



**JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU**

**ÜZERİNE BİR UYGULAMA**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Fatih PAZVANTOĞLU**

**Eskişehir 2025**

**JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU ÜZERİNE BİR UYGULAMA**

**Fatih PAZVANTOĞLU**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**  
**Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı**  
**Tiyatro Sanat Dalı**

**Danışman: Prof. Ümit AYDOĞDU**

**Anadolu Üniversitesi**  
**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**  
**Haziran 2025**  
**Eskişehir**

## ÖZET

JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Fatih PAZVANTOĞLU

Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı

Tiyatro Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Ümit AYDOĞDU

Çağdaş tiyatro yöntemlerinin önde gelen pedagoglarından Jacques Lecoq'un oyuncunun fizikselliğine dayalı yaklaşımı 20. yüzyıl tiyatrosuna önemli katkılar sunmuştur. Oyuncu eğitimi ve sahneleme pratikleri açısından oluşturduğu dramatik sahalardan biri de bufon tiyatrosudur. Grotesk ve marjinal olanı merkeze alarak normdışı ve politik yaklaşımıyla yöntem, seyirciyle rahatsız edici bir ilişki kurmaktadır. Bu tez çalışmasında Lecoq'un bufon tiyatrosunu kuramsal düzeyde incelemek ve Alfred Jarry'nin Kral Übü adlı oyununun grotesk, bufon estetiği ve patafizik diliyle uygulama aşamasında bulduğu karşılığın -kuramsal ve pratik- olarak araştırılması amaçlanmıştır.

Kuramsal çalışmanın ardından Jacques Lecoq'un bufon tiyatrosunun, metin çalışması düzeyinde yorumlama olanakları ve sahneleme çalışması aşamasında özgün bir metodoloji sunduğu görülmüştür. Bufonların sahne enerjisi, beden kullanımı ve politik üslupları uygulamaya dönük araştırmalarda Kral Übü gibi metinlerin nasıl yorumlanabileceğine dair bir model oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Jacques Lecoq, Fiziksel Tiyatro, Bufon Tiyatrosu, Alfred Jarry, Kral Übü

## ABSTRACT

### A PRACTICAL STUDY ON JACQUES LECOQ BOUFFON THEATRE

Fatih PAZVANTOĞLU

Department of Performing Arts

Program in Theatre

Graduate School of Anadolu University, June 2025

Supervisor: Prof. Ümit AYDOĞDU

Jacques Lecoq, a leading pedagogue of contemporary theatre, has significantly contributed to 20th-century theatre with his approach centered on the actor's physicality. One dramatic field he has developed for actor training and staging is Bouffon theatre. This method establishes a disturbing relationship with the audience through a non-normative and political approach that highlights the grotesque and the marginal. This thesis aims to investigate Lecoq's Bouffon theatre from a theoretical perspective and to explore - both theoretically and practically - how Alfred Jarry's play *Ubu the King* aligns with its implementation using the language of the grotesque, Bouffon aesthetics, and pataphysics.

In the theoretical study, it was observed that Jacques Lecoq's Bouffon theatre offers interpretive textual possibilities and an original staging methodology. The stage energy, use of the body, and political style of the Bouffons form a model for interpreting texts such as *King Ubu* in applied research.

**Keywords:** Jacques Lecoq, Physical Theatre, Bouffon Theatre, Alfred Jarry, *King Ubu*.

## TEŐEKKÜR

Bu alıőmanın fikir aőamasından tamamlanmasına kadar geen süreçte yanımıda olan başta hayat arkadaőım Cansu Atılgan Pazvantoğlu olmak üzere; danıőmanım Prof. Ümit Aydoğdu'ya, çevirmen dostum Hazal evik'e; uygulama aşamasında oyunculuklarıyla katkı sunan Gl Yalçınkaya, Yusuf Akçay ve Ali Coşkun'a; süreçte desteklerini esirgemeyen Yasin Yürekli, Sıla Can Budak, zgn Can Karaburun, Atakan Andaç, Berkcan Uzun ve Pınar İdil Sever'e; savunma aşamasında değerli fikirleriyle yol gösteren jüri üyelerine teőekkürü bir borç bilirim.



## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

**Fatih Pazvantoğlu**

## ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ChatGPT ve Gemini üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından çeviri desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....  
**Fatih Pazvantoğlu**

07/07/2025

## **DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE**

I declare that I received support from generative artificial intelligence programs ChatGPT and Gemini while preparing this thesis/dissertation. I have received support from generative artificial intelligence programs language translation during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs.

I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

**Fatih Pazvantoğlu**

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI .....	vii
TABLolar DİZİNİ .....	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xii
GÖRSELLER DİZİNİ .....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Sorun .....	1
1.2 Amaç.....	3
2. YÖNTEM.....	4
3. BULGULAR.....	4
3.1 Jacques Lecoq'un Tiyatro Pedagojisi .....	4
3.1.1 Fiziksel tiyatro anlayışı.....	4
3.2 Bufon Tiyatrosu .....	8
3.2.1 Grotesk estetik ve bufon.....	14
3.3 Alfred Jarry.....	16
3.3.1 Patafizik: "istisnalar bilimi" .....	17
4. YORUM.....	21
4.1 Sahneleme Yaklaşımı.....	21
4.2 Kral Übü .....	21
4.2.1 Oyun özeti.....	24
4.3 Sahneleme Metni.....	26

4.3.1 Sahneleme metni kişilerini .....	32
4.4 Atölye .....	34
4.5 Sahneleme Süreci .....	38
4.5.1 Ön oyun.....	38
4.5.2 Birinci sahne.....	40
4.5.3 İkinci sahne.....	42
4.5.4 Üçüncü sahne .....	43
4.5.5 Dördüncü Sahne.....	44
4.5.6 3.1. Sahne .....	45
4.5.7 Beşinci sahne .....	46
4.5.8 Altıncı sahne .....	47
4.5.9. Yedinci sahne .....	48
4.6 Sahneleme Araçları.....	49
4.6.1 Mekân .....	49
4.6.2 Zaman .....	51
4.6.3 Kostüm.....	51
4.6.5 Makyaj.....	52
4.6.6 Projeksiyon tasarımı.....	52
4.6.7 Işık.....	58
4.6.8 Müzik .....	59
4.6.9 Afiş.....	59
5. Sonuç.....	59
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>62</b>

## **EKLER**

## **ÖZ GEÇMİŞ**

## TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Tablo 4.1</b> Kral Übü 1. Perde.....	28
<b>Tablo 4.2</b> Kral Übü 2. Perde.....	29
<b>Tablo 4.3</b> Kral Übü 3. Perde.....	30
<b>Tablo 4.4</b> Kral Übü 4. Perde.....	30
<b>Tablo 4.5</b> Kral Übü 5. Perde.....	31



## ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1 Patafizik.....	18
Şekil 4.1 Sahne Tasarımı.....	51
Şekil 4.2. Işık Tasarımı.....	60



## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 4.1 Kral Übü tanıtım afişi 1896.....	22
Görsel 4.2 Übü Baba'nın alfabesi.....	23
Görsel 4.3 Übü Baba çizimi .....	25
Görsel 4.4 Atölye Çalışması .....	34
Görsel 4.5 Atölye Çalışması.....	36
Görsel 4.6 Bufonlar .....	37
Görsel 4.7 Ön oyun .....	38
Görsel 4.8 Übü Hikayesine Giriş .....	39
Görsel 4.9 Birinci Sahne .....	41
Görsel 4.10 Birinci Sahne .....	42
Görsel 4.11 İkinci Sahne .....	43
Görsel 4.12 Üçüncü Sahne .....	44
Görsel 4.13 Dördüncü Sahne .....	45
Görsel 4.14 3.1. Sahne .....	46
Görsel 4.15 Beşinci Sahne .....	47
Görsel 4.16 Altıncı Sahne .....	48
Görsel 4.17 Yedinci Sahne .....	49
Görsel 4.18 Kostüm Tasarımı .....	51
Görsel 4.19 <i>Ön Oyun Video</i> .....	53
Görsel 4.20 1. Sahne Ev .....	53
Görsel 4.21 2. Sahne Pasta ve Taç.....	54
Görsel 4.22 3. Sahne Kalp ve Taht.....	54
Görsel 4.23 4. Sahne Diktatörler.....	55
Görsel 4.24 3.1. Sahne Übü TV.....	55

<b>Görsel 4.25</b> 5. Sahne Köy .....	56
<b>Görsel 4.26</b> 6. Sahne Ukrayna Tarihi Gravürü.....	56
<b>Görsel 4.27</b> 7. Sahne Deniz.....	57
<b>Görsel 4.28</b> Kapanış Video .....	57



# 1. GİRİŞ

## 1.1 Sorun

Tiyatro sanatı var olduğu günden beri geçirdiği dönüşümlerle her zaman varlığını korumuştur. Homo Ludens'in kendini yenileme ihtiyacına değişen insan ihtiyaçlarının etkisi de oldukça fazladır. İki temel ögesi oyuncu ve seyirci olan tiyatro sanatı, geçmişle günümüz arasında her zaman bu ilişkinin nasıl kurulacağına odaklanmıştır. Oyun yazarları, sahneye koyucular, tiyatro kuramcıları bu ilişki odağında sahnelemenin ya da ifade araçlarının nasıl olması gerektiğini araştırırken yine üzerinde çalışılan malzeme insanın kendi olmuştur. Tiyatronun bu uzun serüveninde ortaya çıkan yöntemler birikerek bugünün tiyatrosunun temelini oluşturmaktadır. Bu dönüşümün içerisinde türler ve oyunculuk anlayışlarının değişimi de birbirinden beslenerek farklılaşmıştır. Psikolojik realizmden beslenen oyunculuk modeli her zaman temeli oluşturmuştur. Ancak çağdaş tiyatro anlayışında bu algı kırılmış, bedenın dışavurum ögesi olarak algılanması yeni bir saha açmıştır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren bedeni merkeze alan anlayış fiziksel tiyatro kavramını literatüre eklemiştir. Beden, konvansiyon dahil tüm oyunculuk yöntemlerinin içinde oyuncunun ana malzemesi olarak varlığını korusa da hareket noktası beden ve onun ortaya çıkardığı oyun fiziksel tiyatro anlayışının temelini oluşturmuştur. Jacques Lecoq, 20. yüzyıl tiyatro pedagojisinin ve pratiğinin önde gelen isimlerindedir. Fransa'da geliştirdiği yöntemi ile oyuncunun bedensel zekasını, harekete dayalı yaratıcılığını ve farklı tiyatral formları araştırmalarında merkeze almıştır. Oyunun fiziksel doğasını vurgulayan ve oyuncuların beden dilini kullanmasını önceleyen maske, mimodinamik, commedia dell' Arte, clown, bufon gibi alanlarda araştırmalar yapmıştır. Jacques Lecoq çalışmalarına "Fiziksel Tiyatro Yöntemi" adını vermektedir. Yaklaşımı, sadece oyunculuk gelişimi üzerine olmamış; dünyanın hareketlerini ve içindeki nesnelere birlikte insanı anlama ve sahneye taşıma felsefesi haline dönüşmüştür.

Bana bazen şöyle derler: "yapılandırılmış olduğu için özgür değiliz." Aslında tam tersidir! Dışarıdan sürekli aynı şeyleri yaptığımız izlenimi versek de aslında her şey hareket eder, ama yavaşça! Büyük sıçramalar yapmayız çünkü biraz deniz gibi hareket ederiz: yüzeydeki dalga hareketleri dipteki hareketlere göre daha görünürdür; bununla birlikte dipte de hareket vardır. Denizin altında olduğumuz fikri hep aklımızdadır okulda (Lecoq, 2015).

Tezin odak noktası Lecoq'un metodolojisinde özgün bir parça olan "Bufon Tiyatrosu"dur. Bufon, toplumdaki "öteki" olarak temsil ettiği sınıfın grotesk dışavurumudur. Bufonlar kışkırtıcı mizahları, normları altüst eden kıyıcılıkları ve grotesk

bedenleriyle Lecoq'un sisteminde önemli bir dramatik saha olarak karşımıza çıkmaktadır. Bufonlar kökeni satirlere uzanan, Orta Çağ soytarılarından karnaval geleneğine kadar tarihin gösterdiği iktidar ve düzen karşıtı figürlerle benzeşmektedirler. Deforme (ucube) bedenleriyle her türlü aşırılığa açık oluşları onları oyunbaz ve tekinsiz yapmaktadır.

Bu bufonesk bedenler karşısında parodisi yapılan karakterler "deliler" in kendileriyle alay etmesini daha kolay kabul ediyorlardı; bu bir sorun teşkil etmiyordu. Bufon ve bufonun alay ettiği kişi arasında hiçbir çatışma bulunmuyordu. Bu biçimle, tüm hakikati ifade edebilen ve gerçek bir deli olmaktan uzak "kralın delisi [soytarısı]" geleneğine yaklaşıyoruz. Bir bufon bedeni içinde alay eden kişi söz alıp hiç duyulmamış şeyler söyleyebilir, savaş, kıtlık, Tanrı, vs gibi "alay edilemez" şeylerle alay edebilir. İnsanlar tam olarak nasıl bir hastalık olduğunu daha bilmeden bufonlar bizi AIDS ile tanıştırmıştır. Bufonesk transpozisyon içinde bufonlar "aşkın ölümü" temalı bir geçit töreni sunabilmişler ve bize kabul edilemeyen kabul ettirmişlerdir (Lecoq, 2015).

Lecoq bufon tiyatrosu ile bedenin grotesk dönüşümüne odaklanmış, politik bir tiyatro estetiği ortaya koymuştur. Pedagojisinde oyuncunun enstrümanlarını geliştirmeye odaklanan Lecoq, fiziksel tiyatro yöntemi adını verdiği çalışmalarının tamamında merkeze oyuncu bedenini almış, kendinden önce gelenlere ya da ardıllarına kıyasla bir oyunculuk yöntemi üzerine çalışmamıştır. Tek ortaya koyduğu, kuramsal- pratik bağlamda örtüşen ve tamamlanmadığını vurguladığı bufon tiyatrosu, bitmemiş bir tür, bir yöntem önerisi olarak kabul edilmektedir. Bufon tiyatrosu örnekleri günümüzde çoğalmakta, bir araştırma alanı ve önemli bir dramatik saha oluşturmaktadır.

Bufonların karnavalesk kökeni, norm-dışı bedenleri ve patafizik ile ilişkileri sahnede araştırma alanı olarak bir potansiyel sunmaktadır. Bu araştırma alanındaki uygulamaların yaygın bir etkiye sahip olmadığı gözlemlenmektedir. Yapısal açıdan Alfred Jarry'nin "Kral Übü" oyunu bufon estetiğiyle örtüşmektedir. Bu metnin bufon tiyatrosu ile sahnelenmesinin ne tür olanaklar sunacağı ve Lecoq'un pedagojik yaklaşımının somut uygulama alanında nasıl karşılık bulacağı tez için problem durumu olarak belirlenmiştir. Patafizik evrende buluşan metin-uygulama ikilisi, bufon tiyatrosunun potansiyelinin keşfedilmesi ve Kral Übü'nün Lecoq pedagojisi ile sahneleme denemesinin ortaya çıkaracağı bakış açısı çalışmanın özgün yanına vurgu yapmaktadır. Teze konu olan uygulama sadece teorik bir yorumlama değil, aynı zamanda metin transpozisyonu ve çağdaş sahneleme yöntemleri açısından da pedagojik bir saha olarak değerlendirilmiştir.

## 1.2 Amaç

Çalışmada Fransız tiyatro uygulayıcısı ve kuramcı olan Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu üzerine kuramsallaştırdığı teknikler kullanılarak bir sahneleme denemesi yapılacaktır. Sahneleme metni olarak Alfred Jarry'nin Kral Übü adlı oyunu seçilmiştir. Çalışmanın kapsamında bufon tiyatrosunun nasıl bir yorum ve pratik metodoloji sunduğu araştırılacaktır. Bufon tiyatrosu, oyuncunun bedeninin sınırlarını araştırabileceği, sahneleme pratiğinin beden odaklı yöntemler içinde, grotesk sınırlarda dolaşarak maskelenmiş oyunculukta yaratım olanaklarını görebileceği bir alan sunmaktadır. Uygulama aşamasında ise, Lecoq'un bufon pedagojisi ve estetiği çerçevesinde "Kral Übü" metni üzerinde bir sahneleme denemesi gerçekleştirilecektir. Süreçte, bufonların kolektif oyun dağarcığı araştırılacak, oyun metnini "bufonlama/transpoze etme" biçimleri, grotesk beden kullanımı ve oyuncu-seyirci iletişiminin bufon tiyatrosu bağlamında nasıl kurulabileceği gibi alanlar uygulanacaktır. Çalışma kuramsal arka plan ve uygulama olmak üzere iki aşamadan oluşmaktadır. Aşamalar; çeviri, sahneleme metninin oluşturulması/uyarlanması, uygulama süreci, prova aşamaları üzerinden detaylandırılacaktır.

Bu çalışmada Lecoq'un Bufon tiyatrosu pedagojisinin, Kral Übü gibi katmanlı bir metnin yorumlanması ve sahnelenmesi için sunduğu özgün bir metodolojiyi ortaya koymak hedeflenmektedir. Sahneleme aşamasında oyuncuların fiziksel olanaklarının geliştirilmesi -salt maskelenmiş oyuncu bedeni ile- sahne araçlarının temsili belirli bir noktaya çekilerek fiziksel tiyatro kuramlarının temelinde olan oyuncu bedeni merkeze alınacaktır.

Aynı sene, mimar ve eğitimci olan, hayal gücü geniş Jacques Bosson'un isteğiyle Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (UP6) hoca oldum. Orada hareket pedagojisinin mimarlık öğrencilerinin eğitimine uyarlanması ya da inşa edilmiş uzamlar gibi konular üzerine araştırmalar yapmaya başladım. Bu deneyim yirmi sene boyunca sürdü ve daha sonra tiyatro pedagojime, öncelikle oyunun uzamı üzerine yaptığım çalışmaya çok şey kattı. Bu deneyim bana okulda bir senografi bölümü açma fikri verdi: Laboratoire d'Etude du Mouvement ya da bilinen kısa adıyla LEM [Hareket Çalışmaları Laboratuvarı] (Lecoq, 2015).

Lecoq'un sahne tasarımının önemine vurgu yaptığı görüşünde de bahsettiği gibi, oyuncu bedeninde yeni olanın araştırılması sırasında bütünsel bir edim olan tiyatrodaki salt oyuncu üzerinde araştırma yapmak, üretim araçlarının verimli kullanılması açısından kısır kalma ihtimali taşımaktadır. Bu nedenle tez çalışmasının odağının sahneleme

çalışması olması sebebiyle tasarım unsurları açısından estetik denge yaratılmaya çalışılacaktır. Oyunun grotesk ve absürt yanını güçlendirmek için oyunda görüntü teknolojisi kullanılacak, oyun alanının gerçek ile soyut arasında geçişler yapmaya olanak tanıyacak bir boyuta taşınması sağlanacaktır. Ortaya çıkacak sahneleme denemesinin, bufon tiyatrosu ve fiziksel tiyatro yöntemleri kullanılarak metin yorumlama ve sahneleme açısından örnek çalışma niteliği taşıması amaçlanmaktadır.

Çalışmada merkeze alınan, özellikle Lecoq'un bufon tiyatrosu pedagojisinin Kral Übü metni üzerindeki uygulaması tezin sınırlılığını oluşturacaktır. Kral Übü metni bufon sahneleme denemesi için bir "malzeme" olarak ele alınacak, uyarlama aşamasında sahneleme metni için kaynağı bu bakış oluşturacaktır. Çalışmanın kuramsal çerçevesi ve uygulama metodolojisi için gereken bilgiler bufon tiyatrosu ve Kral Übü odağında sunulacaktır. Uygulama süreci ve bu süreçte ortaya çıkan bulgular, çalışmanın temel veri kaynağını oluşturacaktır.

## **2. YÖNTEM**

Bu sanatta yeterlik tez çalışması kuramsal arka plan ve yorum olmak üzere iki aşamadan oluşmaktadır.

Kuramsal çalışma aşaması olan ilk bölüm Jacques Lecoq'un bufon tiyatrosu; tarihsel yapısı ve Lecoq pedagojisinin temel kavramları ve Alfred Jarry'nin tiyatro anlayışıyla olan bağı üzerine kuruludur.

İkinci aşamada bulgulardan elde edilen veriler kapsamında yorumlama çalışması ve metnin Fransızca aslından çevirisi yapılmış, sahneleme metni oluşturulmuş ve veriler doğrultusunda uygulanmıştır. Çalışmanın uygulama aşamasında seyirci ile bir araya gelinerek çalışma tamamlanmıştır.

## **3. BULGULAR**

### **3.1 Jacques Lecoq'un Tiyatro Pedagojisi**

#### **3.1.1 Fiziksel tiyatro anlayışı**

Aslında her zaman öğretmeyi istedim ve sevdim. Bununla birlikte öğretmek benim için her şeyden önce öğrenmek demektir. Çünkü hareket bilgisi arayışımı öğretirken sürdürabiliyordum. Dünyanın nasıl "hareket ettiğini" öğretirken daha iyi anlayabiliyordum.

Kafanın henüz bilmediği şeyleri beden bildiğini öğretirken keşfettim. Bu arayış beni bugün bile heyecanlandırır (Lecoq, 2015).

Jacques Lecoq oyuncunun bedenini merkeze alarak kendi çağında büyük bir farklılık yaratmıştır. Jacques Copeau'dan aldığı mirasla oyuncunun sadece metni taklit eden bir figürden ibaret olmaması gerekliliği düşüncesi onu beden, nesnelere, doğanın ve hareketin uyumu üzerine çalışmaya yöneltmiştir. Bu bakışın en önemli noktası bir tiyatro kuramı değil, oyuncunun araçlarını geliştirmeye yönelik bir eğitim çalışması ortaya koymasıdır. Lecoq pedagojisini oluştururken geleneksel oyunculuk prensiplerini geliştirmiş ve yeni uygulamalar ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla terminolojiyi değiştirmiş, oyunculuk çalışmasını parçalara bölerek yeniden kurgulamıştır. Clown, mask, Commedia dell'Arte, bufon gibi teknikleri araçsallaştırmıştır. Temelde doğadan ilham alan oyuncunun kendi mimodinamiğini geliştirmek üzere neler yapabileceğini araştırmıştır.

Pedagojisinin gelişimi arketipleşen teknikleri kendi içinde yeniden doğuma zorlamış, okulu aslında bir laboratuvar olarak adlandırmıştır. Metnin mimsel yaklaşımının zamanla imgesel mime dönüştüğü araştırma sürecini okulun öğrencilerinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Çağlar boyunca temel iki ögesi olan tiyatroyun karşılıklı ilkesi ile ilerlediği nasıl bir gerçekse, Lecoq'un okul dediği jestleri ve metinleri özgürleştiren bu alan ancak yapımcıların eylemlerinin (gözeme dayalı) verileri kullanılarak gerçek hale gelmiştir. Doğadan aldığı ilhamla naftalinlenen uygulamaları asıl anlamının ötesine götürmüş, hepsini bir fırlatma rampası olarak kullanmıştır.

...melodramda da tregedyanın kahramanı insanileşti ve gündelik hayatın çeşitli durumlarına yerleştirildi. Biçimsel anlamda donmuş olan Commedia dell'Arte bir düşüş yaşayarak kendi içine dönmüştü. Okulda Commedia dell'Arte'nin ana kaynağı olan ancak unutulmuş "insanlık komedisi" ortaya çıktı. Clownlar gösteriler sırasında kırmızı burunlarını yitirdiler, fakat eğitim sırasında korudular. Kabarenin ve varyetenin yeniden doğmasıyla birlikte komik olan brüleske ve absürte doğru genişledi. Bufonlar ise misteri, fantastik, grotesk gibi başka sahalara doğdu (Lecoq, 2015).

Hareketin kendi dinamikleri Lecoq için oyun kavramının temelini oluşturmaktadır. Oyunun ontolojisi hareket ile aynı başlangıç noktasında buluşmaktadır (Dursun, 2014). O nedenle Lecoq çalışmalarına yaratımın merkezi olan hareketin sessizleştiği, doğadaki devingen ayrımını yapmak üzere bedendeki merak unsuruna odaklanmaktadır. Sessizliği kullanarak elementleri, maddeleri, hayvanları, renkleri,

ışıkları, seslerin ve sözcüklerin karşılıklarını arar. Maskeleri de kullanarak yenilenen oyunlarla karakteri açığa çıkarmak için gerçeği eğip bükme yoluna gider. Bu hareket temelli yaklaşım oyuncu bedenini ve sesini yeniden keşfetmek için bir yol ayrımı sunmaktadır. Aslında yaklaşımın temelinde tiyatral sahaların iç dünyasında kaybolmadan geometrik arayışlar yapılması yer almaktadır. Gözlem ve analize götüren bu estetiğin sonucu bütünsel bir yaklaşıma kapı aralamakta, tiyatro tarihindeki geleneksel kalıpları araştırma malzemesine dönüştürmektedir. Melodram, Commedia dell' Arte, bufon, tragedya, clown vb. araçsallaşan kültürler şiirsel yaklaşımının oluşumunda merkezi bir konumda durmaktadır.

### **3.1.2 Maske, mimodinamik, doğaçlama**

Yaratma; taklit etme ve oynama pratikleri ile oyuncu bedeninin içsel mekanizmalarını dışsal eylemler yoluyla araştıran Lecoq'un eğitiminde önemli sacayağıdır. Bunları geliştirmek için kullanılan başka bir üçleme de maske, mimodinamik ve doğaçlamadır. Maskenin Lecoq Pedagojisi açısından; temeli bir şeyi örtmek (cover up) olan anlamının dışında yeni bir form kazandırmak (to give form) olarak kabul edilmesi doğru olacaktır. Maskeyi tek bir amaçla kullanmamış, eğitim, sanatsal üretim ve teknik geliştirmek için araçsallaştırmıştır. Grotowski'nin bakışındaki oyuncunun sosyal maskesi ve ardındaki kimliğinin karmaşası üzerinden adlandırılan maske kavramının buradaki yansıması farklıdır. Grotowski oyuncu kişiden üstün bir insan yaratmaya çalışırken Lecoq, oyuncunun maskelenmiş yüzün-bedenin ya da uzvun arkasındaki eylemlerin karşılığının araştırmasını yapmaktadır (Karaboğa, 2010). Oyuncunun kendiliğinin peşinde giderken mutlakları aramaktan ziyade beden topografyasına, vokal yansımalarına ve deneyimsel içgörülerinin çıktılarına odaklanmaktadır. Buradan hareketle Commedia dell' Arte'deki grotesk maskeyi, nötr maskeyi, clown burnunu, beden maskesi kullanan bufonu çalışmalarının içine alarak farklı türleri etüt haline dönüştürmüştür.

Nötr maske esasen oyuncunun kendisini çevreleyen uzamdaki varoluşunu geliştirir. Maske, alımlama için oyuncuyu keşif, açıklık ve özgürlük durumuna sokar. İlk defa keşfediyor olmanın tazeliği içinde temel şeylere bakmaya, dokunmaya, onları duymaya ve hissetmeye imkan sağlar. Bir karaktere girer gibi nötr maskeye girilir. Tek fark ise içine girilen bir karakter değil, genel nötr bir varlıktır. Bir karakterin çatışmaları, hikayesi, geçmişi,

bağlamı ya da tutkuları vardır. Aksine nötr maske denge halindedir ve hareket konusunda tasarrufludur (Lecoq, 2015).

Copeau'dan aldığı bu mirası geliştiren Lecoq'un denge arayışında ilk aracın nötr maske olarak kullanması tesadüf değildir. Başta bir mendil ile yüzü örtülen oyuncunun eylemde ulaştığı konum görünüşte nötrlüğü araçsallaştırmıştır. İfade içermeyen bir görünümün kullanılması karakter-oyuncu çatışmasında bir anti tez olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncu nötr maskenin ardında iken görünümdeki yüzü duygu temsiliyetini ve ifade olanaklarını bedenine taşır. Böylelikle karşıdan bakıldığında oyuncunun yüzü bedenine dönüşmüştür. Bu noktadan sonra oyuncunun her eylemi bir anlama gebe olacağından beden-anlatım dengesi kurulmaktadır. Oyuncunun bedeniyle birlikte yüzü de kalıplarından kurtulmaktadır. Sözü yerine bedenin gerçek söylemi ortaya çıkar. Gündelik "ben" dışına taşınan oyuncu psikolojik ve bedensel olarak kendini deniz seviyesine taşır ve mevcudiyetinin sınırlarını keşfeder.

Burada önemli bir imkân daha söz konusudur, kendisini yeniden tanıması esasen kendisinde gizli olanı, hareketlerinin hakiki kalitesini ve niteliğini fark etmesi demektir. Aynı durum seyreden için de geçerlidir, neutral maske ile oynayan (kendisine verilen basit eylemleri icra eden) oyuncuyu seyrederken onun bir yüzü olduğunu fark ettiğimiz, maskenin ardındaki yüzün tüm duygularını takip edebildiğimiz an, maskeyle gerçek anlamda bütünleşmenin başlangıç noktasını oluşturur (Karaboğa, Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske, 2014).

Nötr maskenin temel eğitimin bir parçası olarak görüldüğü yöntemde bu aşamanın sonunda ifadeli maskelere geçilmektedir. Bu seviyede ifadenin varlığı araştırılmaktadır. Larva maske teknik olarak söz öncesi dönemi kapsar. Sessiz ve fiziksel ifadenin ön planda olduğu bir maske modelidir. Larva maskeler insan ifadelerine benzeyen ancak gelişimini tamamlamamış varlık dışı bir formu imler. Bu tarafıyla soyut denilebilir. Oyuncunun farklı hareket seviyelerinde araştırma yapmalarına olanak vermektedir. Böylelikle Lecoq'un mime du debut (başlangıç mimi) olarak da adlandırdığı mime de fond (temel mim)'e ulaşılmış olur (Frost & Yarrow, 1990). Ancak larva maskenin en belirgin özelliği dünyaya herhangi bir anlam vermeden onu tanımaya çalışmasıdır. Mizacı oldukça akışkan ve bazen de kaotik olabilir. Ancak bir oyun bağımlısıdır. Oynamaya dair iştahı hep yüksektir. Lecoq'a göre, larva maskeyle oyuncuların mutlak olmaktan uzak bir arayışın içinde güdüsel bir yaklaşımı benimsemeleri; oyunsuluk ve duyarlılıkta ısrar etmeleri daha sonra gidilecek adımların güvenle atılmasını sağlar (Wright, 2002). Bunun dışında ifadeli maskeler ve karakter maskeleri, belirli duygu ve eylemleri, tutumları

araştırmak için kullanılmaktadır. Belirli tipleri ve onların gündelik hareketlerini araştırmak için de geleneğe, Commedia del' Arte'ye gidilmektedir. Maske kavramına clown ve bufon da dahil edilmesine rağmen çalışma kapsamında bufon kendi başlığı altında incelenecektir. Commedia dell' Arte tezin sınırlılığı dışında kaldığı için bu bölümde sadece Lecoq'un pedagojisindeki temel çalışmaları açısından kapsama alınmıştır.

Lecoq genellikle tiyatronun dışından saptadıklarını içeri entegre etmektedir. Dünya ve hareketlerini araştırırken de bir balığın hareketine odaklandığında da rüzgârı imlediğinde de böyledir. Aslında her şey onun için bir tiyatral malzeme olmuştur. Mimodinamik de bir araç kullanılmaksızın gözleme dayalı bir araştırma modeli olarak kullanılmaktadır. Lecoq "bizi çevreleyen dünyayı mimleriz" (Lecoq, 2015) derken aslında nesnelere kuvvetini, onlara bakışınızdaki hissi, uzamdaki yerlerini ve özünün taklidini bir eylem araştırması olarak görmektedir. Buradan hareketle sadece nesnelere değil, hayvanların hareketlerini, renkleri, elementleri ve dünyanın bilgisine haiz olunan şeyleri doğaçlama için malzemeye dönüştürmektedir. Bu yaklaşım onun yöntemindeki şiirselliği ortaya çıkarmaktadır. Doğaçlamaları eylemden söze, sözcüklerin bedenini bulmaya ve oradan kolektif yaratıma doğru derinleştirmektedir (Thompson, 2007).

### 3.2 Bufon Tiyatrosu

Bufon<sup>1</sup> Jacques Lecoq ile popüler bir kavram gibi modern tiyatro pratiklerinde karşımıza çıksa da aslında çıkış noktası oldukça gerilere; Antik Yunan Dionysos şenliklerine kadar gitmektedir. Satirik<sup>2</sup> bir figür olarak tanımlanması yanlış olmaz. Ancak satirler doğrudan yarı hayvan görünümünde olmaları sebebiyle görünüşte ayrılmaktadırlar. Satirlerin hayvansı duygu durumları bufonların içsel ezgileriyle

---

<sup>1</sup> İtalyan kökenli "Bouffon" kelimesi üfleme, yanakları şişirmek anlamına gelmektedir. Eğlence amaçlı bir eylemdir (Buchler, 2003). Buffa; şaka, Buffare; şakalaşmak, alay etmek anlamlarına gelmektedir (Dang, 2020). İlk Türkçe çeviri kitabı olan Şiirsel Beden'de "Bufon" olarak çevrilmiştir. Bu nedenle tez çalışması kapsamında Türkçe kullanımı olan bufon tercih edilmiştir.

<sup>2</sup> Satir (satyr): Satyrler ve Silenler doğayı simgeleyen cinlerdir. Dionysos alayında yer alırlar. Gövdelerinin belden üstü insan, belden aşağısı ise at ya da teke biçimindedir. Uzun ve dolgun bir kuyrukları vardır, ayakları at tırnağı biçiminde, erkeklik uzuvlarıysa dolgun ve kalkıktır. Kırklarda dolaşır ve Mainadların, nym- phaların peşine takılırlar. Hayvanca duygularının yankısı yüzlerinde de görülür. Satyrler daha çok plastik sanatlarda ve resimlerde canlandırılmıştır, efsanelerde pek bir rol oynamazlar (Erhat, 1996).

benzeşmektedir, bu bakımdan bufonların arketipleri olarak alınabilir. Tarihte biraz daha ileri gidildiğinde Orta Çağ figürlerinin içinde yine bufonlara rastlamak mümkündür. Sot'lardan gelen aptallar oyunu (sotties) otorite ve güç ile alay eden yarı hayvan figürler olarak komediyi hiciv kaynağından beslemişlerdir. Brockett'a göre Aptallar Bayramı'nı (Feast of Fools) kaldırmak ve yerine din dışı olmayan bir tür yerleştirmek için kilise tarafından ortaya çıkartılmıştır (Brockett, 2000).

Athellan Farsı'nın mirası olan Commedia dell' Arte'nin de bufon tiyatrosunun grotesk güldürüsünün temel işlevi ile aynı kaynağa sahip olduğu söylenebilir. Commedia'nın karakterlerinin yüz maskesi figüratif açıdan grotesk mizahı taşımaktadır. Maskelenmiş yüz ile oynayan, oyuncunun toplumsal tipleri jestik sembollerle hikaye etmesi aynı gruba üye diğer oyuncularla birlikte oyun kurmayı bir eğlence haline getirmiştir. Maharete ustalaşan oyuncuların bir mesleğin, oyunun ve tekniğin kendi adını yapılan işte kullanıyor olması farklı bir temsiliyet de ortaya çıkarmaktadır. Bu birlikteliğin sahneyi duvarların dışında kullanması karnavalesk olanın güldürüyü nasıl oluşturduklarının da tanımını yapmaktadır (Rudlin, 2000).

“Kendimi tarihi referansların içine gömmem. Bu biçimlerin ruhlarını yeniden keşfetmeye çalışırım. Commedia'nın, çok değerli eğlenceleri ihraç eden bu küçük İtalyan toplulukları ile hiçbir ilgisi yoktur. Commedia yaşamının lüks olduğu bir dünya, yoksulluk ve sefaletle ilgilidir” (Lecoq, Moving Heaven and Earth, 1988'den aktaran; Rudlin, 2000). Referans alınan tüm edimler örneklem içine alınırken Lecoq'un bu bakış açısı ile kurgulanmaktadır. Zira sırf yapılageliş biçimiyle Commedia dell' Arte teknik detayları sıralanıp yeter görülebilir. Ancak onun aslında bir başkaldırı, toplu hareket etme ve yasaklara rağmen tekniklerini kaybetmeden maharet ile yapıyor olması bufon dünyasına olan dolaylı etkilerinin bir referansı olarak alınabilir. “Öteki” olma hali bufonların temelini oluşturmaktadır. Geriye bakıldığında, kaynak taraması yapıldığında yine aynı örneklerle karşılaşılmaktadır. Satirlerden soytarılara, oradan clowna öteki olmanın politikliği kendi mizahını ve oyun tekniğini ortaya çıkarmaktadır. Commedia'nın sadece maharet ya da maske oyunculuğu değil, aynı zamanda karnavalesk tarafı bufona kaynaklık etmektedir.

Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekanıdır karnaval meydanı. Bu etkinliklerin belki de en can alıcı noktasını, yaşamın maddi,

bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Gülme bile, eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır (Bakhtin, 2001).

Sınıfsal bir ayırımın göstergesi olarak karnaval, kendi yapısı içinde her şeyin altüst olduğu gerçeğiyle ötekinin varoluşsal dinamiğinde sağaltıcı bir işlev taşımaktadır. Dionysos şenliklerinin çağ sonrası tekrarı olan karnavallar kaotik olmakla birlikte hiyerarşik olmayan bir ilişkilenebilirliği de sağlamaktadır. Buradan bakıldığında karnavalesk mizah tiyatral estetiği yaratmada oldukça hünerlidir. Commedia'da bu özgürlükten faydalanmıştır. Lecoq'a göre karnavalesk estetik içinde iktidar mizahı yapmak tam bufonlara göredir. Tüm eylemlerinin kaynağı oyun olan bufonlar karnavalın politik ve esrimeye müsait olan eğlenceli yanından beslenmektedirler.

Karnaval ve fantastik bufonlar için ayrılmaz kavramlar olarak bilinmektedir. Orta Çağ'ın "Aptallar Bayramı" (Feast of Fools) da karnavalesk bir oyun kaynağıdır. Soytarının kral ilan edilmesi ya da baş piskopos olarak seçilmesi, ardından eğlenceler boyunca uydurma ilahiler okuması ya da krallık rolünde kalması bufon dünyasına kaynaklık etmiştir. Bufonlar kendi politik hiyerarşisini de bu halk eğlencesinden almaktadır. Her şeyle alay etme, yani onların ofansif mizah anlayışının kaynağı bu fantastik dünyanın içindeki uygulamalardır.

Soytarıyla alay etmeyin, çünkü alay ettiklerinizin nefretini kazanırsınız. Soytarı bir alev makinesi kadar etkili karşılık verebilir, öfkesini boşaltarak değil, öfkesiyle belki de en korumasız ya da en yakın hedefi, yani tökezleyen ya da daha kötüsü bir anlığın dengisini yitiren kişiyi dikkatle nişan alarak. Soytarı ateşli diliyle eğitmeye ve arındırmaya çalışır. Tek amacı cezalandırmak değildir (Sanders, 2001).

Bu noktada anlatımda bir ayrıştırmaya ihtiyaç vardır. Her ne kadar kitaplarda karnaval, grotesk ve soytarı kavramları bir araya geldiğinde genel bir imaj olarak karşımıza clown çıksa da Lecoq'a göre bufonlar clowndan birçok yönüyle ayrılmaktadır. Clownlar kendi varlığının trajedisiniyle karşıdakini güldürmeye çalışır. Kaynağını saflık ve başarısızlıktan almaktadır. Bunu her seferinde onu izleyen göz ile paylaşır (Murray, 2003). Ve bu kendi aptallığını açık etme hali komiği en derin yalnızlıktan sabah güneşine bırakır.

Bufonlar doğaları gereği topluluk halinde hareket etmektedirler. Onların klasik komünel yapıda değil; bir sürü, bir koro gibi düşünülmesi daha doğrudur. “Bufonlar üzerine tek tek çalıştıktan sonra onları nasıl birleştirebileceğimizi araştırdık ve çete halinde yaşadıklarını keşfettik. İdeal bir bufon çetesi, içinde güçlü bir ortaklığın var olabildiği beş kişiden oluşur. Bu rakamın üstüne çıkıldığında artık koro oluşmaya başlar” (Lecoq, 2015). Lecoq’a göre bufon çetesinin bir lideri vardır ve o grubun en aptalı topluluğun önderi konumundadır. Aptallar Bayramı’ndan transpoze edilen bu örgütlenme biçimi alay ve absürtün kaynağı olmasının yanı sıra hiyerarşik olanın alaşağı edilmesine olanak sağlar. Böylelikle iktidar mizahı yapılabilir. Her şeyle alay eden bufonlar atipik varoluşsal zeminlerinden hareket ederler. Öteki olmanın dayanılmaz rahatlığıyla kendi deformasyonlarını grotesk zeminde zevk verici bir oyun unsuruna dönüştürürler.

Dolayısıyla iki araştırma yolu ortaya çıkıyor: bunlardan biri estetik anlayışı. Zarif, sevimli, rafine zevklere sahip, iyi giyinmiş Bufonlar, şans oyunlarındaki gibi; kartlardaki karakterler, tarot kartlarındaki karakterler veya sevimli sarı cüceler gibi. Bunlar gökyüzünden geliyorlar, insanların kusurlarına gülüyorlar hatta onlarla alay ediyorlar. Diğer bir yol ise görgüsüz, kaba, sıradan, özensiz, ilkel, daha da kaba, hödük, edepsiz, deforme bir bedene sahip, hastalıklı, pis, iğrenç, deli, eşcinsel, fahişe, Yahudi Bufonlar. Ki bunlar; onurlu insanlara bataklıkları, Yahudi mahallerini, ormanları gösterir. Bu Bufonlar faşist kamplarda buluşurlar. 14. Yüzyılda Katolik kiliselerinde küfretmiş, eşek gününde, cennetten kovulan Bufonlar (Gaulier, 2007).

Bufon üzerine Lecoq’tan sonra literatürde yazılmış tek kitaba sahip Philippe Gaulier, Lecoq’un ilk öğrencilerindendir. Yukarıdaki bölüm bufonların çirkin estetiği ve ötekilik hakkında daha derin bir bilgiye sahip olmamıza olanak tanımaktadır. Normatif olanın dışında kalanların temsili olarak alınılabilecek olan bufonlar -politize olamamanın imkansızlığıyla- tiyatral mizahı karanlık dünyalarından çıkarıp aydınlık insan yaşamının ortasına bırakmaktadırlar. Normatif dünya onların taklit edip alay edecekleri malzemelerle doludur. Kendilerine has bir dilleri vardır. Bu iletişim şekilleriyle sanki seyirciye biz onların dünyasında işgalcilermişiz hissi verir. Nereden geldikleri belli olmayan, değerleri alt-üst eden, saçma ama doğru konuşan, içgüdüsel jestlerle ilkel bir kabile gibi görünen bufonlar her şeyi oyun için yaparlar (Lecoq, 2015). Savaşmaktan zevk alırlar ancak kimseyi incitmek için yapmazlar.

Jestlerin taklidi kendi başına da gülünçtür ama onları deforme etmeden, testereyle odun kesmek, örs üzerine vurmak veya hayali bir zilin ipini durmadan çekmek gibi mekanik faaliyetlere yaklaştıran yapılan taklitler daha da gülünçtür. Bunun sebebi bayağılığın

gölünçlüğün özünde olması değildir (gerçi gülünçlükte onun da rolü olduğu muhakkaktır); asıl sebep, taklit edilen jestlerin basit bir faaliyetle ilişkilendirildiklerinde, sanki gerçekten makineden çıkmış gibi, çok daha bariz biçimde mekanik görümleridir. Bu makine iması parodilerin favori hilelerinden biri olabilir. Biz bu sonuca apriori biçimde, çıkarsama yoluyla vardık fakat soytarılar kuşkusuz, bunu uzun zaman önce sezmişlerdir (Bergson, 2014).

Bergson'un tarifi olan soytarının fikri jeste dönüştüren, özürleştirici, nesnelere ve sözcükleri eylemsellik ile ifade eden komik tanımına uygundur. Bu bakış açısıyla clown sahnedeyken seyirci onun taklitlerine, beceriksizliğine ve zaaflarına gülerken, Lecoq'un anlayışında bufonlar seyirciyle dalga geçerler. Onların dünyasından bir meseleyi alıp eğip bükerek ve içini boşaltıp anlamsızlığın ortasına bırakırlar. Üstüne sanki yaramaz çocuk gibi kendileri bir şey yapmamışçasına özür dilerler. Bu tekinsizlik hali oyun ile birleştiğinde komik olanı tesadüf olmayan biçimde ortaya çıkarmaktadır.

Bufonlar konuşma biçimleri gereği kelime tekrarlarını kullanarak anlamsız şeyler söylerler; normal bir metni eğip bükerek, bambaşka bir diyalog çıkartırlar. Lecoq'a göre "düzenlenmiş bir delilik diyarı" yaratırlar (Lecoq, 2015). Bu şaka, oyun ve eylemlerinin tamamına "bufonlamak" deyimini kullanmaktadırlar. Durumu bufonlarlar. Bir savaş söz konusu olduğunda oradaki dokunulmaz sahalara girip savaşın altını boşaltarak anlamı bozarlar, durumu bufonlarlar. Televizyon programları, yönetim kurulu, papanın yürüyüşü, vaftiz törenleri, resim sergisi, moda vb. çoğaltılabilecek her konu ve durumu bufonlamak onlar için parkta oyun oynamak gibi keyif vericidir.

Gaulier bufonlara Lecoq gibi sanatsal bir katmandan değil daha sansüresiz ve grotesk bir bakış sunmaktadır; "Sık sık Jacques'ın sanat anlayışlarına karşı çıkardım. Bana "anarşist" derdi. Nasıl bir övgü!" kendi yolundan devam ederken aslında cennetten kovulan bir bufon diliyle konuşmaktadır; "Beyefendi, benim babam Şeytan. Onu çok seviyorum. Uzun zaman önce, Yahudi mahallelerinin mültecileri sürekli Şeytana âşık olurdu. Çünkü bu Şeytan; kadın ve adamı, kendi sırlarını etraflıca irdeleme davetini kabul ettiğinde ilk defa özgürlüğüne kavuşturandır. Yaşasın Galileo!" (Gaulier, 2007). Gaulier, insanlar tarafından tanrının krallığından defolup gitmesini istedikleri bufonun toplumsal hiyerarşideki konumunu açıkça ortaya koyar.

Paris'in güneybatısında yer alan şirin bir banliyödür Meudon. Orada Down Sendromlu çocuklar için bir okul açılması planlanmıştı. Ne yaygara! Meudon'da kim varsa, başta belediye başkanı olmak üzere (son zamanlarda Meudon Gözetim Komitesi'nin başkanı olarak atanmış), ayaklanmış durumdaydı. Televizyon haberlerinde, Meudon'daki arazi fiyatlarının

yüzde yirmi düştüğü açıklandı. Çünkü insanlar orada Down Sendromlu çocukların sokaklarda dolaşabileceğinden dolayı endişeliydi. Bir hafta içinde, plana karşı çıkan bir dilekçeyle elli bin imza toplandı. Meudon, bufonları yüzlerine bile bakmadan kovaladı (Gaulier, 2007).

Gaulier'in bufonların grotesk dünyadan geldiklerini kanıtlamak için iyi bir anlatı (narrative) oluşturduğu söylenebilir. Lecoq'un yarım bıraktığı, oyuna ve oyunsuluğa odaklanırken -en azından kitaplarında böyle ifade bulmayan- bir boşluğu Gaulier'in doldurduğu düşünülmektedir. Bufonlar grotesk dünyayı düşünsel ve eylemsel katmanlarla oluştururken görünüş ve biçimsel açıdan bir kalıpları yoktur. Lecoq dramatik sahaları araştırırken maske, mim, Commedia gibi unsurların en sonunda bufonları çalışmaktadır. Okulunun eğitim stratejisi de bunun üzerine kuruludur. Yolda öğrenilen tüm yöntemler bufon tekniğini oluştururken araç olarak kullanılmaktadır. Maske bunların içinde bufon tekniği için en önemlisidir. Grotesk biçim arayışında beden bir maskeye dönüştürülür. Bedensel deformasyon oluşturulurken "yaratılmak istenen" kişi ya da beden araştırılır. Bu genellikle kendine zıt bir biçim arayışıyla başlamaktadır. "Bu bedensel dönüşüme yani yeniden icat edilmiş yapay bedeninin içinde kendilerini bir anda daha özgür hissediyorlardı. Kendi bedenleriyle hiçbir zaman gerçekleştiremeyecekleri şeyleri yapmaya cüret ediyorlardı. Bedenin tamamı bu anlamda maskeye dönüşüyordu" (Lecoq, 2015). Eğitimin başında oyuncunun yüzünü maskeleyerek ifadeyi özgürleştirmek için çalışmalar yürüten Lecoq, bu kez bedeni maskeleyerek bedeni özgürleştirmektedir. "Normatif" bedenden "öteki" bedene geçen oyuncunun kendi varlığının dışında bir deneyim elde etmesi bilişsel süreçleri devre dışı bırakıp tamamen güdüsel bir oyun alanına çekmektedir. Kendi süper egosunun dışına çıkan oyuncu, normatif olanın karşına geçtiğinde öteki bilinciyle "alay edilemez şeylerle alay etmeye" başlamaktadır. Bu çalışma Grotowski'nin ideal insana ulaşma tezinin görünüşte tam tersini oluşturmaktadır (Karaboğa, 2010). Bu yolla bedenin deformasyonu, şiirsel bir zeminde grotesk evrene kapı aralamaktadır.

Bufon eğitimi araştırmasının ileri aşamasında Lecoq üç tür bufon ortaya çıkarmıştır. Misteri, grotesk ve fantastik bufonlar. Henüz kendi özellikleriyle tam olarak tamamlanmamış olsalar da ayırım yapmak için bazı özelliklerinden Şiirsel Beden isimli kitabında bahsetmiştir. Misteri; inançsal düzeyde orta çağın dinsel oyunlarını parodileştirilmiş bir sahayı temsil etmektedir. Geleceği, geçmişi bilen, dünyanın sonu geldiğinde neler olabileceğine dair fikirleri olan bufonlardır. Aslında bu geçmişin kutsalı

değil, günümüzün misterileri olarak yer bulmaktadırlar bufon dünyasında (Lecoq, 2015). Kutsalı indirgemeci bir biçimde estetize ederek grotesk bir yeni kutsal oluştururlar ve şiir defterlerine yazarlar. “Sahnedeki taklit yapan bir Bufon’un ruhunda mutlak bir neşe yaşar. “Bedenini ve ruhunu taklit ettiğim bu domuz mutlaka buraya gelecek ve kendini tanıyacaktır,” diye düşünürler. “Ben değilim... Ben değil...” diye bağırıp, şiddetli bir kalp krizinden öleceklerdir” (Gaulier, 2007). Groteskler; daha çizilmiş bir mizah anlayışı yüklüdürler. Bir karikatür dergisinden fırlamış gibi hareket ederler. Bufonun kendi tanımına çok yakınlardır o nedenle ayırtırmak zordur. Yaşamda karşılaşılan sıradan grotesk figürlerden oluşmaktadırlar. Psikolojinin ötesinde toplumsal olana odaklıdır. Gaulier’in bahsettiği yaşamın içindeki ucubelerin göstergeleriyle hareket ederler. Lecoq’a göre Alfred Jarry’nin Kral Übü’sü grotesk bufonlara iyi bir örnektir. Fantastikler ise; çağdaş dünyanın bufonları olarak anlamlandırılabilir. Bufon tanımındaki sınırların dışına çıkmışlardır. Fiziksel deformasyonun ötesine geçmiş, yarı hayvan yarı insan özellikler de taşımaktadırlar. Gerçekçi dünyayı malzemeye dönüştürmeleri onlara fantastik bir kapı aralamaktadır. Oyuncunun gerçeklik algısını ve yaşadığı dünyayı fantastik bir paralellekle yeniden inşa etme olasılığı sağlar, bu açıdan özgürleştiricidir. Bufonlar tek bir gruba üye olabilmektedir. Ancak diğer türler arasında geçiş de yapılabilmektedir (Lecoq, 2015). İmkansızlığın olmadığı ama imkanların geçişken olduğu bufon dünyası varlıktan öteye geçmiş bir gerçeklikle oyuncunun fiziksel ve oyuncu süreçlerinde yaratıcılığını arttıracığı geniş bir alan sunmaktadır.

### **3.2.1 Grotesk estetik ve bufon**

Jacques Lecoq’un bufonlarının temel estetiğinin varoluşsal düzeyde anlaşılması için “grotesk” kavramının incelenmesi gerekmektedir. Grotesk kavram olarak bufonların ara sıra kullandığı bir araç olmaktan çok ötede konumlanmaktadır. Varoluşlarıyla bütünleşmiş, bedensel dışavurumlarıyla ve toplumsal karşılığıyla karakteristik bir hal almıştır (Keçicioğlu & Akın, 2025). Grotesk kavramı plastik ve görsel sanatlarda kendi estetiğini bulmuştur. Bozuma uğramış şekil ya da garip-olağandışı terkip olarak adlandırılmaktadır. Zıtlıkların bir aradılığı olarak da kavramın açılımı söz konusudur. Gülünç olanla korkunç olanı birlikte barındırmak ya da insan ile bitki, bitki ile hayvan görsellerinin sıradan olmayan biçimde birleşmesinden doğmaktadır. Grotesk kavram olarak geniş bir alanda var olduğu için tezin sınırlılığı ölçeğinde bufon tiyatrosuna olan etkisine bakılacaktır.

...tabu ya da yasak olanla yüce olanın bir arada kullanılmasının neden olduğu korkuyu, groteskin karnavallara özgü şenlik ve ihlal havası içinde gösterir. Freud'un "bastırılanın geri dönüşü"nden kaynaklandığını belirttiği tekinsizlik duygusu ve dünyanın çocuk gözleriyle algılanışı, ilkel törenlerin kesin düzeni ve şenliklerle kutlamaların neden olduğu özgürlük duygusunun bir arada ve sürekli olarak birbirini yerinden ederek, devinim halinde kullanılması... (Yanikkaya, 2003)

Yanikkaya'nın aktardığı bakış, Lecoq'un temel bufon estetiğiyle örtüşmektedir. Groteskin sadece karşıtların birlikte kullanılmasından doğan zıtlıklar örüntüsü değil, aynı zamanda birleşik kaplar prensibinde olduğu gibi; eşitlerin dengesi dışında eşit olmayanların birlikteliğinin dengeyi bozması ve tekinsizliğe aşına olmasıyla tarif edilebilir. Bastırılmış toplumların taşan duygularının regüle edilmesi için tasarlanan karnaval ruhu aynı zamanda kendini başka bir biçime dönüştürmeye gebe hale gelmektedir.

Groteskin ayırdedici özelliği, bedeni de dünyayı da varlık olarak değil, varoluş süreci olarak, dönüşüm süreci olarak temsil etmesidir. Böylelikle insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler. Bu yüzden karnavalın zamanı da mekânı kadar özeldir. Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır. Karnavallaşmış edebiyat da her şeyi zamanla zorunlu bir bağ içinde, hep bir dönüşüm anı olan şimdiyle maksimum temas halinde, geçmişten özgürleşmiş, geleceğe açılmış yönleriyle temsil eder (Bakhtin, 2001).

Bakhtin'in grotesk ve karnavalı hem söylemde hem de bedende tasvir edişi insanın günlük algının dışında yeni bir varoluş içine girmesi olarak tanımlanabilir. Yaşanan zamanın ötesinde öykülenen zaman, şimdi ve burada kişinin kendi gerçekliğinden daha uzak fantastik bir zamana taşınmaktadır. Karnavalesk mekân Lecoq'un anlayışında bufonların seyirci için yarattığı mekandır. Dolayısıyla zamanı da kendi buldukları oyunsu zamana çekerler. Sahneyi karnavalesk bir kronotopun içinde bölünmüş kişilik algılarının tam ortasında yeni bir dünyaya dönüştürürler. Bufonlar kendi dünyalarında grotesk bedenin sahne temsili olarak ele aldıkları meseleyi ötekinin dünyaya bakışı ile oyuna dönüştürürler. Bedeni gerçek ötekiden aldıkları referansla dıştan şişirerek ortaya çıkarttıkları yeni estetik (maskelenmiş beden) seyirci için bilindik ama tekinsiz bir yenidir. Seyirciyi karşılaştığı şeyin oyun olduğu gerçeğinden uzaklaştırmadan zamandan ve mekândan bağımsız temsili bir karnavalesk oyun alanı yaratılır. Bufon tiyatrosunda

groteskin biçimsel bir öge olmaktan daha fazlası olması yeni anlamlar ve düşünce biçimlerini karşımıza çıkarmaktadır.

Meyerhold, Ekim Devrimi'nin ilk yıldönümü için Mayakovski ile birlikte ilk Sovyet oyununu, *Soytarı Misteri*'ni (Misteriya-Buff)<sup>3</sup> Petrograd'da sahneler. Bu oyunda her şey yeni ve aynı zamanda panayır tiyatrosu geleneklerine bağlıdır.; cüret, kabalık, kutsallıklara saldırı, neşe vardır. *Soytarı Misteri* ile Meyerhold sonunda Devrim'in somut bir ifadesini bulmuştur. Bu temsilin yapısında, Ayzenshtayn'nın "atraksiyonlar montajı" kuramının öncülleri görülebilir. Hem sirk hem geleneksel tiyatro deneyine dayanarak, teatral malzemenin yoğunlaştırılması ve dinamik düzenlenişi tiyatroyu psikolojizmden kurtarmakta ve seyircinin tepkilerini ideolojik açıdan düzenlemektedir (Picon-Vallin, 1997).

Meyerhold da Lecoq'tan önce bofonları tiyatro sahnesine çıkararak tiyatroda devrim dediği yeniliği gerçekleştirmiştir. Bu yeni ve deneysel biçim sahneyi bir karnaval alanına çevirirken, seyirciyi kışkırtması beklenebilir bir etkidir. Bufonların tekinsiz dünyası seyirciyi izlediği şeyle mesafelenme zorunluluğuna getirmektedir. Grotesk başlı başına y-efekti yaratan bir alandır. Gülünç olanla zorba olan, oyunsu haz ile korkutucu olan birlikte var olduğunda bufon tiyatrosu biçimsel estetiğin yanında tarihsel derinliğiyle güçlü temellere oturan bir tür olarak varlık alanını oluşturmaktadır. Bu nedenlerle Lecoq bufonlara yaklaşırken sadece biçimsel bir estetik arayışında olmamış, tarihsel derinliği, çağdaş insanın kendi grotesk dünyasında var olma ihtiyacını da oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinden bulgulamıştır.

### 3.3 Alfred Jarry

İspanyol bir heykeltıraş Jarry'e kibarca iltifat etti. Ama Jarry bu soytarının gitmesini ve bir daha dönmemesini istedi. Birkaç dakika sonra İspanyol geri geldi ve Jarry ona oracıkta ateş etti. Mermi bir perdeye isabet etti. Bu esnada orada bulunan iki hamile kadın bayıldı. Erkekler de bu durumdan hoşnut değildi ve ikimiz Jarry'yi dışarı çıkardık. Yolda Übü Baba'nın sesiyle şunları söyledi: "Bu edebiyat kadar güzel değil miydi? Ama içkilerin parasını ödemeyi unuttum" (Fell, 2021).

---

<sup>3</sup> Oyunun Rusça ismindeki "Misteriya" sözcüğü, Orta Çağ'da büyük kentlerin meydanlarında (ilk zamanlarda kiliselerde) yapılan ve İncil'den sahnelerin oynandığı dinsel tiyatro gösterilerini ifade etmektedir. "Buff" (İtalyanca buffonada, Fransızca bouffe ya da bouffonnerie) ise yine Orta Çağ'daki parodik ve yergisel halk komedileridir. Bu iki geleneksel tür, modern Avrupa tiyatrosunun temelleri arasında yer almaktadır. Buffon soytarı anlamına geldiği ve Mayakovski'nin oyununda temel eksen Misteriya'nın parodisi olduğu için Misteri olarak çevirdik (Çevirmen Notu) (Picon-Vallin, 1997).

Fell'in Guillaume Apollinaire'nin ifadesinden aktardığına göre 1905 yılında Jarry cebinden çıkardığı paslı silahla bir anda ateş eder. Ölümüne yakın yaşanan bu olay Jarry'nin modern dünyanın kurallarıyla yaşayamadığının en küçük örneklerinden biridir. 1873'te bir nehir kasabası olan Laval'da doğan Alfred-Henri Jarry, 1907 yılında 34 yaşında tüberküloz nedeniyle öldü. Hayatıyla ilgili bilinmesi gereken detaylar dışında yarattığı Patafizik evrende yaşadığı söylenebilir.

Jarry'nin dehasının erken yaşta ortaya çıkmış olması ona kısa hayatında fazlaca üretme olasılığı kazandırmıştır. Kral Übü (Ubu Roi) başlıca bir almanağa dönüşmüş, kendinden daha fazla bilinen bir kült haline gelmiştir. Braun'a göre Jarry, yazdıklarının etkisi ve yaşam tarzıyla Übü'nün vasıflarına bürünmüştür (Braun, 2013). Fransız tiyatrosunda oluşturduğu yeni akım onu kendinden sonra gelen birçok yazarın öncülü haline getirmiştir. Jarry'nin yazmalarına bakıldığında içine mutlaka çizimlerini de eklediği görülmektedir. Aslında disiplinlerarası bir üretici olduğu gerçektir.

Jarry'nin 1896 yılında sahnelenen "Kral Übü" oyunu, tiyatro sanatında o zamana değin kullanılmayan içerik ve biçimlerin kullanılması nedeniyle dikkat çekmiş ve yirminci yüzyılın yenilik peşindeki tiyatro sanatçılarının ilgi odağı olmuştur. Tiyatro sanatının o döneme kadar benimsediği sözcük kullanımlarının dışına çıkarak Jarry, yerli bir bakışın ilk uygulamasını gerçekleştirmiştir. Oyun metninde yer alan argo bir sözcüğün, detaylı olarak kullanımı önemli ve keskin bir değişim olarak tanımlanmıştır (İpekli, 2003).

Jarry'nin Übü'de oyunu "Boook" diye açması İpekli'nin de vurguladığı gibi dilde başlayan ve daha sonra yapılageliş kuramına dönüşecek absürt değişimin ilk kurşunu olarak adlandırılabilir. Übü'nün 1896'da Paris'te Théâtre de l'Œuvre'de ilk sahnelenişinde büyük tepkiler almasına rağmen çağdaş dünyanın iletişimsiz insanının ilgisini çekmiştir. "Halk niçin eserden parçalar okuyor ve başkalarıyla mukayese ediyor? Halk Kral Übü'yü Shakespeare'nin ve Rabelais'nin kaba taklidi olarak gördü ve ayıpladı" (Jarry, 2004).

### **3.3.1 Patafizik: "istisnalar bilimi"**

Alfred Jarry'nin sanatsal bakışını anlamak için önce onun dünyaya bakış açısını incelemek gerekir. Jarry, her ne kadar Kral Übü ile popüler olmuşsa da onun lise çağından sonra dünyaya bakışı ve ürettikleri dünya görüşünün altında şekillenmiştir. Übü ile başlayıp yaşanan evreni olduğundan daha farklı bir estetikte algılayan Jarry, gerçeğin ve olasılıkların ardındaki fikrin açılımını yeniden yapmıştır. Pozitif bilimleri kendi bakışı

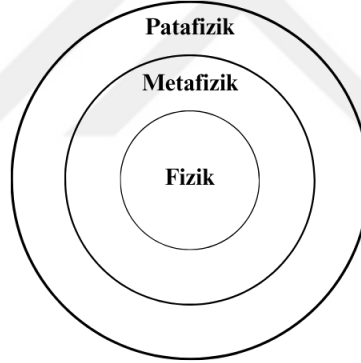
ile alay konusu haline getirmiş, yaşam gerçeğinin absürtlüğüne odaklanmıştır. Tüm bu istisnaları ‘patafizik<sup>4</sup> olarak adlandırmıştır.

Metafizik fiziğin ne kadar ötesine uzanırsa patafizik de metafiziğin o kadar ötesine uzanır. Örneğin, gölge-görüngü çoğu zaman raslantısal olduğundan, ancak genel olan şeylerin bilimi olduğu söylene de, Patafizik özellikle tikelin bilimi olarak kalır. Patafizik, istisnaları yöneten yasaları inceler ve bu evrene ek evreni açıklar; ya da geleneksel evrenin yerine görülebilecek, hatta görülmesi gereken bir evreni daha az tutkuyla tarif eder: Geleneksel evrene dair keşfedildiği sanılan yasalar da istisnaların bağlantıları olduğundan, bu istisnalar da daha sık görünmekle birlikte her koşulda raslantısal olgular olduğundan, daha az istisnai istisnalara indirgenebilseler bile, tekillik özelliği taşımazlar.

TANIM: Patafizik hayali çözümler bilimidir; potansiyel olarak tanımlanmış nesnelere özelliklerini, taslak görüntülere sembolik olarak atfeder (Jarry, 2003).

### Şekil 3.1

*Patafizik*



*Patafizik (Jarry, 2003)*

Jarry “istisnaların bilimi” olarak açıkladığı patafiziği tüm mümkünlerin üstüne konumlandırmaktadır. Ona göre varlığın anti tezi yokluk değil, varlığın yine kendisidir. Bu açıdan patafizik mümkün olanı kendi hareketinin içinde istisna taraflarıyla açıklamaktadır. Her şey patafiziğin kapsamına girer öyle ki tanrının varlığını bile patafizikle açıklamak mümkündür.

---

<sup>4</sup> ἔπι (μετὰ τὰ φυσικά). ἔπι(επι) ; Antik yunanca “sonra” (Dickinson Collage Commentaries.06.05.2025), μετὰ τὰ φυσικά (meta ta physika); fiziğin ötesi, metafizik anlamına gelmektedir. “epi (meta ta physika)” (Keskin, 2016) ; Metafiziğin sonrası, ötesi anlamına gelmektedir.

TANIM: Tanrı, sıfırdan sonsuz giden en kısa yoldur.

Hangi yönde diye sorulabilir. O'nun Önadının Jules değil, *Artı-ve-Eksi* olduğu cevabını veririz. Ve şunu dememiz gerekir:

$\pm$  Tanrı 0'dan  $\infty$ 'a giden en kısa yoldur, şu ya da bu yönde.

İki ilke inancına uygundur bu; ama + işaretini öznenin inancına atfetmek daha doğru olur.

Ama Tanrı, uzamsız olarak, bir çizgi değildir.

Gerçekten şunu saptayalım ki,

$$\infty - 0 - a + a + 0 = \infty$$

Özdeşliğine göre,

$a$  uzunluğu sıfırdır,  $a$  bir çizgi değil, bir noktadır.

Demek ki, kesin olarak:

TANRI SIFIR İLE SONSUZUN TEĞET NOKTASIDIR.

Patafizik bilimdir... (Jarry, 2003).

Jarry'nin yukarıdaki açılımına göre tanrı dahi patafizik ile açıklanabilir. Dolayısıyla yazdığı her hikâyeye patafizik evrenin bir parçasıdır. Gerçeğin kendi varsıllığını öyküleyerek norm-dışı olanla normatif olanı bir harmoni içinde bize vermektedir. Tezin konusu olan Kral Übü de istisnalar dünyasından bir parçadır. Sıra dışı konuşması, geleneksel kalıpların dışındaki eylemleri ve norm dışı diliyle Übü patafizik evrenin kralıdır. Onun dünyaya ve sanata bakışı absürt ve grotesk bir dil ortaya çıkarmıştır. Brockett'e göre Jarry'nin dünyayı ve insanı böylesine grotesk algılaması onu absürtditslerin peygamberi yapmıştır (Brockett, 2000).

### 3.3.2 Patafizik ile bufon tiyatrosunun kesişimi

Patafizik, sözde felsefe (Pseudophilosophy) olarak çağın anlamsızlığına yeni bir anlam yüklemeye çalışmıştır. İnsanlığın başına geçmiş olan burjuvazinin evrensel budalalığını, açgözlülüğünü, korkunç utanmazlığını ve canavarlığını anlatmanın yolunu yapma bir felsefe ile bulmuştur (Çalışlar, 1995). Bu açıdan Lecoq'un bufonlarının geldiği dünya ile kesişim oluşmaktadır. Fizik ya da metafiziğin açıklayamadığı bufonlar ancak patafizik dünyadan gelmiş olabilirler. Tekinsiz ve absürt varoluşa sahip bufonlar kendi dünyalarının tanrıları olarak Jarry'nin tuhaf matematiğinin kanıtı olarak alımlanabilir.

“Yusuvarlak, kamburu dünyayı saklar, tıpkı kırmızı yanağının duvar halısının aslanlarını kemirmesi gibi. Giysilerinin pancar kırmızısı ipeği üzerinde sinek ve karolar

vardır ve çingiraklı fırçasının kutsanmış sıvısını güneşe ve yeşillığe doğru serper” (Jarry, 2003). Soyтарыы bu biçimde tanımlayan Jarry aslında bufonların grotesk görünüşünü tarif etmektedir. Karanlıktan gelenlerin bu dünyada nasıl bir tekinsizlik yarattığını, satirik bir görünüşe sahip olduklarını ve deformasyonlarını bir dezavantaj değil kutsanmış bir varoluş gibi açıklar. Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri kitabının “Faustroll küçüktür Faustroll’dan” bölümünde tam olarak bufonlara özgü bir dille kendi tanrılarını anlatır; “Başka deliler Bir’in aynı zamanda kendinden hem daha büyük hem de daha küçük olduğunu hiç durmadan tekrarlıyorlar ve sayısız benzer saçmalığı yararlı keşifler diye tanımlıyorlardı” (Jarry, 2003).

Jarry ve Lecoq arasındaki kesişimde birbirinden uzak görünse de birbirini tamamlayan bir paradigma vardır. Jarry, bilimin ve felsefenin eğilip büküldüğü istisnai bir gerçeği bulgularken, Lecoq toplumun dışına itilmiş ve ötekinin bedenselleştiği bir oyun alanı yaratmaktadır. Patafizikteki istisna ile açıklanmak istenen bufon tiyatrosunda çarpıklık ile karşılık bulmaktadır. Her iki kavram da oyunsuluktan yola çıkmaktadır. Biri epistemolojiyle oyun oynarken diğeri onun bedenleşmiş hali olarak normlarla alay ederek kendi varlığını taşımaktadır. İstisnalık ve dışlanmışlık bizi düşüncede ve yaşamda “öteki” kavramına götürmektedir. Ötekinin yaşamı, değerleri ve düşünselliği grotesk dünyada bir bileşik oluşturur. Dilleri absürt, düşünceleri kıyııcı, davranışları yıkıcı ve varlıkları paralel bir evren inşa etmektedir.

İnsan ölümlüdür. Öleceğini bile bile yaşamak ve bir şeyler elde etmeye çalışmak anlamsızdır. İnsanın tutkuları ile ölümcül yazgısı arasındaki çelişki tüm davranışlarımızı saçma kılmaktadır. Bu saçmanın farkına varmak acı verir. Evren bir kaostur. İnsan usu evrenin düzeninde bir uyum bulamamıştır. Bu kaos içinde insanca bir düzen yaratmaya çalışmak boşunadır. Yaşamımızın bir anlamı, davranışlarımızın bir amacı olduğunu varsaymak bir aldatmacadır. Bunun için tüm iyimser çabalar kuşku uyandırır (Şener, 2006).

Sevda Şener’in tanımıyla absürt dünya tam da patafizikçilerle bufonların evrenlerinin kesişimini oluşturmaktadır. Normatif koşulların dışına çıkan Jarry anlatısı ve bufon tiyatrosu patafizik açıdan ne oldukları değil, olmadıklarının üzerinden tanımlanmaları uygun düşmektedir. Yapılageliş biçiminde ortaya çıkan absürt tiyatro kavramı kaosun anlamsızlık ve saçma ile sarsılmasına olanak tanımaktadır.

Absürd kısaca “saçma” demektir, ama Camus’nün kullandığı ve bizim Absürd tiyatrodan söz ettiğimizde kullandığımız bu değildir. Kafka üzerine bir yazısında, Ionesco bu deneyimden kendi anladığını şöyle açıklıyor: Absürd amacı olmayandır... Dinsel, metafizik

ve deney ötesi köklerinden kopmuş bir kayıptır.; onun bütün eylemleri anlamsız, absürt, yararsızdır (Esslin, 1999).

Jarry anlatısı ve bufonlar arasında grotesk bir yakınlık olduğu gerçektir. İkisi de absürt tiyatro estetiğinin birer parçası olarak alınabilir. Öyle ki, Lecoq Şiirsel Beden kitabında bufonlar bölümünde tiyatro metinleri içinde Alfred Jarry'nin Kral Übü karakterinin bu tür bir dünyaya ait olduğunu söylemektedir (Lecoq, 2015). “Öteki beden” kavramı ile “öteki anlatı” absürt, kurmaca bir özgürlük alanı ortaya çıkarmaktadır. İkisi de yıkım peşindedir, mimetik olanı yıkıp anlamsızlığın parodisi ile yeni bir söylem inşa etmektedirler. Sıkışmışlığın ve anlamsızlığın içinde ortaya çıkan hikayeler insanlığın ortak derdi olan iletişimsizlik için yeni bir önerme sunar. Bu önermeye göre sistematik bozulma çağdaş yaşamın kör noktasıdır. Yer ve zaman bağlamından kopuk, durumları ve eylemsizliği açığa çıkarmakla kalmaz, var oluşun anlamsızlığını grotesk bedenlerle epistemolojik bir anlatıya dönüştürür.

Tezin odağı olan Bufon tiyatrosunun Kral Übü üzerinden yorumlanması da bu açıdan uyumlu bir estetik ortaya koymaktadır. Lecoq tarafından henüz tamamlanmamış bufon tiyatrosu önermesi Kral Übü'nün kıyıcı anlatısıyla birleştiğinde tez çalışmasının uygulama aşaması için oyunsu bir alan açmaktadır.

## **4. YORUM**

### **4.1 Sahneleme Yaklaşımı**

Çalışmanın uygulama aşamasında Alfred Jarry'nin Kral Übü (Übü Roi) adlı oyunu Jacques Lecoq'un bufon tiyatrosu tekniğinden yola çıkılarak bir sahneleme denemesi yapılmıştır. Üç oyuncu ile bir bufon korusu yaratılmaya çalışılarak Jacques Lecoq'un yaklaşımına yönelik araştırma yapılmıştır.

### **4.2 Kral Übü**

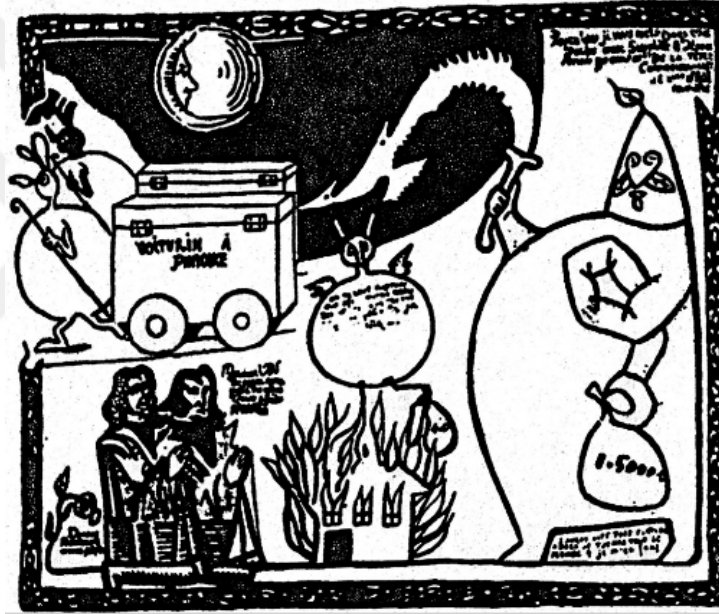
Oyun Alfred Jarry'nin Rennes Lisesi yıllarında okuldaki fizik hocası Mösyö Hébert'ten ilhamla yazdığı ilk tiyatro eseridir. Başlangıçta parodi amaçlı bir kukla oyunu olarak kaleme alınan Übü, Hébert'ten Ebé/Übü'ye dönüşmüştür. Übü Baba (Père Ubu), açgözlü, vahşi ve aptal biridir. Jarry, liseden sonra Paris'e gittiğinde Übü'nün son halini tamamlamıştır. Oyun, ilk olarak 1894'te Mercure de France'ın sahibinin evinde oynanmış, 10 Aralık 1896'da yönetmenliğini Lugné-Poe üstlenerek Théâtre de l'Œuvre'de prömiyer yapmıştır (Jarry, 2014). Oyunun sahne tasarımında Jarry'nin kendi başta olmak üzere

Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard gibi isimler çalışmıştır (Fell, 2021).

Oyunun açılış sözü olan ve Kral Übü tarafından söylenen “Bok!” (Merde!) oyunun burjuva yaşamına ve geleneksel tiyatro kalıplarına karşı bir başkaldırı oluşunu ortaya koymuştur. Seyircinin fazlaca tepkisini çeken durum ağzını her açtığında aynı sözcüğü söylemesiyle dönemin sahnesinde grotesk bir iticilik yaratmıştır (Jarry, 2014).

#### Görsel 4.1

*Kral Übü tanıtım afişi 1896*



*Alfred Jarry, Kral Übü tanıtım afişi (Fell, 2021).*

...Bay Übü’de bir ikilem yaşayacaksınız: Ya pek çok şeyin telmih yoluyla anlatıldığını göreceksiniz veya basit bir ipli kukla seyredeceksiniz, seçmekte özgürsünüz. Yine oyunu sadece, bir öğrencisi tarafından, ona göre dünyada olabilecek bütün gülünçleri temsil eden öğretmenlerinden birini biçimsizleştirilmesi olarak görmekte de serbestsiniz. Le Théâtre de l’Œuvre, bugün size iste bu görünüşlerden birini verecektir. İki suarelik de olsa, seyredeceğiniz büyük kuklaların ruhu olmak için kendi kişiliklerinden sıyrılarak bir maske içine kapanmış olarak oynamak ve iyice içine kapanık bir insan olmak bazı aktörlerin hoşuna gitti (Jarry, 2004).

Oyun sadece içeriğiyle değil, aynı zamanda sahneleme biçimiyle de klasik kalıpları kırmıştır. Sahnelemede kukla tiyatrosunun seyirlik ve gerçekliği kıran yapısından vazgeçmeden; oyuncuların maske kullanımı, kukla jestleri ile oynamaları ve dekoru yazılı levhalar kullanarak oyuna yerleştirilmesi seyirciyi kışkırtmıştır. Klasik yanılsamacı tiyatronun sahnelerini kullanarak karşıtı bir oyun sahneleme fikri Jarry'yi absürt tiyatronun öncüsü yapmıştır (Fell, 2021).

#### Görsel 4.2

*Übü Baba'nın Alfabetesi*



U. İstirap  
(Übü Baba'nın gözyaşları)



E. Yırtıcılık  
(Übü Baba'nın çenesi)



O. Hayranlık  
(Übü Baba'nın göbeği)



I. Übü Baba'nın eğlencesi



A. Açlık  
(Übü Baba'nın düşüncesi)

*Übü Baba'nın Alfabetesi (Jarry, 2004)*

Sahnede yıkıcı bir yenilik sunarak 20. Yüzyıl avangartlarına öncülük eden Jarry, Übü ile kırılğan olmayan politik bir yaklaşıma da sahiptir. Öğretmenden diktatöre giden karakter hicvi Bertolt Brecht'in Arturo Ui'sini akıllara getirmektedir. Absürt tiyatronun zaman ve mekân kavramlarını ortadan kaldırarak durumu ön plana çıkardığı gerçeğini Jarry şöyle ifade etmektedir; "...Başlayacak oyunun yerine gelince, Polonya'da yani, 'Hiçbir Yerde' geçiyor" (Jarry, 2004). Aslında hikayenin Polonya'da geçmesi tesadüf değildir. Uzun yıllar boyunca işgal altında kalan, belirli aralıklarla Alman ve Rus işgalleriyle bilinen Polonya, 1830'daki büyük göç ve 1863 ayaklanması sonrası

sosyalistlerin sürgünüyle devam eden süreçte sığınmacıların çoğu komşu Fransa'ya yerleşmiştir. İşgal ya da ele geçirilme, ardından sömürü politikası Polonya'yı bir asırdan fazla süre dünya haritasından silmiştir. Rus işgali altındayken Ruslaştırma politikasının da ülke halkı üzerindeki etkisi devam ederken köylülerde bir değişim yaratmamıştır. Onlar isyan hareketine katılmamış hatta kendilerini Polonyalı bile saymamışlardır (Blit, 1971).

Jarry'nin oyunu "Polonya yani Hiçbir Yer"de geçiriyor olması politik olarak farklı bir zemine oturttuğuna işaret etmektedir. Altı boş salt farklılık olsun diye tiyatrodaki yapısal bir değişiklik yapmamış, komşu ülkede olan bitenlerden etkilenmiş ve haritadan bir asır silinmiş olan bir ülkeyi sembolik olarak hiçbir yer olarak tanımlamaktadır. İşgal ve sürgün politikasını da Übü'nün bedeninde rasyonelleştirmiş işine gelmeyi rahatça öldürüp kendi gibi olmayıp ona hizmet etmeyenleri aç bırakması buna gönderme olarak alınabilir. Jarry'nin oyunda köylülere de politik bir gönderme bulunmaktadır, işgalcilerle aynı safta yer alan köylülere oyunda politik olarak işgalcilerle savaşan bir imge yaratmıştır.

#### **4.2.1 Oyun özeti**

Oyun Übü Ana'nın Übü Baba'yı kralı öldürüp tahta geçmesi için ikna etmeye çalışmasıyla başlamaktadır. Bir asker olmak yerine kral olup ülkeye hükmederse bol bol et yiyebileceklerini de argüman olarak sunar. Übü Baba başlarda kabul etmese de et vaadi onu ikna eder ve kral olma planları yapmaya başlar. Burada bir Macbeth göndermesi yapılmaktadır. Übü baba hemen ardından yüzbaşını eve davet eder ve onunla planını paylaşır. Yüzbaşı krala olan düşmanlığı nedeniyle bu teklifi kabul eder. Ardından Vanceslas Übü Baba'yı saraya çağırır, ona Sandomir Kontluğu'nu verir. Übü Baba her ne kadar korkuyla saraya gitmiş olsa da bu haber Übü Baba'yı kralı öldürme konusunda daha da kışkırtır. Übü Baba geçit töreninde parola olarak "bok" diye bağırır ve Vanceslas'ın ayağına basar. Askerler saldırır, kralı ve çocuklarını öldürürler, Übü'de tacı ele geçirerek krallığını ilan eder. Bu sırada kralın en küçük oğlu Bougrelas ve Kraliçe Rosamunde kaçarlar. Übü ve adamları kraliçe ve oğlunu sarayda arasalar da yakalayamazlar. Kraliçe dağlarda bir mağarada saklandığı sırada yaşadığı acılara dayanamayarak ölür. Bougrelas, dağlarda saklandığı sırada ailesinin ve atalarının hayaletlerini görür, hayaletler ona bir kılıç verir ve intikam almalarını söylerler. Burada bir Hamlet göndermesi yapılmaktadır.

Übü baba Polonya Kralı oluşunu kutlar. Etrafindakiler tarafından zorla ikna edilerek halka et ve altın dağıtır. Böylelikle halkın gözünde krallığını tasdik eder. Yavaş yavaş kontrolden çıkan Übü Baba, krallığı daha zengin hale getirmek için krallık çalışanlarını (yargıçlar ve maliyeciler) ve soyluları ortadan kaldırmaya karar verir. Hepsiyle tek tek hesaplaşıp onları ölüm çukuruna atar. Bununla da yetinmeyen Übü, halka yeni vergiler koyar, gündelik hayatı gittikçe zorlaştıran fazla vergiler nedeniyle halk zor durumda kalır. Vergileri ödemekte zorlanan halkı ikna etmek ve vergileri toplamak için askerleriyle köylere gider ve zorla vergi toplar. Kendisine direnenlere işkence yapar ve öldürür.

### Görsel 4.3

*Übü Baba çizimi*



*Übü çizimi (Jarry, 2004)*

Bu arada Yüzbaşı, Übü Baba'nın ihanetine uğradığını düşündüğü için kaçarak Rus Çarı Aleksi'ye sığınır. Çar'a Übü Baba'ya karşı savaş açması konusunda teklifte bulunur ve kendi de bizzat yardım edeceği konusunda taahhüt verir. Çar Alex'i Yüzbaşı'nın teklifini kabul eder ve onu kendi ordusuna alır. Übü Baba Yüzbaşı'nın ihanetini öğrenir ve Ruslar'ın saldıracağı haberlerine kayıtsız kalmayarak her ne kadar korksa da savaşa girmek için hazırlık yapar. Ordusuyla birlikte Rusya'ya doğru yola çıkan Übü Baba

Ruslarla karşılaştığında ne yapacağını bilemez. Orduyu yanlış yönlendirir, askerleri aç susuz savaşa gittiği için ve savaş konusundaki beceriksizliği nedeniyle yenilgiye uğrar. Pile ve Cotice ile savaş alanından kaçır. Bu sırada Übü Ana kendini kurtarmak için Polonya hazinesini çalmaya kalkır. Varşova Katedrali'nin altındaki mezarlıkta bulunan hazineyi çalarken yakalanır. Prens Bougrelas ve adamları tarafından Polonya'dan kovulur.

Übü Baba, Pile ve Cotice Litvanya yakınlarında bir mağaraya sığınır. Mağarada bir ayının saldırısına uğrarlar. Adamları Pile ve Cotice Übü'nün tüm saçmalıklarına rağmen ayıyı öldürürler ve aç kalmaktan kurtulurlar. Polonya'dan kaçan Übü Ana da aynı mağaraya sığınır ve uykudayken birbirlerini bulurlar ve barışırlar. Bougrelas ve Polonyalılar kaldıkları mağarada Übüleri basar. Çatışma sırasında kargaşadan faydalanan Übü ve maiyeti kaçarak bir gemiye sığınır. Gemiyle Almanya kıyılarına kadar ulaşırlar. Übü Baba Fransa'da Maliye üstadı olmayı hayal eder. Ve “bok” sözüyle oyunu noktalar.

### 4.3 Sahneleme Metni

Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896) yazılmış olan orijinal dili Fransızca'dan Çevirmen Hazal Çevik<sup>5</sup> tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Sahneleme metni uyarlanmış ve William Shakespeare'in Macbeth (Shakespeare, 2019), Hamlet (Shakespeare, Hamlet, 2020) oyunlarından metinler arası çalışma için alıntılar yapılmıştır.

Sahneleme metninin oluşturulması Lecoq'un bufon tiyatrosu üzerine önerilerine bağlı bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Bufon korosunun kendi anlatısı haline dönüşmesi için yeni bir anlatım biçimi ortaya konulmalı, oyun kişilerinin, zaman mekân gibi kavramların yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Koral bir bufon anlatısının içinde oyunun koşullarını bufonlara özgü bir oyunsuluğa taşımak için metnin de eğilip bükülmesi gerekmektedir.

Bufon çalışması farklı durumlara uyarlanabilen bir oyun anlayışını ortaya çıkarır. Burada her şey yapılış tavrına, önerilen metne, oyun seviyesine bağlıdır. Öğrenciler metinlerini başka bir mantıkla yazarlar. Eğer öğrenciler bir durumu ele almışlarsa bufonlar onları bozacak, bükcek, alışık olmadık bir oyunla sahneye taşıyacaklardır. Sırf zevk için bir metnin içindeki kelimeyi on kere tekrar edebilir ve sonra normale geri dönebilirler. Durumu Bufonlayacaklardır. Düzenlenmiş saf bir delilik diyarındayız (Lecoq, 2015).

---

<sup>5</sup> Hazal Çevik, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümü.

Lecoq'un önerdiği bufonesk oyun seviyesi için metnin değiştirilmesi aynı zamanda bufonların güncel toplumsal ve varoluşsal alanlarını da oyunun içine yerleştirmeyi gerektirmektedir. Ötekinin kendi çağına ve normatif olana ait olan bir söylemi kendi diline uyarlaması için bugünün seyircisinin dilini kullanıp onu bozacak durum ve koşulları kullanması gerekmektedir. Lecoq bu çalışma prensibi için "Transpoze etmek" tanımını kullanmaktadır.

Özdeşleşmeler üzerine yapılan çalışma kendisine yeniden dramatik bir boyut kazandırması gereken bir çalışmadır. Bunun için transfer metodunu kullanırım. Bu metod insan doğasını daha iyi oynamak amacıyla anlatımsal amaçlara hizmet etmesi için doğanın, eylem jestlerinin, hayvanların ya da malzemelerin temel dinamiğini temel alır. Amaç gerçekçi oyunun dışında olan bir teatral transpozisyon seviyesine ulaşmaktır (Lecoq, 2015).

Bu bakışın altında verili olanın dışına çıkma ve yeniden inşa etme prensibi yatmaktadır. Bufon tiyatrosunun tiyatral yapısı içine bir metni entegre etmenin en kullanışlı yolu metni transpoze etmekten geçmektedir. Lecoq bu çalışmaların tamamını "Jestleri ve metinleri özgürleştirmek" olarak tanımlamaktadır (Lecoq, 2015). Jest ve metinlere yeniden anlam verecek bir dil arayışında olmak oyun alanını oluşturacak söylemi geliştirmek için oynanacak metni bufonların metnine dönüştürmekten geçmektedir.

Aradan geçen yüzyıllara karşın bugüne ulaşan sözcükler, bu kadar uzun bir süre daha anlaşılacak, üzerinde düşünülecek ve tadına varılacaktır. Sözcükler derken, anlatılmak istediğim bunların soyut olarak anlamları değil, insancılığı, bireyi belirleyen ve onu diğerlerinden ayıran kendine özgü tınısı, ardımızda yankılandığında bizi dönüp bakmaya zorlayan gücü, yokluğunda bizi yalnız bırakmayan, geri dönüşüyle de bize yaşam ve mutluluk veren aşk içinde bir değer taşıyışıyla sesin kendisidir (Copeau J. , 1989).

Jarry'nin 1896'da son halini alan Kral Übü adlı eserinin bugün bufonların dilinden nasıl bir söylem geliştirmesi gerekir sorunsalının cevabı Copeau'nun sözleriyle tamamlanmaktadır. Diktatoryal düzen, savaş, yerinden edilme, ekonomik sıkıntılar gibi çağın bitmeyen ve bugünün dünyasında yeni sistematik problemlere yol açan sorunlar güncel bir söyleme ihtiyaç duymaktadır.

...bir eser insansal ve evrensel gerçekliği ne denli içeriyorsa, derin güzelliği zaman ve koşullardan kurtulmuşsa o denli güçlüdür. Böyle bir eser yüzyıllar boyunca yenilenecek yorumlara açık, elverişli ve hatta gereksinim içinde olacaktır. Shakespeare ve diğer birkaç yabancı yazar için, bütün duyarlılığıyla yüreğimizde ve bütün anlaşılabilirliğiyle yüreğimizde yer alabilmesi için her yüzyıl aşağı yukarı iki kez yeniden tercüme edilmesi gerektiği

söylenir. Aynı şey bütün tiyatro yapıtlarının yeniden yorumlanması için geçerlidir. Yeniden yorumlama, ama anlamına, ruhuna ve geleneğine bağlı kalarak (Copeau J. , 1989).

Kral Übü'nün uyarlanması tam da Copeau'nun üzerinde durduğu nedenlerden de elzem olmuştur. Absürt ve grotesk bir oyun seviyesi yakalamak için içinde bulunan koşulların ve sahneye koyulan coğrafyanın topoğrafyadan doğan kültürel dokusuna uyumlanması gerekmektedir. Bu noktada bufon tiyatrosu bağlamında sahneye taşınan Kral Übü, yeni bir uyarlama ile metinlerarası eklemeler kullanılarak oyuncuların anlatım olanaklarına hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır. Absürt niteliği oyunculuk ve sahneleme metni bağlamında bu biçimde sağlanmıştır.

Oyun Beş perde ve Otuz Altı sahneden oluşmaktadır;

**Tablo 4.1**

*Kral Übü 1. Perde*

<b>1. Perde</b>	
<b>1. Sahne</b>	Übü Ana Kralı öldürüp yerine geçmesi için Übü Babayı kışkırtır.
<b>2. Sahne</b>	Übü Baba ve Übü Ana misafirleri yemeğe beklerken Übü Baba yemekleri hırsıyla yemeye başlar.
<b>3. Sahne</b>	Übü Baba Misafirleri tuvalet fırçasıyla zehirlenmeye çalışır ve Yüzbaşı'nı davet eder.
<b>4. Sahne</b>	Übü Baba Kral'ı öldürme planını Yüzbaşı'ya açıklar ve Ona Litvanya Düklüğü teklif eder.
<b>5. Sahne</b>	Kral Vanceslas Übü Baba'yı çağırır Übü yakalandığı korkusuyla suçu yanındakilere atmayı düşünür.
<b>6. Sahne</b>	Vanceslas Übü Baba'ya Sandomir Kontluğunu verir. Übü Onu öldürme planlarına devam eder.
<b>7. Sahne</b>	Übü Baba Yüzbaşı ve askerlerle bir araya gelir ve planlarını netleştirir.

*Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896).*

**Tablo 4.2**

*Kral Übü 2. Perde*

<b>2. Perde</b>	
<b>1. Sahne</b>	Kraliçe Krala Vanceslas'ı gördüğü rüya ve Übü hakkında uyarır.
<b>2. Sahne</b>	Übü Baba geçit töreni sırasında Kral'a saldırı ve adamları onu öldürür. Tacı ele geçirir, Kraliçe ve oğlu Bougrelas kaçır.
<b>3. Sahne</b>	Kraliçe ve oğlu Bougrelas diğer oğullarının öldürülüşünü saklandıkları yerden izler.
<b>4. Sahne</b>	Übü ve adamları saraya girer, Kraliçe ve oğlu Bougrelas annesini kaçıtır, kendi de kaçır.
<b>5. Sahne</b>	Prens Bougrelas ve Kraliçe Rosamunde dağlarda bir mağaraya sığınır. Kraliçe acılarına dayanamayarak ölür, Bougrelas atalarının hayaletlerini görür ve intikam yemini eder.
<b>6. Sahne</b>	Übü Baba tahta çıkar ama halka hediye vermek istemez. Übü Ana ve Yüzbaşı onu ikna ederler, halka et ve altın dağıtmayı kabul eder.
<b>7. Sahne</b>	Übü Baba avludaki halka altın dağıtır ve zevk için onları yarıştıtır.

*Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896).*

**Tablo 4.3**

*Kral Übü 3. Perde*

<b>3. Perde</b>	
<b>1. Sahne</b>	Übü Baba Kral olmasının ardından Yüzbaşı'ya dükaliği vermez ve Übü ana onu tehlikelere karşı uyarır.
<b>2. Sahne</b>	Kral Übü zenginleşmek için soyluları, yargıçları ve maliyecileri öldürür, mallarına el koyar.
<b>3. Sahne</b>	Köylüler toplanır, ülkede olan biteni konuşurlar.

**Tablo 4.3** (Devam)

*Kral Übü 3. Perde*

<b>4. Sahne</b>	Kral Übü köyü basar ve adamlarıyla halktan zorla vergi alır, itiraz edenlere işkence yapar.
<b>5. Sahne</b>	Kral Übü, kendine karşı çıkan Yüzbaşı'yı hapseder ve onunla alay eder.
<b>6. Sahne</b>	Hapisten kaçan Yüzbaşı, Rus Çarı Aleksi'ye sığınır. Prens Bougrelas'ı tahta çıkarmayı teklif eder ve ordunun başına geçer.
<b>7. Sahne</b>	Übü Baba Yüzbaşı'dan gelen mektupla sarsılır. Rusların saldıracağını öğrenince korkuya kapılır ve savaşa girmeye karar verir.
<b>8. Sahne</b>	Übü Baba savaşa gitmek için hazırlanır, atına binmeye çalışırken düşer, Übü Ana Bougrelas'ı öldürüp hazineyi ele geçirmeyi planlar.

*Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896).*

**Tablo 4.4**

*Kral Übü 4. Perde*

<b>4. Perde</b>	
<b>1. Sahne</b>	Übü Ana, Varşova Katedrali'ndeki mezarlarda gizli hazineyi ararken biraz altın bulur ancak gelen seslerden korkarak kalanı bırakıp kaçar.
<b>2. Sahne</b>	Bougrelas, halkı ve askerleri Übü Baba'ya karşı isyana davet eder. Vergileri kaldıracağını söyler, Übü Ana'nın nöbetçileriyle çatışırken Übü Ana kaçar.
<b>3. Sahne</b>	Übü Baba Ukrayna'ya doğru ilerlerken bir asker Polonya'da olanları gelip haber verir. Übü Ana'nın kaçtığına inanmaz.
<b>4. Sahne</b>	Rus Ordusu saldırıya geçer, Übü baba orduyu yönetemez, Yüzbaşı'yı yakalar ona işkence ederken paniğe kapılıp Ruslar'dan kaçar.
<b>5. Sahne</b>	Übü Baba, adamlarıyla birlikte Litvanya yakınlarında bir mağaraya sığınır. Tam rahatlamışken sesler gelir ve paniğe kapılırlar.

**Tablo 4.4** (Devam)

*Kral Übü 4. Perde*

<b>6. Sahne</b>	Mağarada bir ayıyla karşılaşrlar. Übü Baba'nın adamları ayıyı öldürür ve açlıktan kurtulurlar.
<b>7. Sahne</b>	Übü Baba rüya görür.

*Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896).*

**Tablo 4.5**

*Kral Übü 5. Perde*

<b>5. Perde</b>	
<b>1. Sahne</b>	Übü Ana mağaraya gelir ve Orada Übü Baba ile hesaplaşırlar.
<b>2. Sahne</b>	Mağarayı Bougrelas ve Polonyalılar basar. Çatışma çıkar.
<b>3. Sahne</b>	Bougrelas ve adamları onları kaçırdığını düşünür ve saraya geri dönerler.
<b>4. Sahne</b>	Übü baba ve maiyeti bir gemi ile Polonya'dan kaçarlar. Übü Baba gelecekteki planlarından bahseder.

*Kral Übü (Jarry, Ubu Roi, 1896).*

Sahneleme metninde oyun daraltılmış, bazı sahneler anlatı ile özetlenmiştir. Oyun, Otuz Altı sahneden, ön oyun hariç olmak üzere toplam sekiz sahneye düşürülmüştür. Burada bufon estetiğinin anlatı araçlarını güçlendirecek amaçlar göz önünde tutulmuştur. Sahneleri bağlamak için anlatıcı eklenmiş, oyun içinde oyuncuların kolektif ve yer yer tekil anlatılarıyla dramaturjik bütünlük sağlanmıştır. Anlatıcının sahnedeki varlığı sahneler arası geçişlerde oyun alanı ile seyircinin arasında bağı güçlendirmiştir. Bufon dünyası oyunsu ama bir o kadar da tekinsiz bir alandır. Burada seyircinin hayal gücünü rahatlıkla kullanması için anlatıcı hikayedeki derinliğe katman açmıştır. Lecoq'un bufon oyuncusunun metni yeniden yazma gerekliliği ve onu özgürleştirme zorunluluğundan yola çıkıldığında metinde karakterlerin konuşmaları ve anlatı oyuncuya alan açmaktadır. Seyirciyle doğrudan ilişki içinde olan bufonlar onlarla kurduğu iletişimin içinde hikâyeyi sanki kendi dünyalarından gelen bir anlatı olarak vermektedirler. Bu açıdan daraltılmış

oyun Lecoq'un söylediği jest ve metni özgürleştirme için bir transpoze çalışması olmuştur.

#### **4.3.1 Sahneleme metni kişileri**

##### **Übü Baba**

Oyunun ana karakteridir. Önceden Aragon Kralıdır. şimdi Polonya Kralı Vanceslas'ın emrinde çalışan bir subaydır. Açgözlülük ve hırsı nedeniyle hiçbir şeyi göremeyen iktidar düşküdüdür. Jarry onu; "alçak, rezil biridir" diye tanımlar. Kaba, küfürbaz, hoşuna giden şeyleri elde etmek için halka eziyet eden, hoşuna gitmeyen şeyler içinse yalvarabilen bir parça yaramaz çocuktur (Jarry, 2004). Oldukça küfürbazdır, ağzından "bok", "hassıçtır" gibi ifadeler çıkar. İşine gelmeyen herkesi öldürecek kadar zalimdir. İnsanlığa ve hayata karşı ciddi bir nefreti vardır. Fiziksel olarak şişman ve sevimsiz, norm-dışı bir görünüşe sahiptir. Jarry'nin Patafizik evreninden çıkıp gelmiştir. Gerçeği bozan absürt bir kişiliktir. Oyuncular -her sahnede farklı biri- onun sembolü olan göbeğini takarak oynar. Dönüşümlü bir sıralama mevcuttur.

##### **Übü Ana**

Übü Baba'nın karısıdır. Hırs ve entrikanın temsilcisidir. Polonya Kraliçesi olmak istediği için Übü Baba'yı kışkırtır. Her şeyin başlangıcını oluşturur. Zeki biridir, sürekli hesap yapar. Ahlakçı bir kişilik özelliğine sahip değildir, Übü Baba'yı istediği gibi yönetir. Onu zaman zaman eleştirse de aslında aynı kötücül taraflara sahiptir. Sadece bunu göstermez. Übü Baba kadar zalim olmasa da Kraliçe olmak ve zenginleşmek için her şeyi yapar. Yine oyuncular Übü Ana'nın olduğu sahnelerde onu jestlerini kullanarak dönüşümlü biçimde oynarlar.

##### **Yüzbaşı Bordür**

Polonya Krallığı'na bağlı bir subaydır. Übü Baba'nın kral olmasında ve Vanceslas'ın öldürülmesinde oldukça fazla rolü vardır. Übü Baba ile hareket etmesi fırsatçı oluşundandır. Bu davranışı Dük olmak için her şeyi yapabileceği anlamına gelmektedir. Übü Baba tarafından vaat edilen Düklük unvanını alamayıp, bir de hapsedilince ihanete uğramışlık duygusuyla Rus Çarı'na sığınır. Cesur bir savaşçıdır, ancak çıkarları doğrultusunda ahlaklıdır. Bulunduğu sahnelerde oyuncular Bordür'e has jestleri kullanarak ve dönüşümlü oynarlar.

## **Kral Vanceslas**

Polonya Kralıdır. Übü Baba ve maiyeti tarafından suikaste uğrar ve öldürülür. Übüleri yeteri kadar tanımamaktadır. Oldukça iyi niyetli ve adaletlidir. Übü Baba'ya başarılarından ötürü ödül verir. Kraliçe ve oğlu Bokuklas'ın uyarılarına gözleri kapalıdır. Safça yaşar, oyunun en önemli kurbanlarından. Oyunda tek sahnede görünmektedir ve tek oyuncu Vanceslas'a has jestlerle onu oynamaktadır.

## **Kraliçe**

Polonya Kralı'nın eşi, Kraliçe'dir. Kralı uyarır ancak ciddiye alınmaz. Çocuklarının ve kralın ölümüne şahit olmuş trajik bir kaderi vardır. Oyunda tek yerde görünmektedir ve oyuncularından biri onu imlemektedir.

## **Bokuklas<sup>6</sup>**

Kral ve Kraliçe'nin en küçük çocuklarıdır. Korumacı ve cesurdur. Annesini kaçırmak ve korumaya çalışır. Ailesinin intikamını almak için çabalar. Oyunda hakkı ile kazanım sağlayan ve Übü Baba'ya karşı direnen tek kişidir. Oyunda tek sahnede görünmektedir. Oyuncularından bir kişi onu Hamlet eğretilemesi ile oynar.

## **Moli (Köpek)<sup>7</sup>**

Übülerin evcil hayvanıdır. Kendileri gibi hırs düşkün, açgözlü ve oyunbazdır. Onların konuşmalarını dinler, anlar ama konuşamaz. Havlayamadığı için "bok" diye ses çıkarır. En son Übü Kral olmaya karar verdiğinde "ol, ol" der. Übü Baba'nın kral olmasında onun da büyük payı vardır.

**Diğer Kişiler:** Rus Çarı, Maliyeciler, Engizisyoncular<sup>8</sup>, Köylüler, Übü Baba'nın Adamları, Haberci, Soylular, Katipler, Askerler, Gemi Mürettebatı. Sayılan kişiler herhangi bir özelliğe sahip olmayan, simgesel kişilerdir. Oyuncular tarafından jestik ifadelerle tanımlanıp oynanmaktadırlar.

---

<sup>6</sup> Orijinal metinde "Bougrelas" olarak geçmektedir. Çeviri ve uyarlama aşamasında "Bokuklas" olarak değiştirilmiştir. Sahneleme metninde bu şekilde kullanılmaktadır.

<sup>7</sup> Orijinal metinde köpek yoktur. Oyundaki grotesk etkiyi arttırmak ve bufonesk bir yaklaşım olarak oyuna eklenmiştir.

<sup>8</sup> Orijinal metinde "Yargıçlar" olarak geçmektedir. Uyarlamada "Engizisyoncular" olarak değiştirilmiştir.

#### 4.4 Atölye

Oyun Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Anasanat Dalı Oyunculuk Sanat Dalı'nda okuyan gönüllü üç öğrenci ile çalışılmıştır. Çalışmalar atölye egzersizleriyle başlamış, bufon tiyatrosu ve oyuncululuğuna dair öğrenme sürecinin ardından sahneleme metni üzerinde çalışmaya geçilmiştir.

Yöntemim oyuncunun oyun oynamaktan zevk aldığı bir tiyatronun ortaya çıkışına zemin hazırlamayı hedefler. Bu bir hareket tiyatrosu olduğu kadar aynı zamanda bir imgelem tiyatrosudur. İkinci sene boyunca gerçekliği sadece görmek ve bilmek (tanımak) yetmez, aynı zamanda onu hayal etmek ve ona bir biçim vermek gerekir. Bu dramatik sahalarda üzerinde sanki tiyatroyu yeniden icat etmek gerekiyormuş gibi çalışırız (Lecoq, 2015).

Oyuncular profesyonel olarak bu mesleği yapan değil henüz konservatuvar öğrencileridir. Bu bağlama ek olarak daha önce karşılaşmadıkları bir oyunculuk yöntemi hakkında çalışmak ve oyun problemlerine girmek konusunda bilgi ve becerilerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla Jacques Lecoq'un tiyatro anlayışı ve bufon tekniğini tanıyacakları bir başlangıç noktası seçilmiştir. Oyuncularla bir araya gelindiğinde öncelikle Lecoq'un oyunculuk yaklaşımı ve çalışma prensipleri üzerine bilgi verilmiştir. Dramatik sahalarda neler olduğu, beden ile oyun ilişkisi üzerinde durulmuştur. Okuma yapımları için Jacques Lecoq'un "Şiirsel Beden" adlı kitabı önerilmiştir. Ve ardından oyun-beden ilişkisi özelinde egzersizlere geçilmiştir. Dramatik saha araştırmalarına girilmeden önce buz kırıcı oyunlar oynanmıştır. Oyun oynama pratiği bufon egzersizlerinin temelini oluşturduğu için başlangıç noktası oyun kavramı olarak seçilmiştir.

#### Görsel 4.4

##### *Atölye Çalışması*



Önerilen ilk tema park temasıdır. Çocuklar kum havuzunda, hırsız polis, yerden yüksek vs gibi oyunlar oynar. Bu durum içinde oyun, kötülük, şefkat, kavga, sahiplenme, gülme gibi karşılaşılabileceğimiz bütün davranışları araştırırız. Burada söz konusu olan ne çocuk karakterleri dışsal bir oyunculukla oynamak, ne de çocukluk yapmaktır. Bulmaya çalıştığımız şey çocuk olma hali, çocuğun yalnızlığı, istekleri, itkileri, kural arayışlarıdır. Bütün bu unsurlar bufonesk boyutun içinde bulunur (Lecoq, 2015).

Oyun kavramı üzerine çalışmalar rutin prova çalışmalarına dönüştürülüp devamında bufon egzersizlerine geçilmiştir. Başlangıçta odak çalışmaları yapılmış, tekli odaktan çoklu odak çalışmalarına evrilen bir süreç takip edilmiştir. Bufon oyunculugu konvansiyonel oyunculuk tekniklerine göre beden-zihin koordinasyonunu farklı boyutlarda kullandığı için odak geliştirme üzerine gidilmiştir. Çalışmalar aşamalı olarak deformasyona geçmeden önce hareket sınırları araştırılmıştır. Burada kontak doğaçlamalar kaynak olarak kabul edilmiştir. Atölye çalışmaları tek boyutlu bir şekilde yürütülmemiş, kuramsal olarak desteklenmiştir. Bufonun tarihçesi ve geleneksel kaynakları üzerinde durulmuştur. Kavramsal olarak; Antik Yunan-Satirleri, Orta Çağ- Feast of Fools, Commedia dell' Arte, ve Lecoq'un bufonları üzerine konuşmalar yapılmış, okuma önerileri ev ödevi olarak oyuncularla paylaşılmıştır. Oyuncuların zihinsel hazırlığı devam ederken alıştırmalara merak ve keşfetme üzerine çalışmalar eklenmiştir. Burada boşluktaki bir nesne ile kurulan ilişki ardından boşluktaki bedenle kurulan ilişkiye transfer edilmiş, merak-keşif dürtüleri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Çalışmalar bir sonraki aşamada gündelik dışı beden pratiklerine yönelmiştir. Doğaçlamalardan yola çıkarak ilerleyen egzersizler normal, normal-dışı beden araştırmalarına yoğunlaşmıştır. Grotesk olanın bedendeki karşılığı araştırılmıştır.

#### **Görsel 4.5**

*Atölye Çalışması*



Fantastik olan, oyunculukta kendi özgünlüğüyle ifade edilecektir; hem komikte hem trajikte yaşam sevinci bulunacaktır; en derin ironide şeytani bir yön, gündelik olanda traji-komik gizlenecektir; konvansiyonel ayrıksılık, gizemli çağrışımlar, ikameler ve dönüşümler aranacaktır; romantiğin içindeki o zayıf duygusal yön boğulacaktır. Uyumsuzluk uyumlu bir güzellik olarak belirecek ve gündelik olan, gündelik olandan yola çıkarak aşılacaktır (Meyerhold, 1997).

Meyerhold'a göre panayır oyuncusunun grotesk estetik kazanabilmesi için gereken; kendinden ve normatif olandan uzak, karşılıklardan faydalanan yönlerini ortaya koyması beklenmesidir. Lecoq'a göre ise normal beden dayattığı sınırlar deforme beden ile kaldırılır (Lecoq, 2015). İki yaklaşımdan da hareket edildiğinde atölyelerde gelinen aşamada oyuncular vücutlarında deformasyonlar için araştırmalar yapmışlardır. Karşı-beden çalışması üzerinden bedende, konuşmada ve davranışlarda beden maskesinin gerektirdiği eylem araştırmaları yapılmıştır. Toplumsal dokunulmayan konular üzerine egzersizler yapılmıştır. Her oyuncunun tek tek ve koral çalışmanın içinde bu konularda öteki olarak kışkırtıcı düşünceleri üzerinde durulmuştur.

Bufonların kısıyıcı grotesk estetiği sadece beden araştırması ile değil, aynı zamanda toplumsal tavır, güncel meseleler ve sınıfsal konulardaki fikirleri üzerinde çalışılmıştır. Çalışmaların temelini Lecoq'un dediği gibi oyun parkındaki zorba çocukların oyunu ve temel davranış kalıpları oluşturmuştur. Akılcı olandan uzaklaşıp grotesk kimlikler yaratılarak konuşmada, davranışta ve eylemlerde öteki olarak oyun kurma refleksi üzerinde durulmuştur. Her oyuncu kendi bedeninde yaptığı araştırmadan sonra grotesk etkiyi yaratacak beden ve ses maskelerini kesinleştirmiştir. Araştırma ile yaratılan genel estetik üzerinden oyun kişilerinin jestleri ve eylem araştırmaları, ortak oynanan roller için ortak jestler ve ses denemeleri yapılmıştır.

Übü Baba için portatif bir aksesuar olan göbek kullanılmıştır. Göbeğin, oyunda yer değiştirmesi bir ritüele dönüştürülmüş, geçişler sırasında oyuna ait geleneksel bir figür ortaya çıkartılmıştır. Göbek hangi oyuncunun bedeninde yer alıyorsa o oyuncu duruş ve tavrını değiştirmiştir. Ona uygun olan sese karar verilmiş, oyun seviyeleri araştırılmıştır. Çoğunlukla koyu ve yoğun bir ses kullanılmış, korktuğu sahnelerde mutlak bir incelik arayışına gidilmiştir. Übü Ana için ince falset bir ses seçilmiş, günlük jestleri belirlenmiş ve her oyuncu için kullanılabilir hale getirilmiştir. Bordür daha keskin

hareketlere ve yumuşak bir konuşma stiline sahiptir. Onun için araştırma yapıldıktan sonra tekli oynan roller için kararlar alınmıştır.

#### **Görsel 4.6**

##### *Bufonlar*



Provalar süresince oyuncuların önerileri üzerinde durulmuş, sahnenin genel tasarımının dışında bufonların oynanan sahnedeki duruma ve sözlere verdikleri tepkiler ana malzeme haline getirilmiştir. Oyunda bulunan sekiz sahne zamana bölünerek periyotlar halinde ve epizotlar biçiminde çalışılmıştır. Sahnede herhangi bir dekor vb. yapı bulunmamaktadır. Asal malzeme oyuncunun bedenidir. Burada eylemlerin tasarımında birlikte kurulan oyun yol gösterici olmuştur. Bedenlerin günlük nesnelere ve hayvana dönüşümü, aynı zamanda bunların oyunsu birer öge olması performansın etkisini arttırmıştır. Provalara eklenen temel akrobasi ve kondisyon çalışmaları ile bu süreç desteklenmiştir. Sahneler kurulduğunda oyun kuran oyuncu bedenleri bir noktadan sonra oyunun kendisine dönüşmüş ve yeni bir seviye olan oyunu bozma aşamasına geçilmiştir. Oyunun kurulup yeniden bozulduğu aşamada seyirci ile olan ilişki araştırılmış, buralardaki sınırlara karar verilmiştir.

Oyuncuların oyun hakimiyetinin geliştiği noktada tamamlayıcı öğelerden en önemlisi olan ve beden maskesinin yapıcı unsuru olan kostümle çalışılmaya başlanmış, beden deformasyonlarındaki nihai karar verilmiştir. Ardından diğer aksesuarlar ve müzik eklenmiştir.

## 4.5 Sahneleme Süreci

### 4.5.1 Ön oyun

Oyun, bufonların seyirciyle karşılaşmadan önce birazdan izleyecekleri hikâyenin insanın var olduğu andan bugüne yıkıcılığının nasıl bir noktaya ulaştığını sunan bir anlatı-görsel çalışma ile başlamaktadır. Bir anlamda prolog olarak adlandırabilecek bu bölümde oyuncular sahnedeki perdenin arkasına geçerler ve ellerinde tuttıkları mumları yakarlar. Mumlar karanlığın içinden gelecek olan bufonların mistik tarafını vurgulamak için sadece yüzlerini aydınlatmaktadır. Transparan olarak seçilmiş perdenin arkasından görünen oyuncu yüzlerinin üstüne yansıyan maddeden insana doğu bir yolculuğu anlatan animetik tasarlanmış karanlık videonun içinde bir taraftan bufonların yüzleri de görünmektedir.

#### Görsel 4.7

##### Ön Oyun



Video ile eş zamanlı olarak oyuncular Alfred Jarry'nin insanın kendi sınırlarını görme ve dünyaya olan bakışını kökten etkileyecek norm-dışı ve provoke ederek kurduğu bir hayali konu alan bir pasajı söylerler (Jarry, Günler ve Geceler, 2016). Videoda maddeden insana ilerleyişinin sonunda modern insan görünmektedir ve en sonunda modern insan bir duvara toslamakta ve video sona ermektedir. Eş zamanlı olarak oyuncuların söyledikleri pasaj da sonlanır. Ön oyun bufon dünyası- Jarry evrenine bir giriş niteliği taşıması açısından ve seyircinin birazdan izleyeceği hikâyeye hazırlanması amacıyla tercih edilmiştir. Bu andan itibaren oyun müziği başlar ve perdenin arkası ile

önü olan oyun alanı aydınlanır. Bufonlar artık seyircinin dünyasına, şimdi ve buradaya geçiş yaparlar. Transparan perdenin arkasından seyircinin olduğu bölümü ve oyun alanını fark ederler. Bufonesk bir oyunsulukla seyircinin evrenini merak ederek heyecanla ön tarafa geçerler. Seyirciyle karşı karşıya geldikleri anda bir tanınma gerçekleşir ve onlara bakan gözlere inanamazlar ve yeni bir oyun oynamaya başlarlar. Akrobatik yeteneklerini gösterirler ama hala seyirci onlara bakmaktadır. Bu kez artık en iyi bildikleri şeyi yapmaya karar verirler ve Übü'nün hikayesini anlatmaya başlarlar.

#### Görsel 4.8

##### *Übü Hikayesine Giriş*



Jarry'nin kendi metninde “bok” kelimesiyle oyunu açtığı gibi aynı oyunu yapmadan bir önsetme kurarak birlikte “Übü” kelimesini söylerler. Ardından seyirciye Übü'nün “ne olduğunu” sorarlar. Übü kelimesi üzerinden bir analogi yaparlar. Burada amaç Übü'nün aslında bir karakter olmaktan çok bir arketip olduğunu vurgulamaktır. Birazdan Übü anlatılacak olsa da tarihteki tüm Übüler kastedilmektedir. Hatta bufonların insan dünyasına dışarıdan gelip neredeyse bir uzaylı mantığıyla insan dünyasının Übülerini onlara nasıl anlatacaklarının parodisi seyirciye sunulmaktadır. Übü'den Übüleşmeye giden yolculuğu kendilerinin üzerlerinden kurdukları dramatik ironi ile sunmaktadırlar. Bu biçimde oyuncular daha ilk sahneden seyirciyle ilişkilenmeyi tekinsizlikten oyunsuluğa çekmektedirler. Tam bu noktada kendi dehşet verici hikayelerine dönerler ve ofansif şakalar yapıp seyirciden özür dilerler. Ardından oyunun

kronotoplarını oluştururlar. Oyunun geçtiği yer olan Polonya vurgusu yaparak bir bakıma hikâyeyi tarihselleştirirler (Brecht, 1990).

#### 4.5.2 Birinci sahne

Birinci sahneye geçiş mistik bufon ritüeliyle başlar (Lecoq, 2015). Oyunculardan biri sahne arkasından üzerinde Jarry tarafından görselleştirilmiş Übü Baba'nın spirali bulunan bir göbek getirir. Bu sırada kendilerine has ritüelistik müziği mırıldanırlar. Göbeği takan oyuncu Übü Baba olur. Bir sembol olarak göbek bufon deformasyonlarının bir parçası haline gelir ve karakterin maskesine dönüşür. Oyun sırasında karakterlerin seyirci tarafından daha rahat anlaşılması ve geçişlerin kolaylaştırılması için göbek maskesi tercih edilmiştir. Ardından Übü'ye dönüşen oyuncu kendini Übü olarak tanıtır. Sonra sırasıyla diğer oyuncular sahneye gelerek bu sahnede oynayacakları rollerin jestleri ile kendilerini tanıtır. Bu kısa sekans oyunun devamında sürekli farklı oyuncular tarafından oynanacak oyun kişilerinin seyirci tarafından semboller yoluyla kodlanması için tasarlanmıştır. Bu bölümde oyun alanında Übü Baba, Übü Ana ve köpekleri Moli bulunmaktadır. Oyun Übü Ana'nın Übü Baba'ya sevgi, sözleriyle açılır. Asıl hikâyenin anlatıldığı bu bölümle birlikte sahne arkasındaki perdede "EV" yazısı belirir. Sonraki sahnelerde farklı mekân ve görsel mesajların olacağı perde Alfred Jarry'nin tasarımındaki sahne geçişleri ve tablolarında kullandığı pankartın eğretilenmiş hali olarak kullanılmıştır (Jarry, 2004). Sadece oyuncu bedenleriyle kurulan oyun alanında arkadaki kronotop oluşturucu görsel seyircinin izleme kalitesini arttırmakta aynı zamanda sahnenin değişimlerini tıpkı ışık gibi desteklemektedir. Übü Ana, Übü Babayı ikna ederken çoğunlukla bayağılaştırılmış bir cinsellik kullanmaktadır. Übü Baba'nın kral olmasını istemektedir, böylelikle kendi kraliçe olacaktır. Bu nedenle başlangıçta oyuncular arasındaki mesafe fazla iken gittikçe Übü Ana ona yaklaşmaktadır. Bu sırada köpekleri Moli "bok" kelimesini söyleyerek havlamaktadır. Her lafın arasında havladığı için Übü Baba ona kızar ve "seni uyuturum" der. Oyunun içindeki kıyıcılığa bir örnek olan bu sözün ardından oyuncular seyirciden özür dileyerek öyle demek istemediklerini açıklarlar. Oyunun kırılıp seyirciyle diyaloga geçiş, oyunun geri kalanında da devam edecektir. Bufonlar her ofansif şaka yaptıklarında saldırgan tutumu işaret etmemesi için seyirciyle aralarındaki mesafeyi sürekli belirleyeceklerdir. Übü Baba kolay ikna olmamaktadır. Daha önce yaşadığı sorunlar nedeniyle içindeki yükselme hırsını

dizginlemeye çalışmaktadır. Ancak Übü Ana'nın yaklaşımı onu ikna edecektir. Buna rağmen Übü Baba son kez direnmek için Macbeth'in "yapmakla olup bitseydi bu iş" tiradını oynar. Ve sonunda kendi kendini ikna eder. Sahne geçişinde köpeği oynayan oyuncu bufon bedenine dönerek olacakları seyirciye anlatır.

#### **Görsel 4.9**

*Birinci Sahne*



Übü Baba ve Übü Ana Yüzbaşı Bordür'ü evlerine çağırılmışlardır. Onu kralı öldürmek konusunda ikna etmeye çalışacaklardır. Übü Baba olanca çirkinliği ve çarpışık ilişkilene biçimiyle Bordür'ü ikna etmek için farklı yollar dener. Onu Litvanya Dükü yapacağını söyler, kısa yoldan büyük bir kariyer önermektedir. Ardından Übü Ana yalandan kıskançlık yapar, Übü Baba onu ne kadar sevdiğini kendi jargonuyla söyler ve Bördür'ü ikna ettikten sonra ikisini de sahne dışına yollar. En son kendi öne gelerek narsistik biçimde herkesi nasıl ikna ettiğinden bahseder hatta kendinden kendinin bile etkilendiğini dile getirip sahneden çıkar.

Bufonlar sahne arkasında kendi aralarında kimin Übü olacağı konusunda küçük bir oyun oynarlar ve oyuncularından birinde karar kılıp göbeği ritüelleriyle ona giydirirler. Übü olan oyuncu diğer sahneyi oynamak üzere perdenin önüne gelir.

#### Görsel 4.10

##### *Birinci Sahne*



#### 4.5.3 İkinci sahne

Übü Baba sahneye gelir, arkada perdede bir pasta illüstrasyonu vardır üzerinde bir kral tacı görünmektedir. Übü Baba Yüzbaşı Bordür'ü çağırır, Bordür bufonsu bir oyunla ellerinin üstünde yürüyerek sahneye gelir. Bordür'e planlarını anlatır. Kendinin aslında hiçbir şey yapmayacağını kralın ayağına basıp “bok” diyerek askerlere işaret vereceğini söyler. Ardından askerlerin kralı nasıl öldüreceğini Bordür'e anlatır. Ardından Kral Vanceslas'ı oynayan oyuncu sahneye gelir ve jestleriyle onu belirler. Vanceslas'ın ona vaadi olan kontlukta bahseder ve zamanı ertesi güne alırlar. Resmi geçitte krala saldırı anlarını anlatıp oynarlar. Bu bölüm bufonlar tarafından yavaşlatılmış biçimde oynanır. Krala yapılan suikastın mizahi bir bakışla anlatılması için bu yol tercih edilmiştir.

Devamında bir sonraki sahneye kadar olayların nasıl geliştiği bufonlar tarafından oynayarak anlatılır. Bu bölümde Prens Bokuklas'ın neler yaşadığı anlatılırken durumu bufonlamak için oyuncuların biri Hamlet'in “Var olmak mı, yok olmak mı?” tiradını oynar. Jarry'nin Shakespeare parodisinin devamı niteliğinde oynanan bu bölümde kraliyet yaşamında oluşan trajik olayların mizahi yönü vurgulanmaktadır. Burada kral öldükten sonra kralın oğlu ve kraliçenin nasıl kaçtıkları ve Übülerin nasıl tahta yerleştiği seyirciye aktarılmaktadır. Bir sonraki sahneye geçmeden önce oyuncular yine kendi aralarında rolleri dağıtmak için küçük bir seçme oyunu oynarlar. Ardından göbek ritüeli yapılır, bu kez ritüeli tekrara düşmemek için mış gibi yaparlar. İçlerinden biri oyunu kurar ve başlatır.

## Görsel 4.11

### İkinci Sahne



#### 4.5.4 Üçüncü sahne

Übü Ana ve Yüzbaşı Bordür tahta geçen Übü'yü halka "tahta çıkış hediyesi" vermesi konusunda ikna etmeye çalışırlar. Übü Baba aç gözlülüğüyle sadece zengin olmak ister. Oyuncuların yerleşimleri hiyerarşik olmayan bir düzende seçilmiştir. Oturan Übü Baba iken en arkada ayakta dikilen Yüzbaşı Bordür'dür. Übü Baba Übü Ana'nın güdümünde kalmaktadır. Onun itiraz etmesine karşı Übü Ana her hareketini kontrol eder ve zorla halka hediye vermesi konusunda ikna eder. Übü Baba tek şart ile bunu kabul eder, pişirilen yemeklerden kendi de yiyecektir. Sahne arkasında bu kez kalp çerçevesi içinde bir taht görseli hareket etmektedir. Übü Baba'nın korkusunu hissettiren bu görsel her an sallanabilecek tahtı için bir şeyler vermesi gerektiğini desteklemesi için seçilmiştir.

Sahnenin bitiminde bufonlar yeniden bir sonraki sahnenin geçişini oynarlar. Übü Baba'yı oynayan oyuncu göbeği çıkardığında artık bufona dönüşür ve küçük bir koreografi eşliğinde Übü'nün nasıl canavarlaştığını, soyluları ve diğer herkesi nasıl işkence ile öldürdüğünü anlatır. Bufonlar konuya olan tepkilerinden dolayı seyirciden özür dilerler. Oyunun bu aşamasında seyirciyle konuşurlar. Übülerin dünyası ve bu dünya arasında köprü kurarlar. Seyirciyle kurulan bu oyunda hikâyeye ara verilir ve bir sonraki sahne öncesi seyirciye nefes alma olanağı sağlanır.

## Görsel 4.12

### Üçüncü Sahne



### 4.5.5 Dördüncü Sahne

Oyuncular perdenin arkasına geçer. Orada yeniden göbek ritüeli yapılır. Bu sahnede Übü Baba perdenin arkasında kalacaktır. Halk ile arasına bir mesafe yerleştirilmesi açısından böyle bir yerleşim tercih edilmiştir. Übü Baba herkese nasıl bir işkence yapacağını ve nasıl zenginleşmek istediğini anlatır. Soyluları oynayan oyuncular tek tek sahne önüne gelirler, Übü Baba ile yaşadıkları çatışma oynanır. Bu sırada tek tek soyluları idam edip mal varlıklarına el koyarken her bir soylu geldiğinde Übü Baba'nın yüzüne tarihte bilinen diktatörlerin fotoğrafları perde üzerinden yansıtılmaktadır. Sembolik olarak eğretileme yapılması tercih edilmiştir. Sahnenin sonunda yeterince zengin olamadığını düşünen Übü Baba çıldırdığında konuşması sırasında yüzüne yansıtılan resimler bir anda hızlanır ve tüm diktatörler hızlıca geçer. Hepsinin de üstünde bir diktatöre dönüşeceği gerçeği, oyun sırasındaki bu sembolle seyirciye hissettirilmesi için tercih edilmiştir. Bir sonraki sahneye geçiş doğrudan arkaya geçen oyuncuların birinin göbeği takmasıyla gerçekleştirilir.

#### Görsel 4.13

##### *Dördüncü Sahne*



#### 4.5.6 3.1. Sahne<sup>9</sup>

Bu sahnede Übü baba oldukça kontrolden çıkmış durumdadır. Engizisyon kurallarını ve vergi ile ilgili her şeyi değiştirmek istemektedir. Bu nedenle yapacağı kıyıcı eylemleri bir TV’de yarışma programında gerçekleştirmektedir. Böylelikle onu izleyen halkın ona bundan sonra yapacağı şeyler konusunda itiraz edememesi ve mutlak otoriteye teslim olmalarını hedeflemektedir. Yarışma programının adı “Übü Babayla Übülendirin” olarak seçilmiştir. Bufonlar her ofansif şaka yaptıklarında durumu bufonlamak olarak tanımlamaktadırlar. Oyundaki bufonlar da Übü’nün kıyıcı eylemlerini Übülemek olarak tanımlarlar. Programın ismi bu durumu vurgulamak için özel seçilmiştir. Programda Übü sorduğu sorulara istediği cevapları alamadığında karşısındakini -ebeleme oyunu gibi- Übüler. Yarışmanın belirli bir kuralı yoktur. Übü Baba canı nasıl isterse ona göre kural koymakta ya da değiştirmektedir. Nihayetinde sahneye çağırdığı yarışmacıları olan Engizisyoncular ve Maliyecilerin hepsini hücreye gönderir. Yarışmacılar ise durumu anlayamazlar, Übü Baba’dan korkuları ortadadır ama belli edemezler. Ne zaman ne tepki vereceği kestirilemeyen bu delilik üstadının üstesinden gelmeleri neredeyse mümkün değildir. Bu nedenle ayak uydurmaya çalışırlar. Übü Baba yarışmanın sonunda seyirciyi de uyarır, herkesi Übüleyebileceği konusunda örtük biçimde tehdit eder.

---

<sup>9</sup> Sahne numaralandırılması bu sahnede sıra açısından bozulmaktadır. Bu sahnenin özel bir adı vardır. Uyarılama sırasında akışı bozmak ve absürt etkiyi arttırmak için sahnenin adı 3.1. olarak seçilmiştir.

Sahne arkasında perdede Übü Baba'nın mutlak hegemonyasını tarif etmesi açısından TV'nin adı "ÜBÜ TV" olarak seçilmiştir. Yarışma jeneriği olarak saçma harfler ve görsellerin zıtlık içinde geçişleri görülür. Übü Baba her Übülediğinde "Übülendin" sesi arkadan efekt olarak gelmektedir. Günümüzün TV programları biçiminde tasarlanan sahnede önde oynanan oyun gibi arkadaki temsili görüntü uyumlu bir biçimde tasarlanmıştır.

Sahnenin bitiminde bufonlardan biri öne gelerek sonraki sahnede Übü'nün - zenginleşmek için neler yaptığını gösterecekleri kısmı- askerleriyle köye gidip halktan nasıl vergi topladığını anlatır. Bu sırada arkadaki oyuncuların Übü olacak olan göbeği takar. Geçiş tamamlandığında perdenin önünde oyun alanında buluşurlar.

#### Görsel 4.14

##### 3.1. Sahne



#### 4.5.7 Beşinci sahne

Sahne köylüleri oynayan oyuncuların sahneye gelmesiyle açılır. Ardından Übü Baba sahneye gelir, Köylüleri tanımlar. Bu tanımlama biçimi onlara neler yapabileceğinin göstergesidir. Köylülerden en yaşlısını öne çağırır ve ondan tüm malını göstermesini ister. Aksi halde öldürülmekle tehdit eder. Köylüler de kendi aralarında Übü'ye karşı güçlü görünmeye çalışırlar. Köylüler Übü'ye göre daha zeki görünmelerine karşın mutlak otoriteye dayanmak için ayaklanırlar ve Bokuklas'ın adını zikrederler. Paralarını asla ona vermek istemezler ama askerler saldırdığında paralar etrafa saçılır, Übü insanların öldürülmesinden nasıl zevk aldığını askerlerine tarif ederek gösterir ve paraları toplayıp kaçar. Sahne için ironik bir savaş koreografisi seçilmiştir. Oyuncular sanki karşılarında

askerler varmışçasına savaşır ve sonunda ölürlür. Bufonların dünyasında her şeyin mümkün olması temelli tasarlanan koreografi seyircinin hayal dünyasında temsili bir şiddet sahnesi yaratmaktadır.

Ardından geçiş müziği duyulur ve bufonlar oyuna kaldıkları yerden devam ederler. Sahnenin önünde buluşan bufonlar yeni bir sahneye geçmeden önce arada neler olduğunu özetlerler. Übü Baba, Yüzbaşı Bordür'ün Rus Çarı'ndan yardım istemesi üzerine Ruslarla sava girmek zorunda kalır.

#### Görsel 4.15

*Beşinci Sahne*



#### 4.5.8 Altıncı sahne

Sahne açıldığında atı ve arkasında adamıyla Übü Baba görünür. Ukrayna dolaylarında bir yeredirler. Tam bu sırada bir haberci gelir ve Polonya'da olan biteni anlatır. Polonya halkı ayaklanmış, hazineyi çalıp kaybolmaya çalışan Übü Ana dağlara kaçmıştır. Tam bu sırada Rusların karşılarında olduğunu fark ederler. Übü Baba korkaklığının dışavurumunu saklamak için cesur görünmeye çalışır, yine de adamlarının arkasına saklanır. Savaş konusundaki beceriksizliği nedeniyle askerleri kaçar ve kendi vurulur ama kaçarak kurtulur. Sahnede temel akrobasinin olanakları kullanılarak savaş koreografisi tasarlanmış ve uygulanmıştır. Oyuncular savaş seslerini ağızlarıyla ürettikleri yansıma sesleri kullanarak gerçekleştirmişlerdir. Arkada görsel olarak Ukrayna tarihini resimlerle anlatan bir harita görünmektedir.

Sonraki sahneye geçmeden önce oyunculardan birine anlatıcı rolü verilir. Bu sırada diğer oyuncular da çeşitli jestlerle anlatımı desteklerler. Ruslardan kaçan Übü

Baba'nın düştüğü durum, Übü Ana ile karşılaşması ve Polonya'dan kaçışları anlatılır. Ardından yedinci sahneye geçilir.

#### **Görsel 4.16**

*Altıncı Sahne*



#### **4.5.9. Yedinci sahne**

Sahne başladığında oyuncular öndeki oyun alanında akrobasi kullanarak bedenleriyle bir gemiyi göstermektedirler. Übü Baba geminin üstünden ufka bakarak durum tahlili yapar ve gelecek ile ilgili planlarından bahseder. Arka perdede bir deniz görseli görünmektedir. Bu sırada Übü Baba dışındaki oyuncular Mürettebat olarak kürek çeker ve bir melodi mırıldanırlar. Übü Baba'nın uyarısıyla müzik değişir ve beatbox yapmaya başlarlar, sözlerde Übü Baba vardır.

Sahnenin sonunda Übü'yü oynayan oyuncu göbek maskesini atar ve bufonlar seyirci ile konuşmaya başlarlar. Seyirciye oyunun başında sordukları soru olan "Übülenmek ile Übüleşmek arasındaki farkı" son kez sorarlar. Cevap beklerken seyirciye hatırlatmak için oyunu özetlerler. Ve yine de cevabı kendileri verirler: "Bok".

Ardından arkada perdede oyunun sonu için tasarlanmış video ve müzik başlar, oyuncular yapılandırılmış danslarını yaparlar. Perdenin arkasında aynı anda oyuncularını da görürüz. Oyun selam ile biter.

## Görsel 4.17

*Yedinci Sahne*



## 4.6 Sahneleme Araçları

### 4.6.1 Mekân

Bufonlar yer altı varlıkları olarak grotesk dünyaya yaşamaktadırlar, dolayısıyla hiçbir yere ve zamana ait değildirler. Oyun alanı onların bizim dünyamızla kendi dünyaları arasında köprü kurulan bir “yer” olarak kabul edilmektedir. Anlatılan hikâye ve bufonlar temelde absürt bir evreni temsil ettiği için aslında hiçbir yer ve hiçbir zaman aynı zamanda her yer ve her zaman olarak kabul edilmektedir. Oyunda öykülenen yer “Polonya” olarak geçmektedir. “(...) seyirciye Hiçbir Yeri sunmak isteyen bir dekorla açılır. Aynı şekilde olay, bu Hiçbir Yer olmak için yeterince efsanevi ve bölünmüş ya da en azından muhtemel bir franko-grek etimolojiye göre sorun çıkaracak bir yer olmaktan çok uzak bir ülke olan Polonya’da geçer” (Jarry, 2004). Tez çalışmasının performans aşamasında oyun alanı tasarlanırken oyunun en önemli tamamlayıcı ögesi video olarak planlanmıştır. Video oyundaki absürt öğelerin en büyük parçasıdır. Perde bufon dünyası ile günümüz insanı olan seyircinin kendi alanını belirlemesi açısından önemlidir. Oyuncular oyuna perdenin arkasında başladıklarında henüz seyirci ile tanışmamışlardır. Sahnenin merkezinde oyun alanının hemen gerisinde duran perdenin her arkasına gidildiğinde kendi dünyalarına gitmektedirler. Perde bufonların mahremiyetini gizlemeyecek şekilde transparan bir kumaştan seçilmiştir. Her geçişte arka taraf aydınlatılmakta, seyirci arka planda olan bitene tanık olmaktadır. Böylelikle sahnede

bufonlara ayrılmış “kulis” olarak da tanımlayabileceğimiz alanda da illüzyon bulunmamaktadır. Perdenin görevi her sahnede başka bir biçime geçmektedir.

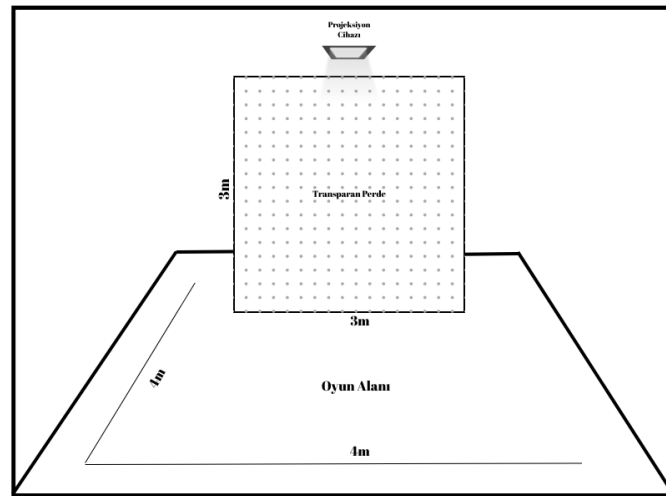
Oyun için başkaca bir dekor ya da mekân ögesi tasarlanmamıştır. Farklı sahnelerde ihtiyaç halinde fiziksel tiyatro geleneğinin bir parçası olarak oyuncunun bedeni farklı biçimlerde kullanılarak mekân için araçsallaştırılmıştır.

Her dramatik tema iyi işlenmeye uygun bir yere ihtiyaç duyar. Mimci beden, iç hareketi kavrayabilmek için boş alandaki bir dramın temalarını inceler. İçinde oynanacak en iyi mekân buradan yola çıkarak inşa edilebilir. Böylece LEM oyuncunun oyununa bağlı olarak hareket eden mekanlara bir bakış geliştirir. Görünmezi inşa etmeyi, onu vücuda getirmeyi, görünürde hareketi olmayana hareket vermeyi öğretir. LEM süreci uygulayarak edinilen bir tecrübedir, hiçbir yazılı aktarım bunun yerini tutamayacaktır (Lecoq, 2015).

Oyun 4x4 metre bir alanda oynanabilmektedir. Bu alan oyuncuların akrobatik hareketlerini rahatça icra edebilmeleri açısından asgari mesafe olarak provalar sırasında belirlenmiştir. Karakter geçişlerinde kullanılması ve sembollerini oluşturmak adına mum, Übü Baba'nın göbeği, Maliyeciler için bir abaküs, bir mikrofon, bir muz ve oyun sonunda oyuncuların bedenine döndükleri yerde birer güneş gözlüğü kullanılmaktadır. Bu araçlar tek başına oyun için mekân tasviri yapamazlar, oyun içinde kullanıldıklarında anlam taşımaktadırlar. Örneğin mikrofon 3.1. Sahnede TV programının tamamlayıcı ögesidir.

#### Şekil 4.1

##### *Sahne Tasarımı*



#### 4.6.2 Zaman

Mekân bölümünde bahsedildiği gibi oyun hiçbir zamanda geçmektedir. Ancak Jarry bu hiçbir yer ve zamanı tasvir etmek için bazı referanslar kullanmaktadır.

Piyes yazıldıktan epeyce sonra öğrenildi ki, eski çağlarda, kır adamı Pyast'ın ilk kral olduğu bir ülkede ismi koca göbekli Rogatka veya Henri olan biri vardı. Bu adam kral Venseslas'ı ve onun üç oğlundan Boleslas ve Ladislas'ı öldürüp yerine kral oldu., ama Oğullarının üçüncüsü Bugrölas, kaçıp kurtuldu; ve bu Venseslas'ın, veya her kimse lakabı Ayyaştı. Tarihi piyeslerde böyle dedikodu yapılmasını onurlu bulmuyoruz (Jarry, 2004).

Oyunda iki zaman vardır; bufonların şimdi ve burada oldukları ve öykülenen zaman. Oyunun açılması ile birlikte bufonlar seyirci ile ortaklaştıkları, oyunun oynandığı tarih ve saati paylaşmaktadırlar. Ancak “Übülenmekle Übüleşmek arasındaki farkı” anlattıkları zaman, Kral Übü'nün hikayesine gidilen/öykülenen zamanı temsil etmektedir. Belirli aralıklarla oyun kesintiye uğratılmakta, seyirciyle iletişime geçilmektedir. Böyle anlarda oyun zamanı ile şimdiki zaman arasında geçişler kullanılmaktadır. Bunu en önemli ayrımı da ışık ile verilmektedir.

#### 4.6.3 Kostüm

Oyunun kostümleri aynı zamanda bufonların beden maskeleridir. Atölye süreçlerinde deformasyonlar üzerine çalışılmış, her oyuncu kendi beden maskesi üzerine araştırmalar yapmıştır. Bu nedenle bir çizim üzerinden değil, oyuncuların araştırma sonuçları üzerinden ilerlenmiştir. Araştırmanın devamında oyun provalarına geçildiğinde bu alanlar netleştirilmiş kostüm bunun üzerine realize edilmiştir. Kostümlerin başlıca amacı grotesk bedeni ortaya çıkarmaktır. Clown nasıl burnu ile maskelenmiş oyunculuğa yolculuk ediyorsa bufonda da beden maskesi aynı işlevdedir.

#### Görsel 4.18

*Kostüm Tasarımı*



Deformasyonların vurgulanması için özellikle esnek ve vücudu saran kumaşlar tercih edilmiştir. Böylelikle içine ve dışına yapılan eklemeler beden bir parçası ya da uzvu gibi görünmektedir. Oyun seviyesi akrobatik hareketlerle oluşturulduğu için oyuncuların bu konuda da rahat etmeleri sağlanmıştır. Yeraltı-mezar kavramı üzerinden hareket edilmiş bu nedenle kostümler beyaz kumaş ile realize edilmiştir. Ancak grotesk tarafı vurgulanmak için kirletilmiş, aralara Übü Baba'nın sembolü olan yeşil mum rengi ve spiraller eklenmiştir. Kafalara Übü Baba'nın Yeşil Mumu'nu tasvir edecek fallik simgeler olarak yeşil keçeden peruklar tasarlanmıştır. Böylelikle Übüleşmiş bufonlar olarak aynı zamanda oyunun tasarım ögesine dönüşmüşlerdir.

#### **4.6.5 Makyaj**

Makyaj yine oyuncuların araştırmalarından yola çıkılarak tasarlanmıştır. Bedenleri bir bütün olarak ele alındığı için yüzlerine uygulanan beyaz maske makyajı da yüzlerindeki deformasyonu ortaya çıkaracak biçimde uygulanmıştır. Her ne kadar grotesk varlıklar olarak alımlanmış olsalar da Übüleşmenin evrensel kalıpları nedeniyle oyuncular renkleri cinsiyetsizleştirmek için kullanmış, çirkinlikleri renklerle süslemeye gidilmiştir.

#### **4.6.6 Projeksiyon tasarımı**

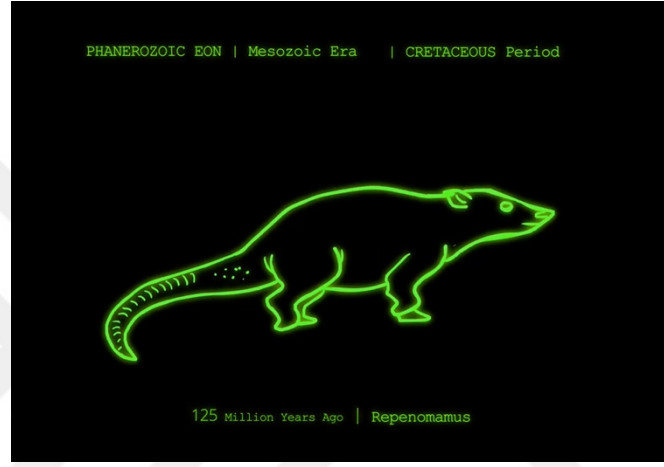
Projeksiyon oyun içinde belirli yerlerde mekânı belirli yerlerde de oyunun absürt üslubunu pekiştirmek için kullanılmıştır. Alfred Jarry'nin Übü tasarımıdaki pankartlarla anlattığı farklı sahneler eğretileme yolu ile dijital dünyaya taşınmış, bugünün dünyasındaki karşılığı aranmıştır. Projeksiyon aynı zamanda teknolojik bir unsur olarak oyunu bugünün dünyasına getirmekte oldukça iyi bir araç olarak alımlanmaktadır.

Sahnenin başına konup seyircinin «Ne?» sorusundan «Niçin?» sorusuna yönelmesini sağlayacak başlıkların kullanılması, sahnedeki olaylarla karşıtlık içindeki projeksiyonlardan yararlanılması, ışıldakların ve müzik araçlarının gizlenmeyerek açıktan açığa sergilenmesi, herkesçe çok iyi bilinen oyun yerlerinin yabancılaştırılarak asıl toplumsal önemlerine dikkatin çekilmesi, bütün bunlar seyircinin gerçekçi bir gözlem için zorunlu tavrı takınmasını sağlar. Kasıtlı yoldan bir kavram karmaşasının yaratıldığı, duyguların bilinçli ya da bilinçsiz bozmacalara (tahrif) konu edildiği dünyamızda da böyle bir tavır enikonu gereklidir (Brecht, Oyun Sanatı ve Dekor, 1994).

**Ön oyun:** Perde video yansıtma aracı olarak kullanılırken, videonun arkasında oyuncuların görünmelerine de olanak sağlamıştır. Böylelikle oyuncuların videonun içinden seyirciye görünmeleri tasarlanmıştır. Bu bölümde maddeden modern insana canlıların gelişim süreci animetik bir görselle anlatılmaktadır. Bu fonlar bu duruma dışarıdan seyirci olarak tanık olmaktadır.

#### Görsel 4.19

*Ön Oyun Video*



**1. Sahne:** Übü Baba'nın evini tarif etmesi açısından düz ve absürt bir biçimde sadece "EV" yazmaktadır.

#### Görsel 4.20

*1. Sahne Ev*



**2. Sahne:** Bu sahnede Übü Baba'nın planları ve onları uygulaması ona krallığı bir tepside sunmaktadır. Bir kek tepsisinin içinde kral tacı görseli kullanılmıştır.

**Görsel 4.21**

*2. Sahne Pasta ve Taç*



**3. Sahne:** Tahta çıkan Übü Baba'nın zengin olma arzusu ve o konuma olan sevgisi nedeniyle kalp içinde bir taht görseli kullanılmıştır.

**Görsel 4.22**

*3. Sahne Kalp ve Taht*



**4. Sahne:** Bu sahnede perdenin arkasında oynayan Übü Baba'nın yüzüne tarihe mal olmuş çeşitli diktatörlerin portreleri yansıtılmıştır. Seçilen isimler tarihte çok bilinen (isim ve yüz olarak) diktatörlerdir. Burada bir ironiye başvurulmuştur. Übü gibilerin tarihin sahnesinde hep var olduklarının simgesi olarak sahneye entegre edilmiştir.

#### Görsel 4.23

4. Diktatörler<sup>10</sup>



**3.1. Sahne:** Bu sahnede Übü Baba kendi televizyonunda kuralları değiştirmek ve maliyecileri yok etmek için eğlenceli oyunlar oynar. Perdeye yarışma jeneriği yansıtılmaktadır. Özellikle yeşil mumdan esinlenerek renkler yeşil üzerinden tasarlanmıştır.

#### Görsel 4.24

3.1. Sahne Übü TV



---

<sup>10</sup> Üst sıra (soldan sağa): Joseph Stalin, Adolf Hitler, Augusto Pinochet, alt sıra (soldan sağa): Mao Zedong, Benito Mussolini, Kim Il-sung.

**5. Sahne:** Bu sahnede köylülerden vergi toplamaya giden Übü'nün karşısına köylüler çıkmaktadır. Onun bayağı bakışını ve mekânı vurgulamak adına sadece “KÖY” kelimesi kullanılmıştır.

**Görsel 4.25**

*5. Köy*



**6. Sahne:** Burada Übülerin Ruslarla karşılaştıkları cephe vurgusu olması açısından Ukrayna'nın tarihini gravür biçiminde anlatan harita görseli kullanılmıştır.

**Görsel 4.26**

*6. Sahne Ukrayna Tarihi Gravürü*



**7. Sahne:** Bu sahnede artık Übüler Polonya'dan gemi ile kaçırmaktadırlar. Oyuncular akrobasi tekniklerini kullanarak gemi imajı yaparak oynarlar. Arkadaki görsel de bu açıdan oyunu destekleyecek şekilde deniz görseli kullanılmıştır.

**Görsel 4.27**

*7. Sahne Deniz*



**8. Oyunun kapanışı:** Burada oyuncular seyirciye son kez Übülenmek ile Übüleşmenin farkını sorarlar ve Übülenip Übüleşmiş dünyanın kahramanları olan insan dünyasından görsellerin olduğu son video ile oyun kapanır. Burada atom bombasından teknolojik gelişmelere, diktatörlerden tiktok fenomenlerine uzanan bir seçki müzik eşliğinde perdeye yansıtılmaktadır. İki buçuk dakikadan oluşan videonun teknik olarak tamamı buraya alıntılanamayacağından temsili bir görsel kullanılmıştır.

**Görsel 4.28**

*Kapanış Video*



#### 4.6.7 Işıık

Oyunda ışık tasarımı perde ve oyun alanı olarak sahneyi ikiye ayıracak biçimde planlanmıştır. Perde sahnenin arka bölümüne yerleştirilmiştir. Ve yakın mesafe projeksiyon cihazı kullanılmıştır. Burada amaç oyuncu gölgesinin perdeye düşmemesini sağlamaktır. Böylelikle perde kendi başına estetik bir öge olarak kalabilmektedir. Perdenin önünde üç adet RGB 3x54 led spot, arka tarafında ise iki adet RGB 3x54 led spot kullanılmıştır.

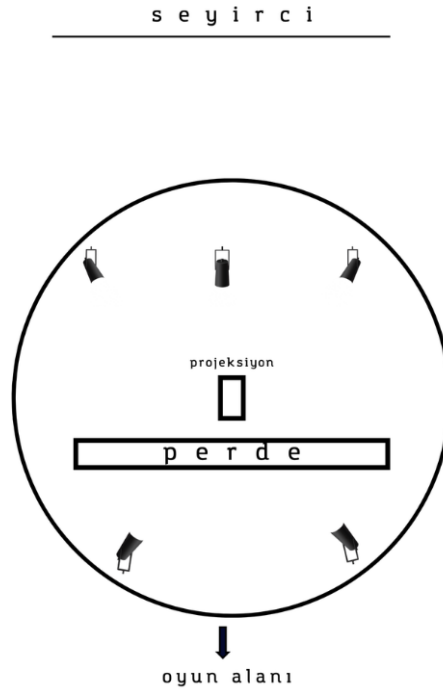
Oyunda iki adet ışık tasarımı vardır;

Bunlardan birincisi bufonların dünyasını yansıtan yeşil tonlarının yüksek olduğu şimdi ve buradanın temsili olan Q1.

İkincisi Übü evrenine geçildiğinde kullanılan sıcak renklerin yer aldığı aydınlık temadan oluşan Q2.

#### Şekil 4.2

*Işıık Tasarımı*



#### 4.6.8 Müzik

Oyunda Beş adet müzik kullanılmaktadır. Müziklerin tamam yapay zekâ desteğiyle oluşturulmuştur.<sup>11</sup> Bir adet genel oyunun temasını yansıtan müzik kullanılmıştır. Bu müzik oyun geçişlerinde de oyunun genel atmosferini ve temposunu belirlemektedir. Klezmer Pop tarzı bir müziktir. İkinci kullanılan müzik TV programının jenerik müziğidir, sadece 3.1. sahnede kullanılmaktadır. 3. Anlatıcı müziği, yine Klezmer Pop tarzında üretilmiş 6. Sahnenin atmosferini oluşturmaktadır. Dördüncü müzik, oyuncuların 7. Sahnede ağızlarıyla yaptıkları beatbox tarzı bir müziktir. Doğaçlama yolla sahnenin içeriğine uygun çalışılmıştır. Beşinci ve son müzik son videoya eklenmiş oyunun temasını içermektedir. 70'ler pop tarzında üretilmiş ve sahnede kullanılmıştır.

#### 4.6.9 Afiş

Oyunun afişi Übü dünyasının kısıcılığını yansıtacak şekilde tasarlanmıştır. Tasarım araçları açısından Jarry'nin çizdiği spiral farklı bir biçimde görsele entegre edilmiştir. Afiş bir insan yüzünü temsil etmekte, içinde kral tacı olan, gözlerinin farklı duyguları aktardığı ancak çerçevesini insan kemiklerinin oluşturduğu bir tasarıma sahiptir. Bu çizimler siyah zeminde grotesk oyun temasını zıt renklerle süsleyerek Übü evrenine davet etmektedir.

### 5. SONUÇ

Çağdaş tiyatro denildiğinde birbirinin devamı olan ya da yeniyi hedefine koyan birçok uygulamaya rastlanmaktadır. Ancak hangi yöntemden bahsedilirse bahsedilsin ortak bir kaynak karşımıza çıkar: “oyuncu”. Oyuncu oyun kurmanın ana malzemesidir. Aristo'dan günümüze oyuncu üzerinde çeşitli deneyler yapılmış, seyirci ile olan ilişkisi üzerine sayısız çalışma yayımlanmıştır. Ortak problem oyuncunun araçlarını nasıl geliştirecekleri, konumu ve yaratıcılığı olmuştur. Jacques Lecoq da günümüze en yakın çalışmaları yürüten araştırmacılardan biridir. Olasılıkları derinleştirdiği, deney alanı açtığı ve oyuncuyu önce fiziksellekle özgürleştirdiği yönteminde metin, oyunculuğu takip etmiştir. Aslıolan oyuncunun emprovizasyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Lecoq'un

---

<sup>11</sup> Yapay zekâ ile müzik üretme aracı: [www.suno.com](http://www.suno.com)

pedagojisinin son aşamalarından biri olan bufon tiyatrosu da özgün bir alan olarak oyuncuya dramatik bir saha açmaktadır. Kendi estetiğini yaratan bufon tiyatrosu oyuncuyu hem fiziksel hem de zihinsel süreçlerinde özgürleştiren, toplumsal kalıpların dışına çıkararak trajik katmandan sıyrılan bir niteliktedir. Özgürleşen oyuncunun olasılıklı olandan uzaklaşıp üretken bedeni harekete geçirdiği bufon yöntemi sahne araştırması için sayısız olanak sunmaktadır. Oyuncudan yola çıkan yöntem, metni ve sahnelemeyi de kalıpların dışına çıkarmaktadır. Oyunculuk her anın içine yayılıp sahne edimini enerji ve izlenebilirlik açısından çok katmanlı hale getirmektedir. Bu doğrultuda Kral Übü üzerinden gerçekleştirilen uygulama deneyimi oyuncu ile tasarım, çeviri, uyarlama ve kostüm gibi tamamlayıcı unsurların hepsini etkilemiştir.

Çalışmaların başlangıcında oyuncuların bedensel ifade araçlarının oldukça kapalı olduğu gözlemlenmiştir. Yapılan egzersizler ve atölye çalışmaları bu araçların geliştirilmesine katkı sağlamış ve yaratıcılıklarının açığa çıkmasını olumlu yönde etkilemiştir. Oyun oynama güdüsü tüm sınırları açan temel anahtar olmuştur. Çalışmaların ısınma aşamasında sürekli dramatik ya da kazanma-kaybetmeye dayalı oyunlar oynanmış, bufonesk oyunculuk yakalanmaya çalışılmıştır. Çalışmaların ileriki aşamasında beden özgürleştikçe oyuncunun zihninin de özgürleştiği, oyun içinde gündelik dışını açığa çıkarmada zorlanmadıkları gözlemlenmiştir. Bufonların seyirci etkileşimi mimetik bir aksiyon yaratmaya odaklıdır. Oyuncuların aldığı etkileşim her seferinde oyunu yeniden ve başka türlü kurmalarına olanak sağlamıştır. Özgürleşen beden ile oyuncular aynı zamanda metin düzeyinde de özgürleşmiş, bedeninin teksti ile oynama pratiği kazanmışlardır. Bu noktada Kral Übü patafizik dünyanın bir parçası olan bufonların çocuk parkında oynadıkları bir oyun niteliği kazanmış, grotesk ve absürt yanları açığa çıkmıştır. Oyunculuk araştırması ve sahneleme deneyimi olarak çalışma kendiliğindenlikle yaratıcılığın eş zamanlı yürütülmesine olanak sağlamıştır.

Sahnelemeye konu olan Kral Übü, Lecoq pedagojisinin yaratıcı yaklaşımı ile minimalist ve oyuncu odaklı bir biçimde kurgulanmıştır. Transparan perde ile bufon dünyası ve seyirci gerçekliği arasında bir köprü kurulmuş, projeksiyon, kostüm ve müzik gibi tamamlayıcı unsurlar Lecoq'un yaklaşımını destekleyecek şekilde kurgulanmıştır. Oyuncu bedeni sadece anlatan bir araç değil aynı zamanda dönüştüren bir denge unsuru olarak ele alınmış, bufon tiyatrosu bu yolla sadece bir yöntem değil, kavramsallaşan bir yaklaşım olarak kabul edilmiştir.

Bu tez çalışması Türkiye’de örnekleri sınırlı sayıda olan bufon tiyatrosuna hem kuramsal hem de uygulama düzeyinde bir katkı sunmayı amaçlamıştır. Bunun yanında grotesk tiyatro, patafizik düşünce ve absürt tiyatro estetiğinin fiziksel oyunculuk ile nasıl bir bütünlük içinde uygulama düzeyine getirilebileceğine dair somut bir örnek teşkil etmektedir. Çalışma sonunda elde edilen uygulama verilerine göre; Kral Übü adlı eser bufonesk yaklaşımla sahnelendiğinde seyirci ile kurulan ilişki çağdaş bir düzeyde gerçekleşmekte ve oyunculuk araştırması için derinlikli bir alan sağlamaktadır. Bahsedilen yönleriyle bu çalışma alanda çalışma yapan oyuncu ve araştırmacılar için geliştirilebilir bir örnek olarak görülmektedir.



## KAYNAKÇA

- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: KültürBakanlığı.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Soydemir C., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. (Çetinkasap D., Çev.) İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Blit, L. (1971). *The Origins of Polish Socialism: The History and Ideas of the First Polish Socialist Party, 1878-1886*. New York: Cambridge University Press.
- Braun, E. (2013). *Yönetmen ve Sahne Naturalizmden Grotowski'ye*. (Şener B. S., Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.
- Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro*. (Şipal K., Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (Şipal K., Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Bayramoğlu İ., Sokullu S., Dinçel S., Sağlam T., Çelenk S., Öndül S. B., Güçbilmez B., Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Buchler, D. J. (2003). *Le bouffon et le carnavalesque dans le théâtre français, d'Adam de La Halle à Samuel Beckett*. [Yayımlanmamış Doktora tezi] Florida: University of Florida.
- Copeau, J. (1945). *Müellif'le Aktör (La Poete et le Comedien)*. (Ay L., Çev.) Ankara: Milli Eğitim Basımevi .
- Copeau, J. (1989). Moliere'in Sesi. (Saral S., Düz) *Mimesis Tiyatro-Çeviri Araştırma Dergisi*(1), 116-121.
- Dang, B. (2020). *Bouffons des temps modernes : figures de morosophes dans les oeuvres théâtrales d'Alfred Jarry, Michel de Ghelderode, Samuel Beckett, Roland Dubillard & Alain Badiou*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Normandie: Normandie Université.
- Dickinson Collage Commentaries*. (2025, Haziran) Dickinson Collage Commentaries: <https://dcc.dickinson.edu/tr/greek-core/ἐπί>
- Dursun, Y. (2014). *Oyunun Ontolojisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. (Siper G., Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.
- Fell, J. (2021). *Alfred Jarry*. (Bektaş S., Çev.) İstanbul: Runik Kitap.
- Frost, A., Yarrow, R. (1990). *Imrovisation In Drama*. New York: Macmillan Education.
- Gaulier, P. (2007). *Le Gégèneur*. Paris: Éditions Filmiko.
- İpekli, E. (2003). *Hayvanat Bahçesi Masalı-Edvard Albee*. [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*. Paris: Mercure de France.
- Jarry, A. (2003). Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri. A. Jarry içinde, *Alfred Jarry* (Ergüden I., Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Jarry, A. (2004). *Übü, Bütün Yönleriyle Übü Serüveni*. (Kadı R., Çev.) İstanbul: Yaba Yayınları.
- Jarry, A. (2014). *Kral Übü*. (Aktaş Ş., Selen A., Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Jarry, A. (2016). *Günler ve Geceler*. (Ergüden I., Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karaboğa, K. (2014). Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske. K. Karaboğa, O. Arıcı içinde, *Maske Kitabı* (s. 97). İstanbul: Habitus Kitap.
- Keçicioğlu, S., Akın, B. (2025). Lecoq'da Dramatik Bir Saha Olan Bufonun Kökeni Üzerine. *ArtDE*\*(2), 24.
- Keskin, M. (2016). Batı Metafiziğinin Temel Sorusu ve Heidegger. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(21), 149-270.
- Lecoq, J. (1988, March 20). Moving Heaven and Earth. 40. (Hiley J., Röportaj Yapan) London: The Observer.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. (Çerçi M., Çev.) Ankara: NotaBene.
- Meyerhold, V. (1997). *Tiyatro. Tiyatro-Devrim ve Meyerhold* (Berktaş A., Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Murray, S. (2003). *Jacques Lecoq*. London: Routledge-Taylor & Francis Group.

- Picon-Vallin, B. (1997). Meyerhold'un Yaşamından Kesitler. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold* (Berktaş H. A., Çev.) İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell' Arte Oyuncular İçin El Kitabı*. (İpekli E., Çev.) İstanbul: Mito Boyut Yayınları.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Atakay K., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shakespeare, W. (2019). *Macbeth*. (Eyyüboğlu S., Çev.) İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Shakespeare, W. (2020). *Hamlet*. (Eyyüboğlu S., Çev.) İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Thompson, S. W. (2007). *Tout Ensemble: The Actor/Creator and the Influence of the Pedagogy of Jacques Lecoq on American Ensembles*. [Yayımlanmamış doktora tezi] Boston: Tufts University.
- Wright, J. (2002). The Masks of Jacques Lecoq. F. Chamber, & R. Yarrow içinde, *Jacques Lecoq and The British Theatre* (s. 79). London and New York: Routledge.
- Yanikkaya, Z. (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Brnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara: Ankara Üniversitesi.

## EKLER

### EK-1 Übüleşme Sahneleme Metni

“Ölümcül bir zehir içtiklerinde hiç acı hissetmeyecekler”

İNCİL

#### Ön oyun

*Arkada bugünün dünyasından bir video ve hafif bir müzik eşliğinde neredeyse tek nefeste söylenen bir bölüm.*

İnsan, kendi dışındaki bir iskeleti, kaslarının çekim yoluyla değil de basınç yoluyla hareket ettirebileceğini ve bu iskeletin, geometriden doğmuş olduğundan, neredeyse sürekli olarak yetkinleşebilen kemik sisteminin mineral uzantısı olarak, daha çok güç kullanılan yöne doğru değişim geçirmek üzere yüzyılların evrimine ihtiyaç duymadığı için tercih edilen devindirici güç olduğunu fark edebilecek kadar deha sahibiyse; biçimleri ve renkleri, yollarda ve patikalarda, olası en kısa zaman içinde, hızlı bir akaçlama yoluyla yakalamak için dişli çark düzeneğine sahip bu makineden yararlanmalıydı; çünkü tinin öğütülmüş ve karıştırılmış besinlerden yararlanması, belleği, yıkıcı unutkanlık çalışmasından kurtarır ve tin, bu özümsemenin ardından, kendine uygun yeni biçim ve renkleri çok daha rahatlıkla yeniden yaratabilir. Biz, hiçlikten yaratmayı bilmiyoruz, fakat kaostan yola çıkarak bunu yapabiliriz.

*Anlatıcı: Sessiz biçimde bir şeyler söyler. Aslında oyunu anlatır. Ancak bu fon dilinde olduğu için anlaşılmaz. Sonra gerçek anlatma eylemine döner ve anlatıcı kimliğiyle devam eder.*

Übü.

Nedir biliyor musunuz?

Bir kaldıraç, bir katalizör, bir; Übüleştiremediklerimizdenmişçesinedir.

Sen Übü müsün? Sen, sen?

Ben Übü'yüm.

Yani Übülenince Übüleştim.

Übülenmek ile Übüleşmek arasındaki fark nedir?

Bok.

Neyse, Şimdi size Übilerin ve Übüleşme'nin hikayesini anlatacağız. Übü bir kral, kralımsı, kralımtırak, kır kral. Önceden Aragon Kralı iken, sonra krallıktan kovulmuş, kral olmaktan kırsallaşmış ve Şimdi yine kral değil.

Geçelim bunları. Ve Übü'den başlayalım.

Avrupa Ortadoğu'yu keşfetmeden hemen önce;

Polonya. Başka neresi olacak ki?

### 1.Sahne

Übü Baba: Bok. Ben Übü, Übülerin Übüsü. Übüleyen ve Übüleştiiren Übü.

Übü Ana: Őuna bir bakın hele, çok cici! Siz gerçekten ne büyük bir sahtekârsınız!

Übü Baba: Haklarım sizi ha, Übü Ana!

Übü Ana: Beni değil Übü Baba. Haklamanız gereken başka bir Şey var.

Übü Baba: Yüce yeşil mumumun üzerine yemin ederim bir Şey anlamadım.

Übü Ana: Peki Übü Baba, siz kaderinizden hoşnut musunuz ki?

Übü Baba: Yüce yeşil mumumun üzerine yemin ederim ki... Bokunturuk... Hanımefendi, hoşnudum tabii. En azından Dragon askerlerinin yüzbaşısıyım, Kral Venceslas'ın güvendiği subayım, Polonya'nın Kızıl Kartal nişanıyla ödüllendirildim ve eski Aragon Kralıyım... Neyinize yetmedi?

Übü Ana: Ne yani? Aragon Kralı olduktan sonra Şimdi elli kadar doğru düzgün silahlanamayan hizmetçilerden sorumlu olmak mı yetti size? Halbuki o koca kafanızda Aragon tacı yerine Polonya tacını taşıyabilecekken!

Übü Baba: Of Übü Ana! Hiçbir Şey anlamadım söylediklerinden.

Übü Ana: Aptal!

Übü Baba: Yüceler yücesi yeşil mumumun üzerine yemin ederim ki Kral Vanceslas hala yaşıyor, ölse bile bir dünya çocuğu yok mu bunun?

Übü Ana: Bütün aileyi katletmene ve tahtı ele geçirmene kim engel?

Übü Baba: Of Übü Ana! Beni hafife alıyorsunuz, birazdan sizi kaynar kazana atıvereceğim!

Übü Ana: Ah seni zavallı! Beni kaynar kazana atarsan senin yırtık donlarını kim yamayacak, ha?

Übü Baba: Pes doğrusu. Peki sonra ne olacak? Benim kığım herkesin kığı gibi değil mi sanki?

Übü Ana: Yerinde olsam o kığı bir tahta çıkarırdım. Zenginliklerini durmadan arttırabilir, sucuk ziyafeti çekerek kraliyet arabasında sokaklarda fink atabilirdin.

Übü Baba: Kral olsaydım var ya şerefsiz İspanyolların adice çaldığı, Aragon'dayken taktığım o büyük omuzlu başlığı tekrar yaptırırdım.

Übü Ana: Bir de yanına bir şemsiye alırdın ve yerlere kadar inen paltoyu giyerdin var ya...

Übü Baba: Beni öyle gaza getiriyorsun ki... Hay sıçtığımın piçi, hay piçi sıçtığım! Hele bir ormanın köşe bucak bir yerinde onunla karşılaşayım... Gününü göstereceğim!

Übü Ana: Ha şöyle Übü Baba! İşte şimdi gerçek bir erkek oldun.

Übü Baba: Ama yo! Olamaz! Ben ki Dragon askerlerinin yüzbaşısı... Polonya Kralını katletmek ha... Ölürüm daha iyi!

Übü Ana: *(Yüksek sesle)* Hay sıçtığım! O zaman sefil bir bok faresi olarak mı kalacaksın Übü Baba?

Übü Baba: Tanrı aşkına! Kötü ve şişman bir kedi gibi zengin olacağıma sıska ama yiğit bir fare olurum daha iyi!

Übü Ana: Peki ya o büyük omuzlu başlık? Ya şemsiye? Ya yerlere kadar uzanan o büyük palto?

Übü Baba: Yapmakla olup bitseydi bu iş, hemen yapardım olur biterdi bööpppp. Bir boook demeye bitse her şey, hay yeşil mumuma! Daha burada görülüyor her şeyin hesabı. Bok dediğimiz herkes haassıçtırınız diyor bize. Bööööööb Yani Vanceslas'ın akrabası değilim ama bokunturuk bir adamıyım, böylelikle onun ayağına basıp book diye bağırabilirim beni mahmuzlayan tek şey sensin Übü Ana. Kığımın bayanı.

Gerçi kral olsam kendime kocaman bir başlık yaptırırm.

Hassıçtır ve bin kere hassıçtırınız.

Karşı koyamıyorum kral olmaya.

Hoop oldum gitti,

Anlatıcı: Kral olmaya karar verince Übü, hemen askerleri topladı yanına. Ve başladı plan yapmaya.

Übü Baba, Übü Ana ve Yüzbaşı Bordür

Übü Baba: Yüzbaşı Bordür, sizi Litvanya Dükü yapmaya karar verdim.

Yüzbaşı Bordür: Nasıl olacak o? Ben sizin iyi bir dilenci olduğunuzu sanıyordum, Übü Baba.

Übü Baba: İsterseniz birkaç gün içinde Polonya'ya hükmederim.

Yüzbaşı Bordür: Venceslas'ı öldürecek misiniz?

Übü Baba: Bu adam Arap olmasına rağmen akıllı. Hemen bildi.

Yüzbaşı Bordür: Eğer ortada Venceslas'ı öldürmek gibi bir şey varsa ben kesinlikle varım. Ben onun ebedi düşmanıyım. Adamlarıma da kefilim.

Übü Baba (*Yüzbaşı Bordür'ün üzerine atlar ve onu kucaklar.*): Oy, oy! Sizi çok seviyorum, Bordür.

Yüzbaşı Bordür: İy! İğrenç kokuyorsunuz Übü Baba. Hiç yıkanmaz mısınız siz?

Übü Baba: Eh, binde bir falan.

Übü Ana: Asla yıkanmaz!

Übü Baba: Şimdi ayaklarını çiğneyeceğim senin!

Übü Ana: Hay sıçtığım koca bok.

Übü Baba: Hadi Bordür, gidebilirsiniz! İşimiz bitti. Ama yüceler yücesi yeşil mumumun ve Übü Ana'nın üzerine yemin ederim ki sizi Litvanya Dükü yapacağım.

Übü Ana: Ama...

Übü Baba: Sen kapa çeneni, kıymetli hatunum...

Übü Baba: Hay sıçtığım ya hay sıçtığım. Nasıl bir etki yaptım böyle?

(*Çıkarlar.*)

## 2. Sahne

Übü Baba: Yüzbaşısı Bordür'e söyledim;

-Polonya Kralı oluyorum! Nasıl mı? Kralı öldüreceğiz. Yani şöyle, ben kralın ayağına basıp book diye bağıracam, askerler de üstüne çullanıp onu öldürecek.

Hahahahah Öyle de oldu. Kral Venceslas beni çağırdı, bana Kont olacağımı söyledi.... Hay yeşilmum.. Çok geeec... Karşısında yeni kral duruyordu. Ertesi gün resmigeçitte tam da planladığım gibi yaptım. Ayağına bastım, askerler saldırdı. Ama öff be Hassıçtır, Hassıçtır be öf Kraliçe ve Oğlu Bokuklas kaçtı.

*(Saldırı sahnesi sözsüz canlandırılır)*

Anlatıcı: Burada duralım; Bokuklas annesiyle kaçtıysa da annesi (Kraliçe) saklandıkları mağarada öldü. Bokuklas da aslında bildiğiniz hikâyeye, kralın değil ama eski soydaşlarının hayaletlerini gördü ve;

*(Biri Hamlet rolüne girer)*

Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!

Düşüncemizin katlanması mı güzel,

Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,

Yoksa diretip bela denizlerine karşı

Dur, yeter! demesi mi?

Ardından genç Hamlet'in amcası gibi tahta yerleşen Übüler.

Kralın Sarayı.

## 3. Sahne

Übü Baba, Übü Ana ve Yüzbaşısı Bordür

Übü Baba: Hayır, istemiyorum ben ya. Bu bok suratlar yüzünden beni bozguna uğratmak mı istiyorsunuz?

Yüzbaşısı Bordür: Fakat Übü Baba, eninde sonunda, halkın görkemli bir tahta çıkış armağanı beklediğini görmüyor musunuz?

Übü Ana: Eğer halka et ve altın dağıtmazsan, iki saate kalmaz devirirler o koca götünü tahttan.

Übü Baba: Et olur da altın hiç olmaz. Üç yaşlı atı kurban edin, yeter bu sefillere!

Übü Ana: Sensin o sefil! Böyle bir yaratıkla nasıl evlendim ben?

Übü Baba: Bir kez daha söylüyorum ben zenginleşmek istiyorum. Bir kuruşu dahi çarçur edemem.

Übü Ana: Polonya'nın ganimetleri zaten elimizde.

Yüzbaşı Bordür: Evet, kilisede uçsuz bucaksız bir ganimet olduğunu biliyorum, halka onu dağıtalım.

Übü Baba: Çulsuz herif, hele bir buna kalkış...

Yüzbaşı Bordür: Ama Übü Baba halka şimdi bir hediye vermezsen onlar da vergilerini ödemek istemez ki!

Übü Baba: Harbi mi?

Übü Ana: Evet, tabii.

Übü Baba: Tahta çıkış hediyesi de neymiş, Olllmazzzz. Et olur ama altın olmaz. Üç yaşlı atı kesin, bu kirlozlara yeter de artar bile. Bana ne ben zengin olmak istiyorum, bir kuruş bile vermem bunlara.

Öfffff tamam her şeyi yapın verin gitsin. Ama pişirdiğiniz öküzlerden ben de yerim.

#### 4. Sahne

Anlatıcı: Bundan sonrası Übü'nün yükselişi. Yani Haşmetmeap soyluları idam çukuruna atar, halkı vergiyle cezalandırır.

Übü Baba: Ohhh evet getirin şu soyluları. Hepsini yok edeceğim ve Krallığı zengin edeceğim. Evet soylular,

Sarayın büyük salonu.

Übü Baba, Übü Ana, görevliler ve askerler, Giron, Pile, Cotice, zincirlenmiş soylular, maliyeciler, hâkimler, katipler.

Übü Baba: Soyluların para kasasını, soylu maymuncuğunu, onların bıçağını ve soyluların kitabını getirin!

*(Soyluları hoyratça içeri atarlar.)*

Übü Ana: Aman Übü Baba, sakın ol lütfen!

Übü Baba: Krallığı zenginleştirmek için bütün soyluların hepsini ortadan kaldıracığımı ve onların varlıklarını ele geçireceğimi sizlere söylemekten onur duyarım.

Soylular: Felaket! Askerler, halkımız yardım edin!

Übü Baba: Şu öndeki Soylu'yu getirin bana. Soylu maymuncuğunu da getirin bakalım. Ölüm cezası alanları hücreye tıkacağım ve orada analarından emdikleri sütü burunlarından getireceğim. *(Soylu'ya döner)* Sen kimsin şişko patates?

Soylu: Vitepsk Kontu'yum.

Übü Baba: Kaç para kazanıyorsun?

Soylu: Üç milyon Hollanda papeli.

Übü Baba: Ölüm cezası!

Maymuncukla onu hücreye iter.

Übü Ana: Bu ne vahşet!

Übü Baba: İkinci Soylu gelsin! Kimsin sen ulan? *(Soyludan gık çıkmaz.)* Cevap vereceksin, kimsin ulan sen bok boğaz?

Soylu: Posen Grandükü'yüm.

Übü Baba: Hah şöyle. Fevkalade, fevkalade! Daha fazla sormama lüzum yok. Doğru hücreye! Hey sen, diğer soylu bozuntusu... Kimsin lan sen? Bok gibi bir suratın var.

Soylu: Courlande, Riga, Revel ve Mitau şehirlerinin düküyüm.

Übü Baba: Oo fevkalade, fevkalade! Başka bir malın var mı?

Soylu: Hiçbir şeyim yok.

Übü Baba: Hadi bakalım hücreye. Diğer soylumtrak gelsin bakayım! Kimsin sen?

Soylu: Podolie Prensi'yim.

Übü Baba: Kaç para kazanıyorsun?

Soylu: Tüm malımı batırdım.

Übü Baba: Bu lanet sözlerin yüzünden sen de hücreye tıklılacaksın. Diğer soylu boku, sen kimsin bakalım?

Soylu: Ben Polock Sarayı'ndan Thorn Uçbeyi.

Übü Baba: Bu bana çok ağır geldi! Başka bir malın bir şeyin yok mu?

Soylu: Yok, bana yetiyordu.

Übü Baba: E, olsun! Hiç yoktan iyidir. Hücreye!... Ne oluyor Übü Ana, yine ne vızıldıyorsun?

Übü Ana: Çok gaddarsın Übü Baba!

Übü Baba: Niye? Zenginleşen BENİM. Bunlar BENİM varlıklarım. Kâtip Efendi! Varlıklarımın listesini oku!

Kâtip: Sandomir Kontluğu.

Übü Baba: Prenslüklerden başla bok kalıntısı!

Kâtip: Podolie Prenslüğü, Posen Grandükâlığı, Courlande Dükâlığı, Sandomir Dükâlığı, Vitepsk Kontluğu, Polock Sarayı ve Thorn Uçbeyliği.

Übü Baba: Ee, başka?

Kâtip: Bu kadar.

Übü Baba: Ne demek bu kadar? İyi o zaman önden yürüyün Soylu Bozuntuları! Zenginleşmeyi asla bitirmeyeceğim, soyluların hepsini geberteceğim ve onların bütün mallarına çökeceğim. Hadi bakalım soyluları hücreye tıkın.

Soylular hücreye tıklılır.

### 3.1. Sahne

Übü Baba: Sıra geldi Engizisyon ve maliyeye; evet hasıçtır ve yine bin kere bok.

En önce kuralları yeniden düzenleyeceğim bundan sonra da maliye işlerini ele alacağım.

Yargıçların Birçoğu: Bu konuda yapılacak tüm değişikliğe karşı çıkıyoruz.

Übü Baba: Bok bozuntuları! Her şeyden önce bu bozuntulara artık maaş ödemesi yapılmayacak!

Yargıçlar: E, peki biz nasıl yaşayacağız? Fakiriz.

Übü Baba: Aldığınız para cezalarıyla ve gebertilen bokların mallarıyla geçinirsiniz.

Yargıcın Biri: Korkunç!

Diğer Yargıç: Rezillik!

Bir Diğer Yargıç: Kepazelik!

Öteki Yargıç: Alçak!

Hepsi: Bu şartlarda Engizisyon'u bırakıyoruz.

Übü Baba: Bunlar hücreye!

Übü Ana: E, ne bok yedin Übü Baba? Cezai işleri kim uygulayacak şimdi?

Übü Baba: Güven bana, her şeyin nasıl iyi gittiğini göreceksin.

Übü Ana: Aynen aynen, kesin her şey mükemmel olacak.

Übü Baba: O bok çeneni kapa bok suratlı! Hadi bakalım beyler, şimdi mali işleri ele alalım.

Maliyeciler: Değişecek hiçbir şey yok.

Übü Baba: Ne demek değişecek hiçbir şey yok? Her şeyi kendim değiştirmek istiyorum. Önce vergilerin yarısının üstüne çökeceğim.

Maliyeciler: Artık utanması da kalmadı.

Übü Baba: Beyler, ilk olarak mülkiyetin onda birini vergi olarak alacağız, ikinci olarak ticaret ve sanayi için başka bir vergi alacağız, üçüncü olarak evliliklerden de bir vergi alacağız, son olarak vergi alacağımız yerse ölümler! Tüm bu vergilerin her biri de 15 frank olacak.

Maliyecilerden biri: Ama bu çok aptalca Übü Baba.

Bir Diğer Maliyeci: Bu oldukça saçma!

Öteki Maliyeci: Akıl var mantık var.

Übü Baba: Beni ciddiye almıyorsunuz. Maliyeciler de hücreye!

Maliyeciler hücreye tıklır.

Übü Ana: Nasıl bir kralısın sen Übü Baba? Herkesi gebertiyorsun.

Übü Baba: Hay sıçtıklarım!

Übü Ana: Ortada ne Engizisyon kaldı ne de maliye, hepsinin anasını belledin.

Übü Baba: Hahahah Her şeyi değiştirmek istiyorum. Ama herkes bana karşı çıkıyor, böyle de olmaz ki, sen hiç endişelenme yavrum.

## 5. Sahne

Anlatıcı: Übüçük bununla da yetinmedi, askerlerini alıp halktan kendi vergi toplamaya gitti. Ama köylüler istediği 3 kat vergileri duyunca kavga çıkardı, Übü ise fırsattan istifade yere düşen paraları topladı.

Übü Baba: Aranızda kim en yaşlı bakayım? (Bir köylü bir adım öne çıkar.) Adın ne senin?

Köylü: Stanislas Leczinski.

Übü Baba: Anladım moruk mum... Kulaklarını aç, beni iyi dinle, aksi takdirde bu beyler seni kulaklarından tavana asar. Hey hey, dinleyecek misin beni?

Stanislas: Fakat Ekselansları, bir şey demediniz ki.

Übü Baba: Ne demek bir şey demedim! Bir saattir konuşuyorum ya! Boşa nefes tüketmeye mi geldin sen buraya?

Stanislas: Aman efendim, böyle bir şey aklımın ucundan bile geçmedi.

Übü Baba: Buraya sana gelerek malını mülkünü hemen göstermeni emrediyorum. Yoksa gebertileceksin. Hadi beyler, maliye bokları, maliye aracını buraya getirin!

Aracı getirirler.

Stanislas: Hünkârım daha önce ödediğimiz yüz elli iki riksdal için kayıtlıyız. Bunu da neredeyse altı hafta önce Aziz Mathieu gününde yaptık.

Übü Baba: Muhtemelen doğrudur, fakat ben hükümeti değiştirdim, iki kez vergi ödeneceği ve sonradan alınan kararlar doğrultusunda bazı vergilerin üç kez ödeneceği duyurusunu gazetede yayımladım. Bu yöntemle zenginliğime zenginlik katacağım ve sonra herkesi öldürüp buradan defolup gideceğim.

Köylüler: Fakat Übü Baba merhamet edin, acıyın bize. Biz çulsuz insanlarız.

Übü Baba: Yeşil mumumda değil? Ödeyin!

Köylüler: Bunu ödeyecek gücümüz yok, zaten ödedik vergimizi.

Übü Baba: Ödeyin! Yoksa işkence yaparak kafanızı koparıp cebimde gezdiririm sizi!  
Fakir bokları sizi! Burada kral benim!

Herkes: Öyle ha! Herkes silahlarını alsın! Yaşasın Bokuklas, Yüce Tanrı aşkına, yaşasın  
Polonya ve Litvanya Kralı!

Übü Baba: Hadi bakalım Maliye Beyleri, üstünüze düşen görevi yapın.

Mücadele başlar, ortalık karışır, ev yıkılır, yaşlı Stanislas düz araziye doğru tek başına  
kaçar.

Übü paraları toplamak için kalır.

## 6. Sahne

Anlatıcı: Bundan sonrasını şöyle özet geçelim; Üstat Übü vergileri kafasına göre  
düzenlese de işler istediği gibi gitmez. Halk onun istediği biçimde vergi ödemez, başından  
beri maliyeyi yönetemediği için hazineye neredeyse para kalmaz. Haşmetmeap Yüzbaşı  
Bordür'e verdiği vaatleri de yerine getirmez ve onu da Übüler. Hay yeşil... yani onu  
Prometeus gibi zincirler. Ama Bordür kaçmayı başarır ve Rus Çarı'ndan yardım ister.  
*(Burası kısa bir biçimde mış gibi oynanacak)*

Çar öldürülen akrabası Venceslas'ın intikamı için yardımı kabul eder ve ordusuyla  
Polonya'ya doğru yola çıkar. Übü Baba durur mu, o da Übü'nün ucunu göstermek üzere  
Çar'a doğru yol alır, tek bir farkla; aç bıraktığı atla!*(Hakla)*

Übü: Neresi burası? Ukrayna'ya benziyor. Yakınız desenize. Kim o? Söyle. Uğursuz  
hayvan konuş; *(Bir haberci gelir ve Übü Baba'ya olanları anlatır)* Nee Olamaz.  
Bokumun ucu Polonya halkı ayaklanamaz, Übü ana Übüler onları. Nee? Übü Ana'nın  
dağlarda ne işi var? Kesin Bokuklas yapmıştır bütün bunları. Neyse gerçek olamaz kadar  
gerçek dışı şeyler bunlar. Yoksa orduyu geri çevirmem gerekirdi.

Hay yeşil mumunu diktiğine Ruslar işte orada.

Hadi Beyler savaş düzeni alalım. Biz tepenin üstünde kalacağız ve asla aşağı  
inmeyeceğiz.

Ben canlı bir iç kale gibi duracağım ve siz benim çevremde daire oluşturacaksınız.  
Silahlarımızı doldurun, ne kadar çok Rus öldürürseniz, benim başıma o kadar azı gelir.  
Süvariler, topçular ve onun gibiler herkes yerini biliyor. Biz de içeride olacağız. Oh güzel.  
Muzaffer olacağız.

Tamam, o zaman yemek yiyelim! Ruslar nasılsa öğleden önce saldırmaz.

Askerler ve Muhafızlar: Yaşasın Übü Baba! Mali kaynağımız! Ting, ting, ting; ting, ting, ting; ting, ting, tating!

Übü Baba: Heyt bu cesur insanlar! Size tapıyorum. Ah! Ne oluyor? Korkuyorum Tanrı'm. Ölüyorum... Hayır, hayır, bir şeyim yokmuş.

Übü Baba: Ee, ne yapayım, ne olmuş yani? Onlara "saldırın" diye emir veren ben değilim ki. Gelgelelim Mali Efendiler, saldırıya hazırlanın.

Ahh Ruslar, yapmayın canım, daha yemek yiye...Hassıçtırın

Saldırın maliyeci askerlerim!

Übü Baba: Hadi, ileri! Ah sen mösyö! Seni bir ele geçireyim var ya... Çünkü sen saldırdın bana. Şş, duyuyor musun? Şarap çanağına sıçayım senin!

Ah, of, buraya kurşun yağıyor. Hey Rus'umun askerleri, dikkat edin, bu tarafa doğru ateş etmeyin, burada insan var! Ay yaralandım, vuruldum, delindim, zımbalandım, gömüldüm ama yine de onu yakaladım. Bi daha yapacak mısın bakalım? Al işte Übülendin!

*(Savaş Koreografisi, Übüler oynar)*

## 7. Sahne

Anlatıcı: Ruslar'dan kaçarak canını kurtaran Übü Baba, yanında kalan 3-5 kişi ile Litvanya yakınlarında bir mağaraya sığınır.

Mağarada açlıktan ölmek üzereyken bir ayı ile karşılaşır, adamları onu bertaraf eder ve güzelce proteinlenirler. Uykusundayken Haşmetmeap, Übü Ana'nın sesini duyar. Gizlice Polonya hazinesini çalmaya kalkıp kaçan Übü Ana tesadüfen aynı mağaraya sığınır. Tam karı koca hesaplaşırlarken Genç Bokuklas Polonyalılarla Mağarayı basar. Adamları sayesinde kaçarak kurtulan Übüler, Bokuklas'ın tahta geçme telaşesinden faydalanıp bir gemi ile Polonya'dan kaçarlar.

Übü Baba: Mucizevi bir hızla yol aldığımız gerçek. Saatte en az bir milyon deniz düğümü yapıyor olmalıyız. Hay Yeşil mumuma sokayım hepiniz aynı tarafta durmayın, rüzgâr yönünü değiştirirse herkes suyun dibini boylar ve balıklar bizi yer. Mürettebat Bey fok balığını getirin, şu şarkıları da bir değiştirin beee!

Yakında yeni topraklarımıza varacağız. Şu boğazı bir geçelim... Bir Polonya ve Polonyalılar gibi olmaz tabi ama.

Kendimi yeni ülkede Yüce Maliye Zirzobu stadı Efendisi Hazretleri olarak ilan edeceğim.

Anlatıcı: Bitmeyen hikâye mi? blendiniz! Amaan Bok.

Son.



## **EK-2 Prova Notları**

### ***21.03.2024 Perşembe – Erol Keskin Dans Salonu***

- Oyuncularla ısınma egzersizleri yapıldı.
- Sözsüz diyalog egzersizi: Dört aşamalı karşılaşma çalışması.
- Su şişesi ile "nesneyle ilişki" doğaçlaması.
- Enerji çalışması: 0–100 arası beden enerjisi yükselip tekrar düşürüldü.

### ***22.03.2024 Cuma – Erol Keskin Dans Salonu***

- Isınma
- Önceki gün yapılan egzersizler tekrarlandı.
- Merak duygusu üzerine doğaçlama.
- “The Big Aha” egzersiziyle bedensel farkındalık.
- Maske kavramı tartışıldı. Araştırma ödevi verildi.

### ***02.04.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Oyuncular kendi başlarına ısınma yaptı.
- Anda kalma, gündeliğin dışına çıkma temalarıyla ilgili egzersizler yapıldı.

### ***09.04.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Bufon tiyatrosunun tarihsel kökenleri ve Lecoq'un yaklaşımları üzerine teorik oturum yapıldı.
- Komik-çirkin, grotesk beden üzerine tartışma yapıldı.

### ***14.04.2024 Pazar – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Çocuk oyunları ile başlandı.
- Çocuk zorbalığı teması işlendi.
- Oyuncular karakterlerinin postürlerini denedi.
- Ses ve vücut deformasyonu üzerine doğaçlamalar yapıldı.

### ***24.04.2024 Çarşamba – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma: itme-çekme egzersizi, stretching yapıldı.
- Sahnenin ilk çatısı kuruldu. Diyalog ve sahne yönelimi çalışıldı.

### ***26.04.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- 1'den 7'ye kadar sahneler teknik ve dramaturjik notlarla çalışıldı.
- Karakter jestleri, sesler, mizansenler gözden geçirildi.
- Takla, pende gibi akrobasi üzerinde duruldu.
- Vokal ve tempo üzerine ayrıntı çalışmaları yapıldı.

### ***29.04.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Sahnede diyalogların akışı üzerine çalışıldı.
- Gül, karakterler için alternatif sesler denedi.

### ***30.04.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- 3. sahnede "O piti piti" oyununa biraz daha mim eklenebileceği konusunda oyunculara yönelim verildi.
- 4. sahnede Yusuf'un oyunu büyüttüğü versiyon denendi.

### ***02.05.2024 Perşembe – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Tempo ve iç enerji üzerine çalışmalar yapıldı.
- Resmi geçit mizansenini geliştirildi.
- Gül'ün sahne içi sesi ve hakimiyeti gözden geçirildi.

### ***03.05.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma: "Simit" oyunu.
- Çocuk parkı atmosferinde bufonesk hareket araştırması.
- Oyunun ilk genel akışı çıkarıldı.
- 5. sahnede köylüler için savaş mizansenini çalışıldı.
- Oyunculara bufon dramaturjisi tekrar hatırlatıldı.

### ***06.05.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- 3.1. sahnesi: "Übülendin" yarışma formatı olarak çalışıldı.
- Oyun müzikleri ve giriş-çıkışlara efektler tasarlandı.

- Ses maskeleri ve karakter vokalizasyonu son hali verilerek provaya alındı.

#### ***07.05.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- 6. Sahnenin savaş koreografisi ve akrobasi detaylı biçimde çalışıldı.
- Anlatıcının yanına diğer oyuncular mim yaparak eklendi.

#### ***08.05.2024 Çarşamba – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- 7. sahne çalışıldı.
- İlk tam akış provası alındı (50 dk).
- Sahne geçişleri, akrobasi, karakter tepkileri ve tempo üzerine notlar verildi.

#### ***10.05.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Akış provası (46 dk) yapıldı.
- Artikülasyon, doğaçlama ve savaş sahnesi üzerine düzeltmeler verildi.

#### ***13.05.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Projeksiyon görselleri çalışıldı: Ukrayna düzlükleri ve diğer sahnelerin görselleri hazırlandı.
- 5. sahneye banknotlar eklendi. Seyirci etkileşimi üzerine çalışıldı.

#### ***14.05.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Akış provası (50 dk) yapıldı.
- Bufonların ses ve beden dönüşümleri üzerine notlar verildi.

#### ***15.05.2024 Çarşamba – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Akış provası (58 dk) yapıldı.
- Anlatıcıların sahneye girişi oyunlaştırıldı.
- Bufonların geçişlerde görünür kılınması üzerine çalışıldı.

**17.05.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Akış provası (60 dk) yapıldı.
- Thorn Uçbeyi ve diğer soylular daha bufonesk biçimde volümleri arttırıldı.

**18.05.2024 Cumartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Akış provası (62 dk) yapıldı.
- 5. sahnede Yusuf'un çocuk şımarıklığı geliştirildi.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

**20.05.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- 6. sahne: Savaş sahnesinde kurşun ve silah efektleri eklendi.
- Yusuf'un savaşta kendini vurulduğu bölüm derinleştirildi.
- Akış provası (60 dk) yapıldı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

**22.05.2024 Çarşamba – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- 7. sahne: Final sahnesi yeniden çalışıldı.
- Akış provası (58 dk) yapıldı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.
- Akış provası (60 dk) yapıldı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.
- “Yaşasın Übü Baba” oyun sonuna eklendi.

**24.05.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Çıkış koreografisi, final geçişleri, bütünlük çalışması.
- Köylüler – Übü Baba etkileşimi gözden geçirildi.
- Akış provası (55 dk) yapıldı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

**26.05.2024 Pazar – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Seyirciyle etkileşimli girişler, bok bağırışları, tempo üzerine tekrar.
- Akış provası (55 dk) alındı.
- Oyunculara notlar verildi.
- Seyirciyle etkileşimli girişler, bok bağırışları, tempo üzerine tekrar.

**28.05.2024 Salı – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Akış provası (57 dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.
- Ön oyun çalışıldı.
- Bufon koreografileri, karakter iç enerjileri netleştirildi.

**01.06.2024 Cumartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- 1. ve 3. sahneler arası blok prova yapıldı.
- Yusuf'un "parmağım çıktı" mizansenini büyütüldü.
- Akış provası (57 dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

**03.06.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- 3.1. sahnesi yarışma formatı tamamlandı.
- Gül'ün yarışmacı çağırıldığı anlarda seyirci ile ilişki üzerine çalışıldı.
- Akış provası (55dk) alındı.
- Oyunculara notlar verildi.

**07.06.2024 Cuma – 29 Ekim Gençlik Merkezi**

- Isınma
- Kostüm provaları yapıldı.
- Beden deformasyonları, aksesuar uyumu test edildi.
- Aksesuarlardaki sorunlar giderildi.
- Akış provası (58 dk) alındı.

- Oyunlar üzerine notlar verildi.

#### ***10.06.2024 Pazartesi – 29 Ekim Gençlik Merkezi***

- Isınma
- Akış provası (56 dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.
- Akış provası (55 dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

#### ***19.06.2024 Çarşamba – Fin Stage***

- Isınma
- Prova için ışık, müzik ve ses efektleri gibi teknik çalışmalar tamamlandı.
- Projeksiyon senkronizasyonu kontrol edildi.
- Akış provası (55 dk) alındı.
- Oyuncularla sahnelerde aksayan yerler üzerine konuşuldu.
- Akış + teknik provalar birleştirildi.
- Akış provası (57 dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

#### ***20.06.2024 Perşembe – Fin Stage***

- Isınma
- Provalar tüm teknik çalışmalar birleştirilerek yapıldı.
- Akış provası (57dk) alındı.
- Oyunculara notlar verildi.
- Akış provası (55dk) alındı.
- Oyunlar üzerine notlar verildi.

#### ***21.06.2024 Cuma – Fin Stage***

- Isınma
- Seyirci karşısındaki versiyon son kez oynandı.
- Akış provası (55dk) alındı.
- Reji notları güncellendi, final düzenlemeleri yapıldı.
- Selam çalışıldı.

**EK-3 Oyun Fotoğrafları**









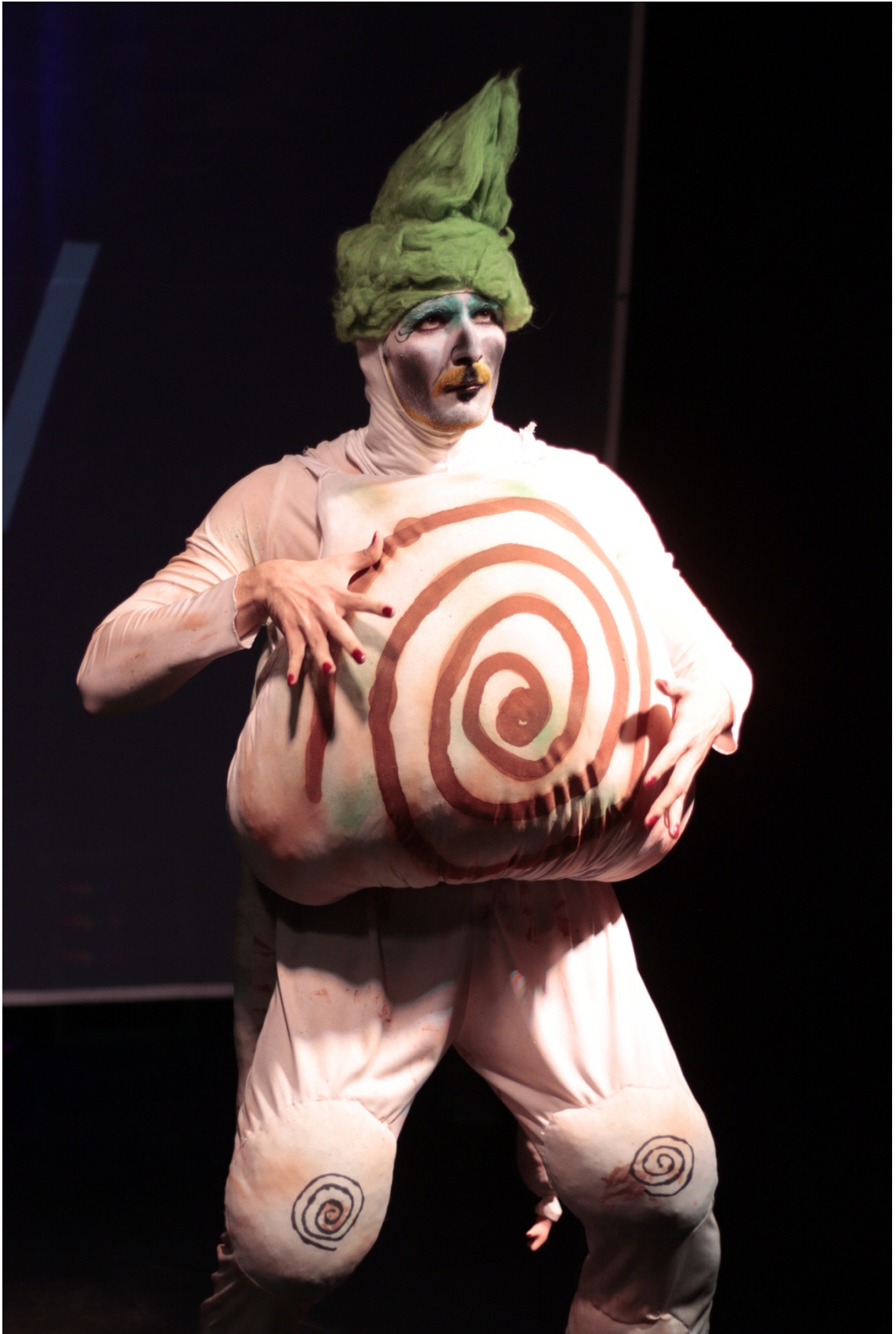




















EK-4 Afiş -Broşür



# UBUIFICATION




WRITTEN BY: ALFRED JARRY  
TRANSLATED BY: HAZAL ÇEVİK  
ADAPTED AND DIRECTED BY: FATİH PAZVANTOĞLU  
CAST: GÜL YALÇINKAYA, ALİ COŞKUN, YUSUF AKÇAY  
VISUAL DESIGN: KIKIL JOVA, ALLOVER



**ÜBÜLESME**

**Yazan: Alfred Jarry**  
**Çeviren: Hazal Çevik**  
**Uyarlayan ve Yöneten: Fatih Pazvantoğlu**  
**Oynayanlar: Gül Yalçınkaya, Ali Coşkun, Yusuf Akçay**  
**Reji Asistanları: Berkean Uzun, Pınar İdil Sever**  
**Afiş Tasarım: KiiKii.Jova, Allover**  
**Video Tasarım: Berkean Uzun, Erkan Niron**  
**Kostüm: Zeynep Kayamaz**  
**Ses Düzenleme: Atakan Andaç**  
**Tamam Videosu: Onat Uğantaş**

A photograph of three people in costumes. They are wearing white jumpsuits with blue and green accents. Their heads are covered in a large green vegetable, possibly a cauliflower or broccoli. They have blue faces and are standing together.

## ÖZ GEÇMİŞ

**Adı Soyadı :** Fatih Pazvantoğlu

**Yabancı Dil :** İngilizce

**Doğum Yeri / Yılı :**

**E-Posta :**

**ORCID Numarası :**

### **Eğitim Bilgileri:**

2011, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı/ Tiyatro Anasanat Dalı/Oyunculuk Sanat Dalı

2011, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakóltesi/ Pedagojik Formasyon Programı

2021, Anadolu Üniversitesi, Güzeli Sanatlar Enstitüsü/ Sahne Sanatları Anasanat Dalı/ Tiyatro Sanat dalı – Yüksek Lisans Programı

2025, Anadolu Üniversitesi, Güzeli Sanatlar Enstitüsü/ Sahne Sanatları Anasanat Dalı/ Tiyatro Sanat dalı – Sanatta Yeterlik Programı

### **Mesleki Deneyimi:**

2011- Halen, Gençlik Tiyatrosu Kurucu Yönetmeni Tiyatro ve Yaratıcı Drama Eğitmeni, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi

2019- Halen, Oyuncu- Yönetmen, Oyun Laboratuvarı

2018-2022, Misafir Öğretim Elemanı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü