissetmektedir.

"Hayatla kavgalı gibi görünse de, kendi olmaktan memnun olan, çelişkilerin arasında kendi evindeymiş gibi yaşayan komik karakter, çatışmaya karşılık verirken trajik karakter gibi doğrudan, acı çekerek ve kendini tasdik etmek ve tanımlamak amacıyla direnerek değil, genellikle zekice bulduğu dolaylı yöntemlerle tepki göstermekte ve bu tepki kendini tasdik etmek ve tanımlamak amacını gütmemektedir. Komik karakter, kaderini protesto etmek yerine genellikle sorundan kurtulmak için hayal gücü çalıştırmaktadır. Komik karakter, silah veya kudret iradesinden çok zekâsına güvenmekte, seyircinin öç alma, kendine acıma, hüznlenme gibi duyguları yüklenmesine yönelik çaba göstermemektedir" (Şentürk 2010: 39).

Zira komik karakteri, trajik karakterden ayıran en temel özellik, kendisi ile seyirci arasında duygusal özdeşlik kurulmamasıdır. Yine tragedyalardaki kaderin kaçınılmazlığı durumuna karşın, komedilerde talihin ve tesadüfün önemli olduğu görülmektedir. Komediler, tragedyalarda olduğu gibi belirli bir amaca adanmış bireysel bir kahramanlık mücadelesinden çok, toplumsal bir macerayı ifade etmektedir. Bu farklar, duygulardan büyük ölçüde yoksun olması gereken komedinin tragedyadan ayrıldığı noktalardan bazılarıdır.

Sevda Şener (1972: 19,20), komedyanın oyun kişilerinin özellikle tiplerden oluşmasını “hayata uzak açıdan bakan, seyirciyi ahlâk dışı eğilimler, kötü nitelikler, hatalı davranışlar, yozlaşmış ilişkiler, bozulmuş kurumlar üzerinde düşündürmeyi, düzeni eleştirmeyi amaçlamış” olmasına bağlamaktadır. Bu da, seyircinin protagonistle yani genellikle trajik, erdemli, psikolojik dönüşümü belirgin olan karakterle özdeşleşim kurarken; gülünç durumlarda kalan komik tipin yerine bir başkasını koymasıyla ilintilidir.

Komedyanın kişilerinin başkalarıyla özdeşleştirilmesinde yatan bir başka alt metin de zaafı oluşlarıdır. Tragedya kahramanları gibi ahlâklı, erdemli ve ölçülü olmak zorunda değillerdir:

“Komedyanın kişileri daha çok imajlardır oysa. Bu kişiler yazar, oyuncu ve seyirci arasında oynanan bir estetik oyununun parçasıdır. Komik kişiler karikatüre yakın olup bir takım belli insan zaaflarını canlandıran kişilerdir. Bizim Bektaşî babadan tutun da Shakespeare’in Falstaff’ına, Dogberry’sine, Molière’in Tartuffe’üne ve Harpagon’una dek bu böyledir. Hatta daha ince hatlarla işlenmiş Shakespeare’in Benedick’i bile tek zaafın gölgesidir: Kadınlara olan düşmanlığı örneğin.

Komedyanın insan zaafı üzerinde kurulu olmuş olduğundan kişileri basitleştirilmiş ve genelleştirilmiştir. Kişilerin bu basit ve genel görüşlerini daha iyi belli etmek için zaaflar sivriltilir ve çoğu vakit mübağalalı duruma getirilir. Komedyanın kişilerinin daha çok imaj olmaları da bundan zaten” (Nutku, Ö., 1960: 10, 11).

Hemen hemen hiçbir şey komedyanın konusu olmaktan kendini kurtaramamıştır. “Komedi yazarlarının elinde tanrılar, insanlar ve hayvanlar gülen ve gülünen varlıklara dönüşmüşlerdir” (Şentürk 2010: 25).

Komedyanın yaşamı tek değer alır, her tehlike ve koşul içinde yaşamı sürdürmenin yollarını aramayı önerir. İnsan tüm yeteneklerini seferber ederek yaşadığı ana cevap vermelidir. “Mutluluk bu çatışmada, yaşama ve sınama ile varılan

bu gerginlik ve canlılıktır. Komedya insanın toplumuyla uyumuna önem vermekle birlikte insana aşırılıklardan sakınarak mutsuzluktan, budalalıktan kaçınmanın yollarını göstermeye eğilimlidir” (Sokullu 1978: 49).

Komik duygu fars güdüsüne karşı olarak yaşam sorunlarıyla uğraşmaktadır. Bugünün baskılarına, ergin kişinin sorumluluklarına yönelmektedir. Yaşam sevgisi ve devrimci özlemler onun ikili karakterini biçimlemektedir. Bu yoldan hem zevk hem düşünce ögesini içermektedir. Komedya dolaylı ve tersinlemeli (ironik) konuşmaktadır. Şaka yaptığı zaman hatayı ve kusuru anlatmak istemektedir. Yolsuzluğu gösterirken de onu neşe ile aşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan da sağladığı zevk dolaysız, reflekslere yönelik bir güldürü değil zihinsel aşamada algılanan bir zevk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aristoteles’in ironi tanımları tarihine katkısı, ironi sözcüğünü hem Sokrates’e özgü olduğunu varsaydığı bir alçakgönüllülük olarak açıklaması, hem de karşıtı alazon ile ilişkisi içinde ele almasıdır.

“Aristoteles’in tarif ettiği alazon/eiron karşıtlığı yirminci yüzyılda F.M. Cornford tarafından antik Yunan komedyaları için bir yorumlama aracı haline getirilmiş, kendini beğenmiş, şarlatan Alazon’un komedyanın sonunda, o ana dek kendini gizlemiş alçakgönüllü Eiron tarafından; diğer bir deyişle geleneksel komedya kahramanı tarafından tuzağa düşürülüp gülmenin nesnesi haline getirilerek cezalandırıldığını gösteren bir genel şema içinde kullanılmıştır” (Cornford’tan akt. Güçbilmez 2005: 14).

Alazon ile Eiron arasında görülen karşıtlık gibi, trajik ile komik arasındaki karşıtlık da dikkati çekmektedir. Bu karşıtlıkla birlikte, zaman içerisinde trajik olan ivme kazanmış olsa da Thomson’ın da belirttiği gibi (2004: 250) toplumun dinamiği olan iç gerginliklerin etkileşimiyle sağlanan komik öge hiçbir zaman tümüyle ortadan kalkmamıştır.

Her ne kadar komedya ile tragedya arasındaki organik bağda tragedya ciddiyet açısından ön plânda tutulmuşsa da, komedyanın bizim durumlarımız üstüne tragedyadan daha çok şeyler anlatabilme olanağı sağladığı gerçektir.

Trajik ve komiğin aynı yapıtta iç içe yer alması çok çabuk gerçekleşmemiştir.

"XIX. yüzyılın ortasında Dostoyevski buldu bunu ve Kierkegaard sonsuzun saltık noktasında komik ile trajikin birleştiklerini söylerken modern biri gibi konuşuyordu. Bu nokta, insan deneyimlerinin aşırı uçlarındadır. Nitekim Paul Klee'nin saf sanatında komik

ile trajik birleşmişlerdir. Onun Küçük Karalamalar'ı modern insanın gülünç acılarını anlatır" (Anday 1965 : 80).

Komedyaya malzemesini günlük hayatın doğurduğu sorunlardan almaktadır. Bu gündelik çevre ve kişiler komedyayı biçimlerken, yaratılan olayların gerçeğe oranla olası görünmese de olay dokusu içinde gerçek hayat sanısı vermesi ve olası görünmesi gereklidir. "Bu bakımdan iyi bir komedyanın en yapay durumları bile doğal izlenimini bırakmalı, kişiler gerçek görünmelidir" (Mast 1973 : 139).

Mizah duygusu komik bakış açısını doğurmaktadır. Mizah duygusu suçlamak, lanetlemek yerine, toplumsal bir nitelik taşıdığından dolayı birleştirici güç olarak insanlar arasındaki bağı geliştirmektedir. Sürekli başkalarını kötülemeye yönelen kişi öz eleştirisini yapamamaktadır. Başkasını suçlama kendi bastığımız yeri görmemizi engellemektedir. Bu yoldan komedyaya tragedyadan da ileri bir aşamaya ulaşmaktadır. "Tragedyanın çıkış noktası insanın, ölümlü olduğunu bilmesidir. Komedyaya göre ise insan kendi başarısızlıklarının, kusurlarını bilincinde olan yegâne hayvandır." (Blerman, Hait, Johnson 1958: 362) Komedyanın eleştirel yapısı uygarlığın ifade edilmesini sağlamaktadır.

Gülme, insanların kolayca vazgeçmeye niyetli olmadıkları kadar sevdikleri bir eylemdir. Aynı yaklaşım tiyatro oyunları ve sahne gösterileri için de geçerlidir. "İngiliz tiyatrosunun büyük yazarı Shakespeare, döneminde komedyalarıyla sevilen bir yazardır" (Urgan, 1984:18-24). Komedyaya, tiyatro sanatı içinde özellikle halkın daha çok sevdiği bir türdür ve bu da yazarları komedyaya yazmaya itmiştir. "İtalyan tiyatrosunun en önemli geleneklerinden birini Commedia dell'arte oluştururken, İspanyol "Altın Çağı"nın en önemli yazarı 483 komedyaya yazdığını belirten Lope de Vega'dır" (Brockett, 2000: 206). Fransız Klâsik tiyatrosunun en önemli yazarlarından bir olan Moliere'in de bir komedi yazarı oluşu dikkat çekicidir. "Rus gerçekçisi Çehov oyunlarının komedi olduğunu metinlerinin başında özellikle belirtir. 20. Yüzyılın önemli oyun yazarlarının mutlak surette komedi oyunları kaleme aldığı (Beckett gibi) bilinmektedir" (Uçar-Koca 2011:45). Çağdaşımız Stoppard'ın ironiyle sağlamaştırdığı oyunlarında komiğin payı yadsınmayacak ölçüdedir.

“Roma döneminde Terentius, Plautus, Orta Çağ’da, Fernando de Rojas, Niklaus Manuel Deutsch ve karnaval oyunları, Rönesans ve Yeni Çağ’da, William Shakespeare, komedi ve trajediyi birleştiren Tirso de Molina, Lope de Vega ve Calderon, 17. yüzyılda Moliere, Lessing ve Goethe, 19. yüzyılda Kleist, Büchner, Alfred de Musset, Alexandre Dumas, Eugene Scribe, Oscar Wilde, Gogol, Iwan Turgenyew, Ostrowski dikkat çekmektedir” (Şentürk 2010: 26).

Farklı dönemlerde yaşamış tüm bu yazarlar gülmenin ve komedinin yaygınlığının, itibarının göstergesidir. Bu durum yalnızca tiyatrodaki değil, operada da geçerlidir. Libretto yazarlarının, daha çok seyirci çekebilmek için eserlerine komik unsurları ekledikleri bilinmektedir. Hatta bir dönem operada en popüler tür müzikli güldürü olmuştur. Ancak müzikli güldürü türü uzun soluklu ilerleyememiştir. Tuncay (2014: 22)’a göre “Opéra comique’in ayırıcı özelliklerine son darbeyi Charpentier vurdu. Loise başlıklı Opéra comique’in de bütün konuşmalı diyalogları recitativoya dönüştürdü ve bir anlamda bu müzikli güldürü türünün defterini de kapatmış oldu”.

Komedyanın türünde iç yapı ayrımları (Fars, Komedyanın: a. Eski komedyanın, b. Klasik komedyanın: I- Dolantı ve Durum Komedyaları, II- Töre Komedyası, III- Karakter komedyası, IV- Düşünce komedyaları c. Romantik komedyanın d. Modern komedyanın, Satir.) açısından bakıldığında dünya tiyatrosunda da sözün komiğin üretilmesindeki önemi başatır.

Komedyanın dışında, hızlı bir tempoda oynanan farslarda ise özellikle, cinselliğe yapılan göndermelere, dil oyunlarına, şuur dışı alana kayan saçmalık ve anlamsızlığa yer verilmektedir. Romantik komedilerden farklı olarak Fars oyunlarında, örneğin umutsuz aşığın engelleri aşması gibi, belirli aksiyon kalıpları bulunmamaktadır.

“Fars oyunlarında daha çok, seri tepkilerin oluşmasına sebep olacak belirli sınırların aşılması veya ortaya çıkması, istenmeyen bir şeyin gizlenmesi gibi durumlara odaklanılmaktadır. Yanlış bir kabul, küçük bir yalan veya aile içi sadakatsizlik gibi durumlarla tetiklenen seri hadiseler, hızla zirve noktasına ulaşmakta ve problem genellikle şaşırtıcı bir biçimde *deus ex machina* (makine tanrı) mantığı ile çözülmekte ve oyun çoğunlukla mutlu sonla bitmektedir” (Şentürk 2010: 28).

Komedyanın, tiyatro sanatının yaygınlaşmasında farklı türleriyle öne çıkmıştır. Bu yaygınlaşmada, komedyanın içindeki sözlü güldürülerin başı çektiği düşünülmektedir. Hareket, durum ve karakter komiklerinin, komedyanın içinde nükteli anlatıma destek oldukları ve onunla birlikte geliştikleri görülmektedir.

### 1.3. Mizah

Birçok araştırmacının, alanları doğrultusunda geliştirmiş oldukları farklı mizah tanımları bulunmaktadır. Ancak mizaha ilişkin yapılan hemen her tanımda yer alan ortak özellikler: gülmeye neden olması, farklı duygulardan kaynaklanan tepki olarak meydana gelmesi ve mizah duygusunun bireysel olmasına rağmen mizahın kendisinin sosyal olmasıdır. Milner'in (1972, s.2) ifade ettiği gibi "mizah çok önemli bir etken olmasına rağmen, gülme tepkisini doğuran çeşitli birçok araçlardan (denonator) yalnızca biridir"

Mizah, Rönesans'tan önce, gülünçten farklı anlamda kullanılmıştır.

"Latince'de 'humere' kelimesiyle karşılanan mizah, nemli anlamına gelmektedir. İsim hali 'umor' nemli ya da sıvı anlamındadır. Bu iki kelime akıcı ve ıslaklık anlamında olan Yunanca'da 'hygeros' kelimesinden türemiştir. Ortaçağ tıp teorisinde, mizah (humour) kavramı, vücutta olan/salğılanan ve belli oranlarla birbirine karışıp kişinin sağlığını ve mizacını belirleyen dört ana akışkana verilen isim olarak kullanılırdı. Bu dört vücut sıvısı; kan, balgam (phlegm), sarı safra (choler/yellow bile) ve kara safra (black bile)dir. İdeal durum bu dört sıvının uygun miktarlarda karışmasıyla ortaya çıkar. Bunlardan herhangi birinin diğerlerinden fazla olması, bireylerin sıcakkanlı, soğukkanlı (phlegmatic), asabi (choleric) veya melankolik bir mizaca sahip olmalarına neden olmaktadır. Günümüzde İngilizce'de Humor kelimesinin ikinci anlamı 'huy, yaratılış, mizaç' (temperament), 'ruh hali' (mood), 'kişisel özellik' (personality trait)tir. Bu teorisinin geçmişi Antik Yunan'a dek gitmektedir. M.Ö 500'lerde yaşamış hekim ve filozof Alcmaeon (Alcmaeon Of Corton), humour terimini vücudun içindeki bir karışım anlamında kullanan ilk kişidir. Batı dillerinde mizah kavramının karşılığı olan kelimeler –İtalyanca 'umore', İspanyolca 'humor', Almanca 'humor', Fransızca 'humour'– humor kelimesinden kaynaklanmışlardır. Arapça'da mizah ile mizaç kelimeleri arasındaki yakınlık dikkat çekicidir. Mizaç ile mizahın yakından ilişkili olduğunun göstergesidir" (Oluk Ersümer 2014: 9).

Mizah sözcüğü Arapçadır. Aziz Nesin, Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı (2001: 19) adlı kitabında "sözcüğün doğru söylenişinin "mizah" değil, "müzah" olduğu"nu belirtmektedir. Mizahta gülme vardır; gülme olmayan şey mizah olamamaktadır:

"Ancak bu gülmenin oranı, kasıkları çatlayıncaya dek, katılırcasına gülmekten, bıyık altından gülmeye, gülümsemeye, belli belirsiz gülümsemeye (La Jacond gülümseyişi), gözlerinin içi gülmeye, dıştan hiç belli etmeden içten gülmeye dek değişir; ama hepsi de mizahın kapsamı içine giren, mizahın konusu olan gülmedir" (Nesin 2001: 19).

Nesin'in kendi mizah konusunda kendi tanımlaması ise şöyledir:

“Gülmece, seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun, sağlıklı olarak güldürebilen her şeydir. Çünkü güldürmek, gülmecenin işlevidir. Gülmecece bulunabilecek her türlü niteliklerin, görevlerin hepsi, güldürmek işlevinden sonra gelir. Bir oranda olsun güldürmeyen bişey, gülmece değildir” (Nesin 2001: 20).

Mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörü yer almaktadır. Yeryüzünde, hemen bütün anlamları içine alan mizah, eğlence ve hoşgörü boyutları ile kişilik kazanmış ve temel gelişimini sürdürübilmiştir.

“Mizah başlangıçta; şaka, taşlama ya da fıkra, komedi, karikatür, hikâye ile çağımızdaki örneği gibi var olmamıştır. Geriye doğru gidildiğinde mizahın, eğlence ve hoşgörüden oluştuğu ortaya çıkmaktadır. ... Gülme deyince mizah anlıyoruz, mizah deyince gülme başlıyor, Gülme, mizahın yalnız alkışı yerindedir. Hoşgörü, mizahın kültür boyutunu işaret eder” (Öngören 1998:15).

Gülmece, Klasik Çağ filozoflarından olan Platon'dan başlayarak yüzyıllar boyu felsefe, edebiyat, toplumbilim, ruhbilim, insanbilim, vb. bilim dallarındaki hemen hemen her bilim adamının ilgisini çekmiştir. Anılan bu bilim dallarında gülmece alanında bazı kuramlar ortaya atılmış, gülmece yapıtları bu kuramlar ışığında incelemeye çalışılmıştır. Yeni bir kuram ortaya çıkıp, bir önceki kuramın eksik yanlarını gösterinceye kadar, o önceki kuramlar yürürlükte kalmış, ya da incelemeyi eski ya da yeni, belli bir kuram ışığında yapan araştırmacı, o kuramı hangi nedenlerle kullandığını açıklamak gereğini duyarak araştırmasını sürdürmüştür. Gülmece, bilimsel olarak incelenmeye değer bir alandır ve bilim dalı olacak kadar da üzerinde durulması gereken bir konudur.

Oyun yazarı Luigi Pirandello (1966: 48)'ya göre, insanın kendine, yaşadığı dünyaya ve hayata dair illüzyonlarına ve bunların ortaya çıkardığı çelişik durumlara, 'komik' sadece gülmektedir, herhangi bir memnuniyetsizliği yoktur. Satir yazarının ise bu yanılsama ve aldatmacalardan keyfi kaçmakta, bunlara öfkelenmekte ve tepeden bakar bir tavrı oluşmaktadır. Ancak mizahçı, bu durumların gülünç/saçma yanı aracılığıyla, olgunun/olayın/kişinin ciddi ve hüznün verici tarafını görmektedir. Yanılsamayı analiz etmektedir ancak ona gülme amacıyla bunu yapmamaktadır. Mizah yazarı bunu bir satirist gibi tepeden bakıp hor görerek değil, merhamet duygusuyla yapmaktadır. Yine bir başka oyun yazarı ve tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht ise; “Mizahın olmadığı bir ülkede yaşamak kötüdür. Fakat, çok daha kötü

olan, mizahsız yaşamayacağın bir ülkede yaşamaktır” cümlesiyle mizahın hayati bir önem taşıdığına işaret etmektedir.

Türkiye’de mizah önce sözlü olarak, sonra gösteri niteliğinde daha sonra da çizgili/resimli/yazılı olarak kendini göstermiştir. “13.yüzyılda Nasrettin Hoca, 14. yüzyılda Karagöz ve Hacivat ve ilerleyen tarihlerde de karikatür çizimleriyle sürecini devam ettirir” (Güneri 2008: 54). Bir Türk mizah ustası olarak, Rıfat Ilgaz mizah için şöyle söylemektedir:

“Mizah diye bir yazı türü yoktur. Yazı türü romandır, öyküdür, köşe yazılarıdır, anılardır. Mektup bile bir yazı türüdür de, mizah bir yazı türü değildir. Tür olsaydı tekniği olurdu. Mizah bir biçimdir. Topluma bakış açısıdır. Mizah şiir, öykü, roman olabilir: Tür değil, biçimdir. Mizacımızdan gelen bir özelliktir, bir çeşnidir. Yazı türleri beceri ister, teknik ister. Bunları sağladın mı başarı tamdır. Mizah ne ister? Mizah insanın mizacından geldiği için bilgi değildir, edinilemez. Teknik de değildir. İnsanın yaratılışında bu özellik varsa mizah başarılı olabilir” (Kar 1999:19).

Rıfat Ilgaz mizah-gülmece kavramlarında ayırım yapılması gerektiğini de belirtmektedir:

“Mizahta insanın nerede gülüp nerede ağlayacağı belli olmaz. Bu yüzden mizaha gülmece güldürmece diyenleri tutmuyorum. Mizah çok anlamlı sözcük bence. Mizahçı olmak isterim de; güldürücü, gülmeceli olmak istemem” (1974: 89).

Ahmet Topper ise Türk toplumunda mizahın konumunu şu şekilde belirtmektedir:

“Bizim sözlü ve yazılı geleneğimizde mizah 'gülen düşünce' olma ve insanla toplumu eleştirme niteliğini daima korumuştur” (1972:4).

Gülmeceyi yerginin bir kolu olarak gören yazarlar da olmuştur:

M. İlhan Başgöz :

“Türk Halk Edebiyatı'nda...hiciv ve mizah öğelerine aynı zamanda yer verilir. Güldürürken iğneler” (1956:132).

Samim Kocagöz:

“Alayın içinde mizah vardır, kara mizah vardır, taşlama ve yergi de vardır... Osmanlı Devleti'nin hoşgörüsü mizahın gelişmesinde etkili olmuştur” (1974: 62).

Oktay Akbal:

“Mizahi bir yapıtın edebi değeri kazanabilmesi için, ince bir nükteyi, zarif bir mazmunu (söz sanatını) kapsaması ve asaba(sinirlere) değil zekaya seslenmesi gerekir”. Bununla da bitmez: “Çünkü güldürmek ağlamaktan daha zordur” (Özcan 2002: 14).

Haldun Taner, mizah yerine kullanılan gülmece sözcüğüne karşı çıkmaktadır:

“Gülmece sözcüğünü sevmeyi belirtmek isterim. Mizahın basit taklitçilikten parodiden, partizan polemikten, hırslı satirden, maksatlı taşlamadan, yırtıcı (acı alaydan) kalender Bektaşî nüktesinden, insancıl ironiye geniş kapsamlı, hoşgörülü, bilgelik dolu,...öyle geniş yelpazesi var ki ...Mizah, Fransızca Humour (mizaç) sözcüğünden türemiştir. Ciddi bir görünüm altında söylenen saçma, komik ve muziplik ve acı alayı içeren sözlerdir. Hiciv, Fransızca Satir, Latince Satira sözcüğünden türemiştir. Kişilerin gülünç tarafları ile kusurlarına yöneltilen, acı bir alayı içeren bir edebi şiir türüdür.” (1984: 32).

Erdal Atabek de gülmecenin mizahla tam örtüşmediğini düşünen yazarlardandır:

“Bu arada, “mizah” sözcüğünün anlamını “gülmece” tam olarak karşılamıyor. Mizahta gülme de var, düşünme de. Sevgili Bozkurt Güvenç de “güldüşün” sözcüğünü öneriyor. Ben mizah sözcüğünü yeğliyorum” (2013: 5).

Muzaffer İzgü de, gülmeyi mizah için gerekli şart olarak görmeyen yazarlardandır. “İzgü, her güldüren yazının gülmece olmadığını, gülmece yazısının da insanı mutlaka güldürmesi gerekmediğini söyler. Hatta okuyucuyu fıkır fıkır güldürmenin, gülmece yazarlığı değil, yazarlığın hokkabazlığı olduğuna inanır” (Bayrak 2001: 5).

Sulhi Dölek ise gülmeciyi bir sanat dalı olarak ele almaktadır:

“Gülmecenin her zaman taze bir soluğa gereksinmesi vardır. Gülmece, olumsuz, uyumsuz, çelişkiler içinde olanı ön plana çıkartarak yeren bir sanat dalıdır” (Özcan 2002: 15).

Fakir Baykurt, mizahla dünyanın gidişatı arasında bir koşutluk kurmaktadır:

“Mizah, bütün türlerin içinde yer alıp, onları ayakta tutan, yürüten, koşturan, bir hız olacak gittikçe. Çünkü artan, daha da artan çelişik ilişkiler ortamına yuvarlanıyor dünyamız, kirleniyor gittikçe” (1974: 73).

Aziz Nesin egemen sınıf gülmeçesine görevsiz gülmece tanımını yapmıştır:

“Egemen sınıf gülmeçesinin görevsiz oluşu çok doğaldır. Çünkü görevci gülmeçenin amacı bir şeye karşı olmak, onunla alay etmek, onu çürütüp yıkmaktır. Oysa egemen sınıfın alay edeceği, "çürütüp yıkacağı kendisinin üstünde bir sınıf yoktur. ... Yararı olan, eleştiricilik, yericilik ve olumlu yönde yıkıcılık görevi yüklenmiş olan (hikaye, roman, güldürü, karikatür), gibi her türlü gülmeçelere yararlı ve görevci gülmece” (2001: 38).

Yararlı gülmece halk yararına ise buna "halk gülmeçesi" adını vermektedir:

“Görevci gülmece bir diyalektik gelişimle, hem kendisi egemen sınıfların baskısıyla doğar, hem de kendini doğuran egemen sınıfların baskısını çağırır... Halk için yararlı olan görevci gülmece, her doğup geliştiği yerde, kendini geliştirip ortamı yaratan iktidar güçlerinin en ağır baskılarıyla ezilmek, yok edilmek istenmiştir” (2001: 39).

İlhan Selçuk, aklın ürünü olan mizahın, inançla yapılamayacağını ifade etmektedir. Ona göre mizah zekânın türetimidir, Bektaşî fıkraları da Türk mizahının eşsiz örnekleridir. İnancın yaşanan olayları yergileyecek bir içerik taşımamasından ötürü bünyesinden mizah çıkmayacağını düşünmektedir. Çünkü kulluk, tevekkülle özdeşdir. (Bkz. 2001: 87).

Ferit Öngören mizahın kültür, sanat ve eğlence boyutuna değinmektedir. Yazara göre mizah ilk kaynağında genel bir eğlence içinde yer almaktadır. Ama bu yapısı zamanla, şaka, alay, hiciv, matrak, taşlama, iğne, nükte gibi mizah çeşnişiyle bezenmiştir. (Bkz. 1998: s.s. 16-19).

Sabri Esat Siyavuşgil ise Türkiye’de mizahın; durum komiği çatısı altında ele alındığını dile getirmektedir. Sözü ise “durumun bilançosunu çıkartıp, manzarayı çerçevelediğini” (Yücebaş 2004: 44) düşünmektedir.

Aydın Boysan da mizahı sanat çatısı altında değerlendiren yazarlardandır:

“Mizahı bir düşünme sanatı gibi kabul ediyorum. Mizah aklın sanatıdır... Bu nedenle de sonunda gülmenin gelmesini şart olarak görmeyi o derece kabullenemiyorum... düşünüyorum ki mizahın sonunda sadece gülmek çıkmıyor” (1985: 32). Bununla birlikte, gülme ile düşünme arasındaki sıkı bağa da dikkat çekmektedir:

“Düşünmeden gülmek”, bir boşluğun tamamı... Oysa “gülmeden düşünmek” saygıdeğer bir davranış... Biraz daha deşelim: Oysa “gülerek düşünmek” ya da “düşünerek gülmek”, ömrümüzün anlamlı temelleri olur. Mizahın amaç edindiği ve aradığı, işte buralara varabilmek. Bu nedenle mizahın Türkçesi olarak “gülmece” demek, düşünmeden gülme hafifliğine kapı açıyor. Kabul edilemez. İşte bu nedenle mizah, “düşünmek” eyleminden hiçbir zaman -hiçbir an- kopamaz. Mizahın Türkçesi “gülmece” değil, “düşünmece”dir” (Boysan 2004: 7).

Mehmet Semih, mizahın trajikle komiğin özdeşleşmesi olduğunu düşünmektedir. Çünkü ona göre trajik ile komik arasında “sebe-sonuç ilişkisi”nin bulunduğu kesindir. Biri diğerinin hem nedeni, hem de sonucu olduğuna göre, komik bir olayın kökeninde trajik öğeler, trajik’in derinlerinde de komik olgular saklıdır. (Bkz. Semih 1982: 7).

Ataol Behramoğlu, mizahın cesaretle olan ilişkisine değin şunları dile getirmektedir:

“Cesur olmayan mizah, olsa olsa eğlenceliktir. Buradaki cesaret kavramının sadece içeriğe ilişkin olarak değil, sanatsal buluşlar, özgünlükler bakımından da geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Ve bu ikinci anlamıyla da, sadece mizahın sanatına ilişkin olarak değil, bütün sanat alanları bakımından geçerlidir” (2013: 5).

Türk edebiyatının önemli isimlerinin mizahla ilgili düşünceleri böyleyken; mizah araştırmacısı Renauder (2001: 179), Türkiye’nin mizah için elverişli oluşunu şu cümlelerle dile getirmektedir:

“Türklerin mizah, humour ve şaka anlayışları, şakanın tabiatı üzerinde genellemede bulunmak için hayli elverişli bir örneklem alanı oluşturuyor. Jeostratejik ve jeokültürel özellikleri, onların Önasya, Fars, Arap, İslam, Akdeniz, Balkanlar ve Orta Avrupa kültürleriyle devamlı temas halinde bulunmalarını sağlamıştı” (Renauder 2001: 179).

Bu düşüncelerin yanı sıra, Aristoteles komedinin, dolayısıyla mizahın kökenlerinin ‘fallik şarkılar’ eşliğindeki ayinlerle bağlantısı üzerinde durmaktadır.

Bu ayinlerde hayvan derilerinden yapılmış büyük boyutlu falluslar giymiş kişilerin müstehcen şarkılar söyleyerek geçit töreni yaptıklarını yazan Aristoteles bize, komedinin ilk sahneye konma biçimini göstermektedir. “Hippokrates, hekimlik sanatı ve hekimlik ahlakı üzerine ürettiği düşünceleriyle tıbbın gelişimine kalıcı etkiler yapmış, tıp alanında klinik gözlemi başlatmış bir kişi olmasının yanı sıra, bu alana yönelik felsefi bir yaklaşım da oluşturmuştur” (Acar Taralp 2011:1). ‘Gülmeye ve Deliliğe Dair’ (Hipokrates 1999) adlı kitabında,<sup>5</sup> Demokritos'u hicvin piri ve insanın tüm zayıflıklarının ihbarcısı olarak anmıştır. En başta kendini olmak üzere her şeyi unuttuğu söylenen Demokritos'un çeşitli kaynaklarda, küçük-büyük her şeyde gülünecek durumlar bulan, hayatın tümünün bir hiçten ibaret olduğunu düşünen ve gece gündüz uyanık kalan büyük düşünür olduğu yazılmıştır. Boşluk ve sonsuzluk üzerine düşünen, adından büyük gülücü olarak bahsedilen Demokritos, gülmenin kendine özgü doğasını, onu neyin harekete geçirdiğini, merkezini, dışavurumlarını, irademize rağmen onu tutamayıp aniden nasıl patladığını ve aynı anda böğürleri, ağzı, damarları, gözleri ve çehreyi etkisine altına aldığını bulgulamıştır.

Hippokrates, özellikle ruh sağlığı üzerine yaptığı çalışmalarda şu soruları sormuştur: ‘Kim deli’, ‘Bazı filozoflar neden kent sınırları dışında yaşamayı tercih ederler?’, ‘Deli tanımını koyan yetkili bir yargıç var mıdır?’, ‘Deli ile sağlıklı insanı birbirinden ayıran kimdir?’ (Hipokrates 1999:XV). Hippokrates, ‘Gülmeye ve Deliliğe Dair’ adlı kitabında bu soruların geneline, gerçek hastanın ve tanımını koyan yargıcın, büyük insanları iyileştirme konusunda safça kaygılar duyan topluluk olduğunu söylemiştir. Bu konuda hekimin ve filozofun birlikte çalışması gerektiğini öngören Hippokrates, delilik hastalığından kurtulmak için her derde deva bir ilaç geliştirir: Hiciv ve ince alay. Bu ilacın, organizma için tehlikesizliğinden, sadece dertler üzerinde etkili olduğundan, ama hicivcinin keskin bir dili olması gerektiğinden bahsetmektedir.

Zaman zaman neşeli ve alaycı, yüksek sosyete adamı ve katı ahlakçı olarak tanımlanan M.Ö. IV. ve III. yüzyıllar arasında yaşamış, hicivleriyle ünlü, klinik

---

<sup>5</sup> Hippokrates adıyla yayımlanmış olan bu kitabın yaklaşık bin yıl önce, başka yazarlar tarafından derlenerek hazırlanmış olduğu öne sürülmektedir.

okulunun filozoflarından biri olan Menippos'un hicvini, Demokritos yeniden canlandırmıştır. Bu hiciv, bazen dinsel amaçlara hizmet etmiş, bazen de ilham verici olmuştur.

“Aydınlanma dönemiyle birlikte Demokritos’un eskiden bilgeliğin taşıyıcısı olan gülüşü, daha sonraları gaddarlığın işareti sayılmıştır. Önceden kurtarıcıyken daha sonra katil olarak görülmeye başlanmıştır. M.Ö. 656 yıllarında, Trakya’nın Ege tarafında kurulmuş olan, aptallıklarıyla ünlü olduğu söylenen Yunan yerleşimi Abdera halkına bu görüş hakim olmaya başlamıştır” (Hipokrates 1999:XIX).

İsviçreli şair ve fizyonomist J.C. Lavater, Rubens tarafından resmedilmiş olan Demokritos’la ilgili şunları söylemektedir:

“...her zaman ve her şeye gülen, yalnızca meczup olmakla kalmayıp aynı zamanda kötü de olan bir kişiye aittir; ve bu resim, her zaman ve her şeye ağlayan bir çocuğu, bir eblehi ve bir riyakarı da göstermektedir. Fakat merhametin tanrısal gülümsemesinden, yararlı tavsiyelerde bulunan hoşgörülü şevkatten çok farklı olan bu gülüş, iyiliksever insanlığın gülümsemesinden, masumiyetin ve içtenliğin saf gülümsemesinden çok farklı olan ve alışkanlık haline gelmiş bulunan bu alaycı gülüş, en güzel çehreyi bile zorunlu olarak bozar ve bu durumda acayip bir çehreyi özellikle bozar” (Hipokrates 1999:XXI, XXII).

Demokritos’un gülüşü kadar ön plâna çıkmasa da, Antik Yunan Mitolojisi’nden tanıdığımız trajik kahraman Aias’ın gülüşü de kendine özgü oluşuyla dikkat çekmektedir. “Akhilleus öldükten sonra, silahlarının kendisi yerine Odysseus’a verilmesiyle çileden çıkan Telamon oğlu Aias kendini kılıcının üzerine atarak intihar eder” (Erhat 2007 :18). Ölüler diyarında kendinden af dileyen Odysseus’a yanıtı ise ironik bir gülümseyiştir yalnızca. Gerçeklerin ancak öldükten sonra dile getirilebilmesinin sonucu değiştirmeyeceğini farkındadır Aias.

Platon, gülme ve mizaha karşı ilk eleştirileri ortaya çıkartanlardan biridir. Platon’un Devlet (2008) adlı kitabında sanat, gençlerin eğitiminde yararlı olacağı varsayılan birkaç çeşit müzik dalı dışında yasaklanmıştır. Platon, gülmeye de insan karakterini zayıflattığı ve kafayı karıştırdığı için kötü gözle bakmıştır. İlk kez Platon tarafından dile getirilmiş olan üç temel eleştirinin ilki, mizahın insanları bayağı şeylerle, örneğin insanların kusurları ile karşı karşıya getirdiğidir. Mizahla ilgilenmek, bundan dolayı insanın karakteri açısından olası bir tehlike olarak algılanmaktadır. Platon’un burada gözden kaçırdığı şey mizahi eğlencenin nesnesinin uyumsuzluk olduğu ve bunun da her zaman ahlaki açıdan karşı çıkılması gereken bir şey olmadığıdır. Kimi davranış ya da durumlar ahlaki bozukluk olarak tanımlandığı

halde bu durumlara gülünüp onların taklit edilmesi her ne kadar çelişkili olsa da gerçektir. İkinci eleştiri, bir şeye gülerken mantığımızın kontrolünü kaybettiğimizden dolayı sorumsuz ve aptal bir duruma düşmemizdir. Bu, en üstün yetilerimizin ya da insanı insan yapan gerçek şeylerin kaybı olarak düşünülmektedir. Bu yüzden Platon, Devlet adlı eserinde değerli insanın, yazında ya da tiyatrodaki gülen bir kişi olarak sunulmaması konusunda ısrar etmektedir. Platon'un mizahı bu biçimde suçlamasının nedeni, mizahı salt eğlenme duygusu olarak almasıdır. Sonuncu eleştiri, Platon ve Aristoteles'in üstünlük kuramlarının bir sonucu olarak, gülmenin toplum dışı bir eylem olarak sunulmasıdır. Ancak gülmenin aşağılamadan başka bir şey olmadığı savı, mizahın toplum dışı ve acımasız bir şey olmadığına ilişkin çok sayıdaki örnek ile çürütülmektedir. Platon gibi filozofların insan mantığının uyumsuzluğu reddetmesi gerektiğine olan inançları, sonraki filozoflar tarafından doğamıza karşı çıkmak olarak algılanmaktadır.

Tarihsel düzlemde bakıldığında, mizahın önceleri düşük seviye ve dejenere olarak karakterize edilmesi, delilik ve cahiliyet olarak görülmesi ilginç bir ayrıntıdır. Platon "Philebos" (2013) adlı yapıtında, gülmenin ve mizahın içinde kötü niyetin, alayın ve hatta düşmanca aşağılamanın olduğundan bahsetmektedir.

Günümüzde, Ortaçağ yazınından kalan yapıtlar incelendiğinde, mizah ve gülmeye çok az değinildiği görülmektedir. Puritanlar tiyatroları kapatırken, komedilerin seyirci üzerinde kötü bir etkisinin olduğunu düşünmüş ve insanlara bunu empoze etmişlerdir. 1633 yılında William Prynne tarafından gülme ve mizahın insan hayatı ve toplumsal yaşam için olumsuz bir durum olduğu düşüncesi şöyle savunulmuştur:

"William Prynne mizah ve gülmeye karşı cephe alıp, bunları, (insanların cehennemlik eğlencelerinin ortak nesnesi gibi düşünerek) aktörlerin, izleyicileri, tövbekar göz yaşlarına boğmak yerine, onları müstehcen, şehvetli, günahkar eylem ve konuşmalarla kışkırtan, zevkle güldüren, 'tuzlu gözler yerine tensel teselliler' olarak betimlemiştir. Gülen insan kontrol dışıdır. Aşırı kahkahalarıyla çıkış yapan insanlar, toplumun gözüne ahlaksız ve kötü görünürler" (Morreal 1997:123).

Lord Chesterfield (1694-1773)'in oğluna yazdığı mektup, gülmeye karşı takınılan en saldırgan tutumlardan biridir:

"Sık sık ve yüksek sesle kahkaha atmak aptallığın ve kötü davranışın belirtisidir. Gülmek, sıradan insanların aptalca şeylerden aldıkları aptalca zevklerini dile getirdikleri bir

davranıştır; onlar bunu neşeli olmak olarak adlandırırılar... zeka ve duyu, aklı memnun eder ve insanın yüzüne bir neşe verir. Ama gülmemize yalnızca adi bir maskaralık ya da aptalca kazalar neden olur. Bu nedenle iyi yetiştirilmiş mantıklı insanlar, kendilerinin gülmenin üzerinde olduklarını göstermelidirler... mantığımı tümüyle kullandığım için, hiç kimse benim güldüğümü duymamıştır” (Chesterfield:57,58).

Otoriter düşünceye göre gülmek ve esprili konuşmak günah gibi gözükmesine de, günaha yol açmaktadır.

“Yani gülmenin ardından iğrenç konuşmalar ve iğrenç konuşmaların ardından da iğrenç davranışlar gelir. Genellikle gülmelerden sonra aşağılamalar ve küfürler, ondan sonra, bağırışma ve itiş-kakış, itiş-kakışlardan sonra kavga ve cinayet gelir. İnsan, bütün bunlar başına geldikten sonra, kötü sözlerden, bağırışmalardan, itiş-kakıştan, yaralamalardan ve cinayetten kaçınır ama yerli yersiz gülmekten kaçınmaz” (Morreal 1997:122).

Gülme ve mizaha karşı olumsuz tutum yalnızca Antik Yunan’da görülmemiştir. Klasik çağ boyunca Avrupa’da ve Klasik Hindistan kültüründe de benzer tutumlara rastlanmıştır. İncil’de, gülme sözünün geçtiği bölümlerde ise, alaydan kaynaklanan gülmeden söz edilmektedir. “Bunun tek istisnası, Tanrı’nın Sarah’a yaşlandığında bir çocuk doğuracağını söylediği zaman, onun buna gülmesidir” (Morreal 1997:122).

XIX. Yüzyılda Baudelaire, mizahtan ‘şeytanın soyundan gelen lanetli bir şey’ olarak söz etmiştir. “Gülmek, Adem’in cennetten kovulmasından kalma, insan doğasının karanlık yanlarından biridir ve bu durum, 'gülmenin, deliliğin en ayırıcı belirtilerinden biri olmasından' da bellidir” (Morreal 1997:125).

Gülme ve mizah üzerine Lipps’in 1898 yılında yayımlanan ‘Komik und Humor’ adlı çalışması önemli bir yere sahip olmuştur. Bu araştırmalarda soylu ve güçlü kişilerin gülmekten kaçındıkları, gülerken görünmek istemedikleri ortaya konmuştur. Mizahın, sorunlara yaklaşmanın en tembelce yolu olduğu, mizahseverlerin de sorunlar karşısında gülmeyi tercih ederek başa bir çıkış yolu buldukları aktarılmıştır. (Freud 2011: 42)

Santayana, mizahtan aldığımız keyfin, ‘gizli bir iğrenme’ ile karışık bir durum olduğunu savunmuştur (Morreal 1997:141). Tabii böyle bir düşünce, insan mantığını çok dar bir çerçevede yorumlamak ve mantığı pratik ve düşünsel amaçlarla kullanmak arasına sıkıştırmak demektir.

Uyumsuzluklardan tat almayan, kavramaya dayalı oyunlar oynamayan, mantığını yalnızca dünyayı bilmek ve ona uygun davranmak için kullanan bir insanın, tam anlamıyla bir insan olamayacağı görüşü savunulmuştur. Freud, komik anlatımların, esprilerin ve fıkraların asıl amacının ahlaki açıdan kabul edilmeyen isteklerin dile getirilmesi olduğunu belirtmektedir. (Freud 2011: 263)

George Vasey, 'A Philosophy of Laughter and Smiling (Bir Gülme Felsefesi ve Gülümsemek)' adlı kitabında, gülmenin yalnızca ahlaki açıdan değil, estetik açıdan da reddedilebileceğini, ayrıca tıbbi olarak zararlı bir şey olduğunu aktarmıştır:

"Vasey, herkesin gülmesinin nedenini, çocukken alıştırıldığımız gıdıklamalar ve dürtüklemeler gibi doğal olmayan davranışlara bağlamıştır. Schopenhauer ise mizahın bozulabilir gibi görülen her şeyi bozduğu ve şeylerin mantıksal sıralamasını değiştirdiği için bizi eğlendirdiğini söylemiştir" (Morreal 1997:125).

İnsanın topluca yaşamaya başladığı dönemle birlikte mizah da ortaya çıkmıştır. İlk olarak mizahı bedensel şiddetten ayırıp keskin dilli bir sanata dönüştüren Atinalılar olmuştur. Ortaçağ'da, kilise ve kralları alaya alan masallarıyla şenliklerde halkı eğlendiren öykü anlatıcıları ile birlikte, açık cinsel çağrışımları da olan yeni bir mizah türü yaygınlaşmıştır. 20. yüzyılda ise yeni bir mizah türü doğmuştur: Bu da komik öğelerin yanı sıra ürkütücü ve korkunç öğelere de yer veren kara mizah olmuştur. Bununla birlikte siyasal mizah bu dönemde önem kazanmaya başlamıştır.

Andre Breton "Kara Mizah Antolojisi"(Batur 2010) derlemesinde, kara mizahı "aydın kişinin tek lüksü" olarak tanımlamaktadır. Gene de kara mizahı düpedüz mizahtan ayırmak, sanıldığından da güçtür. Kara mizah, her şeyden önce, egemen değerlerle yoğun çatışma anlamına gelmektedir.

"Yerleşik olanı yerleşmiş olduğu yerde dürtükler, rahatsız eder, hatta çileden çıkarır. Yumuşak değildir, yumuşak görünse bile: Alabildiğine sakin, ölçülü, zarif bir gidiş tutturmuşken, Alphonse Allais'nin o küçümen öykülerinde sık rastlanıldığı gibi, bir anda gaddarlaşıverir, Kara Mizah, kanlı bir kristaldir, şakadan, nükteden, hafif mizahtan onu ayıran çizgiler belirgindir belki. Ama hicivden, yergiden ne zaman ayrılır: Bunu kesin hatlarla belirlemek olanaksızdır. Kara Mizahı besleyen en önemli etken, Flaubert'le birlikte söyleyecek olursak, insanın barındırdığı derin alıklık, bönlüktür her şeyden önce. Alayı öfkeyle, sertlikte buluşturur insanoğlunun "anıtsal salaklığı", zekayı isyana kıskırtır. Lloyd Georges'un, kendisine "sizin gibi biri kocam olsaydı içkisine zehir koyardım" diyen budala hanımefendiye "sizin gibi biri karım olsaydı ben de o içkiyi hemen içerdim" yanıtını verdiği bilinir. Kara Mizahçının ölüme de tıpkı hayata olduğu gibi meydan okuduğunu belgeleyen

örnekler az değildir: Alfred Jarry son nefesini vermeden bir kürdan rica etmiş, Arthur Cravan küçük bir kayıkla Atlas Okyanusu'na açılmış, Vache birkaç arkadaşıyla birlikte ölecek kadar şakacı davranmıştır: Breton'un antolojisi buna benzer örneklerle doludur” (Batur 2010: 8)

Kara Mizahçılarda görülen ortak özelliklerden biri, geleceğe umutla bakmayışlarıdır. Bu konuda herhangi bir beklentileri yoktur. Bunun yanı sıra ölüme meydan okuyacak kadar da gözü kara, cesurdurlar. Tabii, bunun bir nedeni de gelecek kaygısı gütmemeleri olabilir.

Şükrü Kurgan ise kara mizahı şöyle tanımlamaktadır:

“1. Kara mizah, hayatın çirkinliğini sert, acı, kimi kez de umut kıran bir dille haykıran mizahtır.

2.Kara mizah, ölümün acı gülüşü ile gülen mizahtır.

3. Kara mizah, bizi çevreleyen ahmaklıklara karşı bilinçli bir baş kaldırmadır” (1968: 485).

Kara mizah yapan kişinin dünyaya ya da kendisine karşı herhangi bir umudu yoktur. Bu anlamda, kara mizahçılar için dünya, kurtuluş reçetesi olmayan bir yer gibidir:

“Heccav, yergici, ironi ustası temelde umutlu, değişimden ve evrimden yana olan kişidir: sövüyor, makaraya alıyor ya da çuvaldız batırıyorsa, "daha iyi bir dünya"nın varlığına yatırım yaptığı içindir. Kara Mizahçı için ise böyle bir umut yoktur: Bir kıyamet habercisi gibi umudun, değişim özleminin, evrime olan inancın altında saklanan ikiyüzlülüğe tutar ışığını ona göre, başlangıçtan bu yana hiçbir şey değişmemiştir ve bu kanlı maskaralıkta, yani Hayat'ta kendisine düşen görev peçeyi düşürmektir.

Deliliğin, uyuşturucuların ve alkolün, intiharın ve cinayetin sınırında yaşar Kara Mizahçı. Bunun en belirgin nedeni de, hakikatin orada ham halde yaşadığına bel bağlamasıdır. Hieronymus Bosch'dan İzzet Yaşar'a uzanan çizgide, beş yüzyıllık bir serüven şunu bütün açıklığıyla göstermektedir: Egemen ethos, aklın kıyılarına gidince çözülebilmektedir ancak. Öte yandan, kara Mizahın XVIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak gözle görülür bir hızla bulaşmasının temelinde yatan da, yeryüzü cehenneminin ayakta durmaya çalışan bireyi iyiden iyiye kuşatması, cendereye almasıdır: Doğanın yenik düştüğü, şehirleri teknolojinin teslim aldığı, çalışma zorunluluğunun sevdalı ahlaklığı öldürdüğü bir dünyada cennetin iki kapısı açılmıştır: Ütopya ve Red, Din'e, ideolojilere, Tarih'e ve ilerlemeye inanmayan, en azından kendini kaptırmayan kara Mizahçı ütopyaı da yadsımakta gecikmez: Güliiver'in olası-dünyalara gezileri bir tek şeyi kanıtlar: Başka bir yerde de "kurtuluş" yoktur. Fantazma evrenine kaymadıkça, Kara Mizahçı için delirmek, sürgünü ya da ölümü seçmek tek Hamletçi sorun olacaktır” (Batur 2010: 9).

Mizahi eserler, şaka ve güldürme amacıyla söylenip, yazılıp çizildiği gibi belli fikirleri ifade etmek için de ortaya konulabilmektedir. Karikatür, hikâye, roman,

komedi, nükte, fıkra, hiciv, taşlama gibi şekillerde karşımıza çıkan bu eserlerin önemli bir özelliği espri adı verilen can alıcı noktanın eserin ayrıntıları arasında gizlenmesi olarak görülmektedir. Bunun genel olarak iki amacı olduğu düşünülmektedir: saldırma ve savunma. Gelenek ve kuralların sorgulanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Mizah örnekleri içinde, en kaba şakadan en ince espriye kadar, birbiri ile uyum içindeki olaylar arasındaki çelişkiyi ortaya çıkaranlar bulunmaktadır.

Taklit eden bir varlık olan insana bu yolla öğrenme zevk vermektedir. Taklit etmeye karşı doğal bir eğilimi olan insan bunu dille, ritimle ve benzetmeyle gerçekleştirmektedir:

“Sanatçılar insanları eylemleriyle taklit ederken soylu ya da kötü davranışlarını göz önünde bulundurmuşlardır. Konularını efsanelerden alan, sözlük anlamı olarak Yunancadan gelen ve keçilerin türküsü anlamındaki Tragedya ortalamadan daha iyi kişileri; Eski Yunan'da şölenlerde söylenen müstehcen şarkılardan ve anlatılardan ya da insanlara ve basmakalıp tiplere yapılan şakalardan meydana gelen ve köy cümbüşü anlamındaki komedyaya ise daha kötü ve aşağı kişiler taklit edilmiştir” ([wikipedia.org](http://wikipedia.org)).

Mizah aklın kullanımını kısıtlamamakta, tersine aklın bir şekilde (belki de bilinçsiz bir şekilde ve eğlenerek) kullanılmasını sağlamakta, bunda da taklidi de kullanmaktadır. Aklın mizah için gerekli olduğu bilinmektedir. Akıl olmaksızın uyumsuzluğun farkına varamamakta, mizahı yaratabilme ve ondan zevk alabilme de olanaksızlaşmaktadır. Gelişmiş hayvanların duyguları olmasına karşın mantıkları olmadığı için, mizah anlayışları da bulunmamaktadır:

“Bizim sahip olduğumuz kavramsal bir dizgeye sahip olmadıkları için, sınıflandırma kavramları olmadığı için, sıradan kalıpları vb. olmadığı için, uyumsuzluğu ayırt edememektedirler. Bizler, kendi beklentilerimizin gerçekleşmemesine de gülebiliriz. Bazen uyumsuzluk bizim başarısızlığımızdan dolayı ortaya çıkabilir, çünkü bizler bireysel durumların bize getireceği yararların ötesinde, dünyayı kendi özel ilişkilerimizden soyutlanmış olarak algılayabiliriz” (Morreal 1997:140).

Bahtin, gülme ve gülmeye ilişkin formların Ortaçağ'a gelene dek insan yaratısı alanının en az incelenen kesimini oluşturmasını bahtsızlık olarak görmektedir. Ama Rönesans ve Ortaçağ'a gelindiğinde bu formların çok geniş bir ufku ve büyük bir önemi olduğunu dile getirmektedir. Bahtin'e göre mizah biçimlerinin ve tezahürlerinin uçsuz bucaksız dünyası, Ortaçağ kilise ve feodal

kültürünün resmi ve ciddi tonuna karşı durmuştur. Halkın karnaval şenlikleri, komik ayinler ve kültler, palyaçolarla soytarılar, devlerle cüceler, hokkabazlar, engin ve çok katmanlı parodi edebiyatı, bütün bu biçimler, büyük çeşitlilikleriyle beraber, ortak bir yöneliş içerisindedirler.

Bahtin, halkın karnaval mizah kültürünü üç bölüme ayırmaktadır:

“1.Ritüel Gösterileri: Karnaval geçitleri, Pazar meydanında yapılan komik gösteriler.

2. Komik, Sözlü Terkipler: Sözlü ve yazılı, hem Latince hem gündelik dilde parodiler.

3. Çeşitli Edepsiz Türler: Beddualar, küfürler.” Bahtin’e göre bu çeşitlilikler aynı zamanda birbirine sıkı sıkıya bağlı ve pek çok açıdan iç içe örülüdür. (Bahtin 2005: 30,31)

Ortaçağ boyunca Roma dönemi komedyacı yazarları Plautus ve Terentius’un eserlerinin birçok kopyasının ve benzerlerinin ortaya çıktığı bilinmektedir:

“Soytarılıkları ve aptallıkları Fransız ve İngilizlerin gizem oyunlarının (mystery plays) gülünç kişiliklerinde, çoğu kez Şeytan ve kişileştirilmiş günahlar kılığında; Fransız ortaçağ yazınında, bir sürü farsta ve Alman Fastnachtsspiele’de (Karnaval Oyunları) yeniden ortaya çıkmıştır” (Esslin 1999: 258).

İkinci Uluslararası Mizah Kongresi’nde yayımlanan bir bildiriye Douglas Lindsey ve James Benjamin adlı doktorlar, acil servislerde mizahın vazgeçilmez bir işlevinin olduğunu açıklamışlardır. Doktorlar, içinde buldukları ölüm ve yaşamın acımasızlığı gibi durumlardan mizah yoluyla uzaklaşıp, sağlıklarını koruyabildiklerini bildirmişlerdir. “Doktorlar, acil servislerde, mizahın önemini çok basit bir biçimde şöyle dile getirirler: Mizah devam etmemizi sağlar” (Morreal 1997:146).

Mizah, belki de en son uğrayacağını düşüneceğimiz savaş zamanında bile hayatta kalabilmek için bir gereklilik olmuştur. Auschwitz ve Dachau kamplarından kurtulup, psikoterapi ile ilgili çalışmalarında mizahtan yararlanan Victor Frankl, toplama kamplarından şöyle söz etmektedir:

“Umulmadık bir biçimde hepimizde acı bir espri yeteneği gelişmişti. Biliyorduk ki, komik yaşamlarımızdan başka kaybedecek bir şeyimiz yoktu... Mizah, ruhumuzun kendini korumak için kullandığı silahlardan biridir... Mizah birkaç dakikalığına da olsa,

insan yaşamında uzaklığı ve her durumdan kurtulabilme yeteneğini geliştiren tek şeydir” (Morreal 1997:146).

İnsanoğlu için zor süreçlerde komiğe yaslanmak bir direniştir; mizah kişiye varolan sıkıntılardan geçici de olsa sıyrılma olanağı sağlamaktadır. Mizah ve eğlenme, baskıcı ortamlarla insan arasında bir boş alan yaratmaktadır. Mizahın özgür düşünceyi gerektirmesinden ve aslında özgür düşüncenin estetik deneyim için de gerekli olmasından dolayı, mizah yazarları ve sanatçılar baskıcı politik yönetimlerde istenmeyen kişi olmuşlardır. Bir dönem Sovyetler Birliği’nde mizah olabildiğince kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Devletin resmi mizah yayını olan Krokodil, bir takım görevleri yerine getirmek için merkezi komite tarafından kurulmuştur. Bu görevler, taşlama silahı ile, halkın malını çalan hırsızları, rüşvetçileri, bürokratları, kendini beğenmişleri, boyun eğen korkakları ve yapısal bozulmaları ortaya çıkarmak; uluslar arası bir olaya çabucak tepki vermek, Avrupa’nın burjuva kültürünü eleştirmek ve bu kültürün ideolojik açıdan önemsizliğini ve çürümüşlüğü göstermektir.

“Hitler, kendi yönetimi sırasında mizaha karşı çok hassas olmuş, birçok alinganlığının yanı sıra köpeklerini ve atlarını ‘Adolf’ olarak adlandıranları cezalandırmak için özel ‘Şaka Mahkemeleri’ kurdurtmuştur. Politik mizah bir diktatör ve bir dikta rejimine dayanmak için değil, demokrasinin işlemesi için de önemli olmuştur. Amerika’nın politik olarak daha açık düşünceli olmasının nedeni olarak kimileri, politik karikatür ve eleştiri geleneğinin olmasını öne sürmüşlerdir. Ciddi durumlara mizah yoluyla yaklaşılmasının sebebi, can alıcı noktanın diğer bütün yöntemlerden daha açık ve net ortaya konabilecek olmasıdır. Demokratik insanlar olarak en çok zarar görülen yılların, McCarty döneminde, hükümet hakkında espri yapmaktan korkulduğu yıllar olduğu ortaya konulmuştur” (Morreal 1997:143,144).

Mizah, var olan kötülüğün içinde bu kötülüğün özelliklerini daha soğuk bir aldırmazlıkla belirtmek için çaba göstermektedir. Bergson’a göre mizah yazarı “bilgin kılığına girmiş bir ahlakçıdır, yalnızca bizi iğrendirmek için cesetleri açan bir anatomi uzmanı gibi bir şeydir; mizah da buradaki dar anlamıyla gerçekten ahlaksalın bilimsel aktarılmasıdır ” (Bergson 1996: 68).

Yapılan çalışmalar son kırk-elli yıllık süreçte mizahın bilimsel alanda öneminin artmasını sağlamıştır. Avrupa ve özellikle Amerika’daki çeşitli üniversitelerde gülmece ile ilgili bölümler açılmıştır. Mizah artık aşağı tabakanın verileri ve bayağı insanların yapıtları ve yaşamları olarak değil, her çeşit insanın incelenmeye değer verileri olarak ele alınmaya başlamıştır. “Gülmece, dilin bazı

yapılarını kendi amacı doğrultusunda kullanır. Böyle kullanımlarda sanki ayrı bir dil ve ayrı bir dil dizgesi yaratıyormuş etkisini gösterir.” (Özünü 1999:41)

Gülmecenin en önemli şaşırtıcı olması bakımından dile benzememektedir. Gülmecede bir olayı anlatan kimse ya da yazar, dinleyici ya da okuyucuya olayın yüzeyde gerçek, ama aslında gerçek olmayan yanını vermektedir.

“...gülmece olayının anlatımında biri yüzeyde, diğeri de alt yapısına olmak üzere iki ayrı metin bulunmaktadır. Yüzeydeki metnin nasıl biteceğini, olayı dinleyenler ya da okuyanlar gözlerinde canlandırma aşamasındayken birdenbire yüzeydeki metin, önceki metin öğelerinin tam tersi birtakım öğeler içerdiği zaman dinleyici ya da okuyucuların gözlerinde canlanmakta olan metin bambaşka bir yöne gider. İşte gülmecenin şaşırtıcılık özelliği budur” (Özünü 1999:31).

Mizah, insan yaşamı ve kültürle ilgili olduğu için kapsamı da çok geniştir. İnsanlar sıkıntılarını, üzüntülerini, eleştirilerini, yergilerini, mutluluklarını, sevinçlerini zaman zaman gülmece yoluyla başkalarına iletirler. Bundan dolayı gülmece, insanın duygularının rahatlatma kanalıdır.

Yaşamın çeşitli bilmeceleeri içinde zorluklarla boğuşarak bunalan insanlar, çoğu zaman birazcık rahatlayabilmek için gülmeceye başvururlardır, çünkü gülme olayı yalnız insana özgü bir davranış olup, her çeşit bilim dalının onayladığı gerek fiziksel, gerek ruhsal çeşitli yararları vardır. “Cummings'e göre, gülmece, estetik, moral, etik, mantık ve düşgücü gibi insancıl değerleri içerir” (Özünü 1999:40).

Gülmece, insanın düş gücü ve yaratına gücü oranında çoğalmaktadır. Bu düş ve yaratma gücü evrensel bir davranıştır. İnsan varlığı, yaşamın simgesi olduğundan, gülmece de insanın evrensel bir davranış simgesidir. Raskin, gülme ve gülmece öğelerinin oluşabilmesi için, olaylarda:

"a- insanların,

b- Konuşmaların ve insan davranışlarının bulunması,

c- Belli bir kültürün yansıtılması" gerektiğini söylemektedir (Raskin 1985: 41).

Böylece gülmecenin doğrudan doğruya insanla, onun davranış ve kültürüyle ilgili olduğu ortaya çıkmaktadır. Yapılan araştırmalar, insanın gülmece gücünün bilinçli bir biçimde çalışmakla arttırılabileceğini kanıtlamıştır. Gülmece gücünü arttırabilmek:

- "1- Olayların gülünç yönünü görebilmekle,
- 2- İnsanın, başkalarıyla birlikte, kendine de gülebilmesiyle,
- 3- Yapılan işlere ciddi bir biçimde sarılarak kendini hafife almasıyla,
- 4- Gülmece yeteneğinin doğuştan işlerlik kazanacağını bilmekle, planlama ile
- 5- İnsanın kendisinin yönettiği bir davranışla, kendini başkalarına açarak, kendisiyle birlikte başkalarının duygularını, rüyalarını, izlenim ve düşlerini ve varmak istediği hedefleri paylaşmasına izin vermekle başlar" (Özünü 1999:41,42).

Mizahı tanımlamak için birçok girişim olmuştur. Genel uygulanabilirliğinden ötürü en makul gözükten tanım, mizah ile fiziksel ve sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı birçok sınırlamalardan birinin birdenbire ortadan kalkmasıyla duyulan rahatlık arasında ilişki kurmaktadır. "Bir palyaçonun vücuduna verdirdiği çarpıklıklar ve tuhafıklar, seyirciye, insan vücudunun genel olarak tabi olduğu alışlagelen hareketlerinden belli bir kurtulmayı telkin eder ve bu onu neşelendirir" (Rozenhal 1997:3). Söz oyunlarına dayanan mizah ve söz şakalarının bütün diğer değişik çeşitleri, kaynağını, insanın dilsel ifadesinin oldukça katı şekilde sınırlandırılmış ve genellikle mantıksal kanallar içinde hareket etmesi gerçeğinden almaktadırlar. Bu kanallardan herhangi bir sapma, alışlagelmiş kısıtlamalardan bir kurtuluş duygusunu yaratmaktadır ve bundan ötürü komiktir. Sıradan gerçeklikten ve insan toplumunun adetlerinden herhangi bir sapma ima edildiği bir durumda, insanlar arasındaki çok çeşitli ilişkiler hemen komik olarak sınıflandırılmaktadırlar. Şaka ya da gülmeye neden olan şeyler, bu kavramlarla ifade edilebilmektedir.

Rozenhal, mizahta ulusal farklılıklarla ilgili şunları söylemektedir:

"İnsanları güldüren şeyde temel bir fark yoktur; ama belli bir zamanda ve belli bir mekanda mevcut olan sosyal ve doğal olarak aynı zamanda fiziksel kısıtlamalar, başka zaman ve mekanlardakilerden genellikle farklıdır. Bu nedenle, komik ifadenin özel bir türüne olan tercih, belli bir yerde ortaya çıkabilir ve belirli bir zaman diliminde korunabilir. Ancak bundan çok daha sık olarak zaman bakımından varolan farklılıklara veya farklı uygarlıklardaki toplumsal farklılıklara rağmen mizahın birçok veya bütün türlerinin ulusal ve uygarlıksal sınırlara bağlı kalmaksızın aynı ölçüde geliştirilmeye devam ettiğini görürüz.

Bununla birlikte komik unsurun özü itibariyle aynı kalmasına karşılık onun ifade tarzları az ama kesin biçimde değişir” (Rozenhal 1997:4).

Toplumlara göre değişen mizah anlayışı, ortak kültür, dil, bilgi birikimi, yaşam ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Ayrıca döneme göre değişkenlik göstererek, gündemde yer alan olayları da içermektedir. Sosyal bir fenomen olan mizah, bir ileten ve alımlayıcı ile sağlanmaktadır: “Mizah, sosyal bir ürün olmakla birlikte, sosyal fonksiyonların bir temsilidir. Mizah, çeşitli gruplarda farklı biçimlerde kendini göstermekte ve aynı grupta farklı olay veya durumlara bağlı olarak değişebilmektedir” (Obrdlik, 1942, s.709).

Middleton ve Moland (1959: 61)’a göre sosyolojik mizah araştırmalarında, en sık görülen üç temel yaklaşım vardır. Birincisi, gruplar arası çatışma durumlarında mizahın fonksiyonunu inceleyen çalışmalardaki yaklaşımdır; burada mizah, grup üyeleri tarafından mizahla dile getirilen dış gruba yönelik öfke içeren bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Sıklıkla kullanılan ikinci yaklaşım ise, grubun içerisinde mizahın sosyal kontrol işlevini görme noktasına odaklanmaktadır. Sosyal antropologların geliştirmiş olduğu üçüncü yaygın yaklaşım ise, ilkel toplumlarda yalnızca şakalaşma yoluyla kurulan ilişkiler üzerine inceleme yaparak mizahın fonksiyonlarını araştırmaya yönelik geliştirilmiştir.

Gülme işlevine sahip olan mizah, sosyal yönü ile çeşitli kültürel, dilsel, düşünsel özellikleri barındırmaktadır. Mizah, durum, amaç ve aktörlere bağlı olarak farklı işlevlere sahiptir. Aynı kültürü paylaşan bir gruptaki mizahın araçları, şekli, sembolleri, ifade ediliş biçimi, içerdiği anlamı, mesajı, amacı, bunlara bağlı olarak gülme tepkisi, yani kabulü ya da reddetme durumu, grup üyelerinin ilişkilerinin yakınlığına, yaş, cinsiyet, statü, meslek, ırk ve eğitim gibi özelliklerine bağlı olarak değişim gösterebilmektedir. “Gülünen obje, kişi, konu ya da olay bir grup içerisinde anlamsal bir alana sahiptir. Dolayısıyla bu anlamsal alan grup üyelerince oluşturulan ve paylaşılan kültürel ve dilsel öğeleri taşımaktadır” (Tarnavska 2010:4)

Mizahla ilgili tüm bu düşünceler doğrultusunda, şu özellikleri barındırdığını ifade etmek yararlı olacaktır :

Mizah, insana özgü olmakla birlikte toplumsal bir olgudur. Mizah, gündelik yaşam yanında, sanatsal bir yaratı olarak da ortaya çıkabilmektedir. Her gülme mizah sayılmamaktadır. Mizah, ancak sağlıklı gülmenin gerçekleştiği yerlerde görülebilmektedir. Mizah, farklı derecelerde olmakla birlikte, çoğu zaman gülmeyle sonuçlanmaktadır. Mizahta olağanlıktan olağanüstülüğe, sıradanlıktan sıra dışılığa bir geçiş söz konusudur. Mizah, beklentilerimizin dışına çıkıldığı durumlarda gerçekleşmektedir.

“Mizah, insanın kendini üstün görme endişesine de dayanabilir. Mizah, bilişsel, duyuşsal ve davranışsal özellikler sergiler. Mizah, yalnızca bir disiplinin ilgi alanında değildir. Mizahta konu sınırlaması yoktur. İnsanı ilgilendiren her türlü konu, mizaha malzeme olabilir. Mizah olumlu ya da olumsuz duyguların bir an olsun kesintiye uğramasıyla gerçekleşir” (Koestler 1997: 37).

Türkiye’deki mizah birikimi, Cumhuriyet kültürünün genel yapısına uygun bir gelişme göstermiştir. “Saray ile mizah arasındaki ilişkiler, Cumhuriyet’le birlikte halk iradesini temsil etmesi öngörülen siyasi partiler ile mizah arasındaki ilişkilere evrilmiştir” (Öngören 1998: 7).

Özdemir Nutku, “Oyun Yazarı” (1966: 57,58) adlı çalışmasında konuşurma örgünsün “ciddi” ve “mizahî” olarak iki yönde geliştirilebileceğini belirtmiştir. “Mizahî yönde dedikoduya, fikir cambazlığına, eleştirmeye yönelinir. ...Mizahî yanda konuşmaları renkli, esprili bir duruma getirerek seyircinin ilgisini bir temel üzerine oturtma” düşüncesi ağır basmaktadır.

Rıdvan Canım (2001: 273) ise mizahla ilgili çalışmasında sorular sorarak mizahın kaynağına ulaşmaya çalışmaktadır:

“Peki neydi mizah? Doğu’suyla Batı’sıyla belki varolduğu günden beri insanlığın evrensel sorunlarından veya davranış biçimlerinden bir mi? Yoksa; “Gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce tarzı mı? Ya da halkların ortak belleğinden kaynaklanan kelime oyunları mı? Bir savunma aracı mı? Kimbilir belki de gündelik yaşamın zaman ve mekan kıvrımları arasına sıkıştırılmış, benzer olduklarını veya aynı sorunları benzer bir biçimde yaşadıklarını bilen insanların kendi aralarında örtülü olarak kabullendikleri bir tür “saldırmazlık anlaşması” idi bu... Ve belki de hepsi...”

Mizahla ilgili zengin bir terminolojinin varlığı dikkate değerdir. Nükte, şaka, alay, hiciv, ironi ve fıkra gibi birbirine görünüşte çok yakın ve belki zaman zaman birbirinin yerini tutan çok sayıda terimin “mizah”la olan bağlantılarının ortaya çıkartılması bu anlamda önem taşımaktadır.

Mizah, kişinin kendinden memnun olmasına ve ruhsal doyumuna yol açmaktadır. Mizah ile rüya arsında da bir paralellik aranmaktadır. Ancak rüya, sosyal olmakla ilişkisi bulunmayan, ruhsal bir ündür. Mizah ise, ruhsal olgular içinde en sosyal olanıdır. Mizah bir toplumun sosyal eleştirisidir. Çizdiği tablo gerçekçi değildir. Ancak o çağın sosyo-ekonomik tarihini bilenler ondan doğru sonuçlar çıkarabilmektedirler.

Mizah sevgisi, zevk düşkünlüğü anlamına gelmemektedir. Ciddiyet eksikliği değildir. Hatta, mizahı ciddiye almak, hayatı ciddiye almakla eşdeğerdir. Espri ile anekdotun ortak yanları çoktur. İkisi de kısa, tek sahneli, bir veya iki baş aktörlü ve çoğu zaman da diyalog üzerine kurulu anlatımlardır. Espri ya da anekdot, vurgu ile doruğuna ulaşmaktadır. Anekdotun vurgusu, baş aktörün esprili bir çözümü veya içine düştüğü bir durum biçiminde olmaktadır. Anekdotun sonunda ille de gülme ortaya çıkmayabilmektedir. Anekdotun ille de komik sonuçlanması beklenmemektedir ama vurgu çoğu zaman komik sonuçlanmaktadır.

Fıkralar genellikle iki bölümlüdür: Hazırlık anlatımı ve doruk nokta. Ön anlatımı olmadan bir fıkra doruk noktaya çıkamaz. Doruk noktaya çıkmadığı sürece de fikranın bir anlamı olmamaktadır. Ön anlatımda vurucu etkinin yok olmaması için, çakışın ipucu verilmemektedir.

Bir fikranın anlaşılabilmesi için, bir dizi faktör gerekmektedir. Bunların başında kişinin şaka ile ciddiye birbirinden ayırabilmesi yeteneği gelmektedir. Ciddi söz arasına karıştırılan şaka açmazına, şakayı ise ciddiye almak hamlığına düşülmemelidir.

Önemli olan, fikranın vurucu noktasını, dinleyicinin kendisinin anlamasıdır. Dinleyen eğer fikrayı anlamamışsa, açıklama yapılırsa dahi anlama olasılığı düşük olacaktır. Tüm bunlara rağmen anlasa bile mizahın ışığı sönmüş olduğundan anlatanda bir tatminlik durumu olmayacaktır.

“Gerçeküstü mizah, deli fıkraları, paradokslu fıkralar gibi absürd mizahın bir parçasıdır. Gerçeküstü mizahta gerçek, komik bir karşıtlıkla örtülür. Fıkra, akıcı ve mantıklı bitmez. Eski çağlarda gerçeküstü anlatım yalnız masallarda bulunurdu. Bir noktaya dikkat gerek: Gerçeküstü mizahın, görsel sanatlar ve edebiyattaki gerçeküstü (sürrealist) bir sanatla ilişkisi de yoktur” (Boysan 2004: s.s. 9-14).

Konusu mizah olan bir yazının amacı, sadece gülmek değildir. Öte yandan dünyada, gözle görülen veya görülmeyen hiçbir şey mizahın dışında kalma hakkını kazanamamaktadır. Kısacası her şeyin mizahı, her yolla yapılabilir.

Komik operalar, müzikle ilişkili ve birleşik sanatlı mizah türü örnekleridir. Karikatürse, resim ve edebiyatın bir birleşimidir. Mizah tiyatro sanatında, komediyle parlanmaktadır. Sözlü ve yazılı edebiyat ise, mizahın çok güzel örneklerini vermektedir.

Mizah yalnız sanatın değil, hayatın ve dünyanın da ta içindedir. Mizah, gülme ile sonuçlanabilmektedir. Ama gülme, mizahın şartı değildir. Durup dururken gülme ise, mizahla değil, tıp ile ilişkilidir. Sırtmanın da mizahla ilişkisi yoktur. Sırtma, sahtekârlıktır ve bir ihanetin plânlanmasına dahildir.

“Gülme, ağlamak, bu ayrılmaz iki kardeş, doğumdan ölüme kadar zıtlaşırlar.

Bu durumda, mizah konusu olabilen, sonuçta komik de olabilen sadece insanlardır. Hayvanların komik olmaya başlaması, sadece insanlara benzetilmesiyle mümkündür.

Şaka, alay, hiciv, taşlama, şaklabanlık, soytarıklık, maskaralık... Ama her soytarıklık mizah değildir. Mizahsız şaka, insanlar tarafından yapıldığı halde, “eşek şakası” deyimiyle anılır.

Mizahsız hiciv ise sadece küfürdür.

Edebiyatta ve dolayısı ile mizahta da her açık alan müstehcen değildir.

Mizah sanatı ise, iyi niyetinden ve kudretinden emindir. Müstehcenlik sınırlarını daraltır” (Boysan 2004: s.s. 74-76).

Aydın Boysan (2015: s.s. 37-69), mizah üzerine kaleme aldığı yazısında mizah sözünün “gülmece” ile değil, “düşünmece” ile karşılanabileceğini düşündüğünü dile getirmektedir.

“Mizahın amacı güldürmek ya da ağlatma olamaz. Mizah sanatı bu kadar küçülmez. Mizahın görevi zihinde bir irkilme yaratmaktır. Güldürmek falan değil... İrkilmenin sonunda hiçbir bedensel görüntü değişikliği doğmayabilir... Gülmek, ağlamak gibisinden... Zihinsel irkilme yaratıldıysa mizah görevini yapmış, bitirmiştir. Mizahın kutsal görevi insanları düşündürmektir. Mizah akla hitap eden sanattır. En kısa ve noksansız tanıtımı da şöyledir: “Mizah düşündürme sanatıdır.”

Mizah edebiyatın içinde olduğu kadar, öteki sanat türlerinin de içindedir. Öte yandan mizah tüm yaşayışın da içindedir. Mizahın en fazla zevk veren, en ustalıklı

oynanabilen konuları insan yaşayışının en önemseneni konuları olmuştur. Politika, bilim, sanat, din, insan aklı, cinsellik mizahın içindek kendine yer edinmiş alanlardır.

Fıkralar özellikle toplumdaki baskı dönemlerinde yoğunlaşmaktadır. Ama bu mizahın yalnızca baskı dönemlerinde yaratıldığı anlamını taşımamaktadır. Mizahın, farkına varabilenler için hayatımızın içinde, birçok noktada gerek baskıdan gerekse huzurdan kaynaklanabildiği görülmektedir.

“Dünya enerji kaynakları kuruyabilir ama mizahın kaynakları kurumaz. Her yaşanan durum, her an ve dakika mizah yangınlarını ateşleyecek kıvılcımlarla doludur.

Bu kıvılcımları mizah yakıtına kıvılcımları yaratn beyinler yaklaştırır.

Mizahın en gür akan kaynaklarından birisi bütün biçim ve renkler arasındaki farklılaşma ve zıtlaşmalardır.

Yaşama zevki ve neşesini çoğaltmanın yolu bu zıtlaşmaların ve farklılaşmaların üstüne üstüne giderek bulunabilir. Daha açık ve kısası, mizah zevkini sürekli olarak tatmanın peşinde” (Boysan 2015: s.s. 37-69).

Gülme ile ağlama, yani komedi ile tragedya, akla kara kadar birbirinin içindedir. Her ikisi yan yana olmadıkça, diğerinin anlaşılması bile zorlaşmaktadır. Mizah konu bakımından sınır tanımamaktadır. Ölüm dahil her şeyin mizahı olabilmektedir. Mizah, zıtlar arasında bir uyum yaratılmasıdır. Mizahta genellikle, beklenmeyen bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Beklenen bir sonuç çıktığında, sıradanlık komiğin önünü tıkayacaktır. Ön hazırlığı tamamladıktan sonra, beklenmeyen son darbe, “keskin bir kılıç gibi” (Boysan 1990: s.24) indiğinde nükte tatmin edici olacaktır.

Mizah ruhu rahatlatmaktadır. Bu rahatlama, beklenmeyen darbenin vurulup, ruhun bir nevi boşaltılması ile olmaktadır. Gülme de, ağlama da, ruh boşalmasının belirtileridir. Ruh bu yollarla rahatlamaktadır.

Her topluluk, kendine gelmenin bilincine varabilmek için etkili araç olarak konuşma dilini kullanmaktadır. Dinde vaaz verilmektedir. Tiyatro sanatında konuşma esastır. Politikada da, söz etkisi bilinmektedir. Mizah da, konuşma dili ile en etkili aracını kullanmaktadır.

“...Sümerler ve Mısırlıların, deliler, doktorlar, hasisler, dolandırıcılar, saf köylüler, zalim kadınlar hakkında fıkralar anlattığı bilinir.

Fıkra, çok yoğun ve dolayısıyla çok kısa ve vurgulu olmalı, anlatma anı, yerine ve zamanına uymalıdır. Bir fıkranın anlatılışı, kelimeleri seçme ve onları yan yana getirme sanatıdır.

Dinleyen dikkatle ve candan dinlemişse, anlatan ise, tiyatrocunun dili ile tepki alıp almadığına dikkat etmezse, devre kopar, dolaşım durur. Bu surumdaki anekdot anlatıcısı, ıssız bir adada gibi yapayalnız kalır.

Freud “tezli mizah”ı dört bölümde toplamaktadır:

“1- Pornografik mizah

2- Agresif (saldırgan) mizah

3- Sinik (kelbi) mizah

4- Septik (şüpheli) mizah” (Boysan 1990: s.s. 23-73).

Levent Cantek, Terry Eagleton’ın Azizler ve Alimler romanından bir cümle ile iktidar ile gülme arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır: “Yalnızca iktidar ile alay edenler gerçekten özgürdüler.”

Gülme, mizah aracılığıyla, yasaklananı açığa çıkarıp ifşa edebilmektedir. Baskıyı, haksızlığı görünür kılabilir. Dünyevidir, kamusal senaryonun şaşmaz ve sapmazlarıyla uğraşmayı mesele edebilmektedir. Eğer iktidar mizahı engelliyor ya da cezalandırıyorsa mutlaka bir yaraya basılmıştır, orada açık bir muhalefet ve direniş vardır. Yoksa sıkça söylenildiği üzere o gülme, muhalefeti sulandırmaktadır, hedef saptırmakta ya da iktidarın icazetinde yaşanmaktadır. Zira her türlü muhalefet biçimi iktidara yakınlaşabilir, merkezileşebilir ya da böyle bir suçlamayla karşılaşabilir.

Karnavalda gülme, eğlence ve zevkin nihayeti olmaktan ziyade, kendini yüksek değerlerle tanımlayan, günahlar için kefarete ödeyen sofu ve ciddi resmi dünyaya bir meydan okumadır. Bakhtin’e göre gülen insanlar korkuya karşı zaferi temsil etmekteydiler. Çünkü gülmenin ve ona dair sebeplerin ortaya çıkmasını, günah ve ayıplamaların getirdiği korkudan kurtuluş, ondan uzaklaşmanın getirdiği rahatlık sağlamaktaydı. Ağırbaşlılık ve vakurluk, bu korkuyla olan ilişkiyi, ona ait olmayı ve onu yansıtmayı göstermekteydi. Oysa gülme, özgürlükle bağlantılı oluşuyla ön plâna çıkmaktadır.

Gülme, herhangi bir topluluğun ya da sınıfın tekelinde değil, herkesindir, öte yandan herkese ait olan her şey aslında iktidarındır da. Ya da iktidar, onu kontrol edbilmenin mücaedlesini vermektedir. Bakhtin'in anlattığı karnaval, bu mücadelenin önemli bir alanıdır. Karnaval, resmiyete karşı gülmenin kazandığı bir zaman dilimine denk düşmekle birlikte, aynı zamanda iktidarın kendisine tehdit oluşturan her türlü ayrıntıyı berataraf etme çabasını da sürdürmektedir.

Gülmenin ve mizahın yaptığı haksızlık ve baskıyı görünür kılarak ortaya çıkartılmasına olanak sunmaktır. Mizahın kargaşa ve otorite boşluğunun yaşandığı dönemlerde yükselişe geçmesi, alt sınıflar için direniş/rahatlama olanakları sağlayıp, kolektif bilinçaltında yer ederek, sonraki kuşaklara devredilecek “örnek figürler” ve anlatılar üretmesine vesile olmaktadır. Bu yüzden ülke tarihinin tüm kargaşa dönemleri mizahımıza önemli kaynaklar temin etmiştir.

Anadolu coğrafyasında eşek köylülüğün, kavuksa okuma-yazmanın ifadesi olarak bilinmektedir. Nasreddin Hoca'nın mizahı işte böyle çelişkili bir durumdan çıkmaktadır. Hoca'nın fıkraları merkeze ve onun ürettiği değerlere karşı alt sınıflar nezdinde mevcut olan husumeti, laf düzeyinde dillendirmektedir. Öte yandan; dillendirilen “saldırıları”a karşın, şartlarda herhangi bir değişme yaşanmadığı gibi, iktidar mevcudiyetini daima korumaktadır. O yüzden bu fıkralar, alt sınıflara fiziksel direniş gibi daha tehlikeli safhalara geçmeden rahatlama/boşalma imkânı tanıyan, iktidar onaylı emniyet sübapları gibidir.

Hoca'nın tüm öyküleri bu türden bir sansürden geçerek günümüze kadar gelmiştir. Bu sansürü iki açıdan ele almak gerekmektedir. “Birincisi, İsmail Hami Danişmend'in yaptığı gibi, kaba hikâyeler ve halkın kaba içgüdülerini meydan vuran uydurmalarla Hoca'nın gerçek kişiliğini yitirerek, haksız bir ün kazandığını düşünüp, ona gerçek kişiliğini ve değerini verme çabası içine girenlerdir” (Cantek 2014: 31).

Nasrettin Hoca'nın fıkraları, her ne kadar bir sansür mekanizmasıyla karşılaşmış olsa da, nükteli yapısını ve yergisel gülünçlüğüne yitirmemiştir:

“Nitekim nükteli sözcüklerle yapılan yergilerden sık sık yararlanan Nasrettin Hoca fıkralarında yerginin gülünçlük etkisi, okurun zihninde, bildiği toplumsal gerçeklikle, bu

gerçekliğin tutucu çarpıtıcı aynadaki yansımasının aynı anda bir arada bulunmasından kaynaklanmaktadır” (Aydın 2002: 29).

İstanbul’da, farklı dini cemaatler ve etnik kimlikler mizaha önemli bir malzeme sağlamıştır. Bayram yerlerinde, kahvehanelerde, bozahanelerde bir eğlence biçimi olarak mukallidliğin yaygınlaşmasında bu malzemenin payı büyüktür. İstanbullular, kendilerinden farklı buldukları herkesi bir biçimde taklit etmişlerdir.

Karagöz ve Ortaoyunu’nun kahvehanelerde oynanmasının/yaygınlaşmasının iki ekonomik ve iki siyasal gerekçesi vardır:

“Birincisi, ekonomik olarak oyunlar, oyun sonunda seyirciden toplanan bahşişlerle döndüğü için kahvehane sahiplerini maddi bir külfete sokmuyordu. İkincisi, oyunlar, müzisyenlere rakkaselere ve hokkabazlara göre ölçek olarak daha pratik ve kahvehanenin fiziksel büyüklüğüne dahya uygundu. ...Oyunların kahvehanelerden başlayarak yaygınlık göstermesi boşuna değildi. Birincisi, oyunlar, iktidarın denetim, gözetim ve baskısının uluşma olanağının en az olduğu “yalıtılmış” bir toplumsal mekânda dile getiriliyordu. İkincisi, bu “yalıtılmış” toplumsal ortam, tamamaen benzer tahakküm deneylerini paylaşan dert ortaklarınca oluşturuluyordu. Birinci koşul, tâbi olan oyundu ve seyircilerin özgürce konuşmalarına olanak sağlıyor, ikincisi, ortak tâbi olma durumları içinde, üzerine konuşulacak bir şeyleri garantiliyordu.” (Cantek 2014: 34).

Özellikle Ortaoyunu, sokağa açılan, ahalinin de katıldığı, oyun seyrinin dışında “Kavuklu’ya çatarak” sürekli laf atışmasının yaşandığı farklı bir ortam yaratmıştır. Mahalle bazında hilekâr esnafa, katakullilere, alafrangalıklara vb. “güldürerek” mutlaka bulaşan Kavuklu, Kavuklu’yu araçsallaştırarak konuşturan/söyleten mağdurlar ve hepsinden önemlisi “oyun” vesilesiyle bir araya gelmiş, odaklanmış ahali katılımcılardı. Bu kalabalık, tiyatrodaki olduğu gibi efendi, uslu “paşa gibi” oturup oyunu seyretmemekte, aklına geleni, takılanı, canının çektiğini söylemekteydi.

Karagöz ve Ortaoyunu’nun gülmeceye dair özelliklerini saymazsak, iki temel niteliklerin yüzünden eleştiri aldıkları söylenebilir. Birncisi toplumsal ve siyasal yergicilik, ikincisi ise müstehcenliktir.

İktidarın rahatsız edici, açık saçık, haddini bilmez ve sivri dilli bulduğu oyunun sözlü kültür içinde doğaçlama üretilmesiydi. Her oyunun ortalama bir çerçevesi olmakta, oynayanın maharetine bağlı olarak çeşitlenmekteydi. Dolayısıyla her canlandırma, tüm diğer canlandırılardan farklı olmanın yanı sıra, zamana, mekâna ve izleyici kitleye özel olarak üretilmekteydi.

“Hoca'nın fıkraları da dahil edilerek birkaç sonuç çıkartılabilir; birincisi, ilgi gördükleri, moda oldukları dönem içerisinde rahatsızlık yaratan bu ürünler işlevlerini yitirdikten sonra devletin kontrolüne girmişlerdi. Devletin istediği biçimde resmi eğitim kurumlarında anlatılıyorlardı. CHP, resmi yayın organı olan Karagöz diye bir dergi bile çıkarttı (1950)” (Cantek 2014: 39).

Böylece, hemen hemen her dönemde mizahın siyaset ile ilintili olduğu, özellikle ya iktidarın yericisi konumunda başat bir muhalif; ya da iktidarın koruyucu kalkanı bir yandaş halinde kullanıldığını görmekteyiz.

#### 1.4. Gülme

Gülme zevki tiyatrodaki alkış gibi gizli bir amaç taşımaktadır. Gülmenin toplumsal bir baskı niteliği taşıması, gülücün çift karakterini göstermektedir. Gülünç tümüyle sanatla ya da yaşamla ifade edilememektedir.

Gülme, günlük konuşmalarda genellikle ciddiyetin, ciddi konuşma çerçevesinin dışına çıkıldığının göstergesidir.

“Gülme bazı durumlarda konuşmacı olan kişide görülebilir. Böylece bu tepkiyle konuşan kişi ciddi konuşma çerçevesinin dışına çıktığını belli eder ve dinleyici olan diğer katılımcıların da eğlenmelerine yol açabilir. Bazı durumlarda ise mizahı dile getiren kişi gülme tepkisinde bulunmayıp, grubun diğer katılımcıların gülmelerine sebep olabilir” (Attardo 1994: s.12).

Gülme istenilen, beklenen veya beklenmedik bir tepki olarak görülebilmektedir, örneğin “bu bana bir fıkrayı anımsattı”, “komik bir şey var”, “bak bu çok komik” gibi ifadeler mizah yapılmadan önce giriş olarak kullanılabilir. Bu şekilde konuşan kişi gülme tepkisini beklediğini ve dinleyenlerin eğlenmelerine teşvikte bulunduğunu belli etmektedir.

Oyun ve ciddiyet kavramları bilincimizde tezat bir yapılanmaya yol açmaktadır. Bu oyun-ciddiyet antitezi, daha yakından ele alınınca, bize ne sonuca ulaştırıcı ne de sağlam gelmektedir. Oyun, ciddi olmayan bir şey gibi algılansa da çok ciddi bir şey de olabilir. Üstelik, hayatta karşılaştığımız birçok temel kategori ciddi-olmayan içinde yer almakla birlikte, bu nedenden ötürü oyunla eşdeğer değildir. “Gülme bazı bakımlardan ciddiyetin karşıtıdır, ama oyunla hiçbir şekilde doğrudan bağlantısı yoktur” (Huizinga 2010:22)

Komedyaya gülme tepkisi üzerine kurulduğundan, insan da gülebilen tek canlı olduğundan, konuyu kavrayıp gülme tepkisini verebilmek seyirci açısından insanın zekâ durumuyla orantılı olmaktadır. Zihinsel özürlü insanların hiç gülememeleri ya da alışılmışın dışında verdikleri gülme benzeri tepkileri ruhsal sağlık göstergesi olan bildik gülmeden uzaktadır.

“Gülme, sağlıklı bir bilinç gerektirdiği gibi, sağlıklı bir ruh halini de içermek durumundadır. Zaman zaman içine düştüğümüz hoş olmayan durumların kararttığı iç dünyamıza egemen olan üzüntü, öfke, nefret vb. güçlü olumsuz duygu ve heyecanların gülebilmek için gereken iç mekanizmamızın çalışmasını bozduğunu bilmenin ötesinde hemen hepimiz yaşıyoruz. Fiziksel olarak duyduğumuz bedenimizden kaynaklanan kuvvetli acılar ağrılar sırasında da aynı şey olur. Şu halde gülebilmek için sağlıklı çalışabilen bir bilinç, fiziksel ya da ruhsal bir acıyla kilitlenmemiş bir duygusal iç havaya, iç dengeye gereksinimimiz var” (Tuncay 2013: 64).

Gülme, anlamayla doğru orantılıdır. Anlaşılmayan ve farkında olunmayan şeylere gülünmemesi bu orantının bir göstergesidir. Murat Tuncay (2013: 65), gülme tepkisinin elde edilebilmesi için, "Olan" ve "Olması Gereken" karşılaştırması sonucu bozukluğu fark etmenin yanı sıra, "Algılama", "Kavrama", "Yargılama" ve "Denetleme" mekanizmalarının düzenli bir şekilde çalışması gerektiğini belirtmektedir.

Sahnedeyne oynanan oyuna birçok farklı dil, din, etnik köken cinsiyete sahip insanların birlikte gülme tepkisini vermesi tiyatrunun erkinin bir yansımasıdır. Gülme aynı zamanda gücün tarafını da ortaya koymaktadır.

“Gülme üzerinde düşünen kuramlar üreten ruhbilimci, sosyolog ve felsefeciler "gülen" ile "kendisine gülünen" arasındaki kod farkının varlığını önemle vurgulamışlardır. "Gülen" daima üsttedir ve "kendisine gülünen"e karşı daha güçlüdür. "Kendisine gülünen" daima "gülen"e göre daha güçsüz ve daha alt basamaktadır. Ayağı kayıp düşen birine, düşmeyen biri güler ancak. İnsan "yüce"nin kapsamına giren kavramlar olaylar ve davranışlara gülmediği gibi gülünmesine de hoş gözle bakmaz. Bu nedenle herkes gülmekten hoşlanır ama kimse kendisine gülünmesinden hoşlanmaz. Çünkü bunu bir küçümseme, bir alçaltma olarak algılar ve tepki gösterir. "Sen bana gülecek adam mısın ?" ya da "Sen kim oluyorsun da bana gülüyorsun" türünden tepkiler her kültürde görülür ve bu evrensel geçerliliği olan değerlendirmeyi haklı çıkarır” (Tuncay 2013: 66).

Yalnızca insana ait bir tepkime olan gülme, yine yalnızca insanla ilgili olabildiğince varlığını sürdürmektedir. İnsanla dolaylı olarak dahi ilgisi bulunmayan şeyler komik bulunmamakta ve dolayısıyla gülme meydana gelmemektedir.

"Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için

güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir" (Bergson 1996:11).

Tiyatroda gülme, kuşkusuz eğlenceyi içermektedir. Yalnız gülünç olan ayrı bir şey, komik olan ise ayrı bir şeydir. Tiyatro gülmeyi amaç edinmez, estetik uzaklık içerisinde gülmeden yararlanır, bu anlamda gülme tiyatro için sadece araçtır.

Komedyayı tarihi boyunca bir eğlence aracı olarak görmek ve göstermek isteyen eğilimler tiyatroyu her zaman yıpratmıştır. Hemen her toplum için geçerli olan bir ilke de burada kendisini göstermektedir.

“İnsanlar gülmeyi ve eğlenmeyi her dönemde, her yerde sevmişler ama ona saygı duymamışlardır. Gülmek, genel olarak bireysel açıdan, hoş giden ama toplumun ağırbaşlı değerleri açısından pek de hoş karşılanmayan ciddiyet dışı bir davranış biçimi olarak görülmüş ve küçümsenmiştir. Saygı duyulmayan ve küçümsenen bir davranış olarak da ciddiye alınmaya değer bulunmamıştır. Bu nedenle bireyi toplumsal ilişkileri ve yaşadığı sorunlar karşısında güçlendirmek amacıyla, insanlar tarafından geliştirilen en güçlü sanat türlerinden biri olmasına karşın, komedyayı, tiyatro sanatının hep ele avuca sığmaz, haşarı çocuğu olarak görülmüştür” (Tuncay 2013: 67,68).

İnsan, toplumsal hayvan, gereç yapan hayvan, konuşan hayvan, düşünen hayvan, dinsel hayvan diye tanımlanmıştır. Onu homo ridens yani gülen hayvan diye de tanımlamak mümkündür.

“Rönesans'ta gülme çok çeşitli ve karışıktır, kimi zaman Cellini'nin Sprezzaturası'nda olduğu gibi, kabadayılık biçiminde görülür. Machiavelli, Mandragola adlı oyununda, boynuzlu yaşlı bir kocanın budalalığını göstererek hakaretle güler. Onun Prens'inin biraz da Borgia gibi güldüğünü düşünebiliriz, Sonra Erasmus'un yumuşak ve yakıcı taşlaması var. Rabelais'nin korkunç neşesinden daha az gürültülü bir taşlama. Ben Jonson'un oyunlarında klasik burjuva tipleriyle eğlenilir, bu tipler Rabelais'nin mamutları gibi güldürücüdürler. Shakespeare'in oyunları, bir anda tok, neşeli, anlayışlı kahkahalar yaratan Falstaff gibi hasta, tuhaf kişilerle doludur. Cervantes'in Don Kişot'taki gülmesi daha ince ve daha derindir, Shakespeare'in Hamleti'nde olduğu gibi çürütücü değildir. Hamlet'in “rahatsız” gülmesi çok modern, Thomas Hobbes'unki gibi zorlama ve neşesizdi; Thomas Hobbes gülmeyi, başkalarının ayağı sürçtüğü zaman bizim kendimizi böbürlenerek emin görmemizden doğan “ani üstünlük” duygusu ile açıklar” (Anday 1965:89).

Hobbes'tan üç yüzyıl kadar sonra Anthony M. Ludovici, Hobbes'un kuramını Darwinci bir biçim içinde ele alarak gülmenin insanın dişlerini göstermesi yolu olduğunu ileri sürmüştür. İnsan, başka hayvanlar gibi, yalnız korktuğu zaman dişlerini göstermeyi gereksinmektedir. Kendimizi savunmak, çöken ruhumuzu güçlendirmek ya da tehlikeyi uzaklaştırmak ve aşağılık duygumuzun sızısını dindirmek için güler, dişlerimizi gösteririz. Gülme uzun yaşamak için bir çare ve sürü halinde yaşayan hayvanlar arasında bir "üstün uyarılma, belirtisidir. Zayıf ve

yabani, ikisi de gülerler. Ludovici, insanın acı vererek acılanabildiği için güldüğü kuramında Nietzsche ile birliktir; ve onun en korkunç, en derin hastalığı, isteminin bozulması, güçsüzlüğe düşmesidir. (Anday 1965: 90).

On dokuzuncu yüzyılın başlarında bütün büyük romantikler, Charles Lamb ile birlikte, gülmeyi bir sempati taşıması, bir eşitlik duygusu saymışlardır.

“Carlyle, seven insan güler diye düşünmüştür. Ama bunların yanında iblis romantikler de vardır. İstem yolu ile Güc'e yönelmiş, içlerinin zehrini yiyen bu kimseler çılgınca gülerlerdi. Paris'in karanlık bohem dünyasında duyulan Baudelaire'in gülmesi, bir "sinir nöbeti, ani bir spazm", bir insanın düşkün durumunun tanıtlanmasıydı. Baudelaire'in kahramanının ateşli gülüşü dudaklarını kurutur ve canlılığını burkar; sonsuz bir soyluluğun ve sonsuz bir acının belirtisidir bu” (Anday 1965:90).

İnsan günahı ve acıyı öğrendiği zaman, dünyaya sürüldükten sonra gülmüştür. Komik olan, başkaldırmanın, can sıkıntısının ve özlemin simgesidir:

"Gülme şeytancadır, onun gibi de derinden derine insancadır." XIX. yüzyıl düş kırıklığının acı sesidir o. Romantik alayı, Yeraltındaki Adamın kimsesiz gülüşünde ilk olarak tanımlayan Schopenhauer'di: Gülme, ülkülerimiz ve eylemlerimiz arasındaki "birden doğuveren, bir uyumsuzluk algısından başka bir şey değildir. Byron, "Herhangi ölümlü bir şeye gülüyorsam/Ağlayamadığımdandır" (Anday 1965:90).

Kierkegaard (2005:147) da, Kafka gibi, "Komik, yaşamın her aşamasında vardır, çünkü nerede yaşam varsa orada karşıtlık vardır ve nerede karşıtlık varsa orada komik vardır" diye düşünür. Dine bağlı kişinin, Tanrı ile insan arasında sonsuz bir ayrım olduğunu, buna karşın onun da kendisini Tanrıya adanmak için sonsuz ve dirençli bir tutkusu bulunduğunu, Tanrı her şeydir, insan hiçtir diye düşündüğünden beri Kierkegaard'ın en üstün komedyası inanç komedyası olmuştur. Tanrı olmaksızın insan var olamaz; böylece insan daha tam olarak var oldukça, komik olanı daha çok bulacaktır.

Sonlu insan, sonsuz Tanrı ile karşılaşmanın tehlikelerini göze almalıdır. Varlık, var olma eylemidir, bir savaştır, hem acıklı, hem de komiktir. İnanç sonsuz ile sonlu, ölümsüz ile ölümlü arasındaki çatışma ve çarpışma ile başlamaktadır. Öyle ise komedyanın en üstün biçimi, insanın içinde sonsuzun kendine bir eylem alanı bulabileceği, fakat hiç kimsenin bunu dışarıdan görmeye, anlamaya gücü yetmemesidir. Bir insanın inancının ciddiyeti, onun komik olana karşı duygululuğu ile ölçülmektedir, çünkü Tanrı her şeydir ve insan hiçbir şeydir, öyle ise insan Tanrı ile sınırlıdır. Eğer insan, insan olarak varsa, saçmaya karşı, aşırı

duygusal olmalıdır ve en büyük saçma karşıtlık, o insanın her şeyi yitireceğine karşı hiçbir garantisi olmadan her şeyi tehlikeye atmasıdır.

Bu karşıtlıkların belki de en geneli gerçekle idealin, olanla olması gerekenin karşıtlığıdır. Burada da aktarım iki karşıt yönde gerçekleştirilmektedir. Kimi zaman kesinlikle o olduğuna inanmış gibi yaparak, olması gereken söylenmekte, böylelikle ironi yaratılmaktadır.

Gülünç olan temeldir. Komedyanın da, komik olmanın da özünde gülünç olan yatmaktadır. Yine gülünç insanla mutlak suretle ilgilidir. İnsanda varolan bir kusur, olması gerekenle uyumsuzluk, aykırılık, karşıtlık ya da çelişki olarak görüldüğünde gülünç ortaya çıkar. Komik, gülünç, mizah ancak hoşgörü ile yaşayabilmektedir:

“Fikir özgürlüğü ve hoşgörü ortamının en üst düzeyde sağlandığı bir yönetim biçimine sahip olduğuna inanılan İ.Ö. V. Yüzyıl Antik Yunan Atina'sında bile Tragedya temsilleri, yarışmaları, oyuncularına gösterilen saygı zaman zaman komedyadan esirgenebilmiştir” (Tuncay 2013: 73,74).

Komedyaya özelde tiyatro, genelde dünya tarihi içerisinde hoşgörüden uzaklaştırılıp, horgörüye maruz bırakıldığı sürece, gücü elinde bulunduran yönetimler tarafından aşağılanmaya, itibarsızlaştırılmaya, yasaklanmaya tabi tutulmuştur. Bu durum komedyanın evrimini süreç açısından sarsmış olsa da, varlığını güçlendirmesine karşı koyamamıştır.

Şaka hem insanlararası ilişkilerde hem de düşlerimizde, düşüncelerimizde, düşünme etkinliğimizde bizi özgürleştirmektedir. Kavramsal, düşünsel bir sorun çözümüne katkıda bulunabilmekte, sıkışmış insan ilişkilerini aşabilmektedir.

Şakanın sağladığı özgürlük, yaratıcı şakayı gündeme getirmektedir. Şaka bir espri, bir incelik, bir ruh, bir letafet, yumuşaklık, güzellik, nezaket de taşımaktadır. Latif şaka yaşantısının yol açtığı eğlenme, çağımızda artık iyice zıvanadan çıkmış eğlencelerden çok farklıdır.

Şaka şaşırtıcıdır. Düz olandan alıp götürdüğü için yapıldığında şaşkınlık yaratmaktadır. Hayatın sıradanlığının ve rutinliğinin dışına çıkartabilmektedir. Şaka

aldatıcı olabilemektedir. Bu yüzden “Doğru söyle, şaka yapmıyorsun, değil mi?” “Şakacıktan söyledim”, denilmektedir.

“Şaka hiç de küçümsenecek bir “silah” değildir, yozluğa yobazçılığa karşı. “Hiciv” halini alır, *ironi* olur, mizah olur, kara mizah nice engelleri aşabilir. Şaka, hala bizde bir canın olduğunu gösterir, onca baskıya, zulme, işkenceye karşı” (İnam 2001: 209).

Bazen toplumsal, bazen de bireysel konulardan oluşan şakaların bilincimizle doğrudan ilgili olduğu bilinmektedir. Kişisel özelliklerimiz şakalaşmadan hoşlanma eğilimimizi de belirlemektedir. “Şaka, bir yandan eğlendirici bir araç işlevi görerek sıkıntılarımızı giderir, öte yandan da bir ayna gibi bizi bilinçdışından haberdar eder. Şaka, bir tür sözcük oyunu olduğundan, şakayı sevenler yine bu oyunlardan keyif alanlardır” (Tunaboşlu-İkiz 2001: 199).

Şaka ile sanat arasında gerçeklik ve kurgusal olanın paradoksal yapısı bulunmaktadır.

“Şaka ile sanat arasındaki kan bağı, özünde hep aynı gerekçeden kaynaklanır; sanatta yalancılıktan olan, şakacıktan başka bir şey değildir çünkü. Hayal gücü sanat eserinin değişmeyen kaidesi (altlık) olduğu sürece, oyun için geçerli olan kurallar, burada da aynen yürürlüktedir- sanatçı neyi dile getirirse getirsin, bir oyunbazdır. ...Gülümseyebilmenin önkoşulu, farklı seçeneğin varlığından haberdar olmaktır” (Ergüven 2001: 169).

Renauder (2001: 177) şaka mizah duygusuyla ilgili Türkiye’de yapmış olduğu bir araştırma sonucu şunları dile getirmektedir: “Jonas’a göre ağlamak eyleminin doğuştan kazanılmış olmasına karşılık, gülmek öğrenilmiş bir davranış olarak sonradan edinilir. Konuya teolojik perspektiften yaklaşan Timotheos, Yahya Peygamber ile onun çağdaşı İsa arasında geçen bir diyalogun semiyolojisini çözümlerken bu tezi irdellemek çabası içindedir. Gülmek fizyolojiden ziyade bir eğitim süreci olarak değerlendirildiğinde, bu defa eğitim olgusunun tartışılabilirliği açmazıyla karşılaşıyoruz ki eğitim süreçlerinin akıl yürütmeyi tahkimden ziyade muhakemeyi yönlendirme amacına dönük yapısına yöneltilen eleştirel, felsefi açıdan gitgide tutarlılık kazanmaktadır.” Gülmek eylemi bir eğitim sürecinin ürünü değil de doğal bir özellik gösteriyorsa bile problem çözülmüş sayılamaz; bütün antik kültürlerde gülme eylemi en azından klasik devirlerin sonuna değin çok etkili bir

toplumsal altında tutulma konusunda “paylaşılmış tercih” kategorisinde yer almaktadır.

“Oyun kendi mekânına kapanır, ya da, kendini mekana kapatır, diyor Huizinga; oyuncu mekanların bu kapalılığı nasıl ustaca kurduklarına bakabiliriz. Şakanın içinde bütün enerjileri tek bir noktaya toplanmaya çalışmaktadır adeta: Savaş, uzlaşım, kıskançlık, övgü, horgörme, böbürlenme, meydan okuma, şehvet, dostluk, aşağılama, şevkat, hainlik ve sevgi.” (Şentürk 2001: s.s. 213-215).

Şakadaki hız ve belirsizlik her zaman oyundaki düzene tercih edilmemektedir.

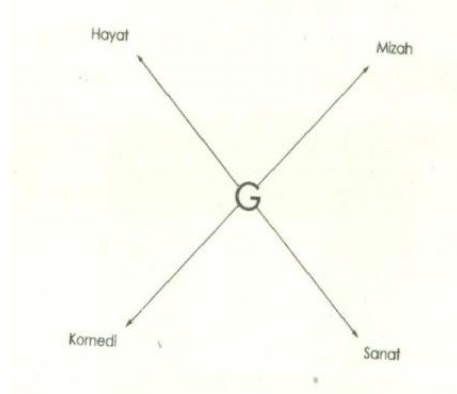
Gülünç, bir ilişki sonucunda algılanmaktadır. Her gülme, bir gülme durumunda gerçekleşmektedir.

“Gülme durumu, iki ayrı dünya arasında sürekli kıvılcımlarla yaşanır. Bu dünyalardan birisi olağan dünya, diğeri olağan dışı, dünyadır. Gülünç, bu iki dünya arasındaki arktan oluşur. ...insan iki dünya arasında kıvılcım oluşturabilen, ark yapabilen varlıktır.. İnsan neden şiir yazıyor, felsefe bilim yapıyorsa, ondan dolayı da gülüyor! ...Gülebilmemiz ve kültür yaratmamız, bilim, sanat, din, felsefe aynı kökenli! Gülünç değil mi? Gülmek insan olamayacaktık, kültürü yaratamayacaktık!” (İnam 2002: 17, 18).

Gülmek ve ağlamak arasında her ne kadar benzerlikler kurulsa da, ağlamanın ağırbaşlılığı karşısında gülmenin hafifmeşrepliliği toplumsal olarak öne çıkmaktadır. Tek başına gülen birisini gördüğümüz zaman deli olduğuna kanaat getiribilirken; tek başına ağlayan birisini görünce, derdini sorgulamak durumunda hissedilmektedir.

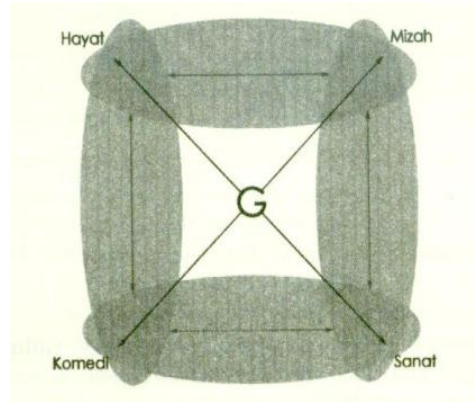
“Bir söz, bir durum, bir görüntü nasıl beynin aynı noktasını uyarabiliyor. Buna göre söz, durum ve görüntü uyarıları içlerinden birisine, teke dönüşüyor demektir. Söz çok sonra ortaya çıktığına göre geriye görüntü uyarısı kaldığı söylenebilir. Yani bir anlatıyı, bir yazıyı, bir durumu biz bir görüntüye çevirdikten sonra gülme merkezi harekete geçebiliyor” (Öngören 2002: s.s. 23-25).

Oral Tan (2002: 86), gülme üzerine yaptığı çalışmasında, gülmenin sinir boşalması olduğunu, bulaşıcı olduğunu, tek başına gerçekleşmediğini, insana özgü olduğunu, yüz kaslarının gerilmesinden kaynaklandığını dile getirmektedir. Bunların yanı sıra gülme, azotoksit gazının etkisiyle ortaya çıkan bir durumdur. Yeni bir gazete haberine göre ise; gülme, İ. Fried adlı bir bilim adamının insan beyinde bulunduğu dört santimetrekare büyüklüğündeki bir yönetim merkezinin işi olduğu düşünülmektedir. Yine aynı çalışmasında kendince belirlediği bazı şemalar üzerinden gülmeyi merkeze alarak; mizah, hayat, sanat ve komik arasındaki bağlantıları açıklamaktadır:



Şekil 3 Gülme Diyagramı, (Oral 2002: 89).

Bahsi geçen kavramların ilişkileri, ortak alanları ve özellikleri ise aşağıdaki şekil üzerinden değerlendirilmektedir:



Şekil 4 Kavramlararası İlişkiler, (Oral 2002: 90).

“a) Şimdi mizahı ve hayatı ortak yanları ile ilişkilendirelim. Her ikisi de kendiliğindedir, kural dışıdır, şaşırtıcıdır ve tekrarlanamaz.

b) Bu kez komikliği ve sanatı ortak yanları ile birleştirelim. Her ikisi de tasarımıdır, kurala bağlanabilir, şartlandırıcıdır ve tekrarlanabilir.

c) Mizah ve sanatı ortak yanları ile ele alalım. Her ikisi de ilkelidir, eleştiricidir, özeleştiri yapar, çevresine tepeden bakar ama müşfikdir, sevecendir.

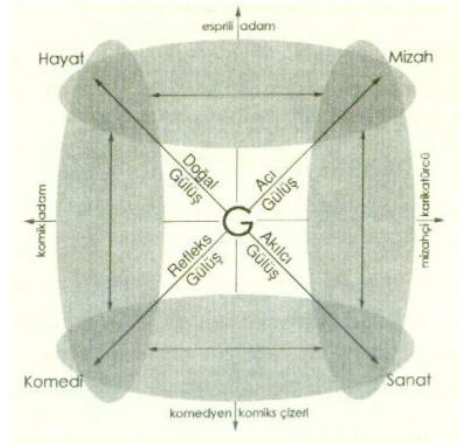
d) Bir de komikliğe ve hayata birlikte bakalım. Her ikisi de ilkesizdir, hizmet verme heveslisi ve yaranma esaslıdır ama acımasızdır.

...Kimliklere gelince,

I- Mizah ile Sanat arasında gülme merkezinden bir ok çıkarırsak, bunun ucuna rahatlıkla, mizahçı ve karikatürcü yazabiliyoruz.

II- Mizah ile Hayat arasında yine gülme merkezinden çıkaracağımız okun ucuna esprili adam, iğneleyici, yaratıcı kişi nitelermelerini yazabiliriz.

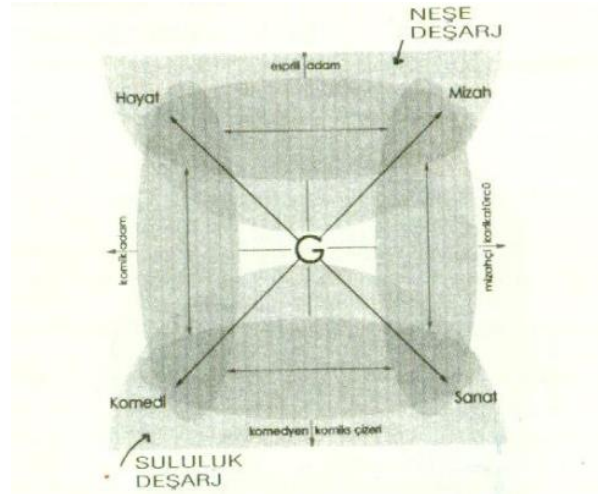
III- Hayat ile Komedi arasında gülme merkezinden çıkacak olan okun ucuna komik adam, gülünç, alay konusu olan kimliklerini kondurabiliriz. IV- Sanat VE Komedi arasından çıkaracağımız okun ucuna ise komedyen, stand-up'cı, komiks çizeri ve fıkra anlatıcısını rahatlıkla ekleyebiliriz.



Şekil 5 Gülmenin Nitelikleri, (Oral 2002: 92).

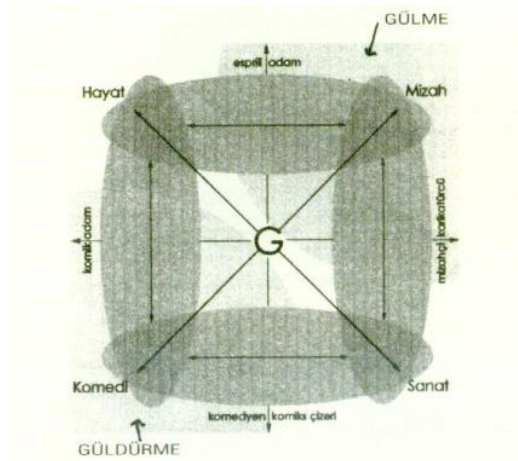
- ...1. Mizah'a gülme merkezinden giden okun üstüne acı gülüş,
2. Sanat'a giden okun üstüne akılcı gülüş,
3. Hayat'a uzanan ok üstüne doğal gülüş,
4. Komedi'ye giden okun üstüne tepkisel gülüş sözcükleri yakıştırılabilir" (Oral 2002: 91,92).

Yukarıdaki şekilde, farklı gülme durumları üzerinden, gülmenin nitelikleri ortaya konmaktadır. Aşağıdaki şekilde ise, gülmenin sağladığı deşarjın sululuk ve neşe ile ilgili bağlantıları yer almaktadır:



Şekil 6 Deşarj, (Oral 2002: 93).

Diyagramın son hâlinde ise; hayat sanat doğrusunun mizah tarafının gülmeyi, komedi tarafının ise güldürmeyi sağladığını görmekteyiz:



Şekil 7 Gülme-Güldürme, (Oral 2002: 94).

Gülmek bir açık yakalamaktır, olağan olmayan bir durumu saptamış olmaktır:

“Toplumların değer değiştirme dönemleri gülünç öğelerin öne çıktığı dönemlerdir. Eskinin, varlığını sürdürme kaygısı içinde, gülünç olmaya başladığı görülür. Yeninin, yeni gelenin, yükselenin gülünç bir yanı yoktur. Ancak o da bu yükseliş telâşu içinde gariplikler ederse, aykırılıklar ortaya koyarsa gülmemizi tutamayız” (Timuçin 2002: 99,100).

Gülmeyle doğrudan ilintili olan karikatür sanatının Türkiye’de’ki durumu da, gülmeyi almayışımız açısından önem taşımaktadır. Karikatürist Turhan Selçuk (2002: 107,108) bu konuya şu şekilde yaklaşmaktadır:

“Komiği tanımlarken “yıkıcı ve acı olmayan bir yanlış”, “otomatizm”, “olanla olması gereken arasındaki çelişki”, “dengesizlik”, “uyumsuzluk”, “akılcı olmayan bir sonuç”, “genel kurallara aykırılık” diye sıraladığımız kalıpların içinde kalan, salt kaba güldürüye bağımlı ne çizgisel ne de mizahî yönden sanatsal sorumluluk tanımayan “sulu mizah” diye tanımlayabileceğimiz bu tür mizah yüzünden, Türk karikatür sanatı bir tür bunalım dönemini yaşamaktadır”.

Fotoğrafçı İlker Maga Resim ve Fotoğrafın Gülen İnsanı (2002 a: 113) adlı yazısında insanın gülerek poz veremeyeceğini belirtmektedir. Gülmeyi sağlayan kasların yüzü çabuk yorduğu, her insanın kendisinde test edip görebileceği bir gerçektir. Ayrıca, gülmek tekrarlanamamaktadır. Gülmek, ancak bir duruma gösterilen tepki olarak ortaya çıktığı için tekrarlanması mümkün olmayan değişkenlikler göstermektedir.

Gülmek bazen en şiddetli bir kızgınlığın ifadesiyken, bazen de bir hınç çıkarmak, bir intikam almaktır. Bazen ağlanamadığı, göz yaşlarının akıtılmadığı anlarda, kakhaha sınırların gerginliğini boşaltabilmektedir.

“Bazen sevindirmek için bazen hiddetlendirmek için bazen bahtiyar etmek ve bazen de ağlatmak için güleriz. Çok müthiş bir matem öğrenen bazı insanların birdenbire bir kakhaha nöbeti içinde kaldıkları çok kere görülmez mi? Birisi ile kavga edersiniz, onun yüzüne bağırmağa başlarsınız, o kendini ehemmiyet edemeyeceğini anladığı zaman sizin sınırlarınızı bozmak için güya sözlerinize ehemmiyet vermiyormuş gibi gülmeğe başlar. Bazı kere de çok kuvvetli olduğunuz için size yapılan bir düşmanlığa karşı gülmek ve omuz silkmekle mukabele edersiniz” (Derviş 2002: 121).

Mona Lisa’nın gülümseyen yüzünde yaşam karşısında şaşma, şaşırma, merak etme, hayranlık gizliyen, hüzünlü tarafında orta çağ karanlığından çıkan bir toplumun eşitsizliklerle dolu gerilimlerini, dramını, çaresizliklerini görmek mümkündür. Diğer taraftan ise, Da Vinci’nin bir bilim adamına yakışan kaygılarını, keşfetme tutkusunu, düşünsel açmazlarını Mona Lisa’nın ifadesinin altında gizli bir gerçek olarak görebilmekteyiz. Ressamların bazen çizdikleri portrelere biraz da kendi yüz ifadesinden bir şeyler kattıkları düşünülmektedir.

“Tüm zamanları kapsayan erdemli bir gülümseme vardır Mona Lisa’nın ifadesinde. Milyonlarca farklı kişiliğin milyonlarca farklı gülümseyişi vardır. Ama dikkat edin, ortak düşünüş ve duyguları paylaşan insanların gülümsemeleri birbirine benzer. Aynı şey çocuk gülümsemeleri için de geçerlidir.

...Yapay gülümsemek veya ölçülü gülümsemek soylu sınıfa has en karakteristik ifade biçimidir. Egemen sınıfın üst düzey temsilcileri otoriteyi sağlayabilmek için acımasız ve mesafeli bir ifade takınırlar. Onlar için gülmek, çıkar ve gösteriş uğruna yapılan ölçülü davranışlardan biridir” (Eren 2002: s.s. 128-132).

Mizah yazarı Sulhi Dölek, Maymunlar Cehennemi adlı yazısında Türkiye’de gülmenin kalbur üstü bir durumda olmadığını altını çizmektedir:

“Gazeteye benzeyen gazetelerin toplam satışının bir milyonu bulmadığı, kitapların biner, bin beş yüzer basıldığı, sağduyunun marjinalleştiği, tek değer ölçüsünün para olduğu okuma ve düşünce tembeli bir ülkede, gülme konusunda da kolaycılığın egemen olması çok doğal. Nasrettin Hoca’nın torunlarının ortak zekâsı, ne yazık ki sadece kaba ve bayağı mizah türlerini kavrayabiliyor. Zaten çoğunluğun kitaplarla, dergilerle, sinemayla, tiyatroyla ilgisi yok. Mizahla ve komediyle tek karşılaşma ortamları televizyon. Orada da önlerine ne konursa onu yiyorlar. ...Bulgarların “Dünya, güldüğü için hâlâ yaşıyor”, diye bir deyişi var” (Dölek 2002: 139).

Neşe, gülmek bilgi alanından olduğu gibi inanç alanından da, üstelik daha keskin ve katı bir şekilde kovulmuş durumdadır. Tek tanrılı dinlerin hemen tüm retoriği, bu dünyanın, nimetleriyle birlikte geçiciliği ve öteki dünyanın, sonsuz nimetleriyle sonsuzluğu üzerine kuruludur. Neşeyle yaşamak değil, acıya göğüs germek, kabullenmek, acılarla pişmek cennete daha yakındır:

“Kadercilik, bir de bunu besleyen yokluklar, yoksunluklar, kişilerin duygu durumlarında kaderciliği sürekli kılmakta, elinde yüceltebileceği çok az şey kalanlar da bu dinsel retoriği içselleştirip acılarını yüceltmektedir. Gülmek, gülmeye en çok gereksinimi olanların aşağıladığı bir eylem haline gelmektedir” (Dindar 2002: 161).

Umbert Eco’nun Gülün Adı (2014: 649, 650) adlı romanında Burgos’lu Jorge gülme konusunda dinsel otoritenin bakış açısını ortaya koymaktadır:

“...Gülme bedenimizin güçsüzlüğüdür; yozlaşması, yavanlığıdır. Köylünün eğlencesi, sarhoşun özgürlüğüdür; kilise bile akıllıca davranarak, şöenlere, şenliklere, panayırlara, insanı neşelendirerek öteki isteklerden ve tutkularından uzak tutan bu günlük yozlaşmaya izin vermiştir... Tanrı’nın kurulu düzenine başkaldırmaktansa, yemeğinizi yiyip sürahilerle şişeleri devirdikten sonra, düzeni alaya alan pis güldürülerinizin tadını çıkarın... Ama burada, burada... gülmenin işlevi tersine dönüyor... felsefenin ve hain tanrıbilimin konusu oluyor... bu kitap insanın kendisini Şeytan korkusundan kurtarmasının bilgelik olduğunu öğretebilir. Köylü, şarap boğazından lıkır lıkır geçerken güldüğü zaman kendini bey sanır...”.

Gülmek, Nâzım Hikmet’in ‘Hapiste Yatacak Olana Bazı Öğütler’ adlı şiirinde, tutsaklıkla başa çıkma, özgürlüğü arama yollarından biri olarak görülmektedir:

“Tıraştan tıraşa yüzüne bak

unut yaşını  
 koru kendini bittin  
 bir de bahar akşamlarından  
 bir de ekmeği  
 son lokmasına kadar yemeyi

bir de ağız dolusu gülmeyi unutma hiçbir zaman” (Hikmet 2002: 192,193).

Gülmek, zaman zaman kontrol edilemeyen on beş yüz kasının hareketlerine alçak ya da yüksek seslerin katılımıyla ortaya çıkan bir eylemdir ve bu eylem “homo sapiens”e özgüdür, üstelik insan, bu eyleme doğarken sahip olmaz, daha sonra edinir. Gülmek, toplumsal sistemin içinde şekil almakta, kendi kodlarını burada geliştirmektedir.

Genel anlamda gülmeye iyi anlamlar yüklenememkte, gülmek tek başına olumlu gösterge olamamaktadır. Bu nedenle yirminci yüzyıla dek düşünürler gülmenin nedenlerini tespit ederken olumludan çok “insanları küçük düşürmek” gibi olumsuz maddeler sıralamışlardır. Gülmeye asıl olumlu anlamlar yüklendiği dönem, toplumsal üretimin, yani “örgütlü yaşama”nın şeklini aldığı yirminci yüzyıldır.

“Bu tür bir insanî düzen içinde insanların hem biyolojik, hem de sosyal güvenlik ortamında daha sağlıklı güldükleri, gülmeyi bir aşama daha ileriye taşıyıp ona sırf pozitif anlamlar yükledikleri ve büyük oranda mizahi gülmeye geçtiklerini reel sosyalizm tecrübesi göstermiştir” (Maga 2002 b: s.s. 176-179).

Müjdat Gezen, bir röportaj esnasında gülme ile ilgili şunları ifade etmiştir:

“Sağlıklı gülmek iki zekânın uyumundan kaynaklanır. Yani güldürmeyi amaçlayanla gülecek olanın zekâ taşınması gerekir. Aptalca espri güldürmez, algılayacak olan akıllı değilse sonuç gene aynıdır.

...Okunuşuyla SLEPSİSTİK dediğimiz düşüp kalkma gegeri insanları her toplumda güldürür. Klâsik örneği Şarlo filmleridir. Bunlarda yaş sınırı da yoktur (Gülme'nin Kitabı 2002: 183, 184).

Gülmeye karşı önyargılı tutum yalnızca dinsel alanda değil şaşırtıcı bir biçimde akademik alanda da görülmektedir: “...Nihad Sami, sevmediği (Batı taklitçiliği saydığı) operayı eleştirmek için “Opera, bir bardak suyu bile uzun uzun şarkı söyleyerek isteme gülünlüğünü sanat diye yutturma çabasındır,” demişti.

...Dinleyen, cahil, eğitimsiz ve önyargılı ise, onun için opera, bir sanat olayı değil, gülünç bir eylemdi” (Kongar 2004: 152, 153).

Karikatürist Sami Caner bir röportaj esnasında mizahi gülmenin bir silah gibi yıkıcı ve şaşırtıcı olduğunu dile getirmektedir:

“Mizahî gülme, zekice yaratışların, kurguların, şeytanlıkların üzerine kurulur. Doğal olarak mizahî gülücü silahını etkili kullanabilmek ve yaratıcılığını geliştirmek için kültürel olarak iyi beslenmek zorunda. O yüzden mizahî gülme insanı geliştirir, olumlu enerjisini açığa çıkarır. Gülenle gülünen arasında bir çatışma vardır. Mizahın ana kaynağı da bu çatışmanın hiç bitmeyecek olması. Gülme, güldüren şeylerin bize yönelttiği tehdide bir tepkidir. Bir toplumda gülenlerin azalması, gülünenlerin çoğalması, o toplumun başına gelebilecek en büyük olumsuzluktur. Çünkü, gülme demokratik bir denetim yöntemidir ve toplumda demokrasinin gelişmesine katkıda bulunur.” (Gülme’nin Kitabı 2002: s.s. 194, 196).

Karikatür tarihçisi Turgut Çeviker, bir röportaj esnasında mizah ile ilgili şunları ifade etmektedir:

“Uyandırılmamış milyonlarca insan “sarı (boş) mizahla uyutluyor; o derin uykuyu dağıtacak olan da “kırmızı (görevci) mizah” kanımca. ...Mizahın ulusal bir renk olduğu kesin. Bir ülkenin “mizah”ının bir başka ülke insanına geçebilmesi her zaman olanaklı değil. O noktada Can Yücel gibi çevirmenler gerekiyor” (Gülme’nin Kitabı 2002: 202, 203).

Yine bir başka karikatürst Metin Üstündağ da bir röportaj esnasında gülme ile ilgili şunları ifade etmiştir:

“...Bir sürü gülme çeşidi vardır. ...Kimisi ayağı takılıp düşene güler, kimisi beyni yüreği tökezleyene güler. Kimisi kuru kuru güler, kimisi acı acı... mizah anlayışları, biçimleri toplumlara göre değişir. ...ama en sağlıklı bir şiir, bir film, bir hikâye sonrası alınan haz gibi insanı dönüştüren, aklını ve yüreğini ferahlatıp genişleten bir gülmedir. Bir anlamda varoluşun neşesidir. “Gülüyorum öyleyse varım”... Bizim gülmemizde aslında “tecavüz kaçınılmazsa zevk almaya bak” gibi bir yan da var. Alay ve gülme bir savunma biçimi...

...Ama bizim yazıp çizdiğimiz şeyler Tanzimat’tan bu yana hiç değişmiyor. Kendini tekrar eden bir toplum olduğumuz için mizahımız da dönem dönem kendisini tekrar ediyor. Kendi adıma başvurduğum biçimler, bu nedenle başkadır. Çünkü Nasreddin Hoca diyeceğini demiş, Aziz Nesin yazacağını yazmış bu toplum üzerine. Fakat ilk çizilen karikatürle yüzyıl sonra çizilen karikatürün konusu hemen hemen aynı olabilir. Dolayısıyla bu ülkede sorunlar değişmiyor, makyaj tazeliyor. Bu nedenle mizahçılar sorunları değiştiremediği için habire yeni üsluplar bulmak zorundadır. (Gülme’nin Kitabı 2002: 209, 210).

Gülmenin işlevini, ne işe yaradığını, hayatımızda nasıl bir yerinin olduğunu bulgulamaya çalışmak, gülmenin sosyolojik yanını ele almayı gerektirir. Gülen

kişinin gülünen kişiye karşı üstünlük duyması, değersizleştirme, rahatlama ve oyun oynama kavramları ışığında gülmeyi incelemek gülmenin psikolojik boyutlarının göstergesidir. "Neden güldüğümüzü, bizi neyin güldürdüğünden yola çıkarak araştırmak ise duyguları değil zihni esas aldığı için entelektüel gülme anlayışı içinde değerlendirilmektedir" (Cebeci 2008: 17).

İnsanların günlük hayatta doğal olarak gülünç konuşma ve davranışa katıldığı ve gülmecenin günlük konuşmaların temel görünümlerinden birini oluşturmaktadır. "Bu, aslında, Oring'in gülmece ve gülmeyi insanlığımızın bir koşulunu gösteren kültürel evrenseller (cultural universals) olarak sınıflandırdığı ve Meyer'in de sosyal bir olgu olarak gördüğü bakış açısını da doğrulamaktadır" (Uçar-Koca 2011: 43). Gruner (1978:1) gülme olmadan günlük hayatın sıkıcı ve durgun olacağını ve espri anlayışının genellikle bir insanın en hayranlık uyandıran özelliği olarak görüldüğünün altını çizmektedir. Freud'a göre (2003) espriyi yapan, dinleyen ve esprinin hedefi ile ilgili sosyo-kültürel işlevlerin hepsi aynı anda birbirinin içine geçmiş durumdadır. Böylece, gülmecenin günlük etkileşim ve sosyalleşmenin gerekli bir ögesi olduğu ve neden araştırmacıların yüzyıllardır ilgisini çektiğini de ifade etmektedir.

Birçok araştırmacı, mizah ve/ya kuramlarını geliştirmiştir. Özellikle Bergson (1996) ve Freud'un (2003) yapıtları bu alanda öncü olmuşlardır. Bergson (1996), komediyi toplumsal açıdan ele alarak, gülmenin başka birisiyle paylaşılması gereken bulaşıcı bir şey olduğunu dile getirmektedir. Bergson gülmeyi komiğin nedeni olarak belirtmekte ve komiğin normlarını ve evrelerini ele almaktadır. Böylelikle ruhsal bir bakış açısından ziyade; gülmeyi toplumsal bir jest olarak alımlamakta ve gülünç olanın temelinde yatanı araştırmaktadır.

Gülünçlük insanın toplumdaki uyumsuzluğunu gösterir. Değişkenlere uyum sağlayabilmek için ruh yumuşaklığı, beden çevikliği gerekmektedir. Her türlü katılık, kişiliğin veya ruhun esnekliğini yitirmiş olduğunu göstermektedir. Bu durum toplumun devingenliğini engelleyeceğinden toplumu kuşkulandırmaktadır. Bundan dolayı toplum, kendini tedirgin eden bir katılık karşısında gülmeyi silah gibi kullanmaktadır. "Gülme insanı ölümden ve dehşetten, yasın sıkıntısından, görgü kurallarının ve yasakların prangalarından ve ağır toplumsal kısıtlamalardan kurtarır"

(Vernant&Naquet 2012: 279). Taklit sanatı, insanın içine girmiş olan otomatizmi yakalamaya çalıştığında güldürüyü üretmektedir. Gülme, nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle görünmeye çabalamamızı sağlamaktadır. Bergson'a göre gülme bir tür toplumsal jesttir ve salt estetiğe bağlı değildir çünkü herkesi yetkinleştirme gibi yararlı bir amaç gütmektedir.

Komik diyalogun büyük bir kısmı statü fikriyle oynamaktadır. Kimi zaman mizahı gerçekten statüye sahip kişilerin statüsünün düşmesinden kaynaklanmaktadır, ancak çoğu zaman mizahı yaratan şey, gerçekte önemli bir statüsü yokken sanki varmış gibi davranan karakterin yaptığı konuşmalardır. Komediye yaratan şey karakterin kendisi ile ilgili görüşüyle, seyircinin onun hakkındaki görüşü arasındaki farklılıktır:

“Elbette, bu karakterlerin her biri aynı zamanda bir bireydir ancak bir taraftan da onların birer kategoriye ait tipler olduğunu, özellikle kullandıkları dilden anlarız. Zaten bunu anladığımız için, kullandıkları dil absürt ölçülerde abartılmış olsa bile, onları dinlemekten keyif alırız” (Korz 2011:89).

Güldürürken ölçüyü kaçıranlar kaba soytarılar olarak düşünülmektedir. Bu tip insanlar, ne pahasına olursa olsun karşısındakini güldürmeye çalışırlar; yakışık alır biçimde konuşmaktan, eğlendikleri kişiyi üzmemeye özen göstermekten çok, güldürmeye bakarlar. Öte yandan, şaka yapmayan ya da şaka yapanlardan hoşlanmayan kimselerin de kaba ve ham insanlar oldukları düşünülmektedir. Aristoteles (2001: 112)'e göre;

“Zarif şakalar yapanlara ise kıvrak zekalı denir; her an harekete hazır, kıvrak birini ima edercesine. Çünkü, nükteli sözlerin karakterin devinimi olduğu düşünülüyor; gövdeler nasıl devinimlere göre ayırt ediliyorlarsa, karakterler de öyle ayırt edilir. Etrafımızda gülünecek çok şey olduğundan, pek çok kişi de eğlenmekten ve şaka yapmaktan gerekenden çok hoşlandığından, soytarılar bile, sevimli buldukları için, kıvrak zekalı denir. Ama söylediklerimizden açıkça anlaşılacağı üzere, bunlarla gerçek kıvrak zekalılar arasında dağlar kadar fark vardır. ...soylu birinin yaptığı şaka ile kaba birinin yaptığı şaka farklıdır; eğitim görmüş birinin yaptığı şaka nasıl, eğitim görmemeiş birinin yaptığı şakadan farklıysa. Bu durum, eski ve yeni komedilerde görülebilir. Eski komedi yazarları için eğlendirici olan, dilin açık saçıklığıydı; yeni komedi de ise kinayedir”.

Çiğdem Usta, “Mizah Dilinin Gizemi”nde, mizahın toplumsal açıdan üç işlevi olduğunu belirtmektedir: “Toplumsal kenetlenme, eğiticilik ve yıkıcılık” (2009: 44). Birlikte gülen insanların arasında bir bağ oluşmaktadır ve gülme eyleminde statü, din, dil, ırk, cinsiyet gibi kavramlar ortadan kalkmaktadır. Nasreddin Hoca fıkralarında ya da Molière oyunlarında, bireyin kusurları üzerinden, halk güldürülerek toplum kurallarını kavramaktadır. Ezenlere yönelttiği eleştiri oklarıyla da otoritelerin itibarını sarstığını söylemek mümkündür. “İzahı olmayan şeylerin mizahı olur” düşüncesi de, yıkıcılığın ve sarsıcılığın göstergelerindedir.

Yirminci yüzyıl filozoflarından Barry Sanders (2001: s.s. 233-269), halk gülüşünü kaba bulmaktadır. Halk gülüşünün bedeninin içinin sürekli olarak –yellenme, geçirme, kusma, dışkılama yoluyla- bütün kaba ve açık sergilenişiyle bedeninin dışında kendini gösterme eğiliminde olduğunu dile getirir. Soyluların gülüşünün daha çok nükte, ironi gibi ince mizahtan kaynaklanan zihnin gülüşü olduğunu belirtir. Buna rağmen, bedeninin gülüşü olan alt-katman yani karnaval-halk gülüşü, zihnin gülüşü olan aristokratik gülüşten üstün olduğunu da ifade eder. Çünkü halkın kahkahası, dünyayı tersyüz eden devrimci bir kahkahadır.

“Kentli bir gülme kültürü içinde kök salmış, şakaya, hazır cevaplığa, alaya ve aptallığı sağlıklı bir biçimde aşağılamaya açık bir zihniyetten beslenmişti. Gülmek edebiyatın bir işlevi olmuş, yaşamak ise ölümcül ciddiyette bir konu olarak kalmıştır” (Sloterdijk 2001: 121).

Gülmenin doğasını fizyolojik olarak inceleyen araştırmacılara göre, gerilim uyandıran bir durumun ortadan kalkması, rahatlama ve yaygın sevinç halleri gülmeyi tetikler. Gerçekten de, gülme sırasında beden savunmasızdır. Gülme öncesinde ve esnasında, zihinde kişinin emniyette olduğuna ilişkin bir duygu gelişir; bu sayede savunmanın gevşemesi mümkün olur. Tıp dünyasındaki bilim adamları, gülmenin metabolizmamıza yararlarını şöyle ifade etmişlerdir:

- "a. Kalbin kaslarının daha iyi çalıştığı,
- b. Dolaşım hızının arttığı,
- c. Akciğerlerin bol oksijenle dolduğu,
- d. Akciğer bronşlarının daha iyi temizlendiği,

- e. Dikkat hormonlarının etkilenecek çeşitli dokuları harekete geçirdiği,
- f. Beynin de harekete geçerek kardiyolojik sistemdeki baskıyı ve stresi azalttığı,
- g. Korkunun, öfkenin ve depresyonun geçtiği, ve fiziksel hastalıklarla ilgili bütün ağrıların azaldığı,
- h. Ağrı ile acılara karşı dayanma gücünün artabildiği"(Özünü 1999:45).

Fizyolojik açıdan gülme, bedendeki devinimler bakımından açıktır ve insanda rahatlama hissini yaratmaktadır:

"Doğuştan sonraki 1-3 ay arasında belirir; gittikçe gelişir. ...Beynin denetimi altında ve heyecan fizyolojisinin mekanizmasına bağlı bir belirtidir. Gülen insanın içinde bir boşalım, bir genişleme olur, bunun sonucu yüz kasları büzülür. Gülme daha artınca, karınla göğsü ayıran perdenin (diyafram) kasılmasıyla bütün göğüs devinir. Bu durumda "Gülmekten kasıklarım çatladı" denilir. Gülme daha da artınca kimi bezeler aşırı salgılar. Bu durumda "Gülmekten altıma işedim" denir (Nesin 2001: 22).

Bergson gülmece de çıkış noktasını beden olarak ele almaktadır: "İnsan bedeninin tutumları, jestleri ve hareketleri, bu beden bize basit bir makineyi düşündürdüğü ölçüde gülünçtürler" (Bergson 1996: 23). Bergson'a göre güldüğümüz kişiler çirkin olanlar değil; çirkin bir insanı temsil edenlerdir. Bergson'da biçimsizlik ve çirkinlik kavramları bu minvalde şekillenmiştir.

Güldürme yeteneğine sahip olan kişiler karşılaştıkları çevreye uyum sağlayabildikleri gibi bu çevreyi değiştirebilirler. Gerilimin ortadan kalkması beden üzerinde fizyolojik etkilere de sahiptir.

"Gülmek bedene daha çok oksijen sağlar ve artan oksijen miktarı da kaslara daha fazla enerji gitmesini ve ayrıca beyinden çeşitli kimyasalların salgılanmasını sağlar. Gülme sırasında beyin endorfinler salgılar ve endorfinler de beden için doğal ağrı kesicilerdir. Gülmecenin kullanımı dinleyicinin konuyu daha iyi anladığını hissetmesini ve konuya yabancı kalmamasını sağlayarak fizyolojik stresi ortadan kaldırır. Gülmeceyi yapan kişi de kendini aktif hisseder. Bu durum da onu yorgunluktan ve ani sinirlenmelerden uzak tutar"(Sanders 2001:19).

Bilim insanları gülmenin faydaları için genel olarak şunları söylemektedirler:

- “. Stres hormonlarının kötü etkisini dengeler,
- . Bağışıklık sistemini güçlendirir,
- . Fiziksel ve duygusal negatif enerjiyi yok eder,
- . Güçlü bir kahkaha kasları gevşetir, kalp kaslarını güçlendirir,
- . Cesareti ve özgüveni artırır,

. Dostluk kurmanıza ve sosyalleşmenize yardımcı olur.” (Kevan 2012: Arka Kapak)

Gülmenin bedene ve ruha sağladığı yararların yanı sıra zekâya hitap ettiği de bilinmektedir.

“Çocuklar, "futbol" veya satranç oyuncuları, akıllarından asla gülme isteği geçmeden, derin bir ciddiyet içinde oynarlar. Nitekim, tamamen fizyolojik olan gülme işlevinin sadece insana özgü olmasına karşılık. Yaratıcı oyun işlevinin insan ile hayvanda ortak olarak bulunması ilginçtir. Aristoteles'in animal ridens kavramı, insan-hayvan zıtlığını homo sapiens'ten daha açık bir şekilde nitelemektedir” (Huizinga, 2010:22).

Doğal olan gülme, insan sağlığına olumlu etki ederken; yapay gülmenin bu anlamda bir katkı yapmadığı düşünülmektedir: “Güldüren haplar, mutluluk hapları, güldürücü gaz bombaları da kimyasal maddelerin etkisiyle insanları güldürdüklerinden sağlıklı gülmeler değildir. Aptal gülüşler, yalancıkta gülmeler, yaranma gülmeleri de, daha bunlara benzer sağlıklı olmayan gülme etkenleri de gülmece sayılmazlar (Nesin 2001: 20).

Ruhsal olarak da incelenen gülme konusunda, özellikle Freud gülme eylemini baskı altında tutulan enerjiyle ilişkilendirmektedir. Ona göre gülme eylemi bilinç tarafından yasaklanmış, baskı altında tutulmuş enerjinin statik durumdan kurtarılması ve bilince götürülmesidir. Espriler üzerinden insanoğluna neyin zevk verip, neye güldüğünü ortaya koymak istemektedir.

"Bazen bir esprinin iyiliğini, içerdiği düşünceye hayranlığımız nedeniyle abartıyor, bazen de tersine, düşüncenin değerini, esprili cümlenin bize verdiği zevk yüzünden yüceltiyoruz. Bize neyin zevk verdiğini ve neye güldüğümüzü bilmiyoruz. Yargımızdaki, bir olgu olarak kabul edilmesi gereken bu belirsizlik, sözcüğün gerçek anlamıyla esprileri biçimlemek için bir güdü sağlamış olabilir. Düşünce, kendini bir esprile ambalajlamaya çalışır; çünkü bu şekilde kendini bizim dikkatimize sunmuş olur ve daha önemli ve daha değerli görünebilir ama her şeyin ötesinde bu ambalaj bizim eleştiri güçlerimizi kandırır ve onları karıştırır. Biz, esprinin biçiminde bizi hoşnut eden şeyin payını düşünceye verme eğilimindeyizdir ve artık bize haz vermiş olan bir şeyde yanlış bir şey görme ve bu yüzden de bir hazın kaynağını kurutma eğiliminde olamayız" (Freud 2003:163).

Özellikle komığın daha çok psikolojik yönlerini irdeleyen Freud (2003), gülücün gözlemcinin yargısıyla ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Freud'un "rahatlama kuramı" espri yapmak, zekâ, komik ve gülmeceyi birbirinden ayırmaktadır. Freud'a göre, güldüğümüz zaman psikolojik enerji kasların hareketini tetikler ve fizyolojimizde bunların her biri için belli bir görevi olan enerji vardır. Esprinin sağladığı enerji, düşmanca ya da cinsel düşünceleri ve duyguları izole

etmek için açığa çıkarılır. Saklı bulunan bu duygu ve düşünceler şakayla ifade edildiğinde, baskı altına alınan enerji de gülme yoluyla kendisine çıkış yolu yaratır. Komikte de bastırılmış düşüncenin enerjisi yine gülme yoluyla patlak vermektedir.

Freud, şakaların kendi analizindeki yerini anlamaya çalıştığından söz etmektedir. Freud, şakaları rüyalar, dil sürçmeleri ve sakar eylemler gibi düşünce süreçlerinin içinde önemli bir yere yerleştirmekte, şakalarla rüyalar arasında bir paralellik kurmaktadır: Rüya günlük hayatta açıkça söylenemeyenin, yer değiştirmiş ve yoğunlaştırılmış bir şekilde ortaya konmasıdır. Şakalar da benzer özellikleriyle sözcüklerle anlatılmak istenen gerçeğin başka bir yolla açıklanmasıdır.

İyi bir şaka ağızdan ağıza dolaşmakta, önemli bir olay gibi yayılmaktadır. Freud şakanın bir olay etkisi yarattığından bahsetmektedir. Şakanın önemli bir kuralı da önce fikrayı anlatanın değil, dinleyenin gülmesidir. Şakayı yapan tıpkı bir gözbağcı gibi hedefine kilitlenmekte, işini yapmaktadır. Tabii bu arada bir tür zevk oluşmaktadır. Şaka yapan ile şakaya maruz kalanın zevk alışları da birbirlerinden farklıdır: Şaka yapan görevini tamamlamış bir kişi olarak bu durumdan rahatlık duymaktadır.

Şaka ile komik birbirinden farklıdır; komik bir olay karşısında ötekine ihtiyaç yoktur, komiklik yapan kendisini de güldürebilmekte, zevki ötekinin rahatlamasıyla hissetmemektedir.

“Dolayısıyla şakanın çocuksu bir yan içermediğini, yani tabiri caizse “büyük” işi olduğunu, komikliğin ise her zamna “oto-erotik” hazza gönderme yaparak çocuksu kaldığını söyleyebiliriz. “Şaka yapan, bir diğerinin varlığına ihtiyaç duyar” önermesinden, şakacının, karşısında hiç bir dürtünün nesnesi olmadan var olamayacağı sonucunu çıkarmak durumundayız. Ancak dürtülerin nasıl iş başında olduklarını anlayarak nesne ilişkilerine anlam katabiliriz” (Tunaboşlu-İkiz 2001: 200,201).

Nüktenin sözel ya da anlatımsal tekniğini kavramak için, onun anlatım biçiminin özelliğine inmek gerekmektedir. Bu da esprinin ruhu ile çok yakından ilişkilidir. Çünkü başka bir şeyle yer değiştirince espri niteliği ve etkisi yok olmaktadır.

“Nitekim Fischer (1889, 72) şöyle yazıyor: "Bir yargıyı espriye dönüştürenlerin başında onun ince biçimi gelir ve biz tek bir özdeyişte esprilerin bu kesin özelliğini hem açıklayan hem de örnekleyen Jean Paul'un bir deyişini anımsarız -'ister savaşçılar arasında

olsun ister sözcükler arasında, bu ince konumun zafer kazandırıcı gücüdür” (Freud 2003:50).

Komedide atmosferin her bakımdan berrak ve aydınlık olması gerekmektedir. Aktörlerin, oyunu tam bir serbestlik içinde geliştirebilmeleri, ancak böylesine bir türde mümkündür. Komedilerde önemli olan eylemlerin başında entrika gelmektedir; çünkü insanoğlunun çoğunda karşılaşılan, akılsızca düşünce ve davranışlara olduğu kadar, tesadüflere, rastgele olasılıklara dönük eğilimler de çeşitli entrikalara yön vermektedir.

“Komedi, bazı insanlarda karşılaşılan, aile seviyesiyle övünme psikozunun, yani ruhsal yetersizliğin, hatta doğuştan asil ve yaratılmış olma hülyasının verdiği gururun, kişinin karakter zaafının görüntüsü olabilir; bu tür karakterlerde, ani tuhafıklar ve garip davranışlarla da karşılaşılmaktadır” (Altar, 1996: 71).

Gülmecedeki enerji ise duygusal enerjidir; yani, insan kendisini korku gibi olumsuz duygular için hazır tutar ve kaygılanmaması gerektiğini anladığı anda enerjisini gülerek bırakmaktadır. Bergson gibi, Freud da komik ile nesne arasındaki ilişkiye gönderimde bulunmaktadır: Komik, salt nesnelere, durumlar ve bunların birbirini izlemesinde mevcuttur. “Özetle, Freud genel olarak esprinin yapısı ve sözel esprinin özellikleri üzerinde dururken, Bergson daha çok gülmecenin görsel boyutuyla bağlantılı olan bir kuram betimler” (Uçar&Koca, 2011: 44).

Gülme sonucu ortaya çıkan sinirsel enerji, insanların baskı altında buldukları durumdan kurtularak rahatlamalarına neden olmaktadır. Mizahın rahatlama işlevine ilişkin olarak John Morreall gülme ile ilgili çalışmasında, Lord Shaftesbury'nin “The Freedom of Wit and Humor (Nükte ve Mizahın Özgürlüğü)” adlı makalesindeki;

“Açık yürekli insanların doğal ve rahat ruh halleri kısıtlandığında ya da denetim altına alındığında, içinde buldukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için başka hareket yolları arayacaktır; ister taşlamayla, öykünmeyle, ister soytarılıkla olsun, bu insanlar az ya da çok kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup, üzerlerindeki baskılardan kaçmış olacaklardır”(Morreall, 1997:32)

görüşüne yer vermektedir. Buradan hareketle gülmenin, toplumsal kural ve baskılara karşı gösterilen bir tepki olduğu ve mizahın da söz konusu yasakları delerek bireyi rahatlatma işlevine sahip olduğu söylenebilir.

Allen Klein, “Mizahın İyileştirici Gücü” (1999: 23) adlı çalışmasında, mizahın yaşama devam edebilmek için kullanılacak en akıllıca yöntemlerden bir olduğunu belirtmektedir:

“Mizah duygusuna sahip olan kişi, insanın acısını, kederini ve mutsuzluğunu da anlayabilir. Mizah zaaflarımızı ve kızgınlığımızı kabul ettiğimizi gösterir. Aynı zamanda gülmek, özgür olduğumuzun da işaretidir. Belki mizahla sorunlarımızı çözemeyiz, ama en azından bir çıkış yolu olabileceğini keşfederiz. ...Eğer gülünecek bir şey bulabiliyorsak o olayın etkisinden kendimizi kurtarmışız demektir.”

İnsanı güldüren tek duyumsal temastan gıdıklamadır. Darwin’in “Teni gıdıklayarak gülme fiiline neden olabiliriz” (Philips, 2012:22) düşüncesi, psikanalizi hayli ilgilendiren ancak üzerinde bir o kadar da az durulmuş olan olağandışı bir olgudur.

Nikolay Vasilyevic Gogol, komiğin fiziksel bozukluklardan ziyade, ruhsal bozukluklarda daha net ortaya çıktığını düşünmektedir.

“...İnsanın gözünü boyayan derme çatmalıkta da yatar komiğin kökenleri. Onun için, ‘Çarpık bir buruna değil, sakat ve sahte bir ruha gülelim’ derdi Gogol, Fiziksel bir kusur ya da biçimsizlik, akli başında bir insan için alay konusu olamaz elbet. Ama çarpık burunlu biri tutar da kendini Apollon gibi görürse, o zaman fizikselden ruhsala geçilir ve burada komiğe diyecek bir sözümüz kalmaz artık. Sanki değerli bir sıvıyla dolu bir kapmış gibi ortalıkta şişinip dolaşan ama daha ilk sınamada kof ve hiç oldukları anlaşıliveren (kendini beğenmiş) insanlarla karşılaşmadınız mı? Şu ince ve alaycı özdeyişi bu gibi gözlemlerden sonra yazmamış mıdır? Rochefoucault: ‘Ciddiyet, zekânın kusurlarını gizlemek için uydurulmuş, bir beden gizemidir” (Ziss, 1984 : 214).

Ruhsal açıdan tiyatronun, özellikle de komedinin anormallikle ilişkilendirilmesi noktasında Foucault “Deliliğin Tarihi”nde (2006 : 40) ilginç bir bakış açısı sunmaktadır:

“Deliliğin herkesi, içinde kaybolunan bir körleşmeye sürüklemesine rağmen, deli bunun tersine herkese kendi gerçeğini hatırlatmaktadır; herkesin diğerlerini aldattığı ve kendinin de enayi konumuna düştüğü komedide, deli ikinci dereceden komedi, aldatanın aldatılmasıdır; mantığa dayanmayan kendi kaçık diliyle komedinin düğümünü komik bir şekilde çözen akıllı sözler söylemektedir: âşıklara aşkı, gençlere hayatın gerçeğini, gururlulara, küstahlara ve yalancılara işlerin sıradan gerçeğini söylemektedir.”

Erasmus da “Deliliğe Methiye” (1989: 31) adlı eserinde delilik ile gülme arasındaki bağlantıya işaret etmektedir:

“Kati olan şu var ki, delilik neşelendirmediği taktirde, gamlı ve tatsız olmıyan bir tek yemek olamaz. Öyle ki, bir ziyafette, deli bir insan veya öyle görünmek isteyen biri bulunmazsa, bir soytarıya para verirler, o da şakaları, hoş sözleriyle sükûtu ve kasaveti kovar, davetlileri güldürür. Gerçekten, gözler ve kulaklar aynı zamanda şenliğe iştirak

etmezlerse; zihin, oyunlar, gülüşler, zevklerle neşelenmezse, karnı ir yığın etle ve nefis yemeklerle doldurmak neye yarar?”.

Görüldüğü üzere, gülme insanların özgürlüklerinden korkularak yalnızca dinler tarafından baskı altında tutulmaya çalışılmamış, aynı zamanda toplum tarafından da anormalliğin, deliliğin bir işareti olarak da kabul edilmiştir. Bu nedenle, komedyacı oyuncular da hak ettikleri değeri görmek bir yana dursun, toplum tarafından kaale bile alınmamışlardır. Komedyalarda, seyircideki gülme dürtüsünü açığa çıkaran oyuncuyu düşünüldüğünde, yaptığı işin bir sonucu olarak yarattığı komiğin kendisine bir başarı belirtisi olarak gülme ya da alkış yoluyla geri döndüğü görülmektedir. Lacan, “Psikanalizin Dört Temel Kavramı” (2013: 218)’nda dürtüye dair şunları söylemektedir:

“Dürtünün derin ilişkisinde, hedefe doğru yola çıkan okun ancak gerçekten öznenen çıkıp tekrar ona dönerek işlevinin yerine getirildiği o hareket esastır. Bu anlamda sapkın kişi özne olarak işlevini arzu olarak varlığına en derin biçimde ekleyerek, kısa devreyle, başka herkesten daha dolaysız yoldan amacına ulaşan kişidir. ...İnsan, hedefindeki nesne iyi olmadığı için mazoşist olmaz.”

Toplumun aksak yönlerini komedyacı yoluyla gösteren tiyatro ve özellikle komedyacı oyuncular da bu durum göz önüne alındığında karşı karşıya kaldıkları aşağılayıcı tavır bakımından elbette akılsız ya da deli değil, bilhassa duyarlılardır.

Gülme ediminin araştırıldığı bir başka alan da filolojidir. Özellikle dili, kavramları belirten bir göstergeler dizgesi olarak tanımlayan Saussure’e göre, “toplumsal bir kurum olan dil, toplum içindeki yazı, sağır dilsiz abecesi, kutsal nitelikli simgesel törenler, davranış biçimleri, askeri haberleşme işaretleri gibi gösterge dizgeleriyle karşılaştırılabilir...” (Çamurdan 1996: 37). Tiyatro açısından baktığımızda, oyun dilinin sözler aracılığıyla yarattığı etki, seyircinin gülme tepkisiyle göstergeye dönüşmektedir.

Dil kurallarına bağlı kalmayan yaratma gücü, yeni oluşumları dilin her katmanında ortaya çıkarabilmektedir. Yaratılan yeni oluşumlar eğer dil dizgesi içindeyse, bireyler onları, yadırgamazlar. Dizge dışı kullanımlar ise yadsınmakta, çoğu zaman da gülünmektedir. Zaten gülmecenin dil ve dil kullanımı alanında işte bu yüzden çok sık oynamalar görülmektedir. İnsanlar yadırgadıkları dil kullanımlarına gülmekle tepki gösterirler. “Gülmek, bir çeşit alay etmektir ve alay etmek de bir çeşit

tepki göstermektir. Ruhbilim, insanın yadsıma ve şok durumlarında, bir boşalma içgüdüğü nedeniyle güldüğünü varsayar” (Özünü, 1999:25).

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1963-1964: 283) tiyatro düşüncelerini ele aldığı çalışmada dil ve tiyatro dili üzerine şu ifadeleri kullanmıştır:

“Ancak, dilin bu iç varlığı öteki varlığı gibi bilinçli olmayıp bilinçaltı bir varlıktır. Bu bilinçaltı varlık sanat tekniği ile bilinçüstüne çıkarılınca dil sözleri ile edebiyat sanatını, pozları ile bale sanatlarını, deklamasyonu ile hatiplik sanatını, aksiyonu ile de tiyatro sanatını var eder. Bütün bu sanatlar eros, zeka, ahlak, metafizik, din değerlerinden geleneklerinden birini, birkaçını taşır. Onun için dil karmaşık, kaynaşık bir varlıktır. Ulusların kalıtıdır”.

Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda da dil kusurları komiği yaratmaktadır.

“Gülücün algılanması ve estetize edilerek komiğe dönüştürülmesi sürecinde seyircide kahkahayı elde etmek adına hemen tüm güldürü türlerinde yararlanılan bu işleyişin Geleneksel Türk Tiyatromuzdaki özgün yapısı, taklidin İstanbul Türkçesi ve İstanbul tavrı denilen davranış biçimleriyle uyum sağlayamayan; çoğu dışarıdan gelme insanların dil ve davranış kusurları üzerine oturtulmuş olmasıdır” (Tuncay, 2013:55).

Yalnızca tiyatro değil, birçok sanat dalı da dille ilişki içerisindedir. Dil, tiyatrodaki başlı başına bir güldürme yöntemi olarak kullanılmaktadır.

“...dil, diyalekt farklılıklarından ötürü Türkçe’nin bozulmasından kaynaklanır. Dilin kendinden gelen bu tür gülmece, çeşitli nedenlerle bir uzamda buluşan tiplerin din, dil, meslek, etnik köken ve yöre farklılıklarının getirdiği diyalekt çeşitliliğinden kaynaklanır. Kurala uygun olduğu kabul edilen İstanbul Türkçesiyle diğer diyalektlerin çatışmasından ya da karşıtlığından “Güldürü” ortaya çıkar” (Tekerek,1993: 90).

Dil, oyunun organik bir parçası olduğunda haz vermektedir. Gerek metin açısından, gerekse tuluat açısından bakıldığında seyirciyi güldürmek için komik sözcükler sarfedilmektedir. Geleneksel oyunların birçoğunda komiği oluşturmak için doğaçlamadan yararlanılmaktadır. İşte bu noktada Lajos Egri (1994: 302) sırf komik sözcükleri kullanmak adına özellikle metne sahip oyunların yapısının bozulabileceğini belirtmektedir: “Tuluat” bütünlüğe zarar verir. Ancak, konuşanın karakterine uygun düştüğü takdirde uygun görülebilir; tuluatın, “kahkaha uyandırma”nın ötesinde de bir işlevi olmalıdır.” Yani, yapılacak söz komiğinin karakterle uygun olması, estetik açıdan hazzın ortaya çıkmasına ve organik bütünlüğün sağlanmasına katkı yapmaktadır.

Zehra İpşiroğlu, “Tiyatrodaki Devrim” (1995: 96-97) adlı kitabında dilin davranışlarımızı ne derece etkilediğini sorgularken, Peter Handke’nin kalıplaşmış

deyimler, sıradan sözcükler, atasözleri, alıntılar, kısaca konuşma dilinin her türünü kullandığını belirtmektedir.

“Handke’nin özellikle “konuşma oyunları” (Sprechstücke) diye tanımladığı ilk oyunları, sahnelenmekten çok okunmak ya da işitilmek üzere yazılmışlardır, görsellikten yoksundurlar. “Konuşma oyunları”nın dünyayı resimlerle değil, sözcüklerle algıladığını söyler Handke. Bu oyunların gene de başarıya ulaşmasının nedeni, sözcüklerin, tümcelerin sahnede belli bir uzam içinde çok boyutluluk kazanması, somutlaşmasıdır.”

Genelde dilin, özelde sözcüklerin insan tutumlarını yönlendirdiği, karakterin oluşmasında etken olduğu düşünülmektedir.

Dilin yabancılaştırılma durumu, postdramatik tiyatronun bünyesinde vardır. “Dil, konuşandan koparılarak alışılmış algı kalıpları kırılacaktır ve dil, kekemelik, aksan ve yanlış telaffuzla kullanılarak beden ve kelime arasındaki çatışma belirginleşecektir” (Karacabey 2006: 133). Böylece iletişimi sağlayan dilin, postdramatik tiyatrodaki iletişim gücünü vurgulayan dile evrilmesi gösterilmek istenmektedir.

Bu durum, postmodern tiyatro içerisinde Robert Wilson’da açık bir şekilde görülmektedir:

“Wilson otistik Knowles’la çalışırken çocuğun kelimeler kullandığını ama bunların konuşmanın genel amacı için olmadığını gördü. Bunun yerine kelimeler ses olarak, müzik olarak ve bazen de görsel desenler olarak yani şekle girilebilen, kağıda aktarılabilen biçimlerde kullanılıyordu. ...Wilson’ın dil ile ilişkisi sürrealist otomatik yazımın yaratıcılarının metni parçalamaları ve Dadaist kolaj yaratıcılarının Artaud ile paylaştıkları gibi yaşamın kendisine dokunmak için parçalanmış dil kullanmasıdır” (Özdemir 1996: 52).

Tiyatrodaki dilin, sözün görevi; kişiler arasında olduğu gibi, sahne ile seyirciler arasında bir anlaşma, bir haberleşme aracı olmaktır. Dil, tiyatrodaki zamanla anlaşmanın, iletişimin değil; anlaşmazlığın ve iletişimsizliğin göstergesi haline gelmiştir.

Dil, oyun kişilerinin özelliğini, kimliğini, kişiliğini belirttiği gibi, yazarın bildirisini, görüşlerini de iletmeye yaramaktadır:

“Çağdaş tiyatro önce dilin bu üstünlüğünü kaldırmakla işe başladı, onu sahnenin birçok öğeleriyle eşit kıldı. ...Artık dil düşündürme, kişiler arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıktı, seyirciyi sarsan, ona çarpan, silkici, sarsıcı etkisi olan bir araç durumuna geldi. Bir anlaşma değil, tersine kişiler arasında bir duvar, bir engel oldu” (Sönmez 2005: 60).

Absürd Tiyatro'nun en önemli temsilcilerinden Samuel Beckett'in “dili sürekli kullanması, paradoks olarak, onun açısından iletişim kurma çabası, iletişim kuramayanlarla iletişim kurma olarak görülmelidir. Ona göre dilin anlamını süzüp alan zamanın kendisidir” (Esslin 1999: 74). Çünkü absürd hareket içinde yer alan yazarlara göre tüm önemli hedeflerini yitirmiş amaçsız bir dünyada, diyalog tüm eylem gibi, yalnızca zaman geçirme aracına dönüşmüştür.

Gerek insanın toplumsal ve bireysel genetik kodlarından uygarlık oluşumlarına hitap etmesiyle, gerekse bireyin olduğu kadar toplumların da bilincini, bilinçaltını, duygu ve düşünce sistematüğünü, yaşamı görme, okuma ve yorumlama yaklaşımını biçimlendirip, karakterize etmesiyle dil çok yönlü bir yapıya sahiptir.

"Dil, insanı biçimlendirirken; insan da dili biçimlendirmiş ve konuşma dili ile yazı dili ekseninde çeşitli düşünsel aktarımlarını gerçekleştirmiştir. Diğer tüm dilsel etkinlikler bu iki dilin türevleri konumundadır. Bu dillerin sanata, dilin insan üzerindeki etkinliğiyle doğru orantılıdır. Görsel sanatlar dışındaki her sanat alanı dilden katkılanıp, dille yaşarlar"(Aydemir, 2010:154).

Lacan (2012: 7)'a göre dilin öznenen bağımsız işleyen yapıları vardır; özne de oraya “iliştirilmiştir”. Yani dil durağan bir yapı değil, işleyen bir yapıdır. Bu canlı yönüyle dil, edebiyata söz sanatlarını sağlamıştır: teşbih, istiare, kinaye, mecaz-ı mürsel, teşhis, intak, tecahül-i arif, hüsn-i ta'lil, mübalağa, tezat, tevriye, telmih, tariz, tekrar, tenasüp, leff üneşr, istifham, tedric, nida, cinas, aliterasyon, seci. Tiyatro da oyun yazarları vasıtasıyla bu sanatların bazılarından yararlanmıştır. Dil ile sağlanan söz komiğinin dışında, hareket komiği, karakter komiği ve durum komiği de oyunda mizahın tetikleyicilerindendir ama söz komiği dile dayanması bakımından, komik açısından olmazsa olmaz niteliğindedir. Söz komiği, hareket ve durum komiğinden değişiktir. Dilin ifade ettiği komik, gücünü yitirse de, başka dile çevrilebilir. Oysa cümle yapısında, sözcük seçimine bağlı olan söz komiği başka dile aktarılamamaktadır.

Gülmece ve deyiş incelemelerinde dilin ve dilbilimin önemi kuşkusuz çok büyüktür. Victor Raskin, dilbilimin gülmeceye uygulanması konusunda bazı önerileri vardır:

"1- Bir gülmece ögesinin diline ilişkin bir şeyler söylemek genellikle dilbilimi gülmeceye uygulamak değildir,

2- Dilbilim, daha çok, sözlü gülmeceye uygulanabilir, ve uygulanmalıdır da...

3- Dilbilimin, gülmecenin de söz konusu olduğu herhangi bir alana uygulanması, ancak ve ancak dilbilimin doğru ve yararlı yöntemler kullandığı zaman geçerli olur,

4. Her tür gülmece araştırmasında dilbilim, metindeki dile ilişkin her tür soruna çare olarak görülmemelidir" (Özünü, 1999:57).

Attardo'nun önermiş olduğu ve Raskin ile birlikte geliştirdiği "Mizahın Genel Sözlü Teorisi", öne sürülen 'bilgi kaynakları' (knowledge resources) düşüncesinden dolayı önemlidir. Raskin ve Attardo (1991) şakanın metnini anlamaya yönelik, 'söyleyen' (teller) ve 'duyan' (hearer) mekanizmasını altı kategoriye bölmektedir: Dil, Anlatım Stratejisi (narrative strategy), Hedef (target), Durum (situation), Mantıksal Mekanizma (logical mechanism), Kod Aykırılığı (script opposition). Bu kategorilerin diğer mizah araştırmalarında da yer aldığı görülmektedir ancak ilk olarak sistematik bir şekilde Attardo ve Raskin'in çalışmalarında tutarlılık içerisinde sınıflandırılmıştır (Attardo 2001: 22).

Aristoteles'in, Poetika'daki komedyaya yorumundan yola çıkarak şairlerin ilkin olasılık ve zorunluluk kanunlarına göre hikâyeyi kurduklarını, sonra bu hikâyeye uygun olarak da eserde geçen kahramanları adlandırdıkları düşünülebilir. Buna karşılık tragedya da şairler, gelenekle gelen isimlere bağlanırlar.

Konuşma boş laf olarak karakterize edildiğinde, konuşmacının ağzından çıkanın sadece boş laftan ibaret olduğu kast edilmektedir. Kişinin konuşması boştur, malzemesi ya da içeriği yoktur. Dili kullanımı da aynı şekilde hizmet etmeye yöneldiği amaca katkıda bulunmamaktadır. Konuşmacının sadece nefes alış veriş vardır, herhangi bir bilgi alışverişi yoktur.

"Boş laf ile dışkı arasında tesadüfi benzerlikler vardır. Bu benzerlikler boş lafı, boktanın eşi yapar. Nasıl boş lafın informatif içeriği boşaltılmışsa, dışkının içinde de besleyici olan hiçbir şey yoktur. Dışkı besinin cesedi olarak düşünülebilir, yiyeceğin içindeki önemli maddeler tüketildikten sonra geriye kalan şeydir dışkı. Bu açıdan dışkı,

bizim ürettiğimiz ölümü temsil eder ve işin aslı hayatımızı idame ettirmek için bunu yapmak durumundayız” (Frankfurt, 2012:39,40).

Dilde alışılmış kuralların dışına çıkma ya da bu kuralları bozma dil oyunlarına yol açmaktadır.

“Dil oyunları, dilsel, ekonomik ya da psikolojik olsun, geleneksel alışveriş içinde akıntıya karşı yol almanın bir yoludur. Dil alışverişleri, bir tür sözcük şöleni, ortağı dinlemeye, yenilemeye, dolayısıyla da pragmacıların sözünü ettiği bu genelleşmiş agnostiğe girmeye, Lyotard’a göre, postmodern çağı karakteristik kılan şeye, yani “dil’in üretici bir mala dönüşmesi”ne karşı savaşmaya zorlayan bir armağandır” (Pavis 1999: 121).

Halk tiyatrosunda dil özel bir yer tutmaktadır, zekice ama basit buluşlarla doludur. Atasözleri, bilmece, 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 gülmecenin oluşmasında önemli bir öğedir. Önemli bir başka özellik ise, lehçe ve jargon kullanımıdır. Bütün bunların sonucunda, halk tiyatrosu da herhangi bir sanat yapısı gibi, konuşma dilinden farklı, kendine özgü, sentetik bir dil oluşturmaktadır. Bu dil, ya çok basit ya da az karmaşıktır. Dil, dönem dönem halk tiyatrosu için yazan entelektüellerin 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 Bocaccio’dan dizeler ve hatta bölümler kullandıkları bilinmektedir. Dante’nin “Komedyası” olarak adlandırdığı, Bocaccio tarafından 1555’te “İlahi Komedyası”(2012) olarak adı değiştirilen eserin, yalnızca ılımlı bir üslûpla yazıldığı ve halka hitap ettiği için komedyası sınıflandırılmasında bulunduğu düşünülmektedir.

Halk tiyatrosunun çağdaş temsilcisi sayılan Dario Fo’nun oyunları, halk tiyatrosu geleneğinin zekice buluşlarla bezenmiş diline sahiptir. “Ancak doğal olarak, Fo’nun söz oyunları eski söz oyunlarının tekrarlanması değil, benzer ustalıkların günümüzde yaratılmasıdır. Fo, öte yandan halk tiyatrosu geleneğini zengin lehçe mirasını devralıp kullandığı gibi, bu lehçe mirasından kendine has yeni sentezler de üretip oyunlarında kullanmıştır” (Balay 1995: s.s.21-102).

Yergi ve gülmecenin başarısında dil önemli bir ölçüttür. Ozanlar gibi dile hakim olup, onu iyi kullananlar ön plâdadırlar. Çünkü dil toplumsal yapıyı

sağlamlaştırmaktadır. Kişiler ve kişilerin sorunları dil aracılığıyla ortaya konulur ve böylece çözüm üretilmeye çalışılır.

“Halk ozanları bunu başarır. Kendi diliyle yani halkın diliyle konuşur. Dedikleri anlaşılır. Onların sorunlarını, dertlerini, acılarını dile getirir. Sevinçlerini onlarla paylaşır. Bir yanlışlık varsa hemen söyler. Sorumlulardan hesap sorar. Niçin? der. Sorumlu kim olursa olsun onun yakasına yapışır. Asık suratla değil güler, güldürerek. Bazen suçlu “şah”tır, “padişah”tır, bazen “ağa”dır; bazen de “Tanrı”dır. Bunu yaparken hiç çıkar düşünmez, kendisini ateşe atar. Ama hep kazanır. Halk onun dediklerine hem güler, hem inanır. Tanrı bile ondan hoşlanır. Yüksünmez. O, Tanrı'nın da halkın da sevgilisidir. Çünkü yüzyıllar öncesinde ne dediyse hep doğru çıkmıştır. Yanlışı yoktur. Çünkü dili bizden, özü bizden, derdi bizden. Dediklerinde yalan yoktur. Halk ozanı budur. Gülmececiyle, diliyle, yorumuyla bize bakar ve ağlarken bile hep güler ve de güldürür. Bu Anadolu insanının ta kendisidir” (Özcan 2002: 25).

Sanders'a göre bizi soytarıya çeviren dil yine de tek kurtarıcımızdır; çünkü dili güçlü bir misilleme silahı haline getiren tek şey şakadır. “Dilin doğasını en iyi tanımlayan şey belirsizliktir. Bir de belirsizliğe çok yakın bir etkinlik: Şaka. (...)Dilin oyuncu doğası nedeniyle şaka, yazarların en doğal ifade aracıdır.” (Ergüven 2001: 170).

Dilsel yetiler dilin iç işleyişine ilişkin, yani sözcüksel, sözdizimsel, anlamsal, sesletimsel, sesbilgisel ve yazımsal özellikleri içermektedir.

“Toplumsal-dilsel yetiler dilin toplumdaki işleyişine yani toplumsal ilişkileri yansıtan belirticilere, kibarlık kurallarına, halk değerlerini belirten anlatım biçimlerine, söyleyiş kesitlerindeki farklılıklara, lehçe ve vurgulara, yöresel kullanımlara vb. ilişkin özellikleri içerir. Kullanımsal yetiler ise söylemsel ve işlevsel özellikleri yani söylemin düzenlenişi, tutarlılığı vb yanı sıra sözce-söz edimi ilişkisini içerir” (Macit 2009: 59).

Etkili bir dil eğitimi için bu üç yetinin bir arada edindirilmesi gerekmektedir.

Bu anlayışların yanı sıra gülme ve ideoloji arasında da bağlantı kurulmuştur. "Bütün yasalar, bütün kararname ve sözleşmeler yazılı olarak birkaç kişinin elinden çıkar. Gülme, iktidarı her bireye vererek bu merkezi yapıyı kırar. Bu anlamda konuşma eyleminden de daha etkilidir çünkü gülme eğitim gerektirmez" (Sanders 2001:32). Gülme, toplumsal yaşamın dışındaki yüzeysel başkaldırıları bildirmektedir.

Zupancic (2011:15), komediye dair şu soruyu sormaktadır:

"Şayet mutluluk, olumlu düşünme ve neşelilik buyruğu ideolojik hegemonyayı genişletip tahkim etmenin kilit araçlarından biriye, komediye savunmak da aynı sürecin parçası anlamına gelmez mi? Komedi demek neşelilik, tatmin ve "olumlu duygular" demek

değil midir? Hollywood tam da bunun için farklı seyircilerin zevkine hitap edecek şekilde ambalajlanmış mebzul miktarda komedi üretmiyor mu: romantik komediler, kara komediler, ergen komedileri, aile komedileri, mavi yaka komedileri, beyaz yaka komedileri..?"

Komedyaya ile tragedya arasındaki hitap farkı, statüler arasındaki mücadelenin tiyatro türleri arasındaki göstergelerindedir.

“Savaşlarımız, makinelerimiz ve nevrozlarımızla komedyada yeni anlamlar buluyorsak da komedyaya bizim kötü durumumuzu tragedyadan daha iyi yankılıyorsa bunda şaşacak ne var? Çünkü tragedya "soylu" olanı gereksinir ve biz "soyluluk"a pek seyrek olarak kullanılabilir bir anlam verebiliyoruz. ...Mefisto'nun Tanrıya açıkladığı gibi, insan gülebilen bir yaratık olarak alınmazsa anlaşılabilir; "çünkü insan didinmeli ve didinerek günah işlemelidir." (Anday 1965:88).

Araştırmalar, gülmece anlayışının, utanma duygusuna koşut olarak dağıldığını da göstermektedir. Utanılacak konu ve davranışlar çok sık bir biçimde gülmeceye konu edilmektedir. Bu yüzden politika ve seksle ilgili fıkralar ve gülmece öğelerinde politika ve seksin utanılacak yönleriyle inceden inceye alay edilmektedir.

Moliere insanoğlunun en çok alay edilmekten korktuğunu söyleyerek gülmenin en etkin cezalandırma biçimi olduğunu kabul etmiştir.

"Komedyada gülme yolu ile cezalandırma, yalnızca toplumun yerleşik düzenini, tutucu güçlerin çıkarı doğrultusunda korumak amacıyla yönelik olarak kullanılmaz. İnsan haklarını tehdit eden, doğaya aykırı olan, akla, mantığa ters düşen, uyumu bozan, karmaşa yaratan her türlü davranış gülmenin hedefi olur. Bu bakımdan gülme, yöneldiği yanlışa göre, tutucu güçlerin olduğu kadar ilerici güçlerin de eleştirme ve cezalandırma yöntemi olmuştur." (Şener 2001:128).

Versailles Tulûatı (1944 b: 22,23) adlı yapıtında, komedi ustası Molière kendisini bir oyun kişisi olarak sahneye getiri ve komedyanın malzemesi üzerine şunları söylemektedir:

“MOLIERE- ...Şimdi bir parça beni dinleyin, bakın nasıl söylüyorum. ...Komedileriyle insanların bütün gülünçlüğünü tüketti mi sanıyorsunuz? Daha yalnız sarayın içinde yirmi tane el değmedik insan çeşidi çıkar. Meselâ, yüz yüze geldikleri vakit dünyanın en büyük dostluğunu taslayıp arkadan birbirinin kuyusunu kazan bir sürü insan yok mudur? Bir sürü aşırı dalkavuk, tatsıztızsuz bir sürü şakşakçı, yavan methiyeleri her duyanın midelerini bulandıran bir alay insan yok mudur? Büyüklerin gözlerine girmek için uğraşan o iyi gün dostu aşağılık nedimeler, o iğrenç mevki düşkünleri ne oldu? Boyuna saraydan şikâyet eden, hizmet namına insanların keyfini kaçırmaktan başka hiçbir şey bilmeyen, bir prensin fasılasız on sene canına okudukları için mükâfat bekleyen o lüzumsuz maiyet erkânı, o can sıkıcı kalabalık nerede? Herkesi gelişigüzel okşıyan, sağa sola rasgele iltifat saçan, her gördüğünü aynı muhabbet, aynı dostluk gösterişiyle bağrına basan insanlar kalktı mı yeryüzünden yani? (-Efendim, hakipayınız olayım –Ayağınızın türabı olayım efendim. –Kemterlerinizim, efendim, -Efendim, abdi ahkarınızım –Ayağınızı öpeyim, beyefendi. –Beyefendi, hasretü iştiyakınızla yanmakta idim. Emr-i âlinize muntazır olduğumu arz etmekle kesb-i şerefeylerim. Zat-ı âliniz derececi nihayede hürmet ettiğim

yegâne şahsiyetsiniz. –Kendisine bu derece şükran hisseylediğim hiç kimse yoktur. İstirham ederim, itimat buyurunuz. Bundan şüphe etmemiz mütemenna-i âcizanemdir, efendim. –efendim, kulunuz olayım. –Köleniz olayım, beyefendi.) Sen işine bak, Marki, Molière’de mezu tükenmez. Şimdiye kadar ele aldıkları, hiç dokunmadıklarının yanında devde kulaktır...”

Karaktere yöneltilen eleştiri üzerinden komiği sağlayan, bunu da nükteye dayandıran Molière’in yine bir başka oyunu “Kadınlar Mektebi’nin Tenkidi” (1944 a: 27,28)’nde ise Uranie adlı oyun kişisi üzerinden seyircinin komedyaya algısına yönelmiştir:

“URANIE- Ben, kendi hesabıma, bu piyeste söylenen şeylerin hiçbirini üstüme almıyorum. Bu taşlamalar insanlığın kötü taraflarına, şahıslara değil. Ne diye böyle ortaya söylenmiş sözleri kendi üstümüze alıyoruz. Böyle bir dersten sadece kendi payımızı almağa bakalım. Kendimizden bahsedildiğini sanmağa ne lüzum var? Tiyatroda sahneye çeşit çeşit gülünç tipler konur; bunları kızmadan seyretmeli. Tiyatro, bütün insanlığın aynasıdır. İçinde ille de kendimi bulacağım diye uğraşmanın mânası var mı? Ortaya atılan bir kusura kızmak, onun kendinde olduğunu kabul etmek demektir.”

Böylece, karakter komedyasıyla nâm salmış olan Molière’in, oyun kişisinin ağzından asal amacını öğrenmiş oluyoruz. Komedyalarda eleştiri bütün insanlığın kusurlu yönlerine yapılmaktadır, fakat bunu göstermek için belirli özelliklere sahip oyun kişilerinin yani toplumsal zümrelerden tiplerin kullanılması gerekmektedir.

Roman yazarı Stendhal, saray modasından biraz olsun ayrılan her şeyin gülünç olacağını ifade etmektedir. Dolayısıyla Paris ve Versailles’ın olmadığı her yerde gülünçlük vardır. “Komik tiyatronun ortaya çıkması için bu saraylı evreninden daha elverişli bir yer düşlemek imkânsızdır. ...Komik tiyatro krallık yönetimiyle ve “neşeli kibir”le birlikte ölmüştür.” Stendhal, ancak roman aracılığıyla daha esnek ve daha yüce bir dünyanın yaratılabileceğini düşünmüştür (Girard 2007: s.s.107-110).

Köklü toplumsal süreçleri tarihteki çığır açıcı önemli dönemleri ve yaşamdaki derin çelişkileri trajik kadar, komik de dile getirebilmektedir. "Aykırı bir düşünce gibi gelir insana ama o sık sık duyduğumuz, Gülme Ciddi Bir İştir sözü çok doğrudur. ‘Tuhaf olana gülen kişi gülmeyi ciddiye alıyordur’ der eski Romalılar, haklıdır"(Ziss 1984: 212).

Rus asıllı filozof, gazeteci ve yazar Alexander Herzen ise gülmenin bir silah etkisinde olduğunu düşünmektedir.

"Zamanını doldurmuş olan, ama yine de nasılsa varlığını sürdüren her şeye karşı, yeni yaşamın serilip gelişmesini engelleyen ve güçsüzlere korku salan o eski yıkıntıya (harabeye) karşı, en güçlü silahlardan biridir gülme"(Ziss 1984: 213).

Hippokrates gülmeyi klinik olarak inceleyip delilikle arasına sınır koyarken, mizaha karşı eleştiriler Platon ile başlamış ve toplum dışı olarak kabul edilmiştir. Fallik gösterilerle başladığı varsayılan mizahı, Freud da ahlaki açıdan kabul edilmeyen isteklerin dile getirilmesi olarak görmüştür. Zaman içinde değişen ahlak anlayışıyla birlikte, insan düşüncesi üzerindeki baskılar kalkmış (ya da göreceli azalmış), ifade biçimleri gelişmiştir. Bu dönüşümün örnekleri, eğlence biçimlerinde ve mizah anlayışında ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar gülmeceyi belirli bir ders çıkarmak için değil, bir enerji üretmek için kullansa da, komiği siyasi söylemler yoluyla yaratan Dario Fo, ahlâk, din ve politikaya karşı tutumunda halk tiyatrosunun modern çağdaki bir uzantısı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu konulara, halk tiyatrosu geleneğinde olduğu üzere sıkça değinir; ancak toplumda genel olarak var olan ve kimi zaman da birbirine zıt görüşlerin dışında yeni görüşler, tutumlar oluşturacak niteliktedir. Kadının kocasını aldatmasını, Katolik kilisesinin boşanmayı yasaklayan fetvalarını eleştirel bir bakış açısıyla anlatmaktadır. Fo'ya göre Meryem, çarmıha gerilen oğlu için çektiği acıyı Tanrıyla bile paylaşmayı reddeden bir annedir. Oyunda İtalyan politik yelpazesinin en sağından en soluna kadar herkes onun sivri dilinden nasibini almaktadır. "Bu bakımlardan, Fo'nun tiyatrosu, tipik bir halk tiyatrosu örneği olarak gözükür, özgürlükçüdür. Fo'nun tiyatrosu, genel üslubu açısından gülmecedan daha çok yararlanan bir özellik taşır" (Balay 1995: 101).

Sanat kültür endüstrisinin denetimine girip tüketim malları arasına karıştığından beri şen yanı da yapay, sahte ve efsunlu hale gelmiştir. Şen olan hiçbir şey, keyfi biçimde tertip edilmiş olanla uyuşmamaktadır. Neşenin doğayla olan barışçıl ilişkisi, doğayı manipüle eden ve hesaba vuran her şeyi denetlemektedir. Dilin nükte ile dalga geçme arasında yaptığı ayrım bunu hayli kesin bir şekilde ortaya koymaktadır. "Mizahın yerini polemik nitelikli parodi aldı. Mizah orada, bir zamanlar mizah kavramından hiç ayrılmayan uzlaşma kavramına aldırış etmeden

uzlaşmazlığa devam ettiği sürece barınabileceği bir sığınak buldu. Ama giderek mizahın polemik biçimi de sorgulanabilir hale geldi” (Adorno 2008: 153).

Bahtin (2014) gülmenin temelde hakikatin dışsal değil içsel bir biçimi olduğunu, peçesini araladığı hakikatin içerikleri parçalanıp çarpıtılmadan ciddiyete dönüştürülemeyeceğini ifade etmektedir. Gülme dışsal sansürden kurtarmakla kalmamakta, her şeyden önce, büyük içsel sansürden kurtarmakta; binlerce yıldır insanda yer etmiş olan korkudan kurtarmakta; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten, iktidardan duyulan korkudan kurtarmaktadır.

Şakalar hakim gruplar açısından bir baskı ve iktidar göstergesi oldukları gibi, kendi adlarına konuşmaya cesaret edemeyen veya söylemleri engellenen tabi gruplar- kadınlar ve engelliler- tarafından yapıldığında mevcut iktidarlara karşı bir direniş biçimine de dönüşebilmektedir. Ayrıca kadınlar ve engellilerin kendileri üzerine yaptıkları şakalar, kimlik güçlendirici bir rol de oynayabilmektedir. “Gülme, toplumun marjında olan gruplara bir yıkma, yeniden başka bir biçimde kurma, saldırma ve savunma imkanı verebilir... Şaka, bana kalırsa, ancak onların elinde meşru bir zemine oturabilir...” (Akgökçe 2001: s.s.165-167).

Yazılı mizahın ön plana çıktığı dönemlere kadar olan zaman içerisinde daha çok halk kaynaklı hikayeler, fıkralar, şölenler ve Karagöz Hacivat gölge oyunu gibi geleneklerin ön planda olduğu bir tarihe sahip olan mizah matbaasının kullanımının yaygınlaşması ile tamamen başka bir şekle bürünmüştür. Artık Avrupa’da olduğu gibi karikatür, şiir ve mizahi hikayeler ön plandadır.

“Günümüzde de hepimizin bildiği gibi Karagöz ve Hacivat asıl görevi olan ileri derecede açık sözlülükle eleştirmek yerine artık neredeyse sadece Ramazan ayında yapılan şenlikler çerçevesinde bir eğlence şekli olarak hayatını sürdürmektedir. Geçmişte mizahı yaşatan Nasreddin Hoca, Keloğlan ve Dede Korkut gibi unsurlar yerine, yakın dönemde Karagöz, Akbaba, Markopaşa, Gırgır ve günümüzde Leman, Penguen ve Uykusuz gibi önemli karikatür dergileri ön plana yerleşmiştir” (Köksal 2013: 152).

Gezi Parkı Direnişi, sözlü güldürü geleneğinin bir izdüşümü gibi olmuştur. Belki de büyük dedelerinin nükteli sözleri, onlarda şiddeti mizahla bertaraf etmeyi doğuran etkenlerden biridir.

“Bir otoriter yönetimi protesto etmek için oradalar. Örgütlü ve örgütsüz eylemci gençler sonunda toplumun bir kesiminin gözünde, “kahraman” oldular. Çünkü kimsenin

yapmadığını yaptılar. Korkuyu yendiler. Başbakan ülkenin çok iyi eğitim görmüş bu kesimleri için “çapulcular” dedi. Fransız İhtilali sırasında başkaldıran orta sınıflar için kral ve eski rejim taraftarları da “baldırı çıplaklar (sans culotte)” demişti.” (Kongar-Küçükkaya 2013: 39).

Direnış sırasında üretilen sloganlar, ortak zekâ, ortak akıl ve mizah, Anadolu insanının espri gücünü göstermektedir:

“Tüp kaçağını çakmak yakarak kontrol eden bir milleti biber gazıyla korkutamazsınız.” Türkiye’de insan hayatı ne yazık ki pek de önemli değildir. Bunda cehaletin büyük bir payı vardır. Gerçekten de yurdun dört bir yanında, yıllarca mutfak için alınan tüplerde kaçak olup olmadığı çakmakla kontrol edilmiştir. Halka yapılan ironik bir yaklaşımın yanı sıra, bir meydan okumayı da içermektedir bu cümle.

“Yeter artık polis çağıracağım.” Görevi, vatandaşını korumak olan polis, “destan yazmak” için görevlendirildiğinden, ne yazık ki birçok eylemcinin gözünün çıkmasına, insanların yaralanmalarına ve gencecik bireylerin ölümlerine yol açmıştır. Bu cümleyle yine ironik bir biçimde, halkını koruması gereken polisin, polis çağırtacak kadar ileri gittiğinin altı çizilmektedir.

“Bu biber gazı bir harika dostum.” Mücadele en zor şartlar altında bile güçlü olmayı gerektirdiğinden, bu cümle ile baskının karşısında birlik olmanın verdiği kuvvetle sıkılan gazlara alaycı bir meydan okuma sezilmektedir.

“Polis kardeş! Gerçekten gözlerimizi yaşartıyorsunuz.” Bu cümlede somut olarak polisin sıkıdığı biber gazının gözleri yaşartmasının yanı sıra, destan yazdırılmaya çalışarak, uyumalarına, beslenmelerine izin verilmeyen polislerin bir türlü geri çekilmemesine de gönderme vardır.

“Biz sinek ilacı aracının arkasından koşmuş nesilleriz, gaz da neymiş?” İlk cümlede olduğu gibi cehaletin ve meydan okumanın bir sonucudur.

“Bizim gibi üç çocuk ister misin?” Dönemin başbakanı tarafından her aileden en az üç çocuk istenmesinin ardından verilmiş parlak zekâ ürünü bir yanıttır.

“Gaza geldik.” Yine çoklu anlam barındıran tümcelerden biridir bu. Bir işi başarmak için konsantre olmanın yanı sıra sıkılan biber gazı, hem soyut, hem de somut anlamlarıyla kullanılmıştır.

“TOMA’lara göğüs geren/İşte benim Zeki Müren.” Zeki Müren’in “Alkışlarla Yaşıyorum” şarkısında geçen “Dertli gönüllere giren, işte benim Zeki Müren” cümlesine atıfta bulunarak söylenmiş mizahi bir cümledir.

“Mustafa Keser’in askerleriyiz.” Özellikle Atatürkçülerin sıklıkla kullandığı bir slogana gönderme yapar bu cümle. Orijinali “Mustafa Kemâl’in askerleriyiz”dir.

“Tunalı Hilmi değil, Tomalı Hilmi.” Ankara’nın Çankaya ilçesine bağlı, Kavaklıdere semtinde bulunan meşhur caddesinin tabelası, polislin kontrolsüz güç kullanımına karşılık olarak orantısız zekâ kullanarak sprey boya ile Tunalı Hilmi’den, Tomalı Hilmi’ye çevrilmiştir.

“Haberim yokmuş gibi sık panpa.” İnternet aleminin favori cümlelerinden biri olan fotoğraf manyaklığının göstergesi “Haberim yokmuş gibi çek panpa” esprisi, polise yöneltilerek komik yaratılmaktadır.

“TOMA, su, biber, portakaaal.” Barış Manço’nun ünlü “Domates, biber, patlıcan” şarkısı yine ince bir zekâ ürünü olarak değiştirilmiştir.

Bu derece geniş bir anlatım sahasına sahhip olan gülme, doğal olarak felsefeyi ve düşünürleri de etkilemiştir. Herbert Spencer ve Immanuel Kant’ın “Çok yol yürüyüp de farkına varmadan gene ilk hareket noktasına gelmek boşu boşuna büyük bir çaba harcamak demektir. Gülme, ansızın boşa çıkan bir bekleyişten doğar” (Bergson 1996: 48) düşünceleri, komığın alımlanmasında zaman ve bekleme konularını absürd dünyalarından bize yansıtan Vlademir ve Estragon’u anımsatmaktadır. Herbert Spencer’e göre gülme ansızın bir boşlukla karşılaşan bir çabanın belirtisidir. Komedyaya yaşama öyküen bir oyundur. Hem de çocuk oyunlarında nasıl çocuklar bebekleriyle, kuklalarıyla oynarken tüm iş iplerle yapılıyorsa, komedyada da durumları birbirine bağlayan bağlarda kullanıla kullanıla incelmış aynı iplerden oluşmaktadır.

Gülme konusunda Kant'ın görüşlerini benimseyen Schiller, "komedyayı naif bir sanat olarak görmekte, hayatın ahlâki sorumluluk gerektiren ciddiyetinden uzaklaştırarak naif tavır ve davranışları öne çıkardığını düşünmektedir. Gülünen şeyin tabiatın saflığı olduğunu ve ancak gergin bir bekleyişin boşa çıkması biçiminde açıklanabileceğini söylemektedir" (Şentürk 2010: 56). Bu anlamda, Schiller'in oyun anlayışının ciddiyet ve saygıya dayandığı açıktır.

Nietzsche, "İyinin ve Kötünün Ötesinde" (2013: 213) isimli kitabında soyluluğun ne olduğu konusunu tartışırken, felsefecilerin gülmelerine göre bir sıraya konulmaları gerektiğini belirtmektedir:

"-ben felsefeciler arasında bir sıralanma düzeni önermeye kalkışacağım, evet gülmelerine göre bir sıralama- ta değerli kahkahayı becerebilenlere dek uzanan. Diyelim ki Tanrılar da felsefe yapıyor olsun, birçok akıl yürütmenin bana gösterdiği gibi- onlar da insanüstü ve yeni bir biçimde gülmeyi bileceklerdir- Bütün ciddi şeylere rağmen! Tanrılar alaycıdır: Dinsel ayinlerde bile tutamazlar kahkahalarını, öyle görünüyor."

Alman düşünür Hegel (1770-1831), komiği "özel özgürlüğün kendini ifade ettiği şuur süreci" olarak değerlendirmektedir. Komik özneliği mutlak kavramına nispetle değerlendiren Hegel, üç tip komedi olabileceğini düşünmektedir.

"Hegel'in birinci tip komedisinde özne ve ulaşmak istediği hedefler özden tamamıyla yoksun ve çelişkilidir; dolayısıyla öznenin girişimleri başarısızlığa mahkûmdur. Özne hedefe ulaşamamakta fakat başarı iddiasının imkânsızlığının farkına varmakta esasen kaybedilen bir şey olmadığı düşüncesiyle teselli bulmaktadır. İkinci tip komedide, özne kendine makul bir hedef seçmekte, fakat sınırlı imkânlarla sahip olmaktadır. Bu durumda özne, gerçek olanı gerçek görünene indirmediği, asıl makul hedefi göremediği için başarısız olmaktadır. Hegel'in üçüncü tip komedisinde ise öznenin başarısı, gerçek gerçekliğin hedeflenmesine veya yeterli imkânlarla sahip olunmasına değil, tesadüfi dış şartlara bağlanmaktadır" (Şentürk 2010: 58,59).

Komik bir çözüme ulaşma açısından, Hegel'in düşünceleri bu minvaldedir.

Hegel'den etkilenen, romantizm ve ironinin teorisyenlerinden Solger (1780-1819), "komiği diyalektik anlamda fikir ve gerçeklik boyutlarına bölünmüş ikili bir yapı" "olarak tanımlamaktadır. Solger'e göre bütünlüğü ifade eden fikir, komikliğin içinde fikrin somutlaşmış mevcudiyetini ifade eden gerçekliğin çeşitliliğinde çözülmeye maruz kalmaktadır. "Bu şekilde, en yüce olanın insani alana aktarılması dolayısıyla fikrin varoluş biçimi olan gerçeklik, mükemmel olmamasına rağmen istisnai bir değer kazanmaktadır" (Şentürk 2010: 62). Solger, komedyaya ve

tragedyanın birbirine zıt ilkelerden yola çıktıklarını, komedyanın amacının; yüce ve kutsal olanı insan hayatındaki konumlandırılışı olması gerektiğini düşünmektedir.

Slavoj Zizek (2009: 45), Brecht'in Üç Kuruşluk Operası'nın diyalektik anlatısının günümüzdeki karşılığını bankalar üzerinden bulduğunu düşünmektedir: "Yeni bir banka kurmanın yanında bir bankayı soymak ne ki?" Bir bankadan insanı hapislerde süründürecek birkaç bin dolar çalmak, on milyonlarca insanı evlerinden ve birikimlerinden yoksun bırakacak ve ardından devasa devlet yardımlarıyla ödüllendirecek finansal spekülasyonların yanında doğal olarak çok da büyük durmamaktadır. Yine Zizek (2008: 57), ironiyi temele oturtarak, gülünç olanın, şiddetli, kötü ve dokunaklı sahneler gibi ciddiye alınması gerektiğini, bu yönüyle gülünçün yüceleştiğini öngörmektedir. Psikanalizin maske indirici yönünü ise Lacan'ın anlattığı bir fıkra aracılığıyla aktarmaktadır Zizek (2014: 117). "Biri bir kadını işaret edip bir infial çılgılığı atar: Şu kadına bakın, rezalet, elbiselerinin içinde çırılçıplak dolaşıyor!" Yine psikanaliz açısından bakıldığında Adam Philips'in (2012: 110) şakaların tıpkı rüyalar gibi, bastırmaya sabote etmeye yaradığını düşündüğü görülmektedir. Freud'un bahsettiği engel durumu, Philips'e göre aslında ironik anlamda hazla özdeşleşmektedir. Gülme diyalekt süreçte bir engelin aşılması sonucunda ortaya çıktığına göre, engel aynı zamanda bizi gülmeye götüren yolun başlangıcıdır. Yani hazza erişmek için engel olmalıdır, bu da bizi haz yaratmak için, engel aramaya yönlendirmektedir.

Alman idealizminin temsilcilerinden Schelling (1775-1854), komiğin zıtlıkların tersine çevrilmesi ile oluştuğunu belirtmektedir:

"Bu bağlamda, komiğin en üst düzeyde gerçekleşmesi ancak özgürlük ve zorunluluk ilişkisinin tersine çevrilmesiyle mümkün olmaktadır. Söz konusu tersine çevirme dolayısıyla kader anlamına gelen zorunluluk, ürkütücü özelliğini yitirmekte, hoşnutluğun vüut bulmasına sebep olmaktadır" (Şentürk 2010: 60,61).

Bunların dışında, Platon'un, Philebos adlı yapıtında Sokrates'in, Protarkhos'la yaptığı konuşmalar, komiğin felsefi açıdan ele alınmasına katkı sağlayabilir.

"SOKRATES: Komedyalarda da haz ve acı iç içe geçer.

PROTARKHOS: İşte bunu anlayamadım.

SOKRATES: ...Dostlarımızın komik duruma düşmesine güldüğümüzde, haz ve kıskançlık yarı haz ve acı birbirine karışıyor. Çünkü daha önceden kıskançlığın ruhtaki bir acı olduğunu ve gülmenin de haz olduğunu söylemiştik. Böylece haz ve acı bir arada bulunmuş oldu.

PROTARKHOS: Doğru.

SOKRATES: Buradan da şöyle bir sonuç çıkıyor: Sadece tragedyalarda, komedyalarda ya da tiyatrolarda değil, aynı zamanda insan yaşamındaki tragedya, komedya ve diğer birçok şeyde haz ve acı birbirine karışmış durumda bulunur”(Platon 2013: s.s. 88-92).

Bu diyaloglarda, Platon tarafından, Sokrates'in gülme ile ilgili düşünceleri aktarılmıştır. Platon'a göre, komedyada da, tragedya gibi tehlike arz etmektedir. Çünkü o, başkalarının duyduğu acıdan zevk almanın, kişide acıya karşı direnme gücünü zayıflatabileceğini düşünmektedir. Her alanda etkin bir şekilde yer alan gülme duygusuyla ilgili birçok filozof, düşünür ve sanatçının sarfettiği bazı önemli cümleler de bulunmaktadır:

Amerikalı yazar Feibleman'a göre güldürü olumsuzdur; kısıtlılığın ve bu kısıtlılığın bilincine varmaya karşı çıkışın eleştirisidir. Kanadalı edebiyat kuramcısı Northrop Frye, güldürünün kötülükleri kınamayı değil, insanoğlunun kendini tanımayışının gülünçlemesini yapmayı amaçladığını düşünmektedir. Konfüçyüs, güleryüzlü olmayan bir kişinin, dükkan açmaması gerektiğini düşünürken; Victor Borges gülmenin iki insan arasındaki en kısa mesafe olduğunu dile getirmiştir. Arnold H. Glasow, gülmenin yan etkisi olmayan yatıştırıcı bir ilaç olduğunu ifade ederken; Henri Bergson, her kahkahanın, bir bardak kana bedel olduğunu ileri sürmüştür.

Carlyle'e göre, gülmesini bilmeyen bir insan yalnız ihanet etmekle kalmaz, kendi hayatı bile bir ihanettir. La Bruyere ise gülmeden ölmek için, mutluluğa kavuşmayı beklemeden gülmek gerektiğini hatırlatmaktadır. Charles Reade, güzellik gücü; gülümseyişin de onun kılıcı olduğunu düşünürken; Elia W. Witcox, gülerken dünyanın da güleceğini ama ağlarken, yalnız ağlanacağını belirtmiştir.

Chamfort için kayıp gün, hiç gülmeden geçen günken; Dostoyevski, insanların bazen neye güldüklerini anlamının güç olduğunu düşünmüştür. Greville'e göre insan, gülmesini bilen hayvandır; Lord Bryon'a göre ise; insan tebessümle,

gözyaşı arasında gidip gelen bir sarkaçtır. Nietzsche, insanlığın çektiği büyük acılar sonunda gülmeyi yaratmak zorunda kaldığını söylerken; belki de oyunlarıyla insanları en çok güldürmüş olan Moliere ise insanın gülebildiği kadar insan olduğunu ifade etmiştir. ([www.denizce.com](http://www.denizce.com))

Alaycılık, hor görülen ve ezilen özneliğin, bireyi yabancılaştıran şeylere bir nevi başkaldırısı gibi görülmektedir. Hem içten hem de yabancı olan bu zayıf güç, dışarıya ve yabancıya karşı baş kaldırılmaktadır. Kimi zaman dış koşullardan, kimi zaman da alaycının kendi düşüncesi ve kendi bilincinden doğmaktadır.

“İlk durumda, alaycı önce dünyaya saldırır; ötekilere, mevcut topluma. Düşüncesiyle onları kınar ve reddeder. İkinci durumda, acımasız ve öldürücü gücünü öncelikle kendine yönelir; kendini reddeder ve kendini reddetmek için içinde bulunduğu dünyanın ve toplumun yanlışlarını ortaya serer. İlk durumda, Sokrates’te, alaycılık içeriden dışarıya doğru yönelir ve dışarıyı yargılamak için ona belirli bir uzaklıktan bakar. İkinci durumda romantik alaycılıkta, Kierkegaard’da, dışarıyı ikinci derecede önemlidir, ben’in kendini aşmak için, mutlak olmak ve sonu gelmeyen özneliği doğrulamak için gösterdiği çabaya bağlıdır. Her iki durumda da alaycılığın varolabilmesi için bilincine varılan bir anlaşmazlığın bulunması gerekir. Alaycılık bu anlaşmazlığı çözmek yerine hem bu anlaşmazlığı hem de bu konudaki bilinçliliği arttırmaya çalışır. Vurgu farklı yerde ama iki durumun ortak bir yanı var: Çözülmez gibi duran ya da çözümü kesinlikle öngörülemediği için en kötüyü düşündüren anlaşmazlık. ... Alaycı, bir komedi sergiler; bilmeme ve yanlış bilme komedisi. Bir rolü vardır. Bir maske taşır. Bu, onun maskeleri çıkarttırma yöntemidir. Doğruya ulaşmak için yanlış (ve yanlış bildiğini) söyler. Yabancılaşmadan kurtulmak ve diğerlerini de kurtarmak için yabancılaşma rolünü üstlenir. Bu kötü rolü üstlenir ve kötü niyeti temsil eder ve aldatmacayla onun ötesine geçer; ve bununla birlikte gerçek ya da aldatıcı basitliğin, vicdani rahatlığın da ötesine geçer.” (Lefebvre 2001: s.s. 134-136).

Din, gülme konusunda diğer alanlarda olduğu gibi araştırmak, incelemekten çok, ‘sakıncalı’ damgasını gülmeye vurarak bir baskı mekanizması doğurmuştur. Kilise, Orta Çağ’da Hıristiyanlık adına topluma çeşitli yönlerden baskı yapmıştır. Bu baskıda gülme, en katı şekilde cezalandırılmıştır. “Bu devirde, Antik Çağ’ın tersine, gülme hizaya sokulmaya çalışılmamış; birkaç ılımlı örnek dışında tümünden yasaklanmıştır. Bu katı tutumun en mühim sebebi, Yunan tanrılarının sık sık gülmesine rağmen, İsa’nın hiç gülmemesidir” (Baudelaire 1997: 4).

Bazı kaynaklarda İslâm kültüründe gülmenin varlığı görülmektedir.

“Tüm ciddiyetine ye ilerdeki kıyameti haber vermesine rağmen Hz. Muhammed’in kendisi çok neşeli beşeriyete sahipti ve yüzyıllar boyunca onun takipçileri esprilere ve şaka oyunlarına her zaman büyük bir aşk duymuşlardır. Gülmenin yakışsız ve hatta günah olduğunu düşünen ilahiyatçılar ve özellikle mutasavvıflar vardı. Bir çocuğun ciddiliğe olan doğal eğiliminin ve oyun ve gülmeye karşı erken isteksizliğinin onun gelecekteki dindarlığının işareti olduğu düşünülürdü”(Rozenhal 1997:7).

Gülme, özel olarak karmaşık fizyolojik ve psikolojik bir olaydır. İnsanı konu alan incelemenin ilk kez insani entelektüel çabalan merkezi olmasından bu yana, gülmenin sürekli olarak uzun ve nüfuz edici bilimsel tartışmalara yol açtığını düşünebiliriz. Ancak erken dönemler söz konusu olduğu ölçüde durum hiç de böyle olmuş görünmemektedir.

“Klasik İlkçağ'dan bu konuda az bir şey kalmıştır. Bununla birlikte, anlaşıldığına göre, geç Helenistik dönemde ona olan ilgi yaygınlaşmıştır. Böylece erken Ortaçağ Müslüman çevresinde yaşayan bilginler, Yunan tıbbi ve felsefesine ait genel malzemelere ek olarak gülme konusunda kendi düşünceleri için belli bir özel temele sahip olmuşlardır. Bu temelden hareketle onlar kendi hareket noktalarını oluşturmuşlar ve herhangi bir dikkate değer ve kesin sonuçlar ortaya koymamış olmakla birlikte bize gülmenin nedenleri ve kaynağına ilişkin olarak probleme derin nüfuzlarını gösteren az sayıda ifadeler bırakmışlardır.” (Rozenhal 1997:209).

Dinler ya da din adamlarının hepsi için gülmeye karşı sonsuz bir önyargı içinde olduklarını söylemek de doğru değildir. Örneğin Aquino’lu Aziz Tomasso (2001: 115) gülme ile alay arasında bağlantı kurduğu bir çalışmasında “Ama alay, Tanrı sevgisine karşı gibi görünmüyor; çünkü zaman zaman, arkadaşlar arasında yapılan şakalarda da alay vardır ve alay bu yüzden, “eğlenmek” olarak da bilinir”demekte ve ılımlı bir yaklaşımda bulunmaktadır.

Gülmece, sıcak iklimle ters orantılıdır. Soğuk iklim insanlarında, sıcak iklim insanlarına göre daha fazla gülmece eğilimi vardır. Ülkemizde Karadeniz fıkralarına, Akdeniz insanlarının ürettiği fıkralardan daha çok rastlanmaktadır. Çöl yaşantısının etkili olduğu düşünülen hicivde Arap kültürünün izleri derindir. Dinsel şakaların çoğunda zaman konusunda bir netlik yoktur.

“Yine de hadislerle ilgili grup sekizinci yüzyıldan kalma görünmektedir. Bu tarihten sonra hadisler derlenmiş, kodifiye edilmiş ve onların nakline ilişkin bilim de bilginlerin en ciddi uğraşlarından biri haline gelmiştir. Fıkıh alanına aktarılan bu hadislerin her müslümanın günlük hayatı üzerinde zorlayıcı etkisi olmuştur. Bu zamandan itibaren hadisler artık zararsız şakalar için uygun konular değildiler. Onlar Kilise ile ilgili Batı Ortaçağ şakalarının buruk bir kısmının aşırı derecede sert olmasına benzer şekilde hiciv ve keskin alaylara yol açabilirlerdi. Ancak daha sonraki İslam'da hiciv ve dinle keskin alaylara, hiç olmazsa yazılı ve korunmuş olan literatürde, hoşgörü gösterilmemiştir. (Rozenhal 1997:52).

Mizahın yararlılığı ya da yararsızlığı, olumlu ya da zararlı niteliği üzerine ileri sürülen görüşlerin çok eski bir tartışma çerçevesine oturdukları görülmektedir. İslami gelenekte "ciddi" ve "eğlenceli" üzerine çok düşünülmüştür. Kur'an birçok yerde Cennet'te iyi Müslümanlara vaat ettiği gülmece ve neşeden söz etmektedir ama

aynı zamanda "Allah'ın düşmanlarına ait" müstehzi, dalga geçici gülmeceyi de mahkûm etmektedir. Geleneğin verileri farklı bir biçimde de okunabilmiştir. Kimi zaman katı, püriten bir biçimde yorumlanmışlar, o zaman davranışların ağırbaşlılığına, ciddiyetine, saygınlığına öylesine vurgu yapılmıştır ki mizah ve gülme mahkûm edilmiştir; ama gülmeye yönelik saldırılar hiçbir zaman Hıristiyanlıktaki şiddete ulaşmamıştır. Hıristiyanlıkta bazıları gülmeyi Şeytan'ın bir işareti olarak görmekte çekinmiyorlardı.

“Demek ki İslâm bütününde mizahı, şakayı, gülmeyi, özellikle peygamberi şakalar yaparken gördüğümüz hadislere dayanarak, görelî olumlu bir biçimde karşılamıştır diyebiliriz. Bu hadislerden ciddi olmanın yerinin ayrı -örneğin namazda gülünemez (eğer müminlerden biri namaz sırasında engelleyemediği bir gülme krizine tutulursa hem yeniden aptes almalı hem namaza baştan başlamalıdır) gülmenin yerinin ayrı olduğu sonucu çıkarılmıştır; bir diğer sonuç, kötü bir gülme; yasaklanmış olan alaycı gülme, bir de insanı hakikate götürebilecek iyi güle bulunduğudur. Bu olgudan yola çıkarak çok zengin bir gelenek oluşmuş, öyle ki mizah Arapçada gerçek bir edebî tür halini almış; fıkra, nükte, eğlendirici öykü derlemelerinin sayısı hızla artmıştır...” (Fenoglio-Georgeon, 2007:89).

Nazlı Ökten, şaka ile ilgili yaptığı çalışmada İslâm peygamberinin şaka yaptığına dair bir anlatıya yer vermektedir:

“Said b.el-Müseyyeb aktarmıştır: Hz. Aişe'ye (r.a.) Rasulullah'ın (s.a.v) şaka yapıp yapmadığı sorulduğunda şöyle anlattı:” Bir gün hanemde yaşlı bir kadınla oturuyorduk. Bir ara resullullah'ın içeri girmesiyle kadın, ‘Beni cennetlik kılması için Allah'a dua et!’ dedi. Rasulullah da ‘İhtiyarlar cennete giremez buyurdunuz; bu yüzden ağlıyor, denilince de ‘Allah Teala onları genç ve bakire olarak cennete alacak’ buyurdular” (Ökten 2001: s.s. 146).

Osmanlılar, İslam geleneğinin miras bıraktığı gülme etik ve estetiğini devralmışlardır. Başka birçok alanda olduğu gibi, Osmanlı Türkçesi'ndeki mizah sözcüğü de tamamen Arapça-Farsça kökenlidir. Osmanlı eğitimi vakur, ciddi olmayı, duygularını göstermemeyi, kahkahalarla gülmemeye dikkat etmeyi öğretir. On dokuzuncu yüzyıl sonunun adabı muaşeret üstüne eserleri gülmedeki aşırılıkları mahkûm eder.

“Örneğin 1895'te Malumât dergisinde yayımlanan Doğu ve Osmanlı adab-ı muaşerati üstüne bir makale dizisi yaşlılara ve büyüklere saygı gösterilmesi gerektiğini; onları dinlerken sözlerini kesmemek, sigara içmemek ve kahkahalarla gülmemek gerektiğini hatırlatır; muhavere kurallarına ayrılmış bölümde duygularını (endişe, öfke) fazla göstermemeyi ve yersiz gülmemeyi (nabeca handeler) tavsiye eder. Aynı şekilde Osmanlılar tarafından yayımlanmış ahlak yapıtları da, bu noktada İslami geleneğin çizgisini sürdürmektedir. Bir yandan ciddiliğe, vakara büyük önem verirken mizahı ve gülmeyi de tamamen dışlamazlar” (Fenoglio-Georgeon, 2007:90).

Dünya hayatına önem vermeyen bir hayat felsefesi, İslâm'ın kader anlayışı ve insana verilen değer; özel hayatı ve kişinin meselelerini genelde gizli kılar. Allah'ın varlığının sırrını taşıyan insanın çıkıp, birilerini eğlendirmesi hem İslâm inancına göre; hem de eski Türk geleneklerine göre uzun yıllar hoş görülmemiştir. “Bunun yerine topluca eğlenmek yahut ağıt yakmak, hayatın trajedisi ve komedisi olarak değerlendirilmiştir” (Töre 2009: 2184,2185).

Mitoloji, gülmenin kaynağına ilişkin ipuçları sunması açısından göz atılması gereken bir başka alandır. Hititlerin Purilli ayinleri, Eski Yunan'daki Dionysos şenlikleri mizah içeren eğlencelerdir. Eski toplumlarda iyi ile kötü sürekli çatışma halindedir. İyinin sonunda kötüyü yenmesinden dolayı eğlenceler düzenlenmiştir. Kötü güçlerin insanlar üzerindeki bıraktığı yılgınlık ve korkunun yerini, olumsuz durum ortadan kalkınca mizah almıştır. Mizah, kötünün taklidini yaparak neşe sağlamıştır. “Örneğin, kötü olarak sembolize edilen yılanı şarap içirilerek onun şişmesi sağlanır ve böylelikle yılanın deliğine girememesi mizahı oluştururdu” (Yardımcı 2010: 4). İnsanlar bunu dinleyerek başarılarını eğlenerek kutlarlar, bağımsız ve güvende olduklarını düşünürlerdi. “Anadolu’da da buna benzer hikâyeler anlatılmış ve nesilden nesile aktarılmıştır. Farenin kilerde çok peynir yiyerek şişmanlaması ve deliğine girememesi, ev sahibinin onu yakalaması fıkraya dönüşmüş, binlerce yıl unutulmamıştır” (Öngören, 1998: 17). Dokümanlarda mizahın kullanımı mitolojik Yunan kahramanı olan Oedipus ve Theseus’a kadar gitmektedir. Sadece mizahın kullanımı dokümanlarda değil, günlük yaşamın her anında kullanıldığı belirtilmektedir. Oedipus ve Theseus’un yaşadığı yıllarda, bilmece, mizahla beraber diğer insanları ikna etmek için kullanılırdı. Böylelikle bilgiye ulaşma ve onu kavramaya çalışılırdı.

İnsanlık, eğlencenin sosyal yapısını kavrayarak, ona topluluğun dili olma görevini yüklemek istemiştir. Bu görev insanoğlundan daha önce mitolojik tanrılar tarafından da ele alınmıştır. Antik Yunan ozanlarından Homeros’un “İlyada” adlı yapıtında mitolojik tanrılar arasında ilk alaycı gülüşlerin ortaya çıkışı şöyle anlatılmaktadır:

“Ak kollu Here gülümsedi,

Oğlunun elinden aldı tası.

Hephaistos boşalttı tanrı balını bir sağraktan,  
sundu Tanrıların hepsine.

Koştu durdu oradan oraya, soluya soluya,

Tanrılarda gürül gürül bir kahkaha koptu” (2012: 103).

Bu dizelerde, ateş ve zanaat tanrısı çirkin Hephaistos’un yaptığı taslara şarap koyup tepside tanrılara sunmaya çalışırken, ayağının aksak olmasından ötürü şarabı üstüne dökmesi üzerine tanrıların onunla alay ettiği görülmektedir. Bu örneğin dışında, İlyada’da tanrılar sık sık fiziksel özürlerle alay etmektedirler. Homeros’un, özürden kaynaklanan alaycı gülüşe bir eserde yer veren ilk yazar olmasından dolayı bu gülüş adıyla müsemma olmuştur. Bedensel engellilere yöneltilen gülüş, Koestler’de “Homerce kahkaha” (1997: 7), Sanders’ta ise “homerik gülüş” (2001: 125) olarak ele alınmıştır.

Jean Paul (1763-1825), Antik Yunan mitolojisinde Homer tarafından ifade edilen gülmenin, sıradan bir gülme değil, ahlaki bir isteksizlik ve yücelik duygusuna eşlik ettiği sürece anlam kazanan bir alaylı gülme olduğunu düşünmektedir. Mitolojik konsept içinde gülünçlüğü, yüceliğin ezeli düşmanı olarak algılandığını, bu bağlamda komik bir kahramanlık öyküsünün mümkün olmayacağını, zira kendisiyle çelişeceğini vurgulamaktadır:

“Yüceliğin karşısına dikilen sonsuz küçüklük olarak adlandırılan gülünçlük, sonsuz büyüklüğün hayranlık uyandırabilmesi için nasıl gerekli ise, aynı şekilde gülünçlüğün duygusal etkisinin oluşabilmesi için sonsuz büyüklüğe nispet kurması zorunludur” (Şentürk 2010 : 57).

İnsanların kalplerinden kederi kovan, acıları yatıştıran kahkaha ve neşe tanrıçası Rissus, Zeus’un kızıdır. Şarap, esrime ve bolluk-bereket tanrısı Dionysos için düzenlenen törenlerde insanların mutluluğun peşinde olması, bunun için bolca şarap içmeleri ve cinsel birleşmelerin yaşanması hazzı ve akabinde de gülmeyi yaratan mitolojik unsurlardandır. Yine bir başka önemli fügür, kırların, satirlerin ve çobanların tanrısı Pan’dır. Kırlarda aniden insanların karşısına çıkarak onları korkuttuğundan dolayı panik sözcüğüne de ilham kaynağı olan Pan, dünya nimetlerine düşkünlüğün, cinselliğin ve hazcılığın da simgesidir.

İlk insanın ne zaman güldüğü veya gülümsediği kesin olarak bilinmemektedir. Araştırmacılar arasında da insanların ne zamandan beri gülme davranış biçimini kullandığı konusunda anlaşmazlık vardır. İnsanoğlu var olduğundan beri çeşitli gülme eylemini kullandığını iddia ederken, bazılarıysa bu davranış biçiminin dilin gelişmesiyle ortaya çıktığını savunmaktadırlar. “Darwin’in primat olarak adlandırdığı ilk insanlar, orangutanlar ve şempanzeler basitçe gülümser davranışlarda bulunmuşlar ve dişlerini göstermişlerdir. İlk çağ boyunca, oyunun, zıtlıkların ve gülmenin örneklerinin geliştirildiğine ve bunun 6,5 milyon yıldan fazla zaman sürdüğüne inanılmıştır” (Yardımcı 2010: 4). İlk insanların ne zaman güldüğü bilinmese de, gülme sebebinin mizah olduğu araştırmacılar tarafından düşünülmekte ve tartışılmaktadır. İlk insanlar muhtemelen düşmanları veya çatıştıkları kişilerin farklılık, zayıf yönleri ve çirkinlikleriyle eğlenmişler, alay ve taklit etmişlerdir. Buradan da bu insanların ilk gülüşlerinin sözsüz, mimiklere dayalı ve taklitle oluştuğu düşünülmektedir.

Üstünlük Teorisi’ne göre gülme: “bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi”dir (Morreal 1997:8). Bu kuram Aristo tarafından önerilmiş, filozof Hobbes tarafından da geliştirilmiştir. Kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kuramından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durumu hoşuna gider ve güler.

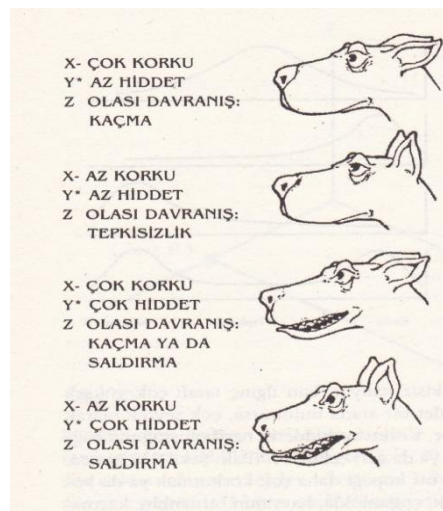
Üstünlük teorisini yeniden gözden geçiren Gruner, mizahın sacayaklarını şöyle ifade etmiştir:

- “1. Her mizah ögesinde bir kazanan bir de kaybeden taraf bulunmaktadır.
2. Mizahî durumlarda her zaman bir uyuşmazlık (karşıtlık) vardır.
3. Mizah, sürpriz faktörünü gerektirmektedir” (1997:33).

Üstünlük duygusu, alaya alınan insanlara karşı bizi hor gören ve saygısız durumuna düşürmektedir:

“Bu açıdan bir kişinin ya da kişi olarak ele alınan herhangi bir şeyin dışındaki hiçbir şeye gülmek olanaklı değildir, bunun nedeni ise kendimizi ancak diğer insanlarla karşılaştırabilir, böylece üstünlük duyabiliyor olmamızdır. Cansız nesnelere ya da durumlarla alay etmeyiz. Alaya alınan kişinin bağlantısı olan bir takım nesnelere kötüye kullanarak onu taklit edebiliriz” (Morreall, 1997:22).

Bu teori, hayvanların, özellikle de köpeklerin bölgesini korumak adına karşısındakine üstünlüğünü belirtmek için dişlerini göstermesinin bir benzeri olarak, insanoğlunun da güldüğü kişiye dişlerini göstererek bir üstünlük kurmasıyla desteklenebilir:



Şekil 8 Diş Gösterme (Paulos 2003: 78).

Uyumsuzluk Teorisi'ne göre; “umulmadık, mantıksız ya da şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepki” (Morreal 1997:24) gülmeye neden olmaktadır. Bu kuramın öncüleri Kant ve Henry Bergson gibi filozoflardır. Kurama göre, herhangi bir gülmece metninde olayların akışında, dinleyici ya da okuyucuda, olayların nasıl sona ereceğine ilişkin bir beklenti vardır. Olaylar beklenilenin dışında geliştiği zaman, insanlar bir çeşit şoka uğrarlar. Umulanın tersi bulunduğu zaman, o sonuç insanların gülmesine neden olmaktadır.

Kant'a göre, mizah güzelliğinin insana verdiği kadar zevk vermemektedir. Kant mizahı akıl oyunundan kaynaklanıyor olsa da, eğlenmenin vermiş olduğu duygu, iyi

hissetme ve özellikle sağlıklı olma durumu ile açıklamaktadır. Ona göre, mizahta deneyim edilen uyumsuzluk vücudumuza sağlıklı bir şok vermektedir. Kant mizahı beklentinin yok olma durumuyla ilişkilendirirken, Schopenhauer (1907, 1909) mizahı aynı şey hakkındaki duyumsal beklenti ile soyut imge arasında bir yanlış eşleştirme olarak görmektedir. Hazlitt (1885) Kant'ın uyumsuzluk teorisine dayanarak, mizahın yaratılma ve değerlendirme sürecini entelektüel, akla dayanan bir süreç olarak görmektedir. Hazlitt mizahın uyumsuzluğuna eğlenceyle verilen yanıt ile korku ve üzüntü gibi duygulara verilen tepki arasında ilişki kurmuştur (Morreall, 1997, s.s. 45-65).

John Allen Paulos, “Matematik ve Mizah” (2003: 15) adlı kitabında aykırılığın yani uyumsuzluğun mizah için başlı başına yeterli bir kural olmadığını ifade etmiştir: “Bunun üç nedeni var: (1) Aykırılık fark edilmeyebilir; (2) bir anlam taşımayabilir veya uygun bir şekilde anlaşılabilir; ve (3) ‘duygusal ortam’ uygun olmayabilir. Örneğin, bir sözcük oyunu ince olduğu için fark edilmeyen bir aykırılık bulundurabilir; bir durumun saçmalığı şu ya da bu nedenle anlaşılabilir”. Bu açıdan bakıldığında, Paulos’un görüşü baz alındığında, Haziran ayında kar yağması aykırı ve uyumsuz bir durum olduğu halde, espritüel bir yanının da bulunmaması fikri destekleyecek bir örnektir.

Psikoanalitik (Rahatlama) Kuramı’nı, filozof ve psikoanalist Freud ve Herbert Spencer ortaya atmışlardır. Kurama, Tezli Gülmece Kuramı da denilmektedir. Kurama göre, her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman davranışlarında ve konuşmalarında insan bu isteğini açığa çıkarabilir. Bu niteliği gerçeklerle çakışınca da bir terslik doğar, bu terslik de insanları güldürür. Morreall’ın Rahatlama Teorisi’ne göre ise, “Herhangi bir yasak, bir kişinin, ne yasaklanmışsa onu yapma arzusunun artmasına neden olur ve bu hedefine ulaşamamış arzu, kendisini açığa çıkarılmamış sinirsel enerji olarak gösterebilir” (Morreall 1997:33). Gülme ise, bu sinirsel enerjinin ortaya çıkışı olarak tanımlanmaktadır. Gülme sonucu ortaya çıkan sinirsel enerji, insanların baskı altında buldukları durumdan kurtularak rahatlamalarına neden olmaktadır.

Rahatlama teorisi, Freud’un, gülen kişinin gerginliğini ve “psişik enerjiyi” (psychic energy) boşaltma teorisi önerisine dayanmakta, insan vücudunda biriken

enerji fazlasının dışa vurulması anlamına gelmektedir. Bu dışa vurma, kendiliğinden olup kendini gülme olarak göstermektedir. “Freud, şaka yaparken, bastırılmış ya da yasaklanmış olan duygu ve düşünceler için kullanılacak olan enerjiyi, mizah için ise, duygularımızca kullanılmayan enerjiyi harcadığımızı düşünür” (Canpolat ve Şişmanoğlu 2002: 32).

Freud “Espri Sanatı” (1905) eserinde Spencer’in teorisine dayanarak geliştirdiği rahatlama teorisinde gülmenin kaynağını üç kategoride toplamaktadır: espri, komiklik ve mizah. Esprinin yasak ve tabu olan düşünce ve duyguların güvenlik duvarı görevini üstlendiğini, komikte enerjinin düşünce enerjisi olarak gizlendiğini, mizahta ise enerjinin duygu olarak birikmiş olduğunu belirtmektedir. Freud eserinde mizahı şu şekilde açıklamaktadır: “Mizahı yalnızca ekonomik açıdan değerlendiriyorum. Amacım mizahın vermiş olduğu zevkin kaynağını keşfetmektir: yaşamsal giderleri saklama/biriktirmekten (saving) kaynaklanan zevke ulaşan girişimi açıklıyorum” (akt. Morreal, 1987, s.111). Teoriye bakıldığında, mizah yoluyla saldırganlık gibi olumsuz duyguların dile getirildiği anlaşılmaktadır.

Özünü ‘Gülmecenin Dilleri’ (1999:21) adlı çalışmasında, Freud’un teorisini şöyle betimlemektedir: “Her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman davranışlarda ve konuşmalarında insan bu isteğini açığa çıkarabilir. Bu niteliği gerçeklerle çakışınca da bir terslik doğar, bu terslik de insanları güldürür”.

Bu kuramların dışında, gülme üzerine araştırma yapanların fikir birliğine vardıkları bir kuram daha vardır; kavrama kuramı. “Bu kuramın öncüsü Gregory Bateson’dur, Kurama göre, olayların ve konuşmaların akışında bazı zıtlama noktaları yerine mantıksal sorunlar bulunur. Bu noktalar ve sorunlar gülmeye yol açar” (Özünü 1999:21). Kavrama kuramına göre, herhangi bir espriyi dinleyen ya da okuyan kişi, değişik yer, durum ve zamanlara göre oluşabilen anlam farklarından dolayı, yanıtın yanlış olduğuna karar verdiği için gülmektedir.

İkinci ve üçüncü bölümlerde, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun türleri olan Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu ile Batı Örneğinde Gelişen Türk Tiyatrosu’nun dönemleri olan Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet ve Çağdaş Türk tiyatroları ve Stand-Up Gösterileri ele alınırken, her bir tür ya da döneme ait bir eser, komedi

oyunları için hazırlanmış olan Model Dramaturgi Taslağına dayandırılarak analiz edilecektir. Bu çalışmalar, gülme teorileri içinden, üstünlük teorisi, uyumsuzluk teorisi, rahatlama teorisi ve kavrama teorileri eşliğinde ve söz komiğinin dil oyunları; Konuşan kişinin yaptığı dil oyunları: a- fiziksel konuşma güçlüğü, b- sözü anlaşılmas bir biçimde ifade etme, c- sözcükleri unutma veya söyleyeceği sözcüğü arama, ç- dil sürçmesi-kekeme-aksırma-esneme; Dinleyen kişinin yaptığı dil oyunları: a- konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinlemiyormuş gibi yapmak, b- konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak; Diyaloglara ait dil oyunları: a- konuşmanın kesilmesi, b- eşzamanlı konuşmalar, c- mantıksal düzenden yoksun konuşmalar ve taşlama başlıklarının eklenmesiyle repliklerdeki anlam dağarcıkları, yani dokusal birimlerle desteklenecektir.

## 2. BÖLÜM

### TÜRK TİYATROSU'NDA NÜKTENİN KULLANIMI

#### 2.1. Geleneksel Biçimlerde Nüktenin Kullanımı: Öz, Meydan-ı Sühandan İçeri

Ele aldığı konulara mizahi açıdan yaklaşan Geleneksel Türk tiyatrosu, bu yönüyle bir halk güldürüsüdür. Osmanlı toplumunda, savaşlar, ayaklanmalar ve isyanlar yoğunlukta olduğundan gülme ve gülmeceye de ihtiyaç duyulmuştur. Kahramanlık destanları veya aşk öyküleri anlatan aşıkların bile, destan gibi aktardıkları parodiler olduğu bilinmektedir.

Keloğlan masalları, Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkraları kuşaktan kuşağa yüzyıllardır anlatılan mizahi öykülerdir. “Nasreddin Hoca’ya gelenek, onun bilinen kişiliğinden tamamıyla farklı nitelikler yakıştırmıştır; bu yoruma göre o, tabiatüstü güçlere sahiptir; karşısındakinin düşüncelerini keşfetme yeteneği vardır; sözleri görünüşte fıkraların kişiliğini belirtici, kaba, saba, alaycı olmakla beraber, özlerinde bilgelik gizlerler” (Boratav 2006: 14). Yalnızca Karagöz ve ortaoyununda değil, Köy Seyirlik oyunlarda ve daha ciddi konuları ele alan meddah hikâyelerinde de mizaha yer verildiğini, Batı etkisinde oluşan tiyatrodaki komedilerin seyircinin daha çok ilgisini çektiğini görebiliriz. Buradan da geleneksel tiyatronun büyük ölçüde eğlendirme amaçlı olduğu anlaşılmaktadır. Mizah unsurunun başlangıcı, antik dönemlerdeki bolluk bereket törenlerinde yatmaktadır. Dionysos şenlikleri; mizahın, dansın, coşkunun, şarkının, cinsel öğelerin ağırlıklı yer aldığı ve topluca katılımın olduğu etkinliklerdir. Ama sonraki dönemlerde, bu nüveler tragedyada olduğu gibi ahlaki normlar tarafından budanmış, komedyadan noksan olanın gösterilmesi yoluyla seyircileri eğitmesi beklenmiştir.

“Batı komedyası ritüelistik kökenlerden doğup gelişirken, bu ritüellerin doğuş yeri olan Anadolu topraklarında böylesi bir gelişim görülmez. Yerleşik Batı'nın aksine göçebe olan, aşiret düzenine dayanan Türklerin mizahı, dinsel karakter taşımayacak, çok çeşitli cemaatler arasında iletişimi ve eğlendirmeyi amaçlayacak şekilde gelişecektir” (Ünlü 2006: 195, 196).

Sevda Şener, geleneksel Türk tiyatrosunun, Batı'da olduğu gibi eğlendirirken eğitime yararının gözetilmediğini, kusurların eleştiri yoluyla düzeltilmek amacıyla değil, bu çarpıklıklar içinde yaşayan insanın sağlığını, topluma katılımını sağlamak

amacıyla gösterildiğini ifade etmektedir. "Klasik batı komedyası ilkel dürtülere, bireysel tutkulara karşı toplumsal düzeni, geleneksel halk güldürüleri ise toplumsal sınırlamalara karşı doğal dürtüleri korumayı amaçlar" (Şener 1975:28). Halk güldürüsü, en ciddi konuların taşlandığı durumlarda bile kendini soytarılığın koruması altına almaktadır.

Geleneksel seyirlik oyunlarda olay dizileri tamamlanmamaktadır. Episod ilerleyişinin görüldüğü bu oyunlarda, açık biçimin özelliklerinden yararlanılmaktadır. Seyirci olayların nasıl gelişeceğini merak etmektense, sahnedeki eğlenceye ortak olmaktadır. Gelişim çizgisi açısından bakıldığında, belli bir başı ve sonu da yoktur.

"Aslında kendine özgü bir düzeni olmasına rağmen, rastgele sıralanmış izlenimini uyandıran durum ve olaylar belli bir öyküyü ve bu öyküye bağlı olarak bir düşünceyi oluşturmamakta, toplum hayatından kesitler vermekle yetinmektedir. Oyun kişileri bu kesitler içinde tipik yönleri ile görünmekte, fakat istemleri ile olaylara yön vermemektedirler" (Şener 1975:28).

Zamanla sahnelerin sıralanışında, tiplerin belirlenişinde bir kalıplaşma meydana gelmiş, bu oyunlar belli kanavalar içinde sunulur olmuştur.

Sabri Esat Siyavuşgil, Karagöz'ün öğreticiliğinden söz ederek, "sadece şenliklerde, düğünlerde ve ramazanda oynanan alelade bir eğlence olmakla kalmamış ibret dersi olduğunu şeyhülislamlara kabul ettirecek kadar rağbet ve itibar kazanmıştır" der. (Siyavuşgil 1941:70) Siyavuşgil'e göre, Karagözün esprisi, gerçeklere neşeli bir şüphecilikle yaklaşması ve böylece Türk mizahını ortaya çıkarmasındadır.

Sevinç Sokullu ise, Karagöz oyunlarının güncel problemleri aktarmakla beraber, özellikle sansür sonrası, toplumsal çelişkileri göstermekle yetinip temeldeki sorunlara değinmediği için eleştiriye değil, boşalığa dönük olduğunu; bu oyunların "seyirciyi ruhsal ve biyolojik gerginlikten kurtararak katlanmayı ve sağlıklı kalmayı" (Sokullu 1997:170) sağladığını söylemektedir.

Özdemir Nutku (1970: 36), geleneksel tiyatromuzda tek bir acı olayın ele alınmadığını, hep gülmeceye yönelindiğini söylerken, burada boş bir şekilde gülmenin bulunmadığı üzerinde durmaktadır:

“Orta Oyunu, Türk toplumunun yüzyıllardan beri kişilik verdiği bir halk tiyatrosu türüdür. Kendi özelliklerimizden yeşermiş olan bu tür, kendi toplumunu, çevresini ve sorunlarını yansıtır. Orta Oyunu'nda insansal açı güldürü yoluyla sağlanır. Orta Oyunu geleneği içinde asık yüzlü, iç ezici, duyguları gıcıklayan tek bir tragedya, dram ya da bu anlamda bir oyun yoktur. Nedir bunun gerekçesi? Neden hep güldürü? Burada güldürü, "boş bir şekilde güldüren" olarak anlaşılmalıdır. Orta Oyunu'nda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak... Bu tür oyunda "kıssadan hisse" çıkarmak niteliği, Orta Oyunu'nun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer”.

Mizah, popüler kültürün egemen olduğu yerlerde yaşamaya devam etmektedir. Fıkralar, masallar, bilmece ve tekerlemeler, sözlü kültürel yaratımlar olarak halkın gülmece anlayışını göstermektedir. “Ama konu tiyatro olunca insanımızın en acılı durumlara bile çoğunlukla gülmece ile yaklaştığını görürüz. Türk insanı savaşı ve ciddi kimliğinin yanı sıra, yabancı gözlemcileri hayrete düşürecek bir mizah duygusuna sahip olmuştur” (Ünlü 2006: 197). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e gülme anlayışındaki değişimi inceleyen François Georgeon, hemen her yabancı incelemecinin dile getirsin ya da getirmesin kapıldığı şaşkınlığı soruya dönüştürmektedir: "Tarihi esas olarak dramlarla dolu bir imparatorlukta gülmeden nasıl söz edilebilir?". Georgeon, İslam kültürünün ciddiyet ve vakara önem verdiğini ancak gülmenin de hiçbir zaman dışlanmadığını söylemektedir. Mizah ile "istihza", yani alay arasındaki ayrım önemlidir. "Birincisi insanları güldürmek, neşe yaratmak ve dostluğa yol açmak için nükteler yapmaktan ibaret iken, ikincisi bir kişiyi gülünç duruma düşürerek düşmanlığa neden olur” (Georgeon 2007:s.s.79-90). İslâm kültürünün hoşgördüğü mizah, ılımlılık sınırları içinde kalmakta, nezaket kurallarını aşmamaktadır.

Anadolu insanının mizaha yaklaşımı bir Batılılıkkinden farklıdır. Bazen en önemli konular bile ciddiye alınmazken, bazen de insanlara çoğunlukla gülünç gelebilecek olaylar son derece ciddiyetle karşılanmaktadır. Bu farklılık, Anadolu insanının kültürel kodlarından kaynaklanmaktadır. “Mizah bizde Batı'da taşıdığı anlamdan çok daha önemli olmuş, yüzyıllarca muhalefetin tek sesi olarak insanımızın korkularının üstesinden gelme, kendini ifade etme aracına dönüşmüştür” (Ünlü 2006: 197).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda mizah yaratma yöntemlerini Metin And (1985) iki büyük grup içinde toplamaktadır. Bunlar konu, durum ve hareketlerden

kaynaklanan, yani “dil dışı mizah” ile “dilinden kendisinden kaynaklanan mizah”tır. Kişilerin kusurları ve temel kişilik özellikleri doğrultusunda verdikleri tepkiler, seyircinin bildiği bir durumu oyun kişilerinin bilmemesi, kılık değiştirme, saklanma, saçma ve beklenmedik durumlar, oyun kurallarının bozulması, bir tavrın ya da hareketin yinelenmesi, dövüşmeler, kişi, hayvan ya da nesnelere taklidi, iki kişi arasındaki fiziksel karşıtlığın vurgulanması birinci tür mizaha girerken; dil farklılıkları, dilin çarpıtılması, ses benzerliği, zıt anlam, ikizanlam, benzetme, deyimler, tekerlemeler, bilmeceler, yanıltmacalar, ters anlamalar, koşuk uydurma, yinelemeler yoluyla kurulan mizah ise ikinci gruba girmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu’na mizahi özelliğini veren kişileştirme ve ele alınan durumlardan çok bu durumların sözle ifadesi sırasında ya da bağımsız olarak dilin hünerli kullanımlarıdır. Bundan başka, oyun kurallarının bozulmasından, oyuncuların ve seyircilerin çeşitli yabancılaşmalarla bir oyun içinde olduklarını anımsamalarından gülmece yaratılması bizim tiyatromuza has özelliklerdendir.

Türk tiyatrosunda komedyanın evrimi üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış olan Sevinç Sokullu (1997), gülmece yaratma yöntemlerini irdelemiştir. Geleneksel Türk tiyatrosunda komediyi yergi, fars, grotesk, ironi gibi başlıklar altında ele almakta, ayrıca kafiye düşürme, yanlış anlama, çene yarıştırmaya gibi tiyatromuzda çok kullanılan dilin kendisiyle mizah yaratma yöntemlerini incelemektedir.

Yergi, kusurlu olanın hoşgörülü bir alay ve aşağılama içinde eleştirilmesini, sadece sergilenip düzeltilmemesini getirmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu yergiden yararlanmakla birlikte, yergiyi yapanın tarafsız olmaması ve kendini kusurlu olandan ayırması özelliğine burada rastlanmamaktadır. Göreceli olarak daha hoşgörülü, maskaralıkla hafifletilmiş bir yergi anlayışı olduğu düşünülmektedir.

“İroninin hayatı olduğu gibi kabul eden, eleştiren ama yargılamayan yaklaşımı oyunlarda daha baskındır. İroninin farkında olmayanla gerçeği bileni karşı karşıya getiren ironik gülmece yöntemine oyunlarımızda daha sık başvurulur. Kişilerin konuşma ve hareketlerindeki hüner gösterilerine dayanan fars yöntemi de durum tekrarlarında, dil oyunlarında sıkça kullanılmıştır. Son olarak oyunlarımıza özelliğini veren ama giderek azalan bir oranda kullanılan gülmece yaratma yönteminin açık-saçıldığı, kaba-sabalığı, şiddeti, gerçekdışıyı, saçmayı barındıran grotesk olduğunu söyleyebiliriz. İnsanı en ilkel güdü ve davranışlarıyla yansıtan grotesk, Türk insanının perdeye ve sahneye yansıtılmasında sık başvurulan bir yöntem olmuştur” (Ünlü 2006: 201).

Batı tiyatrosu, yüzyıllara dayananan evrimiyle çeşitli türler oluşturmuştur. Komedy bu oluşum içinde her çağın koşullarına uygun olarak yeni özellikler kazanmış, fakat asal niteliği olan eleştirisel açısını korumuş, tüm sınırlamalara baş kaldırmakta direnmiştir.

Türkiye’de batı anlamında tiyatro geleneği yeni sayılmaktadır. Batı etkisi ile meydana gelen tiyatronun geçmişi yüzyıldır. Ondan önce kökleri Anadolu geleneklerine uzanan ve Selçuklulardan bu yana çeşitli vesilelerle ve şenliklerde oynana gelmekte olduğu bilinen köy seyirlik oyunlar vardır. Bu oyunların içinde Karagöz ve Ortaoyunu, XVI. yüzyıldan itibaren gelişimini tamamlayarak Geleneksel Türk Tiyatrosu’nu oluşturmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” eseriyle başlayan Batı tiyatrosu etkisi Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi komedyalarını oluşturarak Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna bir köprü kurmaktadır. Günümüz tiyatrosu ise kendine özgü eğilimleriyle komedy türünü yeni bir doğrultuda geliştirmektedir.

İki boyutlu deri tasvirlerle perdeye gölge düşürülerek oynatılan Karagöz, canlı aktörlerden yoksunsa da, aynı zamanda yazarı sayılan oynatıcısı, sesiyle katılarak oyuncunun yerini tutmaktadır. Ayrıca Karagöz, oyun yeri olan perdesi ve seyircisiyle tam bir tiyatro olayı yaratmaktadır. Karagöz'ün Anadolu’ya I. Sultan Selim'in Mısır seferinde Mısır'dan geldiği sanılmaktadır. Fakat tarihçiler, Selçuklular zamanında da gölge oyunu oynandığına dair kanıtların mevcut olduğunu ileri sürmektedirler. Türk Tiyatrosu araştırmacısı Metin And, Reich'ın şu savını daha olası bulmaktadır:

“Yunan mimuslarından başlayıp Bizans ve Ortaçağ mimusları üzerinden geçen bir gelenek Karagöz'e kadar uzanmaktadır. Bizans'tan beri oynanmakta olan mimus oyunlarının Anadolu'nun iki bin yıllık geleneği olduğu, malzeme ve üslup bakımından Karagöz'ü de etkilemiş olabileceğini uzak bir varsayım saymamalıdır. Bununla beraber, Türk masallarından Halk efsanelerinden, mizah ve folklorundan çok izler taşıyan Karagöz bizim yerel karakteristiklerimizi ve özelliklerimizi yansıtmaktadır. Kaynak araştırmalarına girmeden, sadece tanıtma ve bir ön bilgi sunma açısından, Ortaoyunu'nun tarihçesine göz atarak şu genel görünümü saptarız. Batılı incelemeciler Yunan ve Latin mimuslarıyla "commedia dellarte"nin Türk Geleneksel tiyatrosu üzerindeki etkisine işaret ederler. Bizim incelemecilerimiz de yüz yıllar boyunca dramatik özellikte kişileştirmeye dayanan sözlü oyunların geleneğine dayanarak bu oyunlar ile, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğan bir gelişimle Ortaoyunu'nun

bildiğimiz biçimine varıldığını söylüyorlar. Selçuklular'dan beri elimize geçen belgelerle kanıtlanan bir gerçek Türklerin "taklid"e düşkün bir ulus olduğudur" (Sokullu 1997 : ss. 107-110).

Bu bilgilerden yola çıkarak, on yedinci yüzyılda gölge oyununun Karagöz adı altında kesin biçimini aldığı ve on sekizinci yüzyıldan bu yana da Ortaoyununun oynanmakta olduğu ortaya çıkmaktadır.

Türk toplumunun, sosyolojik, siyasal ya da güncel olayları hemen oyunlaştırıp bazen ciddi bir yönelişle, fakat genellikle alayla eleştirdikleri anlaşılmaktadır. Erendiz Kasnak (1987 : 145), taklit kültürüne sahip olan Türkler'in "zengin kaynaklı ve engin gülmece anlayışlarında, akıllı geçinen cahillere, softalara, gösterişe, dalkavuk idareci ve politikacılara, açığöz geçinen aptallara..." güldüklerini dile getirmektedir.

Murat Tuncay (2013), Geleneksel Tiyatro Güldürü estetiğini biçimlendiren önemli özelliklerin bir bölümünün, onun Halk Gülmecesi olma özelliğinden geldiğinin altını çizmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu rahatlama ihtiyacı duyan bütün bir halkın tiyatrosu olduğundan, belirli bir sosyal sınıfın ya da sarayın tiyatrosu olmamıştır. Yaşamda sürekli yenik düşen insanlar, gülme yoluyla rahatlayarak, bir üstünlük duygusu yaşamak istemektedirler ve geleneksel tiyatro da işte tam bu noktada insanlara yardımcı olmaktadır.

"Çünkü Güldürü estetiğinin evrensel özelliklerinden biri de Gülenin gülünene göre daha üstün bir konumda bulunmasıdır. Gülen gülünene göre daha üstte, daha güçlü ve daha güvenli bir konumdadır. Çünkü o olan ve olması gereken arasındaki çelişkiyi görmüş; olmaması gerekenin üstüne gülme yoluyla çıkabilme fırsatını yakalamıştır. ...Halk güldürüsünde görülen Gülmecenin, güçsüzlerin güçlüye karşı sosyal ve politik bir üstün gelme silahı olarak kullanılması geleneksel tiyatromuzda da çok ince bir şekilde kullanılmıştır" (Tuncay 2013 : 57).

Alay etme, halk güldürüsünün bir başka vazgeçilmez özelliğidir. Güçlünün yaşam çatışmasında dövdüğü, yendiği, ezdiği güçsüzle alay edemeyeceği; böyle bir şey yaptığında bu alayın tutmayacağı, yayılmayacağı gülmece değeri kazanamayacağı ve yenene karşı bir öfke getireceği öne sürülmektedir. Buna karşılık alay etme yenilmişlerin, vazgeçilmez, dayanılmaz kusuru ya da meziyeti olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu, özellikle çift anlamlı sözcükler, yerinde, zamanında yapılan nükte ve benzetmelerle, dikkatli abartmalarla bu alay etme işlevini pek çok oyunda kullanmaktadır.

Halk gülmeçesinde yine vazgeçilmez bir öge olarak kendisini gösteren yapıldığı dönem, zaman ve yerin koşullarına sıkı sıkıya bağlı olma özelliği, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun güldürü estetiğinin ağırlıklı olarak Töre Komedyası ölçütlerine oturtulmuş olmasında kendisini göstermektedir. Başta dil olmak üzere pek çok ögesinin değişen yaşamla birlikte hızla anlam yitirmesinin bir nedeni de budur.

“Bu özellik Doğaçlamaya dayalı yapıyla sürekli güncellenerek yenilenmekle bir ölçüde aşılmışsa da, zaman içinde doğaçlama yapabilecek sanatçıların giderek kalmamasıyla; yazıya geçirilebilen yönleriyle ciddi Dramaturjik sorunlar içinde kalmasına yol açmıştır. Ustanın mesleki kıskançlığıyla ya da başka nedenlerle kendi sanatını icra ederken bulup geliştirdiği tekniklerin pek çoğu usta ile birlikte kaybolup gitmiştir. Sözlü kültürün bu acımasız özelliği, tıpkı nota yazısı bilinmediği için meşk yoluyla yeni kuşakların belleklerine yerleştirilmeye çalışılırken arada kaybolmuş yüzlerce sözlü sözsüz müzik yapıtı için de aynen geçerli olmuştur” (Tuncay 2013 : 57, 58).

Oyunlar genellikle dişi ve erkek diyaloglarla karşı karşıya getirilen, hiç değişmeyen nitelikleri seyirciler tarafından önceden bilinen iki eksen kişi üzerine kurulmaktadır. Göstermecî biçim anlayışının özelliklerine göre yürütülmektedir. Konuşanlardan biri gülünç olmayanı, diğeri gülünç olanı üstlenmektedir. Burada karşıtlıklar tonlamalara varıncaya kadar dikkat edilmiş ayrıntılarla sağlanmaktadır.

“Dişi konuşan, bilge, doğru, ahlaka uygun olan ince, zarif, kültürlü, yol yordam bilir, terbiyeli ise karşıtlığın öteki yanında Erkek konuşan tam tersi, cahil, yanlış, ahlaka pek de uygun olmayan, yol yordam anlamadan burnunun doğrultusunda dangıl dungul konuşan olarak biçimlendirilir. Ayrıntılar en sıradan halk kültürünün ayırt edebileceği kadar kalın çizgilidir. Komedi'nin gülünç olanın estetsize edilmesiyle oluşturulduğunu biliyoruz. Geleneksel Tiyatro, Geleneksel toplumun hoş karşılamadığı davranış biçimlerine sapan kişileri gülünçleştirirken hiç kuşkusuz seyircide gülmeyi getirecek olan bazı temel komedyaya özgü estetik ilkeleri de kullanmıştır. Örneğin: Yalnızca insanla doğrudan ya da dolaylı ilgili konuların dışına çıkmamıştır. Gülüncü bir toplumsal cezalandırma yöntemi olarak kullanmış; gülünç duruma düşülen hallerin başa gelmemesi için bir tür koruyucu, onarıcı olma özelliğini taşımaya. Oyunların sonunda bu ibret dersini adam akıllı belirgin bir hale getirmeye özen göstermiştir” (Tuncay 2013 : 56).

Geleneksel Türk Tiyatrosu, seyircisini güldürerek rahatlatma, boşaltma misyonunu üstlenmekte; güldürdüğü gülünçlükleri toplumsal sisteme özgü bir bozukluk olarak eleştirmeye kalkmamaktadır. Eleştirilen her zaman için isimler değil, davranış bozukluğu içinde sergilenen tavırlardır. Yüce sayılan değerlere yönelik eleştirilerden uzak durulmuştur. Kişiler bilindik çizgilerini korumaya çalışmışlardır, bu yüzden oyun boyunca ve oyundan oyuna farklılık göstermemektedirler.

Bir gülmece oyununun iki önemli kısmı vardır. İlki; oyunun çatısı, olaylar, oluntular arasındaki ilmikler, bağlantılar; ikincisi ise ayrıntılardır. Gerek Karagöz, gerekse Ortaoyunu'nda durumların, konunun gülünçlüğünden çok, ayrıntıların gülünçlüğü ile karşılaşmaktadır. Karagöz ve Ortaoyunu'nda yine güldürüyü sağlayan en önemli etmenlerden biri de dildir.

Güldürünün nedenlerinden biri, gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesidir. Bu, yanılmaca ve gülünç tersinleme (ironie) yoluyla olmaktadır. Bu üstünlük ya kişilerin özelliğine karşı duyulmakta, ya da olayların gelişiminde kişilerin yanılmacalarından, yanıltılardan, bunların olay karşısında gözlerinin bağlı olmamasından çıkmaktadır. Birinci durumda kişiler ortalama bir insana göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılmaktadırlar. Seyircinin gülmesi işte bu alçaltılmış kişiler karşısında duyduğu üstünlük duygusundan, onlarla alay etmekten, onları küçük görmekten gelmektedir.

“Yahudi'nin korkaklığı, Rumelili'nin güreşte kendini övmesi, Matiz'in yüksekte atıp tutması, Acem'in büyüklenmesi ile Deli, Denyo, Hımhım, Tiryaki, Kekeme, Kambur, Cüce gibi kişilerin sakatlıklarının alay konusu olmasıdır. Ama alay çizgisi hiçbir zaman bunun bir kötülük olduğunu gösterecek kadar ileri götürmez. Seyircinin sahnede olanlar karşı bir üstünlük duyduğu ikinci alan, sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmalarıdır. Bunlar da ya bilmeyerek, ya da birinin düzenlediği bir durumdan ötürü olur. Seyirci çoğu kez durumu sahnedeki kişilerden daha iyi bildiği için, gülmesi bu üstünlüğünden ileri gelir. Nitekim birçok Ortaoyunlarında Çelebi, Kavuklu ile konuşurken, aslında sözleri, işaretleri Kavuklu'nun arkasında duran Zenne'yedir. Birbirlerine sevgilerini söylerler, buluşma saatlerini kararlaştırırlar. Bundan haberi olmayan Kavuklu'nun durumu alay konusu olur” (And 1985: 498).

Karşıtlıklar, aykırılıklar, saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik, şaşırtıcılıktan çıkan komiktir. Karşıtlık da bir bakıma seyircide bir üstünlük duygusu yaratmaktadır. Seyirci kendini yerine koyduğu ortalama bir kişiyle sahnede aşağılaştırılan, gülünçleştirilen kişi arasındaki karşıtlığa gülmektedir. Bunun gibi, gene gözleri bağlı kişilerle seyircinin bilgisi arasında bir karşıtlık doğmaktadır. Bu, gülme kuramcılarına göre, seyircinin beklediği ile bulup, gördüğü arasındaki karşıtlıktır. Seyirci beklediklerine aykırı düşeni bulunca gülmektedir. Çünkü böyle bir durumda bir şaşırtmaca vardır. Gelmesini, olmasını beklediği sonuca aykırı, mantıksız, us dışı, beklenmedikle karşılaşırlar. Her aykırılık, beklenmezlik güldürmemektedir; beklenmez oyunsever bir davranışla karşılanmış olma durumuna gülünmektedir.

“Bu türlü beklenmedik durumlar, mantıksızlıklar, aykırılıklar Karagöz ve Ortaoyunu’nda pek boldur. Hele düşsel, gerçeküstü durumlar pek çoktur. Bunların en ilginç Ortaoyunu’nda tekerlemelerdir. Tekerlemelerde, Kavuklu olmayacak birtakım mantık dışı olayları başından geçmiş gibi anlatır, karşısındaki Pişekâr da bunları olmuş gibi dinler, sonra bunların düş oldukları anlaşılır” (And 1985: 499).

Karagöz ve Ortaoyunu’nda daha önce belirtildiği üzere aykırılıklar oldukça fazladır. Örneğin, Kavuklu’nun ardından giden Cüce ya da Kambur, Kavuklu gibi giyinmektedir. Ancak, kavuğu yana yatmakta, kuşağı göğsüne kadar çıkmaktadır. Bu kostüm benzerliği ve eğretilmesiyle iki tip arasında gülünç bir karşıtlık sağlanmaktadır. Yine soytarılık, pataklama gibi gülünç abartılılık ve aşırılıklara başvurulmaktadır. Abartma, karşıtlıkları, aykırılıkları daha da büyütmektedir. Kişilerin birçok özellikleri böyle bir abartılama yoluna dayanarak verilmektedir. Kavuklu uzaktan Yahudi’yi döver gibi yapmakta, vurmadığı halde Yahudi dayak yiyormuş gibi bağırılmaktadır.

Geleneksel oyunlarda gülünç, tüm bu faktörlerden daha baskın bir unsur ile sağlanmaktadır: Dilin güldürücülüğü, bu anlamda başattır. Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkmakta, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanmaktadır. Kişiler arasında çatışmada da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılmakta, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkmaktadır. Bu çatışma, bu anlaşmazlık için, kimi kez belli bir anlam bulunabilmekte; nitekim Hacivat’ın süslü, dolaylı; Arapça, Farsça sözlerle yüklü özentili sözlerinin halk adamı Karagözce anlaşılmaması bir toplumsal yergi özelliği taşıyabilmektedir. Bunun gibi, Osmanlı koşuğunun Karagöz dilinde anlamsız bir söz yığını durumuna indirilmesinde de böyle bir yergi kokusu bulunabilmektedir. Ancak, bu sayılı durumlar dışında, dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğu kez olaylar düzeninin dışında bir güldürücülük aracı olmaktadır. Sözün güldürücülüğünün en önemlisi, kişilerin dillerinin konuşulagelen dilden ayrılması, onun bozulmuş, çarpıtılmış, kurala aykırı bir biçim almasından çıkmaktadır. Bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılığın anlaşılması güldürücü olmaktadır.

And (1985: 502), dil ile sağlanan gülünçlüğün üçe ayrılabilceğini ifade etmektedir:

“Bunları üçe ayırabiliriz: Değişik bölgelerden, ülkelerden gelme azınlıkların şive bozuklukları; Acem’in, Lâz’ın, Yahudi’nin, Arap’ın, Rum’un, Hırbo’nun Türkçe konuşması gibi. ...Dilin başka türlü bir çarpıtılması da kişilerin bunu bilerek, bir üstünlük yaratmak istemlerinin bir sonucudur; Hacivat, Pişekâr, Çelebi, Tiryaki dillerinde aşırı bir biçimde Farsça, Arapça ve başka yabancı sözcükler kullanılır, sözlerini aşırı bir biçimde süsleyerek dolaylı bir biçimde konuşurlar. Kimi kez Karagöz’ün, Kavuklu’nun da buna özendiği olur, onlar da Arapça, Farsça konuşmayı denerler, fakat yanlışlıklar yaparlar. Bu, yanlışlıkları sezebilen seyirci bunlara da güler. Üçüncüsü, dilin çarpıtılması yaradılıştan sakatlıklar, alışkanlıklar, kusurlarla olur: Himhum’ın burnundan, Kekeme’nin takılarak, Beberuhi’nin, Denyo’nun peltek konuşması gibi. Bunun yanı sıra kimi kişilerin gene yaradılıştan aşırı çabuk veya ağır konuşması da buraya girer; örneğin Lâz hiç durmada, karşısındakinin konuşmasına fırsat vermeden çok çabuk konuşur; Beberuhi de karşısındakinin konuşmasına fırsat vermez, soluk almadan karşısındakinin söyleyeceklerini kendisi söyler.”

Karagöz ve Ortaoyunu’nda lafazanlık, ad oyunları, cinas gibi pek çok söz oyunu bulunmaktadır. Bunların en çoğu, kaba deyimiyle, “yutturmaca” olan iki türlü söz oyunudur. Bunlardan birincisi ikizanamlılıktır: Bir kelime, bir söz iki ve daha fazla anlama gelmekte; söyleşmede karşıdaki bunu bilmeyerek, amaç dışı anlamında ele almaktadır. İkinci yol ise benzeşlemedir, yani ayrı anlamlarda fakat ses benzerliği bakımından birbirinin aynı veya birbirine yakın iki kelimenin, sözün, birbiri yerine kullanılmasıdır.

## 2.2. Meddah:

### İstanbul’un Taşı Toprağı Altın – Küçük Ali

Tiyatronun tek oyunculu formunun öncülleri olarak: eski Yunanistan’daki aoidos, rapsod veya koryphaios (koro başı), Yunan ve roma mimus, Hindistan’daki "bhana, Orta Asya’daki şaman, Türk gezgin şair- ozan, Orta Çağ’da Avrupadaki jocular, bard veya trouver” (Lytko 1995 s.s. 27-45) gibi sanatçılar benimsenmektedir.

Arap kökenli olan Meddah sözcüğü, profesyonel anlatıcı anlamını taşımaktadır. Madaha (övmek) fiilinden gelmektedir. Madaha veya medih (övu) kelimesi Aristo’nun tragedya teriminin Arapça karşılığıdır. Ancak edebi eser olarak madh sözcüğü *methiye* demektir. Bu nedenle meddah ilk başta Peygamberin, Ali’nin ve diğer ünlü İslami kişiliklerin kahramanlıklarını anlatan övücü (medhedici) bir sanatçıdan; giderek halifelerin, padişahların övgücüsüne dönüşmüştür:

“Meddah: Tek sanatçının rol aldığı bir tiyatro türü olup bu türün esas anlatmaya (tahkiye) dayanır. Meddah adı verilen kişi anlattığı olaya ve kahramanlarına göre taklitler, jest ve mimikler yapar, ses tonunu değiştirebilir. Konularını büyük şehirlerin günlük

hayatından oldugu kadar masal ve halk hikâyelerinden de alan meddahlar yeni ve farklı konularda da hikâyeler anlatabilir” (Tülücü 2005: 3).

XVII. yüzyılda Osmanlı Türkleri kassas (Farsça kıssahan) terimini meddah sözcüğünün yanında hala kullanmaktaydılar. Kassas şehirler ve ülkelerinden geçip kahramanlık efsaneleri ve kıssalarını önce okumakta daha sonra anlatmaktaydı. Bazen yanında çalgıcı gezdirimekteydi. Fakat onun repertuvarının unsuruna kısasa denilmekteydi. Meddah ise daha çok hikaye (eskiden mimus manasına gelen *haki* kelimesinden kaynaklanır) sözcüğüyle çağrışım yaratmaktadır.

Meddahlık tek kişilik bir dramatik gösteridir. Meddah öyküsündeki konuşmaları taklitle, ses değiştirip oynayarak bir seyirlik oyun oluşturmaktadır. Oyun yöntemleri bakımından Karagöz ile Ortaoyununa hayli yakınsa da bu iki türün yalnızca güldürmeye yönelmesine karşılık Meddahlık çok daha zengin bir repertuara sahiptir.

"Geleneksel Türk halk edebiyatının Dede Korkut, Köroğlu, Keloğlan gibi öyküleri yanında İslam geleneğinden gelen Seyit Battal Gazi, Hazreti Hamza, Hazreti Ali'nin yaşamlarından alınma konular: İran geleneklerinden gelen Destanlar, Şehname'lerden oluşan çok geniş bir konu çeşitliliği bulunmaktadır. Başlangıçta ciddi öyküler anlatan Meddahlar sonraki çağlarda daha çok güldürüye dayalı konuları yeğlemiştir. Böylece Meddah seçtiği konular ve işleyiş biçiminin çeşitliliğinden kaynaklanarak benzetmeci, gerçekçi, yanılsamacı tiyatro estetiğinin unsurlarını da sırasında kullanabilmektedir. Oysa Karagöz'le Ortaoyununun sırf göstermeci tiyatro estetiğinde kalmış olması ilginçtir" (Tuncay, 1995: 14-15).

İslâmiyetin ilk yıllarından itibaren Hz. Muhammed başta olmak üzere din büyüklerini sözlü olarak öven, onlarla ilgili övücü menkıbeler anlatan sanatçılara “meddah” denilmiştir.

“Anadolu’da 14. Asırdan itibaren meclislerde özellikle kahramanlık ve menkıbe konularıyla ilgili eserler okuyan/anlatan şahıslara “meddah” adı vermeye başlanmış, bu meslekle ilgili “kıssahan” ve “Şehnâmehan” kelimeleri, “meddah” ile bir süre beraber kullanılmışsa da 17. Yüzyılda “meddah” sözcüğü yaygınlaşmıştır. “Meddah” bu anlamı ile hem edebiyat, hem gösteri sanatlarında kavram olarak kullanılmaktadır” (İto 2012: 4).

Meddahın kullandığı araç ve gereç çeşitliliği açısından sanatında bir kaç tiyatro türünü birleştirmektedir. Mimus sanatıyla birlikte resitasyon, taklitçilik ile anlatım sanatı ve epik tiyatroyu bir araya getirmektedir. Benzetmeci ve göstermeci tiyatro arasındaki sınırında yer almaktadır.

“Asya şamanın tören faaliyetlerinin meddahın gelişimindeki ilk etap olduğu düşünülmektedir. Şaman kabile ideologu, şair ve psikoterapist rolünü üstlenmektedir. Bu

gelenek Orta Asya'dan gelen bozkır kavimleri kültürüyle birlikte Küçük Asya'ya getirildi. Şaman törenine gösteri açısından bakarsak bir kaç perdelik tek oyunculu tiyatro oyunu olarak karşımıza çıkar” (Jacob 1904: 13,14 akt. Lytko 1995:29).

Orta Asya geleneğiyle bağlı olan yarı şaman durumundaki *bakşi* (türkmence *bahşi*) denilen sonra ozan adıyla tanınan hikâyeciler halk arasında kahramanlık nitelikli hikâyeler efsaneler ve masalları anlatmışlardır. Hikâyecilerin, konusu aynı olan birden fazla hikâyeyi bilmesi içeriğini hatırlamasına yardımcı olmaktadır. Ancak anlatıcının fiziksel varoluşu ve muhayyilesi geleneksel hikâyesini canlandırmakta ve özelleştirmektedir. Bazen aynı kıssa simultane sahne biçiminde "salonun" başka köşelerinde bulunan iki tane meddah tarafından anlatılırken, kimi seyredecekleri tercihi seyircilere bırakılmaktadır.

Meddahın sözlü yaratıcılığının yazılı duruma geçmeden önce yürütülmesinde edebi-tiyatro araçları da katılmıştır. Meddahın anlatma tavrının dramatik olması, tekniği daha çok epik niteliği taşıyan Orta Çağdaki Avrupalı minstrelenden farklı kılmaktadır.

“XVII./XVIII. yüzyılların arasındaki meddahın repertuarı değişmeye başlayınca ona gerçekçi hikâyeler hakim olmakla beraber anlatım tekniği tiyatro niteliği kazanır. Aynı süreç eski Yunan tiyatrosunda görülmektedir. Koro başı olan koryphayos koronun anlatımına dramatik öğelerin katılmasını sağlar ve aralarında diyalog oluşturur” (Constantinople 1915: 270 akt. Lytko 1995:31,32).

Meddah tiyatrosu "fakir tiyatro" olarak da adlandırabilmektedir. Kurmaca yaratılan tiyatro tipleri, sırf jest, mimik ve sözden oluşturulmaktadır. Çeşitli tipleri yaratan, şiveleri taklit eden ve insan davranışlarını göz önüne koyan meddah, halk oyunculuğu sanatı sergilemektedir.

“Anlatıcıların gösterileri o kadar çok inandırıcı ve inanılmaz bir gerçekçilikle getirilir ki Arap ravisi Abu Zejd al-Hilali'den bahsediyorsa veya Türk meddah Hamza'nın iki oğlu arasında çıkan savaşım naklediyorsa dinleyiciler iki gruba bölünür ve bazen sonuçta aralarında kavga çıkabilir. İran'da naqqalın anlattıklarını dinleyenler sevgili kahramanın ölümünü istemeyince naqqala para, inek ya da koyun olan rüşvet vermeye kalkarlar” (And 1985: 27).

Meddah sanatının özelliği, mimus sanatının bir uzantısı olan Türk halk tiyatrosunun temeli, hareketin taklididir. İnsan davranışlarını canlı karikatür yoluyla yansıtan taklit, meddahın anlatıcıyla birlikte mimus sanatını yürütmesine neden olmaktadır.

Mustafa Sekmen, bir sahne sanatçısı olarak meddahın becerilerini şu şekilde sıralamaktadır:

- “-Konuşma ve ses becerileri,
- Şarkı söyleme,
- Nükteli konuşma,
- Sesiyle nesnelere çıkardığı sesleri, farklı kişilerin konuşma biçimlerini, aksanları ve çeşitli canlıların seslerini taklit etme,
- Bir çok hikayeyi hafızasında tutma,
- Hareketleri ile canlıları, kişileri, eşyaları ve olayları taklit ederek canlandırma,
- Yere, duruma, seyirciye, zamana, kendi becerilerine ve kişisel kararlarına göre gösterinin sunumu ve hikayenin akışında değişiklik yapabilme yani doğaçlama becerisi,
- Farklı oyunculuk ya da sanatsal ifade biçimlerini bir arda kullanma,
- Seyirci ile birlikte ve ilişki halinde tiyatro zamanı yaratma,
- Eşyaları ve mekanı tiyatral nitelikli dönüşümlerle kullanabilme,
- Güçlü bir gözlem yeteneği,
- Kültürel ve sanatsal yönden birikimli olma,
- Gösterisinde oyunculuk yanında, yazarlık, yönetmenlik, bestecilik gibi becerileri de kullanabilme,
- Gösteriyi tek başına gerçekleştirme” (Sekmen 2010: 30,31).

Pantomimos denilen tek kişilik mimosun bir kaç tipi birden yarattığını ve olaylarını neden sonuç ilişkisiyle bağlandığının hatırlanması gerekmektedir. Bu tiyatro formunun atası Milattan önce III. yüzyılda yaşayan Livius Andronicus'un gösterisi şöyle anlatılmaktadır:

"Tek bir insan karşımızda Herkül, Venüs, kral ve sıradan bir askeri, erkeği ve kadını, yaşlıyı ve delikanlıyı canlandırır. Yanılsama o kadar büyüktür ki hep aynı kişi tarafından bir kaç insan yüzünün sergilendiğini görebileceksiniz. Sanatçı kişiye göre adım, jest ve vücut hareketlerini değiştirir" (Irena 1985: 9 akt. Lytko 1995:33).

Meddahın anlatım tekniğine özgü bir başka tipik anlatı da diyalogdur. Çağdaş tek oyunculu tiyatrodaki monodram en sık uygulanan türdür. Monodram birinci tekille ifade edilen büyük bir monolog biçiminde yazıldığında daha çok etkileyici olmaktadır. Meddahın bir tiyatro türü olmasının hiç kuşku götürmemesi için meddah adayının öbür nitelikleri yanında da profesyonel oyuncu gibi aynı yeteneklere sahip

olması da gerekmektedir. Meddahın kabul görmesi için ses şekillendirilmesi, metni ve kaynağını iyi nakledebilmesi, onu pek fazla değiştirmeme şartıyla yorumlaması ve bunun üzerinde öz bir eser yaratması gerekmektedir. Tiplerin stilize edilmesi, şive taklitleri, telaffuz kusurları ve hayvan seslerini yansıtma hüneri şarttır. Böyle bir giriş sınavını kazandıktan sonra aday, asil meddahlar grubuna törenle kabul edilmekte, başına kavuk giydirilmektedir.

Her tiyatrodaki olduğu gibi meddah tiyatrosunda da aksesuar kullanılmaktadır. Değnek ve makreme meddahın temel aksesuarı olup birden fazla işlevi vardır. Değnek jestlerini vurgular ve ses efekti çıkartmaktadır. Makreme ise ses bastırmakta, şekillendirmekte ve de başlık olarak kullanılmaktadır. Bu aksesuarların kaynağı birkaç yoldan açıklanmaktadır. İslam alanında değnek Peygamberi ve İslam dinine hizmetine hazır olma sembolü olan tuğ ve süngüden kaynaklanmaktadır. Makreme ilk meddahın bellerine bağladıkları şeddendir. Değnek Pişekarın pastavı gibi ritüelden kalan phallus ile de simgelenir.

Makreme eskiden padişaha boyun eğme simgesidir. Meddah bir kusurda bulunursa "değneğiyle dayak yiyip mendiliyle de boğazının sıkılacağı" anlamını taşıdığı anlaşılmaktadır. Meddah sanatında makreme, maske yerine getirilen bir araçtır. Örneğin, Çelebiden yaşlı kadına "maske" değiştirilme ayın makreme versiyonu olan "başka" başlığın giydirilmesiyle bildirilmektedir.

Maske, oyunculuk dönüşümü sırasında büyük rol oynamaktadır. İlkel oyuncular maskeyi giyip tanrıyı canlandırırlardı. Bu anlamda rol "deli hastalığı" olarak algılanmaktadır. Çağdaş meddahların farklı aksesuarlarla kıssalarını anlattıkları bilinmektedir.

“Meddah Aşki Efendi farklı başlıkları giyer, Erol Günaydın çocuk rolünü oynarken ağzına emziği koyar, Behçet Mahir'in elindeki sigara, gösterisine yardımcı da olur. Bazı anlatıcılar büyük keten parçasında çizilen resimlere dayanarak hikayelerini anlatırlar. Örneğin, İran'da şamail gerdun ve perderi veya Türk jalcıyan musavvir (falcı-ressam) resimlerini onlara ilişik hikayesinden şiirlerle açıklamaya çalışırdı. Hindistan'da ve Avrupa'da gezgin laternacıların gösterilerinde sanat ögesi olarak kullanılan resme rastlanabilir. Arap anlatıcılar, fotoplastikon kullanırlardı” (Lytko 1995: 34).

Meddah çok fazla ve gereksiz aksesuarlar kullanmamaya dikkat etmektedir. Çünkü gereğinden fazla görsellik, sözün önemini yok edebilmektedir. Meddah genelde oturarak sanatını yürütmektedir, fakat XIX. yüzyılda katı kurallardan

uzaklaştırıldığı görülmektedir. Meddahlar şehir ve mahalle alanlarından daha çok kahvelerde veya zengin konaklarında hikâyelerini anlatmışlardır. Gösterisi ilân aracılığıyla bildirilmekte, özellikle Ramazan ayında seyircilerine eğlendirerek öğretmektedir.

Meddah festivalleri ve yarışmaları düzenlendiği de bilinmektedir. Bazen bir sanatçı aynı kahveye birkaç yıl boyunca bağlanırdı. Böylece güvenli seyirciler grubunu oluşturmak mümkün olurdu. Meddah, daha uzun hikâyelerini anlatabilir bazı bölümlerine dönebilir, onların yorumunu yapabilir ve bazı konuları geliştirebilirdi.

“Türk meddahların ise çok zengin dil araçları kullandıkları görülmektedir. Çok yoğun dil zenginliklerinin arasında oksimoron (zıt anlamlı), homonim (eşsesli), tekerleme, onomatopei (yansıma), sık sık Osmanlıca öz Türkçe kelimelerine karşı konur. Sanatçı şive taklitleri, farklı stiliği, atasözlerini ve deyimlerini çoğaltır. Televizyon meddah oyununda Erol Günaydın "Beylik çeşmeden su içme derler" diye atasözü geçer. Özdeyişler parabol (mesel) şeklinde uygulanır. Ara sıra türkü çağırır ve kişilerin arasındaki diyalog türkülü olur. Kişileştirilen cansız şeyler de türküsünü söyler. Meddah tiyatrosunda ara kullanılması, oyunculuk ve anlatım arasındaki dengenin bozulmamasını sağlamalıdır. Meddahın gösterisinde müzik uygulamaları da çok önemli yer tutmaktadır. Bazı meddahlar anlatmasına bir çalgıyla eşlik ederler. Enstrüman olarak saz olabilir, Pertev Nail Boratav'a göre saz değnek yerinde kullanılan sanat aracıdır” (Boratav 1946:47 akt. Lytko 1995:35).

Rebap ve ud gibi çalgıların çalındığı bilinmektedir. Avrupa Orta Çağdaki trubadur ve jocularırcilerin Doğu müzik geleneğini izlemelerinden kaynaklanan telli bir çalgıya sık başvurdukları bilinmektedir. (Lytko 1995:36).

Total oyuncu olarak karşımıza çıkan meddahın diğer görevi doğaçlama yeteneğidir. Aynı hüner başka kültürlerin tek oyuncularından da talep edilmektedir. Meddahın anlık durumlara açık bir tavır göstermesi gerekmektedir.

“Örneğin, Kız Ahmet canlı olarak hikayesine iki seyircinin davranışlarını kattı. O iki insan, gösterisi boyunca trik-trak (tavla) oyunu oynamaya başlamışlardı. Bu olay sanatçıyı o kadar kızdırdı ki hikayesine ahırda sahibi tarafından dövülen at ve eşekten bahsetti. İşin asıl özü hayvanların dövülürken trik-trak seslerini çıkartmasıdır. Tavla kelimesinin de bilinçli kullanılması seyircilerinin davranışına ilişkin yorumu tamamladı” (Lytko 1995:36).

Türk meddahı gerçekçi bir mizah ustası olarak kendini kabul ettirmiştir.

“Hele son dönemlerde anlatmakla yetinmeyip oyunculuğa da girmesi, onun bu gerçekçi eğilimini daha da kesinleştirmiştir. Bizde meddahlık, halk edebiyatından çok, Türk halk tiyatrosunu ilgilendiren bir alandır. Çünkü seyirci-dinleyici önünde çeşitli hikâyelerin dramatisasyon"unu yapan meddah, bir anlatıcı olmaktan çıkmış, daha çok bir oyuncu durumuna girmiştir. Aslında bu 'oyunculuk' da onun sanatının kaynağında vardır. Meddah,

öyle bir oyuncudur ki bir hikâyeyi her anlatışta değişik yaratışlara giderek ortaya çıkarır. Seyirci-dinleyici ile çok yakından ilişki kurduğundan, seyircinin göstereceği tepkiye göre, o anda doğaçlamaya giderek her anlatımda yeni bir yaratışa ve amaca yönelir. Halk kahvehanelerinden saraylara dek her aşamadaki kişileri ilgilendirmiş olan bu sanatçılar, tiyatro tarihimiz için önemli bir konudur.” Meddahların bu kaynaklardan yararlandıkları düşünülmektedir:

- 1) Halk arasında yaşanmış önemli olaylar...
- 2) Meddahın gördüğü, yaşadığı, duyduğu ilginç bir olay...
- 3) Bu kaynak tarihsel olayları içerir: meddah tarihçiler tarafından yazılmış bir olayı süsleyerek ilginç bir durumda dinleyicilere sunar...
- 4) Destanlar, menkıbeler...
- 5) Klasikleşmiş hikayeler ve masallar...
- 6) Romanlardan meddah tarafından yapılan aktarmalar...
- 7) Bu gurupta taklitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından derlenen hikayeler vardır...
- 8) Bu gurupta, özellikle son dönem meddahlarının Karagöz oyunlarından yararlanarak ortaya çıkardığı hikâyeler yer alır...
- 9) Bir de meddahların Atasözlerinden derledikleri hikâyeler vardır. Gülme Komşuna Gelir Başına, İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz, Sarıgın Beyazına Aldanma, vb. gibi” (Nutku Ö. 1997: ss. 55-82).

Meddah, taklidi başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemi olarak kullanmaktadır. Bu nedenle en önemli ustalık göstergesi taklittir.

“Mukallit adı verilen taklit, giysisi, konuşma biçimi ve hareketleri izleyen kitle tarafından çabucak algılanabilecek tavır özelliklerinin biraz da abartılarak canlandırılması işlemidir. Abartılan özellikleri, davranış ve söyleyiş kalıpları da seyirci tarafından fazla yorulmadan saptanmaktadır. Böylece seyirci belleğinde önceden yer etmiş olan anlam kodlarıyla, kalıplarıyla oyunda canlandırılan taklitte ortaya konan abartıları kısa zamanda karşılaştırarak bilgisizlikten bilgiye geçmenin ürettiği hazı gülmeye dönüştürebilmektedir” (Tuncay 2013 : 55).

Meddahın her şeyi söyleyebilme özgürlüğü bulunmamaktadır. Bir bakıma meddahlar kendi hikâyelerinin otosansürcüleridir de. Meddahların devleti kızdırmamak için dikkatli davranma zorunlulukları vardır. Bundan dolayı tüm meddahlar boyunlarına mendil takar, ellerine asa alır böylece devlete olan teslimiyetini gösterirlerdi.

“Aşkî Efendi'nin dediğine göre Kız Ahmet adında bir meddah varmış (geçen yüzyılın ortalarında yaşamıştır) o bir hocanın üzerinden dalga geçtiği için hapse atıldığını anlattı. Özellikle Sultan II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) tüm meddahlar için çok zor dönem olmuştur. Meddahlara da zorlu günler gelmiş oldu. ... Sahneye çıkmaya hak kazanmak için meddahların sınavdan geçmesi gerekirdi. Onlara çeşitli sorular sorulur,

onların hazırcevaplığı kontrol edilirdi. Örneğin, dinleyiciler onun anlattığı hikâyelerle alay ederse ve gürültü yaparsa onları durdurabilmesi lazım (Jerar de Nerval'in anlattıklarında doğu insanların taşkınlığı, duygusallığı ile ilgili söylemiştir). Polisler meddahlara sahneye çıkması için izin verirken, toplum kurallarını koruması gerektiğini talep ederlerdi” (Gordlevski 2013: 298-314).

Meddah hikâyeleri, geleneksel yapıdaki Karagöz ve Ortaoyunu ile benzerlikler göstermektedir:

“Olaylar bir dizge izlemediği gibi oyunun kuruluşu da epizodiktir. Meddah hikâyeleri de karagöz ve ortaoyunu gibi gevşek dokulu, dinleyenlerin özelliklerine ve ilgisine göre değişiklik yapılabilen birer kanavadan ibarettir. Konu, zaman, yer birliği olmadığı gibi kesin bir öykü tekniği de yoktur” (Ünlü 2009 : 54).

1900 ile 1905 yılları arasında işitildiği bilinen “İstanbul’un Taşı Toprağı Altın” hikâyesini nakleden, Hayalî Küçük Ali adıyla nâm salmış, Mehmet Muhittin Sevilen’dir. Eser üç hikâyeden oluşmaktadır: Kastamonulu Aşçı Dükkânında, Kastamonulu Dolmuş Kayığında, Çocuk Hamalı (meddah Hakkı’nın tanınmış bir taklidi)

Kastamonulu Mehmet Ağa’nın girdiği lokantada para vermeden her şeyi silip süpürmesini, bindiği kayıkta hem para vermeyip; hem de kusak insanların huzurunu kaçırmamasını ve son olarak da bir annenin Kastamonulu’yu hamal sanarak çocuğunu ona taşıtmak istemesini, Mehmet Ağa’nın kadını kaybettikten sonra aramak için girdiği hamamda dayak yemesini ve bir başka terk edilmiş çocuğun da kucağına tutuşturulmasını, nihayetinde karşısına çıkan Yeniçeri Ağası’nın çocukları yetimhaneye gönderip, Mehmet Ağayı da köyüne geri yollamasını ve İstanbul’un çalışan kişiler için taşının toprağının altın olduğunu belirtmesini ele almaktadır.

Kastamonulu Mehmet Ağa, Ahçı, İhtiyar, Yahudi Mişon, Ermeni Artin, Arnavut Bayram, Kayserili Mehmet, Kayıktaki İhtiyar, Lâzlar, Muhacir Mestan, Hanım, Esnaf, Çocuk, Saticı, Külhanbeyi, Hamamcı, Diğer Külhanbeyi, Ev Sahibi, Yeniçeri Ağası hikâyenin kişileridir.

Yazıldığı dönemin siyasal, toplumsal koşulları açısından, 1900’lerin başında anlatıldığı düşünülen İstanbul’un Taşı Toprağı Altın öyküsünün, diğer meddahlık gösterilerinde olduğu gibi yabancılaştırma etmenleri ile dolu olduğunu görmekteyiz. Yabancılaştırma deyince, akla ilk olarak Bertolt Brecht geldiği için, acaba bu

meddah gösterilerindeki yabancılaştırmalarla Brecht'in bir ilgisi var mı sorusu akla gelmektedir. Şöyle ki, Küçük Ali öyküsünü anlattığı dönemlerde, Bertolt daha küçük bir çocuktur. Küçük Ali, Sandıklı Ebe hikâyesini anlatırken araya bir kısa hikâye sokuşturuyor ve bunu da anlattıktan sonra: “Bu bir kıssacık. Bize efendim, böyle aralarda küçük hikâyeler anlatırız ki, malûm ya efendim, bu hikâyeler bir buçuk saatini bulsun diye” sözleriyle bir açıklamada bulunuyor (Nutku, Ö. 1997: 60). Özellikle, bu açıklamadan yola çıkıldığında, meddahların, epik-diyalektik tiyatro anlayışında olduğu gibi bilinçli bir yabancılaştırma efekti uygulama amaçlarının olmadığını, bunu süreyi uzatmak için yaptıklarını anlıyoruz. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılsın, yabancılaştırma, oyuncu ile seyirci arasındaki bunun bir seyirlik olduğu gerçeğini yaratmaktadır.

Küçük Ali, İstanbul'un Taşı Toprağı Altın hikâyesinin ortasında hikâyeyi uygun bir yerde kesmekte ve meddahın burada kahve ile cıgara içtiğini, tepsiyle para topladığını, dinleyicilerin bu noktada kahve, çay ve şurup içtiklerini, meddahın kısa bir dinlenmeden sonra hikâyesini sürdürdüğünü açıklamaktadır. Ali, buna benzer bir açıklamayı Dünya Güzeli hikâyesini anlatırken de yapmaktadır.

“Meddahın “yabancılaştırma” tekniğini kullanmasında çeşitli yollar vardır. Bazen hikâyeyi uygun bir yerde keser ve yemek tarifine girer. Örneğin, Küçük Ali, Dünya Güzeli hikâyesinin bir yerinde “çilâv”ın nasıl yapıldığını anlatır, kaç saatte piştiğini, pirincin türünü, biçimini, ne kadar suda bekletildiğini ve nasıl pişirilip kotarıldığını sırayla anlatır. Aslında açıklama hikâyenin gelişimi açısından hiç de önemli değildir, hatta bir fazlalıktır. Ama meddah hem hikâyeyi uzatıp renklendirmek, hem de bildiği bir yemeğin yapılışını öğretmek için bu işe girer. Meddah, daha sonra çilâvın neyle birlikte yendiğini, bunun yanında en çok kayısı şerbetinin gittiğini söylemeyi de unutmaz.

İstanbul'un Taşı Toprağı Altın hikâyesini söylerken, aynı meddah, bu kez de hikâyesinin bir yerinde erken kalkmanın insana yararlarından söz ederek “yabancılaştırma”yı getirir: “Hep bu erkenden olan işler ve o zamanda malûm ya erken kalmanın da çok iyiliği var. Haa efendim evet! Sabahleyin temiz havasında kalkmak, efendime söyleyeyim, yavaş yavaş yoluna düzülme, efendime söyleyeyim çok iyi şeyler, vücûda nâfi şeyler bunlar. Uzatmayalım efendim...” (Nutku, Ö. 1997: 61).

Meddah bazen da semtleri ve bu semtlerde olan değişiklikleri de hikâyenin arasına sokuşturarak bir “yabancılaştırma”ya gitmektedir. Küçük Ali, Dünya Güzeli'nde bunu şöyle yapmaktadır:

“Dolaşa dolaşa Mahmutpaşa'da bir börekçi fırını vardır, oraya gelir. Eski İstanbullular bilir. Fırının önündeydi. Şimdi o kalktı, orası patiskacı dükkânı mı, manifortacı dükkânı mı ne oldu. Mahmutpaşa Hamamı'nın önünde bu börekçi dükkânı. Bu börekçi dükkânında da bir tezgâhtar (...)” böylece meddah hikâyesindeki yeri seyircilerin, özellikle İstanbullu dinleyici-seyircilerin gözünde canlandırmak için o semti tam olarak tanımlamaya çalışmaktadır ve aynı zamanda bir zamanlar o börekçi fırınında gördüğü bir tezgâhtarını kendi gözünde canlandırarak taklide yönelmektedir.

Başka anlamda bir açıklama yine Dünya Güzeli'nde karşımıza çıkmaktadır. “Küçük Ali, bu hikâyesinde, Ayvaz tipinin ne gibi görevler yaptığını uzun uzadıya anlatır. Oradan eski dönemlerde kullanılan, içerisinde iki mum yanan camlı fenerleri anlatır. Bu fenerin ne işe yaradığını, fenersiz sokağa çıkılmanın sakıncalarını açıklayarak hikâyenin geçtiği dönemin atmosferini vermeye çalışır. Fenersiz sokağa çıkanlardan, 1900 yılında, 26 kuruş ceza aldığını da öğreniriz. Meddahın bu açıklamaları hikâyenin olayını kapsayan dönemin bir görünümünü bize verir” (Nutku, Ö. 1997: 62).

Gerçekçilik akımı bu dönemde dünya sanatı üzerinde egemendir. Osmanlı'nın siyasi konjonktüründe, Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık, Türkçülük akımları hâkimken, edebiyatta Milli Edebiyat edebiyat dönemidir. Bu dönem yazarları eserlerini sade bir dille ve Türkçe yazmışlardır. Roman ve öyküde Ömer Seyfeddin, Halide Edip Adivar, şiirde Faruk Nafiz Çamlıbel, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Yusuf Ziya Ortaç bu dönemin edebiyatçılarıdır.

“Bugün için kabul edilen, meddah Şükrü efendinin XIX. Yüzyıl sonunda yapmış olduğu bölümlenme ise üçtür: 1. Kitaptan okuyarak ya da ezberden Hamza, Battal Gazi gibi kahramanların yiğitlik ve kahramanlıklarından söz eden hikâyeleri anlatan ya da o yiğitlerin menkıbelerini söyleyen meddahlar; 2. Saz eşliğinde destanlar, manzum övgüler düzüp hikâyeler söyleyen meddahlar (ki bunların çoğu Erzurum, Kars ve yörelerinden yetişirler); 3. Taklitli hikâyeler ve menkıbeler söyleyenlerdir (bunlar da İstanbul'dan yetişirler.)” (Musahipzade Celal 1953: 67, akt. Nutku 1997: 47).

Bizim ele aldığımız Meddah Küçük Ali'nin öyküsü, meddah bölümlenmelerinden üçüncüsüne, taklitli hikâyelere girmektedir.

“İstenildiğinde meddahlık yapan Hayâli Küçük Ali, geleneksel hikâyeler yanı sıra, çeşitli taklitlerin birleşimiyle ortaya çıkardığı hikâyeler anlatmıştır” (Nutku, Ö. 1997: 42)

Mehmet Muhittin Sevilen, bilinen adıyla Hayali Küçük Ali, (d. 1886, İstanbul - ö. 7 Aralık 1974, Ankara) Kukla ve gölge oyunu sanatçısı. Geleneksel temaşa sanatının önde gelen ilk isimlerinden olan Sevilen, Türkiye'de Cumhuriyet öncesi Karagöz ve Hacivat sanatının en bilindik temsilcisi, cumhuriyet sonrasında Atatürk'ün huzurunda gösteri yapmış ve tarafından desteklenmiş bir sanatçıdır.

Daha 8 yaşındayken Karagöz oyununa merak saran Mehmet Muhittin, Davutpaşa Rüştüyesini (ortaokul) bitirmesinin ardından PTT'de çalışmaya başladı. I. Dünya Savaşı sürecinde askere gitti. Askerlik sonrasında tekrar mesleğine dönerek 1944 yılında emekli olana kadar Ankara'da çalıştı.

Emeklilik sonrasında Karagözcülük konusunda profesyonelce çalışmaya başlayan sanatçı, çocukluk sürecinde Saffet Bey'den aldığı destek ve izleyicisi

olduğu Hayali Ömer Efendi, Hayali Memduh Bey, Hayali Arap Cemal Efendi, Hayali Sobacı Ömer Efendi, Hayali Nazif Bey, Hayali serçe Mehmet Efendi, Hayali Katip Salih Efendi, Hayali Arap Ömer Ağa ve Hayali Behiç Efendi gibi gölge oyunu ustalarının öğretileleriyle, çocuk yaşlarda başladığı oynaticılık mesleğini sürdürmüştür.

İlk oyununu 1900 yılında Fatih'in Draman semtinde Hımhımlı Mandıra adıyla sergilemiş ve büyük ilgi ve beğeni toplamıştır.

Cumhuriyet öncesi döneminin zor koşullarında gölge oyununa büyük emek veren "Hayali Küçük Ali", o günlerde sanatını uygulayabilmek için özel izinler almak zorunda kalmıştır:

".. mevlanakapı yokuşunda velet karabaş mahallesi'nde, çarikhane sokağında, 16 numaralı hanede mukim bâlâya, fotoğrafı ilişik ali efendi'ye, edeb ve terbiye dairesinde hikâye söylemek, meddahlık etmek ve hayal oynatmak için müsaade edildiğini bildirir işbu vesika kılındı"... (Sevilen 2014)

60 yılı aşkın sanat yaşamı boyunca, sadece Karagöz oynaticılığı yapmakla yetinmeyen Mehmet Muhittin Sevilen, 20 yıla yakın süreyle TRT'de radyo programları gerçekleştirip sunmuş, kitaplar yazmış, meddahlık yapmış, özellikle de öğrenci yetiştirmeye önem vererek, Halkevlerinde öğretmenlik yapmıştır. Birçok oyununun metinlerini kendisi yazan sanatçı, yapıtlarını ülkenin dört bir yanında Halkevleri'nde, "Karagöz odaları"nda sergilemiştir.

Karagöz ve Hacivat oyununu, hiçbir özelliğini bozmadan günümüze taşıyarak, yapmacıksız şekilde aktarmayı ustaca başarmış ve bu konuda onlarca ses bantı doldurarak, bu sanatı yaşatma çabasına düşmüş, hastayken bile vazgeçmemiştir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oluşumunda temel taşlardan biri sayılan Karagöz oyunu bugün de "Hayali Küçük Ali", Mehmet Muhittin Sevilen'in torunları ve bu sanata gönül verenler tarafından sürdürülmeye çalışılmaktadır.

Karagöz'ün Hamam Eğlencesi, Karagöz'ün Kağıthane Safası, Hayal Perdesi, Karagöz gibi kitapları yazmış; Milli Kütüphane Hayali Küçük Ali tasvir koleksiyonu, Ankara Devlet Konservatuarı Hayali Küçük Ali tasvir koleksiyonu, Ankara

Etnoğrafya Müzesi Hayali Küçük Ali tasvir koleksiyonu, Bursa Müzesi Hayali Küçük Ali tasvir koleksiyonlarına katkıda bulunmuş ve Gülme Komşuna Gelir Başına, Karagöz (diyaloglar) gibi filmlerde oynamıştır. ([wikipedia.org](http://wikipedia.org))

“İstanbul’un Taşı Toprağı Altın” öyküsünün ana teması emek olgusu üzerine şekillenmiştir. Emek vermeden, şans yardımıyla ancak bir yere kadar ilerlenebileceği mesajı ile desteklenmiş olan öyküde; Şans, Cehalet, Tembellik, Önyargı, Doyumsuzluk gibi yan temalar mevcuttur. Doyumsuzluğun insanın başına bela açması da, öyküden algılanacak bir başka iletidir.

Öyküdeki asal karşıtlığın, Kastamonulu Mehmet Ağa ile Ahçı ve Kayıkçı üzerinden, şans ve emek kavramlarıyla yaratıldığını, yan karşıtlığın ise yine Kastamonulu Mehmet Ağa ile Hanım arasında, Saflık ve Önyargı kavramları üzerinden oluşturulduğu görülür.

Hikâyede birkaç farklı mekân kullanılmaktadır: Üsküdar Çamlıca’da bir lokanta, Pazar kayığı, Sultan Hamamı’nın önü, Mahmut Paşa Hamamı, Mahmut Paşa Camisi.

Lokanta, Mehmet Ağa’nın her şeyi yiyip bitirmesi esnasında komik, bu eylemin sonucunda gergin bir atmosfere dönüşmektedir. Kayık ise yaklaşık 200 kilo ağırlığında olan Mehmet Ağa’nın binmesiyle, sürekli batma tehlikesi altında olduğundan hep gergin bir atmosferdir. Sultan Hamamı’nın önünde esnafın çığırkanlığı ve Mehmet Ağa’nın, kucağındaki bebeğin annesini kaybetmesiyle paniğin hâkim olduğu bir atmosfer hissedilir. Mahmut Paşa Hamamı, Mehmet Ağa’nın dayak yemesiyle şiddetin ön plânda olduğu bir atmosfere sahiptir. Mahmut Paşa Camisi ise, Yeniçeri Ağası’nın sorunları çözmesi sonucu rahatlatıcı bir atmosfer bütünlüğü yaratmaktadır.

Öykünün asal kişisi Mehmet Ağa, ikincil kişileri; Ahçı, Kayıkçı, yan kişileri; İhtiyar, Yahudi Mişon, Ermeni Artin, Arnavut Bayram, Kayserili Mehmet, Kayıktaki İhtiyar, Lâzlar, Muhacir Mestan, Hanım, Esnaf, Çocuk, Satıcı, Külhanbeyi, Hamamcı, Diğer Külhanbeyi, Ev Sahibi, Yeniçeri Ağası ve figüranları da esnaflardır.

Mehmet Ağa erkek, 200 kilo ağırlığında, 3 Metre boyunda, 1,5 metre genişliğinde, açgözlü, Kastamonulu, Osmanlı vatandaşı, ailesi var, tarla ve davar sahibi, köylü, cahil, kaba bir adamdır.

Tavrında, kente gelen ve uyumsuzluğuyla komik durumlara düşen köylü özelliklerini barındırmaktadır. İstanbul'un keşmekeşi ve kuralları içine yerleştirilmiş Anadolu saflığı ve doğallığını fazlasıyla barındıran biridir. Lokantada beleşçilik, kayıkta edepsizlik, hamamda safiyanelik yaparak, emek vermeyen kişinin saçma durumlarla karşılaşabileceğini göstermektedir. İstanbul'un altın olduğunu zannettiği taşından, toprağından yararlanmak istemektedir. Cehaleti, açgözlülüğü ve emek sarf etmeden kazanabileceğini düşünmesi karşısındaki engellerdir.

Lokanta'dan İhtiyar'ın sayesinde kurtulur, kayıkta kusar ve rezil olur, hamamda dayak yer ve kucağına bir başka çocuk daha tutuşturulur. Yani battıkça batar Kastamonulu. Yeniçeri Ağası'nın telkinleriyle helvacılarda çalışıp, para kazanıp, memleketine dönecektir Mehmet Ağa. Emeksiz yemeğin ancak bir iki seferlik şansla olabileceğini, çalışmadan kazanılamayacağını anlar.

İç aksiyon gelişiminde, Kastamonulu Mehmet Ağa'nın kolay para kazanma isteğinin, başına gelen olaylarla beraber çalışma, çaba gösterme, emek verme düşüncesini kabullenmeye evrildiğini görmekteyiz. Dış aksiyon gelişiminde ise lokanta, kayık, hamam ve cami avlusunda yaşanan olaylarla sürekli olarak krizlerin ve çatışmaların diri tutulduğu bir yoğunluk göze çarpmaktadır.

Kastamonulu Mehmet Ağa'nın, İstanbul'un taşını toprağını altın zannederek İstanbul'a ayak basması ve akabinde başına işler açması ile asal olay verilmektedir.

Lokantada iyiliksever İhtiyar'ın, hesabı ödeyerek Kastamonuluyu kurtarması, kayıkta yer alan İstanbullu tiplerin şarkılar söylemesi ve caminin karşısında oturanların daha önce musallaya bırakılmış çocuğu Mehmet Ağa'ya yüklemesi asal olaya hizmet eden yan olaylardır.

Serim, meddahın bu hikâyeyi duyduğu yılı dile getirmesi, tekerleme söylemesi, meddah girişini yapması, kahramanımız Kastamonulu Mehmet Ağa'yı

tanıtması ve eski esnafların dükkânlarını sabah ezanından önce açtıklarını ifade etmesiyle sağlanmıştır.

Lokantada her şeyi silip süpürüp parası olmadığı için başına dert açar ve İhtiyar tarafından borcu ödenir. Kayıkta insanları rahatsız eder ve kusar, parası olmadığı için sıkıntı yaşamak üzereyken, kayıkçıyı tekrar kusmakla tehdit edip kurtulur. Bir annenin bebeğini taşımak karşılığında para alacaktır ama anneyi kaybeder, onu ararken hamamda dayak yer ve kucağına bırakılmış bir başka çocuk tutuşturulur. Tüm bunlar yetmezmiş gibi iki çocuğu cami avlusundaki musalla taşına bırakıp kaçacakken komşular yine daha önceden bırakılmış bir çocuğu da Kastamonulu'ya yüklerler. Olayların gelişimi, merak ve komik gerginliği sürekli ayakta tutmaktadır.

Ahçı'nın 264. Sayfada Mehmet Ağa'dan para istemesi sonucu, Mehmet Ağa'nın "Ulan bende para mara yok" demesi ile ilk asal düğüm noktası sağlanır. Mehmet Ağa'nın 279. sayfada iki çocuğu cami avlusuna bırakması ile de son asal düğüm noktası verilir. Mehmet Ağa'nın üç çocukla cami avlusunda çaresiz kalması öykünün doruk noktasıdır. Yeniçeri Ağası'nın 280. sayfada "İstanbul'un taşı toprağı altındır ama çalışırsan, evet kazanırsın, alırsın, yersin." cümlesi bütün öykünün anlatmak istediğinin özütünü oluşturmaktadır.

Mehmet Ağa'ya yüklenen her bir çocuk, yaptıklarının karşılığında bir cezayı işlemektedir. Bu da gösterge açısından, motif olarak ele alınabilecek bir durumdur.

Repliklerdeki anlam dağarcıkları açısından bakıldığında, öyküdeki söze dayalı güldürü etmenleri daha iyi anlaşılmaktadır. Fantastik ve hayâl ürünü: Meddah: "...kendisi de oldukça boyluca bir adammış, mesela şöyle üç metro boyunda ve birbuçuk metro genişliğinde."( s. 260)

Gerçek ve gözleme dayalı: Meddah: "...böyle aşçılar, kahveciler, hamamcılar gayetle sabah ezanına hatta sabah ezanına bir saat kalaraktan açarlar, yemeklerini pişirirler, dükkânlarını hazırlarlar, temizlerler..." (s. 260)

İronik (Taşlama, eleştiri): Ahçı: "Efendim midye dolması Mehmet Ağa: Yenir mi o? Ahçı: Yenir ama sen yiyemezsin". (s. 263)

Lirik: Mişon: “Bana bak hemşeri dinini seversen atlama sakın!” (s. 266)

Epik: Meddah: “Yemeği de yedi on iki tencere. Artık göbek möbek filan da gidiyor.” (s. 265)

Didaktik: Ahçı: “Ben bunları bakkaldan paraynan aldım, kasaptan, zerzevatçıdan.” (s. 265)

Etik: Arnavut Bayram Ağa: “ Ha mori gardaş doğru otur bre mori. Görmüyor musun herkes nasıl oturmuştur efendim?” (s. 267)

Retorik: Meddah: “Sâkiye sohbet kalmazmış bâki. Her ne kadar sürç-ü lisân ettikse affola.” (s. 280)

Psikolojik: “Yeniçeri Ağası: Niye gelmiyorsun? Mehmet Ağa: Bir tane de sen yükletürsün.” (s. 279)

Sosyolojik: Mehmet Ağa: “Ulan çök desene be...” (s. 261)

Felsefi: Yeniçeri Ağası: “İstanbul’un taşı toprağı altındır ama çalışırsan, evet kazanırsın, alırsın, yersin.” (s. 280)

Tarihsel: Meddah “Sabahleyin erkenden Üsküdar’dan İstanbul’a Pazar kayıkları kalkarmış o devirlerde. Vapur filan yok.” (s. 266)

Oyunun türünden kaynaklanan: Meddah: “İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylerim, yalan gerçek vakit geçer...” (s. 259)

Özellikle de Komiği Yaratın Dokusal Birimlerde sözle sağlanan komik daha da netleşmektedir. Yergisel gülünçleme: Muhacir: “Ee cenabet hepten çakıl taşını da yutmuş be.” (s. 275)

Tip gülünçlemesi: Lâz: “din diri din diri de ha din diri” (s. 273)

Grotesk Gülünçleme: Muhacir “ Yutmuş vallahi yutmuş bre! Koca bir taş bre! (s. 275)

Çene yarışırma: “Ahçı: Buyurun yani içeriye gir içeriye. Mehmet Ağa: Ula tıkl de be! Ahçı: Efendim? Mehmet Ağa: Tıkl de. Ahçı: Tıkl efendim tıkl. Mehmet Ağa: Hih, öyle desene eşek.” (s. 261)

Yanlış anlama: Mişon: Aman hemşeri ağzını denize dön ağzını... Mehmet Ağa: Ağzını topla ulan ağzını domuza baban dönsün. (s. 274)

Teşbih (Benzetme): Mestan Ağa: “Ee hemeten insan değil insan azmanı tübeler olsun...” (s. 274)

Mecaz-ı Mürsel (Ad aktarması / düz değişmece): Mehmet Ağa: “İstanbul’un taşı toprağı altındır.” (s. 260)

İstiâre (Eğretileme): Mehmet Ağa: “Bana bak enük getirdik!” (s. 278)

Alegori (Temsilî istiâre): Mehmet Ağa: “Sen bu eniğın kancuğunu gördün mü?” (s. 277)

Kinaye: Mehmet Ağa: “İçerisi garışıyor!” (s. 274)

Teşhis (Kişileştirme): Mişon: “Kayığın içerisine Azrail oturdu.” (s. 268)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları: Mehmet Ağa: (Kayıkçı’ya) “Hele bak yalakçu! Yalakçu!” (s. 273)

Sözü anlaşılmaz bir biçimde ifade etme: Mehmet Ağa: “Ula çok güzel hırıldıyon be!” (s. 270)

Dinleyen kişinin yaptığı söz oyunları: “Mehmet Ağa: O vesaire dedüğünden getir.” (s. 261)

Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak: “Ahçı: Efendim buyurun. Mehmet Ağa: Hı?” (s. 260)

Diyaloglara ait söz oyunlarında, Konuşmanın kesilmesi: “Ahçı: Peki efendim tas kebabı... Mehmet Ağa: Taskebabı getir.” (s. 262)

Eşzamanlı konuşmalar: Ahçı: Efendim yalak... Mehmet Ağa: Tencereynen getir.” (s. 263)

Mantıksal düzenden yoksun konuşmalar: Mehmet Ağa: “Ho hidi ho hidi lıngıdı, lıngıdı.” (s. 273)

Gülme Teorileri açısından söz oyunlarında, Üstünlük Kuramı: “Ahçı: Ben de yemeğin parasını vermeden seni buradan koyvermem. Mehmet Ağa: Ben de akşama gene yirüm.” (s. 264)

Uyuşmazlık Kuramı: Mehmet Ağa: İstanbul’a tıklılacağız. İhtiyar: İstanbul’a tıklılacağız ne demek? Yani İstanbul’a mı gideceksin? (s. 265)

Psikoanalitik Kuram: Meddah: “...yallah yukardan aşağı Mişon’un suratına ve yuttuğu midye de alınının ortasına trak diye vuruyor.” (s. 274)

Kavrama Kuramı:

“İhtiyar: Adam diyor ki, param yok diyor, sen hala adamın yakasından yakalamışsın. Ayıp canım ayıp, sen herkesnen böyle yaparsın. Fukara işte, bak fukara değil mi? Ahçı: Efendim siz ne söylüyorsunuz. Bu öyle on paralık kırk paralık yemek yemedi. İhtiyar: Ne yedi ya? Ahçı: Efendim bu adam oniki tencere yemek yedi.”(s. 264, 265)

Bir meddah öyküsü olan “İstanbul’un Taşı Toprağı Altın”, taklit yeteneği, esneklik, müzikalite, dinamizm, form yaratma, cansız nesnelere oyun kurma gibi üstün oyunculuk hünerleri gerektirmekte ve oyun içinde anlatı tekniğinin iyi uygulanmasına gereksinim duymaktadır.

Öyküde dikkat çeken özelliklerden biri, tekrara gereğinden fazla düşülmesidir. Öncelikli olarak birbirinin tekrarı olan ve komiği sağlamaktan çok, seyirciyi sıkabileceğini düşündüğümüz konuşmalarda bir sadeleştirmeye gidilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, anlatının ana kanavasını bozmamakla birlikte metindeki eski sözcükler için bir güncelleme çalışması da yapılmalıdır. Dönem açısından düşünüldüğünde şarkılar geçmiş günü iyi bir şekilde yansıtabilir, fakat günümüzde bu öykü temsil edilirken, mutlak suretle daha bilindik eserler seçilmelidir. Her bir karakter değişiminde, lokal ışıklamadan yararlanılarak

geçişlerin daha net verilmesi sağlanabilir. Bir meddah öyküsü olmasının yanı sıra, “İstanbul’un Taşı Toprağı Altın” metni gerekli dramaturgik çalışmalar yapılması halinde, rahatlıkla bir komedi oyununa da uyarlanılabilir.

İstanbul’un Taşı Toprağı Altın öyküsü, hayli zengin bir metindir. Sözlü güldürü birçok farklı etmeden yararlanılarak oluşturulmuştur. Diğer Meddah hikâyelerinde de sözlü güldürü geleneğinin farklı yöntemlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin, Meddah Kız Ahmed Efendi’nin anlattığı “Lüleci Ahmed’in Menkıbesi” (Nutku Ö. 1997:)’nde Lüleci ile Arzuhalci arasında geçen konuşmalarda çene yarışırma, yanlış anlama ve benzetmeden yararlanılmıştır:

Lüleci : “Selamün aleyküm”

Arzuhalci : Aleyküm selâm kardaş.

Lüleci : Yok! Kardaş – mardaş lâzım değil!

Bu kısımda Lüleci, dinleyen kişi olarak verdiği yanıtla Arzuhalci’yi terslemektedir. Kardaş sözcüğü bir hitap şekli olduğu halde, Lüleci sinirle kardaş gerekmediğini belirtmekte ve sözlü güldürüye neden olmaktadır.

Arzuhalci : Celâllenme, hele otur.

Lüleci : Yok, otur – motur da bilmem!

Kabalık stratejilerini anımsatan bu konuşma örgüsünde, Arzuhalci lafi dolandırmasıyla Hacivat gibi kaşınmakta, Lüleci ise onu tersleyerek Karagöz gibi cevabı yapıştırmaktadır. Bu yönüyle aynı zamanda çene yarışırma tekniği de sağlanmaktadır.

“Arzuhalci : Ey! Nasıl edelim?

Lüleci : Nasıl edeceksin be, kardaş?

Arzuhalci : Bağırma canım!

Lüleci: Bağırma mı? Alim Allah kızmışım ki, bak hele tepeme!

Arzuhalci : Bakim, ne var tepende?

Lüleci : Duman çıkıyor mu?

Arzuhalci : Orası Zeytin Burnu'nun fabrikası mı duman çıkacak?

Bu kısımda ise Arzuhalci benzetmeden yararlanarak, söz komiği yaratmaktadır.

Lülecî : Canım, efkârımın arasında eğleniyor musun sen de?

Arzuhalci : Eğlenme değil, yâni efkârınız insin deyi vakit geçiriyorum.

Lülecî : Eyi, pekalâ, ey yazacak mısın?

Arzuhalci : Ne yazayım?

Lülecî : Ağzımdan çıkana!

Arzuhalci : Evvelâ tükürük çıktı, yazayım mı?

Lülecî : Canım, tükürük yazılır mı?..” (Nutku Ö. 1997: 216).

Konuşmanın son bölümünde Arzuhalci hazırcevaplılığıyla gülmeyi tetiklemektedir.

### **2.3. Karagöz:**

#### **Kanlı Nigâr**

Araştırmacılar, gölge oyunlarının kaynağı üzerine çeşitli görüşler ileri sürerek bu oyunların Siyam ve Burma'ya geçtiğini söylemektedirler. Bu oyunları, Moğolların Çinlilerden aldığı, Moğollardan da Orta Asya Türklerine geçtiği söylenmektedir. Anadolu'ya göç edenlerle bu sanatın bütün dünyaya yayıldığı ileri sürülmektedir. Gölge oyunlarının 16. yüzyılda Mısır yoluyla Anadolu'ya geldiği de iddia edilmektedir. Bu iddiaya göre, Yavuz Sultan Selim 1517 tarihinde Mısır'ı ele geçirince şerefine verilen bir eğlence sırasında gölge oyununa benzer bir gösteri yapılır. Yavuz Sultan Selim, o sanatçıyı beraberinde İstanbul'a getirir. O sıralarda 21 yaşındaki oğlu Kanuni Sultan Süleyman, gölge oyunlarını çok sever ve seyredermiş. Böylece gölge oyunlarının Osmanlı sarayına adım attığı ve yayıldığı varsayılmaktadır. (Bkz. Mutlu 1995: 54).

Halkın büyük ilgisini kazanan bu oyun tekniği Türk ustalarının elinde gelişmiştir. Mısır gölge oyunlarındaki renksiz hareketsiz görüntüler, Türk gölge oyununda hareket ve renk zenginliği kazanmıştır. Türk gölge oyunlarına "Çadır

Hayal, Zıllı Hayal, Hayal-ı Zıll" adı verilmektedir. Gitgide, baş kahramanının adına uygun olarak "Karagöz Oyunları" olarak adlandırılmıştır.

Karagöz ve Hacivat üzerinde ünlü seyyah Evliya Çelebi, uzun uzun durarak devrin ünlü Karagözcülerini sıralar ve hayatlarını bize nakletmektedir. “Evliya Çelebiye göre; Karagöz'ün esas adı Bâli Çelebi'dir. Kendisi Selçuklu Türklerinden olup demircilikle uğraşır. Bursa şehrini Türkler alınca Ahmet Bâli Çelebi Bursa'ya yerleşir, sanatım orada icra eder. Padişah Sultan Orhan, Bursa' da bir cami yaptırmaya karar verir. Ülkenin dört bir tarafından ustalar, işçiler gelir. Bâli Çelebi de bu inşaatta görev alarak taş parçalarını demir çubuklarla birbirine tutturur. Aynı inşaatta ustabaşı Hacivat "Hacı İvaz" ile tanışır. İkisi arasında içten bir arkadaşlık doğar. Neşeli ve tatlı dilli bu insanların biraraya gelmeleri, yaptıkları sohbetler diğer işçilerin işleri bırakmalarına sebep olur. Cami inşaatı yavaşlar. Padişah durumu öğrenir. Her ikisinin de başlarını vurdurarak cezalandırır.

Sonunda suçsuz oldukları anlaşılır. Padişah bu duruma çok üzülür. Şeyh Küşteri, adında bir adam padişahın acısını hafifletmek için, Karagöz ve Hacivat'ın şeklini deri üzerine resmeder. Bu şekilleri, ışık kaynağı önünde ve perde arkasında oynatır. Gölge oyunlarının zamanımıza bu haliyle geldiği belirtilir.

Evliya Çelebi'nin başka bir rivayeti ise şöyledir:

“Karagöz, Bizans İmparatorunun habercisi olup asıl adı Sofyozlu Mehmet Balı Çelebi'dir. Bu kişi imparatorun mektuplarını Selçuklu Sultanı Alaattin Keykubat'a taşırmış. Hacivat ise Selçuklu Türklerinden olup 'Efeli oğlu Yörükçe Halil' adıyla anılmış. Onun görevi de Selçuklu Sultanının Mekke ve Medine'ye gönderdiği mektupları taşımakmış. Bu iki postacı, seyahatlerinde birbirleri ile karşılaşınca sakalaşp çevresindekileri bol bol güldürürlermiş.

Hacivat bir gün, Medine'den dönerken Şam dolaylarında haydutlar yolunu kesmişler ve onu öldürmüşler. Hacivat'ın sevimli köpeği sahibinin katillerini ortaya çıkarmış. Haydutlar yakalanarak cezalarını çekmişler.

Evliya Çelebiye göre; bu olay Anadolu'da duyulur ağızdan ağıza dolaşır. Bir sanatçı Karagöz ve Hacivat'ın görüntülerini deri üzerine işler, oynatır. Evliya Çelebinin anlattığına göre, 1623 yılında yapılan şenlikte bol bol gölge oyunlarına yer verilmiştir. Hatta Sultan IV. Murat bile bu oyunları seyretmiştir. Onun devrinde pek çok gölge oyunu ustaları yetişmiştir” (Mutlu 1995: 53,54).

Gölge oyunları kesin biçimlerini 17. yüzyılda almıştır. Lale devrinde de bu oyunlara geniş yer verilmiştir. 19. yüzyılda Karagöz önem kazanmıştır. Cumhuriyet

döneminde ise sinema ve tiyatronun etkisi ile Karagöz sanatı yavaşlama eğilimi göstermiştir. Yine de günümüzde varlığını sürdürmektedir.

“Eski Karagöz oyunlarına kâr-ı kadîm adı verilir. Yeni oyunlara da nev-icat denir. Basit örf, âdet zenaat parodileri, entrikalı komediler, kişisel bozukluklar, halk hikâyeleri, destanlar ve dolaylı hicve yönelik sosyal hayatı anlatan oyunların bugün elimizde bulunan sayıları otuza yakındır. Bu oyunlar, zaman içinde bazı değişmelere uğramışlarsa da, şemalarının esasları sabit kalmıştır” (Töre 2009:2198).

Güncel yaşamın sorunlarını yansıtan Karagöz oyunları bu güncel gerçekte, hem bir kent kesiminin töre ve göreneğini, hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş dönemini yansıtmaktadır. Bu gerçekler bazen tarihsel olaylar, bazen masallar, bazen de Batı Tiyatrosu'nun konularıyla verilmektedir.

Kanlı Nigar ve Hamam oyunları Cevdet Kudret (2004)'te tarihsel gerçeklere dayanan oyunlar olarak ifade edilmektedir. Tuzsuz Deli Bekir tipinin de on yedinci yüzyılda yaşamış ve sarhoşluğuyla ünlü Bekri Mustafa'dan esinlendiği söylenmektedir. Karagöz oyunları halk efsaneleri ve klasik edebiyatın önemli aşk anlatıları olan; Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin öykülerinden de kaynaklanmıştır.

Cincilik, Hekimlik, Ters Evlenme ve Hain Kahya gibi oyunlarda Batı komedyalarının etkisi gözlenmektedir.

“Bu oyunlardan ilk üçünde diğer Karagöz incelemecilerimiz Batı etkisi buldukları halde Ters Evlenme'deki benzeşmeden söz açmamışlardır. Plautus'un Casina adlı eserinde evdeki genç cariye ile bir gece geçirmek için entrikalar kuran ihtiyar çapkına bir oyun oynanır ve bir erkek gelin kılığında ihtiyarın koynuna girer. Ters Evlenme'de de Karagöz gelin kılığında sokularak Tuzsuz Bekir'e nikah edilir” (Sokullu 1997 : 111).

Bahsi geçen kaynaklardan alınmış olan bu konular, mahalle yapısının yerel yapısını barındırmaktadır. Osmanlı kültürünün her türlü zümreden çeşitli unsurlarını yansıtmaktadır. Özellikle Karagöz tipi, sanki biraz Nasrettin Hoca'dan, biraz da Keloğlan'dan izler taşımaktadır.

“Karagöz Keloğlan'ın başkaldırıcı etkin niteliğini tümüyle taşıyor demek tabii yanlıştır. Fakat onun kurulu düzene isyan eden kendine sunulan doğrulan, kuralları çiğneyen, biraz da kıyıcı ahlak anlayışını ancak Keloğlan benzenliğiyle çözümleyebiliriz. Karagöz'deki bu Keloğlan niteliklerine şu oyunlarda rastlıyoruz. Kayık'ta kayıkcılık yapan Karagöz, Yahudi'nin mızıkçılık ederek onu birkaç kez iskeleye döndürmesi üzerine kayığı sallayarak Yahudi'yi denize düşürür, boğulmasına sebep olur. Salıncak'ta Karagöz, sallanmak için kıyasıya pazarlık eden Yahudi'yi sallarken düşürür ve öldürür. Ferhat ile Şirin'de Karagöz Ferhat'ı soymaya kalkar ve atını alıp kendi evine götürür.

Eczahane'de hekimlik yapmaya kalkarak Yahudi'nin kerpetenle çenesini çıkarır. Topal ihtiyarın kolunu, bacağını, başını koparır. Yalova Sefası'nda Zenne ile Yalova sefasına gitmeye kalkan aşıklar kafilesine katılır. Fakat zennenin aşıklarını sakladığı küpe girerek hepsinin üstüne işer ve köpeğini altındakilere saldırtarak ısırtır. Kırgınlar'da oyundaki payını eksik veren Hacivat'ı döverek öldüren Karagöz onu küpe tıktığı gibi, aramaya gelen kardeşlerini de öldürüp küpe koyar. Meyhane'de sızan Bekri'nin bardağına işeyerek Bekri'ye rakı yerine sidiğini içirmeye kalkar ama bu kez kazdığı kuyuya kendi düşer.

Karagöz'ün kıyıcılığından başka muzurluğu, bazen iyiliğe kemlik etmesi, onu bunu dövüp kaçırması her oyunda yinelenen tavrıdır. Karagöz oyunları Keloğlan kişiliğinden başka Keloğlan masalarının malzemesinden de yararlanır. Söz gelimi Karagöz muhaverelerinden "Öyle Denmez" in "Keloğlan Hiç Alıyor" masalı ile çok açık bir benzerliği vardır" (Sokullu 1997 : 113, 114).

Karagöz oyunlarının halk masallarının yanı sıra halk fıkraları ve folklorunun da etkisinde kaldığı görülmektedir. Örneğin; Abdal Bekçi ve Bursalı Leyla oyunlarında Beberuhiler ve Arnavutlar tarafından yalnız bırakılan Karagöz ile Timurlenk'e filleri şikayete gittiğinde arkasında kimseyi bulamayan Nasrettin Hoca'nın yalnızlığı benzeştir.

"*Karagöz*, Türk halk zekâsının bir ifade vasıtasıdır. Türk halkında hâdiselerden komedi yaratma kudreti, dram yaratma kabiliyetinden üstündür. *Karagöz*, diğer halk komedileri gibi, Türk'ün bu *komedi zekâsı*'nı sahneye koyar. Bu zekâ, insanların topluluk hayatından kaptıkları gülünç huyları ustalıklı perdede aksettirir. Safdillilik, ukalâlık, dalkavukluk, hasislik, kurnazlık, sahte kahramanlık, apaşlık<sup>6</sup>, menffat düşkünlüğü v.b. gibi, büyük *insanlık komedisinde* devamlı gülünç sahneler yaratan her *insan hâli*, Karagöz perdesinin de renkler, şekiller, ışıklar ve gölgeler içinde resmettiği hayat çizgileridir" (Sevilen 1990: 5,6).

Halk folklorü açısından bakıldığında da, köy seyirlik oyunlarında görülen; ölüp dirilme ve kız kaçırma motifleri Karagöz'ün malzemesini oluşturmada yardımcıdır. Bahçe ve Canbazlar'da Karagöz, Eczane'de İhtiyar, Kırgınlar'da Hacivat ve kardeşleri, Salıncak oyununda ise Yahudi öldükten sonra dirilirler. Ya da Sahte Esirci oyununda evin hanımın eşkıyalar tarafından kaçırlır. Karagöz oyunları, Köy Seyirlik Oyunları'nın bir başka önemli ögesi olan hayvanlara da yer vermektedir. "Böylece, Totem inancından kalma hayvan motifinin halk masallarından geçerek Karagöz'e yansıdığını ileri sürebiliriz" (Sokullu 1997 : 119).

Bunlarla beraber, Karagöz oyunlarında Divan Edebiyatı motiflerine de rastlanmaktadır. Tasavvufi gazeller, soyut bir güzele söylenen şarkılar ve semailerin edebiyattan Karagöz oyunlarına geçmiş olması muhtemeldir.

<sup>6</sup> Başiboşluk, haytalık.

Karagöz oyunlarında karakter gelişimini ve olaylar dizisine özen gösterilmemektedir. Olaylar hemen hemen aynı biçimde başlamakta ve bitmektedir. Taklitler bütün oyunlarda aynı tipi yansıtmaktadırlar. Fakat gene de oyunun tümünden bir hayat gerçeği çıkmaktadır. Hem çağının töresine hem de toplumsal sorunlara ayna tutmakta ve ibret vermektedir.

Cehalet, yoksulluk ve işsizlik gibi günlük yaşam sorunlarını birçok oyunda tematik katman olarak görebiliriz. Sokullu (1997:134)'ya göre Karagöz'ün fukaralığı ve işsiz bir gariban oluşu, Charlie Chaplin'in çizdiği yalnız, içten saf fakat içgüdüsel dürtülerinin suça ittiği kişiye çok benzemektedir. Karagöz'de onun gibi ezilmişliğine, yoksulluğuna dayanabilmek için işi soytarılığa vuruyor. Kurnazlığı, hazırcevaplığı, tehlike karşısındaki pratik çözümlenmeleriyle bir soytarıya benzeyen Karagöz'le bu oyunlar hem farsın içgüdüleri yansıtan ve bilinçaltı doyumuna yönelen bir zevk uyandırıyor. Hem de toplumsal, siyasal yaşama bir kesitle, bir portre ile teşhis koyuyor. Şarlo'da burjuva komedyasının etkisiyle duygusal iletimi yeğlemiş olan güldürü, Karagöz'de sağlıklı halk şakasını korumaktadır. Yaşam sevinci toplum eleştirisiyle iç içe verilmiştir.

Karagöz oyunlarında güldürü, yergisel, ironik, grotesk ve fars güldürüleri gibi çeşitli gülünçlemelerle ortaya çıkmaktadır. Karagöz oyunlarında sıklıkla yergisel gülünçlemeye başvurulmaktadır. Yergisel gülünçleme, alayı acımasız ve düşmanca olan ve kendini gülünen kişinin üstünde sayan bir gülünçlemedir. Karagöz oyunlarında toplumsal yaşamdaki karşıtlık ve düzen bozukluğunun doğurduğu yoksulluk, işsizlik ve zorbalık sergilenmek suretiyle bir anlamda yergisel gülünçleme yapılmaktadır. Ama ne yerilen kişi ya da kurumlar belirtilmekte, ne de alay, suçlamanın ağırlığına kaydırılmaktadır. Günümüze ulaşan metinlerde toplumsal yaşamdaki dengesizliğin ve düzensizliğin kişilerin yaşamına yansıyan sonuçları, maskaralık ve soytarılık içinde hafifletilmektedir.

Abdal Bekçi adlı oyunda yansıma bir sözcüğün yanlış anlaşılmasından kaynaklanan cinas komiği doğurmaktadır:

“HACİVAT- Vah vah, hanım kızım!

KARAGÖZ- (*İçeriden.*) Aşağıda ördek nağmesi var” (Kudret 2004 a: 53).

Ahlâki açıdan alay genellikle insanın kötü alışkanlıklarına ve kusurlarına yöneltilmiş ya da hayvansal yanlar vurgulanmaktadır. Böylelikle Karagöz oyunlarının en önemli gülünçlemelerinden olan grotesk yapılandırılmaktadır.

“Tip gülünçlemesinde ise Rumelili, Laz, Acem, Kayserili gibi çeşitli etnik küme ve yöresel hak temsilcilerinin beşeri zaafından çok tipik soy özellikleri karikatürleştirilmiştir. Arnavut'un çabuk kızması, Laz'ın nefes almadan konuşması, Hırbo'nun iyi muameleden anlamayıp, ancak kaba konuşmaya cevap vermesi onların sivriltilmiş kusurlarıdır” (Sokullu 1997 : 137).

Grotesk gülünçlemede, çirkin ve iğrenç olan, insani olmayan şeyler estetize edilerek komik olan yaratılmaktadır. Bu yolla insanla ilgili her şeyde estetik bir denge kurmaya çalışılmaktadır. Karagöz oyunlarında grotesk, hem iğrenç hem de pornografik olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle falluslu Karagöz oyunları, bayağı küfürler ve Karagöz ile Hacivat'ın birbirlerinin karılarına sarkmalarıyla ve incelenen Kanlı Nigâr oyununda da görüldüğü üzere, Karagöz'ün karısının Çelebi'ye göz koymasıyla insanın hayvani yönleri ele alınmaktadır. Karagöz oyunlarının bu yanı, Dionysos şenliklerindeki komos ruhunu, karnavalları ve Köy Seyirlik Oyunlarını çağrıştırmaktadır.

Kusurları abartıp çarpıtmaktan çok uyumsuzluk yaratan karşıtlık ve aykırılıkları sergileyerek eleştiri yaratan ironik gülünçleme, hata ve kusuru kaçınılmazlığı içinde kabul etmektedir. Karagöz oyunlarında ironik gülünçleme toplumsal yaşamdaki çatışmayı yansıtmaktadır.

Çene yarışırma, Karagöz oyunlarında kullanılan etkili tekniklerden biridir. Özellikle Karagöz'ün, Hacivat'ın söylediği ağdalı cümleleri yanlış anlaması, ya da anlamazlıktan gelmesi sonucunda verdiği yanıtlarla mekanik bir karşıtlık sağlanmaktadır.

Tiplerden birinin bir sözcüğün hecelerini eksilterek, bozarak söylemesiyle oluşan kafiye düşürme yöntemi ile genellikle argo bir sözcük oluşturulmakta ya da çağrıştırmaktadır. Bunun sonucunda da yine gülünç olan açığa çıkmaktadır.

Yanlış anlamalar önceden de belirtildiği gibi, Karagöz oyunlarının vazgeçilmezlerindedir. Komiği yaratmak veya parlatmak için özellikle halk adamı olan Karagöz'ün, saray erkanından olan Hacivat'ın söylediklerini yanlış anlaması kimi zaman saçma, kimi zaman yapılandırılmış bir anlam ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu yolla da söze dayalı güldürünün en yoğun hallerinden biri oluşmaktadır.

“Oyuncunun konuşma ve hareket hünerine dayanan gülünçlemeler” (Sokullu 1997: 163) fars gülünçlemesi olarak bilinmektedir. Salt güldürmek için yapılan, karşısındakini alt etme durumunu doğuran bir yapıdadır. Diyalog örgüsünde; çene yarışırma, laf yetiştirme, kelime oyunları yapma, kafiye düşürme gibi söz komiğiyle oluşturulmaktadır. Harekette de reflekslere yönelik kahkahayı doğuran bedensel tepiler ve görüntü oyunları fars gülünçlemesini yaratmaktadır.

Düşme, dayak yeme, cam kırma, çarpma gibi sakarlıktan doğan hareketler; maskaralıklar; sarhoşluktan, kaçıklıktan budalalıktan doğan ve özrü içeren eylemler fars gülünçlemesinin hareket komiği ile sağlanan yöntemleridir. Kimi zaman ise yineleme ve büyüden dolayı çarpılma ile gülünç açığa çıkartılmıştır.

Karagöz oyunlarında, hareket komiği ve soytarılıkların yanında, söze dayalı güldürü geleneği içinde yer alan söz ustalıkları, kelime oyunları ile oyunbazlık ve bilinçaltına itilmiş isteklerin boşaltılması yolu izlenilerek haz ve neşe yaratılmaktadır. Bu anlamda, nükte Karagöz'ün lokomotif konumundadır.

“Hayal perdesi ve cansız figürler, soyutlama ve alegorik anlatım sanatçının özgür yaratmasına olanak sağlayan öğelerdir. Diğer yandan yapı olarak oyunların en önemli özelliklerinden biri aksiyonun dans ve şarkı ile kesilmesidir. Dans ve şarkının işlevi bir kaç yönlüdür. Her taklit perdeye kendi özelliğini yansıtan bir türkü ile gelir ve oynar. Bu yoldan oyun kişisi, yaşamına ve tavrına değin özelliğiyle baştan seyirciye tanıtılır. Ayrıca müzik, şarkı ve dans öğelerinin vereceği zevkten yararlanılır. Üçüncü olarak da hayalcilik ve soyutlama ile yaşamdan uzaklaştırılan öykünün akışı çeşitli yollarla kesilerek yaşama dönülmüş olur. Bu özelliğin Karagöz'ün etkilenen Orta Oyunu'nda daha çok amacına ulaştığı görülecektir” (Sokullu 1997 : 169).

Karagöz oyunları, seyirciyi ve/ya okuru tinsel ve fizyolojik gerginlikten kurtararak sağlıklı kalmasına ön ayak olmaktadır. Bütün Karagöz oyunlarının sonundaki bağışlama ile de toplumu pekiştirme amacı güdülmektedir. Toplumsal konular hakkında bilinçlendirme sansüre yol açabileceğinden, Karagöz sanatçısı ve

oyunlar toplumsal dayanışmaya ve bireysel sağlığa yönelmek durumunda kalmışlardır.

“Bu oyunlarda düzenin baskısından bunalanlara baş kaldırma yolu açılmış ya da öğütlenmiş değildir. Fakat toplumun gizli gücünün simgesi olan Karagöz, oyunun sonunda, kurulu düzenin temsilcisi olan Hacivat'a "bir daha sefere elime geçersen ben de bilirim yapacağımı" diyerek gönüllerde bir umut ışığı yakar. Böylece bir dahaki sefere kadar dayanışmayı ve bağışlamayı sağlamış olur. Toplumun dağılmamasını, pekişmesini gözeten Karagöz oyunları bu amacını hazza ve zevke yönelik bir eğlendiricilikle sağlar” (Sokullu 1997 : 170).

Bu komik temsillerin çok karışık bir seyircisi olduğu bilinmektedir. Karagöz'ü her yaştan insan izlemiştir; bu durum ve seyircilerin toplumsal çeşitliliği birçok Avrupalı gözlemciyi çok şaşırtmıştır. Bir meddahın kahvedeki olağan müşterileri memurlar, askerler, talebeler, hamallardı. Bir paşa ile bir bekçi aynı temsilde yan yana oturup, aynı nüktelere gülebilmekteydi.

“Manastır'daki handa etnik, dinsel ve dilsel bir çeşitlilik vardır. Şair ve meddah Süleyman'ı oturup dikkatle dinleyenler Türk, Arnavut, Rum, Bulgar, Eflaklı, Sırp, Yahudidir; bu çeşitlilik, Osmanlı'nın ve Balkanlar'ın sıradışı *melting-pot*'u olan bu Makedon şehrinin de çeşitliliğini yansıtmaktadır. Gülme, farklı kuşaklar, toplumsal kategoriler, etnik ve dini gruplar arasında bir iletişim sağlamaktadır” (Fenoglio - Georgeon 2007 : 84).

Gölge oyunundan karikatür dünyasına da geçiş yapan Karagöz, içinde barındırdığı hicivsel yapıyı mizah dergilerine de yansıtmıştır:

“Kargöz ile Hacivat, Tanzimat, II. Meşrutiyet, Cumhuriyet dönemi, 1970 sonrası ve günümüz mizah dergilerinde, sosyal ve kültürel sorunların gündeme getirilmesi ve eleştirilmesinde önemli bir araç olma görevi üstlenmekle birlikte, daha çok siyasi hiciv bağlamında ele alınmıştır” (Oğuz-Özay 2006: 85).

Kanlı Nigâr oyunu anonim bir eser olup, kaynağı Hellmut Ritter'in, Karagös, Türkische Schattenspiele'deki ilk cilde dayanmaktadır. 1924'te kaleme alınan oyun, : Giriş, Gelgeç Muhaveresi, Muhavere, Ara Muhaveresi, Fasil ve Bitiş'le beraber altı bölümdür.

Hem Kanlı Nigâr; hem de Salkım İnci ile gönül eğlendiren Çelebi'nin kıyafetlerine kadınlar tarafından el konur ve Çelebi dövülerek sokak ortasına bırakılır. Çelebi, elbiselerini kurtarması halinde Karagöz'e beşi bir yerde ve altın saat vereceğini söyler. Kanlı Nigâr tarafından yemek vaadiyle kandırılan Karagöz ve ardından gelen Hacivat, Sarhoş, Arap ve Beberuhi'nin de kaderleri Çelebi ve

Karagöz'le aynı olur. Sokak ortasında çıplak kalmış olan tipleri Zeybek kurtarır. Hepsinin elbisesini Kanlı Nigâr'dan alarak, sahibine verir. Oyun kişileri; Hacivat, Karagöz, Kanlı Nigâr, Salkım İnci, Dimyat Pirinci, Karagöz'ün Karısı, Çelebi, Sarhoş, Arap, Beberuhi, Zeybek'ten oluşmaktadır.

Dünyada gerçeküstücülük akımı ivme kat etmişken, yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde gerçekçilik ve doğalcılık ön plândadır. 1924'te Cumhurbaşkanlığı Orkestrası kurulmuştur.

Ana temasını açgözlülüğün oluşturduğu oyunun yan temaları; yalan, para hırsı, kurnazlık, kıskançlıktır. Asal mesaj olarak "Açgözlülük, elindeki değerini bilmeyip, az ile yetinmeyen insanların başına dert açar" düşüncesini veren oyunun yan mesajlarından biri; "Kurnazlık yaparak işin sonunu hesap edemeyenler cesaret karşısında korkaklıklarına yenilirler"dir.

Oyunda asal karşıtlık Çelebi'nin açgözlülüğü ile Kanlı Nigâr-Salkım İnci'nin kanaatkârlığı üzerinden sağlanmaktadır. Yan karşıtlıklarda ise kurnazlığı temsil eden Kanlı Nigâr-Salkım İnci'nin karşısında Zeybek hariç diğerler oyun kişileri saflık kavramı etrafında bütünleşmektedirler. Yine Kanlı Nigâr-Salkım İnci için korku, Zeybek için ise cesaret kavramları bir başka yan çatışmayı doğurmaktadır.

Mekânlar: Sokak, Karagöz'ün evi, Kanlı Nigâr'ın evidir. Sokak, Karagöz ile Hacivat'ın atışmaları esnasında komik bir ortama dönüşürken, Kanlı Nigâr ve Salkım İnci'nin tartışmaları sırasında gergin, Çelebi'nin çıplak kalışıyla da merak unsurunu yaratan bir atmosfere dönüşmektedir. Karagöz'ün evi, çocuğunu uyuttuğu için kapıyı Karagöz'e açmayan karısının ve Karagöz'ün ilençleri ile komik bir atmosfere bürünmektedir. Kanlı Nigâr'ın evi ise, içeri giren herkesin dayak yemesinden dolayı şiddetin egemen olduğu, aynı zamanda kıyafetlerin tutulduğu yer olmasından dolayı da merak durumunu tetikleyen bir ortamdır.

Oyunun asal kişileri; Karagöz ve Hacivat, ikincil kişileri; Çelebi, Kanlı Nigâr, Salkım İnci ve yan kişileri; Dimyat Pirinci, Karagöz'ün Karısı, Çelebi, Sarhoş, Arap, Beberuhi, Zeybek'tir.

Çelebi'nin adı Hercai Menekşe'dir. Yakışıklı, burma bıyıklı, keman kaşlı, beyaz tenlidir. Narin ve nazenin bir yapısı vardır. Zengin bir babanın oğludur, lâlâsı vardır. Tavrında, kadınlarla olmayı seven ama ölçüyü tutturamayan, gereğinden fazla kibar ve hatta çtkırıldım biri görülmektedir. Kanlı Nigâr'ın güzelliği ile, Salkım İnci'nin variyeti arasında kalıp, ikisini birden idare etmeye kalkan çapkın erkek konumundadır. İki kadını da elinde tutmaya çalışır. Kibarlığından dolayı kadınlara karşı koyamaz ve elbiselerinden olur. Kıyafetlerine el koyan Kanlı Nigâr ve Salkım İnci karşısındaki engellerdir. Bundan başka kendisini aramaya gelen Arap durumunu babasına söyleyebilir ve itibarı zedelenebilir, bu yüzden bir başka engel de Arap'tır. Başta Karagöz olmak üzere sokaktan geçen her tipten yardım ister. Ancak Zeybek ona ve diğerlerine yardımcı olur.

Karagöz oyunlarında olduğu gibi, Kanlı Nigâr'da da tekerlemeler, yanlış anlamalar yani söz komikleri iç aksiyonu yönlendirmektedir. Her yeni tipin perdeye gelişi ve beraberinde söyledikleri şarkılarla ve şiddet destekli komik çatışmalarla dış aksiyon gelişmektedir.

Kadınları kandıran Çelebi'nin sokakta üryan kalması, asal olayın gelişimi, Karagöz ile Hacivat'ın yanlış anlamalara dayalı atışmaları, Karagöz'ün, karısıyla birbirlerine beddua etmeleri ve Çelebi'ye yardıma gelen Karagöz, Hacivat, Sarhoş, Arap ve Beberuhi'nin de elbiselerine el konulup, dayak yemeleri ise yan olayların gelişimidir. Giriş bölümünde Hacivat semai söyler ve ardından teganniye başlar. Karagöz'ün gelmesiyle gelgeç muhaveresi başlar, burada ve muhavere bölümünde Hacivat ile Karagöz atışırlar. Ara Muhaveresinde ise Karagöz'ün, karısı ile çekiştiğini görürüz. Fasil bölümünün hemen başında, Kanlı Nigâr'ı atlatmış olan Çelebi'nin onunla tartışması verilir. Böylece serim sağlanır. Salkım İnci de bu tartışmaya dahil olur. Öncelikle iki kadın kıskançlıkla birbirlerine girerler. Sonrasında ise komşulardan Dimyat Pirinci ile Karagöz'ün Karısı'ndan, Çelebi'nin kimin olacağı konusunda hakemlik yapmalarını isterler. Ama her iki komşu da Çelebi'ye göz koyarlar. Durumun üstesinden bu şekilde gelemeyeceklerini anlayan Nigâr ve İnci, Çelebi'yi dövüp, çıplak olarak sokağa atmaya karar verirler.

Çelebi'nin soyulup sokağa atılması ile ilk asal düğüm noktası s. 569'da atılmıştır. Zeybek'in gelmesiyle s. 584'te son asal düğüm noktası sağlanmıştır. Kanlı

Nigâr'ın 585. sayfada “Amanın kızlar! Bursalı Sarı Efe geldi, iş fena!” diyerek geri adım atmasıyla doruk noktası yaşanmaktadır. Zeybek'ten korkan kadınlar, erkeklerin kıyafetlerini geri verirler, böylece olay çözüme kavuşturulur.

Perde, Karagöz oyunlarında tasavvufî açıdan bu dünyanın, ahiret yanında geçici olduğunu, insanların da aynı tasvirler gibi üstün bir güce, yaradana bağlı olduğunu sembolize etmektedir. Bu anlamıyla, perde bir motif olarak değerlendirilebilmektedir.

Dokusal Birimler açısından bakıldığında, Fantastik ve hayâl ürünü olarak; Karagöz: “Geçen akşam fare götürmüş raftaki kaşıkları” (s. 558)

Gerçek ve gözleme dayalı olarak, Karagöz: “Sulukule’de rasgeldim Çingene kavgasınaaa!” (s. 559)

İronik (Taşlama, eleştiri): Kanlı Nigâr: “Seni yüze gülücü Varna pilici seni! Ben öyle piyazları yutmam!” (s. 566)

Lirik: Çelebi: “Amanın a dostlar! Nedir benim bu başıma gelenler? Vah alnımın kara yazısı!...” (s. 569)

Epik: Hacivat: “Baksan a, yiğidim, şehbazım<sup>7</sup>! Şu karşıki evde Kanlı Nigâr var, bizim esbaplarımızı o aldı. Git de bizim esbaplarımızı<sup>8</sup> al!” (s. 585)

Didaktik: Hacivat: “...Vaktiyle mektepte okuyup yazaydın böyle güçlük çekmezdin.”( s. 560)

Etik: Hacivat: “...Hocanın yanında terbiyeli durmalı. Göğsünü kavuştur.” (s. 560)

Retorik: Hacivat: “Bir kalem-kaş şûh gördüm durmayıp yazı yazaaar!” (s. 559)

Erotik: Karagöz: “Cebinde sabun taşıdığın başka şey için.” (s. 560)

<sup>7</sup> Şahbâz yani doğangiller familyasından iri ve yırtıcı bir kuş

<sup>8</sup> Esvap yani kıyafet

Dinsel: Hacivat: “Şeytâna lânet, Rahmânın birliğine hamd-i bî gaayet!”<sup>9</sup> (s. 556)

Psikolojik: Çelebi: “Aman baba! Sakın beni görmesin, bu gelen benim lalam! Mutlaka pederim göndermiştir beni aramak için.” (s. 580)

Sosyolojik: Karagöz: “İnsan züğürt iken düşünür, para olunca azaaar!” (s. 559)

Tarihsel: Hacivat: “Sultan Mehemed pür-kerem...<sup>10</sup>” (s. 556)

Oyunun türünden kaynaklanan: Hacivat: “Yıktın perdeyi, eyledin virân! Varayım, sahibine haber vereyim hemân!” (s. 586) replikleri önemlidir.

Komiği Yaratın Dokusal Birimler açısından; Yergisel gülünçleme: Karagöz: “Çok kaldırır suyu Dimyat-Pirinci.” (s. 567)

Tip gülünçlemesi: “Beberuhi: Bana adla sanla “Altıkulaç” derler. Karagöz: Beş buçuğu iftira, yarım kulaç bile yoksun.” (s. 583)

Grotesk Gülünçleme: “Sarhoş: Çabuk söyle siz nesiniz? Karagöz: Koyunuz.” (s. 577)

Çene yarışırma: Hacivat: Aldanma bu cihâna çek başına abâyını! Karagöz: Benimle çok uğraşma, yersin kafana sopayını!” (s. 558)

Kafiye düşürme: Karagöz: Şunlar üstüne siyeyim.<sup>11</sup>” (s. 579)

Yanlış anlama: “Hacivat: İs-ta. Karagöz: İsteyim ama verir misin?” (s. 560)

Teşbih (Benzetme): Karagöz: “...Fare gibi kapana tutulduk...” (s. 572)

Mecaz-ı Mürsel (Ad aktarması / düz değişmece): Kanlı Nigâr: “Gel Karagöz gel. Kızılılık hoşafı<sup>12</sup> da var.” (s. 571)

<sup>9</sup> Şeytan’a lanet eder, merhametli yaratıcıyı elbette ulularız.

<sup>10</sup> Çok lütfedici (Fatih) Sultan Mehmet

<sup>11</sup> İşeyeyim

<sup>12</sup> Kastedilen kızılılık sopasıyla atılacak dayaktır.

İstiâre (Eğretileme): Karagöz: “Senin gibi böyle kenef ibriğine tenezzül ederlerse, ben de onların midelerine kusayım, ördek kıyafetli herif!” (s. 583)

Alegori (Temsilî istiâre): Karagöz: “Hacivat, Silivri marsıği geldi.” (s. 582)

Kinaye: Beberuhi: “...Ölçtü terzi ihtiyar, bir buçuk endazeyim.” (s. 582)

Tariz: Karagöz: “Siz ne zaman adam olursanız biz de o zaman adam olacağız.” (s. 577)

Teşhis (Kişileştirme): Hacivat: “Galiba bu önde duran, alidayı böceği var o olmalı. Aman şunu bir parça oynatayım. Kır belini alidayı, kır belini vay!” (s. 573)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları açısından; Fiziksel konuşma güçlüğü: Arap: “Ben bizim kuçuni beyin kolasi.<sup>13</sup>” (s. 580)

Sözü anlaşılmaz bir biçimde ifade etme: Karagöz: “...İçeriye girer girmez semelâ<sup>14</sup>, mariz maddesi meydana çıkacak.” (s. 571)

Dinleyen kişinin yaptığı söz oyunları bakımından; Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak: Kanlı Nigâr: “Kızlar, kol demirini vurun.” (s. 579)

Konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak: Karagöz: İçeri buyurun, türlü yemekler var! Derlerse, sakın haa içeriye girme!... Sarhoş: Vay! Orada yemek de mi var? Ne türlü yemek?” (s. 578)

Diyaloglara ait söz oyunlarında; Konuşmanın kesilmesi: “Kanlı Nigâr: Buyurun... Sarhoş: Anlatın bakalım!” (s. 579)

Mantıksal düzenden yoksun konuşmalar: Karagöz: O rakı hülâsası.<sup>15</sup> Beberuhi: Ördek murabbâsı mı?<sup>16</sup>” (s. 583)

<sup>13</sup> Ben bizim küçük beyin kölesi.

<sup>14</sup> Meselâ

<sup>15</sup> O rakı özütü

<sup>16</sup> Ördek reçeli mi?

Gülme Teorileri açısından söz oyunlarında; Üstünlük Kuramı: Beberuhi: Ben şimdi gider sizin esbaplarınızı alırım, o vakit benim kim olduğumu anlarsınız!” (s. 583)

Uyuşmazlık Kuramı: “Arap: Ulak! Burada çıplak adamlar varmış. Karagöz: Bak, Hacivat, Arap ne diyor: “Avrupa’dan acemi maymunlar gelmiş” diyor.” (s. 580)

Psikoanalitik Kuram: “Zeybek: Ulan, siz adam mısınız yoksa hayvan mı? Karagöz: Hayvan baban!” (s. 585)

Kavrama Kuramı: “Zeybek: Siz ne cins mahlûsunuz? Karagöz: Deniz mahlûku.” (s. 585)’te verilmektedir.

Sadık Şendil tarafından iki perdelik bir tiyatro oyununa dönüştürülen, 1968’de Ülkü Erakalın’ın sinema filmi olarak ele aldığı ve yine 1981 yılında başrollerini Kemal Sunal ve Fatma Girik’in paylaştığı, Memduh Ün’ün yönettiği Kanlı Nigâr, oldukça zengin bir malzemeye sahiptir. “Daha önceden belirtildiği gibi, Hellmut Ritter’in kayda geçtiği “Kanlı Nigâr yahut İki Zalime Avretler yahut Kıskanç Karılar”ın yanı sıra, gölge oyunu metni olarak dokuz farklı çeşitlemesi bulunmaktadır” (Kudret 2004: 553).

Eldeki gölge oyunu metni açısından düşünüldüğünde, özellikle giriş ve gelgeç muhaveresi kısımlarında sıklıkla kullanılan Arapça, Farsça sözcüklere yönelik bir güncelleme çalışması yapmak gerekmektedir. Yine meddahta olduğu gibi, hayalinin bir sürü kişinin taklidini çıkaracağını düşündüğümüzde, üstün bir hünere ihtiyaç duyulacağı açıktır. Cansız nesnelere olan tasvirlerin, hayal perdesinde konuşlandırılmaları, giriş ve çıkışlarının iyi hesap edilerek trafiğin sağlıklı bir şekilde sağlanması gerekmektedir.

Gölge oyunlarında, bölümler arasında yeterli derecede organik bağ kurulmasına gereksinim duyulmaz. Ancak Kanlı Nigâr’da, gelgeç muhaveresinden, muhavere bölümüne; muhavere den de ara muhaveresine yapılan geçişler kurguyu rahatlatmaktadır. Bununla birlikte, bu bağın fasıl bölümünde de yeterince sağlanmaya çalışıldığını ama finalin ve çözümün çok hızlı gerçekleştiği görülmektedir. Zeybek’in gelişiyile teslim olan kadınların bu durumu da, -her ne

kadar gölge oyunu metinlerinin böyle bir derdi olmasa da- oyunun inandırıcılığını zayıflatmaktadır. Fasıl sonuna yapılacak bir müdahale ile, en azından Kanlı Nigâr ve tayfasının Zeybek'i de kandırmak için türlü numaralara girişmeleri ve her birinde başarısız olmaları verilerek hızlı final yapısı yumuşatılabilir.

Kanlı Nigâr oyununda sözlü güldürü birçok farklı etmeden yararlanılarak oluşturulmuştur ve hayli zengin bir metindir. Diğer Karagöz oyunlarında da sözlü güldürü geleneğinin farklı yöntemlerinden yararlanıldığı görülmektedir. Meselâ, Karagöz oyunlarında mübâlağadan kaynaklanan komiğe Ferhad ile Şirin oyunundan örnek gösterilebilir:

“HACİVAT – Haydi bunu götür de bir yere göm.

KARAGÖZ – Ben bunu mezara gömsem ne kadar ölü varsa ayağa kalkar.

HACİVAT – Denize at.

KARAGÖZ – Denize atsam ne kadar balık varsa bunun şerrinden karaya uğrar”  
(Kudret 2004 b: 430).

Bok Ana'nın kötü kokusu ve kötülüğünü anlatmak için Karagöz, abartıya kaçıyor ve komiği sağlıyor. Karagöz metinlerinde eş adlıktan kaynaklanan komiğe Kanlı Kavak oyunundan örnek:

“HACİVAT – Yazı çıkarabilir misiniz?

KARAGÖZ – Yazı çıkarması bir şey mi? Gel, götün varsa kışı çıkar. Evde ne odun, ne kömür, kesede bir paralar Hak getire!” (Kudret 2004 b: 534).

Hacivat'ın bahsettiği yazı okuyabilmekken; Karagöz bu sözcüğü mevsim olarak algılamakta ve komiğe neden olmaktadır. Karagöz oyunlarında benzeşlemeden kaynaklanan komiğe örnek ise Bahçe oyunundan bir bölümdür:

“HACİVAT – Ne tarafları dolaştınız, ne taraflarda gezdiniz?

ACEM – Diyâr-i Tahrân.

KARAGÖZ - Diyâr-i tarhana.

...ACEM – Diyâr-i Şîrâz.

KARAGÖZ - Diyâr-i kiraz.

ACEM – Diyâr-i Îrân.

KARAGÖZ - Diyâr-i ayran (Kudret 2004 a: 138).

Bilmediği şeyleri, bildiği şeylerin ismiymiş gibi anlaması, Karagöz'ün benzeşleme yapmasını sağlamaktadır. Yine Bahçe oyununda çok anlamlılıktan kaynaklanan komiğe bir örnek bulunmaktadır:

“KARAGÖZ'ÜN KARISI - Başına bu hotozu giy!

KARAGÖZ – Giydim.

KARAGÖZ'ÜN KARISI – Şunu aşır.

KARAGÖZ – Aşırdım.

KARAGÖZ'ÜN KARISI – Yaşmağı koynuna niye koyuyorsun?

KARAGÖZ – “Aşır” demedin mi?” (Kudret 2004 a: 145).

Karısının kastettiği yaşmağın ucunu arkaya atması iken, Karagöz “aşırma”yı çalmak olarak algılamaktadır. Karagöz oyunlarında ağız, lehçe, yöresel dilden kaynaklanan çok fazla komik nüve bulunmaktadır. Buna örnek olarak Şairlik/Âşıklık oyunundan Kayserili'nin cümlesi verilebilir:

“KAYSERİLİ – Bana melmekette “Suyabatmaz” deler, âşihlar beni barnahla gosteriller (Kudret 2004 c: 973).

Karagöz oyunlarında argodan kaynaklanan komiğe örnek olarak Salıncak oyunundan bir bölüm:

“KARAGÖZ – Öyleyse senin dediğin gibi beş paraya, on paraya salıncak yok.

TİRYAKİ – Benim de bu lâkırdıya karnım tok.

KARAGÖZ – Ayağını öpeyim, bir lokma daha al!” (Kudret 2004 c: 906).

Hem “lâkırdıya karnım tok”, hem de “ayağını öpeyim” repliklerinde argo kullanımlar mevcuttur. Tezatlık da Karagöz oyunlarında komiği oluşturan unsurlardandır:

“Muhacir: Tehey salamünaleyküm be ahretlik!

Karagöz: Aleykümselâm dünyalık” (Oral 2002: 275).

Bir fiilin yanına başka unsurlar koyularak tekrarlanması anlamına gelen müşakelede şaşırtmak ön plândadır. Hekimlik oyununda yemek fiilinin böyle bir kullanıma uğradığı görülmektedir.

“KARAGÖZ’ÜN KARISI – Bu akşam ne yiyeceğiz?

KARAGÖZ – Ne bileyim? Birbirimizi yiyeceğiz” (Kudret 2004 b: 511).

Karagöz oyunlarında yankılama ya da yansımadan kaynaklanan komiğe örnek olarak, Ters Evlenme oyunundan bir bölüm:

“İMAM – İlkbaharda cümbüşlüdür Kâğıthane sefâsı!

MAHALLELİLER – Vak vak vak vaaak!

KARAGÖZ – Bu da ördek nağmesi mi köpoğulları?” (Kudret 2004 c: 1083).

## 2.4. Ortaoyunu:

### Bahçe

Ortaoyunu, elips şeklinde bir dairede seyircinin ortasında oynanan, tulûata dayanan, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan bir geleneksel halk tiyatrosu örneğidir. Canlı oyuncularla oynandığı için, bir gölge oyunu olan Karagöz'den temelde bir farklılığı bulunmasına karşılık, bu iki tür arasında oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kişiler ve yapı bakımından önemli benzerlikler bulunmaktadır.

“Batı tiyatrosunun Türkiye’ye aşılana çalışıldığı yıllarda, tıpkı karagöz için de olduğu gibi, orta oyunu karşısında Türk aydınları, yazarları ikiye ayrılmıştı: orta oyununa karşı olanlar, orta oyununu tutanlar. Birinciler bunun büsbütün kaldırılmasını ileri sürerken, ikinciler ise düzeltilip, yenileştirilip yaşatılmasını savunuyorlardı... Orta oyununu kendi başına bırakmak veya yaşatmak tartışması tıpkı Karagöz’de olduğu gibi günümüze kadar sürüp gelmiştir. Yenileştirmenin, düzeltmenin yüzeyde, bir iki ayrıntıyla olup biteceğini sananlar vardı” (Emeksiz 1961: s.s. 6-20).

Kaynakları bakımından Ortaoyunu ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. İsmindeki orta sözcüğünden dolayı seyircinin ortasında oynanan bir oyun olarak bilinmektedir. Ama 'orta' sözcüğü, sadece yer açısından değil, aynı zamanda bir süreci, ya da bir sırayı belirleme açısından da anlam taşıyabilmektedir. Yani, "interlude" ya da "intermezzo" sözcüklerinde olduğu gibi "arada oynanan oyun" anlamına da gelebilmektedir. Bununla beraber, ortaoyunu daha çok, meydanda seyircinin ortasında oynanan oyun anlamında kabul görmektedir. Ortaoyununun *Commedia dell'arte*'ye olan benzerliğinden yola çıkılarak, bu türün Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini ileri sürenler olmuştur. Bu varsayımına göre, Türkler, izledikleri bu oyunu "Arte oyunu" olarak anmışlar, daha sonra da, benzerlikten ötürü kendi oyunlarına "Arte oyunu"nu bozarak "Orta oyunu" adını vermişlerdir. "Bu varsayımı savunanlar, Türkçeye İtalyancadan geçen tiyatro ile ilgili diğer sözcükleri de dayanak yapmaktadırlar. Örneğin; teatro-tiyatro, prova-prova, compagnia-kumpanya, pagliaccio-palyaço gibi..." (Konur 1995: 47) .

Ortaoyununa Yahudilerin de katkılarının olduğu, çeşitli seyirlik oyunları XV. yüzyıl sonlarında ve XVI. yüzyıl başlarında İspanya'dan ve Portekiz'den getirdikleri düşünülmektedir. İspanya'da tek perdelik oyunlara *auto* denilmektedir. Bu terim daha çok dinsel ve didaktik oyunlar için kullanılır. Ancak yaygın bir terim olarak, her türlü kısa sözlü oyunu da içermektedir. "Yahudiler, Türkiye'de sergiledikleri oyunlarında "Auto oyunu" adını kullanmış olabilirler. Türklerin de "Auto oyunu"nu "Orta oyunu"na çevirmiş oldukları düşünülebilir..." (Konur 1995: 47) .

Ortaoyunu Palanga adı verilen, seyirciyle çevrili, üstü açık bir alanda oynanmaktadır. Bu alan, genellikle daire ya da elips biçimindedir. Yazılı bir metne bağlı olmayan ortaoyunu, doğaçlama diyaloglara dayanmaktadır. Orta oyunu dans ile başlayıp, dans ile bitmektedir. Temel oyun bu iki dans arasında yer almaktadır. Etrafı kalabalıklarla çevrili bir alanda kurulan orta oyunu, oynanan alan ve seyirciler ile onların reaksiyonları arasındaki sürekli etkileşim ile şekillenen bir tiyatro türüdür. Sahne yuvarlak olduğu için oyuncular sıklıkla yer değiştirerek tüm seyircilerin onları görmesini sağlamaktadır. Oyun iki temel karakteri Kavuklu ve Pişekâr'ın arasındaki çekişme etrafında dönmektedir. Alanın hemen dışında, giysilerin bulunduğu "sandık odası", bu oda ile alan arasında da giriş-çıkış için kullanılan bir aralık bulunmaktadır.

Alanda çalgıcılar için bir köşe ve dekor yerine kullanılan iki kafes paravana yer almaktadır. Bu kafes paravalardan daha küçük ve çift kanatlı olana "dükkan", daha büyük ve iki, üç hatta bazen dört kanatlı olanına "Yeni dünya" denilmektedir. Seyircileri oyun alanından bir parmaklık ayırmaktadır. Oyunu erkek izleyiciler "mevki"den, kadın izleyiciler "kafes"ten izlemektedirler. (Bkz. Konur 1995: 49).

Ortaoyunu, Giriş (Prolog), Muhavere (Söyleşme), Fasil ve Bitiş bölümlerinden oluşmaktadır. Bir müzik parçasıyla birlikte, Tarz-ı kadim yani eski usûl oyunlarda köçekler ve curcunabazlar sırayla raksederlerdi. Zurnanın Pişekar havası çalmasıyla "Giriş" bölümü başlardı. Elindeki şakşakla (pastav) oyun alanına giren Pişekar seyircileri selamlar, onlarla ve zurnacıyla konuşur, daha sonra oyunun adını söyleyerek oyunu başlatırdı. Bundan sonra, zurna Kavuklu havası çalarken meydana Kavuklu ile Kavuklu Arkası gelirlerdi. Kimi zaman da bunlardan önce zenne takımı veya Çelebi gibi kişiler gelip, Pişekar ile iş konuşurlardı. Kavuklu ile Kavuklu Arkası oyuna girdikleri zaman aralarında söyleşirlerdi. Çoğu kez, bu söyleşmenin sonunda aniden Pişekâr'la karşılaşp korkarlar, bu korku ve şaşkınlıkla birbirlerinin üzerine düşerlerdi. Bundan sonra, oyunun Pişekâr ve Kavuklu arasında geçen "Muhavere" (Söyleşme) bölümü gelirdi. Bu bölüm, Kavuklu ile Pişekâr arasında geçen çene yarışı niteliğindedir.

Oyunun en ustalık gerektiren bölümü olan muhavere iki kısımdan oluşmaktadır. Söyleşenlerin (Kavuklu ile Pişekâr) birbirleriyle tanıdık çıkmasını konu alan ve sözlerin ters anlaşılmasının gülünç öge olarak kullanıldığı birinci evreye "Arzbâr" denmektedir. Yanlış anlamalardan sıklıkla komiğin yaratıldığı ikinci evresi ise "Tekerleme"dir. Tekerlemede Kavuklu Pişekâr' a sanki başından geçmiş gibi olağanüstü bir olay anlatır, ancak sonunda bu olayın bir düş olduğu anlaşılır. Karagöz'de olduğu gibi, Muhavere bölümünün, ortaoyununun asıl konusuyla bir ilgisi yoktur. Araştırmacılar tarafından kırk dolayında muhavere bulunmuştur. Tekerlemeyle birlikte Muhavere bölümü bitmektedir. Fasil denilen asıl oyun başlamaktadır. Oyun adını, Fasil bölümünde anlatılan olaydan almaktadır. Çoğu kez, Kavuklu iş aramaktadır. Pişekâr ona iş bulması için yardımcı olmaktadır. Kavuklu Hamam oyununda aktardır; Pazarcılar' da sergi açar; Fotoğrafçı' da fotoğrafçı, Eskici Abdi' de ve Kunduracı' da eskici çırağı, Gözlemeci'de gözlemeci çırağı, Yazıcı'da

yazıcı, Büyücü Hoca'da büyücü çömezi, Ferhad ile Şirin'de demirci olur. Dükkan dekorunda gelişen olaylar dizisine koşturularak, ikinci bir olay dizisi de zennelerin, Pişekar aracılığı ile kiraladıkları evde, Yeni Dünya dekorunda gelişmektedir. Bu bölümde, folklorik kıyafetleri ve yerel ağızlarıyla oyunun diğer tipleri de palangaya gelmektedir.

Bitiş bölümü çok kısadır. Giriş bölümünde oyunu seyircilere tanıttırıp sunan Pişekâr, bitirme işini de üstlenmektedir. Seyircilerden özür diler. Gelecek oyunun adını ve yerini duyurur. Seyircileri selamlar ve diğer oyuncularla birlikte alandan çıkarken, zurna ile çıkış havası çalınır.

Ortaoyunu, Türk halk tiyatrosunun doğaçlamaya dayalı bir koludur. Pişekâr yönetir, kavuklu cahildir. Çeşitli adlarla anılmaktadır; Kış Oyunu, Meydan Oyunu, Taklit Oyunu, Zuhuri Oyunu. Bu oyunlarda XVII. yüzyılda edebiyatımıza girmiş ve Karagöz gibi XX. yüzyılda gelişmiştir. Oyun yerleri basitçe düzenlenir. Oyunun başında Köçek, Çengi, Curcunabazlar müzik eşliğinde raks ederler.

Eksen kişiler, zenneler, ağız ya da şive farklılığı gösteren tipler, kusurlu tipler, kabadayılar, eğlendiriciler ve olağanüstü varlıklar Ortaoyunu tiplerini oluşturmaktadır. Bu tipler klasikleşmiş oyun kişileridir ve oyunun konusu ne olursa olsun, kendilerine has tavırlarından ödün vermezler. Her biri için zurnacı, alana girişlerinde özel müzik parçaları çalar. Karagöz' deki Hacivat'ın karşılığı olan Pişekâr, oyunu başlatır, yürütür ve bitirir. Bu yönleriyle, oyunun yönetmeni gibidir. Elindeki iki dilimli tahtadan şakşağı (pastav-pastal) adam dövmek, kapı açmak gibi durumlar için kullanılmaktadır. Pişekâr oyunun sahneye koyucusu, yöneticisi ve baş oyuncusu olduğu için, şakşağın oyunu yürütmek, hareketleri yönlendirmek, oyunculara işlerini bildirmek gibi işlevleri de bulunmaktadır. Pişekâr'ın sırtında çevresi kürklü bir cüppe, altında çakşır, ayaklarında san mest, başında dört dilimli bir serpuş bulunmaktadır. Kavuklu ise Karagöz'ün karşılığıdır. Oyunun baş komiğidir. Aynı zamanda ikinci başrol işlevindedir. Dilimli kavuk, kırmızı kumaştan cüppe ve çakşır ile entari giymektedir. Belinde de şal kuşak bulunmaktadır.

“Diğer tipler ise; mirasyedi, züppe ve çapkın bir tip olan *Çelebi*; erkeklerin oynadığı *Zenne*; kabadayı rollerinden *Tuzsuz*, *Matiz*, *Sarhoş*, *Külhanbeyi* ve *Efe*; *Kavuklu Arkası* olarak anılan cüce ya da kambur; mahallenin aptalı *Denyo*; değişik şive taklitlerini

gerçekleştiren *Kastamonu'lu Hirbo, Kayseri'li Bakkal, Eğin'li Kasap, Trabzon'lu Laz, Rumeli'li Arabacı, Kürt Bekçi, Arnavut Celep, Acem Halı Tüccarı* ile *Arap, Yahudi, Ermeni ve Rum*; eğlendiricilerden *Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Canbaz* ile olağanüstü varlıklardan *Büyücü, Cazular, Cinler* vb. den oluşur.” (Konur 1995: 50).

Ortaoyunu, Meddah ve Karagöz'le birlikte Geleneksel Türk tiyatrosunun gösteri türlerinden biridir. Karagöz oyunlarının etkisine karşın Ortaoyununun bağımsız ve özgün bir kimliğe sahip olduğu açıktır. İkisinde de iki temel karakter söz konusudur: Karagöz ile Hacıvat, Kavuklu ile Pişekâr. Geleneksel Türk tiyatrosunun kendine özgü bir yapısı olduğunu vurgulayan And, bu oyunların kurgusal yapısındaki bölümleri şöyle belirler: “Öndeyiş, söyleşme, fasıl, bitiş” (1985:386).

Ortaoyunundaki temel karakterler her zaman belli bir şekilde giyinmektedirler. Kıyafetleri ait oldukları sosyal sınıfın temel özelliklerini ve geldikleri bölgeyi göstermenin yanı sıra karakterin tarzını, alışkanlıklarını mesleklerini de belli etmektedir. Bir paravandan ibaret dekoru ile adeta dekorsuz bir oyun olarak da düşünülebilir.

“Yenidünya” adı verilen bu paravanın oyunun geçtiği mekânı temsil ettiği varsayılır oyuncular ve izleyiciler açısından. Karagöz'e göre folklordan daha uzaktır ve kentsel gelenekleri ele alır. Bu nedenle de “hiciv” niteliği taşımasına karşın bu hicivdeki eleştirel sertlik açısından Karagöz'ün bir miktar gerisindedir. Daha çok günlük kentsel sorunları irdeleyen bir türdür. “Bütün halk tiyatroları gibi Ortaoyunu da göstermeci bir yapıya sahiptir yani açık biçim egemendir” (And, 1985:123).

Orta Oyunu, Türk toplumunun yüzyıllardan beri karakterini işlediği bir halk tiyatrosudur. Anadolu insanının özelliklerinden kaynaklanan Ortaoyunu, toplumu, ve sorunlarını yansıtmaktadır.

“Orta Oyunu'nda insansal açı güldürü yoluyla sağlanır. Orta Oyunu geleneği içinde asık yüzlü, iç ezici, duyguları gıcıklayan tek bir tragedya, dram ya da bu anlamda bir oyun yoktur. Nedir bunun gerekçesi? Neden hep güldürü? Burada güldürü, "boş bir şekilde güldüren" olarak anlaşılmalıdır. Orta Oyunu'nda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak... Bu tür oyunda "kıssadan hisse" çıkarmak niteliği Orta Oyunu'nun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer. Üstelik, Orta Oyunu'nda yalnızca teknik özellik sanılan bazı gülünç hareketlerin bile birer toplumsal jest olduğunu söyleyebiliriz. "Kavuk Devirme", "Pabuç Sektirme", "Çene Yarıştırma" "Etek Savurma" gibi kalıplaşmış ve bir hüner durumuna getirilmiş olan hareketlerin ülkemizin tarihsel gelişimi içindeki olayları, yabancılaştırarak ve üslûplaştırarak seyirciye ilettiğini savunabiliriz. Bunlar Türk tarihi içindeki bazı önemli evreleri gösteren simgelerdir; yalnızca birer hüner olarak kabul edilemez. Öyleyse, Orta Oyunu'ndaki güldürü ögesi, seyirciye bir "yabancılaştırma" eylemi ile verilmektedir. Orta oyunu tiplerinin, özellikle Pişekar ile Kavuklu'nun hareketlerinin, belli bir toplumsal

yaşayışa oturtulmuş, töresel ve siyasal gelişimlerin birer soyutlaması olduğu düşünülmelidir. İşte bu özellik içinde güldürü türünün halk tarafından sevilmesi, halka bir yargılama olanağı ortaya çıkarmasındadır”(Nutku Ö. 1970: 36).

Ortaoyunu metinlerinden yola çıkıldığında, genel özelliklerden biri olarak; alaycı bir yapısının olduğunu görmekteyiz. Konularındaki siyasal taşlamalar, bölgeleşmeler, dinsel ayrılıklar alaya neden olmaktadır. Seyircide üstünlük duygusu yaratılması ve güldürü sağlanması da bir çeşit ayrıcalıktır. Osmanlı İmparatorluğu içindeki etnik grupların aralarındaki anlaşma güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürücülüğü yansıtmakla birlikte, toplayıcı bir misyonu vardır.

Bu oyunlarda durumların gülünçlüğünden çok ayrıntıların gülünçlüğü vardır. Oyun içinde oyun veya oyun içinde anlatılarla ayrıntılar ortaya çıktıkça gülünç belirlemektedir. Açık biçim olduğundan, esnek ve değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir, birbirinden bağımsızdır.

“Karşıtlık Yaratır; Karagöz oyunundaki Hacivat - Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki Kavuklu - Pişekâr ikilerinin karakterleri birbirine zıttır. Ortaklıklarında sürekli sorun çıkar. Seyircinin beklediği ile bulduğu arasındaki karşıtlıkla da güldürü sağlanır.

Uydurmadır; Kadın kılığındaki erkek oyuncular, dev boyutta biçimler ve masal öğeleri kullanılır. Sözcük ve söz dizilerine sesler eklenir ve çıkarılır. Dekorlu Yoktur; Ortaoyunu’nda yenedünya isimli yerin her şey için kullanılmasıdır. Az malzeme ile çok anlama ulaşılır. Simgeseldir; İşaretlerle konuşma, para verme, kapı çalma, yolculuk için sahnede tur atmak, yemek yeme simgesi kullanılmaktadır.

Yanılsamacıdır; Göstermecî tiyatrolarda gerçeğin yanılsamasını yapmak, oyun aksını kesmek anlamındadır. Sahneden sahneye atlayış yanılsatıcıdır. Cümleyi Bozar; Cümle yapısını bozmak, benzer sesteki kelimelerin anlama bağılı olmaksızın ard arda getirilip kullanılmasıdır. Aynı şekilde benzer sesteki kelimeler yanlış yerde kullanılır. Belirsizdir; Bu oyunda kişilikler silinmiştir. Zaman yoktur. Kişilerin belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Beklenmez Durumlar Vardır; Karşıtlıklar, aykırılık ve saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik güldürücülük yaratır” (Kırcı 2005: 26).

Kabalık da (impoliteness) gülmece gibi sosyal davranışın önemli bir formudur. “Çünkü bu form kabul edilen ve uygun olan davranışa karşı gelir” (Watts, 2003). Culpeper’a (2005:38) göre kabalık konuşucunun bilinçli bir şekilde yüz saldırısında bulunarak iletişim kurduğu ya da dinleyicinin davranışı bilinçli bir şekilde yapılan yüz saldırısı olarak algıladığı ve/veya kurguladığı ya da her ikisinin birleşimi olan durumlarda ortaya çıkmaktadır. Kaba bir eylem konuşucunun niyetine ve dinleyicinin konuşunun niyetini anlamasına bağlı olarak tanımlanabilir. Culpeper (1996: 356-357) Brown ve Levinson’un (1987) incelik stratejilerine karşıt olarak kabalık stratejileri için bir çerçeve önermektedir:

Yalın/sade kabalık (Bald on record impoliteness): Yüz tehdit edici eylem yüzün bağıntısız ya da küçültülmüş olmadığı durumlarda doğrudan, açık, bulanık olmayan ve kısa ama öz bir şekilde gerçekleştirilmektedir.

Olumlu kabalık (Positive impoliteness): Alıcının olumlu yüz isteğine hasar vermek için tasarlanan stratejilerinin kullanımınıdır. Örn. diğerini görmezden gelmek, diğerini bir aktiviteden dışlamak, ilgisiz olmak, kayıtsız olmak, sevimsiz olmak, yakışsız ve uygunsuz kimlik belirticisi kullanmak, anlaşılmaz ve gizli dil kullanmak, anlaşmazlık aramak, küfürlü dil kullanmak, başka adlar ile hitap etmekle açıklanmaktadır.

Olumsuz kabalık (Negative impoliteness): Alıcının olumsuz yüz isteğine hasar vermek için tasarlanan stratejilerin kullanımınıdır. Örn. korkutmak, küçümsemek, hor görmek ya da aşağılamak, aşağılayıcı olmak, diğerini ciddiye almamak, küçültmek, diğerinin alanına girmek (düz olarak ya da değişmeceli olarak), diğerini açıkça olumsuz bir görünüm ile ilişkilendirmek (kişiselleştirmek, “Ben” ve “Sen” adlarını kullanmak), diğerinin minnetini açığa çıkarmaktır.

Alaycı ya da sahte incelik (sarcasm or mock politeness): Yüz tehdit edici eylem, açıkça samimiyetsiz olan ve böylece yüzeysel kalan incelik stratejilerinin kullanımını ile gerçekleştirilmektedir.

Beklenen inceliği göstermemek (Withhold politeness): İncelik gösterilmesi beklendiği durumlarda beklenen davranışı göstermemek, beklenen sözleri söylememek. Örneğin, bir hediye için birine teşekkür etmemek kasıtlı kabalık olarak düşünülebilir.

Culpeper (2005:43-44) alayın “üst-stratejik” doğasının yerine Dolaylı kabalık (Off-record impoliteness) maddesini eklemiştir. Alaycı ya da sahte incelik de bu başlık altına girebilir.

Dolaylı kabalık (Off-record impoliteness): Yüz tehdit edici eylem bir sezdirim ile gerçekleştirilmektedir ancak bir niyet açıkça diğerlerinden daha ağır basmaktadır.

Ortaoyunu'nda görülen yalın/sade kabalık örneklerinden ilki Pişekâr'ın Kavuklu'ya "Çekil!" diyerek emir vermesiyle oluşmaktadır. Diğer örnekler ise Pişekâr'ın "Davran!" ve "Hamam için derhal fırla" emirleridir. Kavuklu'nun "Sahibinden evvel ahıra girmek zaten adetindir" tümcesi ise Pişekâr'ın yüzünü tehdit etmeye yönelik doğrudan bir kabalık eylemidir.

"KAVUKLU - Galiba yağlı kuyruğu yakaladın, kendine sıyracaksın. Öyle yağma yok. Parmağım içinde!

PİŞEKÂR - Haydi, canım! Birader sen de zihnimizi işgal etme. "Çekil!" diyorum sana! Böyle iki kişi arasında görüşülen bir şeye hariçten biri nasıl müdahale eder?" (Kudret 1994: 128).

"PİŞEKÂR- Haa! "Davran" dedim, o mu? "Davran" dediğim, "Hamam için derhal fırla" demek istedim.

KAVUKLU- Peki, patladın mı? Öyle yaptığımı elbette söyleyeceğim, fakat gevezelikten meydan yok ki. Sahibinden evvel ahıra girmek zaten adetindir..." (Kudret 1994: 121).

Ortaoyunu'nda görülen olumlu kabalık stratejilerinden iki örnek beddua ve başka adlar ile hitaptır. Pişekâr'ın sözlerine Kavuklu "çenen tutulsun" sözleriyle beddua ederek karşılık vermektedir.

"PİŞEKÂR- Demek, öyle upuzun, cenaze gibi, yerde kaskatı kaldın mı?

KAVUKLU- Çenen tutulsun, İsmail!" (Kudret 1994 : 118).

Kavuklu yine Pişekâr'ın sözlerine karşılık verirken olumlu kabalık stratejisi uygulamaktadır. Burada Kavuklu'nun Pişekâr'a "köpoğlu" diyerek başka bir ad ile hitap etmesi olumlu kabalık stratejisi olarak görülebilir.

"PİŞEKÂR- Canım, yine saçmalamaya başladın. Neler söylüyorsun?

KAVUKLU- Ulan, İsmail, çok köpoğlusun vesselam" (Kudret 1994: 120).

Ortaoyunu'nda görülen olumsuz kabalık stratejilerine tehdit ve küçümseme örnek olarak verilebilir. Kavuklu "Alim-allah gözünü patlatırım" diyerek Pişekâr'ı tehdit etmekte, Pişekâr "Yine saçmalamaya başladın" diyerek Kavuklu'yu küçümsemektedir.

“KAVUKLU- Ulan, İsmail, ne söylediğini anlamadım ama, mutlaka bir entrikan var. Alim-allah gözünü patlatırım. Parmağım içinde!

PİŞEKÂR- Efendim, senin eski tabiatındır” (Kudret 1994: 127).

“PİŞEKÂR- Canım, yine saçmalamaya başladın. Neler söylüyorsun?

KAVUKLU- Ulan, İsmail, çok köpoğlusun vesselam” (Kudret 1994: 120).

“Kabalık stratejilerinden biri olan dolaylı kabalığa dair Ortaoyunundan verilebilecek en iyi örneklerden birini, Dümbüllü’nün yaratıcılığına/ hazırcevaplığına vurgu yapan ve tiyatro çevrelerinde dilden dile anlatılagelen şu ünlü anı oluşturur: Ortaoyununun son büyük ustası İsmail Dümbüllü’ye gösteri sırasında seyircilerden biri tarafından bir salatalık atılır. Buna seyircilerin bir kısmı tepki gösterir. “Ustaya böyle şey yapılır mı?!” diye bağırarak bir izleyiciyi yatıştırmak için Dümbüllü’nün kurduğu cümle hayli etkilidir: “Beyefendiye kızmaya gerek yok! Belki lazım olur da kullanırım diye kartvizitini göndermiş!”” (Uçar&Koca 2011: 58,59).

Kabalık stratejileri oyun kişileri tarafından tek tek kullanılacakları gibi, çoklu olarak da kullanılabilirler. Yani bir oyun kişisi tek bir tümcede birden çok kabalık stratejisini aynı anda kullanabilir. Aşağıdaki örnekte, hem emir ile yalın/sade kabalık hem de tehdit ile olumsuz kabalık bir arada görülmektedir.

“KAVUKLU- Ulan, seni tepelerim de, başıma iş çıkarırsın. Haydi düş önüme!

CÜCE- Olur. *(Hemen koşarak önüne geçer ve yere düşer.)* Buyurun, düştüm” (Kudret 1994: 114).

Diğer örnekte ise Kavuklu’nun Cüce’yi görmezden gelerek dışlaması ve onun hakkında Pişekâr ile konuşması; Cüce’nin bu tavra karşılık Kavuklu’ya “enayi pilakisi” demesi olumlu kabalık stratejisidir. Çoklu kabalık stratejileri, Kavuklu’nun Cüce’ye verdiği karşılıkta bulunmaktadır. Kavuklu’nun “köpoğlu rezil” demesi başka adlar ile hitap etmesidir ve olumlu kabalıktır. “Def ol oradan” demesi yalın/sade kabalık, “Ayağımın altına alırsam pastırmanı çıkarırım” demesi tehdit olduğu için olumsuz kabalık ve “hergele seni” demesi yine başka adlar ile hitap etme olduğu için olumlu kabalıktır.

“KAVUKLU- İsmail, ufaklığın varsa şuna beş on kuruş ver de def olsun. Bir netameliye benziyor.

CÜCE- *(Uzaklaşarak.)* Yuuu! Enayi pilâkisi. Netameli senin babandır, Kazdağlı!

KAVUKLU- Ulan, vay köpoğlu rezil! (*Üzerine doğru yürüyerek.*) Def ol oradan! Ayağımın altına alırsam pastırmanı çıkarırım, hergele seni! Daha duruyor. Def ol!” (Kudret 1994: 115).

Ortaoyunu’nda dile dayalı gülmece unsurları hem yoğunluk hem de benzerlikler içermektedir. Karakterlerin birbirleriyle atışmalarında sözcük oyunları ve belirsizlik örnekleri ile dilsel kabalık stratejilerine sıklıkla rastlamak mümkündür. Sözcük oyunları genellikle sesbilimsel benzerliklerden yararlanılarak yapılmaktadır. Belirsizlik örnekleri ise sözcüklerin farklı anlamlarının kullanıldığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu farklı anlamlar sözcüklerin çokanlamlılığı ve eşadlılığı/eşsesliliğinden kaynaklanmaktadır. Sosyal davranışın önemli bir formu olan kabalık Ortaoyunu’nda gülmece ögesi olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

“Culpeper’in (1996) önerdiği kabalık stratejileri çerçevesinde, Ortaoyunu’nda görülen ilk strateji emir ve yüz tehdit etmeye yönelik doğrudan kabalık eylemleri ile yapılan yalın/sade kabalıktır. Olumlu kabalık stratejileri beddua, başka adlar ile hitap, hor görme ve dikkate almama şeklinde görülmektedir. Tehdit etme, küçümseme ve dalga geçme her iki türde de Olumsuz kabalık stratejileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolaylı kabalık ise alaycı ya da sahte incelik ile gerçekleştirilmektedir. Bütün bu stratejiler tek tek görülebildiği gibi birkaç tanesi bir arada da görülebilir” (Uçar&Koca 2011: 62).

Birçok kaynakta Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ve Ortaoyunu’nun son temsilcisi olarak gösterilen komik-i şehirlerden İsmail Dümbüllü’nün insanları nasıl güldürdüğüne dair, Haldun Taner önemli ayrıntılar sunmaktadır:



Şekil 9 Komik-i Şehir İsmail Dümbüllü (www.tersninja.com)

“Dümbüllü’nün sanatçı olarak, Türk halk komiği olarak özellikleri nelerdi? Bir kere en büyük avantaj doğuşu ile birlikte dünyaya getirdiği tipi idi. Yüzü, yüzünün en karakteristik yanı olan kalın kaşları, kulakları, bakışı, sonra ağzı ve nihayet ufak tefek, sevimli mi sevimli vücut yapısı ve cüssesi... İsmail’in yüzünde en büyük rol kaşlara düşerdi. İsmail kaşları ile şaşar, kaşları ile kızar, kaşları ile sevinir, kaşları ile şaka ederdi. Bu kaşlar bazen adeta yüzün yarısını kaplar gibi olurdu. Kaşlardan sonra en belli mimiklerin kaynağı ağzı idi. Bu ağzın ölçülü mimiklerine yanağın biri ve gözler, yaygın

mimiklerine ise bütün alt tarafı ile burnu da katılırdı. Bütün eski halk sanatçılarımız gibi yüz adalelerinin her birine söz geçirebiliyordu. Halk kitlelerine duygularını bu ayndan iletiyor, ayrıca görüntü güldürüsü sağlamak bakımından da aynı yola başvuruyordu. Dümbüllü İsmail'in vücut yapısı da onun güldürücülüğünden ayrı bir yardımcı unsurdur. Bu ufak tefek, kalın kaşlı sevimli bakışlı, babacan adam her şeyden önce halktan bir adamdı, bir halk adamı idi" (Taner 1993: 30).

Yine bir başka komik-i şehir Naşit Efendi ile ilgili, İsmail Biret (2005: 31,32)'in kitabında yer alan şu cümleler, Türk Tiyatrosu'nun gelişimine dair bilgiler içermektedir:

"Benim hem tek perdelik komedilerde hem de asıl temsilde rolüm oluyordu. Bir gün bu tek perdelik komedilerden, "Haremağası Ud Meşkediyor" adlı temsilden sonra sahne arkasına geçtiğimde ustam yanıma yaklaştı. Mütebessim bir ifadeyle ilk önce belindeki kuşağı çözdü, daha sonra fesini çıkardı. "Naşit Molla, bu akşam çok mükemmel oynadın, seninle iftihar ediyorum" diyerek fesi başıma koydu, kuşağını da belime doladı. Böylece "komik-i şehir"liği bana bırakmış oldu. Aynı akşam asıl oyundaki birinci komik olarak ustamın yerine ben çıktım.

...Amacım tuluat tiyatrosunu kaba saba şakalardan, çirkin ve inceliği olmayan taşlamalardan kurtarmaktı. Tuluatın temelinde ince, zeka ürünü nüktenin yattığını, gelişigüzel maskaralığın yeri olmadığını düşünmekteydim. Ayrıca yenilikler yaparak seyircinin ilgisini çekmeyi planlıyordum. Nitekim ilk defa sahnede sessiz film gösteren tiyatrocudum. Benden önceki tuluat ustalarının halka sevdikleri "İbiş" tipini sadece aptal bir uşak olmaktan kurtarmaya çalıştım. Bir zaman sonra tuluatın vazgeçilmez komik tipi haline geldi".

Anonim bir oyun olan Bahçe'nin kaynak kişisi Kavuklu Hamdi'dir ve oyun Behzat Butak özel arşivinden alınmıştır. Tahmini olarak 1908 yılında yazılan oyun; Giriş, Muhâvere; I- Arzbar, II- Tekerleme, Fasıll olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Bitiş bölümü eldeki yazmalarda yoktur.

1967'de kurulan ve Türk Tiyatrosu'nda büyük başarılar yaşamış olan "Devekuşu Kabare" zaman zaman Geleneksel Türk Tiyatrosu özelliklerinden de yararlanmıştır. Özellikle meddah, ortaoyunu ve tulûat türlerinin ele alındığı "Dün Bugün" isimli oyundaki replikler nükte geleneğinin geçmişine de ışık tutmaktadır:

"Agâh: ...Bu akşam seyircimiz oldukça az. Millet Mardiros Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'na koşuyor. Akıl sır erdiremedim gitti. Biz burada güldürelim diye burnumuzdan terliyoruz, millet oraya gidip, salya sümük ağlamayı tercih ediyor. Eee, bu millet böyledir zaten. Anasını ağlatanı daha çok sever. ...Efendim, malumalınız, Hasan Efendi sahneye girmeden evvel, dışarıdan bir teneke yuvarlar. Seyirciler de gülmekten kendilerini yerden yere atar. Hasılı, tulûat tabirince "komik girer ve de ne bok yiyeceğini bilir".

Bu repliklerden, hem Türk Tiyatrosu'ndaki tür ayrımlarının keskinleşmeye başladığının, hem de başkomik Hasan Efendi'nin sahneye giriş tarzını öğrenmekteyiz.

“Kâhya: ...Üstelik ben beyefendinin kâhyasıyım.

İbiş: Beyefendinin kâhyasıysan, benim de keyfimin kâhyası değilsin ya yahu.

Beyefendi: Oğlum İbiş, oğlum İbiş! İstmeden söylediklerine kulak misafiri oldum. Sen biraz ileri gidiyorsun.

İbiş: Efendim?

Beyefendi: Sen biraz ileri gidiyorsun.

İbiş: Hayır ustacığım. Bu adam benim ayarımı bozdu. Beş dakika geri kalıyorum.

Beyefendi: Evladım, söyle bakayım. Sen bu kâhyayı niçin çekemiyorsun?

İbiş: Bu kâhya çekilir mi efendim? Bunu nafia<sup>17</sup> silindiri bile çekemez, yalı kazığı gibi adam!”

Bu replikler, özellikle nükte geleneğindeki yanlış anlamalardan sağlanan komik yapının göstergeleridir. Kâhyalık mesleği ile “keyfimin kâhyası mısın” deyimini, ileri gitmek ile saatin bozukluğunun, katlanmak anlamında kullanılan “çekmek” fiili ile kaldırmak anlamındaki sesteşinin ustalıklı kullanımları, nükteli yapıyı sağlamaktadır. Yine dişili-erkekli diyalog yapısı da dikkat çeken bir başka unsurdur.

“Beyefendi: Hazır mısınız efendim?

İbiş: Hazırım efendim.

Beyefendi: Evimizden çıktık, lokantaya gittik, vasıl olduk. Lokantadan içeri girdik, kapıdan içeri girdik. Bööyle salonda bir bakındık efendim, köşede dört ayaklı bir şey duruyor. Söyle bakayım o nedir?

İbiş: Eşek.

Beyefendi: Eşek mi?

İbiş: Baya normal eşek.

Beyefendi: Evladım lokantada eşek ne arıyor?

İbiş: Efendim sahibi bağlamış oraya, gözünün önüne bağlıyor herif, yemek yerken alıp götürmesinler diye.

<sup>17</sup> Osmanlı Devleti'nde Bayındırlık Bakanlığı'na verilen isimdir.

Beyefendi: Olmaz İbiş. Sahibi, eşekle de gelse lokantaya getirir de içeri mi bağlar çocuğum? Götürür dışarı bağlar, bir ağaca bağlar.

İbiş: Ağaca bağlar, öyle ya. Lokantaya niye bağlıyor eşoğlueşeğe bak şimdi!

Beyefendi: Yok öyle bir şey demedim.

İbiş: Aaa, fevkalade sinirim bozuldu. Lokantanın içine eşek bağlanır mı yahu?

Beyefendi: Lokantada eşek yok.

İbiş: Nasıl eşek yok? Eşek yoksa bu koku ne usta? Bak bak bak bak, tezek kokuyor usta.

Beyefendi: Olmaz efendim, kibar lokantada yalnızca yemek kokar, tezek niye koksun evladım. Taktın eşeğe!

İbiş: Taktım tabii. Getirmiş eşeği başucumuza bağlamış.

Beyefendi: Yahu bırak eşeği!

İbiş: Bırakamam ben kendi eşeğim değil usta. Herifin eşeğini bırakırsam, kaybolur maybolur, başımız belaya girer.

Beyefendi: Evladım unut, eşek gitti!

İbiş: Tamam. Eşek gitti değil, eşek gitti değil. Senden korkusundan, çıkardı kapının önüne bağladı namussuz.

Beyefendi: Estağfurullah efendim. Şimdi kibar bir lokantada eşek olmaz efendim.

İbiş: Olmaz efendim.

Beyefendi: O sana tarif ettiğim dört ayaklı şey bir masa.

İbiş: Haaa bir masa.

Beyefendi: Ve biz diğer masaların arasından geçtik, gittik bizim masaya oturduk.

İbiş: Rezil olduk, herkes bize bakıyor. Yuh! Hıyarlara bak diyor.

Beyefendi: Niye diyor onu?

İbiş: Masaya oturulur mu? Orada sandalye var.

Beyefendi: Evladım o sözün gelişi. Biz de zaten masanın kenarındaki sandalyeye oturduk.

İbiş: Evet.

Beyefendi: Sandalyeye oturduk efendim. Garson masaların arasından dolaşarak bize doğru geldi. Sen garsona ne dersin?

İbiş: Dolaşma oğlum, otur iki laf edelim derim.

Beyefendi: Olmaz canım, onun vazifesi dolaşmak.

İbiş: O zaman ne istiyorsun sen, git dolaş bakayım derim. Çık kapının önüne bak, eşek orada mı?

Beyefendi: Aman bırak eşeği, takma eşeğe. Yeniden eşeğe dönmeyelim İbiş.

İbiş: Ama ben o eşeğe taktım. Acaba ne yapıyor şimdi dışarıda merak ediyorum..." (Taner 1972).

Yukarıdaki repliklerde yine yanlış anlamalardan, sözcük oyunlarından, durum komiğinden, karakter komiğinden kaynaklanan gülünç bir yapı bulunmaktadır. Ama özellikle bu bölümde, eşek sözcüğü üzerinden sağlanan komik dikkati çekmektedir. Her ne kadar konu değişmiş, üzerinden zaman geçmiş olsa da, İbiş'in eşeği yeniden hatırlaması, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kullanılan tekrar yapısına işaret etmektedir.

Bu bölümde analiz edilecek Bahçe oyununun konusu ise şöyledir: Çelebi, kendisine ait olan bahçenin, Pişekâr tarafından düzenlenerek mesire alanına dönüştürülmesini talep eder ve karşılığında ona para verir. İşsiz ve meteliksiz olan Kavuklu da bu durumdan yararlanmak ister. Bahçede çalıştırmak için birçok kişiye ihtiyaç vardır, Kavuklu, Pişekâr'dan bahçede çalışmak için yardım ister ama sonuç alamaz. Sırasıyla gelen; Arnavut, Balama, Külhanbeyi, I. Acem, Hırbo, Kürt, Arap ve Rumelili, Kavuklu ile bir türlü anlaşamaz. Bu anlaşmazlıklar komik sahnelere yol açar. Oyun sonunda gelen Matiz, çoluk çocuk içerisinde çengili, sazlı-sözlü eğlence yapılamayacağını, caiz olmadığını söyleyerek herkesi karakola götüreceğini söyler. Pişekâr'ın konuşmaları üzerine, bahçenin bugünlük kapatılıp, izin alındığında tekrar açılacağını ifade eder Matiz ve oyun sona erer.

Kişiler: Zurnacı, Pişekâr (Küçük İsmail Efendi), Kavuklu (Hamdi Efendi), Cüce, Çelebi (Rezaki-zâde Tarçın), Arnavut (Bayram Ağa), Balama (Doktor Kırıyako), Külhanbeyi (Çağanoz Salih), I. Acem (Gaffar Ağa), II. Acem (Oğul), Hırbo (Mehmet Usta), I. Zenne (Kavuklu'nun karısı), II. Zenne (Kavuklu'nun kaynanası), Kürt (Memo), Arap (Ebülhasan), Rumelili (Hüsmen pehlivan), Saz Heyeti, Çengiler, Matiz (veyahut Karakollukçu)'de oluşmaktadır.

Yazıldığı dönemin siyasal, toplumsal koşulları ve bunların yazarla ilişkisi açısından bakıldığında, II. Abdülhamit'in Osmanlı taktında olduğu yıllardır. Koyu İstibdat Dönemi, II. Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle henüz sona ermiştir. Kâmil Paşa

hükümeti iktidardadır. Bu dönem, Zeki Alasya'nın büyük dayısı olan Kıbrıslı Kâmil Paşa'nın üçüncü sadrazamlık dönemine tekabül etmektedir. ([wikipedia.org](http://wikipedia.org))

Tiyatro faaliyetlerinin Güllü Agop'un tekelinde olması nedeniyle, bir dönem Tiyatroyu Osma-ni'de şansını deneyen Kavuklu Hamdi, akabinde yazılı metne mesafeli bakışı nedeniyle bu topluluktan ayrılarak kendi yoluna, tulûat ve ortaoyununa gitmiştir. 1882'de Şehzadebaşı'nda, Mehmet Efendi'nin tiyatrosunda, locaların çöküp, can ve mal kaybına yol açmasıyla zaten kuruntulu bir kişiliği olan Hamdi Efendi çok korkarak, uzun bir süre kapalı mekânlarda oyun oynamamıştır.

Dönemin sanatına egemen olan akımlar: Gerçekçilik akımı bu dönemde dünya sanatı üzerinde egemendir. Osmanlı'nın siyasi konjonktüründe, Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık, Türkçülük akımları hâkimken, edebiyatta Milli Edebiyat edebiyat dönemidir. Bu dönem yazarları eserlerini sade bir dille ve Türkçe yazmışlardır. Roman ve öyküde Ömer Seyfeddin, Halide Edip Adivar, şiirde Faruk Nafiz Çamlıbel, Mehmet Akif Ersoy, Yahya Kemal Beyatlı, Yusuf Ziya Ortaç bu dönemin edebiyatçılarıdır.

Kavuklu Hamdi, 1841 yılında İstanbul'da doğmuş ve 1911'de yine İstanbul'da ölmüştür. Ortaoyunu ve Tulûat sanatçısıdır. Ortaoyununun en büyük ustası, bir bakıma kurucusu sayılmaktadır. "Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda perde çekmekle işe başlamıştır" (And 2008: 219).Gelenek üzere dönemin tanınmış topluluğu Han Kolu'nda başladığı söylenen ortaoyununda, Kavuklu olabilmek için genç yaşında sapasağlam dişlerini söktürdüğü bilinmektedir. Komik bir görünüşün koşulu sayılan çene yarışında kazandığı görünüm bunun kesin bir kanıtıdır:



Şekil 10 Çene Yarışırma (www.mersinetkinlik.com)

Kavuklu Hamdi'nin ilkin Güllü Agop'un tekelindeki Tiyatroyu Osmani'de yeteneğini denediği, yazılı tiyatroyla bağdaşmayıp Hayalhane-i Osmani adlı bir tuluat tiyatrosu kurduğu (1875), bunun yanı sıra açık havada ortaoyunu gösterilerini de son yıllarına kadar sürdürdüğü bilinmektedir. Küçük İsmail Efendi ile kurdukları Temaşahane-i Osmanî topluluğu, Afife Anjelic ve Ayyar Hamza oyunlarını oynadıktan sonra dağılmıştır. Ali Rıza Bey ile kurdukları Meserrethane-i Osmanî topluluğu ise ancak bir yıl kadar sürebilmiştir. Ne var ki batıdan çevrilen ürünlerle yerli eserlerin tiyatro kurallarına göre sahnelendiği ve ilgi gördüğü döneme rastladığı için hiçbir zaman umduğu ilgi ve başarıyı bulamadan yoksunluklar içinde yaşamıştır. ([www.nkfu.com](http://www.nkfu.com))

Yapıtları: Ayyar Hamza, Tayyazade, Talihsiz Delikanlı, İşkilli Memo, Cezayir, Fettan Çelebi, İftiradan Hâlas, Madam Angot'un Kızı, Servet Bey Hikâyesi, Asılmış Bir Adam ve Afife Anjelic'tir ([www.filozof.net](http://www.filozof.net)).

Ana temasına işsizlik diyebileceğimiz oyunun yan temaları; iletişimsizlik, umut, kurnazlık, güvensizlik ve inatçılıktır. Ana mesaj; “İşsizlik karşısında kişiye yardımcı olması gereken arkadaşlarıdır” tümcesi üzerinden değerlendirilebilirken, yan mesaj; “İletişimsizliği yaratan, karşıdakine üstünlük kurma çabasıdır” cümlesiyle verilmektedir.

Oyundaki asal karşıtlık; iş arayan Kavuklu'nun umudu ile iş veren Pişekâr'ın güvensizliği üzerine kurulmuştur. Yan karşıtlıklar ise; anlamayan Kavuklu ile anlatamayan diğer oyun kişileri üzerinden sağlanmıştır. Yine Kavuklu'nun kabalığına karşılık, Çelebi'nin nezâketi oyunda bir başka yan çatışmayı ateşlemektedir.

Palanga denilen yuvarlak ya da elips dış mekân içinde, Bahçe ve yenedünya yani Kavuklu'nun yeni evinde olayların cereyan ettiği görülmektedir. Bahçe, Kavuklu'nun girmek için türlü yollar denediği, erişilmesi zor, kıymetli bir yer olarak yansıtıldığından dolayı, merak unsurunu uyandıran bir atmosfere sahiptir. Yenedünya, Kavuklu'nun evi olur olmaz, önce Kavuklu ile karısının, daha sonra da Kavuklu ile diğer tiplerin çatıştığı, gerginlik üzerinden komiğin yaratıldığı bir atmosferdir.

Oyunun asal kişileri Pişekâr ve Kavuklu iken, ikincil kişi olarak Çelebi dikkati üzerine toplamaktadır. Cüce, Arnavut, Balama, Külhanbeyi, I. Acem, Hırbo, Kürt, Arap, Rumelili, I. Zenne, II. Zenne gibi oyun kişileri oyundaki yan kişileri oluştururken, II. Acem, Zurnacı, Saz Heyeti, Çengiler ise figüranlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kavuklu Hamdi Efendi orta yaşlarda, alt çenesinde dişleri olmayan biridir. Kaba bir mizaca sahiptir. İşsiz, parasız, eğitimsiz, evli, halktan biridir. Dilimli kavuk, kırmızı kumaştan cüppe ve çakşır ile entari giyer. Beline şal kuşak bağlar. Kavuklu, söylenenleri yanlış anlayan, işine gelmediğini anlamayan ve bu şekilde komiği sağlayan dişil bir tavır içerisindedir. İşsiz ve meteliksiz Kavuklu, oyunda iş bulma ümidini sürdüren ama bir türlü olumlu sonuç alamayan bir kişi olarak yaratılmıştır. İletişimsizlik üzerinden komiği sağlamakla yükümlüdür. Pişekâr'ın, Çelebi'yle yaptığı anlaşmadan yararlanmak, iş bulmak, para koparmak istemektedir. Oyundaki her tip iletişimsizlik noktasında ona engel teşkil etmektedir. Ama en çok, iş vermeme konusunda direnen Pişekâr'la çatışmaktadır. Çelebi'nin bahçesini mesire yerine dönüştürmesi için Pişekâr'ı vekili olarak görevlendirmesi sonucu Kavuklu bir iş kapısı bulduğunu düşünür ve olaylar bunun üzerine gelişir. Kavuklu'nun zurna çalması sonucu, bahçedeki müşteriler müzik dinlemek ister. Pişekâr da Kavuklu'ya zurna çalması karşılığında para vereceğini söyler. Kavuklu, Pişekâr'dan on, on beş kuruş para alıp, saz heyetinin müzik yapması konusunda aracılık eder. Matiz, eğlenceyi yarıda keser.

Ortaoyunlarında olduğu gibi, Bahçe'de de tekerlemeler, yanlış anlamalar yani söz komikleri iç aksiyonu yönlendirmektedir. Her yeni tipin oyuna katılması ve beraberinde söyledikleri şarkılarla ve şiddet destekli komik çatışmalarla dış aksiyon gelişmektedir.

Çelebi'nin bahçesini mesire yerine dönüştürmesi için Pişekâr'ı vekili olarak görevlendirmesi ile oyunda asal olayın gelişim sağlanmaktadır. Pişekâr'ın Kavuklu'ya ev bulması olayı oyunun tamamını değil, bir kısmına etki etmektedir. Bu yüzden yan olaylar dizisi içerisindedir. Giriş bölümünde Pişekâr, Zurnacı'ya "Bahçe" oyununun taklidini aldığını ve çalarsa oyuna başlayacağını söyler. Kavuklu'nun gelmesiyle muhaverenin arzbâr bölümü başlar, burada ve tekerleme bölümünde

Pişekâr ile Kavuklu atışrlar. Ardından, Kavuklu'nun görmüş olduğu rüyayı gerçek gibi anlatışı verilmektedir. Fası1 bölümünün hemen başında, Pişekâr'ın Kavuklu'ya derme çatma bir evi ballandırarak kiralaması ile serim tamamlanmış olur.: Çelebi'nin bahçesini mesire yerine dönüştürmesi için Pişekâr'ı vekili olarak görevlendirmesi ile olaylar gelişmektedir. İlk asal düğüm noktası, s. 129'da Çelebi'nin bahçesini mesire alanı yapması için Pişekâr'a para vermesi ile sağlanmaktadır. Son asal düğüm noktası ise 153. sayfada Kavuklu'nun çaldığı zurnayı Pişekâr'ın görmeyerek, bahçede müzik yapılmasını istemesiyle atılmaktadır. Oyunun doruk noktası ise; Pişekâr'ın, zurnayı çalanın Kavuklu olduğunu görmesi ve bahçede müzik yapması için ona iş teklif etmesi ile oluşmaktadır. Kavuklu, Pişekâr'dan beş, on kuruş para alıp, saz heyetinin müzik yapması konusunda aracılık eder, böylece çözüm sağlanır.

Pişekâr'ın şakşağı, birçok şey yerine kullanılabilmeyle beraber, Pişekâr'ın oyunun lideri olduğunun göstergesidir. Bu nedenle de bir motiftir. Yine meydana gelen her tipin, yöresel kıyafetleri ve onları temsil eden yerel müzikler oyunda motif olarak düşünülebilir.

Repliklerdeki anlam dağarcıkları irdelendiğinde; Fantastik ve hayâl ürünü: Pişekâr: Efendim, anlıyamadım. Siz leylek gagasına mı bindiniz? s. 121,

Gerçek ve gözleme dayalı: Pişekâr: Bırak, birader, bırak. Bunlar mahalle çapkınlarıdır, onlara uyulmaz, maazallah insanı belâyaya sokarlar. (s. 115)

İronik (Taşlama, eleştiri): Kavuklu: Galiba yağlı kuyruğu yakaladın, kendin sıyıracaksın. Öyle yağma yok. Parmağım içinde. (s. 128)

Lirik: Pişekâr: Vay, efendim, maşallah! Bu ne güzel tesadüf. (s. 114)

Epik: Pişekâr: ...O manzara-i dı1arası hiçbir sayfiyeye, hiçbir kışlığa benzemez. Aman efendim aman!... (s. 124)

Didaktik: Pişekâr: "Müddehar", biriktirilmiş, yani bir yere istif edilmiş bir nesneye derler... (s. 116)

Etik: Matiz: Pekâlâ ama, bir kere bahçe mahalle arasında; sonra da bu saz çoluk çocuk arasında katiyen câiz olamaz. (s. 155)

Retorik: Pişekâr: Efendim, ben anlattım ya, mahalleye muhtar oldum. Bu da benim müstakîm-ül-etvâr<sup>18</sup> oluşumdan. (s. 117)

Erotik: Durup dururken, “Mustafa’nın eti var” diyorsun. Ben sana öyle bir şey ne sordum, ne de hatırımdan geçti. (s. 117)

Dinsel: Pişekâr: Birader, evin, odanın dini olur mu? (s. 114)

Sosyolojik: Pişekâr: Öyle ama, Hamdiciğim, senin talim ve terbiyen oraya müsait değildir. (s. 130)

Oyunun türünden kaynaklanan: Pişekâr: “Bahçe” oyunun taklidini aldım, haydi çal da oyunumuz başlasın, teşrif buyuran hâzırûn efendilerimiz de zevkyâb olsun. (s. 114) analizleri ortaya çıkmaktadır.

Komiği Yaratan Dokusal Birimler açısından; Yergisel gülünçleme: Kavuklu: Ulan, hem “asil, kibar” diyorsun, hem de “Paris Çingenesi” diyorsun. (s. 130)

Tip gülünçlemesi: Rumelili: İştmedin mi, be susak kafalı? (s. 151)

Grotesk Gülünçleme: Pişekâr:...Bir köpek kadar sevimlidir. Kavuklu: Babanı mı sordu İsmail? (s. 151)

Çene yarışırma: Pişekâr: ...Yani, matlub sâbit oldu mu?<sup>19</sup> Kavuklu: Canım, şimdi bir defa anlatırken, İsmail, “Mahdum zabıt oldu mu?”<sup>20</sup> sualinin ne lüzumu var? (s. 117)

Kafiye düşürme: Pişekâr: ...Hamd olsun sıhhat ve selâmettesin ya, bize o da kâfi. Kavuklu: Nasıl oda kâfir oldu? (s. 114)

Yanlış anlama: Pişekâr: ...Aramızdaki hukuk-i kadimeyi<sup>21</sup> hatırlatmak istedim. Kavuklu: İyi ama, İsmail, o guguklu kadife ne oluyor? Orasını anlıyamadım. (s. 115)

<sup>18</sup> Davranışları doğru olan kişi

<sup>19</sup> Sokağa çıkıp, çarşıya gidebildin mi?

<sup>20</sup> Çocuğun subay oldu mu?

<sup>21</sup> Eskiden beri olan tanışıklık

Teşbih (Benzetme): Kavuklu: İsmail, hele bizim Tekir'i görmeliydin, insan gibi. (s. 122)

Mecaz-ı Mürsel (Ad aktarması / düz değişmece): Kavuklu: İsmail, bu işsizlik yüzünden evle de bozuştuk. (s. 123)

İstiâre (Eğretileme): Pişekâr: ...”Kim bilir hangi diyârın bülbülü oldu, bizi de o şereften mahrum etti” diyorduk. (s. 114)

Alegori (Temsilî istiâre): Kavuklu: ...Sahibinden evvel ahıra girmek zaten âdetindir... (s. 121)

Kinaye: Kavuklu: Ulan, seni tepelerim de, başıma iş çıkarırsın. Haydi düş önüme! Cüce: Olur. (*Hemen koşarak önüne geçer ve yere düşer.*) Buyurun, düştüm. (s. 114)

Tariz: Kavuklu: Vay ayı vay! Amma da yutturuyor. (s. 144)

Teşhis (Kişileştirme): Kavuklu: ...Daha gayret etse, boynuma sarılacak. (s. 122)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları bakımından; Fiziksel konuşma güçlüğü: Rumelili: A be sen mâcirca<sup>22</sup> bilmez misin? (s. 151)

Sözü anlaşılmasız bir biçimde ifade etme: Arnavut: Çim bu çel çahya?<sup>23</sup> (s. 131)

Dinleyen kişinin yaptığı söz oyunları bakımından; Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak: Pişekâr: ...Demek ki çok fevkalade bir sür'at dahilinde hareket ediyormuşsunuz. Doğrudur. Kavuklu: Çok fena bir surat darlığında gidiyorduk. (s. 120)

Konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak: Kavuklu: Ne yanlışlığı İsmail? Sen demedin mi, “Kargaburuna atlamışsındır”? Ben de, “Leylek gagasına atladık” dedim.

<sup>22</sup> Muhacirce (göçmen ağzı)

<sup>23</sup> Kim bu kel kâhya?

Diyaloglara ait söz oyunları; Konuşmanın kesilmesi: Pişekâr: ...Allah göstermesin ananı, avradını... Kavuklu: Ben de senin eben-ced silsileni... (s. 116)

Mantıksal düzenden yoksun konuşmalar: Kavuklu: İsmail, ben lo-loya gelmem bilirsin. ( s. 128)

Gülme Teorileri açısından söz oyunları; Üstünlük Kuramı: Kavuklu: (Karısına) Dur ulan, erkek işine karışma. (s. 148)

Uyuşmazlık Kuramı: Kavuklu: ...Doktor Kiryako'yu mu arıyorsun? Balama: Yok vre dsanim onu aramak. Ego ime Doktor Kiryako.<sup>24</sup> (s. 133)

Psikoanalitik Kuram: Pişekâr: Efendim, senin terbiyen oraya elvermez. Kavuklu: Ulan, neden? İki yumurta fazla kırınca olur biter. Pişekâr: Efendim, senin bildiğin sahan terbiyesi değil, insan terbiyesi insan. (s. 130)

Kavrama Kuramı: Kavuklu: Merhaba, ayı oğlu ayı! Hırbo: Mehraba, gozümün bebeyi, mehraba! (s. 143) gibi replikler komiği sağlamada söze başvuru cümlelerdir.

Ortaoyunu metinleri arasında, tiplerin zenginliği, olaylar dizisinin istikrarlı oluşu ve söze dayalı güldürünün yoğunluğu açısından önemli bir yere sahip olan “Bahçe”, tam bir meydan-ı sûhan, yani söz ustalığının meydanı oyunudur. Ortaoyununun açık biçim yapısı ve tulûattan beslenmesi, seyircinin oyuna dahil edilebileceği interaktif sahneler elverişlidir. Özellikle giriş bölümünde Pişekâr, seyirci ile selamlamanın dışında da iletişime geçebilir. Yine muhâvere kısmında yer alan tekerleme bölümünde, bilindik tekerlemeler seyirciyi de kapsayacak şekilde oyuna yedirilebilir. Fasılda, bahçeden yararlanmak için gelen tipler yalnızca Kavuklu ile çatışmaktadırlar. Matiz'in gelişi ise komedyalara dair curcunavari mutlu sonu baltalamaktadır. Bu bölümün sonuna doğru tiplerin birbirleri ile olabilecek çatışmaların yaratılabilir. Böylece Matiz'in şenliği dağıtması yalnızca dinen câiz olmayan bir açıklamaya değil, tiplerin yaratacağı kargaşaya dayandırılabilir. Bitiş bölümü yazmalarda mevcut olmayan oyuna, klâsik bir ortaoyunu bitışı eklenilebilir.

<sup>24</sup> Yok be canım onu aramak. Ben Doktor Kiryakoyum.

Genel yapılarıyla bakıldığında; Meddah, Karargöz ve Ortaoyunu'nun toplumu eğitmek, yanlışları düzeltmek gibi amaçlarının olmadığı hikâye ve oyunlar üzerinden de görülmektedir. Ama insanları güldürerek rahatlatmak, ruhsal boşalmalarını sağlamak, Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinde görülen ortak özelliklerdendir. Bununla beraber, meydan-ı sühan denilen söz ustalarının meydanına çıkabilmek, nükte ile gerçekleşebilmektedir. Bu da biçimden çok, içeriği önemli olan nüktelerle mümkündür. Türkçe'de yer alan "söz meclisten dışarı" deyimini, modern zamanlara daha çok ait durmaktadır. Eski dönemler ise, sözün, içerdiği anlamla değerinin arttığı bir dönemdir. Bunu da sözü iyi kullanabilenlere ait bir alan "meydan- sühan", bir ünvan "komik-i şehir" ve bir sıfat "nüktedan" verilmesinden anlamaktayız. Bu anlamda, Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinde öz, meydan-ı sühandan içeridir, bu da değerli söz ile mümkün olmaktadır.

### 3. BÖLÜM: BATI ÖRNEĞİNDE GELİŞEN TÜRK TİYATROSU'NDA NÜKTE

#### 3.1.Modern Biçimlerde Nüktenin Kullanımı: Biçimsel Ağırlıklı Güldürü

Klâsik batı komedyası bireyci bir yöneliştir. İlgi konusu, bireyin kusuru, zaafı üzerinedir. Toplum, birey ilişkileri dolayısı ile tanınan bir arka plândır. Bireyin zaafı bu arka fon üzerinde karşıtlıklar yaratarak iyice belirginleşmekte, birey bir perspektif kazanmaktadır. Toplumu korumak için birey hedef alınmaktadır. Yerli güldürülerde genel bir toplum portresi sunulmaktadır. Toplumun çeşitli zümre ve mesleklerini simgeleyen tipler, bir toplum dokusu meydana getirmektedirler.

Oyun kişileri bu uyumlu dokunun parçaları konumdadırlar. Oyuna canlı, neşeli bir görünüm verirler. Onu kendi özel doğrultusunda değiştirmeye kalkmaz, dokuyu örmekte kendine düşen görevi yapar. Önemli olan, genel görünümün eğlendirici olmasıdır. Bireyin derinlemesine tanıtılması bir amaç olarak gözükmemektedir.

“Klasik batı komedyasının kanavasını bir dolantı meydana getirir. Bu dolantı, oyunun başından sonuna kadar tüm olay ve durumları içine alır. Oyunun aksiyon birliği ve organik bütünlüğü vardır. Davranışların tümü birbirlerine neden-sonuç bağı ile bağlanmıştır. İnsan ilişkilerinde yansıyan yaşam parçası, tamamlanmış bir bütün olarak sunulur. Bu bütünlük içinde seyircinin merakı belli odak noktalarında yoğunlaştırılır. Oyun, gevşeyip hızlanan bir gerilim ritmi içinde devam eder. Aksiyonu yürüten, dolayısı ile dolantıyı oluşturan güçler oyun kişileridir. Olaylar onların dürtüsü ile gelişir. Rastlantılar, sürprizler en aza indirilmiştir” (Şener 1975: 27, 28).

Gülmenin tarihini yazmak kuşkusuz çok ilginç, ama bir o kadar da güç bir iş olarak görünmektedir. Çünkü gülme elle tutulmamaktadır ve malzemesi uçuşkandır. Gülmenin varlığı kahkahaların koptuğu anla sınırlıdır.

“Yine de araştırmacılar Herzen'in çağrısını izleyerek işe koyuldular: filozoflar, antropologlar ve özellikle de tarihçiler gülmecenin gizemini anlamaya, onu tarihsel açıdan daha sağlam bir şekilde yerli yerine oturtmaya çalışıyorlar. Elimizde birkaç yıldır, özellikle de Hıristiyan Ortaçağı'nda ve Rönesans döneminde gülme olgusu hakkında köşe taşı sayılabilecek çalışmalar bulunuyor (J.Le Goff, 1990;J. Horowitz ve S. Menache, 1994; D. Menager, 1995). (Akt. Fenoglio - Georjon 2007 : 79).

Gülmenin tarihini yazmayı denemek aslında bugün toplumsal tarihe yeni bir sayfa eklemeye çalışmaktır. Jacques Le Goff'un yazdığı gibi: "Kime, neye, kiminle birlikte gülünür? Bu sorulara yanıt vermek bir toplumsal kolektif zihniyetlerinin ve

toplumsal yapılarının merkezine ulaşmasının iyi bir yoludur, çünkü topluca gülmek toplumsallık kapasitesinin belirtisi olan bir biçimdir" (J. Le Goff, 1992) (Akt. Fenoglio - Georgeon 2007: 80)

Kolektif gülme her yerde patlamamaktadır, ayrıcalıklı yerleri bulunmaktadır. Bir çember biçiminde oturlan ve gülenlerin samimiyetini arttıran mekânları, kendi alanları vardır. Burada söz konusu olan Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve toplumsal yaşamının karakteristik binası olan hanlardır. Hanlar bir tür kent kervansarayıdır ve hem depo, hem dükkan, hem atölye, hem de gezginler ve yabancılar için otel olarak kullanılmaktadır. Bir alışveriş yeri, farklı cemaatlerden insanların karşılaşabileceği o toplumsallaşma yerlerinden biri durumundadır.

“Osmanlı sistemi bir dizi "bölünme" üzerine (mahalleler, cemaatler, dinler, cinsiyetler, vb.) kurulu olsa da han, bir tartışma, bir alışveriş, geçirilecek bir akşam süresince bu kısıtlayıcı çerçeveleri kısmen parçalama ve olağan koşullarda din, dil ve törelerin birbirinden ayırdığı insanları bir araya getirme olanağı vermektedir. Bununla birlikte kolektif gülmenin mümkün olduğu tek yer han değildir: meddahların da gittiği kahveler, karagöz hayalilerinin ya da ortaoyunu oyuncularının yerleştiği kamu meydanları da vardır. Ne hanlar ne de kahveler komik gösteriler alanında "uzmanlaşmış" yerlerdir varyete tiyatroları gibi bu tür uzmanlaşmış yerler ancak XIX. yüzyıl sonunda ve imparatorluğun Selanik, İzmir ya da İstanbul gibi sadece birkaç büyük kentinde ortaya çıkar” (Fenoglio - Georgeon 2007 : 83).

Tanzimat'a kadar olan süre içerisinde, özellikle divan edebiyat içinde birçok mizahi eser üretilmiştir. Bunlardan bazıları;

“XV. yüzyılda Deli Lutfî'nin Mizahî Risâle ve Münazarât'ı; XVI. yüzyılda Fuzûlî'nin Şikâyet-nâme'si, Zâtî, Gazalî, Sâni ve Sâi'nin karşılıklı mektupları, Lâmiî Çelebi'nin Nefsü'l-Emr-nâme'si; XVII. yüzyılda Nefî'nin Silhâm-ı Kazâ'sı, Nâbî'nin Mektûb'u, Veysî'nin Hecviye'si; XVIII. yüzyılda Tokatlı Ebubekir Kâni'nin Hirre-Nâme'si, Osmanzâde Taib'in Havc ve Hezliyyat'ı"dır (Usta 2009: 69).

Bu isimlerin yanı sıra, yine 18. yüzyılın büyük nüktedânı Sünbülzade Vehbi Efendi'nin yazmış olduğu hiciv büyük bir zekâ ve nüktedanlık örneğidir. Bir gün padişah Vehbi Efendi'yi yanına çağırır ve: "Bana öyle bir şiir yaz ki bir mısrasını okuyunca içimden seni öldürmek, bir sonrakini okuyunca ise ödüllendirmek gelsin." Bunun üzerine yazılan şiirin bir kısmı şöyledir:

“Azm-u hamam edelim, sürtüştürem ben sana,

Kese ile sabunu, rahat etsin cism-u can.

... Eğer arzu edersen, ben ağzına vereyim,

Yeter ki sen kulundan lokum iste her zaman..." ([www.gulmece.com](http://www.gulmece.com)).

### 3.2. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu:

#### Şair Evlenmesi – Şinasi

Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu'na seyirci ve tiyatro anlayışı açılarından bakıldığında her şeyin sıfırdan başladığı görülmektedir. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yeni bir pencereyi aralıyorsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek bir başlangıç yapmak zorundaydı. Karagöz, Meddah, oyunu ile koşullanmış Türk seyircisinin, bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi.

İlk tiyatrolar ve tiyatro gösterimleri Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu'nda başlamıştır. Oyunların çoğunlukla yabancı dilden olması, yolların ve taşıtların yetersizliği, güvenlik bakımından gece sokağa çıkmanın tehlikeli olması gibi sebepler, tiyatro oyunlarına ancak maceraperestlerin gidebildiği kanısını uyandırmaktadır.

Beyoğlu bu yıllarda çok karışık ve tehlikelidir. Kumar yerlerinden çıkanlar, aynı saatlerde tiyatrodan çıkan halka saldırımakta, paralarını gasp etmekte, bıçaklama gibi nahoş olaylar olmaktadır. Bununla birlikte Türklerin gene de bu gösterilere gitmiş olduğu Beyoğlu'nun kuzeyinde yapılan iki amfitiyatronun seyircilerine ilişkin bilgilerden öğrenilmektedir.

İstanbul'un Türk kesimi yakasına tiyatro yapılması oldukça eskidir. Ancak burada tiyatro gösterilmesi daha sonradır. Bununla birlikte Gedikpaşa'daki Osmanlı tiyatrosunun temsillere başlaması Güllü Agop'tan öncedir. İşte bu tiyatronun bir duyurusu Halkı Beyoğlu'na gitmekten, otel, lokanta güçlüklerinden kurtaracağını belirtmektedir. Güllü Agop yönetiminde gösterimler İstanbul yakasında kalıcı ve sürekli olarak başlayınca bu kez Beyoğlu yakasında bulunanların buraya gitmesi güçleşmiştir. Bununla birlikte Ahmet Vefik Paşa'nın yabancı bir dostu yazısında Beyoğlu'nun tiyatro meraklılarının geceleyin uzun yolu göze alarak Gedik Paşa

Tiyatrosu'na sık sık gittiklerini yazmaktadır. Ayrıca İstanbul yakasının Türk tiyatro toplulukları Beyoğlu ve İstanbul'un başka yörelerinde de gösterimler vermişlerdir. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavgalar, gürültüler eksik olmamaktaydı. Kimi kez sahnedeki dinsel bir durum üzerine gürültü çıkmaktaydı. Hükümet bu çeşit olayları önlemek için ya tiyatroyu kapatmakta, ya da arada bir yönetmelik çıkarmaktaydı. Nitekim gene Naum Tiyatrosu'ndaki olaylar için böyle bir yönetmeliğin çıkarılacağı haberi dönem gazetelerine konu olmuştur.

Seyircinin bir düzene girmesi için kamu çevreleri büyük çaba göstermekteydi.

“1859'da eski Gedikpaşa Tiyatrosunun yerine, Tatlıkuyu yakınlarında kurulan tiyatro için Meclis-i Vala-i Ahkam-ı Adliye beş bölümlük, 31 ve bir ek maddelik bir tüzük hazırlanmıştır. İşte bu tüzüğün IV.bölümü ve 25, 26, 27 ve 28 maddeleri seyirciyle ilgilidir. Bunlara göre seyirciler salona silah değnek şemsiye ve sarhoş olarak giremeyecekler, seyirciler sigara içmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocukların aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ıslık çalmak, bağırıp gürültü etmek, düzen başına ve görgüye aykırı davranışlarda bulunanlarla, oyuncuların gerektiği gibi oynamasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, aynı şeyleri yaparlarsa kolluk kuvveti gönderilecek. Perde aralarında ve tiyatronun çıkışında, localara giren yollarda, geçitlerde eğlenmek de yasaklar arasındadır” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Bunları yürütecek sorumluların kimler olduğu ve nasıl çalışacakları gösterilmektedir. Kimi durumlarda halkı tiyatroya alıştırmak, tepkilerini doğru yöne çevirmek, tiyatro görgüsü kazandırmak için çabalar olmuştur. Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği sırasında kurduğu tiyatrodaki seyirciye bunları öğretmek için büyük çaba göstermiştir.

Ahmet Vefik Paşa Bursa Valiliğinden alınması, gazetelerde yer almıştır. Bu haberlere göre, Paşaya yönetilen suçlamalar arasında, halkı zorla tiyatroya gönderdiği, kendisi el çırtığında halkın da alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamış da halktan biri oyunu veya sanatçıyı alkışlamışsa Paşanın o kişiyi uluorta azarladığı yer almaktadır. Buna dair benzer bilgiler, Haldun Taner'in “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” oyununda da geçmektedir. Ahmet Vefik Paşa böyle zorlu davranışlarının yanı sıra, aslında sanat bakımından halkı iyiye, güzele alıştırmaktaydı. Nitekim Bursa'daki bu tiyatro çalışmalarında önemli payı olan Ahmet Fehim Efendi, anılarında, paşanın Molière gibi önemli yazarların değerli eserlerine sürekli yer verdiğini, Bursa halkının bunları başta yadırgadığını, Paşa

Bursa'dan ayrılınca topluluğun melodramlar, hafif eserler oynadıklarını, ama sonraları halkın yalnız Paşanın çevirdiği değeri olan eserleri sevdiğini anlatmaktadır. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

İlk başlarda tiyatrolar da seyircilik kurallarını öğretmek için el ilanları ile uyarılarda bulunmaktaydılar. Herkesin numaralı koltuğuna oturması, perde aralarında yemek içmek için gidilecek yerler, görgü kuralları, salonda sigara içilmemesi, gürültü edilmemesi gibi konularda bilgi verilmektedir. Ayrıca, abone yöntemi, hizmetçilerin, uşakların efendilerini nerede bekleyecekleri gibi konularda da bilgi sunulmaktadır. Tiyatronun, seyircinin rahatını, güvenliğini sağlaması da gerektiğinden, bu kurallar dönem açısından önem taşımaktadır.

Tiyatrolar seyircinin güvenliği bakımından da kötü koşullardaydı. Çıkış yerlerinin yeterli olmaması, yangın veya her hangi bir olayda halk için tehlikeli durumlar yaratmaktaydı. Seyirci ile ilgili bir sorun da kadınlar ve çocuklarla ilgili görünmektedir. Kadınlar kaç göç nedeniyle ya kadınlara özgü gösterimlere gitmekte, ya da tiyatrodaki kafesli bölmeler varsa buralarda oturabilmekteydiler. Bununla birlikte, kadının nasıl olursa olsun hiç tiyatroya gitmemesi istenmekteydi. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

“1859'da İstanbul Tiyatrosu Yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların içeriye alınması yasaklanıyordu. Güllü Agop'un tiyatrosuna 1879'da, kadınlar için kafesli localar yapıldığını ancak tiyatronun yöresinde hoş karşılanmadığını öğreniyoruz” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Her şeye rağmen gene de el ilanlarından ya kadınlara özgü temsillerin verildiği, ya da kadınların kendilerine ayrılmış kafesli bölümlerden oyun seyrettikleri anlaşılmaktadır. Ancak kadın üzerinde bu denli titizlikle dururken, çocukların tiyatroya gitmesinde bir sakınca görülmemekteydi. Orta oyunu, Karagöz gösterilerinde en açık sahneleri çocuklar seyredebilmekteydiler.

Seyircinin bu dönemdeki görünümü çizerken bunun yanı sıra tiyatronun nasıl anlaşıldığını da belirlemek gerekmektedir. Önce basılı oyun metinlerinin öz deyiş veya son deyişlerle yazarların tiyatroyu nasıl anlattıklarını belirten düşünceleri, sonra

sürelî yayınlarda eleştiri veya tiyatro üzerine yazılan yazılarda da bu yolda birtakım düşünelere yer verilmektedir.

Tiyatro anlayışında önce tiyatronun gerekliliği üzerinde durulmaktaydı. Bu gereksinmede, uygar ülkelerin hepsinin gelişmiş tiyatrosu olmasına bir imrenme durumu vardır.

Tiyatronun işlevinin “eğlendirmek mi yoksa, eğitmek mi” olduğu kökeni çok eskilere giden bir tartışmadır. Yalnızca bir eğlence olduğunu bu dönemde kimse ileri sürmemiştir. Eğlence ve yarar işlevini birleştiren, bu konuda en doyurucu yazıları yazmış olan Namık Kemal’dir.

“Diyojen’de imzasız beş yazısı, Hadika’da bir, İbret’te bir, Şark’ta bir ve ayrıca ünlü Celal Mukaddemesi’nde ve başkaca yazı ve mektuplarında hep bu görüşleri yükümlü olarak savunmuştur. Bu dönemin yazarları, Fransa’da 18. yy Mercier ve Diderot’nun kuramlarıyla ortaya çıkan ve Roussau’nun karşı olduğu tiyatronun varlık gerekçesinin ahlaksal ve siyasal yararı olması görüşünü benimsemişlerdir” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Dram türü de bu görüşe uygun olduğu için benimsenmiştir. Yazarlar belki bu kuramları eserlerinde tam uygulayamamışlardır, ama hiç değilse oyunlarının başındaki öndeyişte bu görüşlere yer vererek oyunlarına bir çeşit dokunulmazlık sağlamışlardır. İstibdat Dönemi’nin en baskılı yıllarında bile Mınakyan’ın Osmanlı Dram Kumpanyası’nı oynadığı melodramlara dokunulmamış, melodramın başlıca niteliği olan iyilerin iyiliklerinin karşılığını görmesi, kötülerin cezalandırılması bir öğretî değerinde görülerek bu oyunları kurtarmıştır.

Oyun konuları ve türlere göre incelemede daha iyi ortaya çıkacak bu sorunların yanı sıra, salt tiyatronun benimsenmesini bir uygarlık adımı olduğu, belli bir uygarlık düzeyine erişmek için zorunluluğu, ayrıca halkı eğitmekte güçlü bir araç olduğu düşüncesi savunulmaktaydı.

Tanzimat’ta Oyunculuk ve tiyatro sanatı açısından bakıldığında, Türkiye’deki Ermeni azınlığın bu işe önce başladığı görülmektedir. Seyirci çekmek için zaman geçtikçe Türkçe de oynamaya başlamışlardır. Ancak, yetişkin Türkçeyi iyi konuşan, profesyonel etkinlikte oyuncu bulmak sıkıntısı dönem boyunca çekilmiştir. Özellikle Müslüman oyuncu tiyatrodaki görülen eksikliklerdendir. Burada Müslüman kadın oyuncu zaten söz konusu değildir. Türkler’de ise eskiye uzanan bir oyunculuk

geleneği mevcuttur. Ortaoyunu sanatçıları oyunculuk sanatı bakımından çok yetkindiler. İlk Ulusal Tiyatro sayılacak Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu, özellikle Türk oyuncularına ve Türk yazarlarına kapılarını açmaya önem vermiştir. Nitekim tiyatronun daha ilk yıllarında duyuru ve çağrılarını etkisini göstermiştir:

“Güllü Agop'un tiyatromuzun gelişmesinde ve sahne faaliyetlerinde önemli bir yeri vardır. Saraydan aldığı yetki ile, tiyatrosunu bir okul haline getiren Agop, Ermeni sanatçıların yanında Ahmet Necip, Büyük İsmail, Fehim Efendi ve Hâmit gibi Türk aktörlerin de yetişmesine sebep olmuştur” (Aytaş 2002: 19).

Güllü Agop'un parmak bastığı sorunlar arasında en önemlisi dil sorunuydu. Ermeni oyuncuların Türkçesi doğal olarak bozuk olduğundan, tiyatronun bu dönemde en çok üzerinde durulan konusu buydu. Özellikle Ermeni oyuncuların çeşitli telaffuz bozukluklarından örnekler verilmekteydi.

“Örneğin “maşrapa” yerine “marşapa”, “bayram” yerine “baryam”, “ense” yerine “ekse”, “çıplak” yerine “çılbağ” ve “evet efendim” yerine “he efendim” denmesi üzerinde duruluyor, bunun yardımıyla düzeltilmesi için uyarılarda bulunuluyordu. ...Suçu yalnız Ermeni sanatçılara yüklemek yanlıştı, oyun yazarlarının ağır, kitapça üsluplu dili ve Müslüman oyuncuların da yanlış Türkçeleri Diyojen'in 161. sayısında suçlanmaktadır” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Telaffuz konusunda önemli bir adım Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nda atılmıştır. 1873 yılında bir gazetede Gedikpaşa Tiyatrosunun yeniden örgütleneceğini, Raşit Paşa (Suriye Valisi), Kemal Bey (Namık Kemal), Halet Bey, Ali Bey, Nuri Bey ve Güllü Agop'tan oluşan bir kurulun çalışmalarına başladığını duyurmuştur. Bunlardan Namık Kemal, Ali Bey bu dönemin önemli oyun yazarlarıdır. Nuri Bey'in bir denemesi vardı. Halet Bey, kimi oyunların çevrilmesine yardım etmişti. Kurul başkanlığına, Vezirlik ve Bayındırlık Bakanlığı yapmış Reşit Paşa seçilmiştir.

Bursa'da Ahmet Vefik Paşa'nın desteğiyle kurulan tiyatrodaki da böyle bir kurul vardır. Tiyatro Muhibbi Encümeni adını taşıyan bir kurulda Fransız konsolosu, Fransız konsoloslugu çevirmeni, Avusturya-Macar konsolosu, aşar nazırı Vizental, eşraftan (sonra paşa) Rasim Bey, Şakir Efendi, ilerde göreceğimiz gibi bu dönemin en önemli tiyatro yazarlarından Feraizcizade Mehmet Şakir Efendi'dir.

Oyuncuların tiyatro yönetimiyle ilişkileri, aldıkları para da sözleşme ve yönetmelikle düzenlenmekteydi. Bununla birlikte, oyuncuların inançları, önyargıları kimi kez tiyatronun ana kurallarını hiçe sayarcasındaydı.

“Örneğin Schiller’in Haydutlar’ı Osmanlı Toppluluğunca oynandığında, müslüman oyunculardan Ahmet Necip ile Hüsnü Efendi oyunun Bohemya ormanlarında geçen 2. perdesinde giyimlerinden, sarıklarından vazgeçmemişler, sahneye öyle çıkmışlardı. Bunun gibi Hasan Bedrettin’in Iskat’i Cenin adlı oyunu oynanmak istendiğinde kadın oyunculara çocuk düşürmek konusunu ele almak zor geldiği için oynanamamıştır” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Bu ilişkileri düzenlemek için zaman zaman birtakım girişimler olmuştur. Oyunculukla ilgili önemli sorunlardan bir diğeri de, yeterli sayıda ve kalifiye oyuncu yetiştirilememesidir. Sarayda Müzika-yi Hümayun bir çeşit okul gibiydi. Burada müzik yanında tiyatro eğitimi de yapılmaktaydı. Ancak sarayın dışında oyuncular usta – çırak ilişkisi içinde yetişmekteydiler. İlk Ermeni oyuncuların yetişmesinde, öğrenimlerini İtalya’da ve Avrupa’nın başka yerlerinde yapmış Ermenilerin büyük yararı olmuştur.

“Yetiştirmede Nestor Noci gibi, Türkiye’de kalan başka yabancıların da büyük katkısı olmuştur, Eti, Eugene Meynadier, hem orkestra yönetmeni hem sahneyekor Solie, dekor sanatçıları Merlo ve Fornari gibi.” Müzikli oyunlar sahneye koyan yerli topluluklarda orkestra yönetmenleri de hep yabancılardandır. Bu yabancıların çoğu dışardan bir toplulukla gelmişler, sonra Türkiye’de kalmışlardır. Yerli sanatçıların yetişmesinde, görgü-bilgi kazanmalarında, Türkiye’ye sık sık gelen ve sayıca bol yabancı toplulukların da büyük yardımı olmuştur. Özellikle İtalyan, Fransız, Alman oyuncular seyretmek, Batı sahnesi üzerine yerli sanatçılara çok şey kazandırmıştır. Bu arada bu dönemde Avrupa sahnelerinin kalburüstü sanatçıları da gelmiştir.

Bu dönemin bellibaşlı oyuncuları arasında Müslüman oyuncular da bulunmaktadır. “Müslüman oyuncuların sahneye çıkması 1847’lerde saray çevresinde olmuştur. Abdülhamit çağında sarayda tiyatronun yönetmeni esvapçıbaşı İlyas Beydi. Ayrıca Müzika-yi Hümayun konutanı Neşet Bey ve Müzika-yi öğretmeni Mehmet Zati (Arca) da çalışmaları yönetiyordu. Oyuncular arasında Kolağası Halil Bey, Vasıf Bey, Garip İhsan Bey, Halim Bey, Nazif, Fuat, Hilmi, Ali İlyas, İsmet Halil, Hakkı, Çerkes Vehbi, Salih, Ömer ve başkaları bulunuyordu. Türk tiyatrosunun II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinin başlangıç yıllarında en önemli sahne sanatçılarımızdan biri olan Naşit de burada yetişmişti” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Batılı anlamda ilk Müslüman profesyonel tiyatro oyuncusu Ahmet Necip Efendi(?-1898) Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosunda oynamıştır. Ahmet Fehim, ilk Müslüman oyuncunun kendisi olduğunu, sonra Nuri’nin geldiğini, ama onun gözüpek olmadığı için çabuk çekildiğini söylemektedir.

Ahmet Necip'in ilk Türk profesyonel oyuncusu olarak benimsenmesine karşın Ahmet Fehim (1857-1930)'in oyuncu, yönetici, yetiştirici, sahnekor ve dekorcu olarak ilk Türk Tiyatro adamı olduğu ileri sürülebilir. Adlarına rastlanılan öteki Müslüman oyuncular şunlardır:

Hüsnü (Ethem), İsmail Hakkı, Mehmet Edip, Selim, Mehmet Vamık, Mustafa Fazıl, İbrahim Efendi, Murat Efendi, M.Arif Efendi. Ortaoyuncululuğundan gelip bu dönemin tiyatrosunda önemli yerleri olanların başında Hamdi (Kavuklu) Efendi, Küçük İsmail Efendi, İsmail Hakkı Efendi (Büyük İsmail Abdürrezzak), dönem sonlarına doğru Kel Hasan, Ahmet Hulusi, Kemal Efendi, İsmet Fahri, Hakkı Necip vb.

Belli başlı Ermeni oyuncularına gelince, bunlardan kadınlar arasında şu adlar sayılabilir: Yeranuhi Karakaşyan, Vergine Karakaşyan, Aznif Hratca ve Mari Nıvart vb. Erkekler arasında ise; Bedos Atamyas, Davit Triyans, Karakin Riştuni ve Manuk Sisak vb. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Bu dönemin sahne düzeni ile ilgili bilgileri pek azdır. Gösterimlerin fotoğrafları da, gösterimlerin eleştirilerinde bu konulara çok az yer verilmesi de sahne düzeni, dekorlar ve giysiler üzerine yeterli bilgi edinilememesinin nedenlerindedir. Yabancı tiyatro topluluklarının gösterimleri sahne düzeni ve tekniği üzerinde yerli topluluklara yol gösterici olmaktadır.

“Ayrıca bu toplulukların sahneyekor için çalışıyorlardı. Noci, Asti, Meynadier Soulie, George Gonnet-Lévy gibi sahneyekorlar. Fornari, Merlo gibi dekorcuların yerli topluluklara çok yardımları olmuştu. Ancak, bu tarihte Avrupa tiyatrosunda bile sahneyekorluk çağcıl anlamda gelişmiş değildi. Dilimize giren rejisör sözcüğü aslında Fransızca'dan girmekle birlikte, bu sözcüğün Fransızca'da anlamı sahne yönetmeni anlamındaydı” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Hemen her tiyatronun demirbaş dekorları bulunmaktaydı. Gelen topluluk bu dekorları oyuna uygun bir biçimde kullanırdı.

“Ahmet Fehim, Gedikpaşa'da sahnenin sofitasına çekilmiş böyle 95 perde olduğunu, bunların mağara, salon, divanhane, hapishane, mezarlık, meydan cadde, kilise, yoksul odası, zengin odası, kitaplık, deniz, orman ve bahçe gibi kullanıldığını söyler. Çoğunlukla bunları Naum'un dekorcusu Merlo yapmıştı. Henüz kapalı dekor (decor fermé Yahut box set) kullanılmıyordu. Ahmet Fehim bunun ilk Bursa Tiyatro'sunda Molière'in Okumuş Kadınlar'ı için kurulduğunu (Ahmet Fehim'in ile Triyants yapmışlar) belirtiyor. Ancak sonra bunların güzellerini Şişeciyan gerçekleştirmiştir” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Tanzimat'ta Tiyatro Toplulukları içinde, cambazlık, Ortaoyunu benzeri gösteriler yapan ilk profesyonel topluluklardan Ohannes Kasparanyan'ın kurduğu topluluk vardır. 1846 yılında Beyoğlu'nda komiser Muhsin Beyin yöreklendirmesiyle toprak satın alınmış ve tahtadan Avrupa biçimi bir oyun yeri kurulmuş, aynı yılın Mayıs ayında gösteriler başlamıştır. Daha çok sirk, kaba güldürüler, Ortaoyunu ve benzeri gösteriler yapmışlardır.

Topluluğun çalışmaları 1866 yılına dek sürmüştür; Kasparanyan'da 1867'de ölmüştür. Aramayan topluluğu tiyatro binaları kurması, ilk profesyonel topluluk olması, ayrıca Türk geleneksel tiyatrosuna yakın bir üslupta oyunlar vermesi ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun tiyatro temsilleri için kullanılmasında önemli bir adım atması bakımından ilginç ve anılmaya değer bir topluluktur.

“Vasuragen topluluğunun İzmir'deki çalışmaları sürerken İstanbul'da tiyatro etkinliği sönüktü. Bedros Magakyan yeni bir topluluk kurdu. Öte yandan, Ortaköy-Hasanköy çalışmaları sürüyordu. Şark Tiyatro'sunun kimi oyunları ortaya geçti. Saray Şark Tiyatrosuna yardım etti. Altunduryan Kardeşler Alkazar binasını yıkıp yeni bir Tiyatro kurdular adı gene Şark Tiyatrosu oldu. 1866-67'de saray çevresi Şark Tiyatrosuna karşıydı. Ulusçu yazar Mikael Nalbantyan'ın ölüm yıldönümünün kutlaması töreninde siyasal bir anlam görülerek Şark Tiyatrosu kapatıldı” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Gedikpaşa Tiyatrosu, önceleri tiyatroya da yer verilen bir cambazhane gibi kurulmasına rağmen, 1859'da hükümet burayı İstanbul tiyatrosu adıyla tanıyarak, on beş yıllık tekel vermiştir. Bina zaman zaman değişikliğe uğradığı gibi, yöneticileri de zaman zaman değişmiştir. Bu tarihlerde Osmanlı Tiyatrosu bir topluluğun değil, bir tiyatronun adı olarak anılmaktadır. 1866 yılındaki gösterimlerden oyunların Türkçe olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Güllü Agop'un Asya Kumpanyası adını bırakıp, Osmanlı Tiyatrosu adını benimsediği duyurulardan anlaşılmaktadır. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

1870 yılı bu dönem için önemli bir yıldır. Tiyatrolara ödenekler verme, ayrıca yöreklendirme, isteklendirmenin yanı sıra, dönemin başlarında bir ulusal tiyatro kurulması fikri ortaya çıkmıştır. “Bu fikrin girişimcisi Ali Paşa idi. Darülfünun'dan Ali Suavi Efendi, 28 Aralık 1869'da Sadrazam Ali Paşa adına ve onun verdiği yetki ile birkaç yüksek görevli ile birkaç tanınmış kişiyi çağırmıştır. Bunlar arasında Türk, Ermeni, Bulgarlar vardır. Toplantının amacı, birlikte düşünerek, anlaşarak bir tiyatro kurmaktır. Tiyatronun adını “Tiyatro-yi Sultani” olması kararlaştırılmıştır. Tasarıya

göre bu tiyatrodaki seçkin ve ahlaka uygun oyunlar ve tragedya Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice oynanacaktır. Girişim için Pay senedi çıkarılıp, ayrıca tiyatroyu kurmak için hükümetten 6. Daire bölgesinden arazi istenecektir” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Ancak, bu girişimden sonuç alınamamıştır bunun yerine Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu’na on yıllık bir tekel verilmiştir.

“Güllü Agop’un Türkçe oyun seğıleme imtiyazı bir tekele dönüşmüş ve Türkçe oyun oynamak isteyen diğer toplulukları engellemeye başlamıştı. Yaygın görüşe göre bu tekele aşmaya çalışan topluluklar müzikli oyunlar ve belirli bir olay örgüsü içeren ama yazılı bir metne dayanmayan, sahne üzerinde ortaoyunundakine benzer bir doğaçlama ile sergilenen oyunlar oynamaya başladılar” (Özsoysal-Balay 2011: 24).

Osmanlı Tiyatrosu Türkçe oynatma tekelini almakla birlikte Ermenice gösterimler de vermekteydi. Basın genellikle bu yıllarda Osmanlı Tiyatrosu’nu desteklemekteydi. 1872-73 Osmanlı Tiyatrosu’nun parlak yıllarıdır. 1872 yılında Osmanlı Tiyatrosu o zamanlar Nestor Noci’nin yönetimindeki Fransız Tiyatrosu’nda, Comete Barboloni, Comte de Grimberhe, Ahmet Vefik Paşa ve başka önemli kişilerin koruyuculuğunda gösterimler vermiştir.

Seyircilerin çoğunlukla Harbiye ve Tıbbiye öğrencileriyle subaylardan oluşması basında hoşnutluk yaratmıştır. Telif oyunlarında büyük gelişme görülmüştür. Tiyatroda Türk yazarları oluşturduğu Dil ve Dramaturgluk çalışmaları yapan Tiyatro Komitesi bu dönemde kurulmuştur. 1874 yılı Güllü Agop’un topluluğu içinde iki tehlikeli rakibin belirdiği yıldır. Güllü Agop 1870’den başlamak üzere on yıl içinde Türkçe komedy, dram, tragedya ve vodvil oynatmak tekelini elinde tutmaktadır. Bu tekelin kapsamadığı müzikli oyunlar, opera, operet, Tulat tiyatrosu yoğunlaşmıştır. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Güllü Agop’un tekelini bozan ilk topluluk, besteci Dikran Çuhacıyan’ın kurduğu Opera tiyatrosu topluluğudur. Kırk elli öğrenci ile kendi esri olan Arif’in Hilesi müzikli oyun provalarına başlamıştır. Güllü Agop tekelini ileri sürerek bunu davayla engellemek istemiştir.

Hamdi Efendi yönetiminde Zuhuri Kolu, Molière’e öykünen gösterimlere başlamış Aksaray’da bir sıra locası olan 300 kişilik yeni bir tiyatrodaki, bir İtalyan

orkestrasıyla temsiller vermiştir. Erkekler kadın rollerinide oynamışlardır. Nitekim gazetelerde bundan sonra “Hamdi Efendi idaresiyle Hayalhane-i Osmani” başlığı altında duyurulara sık sık rastlanmaktadır. Ortaoyunculardan oluşan Hayalhane-i Osmani topluluğunun kuruluşu ayrıca Türk Tiyatro tarihinde önemli yeri olan Tulat tiyatrosunun da başlangıcıdır. 1876’da Güllü Agop’un Osmanlı tiyatorsu, bozulmaya, gerilemeye yüz tutmuştur. Önce pandomim toplulukları artmıştır. Bir ara Gedikpaşa’daki topluluğunun Güllü Agop yerine başka bir yönetimin altına girdiği görülmektedir. Kimi duyuruların başında bu gösterimlerin Güllü Agop’un izniyle olduğu belirtilmektedir. Güllü Agop 1877 ortalarına dek yönetimini Dikran Kalemciyan’a bırakmıştır. 1877 Türk-Rus savaşının patlak verdiği yıldır. Güllü Agop’un topluluğu bir yandan müzikli gösterimleri yürütürken bir yandan da savaşa uygun düşecek vatanseverlik oyunları ve şarkıları sahnelemiştir. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

1878-79 döneminde Güllü Agop gösterimleri sürmektedir. Türk-Rus savaşı sona ermiş, barış görüşmeleri sırasında Rus askerleri bir süre Edirne’de kalmıştır. İşte bu sürede Güllü Agop’un oyuncularının hemen hepsi Edirne’ye gitmişlerdir. 1879 yılında önemli bir olay, o yıllarda Bursa valisi olan Ahmet Vefik Paşa’nın girişimiyle Bursa’da bir tiyatro kurulmasıdır. İstanbul’dan gelen tiyatrocuların Fasulyeciyan, Holas, Fasulyeciyan’ın karısı, Küçük İsmail, Ahmet Fehim, Triyans, Tospatyan, Hiranuş ve başkaları. 1879’da kurulan tiyatro Ahmet Vefik Paşa’nın azledilmesiyle 1882’te kadar sürmüştür. Bu tiyatrodaki, bu tiyatroya katılmış sanatçıların anılarına göre Molière’in tüm oyunları gösterilmiştir. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

1880 yılı Güllü Agop için hem on yıllık tekelin, hem de Gedikpaşa Tiyatrosuyla sözleşmesinin sona erdiği yıldır. 1881 yılında Güllü Agop’un artık yönetimi bıraktığı basında çıkan yazılardan ve Güllü Agop’un bunlara verdiği cevaplardan anlaşılmaktadır. Tiyatro, Mınakyan yönetimindedir. 1881’de beklenmeyen bir olay, belki de Güllü Agop’un tekelinin sona ermesiyle ilgili olabilir. Belediyenin Üsküdar ve Kadıköy’de Türkçeden başka dilde gösterimleri yasaklamış olmasıdır. Gerekçesi tam anlaşılamamış olan bu yasağın ne kadar sürdüğü

bilinmemektedir. 1882’de Mınakyan, Güllü Agop ile birleşmiştir. Tiyatro yaşamı Şehzadebaşı’na kaymıştır.

Mınakyan’la Küçük İsmail bir ara birlikte çalışmışlardır. Topluluğun adı Osmanlı Tiyatrosu Osmanlı Dram ve Opera Kumpanyası’dır. 1892’nin önemli bir olayı Şahinyan’ın kurduğu operet topluluğudur. Topluluk duyurduğu oyunlardan ancak bir kaç tanesini ortaya koyabilme olanağı bulmuş, sonrada dağılmıştır. Bu geçici girişimlerin yanı sıra Mınakyan topluluğu kendi oyun dağları ve oyuncu kadrosunu ile gösterimlerini sürdürmüştür. Abdi’nin Handehane-i Osmani, Kel Hasan’ın Hayalhane-i Osmani Kumpanyası’nın yanı sıra Komik Arif Efendi’nin Lübyatı Osmani Kumpanyası adını verdiği topluluğun 1894’te duyurularına rastlanmaktadır.

Tanzimat’ta tiyatro binalarının yapımına başlanmıştır:

“Batılılaşmanın etkisiyle beraber, Batılı sanat ve eğlence türleri de bir yandan Osmanlı toplumunun ‘Batı gibi olma’ arzusu, bir yandan İstanbul’da yaşayan Batılı sosyetenin bu türlere yönelik talebi nedeniyle 19. yüzyıldan itibaren giderek yaygınlaşmaya başlamış; bunun doğal bir sonucu olarak da bu faaliyetlerin gerçekleşmesi için gerekli olan mekânların inşası hız kazanmıştır” (Pekman 2011: 25).

İzmir’de 1830’da bir tiyatronun olduğu bilinmektedir. İstanbul ve İstanbul’un Beyoğlu yakasında gerek eskileri, gerek sürekli bakımından iki önemli tiyatro vardır: Fransız Tiyatrosu ile Naum Tiyatrosu. Beyoğlu’nda ikinci önemli tiyatro binası Naum Tiyatrosu’dur. Bosca adında ünlü bir İtalyan gözbağcısı Galatasaray’ın karşısında temsiller vermek üzere bir tiyatro için bir ferman almıştır. Bosca’nun tiyatrosunu yaptığı arazi Michel Naum Duhani adında bir Haleplinindir. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Beyoğlu’nun önemli tiyatrolarından birisi de Fransız Tiyatrosu karşısındaki bugün Saint- Antoine kilisesinin bulunduğu yerdedir ve adı da Concordia’dır. Cadde üzerinde kışlık tiyatrosu, arkada ise yazlık tiyatrosu vardır. Concordia yıktırılıp, yerine Saint- Antoine kilisesi yaptırılmıştır.

Yakın yıllara kadar Odeon Tiyatrosu veya Eclair Sineması adıyla bilinen, bugünkü lüks sinemasıyla ayakta duran ve ilginç bir tarihçesi olan Ağa Camii yakınındaki sirk, 1871’de Elhamara Tiyatrosu adıyla açılmış ve 1874’de yanmıştır.

1875’de mimar Barborini iki kat balkonu olan bu tiyatro yapmıştır. Tiyatronun adının önce Verdi Tiyatrosu olması düşünülmüştür. Ancak Varyete Tiyatrosu denilmiştir. 1877’de Varyete Tiyatrosu hem adını, hem biçimini değiştirmiş, adı Eldorado olmuştur. 1897’de Eldorado adı bir daha değiştirilerek, ilk düşünüldüğü gibi Verdi Tiyatrosu olmuştur. Verdi Tiyatrosu yeniden donatılmıştır. Bundan sonra Odeon Tiyatrosu adını almış ve II. Meşrutiyet boyunca hep Odeon Tiyatrosu olarak bilinmiştir.

Gedikpaşa’da önce sirk binası olarak kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu, Türkiye’ye çok sık gelmiş olan Souillier cambazhanesi için kurulmuştur. Gedikpaşa Tiyatrosu’nun adı Osmanlı Tiyatrosu olmuş ve sonra da Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatro’suna geçmiştir. Gedikpaşa Tiyatrosu’nun sona erışı ise 1884’te olmuştur.

“İstanbul yakasında, Aksaray’da Hamdi Efendi’nin 300 kişilik tiyatrosu, Beyazıt’ta Misafirhane’de Çuharcıyan’ın 800 kişilik tiyatrosu, Şehzadebaşı, Vezneciler’de çoğu kıraathanelerden bozma tiyatrolar ve Sultanahmet’in 1880’de kurulan açık hava tiyatrosu vardır. Üsküdar’daki Aziziye Tiyatrosu İstanbul’un eski tiyatrolarındandır. İstanbul’dan sonra en önemli tiyatro merkezi İzmir’dir. İlk tiyatro 1830’da kurulmuş, böylece Ortadoğu’nun halka açık ilk tiyatrosu İzmir’de gerçekleşmiştir. 1841’de Euterpe adında küçük bir tiyatro kurulmuştur” ([www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

Saray Tiyatrolarına gelince özellikle Çırağan Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı’ndaki geçici tiyatrolar yapılmıştır. Bunlardan önemlileri Abdülmecit’in Dolmabahçe Sarayı için yaptırdığı tiyatro ile Abdülhamit’in Yıldız Sarayı’ndaki tiyatrolarıdır.

Tanzimat’ta dramatik edebiyat ve yazarlar açısından bakıldığında, İlk Türk oyunu yazarı İbrahim Şinasi (1826-1871)’nin ortaya çıktığı görülmektedir. Gazeteci, şair, denemeci İbrahim Şinasi’nin tek oyunu daha önce Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu’nda oynamak üzere ısmarlanmış Şair Evlenmesi’dir. İbrahim Şinasi ilk Türk tiyatro eserini vermiş, bu döneme güçlü kişiliğiye her bakımdan damgasını vuran Namık Kemal (1840- 1888) de çağında çığır açan Vatan Yahut Silistre, Zavallı Çocuk, Akif Bey, Gülnihal, Celalettin Harzemşah ve Kara Bela oyunlarını yazmıştır. Bu eserler öteki yazarları bunlara öykünerek oyun yazmaya isteklendirdiği gibi, Namık Kemal bunlardan başka tiyatro üzerine yazdığı yazılar ve Celal Mukaddimesi ile tiyatro konusunda görüşlerini belirtmiştir, yazarlarla mektuplaşmalarında onlara yol göstermiş, onların eserlerini eleştirerek, düzelterek çağında yazarlar yazarı

gibisinden çok önemli bir yer almıştır. Bu dönemin bir başka tiyatro yazarı Ahmet Mithat (1844-1912)'tir. Çağında pek çok oyun sahnelemiştir Eyvah!, Açık Baş, Ahz-ı Sar yahut Avrupa'nın Eski medeniyeti, Hükm-i Dil, Çengi yahut Daniş Çelebi, Fürs-i Kadide Bir facia yahut Siyavuş, Çerkez Özdenleri, Zeybekler. Şemsettin Sami (1850-1904)'nin üçü de yayınlanmış ve oynanmış oynanmış üç başarılı oyunu vardır. Besa yahut Ahde Vefa, Gave, Seydi Yahya. Rezaizade Mahmut Ekrem (1847-1931) dört oyun yazmıştır: Afife Anjelic, Afala yahut Amerike Vahşileri, Vuslat yahut Süreksiz Sevinç, Çok bilen Çok Yanılır. Ebüzziya Tefik (1894-1893) biri Victor Hugo'nun Angelo'sundan uyarılama Habbibe yahut Semahat-i Aşk, öteki Ecel Kaza olmak üzere iki oyun yazmıştır. Samipaşazade Sezai (1852-1936) 'nin biri basılmamış Bir Düşmüş Kadın öteki yayınlanmış Şair adlı iki oyunu vardır. Muallim Naci (1852-1837) bir tek oyun yazmıştır; Hazim Bey yahut Heder.

Bu dönemin verimli ve çoğu kez birlikte çalışan yazarları Manastırlı Mehmet Rıfat (1851-1907) ile Hasan Bedrettin Paşa (1850-1911)'dir. Birlikte Temaşa adında, içinde telif ve çeviri 20 kadar oyun bulunan bir dizi yayınlanmıştır. Bu dönemin önemli kişilerinden birisi Ahmet Vefik Paşa (1823-1891)'dir. Gerçi tiyatro eserlerinin hepsi çeviri uyarılama olmakla birlikte Molière uyarlamalarında gösterdiği başarı ile sanki oyunları yeniden yazmışçasına özgün olabilmıştır. Bu dönemin en önemli oyun yazarı Bursa'lı Feraizcizade Mehmet Şakir (1853-1911)'den söz açmak gerekir. Feraizcizade Mehmet Şakir, Ahmet Vefik Paşa yanında yetişmiş Molière etkisiyle, özgün yaratı olarak altı komedyaya yazmış ve bunları kendi basım evinde yayımlamıştır; Teehhül yahut İlk Gözağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhami İcab-i Gurur yahut İnkilab-i Muhabbet, KırkYalan Köse ve bunun arkası Yalan Tükendi yazarın oyunlarıdır. (Bkz. [www.edebiyatekibi.com](http://www.edebiyatekibi.com)).

İlk Tragedya denemelerini yapan Ali Haydar Bey (1836-1914)'in üç eseri yayımlamış ikisi Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynamıştır; Sergüzeşt'i Pevriz, İkinci Ersas ve Rüya oyunu.

Bu dönemin oyunları altı öbekte toplanmaktadır:

a) Komedyalar

b) Manzum Dramlar

c) Romantik Dramlar

d) Melodramlar

e) Evcil ve Duygusal

f) Müzikli Oyunlar.

a) Komedyalar: Gelenekten gelme yetenekle bu dönemin en başarılı türleri komedyalar ve buna çok yakın müzikli oyunlardır. “Ancak ne yazık ki komedyaya ötekilere göre az yazılmış, bunlar içinden sahneye çıkanlar daha az olmuştur. Bu dönemin en başarılı komedyaya yazarı Feraizcizade Mehmet Şakir’dir” (And 2010: 100). Dolantıları kurmada, karakterleri canlandırmada, çağın törelerini, düşüncelerini vermede usta bir tiyatro yazarı olan Mehmet Şakir, dili bakımından da çağın çok ilerisindedir. Dönemin komedyaya bakış açısını, Metin And’ın “Osmanlı Tiyatrosu” (2008:115) adlı eserinde “Kasa” isimli dergide yazılanlardan öğrenmekteyiz. “Güllü Agop... komedyaya tiyatrosunda icra etmeyeceğine dair bir nutku resmî irad etmiş, sağ taraf localarından alkışlar, el çırpımlar olmuş, perde arasından işaretler çekilmiş, üst kattan da ısıklıklar, tepinmeler, tekmeler vurulmuş, aşağıya sigaralar atılmış. Şimdi Hayal komedyasını nerede oynatacak?”. Teodor Kasap’ın yazdığı bir komedyanın oynatılmaması üzerine, seyircinin verdiği tepkiden yola çıkarak, komedyanın her dönemde olduğu gibi, Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu’nda da en çok tutulan tür olduğu anlaşılmaktadır.

b) Manzum Dramlar: Manzum dramlar diye bir tür yoktur. Ancak, bu dönemin yazarlarından tragedyaya yazmayı isteyenler tragedyanın gerektirdiği kuruluşu, çatışmayı, izlenim ve etkiyi gerçekleştirememişlerdir. Bu çabanın sonucu ortaya çıkan eksik (ya da taslak tragedyalar) <<tragedya>> yerine <<manzum dramlar>> demeyi yeğlemişlerdir.

c) Romantik Dramlar: Bu dönem üzerinde Romantik Akım en büyük etkiyi yapmıştır. Hugo’nun büyük etkisi altında olmasına rağmen, bu dönemin romantik dramlarının yalnız bir örneğe dönük olduğu söylenemez. Romantikliğin temeli

özgürlüktür: klasiklik, mantık, gerçekçilik ise olaysal gerçeklerle bağlı iken romantiklik bu bağların hiç birini tanımaz. Bu dönemin romantik dramlarını incelerken belli bir romantik örnekten çok Avrupa tiyatrosunda Ortaçağ dinsel dramlarında Elizabeth İngilteresi ve İspanyol Altın çağına; Schiller, Goethe, Hugo'dan Elmond Rostand'a geniş bir gelenek düşünülmelidir.

d) Melodramlar: Gerek yabancı gerek yerli toplulukların çok oynaması, biçim bakımından belirgin, kesin olması ve çağın anlayışına uygun düşünmesi bakımından bu dönemin en iyi tanınan türü melodramlardır. Bunlar romantik dramlarla duygusal dramlara da büyük yakınlık göstermekle birlikte, bu dönemin kimi melodramları bu iki tür arasında bocalamasına rağmen örneklerin çoğu melodram türüne uygundur.

e) Duygusal ve Evcil Dramlar: Duygusal ve evcil dramlar bu dönemde başarısız olmakla birlikte en özgün türüdür. Yazarlar bu türde bir ölçüde gerçekçi olabilmiş, evcil ve toplumsal dramlar yolunda ilk denemeleri yapmışlardır. Bunlarda göreneklere körü körüne bağlılığın, aile reislerinin ve gençlerin kumara, içkiye, eğlenceye düşkünlüklerinin, çok evliliğin, yaşlı erkeklerin genç kızlara düşkünlüğünün, esirliğin, kaçgöçün olumsuz sonuçlarıyla, gençlerin sevgilileri ve evlenmeleri gibi konularda toplumsal sorunlara parmak basmıştır.

f) Müzikli oyunlar: Bu dönemin en başarılı türü, güldürü, opera, operet, vodvil biçiminde yazılmış müzikli oyunlar olmuştur. Bu başarının iki nedeni olabilir: Önce eski geleneksel tiyatromuzda müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olduğu için yazarlar ve seyirciyi beğenisi bu türe yatkındı. Sonra da, Batı tiyatrosuyla tanışıklığımızda yabancı toplulukların karşımıza çıkardığı örneklerin en iyileri dramatik tiyatrodan çok lirik tiyatrolardı. İstanbul'da da yabancı besteci ve yazarlar operalar, müzikli oyunlar yaratmışlar ve bunları ilk kez İstanbul'da sahneye koymuşlardır.

Jean Baptiste Poquelin Moliere, Türk tiyatrosu için özel bir önem taşır. Özellikle de Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde bu önem varlığını hissettirmiştir. Batı tiyatro anlayışının ülkemizde iyice yerleşip benimsenmesinde ve Türk komediya yazarlığının yeni bir doğrultuda gelişmesinde Moliere'in etkisi vardır. Moliere komedyası, geleneksel Türk güldürülerinden farklı özellikler taşımasına rağmen,

kendini bizim seyircimize kolaylıkla kabul ettirmiştir. Aydın beğenisine ters düşmeden ortalama seyircinin gönlünü kazanan ender yazarlardandır Moliere. Tiyatro tarihimizde batı oyun yazarları arasında en çok onun adı geçer. Oyunları Türkçeye çevrilen yabancı yazarların başında gelir. Dilimize en iyi uyarlanan oyunlar Moliere'inkiler olmuştur.

“Darülbedayi sanatçılarından çoğu ustalıklarını Moliere komedyalarındaki rolleri ile göstermişler, bu roller ile ün kazanmışlardır. Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi'nin ilk temsilinde bir Moliere çevirisi sahnelenmiştir. Devlet Tiyatrosu son yılların en başarılı uygulamalarından birini gene bir Moliere oyunu ile yapmıştır” (Şener 1975: 25).

Geleneksel seyirlik oyunlarımızdan olan Karagöz ve Ortaoyunu'nda güldürünün amacı, güldürünün malzemesi ve güldürme yöntemi Moliere oyunlarında olduğundan farklıdır. Bir klasik komedyada, yazarın amacı seyircisini bir yandan eğlendirirken, bir yandan da onun kusurlarını düzeltmektedir. Sevda Şener (2003), bu dönemde aydın beğenisine yönelik tiyatro ile halkın hoşuna giden tiyatro ayrımının ortaya çıktığını söylemektedir. Bunun üstesinden gelmek adına, Osmanlı tiyatrosunun dağarındaki oyunların hemen hepsine el atan, konulara kendi tiplerini ekleyen, en ciddi, en ağır konuları gülünçleştiren ve doğaçlamaya yer veren tuluat tiyatroları dönemin popüler tiyatrosunu oluşturmaktadırlar.

İlk Türkçe tiyatro yapıtı ve ilk basılı oyun niteliğini taşıyan “Şair Evlenmesi” Macar Türkolog Ignac Kunoş'un belirttiği üzere, “ulusal bir oyunun nasıl olacağını büyük bir bilgi ile gösterir”; burada, halkın Türk tipleri meydana çıkmış, halk dili söylenmiş, halk deyimleri işitilmiş, halk adetleri görülmüştür.” (Çalışlar 1994: 263). Gerçekten de Şair Evlenmesi, canlı ve doğrudan doğruya yaşamdan alınma kişileri ve yalın diliyle olduğu kadar, eskimiş töreleri eleştiren yenilikçi düşünceleriyle de ilk töre komedyası olma özelliğini taşır. “Bu özelliğiyle *Şair Evlenmesi*, Ziya Paşa'yı “Tartüf” çevirisine, Ahmet Vefik Paşayı ‘Molyer’ çeviri ve adaptelerine, hatta Namık Kemal'i ve onu izleyenleri, tiyatro türünü edebiyat ekollerinin en önemlisi olarak tanımaya yönelten ilk esinlenme aracı olmuştur” (Çalışlar 1994: 263).

Şair Evlenmesi, sarayda oynanmak üzere yazılmış bir oyundur. Önce 2 perde yazılmış, sonra nedense ilk perde çıkartılmıştır. “Bu oyun iki fasıl olarak 1275 (1859) tarihinde tiyatro için tertip olunmuş idi. Sonradan birinci fasılın kaldırılması lâzım geldi.” (Şinasi)” (Çalışlar : 262). Bunun olası amacı yalınlaştırma olabilir.

Şinasi, oyunu kime yazdığının farkındadır: Halka. Gazetesini de halkın kendini ifade etme hakkının bir aracı olarak görmüştür. Tiyatroyu da halk için yapmaktadır. Oyunun malzemesi, döneme göre oldukça güncel, yerel ve gerçektir. Halktan seçilmiş oyun kişileri, halkın diliyle konuşturularak Türk toplumuna ait töresel bir uygulamanın eleştirisi yapılmıştır. Bu yönüyle dikkat çeken oyun, Şinasi'nin, batı tiyatrosunu sadece teknik anlamda örnek aldığını göstermektedir. Şinasi, bu yeni tekniği Türk Tiyatrosu'na sokabilmek için, Türk toplumuna ve seyircisine yabancı olmayan bir konuyu alışkın olunan oyun kişileri aracılığıyla ele almıştır.

“Piyeste kuruluş tekniği dil ve üslûp bakımından orta oyunu tarzında kaleme alınmıştır. Piyeste an'anevî hayat tarzımızın muhtelif cepheleleri hicvedilmek istenmiştir. Bunların başında aile münasebetlerini sayabiliriz. Ana baba tensibi ile evlilikte tarafların birbirlerini görmeden evlenmeleri tenkit edilmektedir. İkinci içtimaî mesele olarak rüşvet meselesi ele alınmıştır. Rüşvetin halk üzerinde büyük tesir icra eden imam tarafından alınışı üzerine bilhassa durulmaktadır. Edebiyat tarihçilerimiz bir töre komedisi olarak değerlendirdikleri gibi, tenkit yoluyla bazı yeni fikirlerin müdafaasının yapılması sebebiyle tezli bir piyestir diyebiliriz” (Yalçın 2002: 20,21).

Özellikle oyunun finali tartışmalara yol açmıştır:

“...bir komedyaya olan Şinasi'nin oyunu Müştak Bey ile Kumru Hanım için mutlu bir sonla biter. Ancak bu sonun toplumsal düzeyde ne ölçüde mutlu olduğu tartışılabilir. Oyunun sonunda hiç kimse hatasını kabul edip adetlerin meşruluğunu sorgulamamıştır. Hikmet Efendi iki sevgilinin kavuşmalarını İmam'a rüşvet vererek sağlamaktadır. Başka bir deyişle mutlu sona Ebüllaklaka'nın ahlaksızlığı sayesinde ulaşılmıştır. Toplumsal açıdan herhangi bir gelişme olmamıştır” (Mignon 2010: 367).

Şinasi, oyununu oluştururken sözlü güldürü geleneğinin olanaklarını kullanmıştır.

“...Şair Evlenmesi'nde halkın konuşma biçimi ustalıkla yansıtılmış; konuşma dilinin doğallığı içinde yer yer devrik cümleler kullanılmış; atasözü ve deyimlerden yararlanılmış; kimi cümlelerde aynı kelimeler ya da karşıt anlamlı sözcükler bir arada kullanılarak kelime oyunları yapılmış yalnızca birkaç yerde konuşma dilinin dışına çıkılıp eski yazı biçimiyle kurulmuş iki üç cümlecikle yetinilmiştir” (Tuncay 2004 :18).

Şinasi, tragedyayı, romantik şairlerin oyunlarını bilmesine rağmen, seyirciye yakın gelebilecek, ortaoyununa yaklaşan bir komedi yazmayı seçmiştir. Oyun halka hitap edecek şekilde yazılmıştır. Bunu halkın dili kullanılmaya çalışarak ve Ortaoyunu geleneğine yaslanarak yapmıştır.

Erkek-dişi konuşmalar yani birinin sözünün diğerine cevap vesilesi olması durumu vardır. Tipler vardır ve bunlar kendi meslek dilleriyle konuşur. İsimleri de tip fikrine uygundur. Gevşek bir dokusu vardır. Kelime oyunları kullanılır: Yabancı

kelimeleri yanlış anlayan Karagöz tipinin karşısında halktan uzaklaşmış Hacivat tipi örneğindeki gibi konuşmalardır bunlar. Kolay izlenebilir. Bir mahalle öyküsü olması bunu sağlar.

Oyunda gelenekselle bağlantılar önem arz etmektedir. “Şair Evlenmesi”nin oyun kişileri ile Geleneksel Türk Tiyatrosu’ndaki tipler arasında bir bağ kurmak mümkündür: Birbirini seven Müştak ile Kumru’ya geleneksel tiyatromuzun Çelebi ve Zennesi gözü ile bakılabilir. Özellikle Müştak, yaşadığı aşk, şaşkınlık ve çaresizlikle iyi çizilmiş bir Çelebi örneğidir. Aynı zamanda Hikmet’le aralarındaki ilişki farklılıklar taşımasına karşın tipik bir Hacivat- Karagöz ilişkisini andırmaktadır. Hikmet, uyanık tavrıyla durumdan ders çıkarıp nasihat vermeye kalkan Hacivat’ı anımsatırken Müştak, Karagöz’e benzer bir kişilik sergilemektedir.

Karagöz ve Ortaoyunu özelliği taşıyan konuşma örgüsünün yaratılmasında büyük paya sahip iki oyun kişisi Batak ese ve Atak Köse’nin konuşmalarındaki diyalekt, Karagöz oyunlarının Kayserili, Kastamonulu, Laz vs. tiplerinden yola çıkıldığını düşündürmektedir. Mahalle halkından sayılan bu kişilerin durum ve davranışları da Karagöz oyunlarının mahallelisinden farklı değildir. Dramatik yapı ile olan bağları onu Türk Tiyatro tarihinde ilk kılan unsurdur.

Geleneksel tiyatronun aksine benzetmecî bir yapı sergileyen “Şair Evlenmesi”, serim-düğüm-çözüm düzleminde kurulmuş bir olay dizisine sahiptir. “Fıkra” diye isimlendirilmiş dokuz bölüme ayrılan olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi vardır. Olaylar, yoğun bir çatışmayla çözüme taşınmaktadır. Sahneleme mantığı çok iyi anlaşılmamıştır. Fakat perde-sahne bölümlemesi fasıl-fıkra şeklinde kullanılır. Fransız (özellikle melodram) tarzına uygun olarak, her giren kişi sahneyi değiştirir. İçerik açısından bakıldığında, oyunda Batı tarzının aksine, herkes çürüktür. Elle tutulur kimse yoktur.

Şair Evlenmesi, hicri takvime göre 1275, miladi takvime göre de 1859’da yazılmış, tek perde ve dokuz sahneden oluşan bir oyundur.

“Bir Töre Komedyası özelliği taşıyan “Şair Evlenmesi”, görücü usulüyle evliliğin sakıncalarını konu almaktadır. Batılı tutum ve davranışı, kılık ve kıyafetiyle pek sevilmeyen, eğitilmiş olmasına rağmen saf bir yapıya sahip Şair Müştak Bey, sevdiği Kumru Hanım’la, kılavuz ve yenge hanımlar aracılığıyla evlenmiştir. Nikah sonrasında kendisiyle

evlendirilen kişinin, Kumru Hanım'ın çirkin ve yaşlı ablası Sakine Hanım olduğunu görünce önce bayılır sonra itiraz eder. Mahallelinin de işe karışmasıyla başına gelenleri kabul etme mecburiyetinde kalan Müştak Bey'in imdadına arkadaşı Hikmet Bey yetişir. Hikmet Bey'in mahalle imamına verdiği rüşvetle olay çözülür, yapılan hile sonuçsuz kalır" (Zor 2008).

Müştak Bey, Hikmet Bey, Kumru Hanım, Sakine Hanım, Zîbâ Dudu, Habbe Kadın, Ebullaklatatül'enfi, Batak Ese, Atak Köse, Bazı Mahalleli oyundaki kişilerdir.

Oyun, görücü usûlünün yanlış ve çağdışı bir şey olduğunu anlattığından, köhnemiş âdetler ana temayı oluşturmaktadır. "Birey, evlilik gibi hayati kararları köhnemiş âdetlerle (görücü usûlü) değil, özgür seçimiyle almalıdır" düşüncesi oyunun sunduğu mesajdır. Toplum (mahalle) baskısı, yalan, aşk ve rüşvet de oyundaki diğer anlam katmanlarıdır. Görücü usûlünü, toplumculuğu, çöpçatanlığı yansıtan Zîbâ Dudu'nun karşısında; özgür seçimi, bireyciliği ve arkadaşlığı sağlayan Hikmet Efendi yer almaktadır. Bu çatışmanın yanı sıra, nezâketi ve modernizmi yansıtan Müştak'ın karşısında, kabalığı ve tutuculuğuyla Batak Ese vardır ve bir çatışmayı yaratmaktadır.

Oyunda tek bir mekân kullanılmaktadır; o da gelin odasıdır. Gelin beklenirken neşeli bir atmosfer, Kumru yerine Sakine'nin gelişiyle birlikte kaotik bir atmosfer hakim olur. Zîbâ Dudu, Batak Ese, Atak Köse ve rüşvet almadan önce Ebüllaklaka mahalle baskısını yaratan kişilerdir. İşin içine paranın (rüşvetin) girmesiyle, Ebüllaklaka kararını değiştirir ve atmosfer yumuşar. Finalde ise Hikmet Efendi'nin verdiği derslerle didaktik bir atmosfer söz konusudur.

Oyun kişilerinin, geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi geçmişleri ve gelecekleri verilmemiş, kişilikleri belli bir zamana oturtulmamıştır. Durağan ve değişmez özelliklere sahip bu kişiler, belli durumlar karşısında, o duruma yönelik kendilerinden beklenebilecek en uygun davranışı gösterecek niteliktedirler. Kusur ve zaaflarıyla öne çıkan, kendi istemlerini kullanamayan, toplum içinde anlam taşıyan ya da ilişkilerini belirleyen özellikleri sayesinde seyirci tarafından kolayca tanınabilecek kişilerdir bunlar.

Şair olduğu, oyunun adından ve bir iki dizelik şarkı yakmasından başka görülüyor. Neden şair peki? Çünkü Tanzimat deyince akla züppe aydın geliyor.

Hem ince zevklere sahip bir şair, hem de görücü kadınların oyununa gelen bir kişi. Başından Karagöz'ün olayları geçen bir Hacivat, bir Tanzimat Hacivat'ı Müştak. Aynı zamanda daha sonra çokça kullanılacak olan züppe aydın tipinin arketipi.

Oyunun kahramanı Müştak Bey, yüzeysel bir batılılaşma hareketi içerisinde olan Osmanlı Devleti'nin gerçek yüzünü gösterir niteliktedir. Eğitimli olmasına karşın töre halini almış yanlış bir uygulamayı devam ettirmesi ve cahil halk tarafından hile yoluyla kandırılabilir kadar saf bir yapıya sahip olması, Osmanlı'nın batılılaşma adına giriştiği cılız gayretin başarısızlığını gösterir. Zira, Müştak Bey, gerek kıyafeti, gerek tutumu, gerekse düşünceleri itibarıyla tam bir aydındır.

Müştak Bey için geçerli olan aynı durum Hikmet Bey için de geçerlidir. Müştak Bey'in batılı düşüncelerle yetişmiş eğitimli biri olmasına rağmen sakıncalı bir töreyi devam ettirmek suretiyle yaptığı hatayı, Hikmet Bey de mahalle imamına verdiği rüşvetle tekrarlıyor. Birer aydın olarak içinde buldukları bozuk düzeni değiştirmek yerine o düzenin bir parçası olmaları, aldıkları eğitimin yetersizliğini gösteriyor.

Zîbâ Dudu, Ebullaklaka oyunda Hikmet Efendi beraber ikincil kişiler, Atak Köse, Batak Ese, Habbe Kadın yan kişiler ve Kumru, Sakine ile mahalleli figüranlardır. Mahalleli bir tür koro işlevi görür. Çok müdahale etmezler ama işlevsiz bir koro gibi kullanılarak halkın sesini yansıtır.

Dönemin toplumsal hayatını başarılı bir şekilde ortaya koyan “Şair Evlenmesi”, bu yönüyle dikkat çekicidir. Oyun kişileri, gerçek hayattan koparılmışçasına ustaca donatılmıştır. Üstelik bu uygulama esnasında, toplumsal yapı ve statünün de göz önünde bulundurulması, ortaya oldukça renkli kişilikler çıkarmıştır.

Dönemin toplumsal yapısını yansıtacak şekilde seçilen oyun kişileri son derece canlı ve gerçek çizilmiş, oyun kısa olmasına rağmen tüm oyun kişilerinin kimlikleri, nitelikleri ve kişilikleri yeteri derecede verilmiştir. Bu kişiler arasındaki konuşmalar da dikkat çekicidir. Karagöz oyunlarının etkisini taşıyan konuşma

örgüsü; kelime oyunları, söz komikleri ve konuşma yanlışlarıyla desteklenmiş, her oyun kişisine kendi tipine uygun bir konuşma dili verilmiştir. Oyunun sade dili ve anlatımın akıcılığı, Şinasi'nin dildeki ustalığını gösterecek kadar güzeldir.

Rolün konumu açısından Müştak, Kumru ile evleneceğini sanan bir damattır. Oyundaki işlevi, kılavuz vasıtasıyla evlenmenin nasıl sonuçlara yol açacağını göstermektir. Yönelişi Kumru ile evlenmek, karşısındaki engel, kandırılması sonucu Sakine ve onu destekleyen mahallelidir. Hikmet Efendi'nin, Ebulaklaka'ya rüşvet vermesiyle engel aşılar ve sonuçta Kumru ile evlenir.

Ebulaklaka'nın gelişine kadar, iç aksiyon üzerinden kurulan oyun, sonrasında dış aksiyonu bir nebze artarak sürmektedir. Kumru'nun getirilişi de dış aksiyonu kuvvetlendirmektedir. Asal olay Müştak'ın kandırılması, yan olay ise rüşvet ile durumun düzeltilmesidir.

Çeşitli dramatik olanakların kullanıldığı oyunda, serim sahneye girenlerin, ortaoyunu geleneğiyle kendilerini tanıtmaları yapılmaktadır. Batıya özgü serim olarak, oyun başında evlenme olacağından bahsedildiği görülmektedir. Serimde aynı zamanda önseme yapılması da dikkate değer bir başka unsurdur:

“HİKMET EFENDİ – Sakın Kumru Hanım'ın yerine onu sana verip de bir dek etmesinler!..”

İlk asal düğüm noktası, kırk birinci sayfada Müştak'ın kandırıldığını anlamasıyla, son asal düğüm noktası da kırk yedinci sayfada muradına ermek üzere olan Kumru Hanım'ın ağlamasıyla verilmektedir. Burada Kumru Hanım'ın, Müştak Efendi ile evlenme konusunda bir isteksizliğinin olma ihtimali merak uyandırmaktadır. Ellinci sayfada Müştak'ın yaşadığı olaydan dersler çıkardığını söylemesiyle de doruk nokta sağlanmaktadır. Hikmet Efendi, adeta bir *deus ex machine* gibi dışardan gelerek sorunu çözer.

Oyun repliklerdeki anlam dağarcıkları açısından ele alındığında, hayâl ürünü bir replik vardır:

“MÜŞTAK BEY - ...Şöyle birkaç beyit veriveririm vesselâm...”

Gerçek ve gözleme dayalı; “BATAK ESE – Galiba parayı almışa benziyorsunuz? (s.45)

İronik; “HABBE KADIN (*Zibâ Dudu’ya*) – Biçare, hasretine kavuştuğu için sevinç delisi oldu.” (s.40)

Lirik; “ZÎBÂ DUDU – Vaayy... Zavallı kızcağızın sırma gibi nazik saçlarını (yolup) çıkardı!..” (s.41)

Epik; “ATAK KÖSE – Vay... Niye karışmam? Ben de bu mahallenin kalbur üstüne gelenlerinden değil müyüm?” (s.44)

Didaktik; “HİKMET EFENDİ – İşte; kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellâllığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur” (s.49)

Etik; “EBÜLLAKLAKA – Almalı ya; almazsa ırzına leke sürmüş demek olur...” (s.43)

Retorik; “HİKMET EFENDİ – Ne çare, gülü seven dikenine katlanır.” (s.36)

Dinsel; “ATAK KÖSE (*Hikmet Efendi’ye*) – Efendim, tövbe olsun bir daha mahallenin süprütüsünden başka bir işine karışırsam adam değilin..” (s.47)

Sosyolojik; “ATAK KÖSE - ...öteki mahallede kiracıyın ve bu mahallede süprütücü başıyın...” (s.45)

Felsefi; “HİKMET EFENDİ – İşte; kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellâllığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur” (s.49)

Tip gülünçlemesi; “ATAK KÖSE – Daha hâlâ sen benim kim olduğumu bilmeyo musun?” (s.44)

Çene yarışırma; “BATAK ESE – Efendi, nedir o?.. Rüşvet mi alıyorsunuz?

EBULLAKLAKA (*Batak Ese’ye*) – Ben öyle şey mi kabul ederim? (*Hikmet Efendi’ye gizlice*) Yan cebime ko. (*Hikmet Efendi keseyi gizlice imamın yan cebine koyar*)

ATAK KÖSE – Gizlice “yan cebime ko” mu diyorsunuz?

EBÜLLAKLAKA – Hayır. Yan canibimde durma, git diyorum. Tâ ki benden şüphe etmeyesiniz.

BATAK ESE – Galiba parayı almışa benziyorsunuz?” (s.45)

Yanlışı anlama; “EBÜLLAKLAKA – O niye ağlıyor, sakın damat beyimizi istememezlik etmesin?” (s.47)

Teşbih; “MÜŞTAK BEY – Bir kumrusun sen,

Tab’a muvafık

Yapsam yuvanı

Sînemde, lâyıkl!..” (s.39)

Mecaz-ı Mürsel; “MÜŞTAK BEY - ...Miskinin adını bile sevmiyorum.” (s.35)

İstiâre; “ZÎBÂ DUDU – Ay oğul, böyle hayırlı işlerde bulunmadıktan sonra yalancı dünyada niye duruyorum?” (s.37)

Alegori; “MÜŞTAK BEY (*kendi kendine*) – Şimdi benim kumrucuğum kafese girecek haa?..” (s.37)

Kinaye; “MÜŞTAK BEY - ...Fakat insan kısmının yediği bir yem vardır.” (s.37)

Tariz; “MÜŞTAK BEY – Ey vakıa ak saçları beyaz sırma gibi; baksana nasıl parıl parıl parlıyor?” (s.41)

Teşhis; “MÜŞTAK BEY – Bize engel olduğu şöyle dursun; çehre züğürdü olarak kırk beş yaşına kadar evde kaldığından, akıl cihetiyle de iflâsa çıkmış...” (s.36)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları; Sözü anlaşılmaz bir biçimde ifade etme;

“BATAK ESE – “...Bir kere kendiceğine nereden geliyorsun diye soracak oldum, bana ne garşuluk verse eyü; taratordan (tiyatroy) geliyon,, demesün mü?” (s.43)

Konuşulayı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak; “HİKMET EFENDİ - ...sana bir iki lakırdım var.

MÜŞTAK BEY – A canım (yarın) sabah gel de bir iki bin tanesini söyle... Bak o zaman nasıl can kulağıyla dinlerim.

HİKMET EFENDİ – Yok, yok!.. Şimdi söyleyeceğim.

MÜŞTAK BEY – Ey haydindi çabuk söyle. (*başını Kumru Hanım'dan yana çevirip, Hikmet Efendi'nin lakırdısına kulak vermez*.)” (s.48)

Üstünlük Kuramı; “ATAK KÖSE – Öyleyse sen de bilmediğini ne deyi soruyorsun? Hay cahil hay!..” (s.45)

Uyuşmazlık Kuramı; “ZÎBÂ DUDU – Ağlama beyim; sen ağlayacağına düşmanların ağlasın.

MÜŞTAK BEY – Ah, düşmanlarım bu halimi bilseler, nasıl gülerler.” (s. 40)

Psikoanalitik Kuram; “HABBE KADIN – Ah zavallı dertli tazecik!.. Evveli damat beye varamadım diye kahrından pek çok ağlamış. İşte o boş yere döktüğü gözyaşlarına acıyıp da şimdi ona ağlıyormuş...” (s.47)

Kavrama Kuramı; “EBÜLLAKLAKA – Fakat büyük kız demekten muradım, yaşta büyük değildir; boyda büyük mânasındadır.” (s.46)

Sözlü güldürü geleneği açısından, bir de tersinleme ile komik yaratılmaktadır: “ZÎBÂ DUDU (*Habbe Kadın'a*) – A dostlar, damat bey gelin hanımı görür görmez sevincinden bayıldı...” (s.39)

Dilde mutlak suretle yapılması gereken bir yenileme çalışmasının dışında, serim bölümünde Müştak Bey'in şairliğinden, Kumru Hanım'la tanışmalarından bahsedilerek bir ekleme çalışması yapılabilir. Özellikle rüşvet ile olayın çözüme ulaşması noktası yenilenmelidir. Çünkü olağan haliyle metin çok da olumlu bir ileti sunmamaktadır. Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi bir ibret vardır ama bu da oldukça didaktik bir söylemle yapılmıştır. Hikmet Efendi'nin mesleği oyunda belirtilmemiştir. Serim kısmında Hikmet'in polis olduğu verilirse, Ebüllaklaka rüşveti kabul ettiği anda onunla ilgili gerekli cezai işlemi başlatabilir. Osmanlı'da polis kavramı 1845 yılına dayandığından, tarihsel süreç açısından bir hataya düşülmeyecektir. Bir ilk olması bakımından oyunun taşıdığı anlam önemlidir, yalnız oyun metinleri sahnelendikçe anlamlarını sürdürürler. Bu minvalde, Şair Evlenmesi özellikle yapılacak ekleme çalışmalarıyla sözü daha net, seyir zevki daha yoğun bir formata büründürülmelidir.

### **3.3. Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosu:**

#### **Pazartesi... Perşembe - Musahipzade Celal**

II. Meşrutiyet döneminde tiyatro çalışmaları daha önce hiç görülmediği kadar büyük bir hızla artış göstermiş ve çok fazla tiyatro oyunu üretilip sahnelenmiştir. Bu kadar çok eserin ortaya konması beraberinde bir takım artılar ve eksiler de getirmiştir. Örneğin; bu dönem de üretilen eserlerin büyük bir çoğunluğu nitelik bakımından yetersizdir. Buna karşın bu dönemde üretilen eserlerin nicelik bakımından fazla olması beraberinde tema çeşitliliğini de getirmiştir.

Bu dönemde birçok yerli tiyatro topluluğu kurulmuş ve bu tiyatro toplulukları aracılığıyla oyunlar sergilenmiştir. Halkın tiyatroya olan ilgisi zamanla artış göstermesine karşın, hemen her yerde bulunan tiyatro topluluklarının çokluğu oyunların seyirci sayısında düşüşe neden olmuş bu sebeple de birçok tiyatro topluluğu dağılıp diğer tiyatro topluluklarının çatısı altında varlıklarını devam ettirmiştir.

II. Meşrutiyet tiyatrosu her ne kadar eskiye oranla ilerleme kaydetmiş olsa da teknik yetersizlikten kurtulamamıştır. Örneğin; sahne ve dekor konusunda kendisini pek de gelişme kaydedilemediği görülmektedir. Bunların yanında bu devirde çok başarılı tiyatro eserleri yazılıp başarılı bir şekilde gösterimi yapılmıştır. Bu devirde ayrıca Türk tiyatrosunun önemli aktör ve aktrisleri yetişmiş, bu isimler hem oyunculuklarıyla hem de yazdıkları tiyatro metinleriyle tiyatro sanatına hem edebi anlamda hem de tiyatral anlamda önemli katkılar yapmışlardır. Bu tiyatrocular, ilerleyen devirlerde Türk sinemasının temellerini oluşturmak bakımından da ayrı bir önem taşımaktadırlar.

II. Meşrutiyet devrinde hemen her alanda yaşanan hareketlilik tiyatro alanında da yaşanmıştır. Bu dönemde tiyatro oyunlarında işlenen konular çeşitlenmiş ve modern Türk tiyatrosunun temelleri sağlamlaşmaya başlamıştır. Tiyatroya yönelik çalışmalar bu dönemde meyvelerini vermeye başladığı gibi ilerleyen dönemlerde güç kazanacak olan Türk tiyatrosunun gelişimine de zemin hazırlamıştır. Bu dönemde “Fransız etkisiyle vodvil türüne büyük ilgi gösterilmiştir” (And 2010: 140).

Bu dönemde ortaya çıkan tulûat oyunlarında “komik-i şehir”, Karagöz oyunlarında Karagöz’ün, Ortaoyunu’nda Kavuklu’nun yaptığı gibi, özellikle alt orta sınıftan pek çok meslekte görünebilirdi. “Ancak, klasik bir tuluat gösterisinde “nasipleri hep uşak olmak”tı. Diğer rollerde ise, sirar (âşık), tiran (hain), baba (ihtiyar), maşuka (genç kadın), anne (yaşlı kadın) mutlaka bulunurdu” (Sermet Muhtar Alus’tan akt. Karaboğa 2011: 51, 52).

Yine bu dönemin mizah basınının verdiği desteklerle birlikte yeni bir gülme türüyle karşılaşılmaktadır: Bu artık meddahların ya da Karagöz’ün komik hikâyelerinin yol açtığı halk gülmesi değildir. Belli bir kültür düzeyi olan okurların gülmesi söz konusudur. Bu eleştirel, hatta özeleştirel bir gülmedir; bilinçli olarak acı ya da alaycıdır; modernleşmenin getirdiği düş kırıklıkları karşısında gözü açılmış bir gülmedir. Aynı zamanda yıkıcı, devlet için artık tehlikeli hale gelen bir gülme söz konusudur. Nitekim Osmanlı meclisindeki tartışmadan birkaç ay sonra mizah basını toptan yasaklanacak ve bu yasak 1908 Jön Türk devrimine kadar sürecektir.

Osmanlı mizah basınının ilk yılları (1870-1877) gülme tarihinde bir geçiş dönemine işaret etmektedir:

“Bu dönemde hem geleneksel mizah malzemelerine, şakalara, taklitlere, kelime oyunlarına rastlanmakta; hem de daha eleştirel, daha entelektüel, daha mesafeli ve ironi ile hicve daha geniş yer veren, yeni bir komik anlayışın unsurları ortaya çıkmaktadır” (Fenoglio - Geogon 2007 : 92-93).

Osmanlı İmparatorluğu'nun bir zamanki görkemli yerinden indirip çağdışı bir devlet kurumuna düşüren yanlışlar Musahipzade Celal'in her zaman ilgisini çeken konulardır. Yazar, kişisel araştırmaları ve sezgileri sonucu saptadığı nedenleri, kısıkvrak fantezisi ve usta bir mizah anlayışı içinde yazdığı komedyalarda gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu yanlışların en önemlilerinden biri de duraklama döneminden başlayarak giderek içinden çıkılmaz bir sorun haline gelen Osmanlı bürokrasisidir yazarın gözünde. Yazar, Osmanlı memuruna özellikle Pazartesi Perşembe komedyasında doğrudan doğruya yönelmektedir.

Dilde, renkli halk deyimleri ve halk konuşmasına önem veren Musahipzade Celal için, Sevda Şener (1963: 141) şu yorumu yapmaktadır:

“Onun sanatı kullandığı akıcı, kıvrak ve mânalı halk ifadesi bakımından da önemlidir. Bu başarıda ortaoyunu ve karagöz muhaverelerinin etkisi iyice bellidir” demektedir. Nükteli, kıvrak ve hızlı tempolu konuşma tarzını da oyunlarında denemiş ve başarısının büyük kısmını bu hüneri ile sağlamıştır. “Lâf canbazlığı, nükteli, cinsali sözler, tertipli cümleler, Osmanlıca ve halk dili tezdadı yazarın sık sık başvurduğu konuşma hünerleridir” (Şener 1963: 160).

Musahipzade Celal Osmanlı bürokrasisinin hatalı sistematiğini en çarpıcı biçimde Pazartesi Perşembe'de ele almış ve oyun kişilerinin tavır özelliği olarak işlemiştir. Sadrazamın atına binerken düşürdüğü elmaslı enfiye kutusunu bulup kendisine verdiği için tepeden inme emirlerle birdenbire Şıkkı Sani defterdarlığına atanan Kırtaseddin Efendi ile kızı, damadı, oğlu ve karısı arasında geçen sahne bu duruma örnektir:

“Rakıma- A.. a.. Defterdar olduktan sonra da bu sülüklü mahallesinde kührap<sup>25</sup> evde mi oturacağız.. Allah göstermesin..

Kırtas- Sabur olun.. âlem acıdır.. bak selefîm defterdarı mali mirîyi<sup>26</sup> israf ediyor diye azil ve teb'id<sup>27</sup> ettiler.. neüzibillâh<sup>28</sup> ..

<sup>25</sup> Harabe

Sevadi- Onun için teb'id etmediler Efendi Baba, vükelâya<sup>29</sup> hediye vermediği için sürdürdüler.

Rakıma- Pekâlâ etmişler.. karısının o debdebesi ne idi.. bir hamama gelişi vardı ki gümüş taslar.. gümüş nalınlar.. altın taraklar.. ipek peştemallar.. Elpençe halayıklar, misk sabunile yıkarlar.. ıtırşahilerle<sup>30</sup> oğarlardı.. o ne kurum.. o ne çalındı.. meheldir.<sup>31</sup>

Temellük- Efemiz, selefi âlileri hep cebine indirmiş, erkânı devleti hiç düşünmemiş.

Kırtas- Evet.. makamata âliyye âdet ve usul vechile hedaye takdiminde tekâsül<sup>32</sup> göstermiş.

Rakıma- Kaz gelen yerden tavuk esirgenir mi, a canım?

Sevadi- Ne kadar verirsen o kadar kazanırsın.

Kırtas- Evet.. Sedaretpenah efendimize, Nişancı Paşa'ya, İç Hazineci Ağa'ya, daha sair eazımı<sup>33</sup> devlete alâmerâtibihim<sup>34</sup> vakti merhununda<sup>35</sup>, kandilde, bayramda, takdimlerde zuhul etmek işte böyle bedii felaket olur. Bu noktayı dakikayı idrak edemiyenler makamlarında paydar olamazlar.

Temellük- Şüphe yok efendimiz (*aynasına bakarak yandan gider.*)

Rakıma- Ömrüne bereket efendiciğim.. bak her şeyi yolile, erkânile biliyor.

Sevadi- Bilir ya.. bunca senedir devlet umuru içinde.

Kırtas- Biavnillâhi Tealâ âdeti dirinei kadime<sup>36</sup> veçhile bu hususta ihtimam ettikçe cümlemizin naili meram<sup>37</sup> olmaklığımız âsan<sup>38</sup> olur" (Celal 1936: 33).

Osmanlı bürokratlarının, yönetim mekanizmasının kurulu düzeninden kaynaklanan bu rüşvetçilik, makam satın alma ya da koruma amacıyla hediyeler verme, iltimas yolları arama tavrının yargı görevlilerinkine benzer özellikler taşıdığı dikkati çekmektedir. "Ancak Musahipzade Celal'in yargı görevlisi olarak işlediği oyun kişilerinden ayrı olarak memurların bilgisiz, "bugün git yarın gel" biçiminde özetlenebilen baştan savmacı, kırtasiyecisi, yaptığı işe yabancılaşmış, umarsız

<sup>26</sup> Devlet malı

<sup>27</sup> Uzaklaştırma

<sup>28</sup> Allah korusun

<sup>29</sup> Vekiller

<sup>30</sup> Çiçek

<sup>31</sup> Uygun

<sup>32</sup> Tembellik

<sup>33</sup> İleri gelenler, büyükler

<sup>34</sup> Rütbesine göre, sırasıyla

<sup>35</sup> Belli bir zaman

<sup>36</sup> Eski, kadim

<sup>37</sup> Derdine derman

<sup>38</sup> Kolay

tutumları, memur tavrının ayırıcı özelliği olarak belirlenmektedir” (Tuncay 2004: 222).

Oyun içerisinde memurların durumları, yetişme biçimleri, dünyayı algılamaları da bir surum komedisi gibi sunulmaktadır:

“Avki- Memur olan hamul<sup>39</sup> olmalı, sabur olmalı, ehli hacâtın<sup>40</sup> her birine bir gûna<sup>41</sup> lisan kullanup tedviri ümur<sup>42</sup> etmeli.

Avki- Şu kırtasiye usulü olmasa halimiz harap.

Tavik- Ya.. ya.. mümeyyiz<sup>43</sup> efendi, her kim icat ettiyse Allah razı olsun.

Avki- Değil mi ya.. bu defterler, tomar tomar kâğıtlar olmasa idi eshabı mesalihi<sup>44</sup> savsaklamak için ne bahane bulurduk.

Tavik- Evet mümeyyiz efendi. Bir yığın kâğıtların içinde yuvarlanıyoruz.

Avki- Derkenâr<sup>45</sup> yazılacak dersin savarsın, istilâm<sup>46</sup> edilecek der savarsın, makamı defterdarîden gelmedi der savarsın.

Tavik- (*Kahkaha ile güler.*) memuru gelmedi der savarsın. Mümeyyiz Efendi, beneniz büyük bir adam olsam ne yapardım biliyor musunuz?

Avki- (*Gülerek*) ne yapardın?

Tavik- Eshabı mesalihin devairi devlete dühulünü kat’iyyen menederdim.<sup>47</sup>

Avki (Güler) ilahi.. Tavik Efendi çok yaşa..

Tavik- Nedir efendim o bir alay eshab hacât.. ellerinde verekparelerle<sup>48</sup> devairi devleti doldururlar. Sivrisinek gibi sabahtan akşama kadar memurini devletin başuçlarında vızıldar dururlar, ezeltü nefsi<sup>49</sup>.. ees efendim.. ne rahat var, ne huzur (*defteri kapar*) of!. (*Arkasına yaslanır*) vay.. vay.. arkadaşlar da işi benim başıma yığarlar, gelmezler.

Avki- Hakkın var Tavik Efendi, hakkın var (*çubuğunu doldurur*), beyberrüfeka<sup>50</sup> münavebe<sup>51</sup> usulile haftada birkaç gün istirahat ediyoruz, ediyoruz ama rüfeka kaçmaktan da hali kalmıyor.

<sup>39</sup> Metanetli

<sup>40</sup> İhtiyaç sahipleri

<sup>41</sup> Uygun

<sup>42</sup> İşleri idare

<sup>43</sup> Ayırt edici,

<sup>44</sup> İş düşenler

<sup>45</sup> Kenar yazısı, not

<sup>46</sup> Alt makama sorma

<sup>47</sup> “İşi düşenlerin devlet dairesine girişlerini kesinlikle yasaklardım.”

<sup>48</sup> Evrak parçaları

<sup>49</sup> Her zaman

<sup>50</sup> Arkadaşlar

<sup>51</sup> Nöbetleşe

Tavik- (*Çıkını defterin üzerine kor, açar, peynir, zeytin, ekmeğe başlar*).. bakınız öğleler okundu, zatîlilerinizle bendenizden ve şu mülâzım çocuklardan başka kimse gelmedi. Mübeyyizi evvel<sup>52</sup>, mübeyyizi sani<sup>53</sup>, mübeyyizi salis<sup>54</sup>.. mübeyyizi rabi<sup>55</sup>, mübeyyizi hamis<sup>56</sup>, mübeyyizi sadis<sup>57</sup> neredeler? Her gün zatı âlinizle bendeniz, bir de şu mülâzım çocuklar devam ediyoruz. Mütebakisi?<sup>58</sup>

Avki- Altı müsevitten<sup>59</sup> bir tanesi bile gelmedi. Nerede gezerler bilmem ki. Hodayı Lemyezele<sup>60</sup> şükür olsun ki kaleme çırağ olduğum gündenberi devamıma halel<sup>61</sup> getirmedi.

Tavik- Bendeniz de lehülhamd<sup>62</sup> vazifemde hiçbir zaman tekâsül göstermedim. Şunun şurasında mütevekkilen alellah tarifimin hulûlünü bekler dururum.

Avki- (*Minderdeki küçük mülazımlardan birini göstererek*) şu çocuk kadardım, beni mahalle mektebinden alarak elimden tutup bu kaleme çırağ etiler. Münhal vuku buldukça kıdem sırasıyla terfi ve tefeyyüz<sup>63</sup> eyledim, Rabbime bin şükür mümeyyizi evvel de oldum.

Tavik- Bendeniz de öyle.. bu kaleme çırağ olduktan sonra iki sene sonra sünnet oldum, hamdolsun terfi ede ede mukayyidi evvel<sup>64</sup> oldum. İnşallah sayenizde daha terfi ve tefeyyüz ederim” (Celal 1936: 8,9).

Musahipzade Celal’in 1931’de yazdığı Pazartesi Perşembe adlı oyun 3 perde, son tablo ve 69 meclisten oluşmaktadır. Pazartesi Perşembe kapalı biçim bir oyundur. Töre komedyası kapsamına girer. 18. yüzyılda İstanbul’da geçen oyun, yolsuzlukla köşeyi dönmeyi konu almaktadır. Defterdar Kırtasiddin Efendi mevkiini kötüye kullanmaktadır. Yolsuzluk yaparak kısa sürede çok para biriktirir, mal mülk edinir. Daha yüksek mevkide olanları pohpohlaması sayesinde kendi mevkisi de gittikçe yükselir. Böylece etrafındaki insanların da ondan beklentisi artar. Zamanında devletin çuvallarından kendine içlik diktirten Kırtasiddin, güçlendikçe de değişmez. Gözü bir türlü doymadığından, devlet kanalından faydalanabileceği her ne varsa sonuna kadar sömürür.

---

<sup>52</sup> İlk temize çeken

<sup>53</sup> İkinci temize çeken

<sup>54</sup> Üçüncü temize çeken

<sup>55</sup> Dördüncü temize çeken

<sup>56</sup> Beşinci temize çeken

<sup>57</sup> Altıncı temize çeken

<sup>58</sup> Arta kalan

<sup>59</sup> Kopya eden

<sup>60</sup> Daim olan Allah’a

<sup>61</sup> Zarar

<sup>62</sup> Şükrolsun ki

<sup>63</sup> İlerlemek

<sup>64</sup> İlk kayıt memuru

Kişiler; Kırtasiddin Efendi, Avki Efendi, Tavik Efendi, Tekâpuzade Temellük Çelebi, Secadi Efendi, Suubet Efendi, Mişon Efendi, Kadri, Hasip, Zülfükar Ağa, Mühmeli, Rakıma, Nemika, Cevriye (Dilşikâr), Rahşan, Dilrüba, Ruyidil, Servinaz, Kâtip mülâzimleri, Sadrazam karakulakları, Alkış ağaları, Elllerinde cevkan selâm ağalar.

31 Ağustos 1868 günü İstanbul'un Cihangir semtinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Mahmut Celaleddin'dir. Gazhane Başkatibi Musahipzade Ali Bey ile Fıtnat Ecibe Hanım'ın oğludur. Dedesi, III. Selim'in musahibi bestekâr İzzet Şakir Ağa'dır. 1935'te çıkarılan Soyadı Kanunu ile Musahipzade soyadını aldı ve Musahipzade Celal adıyla ünlenmiştir.

İstanbul'da Firuzağa Sıbyan Mektebi'nde ilköğreniminin ardından, Feyziye Rüştüyesi'ni ve Süleymaniye Numune-i Terakki İdadisi'ni bitirmiştir. 1889 yılında, yazı yazma alışkanlığını edineceği Babiâli Tercüme Odası'nda kâtip olarak göreve başlamıştır. Bir yandan da Hukuk Mektebi'ne devam etmiş, ancak bitirememiştir.

Tiyatroya olan ilgisi Tercüme Odası'nda görev yapmaktayken ortaya çıkmıştır. Arkadaşları ile arasında ortaoyunları tertip edip bizzat kendisi de bu oyunlarda zenne rollerine çıkmıştır. Mardiros Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oyunlarını takip etmesi oyun yazmaya karşı merak duymuştur. Tiyatro bilgisini Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere çevirilerini inceleyerek arttırmıştır. 1908'de Tercüme Bürosu'ndan ayrılınca zamanının büyük bölümünü oyun yazma çalışmalarına ayırmıştır. Yayımlanan ilk oyunu olan Türk Kızı'nı (1910) bu dönemde yazmış, oyun 1912'de Köprülüler adıyla Manakyan Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Belediye işlerine kadınların baktığı devri hicveden İstanbul Efendisi (1913) adlı ilk müzikal oyununun ardından; Macun Hokkası (1917), baba parası yiyen mevki sahibi kimseler ile yaşamlarını alınterleriyle kazanmaya çalışan emekçilerin arasındaki karşıtlığı anlatan Yedekçi (1919), Kaşıkçılar (1920), Atlı Ases, Demirbaş Şarl gibi oyunları yazmaya ve sahnelenmeye devam etmiştir. 1919-1924 yılları arasında yazdığı oyunların hepsi Osmanlı Operet Heyeti (1923 yılında İstanbul Operet Heyeti adını aldı) tarafından sahnelenmiştir. Lale Devri adlı oyunu, İstanbul'da ilk defa kadınların tiyatroya gelmesini sağlayan oyun oldu. O sene ramazan ayında ilk defa kadınların da gece tiyatroya gelip bu oyunu izlemesi için

izin verilmiştir. Oyun yazmayı sürdürürken memuriyet hayatına 1917'de Üsküdar livasında bandrol memuru olarak devam etmiştir. 1920'de bandrol örgütü kaldırılınca, görevi Maliye tahsil memurluğuna aktarılmıştır. 1923 yılında Üsküdar defterdarı iken emekliye ayrılmıştır.

Musahipzade Celal, emekliliğinden sonra bir süre "Evkaf Müzesi"nde koleksiyon uzmanlığı yapmıştır. 1927 yılında kütüphane görevlisi olarak Darülbedayi'e girince geçmişten gelen tiyatroya olan ilgisini geliştirme olanağı bulmuştur. Ardı ardına tarihi hiciv özelliğinde eserler kaleme aldı. 1927'den sonra yazdığı oyunlar Darülbedayi'de (sonra İstanbul Şehir Tiyatroları adını aldı) sahnelenmiştir. 1927'de Darülbedayi'de sahnelenen Fermanlı Deli Hazretleri adlı eseriyle tanınmıştır. Aynaroz Kadısı (1928), Kafes Arkasında (1929), Bir Kavuk Devrildi (1930), Balaban Ağa (1933) adlı oyunları Darülbedayi'de sahnelenmiştir. Bir Kavuk Devrildi'de yabancı yatırımların yerli iktisadı iflasa sürüklemesini, bilgisiz yöneticilerin halkı sömürmesini; Balaban Ağa'da yetişmekte olan yükseköğrenim gençliğinin kendi sorunlarıyla başbaşa bırakılmasını yermiştir. Beklenen ilgiyi görmeyen Selma (1934) adlı dramdan sonra yeni oyun yazmamıştır; 18 oyunu 1936'da toplu halde yayımlanmıştır. 1937'de Türk Kızı'nın değiştirilmiş hali olan Gülsüm (1937)'ü ve ardından Mehmet Şükrü Erden ile Genç Osman (1937) adlı oyunu kaleme almıştır.

Türkiye'ye özgü denebilecek bir müzikal komedi türünün ilk yazarı olma özelliğini taşıyan Musahipzade'nin oyunları 18. yüzyıl Osmanlı toplumundaki idari bozuklukları ve dini sömürüyü malzeme olarak kullanmıştır. Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Devrildi adlı oyunları Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya aktarılmıştır. Eski İstanbul Hayatı (1946) adlı kitabında kendi hatıralarını, eski Osmanlı adetlerini ve gündelik hayatın detaylarını anlatmıştır. 1958 yılında çıkan bir yangında Bir Kavuk Devrildi filmi yanmıştır.

13 Şubat 1952'de 40. sanat jübilesi yapılmıştır. Son yıllarında gözleri görmeyen Musahipzade Celal, oyunlarını yeğenlerine ve onların çocuklarına yazdırmıştır. 20 Temmuz 1959'da yaşamını yitirmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Üsküdar sahnesi usta yazarın adını taşımaktadır.

## Yapıtları;

“Türk Kızı (basılışı 1909; 1936’da Gülsüm adıyla)

Köprülüler (yazılışı 1912, oynanışı 1912, basılışı 1936)

İstanbul Efendisi (yazılışı 1913, oynanışı 1917, basılışı 1936) (müzik: Leon Hancıyan)

Lâle Devri (yazılışı 1914, oynanışı 1921, basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)

Macun Hokkası (yazılışı 1916, oynanışı 1919, basılışı 1936) (müzik: Ali Rıza Bey)

Yedekçi (yazılışı 1919, oynanışı 1920, basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)

Kaşıkçılar (yazılışı 1920, oynanışı 1921, basılışı 1936)

Atlı Ases (yazılışı 1921, oynanışı 1921, basılışı 1936);

'Demirbaş Şarl (yazılışı 1921, oynanışı 1922, basılışı 1936) (müzik: Kazım Uz)

'Moda Çılgınları, 1923, (müzik: Muhlis Sabahattin)

İtaat İlâmı (yazılışı 1923, oynanışı 1924, basılışı 1936)

Moda Çılgınları (yazılışı ve oynanışı 1923) (müzik: Muhlis Sabahattin)

Fermanlı Deh Hazretleri (yazılışı 1924, oynanışı 1927, basılışı 1936);

Aynaroz Kadısı (yazılışı 1927, oynanışı 1928/1929 dönemi)

Kafes Arkasında (yazılışı 1928, oynanışı 192 basılışı 1936);

Bir Kavuk Devrildi (yazılışı 1930, oynanışı 1930, basılışı 1936)

Mum Söndü (yazılışı 1930, oynanışı 1931/1932 dönemi, basılışı 1936)

Pazartesi-Perşembe (yazılışı 1931, oynanışı 1932, basılışı 1936)

Gül ve Gönül (yazılışı 1932, oynanışı 1933, basılışı 1936)

Balaban Ağa (yazılışı 1933, oynanışı 1935, basılışı 1936)

Selma (yazılışı 1934, basılışı 1936, oynanışı 1961)

Genç Osman (Mehmet Şükrü Erden ile birlikte, yazılışı 1937, oynanışı 1956)”  
([wikipedia.org](http://wikipedia.org)).

Ana teması makam hırsı olan oyunun yan temaları; açgözlülük, para hırsı, bozuk düzen, sonradangörmelik, rüşvetçilik ve yolsuzluktur. Ana temayı destekleyen

“Devleti idare edenler ülkenin değil de yalnızca makamın peşinde oldukça, devletin malı deniz, yemeyen kerizdir” cümlesi de oyunun asal mesajıdır. “Ne kadar büyük yolsuzluk yaparsan, o kadar büyük mevkiye gelirsin” tümcesi de oyunun bir başka iletisidir. Oyunda bu düzenbazlığın, üçkâğıtçılığın karşısında duran herhangi bir karakter yoktur. Bu yüzden, en kuvvetli çatışma bir uçkur dâvası üzerinden, Dilşikâr üzerinden sağlanmaktadır. Temellük’ün metresi olan Cevriye’nin kılık değiştirerek, cariyeye Dilşikâr rolüyle Kırtasiddin Efendi’nin köşküne girmesi, Temellük ve Kırtas arasında komik bir zamparalık karşıtlığı doğurmaktadır. Nişancı Paşa’ya gönderilecek halayık konusunda Sevadi, göz koyduğu cariyeye Servinaz’ın yerine Dilşikâr’ın gönderilmesi gerektiğini söyleyince, baba Kırtas ve oğlu Secadi arasında da yine zamparalıktan bir çatışma yaşanmaktadır. Evrak odası, Kırtas’ın harap hanesi, Kırtas’ın şaşalı konağı ve Kırtas Paşa’nın arz odası oyundaki mekânlardır. Evrak odası kokuşmuş düzeni gösteren keşmekeş bir atmosfere sahipken, Kırtas’ın evi alt tabakayı sunan harabe bir atmosfere, Kırtas’ın konağı ve arz odası ise üst tabakayı yansıtan debdebeli, zengin bir atmosferi sağlamaktadır.

Kişileştirmenin genel kurgusu açısından oyunun asal kişisi; Kırtasiddin Efendi, ikincil kişiler; Avki Efendi, Tavik Efendi, Tekâpuzade Temellük Çelebi, Sevadi Efendi, Suubet Efendi, Mişon Efendi, Rakıma, Nemika, Cevriye (Dilşikâr), yan kişiler; Kadri, Hasip, Zülfükar Ağa, Rahşan, Dilrüba, Ruyidil, Servinaz, figüranlar ise; Mühmeli, Kâtip mülâzimleri, Sadrazam karakulakları, Alkış ağaları, Elllerinde cevkan selâm ağalarıdır.

Kırtasiddin Efendi; elli yaşında, sakallı bir adamdır. Şıkkı sani defterdarlığından, mertebe atlaya atlaya sadrazamlığa dek yükselir. Makam hırslı olan, rüşvetçi, üçkâğıtçı ve uçkur düşkününü bir kişidir. Sürekli yükselmek için, yüksek mertebelikleri rüşvetle, dalkavuklukla besler. Bu sayede, sürekli bir danışıklı dövüş şeklinde alt tabakadakileri sömürürerek, üst tabakaya hediyeler sunmaktan çekinmez. Karşısında herhangi bir engel bulunmaz, zaten yalakalığı da çok iyi becerdiğinden, hızla yükselir. Sonuç olarak, paşalık mertebesine erişir.

Asal olayın gelişimi; Sadrazamın düşürdüğü elmaslı enfiye kutusunu ona iade etmesiyle başlar ve Kırtas’ın kademe kademe yükselişiyle devam eder. Eve

cariyelerin, halayıkların alınması ve bu vesileyle Cevriye'nin konağa girmesi ile yan olaylar gelişmektedir.

Serim kısmında, Osmanlı'nın özelde memuriyet dünyası, bunun üzerinden de genelde de devlet yapılanmasının çürümüşlüğü gözler önüne serilmektedir. İlk asal düğüm noktası, Kırtas'ın enfiye kutusunu iadesiyle sadrazam tarafından saraya davet edildiğinin anlaşılmasıyla sağlanmaktadır. Çünkü akabinde dairedaki çalışanlar tarafından kıdeminin artması beklentisi peydahlanmaktadır. Temellûk'ün, eğer Dilşikâr konağa adım atarsa Nemika'yı boşayacağını söylemesiyle de son asal düğüm noktası verilmektedir. Oyunun doruk noktası, Kırtasiddin'in, dört gözle beklenen Lehistan Seferi'nin onaylanmasıyla Mişon'a ordu levazımlığı, torpilli Suubet'e başdefterdarlık, sırrını bilen Tavik'e serdar ordusu defterdarlığı ve sırrı getiren Avki'ye de yüz rubiye altın vermesiyle oluşmaktadır. Oyunun bir çözümü yoktur. Bu bir kısırdöngüdür; enfiye kutusundan sadrazımlığa yükselen Kırtas gibi, sırrını bilen kişiler de hızlıca terfi olacak ve belki de ileride onlar sadrazam olacaklardır. Bal tutan parmağını yalamak şöyle dursun, kovani yutmanın derdinde oldukça, bu devran böyle dönecektir.

Elmaslı enfiye kutusu ve çuvaldan yapılmış don oyunda haksız kazancın, mertebe atlamanın sırrını taşımaları açısından motif konumundadırlar. Ayrıca oyunda sık sık tekrarlanan "pazartesi git perşembe gel" kalıbı da Osmanlı'da kokuşmuş durumda olan memuriyetin göstergesi olarak leitmotiftir.

Metindeki dokusal birimler, fantastik ve hayâl ürünü: "Tavik- Eshabı mesalihin devairi devlete dühulünü kat'iyen menederdim" (s.8)

Gerçek ve gözleme dayalı: "Tavik – Bendeniz bu kaleme çırağ olduğum zaman Kırtasiddin Efendi mümeyizi salisti.. mahzendeki battal torbaları aşırır, ayağına don yapardı" (s.10)

İronik (Taşlama, eleştiri): "Tavik- Başka gün gel.. of. Kadri- Peki.. peki ama yine böyle savarsınız. Saçım sakalım ağardı, ihtiyar oldum.. gel.. git." (s. 6)

Lirik: "Mişon – (*Dışardan*) aman Sevadi, koç kurtulmuş.. gel?" (s.39)

Epik: “Kırtas – Lûtfen ve tenezzülen mübarek enzarı devletlerini bendelerine tevcih buyurdular.. femi saadetlerinden ne istersin bire adam, deyu bu abdi ahkarlarına fermanı âlî sudur etti” (s.23)

Didaktik: “Avki – Yazıya Çalışın adam olun.. babalarınız sizi buraya mektepte haylaz olmasın diye gönderir” (s.12)

Etik: “Mişon – Ben hilekârlık bilmem... hesabımı doğru yaparım” (s.43)

Retorik: “Kırtas – Ey gönlümün vahşi gazali.. ey bağı aramın nevnihali bîmisali.. aklü iz’anımı târaç ettin.. nakdü canım, malü menalim feda olsun” (s.57)

Erotik: “Temellûk – Bizim kayınpeder ama da ateşli imiş ha (*gider*)” (s.57)

Politik: “Mişon - ...Frenkler nekadar dostunuz bilseniz.. isterler ki Lehistan elinizden gitmesin” (s.67)

Dinsel: “Avki – ...Rabbime bin şükür mümeyizi evel oldum...” (s.9)

Sosyolojik: “Rakıma – A.. a.. defterdar olduktan sonra da bu sülüklü mahallesinde kührap evde mi oturacağız.. Allah göstermesin. ..” (s.33)

Felsefi: “Rakıma – Yağmur yağarken küpünü doldurmalı demişler.. atalardan kalma söz” (s.32)

Yazarın dünya görüşünden kaynaklanan doku: “Tavik – Üzülmeyin efendim, sehvi kalem der geçeriz.

Sevadi – Öyle ya sehvi kalem... bu gün olağan şeydir” (s.42)

Komiği yaratan dokusal birimler açısından yergisel gülünçleme; “Rakıma – Çocuk musun yavrum, haydi kış.. kış de de gitsinler” (s. 45)

Grotesk Gülünçleme; “Kırtas – Sus, ben adamın ağzını yırtarım.

...Sevadi – Efendi baba ben adam değil miyim?

Rakıma – Bir karış bıçağıle hükmetmeğe kalkışıyor, Servinaz'ı göndermezmiş” (s.74)

Teşbih (Benzetme): “Tavik- Nedir efendim o bir alay eshab hacât.. ellerinde verekiparelerle devairi devleti doldururlar. Sivrisinek gibi sabahtan akşama kadar memurini devletin başuçlarında vızıldar dururlar, ezeltü nefsi..” (s. 8)

Mecaz-ı Mürsel: “Kırtas – Üzülmeyin.. peki.. peki.. bu gün kapıya gitmeyeceğim, evde istirahat edeceğim” (s.60)

Alegori (Temsilî istiâre): “Mişon - ...Eksik olmasın kâğıtlar..” (s.43)

Teşhis (Kişileştirme): “Rakıma – Çok âlâ kibar mahalle” (s.40)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları Fiziksel konuşma güçlüğü

Dil sürçmesi, kekeme, aksırma, esneme: “Mişon – Hay yaş ayısın (yaşasın) efendim..” s.43

Gülme Teorileri açısından söz oyunlarında üstünlük kuramı: “Sevadi – Efendi baba pastırma alayını anlatıyordum.

Kırtas – Sus ! Seni takriri kelâmdan tahzir ederim” (s.21)

Uyuşmazlık Kuramı: “Mişon – Çok yaşasın.. Kırık tasa ettin Paşa.. çok yaşasın.

Sevadi – (*Hiddetle*) Kırık tasa değil bazirgân (*hecelyerek*) Kır.. ta.. sed.. din.” (s.97)

Psikoanalitik Kuram: “Kırtas – (*Sevinçle*) ah Dilşikâr, niyazımı kabul ediyorsun ha.. oh.. bu ne beşaret, bu ne saadet (*sarılmak ister*)” (s.78)

Kavrama Kuramı: “Mişon – Bir tanesi ha.. çok yazıkç çok yazık.. ee.. Tavuk Efendi nerede?

Sevadi – (*Öfkeli*) Tavuk değil be.. doğru söylesene.” (s.97)

Hem suçlu hem güçlü: “Avki- İşte yoklama kâğıdında yazılı.. elli bir sene olmuş.. elli sene diye niçin yalan söylüyorsun? Kadri- (*Şaşkın bir halde*) kusura bakmayın efendim!” (s. 7)

Eşsesli: “Avki- Evet.. evet ya pazartesi yahut perşembe gelirsin.. kâğıdını buluruz, nereye havale edilecekse ederiz.. işte bu kadar. Kadri- (*Mahzun, mükedder*) ben topunuzu Allaha havale ettim” (s. 7)

Durum komiği: “Avki- Mühmeli, oğlum bir kahve. Tavik- Bana da Mühmeli Efendi. Mühmeli- (*Mangalın altındaki sarı cezveye kapı yanında duran aptest ibriğinden su koyar, mangala sürer*)” (s.11).

Küçümseme: “Muamelâtı resmiyeye aklın ermez, umuru devlet boyacı küpü değil.. elbette gidip geleceksin” (s. 13).

Durum komiği: “Hasip- (*Tavik’in önüne gider, yavaş sesle*) efendi.. efendi. Tavik- (*Mendilinin altında başını bir taraftan bir tarafa çevirir, uyur*)” (s. 14).

Rüşvet teklifi ile gelişen ani durum değişimi, yine durum komiğine neden olmaktadır:

“Tavik- Benim kömürlüğüme yığmadın a.. ne vakit verirlerse o zaman alırsın.

Hasip- (*Kulağına yavaş sesle*) emrederseniz sizin kömürlüğe de yığarız. Tavik- (*Uyku serseile başını kaldırır, mendilile yüzünü siler*) ver bakayım, yoklama kâğıdını” (s. 14).

Söz kesme: “Tavik- Tarafı devletten ihsan olunan pastırmayı insan göğsünü gere gere alır.. Padişahın malı deniz derler.. yemiyen...

Sevadi- (*Sözünü keserek*) değl mi ya?” (s. 18).

Dalavere: “Mişon- (*İkisine de*) bir parça bana gelin (*Kapı dibine giderek*) ihtiyar, sana çok acidım... yüz elli vereyim, kâğıtları alayım, bu iş olsun bitsin.. zaten bu batac para...” (s. 28).

Pazartesi Perşembe, devlet kurumlarının işleyişindeki aksaklıklar ve bireylerin bunu çıkarları doğrultusunda kullanması açısından ne yazık ki günümüz Türkiye'sinin de önde gelen sorunlarını yansıtmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, olaylarda bir yenileme durumuna gerek yoktur. Ama oyunun dokusunu bozmadan, dilin güncelleştirilmesi gerekmektedir. Türk tiyatrosunda seyircinin komediye olan yoğun ilgisi düşünüldüğünde, sözlü güldürü geleneği açısından böylesine güçlü bir oyunun daha çok bilinmesi, daha çok seyredilmesi gerekmektedir.

### **3.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu:**

#### **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı - Haldun Taner**

Siyasal ve ekonomik koşullara bağlı olduğu kadar, düşünce hareketlerine bağlı olarak da gelişen Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nu dönemlere ayırarak incelemek gerekmektedir. 1923 - 1940 dönemi Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda, devlet ve tiyatro ilişkisi gayet iyiydi. Türk Tiyatrosu'nun gelişiminde büyük rol oynayan Atatürk; Devlet Konservatuvarı yarasının çıkmasını sağlamış, kadın oyuncularını sahneye çıkma konusunda teşvik ederek, ilk Müslüman Türk kadını sahneye çıkartmış (Bedia Muvahhit, 31 Temmuz 1923), sanatçıları desteklemiş, halkevlerinde verilen bazı oyunları izlemiş ve Faruk Nafiz Çamlıbel'e, Türk ulusunun kökenlerini vurgulayan Akın oyununu yazdırmıştır.

Türk Tiyatrosu'nun gelişiminde çok büyük çaba gösteren Muhsin Ertuğrul, genç yazarlarını destekleyerek, yerli oyunlar sahnelemiş, üniversite tiyatro eğitimi, bölge tiyatrolarının kurulması gibi konularda öncülük etmiştir.

Cumhuriyetin ilk on yılında yazılan oyunlar o dönemdeki toplumsal - siyasi olayları ve sanat anlayışını yansıtır. Bu dönemdeki aydın yazarlar sanatçılık görevlerini yerine getirmek adına duyarsız kalmamışlardır. Önermesi olan oyunlar ağırlıktadır.

Sevda Şener, Oyundan Düşünceye (1993: s.s.107-120) adlı eserinde Türk Tiyatrosu'nun bölümlenmelerini şöyle yanmıştır:

“1. 1923-1940 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının Devrimci Aydın Görüşünü Yansıtmaması, 2. 1940-1950 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Seryircinin Hayat Görüşünün ve Duygularının Dile Getirilmesi, 3. 1950-1960 Dönemi: Tiyatro Edebiyatında Nesnel Eleştirinin Egemen Olması ve 4. 1960-1973 Dönemi: Tiyatro Edebiyatının İlgili Alanının Genişlemesi, Yeni Gerçeklere Yönelmesi, Biçim Değerlerine Girilmesi”.

1940 - 1960 döneminde; 1938’de Atatürk’ün ölümünden sonra, Türkiye bir dönemecin içine girer. O’nun ölümünden sonra İsmet İnönü cumhurbaşkanı olarak göreve gelmiştir. İnönü ciddi bir politika sergileyerek Türkiye’yi 2.Dünya Savaşı’na sokmamasına rağmen, orduyu halihazır durumda tutmak için yapılan masraflar ekonomiyi zor duruma sokmuştur. Bu da toplumun farklı kesimlerinde sorunların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Celal Bayar Demokrat Parti’yi kurmuştur. 1950 seçimlerinde oyların %50 den fazlasını alarak iktidarı ele geçirmiştir. 40’lı yılların sonunda sol düşünceye olan düşmanlık artmış ve bunun sonucu olarak baskılar yoğunlaşmıştır. Bu durum sanatın her dalını etkilemiştir. Bundan tiyatrodan nasibini aldığından dolayı bu olaylar oyunlara da yansımıştır. Ekonominin bu dönemde bozulduğu görülmüştür. Ülkenin farklı yerlerinde karışıklıklar başlamış ve öğrenciler çeşitli eylemler yapmıştır. Sonunda 27 Mayıs 1960’da Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymuştur. (Bkz.[turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

Bu dönemde tiyatrodan meydana gelen değişimler kısaca şöyledir: Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını vermiştir. İzmir, Bursa ve Adana’da tiyatrolar açılmıştır. Dormen ve Kent oyuncularını bu yıllarda kurulmuştur. Tüm bunlar Türk Tiyatrosu’na yeni bir hareketlilik getirmiştir. İlerleyen yıllarda Dostlar ve Arena tiyatrolarının temellerini atacak olan Genç Oyuncular Topluluğu da bu dönemde kurulmuştur. Ayrıca Köy Enstitülerindeki öğrenciler tiyatro konusunda bilgilendirilmiştir. Yazarlar topluma karşı olan sorumluluklarını sürdürerek ve toplumda olan uyumsuzlukları yazılarına yansıtarak toplumun bilinçlenmesine yardımcı olmuşlardır. Kısacası bu yıllarda Türk tiyatrosunun gelişiminde pek çok farklı engeller olmasına rağmen, önemli adımların atıldığı görülmüştür. (Bkz.[turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

1960 - 1980 döneminde, hükümet tarafından halka uygulanan baskının artması ve ayrıca bu baskıların üniversitelere yönelmesinden dolayı ortam gerginleşmiştir. Askerler 27 Mayıs 1960 tarihinde ilk defa yönetime el koymuşlardır.

Bu askeri müdahale yeni ve farklı düşünce akımlarının gelişmesine, siyasal alanda belirli özgürlüklerin getirilmesine, bazı tabuların yıkılmasına ve ayrıca Batılı anlamda demokrasi yolunda önemli atılımlar yapılmasına sebep olmuştur. 1961 Anayasası beraberinde bazı özgürlükleri getirmiştir.

Türk tiyatrosunda 60`lı yıllar en hareketli dönem olmuştur. Bu dönemde özgürlük ortamının daha rahat olması tiyatroya da yansımıştır. Özel tiyatroların çoğalması, ödenekli tiyatroların daha verimli olması, oyun yazarlarının toplumsal olayları daha gerçekçi yansıtması, sorunları tartışmaya açması, tiyatroya hareket kazandırmıştır. Özellikle Aziz Nesin`in üretkenliği bu döneme damga vuran gelişmelerdendir. Ayşegül Yüksel`in deyişiyle Aziz Nesin`in “gülmece yazarı “imajı”, oyun yazarı imajı”na her zaman baskın çıkmıştır” (1997:30).

70li yıllarda yaşanan sorunlar tiyatroya da yansımıştır ve oyunlarda tartışılmıştır. Bu dönem tiyatro açısından çok canlı ve hareketli bir dönem olmuştur. Ödenekli tiyatrolar sahne sayısını çoğaltmış, Batının oyunlarına daha önem verilmiş, yerli yazarların oyunları sahnelenmiş, yurtiçi ve dışını oyular düzenlenerek tiyatronun gelişmesi sağlanmıştır. Oyunların toplumsal oyunları yansıtması, eleştirmesi gençlerin tiyatroyu doldurmasını sağlamıştır. Bu olay da gençlerin Türkiye`nin durumuna duyarsız kalmadığını göstermektedir.

70li yıllarda yalnız tiyatro yaşamının değil tiyatro düşüncesinin de geliştiği bir dönem olmuştur. Bertolt Brecht, Ervin Piscator gibi çağdaş yazarlarının oyunlarının benimsendiği ve tartışıldığı bir dönem olmuştur. 60lı ve 70li yıllarda Devlet tiyatroları sanat düzeyi bakımından başarılı bir dönem geçirmiştir.

Türk Tiyatrosu`nun daha önceki dönemlerde yaşadığı buhranlar göz önünde bulundurulduğunda, 70`li yıllar genelde sanat, özelde ise tiyatro sanatında özgür düşüncenin egemen olduğu, verimli bir çağ olarak görülmektedir.

“Bu yıllar arasında Devlet tiyatrolarında 34 yerli, 118 yabancı oyun, 10 çocuk oyunu sergilenmiştir. Bu dönemde Devlet tiyatroları Batıya açılmıştır ve burada övgüler kazanmıştır. Batı böylece Türk tiyatrosunu tanımaya başlamıştır. Ama 80li yıllara yaklaşırken seyirci Devlet tiyatrolarını eleştirmeye başlamıştır. Hükümetin devamlı değişmesi Devlet tiyatrolarının da yönetimini yönlendirmiştir. Özel tiyatrolarının devlet tiyatrolarına göre sorunlara daha duyarlı olduğu ileri sürülmektedir. Fakat parasal sorunlar nedeniyle birçok özel tiyatro perdelerini kapamıştır. Ayrıca bu dönemde Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu ve Adana Şehir Tiyatrosu önemli çalışmalar yapar” ([turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

Bu dönem Türk tiyatrosu açısından en verimli yılların yaşandığı bir dönemdir. Yazarların açıkça düşüncelerini belirtmesi oyunların buna bağlı olması, seyircinin tiyatroya ilgi göstermesi, yapılan çeşitli etkinlikler bunların göstergesidir. Sonraki yıllar, Türk tiyatrosunun durağanlaştığı, verimsizleştiği bir dönem olacaktır.

12 Eylül 1980'de bir askeri darbe ile sıkıyönetim ilan edilmiş, siyasi partilerin derneklerin etkinlikleri durdurulmuş, yaşama, yürütme yetkilerini üst düzey komutanlar grubundan oluşmuş Milli Güvenlik konseyi üstlenmiştir. Anayasanın yürürlükten kalkması ülkenin her yerinde sıkıyönetim ilan edilmesi ülkedeki demokratik yaşamı sona erdirmiştir. Birçok gazetenin yayını durdurulmuş, bazıları kapatılmıştır. Gazeteler, yazarlar gözaltına alınmıştır. “Hakkında soruşturma açılan, gözaltına alınan, mahkemeye verilen ve tutuklanan gazeteci, yazar ve sanatçı sayısı 181, mahkum edilenlerin sayısı 82'dir” ([turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

1961 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamı, terör olaylarına yol açtığı iddiasıyla, yeni bir yasa hazırlanır. Bu anayasa 61'e göre daha kısıtlayıcı maddeler içermektedir. Bu dönemde enflasyonun sürekli artması, orta sınıfın alım gücünün azalması, insanların geleceğe yönelik umutlarını yitirmelerine sebep olmuştur. Köşe dönücülük diye adlandırılan fırsatları değerlendirerek, emek harcamadan kazançlı çıkma gündeme gelmiştir. Ferhan Şensoy'un “Köşedönücü” (1985) filmi de bu döneme denk gelmektedir. Kısacası seksenli yıllar ülke tarihinin demokratik hak ve özgürlükler açısından karanlık bir dönem olmuştur.

Böyle bir ortamda diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatrodaki her yönden olumsuz bir şekilde etkilenmiştir. Tiyatronun tam anlamıyla yapılabilmesi için, özgür bir ortamın olması gerekir. Fakat bazı şeylerin kısıtlanması, tiyatronun ilerlemesini, yeni oyunların ve düşüncelerin oluşmasını engellemiştir.

80'li ve 90'lı yıllarda tiyatro coşkusunu büyük ölçüde yitirmiştir. Tiyatrodaki bu ruhsal bunalım herkese yansımıştır. Oyun yazarları kısır bir döngü içine girmiştir. 80'li yıllarda yeni oyun yazarları çıkmadığı gibi yeni oyunlara da pek rastlanılmaz. Baskıların yol açtığı endişelerle sorunları irdelemekten kaçınma çabası, tiyatro ürünlerini giderek azaltmış; sıradan oyunlar, müzikle dansla birleştirilerek sergilenmiştir. Yeni oyunlar yerine daha çok eski oyunları yeniden canlandırma çabaları görülmektedir. Fakat bununda tiyatroya bir canlılık kazandırdığı ve yarar sağladığı söylenemez. Bunda o zamanki düzenin, yaşam olaylarının etkisi çok büyüktür. Yaşanan gerçekleri yansıtmak yerine sudan ucuz güldürüler oynanmıştır. Bu da sanatın bayağılaşmasına sebep olmuştur. Gişe kaygısı yaşanmaya ve seyircinin rahatlamasını sağlayan hiç düşündürmeden gülmesini amaçlayan oyunlar sergilenmeye başlanmıştır. Bu tür girişimler yalnızca özel tiyatroları değil, Devlet ve Şehir Tiyatrolarını da etkisi altına almıştır. Bütün bunlara rağmen ciddi ve nitelikli tiyatro yapmak isteyen bazı özel tiyatrolar, bu ortamda tutunabilmek için, yükün tümünü başoyuncunun yüklediği, masrafı az tek kişilik oyunları tercih etmek zorunda kalmışlardır.

“Bu tür acımasız koşullar özel tiyatrolara yardımı gündeme getirdi ve 1982 yılında yardımlara başlandı. Bu ödenek 1982 de 45 milyon TL, 1990 da 2.5 milyar TL` dir. Avrupada ise 1980 yılına göre devlet ödeneği ülkelere göre; Almanya`da toplam 1.5 milyar DM, İngiltere`de 25 milyon sterlindir. Almanya`da ki ödenekli tiyatroların ülkemizdekilerden birde farkı var; mali yönden devlete bağlı oldukları halde yönetsel ve sanatsal açıdan bağımsız olmalarıdır. Bu da devletlerin sanata verdiği önemi göstermektedir” ([turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

Ekonomik güçlükler, salonların bulunamaması, parasızlık, oyuncular başka yönlere televizyon, reklamcılık gibi mesleklere taşır. Kolay yoldan para kazanma birçok tiyatrocuyla etkilemiş bu tür alanlara yönelenlerin sayısı gittikçe artmıştır. Bu da oyuncu sıkıntısına yol açmıştır.

80 sonrası Türk toplumunda meydana gelen olaylar, siyasi olsun ekonomik olsun, diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatroya da yansımış ve bazı şeylerin farklılaşmasına neden olmuştur. 81 sonrası tiyatro seyircisinde bir hareketlilik görülmektedir. 12 Eylül'den önce meydana gelen olaylarda evlerine kapanan halk, yavaş yavaş dışarı çıkmaya başlamıştır. Örneğin seyirci artık bazı olayları düşünmek

eleştirmek için değil, o dönemde yaşadığı sıkıntıları atmak için güldürü öğeleri taşıyan tiyatro oyunlarını tercih etmektedir.

80-90 yılları arasında tiyatronun gelişmemesine neden olan unsurlardan biri de sansürdür. 80 ihtilali ve 82 Anayasasının ardından hükümet tarafından konulan bazı yasaklar tiyatroyu da etkilemiştir. Yazarların ve sanatçıların bu yasaklara uymayınca gözaltına alınması, kitapların toplatılması, tiyatroların kapatılması insanlar üzerindeki baskıyı gözler önüne sermektedir. Bu türden olaylar demokrasi düşüncesine aykırı durumlardandır. İnsanların sırf kendi çıkarları için bazı yasaklar koyarak sanatın gelişimini engellemesi Türk tiyatrosu için olumsuz davranıştır. (Bkz. [turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

Kısacası o dönemde siyasal rejimin etkisi ve yönetimde bulunan kişilerin her zaman için tiyatronun yönelişini belirlemiştir. Bu dönemde amatör ve gençlik tiyatrolarının çok sayıda faaliyette bulunduğu görülür. Fakat parasal sorunlar onları da etkileyince bazı topluluklar dağılmak zorunda kalmıştır.

“Aslında bu sorun hala günümüzde de devam etmektedir. Seyirci tiyatroyu seçerken kendini güldürecek oyunları seçmektedir. Seyircinin oyuna gitmeden önce oyun hakkında sadece "komik bir oyun mu?" sorusu bu olayı doğrulamaktadır. Bu tür düşünceler tiyatronun ve seyircinin gelişmemesine neden olmaktadır. Tiyatro insanları eğitmek, düşündürmek için değil para kazanmak için yapılmıştır. Yine bu tür oyunlara giden seyircinin gerçek tiyatro seyircisini vermeyeceği ileri sürüldü. Çünkü bu tür seyirciler sadece komedi tarzındaki oyunların oynandığı salonların önünü dolduruyorlardı. Bu tür oyunlar tiyatromuzun gelişmesine katkı sağlamadığı için seyircinin tiyatroya karşı duyarlı olduğu kanısı yanlıştır.

80'li yıllarda tüm eleştirmenlerin ortak görüşü; yeni oyun yazarlarının yetişmemesidir. Siyasal ortam, yasaklamalar pek çok oyunun yazılmasına, oynanmasına ve tartışılmasına imkân vermez. 1980'lerde yapıtlarıyla dikkati çekenler Tuncer Cücenoglu, Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz ve Memet Baydur'dur” ([turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr](http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr)).

Sonuç olarak bu dönemde Türk Tiyatrosu birçok sorunla karşılaşmıştır. O zamanki toplum düzeni, yaşanan olaylar bunlara neden olmuştur ve tiyatronun gelişmesine engel teşkil etmiştir. O dönemde yaşanan bazı sorunlar bugün de devam etmektedir. Parasal sorunlar, seyircinin oyun seçimi, sansür mekanizması, yazar eksikliği gibi. Fakat tüm bu sorunlara rağmen Türk Tiyatrosu ayakta durmayı başarmıştır.

“Şimdi 1930'ların sonlarına gidelim; Türkiye Cumhuriyet kurulalı on beş yıl kadar olmuştur. Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk 1938'de ölür. Türkiye'yi önce kurtarmış, sonra da modernleştirmiş olduğu için benzersiz bir saygınlık halesiyle çevrenmiştir. Bu savaş öncesi yıllarda, usta bir Türk çizer, Salih [Erimez] İstanbul'da çıkan bir mizah dergisi, *Karikatür*'de *Tarihten Çizgiler* başlığıyla düzenli olarak bir tür

resimli dergi yayımlamaktadır (Salih, 1941-1947). Bu kronikte yazar eski zamanların kurumlarıyla, töreleriyle ve inançlarıyla alay etmektedir; Despotizm, keyfilik, bireysel özgürlüklerin bulunmayışı, kadının eve hapsedilmesi, kadınla erkeğin bir arada bulunmasının önündeki engeller, kamusal alanda cinslerin ayrılması, tavırlardaki kabalık, her türden batıl inançlar, acınacak haldeki sağlık koşulları; yazarın kimsenin gözünün yaşına bakmadan hicveden kaleminden hiçbir şey kaçamaz.

Peki ama, Salih Erimez'in oklarını yönelttiği bu geçmiş nedir? Albümlerini karıştırınca, bunun yakın, hem de çok yakın bir geçmiş olduğu anlaşılır: O, esas olarak Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) ve Jön Türkler (1908-1918) dönemlerini konu almaktadır. Salih Erimez'in çizimleri gülmece yoluyla imparatorluğun son dönemini küçük düşürürken, Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet Türkiye'si tarafından gerçekleştirilen ilerlemeleri öne çıkarmaktadır. Zaten yazar önsözünde bunu açıkça da ifade etmektedir: "On beş yıl içinde Türk devrimi Osmanlı İmparatorluğu'nu on beş yüzyıllık bir geçmiş içine itti!" Başka bir deyişle, Osmanlı imparatorluğu Ortaçağ'dı! Bu yargı, Osmanlı İmparatorluğu'nu bir despotizm, karanlık ve yobazlık dönemi olarak gören resmi cumhuriyetçi söylemle tam bir uyum içindedir. Hiciv ağırlıklı resimler ve karikatürler aracılığıyla yapılan bu gerçek hesaplaşma, imparatorluğun 1923'teki resmi yok oluşundan sonra ikinci kez ölümdür. Ve bu kez cinayet aleti öldürücü gülünçleştirir" (Fenoglio - Georgeon 2007 : 93)

Gerçeği söylemek gerekirse, Osmanlı devri gülmececinin sönüp gitmesinde başka nedenler de rol oynamıştır. Osmanlı komiğinin en büyük kaynaklarından biri, gördüğümüz gibi, imparatorluğun çeşitliliğinin sahnelenmesi, etnik-dini stereotiplerin kullanılmasıydı. Bir imparatorluk gülmececi vardı ve ulusal bir devletin oluşturulmasıyla birlikte bu gülmece ortadan kalktı. Bu imparatorluk esininin işlenmesine dayanan bazı komik biçimler yok olma eğilimine girdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun batışından sonra ayakta kalamayan ve Cumhuriyet'in başlarında sönen Karagöz bu durumun başlıca örneğidir.

Dolayısıyla, Türkiye'deki gülme tarihinin dönüm noktalarından birinde olduğumuz görülüyor:

"Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki halk eğlencelerine yönelik bu hiciv aracılığıyla reddedilen Osmanlı gülmececi, Rabelais türü gülmece -Karagöz'ün imgelemi sık sık *Gargantua*'nın yazarının imgelemiyle karşılaştırılmıştır (Ch.Rolland, 1854,144-145); ve "muasır medeniyetleri" yakalamak arzusunadaki Türkiye Cumhuriyeti'nde bu tür bir gülmececinin artık yeri yoktur. Tüm devrimler gibi Türk devrimi de *ciddiydi*. Komiğin ve gülmenin bozguncu gücünden kuşku duymaktadır. Devrimin gerçekleştirdikleriyle alay edilmesi söz konusu olamaz; 1925'teki şapka reformuyla zorunlu kılınan cumhuriyetçi şapkalarla dalga geçilemez: Halbuki silindir şapkalarla yan yana duran kasketler ve melon şapkalarla yan yana duran panama şapkalar mizahçılar için ne kadar güzel bir malzemedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemin mizahçıların yaptıkları gibi, cumhuriyet vapurlarının ve trenlerinin nasıl işlediğiyle de alay edilemez; moda ve yeni âdetlere gülme de söz konusu değildir. Kendiyle alay etme yerini sadece alaya bırakmıştır. Gülme, sadece geçmişe güldüğü ölçüde, onaylanmaktadır" (Fenoglio - Georgeon 2007 : 97).

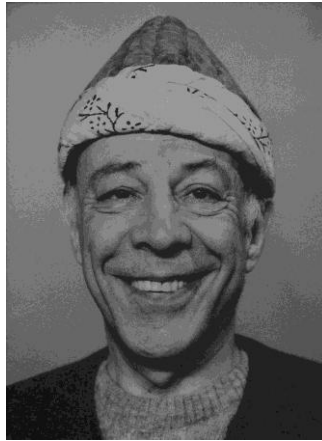
Anlaşılan, Osmanlı İmparatorluğu'nun yok olmasına koşut bir biçimde, bir gülme türünün, geleneklere ve özellikle de dini geleneklere yakından bağlı, kolektif,

kamusal bir halk gülmececinin söndüğüne tanık olunmuş; bunun yerine bireye dayalı, eleştirel, mesafeli, "medenileşmiş", "laikleşmiş" bir başka gülme anlayışı konulmaya çalışılmıştır.

“Avrupa'daki gülmece de Ortaçağ'dan Rönesans'a, oradan Aydınlanma'ya uzanan süreçte bu türde bir evrim yaşamıştır (M. Bakhtine, 1970; G. Lipovetzky, 1993). Ama Rabelais'den Voltaire'e bir ya da iki kuşakta nasıl geçilebilir? Takke ya da alfabe değiştirir gibi, gerçekten gülme de değiştirilebilir mi?” (Fenoglio - Georgeon 2007 : 98).

Haldun Taner, "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" oyunuyla, 1972'de Türk Dil Kurumu Tiyatro Ödülü'nü kazanmıştır. Oyunda zaman, uzam, durum ve ilişkiler bağlamında yaptığı çok ustaca seçimlerle oluşturduğu esnek ve devingen yapı içinde içeriği iç içe girmiş çeşitli katmanlarda biçimlendirmiştir. "Oyun içinde oyun" yönteminin epik-göstermecî tiyatro anlayışı doğrultusunda ustalıkla değerlendirildiği "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı", oyunda görev alan tiyatro sanatçılarında oyuncu kişi hünelerini, beş ayrı kişilik canlandırarak sinema olanağı vermektedir.

“İlk yapımda Fasulyeciyan'ı oynayan Münir Özkul, tiyatroculuk uğraşının başka uğraşlara pek benzemeyen coşkusunu ve bu coşkuyla iç içe yaşanan –düş kırıklıklarının, yenilgilerin getirdiği- burukluğu büyük bir ustalıkla dile getirerek başarılı sanat yaşamının doruk noktalarından birine daha ulaşmıştır” (Yüksel 1986: 108).



Şekil 11Kavuklu Münir Özkul (www.rehber.uzmantv.com)

Gerçekten de "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı", yapısıyla, öyküsüyle, kişileriyle, tartıştığı konuyla, sanatçılara sahnede yüklediği ağır sorumlulukla, üst düzeyde bir "oyuncu" oyunu niteliği kazanmaktadır.

“Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var, Avrupa’da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklere benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar.

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerde Türk tiyatro üslubu? “Bizim Tiyatro” işte bunun peşinde gidecek. Bize özgü olanı araştırıp bulup önünüze sermeyi deneyecek.

Tiyatro, elbet insanlığın ortak malı. Tiyatro tarihi, her ulusa ortak ve zengin bir birikim sağlıyor. Ama her ulus da ona yüzyıllar boyu kendi özelliğinden katkılarda bulunmuş, bulunuyor. Tiyatro alanındaki yeni görünen yolların çoğu işte hep bu eski ve yeni yöresel katkılardan doğuyor.

Türk oyun tarzı, Türk oyun yazımı, Türk jesti, mimiği derken şovence bir duyguya kapıldığımız, aman sanılmasın. Biz derken de bencil bir kısıtlamadan yana, hiçbir zaman olmadığımız lütfen hatırlansın. Amacımız, tekeli bir kendi içine büzülüş değil, tam tersi, dünyaya, evrene açılış. Ama kendi kişiliğimizle. Bu ortak birikime kendimize özgü bir şeyler katıp yararlı olarak.

Türkiye anlamına gelen bizden, insanlık boyutundaki BİZ’e uzanmak istiyoruz” (Taner 2006: 19).

Oyunun başlangıcı, ortaoyunundaki giriş kısmı gibi oyuna dair bilgi vermektedir:

“BAŞ OYUNCU- Sevgili seyircilerimiz

BİZİM TİYATRO’ya hoş geldiniz

Özlemimiz adımızdan belli

BİZİM TİYATRO kumpanyamızın adı

Bize has bir tiyatro

İstedüğimizden kelli.

Eloğlunun yaptıklarına özeneceğimize

Maymun misali

İstedik ki

BİZİM temaşa Geleneklerimizden kalkıp

Ve de Çağdaş tiyatronun verilerini

Hesaba katıp

Öyle bir Tiyatro ki

Buram buram BİZ koksun

BİZİM insanlarımızı, konularımızı  
 BİZİM olan biçimlerle  
 Jestlerle, mimiklerle  
 BİZİM rahat ve Sıcak  
 Türkçemizle  
 Ve de BİZE özgü bir görüşle  
 Serelim önünüze  
 Öyle bir tiyatro ki  
 Buram buram BİZ koksun  
 Hem de çağa uygun olsun  
 Bu gece huzurunuzda  
 Tiyatromuzun cefakar öncülerinden  
 Bir grubu canlandıracağız.  
 Nasıl sefalet çekmişler  
 Aramışlar bulmuşlar aldanmışlar ummuşlar  
 Gerçeği bulduklarını sanıp böbürlenmişler  
 Sonra da çıkmaza girdiklerini anlayıp  
 Nasıl üzölmüşler  
 Tıpkı bugün ki bizler gibi  
 Oyunumuzu tiyatromuzun gelmiş geçmiş  
 Bütün gönöllerine  
 Ve en büyük tiyatro gönöllüsü Ahmet Vefik Paşaya adadık.  
 Evet ne demiş ustalarımız  
 İsim isme, kisib kisbe, semt semte benzer  
 Geçmiş zaman söylenir  
 Yalan gerçek vakit geçer  
 Diyelim mevlam işimizi rasgetire!" (Taner 2012: 33,34).

“BİZ” ve “BİZİM” sözcükleri, Taner’in önemseddiği düşüncesinin altını çizmek maksadıyla büyük harflerle yazılmıştır. Taner’in sentezci tiyatro anlayışıyla

beraber, bu repliklerde Meddah girişinden bir kısım kullandığı da görülmektedir. Akabinde Ortaoyunundaki tiplerin tanıtılışına benzer şekilde, oyun kişileri tanıtılmaktadır:

“BAŞOYUNCU- Efendim 1876 yılı. Bursa’da Melekzad bahçesinin Şanosu. Bu gördüğünüz arkadaşlar Tomas Fasulyeciyan tiyatro kumpanyası oyuncularını. (*Projektör her adı geçen oyuncu üzerinde duracaktır*) Şarkı söyleyen Satenik. (*Satenik halka selam verir*) Ona piyanoda eşlik eden Holas. (*aynı oyun giydirmiş teknisyen elinde kostüm ve perukla girer, baş oyuncuya yaklaşır. Başoyuncu puloveri çıkarıp elbisesinin üstünü giyer.*) Volta vurup diksiyon temrinleri yapan genç, Ahmet Fehim (*Ahmet Fehim halka selam verir. Fasulyeciyan peruğunu takar.*) Makyajını tamamlayan şu esmer güzeli Virjinya (*Virjinya selam verir.*) Şu giyinen çıtı pıtı kız baş kadın artistimiz Hıranuş, (*selam.*) Tesbih çeken Küçük İsmail. (*İsmail kalkıp temenna eder*) bu da bizim sarhoş şoförümüz Kazım. Birazdan ben de Tomas Fasulyeciyan olacağım, daha olamadım” (Taner 2012: 35,36).

Prova edilen oyun bir komedidir. Komedi türünün bir özelliği de, alımlayıcının komik ile olan ilişkisidir.

“Seyircinin söyleneni duyması, duyduğu ile olması gereken arasında bir ilişki kurması ve bundan çıkardığı mantıksal çıkarımdan geliştirdiği refleksle gülmesi bir süreçtir. Bu süreç hızla işlemelidir. Buna karşın söyleneni duyan, ancak ona ilişkin kodlamalar daha önceden kendisinde bulunmayan kişi komik ile bir bağ kuramaz. Bu kopukluk anlamaya dayalı gelişen gülme eyleminin önünde bir engeldir” (Aydemir 2010: 305).

Taner, bu repliklerle belirtilen kopukluğu göstermektedir:

“DANDIN- Hey yavruş, uğur ola.

LUBIN- Mösyö ömrünüz çok olsun.

DANDIN- Sen zannımcas buralı olmamamalısn.

LUBIN- Hayır mösyö, ben buraya yarınki panayırı seyretmeye geldim. Seyrettim şimdi gidiyorum.

FASULYECİYAN- (*Öbürkilere*) Burada bir espri varsa neden bir ağızdan gülmüyorsunuz?

VİRJİNYA- (*Uykulu, ilgisiz.*) Ne espri?

FASULYECİYAN- Bir kerte daha al İsmayil.

LUBIN- Hayır mösyö. Ben buraya yarınki panayırı seyretmeye geldim. Seyrettim şimdi gidiyorum.

FASULYECİYAN- Hala anlamadınız? Herifçioğlu yarınki panayırı gelip seyrettim gidoorum door. Hiç yarınki panayır bugünden seyredilir?

HIRANUŞ- Ha ağnadım.. Yarın panayır yoktur ki, panayır cumaları kurulu” (Taner 2012: 38, 39).

Altta yer alan repliklerde ise, Fasulyeciyan'ın Batı Tiyatrosu'nda tulûat olmaması gerektiğini savunduğu görülmektedir. Ama Lubin'i oynayan Küçük İsmail, tulûattan yararlanarak komiği yaratmaktadır.

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

FASULYECİYAN- Bir dakika. Tuluat istemem İsmail. Bu son lafına nasıl mimik uydurayım. Al şu oyuna bir nazar et. Osuruğu cinli gibi adi laflar vardır ki burada? Orta oyunu değil bu. Klasik Molyer faciası, Molyer oynarken insan hazır ol durmalı, önünü iliklemeli” (Taner 2012: 40).

Fasulyeciyan, oyunun replikler arasında verilecek eslerle oynanması gerektiğini düşünmektedir. Bu durum da Batı Tiyatrosunun bir getirisidir ve Geleneksel Türk Tiyatrosunda, nüktedânın alışkanlığının karşıtıdır. Böylelikle İsmail ile Fasulyeciyan arasında komiğe yol açan teknik bir çatışma yaratılmaktadır.

“FASULYECİYAN- ...Sükûtları konuşuramorsun be evladım.

K.İSMAİL- Sükût mu konuşacak usta?

FASULYECİYAN- Sen beni La dame aux Camelias piyesinde Armand Duval rolunun veda sahnesinde gördün? Görmedin. Görersen böyle laflar etmezdin zaten. Ben o sahnede sükûtu laflardan fazla konuştururum. Öyle yerler olur ki, sükût bangır bangır bağırır. Âdeta sessizlik feryadı figan eder.

K.İSMAİL- Hoppala, Keçileri kaçırdı seninki...

FASULYECİYAN- Evet (*Armand Duval olur.*) Madmazel. Sükût. Lekeli mazinize vakıf olmuş isem. Büyük sükût. Aramızdaki rabıtayı hissiyaneye bir nihayet vermek iktizadır. Çok büyük sükût. ...Bir takke, iki takke, gün olur seyircisine göre üç takke sükût. Hatta bazen öyle olur ki...

K.İSMAİL- Halk bitti sanıp dışarı çıkar” (Taner 2012: 41, 42).

Haldun Taner'in, oyunda komiği yaratırken dil ve tavır ilişkisini oldukça önemsemiği düşünülmektedir:

“Dil ve tavır ilişkisi daha çok komedyada sıkça aranan bir özellik olup, oyun kişinin duygu ve düşüncelerini yansıtan, sözle beraber kullanıldığında pekiştiren ve kurgunun kendi içindeki matematiğini doğrudan seyirci ile paylaşmaya yönelik bir dinamiği de içinde barındırır. Tiyatroda bu kadar önemli olan dil tavır ilişkisi elbette öncelikle oyuncunun üzerine oturmalıdır. Oyuncu seyirciye, diyalog, kostüm, dekor, ışık gibi araçlara ilaveten, bedensel varlığında bütünleştirdiği rolün tavrı ile bütünlüklü bir anlatım sunar.” (Aydemir 2010: 307).

Hareketin, sözü desteklemesi açısından bir uyum gerekmektedir. Bu uyumun sağlanmaması gülünç olanı doğurmaktadır.

“M. DE. SOTTENVILLE- Nedir o damat sizi karışık ve pür telaş içinde görürüm.

FASULYECİYAN- Bir takke Holas. Bu aklınca Monsieur de Sottenville yürüyüşüdür?

HOLLAS- Hee... Ne var yürüyüşümde?

FASULYECİYAN-M. de Sottenville bir asilzadedir. Bir senyördür. Zedegân sınıfına mensup olup kraldan da nişanı vardır. Sen katil Todori gibi yürüyorsun.

K.İSMAİL- Biraz iki yanına kaykıl. Holas efendi. Çenen iki gerdan olsun. Devir gözünü, bebeğini de çıkar. Bak böyle (*Yürür.*) şakır da şakır, şakır da şakır.

FASULYECİYAN- O şakırtı da nedir?

K.İSMAİL- Nişanları şakırdıyor usta.

FASULYECİYAN- Zevzeklik istemoorum. Devam. Böyle yürüyeceksin. (*Kibar yürüyüşü yapar*)” (Taner 2012: 45).

Taner, oyunda Fasulyeciyan karakteri üzerinden, Moliere oyununu bir facia olarak oynamanın yarattığı komiği de göz önüne sermektedir:

“Oyunda tek bir rol ya da o role ait olan diyaloglar oyunun bütününden ayrı düşünülemez. Yazılı olan dilin, sözel olana taşındığı, oyuncunun aktardığı yerde de bu bütünlük baştan sona gözetilmelidir. Metnin kodları herkesçe anlaşılmalı ve eksik parçaların bir bütüne hizmet eder nitelik de tamamlanması esas göz önünde bulundurulmalıdır” (Aydemir 2010: 309).

Yazar, oyuncuların oyunun türüne dair çekişmesinden yine komik bir karşıtlık sağlamaktadır:

“A.VEFİK PAŞA- Katinko ile Yanko meclisi. (*K. İsmail, Virjinya'ya sarılır.*) Bir bu meclis piyesin fars hafifliğinde oynanıyor.

HOLAS- Hay çok yaşayınız paşam. İlk günden beri söylüyorum ki, bu bir farştır.

FASULYECİYAN- Ben de ilk günden beri dorum ki bu bir faciadır, değil mi?” (Taner 2012: 67,68).

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nda güldürü tuluatın dil ve deyiş farklılıkları özelliğinden yola çıkılarak repliklere aktarılmaktadır.

“*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda tip boyutundaki kişileştirme, oyun kişilerinin dil-deyiş-tavır farklılıklarını yansıtmakta ve onların sosyal, kültürel, sınıfsal renklerini de ortaya koymaktadır. Oyun kişileri arasındaki ilişkileri net olarak birbirinden ayıran tip boyutundaki kişileştirme, aynı zamanda tek bir hikâye etrafında olayların dönmesini sağlayıcı, bu yönüyle de seyirci açısından olayı daha kolay takip edilir kılmaktadır. Geleneksel tiyatrodaki komiğin ortaya çıkmasında etkili kullanımlardan biri yanlış

anlamalardır. Bu kullanımda söz komiği ile hareket komiği yan yanadır. Dolayısıyla diyalog ve parantez içi açıklamanın kullanımı etkilidir” (Aydemir 2010: 313).

Taner, tulûatın söz ustalığı kullanıldığında, komiğin nasıl sivridiğini göstermektedir:

“İBİŞ- Hıyar, patlıcan. (*Himmet'e sarılır.*) Ah İşvebazım sen misin?

HİMMET- (*Sesini inceltip*) Benim...

İBİŞ- Ah canım İşvebazım.

HİMMET- Gıdıklama fena olurum.

İBİŞ- Kız, dur da biraz seveyim seni. (*Göğüs yoklaması yapar. Himmet çekilir.*) Kız ne kaçıyorsun benden? Aaa, şeylerin ne oldu?

HİMMET- Aşağı gaydı biraz.

İBİŞ - (*Aşağısını yoklar*) Aaa, karnı da şişmiş.

HİMMET- Tabii çapkın, beni hamile bıraktın.

İBİŞ - Yahu daha ilk buluşmamız” (Taner 2012: 115).

Tuluat tiyatrosunun en sık kullandığı eş anlamlı sözcüklerle yaratılan söz komiğini, yazar üçüncü perdedeki şu örgüyle vermiştir:

“İŞVEBAZ – Sen hiç hayatında kalem oynattın mı?

İBİŞ – Oynatmaz olur muyum? Hokkaya göbek bile attırdım.

İŞVEBAZ – Yani mürekkep yaladın mı?

İBİŞ – Mürekkep yaladım isal oldum.

İŞVEBAZ – Yok canım o değil, yazman var mı?

İBİŞ – Yazmam da var mendilim de var.

İŞVEBAZ – Hay Allah, o da değil yahu. Yani okur musun?

İBİŞ – Okurum.

İŞVEBAZ – Nasıl okursun?

İBİŞ – Silsilesinden sülalesinden okurum” (Taner 2012: 108,109).

Oldukça zengin bir kanavaya sahip olan oyunda, yazarın Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun göstermecî biçiminin birçok özelliğinden yararlandığı görülmektedir:

“Haldun Taner, *Serssem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyununda Türk Tiyatrosunun kendine özgü konu ve biçimlerde ilerlemesinin önünde gördüğü engelleri anlatma yoluna gitmiş ve Geleneksel Türk Tiyatrosunun sunduğu zengin anlatım olanaklarını göstermeci bir biçimde ele almıştır. Taner değişime karşı olmaksızın, Tanzimat dönemi ile başlayan batılılaşma hareketinin toplumda yansıyan yüzünün dışında, kendi toplumun derdinden uzak bir tiyatro anlayışının yerleşmesine karşı durmaya çalışmıştır. Türkçe konuşmayı beceremeyen Ermeni asıllı oyuncuların tekelinde, toplumsal değerlerin uzağında bir tiyatro anlayışının yerine, geleneksel değerlerden koparılmadan ve toplumsal değerleri barındıran oyunların Türk tiyatrosuna kazandırılmasına çalışmıştır. Haldun Taner’in *Serssem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunu, bu eleştiriyi en etkili biçimde yapmış seyircisini olduğu kadar tiyatro sanatını icra eden insanları da bu konuda düşündürme yoluna gitmiştir.” (Aydemir: 301-314)

*Serssem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyun 1971’de yazılmıştır ve üç perdeden oluşmaktadır. Birinci perde *Kıskanç Herif*, ikinci perde *Yorgaki Dandini*, üçüncü perde *Serssem Kocanın Kurnaz Karısı* bölümlerinden oluşmaktadır. Tiyatronun kendisini konu edinmesiyle bir metatiyatro yapıtı olan ve oyun içinde oyun tekniğine dayanan eserde, dönemsel özelliklerin tiyatro sanatına yansımaları ve bu özelliklerin kullanım biçiminin geleneksel tiyatrodan ayrılan yanlarını göstermeci bir biçimde ele alınmaktadır. 1970’li yıllarda sahnelenen oyunların seyirciye hitap edememesi üzerine, kendi değerlerinden yoksun olan bir tiyatronun başarısız olacağını anlatmıştır Taner.

Kişiler: Tomas Fasulyeciyan (Başoyuncu, Georges Dandin, Yorgaki Dandini ve Himmet Ağa), Hıranuş (Angélique, İri ve Mahpeyker), Holas (M. De Sottenville, Kostaki Kaçivelaki ve Kevakibizade Kimyon), Satenik (Mme. De Sottenville, Ezmaragda Kaçivelaki ve Kevakibizade Servinaz), Ahmet Fehim (Clitandre, Beyzade Samurkaş ve Karanfilzade Tarçın), Virjinya Zagakyan (Claudine, Katinko ve İşvebaz), Küçük İsmail (Lubin, Yanko ve İbiş), Suflör Kâzım, Kahveci, Ahmet Vefik Paşa, Rıfat Ağa, Asım Bey, Şebrenk Bacı, Vizental, Sağır. On beş farklı kişinin bulunduğu oyunda, oyuncuların canlandığı farklı rol kişileri ile otuz sekiz karakter sahnede görünmektedir.

Haldun Taner, 1915’te İstanbul’da dünyaya gelmiş ve 7 Mayıs 1986’da vefat etmiştir. Galatasaray Lisesi’ni bitirdi (1935). Almanya’ya gitti, Heidelberg Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde okudu, yurda dönünce (1938) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü bitirdi (1950). Edebiyat Fakültesi’nde tiyatro tarihi dersleri verdi.

Tercüman gazetesinde sanat ve kültür yazıları, fıkralar yazmış (1955-1960), bir ara gazetenin baş yazarı olmuştu (1960). Bu fıkralarından bir kısmını genel başlıklarıyla kitap halinde de topladı. (Devekuşuna Mektuplar, 1960, 1977). Pazar sohbetlerini Milliyet gazetesinde sürdürdü ( Mart 1974-Mayıs 1986 ).

İlk hilkayesi Töhmet, Haldun Yağcıoğlu takma adıyla Yedigün Dergisi'nde (1946) çıkan Taner, gücünü gözlem, mizah ve yergiden alan; konuları büyük şehrin tipik ve türedi yaşamlarından gelme hikayeleriyle tanındı.

“Haldun Taner, Doğu’yu Batılı gözüyle, Batı’yı Doğulu gözüyle gözlemleyebilmiş bir sanat insanıdır. Benimsediği ‘komik’ dünya görüşü içinde ağırlıklı olarak yer alan ‘düşünsellik’, yazarın Batılı özelliğinin yansımasıdır. Taner bu bağlamda, Aristophanes’ten Shaw’a, Shaw’dan Brecht’e uzanan oyun yazarlığı çizgisinde yer almaktadır. Buna karşılık, Haldun Taner tiyatrosunun özgül dokusunu oluşturan şakacı tavır ve neşeli atmosfer Anadolu insanına aittir. Seyirlik geleneğimize de sinmiş olan bu özellik, Taner tiyatrosunun bir yandan bilgece bir hoşgörüyü sarılıp sarmalandığı duygusunu verirken, öte yandan, Taner’in Batılı bir yaklaşımla oluşturduğu keskin eleştirel tutumunu –tersinleme yoluyla- daha vurucu kılar. Taner, seyirlik geleneğimizi Batı tiyatrosu geleneği içinde değerlendirerek zincirde yeni bir halka oluşturmaktadır” (Yüksel 2012: 208).

Nasıl bir tiyatro yaratılması gerektiği düşüncesinin ana tema haline geldiği oyunda, “toplumsal bir tiyatro yaratmak için bireysel fedâkârlıkların önemi” düşüncesi de oyunun iletisini oluşturmaktadır. Önyargı, kıskançlık, yobazlık, arkadaşlığın önemi ve cehalet gibi yan temalara sahip olan oyunun asal çatışması için, Fasulyeciyan’ın savunduğu modern tiyatro ve Küçük İsmail’in savunduğu geleneksel tiyatro ön plâna çıkmaktadır. Yan karşıtlıklarda ise sanat ve özgürlüğün savunucusu Ahmet Vafik Paşa’nın karşısında, yobazlığın timsali Asım Bey durmaktadır.

Oyunda üç perdede de mekânlar tiyatro sahnesidir: Birinci perdede derme çatma bir sahne, ikinci perdede Bursa Osmanlı Tiyatrosu Sahnesi ve üçüncü perdede de Tuluat Tiyatrosu sahnesi vardır. Ek olarak, üçüncü perdede, A. Vefik Paşa’nın Rumelihisarı’nda, Kayalar’daki kütüphanesi de farklı bir mekân olarak oyunda bulunmaktadır.

Birinci perdenin atmosferi, 70’li yıllardaki Türkiye tiyatrosu gibi, Batı özentisi içinde köhnemiş bir yapıdadır. Melekzad Bahçesi’nin Şanosu’nda, tiyatrocular içtikleri kahvenin parasını bile ödeyemeyecek kadar yoksuldurlar, işler iyi gitmemektedir. İkinci perdenin atmosferi, Ahmet Vefik Paşa’nın desteğiyle hem

maddi, hem de manevi olarak gayet kuvvetli bir hâle gelmiş tiyatroyu yansıtmaktadır. Üçüncü perde ise, kumpanyanın dağıtılıp, A. Vefik Paşa'nın görevinden alınmasıyla, daha hüzünlü bir atmosfer içindedir.

Kişileştirmenin genel kurgusu içinde, asal kişiler Fasulyeciyan, Küçük İsmail ve Ahmet Vefik Paşa, ikincil kişiler; Hıranuş, Holas, Satenik, Ahmet Fehim, Virjinya Zagakyan, yan kişiler; Rıfat Ağa, Asım Bey, Şebrenk Bacı, Vizental, Suflör Kâzım, Kahveci ise figürandır.

Ahmet Vefik Paşa, bu oyunda yer alan diğer karakterlerin çoğu gibi gerçek yaşamdan alınmış, tarihi bir kişidir. Oyunda elli altı yaşındadır. Maarif nazırlığı (Milli eğitim bakanı), sadrazamlık (başbakan), Tahran elçiliği, Meclis-i mebusan başkanlığı ve Bursa Valiliği gibi bulunduğu üst düzey görevlerle devlet adamlılığının yanı sıra, on altı dil bilen bir bilim adamı, çeviriler ve adaptasyonlar yapan, oyun yazan bir sanat adamıdır da. Oyunda tiyatroya olan sentezci yaklaşımı, Haldun Taner'in yaklaşımıyla benzeşmektedir. Tiyatro adına gözünü budaktan sakınmayacak kadar cesur ve kararlıdır, nitekim bu idealistliğinden dolayı sürgün edilmiştir. Bursa'da, tertipli ve düzenli bir tiyatro kurmayı hedef edinen paşa, bu amacına ulaşır Bursa Osmanlı Tiyatrosu'nu kurar. Yalnızca bir kurucu değil, aynı zamanda bir dramaturg gibi oyunun halka hitap edebilmesi açısından gerekli düzenlemeleri de yapar. Ama tiyatroya abone olmayan Mahkeme-i Şeriye Naibi Asım Bey'in ahırının duvarlarını ördürüp, hayvanlarını içerde mahpus bırakması konusunda ileri gitmiştir. Bu konu kendisine karşı bir koz olarak kullanılmış ve ona bir engel yaratmıştır. Sonuç olarak da yukarıda bahsedildiği gibi sürülmüştür.

Oyun, oyun içinde oyunlarla ilerlediğinden, iç aksiyon ön plândadır. Ama, A. Vefik Paşa'nın, Asım Bey'in gelişleri, oyunda dış aksiyonu tetikler. Asal olayın gelişimine bakıldığında, her üç perdede de yeni bir tiyatro yaratmak üzere oyuncuların verdiği çabalar görülmektedir. Birinci perde Batıcı, ikinci perde adaptasyoncu, üçüncü perde ise gelenekçi bir yapıyla aynı oyunun işlenişini göstermektedir. Oyuncuların kendi aralarındaki kıskançlıkları, Atamyın ve Minakyan'ı mukayese etmeleri, oyunun bir komedi mi trajedi mi olduğunun tartışılması, tiyatrodada adab-ı muaşeret kurallarının aktarılması gibi olaylarla kurgu desteklenmiştir.

Serim, Başoyuncu'nun yaptığı aktarımla sağlanırken, gelişim “Kıskanç Herif” oyununun tartışmalı provasıyla ilerlemektedir. İlk asal düğüm noktası, s. 63'te A. Vefik Paşa'nın “Ey Bursa şehri, sıkı dur... Tiyatrocular geliyor” cümlesi ve öncesinde, paşanın bir tiyatro kuracağını söylemesiyle verilirken, son asal düğüm noktası ise sadrazam olan Sait Paşa'nın tiyatrodan toplanan vergileri istediğini bildirdiği doksan altıncı sayfada verilmektedir. Doruk nokta, Fasulyeciyan'ın kütleleşmiş tiradı aracılığıyla sağlanır, seyirci açısından arınmanın sağlandığı yerdir yüz yirmi üçüncü ve yüz yirmi dördüncü sayfalar. Oyunun çözümü ise, Ahmet Vefik Paşa'nın, Türk Tiyatrosu'nun nasıl olması gerektiğini anlattığı şu repliklerle yapılmıştır:

“A. VEFİK PAŞA – Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarsın artık...” (Taner 2012: s. 123).

Fasulyeciyan'ın papyonunun modernizmi, Küçük İsmail'in tesbihinin gelenekseli gösteren motifler olarak kullanıldığı görülmektedir.

Dokusal birimler, yani repliklerdeki anlam dağarcıkları açısından bakıldığında, Fantastik ve hayâl ürünü: “TARÇIN – Deniz geçmeden Büyükada'ya nasıl geldik, hiç farkında olmadım.” (s. 111)

Gerçek ve gözleme dayalı: “FASULYECİYAN – Paşa birinci ve ikinci perde provasını, oyunu hiç kesmeden, Vizental Efendi ile beraber bazı notlar alarak seyretti. (s. 66)

İronik (Taşlama, eleştiri): “FASULYECİYAN – Olur. Ben de Memiş olayım. İbiş'le Memiş'in Maceraları. Deli misin evladım?” (s. 38)

Lirik: “A. VEFİK PAŞA – Ey Bursa şehri, sıkı dur... Tiyatrocular geliyor.” (s. 63)

Epik: “A.VEFİK PAŞA – Biz o büyük dâhinin serçe parmağı bile olamayız.” (s. 83)

Didaktik: “FASULYECİYAN – Molyer oynarken insan hazırol durmalı, önünü iliklemeli.” (s. 40)

Etik: “FASULYECİYAN – Kim verdi bu kahveyi bana? Provada kahve içilir?” s. 49

Retorik: “VİRJİNYA – Affınıza mağruren, benim de bu meselede bir çift lafım vardır usta.” (s. 47)

Erotik: “KATİNKO – Ne güzel kumrular gibi sevişiyorlar.” (s. 91)

Politik: “ASIM – Makul olun paşa. Mahkeme-i Şeriye Naibine tiyatroya gitmek gibi bir hafiflik yaraşır mı?” (s. 86)

Dinsel: “A. VEFİK PAŞA – Evladım, bu oyunun baş aksiyonu nedir? Zina. İslam camiası içinde zina olur mu hiç?” (s. 95)

Psikolojik: “A. VEFİK PAŞA – Ta kendisi, en çok bunu okur oldum son zamanlarda. Belki de haleti ruhiyeme uyduğundan.” (s. 99)

Sosyolojik - “A. VEFİK PAŞA – ...Bizde ne asil sınıfı, ne de burjuvazi vardır.” (s. 76)

Felsefi: “A. VEFİK PAŞA - ...Gülmesini bilmeyen düşünmesini de bilmez.” (s. 86)

Tarihsel: “A. VEFİK PAŞA - ...Tarihimiz hep halktan yetişmiş vezirler, sadrazamlar, kumandanlar, ulema ve şuara ile doludur.” (s. 76)

Oyunun türünden kaynaklanan: “DANDIN - ...Şeytan deor ki, al eline bir bıçak...

K. İSMAİL – Otuz beşe yapıncak.” (s. 51)

Yazarın dünya görüşünden kaynaklanan doku:

“BAŞOYUNCU - BİZİM temaşa

Geleneklerimizden kalkıp

Ve de Çağdaş tiyatronun verilerini

Hesaba katıp

Öyle bir Tiyatro ki

Buram buram BİZ koksun.” (s. 33,34)

Komiği yaratan dokusal birimler açısından bakıldığında, yergisel gülünçleme: “SATENİK – Ah canım benim. O senin her günkü rolün. İçinden çıktığın yok ki, içine giresin.” (s. 82)

Tip gülünçlemesi: “TARÇIN - ...yani zevcen var mı zevcen?

İBİŞ – Cezvem. Var iki tane. Birinin dibi delik.” (s. 112)

Grotesk Gülünçleme:

“HOLAS – Çingene senin babandır.

K. İSMAİL – Mesel diye söyledi, yanlış anlama.

HOLAS – Tut ki ben de ona mesel diye eşek diyorum. *(Birbirlerine saldırırlar. İsmail’le Ahmet Fehim ayırır.)*

FASULYECİYAN – Senden ala eşek oloor? Terbiyesiz. Ayı oğlu ayısı.” (s. 54)

Çene yarıştırma:

“TARÇIN – Sor bakalım ihtiyaten, “Siz misiniz?” de.

İBİŞ – İhtiyaten siz misiniz?

TARÇIN – İhtiyatı kaldır.

İBİŞ – İhtiyatlar kalksın, muvazzaflar yatsın.” (s. 112)

Yanlış anlama:

“İŞVEBAZ - ...Yani okur musun?

İBİŞ – Okurum.

İŞVEBAZ – Nasıl okursun?

İBİŞ – Sülalesinden, sülalesinden okurum.” (s. 108,109)

Teşbih (Benzetme): “BAŞOYUNCU - ...Eloğlunun yaptıklarına özeneceğimize

Maymun misali...” (Taner 2012: 33)

Mecaz-ı Mürsel (Ad aktarması / düz değişmece): “A. VEFİK PAŞA - ...tam keyfimizi bulmuş şurada Molière’i rayına oturtuyoruz.” (s .85)

İstiâre (Eğretileme): “K. İSMAİL – Herife bak be, tabaka tabaka katmerli ekmek kadayıfı sanki.” (s .53)

Alegori (Temsilî istiâre): “FASULYECİYAN - ...Laf kıtlığında keçiye Abdurrahman Çelebi derlerse bu da odur işte.” (s. 42)

Kinaye: “HİMMET - ...Allahım sen bana gıyma.

İBİŞ – Bana da kuşbaşı pirzola.” (s. 121)

Tariz: “FASULYECİYAN – De bakalım sen de, ne yumurtlayacaksın?” (s. 47)

Teşhis (Kişileştirme): “FASULYECİYAN – Sükûtları konuşuramorsun be evladım” (s. 41)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları Fiziksel konuşma güçlüğü:

Sözü anlaşılmaz bir biçimde ifade etme: “FASULYECİYAN – Bir takke Holas.<sup>65</sup>” (s. 45)

Sözcükleri unutma veya söyleyeceği sözcüğü arama: “LUBIN – şey... Hay aksi şeytan, dilimi döndüremiyorum. Adı batsın.” (s. 40)

Dil sürçmesi, kekeme, aksırma, esneme: “FASULYECİYAN – ...Göstert şuna sevroş<sup>66</sup>.” (s. 48)

---

<sup>65</sup> Bir dakika Holas.

Dinleyen kişinin yaptığı söz oyunları: “A. VEFİK PAŞA – (*Fasulyeciyan’a dönerek*) Sen niye boynuzlu değilsin?”

FASULYECİYAN – (*Tek başına*) Estağfurullah. (*Birden tek kaldığına kızıp oyunculara*) Ben niye estağfurullah olmorum?” (s. 73)

Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak: “FASULYECİYAN – (*Ferahlanmış doğrulur.*) Ben de tam öyle diyeceğidim. Ayakkabım sıktı ise diyemedim.” (s. 69)

Konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak: “K. İSMAİL – Kayserili oynasana usta. Şapşal at şapşal.

FASULYECİYAN – Şapşal babandır terbiyesiz.” (s. 77)

Diyaloglara ait söz oyunları Konuşmanın kesilmesi: “K. İSMAİL – Pirimiz, üstadımız...

A. VEFİK PAŞA – Ne kadar zayıflamışsın Virjinya.” (s. 62)

Gülme Teorileri açısından söz oyunları Üstünlük Kuramı: “HIRANUŞ – Benim seksimi sade partönerim değil, seyirci bilem hisseder. Roluma kadınlığımı mebzulen korum.” (s. 57)

Uyuşmazlık Kuramı:

“İBİŞ – İkimiz de okuma yazma bilmiyoruz dedim.

SAĞIR – (*İçeri seslenir.*) İki kahve.

İBİŞ – Yok efendim, biz ikimiz dedim.

SAĞIR – (*Aynı oyun.*) İki şekerli olacak.

İBİŞ – İki çift lafım var size.

SAĞIR – (*Aynı oyun.*) İki de nargile istiyor.

Psikoanalitik Kuram:

“İBİŞ – Çürümemiş, yosun tutmuş.

---

<sup>66</sup> Sarhoş

SAĞIR – Yunus’u kim yutmuş?

İBİŞ – Hey patla e mi! Ulan name, yahu name, aşk peyamı getirdim diyorum sizin beye.” (s. 110)

Kavrama Kuramı: “MAHPEYKER - ...İnsan karısı ile yatmak için mi evlenir?

İBİŞ – Ne münasebet, tavla domino oynamak için evlenir.” (s. 107)

Haldun Taner, Türk Tiyatrosu’nun kendi biçimini oluşturması adına büyük çabalar göstermiştir. Batı tiyatrosunun modern formlarını, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun özellikleriyle harmanlayarak sunmuştur. Bireyin toplum ile olan açmazlarını ele alırken, net bir çözüm yönteminden çok tartışma yolunu benimsediği görülmektedir. Oyunlarında gülmece öğelerini, özellikle de sözlü güldürü geleneğinin yelpazesini ustalıkla kullanmıştır. Türk Tiyatrosu’nda kabare türü ile anılan Taner, “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” oyunuyla, bir konunun üç farklı söylem biçiminde kaleme alınışını sunarak, özellikle Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerindeki Türk Tiyatrosu evrimine ışık tutmuş, okuruna ve seyircisine Türk Tiyatro tarihini gözden geçirme şansı vermiştir.

### **3.5. Günümüz Türk Tiyatrosu:**

#### **Çok Tuhaf Soruşturma - Ferhan ŞENSOY**

Oyun yazarı, oyuncu, yönetmen olarak Türk Tiyatrosu’na ivme kazandırmış, sentezci bir tiyatro adamıdır Ferhan Şensoy. Geleneksel Türk Tiyatrosuyla, çağdaş tiyatro kalıplarını bir arada kullanarak özgün bir üslup yaratmıştır. Fransa’da aldığı batılı eğitimi, geleneksel tiyatromuzla harmanlayarak özgün bir üslup yaratmaya çabalamış ve başarmıştır.

Geleneksel yapıyla, kabare tiyatrosunun birleşiminde grotesk, ironi, dil ve hareket güldürüsü, abartı, çarpıtma, alaya alma, yergi gibi olanaklardan yararlanan Şensoy’u değerlendirirken Sevda Şener (1999: 262); “Ortaoyu’nda görülen sözcüklerle oynama geleneğini yepyeni bir biçimde geliştirerek güncel olaylara

uygulaması” açısından ele almıştır. Kendisi ise bu özgün biçim arayışı konusunda, bir söyleşide şunları ifade etmiştir:

“Çünkü bugün alışlagelmiş biçim (İtalyan Sahne) zaten Batılı bir biçimdir. Ortaoyunu ya da Seyirlik oyunlar İtalyan sahnelerde oynanmıyordu. Batı bu biçimden sıkılarak daha izleyicinin içinde oynamaya, ortada oynamaya, salonun her yerinde oynama geldi. Brecht Tiyatrosu Uzakdoğu Tiyatrosu’na yönlere yenilendi. Ortaoyunumuzdan gidilerek tiyatromuz biçimini özgürce yenileyebilir. (...) Biçimde yeniliğin nasıl olması gerektiğini bildiğimi ileri sürmüyorum, ben kendi köşemde araştırıyorum, daha ileri gitmeye uğraşıyorum. Evrensel ve çağdaş doğruların gerisinde kalmamaya çalışıyorum. Beceriyorum, beceremiyorum. Yarın daha iyi olsun derdindeyim” (Sanat Edebiyat 81 Dergisi 1982: 60).

Bütün bu özellikleri göz önüne alındığında, Prof. Dr. Hülya Nutku’nun “entelektüel gülmecenin ustası” olarak tabir ettiği Şensoy’un tiyatro anlayışına yön veren, üstadı olarak kabul ettiği Haldun Taner’dir:

“...Haldun Bey de “Gel bakıyım” dedi. “Sen kabarecisin.” dedi. “Bu senin yaptığın kabare” dedi. “Sen kabarecisin haberin yok” dedi. Kabare tiyatrosu çok yeni, o yıllarda açılıyor Türkiye’de. “Sen bizim tiyatroya gel” dedi” ...O benim Babamdı, annemle babam işte bunu bilmezler (İskender 1998: 18).

“Çok Tuhaf Soruşturma”da, oyun kişileriyle birlikte tüm unsurlar ve anlatım tarzları, söz ve durum komiğine dayanan, çoğu zaman kahkaha düzeyine ulaşan özelliklerin tamamı eleştirinin hizmetindedir. Bu anlamda oyun, her açıdan bir sistem eleştirisini göz önüne getirmektedir.

Şensoy, geleneksel tiyatronun vurucu anlatım tarzlarından fantaziye sıklıkla kullanmaktadır. Grotesk, kimi zaman Karagöz’deki açık saçıklığı anımsatacak şekilde barınmaktadır. İşte tam bu noktada Ferhangi bir zekâ ürünü olan söz komiklerinden yararlanarak, güldürüyü ustalıkla yarattığı görülmektedir:

“Komiser: Onların Ankara’da bi işi yok ama senin var dimi? Onlar kim?

İbrahim: Öbürleri, dağıtımı yapılan öbür tertip....

Komiser: Öbürleri, öbürleri. Bir örgütsünüz yani.

İbrahim: Evet

Komiser: Güzel güzel, işte böyle tatlı tatlı konuş İbrahim. Şimdi örgütün başı kim?

İbrahim: Albay Niyazi

Komiser: Albayda işin içinde yani

Komiser Yrd.: Birden dili çözüldü amirim.

Komiser: Sus, örgütün adı ne ?

İbrahim: Türk Silahlı Kuvvetleri

Komiser: Sen benimle dalga mı geçiyorsun lan!

İbrahim: Hayır lan soruyorsun söylüyorum. Şu an içinde bulunduğum örgüt şanlı Türk ordusu” (Şensoy Çok Tuhaf Soruşturma: 3).

Oyunun eksen tipleri; İbrahim, Muzaffer ve Aydın’dır. Üçlü içerisinde, İbrahim, eğitimsiz, yoksul, halktan sade bir vatandaş ve nüktedan baş kişi olarak Karagöz-Kavuklu’yu, Muzaffer çevirdiği dolaplar ve statüsünün ona kattıklarıyla Hacivat-Pişekâr’ı, Aydın ise saflığı ve bönlüğü açısından Altıkulaç-Beberuhi’yi çağrıştırmaktadır. Komiser ve yardımcısı ise, geleneksel yapıdaki kaba gücü ve zorbalığı simgeleyen Tuzsuz Deli Bekir bağlamında belirginleşmiştir.

Oyunda sıklıkla küfür kullanımı mevcuttur. Yalnız küfürlerle yaratılan grotesk, kişilerin bulunduğu durum komedisinin eşliğinde sunulmaktadır:

“Gardiyan: Siz Dev- Yol'musunuz?

İbrahim: Hayır, biz bok yoluna gittik” (Şensoy: 20).

Dil cambazlığında ustalaşmış olan Ferhan Şensoy, tıpkı halk tiyatrosunda olduğu gibi sözü merkeze alan, dil zenginliğine dayalı bir oyun tekniği yaratmıştır:

"Güncel politik gülmededen arı gülmeceye uzanan, fars öğeleri yanında tersinleyici öğeler de içeren geniş bir güldürü üretme alanı oluşturur. Ana dile nesnel-eleştirel uzaklıktan bakar, sözcükleri deyişleri, kalıpların duygusal-düşünsel-sessel-çağrışımsal özelliklerini otomatik algılama sürecinin çok ötesinde değerlendirir” (Pekman 2010: 150, 151).

Sözlü güldürü geleneğini devam ettiriyor olması, Ferhan Şensoy’un Münir Özkul’dan devraldığı kavuğun en önemli belirleyicilerinden biri olmuştur:



Şekil 12 Kavuklu Ferhan Şensoy (www.bakiniz.com)

“Şensoy’un kendi bulduğu ve saçmaya ulaşarak, uzak açığı sağlayıp güldüren söz oyunları gibi, Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki söz hünerlerini anımsatan tekerlemeler, kafiye tutturular, çene yarıştırmalar, yanlış ve ters anlamalar, cinas, mecaz, sözlü ironi, telmih (gönderme), benzeleme, abartı, alay gibi pek çok söz oyununu da güldürmeye hizmet eder” (Tekerek 2003: 56).

Çok Tuhaf Soruşturma oyunu, Ferhan Şensoy tarafından 2000 yılından önce yazıldığı düşünülen bir oyundur. İki perde ve ona altı sahneden ibaret oyunda, birinci perde altı sahne ve ikinci perde de on sahneden oluşmaktadır. 2005 yılında, “Pardon” adıyla sinema filmine uyarlanmıştır. Konusu gerçek bir olaya dayanan oyunun malzemesi şöyledir:

“Hasan Ersoylu, ‘Pardon’ isimli filmin senaryosuna esas teşkil eden yitik hayatın sahibi kişi! Yanlış bir teşhis, işkenceyle alınan ifade ve işlemediği cinayetten dolayı yirmi yıl mahkumiyetle cezalandırılıp, dört yıl hapis yattıktan sonra “pardon” denilerek serbest bırakılmış, yetmezmiş gibi üstüne Hasan Ersoylu’nun boş yere ceza almasıyla ilgili Türkiye’deki yargı yollarının tüketilmeden avukatların başvuru yapması nedeniyle AIHM talebinin reddedildiği bir adamın öyküsü.

...Olaylar 1994’te Ordu’da bir fındık bahçesinde kimliksiz bir cesedin bulunmasıyla başladı. Bulunan cesedin kime ait olduğunu araştıran savcı önce kayıp kişileri araştırdı. Bunlardan biri Fatma Aldemir tarafından yapılmıştı. Fatma Aldemir, 53 yaşındaki eşi Dursun Aldemir’in kayıp olduğunu bildirmişti. Savcı, ifadeleri için Fatma Aldemir’le İstanbul’da komiser yardımcısı olarak görev yapan oğlunu çağırdı.

İlk teşhis oğuldan geldi: “ Bu ceset babama ait.” Üvey anne Fatma Aldemir’de teşhisinden emindi. Hatta, “Gömleğinin kopan bu düğmesini ben dikmişim.” diyecek kadar. Fatma Aldemir ve oğlu, Dursun Aldemir’i öldürebilecek kişilerin bir listesini savcılığa verdi. Listede 6 kişi vardı. Hasan Ersoylu listenin sonundaydı. Beş isim delil yetersizliğinden beraat etti. Geriye Hasan Ersoylu kaldı. Savcı, şüphelinin yakalanıp Ordu’ya getirilmesi talimatını verdi.

Hasan Ersoylu, Sultanbeyli’de yakalanışını şöyle anlatıyor: “15 Aralık 1994’te eve dönerken onlarca jandarma kafama silahlarını dayadı. ‘Katili yakaladık’ diye bağıyorlardı. O zaman rahatladım. Belli ki beni başka birisiyle karıştırıyorlardı. Arkadaşımın öldürüldüğünü orada öğrendim. İki gün süren işkencenin ardından Ordu’ya gönderildim. İşkenceler sürdü. Daha fazla dayanamadığım için ifade tutanağını imzaladım. Savcılıktan önce götürdükleri doktor, işkence görmediğim yönünde rapor verdi.” Hasan Ersoylu mahkemede işkence altında cinayeti kabul ettiğini söyledi. Ayrıca cinayet tarihinde

İstanbul'da olduğunu da şahitlerle ispatladı. Ama mahkeme heyeti ikna olmadı. Hasan Ersoylu suçlu bulundu ve 20 yıl ceza aldı. Üç gün sonra fenalaşınca götürüldüğü hastanede işkence gördüğü belgelendi. Hasan Ersoylu, cezaevinden mahkemeye dilekçe yazarak, işkence raporunu gönderdi. Yine de durumu değişmedi.

...Avukatların AİHM başvurduğunu belirten Hasan Ersoylu, kendisinin boş yere ceza almasıyla ilgili Türkiye'de yargı sürecinin tamamlanmadan başvurulması nedeniyle AİHM'nin bir daha başvuru yapılmamak üzere talebini reddettiğini belirtti. Yapılan bu hata nedeniyle de AİHM'nin kendisine "Pardon, hukuk sürecini tamamlamadan başvurduunuz." dediğini ifade eden Ersoylu, hatayı yapan hakkında da şikayetçi oldu" ([gelisimhukuk.org](http://gelisimhukuk.org)).

Hasan Ersoylu, oyunda İbrahim Şatır karakterine dönüştürülmüştür. Yazar tarafından birçok yan olaylar ve kişilerle desteklenerek, olduğundan daha mizahi bir kanavaya büründürülmüştür. Ellerindeki dosyayı bir günah keçisi bularak kapatmaya çalışan Komiser, İbrahim'i sorguya çekmektedir. Askeri birliğine katılmadan önce rakı içmek için yanına uğradığı arkadaşı Muzaffer Gürtepe de karakola getirilmiştir ama İbrahim'i tanımazlıktan gelir. Her ikisi de dayak yememek için dosyaya imza atarlar. Üçüncü kişi olarak da suçsuz günahsız büfeci Aydın Diktepe adlı arkadaşlarının adını verirler. Aydın çok fazla işkence gördükten sonra bir örgüt olduklarını ve dosyada yazan ve hiç alakası olmayan suçları nasıl işlediklerini detaylarıyla polislere anlatır. Ardından üçlünün mahkeme süreçleri başlar. Her seferinde bugün, yarın çıkacaklarını sanan mağdur kahramanlarımız, zaman geçtikçe hapis haneye alışı ve burayı kendilerine mesken tutarlar. Gerçekler anlaşılır, İbrahim ve arkadaşları suçsuzlardır. Sonuçta, her biri boşu boşuna altı yıl üç ay hapis yatmışlardır. Olaylar bununla da bitmez ve İbrahim'i Siirt'teki askeri birliğine götürmek için kapıda askerler beklemektedirler. Oyun, adalet sisteminin çürümüşlüğüne eleştirini İbrahim'in şu repliğiyle vermektedir:

"Muzaffer: Müdür bey şimdi biz 6 sene 3 ay haybeye yattığımız için devletten bir tazminat alabilir miyiz?"

Müdür: Hayır

İbrahim: Olur mu be o zaman ben ne anladım bu yatıştan? Adalet dediğiniz o kadar adil bir şey değil demek ki" (Şensoy: s. 35).

Oyun kişileri; Komiser, Komiser Yardımcısı, İbrahim, Muzaffer, Aydın, Müdür, İkinci Müdür, Gardiyan, Polis, Polis 2, Baba, Jandarma'dan oluşmaktadır.

Yazıldığı dönemin siyasal, toplumsal koşulları ve bunların yazarla ilişkisi açısından bakıldığında, Türkiye'de hemen hemen her zamanki gibi bir kaos

ortamının hâkim olduğu görülmektedir. Gerçek olayın yaşandığı 1994 yılından, oyunun sahnelendiği 2000 yılına kadar yedi hükûmetin değiştiği görülmektedir. Tansu Çiller, Mesut Yılmaz, Necmettin Erbakan ve Bülent Ecevit gibi isimlerin başbakanlık yaptığı bu altı yıllık dönemde hep Süleyman Demirel Cumhurbaşkanıdır ve; 5 Nisan kararları, Gümrük Birliği, Örtülü Ödenek İddiaları, Kardak Krizi, Susurluk Kazası, 28 Şubat Süreci, Yazar Kasa Olayı ve koalisyon hükûmetleri ile büyük sansasyonlar yaşanmıştır. Bu süreç, modern hicivin ustalarından biri diyebileceğimiz Ferhan Şensoy'un kalemine elbette takılmıştır:

Seyircili Seyir Defteri adlı oyunun final şarkısı şöyledir:

“KAPTAN.-...Bir sarışın abla var

Uzun etek giyiyor

Enflasyon azdikça

PKK'yı vuruyor” (Şensoy 2003: 491).

Burada enflasyon, devalüasyon ve daha birçok krizle başa çıkamadığında, askeri gücü ispat etmeye çalışan Tansu Çiller ele alınmıştır.

“KAPTAN.-...Yukarda bir baba var

Bizle dalga geçiyor

Tam uslandı sanırken

Birden faul yapıyor” (Şensoy 2003: 492).

Bu kısımda da, dönemin Cumhurbaşkanlığını yapan Süleyman Demirel'in, Çankaya Köşkü'ne çıkınca uslanacağı düşünüldüğü halde yine de hatalar yaptığı, tarafsız kalamadığının altı çizilmektedir.

“KAPTAN.-...Uyarım içimin sesine

Varsın bozuk olsun pusula

Sular nereye götürürse

Karalar çok sınırlıdır

Dünya denizden ibaret  
 Vira demir, eyvallah  
 Varsın sizin olsun  
 Rüşvetli  
 Pet şişeli  
 Kasvetli  
 Dolarlı, doç marklı  
 Multi mega medyalı,  
 Hem aidsli  
 Hem nükleer bombalı  
 Hem kardeş kavgalı  
 Kültürsüz  
 Saygısız  
 Terbiyesiz  
 Denizinde sebzeler yüzen  
 Yeşili tıraşlı keltoş  
 Çimentosu göğü delen  
 Gökdelenler arasından denize bakan  
 Çok arabesk  
 Ne zırvalasan rap  
 Çalışmak çok ayıp  
 Hırsızlık grekoromen  
 Kenepleri denize akan,  
 dünyanız,  
 Varsın sizin olsun” (Şensoy 2003: 493).

Bu bölüm ise, Ferhan Şensoy’un gözünden Türkiye’ye kuşbakışı bakmanın en kısa yoludur adeta.

Oyun kapalı biçim özelliklerine sahiptir. Hukuk sistemi eleştirisi etrafında, devletin birey üstündeki baskısı, bozuk düzen, özgürlük, adaletsizlik gibi tematik katmanları barındırmaktadır. Asal mesajı; “Devletin milletinden üstün olduğu düşünülen toplumlarda, birey her türlü yanlışlığa maruz kalmaya mahkûmdur” olan oyunun yan mesajlarından biri; “Bozuk düzen, sadece onu reddedenleri değil; aynı zamanda sessiz kalanları da öğüten bir çarktır”dır.

Sistem, yani devletin ideolojik aygıtları olarak; Komiser, Komiser Yardımcısı, Müdür, İkinci Müdür, Gardiyan ve Polisler otoriteyi, adaletsizliği, hukuksuzluğu ve baskıyı temsil ederlerken; İbrahim, Muzaffer ve Aydın; ezilen bireyi, adalet ve hukuk isteğini ve özgürlüğü temsil ederler. İbrahim ve Muzaffer’in gözüaçıklığına karşı, Muzaffer’in saflığı oyundaki yan karşıtlıklardandır.

Oyunun mekânları; İlk perde karakoldaki sorgu odası ve nezarethânedede; ikinci perde ise hapisanedeki Müdür’ün odası, hücre, görüşme odası, koğuş ve hapisane dış kapısı önünde geçmektedir.

İlk perdedeki sorgu ağırlıklı geçen olaylar atmosferi gergin bir noktaya taşıırken, ikinci perdedeki kanıksamışlık durumu, komiğin daha yoğunlaşmasına yol açmaktadır.

Oyundaki asal kişi; İbrahim’dir. İkincil kişiler ise Muzaffer ve Aydın’dır. Komiser, Komiser Yardımcısı, Müdür, İkinci Müdür, Gardiyan, Baba, Jandarma oyunun yan kişileriye, Polis ve Polis 2 figüranları oluşturmaktadırlar.

Oyun başladığında İbrahim, on altı yıl askerden kaçmayı başarmıştır, bundan dolayı otuz dört yaşındadır. Bekârdır, mahalleden sevdiği Asuman’la evlenememiştir. Çok sigara içmektedir ve argo kullanımı onun için sıradanlaşmıştır. Herhangi bir ideolojik düşünceye sahip değildir. Eniştesinden nefret ettiği için onu bıçaklamıştır ama öldürmemiştir. Sakin görünse de ani patlamalar yaşar içinde, bu da onu fevri bir kişiliğe götürmektedir. Karagöz ve Kavuklu gibidir özellikle Muzaffer karşısında.

Bir isim benzerliğinden dolayı çeşitli olaylarla suçlanmaktadır. İşkence görmemek için Aydın’ın ismini verecek kadar ahmak, serbest bırakılacaklarını

düşünecek kadar da saftır. Şans eseri yırttığı askerliğini, eniştesinin ispiyonlaması üzerine yapmaya giderken tutuklanmıştır. Bir an önce gidip askerliğini bitirmeyi, Asuman’la evlenmeyi ve ailesini düzenbaz eniştesinden kurtarmayı hedeflemektedir. İstekleri oldukça bireyseldir, ancak altı yıl üç ay boşu boşuna hapis yatırılıp, “pardon” denilip serbest bırakıldıktan sonra, devletin hukuk sistemini sorgulamaya başlar. Çürümüş hukuk sistemi genel olarak, eniştesi ise özel olarak karşısındaki engelleri oluşturmaktadırlar. Sonuçta, devletten özür bekleyen İbrahim, bunun yerine askeri vazifesini tamamlamak üzere Siirt’teki birliğine gönderilir.

Olayların çoğu karakol ve hapishanede yani kapalı mekânlarda geçmektedir. Bu da, özellikle İbrahim, Muzaffer ve Aydın üçlüsünün kendi aralarındaki durumları ile iç aksiyonun kuvvetli olmasına neden olmaktadır. Burada gerilimi sağlayan, önce karakoldan, sonra da hapishaneden kurtulma ümididir. Hapishane müdürlerinin devrimci koğuyla başa çıkamamaları, İbrahim’in babasının ziyarete gelişi, Gardiyan’ın haraç yolu ile sağladığı nesnelere ve özellikle de şişme kadın üzerinden de dış aksiyon sağlanmaktadır.

Asal olay, askeri birliğine katılmaya çalışan İbrahim’in suçlanması ve arkadaşlarıyla birlikte suçsuz yere hüküm giymesidir. Bu olayı, Komiser ve Komiser yardımcısının replikleriyle, emniyetin vatandaşa işkence yapması, hapishane müdürlerinin çözüm aramak yerine çiçek yetiştirmeleri ve Gardiyan’ın da mahkûmlar üzerinden nemalanması gibi sistematik yanlışlarla desteklemektedir Şensoy.

Serim, direkt bir çatışmayla başlar ve bu da okur/seyirci için cezp edici bir unsurdur. Karakolda, İbrahim’in otogardaki polisten kimlik sorduğu için, bir sıkıntı çıkmaması açısından kaçtığı, bunun üzerine şüphe çektiğini ve polis tarafından takip edilerek buraya getirildiği anlaşılmaktadır. Kan kardeşi Muzaffer’in evinde yakalandığı için o da suç ortağı sayılmıştır ve son olarak Aydın’ın da ismini vermeleriyle, polislerin istediği gibi bir terör örgütüne dönüşmüşlerdir. Oyunda ilk asal düğüm noktası altıncı sayfada İbrahim ve Muzaffer’in isnat edilen suçların yazdığı evrakları imzalamaları ve Aydın’ın ismini vermeleriyle sağlanmaktadır. Son asal düğüm noktası ise, otuz dördüncü sayfada Müdür’ün koğuşa gelerek, İbrahim ve arkadaşlarının suçsuz olduklarını ve serbest bırakıldıklarını söylemesiyle sağlanmaktadır. Doruk nokta, otuz beşinci sayfada mağdur edilen İbrahim, Muzaffer

ve Aydın'ın bu mağduriyetleri karşısında devletten herhangi bir hak talep edemeyeceklerini anlamalarıyla verilmektedir. Bir çözüm yoktur, hiçbir şey olmamış gibi hayat devam edecek, İbrahim birliğine gönderilecek, Muzaffer ve Aydın da işlerinin başına döneceklerdir. Bu sistem böyle gelmiş, böyle de gidecektir ne yazık ki.

Şişme bebek, oyunda yazarın özel bir anlam yüklediği bir motiftir: Üfledikçe şişirilen ve indirdikçe havası sönen bu seks oyuncağı, ülkenin adalet sistemini sembolize etmektedir. Sistemin en küçük birimlerinden biri olan Gardiyan, makûmlara para karşılığı şişme bebeği satacak ve “şişme pezevenk” olacaktır.

Oyunun dokusal birimler açısından, fantastik ve hayâl ürünü;

“İbrahim: Bilmiyorum, ama hastaneden kaçması buradan kaçmaktan kolaydır. Siz onu biliyor muydunuz? Bilmiyordunuz. Şiştiniz mi? Şimdi şişik şişik dinleyin bakalım. Hastaneye girer girmez hemşirelerden birini kafaya alıyorum, aramızda ani, geri dönülemez, vıcık bir aşk başlıyor. Kafadan evlenme teklif ediyorum hemşireye. Merhaba, nasılsınız, benimle evlenir misiniz? Sittin yıldır bu teklifi bekleyen hemşirenin gözü dönüyor, bizi kocam ve arkadaşları diyerekten pelerinin altına alıyor, acil çıkış kapısından çıkarıyor. Acil çıkış kapısında, ambulansın direksiyonunda bizi kim bekliyor ha? Ambül ağbi! Biniyoruz ambulansa, vınn Stuttgart, nasıl?” (Şensoy :31)

Gerçek ve gözleme dayalı; “İkinci Müdür: Hayır müdürüm, içeri girilemiyor. Yahu iki gardiyan arkadaşımızı yaraladılar. Bir gardiyan arkadaşımızı esir aldılar. Onlar ordu gibi içerde. Yaklaşınca böyle cam parçaları atıyorlar. Ya neyle atıyorlarsa o cam parçalarını, gelip böyle bıçak gibi saplanıyor ya.”

İronik; “İbrahim: Sinirlenmeyin sinirlenecek bir şey yok. Sinir hiç kimseye yaramaz. En sinirlenmesi gereken benim, bakın ben bile ne kadar sakinim.” (s.1)

Lirik; “İbrahim: Hayır lan soruyorsun söylüyorum. Şu an içinde bulunduğum örgüt şanlı Türk ordusu” (s.3)

Epik; “Aydın: Dayadım tabancayı şoförün ensesine, yavaşla, sağa çek, arabayı istop etmeden in, dedim. Kuzu kuzu indi.” (s.16)

Didaktik; “İkinci Müdür: Çeğirdekten dimi müdürüm

Müdür: Hayır, çekirdekten çeğirdekten değil...” (s.18)

Etik; “İbrahim: Olur mu be o zaman şişme pezevenk Osman derler.

Gardiyan: Ne dedikleri önemli değil. Parayı versinler ne derlerse desinler ben artık haysiyet takınmıyorum oğlum, maddiyat takınıyorum.” (s.35)

Retorik; “Müdür: Evet, ama ne demiş Cemalettin Namedi “ patıma mani lazım, kanuna geçmez nazım, gayri mahal sazım, nasıl çalmaz şinanay”” (s. 35)

Erotik; “Muzaffer: Şişme bebek mi?

İbrahim: Evet, o da aynen kadın gibi işte. Şişirir sırayla yaparız... İşimiz bitince söndürür, bir kenara zulularız. Şişine güvenen bir daha şişirir, bir daha yapar.”(s.29)

Politik; “Müdür: Hiç faydası olmaz, en tehlikelisi var ya bu dincilerle devrimciler. Döv öldür gıkları çıkmaz ağızından burnundan kan gelsin dinci dua ediyor devrimci slogan atıyor. Bu devrim dedikleri şeye öbürlerinin Allaha inandıkları gibi inanıyorlar. Yok canım bunlarla baş edilmez. Ben bi daha sakın bir hapishaneye tayinimi isteyeceğim...” (s.18)

Dinsel;

“Aydın:7. koğuştta ölüm orucuna başlamışlar.

Muzaffer: Biliyorum

Aydın: Biz de tutalım mı?

Muzaffer: Ben tutamam oğlum, ben ramazanda da tutmuyorum.” (s. 24)

Psikolojik; “Komiser: Bana bak İbrahim, ben sinirli bir adamım bu benim en sakın halim sinirlenirsem, bu senin hiç iyi olmaz” (s.1)

Sosyolojik; “Aydın: Tünel münel onlar eskimiş yöntemler. Elimizi kolumuzu sallayarak çıkmamız lazım buradan. Geçen gün DHKPC liler nasıl kaçtı?

İbrahim: Onlar örgüt oğlum bizim gibi üç arkadaş salak durumunda değiller. Onlar dışarıdan acayip yardım gördüler.” (s.30)

Felsefi; “İbrahim: Olur mu be o zaman ben ne anladım bu yatıştan? Adalet dediğiniz o kadar adil bir şey değil demek ki” (s.35)

Komiği Yaratın Dokusal Birimler açısından, grotesk gülünçleme:

“Muzaffer: ...Alooo... Memur Bey..

Polis: Evet, ne var?

Muzaffer: Bir telefon edebilir miyiz?

Polis: Nereye telefon edeceksiniz?

İbrahim: İki kız arkadaş çağıracağız...

Polis: Bu saatte kızlar uyumuştur, değil mi lan Hasan...

Polis 2: He ya..... siz en iyisi birbirinizi yapın!

Muzaffer: Eşşoğlueşşek!

Polis: Eşşoğlu eşek senin babandır, it oğlu it, aşağıya inersen o ağzının orta yerine sıçarım ha, ibne, pezevenk, amına koyduğum” (Şensoy: 13).

Çene yarıştıma:

“Muzaffer: Ben light istemiştım

Gardiyan: Bundan varmış

Muzaffer: Ben bunu hayatta içemem be. İki karton istemiştım

Gardiyan: Kantinde bir karton varmış

Muzaffer: Paranın üstü

Gardiyan: Burada para üstü olmaz. Kimsede bozuk olmaz” (s.21)

Yanlış anlama; “Komiser: Kimlerdensin?

İbrahim: Şatıroğullarımdım.

Komiser: Hangi örgüttensin onu soruyorum!” (s.1)

Teşbih; “Komiser: Ağzından çıkanı kulağın duysun. Böyle bi çarparım duvara çıkartma olursun he.” (s.1)

Mecaz-ı Mürsel; “İbrahim: Kimse kollamadı ne kollaması. Benim gençliğimde bizim ordaki askerlik şubesi bi binadan bi binaya taşınmış o sırada bazı dosyalar kaybolmuş 16 yıl beni kimse arayıp sormadı” (s.2)

İstiâre; “Komiser Yrd: Sayın amirim, sayın amirim. Bu İbrahim arkadaşımız çok stresli daha sorgulama kıvamında değil izin verin ben kendisine biraz nöroloji ve de endokronoloji yapayım, rahatlasın siz ondan sonra sorgulayın sayın amirim.” (s.2)

Alegori; “İbrahim: Eniştenin inekliği. Beni ihbar etti.” (s.2)

Kinaye; “İbrahim: ... kafa kağıdım t nokta c nokta.” (s.1)

Tariz;

“Muzaffer: İşkence mi yaptılar?

...

Aydın: Muhtelif... Çok değişik makineleri var... Her şey bilgisayara bağlı Fakat çok temiz, hastane gibi... Devamlı etrafı temizliyorlar Hiç ortalıkta kan falan yok... Öyle miden falan kalkmıyor” (s.16)

Teşhis; “İbrahim: Evladıyım, evladıyımdır yani, kafa kağıdım t nokta c nokta. Peki vatan benim İbrahim diye evladım yok mu diyoo?” (s.1)

Konuşan kişinin yaptığı söz oyunları açısından, sözü anlaşılmaz bir biçimde ifade etme; “İkinci Müdür: Çeğirdekten dimi müdürüm” (s.18)

Dinleyen kişinin yaptığı söz oyunları Konuşulanı duymamak, dinlememek veya dinliyormuş gibi yapmak;

“Komiser Yrd.: Sayın amirim, sanırım bu İbrahim arkadaşımız boş konuşarak bizi oyalyor. Bu sırada öbürleri eylemi gerçekleştirecek.

Komiser: Memurum

Komiser Yrd.: Buyurun amirim

Komiser: Sus” ” (s.3)

Konuşulanı anlamamak, yanlış anlamak veya geç anlamak;

“Komiser: Seninle Burdur’dan Ankara’ya gelen otobüste başka asker var mıydı?

İbrahim: Yok, onların Ankara’da bi işi yok.

Komiser: Onların Ankara’da bi işi yok ama senin var dimi? Onlar kim?

İbrahim: Öbürleri, dağıtımı yapılan öbür tertip....

Komiser: Öbürleri, öbürleri. Bir örgütsünüz yani.

İbrahim: Evet

Komiser: Güzel güzel, işte böyle tatlı tatlı konuş İbrahim. Şimdi örgütün başı kim?

İbrahim: Albay Niyazi

Komiser: Albay da işin içinde yani

Komiser Yrd.: Birden dili çözüldü amirim.

Komiser: Sus, örgütün adı ne?

İbrahim: Türk Silahlı Kuvvetleri” (s.3)

Gülme Teorileri açısından söz oyunları, üstünlük kuramı;

“Komiser: On altı yıl kaçmışsın lan askerden.

İbrahim: Evet lann.

Komiser: Ağzından çıkanı kulağın duysun. Böyle bi çarparım duvara çıkartma olursun he. Sen bana nasıl lan diyorsun lan.

İbrahim: Siz bana nasıl diyorsunuz? Siz de demeyin o zaman. En sinirlendiğim laftır, hayatta hiç kimse bana lan diyemez: Ben bu yüzden eniştayi bıçakladım.” (s.1)

Uyuşmazlık Kuramı;

“İbrahim: Yahu madem Muzaffer burada, sen iki saattir onu niye getirtmiyorsun? Getirtittirt Muzaffer’i, sarılıp öpüşelim, kapansın bu konu. Merhaba Muzaffer, neredesin be kardeşim?

Muzaffer: Kim bu? Ben bu adamı tanımıyorum. Tezgah açmayın bana ha.

İbrahim: Ne diyorsun sen Muzo?

Muzaffer: Adımı bir yerden öğrenmiş olmalı, ben onu tanımıyorum. İş açmayın benim başıma.

İbrahim: Alooo, Muzooo! Ben senin kan kardeşin değil miyim? Evine zırt birt girip çıkan adam değil miyim?

Muzaffer: Hayır, hayır, ben onu tanımıyorum. Avukatımla görüşmek istiyorum ben.”( s.4)

#### Psikoanalitik Kuram;

“İbrahim: Biz mahkemede hemen beraat eder miyiz?

Komiser: Suçun yoksa, tabii.

İbrahim: Ne suçum olacak, benim bu işlerle alakam yok, o zaman ben imzalayım kurtulayım, siz bu Muzo'ynan uğraşın.

Muzaffer: İmzalama salak!

İbrahim: Sensin salak. Sen imzalama da gör ananınkini. İmzalamayıp sabaha kadar dayak mı yiyelim ? o işkenceyi görüp sabahleyin illaki imzalıycan. Madem imzalıycam sabaha kadar o dayağı haybeden niye yiyorum ben? Dimi komutanım , yani sayın amirim.

Komiser: Hadi Muzo, sen de imzala.

Muzaffer: İmzalamazsam n'olucak?

Komiser: Ya şimdi imzalarsın, ya da sabaha kadar dayak ve işkence. İstersen biraz dayak ye, bezince imzalarsın.

Muzaffer: Ben işkenceye, dayağa hiç gelemem. Benim sol ayak baş parmağında batık, ben onu kestirirken baygınlıklar geçiriyorum. Şimdi imzalarsak mahkemede reddedebiliyor muyuz?

Komiser: Gayet tabii. Mahkeme onun için yapılıyor zaten. Bunlar dosya tamamlansın, mahkeme başlayabilsin diye formalite evrakları.” (s.6)

#### Kavrama Kuramı; “İbrahim: Olmadı.

Komiser: Ne olmadı?

İbrahim: Kısmet olmadı.” (Şensoy s. 4)

“Komiser Yrd: Sayın amirim, sayın amirim. Bu İbrahim arkadaşımız çok stresli daha sorgulama kıvamında değil izin verin ben kendisine biraz nöroloji ve de endokronoloji yapayım, rahatlasın siz ondan sonra sorgulayın sayın amirim.” (s.3)

Çok Tuhaf Soruşturma, doksanların sonu ve iki binlerin başında yazılmış komedi oyunları içerisinde, gerek iletisi, gerek Geleneksel tiyatro ve Batı tiyatrosundan yaptığı sentezi, gerek de dili ve üslûbuyla önemli bir yer edinmiştir. Her ne kadar sinema uyarlaması olan “Pardon” ile popülerite kazanmış olsa da, gerçek yaşamdan trajikomik bir malzemedan yola çıkışıyla sadece Ortaoyuncuların

müdevimi olan tiyatro seyircisinin değil, bütün tiyatroseverlerin beğenisini kazanmıştır. Daha çok, Haldun Taner'den aldığı “kabare tiyatrosu” bayrağını taşıyan oyunları ile Türk tiyatrosuna büyük kazanımlar elde ettirmiş olan Şensoy, Çok Tuhaf Soruşturma ile, Brecht'in epik-diyalektik tiyatro örneğine bazı açılardan yaklaşmıştır. Ülkede yaşanan bir olaydan, bir haberden yola çıkışıyla mesel yapısını, Komiser ve Hapishane Müdürü'ndeki toplumsal tavır açısından gestusu, şok edici sahneleriyle de yabancılaştırmayı sağlamıştır. Ama tam anlamıyla bir epik-diyalektik tiyatro örneği değildir, çünkü Marksist bir söyleme dayanmaz. Bunun yanı sıra, oyun kapalı biçim bir kanavaya oturtulmuştur. Yine de, filmde eklenen enişte, Asuman ve diğer flashback sahnelerinin barkovizyon kullanımıyla seyirciye aktarımı ile hem yabancılaştırma sağlanmış, hem de oyundaki boş alanlar olumlu bir şekilde değerlendirilmiştir.

Şensoy'un biçem olarak geleneksel tiyatrodan en çok yararlandığı oyunlarından biri olan “Şahları da Vururlar”da oyun kişilerine isim verirken dahi söz oyunları yaptığını görmekteyiz: “Söz söyleyen, tercüman olan ve şerefli-seçkin anlamına gelen Ercüment sözcüklerinin karışımından Şensoyca türetilmiş “Sözcüment” ismiyle anılan Anlatıcı, bir masal formuyla ve kafiye tutturarak tarihsel gerçeği kimi zaman alaylı, kimi zaman ciddî bir anlatımla seyirciye aktaran ve gelenekseldeki Meddah'ı anıştıran bir sözcüdür” (Tekerek 1993: 321).

“SÖZCÜMENT .- Varsayalım cennet var

Cehennem var sayalım

Sırat köprüsü ince

Rıza'da günâh kalın

Karınca kararınca

Rıza'dan ibret alın

Şattularap derince

Ceset dolu dibinde

Sırat köprüsü ince

Rıza'da günâh kalın

Hikâyemiz gayet yalın

Tiyatro zaten yalan

Varsayalım cennet var

Cehennem var sayalım...” (Şensoy 1995: 128).

“Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu”nda da yine Meddahvâri bir anlatıcı vardır. Özellikle ortaoyunundan bahsettiği kısımda “yay” sözcüğünden ürettiği söz komikleri oldukça özgün ve yaratıcıdır:

“MEYDANCI .- Ortaoyunu dedikse,

-Ööle gevrek simit boyutunda andante bir durum değildir, uzun oturuşa geçmeyelim, orkestra çukurunun, çukur olmayan yerine ayak dayanayalım hanımefendi. Maazallah orkestramız olsa, kemancının yayı, tecavüzden tutuklanacak, kemancıya bir şey olmaz, konu, siz, yargıç ve yay arasında cereyan eder, yay afyan yararlanır yaylanır gider, onun için öyle yaylanmayalım demek istiyorum...” (Şensoy 2000 : 7).

Çehov’un “Vişne Bahçesi”nden yaptığı “Fişne Pahçesu” adlı uyarlamasında, oyunun kapağına yazdığı “Çehof lazdur laz kalacaktır” epigrafi ile, Karadeniz’e kıyısı olan Rus yazarın dilini Karadeniz şivesiyle yenilemiştir Şensoy.

“YEPİHEDOV .- (kemençeden gacıır gucur sesler çıkararak, çaldığını sanarak, söyler. Son satırlarda, YAŞA da şarkıya katılır.)

Tapancamin sapinu

Cülle doantacağum

Alacağum Nataşa

Seni çatlatacağum

Seni çatlatacağum

Seni çat!” (Şensoy 1999: 25).

Bir başka oyununda, “Biri Bizi Dikizliyor”da Ferhangi sözcükler yine güldürüyü yaratmada etkindir:

“BABA .- George kızımın sevgilisi falan değil. Sadece chat-daşı. Tanışmaya geliyor. Daha tanışmıyorlar yani. Bizde misafir kalacak. Önce biz ailece, bunu çok saçma bulduk, sonra Avrupa Birliği’ne girer ayak ulusal karizmayı dingildetmiyelim, diye düşündük. Öyle, sizin sandığınız gibi bir aşk meşk yok ortada. Pezevenk miyim ben?” (Şensoy 2002 a: 20).

Konuşma anlamına gelen ‘chat’ ile arkadaş sözcüğündeki ‘daş’ ekini birleştirerek yeni bir kelime, “chat-daş” doğuyor. Araçların işlerge sistemini ayakta tutan dingilin argoda karşılığı ‘aptal’dır. Şensoy, ‘dingildetmiyelim’ sözcüğüyle, “karizmayı çizdirmek” kalıbını yenilemiş oluyor.

“Hayrola Karyola” adlı oyununda da uyuşmazlık teorisini yansıtan bazı replikler bulunmaktadır:

“ARİF .- Merhaba...

HÜSEYİN .- Oturabilir miyiz?

ARİF .- Evli misiniz?

HÜSEYİN .- Evsiziz.

ARİF .- Oturun o zaman” (Şensoy 2002 b: 64).

Arif’in sorusu medeni hâl bakımından evli olmak durumu üzerineyken, Hüseyin’in verdiği yanıt hem bir hânesi olmadığını, aynı zamanda da medenî durumunun bekâr olduğunu göstermektedir. Devekuşu Kabare için yazdığı “Haneler” adlı oyunda ise hem şarkıyla sahneye geçiş tekniğini kullanmış, hem de Ortaoyunundaki girizgâhtan küçük bir kesit sunmuştur:

“KALFA .- O hane, bu hane

Her hane bir bahane

Al gözüm seyreyle, Hanelerden eczane!” (Şensoy 1994: 6).

### **3.6. Stand-Up Gösterileri:**

#### **Cm101mmxı Fundamentals - Cem Yılmaz**

Komedi ile komik diyalog arasında bir ayırım söz konusudur. Pantomimcilerin ve palyaçoların yaptığı gibi herhangi bir diyalog olmadan da komedi oluşturulabilmektedir. Komedinin içerisindeki diyalog ise sadece mizahi bir unsur değildir. Diyalogu başarılı kılan karakteri yansıtırma şekli, kurgu üzerindeki etkisi ya

da görsel, müzikal gibi öğelerle nasıl etkileşim içerisinde olduğudur. Kısacası, komik diyalog belirli bir bağlamda yer alır ve mizah, o belirli bağlamdaki belirli dil üzerinden ortaya çıkar:

“Sadece komik bir şeyler anlattığını düşündüğümüz, stand-up komedyenleri bile kendi mizah anlayışlarına uygun bir "persona," yaratmayı severler. Kahkahaya yol açan yalnızca ağızdan dökülen cümleler değildir. Cümlelerin sunulduğu bağlamın önemi oldukça büyüktür. Aynı şekilde, komik diyalog bir dizi espriden ibaret değildir” (Korz 2011:185).

Stand-up komedi, komedyenin bir sahnede ayakta durduğu ve dinleyiciye doğrudan konuştuğu özel bir komedi türüne verilen addır:

“Genel olarak, stand-up komedyenleri seyircilerin önünde mikrofonlarıyla dikilir ve dinleyiciyi güldürmek amacıyla bir dizi komik hikâye, esprili cümle ya da kısa şakalar ve anekdotlar anlatmaya başlar. Bu türün Türkiye’deki en bilinen temsilcisi Cem Yılmaz’dır” (Uçar-Koca, 46,47)

Gelişen teknoloji ve yaşam şartları, farklı mizah çeşitlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Basının gündelik yaşamda yerini almasıyla insanlar yazılı mizahla tanışmışlardır. Sözlü mizah ise ikinci plana itilmiştir.

“Yazılı mizahla taklitçi tipler, gülünç hareketlerle eğlenen topluluklar işlevlerini yitirmiş, mizahçılar yazar ve çizer olarak basın yayın organlarında çalışmaya başlamışlardır. Karikatür basının toplumda yaygınlaşmasıyla zaman ve mekâna göre çok farklı tanımlamalar yapılmış ve bu tanımlamalar farklı anlayışların farklı sanat kuramlarının kaynağı olmuştur” (Yardımcı 2010: 1).

“Hepimizin içinde o küçük mizahçı vardır, içimde çocuk var derler ya... Onu aldırmağ lazım. Yani mizah öyle bir şey ki parayla imanın kimde olduğu belli olmaz derler ya... Hakikaten öyledir; parayla imanın kimde olduğu belli değil. Bana bak: Bir tişört, bir şalvar öyle gözüküyor. Mizah gücü de öyle bir şey. Nereden ne çıkacağını bilemezsin” (Yılmaz : Bir Tat Bir Doku).

Televizyon kanallarının sayısının artmasıyla gülmece odaklı programların sayısı azımsanmayacak derecede artmıştır. Komedi Dükkânı adlı dizi program bu saptamaya iyi bir örnektir. Komedi Dükkânı geniş bir izleyici kitlesine hitabeden uzun soluklu bir komedi programı olmayı başarmıştır.

“...Komedi Dükkânı ile Ortaoyunu arasındaki ilişki/benzerlik üzerinde durmayı gerektirecek niteliktedir. Doğaçlama yapılarından dekor-kostüm anlayışlarına, harekete dayalı gülmece unsurlarındaki benzerliklerden, durum komiği yaratmadaki ortaklıklarına dek yoğun bir ilişki içinde oldukları söylenebilir. Bu ilişkiye yönelik özel bir başlığı “dil” (söz komiği) açısından açmak olanaklıdır. İki gösteride de dile dayalı gülünçlükler hem yoğunluk hem de benzerlik içermektedir” (Uçar-Koca 41).

Meddah ve modern meddah tanımı sonucunda ortaya çıkabilecek tabloda Özdemir Nutku şu uyarıyı yapma gereksinimi duymaktadır:

“1- Model alanlar sahneye meddahın mumyasını getirmemeli, meddahın estetiğini çok iyi anlamları gerekli,

2- Çağdaş öze ilgilenip seçtikleri konularla güncel olana hizmet etmelidir. Uygarlık ve vahşetin yan yana olduğu dünyamızdaki çelişkileri daha iyi yansıtmalıdır.

3- içi kof taklitlerle yetinmeyip başlı başına sanat olan öyküyü öne alıp, öykü içindeki taklitleri ustaca kullanmalılar yani taklitten çok görevci, işlevsel yanı öne almayı ilke edinmelidirler...” (Nutku H. 1998: 29).

Stand up gösterilerinin popüler kültürün bir getirisi olduğu düşünülmektedir. Özellikle Türkiye’de ilk ortaya çıktığı zamanlarda çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır stand up ve stand upçılar. “Ferhan Şensoy stand up'a karşılık "Ayaküstü işemek" diyor. Bluejean'li Türk gençliğinin itibar ettiği bu gösterileri "fast food comedy" olarak değerlendiriyor. Stand up comedy yaptığını iddia edenleri de pop sanatçılarına benzetiyor ve onlara "pop komikler" adını veriyor” (Nutku H. 1998: 25). Ferhan Şensoy’un tek kişilik oyunlarının stand up’la olan bağlantısını, konuyla ilgili yapmış olduğu çalışmayla Erbil Göktaş açıklamaktadır:

“Ferhangi Şeyler’de kendi yaşamından yola çıkarak, bekar Ferhan Şensoy’un dünyaya, ülkeye bakışını, aydın bir sanatçı olarak baskıcı bir ülkede yaşadığı çelişkileri, bireysel ilişkilerini kendine özgü bir dil ve oyunculukla anlatmıştır. Bu yönleriyle Ferhangi Şeyler, Stand-Up’ın kimi özelliklerini içerirken "tiyatro" olabilmesini de sağlamaktadır. Ferhan Şensoy’un "virtüöz" oyunculuğuyla da sivrilen bu oyun, bu bağlamda ilginç bir örnektir. Felek Bir Gün Salakken adlı oyununda ise Şensoy, hem "oyun", hem de "oyunculuk" anlamında öncekinden daha ileri bir aşamaya ulaşmıştır. Bu açıdan Ferhan Şensoy’un bu iki çalışmasını Stand-Up olarak nitelendiremeyiz” (Göktaş 1999: 44).

Stand upın yanı sıra stand upçılar da belirli bir dönem bir kefeye konulmaya çalışılmış ve bunun üzerine tartışmalar yapılmıştır.

“(…) bu adama hikâye anlatıcı anlamına gelen "story teller" denebilir mi? Hayır! Yapılan işte her zaman öykü olması zorunluluğu yok. Tek kişilik oyun, monodram ya da konulu oyun denilebilir mi? Hayır! Çünkü bu anlamda tiyatral değil. Modern meddah mı? Sanmam! Çünkü meddahlıkta oyunculuk donanımı gerektiği kadar, taklitten çok dramatize edilen bir öykünün canlandırma çabası ve meddahlığın başlıbaşına bir felsefeye sahip olan bir etkinlik olması söz konusu...” (Nutku H. 1998: 26).

Öyleyse tek kişilik oyunlar, konusu ve oyuncusuyla farklı, içeriğiyle farklı, meddahlık ise felsefesi, otantik öğeleri ve aktarıma, göstermecî tutumuyla farklı bir yapı arz etmektedir denilebilir.

Yine bir dönem stand up gösterilere bir alternatif olarak "Sit down comedy" adı altında gösteri yapan Adnan Tönel ve Ceyhun Canbazoğlu ikilisinden Adnan Tönel şöyle demektedir:

"Birinci Dünya Savaşı'nda cephedeki askerlerin kendi aralarında eğlenirken buldukları espri demeti stand up... Ama bunun ismi konulmuyor o zaman. Amerika menşei ESPRİ AKSİYON bu. Zaman içinde bunu radyo DJ'leri kullanagelıyor. Yaptıkları iş de yarı yarıya stand up oluyor. Fakat görsellik de barındıran bir gösteri stand up. "Eylül 1996'da Negatif de Dilek Girgin Canla söyleşisinde bunları söylüyor ve şunları ekliyor: "Entelektüel olmak gerekiyor bu iş için ama bu espriye yatkın bir entelektüellik...- AKTÜEL MİT'LERİN TOKATLANMASI gibi bir konsepte haiz. Onu dinleyen kitle motive olacak. Gözleminin iyi olması lazım." Ardından stand up'ın tiyatro olmadığını kabul eden Adnan Tönel: "Tiyatronun bir rutini vardır, stand up'ın yoktur. Bilet kesilmez stand up'a. İnsanın yaşadıklarının mizahi bir dille aktarılmasıdır" (Nutku H. 1998: 26).

Özen Yula, Stand up'a ilişkin araştırma yazısında "Amerikan tarzı Stand up'da gezgin ozanların konuşma tarzına" değinmektedir: "Panayırlarda unlu mamul satıcılarının, ilaç iksir tanıtan satıcıların, satıcı ağzı konuşmalarının ve Barnum'un gelişinden önce 1830-40'ların Amerikası'ndaki sirk palyoçuluğunun iletişim tarzının stand up komedi'de sözel biçimin belirlenmesinde büyük etkisi olduğu görülmektedir."

"Amerikan tarzındaki stand up komedyenin soru- yanıt yöntemiyle seyircileri hakkında genel bilgi edinmeye çalıştığını, bazen de söz oyunuyla seyircinin üstün bir konumda, kimi zaman da seyircinin kendisini altettiğini ortaya koyarak aynı düzeye indirdiğini" belirtiyor." Ya da, başka bir yolla oluşturulan gülünç kimlik sunuluyor. Seyirciye, geçmiş, yaşam tarzı, düşünce ve davranışlarından söz ederek sıradisiliğini kabul ettirir. Sonuçta da bu kimliğe bağışlayıcı bakılmasını sağlar." Bir diğer yolla "tersinlemeler, değişik anlatım yöntemiyle türlü 'gag'lerle seyircisini günlük yaşamla, fantezi arasında gezdirir" (Nutku H. 1998: 28).

Özen Yula anlatıma dayanan gelenekte stand up'ın farklı bir boyut taşımasının önemine değinir.

CM101MMXI Fundamentals, Cem Yılmaz'ın yazdığı, 2011 yılında sahnelenen, 2013 yılında dvd'si çıkan, iki bölümden oluşan bir satand-up gösterisidir. Stand-up gösterilerinde belli bir konu bütünlüğü olmak zorunda değildir. Gösteri eklektik öykülerden oluşmaktadır. Birinci bölüm; ağabeyi ile olan rekabeti, eski şovlarından anılar, halay ve düğün, evlilik programları, kadın erkek ilişkisi, teknoloji (navigasyon, cep telefonu), telefonun gelişimi, mesajlaşma, kuantum, kamu ve özel sektör çalışanları üzerine, ikinci bölüm ise; meslekler, kakabüs, turist, gurme,

açık büfe, restoran ve garson, pasaport kontrol, yabancı dilde özentisi, hesap ödeme aikidosu, cenazede münasebetsizlik gibi espritüel öyküleri kapsamaktadır.

23 Nisan 1973 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Aslen Sivas'lıdır. İlköğrenimini Mehmet Akif İlkokulu'nda tamamlamıştır. Ortaokulda Bahçelievler Kazım Karabekir Ortaokulu'nu, sonrasında da Etiler Anadolu Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi Turizm ve Otel Yönetimi bölümünü bitirmiştir.



Şekil 13 Cem Yılmaz (www.3.bp.blogspot.com)

Karikatüre olan ilgisi ve yeteneği sayesinde üniversite yıllarında Lemn isimli mizah dergisinde çalışmaya başlamıştır. İlk gösterisini dergide çalıştığı yıllarda, Lemn Kültür Merkezi'nde gerçekleştirmiştir. Sonrasında Beşiktaş Kültür Merkezi'nde sahne almaya başlamış ve burada düzenlediği gösteriler ile adını duyurmayı başararak günümüze kadar toplamda 4.000'den fazla kez sahneye çıkmıştır.

1998'de "Her Şey Çok Güzel Olacak" isimli filmle sinema sektörüne adım atmıştır. İçlerinde Türk Sineması'nın en sevilen filmleri arasına girmiş olan "G.O.R.A.", "A.R.O.G", "Hokkabaz" ve "Yahşi Batı" gibi yapımların da bulunduğu on filmde rol almış ve üç filmde seslendirme sanatçısı olarak çalışmıştır.

Sinema alanındaki çalışmalarının yanı sıra sahne gösterilerini de devam ettirmiş; her biri kapalı gişe oynayan dört ayrı stand up gösterisi gerçekleştirmiştir. Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası işbirliği ile özel konserler

kapsamında orkestraya iki kez şeflik yapmış ve üniversite ziyaretlerinin birleşiminden oluşan bir DVD çıkarmıştır.

Kariyeri boyunca birçok markanın reklam yüzü olmuştur. Karikatürlerinin yer aldığı bir kitap ve üç filminin senaryolarının kitaplaştırılmış hali de okurların yoğun ilgisini çekmiştir.

“Sadri Alışık Ödülleri En İyi Erkek Oyuncu Ödülü”, “4.Yeşilçam Ödülleri En İyi Erkek Oyuncu Ödülü” ve “Brussels Uluslararası Bağımsız Film Festivali En İyi Erkek Oyuncu Ödülü” gibi ödüllerin de dahil olduğu çeşitli ödüllere layık görüldü.

2014'de StandartCY adlı gösterisiyle son baharda Amerika turnesine çıkmıştır” ([wikipedia.org](http://wikipedia.org))

Dokusal birimlerde fantastik ve hayâl ürünü;

“Bir reklam filmi tasarladım. Böyle ıssızda geçiyor. Ben oynuyorum, geliyorum böyle.

- Bir yıldız mısınız, bir star mısınız, dağda bayırda film mi çekiyorsunuz? Peki, nereye sığıyorsunuz?

Bu selektör yaparak geliyor böyle. Da da da daddadadan:

- Kakabüs! Tarkan: Zort! Kenan Doğulu: Zort! Yalın: Füüüvvv...”

Gerçek ve gözleme dayalı; Otobüs bir geldi, jilet gibi. İçine girdim, böyle plazma televizyon var, playstation var, skylife dergiler...”

İronik (Taşlama, eleştiri); “Bizim memlekette artistine artistlik yapma diyen bir kafa var.”

Lirik; “Bizim milletin büfeyle olayı çok acayip.

- Götür! Topla! Toplayın! Bitecek! Gürcan oğlum sen profiterolü kap!”

Epik; “İyi ki kadınlar var. Onların bizden üstün oldukları her halinden belli. Beyinle idare dilen bir vücutla, diğeri bir olur mu?”

Didaktik; “Çok hırs yapıyorsunuz. Bunu yapmayın ya. Yapmayın. O büfe senin için var ve tazelenecek devamlı. Merak etme.”

Etik; “Ya arkadaş, menü var menü.”

Erotik; “Üçüncü ortak geldi, sordu. Dedi, ağabey garson geldi mi? Dedim “geliyodu az kalsın. Yeter”!”

Politik; “Amerikana yaslayacaksın. Bak, politik bir espri de yaptım.”

Dinsel; “Allah erkeği yaratmış, sonra ulan ben bunun daha iyisini yaparım diyip kadını yaratmış, sorun çıkarıcı parçaları eklememiş.”

Psikolojik; “-Halimizden anlayın bizim gel-gitlerimiz var.

Bizi de aşağılıyorlar. Sanki erkeğin bir tek git-geli var, başka bir şeyi yok.”

Sosyolojik; “Hepinizin kıymeti benim için ayrıdır. Zaten bilete bak anlarsın. 100, 75, 50.”

Felsefi; “Çocuk yapmaya karar verdik. Tek başıma denedim olmuyo. Yani oluyo da fazla yaşamıyo. Böyle babaaaa.... diyip ölüyorlar”

Tarihsel; “Bütün yaradılış hikâyelerinde kadın sonra yaratılmıştır.”

Tip gülünçlemesi; “Eveet, haydi, çekiyorum. Hafıza dolu.”

Grotesk Gülünçleme;

“Erkek vücudunu biliyorsun derebeyliklerden oluşur. Bağımsız bir sürü bölgeler var hani.

- Ağabey benlik bir şey var mı?
- Oğlum dur, yok.”

Çene yarıştıрма;

“- Ne vereyim abime?

- Öyle bir tonluyor ki, her şeyi verebilir.
- Ne vereyim abime?
- Ne vereceksin bana?
- Dersin ki bu ne? Bu nasıl bir ilişki?

- Kardeş, naap biliyo musun? Menüü bırak. Hepsinden azar azar yap. Ortaya yap. Geometrik sipariş hastalığı. Ortaya. Öglit restoran. Pisagor lokantası.
- Salatayı ortaya mı yapayım?
- Yok, köşeye, dikine yap.
- Şöyle bir şey gördün mü hiç?
- Look. Come here. Fuck the menu. Everything, everything... But, little little in to the middle.”

Yanlış anlama; “- Ne vereyim abime?

- Alt dudak.
- Ne verecen la?”

Teşbih (Benzetme);

“Televizyonda var öyle programlar. İzliyosundur muhakkak. Senin, benim gibi adamlar değil onlar. Hani böyle flört, sevmek, sevilme, aşk, şefkat, şehvet... Öyle konular yok. Onlar çok açık. Sen birazcık utangaçsın, onlar bizden çok ilerideler oğlum. İsimlikleri var. Hemen böyle bakıyorlar. Birbirlerinden elektrik alıyor. Sana üçlü priz lâzım, sana kofra getireyim. Çok netler bu konuda izledin mi hiç?”

Mecaz-ı Mürsel (Ad aktarması / düz değişmece);

“Pazarlama harikasıdır bu joystickler, yüz milyonlarca satıldı ama İngilizce ismiyle. Şimdi joystick diyince herkes kanıksadı. Ne joystick? Ya biliyorum, bu işte. Türkçe adıyla bir tane satamazsın. Joy-stick: zevk-çubuğu... He? Dükkândan isteyemezsin. Bir bilgisayar, iki de zevk çubuğu ver bize. Krem? Krem var evde sağol... Bunun adı ne biliyor musun? “Bunu tut” teknolojisi.”

İstiâre (Eğretileme); “Bu alkış çok korkutucu bir şey biliyor musun, bu taksimetrenin başladığına, çalıştığına dair işaret.”

Alegori (Temsilî istiâre); “Bir tane oluşum katıldı programa böyle. Dedi ki ben kadını. Beyanı bu. Dedi ki beni everin. Dediler ki insan olur mu? Olur dediler. Ne iş yapıyorsunuz dedi telefondaki beye başkalaşım kadın.”

Kinaye; “Adını söyleyebilen adama “çok kültürlü bir bey” deniyor.”

Tariz; “Bu birkaç senedir de adamda gurmecilik var ama sonradan gurmecilik anladın? Gurme dediğin tadar, bu yiyor. Aç açına gitmiş gibi.”

Teşhis (Kişileştirme); “Belli bir yaştan sonra biliyorsun Elvis binayı terk edince, erkeğin durumu nedir?”

Sözü anlaşılmas bir biçimde ifade etme; “Şarz diyenlerle alay ediyor musunuz? Etmeyin. Doğrusu şarzdır. Elektrikli alet olmanın beş şarızı: Elektriğe iman, bataryaya iman... Yani bunun pili bitti, elektriğe takmak şarz oldu denir. Şarj başka bir şey.”

Konuşulanı yanlış anlamak; “Bir de aralarında bir fantezi var senin dudakların uçuklar yani şaşırır kalırsın: Üstüne yapmak... Üstüme yapar mısın? Üstüne yapacağım. Üstüne yapayım. Tövbe... Sonra anladım ki bu da emlakla ilgiliymiş.”

Gülme Teorileri açısından söz oyunları Üstünlük Kuramı; “Erkeği bir taslak gibi düşün. Yaradan yaratmış erkeği... Demiş ki: Ulan ben bunun daha iyisini yaparım ve yeni modelde sorun çıkartan parçaları kullanmamış.”

Uyuşmazlık Kuramı; “Kaç aylık hamilesiniz dedim 4 aylık dedi ne kadarlık evlisiniz dedim 4 aylık dedi, adam halayda karar vermiş.”

Psikoanalitik Kuram;

“Belli bir yaştan sonra biliyorsun Elvis binayı terk edince, erkeğin durumu nedir? Bulmaca, sudoku, emekli albay niye oraya park etti? Belediye niye çöpü almıyor? Delirtmeyin beni falan, anladın. Yanlış park etmiş arabaların sileceğini kaldırma... Çünkü, illa bir şeyin kalkması lâzım, anladın?”

Kavrama Kuramı; “Arkadaş bir takvim çıkartıyorlar: Bir hafta yaklaşıyor, bir hafta kendisi, bir hafta geçiş sonrası... Ulan birinin bunlara söylemesi lâzım; ay dört hafta. Bu hesaba göre sen Şubat ayı yoksun.”

Argo kullanımlar; abi gel sana reklam filmi çekelim adı kakabüs olsun kakabüs! işte şimdi sıçtınız! slogan değişebilir tabii.. götünüz, götümüdür..

İngilizce üzerinden müşakeleye bir örnek;

“Ne kadar ingilizce biliyorsunuz?”

- Derdimi anlatacak kadar.
- Derdiniz ne ?
- İngilizce bilmiyorum.”

Deyim ve atasözlerinden yararlanma; “Şimdi bir laf vardır: Her kör satıcının bir kör alıcısı vardır. Delikli boncuk yerde kalmaz. Bilmem ne bir şey olunca kismet Bağdat’tan gelir, biliyorsun.”

Durum komiği; “Bizim bu düğünlerde bazı şeylerin yasaklanması lâzım. Bir: gelinin kızkardeşi... Abartılı bir saç... - Enişte... Ulan damat tercihini yapmış, ablanla evleniyor. Ne kafa karıştırıyorsun?”

Son örnek de mübalağa üzerinedir: “Ev var mı, araba var mı? Aslında programın adı: tapu ve kadastro.”

Görüldüğü üzere, hem Türk Tiyatrosu’nun modern biçimlerinde, hem de onlardan beslenerek kendine bir alan yaratmış olan stand uplarda, nükteli kullanımlarda ağırlık biçimden yana durmaktadır. Elbette, sözün içeriği açısından değerlendirildiğinde, birçok oyun ve gösterilerde nitelikli nüktelerin yapıldığı görülmektedir. Yine de geleneksel dönemle kıyaslandığında, büyük ihtimalle ifade özgürlüğünün en azından eskiye oranla artmasından kaynaklı olarak, nüktedeki gizemli yapının daha fevri daha açık bir hâl aldığı söylemek yanlış olmaz. Bu da nüktenin Türk Tiyatrosu’nda biçimsel ağırlıklı güldürüye doğru evrildiğinin göstergesidir.

### **3.7. İnternet Dolaşımında Nüktenin Kullanımı:**

Aynı zamanda teknolojik olarak internet ve sosyal paylaşım siteleri iletişimi daha kısa yollardan sağlamaya neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında zekâ pırlıtısı kişinin kendi iç dinamiğinden çok başkalarının zekâsını ön plâna çıkartır olmuştur. “Kırık değildir o, kırık olsa duramazsın” esprisi Hipokrat gibi tıp alanının öncülerinden birine yakıştırılarak, komik sağlanmaktadır:



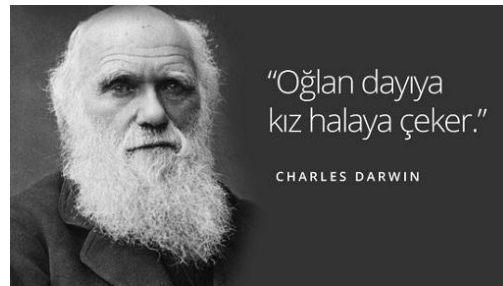
Şekil 14 Hipokrat (www. geikoo.s3.amazonaws.com)

2014 Dünya Kupası'nda Alman Ulusal Futbol takımının, Brezilya'yı 7-1 yenmesinin ardından, Berlin ataşeliği yaptığı dönemde Alman kültüründen çok etkilenen tarihi kişilik Enver Paşa'ya atfedilen: "Evi, arabayı satın, Almanya'ya basın!" caps'i ile bahis oyunu üzerinden komik üretilmiştir:



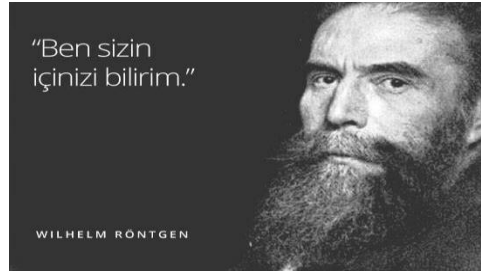
Şekil 15 Enver Paşa (www.eksisozluk.com)

"Türlerin Kökeni" kitabının yazarı biyolog Charles Darwin'e ise Türkiye'de sıklıkla kullanılan bir klişe yakıştırılarak komik sağlanmaktadır: "Oğlan dayıya, kız halaya çeker":



Şekil 16 Charles Darwin (www. twitter.com)

Röntgen ışınlarını bulan fizikçi Wilhelm Röntgen’le ilgili hazırlanan capste de şöyle yazmaktadır: “Ben sizin içinizi bilirim”:



Şekil 17 Wilhelm Röntgen (www.heptarlaydi.com)

Nüktedeki rakibini ısırma durumu, taşlamaya daha çok yaklaşmıştır. Hatta amiyane tabirle bu durumun internet dolaşımında “bu da sana kapak olsun” tabirine dönüştüğü söylenebilir. Dişili-erkekli konuşma yani pas ve golün ise whatsapp yazışmalarında sık sık kullanıldığı görülmektedir:

“-Aşkım. Eğer gülümsüyorsan bana gülücüklerini gönder. Eğer uyuyorsan, bana rüyalarını gönder. Eğer ağlıyorsan, bana gözyaşlarını gönder. Seni seviyorum.

-Şu an tuvaletteyim, ne göndereyim?”



Şekil 18 Watsapp (www.2.bp.blogspot.com)

“Taşı gediğine koyma”nın da yine argo bir tabir olan “laf sokma” kıyafetine büründüğü bilinmektedir. Özellikle tarih profesörü İlber Ortaylı’ya atfedilen “çok

cahilsin, keşke ölsen” konulu capsler internet ortamında fenomen haline gelen “laf sokma”lardan biri olarak bilinmektedir:



Şekil 19 İler Ortaylı (www.lldn.listelist.com)

“İroni” ise günümüzde yanlış bir şekilde direkt olarak “alay etme” biçiminde algılanmaktadır. Gözleri görmeyen şarkıcı Metin Şentürk’ün “47 yıldır babasının yüzünü görmüyor” cümlesi ile fiziksel noksanlığına işaret edilerek alay edilmesi, ironinin basitleştirilerek algılandığının göstergelerinden biridir:



Şekil 20 Metin Şentürk (www.youtube.com)

Tüm bu internet kaynaklı esprilerin, Türk halkının sosyolojik yapısındaki değişimlerle ortaya çıktığı görülmektedir. Konu açısından, tiyatro sanatının bu sosyolojik değişimlere kayıtsız kalmadığı düşünüldüğünde, gerek komedi özellikleri taşıyan yeni oyunlarda, gerekse bu oyunlardaki nükteli kullanımlarda gündem ve halkın nabzı dikkate alınarak, esprilerde biçim değişikliklerinin olduğu ortaya

çıkaktadır. Bu da nüktenin Türk Tiyatrosu'nda biçimsel ağırlıklı güldürüye doğru evrildiğinin kanıtıdır.

## SONUÇ

Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan günümüz tiyatrosuna kadar geçen süreçte nükte, pek çok evrim geçirmiştir. Nüktenin tiyatro ve sanatla olan ilişkisini belirleyen, her dönemde değişen sosyolojik, psikolojik, felsefi ve dini yönelişler olmuştur.

“Geçmişten Günümüze Türk Tiyatrosu'nda Nüktenin Evrimi” adlı bu araştırma, nüktenin tiyatro tarihi içerisinde uğradığı durakları belirlemeye yönelik tarama modelinde betimsel bir çalışmadır.

Araştırmada elde edilen bulguların kendi içlerinde tutarlı ve anlamlı bir bütün oluşturması, dökümanların incelenmesiyle bulguların örtüşmesi ve daha önce oluşturulan kavramsal çerçeveye uyumlu olmasıyla çalışmanın “iç geçerliliği” sağlanmıştır.

Bu geniş kapsamlı araştırma sırasında toplanan ham veriler, ortaya çıkan kavram ve temalara göre yeniden düzenlenmiş bir biçimde, yorum katmadan ve verinin doğasına sadık kalınarak sunulmaya çalışılmıştır. Ayrıca veriler, ayrıntılı betimlenerek, ilgilenen araştırmacılar için kendi sonuçlarına ulaşma fırsatının verilmesiyle birlikte araştırmanın “dış geçerliliği” sağlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın “iç güvenilirliği”; toplanan verilerin öncelikle betimsel bir yaklaşımla doğrudan sunulmasıyla ilgili olduğu için, bu çalışmada nüktenin evrimine yer verilmiş ve yorumlar daha sonraya bırakılarak iç güvenilirlik sağlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın yöntemleri ve aşamaları açık ve ayrıntılı bir biçimde tanımlanmaya çalışılarak, veri toplama kısmında; taranan kaynakların nükte ile ilgisi, analiz etme kısmında; oyunlar, hikâye ve gösterinin ayrıntılı dramaturgi raporları, yorumlama ve sonuçlara ulaşma aşamasında ise nüktedeki öz-biçim değişkenliği açık bir biçimde açıklanmış ve çalışma alanındaki birçok yazarın farklı görüşlerine yer verilerek araştırmanın “dış güvenilirliği” sağlanmıştır. Elde edilen verilerin güvenilirliğini saptamak üzere, veri kaynaklarına tekrar dönülerek veriler teyit edilmiştir.

“Verilerin analizi” açısından, araştırmada ilk olarak nüktenin evrimini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla veriler betimsel analiz yöntemi ile analiz edilerek doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Nükte geçmişten gelen, zekâ pırıltısı, kültürel kod, ısırma, dişili-erkekli diyalog (pas ve gol), taşı gediğine koyma ve ironi gibi teknik özellikleriyle bir geleneğe sahip olan ve günümüzde varlığını devam ettiren sanatlı bir kullanımdır. Bu nüveleriyle, tiyatro komedi oyunlarında, mizah dergilerinde, fıkralar ve birçok edebi anlatım türünde lokomotif görevini üstlenmektedir. Nükte, erken İslâm dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu döneminde, biçimden daha çok içeriği ile ön plâna çıkmıştır. Tebessüm, peygamber sünneti olarak bilindiğinden, nüktenin ilerleyişi İslâmiyet döneminde çok da zor olmamıştır. Nüktenin kahkaha attırmaktan çok, tebessüm ettirmek için kullanılmasının, ince anlamlı, şakalı söz anlamına gelmesinin ve nüktede gülmenin amaç değil, araç olmasının nedenleri böylece ortaya çıkmaktadır. Bu dozunda gülme yani tebessüm durumu, nüktenin dinleyeni/seyredeni düşünsel açıdan çok daha fazla tatmin etmesinden de kaynaklanmaktadır. Düşünmeyle ilintili olan içerik günümüze geldiğinde ağırlığını yitirirken, nükteyle ortaya çıkan tebessümün de zamanla kahkahaya evrildiği görülmektedir. Komedi özellikleri taşıyan çağdaş oyunlarda ve stand uplarda seyircinin gülerken düşünmesi değil, adeta gülerken koltuktan düşmesi hedeflenmektedir. Bu değişimler nüktede önemli olan özütün, artık biçime dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu eğiticilikten ziyade eğlendiriciliği ile ön plâna çıkmışlardır. Bu eğlendiricilik, insanları güldürerek rahatlatmak, ruhsal boşalmalarını sağlamak üzerine kuruludur. “Meydan-ı sühana çıkma”nın yolu nükteden geçmektedir. Bu da biçimden çok, içeriği önemli olan noktelerle olabilmektedir.

Hem Batı örneğinde gelişen Türk Tiyatrosu’nda, hem de stand uplarda, nükte biçimsel yanlarıyla ve sonuca odaklı olarak ne kadar gülündüğü ile değerlendirilmektedir. Bu, modern biçimlerde nükteli kullanımlarının içinin tamamen boşaltıldığı anlamına gelmemektedir. Ama Geleneksel Türk Tiyatrosu ile birlikte bakıldığında, nüktedeki gizemli yapının daha açık bir hâl aldığı görülmektedir. Sosyolojik olarak, toplumun değer yargılarının değişmiş olması,

insanların düşüncelerini eskiye oranla dile getirebiliyor olmaları bu gizemli yapının izlerinin silinmesine çanak tutmuştur.

Bunun yanı sıra, tarihsel perspektiften bakıldığında, Cumhuriyet öncesi dönemde aydınların Geleneksel Türk Tiyatrosu'na tüm estetik özellikleriyle birlikte sırt çevirmeleriyle birlikte, Meddah, Karagöz, Orta Oyunu ve Tulûat gibi türlerin kan kaybına uğradığı bilinmektedir. Cumhuriyet döneminde de yöresel ağız ve şive kullanımlarından dolayı Ortaoyunu'nun pek de tercih edilmediği ve Mustafa Kemal Atatürk'ün "muasır medeniyetler seviyesine çıkmak" idealinin çok da doğru anlaşılmadığı görülmektedir. Batı'nın olan her şeyi sorgusuzca almaya çalışırken, Anadolu coğrafyasının içinde çok değerli olan kültürel dokular kaderine terk edilmiştir. Yüzlerce yıllık gelenekten günümüze kalan metinler ve bilgiler yetersizdir.

"Sınırlı sayıda Karagöz ustası ve UNİMA'nın çabaları bu estetiğin ayrıntıları üzerinde daha bilimsel çalışmalar yapılması; sonuçlarının çağdaş beğeniyle bütünleşebilmiş kendi ulusal kimliğimizi yansıtan bir tiyatro repertuvarına ulaşmamız için yetersiz kalmaktadır. Kültür Bakanlığımızın konservatuvarlar açma, her ilde kadrolu Türk Halk ve Türk Sanat müziği koroları kurma; onlara düzenli çalışma ve konserler verme doğrultusundaki çabalarını elbette takdirle karşılıyoruz. Ama aynı ölçüde bir halk kültürü malzemesi olan Geleneksel seyirlik ürünlerimize karşı duyarsız kalınması bağışlanırsı gibi değildir" (Tuncay, 2005: 130).

Sözlü güldürü geleneği açısından bakıldığında ise, nüktedanların yaptığı espriye asla seyirciden önce gülmediği bilinmektedir. Bu bir nevi yazısız kural gibidir. Ama Stand-Up'a baktığımız zaman, gerek Cem Yılmaz'ın Fundamentals'da, gerek Ata Demirel'in Tek Kişilik Dev Kadro'da espriden sonra ilk gülen kişi olduğu görülmektedir. Hatta çoğu kez bir esprinin yarısında gülüp, espriyi öyle devam ettirdikleri de bilinmektedir. Burada bilinçli ya da bilinçsiz, bir koşullama durumu söz konusudur. Zaten gösterinin başında, özellikle çok fazla gülüneceğini Cem Yılmaz söyler ve seyirci hazır duruma getirilir. Böyle bir durum sözlü güldürü geleneğiyle komiği sağlayan Meddah'ta, ya da Ortaoyunu'nun başkomiği Kavuklu'da görülmez. Ârifânelik seyirciyi yalnızca nükteyle güldürmekte yatmaktadır.

Günümüz Türk Tiyatrosu'nu besleyen iki kaynaktan biri "Batı Tiyatrosu", diğeri de "Geleneksel Türk Tiyatrosu"dur.

“Cumhuriyet’in ilk yıllarından günümüze, Türk Tiyatrosu’nun özgünleşmesi yolunda, pek çok uzman, salt Batı Tarzı Tiyatro’ya öykünmenin doğru çözümler getirmediğini, yerine gelenekselden çağdaşa uzanan bize özgü yöntemler bulunması gerektiğini ısrarla dile getirmişlerdir. Böylece, gerek kuramsal, gerekse uygulama alanında çeşitli tartışmalar, girişimler ve araştırmaların yoğunlaştığı yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde, Batı Tiyatrosu’yla Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun ortak ve çağa uygun özelliklerini sentezleyen pek çok oyun yazılmıştır” (Tekerek 2003: 47).

Bu sentezi kurma yolunda, araştırmada ele alınan Şinasi’nin “Şair Evlenmesi”, Musahipzade Celal’in “Pazartesi Perşembe”, Haldun Taner’in “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” ve Ferhan Şensoy’un “Çok Tuhaf Soruşturma” oyunları büyük önem taşımaktadır. Bu oyunların analizleriyle birlikte, hem Türk Tiyatrosu’nun dönemleri arasındaki değişimler, hem de yazarlarımızın nükte kullanımında, komiği yaratmada izlediği süreç ve yöntemler ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bunun sonucunda, “Şair Evlenmesi”nde görücü usûlü ile evlenme gibi köhnemiş âdetlerden, “Pazartesi Perşembe”de Osmanlı bürokrasisinin hatalı sistematüğinden, “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”nda ulusal bir tiyatro düşüncesi yaratmadaki denemelerden ve “Çok Tuhaf Soruşturma”da hukuk sistemi eleştirisi ve devletin bir üzerindeki baskısından yararlanılarak nükteler yaratıldığı görülmektedir. Burada, “Şair Evlenmesi”nin Tanzimat döneminin Batılılaşma sürecini, “Pazartesi Perşembe”nin bu Batılılaşma sürecinin Meşrutiyet dönemindeki bürokrasiye geçişinin izlerini, “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı”nın Cumhuriyet döneminin getirdiği araştırmacı yapıyı ve “Çok Tuhaf Soruşturma”nın da Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel adaptasyon sorunu içinde devlet mekanizmasını oturtamadığını gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Nükte, Türk Tiyatrosu içerisinde özellikle komedi oyunlarına önemli bir yaratım sahası sunarken, günümüzde nitelik bakımından hem nüktenin, hem de Türk Tiyatrosu’nun daha kuvvetli bir biçimde ayakta durması sağlanmalıdır. Bunu sağlamak adına, tüm tiyatro sanatçıların yaratıları için gereken kaynak bilgileri en doğru ve sistemli biçimde derleyecek ve onlara yararlanabilecekleri kısa süre içinde hemen sunabilecek “Ulusal Tiyatro Belgeliği” kurulması gerekmektedir. Başta töre komedyaları olmak üzere her türlü oyunun sahnelenebilmesi için gereken tüm bilgi ve belgeler derlenmeli, sistematik bir biçimde araştırmacıların, sanatçıların, dramaturgların ve öğrencilerin yararlanmalarına açılmalıdır.

Tiyatronun, özellikle de Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun “usta-çırak” ilişkisi göz önüne alındığında, duayen sanatçılara olan bağımlılığı açıktır. Bu açıdan, bu tür oyunlarda daha önce oynamış, bu oyunları sahnelemiş, ya da bunların sahnelenişlerinde bulunmuş köklü sanatçıların; o günleri bizzat yaşamış, pek çok tavır ayrıntısını bilen, gösterebilen kişilerin sahip oldukları bilgileri film, video, ses kaydı, fotoğraf gibi her türlü araçtan yararlanarak belgelenmesi, yapılması gereken bir başka görev olarak gözükmektedir. Bu çalışmaları yapabilmek adına, yetişmiş insan gücünü üreten üniversite düzeyinde öğrenim kurumlarından istihdam sağlanarak, geniş bir tarama ve belgeleme çalışmasına girişmek gerekmektedir.

Dekor, kostüm ve tavır çalışmalarına ışık tutması açısından eski yaşam biçimini, gelenek görenek ve töreleri ele alan oyunlar önem taşımaktadır. Bu oyunlardaki teknik etmenler, sahne çalışmalarına ışık tutucu bilgiler açısından yeniden gözden geçirilmeli ve bir kanavaya oturtulmalıdır.

Bunların dışında, Murat Tuncay (2011: 64)'ın bu konu hakkındaki önerileri oldukça önem taşımaktadır:

“- Tiyatro anıları, yabancı gezginlerin geçmiş yaşantımızla ilgili çevrilmiş ve çevrilmemiş gezi notları sağlam bir kaynak oluşturmaktadır.

- Bu konu, aynı zamanda bir kültür tarihi araştırması olduğundan, tüm araştırma enstitüleri ve kuruluşlarla bağlantıya geçilerek, bilgi alışverişi sağlanmalıdır.

- Geleneksel güldürülerimizin ve töre komedyalarımızın dayandığı dil-tavır özellikleri, ağızlar ve öteki konulardaki bilgilerimiz, diksiyon, fonetik ve entonasyon özellikleri bütün bu konularda yapılacak araştırmalardan sağlanacak verilerle yeniden ele alınmalı; bilimsel bir anlayışla saptanan bilgiler oyunculuk eğitimi veren kuruluşlarda değerlendirilmelidir. Böylelikle oyuncularımızın bu türden oyunlarda üzerlerine düşen rollere daha doğru ve pratik açıdan yaklaşabilmeleri sağlanacaktır. Bu alanda özellikle üniversitelerdeki tiyatro bilimcilerine, dilbilimcilere, halkbilimcilere ve toplumbilimcilere önemli görevler düşmektedir”.

Tüm bu önerileri hayata geçirmeye çalışırken, unutulmaması gereken en önemli olgulardan biri, tiyatronun eğlendirme amacıdır. Brecht, bu konuyla ilgili “Tiyatro İçin Küçük Organon” (1993: s.s. 25-29) adlı kitabında düşüncelerini dile getirmektedir:

“Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır. ...Eskiden beri tiyatronun işi, öteki sanatlarda olduğu gibi, insanları eğlendirmektir. Ona kendine özgü saygınlığı hep bu kazandırır; tiyatro, eğlenceden başkaca bir kimlik kartı gereksinmez, ama bu kimliği

taşınması kesinlikle şarttır. ...Eğlencelerden yüksek ve alçak düzeyde olanlar diye söz edilse bile sanat, buna donuk gözlerle bakacaktır; çünkü o, insanları eğlendirebildiği sürece her iki düzeyde de hareket edebilmek ve rahat bırakılmak ister”.

Eğlendiricilik ve bunun yanı sıra eğitici olma görevleri tiyatrodaki uzun süre tartışılmıştır. Nükte bize izlenmesi gereken yolu, içeriğiyle göstermektedir. Çok klişe bir tanımlama olsa da “güldürürken düşündürmek” nüktenin olmazsa olmaz özelliklerinden biridir. Nükte birçok edebî sanatları bünyesinde barındırmakta, ya da onlardan yararlanmaktadır. Nüktenin aracı olan bu edebî sanatları alt dallara ayırarak daha da genişletmek mümkündür. Oyun dili sürekli işlenen bir yapı taşımaktadır. Dolayısıyla kelimeler, kelime grupları herhangi bir edebî sanata gereksinim duymadan bir nükteyi ifade edecek zenginliğe ve güce zaman içinde ulaşmışlardır. Bununla birlikte kullanılan her edebî sanatın ifadeye nükte katmadığı gözden kaçırılmamalıdır. Edebî sanatlar oyun yazarının dile hâkimiyeti, dil üzerinde tasarrufu ve sanat icrasına bağlı olarak oyunlarda yerini bulmakta, nükteye alan yaratmaktadır. Yazarın hünerini göstermesi bakımından önem taşıyan edebî sanatlar, ancak ince ve zarif noktelerle kalıcı, belirgin ve dikkat çeker hale gelmişlerdir. Nükte, anlatılmak istenen düşüncenin en hızlı, keskin ve parlak bir biçimde aktarılmasını sağlamaktadır.

Bu kapsamlı araştırmalar ve incelemelerle beraber, Avrupa Tiyatrosu ve Türk Tiyatrosu'nun neye, nasıl ve niye güldüğü ile bu noktalarda söze dayalı geleneğin içinde nüktenin etkisinin ne derece olduğu ortaya çıkartılmaktadır. Yine bir başka ereğ olarak, model dramaturgi rapor taslağına eklenen “Komiğı Yaratana Dokusal Birimler” kısmı ile, yapılan literatür taraması sonucu ortaya çıkan kuramsal verilerin tiyatrallık ilkesi ile pratik sahaya dökülmesi sağlanmaktadır.

Çalışmada yer alan verilerin anlamlı bir bütün oluşturmasına yani “iç tutarlığı” ve ortaya çıkan temaların tümünün araştırmada elde edilen verileri anlamlı bir biçimde açıklayabilmesine yani “dış tutarlığı” dikkat edilmiştir. Nüktenin evrimi konusunda toplanan verilerden bir sistem oluşturulmuş ve veriler işlenmiş bir biçimde tanımlanmıştır. Dönemler arasında nükteye dair benzer ve farklı sonuçların çıkarılması bu son aşamada yapılmıştır.

Sonuç olarak dil, önemli bir iletişim unsurudur. Sözel iletişim, diğer iletişim türleri içinde en baskın olan türdür. Bu nedenle, Türk Tiyatrosu'nda ağırlıklı olarak nükte uzun soluklu bir gelenek yaratabilmiştir. Yazı, sözel iletişimi destelemek için ortaya çıkmıştır. Batı tiyatrosunda sözün etkinliği I. Dünya Savaşı'yla beraber güç kaybetmiş, avangardlarla birlikte söz önemini yitirmiş, görüntü daha önemli bir hal almıştır. Türkiye'de resim, sinema ve birçok sanat dallarında postmodernizimin etkisi görülmesine rağmen, tiyatrodaki nükte ve söz komiği aksinli üretim devam etmektedir. Dram sanatı içinde Türk Tiyatrosu "söz"ün gücünden kopamamıştır, günümüzün tüm değişenlerine rağmen kolay kolay da kopabilecek gibi durmamaktadır.

## KAYNAKLAR

### GENEL BAŞVURU KAYNAKLARI

ÇALIŞLAR, Aziz; (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÇALIŞLAR, Aziz; , (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yay, İstanbul.

ÇALIŞLAR, Aziz; , (1994). *Tiyatro Oyunları Sözlüğü Cilt 2 (Türk Tiyatrosu)*, Mitos Boyut Yay, İstanbul.

ERHAT, Azra; (2007). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 15. Bsk., İstanbul.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; (2003). *Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yay., Ankara.

### KİTAPLAR

ADORNO, Thedor W., (2008). *Edebiyat Yazıları*, Çev: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, Metis Yay., 2. Bsk., İstanbul.

AKSAN, Doğan; (1998). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, TDK Yay., Ankara.

AKTULUM, Kubilay; (2014). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, Kanguru Yay., Ankara.

AKYÜZ, Burak; (2012). *Komedi Oyunu ve Senaryo Yazma Tekniği*, Nokta Kitap Yay., İstanbul.

ALIGHIERI, Dante; (2012). *İlahî Komedya*, Çev: Zeynep Doğruer, Altınpost Yay., İstanbul.

ALTAR, Cevad Memduh; (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

AND, Metin; (2010). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., 4. Bsk., İstanbul.

AND, Metin; (1962). *Dionysos ve Anadolu Köylüsü*, Elif Yay., İstanbul.

AND, Metin; (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

AND, Metin; (2008). *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi, 2. Bsk., Ankara.

ANDAY, (1965). Melih Cevdet; *Gelişen Komedyâ*, Adam Yay., İstanbul.

ARAT, Necla; (2006). *Etik ve Estetik Değerler*, Say Yay., 4. Bsk., İstanbul.

ARİSTOTELES; (2010). *Poetika*, Çev: Samih Rifat, Can Yay., İstanbul.

ATTARDO, S.; (1994). *Linguistic Theories of Humor*, Mouton de Gruyter, Berlin.

ATTARDO, S.; (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlin.

AYTAŞ, Gıyasettin; (2002). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yay., Ankara.

BAHTİN, Mihail; (2014). *Karnaval dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2. Bsk., İstanbul.

BAHTİN, Mihail; (2005). *Rabelais ve Dünyası*, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yay., İstanbul.

BALAY, A. Metin, (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

BALTACIOĞLU, İsmayıl, Hakkı; (2006). *Tiyatro Nedir*, MitosBoyut Yay., Haz.: A. Alpöge, T.Y. Öğüt, A.Y. Baltacıoğlu, İstanbul.

BANOĞLU, Niyazi Ahmet; (2000). *Nükte Yergi ve Fıkralarıyla Atatürk*, Aksoy Yay., İstanbul.

BAŞGÖZ, M. İlhan; (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, Ararat Yay., 2. Bsk., İstanbul.

BATUR, Enis; (2010). *Kara Mizah Antolojisi*, Sel Yay., 2. Bsk., İstanbul.

BAUDELAİRE, Charles; (1997). *Gülmenin Özü*, Çev.: İrfan Yalçın, İris Yay., İstanbul.

BAYRAK, Mehmet; (2001). *Halk Gülmecesi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

BELKIS, Özlem; (2012). *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan*, Dokuz Eylül Üniversitesi Yay., İzmir.

BERGSON, Henri; (1986). *Düşünce ve Devingen*, Çev: Miraç Katırcıoğlu, MEB Yay., İstanbul.

BERGSON, Henri; (1996). *Gülme / Komiğin Anlamı Üstüne Bir Deneme*, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanbul.

BİRET, İsmail; (2005). *Komik-i Şehir Naşit Bey ve Çocukları*, Doğan Kitap Yay., İstanbul.

BLERMAN, Judah – HAİT James – Johnson Stanley; (1958). *The Dramatic Experience*, Prentice – Hall Inc., Eglewood Cliffs, N.J.

BORATAV, Pertev Naili, (1999). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili; (2006). *Nasreddin Hoca*, Kırmızı Yay., İstanbul.

BOYSAN, Aydın; (2015). *Neşeli Konular Yazarlık Yaşamımın 30. Yılında Kendi Seçtiklerim - 2*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2. Bsk., İstanbul.

BOYSAN, Aydın; (2004). *Neşeye Şarkı*, Bilgi Yay., İstanbul.

BOYSAN, Aydın; (1990). *Paldır Güldür Mizah Söyleşileri*, Bas Yay., 3. Bsk., İstanbul.

BRANDE, Dorothea; (2001). *Yazar Olmak*, Çev: Mustafa Yıldırım, Ötüken Yay., İstanbul.

BRECHT, Bertolt; (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Çev.: Ahmet Cemal, MitosBOYUT Yay., İstanbul.

BROCKETT, Oscar; (2000). *Tiyatro Tarihi*, Türkçesi: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül, B.Güçbilmez, Dost Kitabevi Yay., Ankara.

BROWN, P. - LEVINSON, S.; (1987). *Politeness: Some Universals in Language Use*, Cambridge University Press, Cambridge.

BULUT, Süleyman; (2011 a). *Şaka Alay ve Hazırcevaplarıyla Nüktedan Ahmet Rasim*, Pupa Yay., İstanbul.

BULUT, Süleyman; (2010 a) *.Şaka Alay ve Hazırcevaplarıyla Nüktedan Cemal Nadir*, Pupa Yay., İstanbul.

BULUT, Süleyman; (2011 b). *Şaka Yergi ve Hazırcevaplarıyla Nüktedan Neyzen Tevfik*, Pupa Yay., İstanbul.

BULUT, Süleyman; (2003 a). *Şaka Alay ve Hazırcevaplarıyla Nüktedan Yahya Kemal*, Pupa Yay., İstanbul.

BULUT, Süleyman; (2003 b). *Ünlü Nükte... Ünlü Nükteciler NükteDAN*, Alfa Yay., İstanbul.

CANTEK, Levent; (2014). *Şehre Göçen Eşek Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim Yay., 2. Bsk., İstanbul.

CARLSON, Marwin; (2007). *Tiyatro Teorileri*, Çev: Eren Buğlalılar-Barış Yıldırım, De Ki Yay., Ankara.

CARROL, Noel; (2012). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, Çev: Güliz Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yay., Ankara.

CEBECİ, Oğuz; (2008). *Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yay., İstanbul.

CELÂL, Musahipzade; (1936). *Pazartesi... Perşembe*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

ÇAMURDAN, Esen; (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, Mitos-Boyut Yay., İstanbul.

ÇAMURDAN, Esen; (2010). *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*, Mitos-Boyut Yay., İstanbul.

ÇAPAN, Cevat; (1992). *Değişen Tiyatro*, Metis Yay., 3. Bsk., İstanbul.

DUPONT, Florance; (2001). *Edebiyatın Yaratılışı Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına*, Çev.: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., İstanbul.

ECO, Umberto; (2014). *Gülün Adı*, Çev: Şadan Karadeniz, Can Yay., İstanbul.

EGRİ, Lajos; (1994). *Piyas Yazma Sanatı*, Çev: Suat Taşer, Papirüs Yay., İstanbul.

EKER, Gülin Ögüt; (2009). *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Grafiker Yay., İstanbul.

EMEKSİZ, Abdulkadir (Hazırlayan); (2007). *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi Yay., İstanbul.

EMET, Ergin, (2003). *Nüktedan Hisam Kurban*, Grafiker Yay., Ankara.

ERASMUS, (1989). *Deliliğe Methiye*, Çev: Nusret Hızır, MEB Yay., İstanbul.

ESSLİN, Martin, (1999). *Absürd Tiyatro*, Çev: Güler Siper, Dost Yay., Ankara.

FEİNBERG, Leonard; (1978). *The Secret Of Humor*, Editions Rodopi N.V, Amstredam.

FENOGLİO, Irene - GEORGEON François; (2007). *Doğu'da Mizah*, Çev: Ali Berktaç, Yapı Kredi Yay., 2. Bsk., İstanbul.

FİSCHER, Ernst; (2003). *Sanatın Gerekliliği*, Çev.: Cevat Çapan, Payel Yay., 9. Bsk., İstanbul.

FOUCAULT, Michel; (2006). *Deliliğin Tarihi*, Çev.: M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yay., 4. Bsk., Ankara.

FRANKFURT, Harry G., (2012). *Boktanlık Üzerine*; Çev: Gonca Gülbey, Altıkırkbeş Yay., İstanbul.

FREUD, Sigmund; (2003). *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri*, Çev: Emre Kapkın, Payel Yay., 4. Bsk., İstanbul.

FREUD, Sigmund; (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, Metis Yay., Çev: Ali Babaoğlu, 3. Bsk., İstanbul.

FUAT, Memet; (1984). *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yay., 2. Bsk., İstanbul.

GİRARD, René; (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki)*, Çev.: Arzu Etensel İldem, Metis Yay., 2. Bsk., İstanbul.

GRUNER, C. R.; (1997). *The Game Of Humor: A Comprehensive Theory Of Why We Laugh*, Transaction Publishers, New Brunswick.

GRUNER, C. R.; (1978). *Understanding Laughter*, Nelson-Hall, Chicago.

*Gülme'nin Kitabı*, (2002). YGS Yay., İstanbul.

GÜÇBİLMEZ, Beliz; (2005). *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara.

HİKMET, Nâzım; (2002). *Yatar Bursa Kalesinde Şiirler 4*, YKY, İstanbul.

HİPPOKRATES, (1997). *Gülmeye ve Deliliğe Dair*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İris Yay., İstanbul.

HOMEROS; (2012). *İlyada*, Çev.: Azra Erhat-A. Kadir, Can Yay., 29. Bsk., İstanbul.

HUIZİNGA, Johan; (2010). *Homo Ludens*, Çev: M. Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., 4. Bsk., İstanbul.

İLHAN, Attila; (2010). *Yağmur Kaçağı*; 18. Bsk., Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

İLKNUR, Miyase; (2001). *Bahçe Biziz Gül Bizdedir (Geçmişten Günümüze Alevi Mizahı)*, Cumhuriyet Yay., İstanbul.

İPŞİROĞLU, Zehra; (1995 a). *Tiyatroda Devrim*, Çağdaş Yay., 2. Bsk., İstanbul.

İPŞİROĞLU, Zehra; (1995 b). *Tiyatroda Düşünsellik Dramaturgiye Giriş*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

JİMENEZ, Marc; (2008). *Estetik Nedir?*, Çev: Aytekin Karaçoban, Doruk Yay., İstanbul.

KAR, İsmail; (1999). *Karikatür Sanatı*, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KARABOĞA, Kerem; (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I (Suriçi İstanbul'u, Bakırköy ve Çevresi)*, YKY., İstanbul.

KARACABEY, Süreyya; (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki Yay., Ankara.

KARACABEY, Süreyya; (2010). *Türkiye'de Tiyatronun Yolculuğu Seveda Şener'e Armağan*, Ankara Üniversitesi DTCF Yay., No: 259, Ankara.

KASNAK, Erendiz; (1987). *Dünya Mizahından 3000 Fıkra*, Kastaş Yay., İstanbul.

KEVAN, (2012). *Mizah Ansiklopedisi*, Kurgu Kültür Merkezi Yay., Ankara.

KILAN PAKSOY, Banu; (2011). *Tragedya ve Siyaset Eski Yunan'da Tragedyanın Siyasal Yönü*, Mitos-Boyut Yay., İstanbul.

KILIÇ, Çiğdem, (2007). *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

KİRKEGAARD, Sören; (2005). *Kahkaha Benden Yana*, Çev: Nedim Çatlı, Ayrıntı Yay., 2. Bsk., İstanbul.

KLEİN, Allen; (1999). *Mizahın İyileştirici Gücü*, Çev: Sibel Karayusuf, Epsilon Yay., İstanbul.

KOESTLER, Arthur; (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*, İris Yay., İstanbul.

KONGAR, Emre - KÜÇÜKKAYA, Aykut; (2013). *Gezi Direnişi*, Cumhuriyet Kitapları, 19. Bsk., İstanbul.

KONGAR, Emre; (2004). *Trajikomik / Güleriz Ağlanacak Halimize*, Remzi Kitabevi Yay., 4. Bsk., İstanbul.

KORZ, Michael; (2011). *Senaryoda Diyalog*, Çev: Gonca Gülbey, Altıkırkbeş Yay., İstanbul.

KUDRET, Cevdet; (2004 a). *Karagöz I. Cilt*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KUDRET, Cevdet; (2004 b). *Karagöz II. Cilt*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KUDRET, Cevdet; (2004 c.) *Karagöz II. Cilt*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KUDRET, Cevdet; (1994). *Ortaoyunu I*, İnkılâp Kitabevi, 2. Bsk., İstanbul.

LACAN, Jacques; (2012). *Fallus'un Anlamı*, Altıkırkbeş Yay., İstanbul.

LACAN, Jacques; (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı (Seminer 11. Kitap)*, Çev.: Nilüfer Erdem, Metis Yay., İstanbul.

LADURİE, Emmanuel Le Roy; (2002). *Romans Karnavalı Mumlar Bayramı'ndan Küller Çarşambası'na 1579-1580*, Çev.: M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.

MAST, Gerald; (1973). *The Comic Mind, Comedy and the Movies*, The bobbs Merill Comp., Inc., New York.

MENGİ, Mine; (2000). *Divan Şairinin Dilindeki Edebiyat Terimleri*, Divan Şiiri Yazıları, Akçağ Yayınları, Ankara.

MOLİÈRE, Jean Baptista Poquelin; (1944 a). *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Maarif Matbaası, Ankara.

MOLİÈRE, Jean Baptista Poquelin; (1944 b). *Versailles Tulûatı*, Çev.: O. Veli Kanık, Azra Erhat, Maarif Matbaası, Ankara.

MORİN, Edgar; (2014). *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, Çev: Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2. Bsk., İstanbul.

MORREAL, John; (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, Çev: Kubilay Aysevener, İris Yay., İstanbul.

MUALLİMOĞLU, Nejat; (1997). *Politikada Nükte*, Avcıol Basım-Yayın, 2. Bsk., İstanbul.

NESİN, Aziz; (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Haz: Turgut Çeviker, Adam Yay., İstanbul.

NİETZSCHE, Friedrich; (2013). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Çev: Ahmet İnam, Say Yay., İstanbul.

NİETZSCHE, Friedrich; (2011). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev.: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul.

NİLSEN, D. L. F. & NİLSEN, A. P.; (1978). *Language Play: An Introduction To Linguistics*, MA: Newbury House, Rowley.

NUTKU, Hülya; (2001). *Dramaturgi*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

NUTKU, Hülya; (1999). *Oyun Yazarlığı*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

NUTKU, Özdemir; (1999). *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yay., İstanbul.

NUTKU, Özdemir; (2001). *Dram Sanatı*, Kabalcı Yay., İstanbul.

NUTKU, Özdemir; (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

NUTKU, Özdemir, (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2. Bsk., Ankara.

NUTKU, Özdemir; (1966). *Oyun Yazarı*, İzlem Yay., İstanbul.

NUTKU, Özdemir; (1960). *Tiyatro ve Yazar*, Gim Yay., Ankara.

OĞUZ, M. ÖCAL – Özay, Yeliz; (2006). *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Gazi Üni., THBMER Yay., Ankara.

ONG, Walter J.; (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*, Çev.: Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yay., 4. Bsk., İstanbul.

ORAL, Ünver; (2002). *Karagöz Oyunları*, Kitabevi Yay., İstanbul.

ÖNGÖREN, Ferit, (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 3. Bsk., İstanbul.

ÖZAKMAN, Turgut; (2007). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yay., Ankara.

ÖZCAN, Ömer; (2002). *Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah*, İnkılâp Yay., İstanbul.

ÖZSOYSAL, Fakiye – BALAY, Metin; (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları III (Anadolu Yakası)*, YKY., İstanbul.

ÖZÜNLÜ, Ünsal; (1999). *Gülmecenin Dilleri*, Doruk Yay., Ankara.

PAULOS, John Allen; (2003). *Matematik ve Mizah*; Çev: Tuncer Doğan, Doruk Yay., İstanbul.

PAVİS, Patrice; (1999). *Sahneleme*, Çeviren: Sibel Kamber, Dost Kitabevi Yay., Ankara.

PEKMAN, Yavuz; (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos-Boyut Yayınları, 2. Bsk., İstanbul.

PEKMAN, Yavuz; (2011). *Geleceğe Perde Açan Gelenek Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II (Beyoğlu, Şişli, Beşiktaş ve Çevresi)*, YKY., İstanbul.

PHİLİPS, Adam; (2012). *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine Hayatın Didiklenmemiş Yanlarına Dair Psikanalitik Denemeler*, Çev: Fatma Taşkent, Ayrıntı Yay., 2. Bsk., İstanbul.

PLATON; (2008). *Devlet*, Çev: Neval Akbıyık, Lacivert Yay., İstanbul.

PLATON; (2013). *Philebos*, Çev: Furkan Akderin, Say Yay., İstanbul.

RASKİN, V.; (1985). *Semantic Mechanisms Of Humor*, Reidel, Dordrecht.

ROSTAND, Edmond; (1999). *Cyrano de Bergerac*, Çev.: S. E. Siyavuşgil, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ROZENTHAL, Franz; (1997). *Erken İslâm'da Mizah*, Çev: Ahmet Arslan, İris Yay., İstanbul.

RUDLİN, John; (2000). *Commedia dell'Arte*, Çev: Ezgi İpekli, MitosBoyut Yay., İstanbul.

SANDERS, Barry; (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, Çev: Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., İstanbul.

SEMİH, Mehmet; (1982). *Türk Mizah Hikâyeleri Antolojisi*, Bilgi Yay., Ankara.

SEVİLEN, Muhittin; (1990). *Karagöz*, M.E.B. Yay.,Ankara.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat; (1941). *Karagöz Psiko-sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası, İstanbul.

SOKULLU, Sevinç; (1997). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 3. Bsk., Ankara.

SÖNMEZ, Sevgül; (2005). *Karagöz Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Sevdâ; (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

ŞENER, Sevdâ; (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üni. DTCF Yay., Ankara.

ŞENER, Sevda; (2003). *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Yay., İstanbul.

ŞENER, Sevda; (1963). *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

ŞENER, Sevda; (1993). *Oyundan Düşünceye*, 1. Bsk., Gündoğan Yay., Ankara.

ŞENER, Sevda; (2001). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Dost Kitabevi Yay., Ankara.

ŞENSOY, Ferhan; (2003). *FerhAntoloji*, YKY, 2. Bsk., Editör: Murat Yalçın, İstanbul.

ŞENSOY, Ferhan; (1995). *Şahları da Vururlar*, Ortaoyuncular Yay., 3. Bsk., İstanbul.

ŞENTÜRK, Rıdvan; (2010). *Gülme Teorileri*, Rasyo Yay., İstanbul.

TANER, Haldun; (2012). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı - Bütün Oyunları 3*, Bilgi Yayınevi, 7. Bsk., Ankara.

TAŞDELEN, Hasan – ŞAHİN, Şener; (2009). *Kur'an'la Nükte*, Emin Yay., Bursa.

TEKEREK, Nurhan; (1993). *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

THOMSON, George; (2004). *Tragedyanın Kökeni*, Çev.: Mehmet H. Doğan, 2. Bsk., Payel Yay., İstanbul.

TUĞLU, Turan; (2009). *Nükteadanlar Nükteler*, Kuşakkaya Gazetesi Yay., Trabzon.

TUNCAY, Murat; (2004). *Musahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul.

TUNCAY, Murat; (2010). *Sahneye Bakmak I*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

TUNCAY, Murat; (2011). *Sahneye Bakmak 2*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

TUNCAY, Murat; (2013.) *Sahneye Bakmak 3*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

TUNCAY, Murat; (2014). *Şişman Kadın Ölmez, Opera Bitmez*, Opus Yay., İstanbul.

URGAN, Mina; (1984). *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar, İstanbul.

USTA, Çiğdem; (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, Akçağ Yay., 2. Bsk., Ankara.

ÜNLÜ, Aslıhan; (2009). *Merkeze Dönmek Türk Tiyatrosunda Zaman/Mekân Algısı*, Mitos-Boyut Yay., İstanbul.

ÜNLÜ, Aslıhan; (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Aşina Kitaplar Yay., Ankara.

VERNANT, Jean-Pierre, NAQUET, Pierre Vidal; (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya*; Çev.: Sevgi Tamgüç, Fuat Çam, Kabalcı Yay., İstanbul.

VEYSEL, Âşık; (2001). *Dostlar Beni Hatırlasın*, İnkılâp Yay., İstanbul.

WATTS, R. J.; (2003). *Politeness*, Cambridge University Press, Cambridge.

YALÇIN, Alemdar; (2002). *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yay., 2. Bsk., Ankara.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan; (2009). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yay., Ankara.

YÜCEBAŞ, Hilmi; (2004). *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, L&M Yay., İstanbul.

YÜKSEL, Ayşegül; (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, MitosBoyut Yay., İstanbul.

YÜKSEL, Ayşegül; (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yay., Ankara.

ZİSS, Avner; (1984). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Çeviren: Yakup Şahan, De Yayınevi, İstanbul.

ZİZEK, Slavoj; (2008). *David Lynch Ya Da Gülinç Yücenin Sanatı*, Çev.: Sabri Gürses, Encore Yay., İstanbul.

ZİZEK, Slavoj; (2009). *Önce Trajedi Sonra Komedi ya da 2008 Finansal Krizi*, Çev.: Mehmet Öznur, Encore Yay., İstanbul.

ZİZEK, Slavoj; (2014). *Zizek'ten Nükteler (Şu Hegel Fıkrasını Duydun mu?)*, Çev.: Erkal Ünal, Encore Yay., İstanbul.

ZUPANCİC, Alenka; (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay., İstanbul.

### **MAKALELER ve SÜRELİ YAYINLAR**

AKGÖKÇE, Necla; (2001). “Cinsiyet Engelli Şakalar”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 162-167.

ARİSTOTELES; (2001). “Alaylı Şaka Bir Tür Hakarettir”, Çev.: Ali Ova, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 112-113.

ATABEK, Erdal; (2013). “Mizah Zekânın Ödülüdür...”, Cumhuriyet Gazetesi, 14 Ocak 2013.

ATTARDO, S. & RASKİN, V. (1991). “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model” Humor 4 (3/4), s.s. 293-347.

AYDIN, Bilgen; “Mizah Yaratma Eyleminde Nasrettin Hoca” Millî Folklor Dergisi, Cilt: 7, Yıl: 14, Sayı: 55, Ankara 2002, s.s. 25-30.

BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı; (1963-1964). “Dilin Estetik Varlığı”, Türk Dili Dergisi, Cilt: XII, Sayı: 145-156.

BAYKURT, Fakir; (1974). “Mizahın Önemi”, Yansıma Dergisi, Sayı: 33, İstanbul,

BEHRAMOĞLU, Ataol; (2013). “Mizah ve Zekâ”, Cumhuriyet Pazar, Pazar Söyleşileri, 20 Ocak 2013.

BOYSAN, Aydın; (1985). “Mizahçılarımız Tartışıyor Türk Mizahının Kapalı Oturumu”, Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Hürriyet Yay., Sayı: 52, İstanbul.

CANIM, Rıdvan; (2001). “Şark’ta Gülme ve Güldürme Stratejisine Dair Bir Eser: Doğu’da Mizah”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 270-276.

CANPOLAT, Müge ve ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz; “Fıkra, Gülmece Kuramları ve Anlatım Ortamı”, Millî Folklor Dergisi, Cilt: 7, Yıl: 14, Sayı: 55, Ankara 2002, s.s. 31-35.

CULPEPER, J.; (1996), “Towards an anatomy of impoliteness”, Journal of Pragmatics, Vol: 25, s.s. 349-367.

CULPEPER, J.; 2005, “Impoliteness and entertainment in the television quiz show: The weakest link”, Journal of Politeness Research Vol: 1, s.s. 35-72.

DERVİŞ, Suat; (2002). “Gülmek”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 121-123.

DİNDAR, Cemal; (2002). “Tanı: Mani”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 145-170.

DÖLEK, Sulhi; (2002). “Maymunlar Cehennemi”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 137-140.

EREN, Mesut; (2002). “Ressamların Gülen İnsanları”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 127-133.

ERGÜVEN, Mehmet; (2001). “Şakanın İzinde”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 169-175.

GORDLEVSKİ, V.A.; (2013). “Dünden Bugüne Türk Meddahları (Meddah Aşkî Efendi’nin Hikâyeleri)”, Çev.: Mayramgül Diykanbayeva-Albina Kıran, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 50, Erzurum, s.s. 291-316.

GÖKTAŞ, Erbil; (1999). “Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar”, Stand-Up’lar ve Kolajlar, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 1, Erzurum, s.s. 41-49.

GÖNEL, Hüseyin; (2011). “Nükte ve Nüktenin Aracı Olan Edebî Sanatlar”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/4 Fall 2011, p.163-182.

ILGAZ, Rıfat; (1974). “Mizahın Yeri”, Yansıma Dergisi, Sayı: 33, İstanbul.

İNAM, Ahmet; (2002). “Gülmeyi Bilememenin Gülünçlüğü”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 13-19.

İNAM, Ahmet; (2001). “Şaka ve Şiir”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 205-210.

KIRCI, Nazan; (2005). “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu – Karagözde Ortak Kavramlar”, Gazi Üni. Müh. Mim. Fak. Dergisi, Cilt: 20, No: 1, Ankara, s.s. 21-27.

KOCAGÖZ, Samim; (1974). “Mizah Deyince”, Yansıma Dergisi, Sayı: 33, İstanbul.

KONUR, Tahsin; (1995). “Ortaoyunu”, TAD, sayı: 12, Ankara, s.s. 47-51.

KURGAN, Şükrü; (1968). “Nasrettin Hoca Fıkralarında Türk Halk Yaşayışının İzleri”, Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Cilt: 19, Sayı: 207, Ankara.

KÜÇÜK, Yalçın; (2002). “Gülünçlük, Çelişki ve Yoz Mizah”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 29-39.

LEFEBVRE, Henri; (2001). “Alaycılık, Doğurtma Yöntemi ve Tarih Üzerine”, Çev.: Şule Demirkol, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 133-144.

LYTKO, Agnieszka Ayşen; (1995). “Meddah Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Türk Tiyatrosu”, TAD, Ankara, s.s. 27-45.

MAGA, İlker; (2002 a). “İnsanın “Özerk Alanı” Olarak Gülme”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 175-179.

MAGA, İlker; (2002 b). “Resmin ve Fotoğrafın Gülen İnsanı”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 113-117.

MIDDLETON, R. ve MOLAND, J.; (1959). “Humor In Nigro And White Subcultures: A Study Of Jokes Among University Students”, American Sociological Review, s.s. 61-69.

MIGNON, Laurent; (2010). “Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi”, Türkiye’de Tiyatronun Yolculuğu Sevda Şener’e Armağan, Haz.: Süreyya Karacabey, Ankara Üniversitesi DTCF Yay., No: 259, Ankara, s.s. 363-369.

MUTLU, Mustafa; (1995). “Karagöz”, TAD, Ankara, s.s. 53-63.

NUTKU, Hülya; (1998). “Stand Up Comedy Tiyatro Mudur?”, Tiyatro... Tiyatro... Dergisi, Yıl: 8 Sayı: 79, İstanbul, s.s. 24-30.

NUTKU, Özdemir, (1970). “Ortaoyunu’nda “Yabancılaştırma” Kavramı”, TAD Sayı 1, Ankara, s.s. 33-47.

OBRDLİK, A.J. (1942). “Gallows Humor – A Sociological Phenomenon”, The American Journal of Sociology, Vol. 47, No. 5 March, s.s. 709-716.

ORAL, Tan; (2002). “Gülme”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 85-95.

ÖKTEN, Nazlı; (2001). “Varoluşsal Bir Tehdit ya da Bir Korunak Olarak Şaka”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 146-150.

ÖNGÖREN, Ferit; (2002). “Neden Gülüyoruz?”, Gülme’nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 23-25.

ÖZDEMİR, Selda; (1996). “Robert Wilson Tiyatrosu ve Yeni Biçimselcilik”, Agon Tiyatro Eleştirisi - İnceleme –Tartışma Dergisi, 9. Sayı Postmodern Tiyatro, Ankara, Haziran, s.s. 50-58.

PİRANDELLO, Luigi; (1966). “On Humor”, The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 3, Spring.

RENAUDER, Pierre S.; (2001). “Şaka ve Humour Duygusunun Evrenselliği Üzerine Türkiye Merkezli Bir Yayın ve Alan Araştırmasının Sonuçları”, Çev.: Ahmet Turan Alkan, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 177-187.

Sanat-Edebiyat 81 Dergisi, Sayı: 14, Yıl: 2, (1 Temmuz 1982) s.60.

SEKMEN, Mustafa; (2010). “Oyuncu Meddah Ya Da “Kendi ve Diğerleri” Mekanizması”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30:2010/2, Ankara, s.s. 27-45.

SELÇUK, Turhan; (2002). “Gülünç Nedir?”, Gülme'nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 105-109.

SLOTERDİJK, Peter; (2001.) “Alaycı Lukianos ya da Eleştirisi Kamp Değiştiriyor”, Çev: Mustafa Tüzel, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 118-124.

SOKULLU, Sevinç; “Komedyanın Eğitici İşlevi” (Ankara Üniversitesi Basımevi), Ankara, 1978.

SULS, J. M. (1972). “A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis” J. H. Goldstein & P. E. McGhee (Haz.) içinde, “The psychology of humor”, New York: Academic Press. s.s. 81-100.

ŞENER Sevda, (1975). “Moliere ve Türk Komedyası”, TAD, Sayı 5, Ankara, s.s. 25-31.

ŞENTÜRK, Levent; (2001). “Postmodern Mimarının Şaka Kategorileri”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 212-220.

TANER, Haldun; (1993). “Ölümünün 20. Yılında İsmail Dümbüllü – Tiyatromuzun Usta Bir Halk Komiği, Ortaoyununun Son Ünlü Temsilcisi”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 325, İstanbul.

TANER, Haldun; (1984). “Sedat Simavi Vakfı Sanat Ödülleri”, Gösteri Dergisi, Hürriyet Yay., Sayı: 38, İstanbul.

TEKEREK, Nurhan; (2003). *Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar*, TAD, Sayı 16, Ankara, s.s. 47-57.

TEKEREK, Nurhan; (2006). “Karagöz ve Ortaoyununda Dil Kaynaklı Güldürü” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s.s. 1-20.

TİMUÇİN, Afşar; (2002). “Neye Gülüyoruz?”, Gülme'nin Kitabı, YGS Yay., İstanbul, s.s. 99-101.

TOMASSO, Aquino'lu Aziz; (2001). “Alay Bağışlanmaz Bir Günah Olabilir mi?”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 115-116.

TOPEK, Ahmet; (1972). “Soysuzlaştırılan Mizah”, Yeni A Dergisi, Sayı: 7, İstanbul, s.s. 3-9.

TUNABOYLU İKİZ, Tefrika; (2001). “Şakalar ve Psikanaliz”, Cogito Şakanın Sırası Değil Üç Aylık Düşünce Dergisi, YKY, Sayı: 26, İstanbul, s.s. 199-203.

TUNCAY, Murat; (2005). “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünü, Bugünü, Geleceği Üstüne Tartışma Notları” V. Türk Kültür Kongresi (Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği), IX. Cilt, (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s.s.129-134.

TUNCAY, Murat; (1995). “Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Üç Temel Türü Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Türk Tiyatrosu” (İ.B.Ş Belediyesi Şehir Tiyatroları Yayın Organı), İstanbul, s. 446.

TÜLÜCÜ, Süleyman; (2005). "Meddah, Meddahlık ve Meddah Hikayeleri Üzerine Bazı Notlar", Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 24, Erzurum, s.s. 1-14.

TÜRKMEN, Fikret - FEDAKAR, Pınar; "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", Milli Folklor Dergisi, s.s. 98-109.

UÇAR, Ayşegül – KOCA, Cezmi; (2011). "Gülme Düzleminde Komedi Dükkânı İle Ortaoyunu Arasındaki Bağ ve Dilsel Komik (Söz Komiği) Açısından Bir Karşılaştırma", Dil ve Edebiyat Dergisi, s.s. 39-63.

YÜKSEL, Ayşegül; (1990). "Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 33 Sayı: 1.2, s.s. 558-569.

YÜKSEL, Ayşegül; (2012). "Haldun Taner'in Oyunları: Batı Tiyatro Geleneğinde Zincirin Bir Halkası", Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan, Edit: Özlem Belkis, Dokuz Eylül Üniversitesi Yay., İzmir, s.s. 203-208.

### **BASILMAMIŞ KAYNAKLAR**

ACAR TARALP, (2011). Ebru; "20. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda Mizah ve Eğlence" (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi) Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

AKÇAR, Rukiye; (2010). "İki Osmanlı Nüktedanının (Bekri Mustafa-İncili Çavuş) Fıkraları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma", (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Konya.

ARIOĞLU, İbrahim Ethem; (2011). "Tezin Adı Günümüzde Meddahlık" (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.

AYDEMİR, Bünyamin; (2010). "Dramatik Dil ve Türk Tiyatrosu Model Oyunlarında Yansıması", (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

DAĞ, Oğuz; (2006). "Hacivat İle Karagöz Piyeslerinde Komik Ve Uyumsuz Dilsel Öğeler" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tez Çalışması) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, Erzurum.

GENÇ, Köksal; (2010). "Sanal Ortamda Türk Mizahı" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

GÜNERİ, Canan; (2008). "Sanat Alanı Olarak Mizah: Sanat, Mizah, Karikatür İlişkisi Ve Türkiye'den Üç Örnek" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Malatya,

İSKENDER, Elif; (1998). "Yazar ve Oyuncu Kimlikleriyle Ferhan Şensoy (Monografi)" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

İTO, Kiyoko; (2012). "Türk Meddah Hikâyeleri İle Japon Rakugo(Nükteli Hikâye)larının Karşılaştırılması" (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul.

KÖKSAL, Mehmet Semih; (2013). "Mizahın Türk Siyasi Kültüründeki Yeri ve Siyasete İlişkin Toplum Algısının Oluşturulmasındaki Rolü" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman.

MACİT, Özgül; (2009.) "Gülmece Dergilerindeki Dilsel Öğelerin Dil Öğretimi Açısından Betimlenmesi" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

MORDENİZ, Celal; (2011). "Tiyatroda Hareket, Eylem ve Diyalog" (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul.

OLUK ERSÜMER, Ayşen; (2014). "Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah" (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ŞENSOY, Ferhan; (2002 a). "Biri Bizi Dikizliyor" (Basılmamış Oyun Metni), Tarabya/İstanbul.

ŞENSOY, Ferhan; "Çok Tuhaf Soruşturma" (Basılmamış Oyun Metni).

ŞENSOY, Ferhan; (1999). "Fişne Pahçesu", (Basılmamış Oyun Metni), Tarabya/İstanbul.

ŞENSOY, Ferhan; (1994). "Haneler", (Basılmamış Oyun Metni), Tarabya/İstanbul.

ŞENSOY, Ferhan; (2002 b). "Hayrola Karyola", (Basılmamış Oyun Metni), Tarabya/İstanbul.

ŞENSOY, Ferhan; (2000). "Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu", (Basılmamış Oyun Metni), Tarabya/İstanbul.

TARNAVSKA, Dina; (2010). "Farklı Kültürlerde Sözlü Mizah: Türkiye’de Yaşayan Türk, İngiliz ve Rus Gençleri Üzerine Bir Araştırma" (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.

TUNCAY, Murat; (2009). "Tiyatral Anlatımda Güldürü" (Yayımlanmamış Ders Notları), İzmir.

## İNTERNET KAYNAKLARI

ATAY, Ali; "Pardon Hasan Bey Masummuşsunuz", Gelişim Hukuk Topluluğu Blog, (E.T. 30.04.2015), <http://gelisimhukuk.org/pardon-hasan-bey/>.

GÖRKEM, İsmail; (2006). "Anadolu-Türk Ağıtlarının Mizahî Karakteri Hakkında Bir Değerlendirme", (Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 20), (E.T. 03.12.2014), [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_20/13\\_%20153-167\\_%20syf.pdf](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_20/13_%20153-167_%20syf.pdf).

Gülelim A Dostlar; (E.T. 25. 12. 2013), <http://www.denizce.com/hafta0427.asp>.

Kavuklu Hamdi Kimdir, Hayatı, Eserleri, Hakkında Bilgi, filozof.net, (E.T. 13.04.2015), <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/43847-kavuklu-hamdi-efendi-kimdir-hayat-eserleri-hakk-nda-bilgi.html>.

Kavuklu Hamdi Kimdir?, Nkfucom, (E.T. 15.04.2014), <https://www.nkfu.com/kavuklu-hamdi-kimdir/>.

LORD CHESTERFIELD, Full text of "[Letters written by Lord Chesterfield to his son](#)",

(E.T.07.12.2014),

[http://www.archive.org/stream/letterswrittenby00chesuoft/letterswrittenby00chesuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/letterswrittenby00chesuoft/letterswrittenby00chesuoft_djvu.txt)

Meddah, Türk Edebiyat ve Tiyatro Tarihi, (E.T. 12.01.2015), <http://turkedebiyatitarihi.blogspot.com.tr/>.

MILNER, G.B.; (1972). "Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter", Semiotica - Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique , Volume 5 (1) de Gruyter – Jan 1, (E.T. 03.06.2014), <http://www.deepdyve.com/lp/de-gruyter/homo-ridens-towards-a-semiotic-theory-of-humour-and-laughter-yUD0gxPHQA/1>

Mizah, (E.T. 07.12.2014), <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mizah> .

Mehmet Muhittin Sevilen; (E.T.23.12.2014),

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet\\_Muhittin\\_Sevilen](http://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Muhittin_Sevilen).

Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu, Edebiyat Ekibi, (E.T. 23.04.2015),

[http://www.edebiyatekibi.com/index.php?option=com\\_content&task=view&iid=484&Itemid=41](http://www.edebiyatekibi.com/index.php?option=com_content&task=view&iid=484&Itemid=41).

TÖRE, Enver; “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-II Winter 2009, (E.T. 06.12.2014),

[http://www.turkishstudies.net/Makaleler/655966077\\_1.%20Enver%20T%C3%B6re.pdf](http://www.turkishstudies.net/Makaleler/655966077_1.%20Enver%20T%C3%B6re.pdf) .

Sünbülzade Vehbi; *Azm-u Hamam Edelim*, (E. T. 04.05.2015),

<http://www.gulmece.com/yazialt.htm> .

YARDIMCI, İsmail; *Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3/2, 1-41, 2010, (E.T. 09.12.2014)

[http://sosyaldergi.usak.edu.tr/Makaleler/162519123\\_201002makale1.pdf](http://sosyaldergi.usak.edu.tr/Makaleler/162519123_201002makale1.pdf) .

ZOR, Lokman; (2008), “Türk Tiyatrosu'nun Geçiş Köprüsü: "Şair Evlenmesi"”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, (E.T. 03.02.2015),

<http://www.gnoxis.com/t%C3%BCrk-tiyatrosunun-ge%C3%A7i%C5%9F-k%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC-%3B-%C5%9Fair-evlenmesi-16304.html>.

## **OYUN ve FİLM GÖRÜNTÜLERİ / CDLERİ**

ECO, Umberto; (1986). “*Gülün Adı*”(Yönetmen: Jean-Jacques Annaud, 20th Century Fox)

DEMİRER, Ata; (2005). “Tek Kişilik Dev Kadro” (Yönetmen: Ali Taner Baltacı, BKM Film)

DEMİRER, Ata; (2011). “*Tek Kişilik Dev Kadro 2*” (Yönetmen: Hakan Algül, BKM Film)

ŞENSOY, Ferhan; (2000). “*Çok Tuhaf Soruşturma*” (Ortaoyuncular, Bengitech Film-Yapım)

ŞENSOY, Ferhan; (2005). “*Pardon*” (Yönetmen: Mert Baykal, Plato Film)

TANER, Haldun - ALASYA, Zeki - ORALOĞLU, Lale - BARSLAN, Can -  
TUNCAY, NeziH; (1972). “*Dün Bugün*” (Yönetmen: Zeki Alasya)

YILMAZ, Cem; (2001). “*Bir Tat Bir Doku*” (Yönetmen: Ömer Faruk Sorak,  
Böcek Yapım)

YILMAZ, Cem; (2012). “*CM101MMXI Fundamentals*” (Yönetmen: Murat  
Dündar, CMYLMZ Fikir Sanat)

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad:** Vahdet Yasin AKYÜZ

**Doğum yeri ve yılı:** BİNGÖL – 14.04.1984

**Yabancı Dil:** İngilizce

**Eğitim:**

**Yüksek Lisans:** 2010, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı

**Lisans:** 2003, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı

**Lise:** 2001, Nevzat Karabağ Anadolu Öğretmen Lisesi

**İş Tecrübesi:**

**2005** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Deneme Sahnesi'nde, "Gökyüzünün Kapısı" adlı kısa oyunda dramaturji çalışması ve sahne amirliği yaptı.

**2005** Attilâ İlhan'ın "Yengecin Kiskacı" adlı öyküsünü tiyatro oyununa uyarladı.

**2005** yılından **2007**'ye kadar Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi adlı tanıtım dergisinde editörlük yaptı, yazıları rehberde yer aldı.

**2006** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Deneme Sahnesi'nde "Midas'ın Kulakları" adlı oyunda dramaturgi masasında çalıştı.

**2006** Baykuş Kumpanya'da, Onur Erbilin'in yazıp yönettiği "Kapat Dosyayı Kokmasın" adlı oyunda yönetmen yardımcılığı yaptı, Engin Saloz karakterini oynadı.

**2006** Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde, "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası" adlı oyunda yönetmen yardımcılığı ve dramaturgi çalışması yaptı.

**2006** "Aktüel Platform" adlı kültür ve sanat dergisinde araştırma yazıları yayımlandı.

**2007** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Deneme Sahnesi'nde, Melih Cevdet Anday'ın yazdığı "Mikado'nun Çöpleri" adlı oyunu yönetti.

**2007** Erzurum Devlet Tiyatrosu'nda, Turgut Özakman'ın yazıp, Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun yönettiği "Resimli Osmanlı Tarihi" adlı oyunda Reji Asistanı olarak stajını yaptı.

**2007** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Deneme Sahnesi'nde, yazdığı "Zamanın Dehlizinde Bir Kurşun" adlı oyunda dramaturg olarak görev yaptı.

**2007** Epik Kumpanya'da "Koroğlu" adlı oyununu yazdı, yönetti, Koroğlu karakterini oynadı.

**2007** "Şehit Kâmil" adlı TV filminde Ahmet karakterini oynadı.

**2007** "Şahin Bey" adlı filminde Ahmet karakterini oynadı.

**2007** Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmaya başladı.

**2008** "Beşinci Boyut" adlı dizinin 109. bölümü "Dağlardan Kaçış"ta başrol Sekvan karakterini oynadı.

**2008** Epik Kumpanya'da "Eski Oyuncaklar Kof Adam'a Karşı" adlı çocuk oyununu yazdı, yönetti, Kof Adam karakterini oynadı.

**2008** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü'nde iki yıl sözleşmeli öğretim elemanı olarak görev yaptı.

**2009** "Mavi" adlı kültür, sanat, edebiyat dergisinde şiir ve araştırma yazıları yayımlandı.

**2009** "Yazgı" adlı kısa metrajlı film senaryosunu yazdı, filmi yönetti, Yazar karakterini oynadı.

**2010** Ordu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı'nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı.

**2011** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Programı'nı kazandı.

**2011** Bulancak Sanat Tiyatrosu "Maskeliler" oyununda Dramaturg olarak çalıştı.

**2011** "Yeni Tiyatro" Aylık Sahne Sanatları Dergisi'nde oyun eleştirisi yazdı.

**2012** Oksijen Kùltür Sanat Atölyesi Derneği (OKSAD) “Kader Kısmet Oyunu”nda Yönetmen Yardımcısı olarak görev yaptı.

**2012** “Tiyatro Gazetesi”nde tiyatro kitap tanıtımı ve eleştirisi yazdı.

**2014** Oksijen Kùltür Sanat Atölyesi Derneği (OKSAD) “Memurin Faslı”nda Dramaturg olarak görev yaptı.

**2014** Ordu Sanat Evi Derneği (ORSEV) “Naaş-ı Muhteremler” oyununu yönetti.

**2014** Oyungâh Oyuncuları’nda “Kral-î Yek” adlı oyunu yazdı, Moohafız karakterini oynadı.

**2014** Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakùltesi Sahne Sanatları Bölümü’nde, yazmış olduğu “Zamanın Dehlizinde Bir Kurşun” oyununu yönetti.

**2014** Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakùltesi Tiyatro Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmakta ve Tiyatro Anasanat Dalı Başkanlığını yürütmektedir.

**2015** Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakùltesi Sahne Sanatları Bölümü’nde, “Medea’nın İtirafı Son Durak Ordu” oyununda Dramaturg olarak çalıştı.

**2015** Ordu Sanat Evi Derneği (ORSEV) “Resimli Osmanlı Tarihi” oyununu yönetti, Doktor Kapolyon karakterin oynadı.

**2015** “Sahne” Tiyatro ve Opera Bale Dergisi’nde araştırma yazısı yayımlandı.

**2015** Ek Sanat Tiyatrosu’nda “Kim Var Kim?” adlı oyunu oynandı.

**2015** Van Devlet Tiyatrosu ve Bıcırık Çocuk Tiyatrosu’nda “Cırcır İle Karci Tospik’le Tepetaklak” adlı çocuk oyunu oynandı.

#### **Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:**

**2013** Oyun Yazarları ve Çevirmenleri Derneği (OYÇED) üyesidir.

## **Ödüller:**

**2006** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Sanat Dalı'nın "10. Kısa Oyun Yazım Yarışması"nda "Enkaz Adası" adlı oyunuyla ikincilik ödülü aldı.

**2007** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Sanat Dalı'nın "11. Kısa Oyun Yazım Yarışması"nda "Zamanın Dehlizinde Bir Kurşun" adlı oyunuyla ikincilik ödülü aldı.

**2015** Ordu Sanat Evi Derneği (ORSEV)'nde yönettiği "Resimli Osmanlı Tarihi" oyununu, XV. Direklerarası Seyircileri'nde "Prodüksiyon" ödülü aldı.

## **Yayımlar:**

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Erzurumlu İbrahim Hakkı", Yıl 1, Sayı 1, Ocak 2005 s.23

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Erzurumlu Emrah", Yıl 1, Sayı 2, Şubat 2005 s, 23

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Abdullah İndir ile Söyleşi", Yıl 1, Sayı 3, Mart 2005, s. 12,13,14

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Nene Hatun", Yıl 1, Sayı 3, Mart 2005, s, 23

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Ömer Nasuhi Bilmen", Yıl 1, Sayı 4, Nisan 2005, s.23

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Aşık Sümmani", Yıl 1, Sayı 5, Mayıs 2005, s. 23

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Kırmızı Gül Demet Demet Türküsünün Hikâyesi" Yıl 1, Sayı 7, Kasım 2005, s. 34,35

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Şair Nefi", Yıl 1, Sayı 8, Aralık 2005, s, 2

-Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, "Erzurum Çarşısı Pazar (Sarı Gelin) Adlı Türkünün Hikâyesi", Yıl 1, Sayı 8, Aralık 2005, s. 34, 35

-Erzurum Gazetesi 23 Mayıs 2006 – "7. Uluslararası Karadeniz' e Kıyısı Bulunan Ülkeler Tiyatro Festivali – I", s. 5

-Erzurum Gazetesi 25 Mayıs 2006 – "7. Uluslararası Karadeniz' e Kıyısı Bulunan Ülkeler Tiyatro Festivali – II", s. 5

- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi,” Cemal Gürsel”, Yıl 2, Sayı 9, Ocak 2006, s. 23
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Göç Göç Oldu Adlı Türkünün Hikâyesi”, Yıl 2, Sayı 9, Ocak 2006, s. 32,33
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Şükrü Paşa”, Yıl 2, Sayı 10, Mart 2006, s. 7
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Gara Camışları Vurdum Bayıra Adlı Türkünün Hikâyesi”, Yıl 2, Sayı 10, Mart 2006, s. 32
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Kazım Karabekir”, Yıl 2, Sayı 11, Nisan 2006, s.7
- Aktüel Platform, “Küresel Akvaryum”, Yıl 2, Sayı 5 Mayıs 2006, s. 4
- Aktüel Platform, “Gerçek Bir Aşk Hikayesi Ferhad ile Şirin’in Gerçek Bir Ozan Nazım Hikmet Ran ve Gerçek Tiyatromuz Ortaoyunu Tarafından İşlenişi”, Yıl 2, Sayı 5 Mayıs 2006 s. 16-19
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Rumuz Goncagül”, Yıl 3, Sayı 13, Kasım 2006, s.7-8
- Erzurum Çağdaş Yaşam Rehberi, “Resimli Osmanlı Tarihi”, Yıl 3, Sayı 13, Kasım 2006, s. 10, 11
- Çoban Ateşi Gazetesi 19 Temmuz 2007 – “Dramatik Tiyatro”, s. 7
- Çoban Ateşi Gazetesi 26 Temmuz 2007 – “Epik Bir Gerçeklik”, s. 7
- Mavi Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi, “Bomba”, Yıl 5, Sayı 16, 2008 s. 37
- Mavi Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi, “Gerçek Bir Aşk Hikayesi Ferhad ile Şirin’in Gerçek Bir Ozan Nazım Hikmet Ran ve Gerçek Tiyatromuz Ortaoyunu Tarafından İşlenişi”, Yıl 5, Sayı 17-18, Bahar- Yaz 2009, s.33-37
- Yeni Tiyatro Dergisi ““Yerin Altında”n Notlar” Aralık 2011, 33. Sayı, s. 45
- ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi, “Türkiye’de Oyunculuk Eğitiminde Yaşanan Temel Sorun: Akademik Eleman Eksikliği ve Çözüm Önerileri” (Öğr. Gör. Züleyha Çubuk ile birlikte) Kasım/Aralık 2012, s.s. 164-171
- Yeni Tiyatro Dergisi “Gözetleme Kamerası Oyuncuları ve İlk Performansları” (Manolya Akyüz ile birlikte) Ekim 2013, 51. Sayı, s. 25
- Bilgilerle Günümüzden Karagöz Oyunları 2 kitabı içinde “Karagöz Sizsiniz” Editör: Ünver Oral, Kitabevi, Kasım 2014
- Sahne Tiyatro ve Opera Bale Dergisi “Aziz Nesin’in Üç Karagöz Oyunlarında Siyasi Taşlama Örnekleri”, 2015, s. 36-45