

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DÜNDEN BUGÜNE İBİŞ TİPLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
DAMLA BEŞTAŞOĞLU
1641010024

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMRAL DEVECİ

TEMMUZ, 2019
MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DÜNDEN BUGÜNE İBİŞ TİPLEMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
DAMLA BEŞTAŞOĞLU
1641010024

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMRAL DEVECİ

TEMMUZ, 2019
MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DÜNDEN BUGÜNE İBİŞ TİPLEMESİ

Damla BEŞTAŞOĞLU
1641010024

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 05.07.2019
Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 01.07.2019

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Ümral DEVECİ
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi B. Bora HANSA
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Gonca KUZAY DEMİR

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Tuncay ÖĞÜN

TEMMUZ, 2019
MUĞLA

TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 29/06/2019 tarih ve 892/15 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Damla BEŞTAŞOĞLU'ın "Dünden Bugüne İbiş Tiplemesi" adlı tezini incelemiş ve aday 01/07/2019 tarihinde saat 10.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine ay.bil.ile ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Ümral DEVECİ

Üye

Dr. Öğr. Üyesi B. Bora HANÇA

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Gonca KURTAJ DEMİR

YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Dünden Bugüne İbiş Tiplemesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/07/2019

Damla BEŞTAŞOĞLU

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

YAZARIN

Soyadı : BEŞTAŞOĞLU
Adı : Damla

Referans No: 10173812

TEZİN ADI

Türkçe : Düünden Bugüne İbiş Tiplemesi

Y. Dil : İbiş Typing from Past to the Present, Master's Thesis

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

X

O

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte : -

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar : -

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : DEVECİ Ümral

Ünvanı : Dr. Öğr. Üyesi

TEZİN YAZILDIĞI DİL: TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 114

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. Kukla – Tulûat Tiyatrosu
2. Mizah ve Mizah Kuramları
3. İbiş Metinlerinde Mizah

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER :


1. İbiş
2. Geleneksel Türk Tiyatrosu
3. Mizah Kuramları
4. Mizah Tarzları

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Traditional Turkish Theatre
2. Theory of Humour
3. Humour Style
4. İbiş's Dream

- | | |
|---|---|
| 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum | X |
| 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | O |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir | O |

Yazarın İmzası :



Tarih : 05.07.2019

ÖZET

DÜNDEN BUGÜNE İBİŞ TİPLEMESİ

Bu çalışmada İbiş tiplemesinin mizahî gelişiminin dünden bugüne güncellenerek günümüze nasıl geldiğini tespit etmek amacıyla İbiş metinleri mizahî yönden incelenmiştir. Çalışmaya dahil edilen metinler, Ünver Oral'ın *İbişli Kukla Oyunlarımız* adlı kitabından, Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* adlı romanından ve Nejat Uygur'un tiyatrolarından seçilmiştir. Örnekleme yoluyla seçilen ve mizahî olan dört kukla metni, romandaki oyunlar ve Nejat Uygur'un iki tiyatro metni çalışmanın amacı doğrultusunda incelenmiştir.

İnceleme aşamasında mizah kuramları, mizah tarzları ayrıca Bergson ve Freud'un sınıflandırmaları dikkate alınmıştır. Kukla metinleri ve İbiş'in Rüyası adlı romanda uyumsuzluk ve üstünlük kuramı, tiyatro metinlerinde ise rahatlama kuramıyla ilişkilendirilebilecek unsurların daha fazla olduğu tespit edilmiştir. İnceleme kısmında elde edilen veriler sonrasında İbiş tiplemesinin geçmişten günümüze geçirdiği serüven ikinci bölümde tartışılmıştır. Tartışma sonucunda incelenen her metinde tiplemenin dış görünüş, kullandığı dil ve mizahî yönü itibarıyla birbiriyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Tiplemenin, kukla metinlerinde, İbiş'in Rüyası adlı romanda ve tiyatrodaki başında biçimsiz fesi, üzerinde damalı bir gömleği, altında bol pantolonu ile yanakları kızarmış bir şekilde boy gösterdiği görülmüştür. İncelenen tüm İbiş metinlerinde tiplemenin, kaba bir dil kullandığı ve metinlerdeki mizahın yanlış anlaşılmalardan yararlanarak yaratıldığı sonucuna varılmıştır. Ancak kukla metinlerinden farklı olarak romanda, İbiş'in dram boyutu yansıtılırken tiyatrodaki ise tiplemenin mizahî yönüne toplumsal eleştirinin de eklendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, İbiş, İbiş'in Rüyası, Nejat Uygur, Mizah Kuramları, Mizah Tarzları.

ABSTRACT

İBİŞ TYPING FROM PAST TO THE PRESENT, MASTER'S THESIS

In this study, İbiş texts were examined humorously in order to determine how humorous development of İbiş typing has been updated from past to the present. The texts included in this study were selected from Ünver Oral's book, *Our Puppet Games with İbiş*, Tarık Buğra's novel, *İbiş's Dream*, and Nejat Uygur's theatre plays. The four puppet texts, the plays in the novel and two theatre plays of Nejat Uygur which are humorous and were chosen by sampling, were examined in accordance with the purpose of this study.

In the examination stage, humour theories, humour styles and Bergson and Freud's classifications were taken into consideration. It has been found that in puppet texts and the novel *İbiş's Dream*, there were more elements that could be associated with the theory of disharmony and superiority, while more is associated with the theory of relaxation in the theatre scripts. After the data obtained in the review section, the adventure of İbiş typing from the past to the present is discussed in the second chapter. As a result of the discussion, it has been found that the typing in each text examined showed similarity with the external appearance, the language and the humorous aspect. The typing was seen to be appeared in a formless fez on his head, with a chequered shirt on, loose trousers on and with his cheeks blushed in puppet texts, in the novel, *İbiş's Dream* and in the theatre plays. In all the texts examined, it is concluded that İbiş typing uses billingsgate, and humour in these texts was created by misunderstanding. However, in contrast to the puppet texts, the drama trait of İbiş was reflected in the novel, while social criticism was added to the humour aspect of typing in theatre.

Key words: Traditional Turkish Theatre, İbiş, *İbiş's Dream*, Nejat Uygur, Theory of Humour, Humour Style.

ÖN SÖZ

İbişli Kukla Oyunları, Geleneksel Türk Tiyatrosunun en önemli icralarından biridir. İbiş tiplemesi, Türk Mizah Geleneğinde de önemli bir yer tutar. Tiplemenin Kukla ile başlayan serüveni Tulûat tiyatrolarına, romanlara, modern tiyatrolara oradan da televizyonlara ve diğer medya unsurlarına taşınmıştır. Bu yüzden İbiş tiplemesinin günümüze kadar geçirdiği değişim incelemeye değer bir konudur. Ancak araştırmacılar kaynaklarda mizah ile sıkı bir ilişki içinde olan Geleneksel Türk Tiyatrosu oyunlarından Karagöz ile Ortaoyunlarına fazlaca yer verirken Kukla üzerine çok fazla düşmemişlerdir. Bu yüzden Kukla kişileri Karagöz ve Ortaoyunu kişileri gibi net çizgilerle belirlenememiştir. Bu zamana kadar varlığını sürdürmüş olan kuklanın en önemli kişisi İbiş'in nasıl bir gelişim geçirdiğinin mizahî yönden henüz incelenmediği görülmektedir.

Bu çalışma günümüze kadar ulaşılmış metinlerde varlığını sürdüren İbiş tiplemesinin zaman içinde nasıl değiştiği ve mizahî açıdan nasıl bir değişim geçirdiği sorularına cevap bulmak üzere hazırlanmıştır.

Çalışma; Ön söz, Giriş, Birinci Bölüm, İkinci Bölüm, Sonuç ve Kaynakçadan oluşmaktadır.

Giriş bölümü Geleneksel Türk Tiyatrosu, Mizah ve Mizah Kuramları şeklinde iki başlıktan oluşmaktadır. İlk başlıkta Geleneksel Türk Tiyatrosunun genel özellikleri ve İbiş tiplemesinin yaratıldığı Kukla ve Tulûat Tiyatrosu hakkında bilgiler verilmiştir. Mizah ve Mizah Kuramları şeklindeki ikinci başlıkta ise mizahın tanımı, mizah hakkında araştırma yapan kişilerin görüşleri, mizah kuramları ve mizah tarzlarından bahsedilmiştir. Giriş bölümünde verilen bilgiler inceleme ve tartışma kısımlarında kullanılacak bilgilerdir. Bu nedenle inceleme kısmında kullanılmayacak bilgilere değinilmemiş veya sadece yüzeysel olarak aktarılmıştır.

İbiş Metinlerinin İncelenmesi adlı birinci bölümde, Ünver Oral'ın kitabından seçilen dört kukla metni, Tarık Buğra'nın İbiş'in Rüyası adlı eseri ve Nejat Uygur'un iki tiyatro oyunu mizahî yönden incelenmiştir. Bölümün sonunda elde edilen veriler toparlanmıştır.

Çalışmanın İbiş Tiplemesinin Metinler Üzerinden Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi başlıklı ikinci bölümünde giriş ve birinci bölümde elde edilen bilgiler doğrultusunda çalışmanın başında belirlenen problem çözülmeye çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde ise çalışmanın bütün aşamaları ve ortaya çıkan sonuçlar toparlanmıştır.

Kaynakça bölümünde ise bu çalışmada yararlanılan eserlerin künyeleri alfabetik sıraya göre verilmiştir.

Hazırladığım bu çalışmayı her zaman en büyük destekçim olan başta güzel annem Reyhan Beştaşoğlu olmak üzere tüm aileme adıyorum. Bu çalışmayı hazırlama aşamasına gelmemde büyük emeği olan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ümral Deveci'ye, çalışmamın bazı bölümlerinde bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Ahmet Akgöl'e ve sevgili kuzenim Nurben Güleç'e teşekkürlerimi sunarım.

Damla BEŞTAŞOĞLU, 2019- Muğla

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖN SÖZ | I |
| İÇİNDEKİLER | III |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. Geleneksel Türk Tiyatrosu..... | 2 |
| 1.1. Kukla..... | 4 |
| 1.2. Tulûat Tiyatrosu..... | 6 |
| 1.3. Kukla Metinlerinde ve Tulûat Tiyatrosunda İbiş | 7 |
| 2. Mizah ve Mizah Kuramları..... | 8 |
| 2.1. Mizah Kuramları | 9 |
| 2.1.1. Üstünlük Kuramı..... | 9 |
| 2.1.2. Uyumsuzluk Kuramı | 10 |
| 2.1.3. Rahatlama Kuramı | 11 |
| 2.2. Henri Bergson ve Sigmung Freud'un Görüşleri | 12 |
| 2.2.1. Henri Bergson'un Görüşleri..... | 12 |
| 2.2.1.1. Söz Komîği | 12 |
| 2.2.1.2. Hareket Komîği..... | 13 |
| 2.2.2. Freud'un Görüşleri..... | 14 |
| 2.3. Mizah Tarzları..... | 17 |
| 2.3.1. Kendini Yıkıcı Mizah Tarzı | 17 |
| 2.3.2. Saldırgan Mizah Tarzı..... | 17 |

BİRİNCİ BÖLÜM

İBİŞ METİNLERİNİN İNCELENMESİ

| | |
|--|----|
| 1. İbişli Kukla Metinlerinin Mizahi Yönden İncelenmesi | 18 |
| 1.1. Cinli Yazıcı Metninin Mizahi Yönden İncelenmesi | 18 |
| 1.1.1. Söz Komîği | 19 |

| | |
|---|----|
| 1.1.2. Hareket Komiği..... | 30 |
| 1.2. Enfiyeci Metninin Mizahi Yönden İncelenmesi | 31 |
| 1.2.1. Söz Komiği | 31 |
| 1.2.2. Hareket Komiği..... | 42 |
| 1.3. İbiş Köy Bekçisi..... | 45 |
| 1.3.1. Söz Komiği | 45 |
| 1.3.2. Hareket Komiği..... | 55 |
| 1.4. Üvey Anne Metninin Mizahi Açıdan İncelenmesi..... | 60 |
| 1.4.1. Söz Komiği | 60 |
| 1.4.2. Hareket Komiği..... | 71 |
| 2. İbiş'in Rüyası Adlı Romanda Yaratılan İbiş Tiplemesinin ve Romadaki Mizahi Unsurların İncelenmesi | 75 |
| 3. Nejat Uygur'un Sizinki Can da Bizimki Patlıcan Mı? ve Zamsalak Adlı Oyunlarının Mizahi Yönden İncelenmesi | 83 |
| 3.1. Sizinki Can da Bizimki Patlıcan mı? Biz Meclisin Üç Gülüyüz Adlı Oyunundaki Mizahi Unsurların İncelenmesi | 84 |
| 3.2. Zamsalak Adlı Oyundaki Mizahi Unsurların İncelenmesi..... | 92 |

İKİNCİ BÖLÜM

İBİŞ TİPLEMESİNİN METİNLER ÜZERİNDEN

KARŞILAŞTIRILMASI VE DEĞERLENDİRİLMESİ

| | |
|---|-----|
| 1. Kukla Metinlerinde İbiş Tiplemesi | 104 |
| 2. İbiş'in Rüyası Adlı Romanda İbiş Tiplemesi..... | 105 |
| 3. Nejat Uygur'un Tiyatro Oyunlarında İbiş Tiplemesi..... | 106 |
| SONUÇ | 110 |
| KAYNAKÇA..... | 113 |

GİRİŞ

Tiyatronun kaynağı hakkında eski bir av hikâyesi anlatılır, bir ormanın ortasında yakılan ateşin çevresinde yüzlerine korku verici, büyük maske takmış insanlar, ellerinde ok, yay ve ilkel baltalarla birlikte dans ederler. Ateşin çevresinde dans eden bu insanlar, avlarının başarısını kutlamak için şarkı söylerler, düzenli olarak ellerini ayaklarını oynatırlar. Dans edenlerin etrafında kalabalık bir insan topluluğu vardır. Seyredenler de bazen oyuna katılırlar, dans edenlerle seyredenler arasında sürekli bir alışveriş vardır. İlkel insanların bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesi bulunur: Taklit, Eylem ve Topluca Katılma. (Özdemir, 2011: 17, 20). Performans teorisinde bağlamında düşünüldüğünde bu üç temel ilke folklor ürünlerinde de görülmektedir. Folklor ürünü “gerçekleştirilişi ve icrası” anlamıyla artistik veya sanatsal bir eylemdir ve performansın icrası sanatın formu, dinleyici veya izleyiciyle birlikte icranın gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik ve sanatsal bir olaydır. Performans çerçevesi tipleri içinde şaka ve taklit de önemli bir yer tutar (Çobanoğlu, 1999: 265, 267).

Tiyatro ve folklorun kesiştiği nokta olan geleneksel tiyatrolarda ise mizah ve gülme unsurları oyunlarda önemli bir yer teşkil eder. Çünkü mizah insanın gülme hazzını keşfettikten sonra bu hazzı tetikleme için oluşturduğu bir kültürdür (Akgöl, 2016: 16) ve tiyatrolar bu tetikleme işlevini gören en önemli ortamlardan biridir. Bu ortamlarda mizahın iki önemli tarafı gülen ve güldüren bir arada bulunur. Geleneksel Türk Tiyatrosundaki Karagöz, Ortaoyunu, Kukla, Tulûat başta olmak üzere hemen hemen bütün oyunlar mizahîdir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu konulu çalışmalara bakıldığında, kaynaklarda Karagöz ve Ortaoyunu ile ilgili birçok bilgiye ulaşılrken Kukla, özellikle de kuklanın en önemli tiplmesi olan İbiş hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Araştırmacılar kukla ile gölge oyununu bir tutup kukla üzerine fazla düşmemişlerdir. Bu nedenle çalışmamızın amacı; kuklanın en önemli tiplmesi olan İbiş’in dünden bugüne nasıl bir gelişim geçirdiğini tespit etmektir. Bu amaç doğrultusunda geçmişten günümüze İbiş metinleri mizahî yönden incelenecektir. Çünkü İbiş tipini oluşturan asıl unsur mizah ve onun mizahî yeteneğidir.

İbiş tiplemesinin geçmişten günümüze nasıl bir gelişim gösterdiğini tespit etmek için çalışmamızda; Ünver Oral'ın *İbişli Kukla Oyunlarımız* kitabından, herhangi bir tekrara düşmemek adına örnekleme yoluyla seçilen dört kukla metni, Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* adlı romanında anlatılan oyunlar ve Nejat Uygur Tiyatro'sundan "Biz Meclisin Üç Gülüyüz" ve "Zamsalak" adlı iki oyununun örnekleme yoluyla seçilen bazı sahneleri mizah ve gülme kavramı üzerine araştırmalar yapmış kişilerin görüşleri ve oluşturdukları ölçekler bağlamında incelenecektir.

İbiş tiplemesinin dünden bugüne nasıl bir gelişim gösterdiği, tipleme ile yaratılan mizahın hangi kuram, tarz ve görüşlerle ilişkili olduğunu incelemeye önce Geleneksel Türk Tiyatrosu ve mizah görüşleri hakkında genel bilgiler verilmesi gerekmektedir.

1. Geleneksel Türk Tiyatrosu

Tanzimat Dönemi ile birlikte Batı tiyatrosu benimsenmeden önce yüzyıllar boyunca Türklere özgü geleneksel bir tiyatro vardır. Metin And'a göre; Geleneksel tiyatrosunun çevre bakımından birbirinden farklı iki geleneği günümüze kadar yaşayabilmiştir. Bunlardan birincisi "Köylü Tiyatrosu Geleneği", ikincisi ise "Halk Tiyatrosu Geleneği"dir. Türk köylüsünün eski bolluk kuttörenleri ve canlılık (animisme) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunlar zamanla biçim, öz, amaç bakımından değişikliklere uğrasa da günümüze kadar varlığını sürdüren bu oyunların hepsine Anadolu'da, "oyun çıkarma" denilmiştir. Ayrıca Anadolu köylerinde her türlü sevinç, kutlama yapmaya vesile olur ve bu oyunların oynanmasına yol açmıştır (And, 2016: 120 ; And, 1962: 11 ; And, 2015: 11). Köy halkı zamanla geleneksel oyunlara, bu eski örnekler üzerine kendi toplumsal yaşantısını katmış olmakla birlikte, bu gelenek Türkiye'de öteki ülkelere göre bozulmamış ve süreklilik göstermiştir. Hayvan benzetmeceleri, danslar, kukla ve çeşitli doğmaca oyunları kapsayan bu oyunlara köy çocuklarının oyunlarında da rastlanmaktadır.

Halk tiyatrosu ise değişik bir çevrenin ürünüdür; kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi seyircilerin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. 19.yüzyılda geleneksel halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak tuluat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Halk tiyatrosu adı altındaki oyunlar şunlardır:

1. Hokkabaz
2. Çengiler – köçekçeler – curcunabazlar
3. Meddah
4. Kukla
5. Karagöz
6. Ortaoyunu

Her iki gelenek de Doğu Akdeniz kültüründen doğmuştur. Bugün Avrupa tiyatrosunun kökeninde her iki geleneğin de yeri vardır. Halk tiyatrosu geleneğine “mimus geleneği” de denilebilir. Geleneksel tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu geleneğini, hem halk tiyatro geleneğini anlamak mümkündür. Bunların birbiriyle ayrılan yönleri olmasına karşın benzeşen yönleri de vardır. Batı tiyatrosundan ayırıcı yönleri üzerinde durulursa; her şeyden önce sahnemiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmazlar. Şarkı, dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir. Başlıca öğesi güldürüdür, gerçekçi değildir, göstermeci, soyutlaştırma gibi belirli yöntemlere dayanır. Devamlı olmaktan çok çeşitli takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır (And, 2015: 11-12).

Enver Töre ise Geleneksel Türk Tiyatrosu adı altında toplanan ve Türk toplumunun tiyatro ihtiyacını ilk andan itibaren gideren oyunları iki başlık altında toplamıştır. Bunlar: Dramatik Özellik Taşıyan Oyunlar ve Dramatik Özellik Taşımayan Oyunlar’dır. Dramatik özellik taşıyan oyunlar daha çok gösteriye dayanan oyunlardır. Düğünlerde, bayramlarda, sanatkâr ve esnaf loncaları şenliklerinde, Ortaoyunu oynanacak meydanlarda, oyundan önce seyircileri eğlendiren, coşturan, heyecanlandıran gösterilerdir. Bu gösterilere, Canbaz (Canıyla oynar), Şişbaz (Vücuduna şiş batırır), Taşbaz (Taşlarla oyunlar yapar), Kâsebaz (Kâselerle oynar) gibi oyunlar örnek verilebilir.

Dramatik özellik taşıyan oyunlar ise, tıpkı Avrupa tiyatrosu gibidir. Fakat sunuş ve biçimi farklı olan oyunları vardır. Kaynağını yaşanan hayatın taklidi olan anlatılardan alan ve gelişerek devam eden bu oyunlar; dikkatli incelendiğinde, Batı tiyatrosunun bugün gelişmiş kolları olarak “Modern Tiyatro” adıyla sunulan bir kısım oyunlarının teknik ve sosyal argümanlarına önceden sahip çok zengin içerikli oyunlar olduğu görülür (Töre, 2016: 13-14). Dramatik özellik taşıyan oyunlar şunlardır:

1. Köy Orta Oyunları
2. Meddah
3. Kukla
4. Türk Gölge Oyunu: Karagöz ile Hacivat
5. Ortaoyunu

Çalışmamızın temelini oluşturan İbiş, ilk olarak bir kukla tiplemesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden kukla hakkında genel bilgiler verilmesinde fayda vardır.

1.1. Kukla

İnsanların istek ve ihtiyaçları doğrultusunda bebek, heykel veya oyuncak şeklinde ortaya çıkan kuklaların geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanlar, çamurdan, ağaçtan ve taştan yaptığı kuklalarda büyüsel bir tesir bulup onların etkisi altına girmiştir. Bu kuklalar ritüellerle birlikte zaman içinde gelişmiş ve tiyatro arayışı ile kendi sahnesine ilerlemiştir (Oral, 2003: 21).

Dünyada, kuklacılıkla ilgili kitap ve süreli yayınlarda Türk kuklacılığı olarak sadece Karagöz'e yer verilir. Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine çalışan araştırmacılar son yıllara gelinceye değin Türk kuklasının varlığından habersiz görünürler. Türk gölge oyunu ve Karagöz üzerinde çok durulmasına karşın, Türk kuklası hakkında hemen hiçbir şey yazılmamıştır. Buna göre de Türklerde diğer kukla çeşitlerinin bulunmadığı ve sadece gölge kuklasının bilindiği sonucu çıkmaktadır. Bu eksikliğin çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle bu konuda çalışan araştırmacılar, kukla üzerine yeterli kaynak bulamamışlar veya kukla üzerine yazılan kaynakları da gölge oyunu sanmışlardır. Kukla gösterilerine kaynakların kukla adını vermesi 17. yüzyılda başlamıştır. Bu demektir ki nasıl ortaoyununa 19. yüzyılda ortaoyunu adı verilmesine karşın gösterinin kendisi daha eskilere gidiyorsa, kukla da 17. yüzyılda kukla denilmesinden çok eski çağlara uzanmaktadır; öyle ki kukla, 16. yüzyılda Türkiye'ye girdiğine inanılan gölge oyunu veya Karagöz'den de eskidir. Anadolu köylerinde bebek oyunu adı ile anılan kukla, Şükrü Elçin'e göre Batı tesirinden ve şehir kültüründen uzak bölgelerde oynanan eski bir gelenektir. Araştırmacıların incelemelerinin temel yanılması, kukla oyunu üzerine eski kaynakları gölge oyunu sanmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Şimdiye dek en yaygın görüş, gölge oyununun Çin'den Moğollara, oradan da Türkler eliyle Uzak Doğu'dan Batı'ya

ulaşmış olduğu biçimindedir (And, 1969: 81 ; And, 2015: 33 ; Elçin, 1991: 67-68; Oral, 2003: 27).

Türkiye’de yüzyıllar boyunca Karagöz gibi köklü bir kukla geleneğinin varlığını yerli-yabancı kaynaklar ve minyatürler göstermektedir. Ancak kukla ile gölge oyunları birbirine karıştırılmış, ikisi için çeşitli terimler kullanılmış olmasından dolayı araştırmacılar kaynaklardaki bu terimleri genelde gölge oyunu veya Karagöz’e mal etmişlerdir. Kukla daha çok 17. yüzyılda yaygın olarak kullanılmış olmasına karşın daha önceki yıllarda hayalbaz, şebbaz, suretbaz, lu’betbaz, piyade çadırları, ayak kuklası gibi deyimlerin kullanılmasından dolayı gölge oyununun yanı sıra, çeşitli kukla türlerinin olduğu da anlaşılmaktadır. Önceki çağlarda suretbaz, kuklabaz, başkuklabaz, ayak kuklası, yer kuklası, şebbaz, piyade çadırları gibi adlandırmaların yanı sıra araba kuklası, dev kukla gibi çeşitli türler de vardır. Yakın çağlarda ise üç çeşit kukladan söz edilebilir. Bunlar; İskemle Kuklası, El Kuklası, İpli Kukla’dır.

İskemle Kuklası: Göğüslerinden yatay biçiminde bir ip geçen bu kuklalar gayda ve benzeri çalgıların eşliğinde aşağıdan ipleri çekilerek sıçratılıp, dans ettirilir. Bu türlü kuklalar daha çok sokak eğlendiricileri tarafından kullanılır.

El Kuklası: Yaygın olan bu kukla türünün kökeninin İtalya olduğu düşünülmektedir. Genellikle başları ve kolları mukavvadan veya tahtadan, gövdeleri ise bezdendir. Kuklacı elini kuklanın giysisinden içeri sokar, işaret parmağı ile başı, baş ve orta parmaklarıyla da kolları oynatır.

İpli Kukla: Bu kuklanın tarihçe çok yeni olduğu düşünülmektedir. Yarım yüzyıl önce İstanbul’a gelen İngiliz kuklacılarından Thomas Holden, Beyoğlu’nda Tokatlıyan Oteli yerinde, sonraları yanan Fransız Tiyatrosu’nda bir gösteri yapmıştır. Holden’dan sonra “Muzıka-i Hümâyun”dan Halim Bey adında biri de Padişah önünde ipli kukla oynatmıştır. Fakat el kuklası ipli kukladan daha kolay ve ucuz olduğu için daha yaygın bir nitelik kazanmıştır (And, 2015: 33-37).

Kukla metinleri incelendiğinde tıpkı Karagöz’deki Karagöz ile Hacivat, Ortaoyunundaki Kavuklu ile Pişekâr gibi iki birincil kişi bulunur. Bunlar ‘İbiş’ ile ‘İhtiyar’dır. Kuklanın en önemli kişisi İbiş’tir. Bebek modeli olarak her usta kendine göre bir İbiş bebeği yapsa da oyunlarda geçen bütün İbiş tiplerini birbirinin

aynısıdır. İbiş, koca kulaklı, kalın kara kaşları olan, büyük burunlu, yaşlıca ve komik yüzlü bir bebek olarak görünür. Başında çoğunlukla püsküllü bir fesi, belinde kuşağı, uzun kollu gömleği ve şalvarımsı bol pantolonu ile gösterişsiz bir giyimi vardır (Akt. Oral, 2013: 83 ; Oral, 2015: 39).

Yukarıda da bahsedildiği gibi Türk kuklasında kişilerin özellikleri kesin çizgilerle belirtilmemiştir ve kaynaklarda kukla tipi olan İbiş hakkında verilen bilgiler çok azdır. Batı etkisiyle oluşan Tulûat Tiyatrosuyla birlikte İbiş sahneye taşınmış ve oyunun baş komiği olmuştur. Bu yüzden incelenen metinlerdeki İbiş tiplemesinin, daha iyi anlaşılabilmesi için Tulûat Tiyatrosundan da bahsetmek yerinde olacaktır.

1.2. Tulûat Tiyatrosu

Tulûat Tiyatrosu, ortaoyunu ile Batı tiyatrosunun birleşiminden doğmuş, kendine özgü özelliği olan bir tiyatro türüdür. Tulûat, Ortaoyununun sahneye çıkmış şekli olarak da ifade edilebilir. Ortaoyununu, çağdaş tiyatroyla birlikte değişime uğratan Tulûat formu uzun bir süre seyircilerin ilgisini çekmiştir. Tulûat Tiyatrosunu halka sevdiren ise Şehr-î Komik Kel Hasan Efendi'dir. (Kurtulmuş, 1987: 80 ; Demirdağ, 2016: 28).

Tulûatçılar için hemen hemen oynanmayacak hiçbir oyun yoktur. Çünkü tulûatçılar, her tür oyunu kendilerine uydurmasını bilirler (Kurtulmuş, 1987: 80). Dömbüllü İsmail Efendi Tulûat hakkında şunları söylemiştir:

“Tulûata gelince, tulûat şimdiki gibi galiz lisan demek değildir. Müstehcen lâf etmek değildir. Tulûatın da birçok çeşidi vardır. Tulûat insanın içinden gelen bir kabiliyettir, her adam tulûat yapamaz.” (Ataman, 1974: 15).

Tulûat oyunları doğmaca bir oyun olduğu için, çoğu zaman oyunu yöneten, temsil akşamı sanatçıları toplar, onlara dekoru tarif eder, perde adedini söyler, konuyu özetler, rol dağıtımını yapar ve sahneye çıkarır. Tulûat Tiyatrolarında, oyunun aralarında veya sonunda kanto söylemek tulûat icaplarındandır. Kantocular sahnede yerli dansları yaparak çıkarlar, kantosunu söyler ve oyunda da yer alırlar (Kurtulmuş, 1987: 82). Oyunlara (Karagöz, Ortaoyunu, Tulûat) giriş mutlaka bir musiki ile başlar. Fakat Tulûatta musiki bir orkestra biçimine sokulmuş ve müzikler oyuna göre icra edilmiştir (Ataman, 1974: 75-76). Tulûat tiyatrosunun da ortaoyununda olduğu gibi

belli başlı kişileri vardır. Bunlar; Efendi ile Aptal Uşağı'dır. Adı İbiş olan Aptal Uşak, oyunun baş komiğidir. Oyunu baştan sona kadar o idare eder. Efendinin vazifesi ise Ortaoyununda Pişekâr'ın yaptığı gibi baş güldürücüye (İbiş'e) nükte yapması için sürekli bir şekilde fırsat vermesidir. Tulûatçılar arasında buna “dişi konuşmak” yahut da “anahtar vermek” denilir. Tulûat oyunlarındaki diğer kişiler ise; genç erkek (sırar), kadınlar (gaco), figüranlardır. (çingal) (Kurtulmuş, 1987: 80).

Görüldüğü üzere İbiş, hem kuklanın en önemli kişisidir, hem de Tulûat Tiyatrosunda oyunun baş komiğidir. İbiş tiplmesi kaynaklarda Tulûat Tiyatrosuyla birlikte daha iyi tanıtılabilmektedir. Tiplmeyi kukla ve Tulûat Tiyatrosu adı altında genel hatlarıyla hatırlamakta fayda vardır.

1.3. Kukla Metinlerinde ve Tulûat Tiyatrosunda İbiş

Kukla metinlerinde ve Tulûat Tiyatrosunda iki birincil kişi görülür. Bunlar “İbiş” ile “İhtiyar”dır. İbiş, kukla metinlerinde de Tulûat Tiyatrosunda olduğu gibi hep uşak olur, adı efendisine bağlılığından dolayı Sadık'tır. Tulûat Tiyatrosunda İbiş tür olarak “Grand comique”tir (büyük komik) oyunu baştan sona kadar o idare eder, adı çoğu kez “Fırıldak” olur. Ayrıca “Durmuş, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış Gaytan, Guguk, Gelecek, Köstebek, Altın Bülbül, Toplu, Cümbüş, Mutlu” gibi adları da alır. İbiş, ihtiyarın uşağıdır. İhtiyar da varlıklı, çiftlik sahibi bir kişidir, Tuluatta baba, “pere noble” gibi adlar da alır, eğer sahnede ölecekse adı, “Tirit”tir. Ayrıca İhtiyar'a, “paçacı” veya “moruk” da denilir. İbiş kurnazdır, hazırcevaptır, biçimsiz bir fesi vardır, püskülü sağa sola oynar. Kaba bir dil kullanır, yanlış anlamalar, açık-saçık sözler, çifte anlamlı deyimler kullanır. Oyunlarda, dayak ve pataklama sahneleri boldur. İbiş, bazı dalavereli işlere kalkışır, aldatır, aldatılır; fakat son anda evin beyi tarafından affedilerek yakayı kurtarmayı başarır (And, 1969: 105-106 ; And, 2015: 38-39 ; Kurtulmuş, 1987: 80 ; Oral, 2013: 84).

İbiş'i Tulûat Tiyatrosunda ilk oynayan ve onu halka sevdiren yukarıda da bahsedildiği gibi Kel Hasan Efendi'dir. Kel Hasan Efendi, Ahmet Rasim'in ağzından şöyle anlatılmaktadır:

“Akşamüstü gezmeğe çıktık. Birkaç komşu çocuğu da bize katıldı. Bu aralık yanıma başında yağlı, yırtık bir fes, sırtında alaca bir mintan, belinde kırmızı bir kuşak, rengi atmış yarım şalvar, on yedi, on sekizlik biri geldi. Keli, burnunun basıklığı,

vücutunun cıvıllığı, her ne sebeple kırılmış veya çıkmış ise çıkmış ön dişlerinden biri veya ikisinin noksanından dolayı söyleyişine gelen yarı pelteklik, gözlerinin içi güle güle söz söylediği halde bütün endâmıyla açığa vurduğu çeviklik onda hemen dikkati çeken bir tuhaflık, neşe arttırıcılık meydana getiriyor, bize.” (Rasim, 1969: 38)

Kel Hasan Efendi, uşak rolünde daima, efendisinin sözlerini yanlış anlayan, efendisine yaranmak için yaptığı her işi yüzüne gözüne bulaştıran bir tiptir (Ataman, 1974, 40). Ayrıca Kel Hasan Efendi, Tulûat Tiyatrosunda komik tipi ile kendi kumpanyasını açan ilk isimdir ve Tulûat geleneği içinde bir simge haline gelen, elden ele devredilen kavuğun da ilk sahibidir. Kavuğun devredildiği isimler sırasıyla şunlardır: Dümbüllü İsmail Efendi, Münir Özkul, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin. Fakat Kel Hasan Efendi'den sonraki sanatçılar, Aptal Uşak olan komik (İbiş) tipinden çok Kavuklu geleneğini devam ettirmişlerdir (Durmaz, 2018: 26-40). Çalışmada metinlerdeki İbiş tiplmesi ile oyunlarda yaratılan mizah inceleneceği için mizah ve mizah görüşleri hakkında bilgiler verilmesi gerekmektedir.

2. Mizah ve Mizah Kuramları

İnsanlık tarihi kadar eski olan mizah ve gülme kavramı üzerine yapılmış çalışmalar M.Ö. 3. yüzyıldan beri devam ettiği halde bu kavramlar hakkında tam olarak net bir tanımlama yapılamamıştır (Morreall, 1997: 3). Çünkü mizah tarihsel süreçte yaşayan canlı bir organizma gibidir ve insanoğlunun yaşadığı koşullar ve kültürel hayatı değiştikçe mizah da farklı şekillere girmektedir. Fakat insanların kültür birikimine ulaşmaları farklı şekiller de olsa da insanlar hep aynı nedenlerden ötürü gülmüşlerdir (Sanders, 2001: 35).

Arapça kökenli bir sözcük olan mizah, TDK'nın Türkçe Sözlüğünde gülmece olarak (TDK, 2009: 1404), gülmece ise eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humour şeklinde tanımlanır (TDK, 2009: 806). İngilizce sözcük olan humour kelimesi, 'Cambiridge dictionary'e göre espri mizah ve espri anlayışı manasına gelmektedir.¹ Osmanlıca sözlüğe bakıldığında mizah kelimesi, latife, şaka ve eğlence anlamlarına gelmektedir (Develioğlu, 2010: 762). Şaka kelimesi ise güldürme amacıyla söylenen ince söz

¹ (www.dictionary.cambridge.org)

olarak tanımlanmıştır (TDK, 2009: 1843). TDK'nın Türkçe sözlüğünde espri kelimesi de yine aynı şekilde ince söz ve nükte şeklinde açıklanmıştır (TDK, 2009:653). Tiyatroda sıklıkla kullanılan komedi kelimesi ise Türkçe Sözlükte güldürü, gülmeye neden olan olay veya olaylar anlamına gelmektedir (TDK, 2009: 1204). Görüldüğü gibi mizahla ilgili terimler çoğu zaman birbiri yerine kullanılmakta olup aralarındaki fark net olarak ortaya konulamamıştır. Ayrıca mizah ve gülmenin ne olduğuna dair yapılan incelemeler sonucu ortaya çıkan kuramlarda kullanılan nükte, espri, komedi, şaka gibi terimler mizah kelimesiyle aynı anlamlara gelecek şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yüzden çalışmamızda bu terimler değiştirilmemiş ve yer yer mizah kelimesi ile aynı anlamda kullanılmıştır.

Yukarıda bahsedildiği gibi mizah ve gülme hakkındaki araştırmaların sonucunda bu iki kavramın ne olduğu ve nasıl oluştuğu hakkında net bir tanımlama yapılamamıştır. Bu yüzden araştırmacıların mizah ve gülme hakkında elde ettiği bulgular mizah kuramları başlığı altında toparlanmıştır ve mizah hakkındaki araştırmalar bu kuramlar üzerinden yürütülmektedir. Bu sebepten ötürü çalışmamızdaki inceleme bölümüne geçmeden önce mizah kuramlarını hatırlamakta fayda vardır.

2.1. Mizah Kuramları

Yüzyıllardan beri mizah ve gülme hakkında yapılan araştırmalar sonucu mizah kuramlarını sınıflandıran hiçbir sistem hiç kimseyi tatmin edememiştir. Fakat D.H. Monro, kuramların birçoğunu makul bir biçimde gruplandıran bir düzenleme önerir. Profesör Monro, bütün belli başlı mizah açıklamalarını “uyuşmazlık, üstünlük, kısıtlamadan kurtulma ve dengesizlik” başlıkları altında toplamıştır (Feinberg, 2004: 105). Bu çalışmada dengesizlik kuramı uyumsuzluk kuramına dahil edilip, kısıtlamadan kurtulma ise rahatlama kuramı şeklinde tanımlanacaktır. Böylelikle mizah hakkındaki açıklamalar üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları başlığı altında değerlendirilecektir.

2.1.1. Üstünlük Kuramı

En eski ve olasılıkla hâlâ en yaygın gülme kuramı, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğudur. Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret, zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda

üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır. Bu anlamda, üstünlük duygusu bizi, o insanlara karşı davranışlarımızda, hor gören bir saygısız durumuna düşürür. Bu açıdan bakıldığında bir kişinin insana dair olmayan bir şey gülmesi olanaklı değildir. Bunun nedeni de kendimizi ancak kendi türümüzden varlıklarla yani diğer kişilerle karşılaştırabilir ve böylece üstünlük duyabilir olmamızdır (Morreall, 1997: 22). Mizah ve gülme hakkındaki görüşlerinin üstünlük kuramına dahil edilebilecek araştırmacılar Platon, Aristoteles, Hobbes, Albert Rapp, C. Baudlaire'dir. Aristotelese'e göre, gülünç olmak kusurdur, çirkinlik ve biçimsizliktir (Aristoteles, 2016: 27). Platon'a göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır. Platon için bir kişiyi gülünç kılan şey, onun kendisini bilmemesidir (Morreall, 1997: 8). Hobbes'a göre, daha önce bize ait olan zayıflıklarımızla karşılaştığımızda, birdenbire içimizi bir yücelik duygusu kaplar. İşte gülme, bir kendi kendini kutlamadır; her şeye karşı olan bütün bu savaşımında, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu üzerinde yükselmektedir (Morreall, 1997: 10-11). Baudelaire, gülmenin temelinde kişinin kendisini üstün bulma düşüncesi olduğunu söyler (Baudelaire, 1997: 9).

Bütün bu görüşler toparlandığında üstünlük kuramı ile ilişkilendirilebilecek mizahî durumların temelinde bireyin diğer kişilere karşı herhangi bir sebepten dolayı hissettiği üstünlük duygusunun yattığını söyleyebiliriz.

2.1.2. Uyumsuzluk Kuramı

Uyumsuzluk kuramı için, gülme, umulmadık, mantıksız ya da herhangi uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir. Uyumsuzluk kuramının ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz. Pascal'ında belirttiği gibi, kişiyi, umduğıyla bulduğı arasındaki orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldüremez. Kuramın en önemli savunucuları Kant ve Schopenhauer'dir. Kant'a göre, gülme, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygudur. Schopenhauer ise, gülmenin nedenini, bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki

uyumsuzluğun aniden algılanması olarak açıklar. Beattie, gülmeyi “duygusal gülme” ve “hayvansal gülme” diye ikiye ayırır. Birincisi daima akla sunulmuş olan belli nesne ya da düşüncelerin sonucunda heyecan yaratan duygudan ya da duyumdan ürür. Gülmedeki duygusal gülme nedenlerini uyaran şey uyumsuzluktur. İkincisi yani hayvansal gülme ise, bazı bedensel duygulardan ya da ani tepkilerden doğan refleksler sonucu ortaya çıkar. Hayvansal gülmeyi gıdıklanma ya da sevinç gibi durumlarda görürüz (Morreall, 1997: 24-29).

2.1.3. Rahatlama Kuramı

Rahatlamanın, gülme durumu için uygun olabilecek iki biçimi vardır: Kişi ya serbest kalan sinirsel enerjiyle bu duruma girebilir ya da gülme durumunun kendisi, sinirsel enerjinin serbest kalmasına olduğu kadar birikmesine de neden olabilir. Gülmeye yol açan birçok yasak, cinsellik ve şiddete karşı koyulmuş olan geleneksel toplumsal yasakları akla getirir. Bütün kültürler cinsellikle ilgili bazı eylemleri yasaklarlar. Çoğunda evlilik dışı cinsel ilişki yasaklanmıştır, hatta hemen hepsinde cinsellikle ilgili konuşmalara bile sınırlamalar getirilmiştir. Rahatlama kuramına göre, böyle sınırlamalar, insanların, cinsel arzularını baskı altında tutmalarına neden olur ve bu yüzden ne zaman ki biri, örneğin bir komedyen, tabuları yıkar ve cinsellik üzerine konuşursa, yasaklanmış olan cinsellikle ilgili düşünceleri kışkırtır ve baskı altında tutulan cinsel enerjinin bir kısmının gülmeyle salıverilmesine yol açar. Bu kuramın en önemli temsilcisi olan Freud, cinsellik ve düşmanlığın, baskı altında tutulan gülmeyi ortaya çıkaran yegâne itkiler olduğunu düşünür. Freud, bizim, toplumun baskı altında tuttuğu yasak duygu ve düşüncelerimizi bilince çıkarmak için şakaları kullandığımızı söyler. Spencer ise gülmenin sinirsel enerjinin boşaltılmasına hizmet ettiğini söyler. Spencer’in gülme hakkındaki düşüncesi kendinden sonra gelen pek çok düşünürü konu bakımından etkilemiştir. Örneğin John Dewey, gülmeyi “sinirlerin aniden boşalması” olarak tanımlamıştır (Morreall, 1997: 33-44).

Kısaca rahatlama kuramına göre mizahi durumlar insanın üzerinde hissettiği toplumsal baskıdan kurtulmak amacıyla yaratılır ve gülme meydana geldiğinde bir rahatlama ortaya çıkar. İnceleme kısmında görüşlerine sık sık yer vereceğimiz rahatlama kuramının önemli temsilcisi Freud’un görüşleri bir sonraki başlıkta Bergson ile beraber ayrıntılı bir şekilde açıklanacaktır

2.2. Henri Bergson ve Sigmung Freud'un Görüşleri

Mizah ve gülmeyi ayrıntılı olarak inceleyen ve sınıflandıran iki araştırmacı Bergson ve Freud'dur. Bu araştırmacıların görüşlerinin çoğu İbiş metinlerinde karşılık bulmaktadır. Bu yüzden bu kişilerin görüşlerine bu başlık altında ayrıntılı olarak yer verilecektir.

2.2.1. Henri Bergson'un Görüşleri

Henri Bergson mizah hakkındaki görüşlerini "Gülme" adlı eserinde açıklamıştır. Bu kitap Bergson'un yazdığı üç makalenin bir araya getirilmesi sonucu oluşmuştur. Yazar önsözde "komiğin belli başlı kategorilerini saptamak gülünç olguları mümkün olduğunca çok toplayarak bunlardan kurallar oluşturmak" amacıyla kitabı yazdığını söyler (Bergson, 2013: 5). Bergson, görüşlerini üç başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar; Durum ve Söz Komiği, Hareket Komiği ve Karakter Komiğidir. Ancak Bergson'un karakter komiği olarak çevrilen başlığı altındaki görüşlere bakıldığında karakter diye bahsedilen kavramın bizdeki "tip"i karşıladığı tespit edilmiştir. Ayrıca durum komiği başlığı altında açıklanan mizahî durumlar, İbiş metinlerinde sözlerle yapıldığı için bu başlığın söz komiği şeklinde kullanılması uygun görülmüştür. Bu yüzden çalışmamızda karakter komiği tip komiği biçimde, durum ve söz komiği başlığı ise söz komiği şeklinde karşılık bulmuştur. Çalışmamız için belirtilmesi gereken bir diğer durumun ise metinlerde söz komiği ve hareket komiğinin iç içe geçmiş olmasıdır. İncelenen metinlerde bazı kısımlarında söylenen sözler söyleyen kişinin hareketlerinden bağımsız düşünülemediği için birlikte değerlendirilmiştir.

2.2.1.1. Söz Komiği

Henri Bergson, söz komiği biçiminde açıkladığı durumları yedi alt başlıkta sınıflandırmıştır. Bunları; Yaylı Şeytan, İpli Kukla, Kartopu, Geriye Çevrilebilirlik, Tekrar, Tersine Çevirme, Dizlerin Birbirine Geçmesi şeklinde isimlendirmiştir. Bu çalışmada yaylı şeytan, kartopu, geriye çevrilebilirlik, tekrar başlıklarına dahil olan mizahî durumlar tespit edildiği için bahsi geçen başlıklar hakkında bilgiler verilecektir.

Yaylı Şeytan

Bergson'a göre söz komiğinin tekrarında genel olarak iki sınır vardır: Bir yay gibi gevşeyip boşalan sıkıştırılmış bir duygu ve bu duyguyu yeniden sıkıştırmaktan zevk alan bir fikir. Söylenen bir sözün ortamı gerginleştirmesi başka bir sözle durdurulmasına rağmen ortaya atılan yeni bir sözle ortamın daha da gerginleşmesi, direnen iki kuvvetin çatışması söz konusudur. Tıpkı bastırıldıkça zıplayan bir oyuncak gibidir (Bergson, 2013:56, 58).

Kartopu

Bergson'a göre birbiri ardına peşi sıra dizilmiş olaylar yuvarlana yuvarlana büyüyen kartopu gibidir. Bu olaylar mekanik bir düzen içindeymiş gibi hissettireceği için komediyi yaratır ve güldürür (Bergson, 2013: 62-63).

Geriye Çevrilebilirlik

Tasvir edilen mekanizma düz bir yönde olunca zaten gülünçken dönüp dolaşıp aynı noktaya geldiği zaman daha da gülünç olur. Örneğin; çocukların attıkları bir bilye dönüp dolaşarak türlü yalpalardan sonra tekrar atıldığı noktaya dönerse çocuklar daha çok gülerler (Bergson, 2013: 64).

Tekrar

Bergson'a göre mizahi ve gülmeyi oluşturan bir diğer durum ise söz ile yapılan tekrar komiğidir. Gülünç olan şey sürekli tekrar edilen sözlerin arkasında sabit fikirle kurulmuş bir tekrar makinesi sezilmesidir (Bergson, 2013: 59).

2.2.1.2. Hareket Komiği

Bergson hareket komiği başlığı altında komik bir yüz, katılık, hareket tekrarı makinemsi hareket, mekaniklik, jest ve mimik gibi tanımlamalarla mizahi durumları incelemiştir. Normalden daha farklı, çirkin olarak nitelendirilen bir yüz, şahsiyetin önüne geçip mekaniklik ve katılık yaratır. İşte bu katılık, Bergson'a göre çirkin insanlara gülünmesinin sebebidir. Hareket tekrarı sayesinde insanlarda bir mekaniklik yaratılır. Mekaniklikle birlikte canlılık yitirildiği için vücudun yumuşaklığı kalmaz ve bir makine gibi sertleşir. Oluşan bu mekaniklik ise gülmeye sebep olur. Bergson'a göre jest ve mimikleri her daim aynı olan insanlar gülünçtür.

Çünkü bunlara dikkat eden insanların tekrarlarını bekledikleri anda yapıldığında ister istemez gülmeyi başlatır (Bergson, 2013: 23-33).

2.2.2. Freud'un Görüşleri

Freud, “Espri Sanatı” olarak çevrilen kitabında mizah hakkında görüşlerini açıklamıştır. Mizah yaratma sürecinde kullanılan unsurları birçok başlık altında sınıflandırmış ve bilinçaltı ile ilişkilendirmiştir. Freud mizah yaratma tekniklerini şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Yoğunlaştırma Tekniği
 - a. Karma sözcükle Yoğunlaşma
 - b. Değişimlerle Yoğunlaştırma
2. Aynı Malzemenin Çoklu Kullanımı
 - c. Sözcüklerin bütün halinde ve elemanlarına ayrılarak kullanımı
 - d. Sözcüklerin tümcede yerini değiştirerek kullanımı
 - e. Hafif değişimler yapılması
 - f. Aynı sözcüklerin gerçek anlamlarından sağılmış, anlamları boşaltmış olarak kullanılması.
3. Çifte Anlam
 - g. Özel isim ve cins isim
 - h. Mecazi anlam, somut anlam
 - i. Söz oyunu
 - j. İkili kullanım, ikircil kullanım
 - k. Anıştırma yoluyla çifte anlam (Freud, 1996: 37-38).

Çalışmamızda bu sınıflandırmada geçen “aynı malzemenin çoklu kullanımı”, “hafif değişimler yapılması” ve “çifte anlam tekniği” olan “özel isim ve cins isim”, “mecazi anlam, somut anlam”, “ikili kullanım – ikircil kullanım” teknikleri kullanılmıştır.

Aynı Malzemenin Çoklu Kullanımı

Freud'a göre aynı sözlü malzemedan yararlanmak mizahı oluşturan unsurlardan biridir (Freud, 1996: 30).

Hafif Değişimler Yapılması

Aynı sözlü malzeme kullanılarak nükte yapıldığında bu sözcüklerin düzeni hafifçe değiştirilebilir. Değişiklik ne kadar az olursa aynı sözcüklerle ya da aynı harflerle oluşturulan söylem, nükte ve teknik yönünden o denli başarılı olur (Freud, 1996: 30).

Özel İsim ve Cins İsim

Freud, bir sözcük, hem nesnel bir anlama hem de özel bir anlama sahipse ortaya çıkan çifte anlam sayesinde mizah yapılabileceğini düşünür (Freud, 1996: 33).

Mecazi Anlam, Somut Anlam

Bir sözcüğün gerçek anlamı ile mecazi anlamından yararlanılarak oluşturulan çifte anlatım şekli Freud'a göre mizah yapmak için kullanılan bir unsurdur (Freud, 1996: 33).

İkili Kullanım, İkircil Kullanım

Freud'a göre iki anlamlı olan bir sözcüğün kullanılıp iki anlamının da kast edilmesi nükte yapmak için kullanılan tekniklerden biridir (Freud, 1996: 36).

Freud mizah yaratma sürecinde kullanılan esprileri 'Maksatlı Espri Çeşitleri' ve 'soyut - zararsız espri' olarak sınıflandırmıştır. Ayrıca saçma bir soruya, bu sorunun saçmalığı kadar saçma bir yanıt vermek de başka bir espri tekniğidir (Freud, 1996: 58). Maksatlı Espri Çeşitleri; Soyunduran ya da Açık Saçık Espri, Saldırgan (düşmanca) Espri, Töreye Karşı, Cynique (sinik) Espridir (Freud, 1996: 92).

Freud'un espri çeşitleri ile ilgili tanımları ve sınıflandırması şu şekildedir:

1. Maksatlı Espri Çeşitleri
 - a. Soyunduran ya da Açık Saçık Espri
 - b. Saldırgan (Düşmanca) Espri
 - c. Töreye Karşı, Cynique (Sinik) Espri
2. Soyut, Zararsız Espri

Soyunduran ya da Açık Saçık Espri

Açık saçık bir söz onu dinleyen kimsenin sıkılmasına, utanmasına neden olabilir. Aslında bu utanç ve sıkılma cinsel dürtüye karşı bir tepkidir, yani uyanan cinsel dürtünün ters yönden açıklamasıdır. Açık saçıklık kökeninde kadını hedef alır ve özülle bir baştan çıkarma girişimidir. Erkekler arası bir toplulukta bir insan açık

saçık sözler söylemekten, açık saçık fıkralar anlatmaktan ya da açık saçık sözleri dinlemekten zevk alıyorsa, bu demektir ki, gerçekleşmesine sosyal durumunun izin vermediği cinsel bir konum içinde ancak böylece yerini almış oluyor, yasaklanamı böylece gerçekleştirmiş oluyor. Freud'a göre açık saçık bir söze gülen insan cinsel baskı altındaki insan gibidir (Freud, 1996: 77).

Saldırgan (Düşmanca) Espri

Freud'a göre düşmanlığımızı düşmanca eylemlerle açığa vurmaktan vazgeçmek zorunda kalınca cinsel saldırıya benzeyen yeni bir sövgü tekniği gelişmiştir. Düşmanımızdan öcümüzü bu oyunla almaktayız. Düşmanımızı aşağılık, çirkin, hor görülmesi gereken kimse gülünç adam olarak sergileyerek, anlattıklarımızdan bedava zevk alan kişinin gülüşleri ve alayları sayesinde düşman bozguna uğratılır, bu bozgunun tadı çıkartılır (Freud, 1996: 81).

Töreye Karşı, Cynique (Sinik) Espri

Freud'a göre espri aynı zamanda kurumlara ve bu kurumların baş temsilcisi olan kişilere, aktöresel ve dinsel değerlere, yaşama değin genel fikirlere de saldırabilir. Bu kurumlar ve kurumları temsil eden kişiler, aktöresel ve dinsel kurumlar toplumda büyük saygınlığa sahip olduğundan onları açıktan açığa eleştirilemezler, karışit düşünceler ancak bir nüktenin maskesi altında söylenilebilir (Freud, 1996: 86).

Soyut Zararsız Espri

Belli bir maksadı, art niyeti olmayan esprilere verilen isimdir. T. Fisher bu esprilere "soyut" adını verirken Freud "zararsız" teriminin kullanılmasını daha uygun bulmuştur (Freud, 1996: 71).

Freud'un mizah hakkındaki görüşlerinde bahsettiği yöntemlerden biri de "Taşı Gediğine Koyma Yöntemi"dir. Bu yöntem ile yapılan esprilerde birleştirme yöntemi büyük rol oynar. Çünkü bir kimse kendi silahıyla vurulmuş olur, kozları elinden alınıp ona karşı kullanılır. Saldırıyla karşı-saldırı umulmadık bir biçimde birleşir (Freud, 1996: 58).

İnceleme aşamasında Bergson, Freud ve mizah kuramlarının yanı sıra mizah tarzları da kullanılacağı için incelemede yararlanılacak olan mizah tarzları hakkında bilgi verilmesi gerekmektedir.

2.3. Mizah Tarzları

Martin, PuhlikDoris, Larsen, Gray ve Weir tarafından mizahın bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde kişinin kendisi ve diğerlerini olumsuz yönde etkileyebilecek bir şekilde kullanılabildiği iddiasına dayalı, ikisi uyumlu, ikisi ise uyumsuz mizah kullanımını işaret eden dört farklı mizah tarzı geliştirilmiştir. Bu tarzlar: Kendini geliştirici ve katılımcı mizah tarzı, saldırgan ve kendini yıkıcı mizah tarzı olarak sınıflandırılmıştır (Yerlikaya, 2009: 28,29). Çalışmada incelenen metinlerde İbiş tiplemesi ile yaratılan mizah sürecindeki unsurlar kendini yıkıcı mizah tarzı ve saldırgan mizah tarzı ile ilişkilendirilmiştir.

2.3.1. Kendini Yıkıcı Mizah Tarzı

Bu tarz mizah, bireyin başkalarını güldürmek ve onlarla arasındaki ilişkileri güçlendirmek için kendisini sürekli olarak mizahi bir yolla kötölemesi, yermesi gibi davranışları kapsar. Kişinin aslında üzgünken kendi gerçek duygularını inkar edip mutluymuş gibi davranması da bu tarz mizaha girmektedir. Kendini yıkıcı mizah kişinin kendisini aşırı derecede yediği mizah tarzını, onay kazanmanın ya da kendisini sevdirmenin bir yolu olarak kendi aleyhine komik şeyler söyleyerek ya da yaparak başkalarını eğlendirmeye çalışmasını, başkalarının mizahının maskarası olmayı kabul etmesini, küçük düşürüldüğünde ya da kendisiyle dalga geçildiğinde bile diğerleri ile birlikte gülmesini içerir (Akt. Yerlikaya, 2009: 32,33).

2.3.2. Saldırgan Mizah Tarzı

Bu tarz mizahın saldırganlık, öfke ve düşmanlıkla ilişkilidir. Kişinin yalnızca kendi üstünlük ve haz duyguları ile ilgili olarak kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla mizahı başkaları uygunsuz bir şekilde kullanmasıdır. Mizahın aşağılama, alay etme, dalga geçme, yerme ya da küçük düşürme amacıyla kullanılmasını içerir (Akt. Yerlikaya, 2009: 32).

Geleneksel Türk Tiyatrosu ve mizah hakkında verilen bilgilerden sonra inceleme kısmına geçilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İBİŞ METİNLERİNİN İNCELENMESİ

Gelenekten bu yana İbiş tiplemesinin nasıl bir süreçten geçtiğini ve nasıl bir gelişim gösterdiğini anlayabilmek için dört kukla metni, *İbiş'in Rüyası* adlı roman ve iki tiyatro örneği ele alınacaktır. İncelenen metinlerde İbiş tiplemesinin nasıl işlendiği, mizah yaratma sürecinde kullanılan mizahî unsurların hangi kuramlar ve görüşlerle ilişkili olduğu tespit edilip açıklanacaktır.

İbişli metinler incelenirken kronolojik sıralama dikkate alınacak ve ilk olarak İbiş tiplemesinin ortaya çıktığı kukla metinleri incelenecektir. Ünver Oral'ın *İbişli Kukla Oyunlarımız* adlı kitabından örneklem yoluyla seçilen “Cinli Yazıcı”, “Enfiyeci”, “İbiş Köy Bekçisi”, “Üvey Anne” adlı metinlerde İbiş tiplemesi sayesinde ortaya çıkan komedi mizah kuramları ve görüşleri ile ilişkilendirilip incelenecektir. Kukla metinlerinden sonra Tarık Buğra'nın eseri olan *İbiş'in Rüyası* adlı kitapta tiplemenin nasıl bir çizgide oluşturulduğu değerlendirilip, romanda anlatılan oyunlar mizahî açıdan değerlendirilecektir. Romandan sonra ise İbiş tiplemesi ile benzerlik gösteren Nejat Uygur'un canlandığı Boncuk tiplemesi ele alınacak, tiplemenin “Biz Meclisin Üç Gülüyüz” ve “Zamsalak” adlı tiyatrolarının örneklem yoluyla seçilen bazı sahneleri İbiş tiplemesiyle ilişkilendirilerek, oyunda yaratılan mizahî unsurlar tespit edilip ayrıntılı bir şekilde açıklanacaktır.

1. İbişli Kukla Metinlerinin Mizahi Yönden İncelenmesi

Bu başlık altında Ünver Oral'ın *İbişli Kukla Oyunlarımız* adlı kitabındaki kukla metinlerinden örneklem yoluyla seçilen dört oyun incelenecektir. Oyunlar, söz komiği ve hareket komiği olarak isimlendirilmiştir. İki ana başlık altında incelenen bu metinlerdeki mizahi unsurlar tespit edilip değerlendirilecektir.

1.1. Cinli Yazıcı Metninin Mizahi Yönden İncelenmesi

Bu kukla metni anonim bir eser olup Ünver Oral tarafından yazıya geçirilmiştir. Oyun, iki perdeden oluşan bir komedidir. Oyunun kişileri: İhtiyar (Hasan Balta), Katip, Kız (Nadide), Komik (Dursun, İbiş), Taklitler (Rum, Arnavut), Cin, Taklitler 'dir (Acem, Kürt). Örneklem yoluyla seçilen bu metinde yaratılan mizah, söz komiği ve hareket komiği başlıkları altında incelenecektir.

1.1.1. Söz Komiği

Birinci Perde'de İbiş, işsizlikten yakınarak (oyuna) yazıhaneye girer. Yazıhanede kimse olup olmadığını sorarken bağıır. Sesten rahatsız olan İhtiyar, İbiş'e kızmaya başlar ve art arda Ne istiyorsun?, Nereden geliyorsun?, Adın ne?, Babanın adı ne? gibi sorular yöneltir. İbiş de bağırdığının farkında olmadığını söyleyerek;

“Komik - Müsaade et de nüfus dairesine gideyim, künyemi çıkarayım!” (Oral, 2002: 34) der.

Burada bilip bilmezlikten gelme durumu kullanılarak mizah yaratılır. İbiş aslında İhtiyarın sorduğu soruları bilmesine rağmen bilmezlikten gelerek onunla alay eder. Bu söz komiğinin temelini inilecek olursa mizahı yaratan asıl unsurun ise uyumsuzluk kuramı olduğu görülecektir. Uyumsuzluk kuramı, Morreall'e göre umulmadık, mantıksız ya da herhangi uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel bir tepkidir (Morreall, 1997: 24). İbiş'in sorulara normal bir şekilde cevap vermesi beklenirken bu sözleri söylemesi okuyucunun zihninde bir uyuşmazlık oluşturmuş ve bu durum da gülmeye sebep olmuştur. İhtiyar, İbiş'in sözlerine sinirlenir ve şöyle bir diyalog gerçekleşir;

“İhtiyar – Benimle alay mı ediyorsun?”

Komik – Alay değil, maytap yapıyorum!” (Oral, 2002: 34).

Bu söylemde ise Freud'un (1996) çifte anlam başlığı altında sınıflandırdığı mecâzi anlam - somut anlam tekniğinden (s.33-34) yararlanılarak mizah yaratılmıştır. Çünkü İbiş 'alay' kelimesinin somut anlamından yola çıkarak alay etmek anlamına gelen 'maytap' kelimesini kullanır. Bu da beklenmeyen bir cevap olduğu için uyuşmazlıktan doğan bir komediye ve beraberinde gülme durumunu meydana getirmiştir.

İbiş iş aradığını ve yazıcılık yapabileceğini İhtiyara söyler. İhtiyar da onu önce imtihan edeceğini söyleyerek adını sorar. İbiş adının Dursun olduğunu söyler. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

“İhtiyar – Neye dursun? Söyle!”

İbiş – Öyleyse durmayın yürüsün! Senin adın ne?” (Oral, 2002: 35).

Diyalogda, Freud'un (1996) çifte anlam başlığı altında sınıflandırdığı özel isim - cins isim tekniğinden (s.33) yararlanılmıştır. İbiş, kendi ismi olan Dursun'u, özel anlamından sıyrıp durmak eylemiyle ilişkilendirerek, İhtiyarın sorusuna cevap vermiştir. Bu durum, izleyicide/okuyucuda bir uyuşmazlık yarattığı için komik ortaya çıkmıştır. Bir sonraki diyalogda İhtiyar, adının Hasan Balta olduğunu söyleyince İbiş de adının 'Dursun Meşe' olduğunu söyler. İsim, İhtiyara tuhaf gelir ve 'böyle isim olur mu?' der. İbiş şöyle yanıtlar:

"Komik – Balta olur da meşe olmaz mı? Senin gibi baltaya benim gibi bir meşe lazım!" (Oral, 2002: 35).

İbiş'in İhtiyara sarf ettiği bu sözler saldırgan mizah tarzına¹ örnek teşkil ederken aynı zamanda Freud'un sınıflandırması olan "maksatlı espri çeşitleri"nden saldırgan yani düşmanca espriye de bir örnektir (Freud, 1996: 81, 82). İhtiyar'ın İbiş'in ismini duyunca verdiği tepki sonrası İbiş, saldırıya geçip maksatlı bir espri yapmış ve mizah bu şekilde yaratılmıştır. İzleyicinin/okuyucunun buna gülmesi ise bu saldırgan tutumun yanı sıra duyduğu üstünlük duygusundan da ileri gelir. Çünkü yapılan düşmanca espri izleyiciye/okuyucuya değil karşıdaki bireyedir. Bu durum da izleyicinin/okuyucunun gülmesine sebep olur. Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret, zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz (Morreall, 1197: 22).

İhtiyar İbiş'i imtihan etmeye devam eder, İbiş'in okul okuyup okumadığını öğrenmeye çalışırken onun söz oyunlarına maruz kalır. Bu kısım şöyledir:

"İhtiyar – Cevap ver bakalım, okul gördün mü?"

Komik – Gördüm... Şurada ilkokul var, onu gördüm.

İhtiyar – Hayır öyle değil... Okulda çalıştın mı?"

Komik – Çalıştım... Okul binası yapılıyordu, ben de taş taşıdım.

İhtiyar – Öyle değil! Öğretmenin önünde diz çöktün mü?"

Komik – Çöktüm ayakkabılarını boyadım." (Oral, 2002: 35).

¹ Saldırgan Mizah Tarzı Martin, Puhlik-loris Larsen, Gray ve Weir adlı araştırmacıların belirlediği dört farklı mizah tarzından biridir. Diğerleri; Kendini Geliştirici, Katılımcı Mizah Tarzı, Kendini Yıkıcı Mizah Tarzı. (Akt. Yerlikaya, 2009: 31)

Bu diyalogda mizah, bilip de bilmezlikten gelme durumuna bağı olarak ortaya çıkmıştır. İbiş kendisine yöneltilen soruların cevaplarını biliyordur fakat bir komedi yaratmak için bilmezlikten gelmiştir. Bunu da çifte anlam sınıflandırmasının bir kolu olan mecâzi anlam-somut anlam tekniğiyle yapmıştır. İhtiyarın sorduğu sorulardaki ‘görmek, çalışmak, diz çökmek’ kelimelerini mecâzi anlamlarından ayrı düşünerek gerçek anlamlarına göre yanıtlar vermiştir. Bahsi geçen kelimelerin akla gelen ilk anlamları İbiş’in verdiği yanıtlardaki gibi olmasına rağmen konuşmada sorulan sorulardaki anlamlarından tamamen uzak yanıtlar olduğu için bir uyumsuzluk durumu yaratır. Bu da komiği oluşturur dolayısıyla izleyiciyi/okuyucuyu güldürür.

İhtiyar ısrarla sorular sormaya devam eder fakat bir türlü istediği yanıtları alamaz. Mizahı yaratan kısımlar şu şekildedir:

“İhtiyar – Öyle değil, elifi bilir misin?”

Komik – Herifi bilirim!

İhtiyar – Hangi herifi bilirsin?

Komik – Senin gibi herifi bilirim!” (Oral, 2002: 35).

Diyalogda İbiş, İhtiyarın şahsına bir saldırıda bulunmuştur. Çünkü herif kelimesi toplum tarafından hoş karşılanmayan “güven vermeyen, aşağı görülen, bayağı kimse” anlamına gelir (www.tdk.gov.tr). İbiş’in ihtiyara bu şekilde hitap etmesi hakaret içerikli olduğu için saldırgan mizah tarzına ve maksatlı espri olan düşmanca espriye bir örnektir. Değnilmesi gereken bir husus da şudur; ‘herif’ kelimesi kötü bir anlama geldiği için izleyicide/okuyucuda bir gevşeme ve rahatlatma durumu yaratmak suretiyle gülmeye sebep olur.

Sahne aynı şekilde devam eder. İhtiyar İbiş’e eğitim ve aile durumunu sorar.

“İhtiyar – Sus terbiyesiz! Yazman var mı ?”

Komik – Yazmam var, mendilim var.

İhtiyar – Yahu kalem oynattın mı?

Komik – Kalem oynattım, hokkaya göbek attırdım. Ben sana şaka söylüyorum! Yazı yazmasını bilirim.

İhtiyar – Demek yazı bilirsin?

Komik – Yazı bilirim güneş olur, kışı bilirim soğuk olur.

İhtiyar – Evli misin?

Komik – Evim yok!

İhtiyar – Zevcen var mı?

Komik – Cezvem var iki dane, birisinin dibi delik..” (Oral, 2002: 35).

Kullanılan kelimelerin birden fazla anlama gelmesi ve söylenen sözler arası benzer kelimelerin seçilmesi mizahı yaratan unsurlardır. İlk olarak yazma kelimesi eylem olarak sorulurken İbiş, başörtüsü olarak kullanılan yazma üzerinden cevap verir. Kalem oynatmak ise okul okumak anlamına gelirken İbiş, kelimenin akla gelen ilk anlamından yola çıkarak cevap verir. Aynı şekilde ‘evli misin?’ sorusunu yaşadığı bina olan ev üzerinden yanıtlar. Son olarak ise ‘yazı bilir misin?’ sorusunda okuma yazma kast edilir fakat İbiş mevsim olan yazı düşünerek cevap verir. Bu kısımlarda, mizahın oluşmasına zemin hazırlayan teknik; çifte anlamdır. İbiş, kendisine mecâzi anlamlı bir söz söylendiğinde, kelimenin gerçek anlamına göre cevap vererek mizah yaratır. Bunun yanı sıra anlamı açıkça belli olan bir kelime kullanıldığında cümleye uzak olan başka bir kavramla ilişkilendirerek yanıt verdiği görülür. Sürekli oluşturulan bu tezatlık, okuyucuda gülmeye sebep olur. Çünkü okuyucunun beklediği cevaplarla İbiş’in yanıtları hiç örtüşmez, komik, tam da burada ortaya çıkar. Kullanılan bir başka teknik olan hafif değişimlerle kelimelerin değiştirilmesi (Freud, 1996: 30) ise ‘zevce’ ve ‘cezve’ kısmında görülür. Bakılacak olursa ‘zevce’ ve ‘cezve’ kelimelerini oluşturan harfler aynıdır. İbiş de söylenen asıl kelime üzerinde hafif değişiklikler yaparak başka bir kelime ile yanıt vermiştir. İki kelimenin benzer oluşu ve kulağa uygunluğundan dolayı izleyiciye/okuyucuya hoş gelmesi gülmeye sebep olur. Değinilmesi gereken bir başka nokta da bu sahnedeki uyumsuzluğun yanı sıra var olan bir üstünlük durumudur. İbiş’in verdiği yanıtlar izleyicide/okuyucuda uyumsuzluğa sebep olurken aynı zamanda bir üstünlük durumu da yaratır. Çünkü İbiş, sözleri anlamadığına ve anladığı gibi cevap verdiğine dair bir algı oluşturur. İzleyici/okuyucu bu şekilde düşünerek bir üstünlük hisseder ve gülmeye başlar.

Oyunun devamında İhtiyar, İbiş’in verdiği cevaplardan dolayı ne diyeceğini şaşırılmış durumda ‘karısı’ olup olmadığını açıkça sorar. İbiş, yine çifte anlam tekniğinden yararlanarak bir doğa olayı olan kar üzerinden cevap vererek dondurmacıya sattığını

ve dört tane çocuğu olduğunu söyler. İhtiyar yaşlarını sorunca diyalog şu şekilde devam eder:

“Komik – Biri otuz, biri kırk, biri kırk beş, biri elli yaşında...”

İhtiyar – Sen kaç yaşındasın?

Komik – Yirmi yedi buçuk yaşındayım!

İhtiyar – Çocuklar senden büyük mü?

Komik – Onlar benden evvel fırlamışlar.

İhtiyar – Onlar fırlama mı?

Komik – Onlar fırlama, ben toplama...” (Oral, 2002: 36).

İbiş’in verdiği yanıtlar İhtiyarı yine şaşırtmıştır fakat bu sefer de çifte anlam tekniğini İhtiyar kullanmıştır. İbiş’in ‘onlar benden evvel fırlamışlar’ cümlesinde eylem durumu olan fırlamak kelimesini kullanırken İhtiyar, diyalogu argoda ‘piç’¹ anlamına gelen kelime üzerinden devam ettirmiştir. İbiş de bunun üzerine kelimenin argo anlamını devam ettirmiştir. Mizahı yaratan unsurlar ise sırasıyla çifte anlam tekniği, uyumsuzluk kuramı ve rahatlama kuramıdır. Kelimelerin kast edilen anlamlarından farklı algılanması ve buna göre cevap verilmesi çifte anlam tekniği ile uyumsuzluk kuramının iç içe olduğunu gösterir. İzleyicinin/okuyucunun algıladığı anlam ile sahnede algılanan anlam tamamen zıttır. Bu yüzden bir uyumsuzluk durumu oluşur. Fırlama kelimesinin argo anlamının söylenmesi ise toplumun ahlak kurallarına aykırı bir durum olduğu için izleyiciyi/okuyucuyu rahatlatıp güldürmesi kaçınılmaz bir durumdur. Rahatlama kuramına göre şaka yaparken bastırılmış duygu ve düşünceler kullanılır, bir enerji boşalmasıyla gülme ortaya çıkar (Morreall, 1997: 43).

İbiş sonunda işe alınır. İhtiyar işi nasıl yapacağını anlattıktan sonra paraların bölüşüleceğini söyler. İbiş paraların nasıl bölüşüleceğini sorunca İhtiyar da dört kişi arasında pay edileceğini söyler.

“İhtiyar – Bir pay ben alırım, bir pay dükkana, bir pay da Hasan Efendi alır.

¹ Argoda piç. (www.tdk.gov.tr)

Komik – O vakit ben de bol bol hava alırım.” (Oral, 2002: 36).

İbiş kendinden başka üç paya daha bölüneceğini duyunca İhtiyar’a sitemli bir söylemde bulunmuştur. Görüldüğü üzere İbiş buradaki mizahı kinayeli bir söylem üzerinden yaratmıştır. Dikkat edilecek olursa cümlelerin sonunda bir uyum söz konusudur. Almak kelimesi her iki cümlede de kullanılarak bir uyak oluşturulmuştur ve bu da mizahı yaratan unsurlardan biridir. İbiş’in cevabı, beklenen bir söz olmadığı için bir uyuşmazlık durumu da mevcuttur. Yani sırasıyla kinayeli söylem, cümle sonlarındaki uyak ve uyuşmazlık durumu komediyi yaratmıştır.

Bir sonraki diyalogda İhtiyar, İbiş’e işinin başına geçmesi gerektiğini ve yazmanlık için gerekli malzemeleri kendisinin getireceğini söyler. Fakat İhtiyarın bir şartı vardır, evde bir kızının olduğunu ve onunla konuşmaması gerektiğini aksi halde İbişi işten atacağını söyler. Bunun üzerine diyalog şu şekilde devam eder:

“Komik – Kızın mı var? Konuşmam, sen merak etme! Dalga geçerim...”

İhtiyar – Ne dedin, ne dedin?

Komik – Denizde bugün dalga var, dedim.” (Oral, 2002: 36).

İbiş, İhtiyar’ın kızıyla konuşmayı dalga geçeceğini söylerken İhtiyarı hem alaya alır hem de ‘dalga’ kelimesi, birden fazla anlama geldiği için çifte anlam tekniğinden yararlanarak mizah yaratır. Diyalogda argo bir söylem olan ‘dalga geçmek’ deyimini ve su yüzeylerinde oluşan çalkantı olan dalga kelimesi kullanılmıştır. Bunun yanı sıra cümle ‘dedi’ uyağıyla bitirilmiş ve bir uyum yakalanmıştır. Cümle sonunda gerçekleştirilen bu uyum, izleyici/okuyucu kulağına hoş gelen bir unsur olduğu gibi aynı zamanda beklenmedik bir söz olduğu için de uyuşmazlıkla birlikte gülmeyi ortaya çıkarır.

İkinci Perde’de İbiş yazıhanedeki işine başlar ve ilk olarak Rum tiplmesi gelir.

“Rum – Kalispera sis...”

Komik – Kalın prasa siz...” (Oral, 2002: 37).

Bu kısımda mizah yaratmak için sözcükler hafif değişimlere uğratılmıştır. Rum yabancı bir dilde konuşurken İbiş ona Türkçe sözcüklerle cevap verir. Fakat bunu yaparken o kadar uygun sözcükler seçer ki sözcüklerdeki harflerin birkaç tanesi hariç

hepsi birbiriyle aynıdır. Burada, Freud'un (1996) aynı malzemenin çoklu kullanımını başlığı altında sınıflandırdığı nükte amacıyla hafif değişimler yapma (s.30) tekniği kullanılmıştır. Ayrıca diyalog izleyicide/okuyucuda yanlış anlamaya dayalı komedi etkisi yarattığı için doğrudan üstünlük kuramıyla da ilintilidir. İzleyici/okuyucu İbiş'in yanlış anlayıp bu cevabı verdiğini düşünerek bir üstünlük hisseder ve gülmeye başlar.

İbiş ile Rum'un diyalogu şu şekilde devam eder:

“Rum – Vre kuzum sen ben... Ben sen... Burada ne iş yapar?”

Komik – Ben sen, sen ben burada yazıcılık yaparım!

Rum – Tamam... Tamam...

Komik – Pangaltı, hamam hamam!” (Oral, 2002: 37).

Mizah yaratmak için hem aynı malzemenin çok kullanımından hem de cümle sonu uygunluğundan yararlanılmıştır. Ben ve sen kelimeleri Rum ve İbiş tarafından ikişer kez kullanılmıştır. Bu aynı malzemenin çoklu kullanımına örnek olurken, cümleler arası bir uyum yakalandığı ve diyalogun son kısmında da aynı şekilde cümle sonu bir uyak olduğu dikkati çeker. İbiş yazıhanede oturup yazı yazarken Rum'un gelip ne iş yaptığını sorması ne kadar saçma bir soruysa, İbiş'in de Rum'un 'tamam' sözüne karşılık verdiği 'hamam' cevabı o kadar saçmadır. Saçma bir tepkiye saçma bir yanıt vermek Freud'a göre nükte yapmak için kullanılan bir yöntemdir (Freud, 1996: 58). Her ne kadar bu yöntemden yararlanılmış olsa da diyalogda görülen beklenmeyen sözler izleyicide/okuyucuda bir uyuşmazlık oluşturur ve gülmenin asıl sebebi de budur. Bahsedilen tüm unsurlar bir araya geldiğinde mizahi bir durum ortaya çıkmış olur.

Rum'dan sonra Arnavut tiplmesi yazıhaneye gelir ve İbiş ile karşılıklı olarak atışmaya başlarlar. Arnavut, mektup yazdıracağını söyleyince İbiş yazmaya başlar. Fakat Arnavut'un sözlerine sürekli müdahil olmaya başlayınca atışmaları devam eder. Mizahi unsur barındıran bu iki diyalog şu şekildedir:

“Arnavut – Hey bre bozuk suratlı adam!”

Komik – Söyle bakalım tamir edilmiş kaldırım!” (Oral, 2002: 38).

“Arnavut – (Yazdırır) Var benim memlekette bir baba... Çok selam ederim. Anama, kardeşime selam ederim. Gözlerini yerim.

Komik – Burnunu yemez misin?

Arnavut – Karışma be kardeşim! Yaz!..

Komik – Yazıyorum...

Arnavut – Yaz bre kamışlı pırasaya, babam yaşlı lahanaya...

Komik – Bunları da mı yazacağım? Ya... Ya... Hıyar ağa!” (Oral, 2002: 38).

Birinci diyalogda açıkça görülen saldırgan bir mizah tarzı göze çarpmaktadır. Arnavut’un hakareti doğrudan İbiş’in yüzüne söylemesiyle oluşan mizahi durum üstünlük kuramıyla açıklanabilir ve saldırgan mizah tarzıyla ilişkilendirilebilir. Bu söylem izleyicide/okuyucuda da bir üstünlük yaratır çünkü hakaret İbiş’in ve Arnavut’un tipine edilmiştir. Bu yüzden izleyici/okuyucu bir üstünlük hisseder ve komik etkisiyle gülmeye başlar. İbiş’in verdiği yanıtta ise görülen “taşı gediğine koyma yöntemi”dir. Arnavut’un ‘bozuk suratlı adam’ söylemine karşılık olarak İbiş de ‘tamir edilmiş kaldırım’ diye karşılık verir. Tamir edilen bir şeyin daha önce bozuk olduğu herkesçe bilinen bir durumdur. Yani İbiş Arnavut’u kendi söylemi üzerinden başka bir deyişle kendi silahıyla vurmuş olur (Freud, 1996: 58).

İkinci diyalogda görülen ‘burnunu yemez misin?’ kısmı ise soyut bir diğer adıyla zararsız espriye örnektir (Freud, 1996: 71). İbiş herhangi bir niyet gütmenden sadece nükte yapmak amacıyla bu cümleyi söylemiştir. Son kısımda görülen ‘hıyar ağa’ söylemi ise hakaret içerdiğinden saldırgan bir espridir. Oyun boyunca Arnavut, saçma fakat cümle sonları uyaklı olacak şekilde sözler söyler. Arnavut’un mektuba yazdırmak istediği bu sözler İbiş’e saçma gelince tepkisini argo içeren bir ifadeyle dile getirir. İzleyici/Okuyucu tarafından beklenmeyen bu sözler akılda oluşan uyuşmazlıktan dolayı gülmeye yol açar.

Arnavut’tan sonra sahneye Acem tiplemesi girer;

“Komik – Merhaba, hoş geldin!

Acem – Hoş bulduk, sen de hoş hoş geldin!

Komik – Sen de hav hav hav geldin!” (Oral, 2002: 39).

Aynı malzemenin çokluğu görülen bu sahnede kullanılan kelimeler yapılan hafif değişimler dışında neredeyse aynıdır. Cümle sonlarında bir uyak vardır ve izleyicide/okuyucuda bir tekerleme etkisi uyandırdığı için gülmeye sebep olur. Son mısradaki ‘hav hav hav’ tepkisinde ise saldırgan mizah tarzına görülür. İbiş Acem’e sanki köpekmişçesine bir tepki verdiği için yaptığı espri düşmanca sayılır. Bu tarz espriler insanları hissettikleri üstünlükten dolayı her zaman güldürür çünkü onlara değil karşıdaki kişiye söylenmiştir. İbiş söylediğı sözlerle her zaman şaşırttığı için izleyicide/okuyucuda oluşan uyuşmazlık burada da görülür ve gülme ortaya çıkar.

İbiş ile konuşmaya başlarlar. Acem mektup yazdırmak istediğini söyler ve mektup yazmaya başlarlar. Acem söyler İbiş de yazar fakat yine müdahil olmadan duramaz.

“Komik – Başlıyorum, söyle bakalım Acem Baba!

Acem – Ben senin baban değilim! Yaz bakalım!.. Benim Tahran’da bir kardeşim vardı. Kendisi kızdı kız kız...

Komik – Kızarsam döğerim.

Acem – Selam edip gözlerinden öperim. Ben burada iyiyim. Sen iyi misin? Cevap beklerim. İmza...

Komik – Timarhaneci Mehmet Ağa” (Oral, 2002: 39).

İbiş’in ‘Acem baba’ demesi zararsız bir espridir. Bir niyeti olmaksızın nükte yapmak istemiştir. Acem, kız kardeşinden bahsederken İbiş ona kızmak eylemi üzerinden yanıt verir. Aslında Acem’in dediğini anlamıştır fakat mizah yaratmak adına hem bilmezlikten gelmiş hem de çifte anlam tekniğinden yararlanıp kelimenin başka bir anlamıyla cevap vermiştir. Sonda görülen ‘Timarhaneci Mehmet Ağa’ sözü ise Acem tiplemesini alaya almak için söylenir. İbiş cümleleri aynı sesli sözcükle bitirmiş ve yine bir uyum yakalamıştır. Son mısradaki bu söz ne kadar alakasız gibi görünse de göze, kulağa bir uyum içinde hitap ettiği ve İbiş gibi bir tiplmeden dolayı oldukça doğal olduğu için ister istemez güldürür. Tabi aynı zamanda alakasız sözler söylendiğı için bir uyuşmazlık durumu da mevcuttur ve bu da gülmenin sebeplerinden biridir.

Mektup yazdırmak için yazıhaneye son olarak Kürt tiplemesi girer. İbişle konuşmaya başlarlar. Başlar başlamaz atışmalı bir konuşma gerçekleşir. Bu diyalog şu şekildedir:

“Komik – Merhaba ciğerim!

Kürt – Ben senin ciğerin miyim? (Vurmak ister.)

Komik – Merhaba canım!

Kürt – Canın çıksın!..

Komik – Merhaba birader!

Kürt – Ben senin biraderin miyim?

Komik – Merhaba ayı!

Kürt – (Komikle sarılır.) Merhaba dayı!

Komik – Hoş geldin ayı oğlu ayı!” (Oral, 2002: 40).

Diyalogda bir tekrar göze çarpmaktadır ve bu da izleyicide/okuyucuda bir mekaniklik yaratmaktadır. İbiş sürekli merhaba sözcüğünü söyler ve Kürt de sürekli bir söylenen söz üzerinden soru sorar. Bu tekrar edilen sahne az önce de denildiği gibi izleyicide/okuyucuda bir mekaniklik yarattığı için gülmeye sebep olur. Kürt tiplemesinin söylenen samimi ve güzel sözlere karşın verdiği tepkiler bir uyuşmazlık yarattığı gibi söylenen ‘ayı’ sözcüğü karşısında İbiş’e sarılması da bir uyuşmazlık yaratmıştır. Çünkü İbiş hakaret içeren bir söz söylemiş ve bunu sonrasında da görüldüğü gibi devam ettirmiştir. İzleyici/okuyucu burada çok başka bir beklenti içindeyken Kürt tiplemesi İbiş’e sarılır. Bu sahnede mizahı yaratan en önemli husus uyumsuzluk durumudur. Oluşan uyuşmazlık durumu izleyiciyi/okuyucuyu güldürür.

Kürt tiplemesi gittikten sonra yazıhaneye eski katip girer ve İbiş onunla da atışmaya başlar.

“Katip – Merhaba babalık!

Komik – Merhaba kuru kalabalık!

Katip – Merhaba deve çanı!

Komik – Hoş geldin findık sıçanı!” (Oral, 2002: 40).

Diyaloğa bakıldığında ilk göze çarpan konuşmaların birbiriyle olan uyumu yani yapılan uyaklar dikkati çekmektedir. Daha önce de söylendiği gibi bir tekerleme etkisi yaratan bu konuşmalar izleyiciye/okuyucuya hoş geldiğinden dolayı komik etkisi yaratıp güldürür. Değnilmesi gereken bir nokta da saldırgan mizah tarzıdır. İbiş eski katibe ‘kuru kalabalık’ derken onun vasıfsız ve boş bir insan olduğunu ima etmiştir dolayısıyla ortada bir saldırı vardır. Katibin karşı saldırıya geçip İbiş’e hakaret amacıyla söylediği sözün ardından İbiş’in de aynı amaçla verdiği cevap düşmanca espriye örnek teşkil ederler. Espriye maruz kalan izleyici/okuyucu değildir, dolayısıyla kendilerini kaba görmek zorunda da olmadıkları için kendisine söylenmeyen bu saldırgan sözlerden zevk alır ve gülmeye başlar (Feinberg, 2004: 108).

Katip İbiş’e yazıhanede cin olduğunu söyler. Cin İbiş’e birkaç kez görünür. İbiş durumu İhtiyara anlatınca ve İhtiyar ona bir dua öğreteceğini söyler.

“İhtiyar – Herru merru...herru merru...efetuha...mefetuha...minhü küt pat...dersin, bir şey kalmaz.

Komik – Baştan oku!

İhtiyar – Herru herru...

Komik – Herru herru...

İhtiyar – Merru merru...

Komik – Merru merru...” (Oral, 2002: 41).

Bu sahne bu şekilde oluşturulan tekrarlarla devam eder. Görüldüğü gibi mizah yaratmak için bir tekrar komedisi yapılmış ve beraberinden gülmeye sebep olan mekaniklik oluşmuştur. Sürekli tekrar edilen sözcükler bir tekrar makinesi etkisi yaratıp izleyiciyi/okuyucuyu güldürür (Bergson, 2013: 59). Ayrıca yararlanılan bir başka yöntem ise aynı malzemenin çoklu kullanımınıdır. Sahnede geçen anlamsız sözcüklerden oluşan duadaki kelimelerin tüm diyalogda geçmesi buna örnektir. Bu Freud’a göre nükte yapmak için kullanılan tekniklerden biridir (Freud, 1996: 30). Tekrar komiğiyle iç içe geçmiş şekilde görülen bu teknik izleyiciyi/okuyucuyu güldüren etkenlerden biridir.

Metnin söz komiği adı altında incelenen kısımlarındaki mizahî unsurların; çifte anlam tekniği, saldırgan espri, zararsız espri, bilip de bilmezlikten gelme durumu, taşı gediğine koyma yöntemi ve saçma bir tepkiye saçma yanıt verme tekniğinin olduğu görülür. Bu unsurlar sayesinde yaratılan üstünlük, uyuşmazlık ve rahatlama durumlarının metindeki mizahı oluşturduğu söylenilebilir.

1.1.2. Hareket Komiği

Aynı oyunu hareket komiği açısından değerlendirdiğimizde şu tespitlerde bulunulabilir.

Oyundaki tiplerin hepsi yazıhaneye şarkı söyleyerek girerler. Bu tiplerden Rum ve Arnavut şarkı söylerken aynı zamanda oynarlar, İbiş de onlarla birlikte oynamaya başlar.

“Rum – Kato sto yalo, kato sto yalo

Kato sto yalo, kato sto perivoli

Me kapses din kardiyar mu

(Oynar, komik de oynar)” (Oral, 2002: 37).

İbiş’in Rum ile birlikte oynaması jest komiğine yani hareketlerin komiğine örnektir. Elindeki yazı işini bırakıp birden oynar bir vaziyete geçmesi beklenmedik bir durumdur ve bu bağlamda düşünüldüğünde izleyiciyi/okuyucuyu akılda oluşan uyuşmazlıktan dolayı güldürür. Benzer bir sahne de şeytan kılığına girmiş biri ile İbiş’in arasında gerçekleşir.

“ (Şeytan kıyafetine birisi gelir. Komikle oynarken)

Komik – İhtiyar ihtiyar gel! Şeytanı yakaladım...

(Şeytan kaçır, ihtiyar gelir.)

İhtiyar – Ne var ne oluyor?

Komik – Şeytan geldi gördüm. Beraber oynadık.

İhtiyar – Ben sana bir dua öğreteyim, oku, bir şey olmaz!” (Oral, 2002: 41).

Şeytan kılığındaki eski katiptir, yazıhaneye gelir ve İbiş’i rahatsız etmeye başlar hatta görüldüğü gibi beraber oynarlar. İhtiyar bir türlü İbiş’e inanmaz. Öncelikle

burada görülen bir hareket komiğinin yanı sıra gülmeye sebep olan bir uyumsuzluk kuramının varlığı da göze çarpmaktadır. Çünkü şeytan gibi bir doğaüstü varlıkla İbiş'in oynaması zihinde doğrudan bir uyuşmazlık durumu oluşturduğu için komik etkisi yaratır. İhtiyar İbiş'e dua öğretirken duanın son kısmında geçen 'pat pat' kısmında cin kılığındaki eski katip İbiş'in kafasına tenekeyle vurur. Bu sahne birkaç kez tekrar eder, İhtiyar inanmaz ve gider, İbiş yalnız kalır, tenekeyi kafasına yer. İşte tekrar eden bu kısımlarla mizah yaratılmış olur. Fiziki şiddet içeren İbiş'in kafasına vurulma olayı hem üstünlük hem uyumsuzluk hem de rahatlama kuramıyla ilintilidir. Çünkü insanların içindeki bastırılmış olan saldırganlık hissini ortaya çıkardığı için izleyiciyi/okuyucuyu rahatlattığı gibi fiziki şiddet gören kimse aşağı durumda görüldüğü için bir üstünlük hissine sebep olur. Son olarak ise beklenmeyen, birden gerçekleşen bir eylem olduğu için izleyicinin/okuyucunun zihninde bir uyuşmazlık yaratır. Bunların hepsi bir araya geldiğinde ise bir duygu boşalması olan gülme ortaya çıkar. Mizah yaratmak için yararlanılan diğer bir yöntem ise geriye çevrilebilirliktir (Bergson, 2013: 64). Çünkü olay hep aynı yerden başlayıp aynı yerde son bulur ve birçok kez tekrar edilir. Hep aynı noktaya dönen ve sürekli tekrarlanan bu sahne mizahi bir etki yaratır ve gülmeye sebep olur.

Görüldüğü üzere metinde hareket komiği söz komiği kadar baskın değildir. Mizah yaratma sürecinde hareketler ve hareketlerin tekrarlanması sayesinde oluşan uyuşmazlık söz konusudur. Ayrıca saldırganlık sebebiyle oluşan üstünlük duygusu da mizahi yaratan bir diğer unsurdur.

1.2. Enfiyeci Metnin Mizahi Yönden İncelenmesi

Bu oyun, tek perdelik bir komedi olup Ünver Oral tarafından yazıya geçirilmiş anonim bir eserdir. Oyundaki kişiler şunlardır: Bey, Beyin Oğlu (Vedat), Beyin Gelini (Türkan), Uşak (İbiş) Adam, Aşçıbaşı (Tosun). Metin, söz komiği ve hareket komiği olarak iki kısımda incelenecektir.

1.2.1. Söz Komiği

Perde açılır, Bey evde edilen kavganın sebebini merak ettiği için kendi kendine söylenerek sahneye girer. Sebebini İbiş'e sormaya karar verir ve İbiş'i çağırma başlar;

“Bey – Bana bak İbiş!’ (Çabuk) İbiş, İbiş, İbiş, İbiş!...

İbiş – (Dışardan seslenir) Hav, hav, hav, hav...

Bey – Ne oluyor be? Köpek misin sen?

İbiş – Eee, sen de köpek mi çağırıyorsun?” (Oral, 2002: 51).

Burada İbiş’in verdiği ‘hav hav’ cevabı uyumsuzluğa bir örnek teşkil ederken aynı zamanda Bey’e karşı konulan bir tepkidir. İbiş’e köpek çağırır gibi seslenilmesine karşılık verdiği ‘sen de köpek mi çağırıyorsun?’ yanıtı eleştirel bir karşı tepkidir. Bey’in seslenme şekli bir saldırıdır ve bu saldırıya karşılık ‘hav hav’ yanıtı verilerek, Bey, kendi söylemi üzerinden vurulmuş olur, yani burada nükte yapmak için saldırgan mizah tarzından başka yararlanılan bir diğer yöntem de bir kimsenin kozları elinden alınıp, kendi silahıyla vurulmak olan taşı gedğine koymadır (Freud, 1996: 58). Bazen edilen hakaretler ya da hoşlanılmayan durumlarla karşılaşıldığında karşıdaki kişiyi ekarte etmek için durum kabullenilmiş gibi yapılır. Fakat bu bir kabulleniş değil aksine saldırıya karşı bir tepki oluşturarak karşıdakine yanlısını fark ettirmektir. Burada gülmeyi oluşturan neden ise daha önce de bahsedildiği gibi yapılan kaba espriden zevk almaktır. İzleyiciler/okuyucular, çirkin veya rahatsız edici bir saldırıya maruz kalmadıkları gibi, kendilerini sadist veya kaba görmek zorunda da kalmazlar. Bu yüzden maruz kalan kişiye karşı gülerler (Feinberg, 2004: 107). Bu bağlamda düşünüldüğünde mizahı oluşturan unsurlar; uyumsuzluk durumu, taşı gedğine koyma yöntemi ve saldırgan mizah tarzı dolayısıyla duyulan üstünlük duygusudur.

Bey İbiş’i yanına çağırmaya devam eder fakat İbiş bir türlü içeriye girmez. Dışarıdan Bey’in her dediğine bir cevap bulur ve hazırcevaplığı bu sahnede de belirgin bir şekilde görülür.

“Bey – (Seslenir) Buraya damla!

İbiş – (Dışardan) Damlamam!

Bey – (Seslenir) Neden?

İbiş – (Dışardan) Lehim yaptırırım!

Bey – (Seslenir) Canım sen su tenekesi misin? Buraya dal!

İbiş – (Dışardan) Dalıyorum ama dibini bulamıyorum.

Bey – (Seslenir) Denize dal demiyorum sana, ziyaya gel!

İbiş – (Dışardan) Ziya 'yı görmedim Ahmet'in yanındaydım.

Bey – (Seslenir) Öyle değil, sesime gel!

İbiş – (Dışardan) Sen de benim püskülüme gel! (Girer)” (Oral, 2002: 51, 52).

Bu diyalogda mizah yaratmak için çifte anlam tekniği, bilip bilmezlikte gelme, cümleler arası uyak ve uyumsuzluk kuramından yararlanılmıştır. Bey'in hemen buraya gel demek amacıyla kullandığı 'buraya damla' söylemine karşılık İbiş'in 'damlamam, lehim yaptırdım' yanıtı, aynı şekilde hemen içeriye gir demek amacıyla kullanılan 'buraya dal' söylemine karşılık verilen 'dalıyorum ama dibini bulamıyorum' yanıtı nükte yapmak için kullanılan mecâzi anlam - somut anlam tekniğidir. Sözcükler mecâzi anlamlarından uzaklaştırılıp somut anlamlarına göre düşünülmüş ve ona göre yanıtlar verilmiştir. Ardından cümlede ışık anlamındaki 'ziya' kelimesi kullanılmış ve buna karşılık olarak özel isim olan 'Ziya' (Develioğlu, 2010: 1386) kelimesiyle cümle kurulmuştur. Burada görülen yöntem ise yine çifte anlam tekniğinin bir kolu olan 'özel isim ve cins isim' ile nükte yapmaktır (Freud, 1996: 33). Işık anlamına gelen 'ziya' kelimesi diyalogda, cins anlamından uzaklaştırılarak özel anlamıyla ilişkilendirilmiş ve nükte için kullanılmıştır. Diyalogun son kısmında görülen 'sen de benim püskülüme gel' ibaresi ise tamamen cümlelerin arasında bir uyum yakalamak adına söylenmiş bir sözdür. 'sesime gel' ve 'püskülüme gel' cümleleri görüldüğü gibi söyleyiş açısından uygun olduğu gibi kulağa da hoş gelmektedir ve bu sayede mizah yaratılmaktadır. Bahsedilen bu mizahı yaratan unsurları oluşturan iki durum daha olduğu unutulmamalıdır. Bunlar ise diyalog boyunca dikkati çeken bilip bilmezlikten gelme ve uyuşmazlık durumudur. İbiş, söylenen sözlerle ne kast edildiğini bilmesine rağmen cümleye uzak bir anlam üzerinden yanıt verir ve bu yanıtlar akılda bir uyuşmazlık oluşturduğu için komik ortaya çıkar. Değinilmesi gereken bir nokta da şudur; bilip bilmezlikten gelme durumunu göz önünde bulundurulmazsa izleyici/okuyucu doğrudan İbiş'in yanlış anladığını düşünecek ve yanlış anlamaya dayalı söz komiği oluşturduğu üstünlükten dolayı gülmeye sebep olacaktır.

İbiş en sonunda Bey'in yanına girer. Oğluyla gelininin neden münakaşa ettiklerini sorar. İbiş de bilmediğini söyleyince Bey oğlunu çağırmasını ister. İbiş Bey'in oğlunu yani Vedat'ı çağırır, Vedat gelir, babasının elini öper ve sahne şöyle devam eder;

“Bey – Berhûdar ol evladım! Bana bak oğlum!

İbiş – Efendim?..

Bey – (İbiş'e) sen benim oğlum musun?

İbiş – Ha, yanlış oldu efendim!

Bey – Evlâdım!

İbiş – Buyur babacığım!

Bey – Bana bak İbiş, çık dışarı! Konuşacağız... (Oğluna) Beni dinle yavrum!

İbiş – Efendim!” (Oral, 2002: 52).

Görüldüğü üzere aynı sahnenin birçok kez tekrar edilmesi söz konusudur. Bey oğluyla konuşmak için söze başladığı an İbiş sürekli söze karışır ve Vedat'ın vermesi gereken cevapları o verir. Burada tekrar komiğini yaratan dizilerin tekrar edilmesidir, (Bergson, 2013: 65,66) bu da aynı malzemenin çoklu kullanımıyla yapılmıştır. Dikkat edilecek olursa 'evladım, oğlum, efendim' kelimelerinin birden fazla kullanımı vardır. Sadece cümlelerde hafif değişimler yapılmıştır. Mizah yaratmak için aynı sahneler art arda tekrar edilerek bir mekaniklik oluşturması sağlanmış ve beraberinde gülme ortaya çıkmıştır. İzleyicinin/okuyucunun bu tarz sahnelere gülmesi hem bir düzen içinde devam eden mekaniklikten kaynaklanır, hem de sahne ne kadar doğal ve karışık olursa o kadar komik olur. Bunların yanında Vedat'ın cevap vermesi beklenirken devamlı bir şekilde İbiş'in cevap vermesinden dolayı izleyicinin/okuyucunun zihninde oluşan uyumsuzluk durumu da gülmeye sebep olur. Bu bağlamda düşünülürse; tekrar komiği, dizilerin tekrarı, aynı malzemenin çoklu kullanımı ve uyumsuzluk durumu mizahı yaratan unsurlardır.

Diyaloğun devamında İbiş konuşmaya müdahil olmaya devam ettiği için Bey kızar ve söylenmeye başlar;

“Bey – (İbiş'e) Sen ağzını dik bakayım sersem budala!

İbiş – Dikeyim efendim...

Bey – Şimdi beni iyi dinle oğlum!

İbiş – Buyur babacığım!

Bey – (İbiş'e) Ne oldu?

İbiş – İplik çürük, koptu.” (Oral, 2002: 52).

Burada mizahın oluşmasına zemin hazırlayan üstünlük ve uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir. Üstünlük ve uyumsuzluğun ortaya çıkmasını sağlayan yöntemler ise çifte anlam tekniği olan mecâzi anlam - somut anlam ve saldırı amacıyla yapılan düşmanca espridir. Kişinin susması için kullanılan ‘ağzını dik’ söylemindeki dikmek¹ kelimesi mecazen düşünülmeyip gerçek anlamında kullanılmıştır. Bu da izleyicinin/okuyucunun zihninde oluşturulan uyumsuzluktan dolayı gülmeye yol açmıştır. ‘Sersem budala’ sözü ise maksatlı espri çeşidi olan düşmanca espriye örnektir. İbiş’e karşı bir saldırı vardır ve bu hakaret içeren bir söylem olduğu için izleyicide/okuyucuda bir üstünlük duygusuna yol açtığı gibi toplum tarafından hoş karşılanmadığı için de rahatlamayla birlikte bir duygu boşalması olan gülmeye yol açar. Sonuç olarak diyalogda yaratılan mizahi durumda üstünlük ve uyumsuzluğun yanı sıra rahatlama kuramıyla da ilişkilendirilebileceği görülmektedir.

Bey nihayet oğluyla konuşmaya başlar ve Vedat’a evdeki tartışmanın sebebini sorar. Vedat da karısının her gün pencerenin çıkıp saç taradığını, bu esnada karşı evde oturan adamın da balkona çıkıp çiçek suladığını gördüğünü, bu sebeple de onu kıskandığını anlatır. Bey de tartışmalarının gereksiz olduğunu anlatmak için ona bir şeyler söylemeye başlar. Bunları söylerken İbiş yine lafa karışır;

“Bey – Ha, demek bu hastalığa tutulduunnn... Anlaşıldı... Ben senin rahmetli annenle kırk sene bir yastığa baş koydum. Gene de böyle bir şey başıma gelmedi.

İbiş – Ya... (Vedat’a) Yastığı da yıkamadılar oğlum, içerde leş gibi kokuyor!

Bey – (İbiş'e) Haydi oradan terbiyesiz!” (Oral, 2002: 53).

¹ “ Biçilmiş veya yırtılmış kumaş, deri, yara vb.ni iğneye geçirilmiş iplikle tutturmak.”
(www.tdk.gov.tr)

Hemen ardından Bey oğluyla konuşmasına devam eder. Evlendiklerinden bu yana çok zaman geçmemesine rağmen birbirlerini kıskanmaya başladıklarını, oğlunun gereksiz bir kıskançlık içinde olduğunu belirtmek amacıyla biraz sitem ederek söylenmeye devam ederken İbiş yine lafa karışır;

“Bey – Allah Allah... Haydi git içeriye, kızın gönlünü al! Böyle şey olmaz evin içerisinde... Kavga, döğüş, patırdı... Evde ne bed kalıyor, ne bereket, ne tad, ne de tuz... (Vedat çıkar.)”

İbiş – Evet, evde tuz kalmadı efendim!” (Oral, 2002: 53).

Görüldüğü üzere birinci diyalogun ilk kısmında Bey, uzun yıllara dayanan bir hayat arkadaşlığını anlatmak için ‘kırk yıl bir yastığa baş koymak’ deyimini kullanır. Buna karşılık olarak ise çifte anlam tekniğı kullanılıp söz mecâzi anlamından uzaklaştırılıp somut anlamı üzerinden yanıtlanır. Verilen yanıt ise cümleyle tamamen alakasız olduğu için yanlış anlamaya dayalı komediden dolayı bir uyuşmazlık durumu oluşturup komik etkisiyle gülmeye yol açar. İbiş’in yastığın koktuğunu söylemesi Bey’e karşı yapılan saldırıdır ve bu saldırı aynı zamanda bir uyuşmazlık yaratmıştır. Çünkü bir toplumda ölüye karşı duyulan saygıdan dolayı bu tarz cümleler kurulması oldukça tuhaf olduğu gibi ahlak kurallarına da aykırı bir durumdur. İbiş’in nükte yapmak amacıyla söylediğı bu söz düşmanca bir espridir. Espriye maruz kalan kişi izleyici/okuyucu olmadığı için yapılan bu saldırıya gülmesi olağan bir durumdur. Diyalogun ikinci kısmında ise yine çifte anlam tekniğı kullanılmış ve evdeki huzurun bozulduğuna dair söylenen sözün içinde geçen ‘ne de tuz’ kısmındaki tuz kelimesiyle mecâzi anlamı düşünölmeksizin gerçek anlamı üzerinden yola çıkılarak cümle kurulmuştur. Dolayısıyla zihinde oluşan bir uyuşmazlık durumu burada da mevcuttur. Bahsedilen kuramlar ve yöntemler çerçevesinde mizahi bir durum yaratılmış olur.

Bey söylenerek oyundan çıkarken Vedat oyuna girip İbiş’i yanına çağırır.

“Vedat – Sana birkaç tane sual soracağım.

İbiş – Eh, sen soğan soy ben de sarmısak ayıklarım.

Vedat – Soğan değıl sual... Bu namus meselesi oğlum namuuusss...

İbiş – Haydi yüz liraya muuuuzz!..” (Oral, 2002: 54).

İbiş Vedat'ın ne söylediğini bilmesine rağmen mizahi bir durum yaratmak için bilmezlikten gelip işine geldiği gibi anlayarak cevap verir. Dikkat edilecek olursa diyalogda geçen 'sual' ve 'soğan' kelimeleri aynı sesli harflere sahip oldukları için söyleyiş açısından benzer kelimelerdir. Aynı şekilde 'namus' ve 'muz' kelimelerinde de bir uygunluk söz konusudur. Bu kelimeler sayesinde yanlış anlamaya dayalı bir söz komiği oluşturulup zihinde bir uyuşmazlık durumuna zemin hazırlanmıştır. İzleyicinin/okuyucunun zihninde oluşan bu uyuşmazlıktan dolayı ise gülme ortaya çıkmıştır.

Diyaloğun devamında Vedat, kendisi evde yokken eve kimin gelip gittiğini öğrenmek için art arda sorular sorar, özellikle de eve erkek gelip gelmediğini merak eder. İbiş de bir sürü erkeğin geldiğini söyleyince Vedat iyice merak ederek kendisinden yakışıklı olup olmadığını sorar. İbiş, Vedat'tan yakışıklı olduğunu söyler ve Vedat daha da meraklanır. Fakat gelenlerin biri sütçü biri de ekmekçidir. Vedat gelenlerin esnaf olduğunu öğrenince onlardan kötülük gelmeyeceğini söylese de İbiş onu meraktan deliye döndüren sözlerine devam eder;

"İbiş – Başka... Akşama doğru birisi... O zaman da küçük hanım süsleniyor-püsleniyor güzel güzel... 'Ben kapıyı açarım.' diyor, aşağı iniyor, kapıyı açıyor.

Vedat – Ne? Kapıyı kendisi mi açıyor?

İbiş – Evet, kendisi açıyor.

Vedat – Aman Yarabbi! (Bağırır) Kimmiş bu namus hırsızı? Namusa kötü gözle bakan alçak kimmiş?..

İbiş – Evet efendim, hanım kapıyı açıyor, onu karşılıyor.

Vedat – Hanım kapıyı açıyor, onu karşılıyor? Aman Yarabbi deli olacağım. (Bağırır) Kim bu aptal herif, sersem herif, kim bu?..

İbiş – Zat-ı âliniz geliyor!" (Oral, 2002: 54, 55).

Diyalog boyunca hissedilen ve git gide artan bir gerginlik durumu göze çarpmaktadır. Buradaki mizahi durum 'yaylı şeytan' yönteminin yarattığı gerginlikten ileri gelmektedir. Söylenen bir sözün ortamı gerginleştirmesi başka bir sözle durdurulmasına rağmen ortaya atılan yeni bir sözle ortamın daha da gerginleşmesi, direnen iki kuvvetin çatışması söz konusudur. Tıpkı bastırıldıkça

zıplayan bir oyuncak gibidir (Bergson, 2013: 56, 57). Yay bastırıldıkça zıplar, gerginleşir ve en sonunda şeytan yani İbiş ortaya çıkar; sözleriyle Vedat'ı sınırlendirip gerginleştirdikten sonra espriyi patlatır ve bir sinir boşalması olarak gülme ortaya çıkar. Mizah yaratmak için diyalogda tespit edilen diğer yöntem ise taşı gediğine koyma yöntemidir. İbiş Vedat'ın sorularına onunla alay edercesine yanıt vermiş, en başta söylemesi gereken şeyi en sonda söyleyip, onu kendi kötü söylemlerine maruz bırakmıştır. Tespit edilen taşı gediğine koyma yöntemi uyumsuzluk durumuna da ortam hazırlamıştır, çünkü beklenmeyen bir yanıtı ve zihinde yarattığı uyuşmazlığın gülmeye sebep olması olağan bir durumdur.

Oyun İbiş ve Vedat'ın konuşmasıyla devam eder. Vedat İbiş'in verdiği yanıtlarla tatmin olamadığı için ona bir görev vermeye karar verir. İbiş'e gözlerini ve kulaklarını iyi açmasını, kendisi evde yokken olan bitenden haberdar olmak istediğini belirtecek birtakım sözler söyler. İbiş ise Vedat'ın sözlerini durmadan tekrar etmeye, her seferinde daha hızlı söylemeye başlar. Söz tekrarı sayesinde oluşan komedi niteliğindeki bu sahne şöyledir;

“Vedat – (Kızgın) Ne yapıyorsun canım?”

İbiş – Ezberliyorum... (Çabuk) Bir gözüm orada bir gözüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok...

Vedat – (Bağırır) Yeter canım!

İbiş – (Daha çabuk) Bir gözüm orada bir gözüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok...

Vedat – (Bağırır) Evlâdım beni dinle!

İbiş – (Çabuk) Bir gözüm orada bir gözüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok...” (Oral, 2002: 55, 56).

Az önce de belirtildiği gibi diyalogda bir tekrar sayesinde yaratılan komedi görülmektedir. Defalarca tekrar edilen sözler izleyicide/okuyucuda bir mekaniklik, yani bir tekrar makinesi etkisi yarattığı gibi, diyalogda bir geriye çevrilebilirlik de söz konusudur. Çünkü İbiş'in söylediği sözler aynı şekilde başlayıp, aynı şekilde son bulur. Söylenen sözler tekrar komedisi oluştururken, aynı zamanda sözlerin dönüp dolaşıp aynı yerde bitmesi sahneyi daha da komik yapar. Bergson'a göre tasvir edilen

bir mekanizma düz bir yönde olunca zaten gülünçken dönüp dolaşıp aynı noktaya geldiği zaman daha gülünç olur (Bergson, 20013: 64). Mizah yaratmak için yararlanılan bir diğer yöntem ise aynı malzemenin çoklu kullanımınıdır. Tespit edildiği üzere bir tekrar komedisi mevcuttur, izleyicide/okuyucuda bu etkiyi uyandırmak için aynı sözlerin birçok kez kullanılmıştır ve bu aynı malzemenin çoklu kullanımına bir örnektir. Vedat'ın İbiş'e kızmasına ve ona sus demesine rağmen ısrarla aynı sözlerle karşılık verilmesi izleyicinin/okuyucunun beklentisiyle bir uyumsuzluk içinde olduğu için komik etkisiyle gülmeye sebep olur. Temel alınan kuram ve yöntemler çerçevesinde diyalogdaki mizahi durum oluşmuş olur.

Oyunda Vedat ile İbiş'in diyalogu halen devam etmektedir. İbiş Vedat'ın söylediklerini hızlı hızlı söylemeye devam ederken bu sefer de karıştırarak söylemeye başlar. Vedat çileden çıkarak iyice bağırmağa başlar;

“Vedat – (Bağırarak keser) Sen hayvan mısın?”

İbiş – Efendim bana mı dedin?

Vedat – Sana gelince...

İbiş – Dokundu efendim, dokundu!” (Oral, 2002: 56).

Burada İbiş'e sorulan hakaret niteliğindeki 'hayvan mısın' sorusu ona karşı yapılan bir saldırıdır. Bu saldırgan mizah tarzından dolayı hissedilen üstünlük duygusu izleyiciyi/okuyucuyu ister istemez güldürür. Çünkü İbiş'e karşı yapılan bu saldırıya izleyiciler/okuyucular maruz kalmadığı gibi İbiş'in düştüğü durumun verdiği haz sayesinde bir üstünlük duygusu oluşur. İbiş'in verdiği cevaba bakıldığında ise mizahi unsur barındıran herhangi bir söylem, bir kabulleniş yoktur, aksine bir sitem vardır. Diyaloga dikkat edildiğinde Vedat'ın sinirle bir anda ağzından çıkan sözlere İbiş tepki verince sanki bir şey söylememişçesine 'sana gelince...' der. İbiş kendine edilen hakaretin farkında olduğu için Vedat'ın bu sözüne karşılık ikircil anlamlı olan 'dokundu' kelimesini kullanır. Hem gerçek hem de mecaz anlamda kullandığı bu kelimeyle Vedat'ı iğnelemiş, durumdan hoşnut olmadığını belirtmiştir. Buradaki mizahi unsur söylemde değil, İbiş'in jest ve mimiklerindedir. Bu bağlamda mizaha ortam hazırlanmış ve gülme ortaya çıkmıştır.

İbiş'e görev veren Vedat oyundan çıkar ve ardından karısı Türkan gelir. İbiş bu sırada hala görevini 'bir gözüm orada bir gözüm burada' vs. diyerek tekrar etmektedir. Türkan İbiş'in bu halini görünce şaşırır, İbiş halen devam ederken, en sonunda ona bir görev verildiğini anlar. Fakat kendisinin de İbiş'ten bir isteği vardır. İbiş'ten karşılarındaki apartmanda oturan Adam'a bir mektup vermesini ister ve bunu kimseye söylememesi için sıkıca tembihler. İbiş gidip mektubu verir, Adam mektubu okuyunca sinirlenir ve İbiş ile birlikte Bey'in evine gelirler. Tam da bu sırada Vedat eve gelir. Panik yapan Türkan, İbiş'ten Adam'ı saklamasını ister. Evin önünde yabancı bir ayakkabı görünce şüphelenen Vedat kimin olduğunu birkaç defa sorar, Adam ile İbiş aynı anda 'benim' derler (Oral, 2002: 56, 57, 58). Bir tuhafılık olduğunu sezen Vedat soruyu sormaya devam eder;

“Vedat – “Hala ‘Benim’ diyor sersem budala... Söyle bakalım bu ayakkabılar kimin?”

İbiş – Beniimm..” (Oral, 2002: 58).

Bu sahnede art arda gelişen birtakım olaylar dizisi görülmektedir. (Vedat çıkar, Türkan girer, İbiş'e tekrar görev verilir, mektup Adam'a verilir, Adam evlerine gelir, arkasından Vedat gelir. Vedat geldikten sonra Adam saklanır.) Burada mizah yaratmak için kullanılan yöntem kartopudur. Görüleceği üzere yuvarlana yuvarlana büyüyen kartopu gibi peşi sıra dizilmiş olaylar gerçekleşir ve mekanik bir düzen içindeymiş gibi hissettireceği için sahne izleyiciyi/okuyucuyu komik etkisiyle güldürür (Bergson, 2013: 62, 63). Diyalogda geçen 'sersem budala' ise düşmanca bir espridir ve saldırgan mizah tarzı barındıran bir söylemdir. İzleyicinin/Okuyucunun bu espriye gülmesi oldukça doğaldır, çünkü karşıdaki kişiye karşı yapılan bu saldırıdan dolayı hissedilen üstünlük durumu gülmeye sebep olacaktır. Mizahı yaratan bir diğer unsur ise İbiş'in devamlı olarak 'benim' demesidir. Belli aralıklarla tekrar edilen 'benim' kelimesi tekrar komedisi oluşturan mekaniklik dolayısıyla gülme gerçekleşir. Diyalogda mizahı yaratan unsurlar sırasıyla; kartopu, saldırgan mizah tarzı, üstünlük kuramı ve tekrar komiğidir.

Oyunun devamında Adam saklandığı yerden çıkıp Vedat'a yazılan mektubu verir. Mektupta Türkan kocasının onu kışkırdığını bu yüzden de balkona çıkmamasını söylemiştir. Adam da evinde ona karışılmasından hoşlanmadığını sitem ederek

belirtir. Tamamen yanlış anladığını fark eden Vedat, komşusundan özür dileyerek onu akşam yemeğine davet eder. Bu sırada Bey eve gelir ve neler olduğunu anlamaya çalışır. Vedat'ın gereksiz kıskançlığa tepki gösteren Adam kaç yıldır evli olduklarını sorar ve şu diyalog gerçekleşir;

“Bey – İki sene oldu efendim?”

Adam – İki senedir birbirlerinin âhlakını, tabiatını, huyunu, suyunu öğrenememişler mi? (Vedat’a) Öğrenemediniz mi?

İbiş – Öğrendiler ama işte suyunu veremiyor.

Adam – Ne suyu be! Beygir mi bu?..” (Oral, 2002: 60).

Hatırlanacak olursa yukarıda incelenen bir diyalogda (Oral, 2002: 20) İbiş'e karşı 'sen hayvan mısın?' diye saldırı içeren bir soru yöneltmişti. İşte burada saldırıya karşı tepki olarak bir saldırı yapılmıştır. İbiş, Vedat'ın daha önceki saldırısına karşılık vererek maksatlı espri yapmıştır. Bilindiği üzere 'suyunu vermek' hayvanlar için kullanılan bir tabirdir ve bu şekilde dile getirmek, doğrudan kişiye söylemek saldırgan mizah tarzına bir örnek niteliğindedir. İbiş kendine yapılan saldırıyı unutmuyup fırsat kollamış ve zamanı geldiğinde de karşı saldırıya geçip espri yapmıştır. İzleyicilerin/okuyucuların bu diyaloga gülmeleri ise saldırganlıktan dolayı hissedilen üstünlük ve rahatlama hissiyle oluşan duygu boşalması olarak açıklanabilir.

Bir sonraki diyalogda her şey açığa çıktığı için iş tatlıya bağlanır ve Adam yemeğe kalmaya razı olur. Vedat İbiş'ten aşçıya (Tosun'a) güzel yemekler yapmasını söylemesini ister. İbiş de Adam'a dönüp ne yemek istediğini kaba bir tabirle sorar. Adam et yemek istediğini söyleyince İbiş, aşçıbaşına seslenip yine mizah içerikli bir diyaloga başlar;

“İbiş – İki tane mandayı bir şişe, iki tane domatesi de ocağa koy! (Adama) İki tane manda yeter mi?”

Adam – Ne mandası be? Ben manda mı yiyeceğim

İbiş – Et dedin de...

Adam – Ben manda yemem!

İbiş – (Tosun’a seslenir.) Manda yemiyormuş, iki tane deve koy deve... Ocağa iki tane deve koy, haşla! Haşlandıktan sonra iki deveyi de beyefendi yesin!

Adam – Bana bak benimle alay mı ediyorsun?” (Oral, 2002: 61).

Diyalogda karşıdakini alaya alma göze çarpmaktadır. İbiş Adam’ın görüntüsünden ya da herhangi başka bir sebepten dolayı onunla alay eder ve bunu yaparken de mübalağa sanatından yararlanmışır. Çünkü cümleler oldukça abartılıdır. Hiçbir insanın yiyemeyeceği kadar yemek pişirilmesi söylendiği için abartının yanında bir saldırı da söz konusudur. İbiş bunları söylerken gayet normal bir şey söylüyormuşçasına tavır takınarak durumu bilmezlikten gelir. İbiş tiplemesinin doğası gereği söylediği cümleler o kadar doğal ve normalmiş gibidir ki dikkat edilirse karşıdaki kişi İbiş onunla alay mı ediyor, yoksa ciddi mi konuşuyor bunun ayırımına varamaz. Bu doğallık da sahneye gülünmesinin sebeplerinden biridir. Bahsedilen kavramlar çerçevesinde yapılan saldırı izleyicide/okuyucuda bir üstünlük duygusu oluşturacağı için gülmeye sebep olacaktır.

Metindeki söz komiğini, taşı gediğine koyma yöntemi, saldırgan mizah tarzı, çifte anlam tekniği, söz tekrarı, düşmanca espri, yaylı şeytan, kartopu gibi unsurların oluşturduğu, bu unsurların ise üstünlük, uyuşmazlık, rahatlama hissine sebep olduğu ve bu sayede mizahın yaratıldığı görülmektedir.

1.2.2. Hareket Komiği

Bu kısımda metinde geçen hareketler ile oluşan mizahî unsurlar hakkındaki tespitlerde bulunulacaktır.

Oyunda Vedat’ın İbiş’e görev verdiği diyalogda görülen mizahi durum söz komiğine örnek teşkil ederken aynı zamanda hareket komiği de barındırmaktadır. Hatırlanacak olursa bu sahnede Vedat İbiş’e bir görev verir ve İbiş de durmadan Vedat’ın sözlerini tekrarlamaya başlar;

“Vedat – (Kızgın) Ne yapıyorsun canım?”

İbiş – Ezberliyorum... (Çabuk) Bir gözüüm orada bir gözüüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok...

Vedat – (Bağırır) Yeter canım!

İbiş – (Daha çabuk) Bir gözüüm orada bir gözüüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok...

Vedat – (Bağırır) Evlâdım beni dinle!

İbiş – (Çabuk) Bir gözüüm orada bir gözüüm burada... Bir kulağım orada, bir kulağım burada... Ağzıma burnuma iş yok... ” (Oral, 2002: 55, 56).

İşte bu diyalogun geçtiği sahnede İbiş hızlı hızlı sözleri tekrar eder, ardından kelimeleri birbirine karıştırmaya başlar. Burada İbiş’in jest ve mimikleri ön plandadır. Aynı sözleri defalarca kez tekrarlaması nasıl izleyicide/okuyucuda bir tekrar makinesi etkisi oluşturuyorsa, aynı jest ve mimikleri kullanması da bu etkiyi yaratır. Söylenen sözlerle birlikte yapılan hareketlere dikkat edilirse ve tekrarları beklenildiği zamanlarda aynı şekilde yapılırsa ister istemez güldürecektir. Çünkü izleyicinin/okuyucunun karşısındaki kişi artık canlılıktan çıkarak kendini işleyen bir makine haline, kendisini taklit eden bir mekanizmaya dönüşmüştür (Bergson, 2013:30, 31). Bu bağlamda düşünülürse mizah yaratılmış ve komedi ortaya çıkmıştır.

Oyunda başka bir hareket komiği barındıran sahne de İbiş’in karşı apartmanda oturan Adam’a mektup verdikten sonra adamın Bey’in evine geldiği sahnedir. Yukarıda bahsedildiği gibi Adam tam mektubun hesabını soracakken o sırada Vedat gelince İbiş ile Türkan adamı saklamaya çalışmışlardır;

“İbiş – (İteleyerek adama) Gir gir!

Adam – Nereye gireceğim?

İbiş – Şu koltuğun altına gir!

Adam – Dur canım... Ay... Dur... Ay...

İbiş – Gir yahu Allah Allah! (Adam İbiş’in etekleri altına dolaşır.) Eyvah içime giriyor herif yahu!.. Oooo...

Adam – Aman burası ne karanlık!

İbiş – Tabii karanlık... Ne işin var benim içimde?” (Oral, 2002: 58).

Görüldüğü gibi sahnede bir karmaşa vardır. Hareket komiğinin söz konusu olduğu sahnede İbiş Adam’ı iter, ikisi de oradan oraya koşuştururlar, Adam İbiş’in gösterdiği yere girerken kendini onun eteklerinin altında bulur. Buradaki hareketler

karmaşık eylemlerin telkin ettiği mekanik etkiler yaratır (Bergson, 2013: 33). Ayrıca sahne ne kadar doğal ve karmaşıkça o kadar komik olacak, izleyici/okuyucu ister istemez buna gülecektir. Sahnede mizahı yaratan diğer bir unsur ise soyunduran bir diğer adıyla ‘açık saçık espri’nin oluşturduğu rahatlamadır. ‘İçime giriyor herif yahu’, ‘aman burası ne karanlık’ ve ‘tabi karanlık, ne işin var benim içimde?’ söylemleri cinsel bir çağrışım etkisi yapabilecek türdendir. Aslında iki tiplere de orada bulunma sebebini bilmesine rağmen bilmezlikten gelme yöntemini kullanarak açık saçıklık içeren bir espri yaparlar. Açık saçıklığın doğrudan anlattığıyla ima yoluyla anımsatılmak istenen arasındaki ayrım ne kadar çoksa espri o kadar incedir (Freud, 1996: 79). Yapılan bu espri, baskı altında tutulan cinsellikten dolayı baskılanan enerjiyi birden açığa çıkaran bir gevşemeye sebep olur ve dolayısıyla izleyici/okuyucu bu duygu boşalımını gülmeye dışarıya atar. Ferud’a göre toplumun baskı altında tuttuğu yasak duygu ve düşünceler bilince çıkarılmak için şakalar kullanılır (Morreall, 1997: 44). Temel alınan yöntem ve kuramlar çerçevesinde düşünülecek olursa mizah yaratılmış ve komedi ortaya çıkmış olur.

Son olarak oyunun son sahnesinde akşam yemeğine geçileceği sırada Adam ve İbiş arasında bir diyalog geçer;

“Adam – (İbiş’e) Buyrun efendim; Rica ederim buyrun, buyrun!”

İbiş – (Adam’a) Buyrun buyrun!

Adam – (İbiş’e) Buyrun efendim! Rica ederim buyrun, buyrun!..

İbiş – (Adam’ı kapıya iterek) Haydi yürü yahu! (Taklit ederek) Buyrun, buyrun, buyruunnn!.. (Çıkarlar)” (Oral, 2002: 61).

Son sahnede geçen bu diyalogda ilk dikkati çeken aynı sözcüklerin birçok kez kullanılmış olmasıdır. Aynı malzemenin çoklu kullanımından yararlanılarak bir hareket komedisi oluşturulmuştur. Dikkat edilirse hem sözler hem de sahne aynı düzenekte işleyen bir makine gibidir. Adam’ın İbiş tarafından taklit edilmesi de bu yüzden gülünçtür, çünkü tiplere canlılıktan çıkarak bir makine haline dönüşmüştür. Böylece aslında hiç komik olmayan söz ve hareketler tekrar edilmeye başlanınca gülünç bir hale dönüşmüştür. Hiç beklenmedik bir zamanda oyundaki bir tiplenenin diğer bir tiplmeyi taklit etmesi izleyicinin/okuyucunun zihninde oluşturduğu

uyuşmazlık durumundan dolayı da gülünç bir etkiye sebep olur. Böylece komik etkisiyle gülme ortaya çıkar.

Dikkat edilecek olunursa oyunda söz komiği ile hareket komiği iç içe geçmiş durumdadır. Çünkü söylenen sözler, söyleyen kişinin hareketlerinden bağımsız düşünülmemeyeceği için birlikte değerlendirmenin daha doğru olduğu söylenilebilir. Maksatlı espri sayesinde yaratılan rahatlama ve söz tekrarı sayesinde yaratılan mekaniklik, bu söylemlerle birlikte yapılan hareketlerle düşünüldüğünde, bu unsurların hareket komiğini oluşturan unsurlar olduğu görülmektedir.

1.3. İbiş Köy Bekçisi

Bu oyun, Talat Dumanlı'ya ait olan ve Ünver Oral'ın yazıya geçirmiş olduğu tek perdelik bir komedidir. Oyundaki kişiler: Aslan Bey, Muhtar, Vedat (Aslan Bey'in oğlu), Osman (Köy bekçisi), İbiş ve Şeytan'dır. Oyun, söz komiği ve hareket komiği başlıkları adı altında incelenecektir.

1.3.1. Söz Komiği

Aslan Bey ve Muhtar konuşarak oyuna girerler. Köyde gelen misafirlerle ilgili birtakım sıkıntılar olur. Muhtar bekçi Osman'dan yana sıkıntılarını dile getirir, köyün ileri gelenlerinden olarak Aslan Bey'in onunla konuşmasını çünkü kendi lafını dinlemediğini söyler. Aslan Bey'de duruma şaşırarak Osman'ın çağrılmasını ister. Osman gelir ve Aslan Bey ona neler olduğunu sorar. Osman da gelen misafirlerin yattıkları sırada bir gürültü olduğunu, şeytanın gelip boğazlarını sıktığını söyler. Olaya inanmayan Aslan Bey bekçinin işine son verir. Bu duruma tepki gösteren bekçi söylenerek sahneden çıkar. Ardından Aslan Bey'in oğlu oyuna girer ve bekçilik yapacak birini bulduğunu söyler. Bulduğu kişi İbiş'tir, İbiş'i çağırırlar, oyuna girer ve tanışma faslı başlar.

“Aslan Bey – Sen nerelisin bakayım?”

İbiş – Ben İstanbulluyum!

Aslan Bey – Haa ...

Muhtar – İstanbul'un içinden mi, dışından mı?

İbiş – Etrafından!

Muhtar – Etrafıda mı var?

İbiş – İçi var dışı var etrafı olmaz mı?” (Oral, 2002: 76).

Diyaloğa bakıldığında mizah yaratmak için dikkati çeken ilk unsur zihinde oluşan uyuşmazlıktır. Çünkü İbiş tiplmesi alışılmışın dışına çıkmayı seven bir tiptir ve verdiği cevaplar da sıradan cevaplar değildir. Verilen ‘etrafından’ cevabıyla karşıdaki kişiye söz oyunu yapılmış ve kişi şaşırtılmıştır. Aslında bir şehrin etrafının olması mantık çerçevesinde düşünüldüğünde yanlış değildir, fakat normalin başka bir deyişle alışılmışın dışında bir cevaptır. Bu bağlamda düşünüldüğünde diyalogda yaratılan mizahın zihninde oluşturduğu uyuşmazlık izleyiciyi/okuyucuyu güldürür.

Oyunun devamında Muhtar, İbiş’e yanlış anladığını ve nerede oturduğunu sormak istediğini söyler. İbiş Aksaray’da oturduğunu söyledikten sonra İbiş yine alaylı cevaplarına başlar;

“Aslan Bey – Pekâlâ sen de yürek var mı?

İbiş – Bende yürek yok, işkembe var.” (Oral, 2002: 76).

Bu diyalogda Freud’un(1996) çifte anlam tekniğinde geçen ‘ikili kullanım - ikircil kullanım’ına (s.36) benzer bir söylem görülmektedir. Görüldüğü üzere ‘yürek’¹ kelimesiyle kast edilen şey cesaret olmasına rağmen İbiş kelimesinin akla gelen ilk anlamı, fakat cümleye en uzak anlamı üzerinden alakasız bir cevap vermiştir. Buradaki bir diğer mizahi yöntem ise bilip bilmezlikten gelme yardımıyla oluşturulmuş olan bu cümleyle akılda yaratılan uyuşmazlıktır. Şöyle ki aslında İbiş kendisine ne söylendiğinin farkında olmasına rağmen mizah yapmak adına kelimesinin cümleye uzak bir anlamını seçip yarattığı uyuşmazlıkla oyucuyu güldürür. Sırasıyla çifte anlam tekniği, bilip bilmezlikten gelme durumu ve uyumsuzluk kuramı bağlamında mizahın yaratılmış olduğu görülür.

Aslan Bey, Muhtar ve İbiş konuşmaya devam ederler. Aslan Bey yine İbiş’in yanlış anladığını düşünerek açıklamaya çalışırken köye gelen misafirlerden bazılarının bir anda öldüğünü bu yüzden eski bekçinin odada şeytan olduğunu söylediğini söyler. İbiş misafirleri ve nasıl ağırladıklarını sorar, Aslan Bey anlatır. Bir sonraki sahnede

¹ Yürek: 1. İsim, anatomi, kalp.

4. Herhangi bir şeyden çekinmeme, korkmama, yüreklilik, korkusuzluk, cesaret.(www.tdk.gov.tr).

bekçilik yapıp yapmayacağı İbiş'e sorulur. O da yapacağını söyler. Aslan Bey bekçilik yapacağı yeri gösterirken bir yandan kendisi bir yandan Muhtar sorular sormaya devam ederler. İbiş'in nerede dünyaya geldiğini, eğitim durumunu, okuma yazması olup olmadığını sorar. İbiş hepsini cevaplar ancak evli olup olmadığı sorulduğunda nükteli cevaplarına başlar;

“İbiş – O ne demek?”

Muhtar – Yani dünya evine girdin mi?

İbiş – Hayır girmedim

Muhtar – Neden?

İbiş – Ben ahrete pasaport aldım.” (Oral, 2002: 78).

Diyalogda çifte anlam yöntemi yardımıyla akılda oluşturulan uyumsuzluk mizahi bir durum yaratmıştır. ‘Dünya evine girmek’ deyiminin evlenmek anlamına geldiği herkesçe bilinirken İbiş'in bu cümleyi somut anlamda düşünüp gezegen olan dünya üzerinden yanıtlaması beklenmedik bir söylem olduğu için izleyicinin/okuyucunun zihninde bir uyumsuzluk yaratır ve gülmeye sebep olur. Cümle mecaz anlamından uzaklaştırılıp gerçek anlamı üzerinden yanıtlanırken değinilmesi gereken bir nokta da bilip bilmezlikten gelme durumudur. İbiş nükte yapmak için bahsedilen yöntemlerden yararlanıp bir uyumsuzluk durumu oluşturmuş ve komediye ortam hazırlamıştır.

İbiş yanlış anladığına dair cevaplar verdikçe Muhtar ve Aslan Bey ile arasında geçen konuşma uzar gider, diyalog şu şekilde devam eder;

“Aslan Bey – Canım onu demek istemiyor. Dünya evi dediği, başını bir yere bağladılar mı?”

İbiş – Bağladılar ben de kopardım, kaçtım.

Muhtar – Vah vah vah... Evlenmiş, ayrılmış! Nereye bağladılar?

İbiş – Ahmet Ağa'nın ahırına bağladılar.

Aslan Bey – Sen hayvan mısın canım?

İbiş – ‘Başını bağladılar mı?’ diyor.

Muhtar – Yani zevcen var mı?

İbiş – Cezvem yok, fincanım var.

Muhtar – Ne cezvesi canım, çoluk-çöplüğe karıştın mı?

İbiş – Çöplüğe karıştım ama çöpçü gelmedi daha...

Muhtar – Çöplük demiyorum sana evlâdım! Yavruladın mı?

İbiş – Ha, yavru var.

Muhtar – Kaç tane?

İbiş – Sekiz tane yaptı bugün...

Muhtar – Kim bu?

İbiş – Benim bir kedim var, sekiz tane doğurdu.” (Oral, 2002: 78).

Diyaloğa bakıldığında ilk dikkati çeken İbiş tiplemesinin en belirgin ve en önemli özelliği olan hazırcevaplığıdır. Mizah yaratmak için sırasıyla, uyumsuzluk kuramı, çifte anlam tekniği, kendini yıkıcı mizah tarzı, yanlış anlamaya dayalı söz komiği, üstünlük kuramı, saldırgan-düşmanca espri, aynı malzemenin çoklu kullanımı – hafif değişimler yapılması ve taşı gediğine koyma yöntemleri kullanılmıştır. ‘Başını bağlamak’¹ söylemine karşılık cümleyle alakası olmayan uzak bir anlam üzerinden cevap verilmiş ve izleyicinin/okuyucunun zihninde bir uyumsuzluk oluşturulmuştur. Verilen yanıtta geçen ‘bağladılar ben de koparıp kaçtım’, ardından söylenen ‘ahıra bağladılar’ söylemleri kendini yıkıcı mizah tarzına bir örnektir. Bu tarz mizah, bireyin başkalarını güldürmek ve onlarla arasındaki ilişkileri güçlendirmek için kendisini sürekli olarak mizahi bir yolla kötülemesi, yermesi gibi davranışları kapsar (Akt. Yerlikaya, 2009: 32). Bilindiği üzere ‘ahır’ ve ‘bağı koparıp kaçmak’ gibi söylemler insanlar için değil hayvanlar için kullanılır. Dolayısıyla İbiş tiplemesinin burada yaptığı da başkalarını güldürmek adına kendini yermektir. Hemen sonrasında saldırgan-düşmanca bir espri yapılmıştır. Aslan Bey, İbiş’in tuhaf söylemlerinden dolayı ‘hayvan mısın?’ sorusunu yöneltir ve bu da maksat içeren bir espri niteliğindedir. Buna gülünmesi ise daha önce de açıklandığı gibi saldırı içeren her söz ya da eylemin maruz kalan kişiyi yani tamamen karşı tarafı ilgilendirmesinden

¹ İkinci anlamı: Birini nişanlamak veya evlendirmek (www.tdk.gov.tr).

dolayı insanlara komik gelmesidir. Diyalogun devamında aynı malzemenin çoklu kullanımını – hafif değişimler yapılması tekniği ve çifte anlam tekniğinden yararlanılmıştır. ‘Zevce’ ve ‘cezve’ kelimelerinde hem harfler aynıdır hem de kelimeler söyleniş açısından benzerdir. Bu benzerlikten dolayı sözcükte hafif değişim yapılarak sanki yanlış anlaşılma varmışçasına nükte yapılır ve bu yanlış anlaşılmaya dayalı söz komiği etkisi gülmeye sebep olur. ‘Çoluk – çöplük’ kelimeleriyle kurulan soru cümlesiyle ise karşıdaki kişinin çocuğu olup olmadığı öğrenilmek istenirken sadece çöplük kelimesinin gerçek anlamı üzerinden yanıt verilmiştir. Kast edilen anlam bu olmadığı için ve cümleye uzak bir yanıt olduğu için zihinde doğrudan bir uyuşmazlık oluşacak ve izleyiciyi/okuyucuyu güldürecektir. Diyalogun son kısmına bakılacak olursa ‘yavruladın mı?’ söylemi üzerinden yapılan nüktedeki taşı gediğine koyma yöntemi direkt olarak görülecektir. Çünkü yavrulamak¹ bilindiği gibi hayvanlar için kullanılan bir tabirdir. İbiş’e böyle bir soru yöneltmesi mizah yaratmak adına maksatlı bir espriye örnek olurken, İbiş’in de yavruladığını, yavru sayısını, en sonunda da yavrulayanın kedi olduğunu söyleyip espriyi patlatması karşıdaki kişinin kozlarını elinden alıp, onu kendi silahıyla vurmasına, yani taşı gediğine koyma yöntemiyle nükte yapmaya örnek teşkil ettiği görülmektedir. Ayrıca değinilmesi gereken ve okuyucuların/izleyicilerin gülmesine sebep olan diğer bir unsurun ise İbiş’in diyalog boyunca yanlış anladığı düşünülmesinden dolayı İbiş’e karşı hissedilen üstünlük duygusunun olduğudur. Bahsedilen tüm yöntem ve kuramlar bağlamında mizah yaratılmış ve gülme ortaya çıkmıştır.

Sorularına bir türlü cevap alamayan Aslan Bey ve Muhtar başka kelimelerle ne sormak istediklerini açıklamaya çalışarak konuşmaya devam ederler;

“Aslan Bey – Evlâdım familyan² var mı?”

İbiş – Fanilâm var ama kazağım yok!

Muhtar – Fanila demedi sana canım, yâni kaşık düşmanın var mı?

İbiş – Kaşığıma düşman olsun, kafasını patlatırım valla...

¹ Hayvan, doğurmak (www.tdk.gov.tr).

² Fransızca’dan. Famille: Aile, çoluk-çocuk, eş (Akt. Oral:2002:78).

Muhtar – Nasıl anlatacağız bu adama? Sen ne nekre¹ bir adamsın!

İbiş – Evet... ” (Oral, 2002: 78).

Diyalogda yanlış anlaşılmaya dayalı söz komiğinin yaratılmasına yardımcı olan unsurlar; ‘aynı malzemenin çoklu kullanımı – hafif değışimler’ yapılması ve ‘çifte anlam – mecaz anlam, somut anlam’ teknikleridir. Görüldüğü üzere ‘familya’ ve ‘fanila’ kelimeleri söyleyiş ve harf açısından oldukça benzemektedir. Söylenen kelimenin aslı İbiş tarafından hafif değışime uğratılmış ve komik ortaya çıkmıştır. Sonrasında ‘kaşık düşmanı’² söylemiyle kurulan soru cümlesine, anlatılmak istenenden farklı olarak, söylem mecaz anlamından uzaklaştırılıp tamamen somut anlamı üzerinden yanıt verilmiştir. Açıklanan her iki durum da beklenmedik olduğu için zihinde bir uyuşmazlık yarattığı gibi aynı zamanda yanlış anlaşılabilceği için üstünlük hissine de sebep olmaktadır. Bu bağlamda düşünöldüğünde ise mizah yaratılmış ve gülme ortaya çıkmıştır. Diyalogda dikkati çeken başka bir nokta ise İbiş’in nüktedanlığının Muhtar tarafından dile getirilmesidir. Muhtar İbiş’in aslında söylenenleri anladığını fakat durumu bilmezlikten gelerek beklenmedik cevaplar verdiğini ve böylece nükte yapmak için hazırlanan ortamı izleyiciye/okuyucuya bildirmiştir.

İbiş’in nüktedanlığı anlaşıldıktan sonra duruma beraber gülüp İbiş’e etrafı yani köy odasını, bekçilik odasını vs. göstermeye başlarlar. Gelen misafirlerin ne yaptıklarını nerede yattıklarını kısaca ne iş yapacağını anlatırlar. İbiş hemen o gün işe başlayacağı için Muhtar ve Aslan Bey evrak işlerini halletmeye giderler. İbiş odasına yerleşmeye başlayacağı sırada eski bekçi Osman da dışarıdan onları gözetler. İbiş’in yalnız kaldığını gören Osman, İbiş’in yanına gelir ve konuşmaya başlarlar. İbiş’e hoş geldin dedikten sonra eski bekçi olduğunu, ekmeğıyle oynandığını söyler. İbiş de kendisiyle bir alakası olmadığını, onu kovduklarını söyleyince Osman suçsuz olduğunu dile getirir. Bu esnada İbiş yine şaşırtmalı konuşmalarına başlar;

“Osman – Hatâm ne? Şeytan adamları boğuyo bana ne?”

İbiş – Şeytan mı boğuyor?

¹ Beklenmedik şekilde hoş ve şaşırtıcı cevapları, konuşmaları ve düşünceleri olan kimse (Akt. Oral:2002:78).

² Şaka yollu kadın, eş (www.tdk.gov.tr).

Osman – Şeytan boğuyo ya!

İbiş – Seni niye boğmadı?

Osman – Benimle arası iyi şeytanın da onun için boğmuyo...

İbiş – Ha, şeytanla şeytanın arası iyi olur!

Osman – Şeytan ben miyim?

İbiş – Hayır! Sen ‘aram iyi’ dedin de ondan söyledim. Sen... Şeytan seviyor mu seni?

Osman – Ne bileyim? Benim gözüme gözükmedi.

İbiş – Ha, onlara gözüküyor!

Osman – Onlara gözükteği gibi boğuyo bile... Şeytan fena şey, sen korkmaz mısın?

İbiş – Ben şeytan görsem korkarım ama ben görmem ki şeytanı...

Osman – Neden?

İbiş – Eee şeytan şeytanı görür derler.

Osman – Hah ha ha, şeytan şeytanı... ” (Oral, 2002: 80).

Görüldüğü üzere İbiş verdiği cevaplarla Osman’ı oldukça sersemletmiştir. Osman tiplemesinin sersemletilmesi ve böylece komediye ortam hazırlanmasını sağlayan unsurlar; ‘aynı malzemenin çoklu kullanımı’ dolayısıyla oluşan tekrar komiği, taşı gediğine koyma yöntemi, saldırgan-düşmanca espri ve üstünlük kuramıdır. Dikkat edilirse diyalogda ‘şeytan, görmek, gözükmek, boğmak’ kelimeleri sıkça kullanılmıştır. Bu kelimelerin fazlaca kullanılması aynı malzemenin çoklu kullanımına örnek olurken aynı zamanda bu kelimelerle oluşturulan bir tekrar komiği de göze çarpmaktadır. Daha önce de açıklandığı gibi sürekli olarak aynı cümlelerin, bazen de benzer cümlelerin kurulması bir tekrar makinesi etkisi yani mekaniklik yaratarak gülmeye sebep olmaktadır. Çünkü izleyicinin/okuyucunun yapılan tekrarlardan dolayı beklediği anda beklediği kelimelerle oynanan sahne ister istemez komik gelmeye başlayacaktır. Osman’ın şeytandan bahsederken kendisine iyi davrandığını söylemesi üzerine İbiş’in ‘şeytanla şeytanın arası iyi olur’ yanıtını vermesi ile Osman’ın İbiş’e şeytandan korkup korkmadığını sorduğunda ‘ben görmem ki şeytan şeytanı görür’ yanıtını alması taşı gediğine koyma yöntemine örnek oluşturur. Çünkü İbiş, Osman’ı kendi söylemleri üzerinden vurmuş ve

saldırgan bir espri ile karşılık vermiştir. Saldırgan bir espri diye nitelendirdiğimiz ‘şeytanla şeytanın arası iyi olur’ söylemi hoş olmayan ve hakaret niteliği taşıyan bir ifade biçimi olduğu için izleyicilerin/okuyucuların bu espriye maruz kalan kişiye hissettikleri üstünlükten dolayı gülmeleri kaçınılmazdır.

İbiş ile Osman’ın diyalogunun devamında, Osman, İbiş’in yattığı odayı öğrenir, eskiden kendi yattığı odanın da orası olduğunu ve gelen misafirleri şeytanın boğduğunu söyler. İbiş de korkmadığını belli edecek cümleler kurarak ‘gelsin’ der. Osman, şeytanın geleceğini duyunca çıkıp gider. İbiş, Osman’dan şüphelenmeye başlar. Tam bu sırada Şeytan gelir ve İbiş’i kovalar. İbiş, Muhtar’ın yanına gidip durumu anlatır. Muhtar Şeytanı gördüğüne inanmayınca aralarında şöyle bir konuşma geçer;

“Muhtar – Allah Allah... Sana evham gelmiş evlâdım! Şeytan kelimesi senin kulağına girdi mi?

İbiş – Girdi...

Muhtar – Eh oradan dimağına girdi. Bir yaratık, bir şey, böyle hayâl gözüne geldi. Evhâm-ı hayâle derler ona, evhâm-ı hayâle¹ ...

İbiş – Bana havale gelmez!” (Oral, 2002: 82).

Diyalogda mizahın aynı malzemenin çoklu kullanımı – hafif değişimler yapılması yöntemi, yanlış anlamaya dayalı söz komiği ve uyumsuzluk kuramından oluştuğu görülmektedir. Görüldüğü üzere Muhtar’ın kullandığı söz tamlamasında geçen ‘hayale’ ve İbiş’in kurduğu cümlede geçen ‘havale’ sözcükleri hem görünüş hem de söyleyiş açısından oldukça benzerdir. Kelimelerin arasında yalnızca bir harf farkı vardır ve nükte oluşturulmak için asıl sözcük hafif bir değişime uğratılmıştır. Aynı zamanda kullanılan sözcük yanlış anlaşılabilir gibi izlenim yaratıldığı için de gülmeye sebep olacaktır. Değiştirilen sözcükle kurulan cümle izleyicinin/okuyucunun beklemediği bir durum olduğu için zihinde oluşan uyuşmazlık da gülme sebeplerinden biridir. Bahsedilen tüm unsurlar bağlamında komik bir durum oluşmuş ve gülme ortaya çıkmıştır.

¹ Hayal kuruntusu (Akt. Oral: 2002:82).

Oyunun devamında İbiş, Şeytanı gördüğünü Muhtar'a anlatmaya çalışır. Muhtar da İbiş'in şeytandan korkmaması için ona bir dua öğretir. Fakat dua her okuduğundan şeytan gelir İbiş'in kafasına vurur. Sürekli tekrar edilen bu sahneler hareket komiği başlığı altında incelenecektir. En sonunda Şeytan yakalanır ve eski bekçi Osman olduğu anlaşılır. Osman misafirlerin zenginliklerini kıskandığını ve bu yüzden böyle işlere kalkıştığını söyler. Bu kısım şöyledir;

“Osman – Ama ben onların parasını gördükçe deli oluyorum. Oturuyor, odada delikten gözetliyorum. Onlar sayıyor burada...”

İbiş – Vay köpoğlu vay! İyi ki banka memuru olmadın! Sayar sayar bütün aklını kaçırdın.” (Oral, 2002: 87).

Görüldüğü üzere diyalogda hakaret içeren bir söylem vardır. Düşmanca-saldırgan bir espri niteliği taşıyan ‘köpoğlu’ söylemine maruz kalan izleyici/okuyucu değildir, dolayısıyla yapılan espri sayesinde hissedilen üstünlük duygusu ister istemez bu sahneye güldürecektir. Kelimenin içerdiği saldırganlıktan ve toplum tarafından hoş karşılanmamasından dolayı izleyiciyi/okuyucuyu rahatlatıp güldürmesi de buradaki mizahı yaratan diğer bir etkidir.

Osman'ın yakalandıktan sonra şeytan kılığına girip misafirlerin paralarını nasıl çaldığını anlatır. Aslan Bey ve İbiş bu kısımda izleyicileri/okuyucuları güldürürken aynı zamanda mesaj veren cümleler kurarlar. İbiş'in, güldürürken düşündüren ve ders verici nitelikte konuşmasına bir örnek verilecek olursa;

“İbiş – (Osman'a) Be mel'un adam, ne diye yaparsın? Elâlemin parasından sana ne? Sen de çalış, sen de servet sahibi ol! Herkesin serveti kendine... Helâlinden olursa servetinin hayrını görürsün. Eğer haram olursa hayrını göremezsin. Sen görmezsen çoluğun ve çocuğun da göremez. Muhakkak bir felâket başına uğrar. Kanun muhakkak fenalık yapanı elinden kaçırmaz, birgün cezasını verir. kanun vermezse, ilâhi kanun verir.” (Oral, 2002: 88).

Bu sözlerden sonra Osman ağlamaya başlar, pişman olur ama fayda etmez. Osman'ı mahkemeye vermeye karar verirler. Muhtar bu sırada İbiş'in hem iyi hem de yürekli biri olduğunu söyler. Aslan Bey'in İbiş'i takdir edip onu evlendirmek istediği diyalogda geçen mizahi unsurlar hareket komiği başlığı adı altında incelenecektir.

Evlenme konusunun geçtiği sahnede İbiş biraz utanınca Aslan Bey ile aralarında şöyle bir diyalog geçer;

“Aslan Bey – Niye ayıp olacak? Yuvanı bil, yuvanı yap!

İbiş – Yaparım!..

Aslan Bey – Nereye?

İbiş – Söğüt dalına...

Aslan Bey – Kuş yuvası değil... Yuvan olur, aile ocağın olsun!

İbiş – Bir de gazocağı oldu mu tamam...” (Oral, 2002: 89).

Diyalogda ‘yuva yapmak’ söylemi bir aile kurmak anlamında kullanılmasına karşın çifte anlam yönteminden yararlanılarak ‘yuva’ sözcüğü akla gelen ilk anlamı olan ‘hayvanların barınağı’ üzerinden yanıtlanmıştır. Aslan Bey’in sözüne karşılık verilen ‘söğüt dalına’ yanıtı ise cümleyle bağdaşmadığı ve beklenmedik bir yanıt olduğu için zihinde yaratacağı uyuşmazlıktan dolayı komik etkisi yaratarak izleyiciyi/okuyucuyu güldürür. Bu kısım ile ilgili bir diğer çıkarımın ise ‘yuva yapmak’ ve ‘söğüt dalı’ söylemlerinin kullanılmasının okuyucuyu doğrudan metinlerarasılığın bir yöntemi olan anıştırma-telmih kavramına götürmesidir. Metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metin arasında bir alışveriş ya da söyleşim biçimi olarak açıklanabilir (Akt. Şerefoğlu, 2013: 308). Anıştırma-telmih yöntemi ise yarım alıntı yapmaktır. Bir metin kısmen, tam belirtmeden alıntılanır, okuyucu ipuçlarından yararlanarak bütünü tamamlar (Şerefoğlu, 2013: 320). Bu bilgiler ışığında okuyucuyu doğrudan bu kavramlara götürecek olan unsur ise ‘Tiridine Bandım’¹ türküsüdür. Bilindiği üzere bu türkünün içinde Aslan Bey’in söylemiş olduğu ‘yuvanı yap’ söylemi ve İbiş’in vermiş olduğu yanıtta ‘söğüt dalı’ söylemi ‘manda yuva yapmış söğüt dalına’ şeklinde geçmektedir. Türküler Türk toplumunun kültürünü oluşturan en önemli unsurlardan biri oldukları için toplum tarafından bilinen bu türkü izleyiciye/okuyucuya anıştırma yoluyla hatırlatılıp bir mizah unsuru olarak

¹ Derleme fişinden öğrenildiğine göre Sarısözen bu türküyü 12 Ocak 1948 tarihinde Tosya’da 1903 doğumlu İsmail Okur (Naiboğlu) ve Hakkı Berber’den derlemiştir (Akman, 2013:449).

Talat Dumanlı’ya ait olan bu oyunun ise, Ünver Oral’ın aktardığına göre 1960 sonrasında ustaya yapmış olduğu ziyaret sırasında oyunlarının olduğu bir bant kaydından alınmış ve yazıya geçirilmiş olduğudur (Oral, 2004:16).

kullanılmış olabilir. Buradaki mizahi durumu yaratan ise türkünün içinde geçen manda ile İbiş'in kendisini özdeşleştirmesidir. İbiş mizah yaratmak ve güldürmek için kendisini yermiş dolayısıyla kendini yıkıcı mizah tarzından yararlanmışır. İzleyicinin/okuyucunun beklemediği bu sözler zihinde bir uyuşmazlık yaratacağı ve kendisini mandayla özdeşleştirmiş bu kişiye karşı hissedilen üstünlük durumundan dolayı bu sahneye gülmeleri muhtemel bir durumdur. Diyalogun son dizelerinde mizah yaratmak için yine bir çifte anlam yöntemi görülmektedir. Aslan Bey'in 'aile ocağı' sözüne karşılık olarak İbiş'in 'gazocağı' cevabını vermesi ocak kelimesini mecazen kullanılan anlamından uzaklaştırıp somut anlamını düşündürmesidir. Beklenmeyen bu söz zihindeki uyuşmazlıktan dolayı gülmeye sebep olacaktır.

Diyaloglara bakıldığında uyuşmazlık durumu sayesinde yaratılan mizahın baskın olduğu görülmektedir. Uyuşmazlığın yanı sıra, çifte anlam tekniği, taşı gediğine koyma yöntemi, aynı malzemenin çoklu kullanımı, söz tekrarı, saldırgan espri, saldırgan ve kendini yıkıcı tarzı da mizahı oluşturan diğer unsurlardır. Mizah yaratma sürecinde bu unsurlar sayesinde oluşan üstünlük ve rahatlama durumu da yapılan tespitler arasındadır.

1.3.2. Hareket Komiği

Metindeki mizahın yaratılma sürecinde hareketlerle sağlanan unsurlar aşağıda anlatılacağı gibidir.

Oyunda İbiş'in bekçilik yapacağı yere yerleşirken yanına Osman'ın geldiği sahnede şeytanla ilgili bir konuşma geçer ve İbiş şeytandan korkmadığını dile getirip şeytanı alenen çağırır. Osman korkarak kaçıp gider, İbiş ise eski bekçiden şüphelendiği için kendi kendine söylenmeye başlar ve şeytanı arar. Tam bu esnada şeytan gelir;

“İbiş – (Görür) Hah, şeytan!

Şeytan – Mi ri ri ri... Mi ri ri ri...

İbiş – (Korkarak) Ha ha ha şey...

Şeytan – Mihrrr mihrrr mihrrr...

İbiş – Ha?..

Şeytan – (Tuhaf sesler çıkararak İbiş'i kovalamaya devam eder.) Mihh Mihhrr mihhhrr...

İbiş – (Bağırır) Aaahhh ihtiyaarr!..” (Oral, 2002: 81).

İbiş şeytandan korkmadığını söyleyerek onu aramaya başladığı sırada yaptığı türlü jest ve mimikler komedi etkisi yaratmaya yetecek türdendir. Aynı şekilde bir sonraki diyalogda şeytanı görmesiyle korkmaya başlaması ve ardından şeytanın onu kovalamaya başlaması da aynı etkiyi yaratacaktır. Çünkü İbiş, karakter komedisi oynamaz, o, bir tip komiğidir. Bu kısmı biraz açmak gerekirse; Karakter komedisi oynayanlar, insan karakterinin gülünç ve bozuk yanlarını göstermeyi amaçlarlar (Arkan, 2011: 238). İbiş'in ise metinlerde geçen olaylara verdiği tepkiler hep aynı jest ve mimiklerden oluşur. İbiş başka bir karakteri yansıtmaz, her zaman kendi özündeki tipi oynar. Bu şekilde bir tip olduğu için okuyucunun ya da seyircinin beklediği anda beklediği tepkilerin gelmesi onları her zaman güldürecektir. Ayrıca buradaki komediyi yaratan bir başka unsur ise şeytanın çıkardığı tuhaf seslerdir. Dikkat edilecek olursa şeytanın çıkardığı sesler birbirinin tekrarı niteliğindedir. Aynı malzemenin çoklu yöntemiyle oluşturulan bu tekrar komiği de izleyicide/okuyucuda yarattığı mekaniklik dolayısıyla güldürme etkisi oluşturur.

İbiş şeytanı gördükten sonra hemen Muhtar'ı çağırır ve şeytanı gördüğünü hatta onu kovaladığını anlatmaya başlar. Muhtar inanmaz, bu sırada şeytan İbiş'e görünmeye devam eder. İbiş Muhtar'a tekrar görüldüğünü artık korkmaya başladığını söyleyince Muhtar da ona bir dua öğretmeye başlar;

“Muhtar – Yatma, ayağa kalk! (İbiş kalkar.) Ha... Herrü herrü...

İbiş – Herrü herrü...

Muhtar – Merrü merrü...

İbiş – Merrü merrü...

Muhtar – Efeüha minhü...

İbiş – Efeüha minhü...

Muhtar – Çat...

İbiş – Çat...

Muhtar – Pat...

İbiş – Pat (Şeytan gelir arkadan İbiş'e vurur.) Pat pat pat... (Şeytan kaçır.) Ne oluyor, benim kafama birisi vuruyor yahu?" (Oral, 2002: 83).

İbiş Muhtar'ı şeytanın gelip vurduğuna bir türlü inandıramaz. Muhtar dua okuyunca bir şeyin kalmaz der ve sürekli İbiş'e dua okutur. Fakat tam dua okunduğu sırada şeytan gelip İbiş'in kafasına vurmaya başlar. İbiş ağlayarak Muhtar'a söylenmeye devam etse de şeytanı bir türlü gösteremez. Defalarca tekrarlanan bu sahne şu şekildedir;

"Muhtar – Merrü merrü...

İbiş – Merrü merrü...

Muhtar – Efeüha minhü...

İbiş – Efeüha minhü...

Muhtar – Çat...

İbiş – (Gelen şeytanı hissederek) Geliyor valla....

Muhtar – Çat pat...

İbiş – (Şeytan arkadan yanaşır tekrar İbiş'e vurmaya başlar.) Çat pat, pat pat... pat pat pat pat... ayy ayyy ayyy ayyy... (Ağlayarak) ayy ayy ayy ayyy... (Şeytan gider.)"
(Oral, 2002: 84).

Görüldüğü üzere dua okunur, şeytan gelir, İbiş'in kafasına vurur ve gider, Muhtar görmez. Yani sürekli halde devam eden bir tekrar komiği söz konusudur. Okunan duada geçen 'herrü', 'merrü', 'efetüha minhü', 'çat pat' sözcükleri aynı malzemenin çoklu kullanımına bir örnek teşkil etmiş, aynı zamanda bu sayede bir tekrar komedisi oluşturulmuştur. Şeytanın gelip İbiş'in kafasına vurduğu fiziki şiddet içeren bu sahneye gülünmesi ise insanlarda bastırılmış olan saldırganlık duygusunun ortaya çıkarak bu saldırıya maruz kalan kişiye karşı hissedilen üstünlük olarak açıklanabilir. İbiş'in kafasına vurulduğu için ağlayarak yine kendine has jest ve mimiklerini kullanması da hareketlerin komiğine bir örnektir. Çünkü bir kişiyle özdeşleşen yani ona has jest ve mimikler daima komiktir. Yukarıda da bahsedildiği gibi bir tip komiği olan İbiş'in jest ve mimikleri bu komiği yaratmak için oldukça uygundur.

Birçok kez tekrar edilen bu sahne hep aynı yerde başlayıp aynı yerde biter ve dolayısıyla burada bir geriye çevrilebilirlik söz konusudur. Sahnelerin tekrar edilmesi izleyicide/okuyucuda kurulmuş bir makinenin kendi kendini tekrar etmesi etkisi yaratırken, bir de aynı şekilde başlayıp aynı şekilde son bulması sahneyi daha da komik bir hale getirecek ve ister istemez güldürecektir. Bu bağlamda düşünüldüğünde; aynı malzemenin çoklu kullanımı, tekrar komiği, geriye çevrilebilirlik, saldırgan mizah tarzı ve üstünlük kuramından yararlanılarak bir mizah yaratılmış ve gülmeye ortam hazırlanmıştır.

Oyunun devamında ise tekrar edilen bu olaylar sırasında İbiş şeytanı Muhtar'a göstermeye karardır. Fakat Muhtar ne zaman uykuya dalsa Şeytan o zaman gelir. İbiş en sonunda Şeytanın çıktığı yeri Muhtar'a gösterir ve dua okunduğu sırada geldiğini söyler. İbiş duayı okumaya başlar, şeytan gelir, Muhtar da en sonunda Şeytanı görür;

“Muhtar – (Uyanır) Ha ha şey... Evet... (Korkarak) Ha ha ha ha... Ne amannn...

(Şeytan kovalamaya, Muhtar ve İbiş haykırarak kaçışmaya odanın içinde dönmeye başlamışlardır.)

İbiş – Amaannn...

Muhtar – Amaannn...

İbiş – Amaannn...

Muhtar – Yakala şunu yakala! (Dönmeye devam ederek)

İbiş – Sen yakala, bana ne yahu! (Dönmeye devam ederek)

Muhtar – Sen bekçisin, yakala!

İbiş – Ben yakalayamam ki... (Birden şeytanı yakalar.)

Muhtar – Ayy ayy ayy... İyi yakala, iyice yakala! (İbiş'e yardım eder.)” (Oral, 2002: 86).

Bu sahnede İbiş, Muhtar ve Şeytanın oradan oraya koşuşturmaları, oldukları yerde sürekli dönmeleri ve aynı hareketleri yapmaları seyirciyi güldürecektir. Çünkü birbirinin tekrarı niteliğinde olan bu hareketler tekrarın yanı sıra canlılığını kaybedip bir insan vücudu olmaktan çıkarak mekanikleşmeye başlar. Sahnedeki tiplerin

üçü de aynı anda koşmaya başlar ve aynı anda birbirleri etrafında dönmeye başlarlar. Bergson'a göre bu tarz sahnelerde yapılan hareketler seyircilerin dikkatini çeker ve sahneyi oynayanlar seyircide sanki etten kemikten yapılaş insanlar değil de yavaş yavaş düşen, tokuşan paketlenmiş cisim etkisi yaratır (Bergson, 2013: 47). İşte canlılığını kaybeden ve sürekli tekrarlanan bu sahneler gülmeye sebep olur. Başka bir açıdan bakılacak olursa bu sahnedeki söylemler izleyicide/okuyucuda yaylı şeytan etkisi yaratır. Şeytanın sürekli gelmesi, Muhtar'ın görmemesi, şeytanın tekrar geldiği sırada Muhtar'ın görmesi ve bir koşturma ile şeytanı yakalama girişimlerinin başlaması, tüm bu sayılan olaylar bir yayın gerilmesi gibi gerginliğe sebep olmaktadır. Sonunda şeytanın yakalanması ile yaylı şeytanın bir sonucu olan rahatlamayla beraber gülmeyi ortaya çıkarması da muhtemel durumlardan biridir.

Şeytanın yakalanmasından sonra oyuna tekrar Aslan Bey girer ve İbiş'i takdir eder. Aralarında geçen diyalogdaki mizahi sahneler şu şekildedir;

“Aslan Bey – Gel seni bir öpeyim! (Öper)

İbiş – Ohaaa!..

Aslan Bey – İçimden geldi.

İbiş – İçinde kalsın yahu, böyle öpücük olur mu?” (Oral, 2002: 89).

Bu diyalogun hemen ardından İbiş'in artık köydeki her evden buğday, arpa kısacası ne isterse onu alabileceği söylenince;

“İbiş – Arpa iyi... Hoşuma gider valla...

Aslan Bey – Seni bir de evlendirelim be!

İbiş – Efendim?

Aslan Bey – Bir de evlendirelim?

İbiş – Ayıp olur yahu? (Utanarak) (Oral, 2002: 89).

Bu son iki diyalogun ilk kısmına bakıldığında İbiş'in öpücükten rahatsız olarak argo bir tepki verildiği görülür. Bu argo söylem toplumda hoş karşılanmayan, ayıp olarak nitelendirilen bir tepki olduğu için ve öpücüğe karşı verilen bu tepki baskılanan bir cinsel çağrışım etkisi yarattığı için güldürmesi olağandır. Aynı şekilde ikinci diyalogda geçen evlilik konusu geçtiği anda utanarak 'ayıp olur yahu' tepkisinin

verilmesi de aslında doğal bir durum olan evliliğin baskılanan bir cinselliği çağrıştırmamasından dolayı bu tepkinin verilmesine yol açmıştır. İzleyicilerin/Okuyucuların ise bu çağrışımı fark edip baskıladıkları enerjinin birden açığa çıkmasının ardından hissettikleri rahatlamadan dolayı sahneye gülmeleri kaçınılmaz bir durumdur. Ayrıca İbiş'in utanması da komik gelen durumlardan biridir. Çünkü utanan bir insanın bedenini sıktığı ve bırakmak için fırsat kolladığı sezilen bir durumdur (Bergson, 2013: 43). Sezilen bu duruma gülünmesi de muhtemeldir. Son olarak diyalogun ikinci kısmına bakıldığında mizah yaratmak için kendini yıkıcı mizah tarzının komiği yarattığı görülür. İbiş'e istediği her şeyden alabileceği söylendiği sırada 'arpa iyi, hoşuma gider' demesi karşıdaki kişiyi güldürmek uğruna kendini yermesine bir örnektir. Bilindiği üzere arpa genel olarak hayvan yemi olarak kullanılan buğdaygillerden bir bitkidir ve İbiş karşısındaki kişiye cevaben söylediği bu sözlerle kendisini hayvanlarla özdeşleştirip yermiştir. İzleyiciler/okuyucular ise kendi kendini yeren bu kişiye karşı bir üstünlük hisseder ve gülerler.

Görüldüğü üzere metinde geçen hareket komiği söz komiği kadar olmasa da azımsanmayacak türdendir. Hareket komiğiyle mizahın yaratılması tekrar, mekaniklik, geriye çevrilebilirlik, jest ve mimik, yaylı şeytan, kendini yıkıcı mizah tarzı ve saldırganlık gibi unsurlarla sağlanmıştır. Bu unsurlarla birlikte oluşan üstünlük durumu ise gülmeye sebep olan durumlardan biridir.

1.4. Üvey Anne Metninin Mizahi Açısından İncelenmesi

Bu oyun, üç perdeden oluşan bir dram komedisidir. Anonim bir eserdir ve Ünver Oral tarafından yazıya geçirilmiştir. Oyunun kişileri: Zihni Efendi (Balıkçı), Zeynep (Kızı), Şefik Bey (Altmış yaşında, baba), Hadi Bey (Oğlu), Sıdıka Hanım (Şefik Bey'in eşi, Hadi'nin üvey annesi), Vambaroz Ağa (Şefik Bey'in kâhyası), Sadık (Uşak, İbiş) ve Hizmetçi Kız'dır. (Dilber). Metin, söz komiği ve hareket komiği olarak iki başlık adı altında incelenecektir.

1.4.1. Söz Komiği

Oyun dekoru ormanlık bir arazidir. Bir tarafta kulübe bir tarafta dere vardır. Balıkçı ve kızı kulübenin önüne gelirler ve oyun başlar. Balıkçı, kızına şehre gideceğini

kendisi dönene kadar evdeki işleri bitirmesini söyler. Zeynep de babasını yolcu eder ve kulübeye girer. Ardından sahneye kâhya girer, balıkçıya kendini tanıtarak çiftlik sahibi Şefik Bey'in kâhyası olduğunu ve kızına talip olduğunu söyler. Balıkçı da verilecek kızı olmadığını söyleyerek kâhyayı kovar. Kâhya da balıkçıyı tehdit ederek gider. Balıkçı da söylenerek sahneden çıkar. Bir sonraki sahneye çiftlik sahibinin oğlu Hadi ve Uşağı girer. Hadi İbiş'i çağırır, İbiş bir türlü gelmez ilk önce kurbağadan korkar ardından hayvanları bağladığını söyler. Buradaki diyalog şöyledir;

“Hadi – Orada ne yapıyorsun? Hayvanları bağladın mı?”

Uşak – Bağladım ve bir yere gitmeyin dedim.

Hadi – Sen hayvanlarla konuşmak biliyor musun?

Uşak – Hayvanca bilmesem seninle konuşabilir miyim?” (Oral, 2002: 128).

Diyaloğa bakıldığında İbiş'e karşı bir saldırı vardır. İbiş de saldırıya taşı gediğine koyma yöntemiyle (Freud, 1996: 58) karşılık vermiştir. Görüldüğü üzere Hadi'nin 'hayvanlarla konuşmak biliyor musun?' demesi hakaret içerikli bir söylemdir. İbiş'in buna karşılık verdiği cevap ise karşıdaki kişinin kozunu ona karşı kullanmaktır. Böylece Hadi kendi silahıyla vurulmuş olur. İzleyicilerin/okuyucuların, karşıdaki kişilerin maruz kaldıkları bu düşmanca esprilere içlerindeki bastırılmış olan saldırganlıktan ve hissettikleri üstünlükten dolayı esprinin verdiği haz ile birlikte gülmeleri olağan bir durumdur. Mizahı yaratan bir diğer unsur ise beklenmedik sözler yüzünden zihinde oluşan uyuşmazlık durumudur. Bu bağlamda düşünüldüğünde diyalogdaki mizahın yaratılmasında saldırgan mizah tarzı, düşmanca espri, taşı gediğine koyma yöntemi, üstünlük ve uyumsuzluk kuramları kullanılmıştır denilebilir.

Hadi İbiş'i azarladıktan sonra İbiş 'kusura bakma' der ve aralarında geçen diyalog şu şekilde devam etmektedir;

“Hadi – Hani ya evden gelirken ben sana tufek al demiştim. Almadın mı?”

Uşak – Büftek yoktu börek aldım.

Hadi –Büftek değil, dolmayı almadın mı?”

Uşak – Dolma yok, fasulye piyazı var.

Hadi – Öyle değil oğlum! Av vurmak için babamın çiftesini¹ sana al getir demiştim.

Uşak – Babanın yanına varamadım. Çünkü çiftesi² çok fena...” (Oral, 2002: 128,129).

Görüldüğü üzere diyalogda dikkati çeken ilk mizahi unsur yanlış anlamaya dayalı söz komiğidir. Fakat bu yanlış anlamaya ortam hazırlayan unsur ise aynı malzemenin çoklu kullanımı yönteminin bir kolu olan hafif değişimlerle yapılmasıdır. Sözcüklere bakıldığında ‘tüfek’ ve ‘büftek’ aynı harfleri içermenin yanı sıra söyleyiş açısından da benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikten yararlanılarak bir mizah yaratılmış ve sanki yanlış anlaşılma varmış gibi komedi yapılmıştır. İzleyicinin/Okuyucunun zihninde yaratılan bu uyuşmazlık ise gülmeye sebep olmuştur. Diyalogdaki mizahı yaratan diğer bir unsur ise yapılan düşmanca espridir. Saldırgan bir mizaha örnek olan bu düşmanca esprinin temelini ‘çifte’ kelimesi oluşturmaktadır. ‘Çifte’ kelimesinin birden fazla anlamı vardır ve cümleye uzak bir anlamı üzerinden yola çıkılarak, yani çifte anlam yöntemi kullanılarak düşmanca-saldırgan bir espri yapılmıştır. Bu espri sayesinde hissettikleri üstünlük duygusunun izleyicilerin/okuyucuları, güldürmesi oldukça olağan bir durumdur. Bu sahnedeki mizahın yaratılması için sırasıyla; aynı malzemenin çoklu kullanımı, yanlış anlamaya dayalı söz komiği, uyumsuzluk kuramı, çifte anlam tekniğiyle yapılan düşmanca-saldırgan espri ve saldırgan mizah tarzından yararlanılmıştır denilebilir.

İbiş ve Hadi, Zeynep’in, (Balıkçının kızı) kapısına gelirler. Hadi İbiş’e kapıya vurmasını söyleyince aralarında hareket komiğine dayanan bir diyalog geçer, bu kısım hareket komiği başlığı altında incelenecektir. Hadi, İbiş’e kapıyı çalmasını söyler ve İbiş kapıyı çalar, kapının ardındaki kişi olan Zeynep ile konuşmaya başlarlar. İbiş bir yandan Hadi ile bir yandan da Zeynep’le konuşmaktadır ve her zaman olduğu gibi söylenen sözleri yanlış anlayarak oyunu devam ettirir. İbiş Hadi ve Zeynep arasındaki diyalogun bir kısmı şu şekildedir;

“Hadi – Git de ki zâtülzevc misiniz?¹

¹ Çifte: Çift namlulu av tüfeği (Akt. Oral, 2002:129).

² Çifte: Atın veya eşeğin iki arka ayağıyla birden attığı tekme (Akt. Oral, 2002:129).

Uşak – Zaten cezve misiniz?

Zeynep – Ne cezvesi?

Hadi – Evli misiniz, de!

Uşak – Eviniz var mı?

Zeynep – İşte bir kulübemiz var.

Uşak – Kulübeleri varmış efendim!

Hadi – Yahu öyle değil! Dünya evine girdiniz mi?

Uşak – Ev kirasını vermemişler, ev sahibi evden çıkarmış...” (Oral, 2002: 130).

Diyaloğa bakıldığında İbiş’in sürekli olarak söylenen sözleri yanlış anlamasından dolayı verdiği yanıtlarla oluşan söz komiğinin zihinde yarattığı uyuşmazlık göze çarpmaktadır. Bu uyuşmazlık şu şekilde oluşturulmuştur; ‘zâtülzevc’ kelimesi ile oluşturulan söylem harf ve özellikle de söyleniş şekli açısından benzerlik gösteren ‘zaten cezve misiniz?’ söylemi üzerinden devam ettirilmiştir. Benzer şekilde ‘evli misiniz’ söylemi de yine hafif bir değişime uğratılarak ‘eviniz var mı’ şeklinde söylenmiştir. Cümleyle alakasız olan bu söylemler söz komiğini oluştururken aynı zamanda izleyicilerin/okuyucuların zihninde bir uyuşmazlık yarattığı için de gülmeyi ortaya çıkaran sebeplerden biridir. Son olarak evlenmek anlamında kullanılan ‘dünya evine girmek’ deyiimiyle oluşturulan soruya, cümledeki anlamı düşünülmezsizin, çifte anlam yöntemi kullanılarak somut anlamı üzerinden yanıt verilmiştir. Çifte anlam tekniği ile oluşturulan uyuşmazlık ve dolayısıyla meydana gelen gülme durumu burada da görülmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde; söz komiği, ‘aynı malzemenin çoklu kullanımı - hafif değişimler yapılması’, ‘çifte anlam tekniği’ ve uyuşmazlık diyalogdaki mizahın yaratılmasındaki unsurlardır denilebilir.

İbiş örnekte verilen tarzdaki diyaloglar ile Zeynep’i sersemletmiştir. Bir sonraki diyalogda Hadi İbiş’e asıl niyetinin Zeynep’le evlenmek olduğunu söyleyince İbiş, Hadi’yi tanıtarak Zeynep’le konuşur ve niyetlerinden bahseder. Zeynep ise babasının olduğunu bu meseleyi onunla konuşmaları gerektiğini söyler. Bu sırada Kâhya gelir, Balıkçıyı yine kızı için rahatsız etmeye başlar. İsteğine ulaşamadığı için de Balıkçıyı

¹ Zâtüz-zevc: Kocalı (kadın) (Develioğlu, 2010:1366) Burada: Evli misiniz? (Akt, Oral, 2002:130).

vurur. Zeynep feryat ederken Hadi ve İbiş de oradadır. Balıkçı Zeynep'i Hadi'ye emanet ettikten sonra 'elveda' dedikten sonra ölür. Tam da bu sahnede İbiş şöyle der:

“Uşak – Uğurlar olsun bekçi Mehmet Ağa! (Alay eder.)” (Oral, 2002:132).

Burada beklenmeyen bir tepki vardır. Çünkü bir kişi ölüm haberi aldığında toplumun ondan beklediği bazı davranış kalıpları vardır. Ölen kişi sevilse de sevilme de, tanınsa da tanınmasa da haberi duyulduğunda insanların tamamı üzülmeler bile kimse bu şekilde bir tepkiyi normal karşılamaz. Toplum ölene ve geride kalan insanlara saygı gösterilmesini bekler. Bu davranış kalıpları toplumun ahlak kurallarındandır. İzleyiciler/okuyucular, bu ahlak kuralına uygun bir davranış beklerken, İbiş ise ölümle alay ederek kalıplaşmış olan ahlak kuralının dışına çıkmıştır. Böylelikle ölüm haberi alındığında beklenen tepkinin zihindeki haliyle İbiş'in verdiği tepki çatıştığı için ortaya bir uyuşmazlık durumu çıkmış, bu da istemsizce gülmeye sebep olmuştur.

Balıkçı öldükten sonra Hadi, onun başucunda kızına iyi bakacağını söyler. İbiş Balıkçıyı sırtlanır ve birinci perde iner.

İkinci perde açılır, sahnede Şefik Bey ve Sıdıka hanım vardır. Kendi aralarında sohbet ederlerken Hadi ve İbiş'in nerede kaldıklarını merak ederler. Bu sırada Kâhya gelir, Hadi ve İbiş'i hiçbir yerde bulamadığını söyler. Şefik Bey de onları aramak için adamlarını yollamasını ister. Şefik Bey sinirli halde dolaşırken İbiş gelir, onun sinirli olduğunu görünce dışarıya çıkar. (Bu sahne hareket komiği kısmında incelenecektir) Şefik Bey İbiş'i görür ve yanına çağırır. Aralarında şöyle bir diyalog geçer;

“Şefik – Nerede kaldınız? Gözlerimiz yollarda kaldı?”

Uşak – Gözleriniz yollarda kalmaz efendim, ben toplarım.

Şefik – Kabahatin yokmuş gibi bir de alay ediyorsun öyle m utanmaz adam? Ben size iki saat müsaade ettim, altı saattir neredesiniz?

Uşak – Hadi bey de geldi efendim! Efendim kızmağa hakkınız yok! İki saat gittik, iki saat geldik, iki saat oturduk... Hepsi iki saat!

Şefik – Pekiy, sabahleyin buradan kaçta kalktınız?

Uşak – Dokuzu kırkbeş geçe kalktık. Evet efendim, ben şimendifer¹ miyim?

Şefik – Öyle değil! Kalktığınız vakit güneş doğmuş muydu?

Uşak – Güneş doğmamıştı, ebe hanımı bekliyordu.

Şefik – Sus nereye gittiniz?

Uşak – Av avlamağa gittik efendim!

Şefik – Pekiy bir şey vurdunuz mu?

Uşak – Bir keklik vurduk!” (Oral, 2002: 134).

Diyaloğa bakıldığında dikkati ilk çeken durumun bilmezlikten gelerek karşıdaki kişiyi alaya alma olduğu görülür. Alaya almayı sağlayan yardımcı unsur ise çifte anlam tekniğidir. Sorulan soruda geçen ‘gözleri yollarda kalmak’ deyimini mecazen kullanılmış, fakat İbiş ne söylendiğini anlamasına rağmen bilmezlikten gelip söylemi mecaz anlamından uzaklaştırmış, somut anlamı üzerinden yanıtlamıştır. Kullanılan çifte anlam tekniği sayesinde zihinde bir uyumsuzluk yaratılmış ve bu da gülmeye sebep olmuştur. Diyalogdaki alaya alma durumu karşıdaki kişi tarafından fark edilmiş ve ‘utanmaz adam’ söylemiyle düşmanca bir espri yapıp, karşı saldırıya geçilmiştir. İbiş’e karşı söylenen ve toplum tarafından hoş karşılanmayacak nitelikteki bu söz ister istemez güldürür. Çünkü bu söyleme maruz kalan karşıdaki kişidir ve izleyicilerin/okuyucular, esprinin onlarda yarattığı üstünlük duygusundan dolayı gülerler. Diyalogun devamında ‘iki saat’ meselesi üzerinden bir mizah yapılmıştır. İbiş iki saat vakitleri olduğunu bilmesine karşın Bey’e geçirdikleri altı saati ikişer saat şeklinde ayırarak açıklama olarak sunmuş ve soyut-zararsız bir espriyle izleyiciyi/okuyucuyu güldürmüştür. Konuşmanın devamında bilmezlikten gelip alaya alma durumu devam etmektedir. İbiş’e kaçta kalktıkları sorulduğunda ‘şimendifer’ benzetmesi ile bir mizah yaratılmıştır. Aslında İbiş, Bey’in ne dediğini farkındadır, fakat mizah yaratmak için Bey’in her dediğine -canlandırdığı tipin de doğası gereği- bir cevap bulur. Burada da sorunun soruluş biçiminden dolayı saatleri her zaman belli olan şimendifer yani tren üzerinden bir benzetme yapılarak komedi yaratılmıştır. Bu benzetme ise zihinde beklenmedik bir duruma sebebiyet verdiği için

¹ Şimendifer: 1.Demir yolu, 2.Tren (www.tdk.gov.tr).

de beraberinde gülmeyi getirmiştir. Ardından kişileştirme ile oluşturulmuş bir mizah göze çarpmaktadır. Güneşin doğup doğmadığı sorulduğunda; ‘doğmamıştı, ebe hanımı bekliyordu’ yanıtı verilmiştir. Güneşe, insana ait olan özellikler atfedilerek kişileştirme yapılmış ve dolayısıyla zihinde hiç beklenmeyen bir yanıt olan bu söylemle bir uyuşmazlık yaratılmıştır. Bu uyuşmazlık durumu da gülmeye sebep olmuştur. Son olarak Bey’in sorduğu soruya karşılık İbiş’in ‘bir keklik vurduk’ yanıtını vermesi cinsel çağrışıma bağlı olarak rahatlama kuramıyla açıklanabilir. Av avlamak için çıktıkları doğrudur, fakat bir hayvan yakalamamışlardır. Burada kast edilen Zeynep’tir. İbiş’in Zeynep için keklik benzetmesini kullanması ve onu avladıklarını söylemesi cinsel çağrışım yapabilecek türden bir söylemdir. Şöyle ki; izleyiciler/okuyucular bu kısmı izlediklerinde/okuduklarında içlerindeki bastırılmış olan dürtülerden dolayı baskılanan enerji birden açığa çıkacak ve bu enerji gülme yoluyla dışarıya atılacaktır.

İbiş ve Şefik Bey konuşmaya devam ederler. İbiş, Zeynep’ten bahsedince üvey anne Sıdika kızın eve alınmasına karşı çıkar. Şefik Bey, Hadi’yi çağırır ve konuşmaya başlarlar. Bu sırada Zeynep içeriye girer, Şefik Bey’in elini öper, fakat Sıdika elini vermez. Hadi ile Zeynep’i bir hafta içinde evlendirme kararı alırlar. Bu haber Sıdika’nın hoşuna gitmez çünkü Hadi’ye aşiktir. Hadi’yi yanına çağırıp ona yemin veririr, hislerini söyler fakat bir karşılık bulamaz. Sıdika bu sefer de yanına kâhyayı çağırır, kâhya da Zeynep’e aşık olduğu için birlikte haince bir plan kurarlar. Sıdika, Şefik Bey’e oğlunun ona ilân-ı aşk ettiğini söyler. Şefik Bey inanmayınca, Sıdika şahidi olduğunu söyler ve Kâhya Vambaroz Ağa’yı çağırırlar. Bu sırada İbiş şöyle der:

“Uşak – Şahit o mu? Efendim, eğer şahit o ise onu dinlemeyin! O mahkemede yarım liraya yalancı şahitlik yapar.

Şefik – Sus, haydi çağır!

Uşak – Çağırayım efendim! Şahit ‘Ekşi Boza!’ ” (Oral, 2002: 137).

Diyalogda saldırgan tarz yardımıyla yaratılmış bir mizah olduğu görülmektedir. Kâhyaya karşı bir saldırı vardır ve bu saldırı düşmanca bir espri yoluyla sağlanmıştır. İbiş’in, kâhya için ‘yalancı’ ve ‘ekşi boza’ söylemlerini kullanması ona açıkça bir saldırı olup, onu aşağı görmektir. İnsanların bu sahneye gülmeleri oldukça muhtemel

bir durumdur. Çünkü her insanın içinde bastırılmış olduğu bir saldırganlık hissi vardır. Bu hakaret içeren söylem sayesinde bastırılan enerji açığa çıkar. Dolayısıyla izleyiciler/okuyucular bu sözü hem kendileri söylemedikleri için rahatsız hissetmezler, hem de bu söze maruz kalan onlar olmadıkları için saldırgan yolla yapılan bu mizahın zevkine varıp gülmeye başlarlar.

Kâhya çağırılır, yalancı şahitlik yapar ve Hadi'nin üvey annesine ilân-ı aşk ettiğini söyler. İbiş ne kadar Hadi Bey böyle bir şey yapmaz dese de Şefik Bey bu yalana inanıp oğluna söylenmeye başlar. Hadi suçlamayı kabul etmez;

“Hadi – Haaşaa...

Uşak – Izgara, maaşa...” (Oral, 2002: 138).

Hadi babasına tam gerçeği anlatacakken üvey annesi ona yemin ettiğini hatırlatacak işaretler yapar ve Hadi hiçbir şey söyleyemez. Şefik Bey kâhyaya döner ne olduysa söylemesini ister. Tam bu sırada İbiş söze karışınca;

“Şefik – Sen sus!

Uşak – Ayran buz... Limonata gazoz...” (Oral, 2002: 138).

İbiş'in bir anda söze karışarak diyalogda görüldüğü gibi konuşmalarla hiç alakası olmayan söylemlerde bulunması zararsız bir espri örneğidir. Hadi ve Şefik Bey'in sözlerine cevaben cümleyle alakasız, fakat söyleniş açısından cümlelerle benzerlik gösteren, kulağa ve aynı zamanda göze uyumlu gelen 'ızgara, maşa', 'Ayran, buz' kelimeleri kullanılmıştır. Komedi sürekli İbiş'in üzerinden döndüğü için, sadece mizah yapmak adına kullanılan bu alakasız sözler zararsız bir espri niteliğindedir. Diyaloglar için son olarak bahsedilmesi gereken unsur ise uyumsuzluk kuramıdır; bu sözler beklenmedik olduğu ve konuşmalarla ilintili olmadığı için izleyicinin/okuyucunun zihninde yarattığı uyumsuzluktan dolayı gülmeye sebep olur. Bu bağlamda düşünüldüğünde, diyaloglarda yararlanılan soyut-zararsız espri ve uyumsuzluk kuramı mizahı yaratan en büyük etkenlerdir denilebilir.

Oyunun devamında Hadi doğruyu söyleyemediği için Şefik Bey hepsini muhakeme edeceğini söyler. Bu sırada İbiş kendine has tavırlarla avukat edasına bürünür. (Bu kısım hareket komiği başlığında incelenecektir.) Şefik Bey iyice sinirlenir ve İbiş'ten Hadi'yi alıp evdeki boş odalardan birine kapamasını ister. Hadi üvey annesine ve

kâhyaya tükürtüp çıkar. İbiş de gerçeği bildiğini söyleye söyleye çıkar ve perde kapanır.

Üçüncü perde açılır; sahnede Şefik Bey vardır. Oğlunun üvey annesine ilân-ı aşk ettiğini bir türlü kabullenemez ve kendi kendine söylenip sahnede dolaşır. Bu sırada hizmetçi gelir, Sadık'ın (İbiş) eşyalarını topladığını söyler. Şefik bunu duyunca İbiş'i çağırır. İbiş sahneye girer;

“Şefik – Sadık, eşyalarını topladın nereye gidiyorsun?”

Uşak – Efendim, ben artık bu evde duramam, çünkü evdeki insanların hepsi sizden başka namussuz ve şerefsiz insanlardır.” (Oral, 2002: 140).

Şefik, bu sözleri duyunca İbiş'e ortaya attığı iddiayı ispat etmesi gerektiğini ve aksi halde onu hiçbir yere göndermeyeceğini söyler. İbiş de ispatlayacağını söyleyince Şefik de onu onaylar.

“Şefik – Tamam tamam!..”

Uşak – Pangaltı, hamam, hamam...” (Oral, 2002: 140).

Örnek verilen bir önceki diyalogda İbiş'in sözleri saldırganlık içermektedir. Dolayısıyla saldırgan tarz yoluyla yaratılmış bir mizah vardır. Şefik'ten başka evdeki diğer insanlara hakaret içeren söylemlerde bulunulması düşmanca-saldırgan espri niteliğindedir. Saldırı içerikli bu söylemlere izleyicilerin/okuyucuların gülmesi hissedilen üstünlük ile açıklanabilir. Çünkü hakaret karşı tarafa edilmiştir ve hakarete maruz kalmayan izleyici/okuyucu espriden haz alan taraf olmuştur. Aynı zamanda sahnede toplum tarafından hoş karşılanmayan argo söylemler kullanıldığı için bu durum rahatlama kuramıyla açıklanabilir. Bu sahneyi izleyen/okuyan kişilerin içlerinde bastırılmış olan enerji argo söylemler ile açığa çıkıp, bu enerjinin gülme ile atılması ve ardından kişilerde bir rahatlama olması da gözlenen durumlardan biridir.

İkinci örnekte ise Şefik'in sözlerine cevaben söylenen 'pangaltı, hamam, hamam' sözleri soyut bir espridir. Sözcükler arası uyak yapılarak bir uyum yakalanmış, göze de kulağa da uygun gelen sözcükler sayesinde bir mizah oluşturulmuştur. Çünkü dikkat edilirse İbiş'in yanıtı cümleyle alakası olmayan, sadece komik etkisi oluşturmak adına söylenmiş, saçma olarak adlandırılabilir bir söylemdir.

İzleyicilerin/okuyucuların beklemediği bu cevap zihinlerinde bir uyuşmazlık yarattığı için sahneye gülmeleri olağan bir durumdur.

Bir sonraki diyalogda İbiş, ilaçlı bir su olduğunu ve bu sudan kim içerse her şeyi tüm doğruluğuyla anlatacağını söyler. Böylece tüm gerçekler ortaya çıkacaktır. İbiş, suyu getirip masanın üstüne koyduktan sonra Şefik ile beraber saklanırlar. Suyu ilk Sıdika içer.

“Şefik – (Saklandığı yerden gizli) Hanım suyu içmiş!..

Uşak – Zaten bu kadın piçmiş!..” (Oral, 2002: 141).

Buradaki mizah saldırgan bir tarz sayesinde yaratılmıştır. Görüldüğü üzere İbiş, Sıdika için ‘piç’ ifadesini kullanmıştır. Bu ifade toplum tarafından ayıp olarak nitelendirilen argo bir söylemdir. Dolayısıyla izleyicilerin/okuyucuların, toplum tarafından hoş karşılanmayan ve ayıp olarak nitelendirilen bu şakaya gülmeleri rahatlama kuramı ile açıklanabilir. Toplumun yasakladığı bazı duygu ve düşünceler yüzünden kişilerde bastırılmış bir enerji vardır. Baskılanan enerji ise bu tarz şakalar yoluyla gülme sayesinde dışarıya atılmaktadır (Morreall, 1997: 43), diyalogda görülen mizah da bu yolla oluşturulmuştur. Diyalogdaki cümle sonlarında ‘içmiş’, ‘piçmiş’ ifadeleri ile uyaklı bir şekilde cümleler arası uygunluk yakalanmış ve bu uyum mizahı yaratmaya yardımcı bir unsur olmuştur. Dikkati çeken bir başka unsur ise üstünlük kuramıdır; bahsi geçen argo söylem yani hakaret izleyiciye/okuyucuya değil karşıdaki kişiyedir. Bu yüzden düşmanca bir amaç ile yapılmış bu espriye gülünmesi hissedilen üstünlük ile de açıklanabilir.

Bir sonraki sahnede Sıdika ilaçlı sudan içtiği için kendinden geçmiş bir halde her şeyi itiraf eder. Bunları duyan Şefik ve İbiş saklandıkları yerden çıkarlar. Şefik ayağını yere vurunca Sıdika kendine gelir. Ne söylediğini bilmez haldedir ama iş iştenden geçmiştir. Şefik duydukları yüzünden söylenirken İbiş, kâhyaya da itiraf ettireceğini söyler. Kâhya gelir, sudan içer fakat İbiş kafasına vurunca uyanır, doğruları söylemez. Bu sefer de suyu yanlışlıkla Şefik içer, hemen dalıp anlatmaya başlar. İbiş ayağını yere vurunca o da uyanır. Her şey ortaya çıkınca Şefik Hadi’nin çağrılmasını ister. Bu esnada İbiş rahat durmaz ve sudan içer, o da sayıklamaya başlar. Fakat uyanınca söylediklerini kabul etmez. (Oyunun bu kısmı hareket komiği

başlığında incelenecektir) Şefik kâhya ve Sıdika'yı evden kovar. İbiş ve Şefik'in aralarında Sıdika ile ilgili şöyle bir diyalog geçer.

“Şefik – Şimdi de bu kadını götür!”

Uşak – Ben onu götüreceğim yeri biliyorum.

Şefik – Nereye götüreceksin?

Uşak – Benim odama götüreceğim! (Güler)” (Oral, 2002: 144).

Diyalogda soyunduran ya da açık saçık olarak adlandırılan espri yoluyla izleyiciyi/okuyucuyu doğrudan rahatlama kuramıyla açıklanabilecek bir mizah yapılmıştır. İbiş'in gülerek 'benim odama götüreceğim' şeklinde bir cümle kurması cinsel çağrışım yapabilecek türdendir. İzleyicilerin/okuyucuların cinselliği çağrıştıran bu espriye gülmeleri oldukça doğal bir durumdur. Çünkü herkesin içinde bastırılmış olan bir cinsellik mevcuttur ve yapılan bu Freud'un soyunduran ya da açık saçık olarak adlandırdığı espriyle baskılanan enerji gülme ile açığa çıkmaktadır.

Oyunda tüm gerçekler açığa çıktığı için son sahnede Şefik Bey, oğlu Hadi ile Zeynep'i, İbiş ile de evin hizmetçisi Dilber'i evlendirme kararı alır. Dualar edilir, herkes hep bir ağızdan 'âmin' derken İbiş şöyle der;

“Uşak – Allah sizi kahretsin!”

Şefik – Sadık ne yapıyorsun?

Uşak – Kusura bakma beyim! Cahil olduğum için ağızımdan kaçtı.” (Oral, 2002:146).

Diyalogda dualar edilirken izleyicinin/okuyucunun beklediği iyi yönde edilen duaların devam etmesidir. Fakat edilen duaların tam zıttı bir şekilde beddua edilmiş ve beklenmeyen bir söylemde bulunulmuştur. Bu zıtlık izleyicinin/okuyucunun zihninde bir uyuşmazlık yaratmış, oluşan uyuşmazlık sebebiyle gülme ortaya çıkmıştır. İbiş, diyalogla alakasız, aynı zamanda toplum tarafından dile getirilmesi hoş karşılanmayan bir söylemde bulunsa da bunu cahilliğini bahane ederek bilmezlikten gelmiştir. Dolayısıyla komediyi ortaya çıkarmaya yardımcı olan diğer bir unsur da bilip bilmezlikten gelme durumu olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde diyalogdaki mizah yaratılmış olur.

Oyunda söz komiğini yaratan unsurların, taşı gediğine koyma yöntemi, hafif değişimler yapılması, düşmanca espri, çifte anlam tekniği, soyut – zararsız espri, açık – saçık espri ve saldırgan mizah tarzının olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu unsurlar sayesinde yaratılan mizah üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama durumlarını oluşturacağı için gülmeye sebep olur.

1.4.2. Hareket Komiği

Oyundaki mizahı yaratan ve hareketler sayesinde ortaya çıkan unsurlar tespit edilip değerlendirilecektir.

Oyunun birinci perdesinde; Hadi ile İbiş, Zeynep'in kapısına giderler, Hadi İbiş'ten kapıyı çalmasını ister. Bu sahnede aralarında şöyle bir diyalog gerçekleşir:

“Uşak – Sonra katil olurum, vuramam! Hiç tabancam yok, bıçağım yok...”

Hadi – (Tarif eder gibi uşağın kafasına vurur.) Tak tak diye vur!

Uşak – Ben o marangozun eline ayağına başlarım. Kapı orada, tokmak benim kafamda mı? Şayet beyim tokmak yoksa zili çekerim. (Hâdi beyin kulağını çeker.)

Hadi – Zil burada mı?

Uşak – Ya beyim, tokmak burada mı?” (Oral, 2002: 129).

Diyalogda jestlerin komiği ile oluşturulmuş bir mizah söz konusudur. Hadi'nin İbiş'in kafasını tokmağa benzetererek ona vurması hoş olmayan, küçük düşürücü bir davranıştır. Bu davranışa karşı bir tepki olarak İbiş de Hadi'nin kulağını zile benzetererek çekmiştir. Bu hareket karşısında Hadi'nin tepkisine bakılacak olursa İbiş ona yanlısını fark ettirmiştir. İnsanlar herhangi bir açıdan kendilerinden daha aşağı durumda olan kişiye karşı hissettikleri üstünlükten dolayı gülecekleri için, izleyicinin/okuyucunun bu sahneye gülmeleri kaçınılmaz bir durumdur. Çünkü hareket komiği yoluyla yaratılan mizah, yani bahsedilen davranış karşındaki kişiye yapılmıştır. Her insanın içinde bastırılmış olduğu düşmanca birtakım hisler olduğu için bu sahneye gülünerek baskı altında tutulan enerji açığa çıkartılır. Diyalogdaki diğer bir husus da taşı gediğine koyma yöntemidir. İbiş, Hadi'nin davranışına karşılık olarak ona benzer bir davranış göstermiş ve dolayısıyla kozlarını elinden almıştır. Böylece kişi kendi silahıyla vurulmuş ve yanlışı ona fark ettirilmiştir. Bahsi geçen

tüm yardımcı unsurlar sayesinde diyalogda bir mizah yaratılmış ve gülme ortaya çıkartılmıştır.

Oyunun ikinci perdesinde Şefik, Hadi ile İbiş'i merak eder. Nerede olduklarına dair kâhyayla konuşurken onları aramaya çıkmalarını söyler. Şefik sahnede sinirli sinirli dolaşırken;

“Şefik – (Hiddetli hiddetli dolaşır.) O sadık bir kere buraya gelsin, ben ona yapacağımı pekâlâ bilirim.

(O esnada Sadık içeri girer. Beyin hiddetli olduğunu görür ve kaçır. Bunu birkaç defa tekrarlar.) (Oral, 2002: 133).

Burada İbiş'in sahneye birkaç kez girip çıkması tekrar komiğine bir örnektir. Aynı zamanda İbiş'in tip gereği kendine birtakım jestlerinin olması da buradaki komediyi ortaya çıkaran unsurlardan biridir. Sahneye girip çıktığını gören/okuyan izleyicilerin/okuyucuların zihninde bu tekrarlar sayesinde kurulmuş bir makine etkisi oluşur ve ister istemez gülme durumu meydana gelir. İbiş'in kendine has jestleri de gülmeyi ortaya çıkaran durumlardan biridir. Çünkü bir tip ile özdeşlik gösteren jest ve mimikler daima komik etkisi yaratmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde diyalogdaki mizahın yaratılması tekrar komiği, mekaniklik ve jestlerin komiği ile sağlanmıştır denilebilir.

İkinci perdenin devamında Sıdika ve Kâhya Hadi'ye bir tuzak kurarlar. Sıdika üvey oğlunun kendine âşık olduğunu iddia edince ortalık karışır. Olayların şaşkınlığı içinde olan Şefik herkesi hâkim dinleyip muhakeme edeceğini söyler. Bir sonraki sahne ise şöyledir;

“Uşak – (Kendine mahsus tavırları ile bir avukat gibi vaziyet alır. Başındaki fesini düzeltir, önünü ilikler ve konuşmaya başlar.) Hâkim efendi!.. Müvekkilim Hâdi bey bîgünahtır. O, böyle bir şey katiyyen yapmaz. Bu kadının (Üvey anayı gösterir.) idamını talep ederim! (Kaçar, tekrar gelir. Kâhyayı gösterir.) Bunun da on beş sene kararını talep ederim!” (Oral, 2002: 139).

Sahnede İbiş izleyicinin/okuyucunun hiç beklemediği bir anda avukat rolüne girmiş ve kendine has jest, mimikler kullanarak komik etkisi yaratmıştır. Beklenmedik bir anda gerçekleşen bu sahne izleyicide/okuyucuda bir uyumsuzluk yarattığı için

uyumsuzluk kuramının varlığı söz konusudur. Aynı zamanda İbiş tiplemesinin kendine has tavırlarından dolayı oluşan jestlerin komiği de mizahın yaratılması için yardımcı olan unsurlardan biridir. İbiş tiplemesi kendine has tavırlarıyla avukat rolüne bürünse de bir başkasının taklidini yaptığı için sahne izleyiciye/okuyucuya daha da komik gelecek dolayısıyla daha da güldürecektir. İnsanlar bir avukatın jestlerine normal bir zamanda gülmezler çünkü komik değildir. Fakat bu jestler bir başkası tarafından taklit edildiğinde daima komiktir ve güldürür (Bergson, 2015: 31). İşte bu sahnedeki mizahı oluşturan sebeplerden biri de budur. Bahsedilen tüm unsurlar bir araya geldiğinde mizah yaratılmış ve gülme ortaya çıkmıştır.

Oyunun üçüncü perdesinde gerçeklerin ortaya çıkması için İbiş ilaçlı bir su hazırlar. Bu suyu içen herkes kendinden geçip uyku halinde olan biten her şeyi anlatır. Suyu ilk önce Sıdika içer, tüm doğrular ağzından dökülür. Sıra kâhyaya geldiğinde kâhya sudan içmek istemez. İbiş kâhyanın kafasına vurup Bey'in içmesini emrettiğini söyleyince kâhya mecburen bir yudum alır. Sandalyeye oturup uyur vaziyette olan biteni tüm gerçekliğiyle anlatmaya başlar. İbiş kâhyaya doğruları anlattırdıktan sonra kafasına tekrar kuvvetlice vurur ve kâhya uyanır. Duyduklarına oldukça sinirlenen Şefik fark etmeden sudan içer, o da birden eskiden yaptığı şeyleri anlatmaya başlar. Çiftlik sahibi olmadan önce tavuk çaldığını söyler. İbiş kuvvetlice ayağını yere vurunca Şefik ayılır. Bey'in tavuk çaldığını duyan İbiş onu yakasından tutup karakola götürmeye çalışır. Son olarak İbiş de fark etmeden sudan içer ve birden sayıklamaya başlar. Yaptığı tüm haylazlıklar ortaya çıkınca Şefik sinirlenip bağırmağa başlar. Şefik bağırınca İbiş de uyanır ve durumu kendi üzerinden atmaya çalışır (Oral, 2002: 143,144).

Görüldüğü üzere sahnede bir karmaşa söz konusudur. Art ardına farklı kişiler tarafından tekrarlanan sahnede bir hareket komiği, aynı zamanda Bergson'un görüşü olan kartopu tekniği (Bergson, 2015: 62,63) de gözlenmektedir. Dikkat edilecek olursa önce Sıdika ardından kâhya, Şefik ve son olarak İbiş birbiri ardına dizilmiş olan domino taşları gibi sırayla yıkılmış izlenimi vermektedir. Hepsinin başına aynı şey gelmiş, git gide büyüyen bu durum izleyicide/okuyucuda bir komedi etkisi yaratmış ve gülmeyi ortaya çıkarmıştır. Sahnedeki mizahı yaratan bir diğer unsur ise saldırganlıktır. Fiziki şiddet olan vurma olayı birkaç kez tekrarlanmıştır. Bu tarz hareketler içeren sahnelerin izleyiciyi/okuyucuyu güldürmesi de insanların içlerinde

bastırılmış olan saldırganlık hissinden kaynaklanmaktadır. Saldırı izleyiciye/okuyucuya yapılmadığı için karşıdaki kişiye karşı bir üstünlük hissedilir ve bastırılmış halde olan saldırganlık duygusu bu sayede açığa çıkmıştır. Bu duyguyu açığa çıkaran ise gülmedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde sahnedeki mizahı yaratan unsurlar hareketlerin komiği, kartopu, saldırgan mizah tarzı ve üstünlük kuramıdır denilebilir.

Oyunun üçüncü perdesinin son bölümünde Şefik, İbiş ve evin hizmetçisi Dilber'i evlendirmek ister. Hizmetçi İbiş'i önce sevmediğini söyler ama ondan bir isteği vardır. Bu sahne şöyledir;

“Hizmetçi – Efendim, ben onu severim ama kendisini öldürsün göreyim.

Uşak – Öldürürüm! (Belinden bir bıçak çıkarır ve usulca koltuğunun altına sokar.)

Aman, aman, öldüm, öldüm!.. (Yere düşer.)

Şefik – Eey kızım Dilber! Bak, Sadık kendisini öldürdü!

Hizmetçi – Efendim, öldürmese idi ona varırdım.

Uşak – (Birden yerden fırlar. Bıçağını koltuğunun altından çıkarır.) Ben ölmedim beyim, şaka yaptım!” (Oral, 2002: 145).

Sahne hem hareketlerin komiğinden hem de uyumsuzluk kuramının varlığından bahsetmek mümkündür. İbiş, seyircinin/okuyucunun hiç beklemediği bir anda elindeki bıçağıyla kendini öldürür gibi yapmıştır. Beklenmeyen bir hareket olduğu için zihinde oluşan uyuşmazlık izleyiciyi/okuyucuyu gülmeye iten sebeplerden biridir. İbiş'in birden kendini bıçaklar gibi yapması, ardından birden ölmedim diyerek kalkması karmaşık hareketlerden oluşur. Bu karmaşık hareketler bir mekaniklik etkisine sebep olacağı için izleyiciye/okuyucuya gülünç gelir. Gülmeyi yaratan bir diğer sebep ise İbiş tiplemesinin bu hareketleri kendine has jest ve mimiklerle yapmasıdır. Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde komik ortaya çıkmış ve sahnedeki mizah yaratılmıştır.

Oyunda hareket komiği sayesinde mizahın saldırganlık, tekrar, jest komiği, mekaniklik, kartopu ve taşı gediğine koyma yöntemi unsurlarla yaratıldığı görülmektedir. Mizahı yaratan unsurlar ise izleyicilerde/okuyucularda hissedilen üstünlük duygusundan dolayı gülmeye sebep olduğu söylenilebilir.

İncelenen kukla metinlerine bakıldığında, bazı metinlerde hareket komiği yoğun olarak görülse de genel olarak söz komiği ile yaratılan mizahın daha baskın olduğu görülmüştür. Söz komiği ve hareket komiği sayesinde yaratılan uyumsuzluk durumu ise kukla metinleriyle oldukça sıkı bir ilişki içindedir. Metinlerdeki komedinin yaratılmasını sağlayan İbiş tiplemesinin incelenen dört kukla metninde de olaylara verdiği tepkileri, jestleri, hareketleri, nükte yapmak için sürekli sözleri yanlış anlaması, kullandığı kaba dili açısından değerlendirildiğinde birbirinin aynısı olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda İbiş'e tip komiği demek yerinde bir tabir olacaktır. Metinlerde yaratılan mizah ise girişte bahsedilen mizah kuramları ve tarzlarıyla beraber Bergson ve Freud'un görüşleriyle ilişkilendirilip ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır.

2. İbiş'in Rüyası Adlı Romanda Yaratılan İbiş Tiplemesinin ve Romandaki Mizahi Unsurların İncelenmesi

İbiş'in Rüyası adlı eser Tarık Buğra tarafından yazılan İbiş'in Rüyası, 1970 yılında Hisar Yayınları tarafından neşredildiğinde okuyucu tarafından büyük bir coşkuyla karşılanmıştır. Bu yoğun ilgi sebebiyle roman, bizzat yazarı tarafından piyes olarak düzenlenmiş ve Devlet Tiyatrolarında 1972-1973 sezonundan itibaren sergilenerek tiyatro sanatına da katkıda bulunmuştur. Ayrıca 1979 yılında Sırrı Gültekin tarafından filme alınmış ve TRT televizyonlarında yayımlanmıştır (Öztürk, 2004: 140).

Romanın özeti şu şekildedir: Tarık Buğra'nın bu eserinde başkahraman olan Nahit, on iki yaşında bir tiyatroya gider ve çok etkilenir. Nahit o gün tiyatrocuya olmaya karar verir. Tiyatroda gördüğü kız Nahit'i çok etkiler ve rüyalarından çıkmaz olur. Kızın vücut hatları Nahit'in rüyalarında bir türlü aşamadığı tepeler halindedir, onu tiyatro ile arasında köprü yapar. Nahit oyuncu olma isteğini babasına söyler fakat babası bu isteğine karşı çıkar. Bu Nahit'i yıldırılmaz, bir gece evden kaçar ve bu yola baş koymaya karar verir. Çok sıkıntılı günler geçirir ve sonunda Darülbeydi'e müracaat ederek meşhur Muhsin Bey'in dikkatini çekmeyi başarır. İkinci, küçük rollere çıkarken bir gün başrol oyuncusunun gelmemesi onun oynamasına vesile olur. Bu oyundan sonra ikinci rollere geri döner fakat bir gün şanslı döner. Sıkıcı bir oyun esnasında birden Nahit'in ağzından çıkan cümle seyirciyi gülmekten kırıp geçirir. Bu

olaydan sonra komedi oynama teklifi gelir ve kabul eder. Bir zaman sonra Nahit halkın çok sevdiği İbiş olur, aynı zamanda da İstanbul'un en büyük tiyatrosu olan "Nuran Tiyatrosu"nun sahibi olmuştur. Nahit şöhretinin zirvesindeyken eşi Vedia iki çocuğunu da alıp onu terk eder. Üstelik bunun sebebi çok yakın arkadaşı olan Sadi'dir. Nahit bunu daha sonra acı bir şekilde öğrenir ve Sadi ile araları bozulur. Bir gün Nuran tiyatrosuna sahne adı Semra asıl adı Hatice olan genç ve güzel bir kadın iş için başvurur. Nahit ondaki ışığı fark edip ondan etkilenir. Hatice işe alınır ve halk tarafından kısa zamanda benimsenir. Onu da tıpkı İbiş gibi sabırsızlıkla beklemeye başlarlar. Hatice geldikten sonra işler biraz sarpa sarar, Nahit'in kediciklerim dediği diğer kantocu kadınlar onu kıskanırlar. Bu da birtakım huzursuzluklara sebep olur. Nahit ve Hatice arasında tam olarak adı konulamayan bir ilişki vardır. Nahit'i her zaman kıskanan ve onun yerinde olmak isteyen Sadi Hatice ile de aralarına girmeye çalışır. Bir yolunu bulup tiyatroya tekrar girmeyi başarır. Fakat Nahit bunu fark edince Sadi'yi tekrar kovar. Bir gün Hatice sahnede Sadi içeriye sızmayı başarır. Sadi sarhoştur, bunu fark eden Nahit onu sahneye çıkararak oyunu Sadi üzerinden oynamaya başlar, Sadi'yi çekiştirmeye ve hıncını almaya çalışır. Seyircilerin kimi katılarak gülerken kimi şaşkınlık içinde izler. Bu sırada Nahit'in içinde ise fırtınalar kopar. İki gün sonra Hatice kendini vurur ve Nahit tiyatroyu kapatır. Herkes bir tarafa dağılmıştır. Nahit bütün bu yaşananları uzun bir rüyanın parçaları olarak düşünürken, gerçeklerle yüz yüze kalır.

Roman hakkında verilen bilgilerden sonra inceleme kısmına geçilebilir.

Başkahraman olan Nahit, tiyatroya ilk başladığı zamanlar İbiş'i kovalayan aşçı rolündedir. Nahit, her akşam aynı rolü oynarken öfkelenir, çünkü İbiş'i oynayan oyuncuyu beğenmez, İbiş'i kendisi oynamak ister. Bir gün sahnedeki oyun bittikten sonra Darülbedâyi'ye giderek tiyatro için önemli isimlerden biri olan Muhsin Bey ile görüşüp rol almak istediğini söyler. Muhsin Bey, ona bir fırsat verir. Fakat ilk başta aklından şunlar geçer; Nahit'in fizik yapısının oyuna uygun olduğunu düşünür, çünkü onu makyajla çirkinleştirmek kolaydır. Muhsin Bey yalnızca rolü oynayabileceğinden emin değildir. Nahit'in fiziki yapısı eserde şu şekilde anlatılır; *"Boyu ortayı ancak bulurdu. Burnu iri ve çarpıktı. Çenesi de öyle. İlk bakışta yakışsız, hatta çirkin bir adam"* (Buğra, 2013: 5). Nahit, kendisine verilen fırsatı değerlendirip İbiş'i oynasa da başka rollerde de oynamayı dener. Romanın ilerleyen

kısımlarında farklı denemelerden sonra Nahit, Nuran Tiyatrosu'nda kendi isteği doğrultusunda ikinci rollerde oynar. Bir gün sahnedeki oyunun durağan olduğu sırada birdenbire seyirciye doğru kendine has jest ve mimiklerini kullanarak “*Siz bir şey anladınız mı?*” diye sorar. Nahit'in yüzündeki ifade seyirciyi o kadar güldürür ki oyunun seyri birden değişir. Bu sahneden sonra tiyatronun sahibi Murat Bey, “*Ne olur komedi oynayalım Nahit.*” der. Nahit sevinir fakat bir takım düşüncelere dalar, kendi iç dünyasında verdiği tepki şöyledir:

“Sevinmiş, hatta heyecanlanmıştı, ama kararsızdı. En iyisi elbette komedi oynamaktı: bu boy, bu burun, bu çene, bu parmak kaşlar? İçinde isterse Hamlet’ler doğsun, büyüsün, Şekspirlerine kavuşsun... Bu yapı komediden başka neye yarardı? Komediler oynamalıydı elbette. Komediler oynamak fırsatını bulmak hayatının belki de en büyük şansı olacaktı” (Buğra, 2013: 45).

Nahit'in fizik yapısının çirkinliğinden dolayı komedi için uygun görülmesi üstünlük kuramı ile açıklanabilir. Nahit'in yakışsız bir tipinin olmasından dolayı onu izleyen seyircilerin hissedecekleri üstünlük duygusunun gülmeye sebep olacağı düşünüldüğü için komedi oynamanın onun için uygun olduğu görülür. Normalden daha farklı, çirkin olarak nitelendirilen bir yüz, şahsiyetin önüne geçip mekaniklik ve katılık yaratır. İşte bu katılık, Bergson'a (2015) göre çirkin insanlara gülünmesinin sebebidir (s.25). Bunun yanı sıra insanlar hem kendilerinin hem de toplumun normal kabul ettiği standartlardan aşağı gördükleri herhangi bir durumu komik bulup gülmeye başlarlar. Çirkinlik kadar fazla güzellik de aykırı bir durumdur. Ancak güzelliğin yarattığı uyumsuzluk gülmeye sebep olmazken çirkinlik çoğu zaman insanları güldüren önemli bir etkidir (Feinberg, 2004: 109). Yukarıda verilen diyalogda Nahit'in kendi iç dünyasında da tipiyle alakalı aynı düşüncelerin hakim olduğu görülür. Kendi tipinin çirkinliğinden dolayı komedi oynamanın en doğrusu olacağı yönündeki düşüncesi ise doğrudan kendini yıkıcı mizah tarzıyla alakalıdır. Bu mizah tarzına göre, birey kendi ihtiyaçlarını dikkate almaksızın, başkalarını güldürmek ve onlarla ilişkilerini güçlendirmek adına kendisini mizahi bir yolla yerer (Akt. Yerlikaya, 2009: 32). Nahit, komedi oynamaya çok hevesli olmasa da komediye uygun tipi, mizacı sayesinde insanları güldürmek, bu şekilde sevmek ve toplumda yer edinmek için komedi oynamak ona mantıklı gelir. Gerçekleri kabullenir ve İbiş olma yolunda hızlı adımlarla ilerler. Fakat Nahit için İbiş olmak o kadar kolay olmaz

çünkü ona göre İbiş, sersem olmamalıdır ve İbiş denince akla sersemlik gelmemelidir. Nahit, bu noktadan sonra hemen sersem olmayan bir İbiş portresi çizmeye başlar ve bu kısa zamanda da gerçekleşmez. Nahit, bin bir emekle İbiş'i en ince ayrıntısına kadar oluşturmak için gece gündüz çalışır. En beklenmedik zamanlarda, ummadığı yerlerde İbiş için malzemeler toplamaya başlar. Örneğin; Yolda yürürken kulağına çarpan bir ses, en dalgın, en uykulu zamanlarında kendinde fark ettiği jest ve mimikler, etrafında gördüğü tipler vs. İbiş'in çizgilerini tek tek oluşturduğu bu kısımlardan biri şöyledir:

“Artık bütün dünya ve bütün algılar İbiş için, İbiş en ufak kırıntısına kadar belirsiz diye çalışıyordu. Bir gün keten helvası yiyen bir çocuk gördü: Hem yiyor, hem de bir akranyla öfkeli öfkeli atışıyordu. Bir ara helvanın telleri üst dudağına yapıştı. Dil, o öfkede sahibi farkına bile varmadan uzandı, çekip ağza aldı. “İbiş bıyıklarını yiyor”du. Keten helvası yerken ağız dalaşına kapılan bacaksız İbiş'e unutulmaz numaralarından birini armağan edivermişti” (Buğra, 2013:47,48).

Tarik Buğra'nın sersem olmayan bir İbiş portresi çizmek istemesinin nedeni hakkında kesin bir bilgi olmasa da şöyle bir çıkarıma varılabilir; İbiş her ne kadar sersem görünse de çok zeki ve hazırcıvaptır. Mektep çıkışlı değildir ama aptal görüntüsünün arkasında keskin bir zekâ yatar, beklenmedik bir anda sarf ettiği bir cümle, attığı bir bakış bile tüm seyircileri güldürmek için yeterlidir. Birlikte rol aldığı oyuncuların-tiplemelerin zekâlarıyla çeşitli şekillerde oynayıp onları çileden çıkarır. İbiş'in sersemliğinden çok, karşısındaki kişileri sersemleştirmesinden mizahın ortaya çıktığı unutulmamalıdır.

Nahit, İbiş'in çizgilerini özenle, tek tek oluşturduktan sonra Murat Bey'e gidip komedi oynayabileceğini söyler. Kısa zamanda Nuran Tiyatrosu altın çağına girer, İbiş de tüm İstanbul'un sevgilisi olur. Nahit, İbiş sayesinde başkalarının gözünde değer kazanmış ve onaylanmıştır. Neredeyse tüm İstanbul onu izlemek için tiyatroya gelmektedir. O artık halkın sevilen, izlenmeye doyulamayan İbiş'i olmuştur. Öyle ki artık önceden ikinci rollerde oynadığı Darülbedâyi'ye misafir olarak çağırılır. Nahit, tiyatro adına keşifler yapıp tiyatroyu geliştirir ve İbiş'i gündün güne zenginleştirir. Bu olaylar esnasında birtakım değişiklikler olur. Tiyatroda tanıştığı ve kendisi gibi oyuncu olan eşi Vedia, işi bırakır, Murat Bey de Nuran Tiyatrosunu Nahit'e bırakıp

gider. Nahit şöhretinin zirvesinde olsa da kendi iç dünyasında çıkmazları vardır. Eşi Vedia onu terk eder, en yakın arkadaşı Sadi ile sorunlar yaşar. Bu olayların yanı sıra tiyatroya işe aldığı Hatice'ye âşık olur. Nahit bir bedende iki ruh yaşatır (Öztürk, 2004: 147); biri sorumlulukların üstesinden gelmeye çalışan Nahit, diğeri ise olaylar çıkmaza girdiğinde sığındığı İbiş'tir. Nahit, zaman zaman olayları İbişliğe vurup durumun üstesinden gelmeye çalışır. Örneğin Hatice, tiyatrodaki işe başlamak için kendi marifetlerini göstereceği sırada çalgıcılardan bir şarkı ister fakat Nahit söylemek istediği şarkıyı ilk kez duymuştur, bu yüzden komik gelir ve gülmeye başlar. Aynı zamanda Hatice'den etkilendiği için işi İbiş'liğe vurur;

“- Topaç, yavrum siz şeyi ‘Damdan dama atlar yâr’ı biliyor musunuz?

Aşağıdakiler birbirlerine baktılar, Nahit de işi İbiş'liğe vurmaktan başka yol bulamadı:

- Püskülleri de sarkarmış, hani?” (Buğra, 2013:80)

Nahit, İbişliğine sığınıp böylelikle kendi duygularını gizlemeye, bazen de hemen toparlanıp ciddi bir duruş sergilemeye çalışır. Kendi benliği ve İbişliği arasında sürekli gelgitleri olan biridir. Nahit, bir gün sahneye çıkmak için hazırlanırken yazar şu ifadeleri kullanmıştır:

“Nahit'in -aynadaki, yavaş yavaş ibiş'leşen yüzü- çayında sinek görmüş gibi buruştu. Tekgül yanık yanık okuyordu: ‘Denize dalayım mı?’” (Buğra, 2013:97)

Yazarın ‘aynadaki, yavaş yavaş ibiş'leşen yüzü’ ifadesiyle kast edilen Nahit'in yüzüne yaptığı makyajdır. Bu maskenin bir türüdür. Maske, iki çeşittir; biri yüzün boyanmasıyla ten üzerine yapılan, ötekisi ise yabancı bir maddeden yapılan plastik maskedir. Maske sayesinde oyuncunun yüzü yenilenir ve ona yeni bir özellik katar (Nutku, 2011: 18). Aynı zamanda maskeler, alternatif bir kişiliği temsil eder. Oyuncuya güven ve enerji verirken, onun çeşitli roller oynamasını sağlar, karakteri yaratırlar (Arıkan, 2011: 258). Romandaki bazı ayrıntılar maskenin bu işlevlerini destekleyecek türdendir. Örneğin; Nahit'in yüzünü boyayarak yaptığı maske, ona bir komiklik katar. Bu maske sayesinde gerçek kişiliğinden ve duygularından arınarak İbişliğini bulur. Sahnedeki Nahit/İbiş ile gerçek hayattaki Nahit tamamen farklıdır, çünkü Nahit'in aksine İbiş, umursamaz ve hayatı ciddiye almaz bir tiptir, acı onu etkilemez.

Nuran Tiyatrosunda sahnelenen oyunlar geleneksel çizgiden çok da farklı değildir. Nahit'in sahnede üzerine giydiği kıyafetler de yüzüne yaptığı makyaj da tamamen geleneksel İbiş tiplemesine uygundur. Tulûat Tiyatrolarının olmazsa olmazı kantocular da eserde unutulmamıştır. Nahit'in tiyatrosunda, 'kediciklerim' dediği kantocu kadınların önemli bir yeri vardır. İbiş sahneye çıkmadan önce sıra ile kantolarını söylerler. Oyunlarda İbiş'in efendisi olan tiplemenin adı 'Baba'dır, İbiş, evin küçük kızı Kerime'ye âşıktır. İbiş oyuna girmeden önce Peder-Baba, seyircinin de katılımıyla birlikte oyunu başlatır, karşılıklı sohbet havasında geçen birkaç dakikadan sonra Baba, İbiş'i çağırılmaya başlar. İbiş'in adını duyan herkes yerine iyice yerleşir, heyecanlanır ve daha sahneye çıkmadan gülmeye başlarlar. Hatta Baba bile seyircilerle birlikte gülmeye başlar. Baba, seslenir; '-İbiiiş' Nahit, tenekeye tekme bastıktan sonra içeriye girer, nara atarak '-Efeendüm..' der. Baba, her seferinde duymazlıktan gelir ve tekrar seslenir. İbiş de önce '-Çüüüüş', sonra olanca kuvvetiyle '-Efeendüüm?' diye bağırır. Baba öfkeyle '-Nerdesin?' diye sorar, İbiş, dağdan dağa seslenir gibi '-Burdayım.' der (Buğra, 2013: 103). Küçük atışmalarla oyun devam ederken bu sahne oyun boyunca ara ara tekrarlanır. Baba ile İbiş arasında geçen bu diyalogda bir tekrar göze çarpmaktadır. Birkaç kez kullanılan 'İbiş' ve 'efendüm' kelimeleri sayesinde bir 'tekrar komiği' oluşturulup seyirci güldürülmüştür. Bergson'a göre (2013), makine gibi sürekli tekrar edilen sözler seyircide komik etkisi yaratır (s.58-59) ve böylece seyirciler tekrar edilen sözlerle oynanan sahnelere gülerler. Ayrıca diyalogdaki mizahı yaratan başka bir unsur ise saldırganlıktır. Bilindiği üzere 'çüş'¹ kelimesi çirkin bir söylemdir ve toplum içinde söylendiğinde hoş karşılanmaz. Ayrıca hayvanlar için kullanılan bir tabir olduğu için düşmanca-saldırgan espri (Freud, 1996: 81-82) niteliği taşır. Her insanın içinde bastırılmış birtakım duygular vardır ve bunlardan biri de saldırganlıktır. Bastırılan bu duygu, enerji yapılan saldırganca espri sayesinde gülmeye birlikte dışarıya atılır. Çünkü bahsi geçen kötü söz seyirciye değil karşıdaki şahsa söylenmiştir. Seyirci bu sözü kendisi söylemediği için de herhangi bir rahatsızlık hissetmeden esprinin tadını çıkararak gülmeye başlar (Feinberg, 2004: 108).

¹ 1. Ünlem. Yürüyen eşeği durdurmak için söylenen söz.

2. Yakışsız bir davranış karşısında söylenen kaba bir söz (www.tdk.gov.tr)

Oyunun devamında Baba, kızı Kerime’yi çağırır ve evlenme bahsini açar. Kerime de bir sevdiği olduğunu söyleyince babası ‘kimdir o?’ der. Bu sözün üzerine İbiş ile Baba arasında şöyle bir diyalog geçer;

“İbiş toparlanır:

- Ben duymadım efendim.

- Neyi duymadın ulan?

- Kapının çaldığını.

- Ne kapısı be âdem!

- Ceviz içi, badem... şam fıstık..” (Buğra, 2013: 104).

Diyalogda yanlış anlamaya dayalı söz komiği dikkati çekmektedir. Baba’nın ‘kimdir o?’ sözü, kızına sevdiğinin kim olduğunu sormak içindir. Fakat bu söz aynı zamanda kapı çalındığında kimin geldiğini öğrenmek adına sorulduğu için oyun bunun üzerinden yürütülür. Devamında ise ‘ be âdem’ ve ‘badem’ kelimeleri arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır. Oyunu devam ettirmek için bu kez de birbirine uygun sözcükler sayesinde kulağa hoş gelecek biçimde mizah yapılmıştır. Bu unsurların yanı sıra ‘ceviz içi, badem, şam fıstık’ gibi seyircinin beklemediği sözlerin zihinde oluşturduğu uyumsuzluk ile diyalogdaki mizah yaratılmış ve gülme ortaya çıkmıştır.

Nahit’in mimikleri, jestleri seyircilere en açık konuşmalarından daha açık ve komik gelir. Hareketleriyle öfkesini, acısını, bedduasını seyirciye açık ve net bir şekilde aktarır. Bir sonraki sahnede, Nahit/İbiş, ağlamaklı bir haldeyken sümüklerini bir yandan kendi koluna, bir yandan küçük hanımın bacaklarına siler, Peder sinirlenince İbiş, bu sefer de Peder’e sarılmaya gider, sümüklerini sakallarına sürer. Birtakım garip sesler çıkarır, sürekli el kol sallar. “*Kelime yoktur artık sahnede, kelimeler gerekmez zaten millet gülmekten kırılıp geçmektedir.*” (Buğra, 2013:107). Burada komik etkisi yaratan Nahit’in kol ve baş hareketleriyle her daim aynı tekrarları yapmasıdır. Bu hareketlere dikkat eden seyirci, tekrarlarını bekler ve beklediği anda yapılan aynı harekete gülmeye başlar. Bu karşıdaki kişinin artık kendi kendini işleyen bir makine haline getirmesidir, kişi canlılıktan çıkarak kendi kendini taklit eden bir mekanizmaya dönüşmüştür, işte gülünç olan da budur (Bergson, 2013:30,31).

Nahit, bazı zamanlarda hem tulûatın doğası gereği, hem de o günkü ruh halinden dolayı oyuna doğaçlama ile kendinden bir şeyler katar. Örneğin; bir gün üçüncü kez *'İbiiş!'* diye seslenmenin ardından Peder, *'çüşş'* diye bir tepki beklerken İbiş, *'Ne var ulan? Ne anırıp duruyorsun?'* der. Peder şaşırır, *'ulan'*ı ve anırmayı duymadan bunun yeni bir üslup olduğunu düşünür, *'nerdesin?'* der. İbiş, aynı asık surat ve nemrut sesle *'Ne bileyim ben?'* (Buğra, 2013: 150-151) der. Bu yeni bir üslup olsa da millet katıla katıla güler. Peder ve İbiş arasında geçen diyalogda, *'ulan'* ve *'anıрма'* kelimelerinin kullanılması saldırgan mizah tarzıyla ilişkilendirilir. Çünkü bilindiği üzere bu kelimeler hakaret içeren ve hoş olmayan söylemlerdir. Ayrıca anırmak hayvanlara has bir özellik olduğu için bu kelimenin karşıdaki bireye karşı kullanılması *'düşmanca-saldırgan espri'* örneği teşkil etmektedir. Seyircilerin buna katılarak gülmesi ise, karşıdaki bireye söylenen bu söz yüzünden bastırılmış olan saldırganlık duygusunun açığa çıkmasıyla birlikte hissedilen üstünlük durumu olarak açıklanabilir.

Oyunlarda yukarıda da bahsedildiği gibi zaman zaman yeni bir üslup denense de gelenekten tamamen bağımsız bir oyun oynamanın doğru olmadığına değinilmiştir. Tarık Buğra, geleneğin önemini romanda şu sözlerle ifade etmiştir:

"İbiş sahneye, tenekeyi tekmelemeden, nâra atmadan girecek olsa, halkı bir boşluk duyar, belki de öfkelenir; bu ne biçim iş? diye homurdanırdı. Böyle de olmamalıydı, doğrusu bu idi. Adı üstünde işte, Nuran Tiyatrosu... Nahit'in Tiyatrosu, tulûat bu... geleneksel yapının içinde olabilirdi değişiklik ve gün ile kurulan bağlantılar, yakınlaşmalar. Öteki türlü sü yıkılış, aşınma, çöküş olurdu, halkı değerli bir malından yoksun bırakmak olurdu" (Buğra, 2013: 206-207).

Nahit, hayatı kolay olmayan bir adamdır ve yukarıda da bahsedildiği gibi bazı zamanlar ruh halini oyuna yansıtmaktan kendini alıkoyamaz. Sahneye çıkması gereken bir gün onun için oldukça kötü geçer. O gün, eşi Vedia ile iki çocuğundan ayrılır. Bu yüzden her zaman oynadığı sahneyi bu kez bambaşka oynar. Peder'in boynuna atlaması gereken yerde öne doğru ağır ağır yürüyerek, gittikçe ufalır bir halde sahneye çöküp kalır. Ağzındaki sakıza, yani ona komik unsuru veren şeye öfkelenip, kaldırıp atmak ister fakat sakız bu sefer de diğer eline yapışır. Onu gülünçleştiren şeyden kurtulmak ister ve defalarca denedikten sonra tam ondan

kurtulduğunu zannederken bir de bakar ki sakız ayağının altındadır. İbiş'in komikliğinden kurtulmak istediği bu sahnede herkes gülmekten kırılır (Buğra, 2013:108-109). Bu sahneyi kendini yıkıcı mizah tarzı ile bağdaştırmak mümkündür. Çünkü karakter üzgün olmasına rağmen kendi duygularını önemsemeksizin, canlandırdığını tipten komikliğini sergilemek için sahneye çıkmıştır. Komikliğinden kurtulmaya çalışırken aslında halinden hiç de memnun olmayarak sergilediği performansa seyircinin gülmesi ise üstünlük durumu ile açıklanabilir. Thomas Hobbes'a göre, insanlar, içinde nükte veya şaka bile olmayan şanssızlıklara, ahlaksızlıklara ve zayıflıklara gülerler (Akt. Feinberg, 2004, 106-107). Bu bağlamda düşünüldüğünde, yukarıda bahsedilen, içeriğinde mizah olmayan bu sahneye, belirtildiği gibi seyircinin katılarak gülmesi, karakterin yaşadığı şanssızlık yüzünden onun zayıf görülmesi ve böylece bir üstünlük durumunun oluşması olarak açıklanabilir.

Romandaki oyunlar incelendiğinde ve romanda çizilen İbiş tipten bakıldığında geleneksel İbiş tipteninden çok da farklı olmadığı görülmektedir. Ancak kukla metinlerinden farklı olarak romandaki İbiş tipteni, sersem olmayacak şekilde yaratılmıştır. Ayrıca tiptenin komikliğinin arkasındaki dram boyutu okuyuculara yansıtılmıştır. Son olarak kukla metinlerine kıyasla kendini yıkıcı mizah tarzının romandaki İbiş tipteninde daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Kukla metinleri ve roman incelemesinden sonra İbiş tipteninin son halkası olarak gördüğümüz Nejat Uygur'un tiyatroları incelenerek tartışma kısmında dünden bugüne İbiş tipteninin nasıl bir süreçten geçtiği tespit edilebilir.

3. Nejat Uygur'un Sizin Can da Bizimki Patlıcan Mı? ve Zamsalak Adlı Oyunlarının Mizahi Yönden İncelenmesi

Bu incelemede, 2000'li yıllarda sahnelenen "Sizin Can da Bizimki Patlıcan Mı?"¹ adlı oyunun 30:00-1:12:23 saniyeleri arasında geçen "Biz Meclisin Üç Gülüyz" adlı bölümü ve "Zamsalak" adlı oyunun 7:57-24:37 saniyeleri incelenecektir. İki oyunda da sahne alan ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda bir kukla tipteni olan İbiş ile

¹ https://www.youtube.com/watch?v=c7PdxtU2_kk&t=2764s.

benzerlik gösteren Boncuk tiplemesi ele alınacaktır. Boncuk tiplemesini usta tiyatrocu Nejat Uygur canlandırmaktadır.

3.1. Sizinki Can da Bizimki Patlıcan mı? Biz Meclisin Üç Gülüyüz Adlı Oyunundaki Mizahi Unsurların İncelenmesi

Biz Meclis'in Üç Gülüyüz adlı oyunun tamamı 43 dakikalık bir zaman diliminde sahnelenir. Fakat çalışmada oyunun tamamı değil, örneklem yoluyla seçilen, Boncuk tiplemesinin, bir kukla tiplemesi olan İbiş ile benzerlik gösteren 30:00-1:12:23 saniyeler arasındaki sahnelenen kısımlar incelenecektir.

“Biz Meclisin Üç Gülüyüz” adlı oyun, üç akıl hastası tarafından oynanan politik bir komedidir. Politikacıların, oyundan kıssadan hisse edinmesi açıkça belirtilmiştir. Oyun başlar başlamaz sahneye iki milletvekili çıkar. Milletvekillerinden biri diğerine karşı ‘Efendim’, ‘Beyefendi’ şeklinde hitaplar kullanır. Bu şekilde hitap eden vekil, telaşlı bir şekilde mecliste 550. parlamenterin olmadığını, seçimlerde bir hata yaptıklarını, bu yüzden de bir sandalyenin fazla, bir parlamenterin eksik olduğunu söyler. İki vekil de bu duruma telaşlanır çünkü eğer koltuk boş kalırsa seçimin iptal edilme durumu vardır. Bu yüzden bir çözüm yolu aramaya başlarlar. Bu sahnede aralarında geçen diyalog şu şekildedir:

- 2. Milletvekili: Bizi bu badireden ancak akli başında, kıvrak zekâlı, böyle kurnaz bir adam kurtarır.
- 1. Milletvekili: Evet de var mı böyle bir tanıdık?
- 2. Milletvekili: Var, meclisin çaycısı Boncuk.
- 1. Milletvekili: Hadi bırak o deliyi.
- 2. Milletvekili: İnanın bana dürüst, namuslu, cesur adamdır (31:11 – 31:42 sn.).

Aralarında geçen bu diyalog ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki İbiş tiplemesine bir gönderme/gönderge¹ yapıldığı söylenebilir. Çünkü İbiş tiplemesi, her ne kadar komik

¹ Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne ya da isme gönderir. Bir eser ismine, yazar ya da şaire, şiir kişisine, roman kahramanına ya da tarihi bir kahramana, bir kutsal kitaba, mısralara, beyitlere, bir ifadeye yollama yapmak gönderme/göndergedir (Şerefoğlu, 2013: 313).

ve aptal görünse de kıvrak zekâsı göz ardı edilemeyecek bir özelliğidir. Meclisin çaycısı olan Boncuk da gelenekteki tiplene ile bu yönden benzerlik göstermektedir.

Oyun devamında, 2.Milletvekili Boncuğa seslenir;

- 2.Milletvekili: Boncuuuuuk.
- Boncuk: Ne var laaaan... (Devamında söylediği kelime hakaret içerdiği için sansürlenmiştir.) (31:51 – 31:57 sn.)

Seyirciler, bu sahneye katıla katıla gülerler. Boncuğun cevabındaki ‘lan’ ve sansürlenmiş kelimenin seyirciye komik gelmesi saldırgan mizah tarzı ve rahatlama kuramı açıklanabilir. Hakaret içeren bir söylemde bulunulduğu için seyircilerin içlerinde bastırılmış halde bulunan saldırganlık duygusu, bu şaka ile açığa çıkarak, gülme yoluyla bir enerji olarak dışarı atılmıştır.

Boncuk, sahneye girer ve seyirciler tarafından alkışlanır. Boncuk’un kıyafetleri, Geleneksel Türk Tiyatrosundaki İbiş tiplemesinin kıyafetleriyle benzerlik göstermektedir. Aynı gelenekteki gibi başında biçimsiz bir fesi, altında beyaz pantolonu, üzerinde damalı yerine çiçekli bir gömleği ve belinde kuşağı vardır.

Bir sonraki sahnede, 1.Milletvekili, Boncuk’u korkutmak için maske takıp ona arkadan yaklaşır ve omzuna dokunur. Boncuk, maskeden korkmaz umursamaz bir ifadeyle ‘amaan git lan işine, aman ne komiksin be’ der. 1.Milletvekili, korkmadığını görünce maskeyi çıkarır, Boncuk’un arkasında durmaya devam eder. Boncuk, arkasını dönüp 1.Milletvekilini görünce elindeki tepsiyi fırlatıp kaçmaya başlar. (32:10 – 32:29 sn.) Bu sahneyi, uyumsuzluk kuramıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü normalde Boncuk’un maskeden korkması beklenirken, maskeyi takan şahsın yüzünden korkmuştur. Normalin dışında bir tepki olması zihinde oluşan bir uyuşmazlığa sebebiyet verdiği için seyirci bu sahneye güler. Aynı zamanda Boncuk’u maskeyle korkutmaya çalışan kişinin maskesine değil de kendi yüzüne bu tepkinin verilmesi üstünlük kuramıyla da ilintili olabilir. Kişinin kendi yüzünün maskeden daha çirkin ve korkutucu gibi yansıtılması seyircide üstünlük duygusu yaratabilecek türden bir davranış olduğu için gülmeyi oluşturan sebeplerden biridir.

Oyun devam ederken Boncuk, 2.Milletvekiline, Beyefendinin (1.Milletvekilinin), bir sürü çay borcu olduğunu söyler ve devamlı bir şekilde bunu tekrar eder. Boncuk durur dururken, alakasız yerlerde diğer oyuncuların sözlerini keserek ‘borcunu ver

lan' diye çıkışlar yapar. (32:14 – 33:28 sn.) Boncuk 'un bu çıkışlarına seyirci gülmeye başlar. Buradaki mizahı yaratan yapılan söz tekrarlarıdır. Seyircinin gülmesi ise, sürekli tekrarlanan bu sözün, bir tekrar makinesi¹ etkisi yaratması ve dolayısıyla bir süre sonra komik gelerek seyirciyi güldürmeye başlaması olarak açıklanabilir.

2.Milletvekili ve Boncuk arasında şöyle bir diyalog geçer:

- 2.Milletvekili: Bırak şu çay parasını, bize bir akıl ver ya.
- Boncuk: Ne vereyim? (Güler)
- Milletvekili: Akıl ver.
- Boncuk: Ulen ben de akıl olsa kendim kullanırım. (33:17 – 33:25 sn.)

Diyalogdaki son cümle salonda bir gülme etkisi yaratır. Seyircinin bu sahneye gülmesi üstünlük kuramıyla açıklanabilir; çünkü Boncuk'un hem üzerindeki tuhaf kıyafetler sayesinde komik görünmesi, hem de akılsız olduğunu açıkça dile getirmesi seyircide üstünlük duygusu oluşturabilecek türden etkilerdir.

Yukarıda da söylendiği gibi, mecliste, 550.parlamentelerin eksikliğinden dolayı bir problem vardır. Vekiller, bu problemden Boncuk 'a bahsederler. Boncuk, bu sorunla pek ilgilenmese de boş kalan koltukla alakalı konuşmaya başlarlar. Bu sahnede vekiller ve Boncuk arasında şöyle bir diyalog geçer:

- 2.Milletvekili: Ha! Beyefendi yanılmıyorsam sizin hamile bir kızınız vardı?
- 1.Milletvekili: Evet var.
- 2.Milletvekili: Tamam. Eğer doğum olduysa o çocuğu alalım, o boş sandalyeye oturtalım, beş sene otursun yavrucak
- 1.Milletvekili: Olur mu öyle şey? Doğum moğum olmadı.
- 2.Milletvekili: Olmasın efendim. Erken doğumda mahsur mu var?
- Boncuk: Mahsur var. Çocuk bu be! Erken doğdum diye kızar, bakarsın erken seçim ister. Yapmayın ya... (34:46 – 35:04 sn.)

Bu sahnede erken seçim üzerinden yapılan espri, Freud 'un (1996), maksatlı espri çeşitleri tasnifinde bulunan töreye karşı, cynique (sinik) espri (eleştirici yadsıyıcı espri) (s. 86,88) çeşidiyle benzerlik göstermektedir. Freud'a göre (1996), espri, kurumlara ve bu kurumların baş temsilcisi olan kişilere, yaşama değin fikirlere

¹ Söz tekrarı. (Bergson, 2013: 58-59)

saldırabilir. Bu kurumlar ve kurumları temsil eden kişiler toplumda büyük saygınlığa sahip olduğundan, açıkça eleştirilemezler ve karşıt düşünceler ancak bir nüktenin maskesi altında söylenebilir (s. 86). Görüldüğü üzere sahnede erken seçim üzerinden bir espri ile dönemin siyasilerine bir gönderme yapılmıştır. Bu espri adı altında yapılan eleştiri, toplumla ilgili olduğu ve toplumsal bir eleştiri niteliği taşıdığı için seyirciler tarafından hemen algılanıp gülme yoluyla belli edilmiştir.

Oyunun devamında, vekiller, boş kalan yere Boncuk'u koymak isterler. Bu sahnedeki mizahı oluşturan, vekillerin, meclisin çaycısından akıl almak ve boş kalan koltuğa onu koymak istemeleridir. Bu iki eylem de seyircilerde doğrudan bir uyuşmazlık etkisi yaratır. Çünkü milletvekilleri üst makamdan insanlardır, Boncuk ise meclisin çaycısı, yani alt tabakadan biridir. İnsanlar çoğu zaman daha eksik ve daha aşağı olana gülerler. Boncuğa sunulan bu tekliflerin, seyircinin zihninde bir uyuşmazlık yarattığı ve bu uyuşmazlık sayesinde oluşan komik etkisinin gülmeye sebep olduğu söylenebilir.

Boncuk, sunulan teklif karşısında diretince 2.Milletvekili ile arasındaki diyalog şu şekildedir:

- 2.Milletvekili: Bırak şimdi pazarlık etmeyi salak! Memleket batıyor be batıyor!
- Boncuk: Ulan memleket size mi batıyor? Vatandaşa batıyor lan. Size ne oluyor? (35:08 – 35:25 sn.)

Bilindiği üzere 'batmak'¹ kelimesinin birden fazla anlamı vardır ve diyalogda farklı iki anlamı kullanılmıştır. 2.Milletvekili, memleketin durumunun kötüye gittiğini kast ederken, Boncuk ise, kelimenin dokunmak ve hoşa gitmeyen bir duruma uğrama anlamlarından yola çıkarak cevap vermiştir. Kelimenin birden fazla anlamının olması mizah yaratma unsuru olarak kullanılmıştır. Çünkü asıl söylenmek istenenden çok daha farklı bir anlama gidilerek espri yoluyla bir eleştiri yapılmıştır. Bu yolla oluşturulan espri töreye karşı – sinik espri niteliğindedir. Kurumlara ve kişilere açıkça bir saldırı olmasa da memleketin halinden zarar görenlerin sadece vatandaşlar olduğu üstü kapalı bir biçimde dile getirilmiştir. Toplumsal bir eleştiri niteliğinde

¹ Batmak: 1. Bir sıvının üstündeyken içine gömülme, 2.Yıkılmak, egemenliği sona ermek, 3. Hoşa gitmeyen bir duruma uğramak, 4. Dokunmak, incitmek (www.tdk.gov.tr)

olan bu espriyle mizah yaratılmış, seyirciler ise bu sahneyi, hem gülerek hem de alkışlayarak izlemişlerdir. Mizah, toplumla ve kültürle sıkı sıkıya bağlı olduğu için, sahnede o dönemin toplumsal sorunlarıyla ilgili yapılan bu göndermelere seyircilerin gülmesi oldukça olağan bir durumdur.

Oyun, Boncuk’u ikna etmeye çalışmakla devam ederken 2.Milletvekili, birden sessiz sessiz konuşmaya başlayıp ona, meclisin bir sırrını açıklayacağını söyler. Bunu yapmadan önce meclisin iki kapısını da kontrol etmeleri gerektiğini söyleyip bir kapıya 1.Milletvekili ile kendisi gider, diğerine de Boncuk’u yollar. Mesafe sanki çok uzakmış gibi seslenmeye başlar;

- 2.Milletvekili: Boooncuuuuuk
- Boncuk: Niye o kadar uzağa gittiin? Niye o kadar uzaklaştın?
- 2.Milletvekili: Beni görüyoor musuuun?
- Boncuk: Görüyooooom. O yanındaki tezek yığımı mı?
- 2.Milletvekili: O yanındaki Beyefendiiii. (39:35 – 41:35 sn.)

Seyirciler bu sahneye katılarak gülmüşlerdir. Sahnedeki mizahı yaratan unsurlar jest komiği ve sözle yapılan saldırıdır. Çünkü sahnenin sınırları belli olduğu halde oyuncuların sanki aralarında çok mesafe varmış gibi oynamaları, yaptıkları jest ve hareketler seyircileri güldürmüştür. Komiği oluşturan diğer bir unsurun ise 1.Milletvekili olan Beyefendinin şahsına ‘tezek yığımı’ söylemiyle yapılan düşmanca – saldırgan espri olduğu görülür. Bu espri, seyircilerin içerisinde bastırılmış halde bulunan saldırganlık hissini harekete geçireceği için gülmeye sebep olur. Bir sonraki sahnede, Boncuk’u, milletvekili yapmak için çalışmalarına başlarlar. Meclise girmesi için bir yemin hazırlanması gerektiğinden bahsederken önce bir prova alırlar. Sahnedeki diyalog şu şekildedir:

- 2.Milletvekili: Boncuk şimdi dışarı çıkıyorsun, ben seni kürsüye çağırıyorum, sen azametle geliyorsun.
- Boncuk: Ama onlar demin gittiler.
- 2.Milletvekili: Kimler?
- Boncuk: Azmi ile Mehmet.
- 2.Milletvekili: Öyle değil yahu. Yani sen heybetli bir şekilde...
- Boncuk: Oradan mı geliyorum?

- 2.Milletvekili: Oradan geliyorsun. 550.nolu parlamenter! (Çağırır)
- Boncuk: Ne var lan!
- 2.Milletvekili: Kürsüye. (Boncuk, umarsız, kendine güvensiz, omuzları düşük bir biçimde içeriye girer) Heybetine oturayım! Oğlum heybet be heybet! Böyle göğüs dışarda (gösterir).
- Boncuk: Acele etme! Meclise girelim
- 2.Milletvekili: Eee?
- Boncuk: Üç ay sonra evelallah!
- 2.Milletvekili: Nasıl?
- Boncuk: Ense, göt, göbek aha! (Bunları söylerken aynı zamanda söylediği yerlerini gösterip, hareketleriyle de söylediklerini destekleyip yürümeye başlar) (42:54 – 43:35 sn.)

Diyaloğun başında yanlış anlamaya dayalı bir söz komiği dikkati çekmektedir. ‘Azamtle’ kelimesi ‘Azmi’ ve ‘Mehmet’ gibi algılanmış, mizah bunun üzerinden yürütülmüştür. Görüldüğü üzere bu iki kelimeyi oluşturan harfler ile asıl söylenen kelimenin harfleri benzerlik göstermektedir. Bu uygunluktan yararlanılarak yanlış anlamaya dayalı bir komedi yaratıldığı söylenilebilir. Diyalogun devamında mizahın yaratılması için hareket komiği devreye girer. Boncuk’un önce umarsızca içeriye girmesi, ardından da söylediklerini destekleyecek şekilde el kol hareketleri yaparak yürümesi seyircileri güldürür. Gülmeye sebep olan unsur, Bergson’un (2013), görüşü olan hareket komiği içinde yer alan mekaniklik ile açıklanabilir. Çünkü Boncuk, yürürken bunu hareketleriyle desteklemiş ve dolayısıyla canlılığını kaybederek makinemsi hareketler yapmıştır. Sanki görünmez bir ip, Boncuk’u hareket ettirip, yüz ifadelerini birbirine bağlayarak, tam bir uyum içerisinde seyirciye sunmuştur. (s. 32-33 sn.) Bu unsurların yanı sıra, kullanılan ‘lan’, ‘göt’ gibi argo ifadeler de seyirciyi güldürür. Toplum tarafından hoş karşılanmayan, dile getirilmesi ayıp olarak görülen bu ifadeler, insanları her zaman güldürür. Toplum tarafından baskılanan duygu ve düşünceler, bu tarz şakalar sayesinde gülme yoluyla bir enerji boşalımı olarak dışarıya atılır (Morreall, 1997: 43). Mizah bahsedilen tüm unsurların bir araya gelmesiyle yaratılmıştır.

Boncuk'un yemin etme sahnesi devam ederken 1.Milletvekili, ona hazır bir yemin verir ve Boncuk okumaya başlar:

- Boncuk: Yemin; vatandaşımı canından bezdirip doğduğuna pişman ettireceğime! Önce can sonra canan atasözüne sadık kalacağıma! (defteri elinden bırakır) Ben bunu okumam! (44:07 – 44:19 sn.)

Bu sahnede okunan yemin, gerçekte edilen yeminlerden çok farklı olduğu için seyircilerin zihninde oluşacak uyuşmazlık gülmeye sebep olur. Aynı zamanda okunan bu yemin töreye karşı bir espriye de örnek teşkil eder. Çünkü sahnede toplumsal bir eleştiri de söz konusudur. Bu espri sayesinde dönemin siyasilere bir gönderme yapılmış, seyirciler bu yolla güldürülmüştür.

Boncuk, yeminin yazdığı defteri elinden bırakarak kendisinin bir yemin yazdığını ve onu okumak istediğini söyler. Bu sahnede 2.Milletvekili ile aralarında şöyle bir diyalog gerçekleşir:

- Boncuk: Şimdi efendim, biz işte çalıştık çabaladık, bir tane öğleden sonra kondumuz var yukarda.
- 2.Milletvekili: Ne var?
- Boncuk: Öğleden sonra konu.
- 2.Milletvekili: Saçmaladın gecekondu.
- Boncuk: Gece konmadı, öğleden sonra yaptım. Amcamın oğlu var sabaha karşı konu.
- 2.Milletvekili: İyi, oldu. Eee?
- Boncuk: Bende bir tane televizyon var ak kara.
- 2.Milletvekili: Siyah beyaz
- Boncuk: Efendim?
- 2.Milletvekili: Siyah beyaz
- Boncuk: Ak kara dersin olmaz mı? Kara ak. (44:23 – 44:53 sn.)

Usta oyuncu, İbiş tiplemesiyle oldukça benzerlik gösteren Boncuk tiplemesi ile kalıpların dışına çıkmıştır. Herkesçe bilinen 'gecekondu' yerine 'öğleden sonra konu', 'sabaha karşı konu' ifadelerini, 'siyah beyaz' yerine de 'ak kara' ifadesini kullanır. Alışıl gelmişin dışındaki, beklenmedik bu sözler, doğrudan seyircinin zihninde bir uyuşmazlık oluşturacağı için gülmeye sebep olur. Aynı zamanda, bu

ifadeler bağlamında tiptemenin, kalıpların dışına çıkmayı seven ve -yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü gibi- bozuk düzene karşı olduğu çıkarımına varılabilir.

Bir sonraki sahnede, Boncuk cumartesi ve pazar günleri televizyonu olmayanların onlara geldiğini, bahçede oturduklarını söyler. Televizyonda tesadüfen birçok kez meclisi gösterdiklerini, meclisteki kötü lafları, küfürleri, şiddetli kavgaları izlediklerini söyler. Boncuk, bunları izlerken bir yemin yazdığını söyleyip okumaya başlar:

- Boncuk: Bazı alışkanlıkları var ya politikacıların ona da hürmet ettim!
- 2.Milletvekili: Nasıl?
- Boncuk: Bakanlık, başkanlık kürsüsüne üç kereden fazla saldırmayacağıma, oturumlarda ağızından katiyetle kötü laf çıkarmayacağıma, beeeee (Bağırır) gibi laflar etmeyeceğime... (44:53 – 45:36 sn.)

Sahnede yine dönemin siyasilerine bir gönderme yapıldığı açıkça görülmektedir. Mecliste yaşanan tatsız olaylar kurum ve kişi belirtilmeden açıkça olmasa da mizah adı altında töreye karşı – sinik espri yoluyla eleştirilmiştir. Esprinin kim için ve ne için yapıldığını anlayan seyirciler sahneye gülerek tepki verirler. Bahsedilmesi gereken bir diğer unsur ise uyumsuzluk durumudur. Çünkü normal şartlarda bir milletvekilinin bu sözleri söylemesi ve bu yemini etmesi mümkün değildir. Bu yüzden seyircinin aklındaki milletvekili profiliyle taban tabana zıt düşen bu tipteme, akılda yarattığı uyumsuzluktan dolayı gülmeye sebep olur.

Boncuk, yeminini okuduktan sonra 2.Milletvekili onun az önce bir rüyadan bahsettiğini, rüyanın ne olduğunu sorar. Boncuk rüyasında Beyefendi'yi (1.Milletvekili) gördüğünü söyler ve rüyayı anlatmaya başlar:

- Boncuk: Şimdi yeşil bir arazi...
- Beyefendi: Güzel
- Boncuk: Tamam mı?
- Beyefendi: Çok güzel
- Boncuk: Bir tane koyun, koyun, kepenek giymiş.
- 2.Milletvekili: Koyun kepenek giymiş! Eee?
- Boncuk: Hee... Kepenek giymiş. Koyun kaval çalıyor.
- 2.Milletvekili: Beyefendi ne yapıyor?

- Boncuk: Otluyor. (Gülerek sahneden çıkarlar) (45:37 – 46:03 sn.)

Sahnedeki mizahın saldırgan bir tavır sayesinde yaratıldığı söylenilebilir. Karşı taraf, bir hayvana benzetilerek, o hayvana özgü bir özellik ile bağdaştırılmıştır. Bu benzetmeler sayesinde bireye karşı, düşmanca - saldırgan bir espri yoluyla açıkça bir saldırıda bulunulmuştur. Saldırıya maruz kalmayan seyirciler ise espriye gülen taraf olurlar. Çünkü insanlar içlerinde bastırılmış halde bulunan saldırganlık duygusundan dolayı bu tarz şakalara çoğu zaman gülerek tepki verirler ve böylece bastırılmış halde bulunan enerjiyi dışarıya atarlar. Ayrıca bu çirkin, şaka yoluyla yapılan saldırıyı seyirciler gerçekleştirmediği için kendilerini rahatsız hissetmemeleri de gülmeleri için başka bir etkidir (Feinberg, 2004:108).

Bu oyundaki mizahî unsurlar incelenen diğer metinlerle karşılaştırıldığında daha çok rahatlama kuramıyla ilişkilendirilebilecek olup, mizah yaratma sürecinde ise Freud'un maksatlı espri çeşitlerinden töreye karşı, sinik esprinin kullanıldığı dikkati çekmektedir.

3.2. Zamsalak Adlı Oyundaki Mizahi Unsurların İncelenmesi

Zamsalak¹, 1:08:37 saniyelik bir tiyatrodur, fakat incelemede tiyatrodaki tulûat kısmının örneklem yoluyla seçilen 7:57-24:37 saniyeler sahnelenen kısımlar ele alınacaktır. Usta oyuncu Nejat Uygur, diğer oyunda olduğu gibi Boncuk adlı tiplemesi ile sahnededir. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kukla tiplemesi olan İbiş'ine benzeyen Boncuk'un İbiş tipine benzeyen yönleri mizahi açıdan incelenecektir.

Perde açılır, dekor bir tiyatro sahnesidir. Ekrem, Nejat Uygur² kim olduğunu ve nereden geldiğini sorarken aralarında şu şekilde ufak tefek atışmalar geçer;

- Ekrem: Bana bak! Ne dolaşıyorsun oralarda?
- Nejat Uygur: Dolaşırım, senin babanın yeri mi?
- Ekrem: Ulan benim tiyatromun önünde ne işin var?
- Nejat Uygur: Ne bağıırıyorsun lan?
- Ekrem: Bağıırırsam nolur lan?

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KcZe-PA6m8&t=1340s>.

² Oyunda karaktere Boncuk adı ilerleyen kısımlarda konulmuştur. Bu yüzden karaktere Boncuk diye hitap edilen diyaloglara kadar karakter, Nejat Uygur olarak isimlendirilmiştir.

- Nejat Uygur: Sesin kısılır. (Ekrem, Nejat Uygur’u sahnenin diğer tarafına iter) Vay beni kaktırdı. Gel lan buraya! (Ekrem gelir) Dayı mısın lan?
- Ekrem: Dayıyım lan! (Bağırır)
- Nejat Uygur: Yengemi üzme. (Ellerini birleştirip korkmuş bir ifadeyle söyler, Ekrem onu yine iter) Lan seni döverim ama dayak yerim diye korkuyorum. Git oğlum bulaşma, bak bana bulaşma diyorum!
- Ekrem: Nolur bulaşırsam?
- Nejat Uygur: Vallahi elinde kalırım bak söyleyeyim sana. (0:21 – 0:58 sn. <https://www.youtube.com/watch?v=KcZe-PA6m8&t=1340s>)

Diyaloğa bakıldığında sahnenin geneline, üstünlük kuramının hâkim olduğu söylenebilir. Komik rolündeki kişinin, karşısındaki şahıstan korktuğu ve ona göre cevaplar verdiği açıkça görülmektedir. Karşıdaki bireyden korkulması, korkulan kişinin daha üstün bir birey olduğunun yansıtılmasıdır. Dolayısıyla bu durumu fark eden seyircide de bir üstünlük durumu oluşması mümkündür. Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret, zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyulan kişilere gülünür (Morreall, 1997: 22). Nejat Uygur’un korkarak verdiği cevaplara ve karşısındaki kişi tarafından defalarca itilmesine seyirciler güler tepki vermişlerdir. Fiziksel şiddet olan itilme eyleminin seyircileri güldürmesi ise üstünlüğün yanı sıra saldırgan mizah tarzı ile de açıklanabilir. İnsanlar başkalarını yerme, aşağılama ya da küçük düşürme amacıyla yapılan şakalara ve bu tarz fiziksel şiddet içeren olaylara gülerler. Çünkü her insanın içinde bastırılmış halde bulunan bir saldırganlık hissi vardır ve insanlar ortada komik bir durum olmasa bile diğerlerinden daha aşağı gördükleri kişilere karşı gülerler. Bu bağlamda düşünüldüğünde; diyalogdaki mizahın üstünlük kuramı ve saldırgan mizah tarzı sayesinde yaratıldığı, seyircilerin ise, hem hissettikleri üstünlük duygusundan, hem de bastırılmış halde bulunan saldırganlık hislerinin ortaya çıkmasından dolayı sahneye güldükleri söylenebilir.

Tiyatronun komiği işe gelmemiştir ve tiyatronun sahibi Ekrem, Nejat Uygur’a komik olup olamayacağını sorar. Nejat Uygur, komiklik yapıp yapamayacağını bilemezken, Ekrem, onu güldürmesini söyler. Nejat Uygur Ekrem’i güldürmeye çalışır, kendinin komik olduğunu düşünmese de Ekrem güler. Oturup sohbet etmeye başlarlar; Ekrem,

kızlardan kuş isimleriyle bahseder. Nejat Uygur, kızlardan bahsedildiğini biraz geç anlar. Bu sahnedeki diyalog şu şekildedir:

- Nejat Uygur: Sen yanlışlıkla deve kuşu görmüştün.
- Ekrem: Yok lan bildircındı, bir de güzel giyinmiş.
- Nejat Uygur: Kim Giyinmiş?
- Ekrem: Bildircın.
- Nejat Uygur: Ya cıbırcık kuşu giyinir mi oğlum?
- Ekrem: Çıplak mı gezecek lan? (Bağırır)
- Nejat Uygur: Giyinir ya niye giyinmesin? (Korkarak) Ben evvelsi gün bir karga gördüm. Abiye, mini etek giymiş. (Bu adam manyak ya diye söylenir)
- Ekrem: İnan bana bir de güzel makyaj yapmış.
- Nejat Uygur: Kim makyaj yapmış?
- Ekrem: Bildircın.
- Nejat Uygur: Ben sana bir şey söyleyeyim mi? Cıbırcık kuşu makyaj... (O sırada oturduğu yere vurur, Ekrem oturunca korkarak söyler) yapabilir. (6:26 – 6:55 sn.)

Diyalog incelendiğinde, dikkati çeken ilk unsur yanlış anlamaya dayalı söz komiğidir. Kuş ismiyle kast edilen bir kadındır, fakat Nejat Uygur, bunu anlamayıp sahneyi hayvan olan kuş üzerinden devam ettirmiştir. Yanlış anlaşılmaya dayalı bu sahnenin seyircilerde bir üstünlük duygusu yarattığı söylenebilir. Çünkü seyirciler, kuş ismiyle asıl söylenmek isteneni anladıkları için, bunu kavrayamayan kişiye yanlış anlamayı ne kadar devam ettirirse o kadar gülerler. Üstünlük duygusunu yaratan başka bir unsur ise, Nejat Uygur'un karşısındaki şahıstan korkmasıdır. Nejat Uygur, söylenen kuş ismini akla gelen ilk anlamıyla anlayıp hayvan olduğunu düşünse de karşısındaki kişiden korktuğu için bunu istediği gibi dile getiremez. Korktuğunu yaptığı hareketlerle ve ses tonuyla açıkça belli eder. Sahnedeki oyuncunun korkması ve bunu gözle görülecek şekilde sergilemesi seyirciye hissedilen üstünlük duygusunu tetiklediği için komik gelir ve seyirci gülmeye başlar. Çünkü insanlar, yukarıda da bahsedildiği gibi daha zayıf olana gülerler. Sahnedeki mizahı yaratan bir diğer unsur ise uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir. Diyalogda Nejat Uygur, kuşlarla kadınlar arasında kurulan ilişkiyi anlamadığı halde karşısındakinden korktuğu için kuşlara, insana has olan giyinmek, makyaj yapmak

gibi özellikleri gerçek anlamıyla yükler. Bu durum da sahneyi izleyen seyircilerin zihnindeki kuş figürüyle çatışan bir fikir olduğu için zihinde bir uyuşmazlık yaratır ve dolayısıyla gülmeye sebep olur.

Oyunun devamında Nejat Uygur, nihayet Ekrem'in kadınlardan bahsettiğini anlar. Ekrem, onu da alıp kızların yanına götürmek ister. Nejat Uygur, kızların ondan kaçtıklarını, kızlarla konuşmadığını söyler. Bu sahnede Ekrem ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

- Ekrem: Korkma lan korkma Ekrem abin var yanında. Beş dakikada keklüklen aranı yaparım senin.
- Nejat Uygur: Yapamazsın sen.
- Ekrem: Yaparım ulan benim işim bu.
- Nejat Uygur: Boş zamanlarınızda pezevenklik mi yapıyorsunuz? (Ekrem, Nejat Uygur'u iter) (7:27 – 7:44 sn.)

Sahne geçerken diyalogda saldırgan bir mizah tarzının örneği görülmektedir. Düşmanca – saldırgan bir esprî yapılarak 'pezevenk' söylemi kullanılmıştır. Herkesçe bilinen, hakaret içeren, ayrıca toplumun baskıladığı duygu ve düşünceleri yansıtabilecek türden olan bu söylem mizah yapmak adına kullanılmıştır. Bu esprî sayesinde baskılanan enerji açığa çıkar ve seyirci bu enerjiyi gülerken dışarıya atar. Bahsedilmesi gereken bir diğer husus ise saldırıya maruz kalan kişiye hissedilen üstünlükten dolayı gülünmesidir. Çünkü hakaret, seyircilere değil karşıdaki şahsa edilmiştir ve karşıdaki şahıs aşağılanmıştır ayrıca seyircide bir üstünlük duygusu oluşmuştur. Bu üstünlük duygusu da gülmeye sebep olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde düşmanca – saldırgan bir esprî yoluyla sağlanan saldırgan mizah tarzının ve üstünlük kuramının sahnedeki mizahı yaratan unsurlar oldukları çıkarımına varılabilir.

Nejat Uygur ile Ekrem arasında geçen bu atışmalardan sonra usta oyuncu, komik olarak işe alınır. Ekrem, Tulûat'ı anlattıktan sonra Nejat Uygur'un başına yırtık bir fes giydirir, beline bir kuşak bağlar. Kendisi de düzgün bir fes giyip üzerine de Efendi olduğunu belli edecek bir kaftan giyer. Nejat Uygur'un üzerinde ise damalı bir gömlek ve kırmızı kısa bir pantolon vardır. Ekrem, Nejat Uygur'u komik kılığına soktukten sonra Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki gibi evin Efendisinin kendisi, onun

da Uşağı olacağını ve adının da Boncuk olacağını söyler. Ekrem, Boncuk'a onu çağırduğunda dışı cevaplar vermesini böylece seyircinin de güleceğini söyler. Tulûatı denemeye başlarlar;

- Efendi: Boncuuuuuk!
- Boncuk: Ne var lan kancık oğlu kancık.
- Efendi: Aferin ulan sende iş var.
- Boncuk: Sahi oldu mu?
- Efendi: Vallahi oldu.
- Boncuk: Bu bir şey değil ben daha açılırım. Ben gittikçe açılırım
- Efendi: Hadi göreyim. Hadi aslanım be! Boncuuuuuk!
- Boncuk: Ne var lan orospu çocuğu! (Efendisi vurur, seyirciler katılarak gülerler)
- Efendi: Ulan açıl dediysek bu kadar açıl demedik sana. (7:55 – 9:15 sn.)

Sahnedeki mizahı yaratan unsur rahatlama kuramıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü Boncuk'un vermiş olduğu cevaplarda geçen ve alenen hakaret içeren söylemler seyircileri gülmekten kırıp geçirmiştir. Freud'a göre, toplumun baskı altında tuttuğu yasak duygu ve düşünceler bilince çıkarılmak için şakalar kullanılır (Morreall, 1997: 44). Bu bilgidен hareketle seyircilerin içlerinde bastırılmış halde bulunan enerjinin yapılan bu şaka sayesinde gülerек dışarıya atıldığı söylenilebilir. Bahsedilmesi gereken bir diğer unsur ise saldırgan mizah tarzıdır. Hakaret içeren kötü söylemler, karşı tarafa düşmanca – saldırgan bir espri yoluyla söylenmiş ve bu espriye maruz kalmayan seyirci bu duruma güler.

Bir sonraki sahnede Efendi, Boncuk'a oyun oynamayı bilip bilmediğini sorar. Boncuk da annesinden öğrendiği bir oyundan bahseder. Diyalog şu şekildedir:

- Boncuk: Nerde duysa annem işi gücü bırakır o oyunu oynar. Ben de anneme çekmişim. Bu oyunu nerde duysam işi gücü bırakırım.
- Efendi: Valla merak ettim oyunu. Adı ne bunun?
- Boncuk: Kır Belini Ali Dayı.
- Efendi: Hımm, nasıl erkekçe bir oyun mu?
- Boncuk: Erkekçe bir oyun.

- Efendi: Oyna bakayım. (Boncuk, ‘kır belini ali dayı’ diye kırıtarak oynamaya başlar) Ne biçim erkekçe oyun lan öyle?
- Boncuk: Niye?
- Efendi: Erkek adam ağır oynar ağır.
- Boncuk: Ben bu kır belini ali dayıyı ağır da oynarım.
- Efendi: Nasıl? (Boncuk, yavaş el kol hareketleriyle makine gibi hareketler yaparak oynamaya başlar) (9:18 – 9:57 sn.)

Sahnedeki mizahı yaratıp seyircileri güldüren unsur hareket komiğidir. Çünkü sahnedeki oyuncunun birden oynamaya başlaması ve el kol kullanarak yaptığı hareketleri birçok kez tekrarlaması seyircide komik etkisi yaratacak türdendir. Hızlı oynarken birden yavaş oynamaya başlamasıyla oyuncu, canlılıktan çıkarak kendini tekrarlayan bir makineye dönüşür. Oyuncunun yaptığı bu karmaşık eylemler, yani makinemsi hareketler, bir mekanikliğe sebep olacağı için seyirciyi ister istemez güldürmeye başlar. Bergson’a göre (2013), mekaniklik ile canlılığı iç içe geçmiş gibi görmek, kişinin yumuşaklıktan uzaklaştırılarak katılığın bir taklidi olarak görülmesidir (s.36). Bu bilgiden hareketle, el ve kol hareketleri sayesinde mekaniklik etkisini yaratan katılığın seyircileri güldürdüğü söylenilebilir.

Oyunun devamında Ekrem, erkek oyununun harmandalı olduğunu söyler ve onu göstermeye çalışır. Bu sahne devam ederken Ekrem birden hayali insanlar görmeye başlar, gördüğü kişiler Halil İbrahim Bey amca ve eşidir. Aslında sahnede kimse yoktur, Boncuk da olmadığını biliyordur fakat Ekrem’den korktuğu için olmadığı konusunda ısrar edemez.

- Ekrem: Nasıl Halil İbrahim Bey amcama pala bıyık yakışıyor değil mi?
- Boncuk: Kendini göremedim ki bıyığını göreyim.
- Ekrem: Yok mu? (Bağırır)
- Boncuk: Orada duruyor be. (Korkarak) (13:00 – 13:28 sn.)

Ekrem, Boncuk’tan Halil İbrahim Bey amcanın elini öpmesini ister, Boncuk da olmadığını bile bile sırf korktuğu için oradaymış gibi elini öper. Buna benzer birkaç absürt sahne daha vardır ve onlar da şöyledir; Ekrem, sahnede araba varmış gibi Boncuk’a binmesini söyler. Boncuk, araba olmadığını biliyordur ve bunu ima

ettiğinde Ekrem sesini yükselttiği için o da varmış gibi davranmaya başlar. Ekrem şoför tarafına geçer Boncuk'a da arabanın önünden dolaşmasını söyler.

- Ekrem: Hadi arabanın önünden dolaş, hadi! (Boncuk sahnenin diğer ucuna doğru yürümeye başlar) Nereye gidiyorsun lan?
- Boncuk: Arabanın önünden dolaş demedin mi?
- Ekrem: Eee?
- Boncuk: Uzun araba Limuzin.
- Ekrem: Kar kar kar kar (Marşa basıyor gibi ses çıkarır) Allah Allah marş olmadı sen dene
- Boncuk: Yağmur yağmur yağmur. (14:22 – 15:28 sn.)

Görüldüğü üzere sahnelerde bir absürtlük söz konusudur, çünkü sahnede iki oyuncudan başka ne bir kimse ne de bir araba vardır. Buna rağmen başka şahıslar ve araba varmış gibi oynanması seyircilerin zihninde bir uyumsuzluk yaratır ve bu durum seyircilere komik gelir. Ayrıca Boncuk'un sahnede başka birinin olmadığını ve arabanın olmadığını bilmesine rağmen sadece korktuğu için varmış gibi davranmasının ise seyircilerde üstünlük duygusu yarattığı söylenilebilir. Karşıdaki kişiden korktuğu için Boncuk'un istediği gibi davranmaması, daha zayıf görünmesine yol açar ve seyirciler Boncuk'a karşı üstünlük duygusunu hissederler. Diyalogla ilgili son olarak bahsedilmesi gereken ise 'kar' ve 'yağmur' sözcükleri sayesinde yaratılan yanlış anlaşılma. Yansıma bir ses olarak kullanılan 'kar' sözcüğü akla gelen ilk anlamı olan doğa olayı olarak algılanmış ve cevap olarak 'yağmur' kelimesi verilmiştir. Bu yanlış anlaşılma da mizahı ve gülmeyi yaratan unsurlardan biridir.

Bir sonraki sahnede ise Ekrem, Boncuk'a gidecekleri yerde avlanabileceklerini söyler. Boncuk da tüfek kullanmayı bilmediğini söyleyince, Ekrem ona tüfek kullanmayı öğretmek ister. Sahnede uzun saplı bir süpürge vardır Ekrem, onu tüfek gibi kullanmaya başlar. Boncuk, onun silah olmadığını bilir ama yine korkusundan dolayı Ekrem'in istediğini yapar. Sanki elinde silah varmış gibi içine barut koyar, Ekrem'in talimatı üzerine silahı kontrol eder, barut içine otursun diye yere vurur. Boncuk, sanki silahın içi görünüyormuş gibi süpürgenin sapına bakmaya başlar. Diyalog şu şekildedir:

- Ekrem: Tamam baturumuz oturdu. Hemen saçmala.
- Boncuk: Senin ananı, avradını, sula...
- Ekrem: Ne diyorsun lan sen?
- Boncuk: Ula vicdansız bu kadar şahit var, saçmala demedin mi?
- Ekrem: Al bu saçma at, hemen bak (Boncuk'a bir şey veriyormuş gibi yapar, Boncuk içine atıyormuş gibi yapıp süpürgenin sapına bakmaya başlar) Saçmayla barut sarıldılar mı?
- Boncuk: Saçma baruta sulanıyor, barut bağıyor.
- Ekrem: Ne diye?
- Boncuk: Ben senin bildiğin barutlardan değilim. Saçma barutu aldı ağaçların altına götürdü. Ağaçların altında... (ha siiiie diye bağırarak süpürgeyi yere atar) Burada aile var lan (seyirciyi göstererek söyler) (15:50 – 17:45 sn.)

Anlatılan sahnede ve örnek olarak verilen diyalogda mizah yaratma sürecinde ilk olarak uyumsuzluk kuramından bahsedilebilir. Çünkü sahnede bir absürtlük vardır ve bu da doğrudan uyuşmazlıkla ilintilidir. Süpürgenin seyirciye silah gibi sunulması, oyuncuların ellerinde barut veya saçma gibi cisimler olmadan varmış gibi hareket etmeleri seyircilerin zihninde uyuşmazlığa sebep olacak türden sahnelerdir. Sahneye bakıldığında mizah yaratma sürecinde üstünlük ve rahatlama kuramıyla ilişkilendirilebilecek unsurlar olduğu görülecektir. Dikkat edilirse oyunda komik (Boncuk) rolündeki oyuncu da sahnede silah olmadığını, o nesnenin bir süpürge olduğunu farkında olmasına rağmen diğer oyuncudan korktuğu için silah olduğunu kabullenmiş gibi yapar. Korkması onun daha aşağı, daha zayıf görünmesine sebep olan bir davranıştır ve bu seyircilerde bir üstünlük hissine sebep olur. Hissedilen üstünlük durumundan dolayı seyirciler aşağı ve zayıf durumda gördükleri bireye gülerler. Silahın içine bakılıp 'sulanmak', 'ben senin bildiğin barutlardan değilim', 'saçma barutu ağaçların altına götürdü' gibi söylemlerle oluşan bir uyuşmazlık ve rahatlama durumu söz konusudur. Silaha insana has özellikler yüklendiğinde seyircilerin zihninde bir uyuşmazlık meydana gelir, bunun yanı sıra seyircilerde cinsel çağrışım yapabilecek türden söylemlerde bulunulmuştur. Toplumun baskıladığı duygu ve düşünceler, bu söylemler sayesinde bir enerji boşalımı olarak gülmeye dışarıya atılır. Bu bağlamda düşünüldüğünde üstünlük, uyumsuzluk ve

rahatlama kuramlarıyla açıklanabilecek unsurlarla gülmenin ortaya çıktığı görülmektedir.

Oyunun devamında birçok kez tekrar eden sahneler vardır, bu sahneler şöyledir: Ekrem, saçmayla barutun oturduğunu şimdi de harbiyi çekmesini söyler silahın üstündeki uzun yer harbidir, fakat Boncuk ona ‘çubuk’ der. Oyunun sonuna kadar ‘harbi’ ve ‘çubuk’ atışması devam eder. Ekrem Boncuk’a silahı (süpürgeyi) omzuna dayamasını söyler, Boncuk eline alıp sanki sazmış gibi ‘uzun ince bir yoldayım’ diye türkü söylemeye başlar. Bu sahne de birkaç kez tekrarlanır. Tekrarlanan bir diğer sahnede ise Boncuk, silahı omzuna dayar Ekrem, silahın üstüne yatmasını söylediğinde ‘yatamıyorsun kır’ diye bağırır bağırılmaz. Boncuk süpürgeyi atıp ‘kır belini ali dayı’ diye oynamaya başlar. Sahnelerde birden fazla kez yanlış anlaşılmaya dayalı söz komiği de yapıldığı görülür. (17:47 – 20:33 sn.)

Anlatılan sahnelerde hem söz, hem de hareket sayesinde oluşturulan bir tekrar komedisi söz konusudur. Söz ve hareket tekrarının iç içe olduğu bu sahnelerde birçok kez tekrar olduğu için geriye çevrilebilirlikten de bahsetmek mümkündür. Bergson’a göre (2013), tasvir edilen mekanizma düz bir yönde olunca zaten gülünçken dönüp dolaşıp aynı noktaya geldiği zaman daha gülünç olur (s. 64). Bu bilgiden hareketle sahnede oyun boyunca söylenen ‘çubuk’ kelimesi, süpürgenin ele alınıp saz gibi türkü söylenmesi ve ‘kır’ söyleminden sonra oynanması geriye çevrilebilirliği örnekleyebilecek niteliktedirler. Yapılan tekrarlar sayesinde dönüp dolaşıp aynı sahnelerin oynanmasından dolayı bu sahnelerin, bir süre sonra seyircilere, ister istemez daha da komik gelmeye başlaması olağan bir durumdur. Sahnelerdeki mizahı yaratan diğer unsurların ise yanlış anlaşılmaya dayalı söz komiği, komik rolündeki oyuncunun jest ve mimiklerinin olduğu söylenebilir. Çünkü dikkat edilirse yukarıda da bahsedildiği gibi süpürgenin silah olarak kabul edilmesi, zihinde bir uyuşmazlığa sebep olurken, bu kez de komik olayı yanlış anlayıp süpürgeyi eline saz gibi alıp çalmaya başlar. Seyirciler süpürgenin ne işe yaradıklarını bildikleri için bu aracın, silah ya da saz gibi kabul edilmesinden dolayı hem bir üstünlük duygusu hissederler, hem de zihinlerinde oluşan bir uyuşmazlık durumuna maruz kaldıkları için bu sahneler gülmelerine sebep olur. Boncuk rolünü üstlenen oyuncunun oldukça doğal olan jest ve mimikleri de seyircileri güldürmeye yetecek türden unsurlardır. Çünkü sahnedeki bu karmaşa ne kadar doğal gösterilirse o kadar komiktir. Boncuk’un

jestlerine dikkat eden seyircilerin, onun eylemlerine değil, beledikleri anda yapmış olduğu jestlerine gülmelerine sebep olan durumlardan biridir.

Birinci perdenin son sahnesindeki diyalog şu şekildedir:

- Ekrem: Koy omzuna, yat tüfeğin üstüne (Boncuk elindeki süpürgeyi tüfek gibi omzuna koyup, dediklerini yapar) parmağını köprüye sok.
- Boncuk: Söyleyecek misin? Onu demeyeceksin değil mi? (Yukarda bahsedilen ‘yatamıyorsun kır’ söyleminin Boncuk’a ‘kır belini ali dayı’ şarkısını hatırlatması kast edilir)
- Ekrem: Gözünün birini kör et (Boncuk yapar), horozu kaldır (Boncuk öylece durur, aşağı bakıp güler)
- Boncuk: Ben meşgulüm gel sen kaldır! (Seyirciler katılarak gülerler, sahne devam eder) silahı omzuma koydum!
- Ekrem: Güzel
- Boncuk: Parmağını köprüye soktum.
- Ekrem: İyi.
- Boncuk: Gözümün birini kör ettim. Horozu kaldırdım.
- Ekrem: Aferin.
- Boncuk: Şunu unutma ki... Çubuktur. (Sahneden çıkar, Ekrem onu kovalar. Perde kapanır.) (21:33 – 22:20 sn.)

Silah sahnesi burada da, yukarıda açıklandığı gibi tekrar komedisidir ve geriye çevrilebilirlikten dolayı komiktir. Bu diyalogda dikkati çeken başka bir unsur rahatlama kuramıyla açıklanabilecek ‘horozu kaldır’ ve ‘benim işim var gel sen kaldır’ söylemleridir. Boncuk, kendisine ‘horozu kaldır’ dendiğinde aşağı doğru bakıp gülmüştür. Söylenen söz, yapılan hareketle birlikte düşünöldüğünde cinsel çağrışım yapabilecek türdendir. Çünkü aşağı doğru bakılmasının ardından ‘benim işim var gel sen kaldır’ söyleminin kullanılması, erkek cinsel organını çağrıştıran niteliktedir. Toplumun baskıladığı duygu ve düşüncelerin bilince getirilmesi için yapılan şakalara bir örnek teşkil eden bu sahneye, seyircilerin katılarak gülmelerinin sebebi, bastırılmış halde bulunan enerjinin gülme yoluyla birden açığa çıkması ve seyircileri rahatlatması olarak açıklanabilir.

Bu oyunda incelenen diğer metinlere kıyasla cinsel çağrışım yapan hakaret dolu, aşığılayıcı söylemlerle yaratılmış, rahatlama ve üstünlük kuramıyla ilişkilendirilebilecek mizahî unsurların yoğun olduğu tespit edilmiştir.

İbişli kukla metinleri, İbiş'in Rüyası, Nejat Uygur Tiyatroları hakkında yapılan mizahî incelemelerden sonra elde edilen verilerle dünden bugüne İbiş tiplemesinin ortaya çıkartılması için metinler üzerinden karşılaştırma ve değerlendirme yapılan ikinci bölüme geçilebilir.



İKİNCİ BÖLÜM

İBİŞ TIPELEMESİNİN METİNLER ÜZERİNDEN

KARŞILAŞTIRILMASI VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir kukla tiplemesi olarak ortaya çıkan İbiş, Batı Tiyatrosu ve Ortaoyunu birleşiminden doğmuş olan Tulûat Tiyatrosuyla birlikte sahnelere taşınmıştır. Kaynaklara bakıldığında şu şekilde tanıtılmaktadır: İbiş oyunlarda her zaman uşak rolündedir, ‘Aptal Uşak’ olarak da adlandırılan tipleme oyunun baş komiğidir, oyunu baştan sona kadar o idare eder. Tulûat Tiyatrosunda tür olarak İbiş’e, ‘grand comique’ de denilmektedir. Tipleme, İbiş’ten farklı olarak, ‘Fırıldak’, ‘Durmuş’, ‘Tombul’, ‘Fıstık’, ‘Kıvrak’, ‘Sadık’, ‘Komik’ gibi isimler de alır. İbiş kurnaz ve hazır cevaptır. Başında biçimsiz bir fesi, üstünde ütüsüz beyaz pantolonu ve basma gömleği vardır. Kaba bir dili vardır. Yanlış anlamalar, açık saçık sözler ve çifte anlamlı deyimler kullanır (And, 1969: 105-106; Kurtulmuş, 1987: 80; Oral, 2013: 68). Tipleme *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kaynakta aşağıdaki şekilde görünmektedir.



Şekil 1 : Şekil 2 : *Türk el kuklası ve ipli kukla: İbiş ile Maskara* (İstanbul Belediye Müzesi, Foto: Ara Güler); Aktaran: And, 1969: 101).

Birinci bölüme bakıldığında İbiş tiplemesi, örneklem yolu ile seçilen, farklı birçok metin üzerinden incelenmiştir. Bu bölümde, incelenen metinlerden elde edilen çıkarımlar sayesinde tiplemenin özelliklerini belirlemek mümkündür.

1. Kukla Metinlerinde İbiş Tiplemesi

İbiş, incelenen dört kukla metninin ikisinde kaynaklarda bahsedildiği gibi uşak, birinde yazıcı, birinde ise bekçidir, kurnaz ve hazır cevaptır. Biçimsiz fesinin ise başından eksik olmadığı kullanılan ‘püskülüme gel’ ifadesinden anlaşılır. Metinlerde İbiş adından farklı olarak ‘Komik’ ve ‘Uşak’ olarak da adlandırılmıştır. Ancak incelemeye bakıldığında metinlerdeki mizahı yaratan unsurların sadece yanlış anlaşılmalara, açık saçık sözler ve çifte anlamlı deyimler olmadığı görülmüştür. Metinler, mizah kuramları, mizah tarzları, Bergson’un görüşleri, Freud’un sınıflandırmaları çerçevesinde incelendiğinde, oyunlarda komiği ortaya çıkaran mizahi unsurlar bu kuram ve görüşlerle ilişkilendirilebilmektedir. Metinlerde sadece söylemler değil, -parantez içinde belirtilen- hareketler, jest ve mimikler de tiptemenin kendine has tavrı ile birlikte düşünüldüğünde güldürüyü ortaya çıkaran unsurlardandır. Tipleme, kaynaklarda ‘Aptal Uşak’ olarak geçer. Oyunların İbiş’in aptallığı üzerinden dönmesi Johan Huizinga’nın (2017), “komik, aptallıkla sıkı bir ilişki içindedir” (s. 24) düşüncesini destekleyecek türdendir. İbiş, her ne kadar ‘Aptal Uşak’ olarak adlandırılrsa da metinlerin bazı kısımlarında bilip de bilmezlikten gelme durumunun gözlemlendiği, oyunun devamlılığını sağlamak ve komik unsurunu oluşturmak adına İbiş’in aptal olarak yansıtıldığı çıkarımına varılabilir. Çünkü gülünen kişi normalden daha zeki olan değil, daha aptal olandır. Aslında aptal olmak kadar çok zeki olmak da uyumsuzluktur. Fakat insanlar, uyumsuz üstünlüğe değil, her zaman daha aptal olana gülerler (Feinberg, 2004: 109). Örneğin; incelenen *İbiş Köy Bekçisi* adlı metinde, bir diyalogun içinde geçen, Muhtar tiptemesinin “*Nasıl anlatacağız bu adama? Sen ne nekre bir adamsın!*” sözüne karşılık İbiş’in “*Evet*” söylemi vardır. Bu tiptemenin komediye fırsat yaratmak için aptal olarak yansıtıldığına bir kanıtı niteliğindedir. Aslında başka bir açıdan bakılacak olunursa, İbiş tiptemesiyle karşısında kim olursa olsun onun zekâsıyla farklı şekillerde oynayıp, onu sersemleten bir tip yaratılmıştır. Öyle ki tipteme, incelemenin bazı kısımlarında bahsedildiği gibi karşısındaki tiptemeleri çileden çıkaran bir potansiyele sahiptir.

2. İbiş'in Rüyası Adlı Romanda İbiş Tiplemesi

Kukla metinlerden sonra incelenen *İbiş'in Rüyası* adlı romanda Tarık Buğra, kukla metinlerinden farklı olarak İbiş'in daha çok -taranan kaynaklarda hiç rastlanmayan-dram yönü üzerinde durmuştur. Romandaki tiptemenin diğer metinlerden farklı olan yönü ise onu canlandıracak karakterin sersem olmayan bir İbiş portresi çizmeye çalışmasıdır. Nahit, sersem olmayan bir İbiş portresi çizmek için gece gündüz çalışır. İnceleme kısmında da bahsedildiği gibi İbiş'in sersemliğinden çok karşısındakini sersemletecek kadar zeki bir tipteme olduğu unutulmamalıdır. Romanın bazı yerlerinde dile getirilen, fiziki tipi yansıtan çirkinlikten, komik rolünü oynayan şahısta bulunması gereken bir özellik olarak bahsedilmiştir. Nahit karakteri, aslında komikten başka roller oynamak istese de tipinin buna uygun olmadığını düşünür. Yazarın yansıttığı bu düşünceyle, Feinberg'in düşüncesi benzerlik göstermektedir. Feinberg'e göre (2004), bir grubun en çirkin üyesi en çekici olanı kadar aykırıdır. Fakat insanlar, güzelliğin uyumsuzluğuna gülmezler. Eğlence uyandıran, uyumsuzluk değildir. Yalnızca hem kendilerinin, hem de toplumun normal kabul ettiği standartlardan aşağı olduğu düşünülen kişi, insanlar için uyumsuzdur ve güldürür (s. 109). Karakterin çirkinliği yüzünden komedi oynamaya uygun bulunması başka bir açıdan değerlendirilecek olunursa, kendini yıkıcı mizah tarzını destekleyen bir düşünce olduğu görülecektir. Nahit, fiziki tipinden çok memnun olmasa da İbiş tiptemesi ile toplumda onaylanmış ve bir yer kazanmıştır. Yazar, İbiş tiptemesini, onu tüm İstanbul'un sevgilisi haline getiren Nahit karakteri ile adeta bütünleştirmiştir. Romanda yaratılan İbiş'in, bir tiptemeden ziyade karaktere daha yakın olduğu söylenebilir ki bu da gelenekte rastlanan bir özellik değildir. Romanda, başkahraman olan Nahit'in yaşadığı içsel çatışmalara oldukça fazla yer verilmiştir. Nahit, yüzüne yaptığı maske sayesinde başka bir kişiliğe bürünür ve İbişliğini bulup ona sığınır. Karakterin yaşadığı içsel çatışmalardan kurtulmak için sürekli İbişliğine sığındığı, kendi karakteri ile oynadığı tipteme arasında sürekli gelgitler yaşadığı ve bunu da birkaç kez oynadığı oyunlara yansıttığı romanda işlenmiştir. Romanda geçen bu oyunlarda, gelenekten tamamen kopulmasa da farklı sahneler oynanmış ve bu açıkça belirtilmiştir. Örneğin; Peder, İbiş'e seslenir ondan “çüşüş” diye bir tepki beklerken İbiş, “*Ne var ulan? Ne bağıırıp duruyorsun?*” demiştir. Peder şaşırmış,

Ulan'ı ve anırmayı duymamış, bunun yeni bir üslup olduğunu düşünmüştür. Romanda buna benzer birkaç sahne daha vardır. Nahit karakterinin eşinden ve çocuklarından ayrıldığı gün oyun ona bambaşka oynatılmıştır. Yazar, karakterin geçirdiği buhranı sahneye taşımıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi Nuran Tiyatrosunun oyun günlerinden birinde Nahit, sahnede eline bir sakız yapışır ve o günkü ruh halinden dolayı onu komik yapan unsur olan sakızdan kurtulmaya çalışır, kurtulmaya çalıştıkça başka yerlerine yapışır. Romanda bu sahne oldukça hüzünlü anlatılmıştır. Yazarın bu tarz sahneler sayesinde okuyucuya komedinin ardındaki dramı yansıtmaya çalıştığı çıkarımına varılabilir. Romanda sahnelenen oyunlarda yukarıda bahsedildiği gibi karakterin ruhsal çalkantılarından dolayı bazı sahneler farklı olsa da gelenekten tamamen kopmak asla söz konusu değildir. Oyunlardaki mizah gelenekteki gibi genel olarak yanlış anlaşılmalarda ve hazır cevaplar üzerinden döner. Fakat aynı kukla metinlerinde olduğu gibi mizah yaratma sürecinde mizah kuramları, mizah tarzları, Bergson'un görüşleri ve Freud'un sınıflandırmaları ile benzerlik gösteren bazı unsurların gülmeye sebep olduğu söylenilebilir.

3. Nejat Uygur'un Tiyatro Oyunlarında İbiş Tiplemesi

İncelenen tiyatro metinlerinde gelenekteki İbiş tiplemesi ile benzerlik gösteren Boncuk tiplemesi üzerinde durulmuştur. Boncuk, oyunda İbiş tiplemesi gibi uşak değil, meclisin çaycısı rolündedir. Tiplemeyi canlandıran usta oyuncu Nejat Uygur da aynı romandaki tipleme gibi gelenekten tamamen kopmaz. Üzerine giydiği kıyafetler ve başına taktığı fes ile geleneksel çizgiden ayrılmamıştır. İncelenen iki tiyatro metnindeki komedi de aynı kukla metinlerinde ve romandaki oyunlarda olduğu gibi yanlış anlaşılmalarda, tiplemenin kendine has tavırları, hareketleri, jest ve mimikleri üzerinden döner. Yine incelenen diğer metinlerde olduğu gibi oyunlardaki mizahı yaratma sürecinde mizah kuramları, mizah tarzları, Bergson'un görüşleri ve Freud'un sınıflandırmaları ile benzerlik gösteren unsurların komiği ortaya çıkardığı söylenilebilir. Ancak tiyatro metinlerinden "Biz Meclisin Üç Gülüyüz" adlı oyunda, dikkati çeken en önemli detay, Boncuk tiplemesi üzerinden toplumsal eleştiriler yapılması ve toplumsal mesajlar verilmesidir. Bu oyunda kukla metinleri ve romandaki oyunlardan farklı olarak Freud'un maksatlı espri çeşitleri tasnifinde bulunan töreye karşı, cynique (sinik) espri (eleştirici yadsıyıcı espri) (s. 86,88) ile

ilişkilendirilebilecek bazı söylemler kullanıldığı görülmüştür. Kukla metinlerinde ve romanda toplumsallık içeren herhangi bir söyleme yer verildiği gözlenmezken bu tiyatro metninde toplumsallığa oldukça fazla yer verilmiştir. Oyunda dönemin politikacılarına yapılan göndermeler açıkça olmayıp şaka yollu olsa da oyunun başında politikacıların kıssadan hisse edinmeleri açıkça ifade edilmiştir. Huizinga (2017), oyunun kutsal bir eylem olarak grubun refahına katkıda bulunabileceğini düşünür (s. 28). Nejat Uygur'un tiplmeyi, toplumsallaştırarak, başka bir anlamda güncelleyerek sahneye taşınması bu düşünceyi destekleyecek niteliktedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi oyunda töreye karşı esprî niteliği taşıyan şakalarla üstü kapalı olarak birçok eleştiri ve göndermeler mevcuttur. Mizahın ana konusu insan olduğu için, mizah, insanların davranışlarını, yaptıkları işleri, düşüncelerini eleştirmekte, yanlışları göstermekte, suçları ve suçluları ortaya koymaktadır (Özünü, 1999: 67). Bütün bunları Nejat Uygur, Boncuk tiplmesiyle insanları güldürürken yapmaktadır. Örneğin; Boncuk tiplmesini parlamenter olmaya ikna etmek için memleketin battığı söylendiğinde, usta oyuncu memleketin onlara değil vatandaşa battığını söylemiştir. Başka bir sahnede milletvekili olması için heybetli yürümesi gerektiği söylendiğinde ise hareketleriyle üç aya kalmaz istedikleri gibi olacağını söylemiştir. Yazdığı yeminde milletvekillerinin, vatandaşa yarar sağlamak adına ülkeye hiçbir katkıda bulunmadıklarına dair söylemlerde bulunmuştur. Bu gibi örneklerle yapılmak istenenin, dönemin siyasilerinin sadece kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettikleri ve vatandaşlara yarar sağlamak adına herhangi bir eylem gerçekleştirmedikleri düşünüldüğü için onları, mizah yolu ile eleştirmek olduğu söylenilebilir. Tipllemeyle ilgili dikkati çeken bir başka unsurun ise kalıpların dışına çıkılmasıdır. İncelenen kukla metinlerinde de tiyatro metinlerinde de söylenen sözcüklerin eş anlamlı olanlarıyla değiştirilip söylendiği veya o sözcükler yerine başka sözcükler kullanılarak alışlagelmişin dışında söylemlerde bulunduğu gözlenmiştir. Örneğin; *İbiş Köy Bekçisi* adlı metinde, Muhtar İbiş'e "*İstanbul'un içinden mi dışından mı?*" diye sorduğunda '*etrafından*' der. Benzer şekilde "*Biz Meclis'in Üç Gülüyüz*" adlı tiyatro metninde Boncuk, 'gecekondu' yerine 'öğleden sonra kondu', 'siyah beyaz' yerine 'ak kara' söylemlerini kullanır. Hem kukla metnini okuyan okuyucular, hem de tiyatroyu izleyen seyircilere bu söylemler tuhaf gelir, çünkü alışlagelmiş belli bir düzen ve bu düzen içinde oluşmuş bazı kalıp ifadeler vardır. Örnek verilen bu

ifadeler de herkesçe bilinen kalıp ifadelerden bazılarıdır. Tiplemenin bu tarz kalıp ifadeleri kendine göre değiştirip farklı kullanması kalıpların dışına çıktığının bir göstergesidir. Nejat Uygur’un canlandırđıęı Boncuk tiplemesiyle toplumun bozuk yönleri dile getirildiği için kullanılan bu söylemler de göz önüne alındığında tiplemenin, bozuk düzene karşı olduğu çıkarımına varılabilir.

İncelenen ikinci tiyatro metninde ise oyun, Boncuk ile Efendi rolündeki Ekrem arasındaki atışmalar, Boncuk’un yanlış anlamaları üzerinden döner. İbiş tiplemesinde olduğu gibi bilip de bilmezlikten gelme durumu burada da mevcuttur. İkinci tiyatro bir tulattır ve oyuncular tulatın gerektirdiği şekilde giyinip geleneği sahneye yansıtırlar. Oyunda farklı sahneler vardır rneğin; Efendi rolündeki Ekrem sahnede kimse olmamasına rağmen varmış gibi oynar, sahnede bir araba yoktur fakat var olduğunu söyler, uzun saplı bir süpürgeyi silah olarak kullanır. Boncuk tiplemesi, absürt olan her şeyi farkında olmasına rağmen Efendisinden korktuğu için onun istediği gibi hareket eder. İkinci tiyatro oyununda geleneksel çizgiden ve geleneksel tiplemelerden farklı olan şey mizahı yaratmak için kullanılan absrtlğn Boncuk yüzünden değil Efendi yüzünden oluşturulmasıdır.

İncelenen metinler bağlamında tipleme hakkında genel bir çıkarıma varılacak olunursa, İbiş’in aptal görüntüsünün arkasında keskin bir zekâ yattığı, oldukça kurnaz ve hazırcevap olduğu, kalıpların dışına çıkmayı seven bozuk düzen karşıtı bir tip olduğu söylenilebilir. Ayrıca incelenen metinler bağlamında tipleme, her ne kadar kendisine söyleneni kavrayıp etrafında dönen olayların farkında olsa da komediye fırsat vermek ve mizahı yaratmak adına bilip de bilmezlikten gelme durumunu kullanır. Son olarak incelenen bütün metinlerde mizahı yaratan unsurların mizah kuramları, mizah tarzları, Bergson’un görüşleri ve Freud’un tasnifleri ile sıkı bir ilişki içinde olduğu da varılabilecek ıkarımlardandır. Metinlerdeki mizahı yaratan unsurlar Tablo 1’de tasniflendirilmiştir.

| <u>Söz Komiğini Yaratın</u> | <u>Mizah Kuramları ve Tarzları</u> | <u>Hareket Komiğini Yaratın</u> |
|---|---|---|
| <p>1. Bergson'un Görüşleri</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yaylı Şeytan • Söz Tekrarı • Kartopu • Geriye Çevrilebilirlik <p>2. Freud'un Sınıflandırmaları</p> <p>2.1. Aynı Malzemenin Çoklu Kullanımı</p> <ul style="list-style-type: none"> • Hafif Değişimler Yapılması <p>2.2. Çifte Anlam</p> <ul style="list-style-type: none"> • Özel İsim ve Cins İsim • Mecazi Anlam, Somut Anlam • İkili Kullanım, İkircil Kullanım <p>2.3. Taşı Gediğine Koyma Yöntemi</p> <p>2.4. Maksatlı Espri Çeşitleri</p> <ul style="list-style-type: none"> • Soyunduran ya da Açık Saçık Espri • Saldırgan (düşmanca) Espri • Töreye Karşı, cynique (sinik) Espri <p>2.5. Soyut, Zararsız Espri</p> | <p>1. Kuramlar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Üstünlük Kuramı • Uyumsuzluk Kuramı • Rahatlama Kuramı <p>2. Tarzlar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Saldırgan Mizah • Kendini Yıkıcı Mizah | <ul style="list-style-type: none"> • Komik Bir Yüz, Katılık • Hareket Tekrarı • Makinemsî Hareket, Mekaniklik • Jest ve Mimik |

Tablo 1.1.: Metinlerde Mizah Yaratma Sürecindeki Unsurların Tasnifi

SONUÇ

Çalışmada temel alınan kukla metinleri, roman ve tiyatro metinlerine bakıldığında tiplerin birkaç farklı özellik dışında birbirleriyle benzerlik gösterdiği, gelenekten tamamen kopmadığı tespit edilmiştir. İncelenen dört kukla metni, roman ve iki tiyatro metninde de mizah yaratma sürecine katkı sağlayan unsurların mizah kuramları, mizah tarzları, Bergson'un görüşleri ve Freud'un sınıflandırmaları ile ilişkili olduğu tespit edilip açıklanmıştır.

İncelenen kukla metinlerinde izleyiciye/okuyucuya İbiş, biçimsiz bir fes takan, uşak, yazıcı, bekçi rollerinde olan, sözleri yanlış anlayan, açık saçık sözler kullanan ve yaptığı türlü hareketlerle komiği ortaya çıkaran bir tiplere olarak sunulmuştur. Metinlerdeki mizahı yaratan unsurları mizah kuramları, Bergson'un görüşleri ve Freud'un sınıflandırmaları ile ilişkilendirmek mümkündür. Kukla metinlerinde yanlış anlaşılmalarda oldukça fazla olduğu için mizah yaratma sürecini oluşturan unsurların daha çok uyumsuzluk ve üstünlük kuramıyla ilintili olduğu tespit edilmiştir. Metinlerin bazı kısımlarında varlığı sezilen rahatlama kuramı da incelemede açıklanmıştır. Yanlış anlaşılmaya dayalı söz komiğini oluşturan unsurlar, Freud'un sınıflandırmaları olan aynı malzemenin çoklu kullanımı, çifte anlam ve maksatlı espri çeşitleri ile ilişkilendirilmiştir. Metinlerdeki diyaloglarda parantez içinde belirtilen hareketler, jest ve mimikler söylemlerle birlikte değerlendirildiğinde, yaratılan mizahta Bergson'un görüşü olan hareket ve söz komiğinin iç içe geçmiş şekilde olduğu gözlenmiştir. İbiş'in ve diğer tiplerin metinde belirtilen hareketleri oyunun akışından ayrı olarak düşünülmemeyeceği için olayların bir anda büyümesi kartopu, oyunda sezilen gerginlik yaylı şeytan, olayların sürekli tekrar edip başladığı yere dönmesi ise geriye çevrilebilirlikle ilişkilendirilip açıklanmıştır. Metinlerde söz komiği ve hareket komiği ile oluşturulan bir diğer mizahi unsur ise saldırgan mizah tarzıdır. İncelenen dört metinde de kullanılan hakaret içerikli söylemlerin ve -parantez içinde belirtilen- fiziki şiddet içeren eylemlerin saldırgan mizah tarzı ile ilişkili olduğu tespit edilmiştir.

Romanda işlenen İbiş tipi de görünüş açısından gelenekten farksızdır. Oyunlar birkaç sahne dışında gelenekteki gibi oynanır. Gelenekten tamamen kopulmaması gerektiği yazar tarafından açıkça dile getirilmiştir. Romandaki İbiş tiplerini canlandıran

karakterin yaşadığı ruhsal çatışmaların zaman zaman oyunlara yansıdığı, incelenen diğer metinlerden farklı olarak okuyucuya bu yolla tiptemenin komikliğinin arkasında yatan dramın yansıtıldığı tespit edilmiştir. Romandaki oyunlarda mizahı yaratan unsurların daha çok kendini yıkıcı mizah tarzı ile ilintili olduğu görülmüştür. Çünkü karakter İbiş tiptemesiyle toplumda kendine bir yer edinmiştir. Ayrıca bazı oyunlarda onu komik yapan unsurlardan memnun olmasa da oynamaya devam eder. Kendini yıkıcı mizah tarzının yanı sıra gelenekteki gibi oyun, yanlış anlamalar üzerinden döndüğü için komiği oluşturan unsurları uyumsuzluk ve üstünlük kuramıyla da ilişkilendirmek mümkündür. Oyunlarda kullanılan söylemler ile oluşturulan mizah, saldırgan mizah tarzı, Freud'un sınıflandırması olan maksatlı espri çeşitleri ile de ilişkilendirilmiştir. Oyunlarda hareket sayesinde yaratılan mizah ise Bergson'un görüşü olan hareket komiği ile ilişkilendirilip komiği oluşturan unsurun tekrar komiği olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen tiyatro metinlerinde ise İbiş tiptemesiyle benzerlik gösteren Boncuk tiptemesi ele alınmıştır. Boncuk tiptemesini diğer metinlerdeki İbiş'ten ayıran en önemli özelliğın, bu tipteme sayesinde toplumun bozuk yönlerinin dile getirilmesi olduğu tespit edilmiştir. İkinci metinde oynanan tulûat oyununda absürt sahnelere Boncuk'un değil Efendi'nin sebep olması da tiptemeyi geleneksel tiptemeden ayıran önemli tespitlerdendir. Çünkü incelenen metinlerde görüldüğü üzere mizahı yaratmak için her zaman İbiş'in izleyicilerin/okuyucuların zihinlerinde uyuşmazlık yaratan diyalogları vardır. Ortada saçma bir söylem ya da hareket varsa bunu yapan her zaman İbiş tiptemesidir. Fakat tiyatro metninin tulûat kısmında sahnede bir insan veya nesne olmamasına rağmen varmış gibi oynayan Efendi rolünde olan Ekrem'dir, Boncuk sadece ondan korktuğu için varmış gibi oynamak durumunda kalır. Boncuk tiptemesinde farklı olan bazı özellikler olsa da görünüş, kullanılan dil ve ortaya koyulan mizah açısından geleneksel tiptemeden farksızdır. Başında biçimsiz bir fes, altında bol bir pantolon, üzerinde ise damalı ve çiçekli gömlekler bulunur. Kaba bir dil kullanır ve oyunlar her zaman olduğu gibi yanlış anlaşılmalardan devam eder. Tiyatro metinde mizahı yaratan unsurların daha çok töreye karşı, sinik espriler, rahatlama kuramı ve uyumsuzluk kuramı ile ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Biz Meclisin Üç gülüyüz adlı tiyatrodan yapılan espriler, toplumsal yan baskın olduğu için incelenen diğer metinlerde hiç karşılaşılmayan töreye karşı, sinik espriler ile

ilişkilendirilmiştir. İki tiyatrodaki da açık saçık hatta hakaret boyutundaki söylemler oldukça fazla olduğu için bu söylemler, rahatlama kuramıyla açıklanmıştır. Tiyatro metinlerinde fazlaca yer tutan bu mizahi unsurların yanı sıra oyunların üstünlük kuramı, saldırgan mizah tarzı, Bergson'un görüşleri ve Freud'un maksatlı espri çeşitleri ile de ilişkili olduğu tespit edilip açıklanmıştır.

Genel bir sonuca varılacak olunursa, tiplenenin gelenekten bu yana güncellenerek günümüze taşındığını söylemek mümkündür. İncelenen dört kukla metni, roman ve iki tiyatro metnine bakıldığında her bir metindeki tiplenenin görünüş ve kullandığı dil itibarıyla birbirine benzediği görülmüştür. İbiş tiplenesiyle incelenen tüm metinlerde yaratılan mizahın, aynı mizah kuramları ve görüşleriyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. İbiş tiplenesi kukla metinlerinde tıpkı kaynaklarda bahsedildiği gibiyken, romanda onun komikliği arkasında yatan dram verilmeye çalışılmış, tiyatro metinlerinde ise Boncuk ile toplumun bozuk yönlerini dile getiren, başka bir deyişle bozuk düzen karşıtı bir tipleneğe dönüştürülmüştür.

KAYNAKÇA

- AHMED RÂSİM, (1969). *Muharrir Bu Ya*. Ankara: MEB Devlet Kitapları.
- AKGÖL, A., (2016). Atasözlerinde Mizahın İşlevi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Muğla
- AKMAN, E. (2013), Kastamonu Türküsü “Tiridine Bandım” Şathiye Midir? *IV.Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı*, s. 449-759.
- ALTIKULAÇ DEMİRDAĞ, R. (2016). *Tiyatroda Seyirci Fikri ve Tanzimat Tiyatrosu*. Adana: Karahan.
- AND, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. İstanbul: Elif.
- AND, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi.
- AND, M. (2015). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- AND, M. (2016). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi.
- ARIKAN, Y. (2011). *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu.*, İstanbul: Pozitif.
- ARİSTOTELES, (2016). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*. İstanbul: Can.
- ATAMAN, S.Y. (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- BAUDLAİRE, C. (1997). *Gülmenin Özü*, (İ. Yalçın, Çev.). İstanbul: İris.
- BERGSON, H. (2013). *Gülme*, (Güner Tolga, Çev.). İstanbul: Mitra.
- BUĞRA, T. (2013). *İbiş’in Rüyası*. İstanbul: Ötüken.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ.
- DEVELİOĞLU, F. (2010). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Durmaz, U. (2018), Geleneksel Türk Tiyatrosunda “Kavuk”: Bir Simgenin İşlevi, Özellikleri, Temsilcileri ve Dünden Bugüne Yolculuğu *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, Cilt 4 - Sayı: 9, s. 13-47.
- ELÇİN, Ş. (1991). *Anadolu Köy Ortaoyunları*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- FEINBERG, L. (2004). Mizahın Sırrı *Milli Folklor*, 62, s.10-113.
- FREUD, (1996). *Espri Sanatı*, (Alkan Erdoğan, Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.
- HUIZINGA, J. (2017). *Homo Ludens*. İstanbul: Ayrıntı.

- KURT, O. (2013). İbiş Dünyanın En Sevimli Kuklasıdır. Ünver Oral (Ed.). *Kukla Kitabı* (s. 83-86). İstanbul: Kitabevi.
- KURTULMUŞ, H. (1987). *Türk Tiyatrosu*. Ankara: Toker.
- MORREALL, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Kubilay Aysevener-Şenay Soyer, Çev.). İstanbul: İris.
- NUTKU, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu 1*. İstanbul: Mitos Boyut.
- ORAL, Ü. (2002). *İbişli Kukla Oyunlarımız*. İstanbul: Kitabevi.
- ORAL, Ü. (2003). *Kukla ve Kuklacılık*. İstanbul: Kitabevi.
- ORAL, Ü. (2004). *Madalyalı Kuklacımız Talât Dumanlı*. Ankara: UNIMA Türkiye Milli Merkezi.
- ORAL, Ü. (2015). *Radyo-Sinema-Tv. ve Gelenek Tiyatromuz*. İstanbul: Kitabevi.
- ÖZTÜRK, H. (2004). Rüyaların ve Sembollerin Işığında İbiş'in Rüyasından Nahit'in Hakikatine *TÜBAR-XV*, s.140-149.
- ÖZÜNLÜ, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk.
- SANDERS, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi*. İstanbul: Ayrıntı.
- ŞEREFİOĞLU, Z.K. (2013). Atlansoy'un 'Su Burcu'nda Metinlerarasılık. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*. Sayı: 1, s. 307-343.
- TDK, (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- TÖRE, E. (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Kesit.
- YERLİKAYA, E.E. (2009). Üniversite Öğrencilerinin Mizah Tarzları ile Algılanan Stres, Kaygı ve Depresyon Düzeyleri Arasındaki ilişkinin İncelenmesi, Doktora Tezi, *Çukurova Üniversitesi*, Adana.

Web Siteleri

https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizcet%C3%BCrk%C3%A7e/humour_1

https://www.youtube.com/watch?v=c7PdxtU2_kk&t=2769s (Erişim Tarihi:10.05.2017).

https://www.youtube.com/watch?v=_KcZe-PA6m8&t=1340s (Erişim Tarihi: 10.05.2017).

<http://www.tdk.gov.tr/>

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Damla BEŞTAŞOĞLU

Doğum Yeri: Denizli

Doğum Yılı: 1992

Medeni Hali: Bekâr

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise 2006 – 2010: Denizli Lisesi

Lisans 2011 – 2015: Akdeniz Üniversitesi

Y. Lisans 2016 – 2019: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı

Yabancı Dil: İngilizce

İLETİŞİM BİLGİLERİ

E-Posta: damlabestasoglu@gmail.com