

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

2000 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA MİZAHIN KULLANIMI

Hazırlayan:

Gökhan YILDIRIM

Danışman:

Doç. Dr. Banu Ayten AKIN

İZMİR/ 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Mizahın Kullanımı** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.

24/ 06/ 2022

Gökhan YILDIRIM

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../ .../ tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliğinin ... maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Gökhan Yıldırım'ın “ 2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Mizahın Kullanımı” konulu tezi incelenmiş ve aday /..../ tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

‘‘2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizahın kullanımı’’ başlıklı bu çalışmanın birinci bölümünde; mizah kavramsal olarak ele alınarak gülme kuramları bağlamında psikolojik, sosyolojik olarak incelenmiş sonrasında ise gülme ve tiyatro arasındaki ilişkiye değinilmiştir.

İkinci bölümde ise; 2000 sonrası Türk oyun yazarlığındaki örnek oyunlar, biçim ve içerik yönünden incelenerek mizahın kullanımı saptanmaya çalışılmıştır. Biçim incelemesi; oyun yazarlarının komik olanı açığa çıkarmak için kullandıkları komedi unsurları ve postmodern unsurlar çerçevesinde yapılmıştır. İçerik incelemesi; oyun yazarlarının komik olanı açığa çıkarmak için kullandıkları temalar çerçevesinde yapılmıştır.

Belirtilen kuramsal çerçevede bu tez çalışması ‘2000 sonrası Türk oyun yazarlığı özelinde’ şu sorulara yanıt arar: Mizah kullanımı, alternatif ve ödenekli tiyatrolara göre değişkenlik gösterir mi? Klasik komedya anlayışı bu dönemde geçerliliğini korumakta mıdır? Kara mizah içeren bir oyun yapısından söz edilebilir mi? Mizah, hangi temalarla ilintilidir ve yeni yazarların mizah kullanımı ile hem geleneksel Türk tiyatrosu hem de modern sonrası tiyatro öğeleri arasında nasıl bir ilişki söz konusudur?

İlk oyunları 2000 sonrasında sahnelenen yazarların ele alındığı bu araştırmanın evreni; ‘ yazarların bir yazar tiyatrosu, alternatif veya ödenekli bir tiyatro topluluğuyla süreklilik gösteren bir ilişki içinde olması ve bu doğrultuda en az 2 oyununun sahnelenmiş olması koşulunu sağlaması’ ilkesiyle oluşturulmuştur. Ve bu kapsamda 27 oyun metni incelenmiştir.

Çalışmanın sonuç kısmında; çözümleme sonucu ortaya çıkan bulgular ışığında bir değerlendirme yapılmış, oyun yazarlığımızın gelişimi için önerilere yer verilmiş, çalışmanın hem gülme ve komediyle ilgili literatüre hem de oyun yazarlığına katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: mizah, 2000 sonrası, tiyatro, oyun yazarlığı, postmodernizm.

ABSTRACT

"The use of Humor in Turkish Playwriting After 2000" consists of two parts. In the first section; humor has been studied conceptually in the context of laughter theories within psychologically and sociologically. The relationship between laughter and theater is mentioned.

In the second part; Case plays in Turkish playwrights after 2000 has been researched to determine the use of humor in term of form and content. In the form review, the comedy, and postmodern elements that the writers used to create laughter have been revealed. The content review includes themes that the playwrights used to bring out the funny.

Within the specified theoretical framework, this thesis seeks answers to the following questions 'specifically to Turkish playwrights after 2000': Does the use of humor vary according to alternative and subsidized theaters? Is the understanding of classical comedy still valid in this period? What themes are humor associated with? What kind of a relationship has been between the use of humor by new writers and theater elements of both traditional Turkish and post-modern theatre?

While determining the scope of this research, texts in accordance with the following two principles were included in the research; (i) the authors have a continuing relationship with an author's theatre, alternative, or subsidized theater company; and (ii) at least two of the author's plays have been staged. In the scope of this research, 27 theater plays have been examined.

In the conclusion, an evaluation has been revealed in light of the findings obtained from the analysis. As a result, suggestions for the development of playwriting in the literature are given. The study aims to contribute to both the literature on laughter and comedy and playwriting.

Keywords: Humor, Post 2000, Theatre, Playwriting, Postmodernism

ÖNSÖZ

Eczacı kalfalığı yaptığım dönemde semt eczanesinde çalışmanın rahatlığıyla gelen hastalarla bir süre sonra samimi olur ve onlara şakalar yapardım. Bazı hastalar da şakalara karşılık verirdi. Günün birinde mide kanserinin ileri safhasındaki hastaya ‘‘geçmiş olsun,’’ dedim. Şaka içermeyen bu temenninin ardından hasta ‘‘geçmiyor ki,’’ dedi. Sessizliğin ardından hasta gülümsedi. Sonra da ben gülümsedim. Rahatsız bir gülümsemeydi, yüzlerimizdeki gülümseme. Çok geçmeden hastanın ölüm haberi geldi.

Tiyatro gerçekçi dünyada yaşama ayna tutarken, dadacılar yaktıkları ateşle aynanın is tutmasını sağlamışlardı. Absürdistlere gelindiğinde ayna kapkara bir görünüme bürünmüştü. Modern sonrası dönemde karanlık ayna çatırdayarak parçalandı. Günümüzde bu kırık, karanlık parçalardan cılız ışık huzmeleri yayılıyor. Üzerine bastığımız cam kırıkları bir yerlerimizi keserken, karanlık parçalardan yansıyan cılız ışık huzmeleri umutsuz kalmamamız için yüzümüze vuruyor. Kesğin sızısı ile ışığın umudu arasında kalan insan ise trajikomiğin ruhunu taşıyor. Bu trajikomik ruh 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı özelinde de öne çıkmaktadır. Ana akım tiyatronun dışında kendi sesini duyurmaya çalışan yeni oyun yazarları tiyatrodaki çeşitliliğin oluşmasını sağlamışlardır. Bu tez çalışmasının çıkış noktasını, gerek tiyatrodaki gerekse mizahın kullanımında kendini gösteren çeşitlilik ve farklılaşma oluşturmaktadır.

Öncelikle bu çalışma ile birlikte tanıdığım ve iyi ki tanımışım dediğim, gülümseyen yüzü ve mizaha dair derin bakış açısıyla çalışmama ışık tutan danışman hocam Doç. Dr. Banu Ayten Akın’a; sonrasında gerek lisans gerekse yüksek lisans sürecinde öğrencisi olmakla övündüğüm tüm hocalarıma; tiyatroyu meslek olarak seçmeme etki eden Ant Aksan özelinde Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu ailesine; tiyatro yolculuğumdaki dostlarım Mert Uslu ve Mürşit Sönmez’e; pozitif enerjilerini bana gönderen aileme en içten teşekkürlerimi sunarım. Son olarak bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlayan pek kıymetli oyun yazarlarımıza ve yakın zamanda yitirdiğimiz Prof. Dr. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Hülya Nutku ile yazarlık tutkumun çıkış noktası Ferhan Şensoy’a sevgilerimi gönderiyorum.

Gökhan YILDIRIM

İÇİNDEKİLER

2000 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA MİZAHIN KULLANIMI

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: MİZAH, GÜLME VE TİYATRO

1.1. Mizah Teorileri.....	16
1.1.1. Üstünlük Teorisi.....	16
1.1.2. Uyumsuzluk Teorisi.....	19
1.1.3. Rahatlama Teorisi.....	23
1.2. Gülme ve Tiyatro.....	25

İKİNCİ BÖLÜM: MİZAHIN OYUN METİNLERİNDE İNCELENMESİ

2.1. 2000 Sonrası Oyunlarda Komik Olanın Biçimi.....	33
2.1.1. Söz Komîği.....	33
2.1.1.1. Uygunsuz Kullanım.....	35

2.1.1.2.	Argo.....	36
2.1.1.3.	Sövgü.....	37
2.1.1.4.	Abartma.....	39
2.1.1.5.	Uyumsuzluk.....	41
2.1.1.6.	Dokunaklı Alay.....	44
2.1.2.	Tip ve Karakter Komîği.....	45
2.1.2.1.	Saplantılı Tipler.....	45
2.1.2.2.	Düzenbaz Tipler.....	48
2.1.3.	Hareket Komîği.....	50
2.1.3.1.	Pataklama.....	51
2.1.3.2.	Sakarlık.....	52
2.1.3.3.	Taklit.....	54
2.1.4.	Durum Komîği.....	56
2.1.4.1.	Dolantılar ve Kumpas.....	57
2.1.4.2.	Tersine Çevirme.....	58
2.1.5.	Taşlama.....	61
2.1.6.	İroni.....	63
2.1.7.	Metinlerarasılık.....	67
2.1.7.1.	Parodi.....	67
2.1.7.2.	Pastiş.....	69
2.1.7.3.	Anıştırma.....	70
2.1.7.4.	Gönderge.....	71
2.1.8.	Satir.....	72
2.1.9.	Performatif Araçlar.....	73

2.2.	2000 Sonrası Oyunlarda Komik Olanın İçeriği.....	75
2.2.1.	Otorite ve İktidar.....	77
2.2.2.	İnanç ve Din.....	83
2.2.3.	Ahlak ve Tabu.....	87
2.2.4.	Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet.....	91
2.2.5.	Kötülük ve Şiddet.....	94
2.2.6.	Ölüm ve İntihar.....	98
2.2.7.	Ekonomi ve Kapitalizm.....	102
SONUÇ.....		104
KAYNAKÇA.....		113
ÖZGEÇMİŞ		

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 – Komiği Oluşturan Biçim Unsurlarının İncelendiği Oyunlar.....32

Tablo 2 – Komiği Oluşturan İçerik Unsurlarının İncelendiği Oyunlar.....76



KISALTMALAR

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
CHP:	Cumhuriyet Halk Partisi
İBDA-C	İslami Büyük Doğu Akıncılar Cephesi
LGBT:	Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Transseksüel
TSK:	Türk Silahlı Kuvvetleri



GİRİŞ

Türk tiyatrosu sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle başlayan evrimini, toplumsal ve siyasal süreçler üzerinden sürdürmektedir. Tanzimat, I. ve II. Meşrutiyet Dönemleri, Cumhuriyet'in ilk yılları, 1940'lı ve 1950'li yılların siyasî atmosferi, 1960 askeri darbesi ve sonrasındaki geçici özgürlük ortamı, 1971 askeri muhtırası, 1980 askeri darbesi, 1997 post-modern askeri darbesi ve 2000'li yılların siyasî atmosferi toplumsal yaşantının köşe taşlarını oluşturmaktadır. Söz konusu dönemler toplumsal atmosferi şekillendirdiği gibi tiyatroyu da şekillendirmiştir. Sonuçta ağlayan ve gülen suratın yansıması olan tiyatro maskesi içinde bulunduğu atmosferi dün olduğu gibi, bugün de tiyatro perdesine yansıtmaya devam etmiştir. Türk tiyatrosunun kökenindeki söz yüzyıllar içinde dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı bir yandan modern ve modern sonrası tiyatro odağında şekillenirken, öte yandan geleneksel tiyatronun kodlarıyla ilişki kurmaya başlamıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında tarihsel avangartların da etkisiyle karşı tiyatronun öncülüğünü yapan Absürd tiyatro eğilimi, kişilerarası iletişimsizlik, gerçeğin muğlaklığı, oynusuluk, dramatik yapının kutsadığı çatışma kavramı yerine koyduğu 'dünyanın açmazı' teması, *illüzyonsuz* iletişim gibi unsurlarla seyircinin konumunu sarsar. Komedinin öğelerini kullanarak yarattıkları oyun kişilerinin mizahi boyutuyla Beckett, Ionesco gibi absürdistler 'trajik insan' varlığını gülmenin eleştiri ve katlanma pratiği yaratan bakışına teslim ederler. Karagöz ve Ortaoyununun da unsurları arasında olan uyumsuzluğa dayalı bu mizahi unsurlar 20. yüzyılda dramın klasik yapısını değiştirmede eşlikçidir (And, 1969, s. 338-344). Karagöz ve Ortaoyunu güncel sorunlara değinmesine rağmen salt gülme edimini harekete geçiren gösterimler olarak absürd ve modern sonrası oyun metinlerinden ayrılmaktadır (Sokullu, 1979, s. 129). Bu farkın en önemli nedeni Batı'nın birey odaklı toplumuyla, Doğu'nun cemaat odaklı toplumu arasındaki kodlarda yatmaktadır. Bu kodlar mizahın ele alınışını belirlemektedir. Karagöz ve Ortaoyununun odağında gülmece, gülmecenin odağında ise toplumsal yaşantının rahatlatılması yer almaktadır. Bu doğrultuda Karagöz'deki toplumsal ve siyasal eleştiri içeren politik taşlamalar, Abdülaziz dönemiyle birlikte uygulanan katı yasaklamalar ile tırpanlanmış, geriye söz oyunlarına dayanan kaba güldürü kalmıştır (Karacabey, 1995, s. 3) .

Karagöz güldürüsünde amaç insanın aşağılanması, küçük düşürülmesi değil insana ait dürtülerin ve ilkel yanın gösterilmesidir. Bunun altında ise toplumsal yaşamın olmazsa olmazı olarak görülen ahlak değerleri, düzenin dirliği ve birliği yatmaktadır. Karagöz'ün işsizliği, yoksulluğu ve yarı cahilliği davranışlarına yansımakta, bu davranışın altındaysa toplumsal yaşamdaki karşıtlıklar ve düzen bozuklukları yer almaktadır. Oyunlar oyuncunun konuşma ve hareket hünerine dayanan çene yarıştırmaya, sözcük oyunları, pataklama, yere çarpma gibi fars komiklikleri ile yer yer pornografiye varan grotesk bir üslup içerir. Komedinin neredeyse tüm unsurlarını kullanan bu hareket unsurları özünde budala bir eğilimden kaynaklı kaçıklık, sarhoşluk, budalalık gibi kusurlara dayanmaktadır. Bu durumun altında ise insanın oyunbaz yanı ve bilinçaltına atılmış istekleri yatmaktadır (Sokullu, 1979, s. 116-123). Bu bağlamda pataklama, vurma, itişme gibi şiddet içerikli unsurlar kişinin bireysel-toplumsal çatışma dinamiklerine en hızlı verdiği idsel tepkiler olarak kullanılır. Ünlü, Karagöz oyunlarında ve bilhassa meddah hikâyelerinde görülen şiddeti 'perdenin zalim mizahı' olarak adlandırmakta, bu şiddetin nedeni olarak da İstanbul'daki yaşam koşullarını işaret etmektedir (Ünlü, 2007, s. 31-33).

Ortaoyunu, Karagöz oyunlarında görülen komedi unsurlarının birçoğunu kullanır. Karagöz perdesindeki grotesk, Ortaoyununda Kavuklu'nun arkasındaki oyun kişilerinin kambur, cüce gibi deforme ve uyumsuz görüntülerinde ve ağızdan köpük çıkma, yerlerde yuvarlanma gibi yer yer fars gülünçlemesine varan hareketlerde görülür. Ortaoyununu Karagöz'den ayıran en önemli biçimsel fark, perdedeki suretlerin sahneye cismen insan suretinde inmesiyle, içeriğindeki en önemli fark ise sahnedeki yenedünya üzerinden değişen uzam, namus ve dirlik gibi soyut kavramların somutmuş gibi gösterilmesi ile ortaya çıkan göstermecî üsluptur. Bu durum Ortaoyunu mizahının odağını oluşturur. Bununla birlikte Karagöz oyunlarında alay insanın içinde bulunduğu toplumsal koşulları kapsarken, Ortaoyununda alayın toplumsal yanı tırpanlanmıştır. Alay, toplumsal olandan bireysele yönelmiş, geriye insan ve insan doğası kalmıştır (Sokullu, 1979, s. 139-154). Geleneksel tiyatronun mizah aracılığıyla dahi olsa toplumsal eleştiri yapması, cinselliği ele alması siyasal ve dini otoriteyi her zaman huzursuz etmiştir. Söz konusu huzursuzluğun en önemli yansıması ise sansür ve otosansür mekanizmaları olmuştur.

Akın, iktidarın geleneksel tiyatro gösterilerinin doğuracağı fitneden endişe ettiğini ve bu endişe nedeniyle özellikle 19. yüzyıl ile sıkı bir denetimin uygulandığını, kanava metinlerin idareye teslim edildiğini, tuluatın yasaklandığını, gösterilerin görevliler tarafından sıkı bir kontrolle takip edildiğini belirtir. İktidar kahvehane kültürü olarak görülen Ortaoyununu, netice itibarıyla İslami bakımdan hayasızlıkla yaftalamış ve bu şekilde cezalandırmıştır (Akın, 2002, s. 63).

And, geleneksel tiyatronun açık biçim estetiğini merkezkaç kuvvete benzetirken, kapalı biçim estetiği merkezci kuvvete benzetmektedir. Merkezkaçın sıçramalı, çentikli, içli dışlı halinin yanında merkezci kuvvet engebesiz ve merkeze dönüktür (And, 1970, s. 20-21). Geleneksel Tiyatronun merkezindeki eğlenceli şamata dan yayılan melodi otoriteyi rahatsız edince önce baskı ve sansürle şamata nın sesi kısılmış, sonrasında ise dönemin siyasal ve toplumsal atmosferinin de etkisiyle geleneksel eğlence sona erdirilmiştir. Tanzimat dönemi ile birlikte başlayan batılılaşma süreci Geleneksel Tiyatro kimliğinin terk edilmesi ve Batı Tiyatrosuna alaturka bir geçişi de beraberinde getirmiştir.

İbrahim Şinasi'nin yazdığı **Şair Evlenmesi** (1860), Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun ilk oyunudur. Moliere'in izlerini taşıyan bu oyunla birlikte sözlü gelenek yerini yazılı geleneğe bırakmıştır. Sokullu, batı etkisindeki ilk komedi oyunlarının, komedinin özündeki mizah ve şaka duygusundan yoksun olduğunu belirtir. Bu durumun en önemli nedeni dönemin önde gelen yazarlarından Namık Kemal'in ahlak, vicdan, vatan sevgisi odaklı manifestosudur (Sokullu, 1979, s. 173-174) . Karagöz ve Ortaoyununda otoritenin yarattığı baskı bu kez toplumsal baskı olarak Batı Tiyatrosu etkisindeki komedi oyunlarının içeriğine etki etmektedir. I. Meşrutiyet sürecinde Ahmet Vefik Paşa, Bursa valisi olduğu dönemde gerek yaptırdığı tiyatro binası, gerekse Moliere'in oyunlarını uyarlayarak sahneletmesiyle Türk tiyatrosunun modern döneme geçişinde önemli bir rol oynamıştır (Şahin, 2021, s. 48). II. Meşrutiyet dönemi ile birlikte özellikle İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci'nin, girişimleriyle Türk tiyatrosunun Batı Tiyatrosu etkisine girişi ivme kazanmıştır. Bu süreçte Fransız vodvillerine öykünerek yazılan oyunlarda artış görülürken, bu oyunların bir kısmı öykünme boyutunu geçerek Fransız vodvillerinin asıl adlarının değiştirilmesi suretiyle yapılan bire bir uyarlamalar olmuştur (And, 1994, s. 153).

II. Meşrutiyet döneminde Batı Tiyatrosu etkisinde yazılan komedi oyunlarında uyarlamaların yanı sıra güncel yaşam sorunlarını ve masalları ele alan oyunlar da yazılmıştır. Geleneksel Tiyatro toplumun orta ve alt tabakalarının yaşamlarını öne çıkarırken, bu komedi oyunları Osmanlı kentsoylusunun Batılılaşma karşısındaki gündelik davranışlarını ve yaşantısını öne çıkarmıştır. Yalılarda, konaklarda geçen oyunlarla birlikte gelenekselin işaret ettiği yoksulluk, işsizlik, bilgisizlik gibi sorunlar ve alt sınıfın acı gerçekleri unutulmuştur (Sokullu, 1979, s. 177-182).

Atatürk önderliğindeki Cumhuriyet ile birlikte siyasal alanda yaşanan köklü reformların toplumsal alana da yansımaya büyük önem verilmiştir. 1920'li ve 1930'lu yıllarda birçoğu Darülbeyti bünyesinde sahnelenen oyunlarda toplumsal yaşantının her alanında gözlenen hızlı değişim ve bunun yarattığı sorunlar işlenirken, toplumun geleceğe umutla bakması için eleştirel bir ton yerine iyimser bir ton tercih edilmiştir (Şener, 1999, s. 89). Cumhuriyet dönemi komedi oyunları genel olarak Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi komedi oyunlarının devamı niteliğinde olmuştur. Bununla birlikte özellikle Musahipzade Celal'in komedi oyunlarının ideolojik söylem altında ezilmediği, komedinin özü olan hafiflik ve ele avuca sığmayışı koruyarak Geleneksel Tiyatronun toplumsal-siyasal eleştiri ve taşlama özelliğinin oyunların atmosferini oluşturduğu görülmektedir (Sokullu, 1979, s. 196-228). Musahipzade Celal, toplumun farklı kesimlerinden kesitler sunarken bu kesitlerin arka planına ise toplumsal sorunları yerleştirmiştir. Toplumun yozlaşmasının ardında töreler değil, rüşvet, başıbozukluk, sömürü ve haksızlıklarla içten içe çürüyen yönetim biçiminin yer aldığını anlatmıştır (Tuncay, 2011, s. 56-74). Musahipzade Celal, oyunlarında toplumun temel özünün sürekli değişim ve gelişim gösterdiğini ele alırken, öte yandan kimi eksikliklerine rağmen yabancılaştırma, tarihselleştirme gibi yeniliklere kapı açarak da dönemi içerisinde ulusal tiyatro anlayışına en çok yaklaşan yazar olmuştur (Nutku, 2015, s. 94-174).

Cumhuriyet ile birlikte Batılı bir tür olan operetlerin de seyirciyle buluştuğu görülmektedir. Cumhuriyet'in onuncu yılında Ekrem Reşit Rey tarafından yazılan **Lüküs Hayat** (1933) opereti başta olmak üzere, müzikal oyunlara seyircinin daha kolay uyum sağladığı görülmektedir. Geleneksel Tiyatronun müzikle içli dışlı olması, bu durumun en önemli sebeplerinin başında gelmektedir (Yılmaz , 2014, s. 116).

Lüküs Hayat, 1930'lu yıllarda genç cumhuriyetin yaşadığı ekonomik sıkıntıları komedi unsurlarını da kullanarak eleştirmektedir. Bununla birlikte eleştirisini kurumlara veya kişilere değil, varlıklı kişilere ve onların toplumdan kopuk, alafranga yaşantılarına yöneltmektedir (Tan, 2021, s. 87-91). Cumhuriyet'in çağdaşlaşma hamlesi toplumda olmasa bile bir süre sonra tiyatrodaki sonuçlarını göstermeye başlamıştır. 1940'lı yıllar oyun yazarlığında gelişmenin başladığı, 1950'li yıllar ile birlikte birçok yeni oyun yazarının oyunlarının sahnelendiği yıllar olmuştur. Bu yıllarda sahnelenen oyunların değişim ve ahlaki yozlaşma gibi önceki dönemlerin temalarını tekrarladıkları görülmektedir (Şener, 1999, s. 119-120).

1940'lı ve 50'li yılların bir diğer oyun yazarı Cevat Fehmi Başkut, Musahipzade Celal dışında komedi oyunları ile öne çıkan yazarlardan biridir. Başkut, Batı Tiyatrosunun entrika odaklı komedi oyunlarını, yer yer duygu yüklü toplumsal yergilere dönüştürmüştür. Başkut'un oyun kişileri geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi klişe tiplerdir. Bununla birlikte oyunların kurgusu ve seçilen durumlar geleneksel tiyatrodan uzak, Batı tiyatrosu etkisinde gelişmektedir. Başkut'un komedi oyunları ahlakçı bir eğitimi esas aldığından, oyunlarda güldürünün ikinci planda kaldığı görülmektedir (Sokullu, 1972, s. 51-52).

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, Türkiye Cumhuriyeti'nde siyasal ve toplumsal yaşantıyı etkileyecek darbelerin ilkidir. 1960'lı yılların başlangıcındaki suni özgürlük ortamı kısa sürmüştür. Bununla birlikte dünyayı etkisi altına alan özgürlük hareketlerinin Türkiye'ye yansması pozitif olmuştur. Yüksel, toplumsal alanda sorgulamaların yapıldığı bu dönemin, düşünce özgürlüğünün kısmi de olsa estiği bir ortamı beraberinde getirdiğini ve yazarların da bu atmosferden etkilendiklerine değinir (Yüksel, 1986, s. 213). Altmışlı yıllarla birlikte oyun yazarlarının yeni arayışlara yöneldikleri görülmektedir. Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1963) toplumsal eleştirisini grotesk biçim üzerinden veren oyunların başında gelmektedir. Nutku, Çağan'ın geleneksel ile çağdaş tiyatroyu sentezlediğinden söz ederken, bu senteze örnek olarak açık biçim estetiğinin çağdaş kullanımını örnek verir (Nutku, 1971, s. 70-76). Yine bu dönemde Bertolt Brecht'in oyunlarının çevrilmesi ve sahnelenmesi oyun yazarlarını etkilemiştir. Epik tiyatro düşüncesinden etkilenen yazarların başında ise Vasıf Öngören ve Haldun Taner gelmektedir (İpşiroğlu, 2000, s. 18).

And, oyun yazarlığını etkisi altına alan Brecht rüzgârını, epik salgını olarak niteleyerek tiyatro dünyasının bu kavramı tam anlamıyla özümseyemeden, üstünkörü bir öykünme yarışına girdiğine değinmiştir. And'a göre söz konusu uygulamalar açık biçim ve göstermecilikten öteye gidememiştir. Bununla birlikte bu süreçte Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969), **Almanya Defteri** (1971), **Zengin Mutfağı** (1977) gibi oyunları epik tiyatronun doğru örnekleri olarak öne çıkmıştır. (And, 1994, s. 153-154). Bu dönemin öne çıkan bir başka yazarı Haldun Taner ise **Dışarıdakiler** (1957), **Günün Adamı** (1961), **Lütfen Dokunmayın** (1961) gibi yanılsamaya dayalı oyunlarının ardından göstermeci oyunlara yönelmiştir. Taner, **Keşanlı Ali Destanı** (1964), **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** (1964), **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** (1969) gibi oyunlarda geleneksel tiyatronun güldürü odaklı biçiminden ve kişileştirmenin karikatürize tiplere dayandırılmasından faydalanmıştır. Bu oyunlarda komik olanı açığa çıkarmada öne çıkan biçim unsurlarının başında ise sözcük oyunları gelmektedir. Taner'in bu oyunlarında amaç seyircinin *katarsis* yaşamasını engellemek ve Brecht'in epik tiyatrosunun yabancılaştırma, diyalektik gibi unsurları üzerinden bir sorgulama yaşamasını sağlamaktır. Taner, toplumun geneliyle ilgili trajik tespitlerini ironik bir üslupla ve ince bir alayla şekillendirirken eleştirisini ise taşlama ile yapmaktadır. 1962 yılında Gen-Ar Kulüp sahnesinde **Bu Şehr-i İstanbul ki** (1962) kabaresi ile başlayan süreç, **Vatan Kurtaran Şaban** (1965) oyununu kabare formuna dönüştürülmesiyle sürmüş ve Taner Türkiye'de ilk kabare denemesini yapmıştır. Bu süreç 1967 yılında Devekuşu Kabare Tiyatrosu'na dönüşmüş ve altmışlı ve yetmişli yıllarına damga vuran kabare tiyatrosu anlayışının yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir (Yüksel, 1986, s. 25-68). Devekuşu Kabare Tiyatrosu seyircisiyle sıcak bir iletişim içinde sahnelediği oyunlarında toplumu ilgilendiren güncel sorunları taşlamasına malzeme yaparken, bunu son derece politik bir dil ve mizahi bir üslupla yapmıştır (Şener, 1999, s. 178).

Mizahi diliyle oyun yazarlığının köşe taşlarından olan bir diğer yazar ise Aziz Nesin'dir. Nutku, Nesin'in **Biraz Gelir misiniz?** (1958) ve **Bir Şey Yap Met** (1959) oyunlarını gerçeğin özüne varmaya yönelik soyut oyunlar olarak değerlendirir. Nesin'in altmışlı yıllarda sahnelenen **Toros Canavarı** (1963) oyunu klasik burjuva komedisi estetiğinden, **Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı** (1968) absürd estetikten, **Üç Karagöz Oyunu** (1968) ise geleneksel tiyatro estetiğinden izler taşımaktadır.

Sokullu, Nesin'in düzen bozukluğunun altüst ettiği, toplum değerlerini oyunlarında taşlarken grotesk, ironi, absürd gibi birçok komedi biçimi ve ögesini kullandığından söz etmektedir. Güncel sorunlardan yola çıkan oyunlar evrensel temaları tartışırken, trajikomik üslup oyunların atmosferini oluşturmaktadır (Sokullu, 1979, s. 220-229). Yüksel, Nesin'in oyunlarında toplumun Batılılaşma süreciyle birlikte yaşadığı gürültülü, patırtılı değişim sürecinin yüzeysel görünümüne değil toplumun değişmeyen çelişkilerine odaklanarak farklılaştığından söz etmektedir. Nesin, bunu yaparken de geleneksel tiyatronun eklemli yapısını, oyunsuluğunu, anlatma ögesini, söz düellosunu, tiplemeleri ve en önemlisi güldürüyü kullanarak kendine has bir üslup oluşturmaktadır (Yüksel, 1997, s. 30-41). Genel olarak altmışlı ve yetmişli yılların komedi oyunları düzen bozukluğunun çevrelediği güncel yaşam sorunlarını irdelemektedir. Oyunlarda ele alınan kültürel değişim ve değer karmaşasının altında çoğunlukla ekonomik düzensizlik yatmaktadır. Geleneksel tiyatronun hamurunu oluşturan bilgisizlik, yoksulluk, cahillik gibi sorunlar ise bu dönemde bozuk düzenin sürekliliği ve halkın sorumsuzluğu üzerinden gerçekçi gözlemlere dayanarak taşlanmaktadır (Sokullu, 1979, s. 229).

12 Eylül 1980 askeri darbesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal ve toplumsal yaşantısını olduğu gibi sanat yaşamını da sekteye uğratmıştır. Tiyatro ve oyun yazarlığı da bu süreçten etkilenmiş ve önceki yıllardaki coşkusunu yitirmiştir. 1980'li yılların oyun yazarlığında genel çizgi bireyin iç dünyasına yönelmek, yalnızlaşan aydın ve ilişkiler gibi suya sabuna dokunmayan bir yönde seyretmiştir. Bununla birlikte Haldun Taner'in öğrencilerinden olan Ferhan Şensoy kendi topluluğunu kurmuş ve darbe atmosferinde seyircilerin nefes almasını sağlamıştır. 14 Mart 1980'de Şensoy'un yazarlığında ve yönetmenliğinde kurulan Ortaoyuncular Topluluğu günümüze dek uzanacak serüvenine **Şahları da Vururlar** (1980) oyunu ile başlamıştır. Yüksel, Şensoy'un gerici ve yasaklayıcı yönetimler karşısında muhalif tutumuyla toplumsal taşlama sanatını sürdürdüğünü, mizahı insan yaradılışının derinliklerinde yakaladığını ve güldürürken yer yer de hüznölendiren bir dokunun oyunlara egemen olduğuna değinir. Temelinde kabare anlayışı olan Ortaoyuncular oyunculuk biçimini geleneksel tiyatronun göstermecî üslubu ile, Batı'nın absürd tiyatrosunun soyutlamacı üslubunu birleştirerek şekillendirmiştir (Yüksel, 2020).

Şensoy, Ortaoyuncular topluluğunun oyunlarında doğaçlama yolunun her zaman açık olduğunu, bu şekilde günün güncel sorunlarına parmak bastıklarını ve bu durumun da geleneksel tiyatrodan kendilerine miras kaldığını belirtmiştir (Şensoy, 2004).

1990'lı yıllarda Yılmaz Erdoğan'ın yazarlığını ve yönetmenliğini yaptığı topluluk ise Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncuları gibi kabare türüne dayanan, doğaçlamaya açık, buruk anlarla komiğin trajik yönünün de hissettirildiği **Kadınlık Bizde Kalsın** (1995), **Otogargara** (1995) gibi oyunları popüler oyuncularla birlikte sahnelemiştir. Popülerleşmenin de etkisiyle topluluğun tiyatro serüveni kısa soluklu olmuş, Erdoğan bir süre sonra televizyona üretim yapmaya başlamıştır (Yüksel, 2009, s. 133). Bunun yanı sıra 1990'lı yılların öne çıkan bir başka yanı Behiç Ak, Civan Canova, Özen Yula, Murathan Mungan gibi oyun yazarlarının modern sonrası metinlere yönelmesi olmuştur. Söz konusu yazarlardan Behiç Ak, klasik dramatik anlayışın dışına çıktığı **Bina** (1994), **Ayrılık** (1996), **Tek Kişilik Şehir** (2001) gibi oyunlarında kullandığı absürd mizah anlayışıyla ötekilerden ayrılmaktadır (Ergin, 2010, s. 80-81).

2000'li yıllar ise dijitalleşmenin etkisiyle hayatın her alanında öne çıkan teknolojinin hemen her şeyi şekillendirdiği yıllar olmuştur. 2000'li yılların siyasi atmosferinin ödenekli tiyatroların politikalarını etkilemesinin sonuçlarından biri, sansür ve otosansür olmuştur. Bu durum tiyatroyu ve oyun yazarlığını yeni arayışlara itmiştir. Bu noktada İstanbul merkezli başlayan ve diğer büyük şehirlerde de farklı örnekleri görülen Krek, Semaver Kumpanya, Galata Perform, DOT, Kumbaracı 50, İkinci Kat gibi tiyatro toplulukları ortaya çıkmıştır. Bu toplulukların da etkisiyle Türk oyun yazarlığında mizahın kullanımında önceki dönemlere göre farklılıklar gözlenmeye başlamıştır. Tiyatro bir yandan geleneksel tiyatroyla ilişki kurarken öte yandan modern sonrası oyunlarda kullanılan biçimlerle ilişki kurmuştur. Her iki yöneliş de komik olanın açığa çıkarılmasında oyunlara etki etmiştir. Akın, 2000 sonrası Türk tiyatrosu ve oyun yazarlığının kendilerini ödenekli tiyatroların dışında konumlandıran ve alternatif tiyatro şeklinde adlandırılan toplulukların, modern sonrası metinlerle geleneğin ve alışılmış çizginin dışına çıkarak başlattıkları değişim süreci çerçevesinde şekillendiğine değinmektedir (Akın, 2019, s. 20). Yazar odaklı bu tiyatro toplulukları özellikle 2010'lu yıllarla birlikte hem içerik hem de biçim noktasında ana akım tiyatroya bir alternatif olarak öne çıkmışlardır.

Sokullu, İngiltere’de 1960’lı yılların başlarında kurumsal tiyatroların alternatifi olan tiyatroların *underground* olarak adlandırıldığından söz etmektedir. 1968 Paris öğrenci olayları, Vietnam işgalinin protesto edilmesi gibi olaylar politik bir başkaldırının özlemine taşıyan *Fringe* topluluklarını umutlandırmıştır. *Underground* olarak adlandırılan ve kenarda kalan gruplar kendilerini kurumsal tiyatroların alternatifi olarak görürken, devlet tarafından finanse edilen tiyatronun günün ihtiyaçlarına cevap veremeyeceğini, böylesi bir tiyatronun halkçı ve gerçekçi olamayacağı görüşünü savunmuşlardır (Sokullu, 1988, s. 51-54). Türkiye’deki tiyatro toplulukların mekânsal anlamda, batıda olduğu gibi seyircinin ödenekli tiyatrolardan alışık olduğu konvansiyonel tiyatro sahnelerinin dışına çıkarak apartman daireleri, bodrum katları gibi değişik mekânları *black box* adlı sahnelere dönüştürdüğü görülmektedir. Her yerin sahne olabileceği düşüncesinin temel alındığı bu durumda seyirci tasarımının bir parçasına dönüşmektedir (Karagül, 2014, s. 8). Bununla birlikte Türkiye’de 2000 sonrası öne çıkan topluluklar tiyatro çevrelerince alternatif tiyatro olarak konumlandırılrsa da oyun yazarları böyle bir konumlandırılmayı kabul etmemekte, daha çok ödenekli tiyatrolara göre bağımsız topluluklar olarak kendilerini ifade etmektedirler (Akgül, 2014, s.75-111). Krek Tiyatro’nun yazarı ve yönetmeni Berkun Oya, tiyatrolarını kurduklarında önlerinde Ferhan Şensoy’dan başka örnek olmadığını söylemektedir (Oya, 2016). Ebru Nihan Celkan, Türkiye’deki alternatif tiyatro hareketinde sokak hareketiyle paralel giden bir tiyatro yazımı olduğundan söz ederken, sokakta yükselen Lgbti hareketi, Gezi olayları gibi toplumsal olayların neredeyse eşzamanlı bir şekilde sahnede de yükseldiğinden söz etmektedir (Celkan, 2016). Zeynep Kaçar, ortaya çıkan yeni dil ve bu dilin ödenekli tiyatrolardan ayrılan yönlerini “Söylenmeyen söylenmeye başlandı. Kadınların dünyası anlatılıyor, Kürtlerin dünyası anlatılıyor, geylerin dünyası anlatılıyor. Bence bu çok önemli. Öncesinde daha tekel konular vardı. Erkek, aile, millet, vatan...” (Candan, 2017, s. 49) sözleriyle dile getirmektedir. Bu noktada 2000 sonrası Türk tiyatrosunda alternatif tiyatro toplulukları olarak adlandırılan toplulukların tamamında ise benzer bir ideolojik yaklaşımın görülmediği, kimi toplulukların devlet desteğine başvurduğu ve yararlandığı görülmektedir (Akdede; Özpınar, 2021, 125-137). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığındaki bu değişim, önceki dönemlerde görmezden gelinen temaların veya kişilerin merkezde yer aldığı görülmektedir. Bu durum oyun yazarlığını etkilediği gibi mizahı da etkilemektedir.

Alternatif tiyatroların pervasız dilinin aksine ödenekli tiyatrolar usturuplu dil kullanmaları ve olur olmaz konuları sahneye taşımamaları noktasında geçmişte olduğu gibi, 2000’li yıllarda da kontrol altında tutulmaktadır. Mizahı doğrudan etkileyen bu tutumla ilgili olarak Birkiye, 2000’li yıllar hükümetlerinin ödenekli tiyatlara ve repertuvarlarına yaptığı müdahalelerden söz ederken, söz konusu müdahalelerin sansür sorununu gündeme getirdiğine değinmektedir (Birkıye, 2008, s. 56). Geleneksel Türk tiyatrosunda Karagöz’ün cinsellik, iktidarı eleştirme gibi noktalarda uğradığı sansür, yüzyıllar sonra benzer şekilde siyasi otorite tarafından uygulanmaktadır.

2000 sonrası Türk tiyatrosunda olumlu olan gelişme ise oyun yazarlarının sansür karşısında kendilerine otosansür uygulamayacakları alternatif tiyatroların varlığı olmuştur. Bu durum aynı zamanda oyun yazarlarının daha geniş kitlelere ulaşamaması sorununu da beraberinde getirmiştir. Sami Berat Marçalı, ödenekli tiyatroların uyguladığı sansürle ilgili olarak ‘... Devlet Tiyatrosu’ndan teklif geldiği zaman bazı şeyleri elememizi istiyorlar. Baştan zaten herhangi bir küfür ya da lgbt birey dışarıda kalıyor. Bu nedenle benim ilgimi çekmiyor’’ (Akgül, 2021, s. 202) derken, Murat Mahmut Yazıcıoğlu ise benzer durumların yapımcı tarafından finanse edilen prodüksiyon tiyatrolarında da yaşandığını ‘‘Bu karakteri oyundan çıkaralım, gibi bir şey bana da söylendi. Bence bir yapımcının yazara böyle bir şey söyleme gibi bir alanı olmamalı ama kolaylıkla söyleniyor. Çünkü yazarlar bunları duymaya çok alışık’’ sözleriyle dile getirmektedir (Akgül, 2021, s. 202). Oyunları ödenekli tiyatrolarda ve yönetmenliğini yaptığı Gestus Tiyatro’da sahnelenen Gökhan Erarslan ise ‘‘...sonuçta bu mecralar da ya devlet tekelinde ya da belli ödeneklerle bir şekilde devam etmek zorunda kalan tiyatrolardır. Bağımsız tiyatrolar, daha özgün belki de ödenekli tiyatroların yapamayacağı işlere niyetlenen ve yapan oyunlar ortaya çıkardılar’’ (Akgül, 2017, s. 82) sözleriyle söz konusu durumun alternatif tiyatrolar aracılığıyla olumlu bir duruma dönüşeceğine değinmektedir. 2000 sonrası Türk tiyatrosu açısından gerek oyun yazarlığı, gerekse oyun yazarlığında mizahın kullanımını etkileyen en önemli unsur ortaya çıkan bu yeni dil arayışıdır. Klasik tiyatronun sözü kullanma biçimi ile postdramatik tiyatronun ve performatif sahneleme biçimlerinin sözü kullanma biçimi aynı değildir. Artık klasik anlamda trajediden ya da komediden söz etmek mümkün değildir.

2000 sonrası oyun yazarlığında, özellikle alternatif tiyatro yazarlarının oyunlarında trajik ve komiğin birlikteliğinin yaşamın asal gerçeği gibi ön planda olduğu görülmektedir. Ahmet Sami Özbudak, oyunlarındaki mizah ile ilgili olarak ‘...komedi ve acı olan çok iç içe. Ben komedi yazamıyorum ama oyunuma gelince gülüyorlar’ (Arıcı, 2014, s. 32), derken Şamil Yılmaz ise ‘...karanlık hikâyeler anlatıyor gibi görünsek de benim de oyunumda gülüyorlar. Saf tür diye bir şey kalmadı’ (Arıcı, 2014, s. 32) sözleriyle trajedi ile komedinin iç içe geçtiğine değinmektedir.

Alternatif tiyatrolarda trajedi ve komedi iç içe geçmişken, ödenekli tiyatrolar açısından durum farklıdır. 2000 sonrası dönem yazarlarından Ali Cüneyd Kılıcıoğlu, Uğur Saatçi, Yunus Emre Gümüş, Gökhan Erarslan gibi yazarların ödenekli tiyatrolarda sahnelenen oyunlarındaki komedi kullanımının klasik komedi etkisinde olduğu görülmektedir. Bununla birlikte ödenekli tiyatrolarda sahnelenen yeni oyunlarda da modern sonrası yaklaşımların mizah kullanımı açısından kullanılmaktadır.

Mizahın tiyatrodaki çağdaş kullanımında, edebiyat ve sinemadaki kara mizah kullanımının oyun metinlerine etki ettiği görülmektedir. Ersümer, klasik komedide dengesi bozulan kahramanın bozulan dengesini sağlamak için çabaladığını, dış dünyayla mücadelesi sonucunda da dengesini tekrar sağladığından söz etmektedir. Kara mizah ile birlikte dengesi bozulan kahraman dış dünyayla pasif bir mücadele yürütmekte ve bu pasif mücadelenin sonucunda klasik komedide olduğu gibi dengesini tekrar sağlayamamaktadır (Ersümer, 2014, s. 150-151).

Modern sonrası tiyatrodaki karakterin yalpalamasının ve kara mizah tonunun oyun metinlerindeki varlığı söz konusu pasif mücadele ile açıklanabilir. Batur, kara mizah için dokunulmazlığı olan kişi, kurum ya da düşünce olmadığına değinirken, 600 yılı aşkın bir süredir baba, töre, devlet, inanç dörtlüsünün yoğun baskısı altında yaşayan toplumdaki mizah renginin koyulaşması için gerekli köktenci başkaldırı dozuna ulaşamadığından söz etmektedir. Batur, sözünü ettiği doza ulaşıldığında bile simgesel anlatım yollarına başvurarak yaygınlaşmanın önlendiğini, asıl sorunun kara mizahın serpilmesini engelleyen bu dörtlü duvarı zorlayacak cüretten yoksun olunması şeklinde açıklamaktadır (Batur, 2019, s. 13).

2000 sonrası oyun yazarlığında mizahın kullanımını etkileyen en önemli unsur da, geleneksel tiyatrodan beri tiyatro anlayışına şekil veren bu dörtlünün baskısı ve o baskıyı aşmaya çalışan mizahın ele avuca sığmaz yanı olmaktadır. Bu çalışma 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı özelinde şu sorulara yanıt aramaktadır:

- 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizahın kullanımı, alternatif tiyatrolar ve ödenekli tiyatrolara göre değişkenlik gösterir mi?
- Klasik komedi anlayışı geçerliliğini korumakta mıdır?
- Kara mizah içeren bir oyun yapısından söz etmek mümkün müdür?
- Mizah, hangi temalarla ilintilidir ve yeni yazarların mizah kullanımı ile hem geleneksel Türk Tiyatrosu hem de modern sonrası tiyatro öğeleri arasında nasıl bir ilişki söz konusudur?

Çalışmanın amacı; 2000 sonrası oyun yazarlığında mizahın kullanımını, betimsel modele dayalı nitel analiz yöntemiyle irdelemektir. Çalışmanın evreni; ilk oyunları 2000 sonrasında sahnelenen yazarlar üzerine kurulmuştur.

Örneklemede, söz konusu yazarların, bir yazar tiyatrosu, alternatif veya ödenekli bir tiyatro topluluğuyla süreklilik gösteren bir ilişki içinde olması ve bu doğrultuda en az 2 oyunun sahnelenmiş olması koşulu aranmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde mizah kavramsal olarak ele alınarak gülme kuramları bağlamında psikolojik sosyolojik olarak incelenmiş sonrasında ise gülme ve tiyatro arasındaki ilişkiye değinilmiştir.

İkinci bölümde ise çalışma kapsamındaki oyunlar biçim ve öz açısından çözümlenmiş, kullanılan komedi teknik ve öğeleri, postmodern öğeler ve öne çıkan temalar çerçevesinde oyunlardaki mizah kullanımını incelenmiştir.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığıyla ilgili literatür taraması yapıldığında sınırlı sayıda akademik çalışmanın yapıldığı görülmektedir. İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi bölümü ile Haldun Taner Tiyatro Uygulama ve Araştırma Merkezi birlikteliğinde gerçekleştirilen ve oyun yazarlarıyla yapılan söyleşilere dayanan

makaleler, Selen Korad Birkiye'nin 2000 sonrası Türk oyun yazarlığının genel çerçevesine ilişkin makalesi, Yunus Emre Gümüş ve Semih Çelenk'in Gezi oyunları ve tiyatrodaki çağdaş dil arayışı hakkındaki makaleleri, yine Yunus Emre Gümüş'ün anlatı tiyatrosu odaklı makalesi, Banu Ayten Akın'ın quuer okuma çerçevesindeki makalesi, Özlem Belkıs'ın Galata Perform ve Yeşim Özsoy odağındaki makalesi, Ezgi Deniz Alpan'ın idealizasyon ve etik bağlamındaki makalesi, Özlem Erben'in Yeşim Özsoy ve Galata Perform özelinde yeni oyun yazma biçimleri üzerine makalesi, Ezgi Uzundemir ve Özlem Belkıs'ın homofobi bağlamındaki makalesi söz konusu dönemdeki oyun yazarlığını inceleyen çalışmalar olarak hakemli dergilerde yayımlanmıştır. Bunun yanı sıra Azize Er'in 2000 sonrası Türk tiyatrosunda distopyalar odaklı yüksek lisans tez çalışması, Emre Yetim'in Galata Perform ve alternatif tiyatro odaklı yüksek lisans tez çalışması, Ufuk Tan Altunkaya'nın 2000 sonrası Türkiye'sinde alana özgü tiyatroyu ele aldığı yüksek lisans tez çalışması, Yunus Emre Gümüş'ün Gezi oyunları üzerine yaptığı yüksek lisans tez çalışması, Ezgi Uzundemir'in 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında homofobiyi incelendiği yüksek lisans tez çalışması, Gökhan Erarslan'ın 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında şiddeti irdelediği yüksek lisans tez çalışması söz konusu dönemdeki oyun yazarlığını inceleyen diğer akademik çalışmalardır. Bununla birlikte genel olarak veya herhangi bir oyun yazarı özelinde mizah odaklı bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışmada içerik öncelikle mizahın kuramsal analizi ve tiyatronun gülme ile olan ilişkisinin tespitine, sonrasındaysa oyunlardaki mizah kullanımının incelenmesi şeklinde oluşturulmuştur. Çalışmanın sonucunda ise mizahın 2000 sonrası Türk oyun yazarlığındaki kullanımı ile ilgili genel bir değerlendirme yapılarak durum tespiti yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

MİZAH, GÜLME VE TİYATRO

BİRİNCİ BÖLÜM: MİZAH, GÜLME VE TİYATRO

Mizah, Arapça kökenli bir kelime olarak dilimize gülmece karşılığıyla çevrilmiştir (Büyük Türkçe Sözlük, 2011, s. 1692). İngilizce ve Fransızca’da *humour* kelimesiyle karşılık bulan mizah; **Cambridge Dictionary**’de ‘‘gülme ve bir şeyin komik olduğunu anlama yeteneği’’ (Cambridge Dictionary, 2022) olarak tanımlanır. Birçok düşünürün üzerinde durduğu bir kavram olan mizah, *laughter* yani kahkaha sözcüğü ile organik bir ilişki içindedir. Mizah, sonuç itibariyle kahkahayı talep eden ‘gülen insan’ı yaratır. Bewis, İngilizce’de *humour* olarak karşılık bulan mizahın, Antik dönem ve Ortaçağ fizyolojisinde karakteri belirlediği söylenen kan, balgam, kara safra ve sarı safra vücut sıvılarına karşılık gelen *humorem* kelimesinden türediğini aktarmaktadır. Söz konusu dört kelime hisler, fizyoloji ve ruh haliyle ilintilidir (Bewis, 2018, s. 49).

Çalışmanın bu bölümü iki başlıktan oluşmaktadır. Birinci kısımda; mizahın üç geleneksel kuramı olan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları başlıklarında kavramsal inceleme yapılmıştır. İkinci kısımda ise tiyatro ve gülme arasındaki ilişki, komedinin doğuşundan modern sonrası sürece, mizahın geçirdiği dönüşümler çerçevesinde ana hatlarıyla incelenmiştir. Söz konusu iki kısmın genelinin ise çalışmanın ikinci bölümünde incelenecek 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizahın kullanımına dayanak teşkil etmesi amaçlanmıştır.

1.1. Mizah Teorileri

1.1.1. Üstünlük Teorisi

Bergson, **Gülme** adlı eserinde toplumun korkutucu bir aşağılama olasılığı olarak kullandığı ‘gülünen kişi olma’ tehlikesinin, insanların tepesinde dolandığından söz etmektedir. Hedefteki kurban için az da olsa utandırma duygusu oluşturan gülme, böylelikle toplumsal bir işleve bürünmektedir. Söz konusu işlevsellik, gülünçlüğü neden olan davranış ya da durumun düzeltilmesini amaçlar. Bu amaç gülünen kişinin, dışarıdan görünen haliyle de olsa gülünçlüğü neden olan davranışını düzeltmesi şeklindedir (Bergson, 2019, s. 93-95). Eagleton, üstünlük teorisindeki gülme davranışının altında yatan sebebi insanın başkalarında gördüğü zafiyetin kendisinde olmadığını fark edince aldığı haz ya da geçmişte insanın kendisinde de olan zafiyetin bugün kendisinde olmadığını bilinciyle aldığı haz olarak açıklamaktadır. Eagleton, bununla birlikte gülmenin sadece haz duygusuyla ilintili olmadığını, hazza hakaret ve alayın eşlik ettiğini belirtmektedir (Eagleton, 2020, s. 60-62). Gülünen kişi dışında gülme eylemine katılanların belli belirsiz bir üstünlük hissetmesinde bu alaysız haz etkili olmaktadır. Gülmenin hazdan ya da alaydan kaynakladığı veya her ikisiyle birlikte başka unsurların da gülmeye etki ettiği düşüncesi tarihinin önemli gündem maddelerinden olmuştur.

Bergson, gülmenin her şeyden önce bir düzeltme aracı olduğuna dikkat çekerek, gülünç durumdaki kişiye sempati beslenmesi durumunda gülmenin işlevini yerine getiremeyeceğinden söz ederek, toplumun kendisine karşı saygısızca davranan kişilere karşı gülme ile tepkisini ortaya koyduğuna değinmektedir (Bergson, 2019, s. 130). Platon ise bir insanın kendisini bilmediğinde gülünçleştiğinden söz eder. Söz konusu gülünçlük insanın bedeninde taşıdığı aklın, göğsü doğru yükselmesiyle gerçekleşir. ‘Akıllı bir karış havada’ deyiimiyle gülünç bulunan insan; kendisini olduğundan daha varlıklı, daha zeki gibi olumlu anlam taşıyacak duygularla niteliyorsa bu kişi başkalarına gülünçleşmekten kaçınmaz. Platon bu durumu ‘ruh acısı’ şeklinde ifade ederken, gülme eyleminde bir başka odak noktası olan kusuru işaret etmektedir. Platon, söz konusu kusurun gülün kişiye de bulaşacağı endişesiyle, şiddetli gülmelerin önüne engel çekilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur. Platon’un endişesine dayanak oluşturan bu kaygının altında ise ussal kontrolün kaybedilerek, insansı yanın kontrolünün yitirilmesi korkusu yatmaktadır.

Platon bu düşüncelerinden hareketle komedi oyunlarındaki gülmeye karşı çıkmıştır. Tanrıların veya saygın kişilerin gülünç duruma düşürülmelerine toplumun katılmaması gerektiğini öne sürerek, ahlak bozucu etkiye sahip olduğunu iddia ettiği komedi oyunlarına insanların gitmemesini tavsiye etmiştir. Aristoteles ise gülme konusunda Platon'a göre daha ılımlı olsa da gülmenin alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile ortaklaşmaktadır. Aristoteles, nükteyi 'adam edilmiş küstahlık' olarak tanımlamakta ve aşırı gülmenin iyi bir yaşamı yansıtmayacağı görüşünü öne sürmektedir. Şakacı mizahtaki insanların ciddiyetsiz görüntüleriyle kişiliklerine zarar verebileceklerinden kaygı duyduğunu açıklarken, insanların kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıklarını belirtmiş ve ahlaksızlık yapan insanları yeniden doğru yola sokmak için gülmeden faydalanılabileceğine, böylelikle gülmenin toplumsal bir işlev edineceğine dikkat çekmiştir. Aristoteles, mizah anlayışı olmayan insanların ise mizahtan şikâyetçi olmaları halinde kaba görüneceklerinden bahsetmiştir (Morreal, 1997, s. 8-10). Bergson, söz konusu kaba görünümü, mekanik katılık olarak adlandırır. Bergson'a göre insanın çevresine ve özellikle kendine bakmayı ihmal etmesi sonucunda katılık, özdevinim, topluma uyumsuzluk, dalgınlık gibi unsurlar iç içe girerek insanın komik karakterinin ortaya çıkmasına neden olacaktır (Bergson, 2019, s. 100).

Aristoteles ve Platon'un mizahın alaycı yanı ile ilgili düşünceleri kendi bulundukları dönemin yaşantısıyla da ilgilidir. Friedell, Antik Yunan'da bu dönemde insanların hep daha fazlasını istediğinden, açgözlü ve kibirli davranışlarında, iktidar hırsı ve bencillik taşıdıklarından söz etmektedir. Aristophanes, içinde bulunduğu dönemin atmosferini sürekli yeniyi överken geleneği kötülediği için eleştirmektedir (Friedell, 2011, s. 173). Peloponez Savaşları başta olmak üzere dönemin siyasi atmosferinin mizah odağındaki düşünceleri dolaylı da olsa şekillendirdiği söylenebilir. Bununla birlikte geçen yüzyıllar mizah üzerine tartışmaları durduramamıştır.

Bewis, Aristoteles'in 'şaka bir nevi istismardır' sözü üzerinden şakanın kendisinin de istismar edilebileceğine değinirken, ırkçı ve cinsiyetçi şakaları örnek gösterir. Komedyanın hakaret, alaya alma, istismar, küfür gibi biçim unsurlarının ise kendi yapısından kaynaklandığına değinir. Bewis, karşılıklı atışmaların oyuna dönüştüğü yerlerde komedyanın öfkenin şoke edici etkisiyle güzel şeylerin ortaya çıkmasına neden

olabileceğinden söz ederken, Baudlaire'in 'kahkaha insanın ısırma şeklidir' sözünü anımsatır. Söz konusu ısırmanın görüldüğü satir oyunlarında, satir yazarının kötülüğü kırbaçlarken erdemi de teşvik ettiği görülmektedir. Öte yandan satir yazarlarındaki alayın hazza kaymasının doğru olup olmadığı birçok felsefecinin ve yazarın tartıştığı bir konu olmaya devam etmiştir. Thomas Hobbes 'kahkaha ötekilerin düşmüşlüğüne karşılık, birdenbire farkına vardığımız kendi itibarımız ve aniden gelen zaferden başka bir şey değildir' sözü ile mizahın kişisel tatmine kayan yanını açıkça suçlamaktadır. Hobbes'un 18. yüzyılda söylediği bu sözler, onun adının üstünlük teorisi ile anılmasını sağlarken, bu paralellikte düşüncelerin de artmasına neden olmuştur (Bewis, 2018, s. 121-126).

Mizahın üstün yanı ve üstünlük karşısındaki kurbanın tartışmalı da olsa acınası hali Hephaistos ve Tanrılar arasındaki ilişkide görülmektedir. Hephaistos, alay karşısında takındığı katı tavırla kendisinden üstün olanların gazabını üzerine çekmiş ve gülmenin hedefi olmaktan kurtulamamıştır. Sanders, Hephaistos'un göremediği şeyin, Tanrıların kendini sınaması olduğundan söz eder. Tanrıların, yeteneği karşısında atıkları gürültücü kahkahalara ve alaya direnemeyen Hephaistos, kusurlu biri olarak görünmektedir. Sanders, Hephaistos'un Titanların kavgacı mizacına bürünmeyip saldırıyı gülererek geçiştirmesi halinde aşağılayıcı kahkahaların kendisinde açtığı yaraları sarabileceğini öne sürer (Sanders, 2019, s. 95-98).

Bergson yaşamı yumuşak ve sürekli değişkenlik gösteren formuyla ele alır. Canlı olan şeylere karşı katılık gösteren mekanik şeylerin ise gülmenin sürekli olarak altını çizdiği unsurları olarak saymaktadır (Bergson, 2019, s. 90). Koestler, görünüşte amaçsız bir refleks gibi görünen ve insan vücudunun neresinden çıktığı belli olmayan kahkahanın hızlı nefes alışverişlerine neden olduğunu ve yüzün biçimini bozduğundan söz etmektedir. Bu belirsiz beden hareketleri sonucunda ortaya çıkan kahkaha endişe ve gururun ortadan kalkmasına ve kahkaha atan kişiler arasında bir eşitliğin oluşmasına neden olmaktadır (Koestler, 1997, s. 37-38). Sanders, ise şaka karşısında kurban rolünü oynayan kişinin yaşadığı deneyimi yeniden doğmak olarak nitelerken, bunun aynı zamanda tüm insanlık için geçerli olduğuna işaret etmektedir (Sanders, 2019, s. 241). Sonuç olarak gülme eyleminin en önemli teorisi üstünlük, gülünç olanları kurban pozisyonuna sokmaya devam etmektedir.

1.1.2. Uyumsuzluk Teorisi

Bergson, insanı güldüren şeylerin çoğunlukla başkalarının kusurları olduğundan söz etmektedir. Söz konusu kusurları ise genellikle toplumsal yaşantı ile uyumsuzluk gösteren davranışlar oluşturur. Bergson'a göre insan ahlaksal açıdan toplumla uyum içindeyken, söz konusu ahlak anlayışını büyük bir katılıkla yaşıyorsa, yine gülünç duruma düşecektir (Bergson, 2019, s. 94-96). Bergson'un sözünü ettiği ve uyumsuzluğu temel alan durum yaşamın içindeki canlılığı işaret etmektedir.

Sanders, Çin figürü *yin-yang*'ın antropologlar tarafından gülme ve ağlama eylemleriyle ilişkilendirildiğinden söz eder. İç içe geçmiş siyah ve beyaz figürden birindeki gözyaşı yukarı çıkıyormuş gibi görünürken, ötekiindeki gözyaşı aşağı düşüyormuş gibi görünmektedir. Her iki parça birleşerek bir daire şeklinde bütünleştiğinde ise bu iki parçanın çevresinde dönen parçaların da birbirlerine sıkı sıkıya bağlandıkları görülür (Sanders, 2019, s. 58). Bu durum uyumsuzluğun meydana getirdiği uyumun bir yansımasıdır. Çin'in *yin-yang* figüründeki dengeye benzer şekilde gülen kişi ve gülünen kişinin dengesi mizahın bileşenler toplamını oluşturmaktadır.

Morreal, uyumsuzluk teorisinin, üstünlük teorisinde olduğu gibi illa karşıtların birliğinden türemeyeceğini, söz konusu uyumsuzluğun birbirleriyle doğrudan ilintili olmayan iki unsur arasında da meydana gelebileceğinden söz etmektedir. Bu tespitine ise Aristoteles'in **Retorik** adlı eserindeki görüşlerini referans gösterir. Aristoteles'e göre dinleyicilere karşı beklentiyi kıran konuşmacı iyi bir hatiptir. Bu örnekteki beklenti yaratmak ve beklentiyi kırmak ise uyumsuzluğu ifade etmektedir (Morreal, 1997, s. 26-28). Morreal, bu görüşüyle gülünç olanı denklem dışına çıkarmaktadır. Söz konusu örnekte hatip seyirciye karşı kısa süreli üstünlük kursa da, sonuçta kendi iradesiyle üstünlüğe son vermektedir. Seyirci eninde sonunda hatibin oynadığı oyunun farkına varır ve muhtemelen bu durumdan zevk alır. Uyumsuzluk, bu örnekte bilinçli bir tercih olmasa dahi hatibin davranışına temel teşkil etmektedir. Aristoteles'in uyumsuzluk hakkındaki bu yaklaşımı dışında geliştirdiği bir düşünce olmamakla beraber söz konusu uyumsuzluk teorisi hakkında aynı dönemlerde Stoacı düşünceye sahip insanların da çabalamaları görülmektedir.

Sanders, Yunan alfabesinin yerleşmeye çalışıldığı M.Ö. 5. yüzyıl döneminde Stoacı dünya görüşüne sahip insanların mutluluk arayışında ağlamanın içindeki gülme veya gülmenin içindeki ağlamanın birlikteliğine yöneldiklerinden söz eder. Stoacılar, uyumsuzluk içeren bu düşüncelerini kanıtlamak için; ağlayan felsefeci olarak bilinen Herakleitos ile gülen felsefeci olarak bilinen Demokritos'un, ağlama ve gülme uyumsuzluğuna rağmen ciddi konuları ele aldıklarını ispata çalışmışlardır. Bu duruma karşı çıkan halk Demokritos'un her şeye aşırı derecede güldüğünü ve deli olduğunu savunmuştur. Karar vermesi için başvuru Hippias ise Demokritos'un gerçekten bilge ve ciddi biri olduğunu söylerken, onun öfkeden kurtulmuş iyi niyetli bir gülmenin yararlığını açıklamak için güldüğünü söylemiştir (Sanders, 2019, s. 105-106). Sanders'in verdiği bu örnek gülünce neden olmayan ve saçma boyutunda düşündüren bir uyumsuzluk örneğidir. Bergson, komik kişinin otomatik bir şekilde yol aldığından söz ederken, bir süre sonra komik kişinin düş görüyormuşçasına düşüncesiyle birlikte yaşamaya devam edeceğine değinmektedir. Bergson'a göre görülen düşün de bir gevşeme oluşturacağı göz önüne alınırsa, insanlarla ilişkide kalmak, birbirini tamamlayan şeyler üzerine düşünmek sürekli bir zihinsel gerginliğin gerekliliği ile ortaya çıkabilir. Düşünce oyunları tembellik olarak adlandırılacağı gibi komikteki saçmanın da açığa çıkmasını ve insanın bir süre sonra bu saçma oyuna katılmasını beraberinde getirmektedir (Bergson, 2019, s. 128-129). Demokritos'un saçma olarak nitelendirilebilecek düşsel oyunu halkın da katılımıyla onun deliliğine dönüşmüştür. Gerçekten bilge ve çok ciddi olduğu tanısı ile davranışı arasındaki uyumsuz saçmalık ise kendisini gülünç duruma düşürmüştür.

Uyumsuzluk teorisi ile ilgili olarak Kant, her şeye katılırcasına gülmeyi başlatanların güldükleri şeyin saçmalığından söz ederken uyumsuzluğu Aristoteles'inkine benzer bir şekilde 'beklentiyi kırma' odağında ele almaktadır. Schopenhauer ise Kant'tan farklı olarak uyumsuzluğu sadece 'beklentiyi kırma' olarak ele almaz, uyumsuz durumların etkisiyle oluşan beklentinin kırılması şeklinde ele alır. Genel olarak aklın matematiğine uymayan, anlama ve düşünme süreçleri uyumsuzlukla sonuçlanırken uyumsuz durumlar ile birlikte ortaya çıkan gülme bastırılmış duyguların dışavurumunu da beraberinde getirir (Morreal, 1997, s. 56-58).

Freud ise uyumsuzluk gösteren kaba saba köylü ile aydının, mizah aracılığıyla bir araya gelebileceğinden söz ederken bu birlikteliğin insanın bastırılmış haz dürtülerinin açığa çıkmasıyla gerçekleşeceğine değinmektedir (Freud, 1998, s. 132). Bergson, Freud gibi ruhbilimcilerin gülmeyi sadece karşıtlıkla açıklamasını yetersizlik olarak nitelerken, karşıtlıkla açıklanan gülme eylemlerinin sadece çok kaba komik içinde belirgin bir şekilde görülebileceğinden söz etmektedir (Bergson, 2019, s. 117).

Sanders, osurmayı bedenin alt katmanının gülmesi olarak yorumlarken söz konusu nahoş eylemin ortaya çıkardığı havanın solunum ve sindirim sistemlerinin bir parçası olduğuna değinir. Sanders, Giuseppe Verdi'nin **Falstaff** operasında sindirim borusunun kahkaha ile ağızdan ya da görünmez bir şekilde yellenme yoluyla anüsten olmak üzere iki çıkışı olduğundan söz eder. Kahkaha gibi, osuruğun da bastırıldığında açığa çıkması kaçınılmazdır. Görgüsüz kimselere atfedilen osuruk kimi zaman kamu içinde ortaya çıktığında uyumsuzluk da ortaya çıkmış olur. John Aubrey **Şairlerin Yaşamları** adlı eserinde, İngiltere Kraliçesi karşısında eğilen Oxford dükünün öyküsünü anlatırken, dikkat çekici boyutlardaki osuruğunu bastıramayan Oxford dükünün hem kendisini hem de İngiltere kraliçesini aşağıladığına değinmektedir (Sanders, 2019, s. 266-268). Bergson, komedyanın gülmeyi düzenlerken toplumsal yaşamı doğal bir ortam olarak kabul ettiğinden söz eder (Bergson, 2019, s. 114). Sanders'in osuruk ile İngiltere kraliçesi gibi iki uyumsuz unsur yan yana getirmesinin ve Oxford dükünün sesli osuruğu ile komik olanın açığa çıkması Bergson'un sözünü ettiği toplumsal yaşamın doğal bir ortam olarak kabul edilmesi prensibinde gizlidir. Bergson'a göre mizahın ortaya çıkması için ihtiyaç duyduğu temel gereksinim nefes alan bir insanın gülünçlüğü ve bu gülünçlüğe gülecek nefes alan bir başka insanın varlığıdır.

Parvelescu, gülmeyi bedendeki nefes yolculuğu olarak açıklarken gülme ile birlikte açılan ağızın konuşmak için değil nefes alışverişinin ortaya çıkması için açıldığından söz eder. Ağızla birlikte vücuttaki diğer açıklıklar da devreye girer. Sarsılmaya başlayan vücut ise biçimsizleşerek form değişimine uğrar. Çıkış yeri belirsiz olan gülmenin bedende yarattığı bu uyumsuz görünüm ise gülünç olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Parvelescu, 2017, s. 29-33).

Bewis, kakhaha ile birlikte bedende meydana gelen uyumsuz görünümü bir form kaybı olarak değerlendirmemektedir. *Orbicularis oculi* kasının kasılmasıyla göz çevresinde başlayan kakhaha alt ve üst beden arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için harekete geçer ve üst bedenin alt bedeni yukarı doğru çekmesini sağlar (Bewis, 2018, s. 38-41). Parvelescu'nun sözünü ettiği gülme ve nefes arasındaki yolculuk ile Bewis'in sözünü ettiği üst bedenin alt bedeni yukarı çekişi mizahın özünde yer alan düzeltme davranışıyla açıklanabilir.

Bergson, mekanik düzenlerin çoğunlukla tersine çevrilebilir oluşundan söz ederken mekanik düzeni yaşamın dalgınlığına benzetmektedir. İlerlemeci anlayışa göre olaylar yörüngesinden sapmadan ilerlemiş olsaydı veya insan hiç hata yapmadan tüm ilişkilerinde ilerlemeyi başarsaydı hayatın bir parçası olan griye kaymalar, döngüler ve insanın yaptığı hatalar olmayacaktı. Bu durum cansızların devinmesine benzer bir hayatı, insanların yaşaması olacaktır. Mekanik düzenlerin tersine çevrilmesiyle ise kolektif kusur devreye girer ve dalgınlığın ortaya çıkarılıp bastırılması için bir jest oluşturur (Bergson, 2019, s. 61-63).

Eagleton, mizahın uyumsuz yönlerin çatışmasından kaynaklandığından söz eder. **Tekvin**'de Sara'nın neredeyse 100 yaşında hamile kalmasını, mayıs ayında yağan karı, kanunu ellerine alan hırsızları, ABD Dışişleri Bakanı'nın Nobel Barış Ödülü kazanmasını uyumsuzluğun örnekleri olarak sıralar. Tüm bu örneklerin odağında ise beklentinin bozulması yatmaktadır (Eagleton, 2020, s. 72-79). Sanders, kılık değiştirme üzerinden cinsiyet değişimini, zamanın geri doğru işlemesi gibi kurulu düzenin tersyüz edilmesini, antropologların karnaval şenlikleriyle ilişkilendirdiğini ve bu gibi durumların kültürlerarası ortaklığı oluşturduğundan söz etmektedir. Her şeyin geçerli olabileceğini gösteren bu gibi durumlar, karnavalın aykırı yapısıyla açıklamakta ve bastırılmışlıklara karşın insan ruhunu oluşturan bireysel özgürlüğün dışı vurumu olarak değerlendirmektedir (Sanders, 2019, s. 189-193). Sanders'in sözünü ettiği insanı birey olarak var eden özgür yan, bütün kurallara ve dayatmalara karşın kendini göstermekten geri kalmamakta ve böylelikle ele avuca sığmayan mizahın uyumsuz yönü eninde sonunda ortaya çıkmaktadır.

1.1.3. Rahatlama Teorisi

Bergson, sokakta koşarken ayağı takılarak yere düşen insana gülünmesinin altında yatan nedeni ansızın durum değiştirmek olarak değil, düşme eylemindeki istem dışılık olarak açıklar. Toplum bu düşüşü bir nevi beceriksizlik olarak yorumlamaktadır. Söz konusu düşme eyleminde beceriksizliğin altında yatan sebep ne olursa olsun durumu gülünçleştiren şey, canlı bir form olan insanın mekanik katılığıdır (Bergson, 2019, s. 16). Sanders, tökezleyerek, topallayarak gülünç duruma düşen beceriksiz insanların aniden gerçekleşen bu hareketlerinde coşku verici bir yokluk içerdiğinden söz etmektedir. Söz konusu yokluğa tanık olan diyen insanlar büyük bir rahatlama hissederek eğlenmenin tadını çıkarırlar. ‘Postu yere seren’ insan bir anlık dahi olsa düşüş karşısında rahatlama hisseder. Ortaya çıkan uyumsuzluk ise duruma tanıklık edenler için hem rahatlatıcı hem de haz verici olmaktadır. Düşüşe duyulan bu hazzın ilk örneğine, Aden Bahçesi’nden kovulan Havva ile Adem’in düşüşünde rastlanır. Mizahi bir yanı olmayan bu dinsel örnekteki katı ciddiyet ve sorgulamaksızın teslimiyetin getirdiği mekaniklikle birlikte düşülen durum, düşüşe tanık olan şeytana keyif vermiştir (Sanders, 2019, s. 29-32). Bewis, psikanalist Sandor Ferenczi’nin ‘insanın gülerse bir tek kendine güleceği iddiasını’ açıklarken gülmenin özünde kusurlu olanı sevmenin yattığını, gülünen şeyin özünde ise insanın son derece kusurlu olmasına rağmen doğru dürüst biriymiş gibi davranmasının yattığından söz eder. Aptalların ve soytarıların gülünç davranışları söz konusu kusurlu mekanikliği yansıtırken, insanın bu kusurlara gülüşü ise ortaya çıkan rahatlama yansıtmaktadır (Bewis, 2018, s. 115-118). Şeytansı hazzın neden olduğu rahatlama eksiksiz olanın kusurlu olana bakışında gizlidir.

Eagleton, gülmenin akılla ilişkisine değinirken bebeklerin doğumla birlikte gülümsemeye başladıklarını ancak üçüncü ya da dördüncü aylarda bilinçli bir şekilde kahkaha attıklarından söz eder. Bu durumu ise insanın kahkaha atmak için akla ihtiyaç duymasıyla açıklar. Kahkahanın bedenin derinliklerinden gelen şehvetle yayılmasının altında ise kimi zaman öfke, kimi zaman da kıskançlık gibi özünde insanı rahatlatan duygular yatmaktadır (Eagleton, 2020, s. 16-17). Aklın süzgecinden geçen şehvetin sindiği kahkaha gülen tarafı keyiflendirirken gülünen tarafı sinirlendirmektedir. Kahkaha dokunulmazları hedef aldığı anda ise sinir, büyük öfke patlamalarına dönüşmektedir.

Morreal cinsellik, iktidar, din gibi üzerinde serbestçe fikir yürütmenin baskılandığı konulara gülmenin duygularda yarattığı serbestlikten söz ederken neredeyse bütün kültürlerde dokunulmazlar listesinde yer alan cinselliği örnek verir. Dokunulmaz olanı çevreleyen ikaz işaretleri, bu konular üzerine düşünen ve konuşmak isteyen insanları baskı ve olası yaptırımlarla uyarmaktadır. Bir komedyenin bu konularda konuşması ve baskı altındaki insanın bu konuşmaya katılmasıyla birlikte meydana gelen gülme ise rahatlamayı beraberinde getirmekte ve ortama benzersiz bir enerjinin yayılmasını sağlamaktadır. Gülme öncesinde sinir sisteminin sınırlarını zorlayan bu enerjinin açığa çıkmasına gülen insan neden olmuştur (Morreal, 1997, s. 33-36).

Sanders, soluğun yaşamın temel mucizesi olduğuna değinirken, soluğu oluşturan havanın her zaman kutsal sayıldığını, bütün uygarlıkların havanın içinden çıktığını ve insanın ciğerlerinin içini dolduran havanın insana hayat verdiğinden söz eder. Bilimin açıklayamadığı bu havanın içeriğinde ruh vardır. Meleklerin ve şeytanlarında gezindiği bu hava, gülmenin içeriğini de oluşturarak insan bedenine mucizevi bir katkı sağlamaktadır. Yaradılıştaki ışığın ortaya çıkmasıyla şenlenen Tanrı'nın kahkahasında ve Tanrı'nın gürültücü kahkahası karşısında kıskançlık duyan yılanın tıslamasında da aynı hava vardır. Geniş bir uzamda serbest salınımla hareket eden bu hava gülmenin de içeriğini oluşturmakta ve insanın rahatlamasına olanak sağlamaktadır (Sanders, 2019, s. 17-20). Eagleton, kahkahadan söz ederken kahkahayı oluşturan yükseklik, ton, tempo, ritim, tını, süre gibi birçok özelliğin alay, kibir, şehvet, sempati, şaşkınlık, şakacılık gibi birçok duyguyu barındırdığına değinirken, paradoksun kahkahanın sestten oluşan tek başına bir gösterge oluşunda gizlendiğinden söz eder. Özgürce hareket eden bu gösterge sosyal yaşantıyı baştan sona kodlayacak muazzam bir gücün ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Eagleton, 2020, s. 14-17). Morreal, gülmenin rahatlatıcı yönünü, tamamen psikolojik kökenli patolojik gülme krizlerinden mustarip hastalarla açıklar. Hastalardaki gülme eylemi hoş bir duygudan kaynaklanmamasına rağmen ortaya çıkan krizlerden sonra bu rahatladıkları görülmektedir (Morreal, 1997, s. 34-42). Sanders, gülmenin bastırılmasının imkânsızlığından söz ederken kişinin kendisi veya dış çevresi tarafından bastırılmaya çalışılan gülmenin, mutlaka kendine çıkış yolu bulacağına değinmektedir (Sanders, 2019, s. 83).

1.2. Gülme ve Tiyatro

Komedy *comos* ve *oidia* kelimelerinin birleşmesinden türemiştir. *Comos*; cümbüş, curcuna ve köy anlamlarına gelmektedir. *Oidia* ise ezgi anlamıyla bilinmektedir. Halk ezgisi olarak anılan komedy türünün kökenini ise *comos* şenlikleri oluşturmaktadır. Törenselle ritüeller ile kutlanan *comos* şenliklerinin içinde gündelik yaşama ilişkin şakalar, taşlamalar, açık saçık göndermeler yer almaktadır (Nutku, 2013, s. 57). Nutku'nun sözünü ettiği *comos* şenlikler komedi oyunlarındaki gündelik yaşam ayrıntısının kökenini oluşturmaktadır. Komedi oyunları söz konusu yansımayı yaşama tuttuğu çarpık ayna ve ortaya çıkan gülme ile gerçekleştirir. Aristoteles'in **Poetika** adlı eserinin ikinci cildinin komedyayı odağa aldığı düşünülmektedir. Bu düşüncenin bir uzantısı olarak 1643 yılından beri Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan **Coislin** el yazmalarının Aristoteles'in söz konusu kayıp kitabının eskizleri olduğu görüşü 20. yüzyılda güç kazanmıştır (Wikipedia, 2022). Söz konusu el yazmalarında komedy ve gülme ilişkisi "gülme komedyanın anasıdır" (Bal, 2013, s. 53) sözleriyle dile getirilmiştir. Sanders, kahramanın ölümü, yeniden doğuşu, evlenmesi gibi durumların vurgulandığı ritüelistik *comos* törenlerindeki komedy oyunlarının açık saçık oluşuna dikkat çeker (Sanders, 2019, s. 59). Şener, gülmenin anası olarak anılan komedyanın açık saçıklığını üremeyi ve üremenin bereketini temsil eden *phallus*'un kutsanması ile açıklamaktadır. Söz konusu kutsanmanın gerçekleştiği *Dionysos* törenleri de bu nedenle *phallic* karakteri yansıtmaktadır (Şener, 2016, s. 127-128). Bewis ise komedyanın temelde ahlaksızlığa karşı çıkış olmakla birlikte aslında erdem üzerine düşünmeyi odağa aldığından söz etmektedir (Bewis, 2018, s. 133).

Şener, eski komedy oyunlarında yazarın kendi görüşlerini açıkça belirtmesiyle toplumsal ölçekteki yanlışların dile getirildiğini öne sürerken, yazarın görüşünün etkisini artıran ana unsurun koro olduğuna değinmektedir (Şener, 2016, s. 128). Oyunlarda koro yazarın tutuşturduğu ateşi körükleyerek, ateşin harlanmasını sağlamaktadır. Sokullu, Aristophanes oyunlarındaki alaylı dilin hedefinde belli bir kişi olduğu gibi kimi zaman da bir sınıf, zümre veya düzenin eleştiriden payını aldığını belirtir. Söz konusu eleştirinin asıl amacı ise alaylı küçümsemeye seyirciyi de ortak etmektir. Oyunlardaki sosyal ve kültürel sorunlar, genellikle mitler üzerinden ele alınmıştır (Sokullu, 1979, s. 72-79).

Sonuçta koronun söz konusu yıkıcı gücü, ele aldığı gülme araçlarıyla ortaya çıkmaktadır. Farsa dayalı bu hareketler bütünü ise komik olanın ön plana çıkmasına neden olur.

Sanders, Aristoteles'in bir felsefeci olarak komedinin *phallus*'unu değil, yetkenin esasını tuttuğundan söz ederken; Aristophanes'in ise dünyayı tersine çeviren bakış açısıyla halkın düş gücünü ele geçirdiğine değinmektedir. Bu durum karnavalın isyankâr ruhunun tiyatroya yerleşmesini beraberinde getirmiştir (Sanders, 2019, s. 138). Sokullu, Atina'nın siyasal ve düşünsel atmosferinin gücünü yitirmesi ile eski komedyanın da zayıflayarak yerini yeni komedyaya bıraktığına değinmektedir. Eski komedyada toplumsal ve siyasal unsurların baskın olduğu oyunlar, yeni komedyaya ile birlikte sınırlandırılmış gündelik yaşantının baskın olduğu ve ev içi ilişkilerin odağında gelişen oyunlara dönüşmüştür (Sokullu, 1979, s. 72-73). Nutku, gündelik ayrıntılarda gizlenen komedinin yaşama ayna tutmasının yeni komedyaya ile başladığından söz eder. Bu bakış açısı ise dönemin ayırıcı özelliğini oluşturmaktadır (Nutku, 2013, s. 60-61). Eski komedyadaki kralların, tanrıların yerini orta ve yeni komedyada uşaklar, aşçılar almıştır. Seyircinin gündelik ilişkiler aracılığıyla eğitilmesinin amaçlandığı bu süreç burjuva komedisinin de çıkış noktasını oluşturmaktadır. Siyasal sorunlar ve toplumsal meseleler, aile içindeki gülünç çelişkilere dönüşmüştür. Plautus ve Terentius ise bu sürecin en önemli oyun yazarları olmuşlardır (Şener, 2012, s. 57-128). Plautus için özünde bir avare olan zeki köleyi ezildiği köşesinden çıkartarak evin orta yerine yerleştirmiş, böylelikle ezilenlerin görünür olmasını sağlamıştır. Yeni komedyada oyun kişilerinin değişen konumlarının yanı sıra komik olana neden olan olay örgüleri de değişmiştir. Klasik komedinin dağılma, karışma ve uzlaşma üçlüsü çerçevesindeki klasik yapısının ilk örnekleri de bu süreçte görülmüştür. Bu durum tiyatro ve gülme ilişkisi açısından bir sonraki sahnede ne olacağı düşüncesinin belirsizleşmesine ve her an her şey olabilir düşüncesinin yaygınlaşmasına neden olmuştur (Bewis, 2018, s. 84-102).

Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte ise Antik tiyatro sona ermiş ve Kilise mimusları yasaklamıştır (Sokullu, 1979, s. 37). Kilise tarafından gerçekleştirilen bu yasaklamaya gerekçe ise eski dönem mim oyunlarında yer alan soytarıların *moros* ya da *stupidus* olarak ortaya çıkması ve sıradan ilişkilerde bile mantığı algılamaktan uzak davranışları gerekçe gösterilmiştir (Esslin, 1999, s. 256).

Kilise akla önem vermese de gülmeye önem vermekte ve komik olanı engellemek için elinden geleni yapmaktadır. Ortaçağ'da kilisenin bu tutumunun altında yatan neden ise din ve tiyatro ilişkisidir. Özellikle 7. yüzyıl ile birlikte tiyatro ve tiyatrocular ağır suçlamalarla ve yaptırımlarla karşı karşıya kalmışlardır. Kilise, bu düşmanca tutumuna rağmen tiyatronun gücünden yararlanmaktan geri durmamış ve 9. yüzyıl ile birlikte tiyatroyu kendi amacı doğrultusunda kullanmaya başlamıştır. Bu doğrultuda karşılıklı söylenen ilahilere, şarkılar eklenerek müzikal bir yapı kurulmuştur. Kilise sonraki süreçte ise insanların İsa'nın çektiklerini daha iyi algılaması için tiyatroyu gösteri aracı olarak kiliseden içeri sokmuştur. Bu durum oldukça ciddi yapısıyla *miracle* oyunlarının ortaya çıkışını sağlamıştır. *Miracle* oyunlarındaki ciddi yapıya rağmen, yan olay örgülerinde güldürü sahneleri kullanılmıştır (Tuncay, 2014, s. 19-55). Kilise, özellikle 16. yüzyıl ile birlikte kendi politikası dışında salıverilen havayı küfür olarak yorumlamıştır. Söz konusu aşırı hassasiyet sonucunda *miracle* oyunları ve vaazlara gülünç kıssalar yerleştirilmesi son bulmuştur. (Sanders, 2019, s. 237-238). Bu baskıya rağmen vaazlarda anlatılan hikâyeler ve ibret alınması için oynanan oyunlar halkın arasına karışmış ve kahkahanın sesi kısıtılmış tınısıyla buluşmuştur.

Shakespeare ile birlikte gerek tiyatro, gerekse komedi farklı bir boyuta geçmiştir. Shakespeare üç birlik kuralı, kanlı sahnelerin seyircinin gözü önünde oynanması gibi tiyatro kurallarını yıktığı gibi trajik ile komik olanı da iç içe geçirmiştir (Şener, 2012, s. 112). Shakespeare'in komedya türü önemli örnekleri arasındadır. Söz konusu komedya türünde yaşam ve umut kadar, ölüm ve umutsuzluk da vardır (Sokullu, 1979, s. 77). Nutku, tragedya içinde gülünç olanı açığa çıkarmak gibi ustalık gerektiren bir işi Shakespeare'in kusursuz bir şekilde uyguladığından söz ederken komik olanın açığa çıkması için groteskten ve ironiden de faydalandığına değinmektedir (Nutku, 2013, s. 65).

Sanders, Shakespeare soytarılarının sadece budalalık yapmak, düzmece oyunlara başvurmak gibi aptal oyun kişisini yansıtan tip özelliklerine karşın genel anlamda aptallıkla uzaktan yakından alakalarının olmadığını söylemektedir. Shakespeare soytarıları komik unsurları ortaya çıkarabilmekte ancak bunu yaparken iktidarı ironi dolu sözlerle taşlamakta ve komik olanın arkasındaki gerçeği gözler önüne sermektedir.

Soytarılar bu cesur tutumlarını, oyunların korunaklı atmosferi içerisinde, eserin oyun kişisine verdiği yetki doğrultusunda ve olay örgüsünün gerekliliğince yerine getirdikleri gözlenmektedir (Sanders, 2019, s. 103-251). Bewis, Shakespeare soytarlarına kulak verildiğinde aptallık olarak adlandırılan sözlerin ne kadar değerli olduğundan söz ederken, çoğu zaman özgürlüğün savunucusu olan aptal figürlerin varlığına komedyada pek rastlanmadığına değinir. Bununla birlikte aptal figürler görünürde devrim yapmak için yanıp tutuşsa da, ellerinden devrim yapmak gelmez. Bunun sonucunda ise komik olanın içine karıştığı hüznün ruhlarının derinliklerine işler (Bewis, 2018, s. 108-109).

15. ve 16. yüzyıl tiyatrosu, 17. yüzyılı da etkilemiştir. Klasisizmin etkisindeki bu tiyatro atmosferi, kuralcılığıyla ön plana çıkmaktadır. Komedi ve tragedyanın birbirlerinden ayrı ve bağımsız türler olması söz konusu kuralların öne çıkanlarından (Sokullu, 1979, s. 42-44) . Fransız tiyatrosunun komedyaya türündeki en önemli ismi ahlakçı düşüncesiyle bilinen Moliere olmuştur. Moliere, oyunlarında derinlikli karakter yapısını öne çıkarırken onun komediyle özdeşleşen adının altında yatan neden, insanın görmezden geldiği kusurları ustaca işlemesi olmuştur (Bewis, 2018, s. 67). Brockett, Moliere'in eserlerini *commedia dell'arte* tarzı farslar olarak nitelerken; karakter odağında ortaya çıkan komedi oyunlarının, Moliere'in adını karakter komedisi ile eşleştirdiğine değinir. Bununla birlikte Moliere'den önce entrika komedilerinin önemli isimleri olan Corneille ve Scaron'un mirasını, Moliere'in kullandığı görülmektedir. Moliere, tüm bunların sonucunda oyunları ile komedinin tragedya derecesinde ilgi ve alaka görmesini sağlamıştır (Brockett, 2000, s. 236-238).

Çehov oyunları, değişen toplum koşulları ile birlikte oluşan yeni toplumu fark edemeyen ve karşı çıktıkları eskiyi değiştiremeyen karakterlerin trajedisini barındırır. Söz konusu trajedinin tınısını ise ironi değiştirir. Çehov, oyun kişilerini neredeyse komedyaya kurgusu içindeki ironik durumların içine koyarak, onlara yaşama tutunması için ironik bir bakış açısı hediye eder (Sokullu, 1972, s. 75-76). Hediye kabul etmeyenler umutsuzluğa mahkûm olurken, hediyeye ses çıkarmayanlar umutsuzluk içindeki umutla yaşamaya devam ederler. Bewis, Çehov'un hayat hakkında peşin hükümlü olmadığını, bu yüzden de hayatı anlamlandırmak için komediye başvurduğuna değinmiştir. Trajik içinde gömülü olan mizah böylelikle tiyatrodaki komik olanı açığa çıkarmıştır (Bewis, 2018, s. 158-159).

20. yüzyıl tiyatronun sadece burjuvaları rahatlatma aracı olmadığını, tiyatronun burjuvayı korkutan ve onları yeniden çocuğa dönüştüren bir araç olması gerektiğini savunan Dadacıların özgün bakış açısıyla, komedinin tiyatrodaki serüveni bir başka boyuta geçmiştir. Tzara'nın ciddiyetten yoksun, saçma oyunlarındaki başkaldırı kısa süre sonra ortaya çıkacak absürd oyun yazarlarına esin kaynağı olacaktır (Esslin, 1999, s. 286-290). Nutku, trajikomik ile yirminci yüzyıl arasındaki ilişkinin dünyanın sorunlu bir yer olduğu noktasında birleştiğinden söz ederken, absürd tiyatro yazarları Pinter, Genet, Ionesco ve Beckett'ın söz konusu sorunları trajik olanın içindeki gülünçlikle ele aldıklarına değinir (Nutku, 2013, s. 81). Bewis, mutsuzluğun Beckett tiyatrosunda komik unsurunu oluşturduğunu, bunun nedeninin ise oyun kişilerinin mutluluğu kendilerinin en büyük hakkı olarak görmeleri ve mutsuzluklarına fazla anlam yüklemeleri şeklinde açıklar (Bewis, 2018, s. 160-161). Söz konusu abartı hayatın aptallığını ve amaçsızlığını gün yüzüne çıkarır. Esslin, absürd olanın müzikal anlamda armoniden yoksun olduğundan bahsederken, bu durumu bir kural ya da nedene bağlı olmayan, uyumdan yoksunluk ve akla yatkın olmamak şeklinde açıklar (Esslin, 1999, s. 25). Sokullu, trajikomik olanın modern sanatı tersyüz etme amacı taşıırken, doğru olanın varlığına inanılmadığı için doğruyu gösterme derdi duymadan tüm kuralları yıkan ve ölümsü mizaha tutunan oyunlara dikkat çekmiştir (Sokullu, 1979, s. 77-78). Şener ise trajikomik oyunların ana izleğini düzeltilemeyen dünya şeklinde açıklar. Komedi geleneğinin hafife alma, şakayla geçiştirme şeklinde başlayan özelliğinin bu oyunlarda trajedinin varlığıyla birleşerek, şakayı ciddiyete dönüştürdüğünü ve sonuçta gülmenin şaşkınlıkla son bulduğunu belirtir (Şener, 2016, s. 148). Sonuç olarak Antik Yunan komedisinde aykırı haliyle tiyatroya etki eden gülme, geçen yüzyıllarla birlikte ironik bir tebessümle tiyatrodaki yerini korumaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM:

2000 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA MİZAH

İKİNCİ BÖLÜM:

2000 SONRASI TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA MİZAH

Mizah tiyatro, edebiyat, müzik, heykel, resim, sinema gibi farklı sanat dallarında var olan bir kavramdır. Mizahın farklı estetik yaşantılarda vazgeçilmez varlığının altında yaşamla ve insanla iç içe olması yatmaktadır. Tiyatro özelinde mizah, oyunlarda komik olarak tanımlanan unsurlardan doğmakta ve komedi türü içinde değerlendirilmektedir. Şener, günümüz tiyatrosunda komedi ve trajedi gibi klasik tür ayrımlarının ortadan kalkmış olmasının, komik ve trajik kavramlarının iç içe geçmesine neden olduğuna değinmektedir (Şener, 2016, s. 148). Bu durum tiyatroda mizahın incelenmesini etkilemektedir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizahın incelendiği bu çalışma, söz konusu tür ayrımının ortadan kalktığı kabulüyle oyunlarda komik olanı meydana getiren biçim ve içerik unsurları irdelenmektedir.

Çalışmanın evreni; ilk oyunları 2000 sonrasında sahnelenen yazarlar üzerine kurulmuştur. Örnekleme söz konusu yazarların, bir yazar tiyatrosu, alternatif veya ödenekli bir tiyatro topluluğuyla süreklilik gösteren bir ilişki içinde olması, bu doğrultuda en az 2 oyununun sahnelenmiş olması koşulu aranmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde incelenen mizahın kavramsal yönü ile tiyatro ve gülme arasındaki ilişkiden hareketle çalışmanın ikinci bölümünde oyunlar biçim ve içerik yönünden çözümlenmiştir. Gerek biçim, gerekse içerik çözümlemesinde öncelikle komik olan tespit edilmiş sonrasında ise kategorizasyona gidilerek, komiğin oyunlardaki kullanımı ve üretilen mizah yorumlanmıştır.

Oyunlarda komiği oluşturan biçimsel unsurlar; söz komiği, tip ve karakter komiği, hareket komiği, durum komiği, taşlama, ironi, metinlerarasılık, satir ve performatif araçlar üst başlıklarında incelenmiştir. Tablo 1’de incelenen oyunlara ait künye bilgilerine yer verilmiştir.

Tablo 1 – Komiği Oluşturan Biçim Unsurlarının İncelendiği Oyunlar

Biçim İncelemesi	Oyun Adı	Yazar	Yıl
Söz Komiği			
Uygunsuz Kullanım	Komik-i Şehir Naşit Bey	Gökhan Erarslan	2017
	Bu Da Geçer Yahu	Uğur Saatçi	2012
	Alevli Günler	İrmak Bahçeci	2009
Argo	Kader Can	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2018
	Apaçi Gızlar	Şamil Yılmaz	2016
Sövgü	Prk	Sami Berat Marçalı	2016
	Bu Anlamlı Günde	Zeynep Kaçar	2009
Abartma	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
	Üçü Bir Arada	Yunus Emre Gümüş	2018
Uyumsuzluk	Sıradan Bir Günde Tanıdık Bir Evin Kapısını Çalar Gibi	Berkun Oya	2013
	Sevmekten Öldü Desinler	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2016
	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
Dokunaklı Alay	Yangın Duası	Berkun Oya	2004
Tip ve Karakter Komiği			
Saplantılı Tipler	Cambazın Cenazesi	Firuze Engin	2015
	Apaçi Gızlar	Şamil Yılmaz	2016
	Üçü Bir Arada	Yunus Emre Gümüş	2018
Düzenbaz Tipler	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
	Bu Da Geçer Yahu	Uğur Saatçi	2012
Hareket Komiği			
Pataklama	Bu Da Geçer Yahu	Uğur Saatçi	2012
	Zil Baştan	Ceyhun Karaköse	2020
Sakarlık	Entrikalı Dolap Komedi	Yunus Emre Gümüş	2014
	İstibdat Kumpanyası	Uğur Saatçi	2009
Taklit	Sevmekten Öldü Desinler	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2016
Durum Komiği			
Dolantılar ve Kumpaslar	Bu Da Geçer Yahu	Uğur Saatçi	2012
	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
Tersine Çevirme	Cambazın Cenazesi	Firuze Engin	2015
	Acı Kaybımız	Yunus Emre Gümüş	2022

	Erkek Gezegeni	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2020
Taşlama			
	İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2012
	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
İroni			
	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
	Limonata	Sami Berat Marçalı	2012
	İstibdat Kumpanyası	Uğur Saatçi	2009
	Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2017
	Alevli Günler	Irmak Bahçeci	2009
Metinlerarasılık			
Parodi	Açı Kenar Açı	Zeynep Kaçar	2018
	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
Pastiş	Meçhul Paşa	Ahmet Sami Özbudak	2018
Anıştırma	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
	Erkek Gezegeni	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2020
Gönderge	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
Satir			
	Apaçi Gızlar	Şamil Yılmaz	2016
	Kader Can	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2018
Performatif Araçlar			
	Sevmekten Öldü Desinler	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2017

2.1. 2000 Sonrası Oyunlarda Komik Olanın Biçimi

2.1.1. Söz Komiği

Söz iletişimin en önemli unsurudur. Aristoteles tiyatronun sözle olan ilişkisini açıklarken *dithyrambos* şarkılarının tragedyayı, *phallos* şarkılarının ise komedyayı doğurduğuna değinmektedir (Aristoteles, 2014, s. 25-26). Geleneksel Türk tiyatrosunda komiği oluşturan en önemli unsur sözdür. And, Türk tiyatrosunun kökenindeki karşıtlığa dayalı söyleşmeyi oyunları oluşturan ortak özellikler arasında göstermektedir (And, 1969, s. 47-49). Dil sürçmeleri, benzetmeler, yanlış anlaşılmalara, alaylar, abartmalar, uydurmalar, ağız ve lehçeye bağlı dil kullanımı, argo dil kullanımı gibi birçok unsur ise söz komiğinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Usta, 2004, s. 93-163).

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında modern sonrası tiyatronun etkisiyle hikâyenin ve hikâye anlatımının ön planda olduğu alternatif tiyatroların varlığıyla birlikte sözün önemi artırmıştır. Alternatif tiyatroların *black box* sahnelerinde farsa dayalı hareketlerin, vodvilin, dolantı ve karışıklığın mekânsal açıdan işlevsiz olmasının da etkisiyle komiği ortaya çıkaran ana unsur söz olmuştur. İncelenen oyun metinlerindeki söz komiği; eşseslilik, argo, sövgü, uyumsuzluk, tersine çevirme, abartı, alaylı dil kullanımı alt başlıklarında yorumlanacaktır.

2.1.1.1. Uygunsuz Kullanım

Koestler, gülmenin çeşitlerinden biri olarak gösterdiği sözcük oyunlarını, bir tek ses biçiminin iki anlamla bağlantılı olması ve iki düşünce zincirinin bir ses düğümüyle birbirine bağlanması şeklinde açıklamaktadır. Sözcük oyunlarının çocuklarca sevilmesinin, akıl hastalarının gündelik konuşma dilinin bir parçası olmasının ve düşlerde sıklıkla ortaya çıkmasının altında sese dayalı çağrışımın bilinçaltına çekici gelmesi yatmaktadır (Koestler, 1997, s. 59). Baldini, sözlü iletişimin zig zaglar ve tekrarlara dayalı olduğuna değinir (Baldini, 2000, s. 13). Karagöz oyunlarının muhavere bölümündeki konuşma örgüsünde, Karagöz ve Hacivat arasında tekrarlarla, zıtlıklarla, uyumsuzluklarla sürüp giden dil oyunları komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Dağ, 2006, s. 13-17). Geleneksel tiyatroda görülen bu komik yaratma biçiminin etkileri, 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında da görülmektedir. Gökhan Erarslan'ın İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen **Komik-i Şehir Naşit Bey** (2017) oyunu, Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Naşit Bey'in hayatını konu edinir. 19.yüzyıl sonları ile 20.yüzyıl başlarından kesitler sunan oyun, Batı tiyatrosunun yükselişiyle birlikte gözden düşen Tuluat tiyatrosuna ve Naşit Bey'in trajik yaşantısına odaklanmıştır. Tuluat tiyatrosunun tiplerinden olan İbiş ve Efendi arasında geçen ters anlamaya dayalı konuşmalar mizahın uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Efendi: Evladım ben seni niye çağırdım, biliyor musun?

İbiş: Günde beş yüz kere çağırıyorsun be adam! Ben nereden bileyüüm?

Efendi: Biz kerimemiz hanıma teheyyül için...

İbiş: (Anlamaz) Ha?

Efendi: Yani meşrûtası...

İbiş: Kimin kaybolmuş sefer tası?

Efendi: Yani tevezzüç için...

İbiş: Fırında sütlaç içüün... (Erarslan, 2017, s. 39-40)

Uğur Saatçi'nin Trabzon Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Bu da Geçer Yahu** (2012) oyunu, İngiltere işgalindeki İstanbul'da işgal ve milli mücadele atmosferinde geçer. İngiliz Amiral Colthart'ın emir subayı olan Yüzbaşı Süha milli mücadele için çalışırken, Süha'nın uslanmaz kardeşi Kemal ise gazetesinde işgali ve işgal yönetimini eleştirmektedir. Kemal ve işsiz güçsüz yardımcısı Falih'in giriştiği dolantılar neticesinde işler karışır. Saatçi, klasik komedi türündeki oyunda komiğin birçok biçimsel unsurundan yararlandığı gibi eşseslilikten doğan söz komiğinden de yararlanmaktadır. Kemal'in İngilizce bildiğini sanması ve bu durumun Falih'e karşı kendisini üstün hissetmesi üstünlük teorisi ile açıklanır. Kemal'in diğer oyun kişileri ve seyirci açısından üstün olmadığının bilinmesi ise komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Süha: He's my brother sir... He's a brilliant journalist of İstanbul press...

Falih: Ne diyorlar Kemal?

Kemal: Brother'ı anladım. Birader demek. Onda mesele yok da, o son jurnalli kısmı anlamadım.

Falih: Jurnalci diyor olmasın! İspiyoncu falan gibi... (Saatçi, 2011, s. 24-25)

Irmak Saatçi'nin İstanbul Halk Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Alevli Günler** (2009) oyunu çocukluk yıllarından beri ayrılmayan üç arkadaşın otorite karşısındaki mücadelesini konu edinir. Türk kültürü profesörü, muhasebeci ve mahalle kasabı gibi farklı meslek gruplarından bu üç çocukluk arkadaşından Tarık kanser olmuştur Tarık, Şamanizm inancı gereği öldükten sonra yakılmak istemektedir. Tarık'ın inancı ve isteği, resmi otoriteler gibi arkadaşları tarafından da garipsenmektedir. Oyunda eş seslilik yaratan kelimelerden 'göt' ile Tanrı arasında kurulan ilişki uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Tarık: (Patlar) Siktir git ulan. İç işte. Zırlama sen de Hayri!

Hayri: Nasıl zırlama abi? Neden sen?

Tarık: (Bilgece) Gök Tengri beni yanına istiyor.

Mensur: İyi bok yiyor? Göt Tengri! (Bahçeci, 2009, s. 3).

2.1.1.2. Argo

Argo kavramı farklı sözlüklerde, farklı tanımlamalarla açıklanmaktadır. Develioğlu, argonun genel özelliklerini; bağlı olduğu dilin anlamını değiştirmek için mecazlaştırma kullanma, yabancı dillerden devşirilen sözcüklerle bozuntu bir dil inşa etme ve bağlı bulunduğu dilden uydurma sözcükler türetme şeklinde sıralandığından söz etmektedir (Develioğlu, 1980, s. 28-29) Aktunç, argonun lokallığından söz ederken suç dünyası, esnaf dünyası, azınlıklar, göçmenler, kışla ve hapisane gibi kapalı topluluklar, genelev gibi cinselliğin odakta olduğu topluluklar, sporcuların ve taraftarların odakta olduğu toplulukların kendilerine özgü bir iletişim aracı olarak argoyu kullandığına değinmektedir. Kimi zaman buralarda konuşulan argo, bir süre sonra anadile de sızabilmektedir (Aktunç, 2014, s. 8). Geleneksel Türk Tiyatrosunda argo kimi zaman komik unsur elde etmede, kimi zaman ise konuşma dili içerisinde yer almaktadır. Karagöz oyunlarında kullanılan osurmak, bombok, köpek boku, göt, pezevenk gibi argo sözcükler çirkin ve iğrencin sergilenmesine, cinselliğin vurgulanmasına, grotesk üzerinden komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır (Sokullu, 1979, s. 108)

Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun Tiyatro BAM tarafından sahnelenen **Kader Can** (2018) oyunu, Kader Can isimli bir gencin zorunlu askerlik sürecinde başından geçenleri konu edinir. İstanbul'un Bağcılar ilçesinde ikamet eden Kader Can, askerliğini yapmak üzere Ankara'ya gider. Evden ayrılış ile başlayan ve eve dönüş ile biten bu sürecin büyük çoğunluğunu kışla atmosferi oluşturmaktadır. Oyun metninde yer alan rap müzik sözleri, müzik kullanımının dışında rap üzerinden anlam yaratma aracı olarak kullanılmaktadır. Genç, 1980'li yıllarda Almanya'da doğan ve 1990'lı yıllar ile birlikte Türkiye'ye gelen rap müziğin siyasal ve toplumsal konuları ele aldığından söz etmekte ve yoğun bir argo kullanımının olduğu bu müziğin toplum dışına itilmiş banliyö gençlerince sahiplenildiğine değinmektedir (Genç, 2015, s. 845).

Kader Can, 2000’li yılların başında İstanbul’un varoşu olarak kabul edilen ve gecekondulaşmasıyla bilinen Bağcılar ilçesinden, Ankara’da bir askeri kışlaya gitmiştir. Söz konusu çevrelerin ötekiliği oyuna yansır. Asker argosunda kısa dönem askerlik yapan erler için kullanılan ‘poşet’ argo kullanımlıdır. Bunun yanı sıra rap sözler şeklinde söylenen İngilizce küfürler, yeni bir argo arayışını yansıtmakla birlikte klasik anlamda bir argo değildir: ‘‘Fuck yu peysac! Fuck jooloji! Fuck poşet! Yo matha fucka! ‘‘ (Mahmutyazıcıoğlu, 2018, s. 11). Mahmutyazıcıoğlu’nun oyun metninde benzer örneklerle ortaya çıkan argo dili üstünlük ve uyumsuzluk teorileri çerçevesinde komik olanı açığa çıkarır.

Şamil Yılmaz’ın Mek’ân Sahne tarafından sahnelenen oyunu **Apaçi Kızlar** (2016), Ankara’nın varoş diye tabir edilen bölgesinde ikamet eden genç kızlar ile trans bir bireyin erkekler ve kendi aralarındaki ilişkilerini konu edinir. Bulundukları mahalledeki bir marketin deposunu kiralayan apaçi kızlar kendilerini dışlayan apaçi erkeklere verecekleri dersin provasını yapmaktadırlar. Parvelescu, histerik kadınların sessizliğine, hatta dilsiz olduklarına değinirken modern zamanlarda cadının gülüşünün histerik gülüş şeklinde yorumlandığından söz etmektedir (Parvelescu, 2017, s. 208-209). **Apaçi Kızlar** oyununda ataerkiye ve hegemonik erkeklik kodlarına karşı oyunun şimdiki zamanına dek sessiz kalan oyun kişilerinin kullandıkları ‘Çayyolu bebesi’ tanımı, Ankara’da eğitilmiş üniversite gençlerinin ikamet ettiği bölgeyi işaret eder. Söz konusu argo ile birlikte oyuna eşlik eden rap müzik sözleri apaçi kızların histerik sessizliklerini, bilinçli bir tercihle histerik cadının gülüşüne çevirir. Söz konusu argo dil kullanımı oyun kişilerinin kendilerini üstün konumda hissetmelerine ve üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Aslı: Bag, basit düşünüyön Selo. Çayyolu bebesi mi la bunnar? Aha şu gadarken başlıyolar dayak yemeye. Hepimizden çok sen biliyon öyle olduunu. Senin baban diil miydi sokaan ortasında saba ağsam aazına sıçan. N’oldu, yedin o gadar dayaa da agıllandın mı? Hah, gülersin bö’le işte! (Yılmaz, 2016, s. 15)

2.1.1.3. Sövgü

Kaba saba sözlerle gerçekleştirilen şiddetli eleştiri anlamına gelen *invective* ile karşıdaki hedefin alay yoluyla aşağılanması amaçlanmaktadır (Cambridge, 2022).

Fiziksel görünüm, tutkular, çeşitli davranışlar gibi birçok etmen söz konusu hakaretin içeriğini oluşturabilir. Bununla birlikte hakaret, tabu olan unsurlarla doğrudan ilişki içindedir. Hakaret içeriğini oluşturan bu unsurlar hakaretin tutkusunu ve öfkesini ortaya koymaktadır. Sövgü kullanımındaki nihai amaç hakaret yoluyla karşıdaki hedefin düzeltilmesidir. Bundan dolayı hakaretin, ironik veya mecaz bir anlam taşıması gerekmektedir (Braund & Osgood, 2012, s. 299-300). Sanders, onur kırıcı gülmenin neşeli gülmeye oranla daha büyük bir dramatik eylem potansiyeli taşıdığına değinirken gülme eyleminde kurban olanların intikamlarını almak için canla başla savaşıacaklarından söz etmektedir (Sanders, 2019, s. 93). Karagöz ve Ortaoyununda, Karagöz ve Kavuklu gibi asal oyun kişilerinin diğer oyun kişileriyle olan konuşmalarında kimi zaman kabalık, sövgü ve hakarete rastlanmaktadır. Ancak bu kullanımlar, *inceptive* kavramıyla ilintili değil bilakis oyun kişilerinin özellikleriyle ilintilidir.

2000 sonrası dijitalleşme ile birlikte gündelik yaşantının bir parçası olan *facebook*, *twitter*, *instagram*, *tiktok* gibi sosyal medya platformları gündelik yaşantının bir parçası haline gelmiştir. İnsanlar, topluluklar, devletler sosyal medya üzerinden iletişim kurabilmektedir. Söz konusu iletişim ise kimi zaman hakaret ve küfür odaklı olabilmektedir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında dijitalleşme ile birlikte gelişen bu durum özellikle alternatif tiyatroların oyunlarında görülmektedir.

Sami Berat Marçalı'nın İkincikat Tiyatro tarafından sahnelenen **Prk** (2016) oyunu üç genç arkadaşın 2014 Mayıs'ında ülkede yaşanan toplumsal protestolar sırasındaki heyecanlarını ve sonrasındaki hayal kırıklıklarını konu edinir. 2013 Gezi Parkı olaylarının çağrıştırıldığı bu toplumsal protesto günlerinde yaşanan heyecan ve sonrasındaki hayal kırıklığı oyununda, İstanbul ve Londra arasındaki sıçramalı kurguyla ele alınmıştır. A ve B oyun kişileri arasında karşılıklı sövgüye dayanan dil, kaba hakaret kullanımının dışında ironik bir alay da barındırmaktadır. Arkadaşının doğum gününü kutlamak isteyen A ve doğum gününün kutlanmasına karşı çıkan B arasındaki hakaret düellosunda, A, B'nin davranışını düzeltmek için normal şartlar altında kırıcı olacak sözler söylerken, B ise altta kalmamak için intikamla saldırmaktadır. Ortaya çıkan alaylı sövgü rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

A: Biraz daha konuşursan çükünü keseceğim.

B: Fenni sünnetçim benim.

A: Yarrak kafalı.

B: Amcık beyinli.

Gülüşürler. Kısa sessizlik. A çıkar. (Marçalı, 2016, s. 13)

Dijitalleşmenin getirdiği sövgünün yanı sıra geleneksel tiyatrodaki sövgü dili de oyunlardaki varlığını korumaktadır. Hayvana benzetme biçiminde hakaret Karagöz ve Ortaoyunu başta olmak üzere, Türk oyun yazarlığının hemen her döneminde geçerli olmuştur. Eşek oğlu eşek, hayvan herif, domuz, köpek gibi birçok kelime gündelik yaşantının bir parçası olduğu kadar oyunların da bir parçası olmuş ve komik olanı açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Zeynep Kaçar'ın Bab-ı Tiyatro tarafından sahnelenen **Bu Anlamlı Günde** (2009) oyunu bir düğün hazırlığını konu edinir. Farklı dünya görüşündeki iki ailenin çocukları arasındaki aşk ilişkisini, queer kimlikler üzerinden ele alan oyunda hayvanlaştırma üzerinden kullanılan sövgü dili uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Erkek: Uyuyor mu hayvan hala?

Kız: Hıı. Eşekler gibi. Ya abi ya, ne bu şimdi ya?

Erkek: Ne bileyim ben ya, iyice yediler bunlar kafayı (Kaçar, 2009, s. 21).

2.1.1.4. Abartma

Bir şeyi olduğundan daha büyük, daha önemli, daha iyi veya daha kötü gösterme anlamına gelen *exaggeration* kavramı komedide çoğunlukla satir çerçevesinde kullanılmaktadır (Cambridge, 2022). *Exaggeration* ile amaç yergi ve taşlama yoluyla muhatabın ilgisini çekmektir. *Stand-up* gösterilerinde sıklıkla kullanılan bu komedi unsurundaki abartı, komedideki palavracı tiple özdeşleşen abartıdan farklı olarak ciddiye alınmayı istemektedir (Strong, 2008). Samuel Beckett'in **Godot'yu Beklerken** (1953) oyununda Vladimir ve Estragon, Lucky'nin şapkasıyla ne yapacaklarını şaşırınca bir değiş tokuş oyunu başlatırlar. Söz konusu değiş tokuş oyununda Vladimir ve Estragon'un kendi şapkaları ile Lucky'nin şapkası, Vladimir ve Estragon arasında el değiştirip durur.

Matematiksel denklemi andıran bu oyunda şapkalar 16 kez el değiştirirken, Vladimir ve Estragon, toplamda 16 kez de kafalarına geçirdikleri şapkayı düzeltirler. Değiş tokuş oyunu, Vladimir'in Lucky'nin şapkasını fırlatmasıyla son bulur (Beckett, 2000, s. 169). Beckett, dikkati şapkanın anlamına ve oynanan oyuna çekmek istediği için değiş tokuş hareketini abartmıştır. Söz konusu abartı, Geleneksel Türk tiyatrosunda görülen abartıdan farklıdır. Karagöz oyunlarında veya Ortaoyununda görülen abartı çoğunlukla tip düzeyindeki oyun kişilerinin belirginleşmesine ve komiği ortaya çıkarmaya yöneliktir. *Exaggeration* ise modern sonrasının trajikomik kavramıyla sıkı bir ilişki içindedir ve anlamın ortaya çıkmasını amaçlamaktadır.

Gökhan Erarslan'ın Gestus Tiyatro tarafından sahnelenen **Orijinal Günahlar** (2018) oyunu örgütlenerek patronlarını öldürmek iddiasıyla suçlanan dört sanığın mahkemedeki yargılanma sürecini konu edinir. Birbirini tanımayan ve farklı sosyokültürel çevrelerden gelen dört kişinin işlediği cinayetlerin ortak yönü cinayetlerin ataerki ve neoliberalizm politikaları sonucunda işlenmiş olmalarıdır. Strong, *exaggeration* unsurunun özellikleri arasında abartılı isim kullanma, isimle ilişkili olarak bir yer veya nesnenin soyut özelliklerini abartma ve sıradan görünen bir sıfat veya nesnenin abartılmasını saymaktadır (Strong, 2008). **Orijinal Günahlar** oyununda mahkeme gibi kamusal bir kurum ve cinayet suçlamasının ciddiyetine karşın temizlik işçisi Şehriban'ın kullandığı ciddiyetten uzak dil, abartıya ve alaya yaslanmaktadır.

Şehriban: Beni adım Şehriban Sarbaş. Bir star adı gibi tıpkım değil mi? Şehribaan Canbaaşı... Yirmi dört yaşımdayım. Develerin kervan yiğitlerin harman olduğu memleket Şanlı Sivas'ta dünyaya gözlerimi açtım. Profesyonel gündelikçiyim (Erarslan, 2018, s. 13)

Strong'un *exaggeration* için sözünü ettiği üç özellik Şehriban Sarbaş'ın yukarıdaki sözlerinde görülmektedir. Abartıya kaçan isim kullanma durumu, Türkiye'de yaygın kullanımı olmayan Şehriban Sarbaş ismi ve telaffuzuyla görülürken, Sivas ili 'yiğitlerin harman olduğu' şeklinde soyut ifadelerle abartılmış, ataerki toplumun kadın için tanımladığı rollerden biri olan temizlik ise 'profesyonel gündelikçi' ifadesiyle alaya alınmıştır. Oyunda abartının palavra şeklinde değil de *exaggeration* şeklinde kullanımı, trajedinin komediyle iç içe geçmesinden ve sözlerin altında yatan anlamdan kaynaklanmaktadır. Sistemik bir biçimde erkek şiddetine uğrayan Şehriban Sarbaş'ın

trajik hikâyesi *exaggeration* unsuru üzerinden komik içeren bir anlatımla aktarılmıştır. Uyumsuzluk teorisi çerçevesinde ele alına komik kullanım ile amaç, oyunda hâkimi temsil eden seyircinin Şehriban Sarbaş'ın geçmişi ve eylemi üzerine *katarsis* içermeyen bir sorgulama yapmasıdır.

Yunus Emre Gümüş'ün İstanbul Halk Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Üçü Bir Arada** (2018) oyunu, bir yılbaşı gecesi aynı apartmanda oturan üç erkeğin hayatlarını ve ilişkilerini konu edinir. Üç erkeğin ortak yanı hayat karşısındaki talihsizlikleri ve toplumsal başarısızlıklarıdır. Oyunda yedi yıldır dördüncü evre kanser hastası olan İkinci Adam intihar etmek üzeredir. İkinci Adam ve Birinci Adam arasında hayatın olumsuz yanlarını içeren diyaloglara, Üçüncü Adam'ın dahil olması abartının ortaya çıkmasını sağlar. Söz konusu *exaggeration* kullanımı ile kanser, intihar, ölüm gibi trajik durumlar; evlilik, askerlik gibi daha sıradan durumlarla yan yana gelmektedir. Bu birliktelik ise mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasını sağlamaktadır.

İkinci Adam: Oğlum ölmek iyi lan. Net yani. Daha kesin bir şey var mı hayatta? 4. derece kanserim. 7 yıldır ölemiyorum. Yaşamakla lanetlendim sen ne diyorsun?

Birinci Adam: Evlatlık verildim.

İkinci Adam: Hiç evlenmedim.

Birinci Adam: Askerliği uzun dönem yaptım.

İkinci Adam: Çürük raporum var.

Üçüncü Adam: (Yarışa dahil olur) Ben de küçükken babamı kaybettim. Büyük depresimde de platonik aşkımlı... Bir de bazen beynimin içinde karıncalar varmış gibi hissediyorum. Kimi zaman bana bir şeyler fısıldıyorlar... Ha bir de sosyofobim var (Gümüş, 2019, s. 96).

2.1.1.5. Uyumsuzluk

Bewis, İskoç aydınlanmasının önemli isimlerinden Frances Hutcheson'un kahkahanın farklı türlerinin altında üstünlükten ziyade uyumsuzluğun yattığı düşüncesine atıfta bulunarak günümüzde mizahi bir kavram olan uyumsuzluk teorisini bir kişi, nesne ya da durum özelinde algılanan uyumsuzluk olarak açıklamaktadır (Bewis, 2018, s. 126).

Antik Yunan Tiyatrosunda komedyanın doğuşundaki *phallus* imgesinin abartılı boyutu ve kentli insanın idsel yanına vurgu yapmasına insanların gülmesinin nedeni uyumsuzluktur. Komedi oyunlarında birçok komik unsur uyumsuzluk içermektedir. Eagleton, “mizah uyuşmayan yönlerin çatışmasından kaynaklanır” (Eagleton, Mizah, 2020, s. 69) sözleriyle uyumsuzluğun yarattığı çatışmaya dikkat çekmektedir.

Karagöz oyunlarında, Karagöz ve Hacivat arasındaki karşıtlığı oluşturan önemli unsurlardan biri de dildeki uyumsuzluktur. Absürd tiyatronun etkisiyle, Türk oyun yazarları geleneksel tiyatronun kodlarında olan uyumsuzluğu, saçmanın anlamını ortaya çıkarmak için kullanmışlardır. Melih Cevdet Anday’ın **Mikado’nun Çöpleri** (1967) oyununda Erkek oyun kişisinin sorduğu “Aç mısınız?” sorusuna Kadın oyun kişisinin verdiği “Hayır. Evliyim ben” (Anday, 1996, s. 180) yanıtı dildeki uyumsuzlukla birlikte iletişimsizlik ve saçmanın yarattığı anlamı da içermektedir. Berkun Oya’nın DOT Tiyatro tarafından sahnelenen **Sıradan Bir Günde Tanıdık Bir Evin Kapısını Çalar Gibi** (2013) oyunu Gezi Parkı protestoları sırasında geçer. Oyun eylemci genç kadın ile sığındığı apartman dairesinde oturan erkek arasında karşılıklı sorgulamaya varan bir düzlemde ilerler. Siyasal ve toplumsal olayların irdelendiği konuşmalarda Anday’ın **Mikado’nun Çöpleri** oyununda olduğu gibi iletişimsizliğin yol açtığı saçma anlam, uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Sessizlik

Kız: Siz niye yattınız hapiste?

Sessizlik

Adam: Uykum vardı.

Sessizlik (Oya, 2017, s. 402).

Murat Mahmutyazıcıoğlu’nun Kadıköy Emek Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Sevmekten Öldü Desinler** (2017) oyunu İstanbul varoşlarında başlayan ve pavyonlarda son bulan bir aşk hikâyesini konu edinir. Gönül, ünlü bir şarkıcı olma hayaliyle gecekondu mahallesinden çıkmış ancak hayallerine kavuşamamıştır. Mustafa ise çocukluk günlerinde âşık olduğu Gönül’ü yıllar sonra tesadüfen bulmuştur. Mustafa ve Gönül arasında yaşanan gelgitli aşk halleri, ikili arasında iletişimsizliğe neden olmaktadır.

Söz konusu iletişimsizlik diyalog akışı içerisinde anlamsız tekrarlar neden olmaktadır. Saçmanın neden olduğu bu durum, uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Sevda: Beni güzel buluyor musun?

Mustafa: Aynı

Sevda: Beni seviyor musun?

Mustafa: Aynı.

Sevda: Zıbırımırmıtıgıgı... ?

Mustafa: Aynı.

Sevda: Zıbırmıgıtıss...?

Mustafa: Aynı.

Sevda: Mustafa?

Mustafa: Efendim?

Sevda: Elini körü! (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 22).

Gökhan Erarslan'ın **Orijinal Günahlar** oyununda dile bağlı uyumsuzluk, 2000 sonrası dijitalleşmenin etkisiyle kuşaklar arasındaki iletişimsizliğe dönüşmektedir. Ekonomik sıkıntılar içindeki Duran ile küçük kızı arasındaki diyaloglarda *fuck off* kelimesini telaffuz eden küçük kızına, kullandığı kelimenin anlamını soran babanın aldığı yanıt uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Duran: Aferin benim kızıma. Akıllı kızım benim.

Kız: Bırak şimdi yağcılığı da baba, beni Disneyland'a götürüyor musun götürmüyor musun?

Duran: Kızım nasıl götüreyim oraya ben seni? Çok uzak orası... O kadar paramız yok ki.

Kız: Fak of baba!

Duran: O ne len?

Kız: Lanet olsun demek İngilizce! (Erarslan, 2018, s. 26)

2.1.1.6. Dokunaklı Alay

Herhangi bir şeyi mizahi yoldan eleştirirken muhatabını dokunaklı alayla ve yaralayıcı sözlerle sarsan *sarcasm* özünde muhatabını incitmeyi amaçlamaz (Cambridge, 2022). *Sarcasm*, bu özelliğiyle alayda ayırım gözetmemektedir. Uyumsuzluk barındıran sakatlık, hastalık gibi durumlar olağan bir şekilde dokunaklı alayın malzemesi olabilmektedir (Louise, 1920, s. 9) Karagöz ve Ortaoyununda iğneleme şeklinde kullanılan söz komiği, 2000 sonrası Türk tiyatrosundaki kimi oyunlarda sıradan bir iğneleme şeklinde değil bilinçli bir tercihle, dokunaklı alay şeklinde kullanılmaktadır. Berkun Oya'nın Krek Tiyatro-Devlet Tiyatroları işbirliğiyle sahnelenen **Yangın Duası** (2004) oyunu yerçekiminin gittikçe azaldığı bir dünyada yaşamak zorunda kalan üç oyun kişisi arasındaki ilişkileri konu edinir. Ölümü arzulamalarına rağmen bir türlü ölemeyen oyun kişilerinin içinde bulundukları durum trajiktir. Körlük, demans, kötürümlük gibi çeşitli hastalıklar oyun kişilerinin görünümelerini ve yaşantılarını etkilemektedir. Öte yandan oyun kişileri, birbirlerinin fizyolojik kusurlarını trajedi unsuru olarak değil komik unsuru olarak görebilmektedirler. Oyunda Mişka'nın demans, körlük, yaşlılık gibi kusurları Zajo ve Bin tarafından dokunaklı alayın malzemesi yapılmaktadır. Bu durum rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Takırdamaya başlarlar

Zajo: Yer çekimi, azalıyor yine.

Bin: Ne yaparız?

Mişka: (Ellerini birleştirir). Ne olur boşluğa karışmayalım, ne olur, her sabah uyanacağım söz.

Zajo: Dua etme, yemin hiç etme, yalancısın sen, hep senin yüzünden, dürüstler ölür, bizi de yakacaksın.

Mişka: Siz niye ölemiyorsunuz o zaman?

Takırtılar tekrar başlar.

Bin: Senin yüzünden işte belki de, doğru söylüyor. Mişka'dan uzaklaşır.

Zajo: Biz yorgunuz dinlensek öleceğiz.

Mışka: Ben de yorgunum, körüm. Hem de hamileyim, bu çocuğu da doğuracağım, var mı?

Zajo: Yok. Çocuk falan yok, hala hiç utanmadan, hiç sıkılmadan nasıl yalan söylüyorsun?

Bin: Kör bir de yani, insan utanır. (Oya, 2017, s. 135-136)

2.1.2. Tip ve Karakter Komîği

Karakter komedileri, oyun kişisinin öne çıkan özellikleriyle tanıtılmasını merkeze almıştır. Ben Johnson ve Moliere'in oyunları en iyi karakter komedileri olarak görülmektedir (Sokullu, 1979, s. 75). Geleneksel Türk Tiyatrosunda ise oyun kişileri karakter düzeyinde değil tip düzeyinde ele alınmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğulu bir toplum olması ve bireysel menfaatin hoş karşılanmayıp, toplumsal faydanın ön planda tutulmasının bu duruma etki ettiği söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte cemaat toplumunun yerini birey toplumunun alması amaçlansa da bu geçiş kolay olmamış ve birey-cemaat çatışması günümüze dek süregelmiştir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte karakter odağında yazılmış komedi oyunları sınırlı olmakla birlikte tip düzeyinde işlenen oyunların varlığı çoğunluğu oluşturmaktadır. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında oyun kişileri özellikle alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda çoğunlukla üç boyutlu olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte tür ayrımının ortadan kalkmasının da etkisiyle karakter komedisine rastlanmayan bu oyunlarda zaman zaman saplantılı tipler görülmektedir. Öte yandan gerek alternatif gerekse ödenekli tiyatrolar, geleneksel tiyatrodan beri devam eden düzenbaz-apıl tipleri günümüz oyunlarında benzer şekillerde kullanmaya devam etmektedir.

2.1.2.1. Saplantılı Tipler

Komedi oyunlarında saplantılı tipler idsel davranışlarıyla ön plana çıkarlar. Nutku, durum ve dolantı gibi dış aksiyona dayalı komedilere kıyasla iç aksiyona dayalı karakter komedilerinin karakter psikolojisine yöneldiğini ve bu yolla eleştirisini ortaya koyduğundan söz etmektedir (Nutku, 2013, s. 69). Nutku'nun sözünün ettiği derinlikli karakter yapısındaki komedi oyun kişilerine geleneksel tiyatrodan rastlanmamaktadır.

Bununla birlikte Karagöz oyunlarında Beberuhi'nin yaygaracı kişiliği, Çelebi'nin gezmeyi tozmayı seven, kadınları etkilemek için şiirler okuyan kişiliği, Tuzsuz Deli Bekir'in kavgacı kişiliği kalınlaştırılmış kişilik özellikleriyle saplantıdan izler taşımaktadırlar (Akdoğan A. , 2019, s. 129-145). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ise geleneksel tiyatrodaki oyun kişilerinin aksine psikolojik derinliği olan karakterler ağırlıktadır. Şiddet, hegemonik erkeklik, homofobi gibi toplumsal sorunlar oyun kişilerinin davranışlarını şekillendirmektedir. Ancak bu durum mizah aracı olarak birkaç istisna dışında kullanılmamaktadır.

Sancar, ergenlik çağındaki erkeklerin biyolojik sapkınlıklarının delikanlılık ile ilişkilendirilmesinin erkeklik sorununun yapısal bir sorun hale gelmesindeki önemine değinirken, cinsel bir dile sahip olan ergenlik çağındaki erkeklerin söylemlerini gerçekleştirememesini herkesin kabul ettiği bir durum olarak yorumlamaktadır (Sancar, 2009, s. 255). Firuze Engin'in İkincikat Tiyatro tarafından sahnelenen **Cambazın Cenazesi** (2015) oyunu tatil köyüne dönüştürülmek istenen bir sahil kasabasında geçer. Kasabanın önde gelenlerinden Rasim İsmet evini satmakta direnmekte bununla da kalmayıp direnişini kasabalıyı örgütleyerek yaymaktadır. Evinin bahçesine gömülmeyi çocuklarına vasiyet eden Rasim İsmet'in çocukları ise babalarının satmakta direndiği evi gizlice tatil köyünü yapan şirkete satarlar. Rasim İsmet, bu durumdan haberdar olur ve kalp krizi geçirerek ölür. Oyun, Rasim İsmet'in evinin bahçesine gömülme vasiyetinin yerine getirilip getirilemeyeceği çerçevesinde ilerler. Cambaz lakaplı Rasim İsmet'in ergenlik çağındaki torunları Ali Rasim ile Rasim Emre, inisiyatif alırlar ve vasiyeti yerine getirmek için harekete geçerler. Dedelerini mezardan çıkarıp evin bahçesine gömmek gibi korkutucu bir eylemle karşı karşıya kaldıklarında ise torunlardan Ali Rasim, eylemden vazgeçmenin yollarını arar. Bu noktada Ali Rasim'in delikanlılık saplantısı devreye girer. Ali Rasim'in davranışlarını şekillendiren saplantılı kişilik yapısı ise üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Bir: Rasim Emre “delikanlı mısın” dediği için Ali Rasim 6 yaşında yüzme bilmediği halde açığa yüzdü. Şimdi dubalar var, açıktan kum çekildiği için kıyıda yüzülüyor. 7 yaşındayken tırmandığı ağaçtan düştü, 11 yaşındayken bir kızı kenara çekip pipisini gösterdi, tokat yedi. “Delikanlı mısın?” Ali Rasim bu soruyu duyduğunda başına bir işler geleceğini biliyor artık. (Engin, 2015, s. 60)

Şamil Yılmaz'ın **Apaçi Gızlar** oyununda, kızlar kendilerini dışlayan apaçi erkeklere verecekleri dersin provasını yapmaktadırlar. Kızların yaptığı provaya izleyici olarak katılan Döndü'nün ekibe katılması tartışma konusudur. Sistemli olarak erkek şiddetine maruz kalan Döndü'nün geçmişteki erkek kimliği, sıktığı kadın parfümü ve sakalları homofobik saplantısı olan Selay'ı rahatsız etmektedir. Erkeklerin yaptıklarını sindiremeyen Aslı'nın ağlaması üzerine birbirlerine sarılan kızların arasına Selay katılmaz. Selay'ın homofobi saplantısı ve bunun yarattığı davranışlar toplumda da önemli bir kod olarak yer almaktadır. Selay'ın davranışı rahatlama ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

Selay: Aslı...aalama gız...

Aslı: Aalamıyom... Niye aalim?!

Döndü: Ben yapacam ne istersen. Aalama Aslı.

Kevser, Aslı'ya sarılır.

Aslı: Kim aalıyo?! Aalamıyom ben! Sarılmay la, n'apıyon?

Kevser: Sarılacaz. Selay, gel sen de; sarılıyoz.

Selay: Gişiliime aygırı aşgım. Kadın teni itiyo beni, tagılın siz (Yılmaz, 2016, s. 14)

Yunus Emre Gümüş'ün **Üçü Bir Arada** (2018) oyununda komplo teorilerine duyduğu saplantı nedeniyle normal yaşantısı sekteye uğrayan Üçüncü Adam adlı oyun kişinin davranışlarının altında yaşadığı travmalar yatmaktadır. Üçüncü Adam, buna karşın saplantısının farkındadır ve mizahın üstünlük kuramı çerçevesinde kendisine tepeden bakabilmektedir. Bu durum ise komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Üçüncü Adam: (Etrafı toparlarken) “ Annem hep, “bilinçaltına itiyorsun, itme çocuğum. Kanser olursun...” derdi. Hâlâ da der. Halının altına süpüre süpüre sonunda ben de kaptım marazı; ruh kanseri oldum” (Gümüş, 2019, s. 89)

...

Üçüncü Adam: “... Ben de küçükken babamı kaybettim. Büyük depremde de platonik aşkımı... Bir de bazen beynimin içinde karıncalar varmış gibi hissediyorum. Ha bir de sosyofobim var” (Gümüş, 2019, s. 96).

2.1.2.2. Düzenbaz Tipler

Modern komedya figürlerinden olan sahtekâr tiplerinin yükselişi, bu tiplerini oluşturan soytarı ve düzenbazın birleşmesiyle gerçekleşmiştir. 18.yüzyıl ile birlikte komedya soytarı veya palyaço olmanın nasıl bir his olduğuyla ilgilenince oyun yazarları da klasik karakterlerini bu çerçevede düşünmeye ve oluşturmaya başlamıştır (Bewis, 2018, s. 110-112). Yeni komedya ile birlikte Plautus ve Terentius'un oyunlarındaki aşçı, bahçıvan, dadı gibi yan oyun kişilerinin kurduğu dolantılar, *mutualist* bir ilişki içinde ve iyi niyetli düzenbazlıklar üzerine kuruludur. Moliere komedilerinde ise parazit bir ilişki söz konusudur ve iyi niyetli düzenbazlıklar kötü niyetli düzenbazlıklara dönüşmüştür. Tartuffe'un derinlikli karakteri ve dolantının kurulmasına neden olan düzenbazlıkları karşı tarafın trajik bir yıkıma uğramasına neden olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosunun derinlikli karakter yapısından uzak tip düzeyindeki oyun kişilerinde ise düzenbazlıklar *kommensal* bir ilişki içindedir. Karagöz'ün yaptığı üçkâğıtlar kendisine fayda sağlarken, başkasına kasıtlı bir zarar verme amacı taşımamaktadır. Türk oyun yazarlığında, Batılı tiyatroya geçişle birlikte düzenbaz oyun kişilerinin tip düzeyinden karakter düzeyine dönüştüğü görülse de, Aziz Nesin'in romandan uyarlanan **Zübük** oyununun ana karakteri Zübük gibi oyun kişileri, gelenekselin düzenbazına değil Moliere'in düzenbazına benzemektedirler.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ise düzenbaz oyun kişilerinin dolantı içeren oyunlarda, bilinçli bir şekilde kendi çıkarları uğruna düzenbazlıklara kalkıştıkları görülmektedir. Yunus Emre Gümüş'ün **Bardakçı Baba** (2015) oyununda, Satılmış oyun kişisi annesi için üçkâğıtçılıkla çıkardığı akli melekeleri yetersizdir raporuna dayanarak baba yadigârı müstakil evi müteahhide satmıştır.

Yaşlı Teyze: ... Müteahhit efendi eşimden bana kalan yadigârın değerini nasıl hesaplayabilirsiniz?

Müteahhit: Ama piyasa, ekonomi...

Satılmış: Siz annemin kusuruna bakmayın lütfen, bu konuda biraz hassas olabileceğini dün gece size söylemiştim (Gümüş, 2015, s. 8)

Moliere'in **Tartuffe** (1664) oyununda düzenbaz oyun kişisi Tartuffe gibi Satılmış'ın düzenbazlığı da parazit ilişki şeklindedir. Satılmış, hileli satıştan para ve evin yerine yapılacak alış veriş merkezinden bir dükkân kazanırken, evde oturan annesi ile kiracı olan öğrenciler evsiz kalırlar. Ancak Tartuffe'un yarattığı yıkım **Bardakçı Baba** oyununda gözlenmez. Satılmış yan oyun kişisi olarak dolantının tetiklenmesini sağlayan düzenbazlığı yapsa da düzenbazlık Bardakçı Baba efsanesi ile başarısızlığa uğrar. Sonuç olarak düzenbaz oyun kişisi rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Yaşlı Teyze: Bunlar hileyle hurdayla benim evimi aldılar elimden. Burada bir evliya yattığı doğrudur. Üstelik bu evliya benim kayın pederimdir.

Müteahhit: Bu bunak kadını dinleyerek zamanımızı harcamayalım. Bu arsa tamamen hukuki yollarla alınmıştır.

Yaşlı Teyze: (Bakkal Hıdır'a) Bu benim evime mi arsa diyor.

Bakkal Hıdır: He ya arsa dedü da ben de duydım.

Müteahhit: Üstelik bu kadının akli dengesi yerinde olmadığını oğlunun getirdiği raporla da ispatlanmış ve tüm hukuki hakları elinden alınmıştır.

Bakkal Hıdır: Teyzeciğüm şimdi de deli diyi sana.

Yaşlı Teyze: Vay köpeoğlu ulan arsa senin babandır. Burası bir arsa değil ev. Üstelik bahçesinde de kayınpederim rahmetli bardaklı baba yatmaktadır.

Bakkal Hıdır: Bardakçı.

Yaşlı Teyze: He işte o (Gümüş, 2015, s. 22-23).

Uğur Saatçi'nin **Bu da Geçer Yahu** oyununda dolantı Gazeteci Kemal ve yardımcısı Falih'in İngiliz yönetimini alt etmek için Amiral Colthart'ın yeğenini kaçırmaları ve bu düzenbazlığı Amiral'e yutturma üzerinden ilerlemektedir. Falih, kurulan dolantının yanı sıra kişilik özelliği olarak da oyunun ilk sahnesinden itibaren düzenbaz kişiliğiyle ön plana çıkmaktadır. Kemal'in sırtından geçinen Falih, tutuklanacaklarını anladığında ölü numarası yapmaktadır Uykucu, sakar, bencil gibi kişilik özelliklerine sahip olan Falih'in düzenbazlıkları oyun boyunca devam etmektedir.

Kişisel menfaat odaklı bu düzenbazlıklar ise rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

İngiliz Subay: (Falih'i göstererek) Hurry up, we have to go immediatly...

(İngiliz Subay, gazete balyalarının kıyısına oturup bir sigara yakar. Kemal Falih'in yanına gidip uyandırmaya çalışır).

Kemal: Kalk lan kalk, mahpusa atıyorlar bizi... Falih... Kalk hadi kalk!!! Bak eğlence var gene, tevkif ediliyoruz! Dayak falan da yiyeceğiz... Falih... (Duraksar) Falih... Falih sana diyorum!

...

Kemal: (Ağlar) Falih, kardeşim... Öldün mü? (Eliyle sağını solunu yoklar, Falih hafif irkilir, Kemal durumu çakar) Vah Falih, vah kardeşim...

...

Kemal: Ölü taklidiyle paçayı kurtar, ben de nezarete gideyim değil mi... Ama elin gâvuru yer mi? Gömün dedi, it gibi ayaklandın hemen... Şerefsiz...

Falih: Kemal, kırıcı oluyorsun ama...

Kemal: Bak bak, laflara bak!! Kırıcıymış... Hala konuşuyor...

Falih: Ben dışarıda olayım ki seni içeriden çıkarabileyim diye öyle yapmıştım bir kere...

Kemal ve Falih kavga ede ede çıkarlar. (Saatçi, 2011, s. 5-8)

2.1.3. Hareket Komiği

Bergson, **Gülme** adlı eserinde sokakta koşarken ayağı takılıp düşen bir kişiye gülmeyi kişinin ansızın durum değiştirmesiyle değil, istem dışı gelişen beceriksizliğiyle açıklar (Bergson, 2019). Brockett, Antik Yunan tiyatrosundaki komedy danslarının bilinçli olarak gülünçleştirildiğine değinmektedir. Koro oyun sonlarında ilkel biçimde dans ederek sahneyi terk etmektedir. Baldırların tekmelenmesi, göğüs ya da uyluğun şaplaklanması, kendi ekseni etrafında topaç gibi dönülmesi, öteki oyunculara tekme atılması gibi hareketler dansın içeriğindeki hareket unsurlarını oluşturmaktadır. Bu eylemler ise hayvan hareketleri, dinsel törenler ve zafer kutlamalarından devşirilmiş olup komedy oyunlarındaki dans bölümlerine göre uydurulmuştur (Brockett, 2000, s. 38).

Antik Yunan danslarındaki harekete dayalı bu gibi komiklikler, Roma komedyası, Ortaçağ kilise oyunları, Shakespeare komedileri ve tragedyalarındaki soytarının hareketleri, Moliere oyunları ve eylemsizliğin hüküm sürdüğü Beckett oyunları ve modern sonrası oyun metinlerine dek hep süregelmiştir.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında alternatif tiyatroların varlığıyla birlikte bodrum katlar, apartman daireleri gibi kısıtlı alanlar tiyatronun yeni mekânları olmuştur. Geleneksel Türk Tiyatrosunun söz komiği ile birlikte en önemli unsuru olan hareket komiği ise bu gibi mekânlardaki alanların kısıtlılığı nedeniyle fars odaklı kullanımdan uzaklaşmıştır. Bununla birlikte fars odaklı hareket komiklikleri ödenekli tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda kullanılmaya devam etmektedir. Alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda ise çoğunlukla hareket komiğinin bir unsuru olarak taklit tercih edilmektedir.

2.1.3.1. Pataklama

Gündelik yaşamın bir parçası olan pataklama bir şiddet biçimi olmakla birlikte muhatabını fiziksel olarak deforme etme amacı taşımayan bir eylem olma özelliği de taşımaktadır. Tiyatroda seyircinin kahkahasına neden olan pataklama eylemlerinin özünde pataklamanın bir oyun olduğu ve kötü niyet içermediği yatmaktadır. Eagleton, farstaki ani değişiklikler, geri tepmeler, altüst olmalar, uygunsuz eşleşmeler gibi biçimsel hareketlerin hepsinin biçimsel simetri düzeninin olumsuz bir görüntüsünü temsil ettiğinden söz etmektedir (Eagleton, 2020, s. 57). Eagleton'un sözünü ettiği simetri düzeninin olumsuz görünüşü geleneksel tiyatronun olmazsa olmazlarından biri olmuştur. Sokullu, Karagöz oyunlarında zevzeklik ve muzurluk yoluyla karşısındakini alt etme, vurup kaçma gibi fars gülünçlemelerinin sadece güldürme amacı taşıdığına değinirken, komik unsurunun söz ve hareket hüneri ile yaratıldığını belirtmektedir (Sokullu, 1979, s. 116). Ünlü, oyun yapısı olarak Karagöz'e çok benzeyen Ortaoyununda yer alan dayak atma sahnelerinin dayak atarmış gibi yapılp, gerçekte vurulmadığından söz ederken oyunun başında Kavuklu ile Kavuklu arkasının, Pişekâr'dan korkması sonucu düşüp yuvarlanmaları ve birbirlerinden kurtulmaya çalışmalarının içerdiği komiği işaret etmektedir (Ünlü, 2007, s. 39). Geleneksel tiyatrodaki yer alan klasik komediye dayalı bu fars sahneler 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında da etkisini sürdürmektedir.

Uğur Saatçi'nin **Bu da Geçer Yahu** oyununda kurulan dolantı neticesinde, Falih elinde tuttuğu şıringayı Yüzbaşı Brolan'ın kalçasına saplar. Sonrasında Brolan'ın Falih'e tokatla karşılık vermesi, Falih'in yerde yuvarlanması ve devam eden itişmeler ise farsa dayalı hareketleri oluşturur. Tüm bu hareket silsilesi üstünlük ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Falih: Hücum... Ben seçiyorum birini çantadan... Gazamız mübarek olsun Kemal...

(Falih şıringayı çıkarır, yavaşça Brolan'a yanaşıp kalçasından saplamaya çalışır... Brolan irkilir.

Brolan: Ahh, shit!!! (Arkasını döner, Falih'i görür, esaslı bir tokat patlatır... Tokadı yiyen Falih yere düşer, elini çantaya atar, üzerine hamle yapan emir erine diğer şıringayı saplar...) (Saatçi, 2011, s. 31)

Ceyhun Karaköse'nin Sahne Daktilo tarafından sahnelenen **Zil Baştan** (2020) oyunu bir antikacıda zamanı geriye saran bir zil ve bu zilin etrafında gelişen durumları konu edinir. Oyunda Cem platonik aşkı Melis'e bir türlü aşkını itiraf edememektedir. Antikacı Raif'in zamanı geriye saran zili Cem'e göstermesiyle işler değişir. Cem, antika zili kullanarak Melis'i etkilemeye çalışır. Ancak Cem, patavatsızlıkları sonucunda Melis tarafından pataklanır. Bu durum rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Cem: Üstat Shakespeare'in de dediği gibi senin dudakların şarap ve ben sarhoş olmak istiyorum.

Melis: Nasıl yani anlayamadım metaforu?

Cem: Şöyle açıklayayım, Sinan Özen'in dediği gibi senin ağzını yerim ben.

Melis: (Melis tokat atar) Ne diyorsun be!

(Karaköse, 2020, s. 30)

2.1.3.2. Sakarlık

Sakarlık, komedi oyunlarında kişilik özelliği olarak kullanıldığı gibi zincirleme eylemlere neden olarak dolantının karışmasını da sağlayabilmektedir. Tiyatroda hareket komiğinin bir parçası olan sakarlık, komik olanın açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunda dalgınlık sonucunda yapılmaması gereken hareketlerin yapılması, orantısız ve abartılı hareketler seyircide yarattığı üstünlük duygusuyla birlikte komiğin ortaya çıkmasını sağlar (Pınar & Fikret, 2009, s. 108). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında özellikle entrikaya ve dolantıya dayalı oyunlarda Geleneksel Türk tiyatrosundaki sakarlığa bağlı komik üretiminin varlığını koruduğu gözlenmektedir.

Yunus Emre Gümüş'ün Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Entrikalı Dolap Komedi** (2010) oyunu ölü olduğunu düşündüğü annesini gardıroba saklayan ve onun kılığına bürünüp, bankaya para çekmeye giden kızı Mübeccel'in başlattığı dolantılar silsilesini konu edinir. Annesini gardıroba sakladıktan sonra evden çıkan Mübeccel'den sonra eve gelen hırsızlar gardıroptaki anneyi korkudan saklanmış sanırlar. Sonrasında hırsızlar ve anne arasındaki itişme ile birlikte hırsızlar annenin ölü olduğunu fark ederler ve işin içinden nasıl sıyrılacaklarına kafa yormaya başlarlar. Devamında Mübeccel'in eski kocası, pazarlamacı, komşu çocuğu gibi oyun kişilerinin dâhil olduğu dolantıda komedinin birçok biçimsel unsuru kullanılırken dolantının odağında gardırop ve ölü kadın yer almaktadır. Oyunda hareket komiğinin bir unsuru olan sakarlık ve sakarlığın neden olduğu düşme, yerlerde yuvarlanma gibi hareketler mizahın üstünlük ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır.

(Kafalarında kadın çorabı, siyah eldivenleriyle oldukça klasik iki hırsız pencereden girerler. Çoraptan dolayı önünü göremeyen Hırsız 1 takılıp düşer, tekrar toparlanır. Gizemli hareketlerle etrafı kolaçan ederler. Arka arka yürürken birbirlerine çarparak çığlık atarlar). (Gümüş, 2010, s. 6)

...

Hırsız 1: (Dolabı açarken) Valla Arif abi bu âlem senin gibi feylesof hırsız görmedi namussuzum... Vay anasını Aristoteles ha... (Dolabı açar ceset üzerine düşer, bir süre yerde onunla boğuşur). Arif abi!!! Arif abi kurtar beni, yardım et Aristo abi... (Gümüş, 2010, s. 12).

Uğur Saatçi'nin Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **İstibdat Kumpanyası** (2009) oyunu Osmanlı İmparatorluğu'nda II. Abdülhamid'in padişah olduğu I. Meşrutiyet yıllarında geçmektedir. Şeref Paşa adlı oyun kişisi, halkı galeyana getirerek II. Abdülhamid'i tahttan indirmeyi amaçlamaktadır. Şeref Paşa, siyasi emellerine ulaşmak için tiyatroyu kullanır. Bu doğrultuda Fransa'dan yönetmen Samuel'i getirir.

Samuel ile Recai Efendi'nin tuluat oyuncularını, Edmund Rostand'ın **Cyrano de Bergerac** oyununu sahneye koymak için bir araya geldiklerinde ise oyunda çatışmayı yaratan uyumsuzluklar ortaya çıkar. Batılı tiyatroya ve eskime alışkın olmayan tuluat oyuncularını, kılıç gibi keskin ve tehlikeli bir silahı alelade kullanırlar. Bu gibi sakarlığa bağlı olarak gelişen hareket silsileleri ise rahatlama ve uyumsuzluk teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Tevfik kılıcı Samuel'e doğru sallar. Samuel tam göğsünden yaralanır.

Samuel: Aman Tanrım! Yara aldım!

Recai: Ne yaptın ulan, yaraladın adamı! (Saatçi, 2009, s. 57)

2.1.3.3. Taklit

Aristoteles, **Poetika** adlı eserinde tragedyanın günün insanından daha iyilerini, komedyanın ise daha kötülerini taklit ettiğine değinirken komedyadaki oyun kişilerinin köle, uşak gibi kişileri temsil ettiğini belirtmektedir (Aristoteles, 2014, s. 21). Aristoteles'in oyun kişisi bağlamında ele aldığı taklit oyun kişilerinin canlandırdıkları karakterlere bürünmesinde bir araç olarak da tiyatrodaki varlığını korumuştur. Komedi oyunlarının önemli bir unsuru olan taklit, ses ve hareket birlikteliği sonucunda komiğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Komedi oyunlarındaki taklit kullanımının Geleneksel Türk tiyatrosunun da başat unsurlarından biri olduğu görülmektedir. Gögebakan, tip düzeyinde ele alınan kişileştirmenin öne çıkan ortak özelliklerinden söz ederken bunlardan birinin de taklide dayalı oyunculuk olduğunu belirtmektedir (Gögebakan, 2008, s. 21) Sokullu, Karagöz ve Ortaoyununda başlıca komikliğin, Karagöz ve Kavuklu'nun olaylara ve sözlere gösterdiği tepki neticesinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Tepkinin hedefindeki taklitler ise Arnavut, Laz, Acem, Zenne gibi belli başlı oyun kişileri aracılığıyla ortaya konmaktadır. Söz konusu oyun kişileri hem oyun kişisi olarak belli başlı bir tipin taklidini temsil etmekte, hem de ses ve hareket birlikteliğiyle söz konusu oyun kişisini canlandırmaktadır (Sokullu, 1979, s. 139).

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında modern sonrası tiyatronun bir sonucu olarak hikâye anlatmanın ön plana çıkmasıyla oyunlarda taklit kullanımı önem kazanmıştır.

Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sevmekten Öldü Desinler** oyununda hikâye anlatımı geriye dönük *flashback* sahneleriyle gerçekleşir. Çocukluk günlerinde gördüğü şiddet ve baskıyı anlatan Mustafa taklit kullanımından yararlanmaktadır. Oyunun şimdiki zamanında çocukluk günlerindeki trajedilerle yüzleşen Mustafa, geçmişe karşı üstün durumdadır ve üstünlüğün getirdiği rahatlama ile trajik geçmişini komedi malzemesi yapabilmektedir. Mustafa, çocukluğuna gittiği sahnede hareket ve ses olarak çocuklaşır. Söz konusu taklit kullanımı, uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Mustafa kendini yere atar daha da küçüktür.

Mustafa: Sizin ağızınıza sıçayım ben pislikley... seyefsizler!

Gönül: ... (o da küçülür, sesi çok kalın erkek gibi) Ne oldu Mustafa, Mustafa, komşumuzun çocuğu Mustafa ne oldu?

Mustafa: Beni dövdüley abla. Baklava baklava gel buraya, cevizli Mustafa, cevizli Mustafa diye dalga geçiyolağ abla. (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 5)

Sanders, Charlie Chaplin'in soytarı, burlesk, mimci, akrobatik dansçı gibi özelliklerine değinirken onu özel kılan şeyin Avrupa'nın tehdidi Hitler'i tepetaklak etmesi olduğunu belirtmektedir. İnsanların korktuğu ve çekindiği Führer, Chaplin'in kişiliğinde tüm ciddiyetini ve korkutuculuğunu yitirmiştir. Seyircinin gülmek ve gülmemek arasında ikilem yaşadığı bu durumun nedeni Chaplin'in tabu olarak görülen bir durumu komedinin malzemesi haline getirmesidir (Sanders, 2019, s. 316). Yunus Emre Gümüş'ün **Entrikalı Dolap Komedyası** oyunu da ölüm gibi korkutucu bir kavramı, Chaplin'in sessiz sinemasıyla korkutuculuktan çıkararak komedinin malzemesi yapar. Oyunda pazarlamacı oyun kişisi satmaya çalıştığı film şeridi için taklide başvurur. Pazarlamacının kalp krizi geçiren birinin ölümünü canlandığı trajik sahne taklit unsuruyla birleşir ve uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarır.

Işıklar değişir pazarlamacı ön tarafa geçip bir ölüm sahnesi canlandırır. Araya giren bir reklam gibidir... Bir iki aksesuarla yolda yürüyen yaşlı bir adam kılığına girer kalbini tutarak yere yığılır. Zorlanarak cebinde bir şeyler arar, belki bir kalp ilacı, sonunda aradığını bulur. Film şeridi. Işığa doğru kaldırarak huzur içinde gülümser. Elindeki filmin sonuna geldiğinde ölür (Gümüş, 2010, s. 10).

Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı** (2013) oyunu 2001 ekonomik krizi sürecinde üniversite mezunu işsiz bir gencin iş arama sürecini konu edinmektedir. Tek kişilik anlatıya dayalı oyunda farklı oyun kişileri aynı oyun kişisi tarafından canlandırılmaktadır. Söz konusu canlandırmalarda kullanılan taklit unsuru üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

(Kutudan hemşire kepi çıkarır ve takar, hemşireyi taklitle yer yer de taklitten çıkararak

14 numero nerdesin? Hayret bişiy ya, hem numero alıyorlar ama numeroları yandığında gelmiyorlar sonra sıraları geçince ama benim numerom yanmış ben görmedim girip muayene olacağım diye kavga çıkarıyorlar.

Memelerini şöyle bir savurtuyor. Belini düzeltip saydırmaya devam ediyor.

-Numeronun geçmiş olması numerosu geçtiği için içeriye alınacapın anlamına gelmez ki... (Kılıcıoğlu, 2013, s. 17)

2.1.4. Durum Komîği

Durum komedileri ironinin baskın olduğu rastlantılar ve tersine durumlar üzerinden kurgulanırken, dolantı komedileri şaşırtma ve yanıltmaya dayalı dolantı üzerinden kurgulanmaktadır (Sokullu, 1979, s. 79). Nutku, eski komedyadaki siyasal taşlamaların yeni komedyaya ile birlikte yerini insanların özel yaşantılarına bıraktığına değinirken yüzün üzerinde oyun yazan yeni komedyaya yazarı Menandros'un burjuva ahlak anlayışını benimsediğinden ve oyun yapısını durumlar ve dolantılar üzerine kurduğundan söz etmektedir (Nutku, 2011, s. 47-48). Yeni komedyaya sonrasında gelişerek tiyatrodaki varlığını mütemadiyen koruyan durum komedileri, Geleneksel Türk tiyatrosunda çoğunlukla tesadüfen gelişen ve komîğin oluşmasına neden olan durumlar şeklinde var olmuştur. Karagöz'ü döven Arnavutların nerede kaldıklarını unutarak dayağa sıfırdan başlamaları, yeni evlendiği karısıyla baş başa kalmak isteyen Karagöz'ün kaynanasından kurtulamaması gibi durumlar ve Karagöz'ün evsiz kalması, Karagöz'ün kadınlar hamamı gibi yasaklı yerlere girmesi gibi olaylar neticesinde gelişen dolantılar oyunların aksiyonunu oluşturduğu gibi komik olanın da ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Karagöz oyunlarındaki bu durum ve dolantı komiklikleri Ortaoyununda da görülmektedir. Ortaoyununda Matiz tarafından zennelere bekçilik etmesi için görevlendirilen Kavuklu içeri girmek isteyenlere engel olamayarak bu görevini yerine getiremediği gibi içerde yapılan aleme katılamamaktan da kendini alamaz ve karışık durumların oluşmasına neden olur. Matiz'in baskısıyla birlikte zor durumda kalan Kavuklu ve zennelerin başvurdıkları yalanlar ise bu karışık durumların komiğe dönüşmesini sağlar (Sokullu, 1979, s. 104-137). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ise durum ve dolantı komedileri çoğunlukla klasik komedi biçiminde yazılan oyunlarda ve genellikle ödenekli tiyatroların sahnelerinde görülmektedir. Bununla birlikte özellikle alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda hikâye anlatmayla birlikte ortaya çıkan geçmişe dönük anlatımlarda durum ve dolantı komiğine rastlanmakta ancak söz konusu kullanım hareketle ile değil söz aracılığıyla ortaya çıkmaktadır.

2.1.4.1. Dolantılar ve Kumpaslar

Uğur Saatçi'nin Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Bu da Geçer Yahu** oyununda Milli Mücadelenin zafere ulaşması için çalışan Gazeteci Kemal ve yardımcısı Falih'in başlattığı dolantı oyunun olay örgüsünü şekillendirirken, kurulan tuzaklar ve kumpas ise uyumsuzlukların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Komedi oyunlarında sıklıkla görülen başkasının yerine geçme ögesinin kullanıldığı oyunda İngiltere'den gelen Yüzbaşı Brolan'ı alıkoyarak yerine geçen Gazeteci Kemal'in amacı, kuracağı kumpasla İngiliz birliklerini komuta eden Amiral Colthard'ı haklamaktır. Kemal'in asıl amacı ise Milli Mücadelenin zaferle sonuçlanmasına katkı sağlamaktır. Dolantı ilerlemeye başladığında ise Yüzbaşı Brolan rolüne bürünen Kemal'in işsiz-güçsüz yardımcısı Falih emir subayı olur. Bu dolantı ise uyumsuzluk içeren durumların ortaya çıkmasına ve işlerin karışmasına neden olur. Tüm bu dolantı ve kumpaslar, uyumsuzluk ve üstünlük teorisi çerçevesinde oyunda komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Amiral: (Falih'e döner) Siz kimsiniz? Emir subayı mı?

Süha: Evet evet, efendim. Yüzbaşı Brolan'ın emir subayı! Teğmen Falih Bey... Yüzbaşı Brolan'a mihmandarlık etsin, Türkçe mevzularına sıkıntı yaşanmasın diye bizimkilerden birini verdik yanlarına...

Falih: (Haykırarak) Emrinizeyim Paşam!!! (Ters eliyle selam verir, Amiral duraksar, Süha Falih'in eline sertçe vurarak indirir, Falih diğer eliyle selam verir) (Saatçi, 2011, s. 39).

Yunus Emre Gümüş'ün Ankara Devrim Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Bardakçı Baba** (2015) oyunu üniversite öğrencilerinin şarap içtikleri banka Bardakçı Baba yazısını asmaları ve bir kurukafayı toprağa gömmeleri neticesinde gelişen olayları konu edinir. Öğrenciler, kiracı oldukları evlerinin yıkılıp alışveriş merkezine dönüşmemesi ve böylelikle yeni bir eve taşınmamak için bu tuzağı kurmuşlardır. Kurulan tuzağın yön verdiği dolantının hedefinde ise evi annesine çevirdiği üçkâğıtla satan düzenbaz Satılmış vardır. Öğrencilerin kurduğu tuzağa inanan işçiler ise Bardakçı Baba efsanesinin yayılmasını tetiklerler. Kurulan tuzak ve ardından gelişen durumlar üstünlük ve rahatlama teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Öğrenci 3: (Kafatasını bankın altına koyar) Hah şimdi tamam oldu.

Öğrenci 1: Ee o zaman kutsayalım Bardakçı Baba'nın dünyadaki mekânını...

Öğrenci 3: (Elindeki şarap bardağını havaya kaldırarak) Allah gelenini gidenini eksik etmesin...

Berber: Amin

Öğrenci 1: Allah bardağını bol eylesin...

Berber: Amin.

...

İşçi 2: (Kazmayı tam vuracakken bir şey görür). Le bu ne ki? (Eğilip bankın ucundaki kurukafayı alır). Tövbe tövbe tövbe tövbe... le havle ve la kuvvet-e ille billahi hamd... (Kuru kafayı diğer işçiye fırlatır).

İşçi 1: (Kuru kafayı yakalar). Ya Allah! Tövbe estağfurullah. Korkudan saçmalar. Lahume allaahum eshuhee bileuyhu (Gümüş, 2015, s. 13-17)

2.1.4.2. Tersine Çevirme

Bergson, mekanik bir düzenin genellikle tersine çevrilebilir oluşundan bahsederken insana özgü olayların çok özel türden bir katılık barındırdığına değinmektedir. Söz konusu katılık ise insanın mekanik bir eşyaya benzemesine yol açar.

Bergson bu mekanizmayı dalgınlığa benzetir ve insana ait bir davranış olan dalgınlığın tersine çevirme ile ortadan kalktığını öne sürer. Tersine çevirmenin yarattığı sürpriz ise gülmeyi beraberinde getirmektedir (Bergson, 2019, s. 61-63). Komedinin önemli unsurlarından olan ve dilimize tersine çevirme olarak çevrilen *reversal*, gündelik ritüellerin veya sosyal, sembolik yapıların anlam olarak normal kabul edilen yönünün tersine çevrilmesiyle ortaya çıkmaktadır (Keisalo, 2016, s. 62). Yemekten önce tatlı yenmesi, tatlıdan sonra yemek yenmesi, maymun gibi davranan insan, insan gibi davranan maymun, sosyalizmi destekleyen bir banka, bankayı destekleyen sosyalizm gibi durumlar tersine çevirmeye örnektir. Shakespeare’ın **Kral Lear** (1606) oyunundaki doğa sahnesinde Lear’ın Soyтары rolüne bürünmesi, Soyтары’nın ise Lear rolüne bürünmesi tiyatrodaki tersine çevirmenin bir örneğidir. Tiyatroda komiğin oluşmasına neden olan bu gibi durumların altındaki neden ise genellikle sarhoşluk, delilik gibi zihnin berraklığını yitirdiği durumlar veya sinsilik, hinlik içeren planlar olmaktadır. Kara mizahın kullandığı *reversal* kavramındaki tersine çevirme ise bilinçli bir seçimdir ve sarhoşluk, delilik veya hinlik içeren planlarla bir ilişkisi yoktur. Söz konusu kullanımın tiyatrodaki örneklerinden biri absürd tiyatro yazarlarında Ionesco’nun **Kel Şarkıcı** (1950) oyununda İtfaiye Şefi oyun kişisinin sözlerinde görülmektedir: “Yatakta bir yangın, kavrulan bir mide” (Ionesco, 1961, s. 44). İtfaiye Şefi’nin sözünü ettiği yangın mecaz içermemekte ve fiziksel bir söndürme işlemini gerektirmektedir.

Firuze Engin’in **Cambazın Cenazesi** oyununda ergenlik çağındaki oyun kişisi Ali Rasim, tatil köyünde oturan platonik aşkı Merve’ye bir türlü aşkını itiraf edememektedir. Ali Rasim, bir yandan dedesinin ani ölümünün hüznünü öte yandan ise âşık olduğu Merve’nin tatil için kasabaya gelişinin heyecanını yaşamaktadır. Ali Rasim, oyunun şimdiki zamanında uyumsuzluk gösteren bu iki duyguyu hayal dünyasında bir araya getirdiğinde ise platonik aşkı Merve onun için endişelenen ve acısını paylaşan âşık rolüne bürünür. Tersine çevirme unsurunun bilinçli bir seçimle kullanıldığı bu durum ise üstünlük ve uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Merve: Çok üzıldüm. Duyar duymaz anneme dedim ki, anneciğim hemen gidelim. Benim Ali Rasim’in yanında olmam lazım. O benim her şeyim.

Ali Rasim: Öyle mi gerçekten?

Merve: (Utanır) Öyle... Kışın hep seni düşündüm. Facebook'tan fotoğraflarına baktım.

Ali Rasim: Niye eklemedin beni? Ekleseydin konuşurduk.

Merve: Utandım.

Ali Rasim: Utanma. (Öpmek için Merve'ye doğru eğilir. Merve geri çekilir). (Engin, 2015, s. 61-62)

Yunus Emre Gümüş'ün Proje No 2 tiyatro tarafından sahnelenen **Acı Kaybımız** (2022) oyunu sosyokültürel açıdan farklı iki kadının, sistematik bir şekilde maruz kaldıkları erkek şiddetinin sonucunda kocalarını öldürmelerini ve bu süreçte aralarındaki ilişkiyi konu edinir. Ev hanımı Yeşim ve onun evini temizleyen gündelikçi Sultan, farklı sosyokültürel kimliklerle benzer trajedileri yaşamaktadırlar. Oyun kişileri birbirlerine empati ile yaklaşmadıklarında ise bir oyuna başvururlar. Değiş tokuş oyununda Yeşim, Sultan; Sultan ise Yeşim rolüne bürünür. Tersine çevirmenin kullanıldığı bu durum uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Yeşim, Sultan olup sahnenin diğer köşesine yürür.

Yeşim: (Kötü bir taklitle) Of anam ne kadar zor yaşamak benimkisi... Kuluncum ağrımıştır, imanım gevremiştir. Neyse gidem de eve dayağımı yiyem!

...

Sultan: (Yeşim taklidiyle) Sana inanamıyorum Sultan ABLA! Ne kadar da duyarsızsın, tırnağım kırıldı diyorum sen bana fitiğinden bahsediyorsun! (Gümüş, 2019, s. 156)

Ali Cüneyd Kılçioğlu'nun Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Erkek Gezegeni** (2020) oyunu, iki erkek güvenlik görevlisinin çalıştıkları alışveriş merkezindeki görevleri sırasında gördükleri halüsinasyonları ve bu halüsinasyonlar sırasındaki maceralarını konu edinmektedir. Oyunda güvenlik görevlilerinin halüsinasyon görmelerinin sebebi bir gün önce yedikleri dayakken, halüsinasyonların altında yatan neden ise evlilik korkusudur. Kısa süre sonra evlenecek olan Fuat ve müzmin bekâr Serdar, toplumsal cinsiyet rollerinin sırtlarına yükledikleri erkeklik kodları altında ezilmektedir. Bu baskının sonucundaysa Fuat ve Serdar, alışveriş merkezindeki gerçek dünyalarını sıklıkla terk ettikleri bir düş yolcuğunun içinde bulurlar kendilerini.

Bu yolculuklarda onlara Geyşa, Kleopatra, Denizkızı, Marilyn Monroe gibi ikonikleşmiş kadın figürleri eşlik eder. Fuat ve Serdar kurdukları hayallerin birinde *Hollywood* starı Marilyn Monroe ile karşılaşır. Bu karşılaşmada Marilyn Monroe oyunculuk ve sahne performansı ile değil evde taze fasulye yapmaya hazırlanan bir kadın olarak görülmektedir. Marilyn Monroe'nun alışılmış kimliğinin dışındaki varlığı uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olur.

Marilyn Monroe: Taze fasulye yapacağım, domatesli, seversiniz di mi? (Kılıcıoğlu, 2020, s. 30)

2.1.5. Taşlama

Antik Yunan Komedyasında Aristophanes'in oyunlarının *parabasis* bölümlerinde siyasal ve toplumsal sorunların tartışıldığı görülmektedir. 404 yılında Atina'nın Peloponez Savaşı'nda yenilmesiyle birlikte komedi oyunlarındaki siyasal ve toplumsal taşlamalar zamanla ortadan kaybolmuştur (Brockett, 2000, s. 33). Yeni komedy ile birlikte iyice unutilan, Ortaçağ komedyasında adı bile anılmayan taşlama Shakespeare'in Soytarıları ile birlikte tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Soytarıların, Krallara karşı kullandığı dil her ne kadar kişisel olsa da anlam olarak siyasal ve toplumsal taşlama içermektedir. Klasik komedide varlığı kimi zaman belirginleşse, kimi zaman silikleşse de taşlama toplumsal figürlerin oyuna yansımalarıyla dahi olsa oyunlarda bir şekilde ortaya çıkmıştır.

And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu** adlı eserinde her türlü siyasal taşlamanın yasaklandığı Abdülaziz döneminden önce Karagöz oyunlarındaki siyasal taşlamanın varlığından söz etmektedir. Batılı incelemecilere dayandırdığı tespitinde, Karagöz 1768 yılında Rusya ile yaşanan savaştan sonra gözden düşen yeniçerileri alaya aldığı, 1870 Fransız-Alman savaşında Paris'teki olayların oyunlara yansıdığı gibi örneklere yer vermektedir (And, 1969, s. 132). Sansür ile birlikte Karagöz oyunlarında belli bireyler ya da toplumsal kesimler taşlamanın hedef tahtasındaki yerlerini terk etmişlerdir. Bununla birlikte toplumsal dengesizliklerin ve bozuk düzenin yol açtığı sorunlar Karagöz perdesindeki yerini korumuştur. Ortaoyununda ise Karagöz'e göre daha ciddi bir sansürün varlığıyla ortadan kalkınan taşlamaya rağmen oyunlardaki belli başlı sorunların toplum portresini yansıtan sorunlar oldukları görülmektedir (Sokullu, 1979, s. 124-136).

Cumhuriyet sonrasında Türk oyun yazarlığında taşlama cumhuriyet ile birlikte toplumsal boyutta ele alınmamıştır. Bununla birlikte Batılı yaşam tarzı Musahipzade Celal gibi oyun yazarlarınca eleştirilse de gerçek anlamda taşlamaya 1960'lı yıllarla birlikte rastlanmaktadır. Aziz Nesin, Haldun Taner, Sermet Çağan, Vasıf Öngören gibi yazarlar oyunlarında toplumsal yaşıntıyı, kurumları, kişileri taşlamanın hedef tahtasına oturtmuşlardır. Söz konusu yazarlardan Haldun Taner'in öncülük ettiği kabare tiyatrosuyla birlikte taşlama oyunların ana unsuru haline gelmiştir. Yüksel, Taner'in **Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım** gibi ikinci evre oyunlarında ortaya çıkan bireysel, politik, toplumsal taşlamanın yazarın kabare tiyatrosuna geçtiği üçüncü evrede oyunların ana unsuru haline geldiğine değinmektedir (Yüksel, 1986, s. 157). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ise alternatif tiyatroların varlığı ile beraber toplumsal ölçekli taşlamanın oyun metinlerinin ana unsuru olmasa da, gerek toplumsal eleştiri sunabilme, gerekse komik üretme aracılığıyla kullanıldığı gözlenmektedir. Bu dönemde taşlamaların oyunlarda tekrar öne çıkmasının başlıca nedenleri arasında homofobi, azınlıklar, erkek şiddeti gibi tiyatrodan daha önce ciddi şekilde yer bulmamış toplumsal konuların alternatif oyun metinlerinin odağını oluşturması gelmektedir.

Zeynep Kaçar'ın **Bu Anlamlı Günde** oyunu düğün hazırlığını konu edinirken, toplumsal cinsiyet eşitsizliği oyunun alt metnini oluşturmaktadır. Taşlamanın hedefinde erkek şiddetinin ana kaynaklarından erkeklik kodları vardır. Televizyon haberinde sarf edilen cümleler, erkekler ile birlikte medyayı da taşlamaktadır. Ahlak, namus gibi soyut erkeklik kodlarının devamında kel kalma gibi somut bir erkeklik kodunun varlığı ise uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

... Yapılan araştırma sonuçlarına göre Türk erkeğinin en büyük korkusunun anasının, karısının, kızının namusuna el uzatılması, ikinci olarak da kel kalmak olduğu ortaya çıktı (Kaçar, 2009, s. 2)

Yunus Emre Gümüş'ün **Bardakçı Baba** oyununda ise taşlamanın hedefinde toplum ve kurumlar vardır. İstanbul'da bulunan Bardakçı Baba türbesi hakkındaki efsaneye dayanan oyunda, öğrencilerin uydurduğu Bardakçı Baba yalanının kısa sürede toplum tarafından sahiplenilmesiyle birlikte ortaya çıkan durumlar alaya alınmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun sonlarında görülen kıssadan hisse çıkarma unsuru, Gümüş'ün oyununda da kullanılır. Bu noktada toplum taşlamasının hedefindedir ve alaylı ifade kullanımı üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Anlatıcı 1: Efendim neticede bu hikâyede de her hakikatte olduğu gibi insanlar olana bitene tepkisiz kalmadılar. (Alaylı) Tam da ülkem insanının tepkilerini toptan bir cerrahi müdahale ile alındığını düşünmeye başlamışken, mahalleli yatıra sahip çıktı (Gümüş, 2015, s. 21).

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında yapılan taşlamaların mizah yaratma amacıyla mevcut siyasi otoriteleri hedef almadığı görülmektedir. Bununla birlikte geçmiş siyasi otoriteler taşlamasının hedefi olabilmektedir. 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların hemen başında görev alan siyasi otorite Ali Cüneyd Kılıçoğlu'nun **İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı** oyununda taşlama konusu yapılmıştır. Kılıçoğlu'nun oyununda taşlama 2001 ekonomik krizini hedef almaktadır. Devlet tiyatroları tarafından sahnelenen oyunda bir yandan söz konusu kriz sonrası oluşan otorite boşluğu öte yandan ise her konuda ahkâm kesen toplumun yarı cahilliği taşlanmaktadır. İntiharlara, iflaslara neden olan 2001 ekonomik krizi gibi kimilerine trajik gelen bu olay, sarhoşluk ve çekilen halayla birleşir. Bu durum ise üstünlük ve uyumsuzluk teorileri çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarır.

Hepimiz birer başbakan olmuşuz ülkeyi kurtarıyoruz. Ah ulan Merkez Bankasında döviz bırakmadılar milyarlarca dolar havaya mı uçar arkadaş, herkes dolar alıyor, paramıza güvenmiyoruz, cari açık çok fazla, paramız çok değerli değeri düşmeli ihracat yapamıyoruz, faiz oranları coşmuş abicim elde avuçta ne varsa satıp faize yatırmalı, off shore bankalara gitmeliyiz bu kriz bir fırsat oğlum yok Avrupa Birliği sittin sene bizi almaz, var ya Güneydoğu'da petrol yatakları var ama Amerika çıkarttırmıyor. Bir baktım ki kıyak kafalarla halay çekmeye başlamışız (Kılıçoğlu, 2013, s. 3-4).

2.1.6. İroni

Sanders, ironinin gücünü “tek bir ses tonuyla aynı anda iki şeyi söylemede kullanılabilecek en iyi hitabet mecazı” (Sanders, 2019, s. 121) sözleriyle açıklar. Sanders'in sözünü ettiği bir şey söylerken aslında başka bir şeyi kastetmek olarak bilinen ironinin tiyatrodaki kullanımı tiyatroya özgüdür. Güçbilmez, ironinin tiyatrodaki kullanımının özünde sahne ile seyirci arasında mesafe yaratmak olduğuna değinirken Aristoteles'in komedyanın kusurlu kişilerin taklidi olduğu görüşüne atıf yapmaktadır.

Aristoteles'in bu görüşü seyircinin kusurlu biriyle özdeşlik kurmakta hevesli olmadığı ancak ironi kullanımı sonucunda oluşan mesafe ile birlikte sahne ve seyirci arasında bir ilişki kurabileceği düşüncesini doğurabilmektedir (Güçbilmez, 2005, s. 38). Geleneksel Türk tiyatrosunun söze dayalı oluşu, çeşitli söz oyunlarının kullanılmasını beraberinde getirmektedir. Karagöz oyunlarında herhangi bir şeyi bilip de nükte yapmak için bilmezden gelme olarak kullanılan tecahül-ü arif veya kelimenin hem gerçek hem de mecaz anlamının bir arada kullanmak için kullanılan kinaye söz oyunlarına örnek olarak gösterilebilir (Sokullu, 1979, s. 120-121). Sokullu'nun verdiği bu örnekler üzerinden ironi kavramı ile Geleneksel Türk Tiyatrosu arasında dolaylı bir bağ olduğu söylenebilir.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında hikâye anlatımı ile birlikte etkisini artıran sözün varlığı, dijitalleşme ile birlikte internet dilinin oyunlara sinmesine ve toplumsal sorunların özellikle alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda dile getirilmesine neden olmuştur. Sözün odakta olduğu bu durum ise ironinin oyunlardaki varlığını olumlu yönde etkilemiştir. Gökhan Erarslan'ın **Orijinal Günahlar** oyununda işledikleri cinayetler nedeniyle mahkemede savunmalarını yapan oyun kişilerinden temizlik işçisi Şehriban sistemli bir şekilde şiddet gördüğü kocası Saffet'i anlatırken söylenenin tersini ifade eden *verbal* ironiden yararlanır. Şehriban'ı yaşadığı trajediye ve katıksız erkek şiddetine karşın hayata tutunmasını sağlayan ironi, trajik durumun içinde komik olanı açığa çıkarır. Bu durum mizahın rahatlama ve uyumsuzluk teorileri ile ilişkilidir.

Saffet: Yemek hazır mı len? Midem sikildi valla, öldüm açlıktan.

Şehriban: Kocam diye demiyorum, beyefendi kimliğini ve kişiliğini katiyen bozmamıştır (Erarslan, 2018, s. 15).

Sami Berat Marçalı'nın İkincikat Tiyatro tarafından sahnelenen **Limonata** (2012) oyunu parçalanmış bir ailenin ilişkilerini konu edinir. Zorunlu askerlik sırasında mayına basan Ege sakat kalmıştır. Ege'yi çevreleyen dış etmenler bunak anne, zorunlu askerlik yapması gereken sevgili, tüketim toplumu özentisi yazar abla, yurtdışından yıllar sonra dönen kardeşin varlığıdır. Söz konusu dış etmenler bundan sonraki yaşantısında yürüyemeyecek olan Ege üzerinde yıkıcı bir etki yaratmaktadır. Ege, bu noktada hayata tutunmak için ironinin varlığına sığınır ve *verbal* ironiye başvurur. Söz konusu ironi kullanımı uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Koray: Pizza zamanı bebeğim.

Ege: Oh be pizza! Sen de olmasan aptal aptal şeyler yiyeceğim. Kola da koysana (Marçalı, 2012, s. 7).

Güçbilmez, gündelik dilin bir parçası olan ironiyi tiyatro açısından özel bir yerde konumlandıran şeyin yapılan ironiye seyircinin dâhil olması ve bu yolla ironinin iki kişi arasında yapılan söz oyunları olmaktan çıkması olduğunu ifade eder (Güçbilmez, 2005, s. 327). Uğur Saatçi'nin **İstibdat Kumpanyası** oyununda Fransız aktör-yönetmen Samuel'in yönettiği ve oynadığı **Cyrano de Bergerac** temsiline oyuncu kadrosunu Recai Efendi'nin tuluat topluluğu eşlik etmektedir. Samuel'in Batılı tiyatrosuna alışkın olmayan topluluk tuluat tiyatrosu kodlarıyla hareket ettiğinde ise dramatik ironi devreye girer. Bu durum üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Samuel: Delikanlı! Halbuki neler, neler bulunmaz söylenecek! Asıl iş edada!

Tevfik: Başlatma şimdi edandan! (Düşünür, tereddütlü) Şerefsiz... (Kararsız ama doğal) Pezevenk adam.

Samuel: Bu ne efendim?

Tevfik: Tuluat (Saatçi, 2009, s. 33).

Murat Mahmut Yazıcıoğlu'nun, BAM Tiyatro tarafından sahnelenen **Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin** (2016) oyunu bir ailenin üç kuşak kadını arasında geçen ilişkileri konu edinir. 1980 ile 2010 yılları arasında geçen oyunu annanne, anne ve kızın iç seslerinden oluşan parçalanmış monologlar oluşturmaktadır. Bu anlatı düzleminde oyun kişileri karşılıklı diyaloga girmezler. Oyun kişilerinin birbirlerine karşı söylemedikleri düşünceleri seyirciye anlatmaları ise seyircinin konumunu yükseltir. Annanne Başak ve torunu Melis'in parçalanmış monologlarındaki sözleriyle açığa çıkan dramatik ironi ise komik olanın ortaya çıkmasını sağlar.

Melis: Gözlerim kocamanmış...

Başak: Japon gibi gözler. Dedim "bunlar açılacak değil mi?"

Melis: Ellerim yumuk yumuk

Başak: Çarpuk çarpuk bir şey. Ay dedim "sakat mı, olmasın ne olur?"

Melis: Mis gibi kokuyormuşum, papatyalar gibi.

Başak: Hemşire biraz sallayınca üzerime kustu pis şey. Tövbe estafurullah, “Allah affetsin ama çok çirkindin be yavrum” (Mahmutyazıcıoğlu, 2016, s. 1-2).

Durumsal ironi olarak dilimize çevrilen *situational* ironi ise bir şeyin görünen yüzünün tam tersinin ifade edildiği durumları vurgulamak için kullanılır. Atwood, *situational* ironi için bir itfaiyenin yanması, *twitter*’da zaman geçirmenin aptallık olduğunun yine *twitter*’a yazılması gibi örneklerden söz etmektedir (Atwood, 2021). Özellikle *stand-up* gösterilerinde kullanılan *situational* ironi ile geri tepen şaka amaçlanmaktadır. 2000 sonrası dijitalleşmenin etkisiyle internet dilinin ve sanal ortamda yapılan şakaların oyun metinlerinde görüldüğü gözlenmektedir. Kasıtlı olarak kötü espri yapma söz konusu şakalardan biridir. Amaç güldürmek değil güldürmemeye gülmektir. Irmak Bahçeci’nin **Alevli Günler** oyununda Tarık kanser hastasıdır. Mensur ve Hayri’nin kanser gibi ciddi ve trajik bir atmosferde şaka yapmaları mümkün görünmemektedir. Bu noktada *situational* ironi devreye girer. Yapılan şakanın değil, şakanın komik olmamasının komik unsuru olması ise uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olur.

Mensur: Tamam Tarık. İstedğin gibi konuş.

Tarık: (Küser) Konuşmuyorum.

Mensur: Ama bak konuştun işte. (Hayri ile gülüşürler)

Tarık: Komik mi? (Bahçeci, 2009, s. 3)

Sami Berat Marçalı’nın **Limonata** (2012) oyununda Ege ve Koray, Doğu ile Batı arasında yaşanacağı iddia edilen ‘ılık savaş’ söylentisi sonrasında *twitter* savaşı yaparlar.

Koray: Haberleri izledin mi? Işık savaş olacaktı.

Ege: Yok. O ne?,

Koray: Ben de tam anlamadım. Bir takım tahminlerim var ama tam da emin değilim. İklimler değişti ya, ülkelerdeki piyasa, hammadde de çöktü. Doğu’yu da Batı’yı da gömecekler herhalde. Herkes kış kurtarma savaşında.

...

Ege: Ülkeler arası twitter savaşı yapalım. Kim daha çok laf sokarsa, o kazansın.

Koray: Buldum: Amerika; ‘‘Dünya barışı bizden sorulur.’’, Türkiye; ‘‘Hepimiz kardeşiz.’’

Ege: Komiksin (Marçalı, 2012, s. 8).

Ege ve Koray arasındaki bu komik olmayan oyunda, Ege’nin ‘komiksin’ sözü ise komik olmayanın komikliğini ortaya koymaktadır. Bu durumun ve komik olanın açığa çıkması *situational* ironi kullanımıyla gerçekleşmekte ve uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

2.1.7. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık adlı eserinde Aktulum, söz konusu kavramı Gerard Genette’nin ‘‘iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı’’ (Aktulum, 2000, s. 83) sözleriyle tanımlamaktadır. Tiyatro daha ilk andan itibaren mitolojiden aldığı hikâyeleri sahneye çıkararak metinlerarasılığı kullanır. Aynı biçimde Antik Yunan eserleri, Roma tiyatrosunda olduğu kadar klasik tiyatronun tüm evrelerinde, modern ve modern sonrasında yazarların dönüştürdükleri bir asal kaynak olmuştur. Yapısalcıların 1960’larda kuramsallaştırdığı metinlerarasılık, modern sonrası tiyatronun öne çıkan uygulamalarından biri olur. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında metinlerarasılık daha çok parodi, pastiş, anıştırma, gönderge gibi uygulamalarda görülmektedir.

2.1.7.1. Parodi

Parodi, ilişkide olduğu metne ait konunun değiştirilmesiyle vermek istediği anlamın saptırılması, metne ait konunun değiştirilmeden biçimin tamamen değiştirilmesi veya metnin biçiminin genellikle yeni bir metinde ve genellikle karşı bir savla yeni bir konuda uygulanması yoluyla gerçekleştirilir (Aktulum, 2000, s. 118). Güçbilmez, parodinin ilişkide olduğu ana metni karikatürize ederek alaya almak ya da ana metne duyulan sempatiyle birlikte bir saygı duruşunda bulunma amacıyla kullanıldığından söz etmektedir (Güçbilmez, 2005, s. 164).

Zeynep Kaçar'ın Sahne 3 tarafından sahnelenen **Açı Kenar Açı** (2018) oyunu bir kadın ile bir erkeğin evliliklerini ve yaşadıkları döngüsel hayatı konu edinir. Absürd bir üslup ile soyut düzlemde geçen oyun aile, tüketim toplumu, cinsellik ve ataerki gibi kavramları irdeler. Oyunda iç dünyayı penceresiz bir evde yaşayan kadın, işe gidip gelmek dışında evden çıkmayan kocası ve oyuncak bebekle simgelenen çocuk oluştururken; dış dünyayı Ulu Baba diye adlandırılan yönetici ve evin siparişlerini getiren ve oyun boyunca değişen ergenlik çağındaki Bakkal Çırakları oluşturmaktadır. Ulu Baba'nın yasaları ise oyun kişilerinin yaşantılarındaki sınırları çevreler. Ulu Baba olarak adlandırılan ve oyunda hiç görünmeyen oyun kişinin kutsal Tanrılar veya kutsal devletleri temsil ettiği söylenebilmektedir. Kutsal metinler ya da devletlerin anayasalarında yer alan maddeler, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerde başvurulacak kalın kitap ve Bakkalın Çırağı oyun kişinin okuduğu yasa maddeleri şeklinde ortaya çıkar. Söz konusu kullanım kutsal metinlerin veya anayasaların parodisi şeklinde açığa çıkmaktadır. Bu durum ise uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

Bakkalın Çırağı: Ulu Devlet Baba'nın bana verdiği yetkiye dayanarak, ihlal ettiğiniz kurallar.

...

“Emekli olan erkek vatandaşlar, yanlarında eş vatandaşlarla birlikte en geç iki ay içinde tatile çıkmak zorundadır. Çıkmadıkları takdirde tatil hakları sonsuza dek yanar. Ve yaşlılar yurduna gönderilip takma diş takılır”.

...

“Kadın vatandaşlar, Ulu Devlet Baba'nın kendilerine verdikleri pencere dışında kesinlikle ve kesinlikle başka bir pencere yapamaz, o pencereden bakamaz, bunu teklif dahi edemez” (Kaçar, 2018, s. 27).

Mistisizm, insanın tasavvuf yoluyla görünenin ardındaki görünmeyeni bulma çabasıdır. Doğulu toplumların önemli göstergelerinden biri olan mistisizm, Türkiye'nin binlerce yıllık geçmişi ve farklı kültürleri içinde barındıran yapısıyla birlikte hayatın içinde görünür olmuştur. Bu duruma bir örnek hemen her bölgede türbeleştirilen mezarlar olmuştur. İslam dininin egemen olduğu topraklarda, türbelerde yatan kişiler Allah dostu olarak kabul edilmiş ve insanlar dileklerinin gerçekleşmesi için bu yerlere yönelmiştir.

İslam dininde kabirlerin üzerine türbe yapmanın lanetlendiği gerçeğine rağmen bu gibi yerler kimi insanlar tarafından inanç sömürüsünün bir parçası haline dönüşmüştür (Gökbel, 1996, s. 187-189). Yunus Emre Gümüş'ün **Bardakçı Baba** oyununda, öğrenciler evden atılmamak için şarap içip, dinlendikleri bankın aslında Bardakçı Baba'nın yatırıldığı yalanını ortaya atarlar. Gümüş, oyununda inanç sömürüsünü alaya almaktadır. Türbe ve tekke gibi yerlerde gerçekleştirilen ayinlerde ciddiyet ve kutsallık odaklı kullanılan sözler oyunda taraftar tezahüratı, çocuk şarkısı ayarında söylenir ve bu şekilde parodileştirme yoluna gidilir. Bu durum ise uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Öğrenci 1: Efendim ben bu evin eski kiracılarındanım. (Gizemli) Geceleri tuhaf sesler gelirdi bahçeden çıkar bakardık ki bir ışık huzmesi mezarın üzerinde durmakta. Sonra gizemli bir ses hep aynı şeyi tekrar etmeke: "Bardaklar elimizde, iman kuşağı belimizde, biz gideriz mevlaya hey mevlaya" yaaa (Gümüş, 2015, s. 23).

2.1.7.2. Pastiş

Pastiş, bir metnin dil ve anlatım özelliklerinin taklit edilmesi suretiyle biçemin taklit edilmesidir. Bununla birlikte pastiş sadece biçemsel bir taklitle sınırlı kalmayarak, taklit ettiği metnin özgün içeriğini ve izleğini de taklit edebilir. Sonuç olarak pastiş ile birlikte taklit edilen metinden yola çıkılarak onun biçeminde yeni bir metin yazılmış olur (Aktulum, 2000, s. 126-127). Ahmet Sami Özbudak'ın Tiyatroadam tarafından sahnelenen **Meçhul Paşa** oyunu, Aziz Nesin, Sabahattin Âli ve Rıfat Ilgaz'ın 1946-50 yılları arasında yayınladıkları **Marko Paşa** gazetesinin yayınlanma serüvenini konu edinir. **Marko Paşa** gazetesi "...Bu devri rezalette, Sayei şahanede memleketin şeş cihetinde, bahusus şehri güzinde mahsulü irfanlarından olan turfanda hıyar, milli şalgam ve bayır turpu yetiştirilmesine germi verilmiştir" (Aydın, 2021, s. 42) örneğinde olduğu gibi dilini mizahi ve alaylı bir üsluba dayandırarak toplumsal ve siyasal olayları hicvetmektedir.

1940'lı yıllar hükümetlerinde başbakanlık görevinde bulunmuş Şükrü Saraçoğlu, Recep Peker, Şemsettin Günaltay gibi isimler gazetenin hedef tahtasında yer almış ve bunun sonucunda gazete baskı, sansür, kapatılma gibi yöntemlerle karşı karşıya kalmıştır.

Özbudak'un **Meçhul Paşa** oyununda oyunun ismiyle ve oyun kişileriyle gazeteye yönelik bir gönderge kullanımının yanı sıra, Aziz oyun kişinin diyaloglarında da derginin üslubuna öykünme vardır: "... Aziz: Bir dar gelirsiniz istidadı... Medeed Ya Recep Peker Meded! Kar yağdı ciğerimin üstüne... Bir bacaklarım kaldı yakacak. Titriyor mahdum köleniz. Bir odayı bile çok gördü bize ev sahibi. Öte yandan bayımın röpdaşambır, röpdaşambır, röpdaşambır, röpdaşambır..." (Özbudak, 2018, s. 9). Söz konusu ezen ve ezilen ilişkisinin yarattığı trajik durum pastiş kullanımı ile komik ile sağaltılmaktadır. Bu durum ise uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

2.1.7.3. Anıştırma

Anıştırma, anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında yapılan söyleşimdir. Anıştırmada, anıştırılan metnin açık seçik bir şekilde değil üstü kapalı bir şekilde anılması gerekmektedir. Bununla birlikte açık seçik bir gönderme söz konusu olmadığı için, anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında sözce düzeyinde dahi olsa belli bir algılamamanın olması gerekmektedir. Anıştırmanın varlığı açıkça ortada olmadığı için anıştırmayı çözmek çoğunlukla kişisel bilgi ve çabayı gerektirmektedir (Aktulum, 2000, s. 113-114). Yunus Emre Gümüş'üm **Bardakçı Baba** oyunu bir kumpanyanın oynadığı aynı adlı oyun çerçevesinde şekillenmektedir. Oyunun başında Shakespeare'in **Hamlet** oyununa ait olan "var olmak ya da olmamak" (Shakespeare, 2013, s. 91) sözünün "to be or not to be" olarak söylenmesi ve İşçi'nin bulduğu kuru kafa iki metin arasındaki somut olmayan ilişkiyi ortaya koymaktadır. Ancak oyun kişisi, oynadığı İşçi rolünden bir an çıkar ve Hamlet'in sözlerini kendi rolünün sözlerine adapte ederek söyler. Oyuncunun somut bir bağ kurmaksızın yaptığı bu durum metinlerarasılığın anıştırma unsuru ile açıklanır. Söz konusu anıştırma unsuru Hamlet ve İşçi Hamo-Maho arasında kurulan bağın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmasına neden olmaktadır.

İşçi 1: Maho seninki de iş, mahsimin gözü mü var ki baksın adama? (Shakespeare Osman'a dönüşür, kurukafayı alır ve tiradına başlar) Var olmak ya da yok olmak... İşte asıl mesele bu... Mahocan... Acaba zalim feleğin okuna, taşına göğüs germek mi, yoksa bu mihnet deryasına karşı koyarak hepsine son

vermek mi daha asil bir hareket olur diye düşünüyem kurban? Ölmek: uyumak... Hepsi bu kadar...

İşçi 2: Hamo ruhundaki möcizevi değişimlerin farkına variysen del mi?

İşçi 1: Variyem kurban variyem... yok yok (Kuru kafayı yere bırakır) bu beyle olmaz, bunu kaldırmak lazım yerine Mahocan (Gümüş, 2015, s. 19)

Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun **Erkekler Gezegeni** oyununda ise oyun kişilerinin yaşadığı maceralı dolantılar komiği oluştururken, oyunda dış ses/görüntü olarak verilen **Salak Milyoner** (1974) filmine ait karakol sahnesi anıştırma unsurunun ortaya çıkmasına neden olur. Doğrudan film bilgisi verilmediği için söz konusu koda sahip olan seyirciler için anıştırma unsuru ile komik olan açığa çıkmış olur. Söz komiği üzerinden gerçekleşen bu anıştırma mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri ile ilişkilidir.

“1974 yapımı Münir Özkul, Meral Zeren, Kemal Sunal, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Halit Akçatepe'nin başrollerinde olduğu “Salak Milyoner” filminin karakol sahnesi dış ses/görüntü olarak verilir.

Saffet: Onlar kovaladı biz kaçtık.

Himmet: Biz kaçtık onlar kovaladılar.

Saffet: Onlar kovalarken biz kaçıyorduk.

Himmet: Biz kovalıyorken onlar kaçıyorlardı. “ (Kılıcıoğlu, 2020, s. 17)

2.1.7.4. Gönderge

Gönderge, metin içerisinde bir yazar ismi, eser ismi, eser kişisi, tarihi kişi gibi isim düzeyinde gerçekleşen ve alıntı yapılmaksızın gerçekleşen kullanımlardır (Aktulum, 2000, s. 102). Gökhan Eraraslan'ın **Original Günahlar** adlı oyununda televizyonda yayınlanan popüler dizilerin adlarını Şehriban oyun kişisi saymaktadır. Uğradığı sistemli erkek şiddeti sonucunda trajik bir yaşantıya sahip olan Şehriban, televizyon dizilerinde idealize edilen beyaz atlı erkek imajının gerçek hayatta olmadığını, metinlerarasılığın gönderge unsuru ile ifade etmektedir. Söz konusu kullanım ise uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Şehriban: Baba Evi, İkinci Bahar, Yaprak Dökümü, Doktorlar, Aşk-ı Memnu, Muhteşem Yüzyıl, Kaygısızlar hepsini izledim. Ama benim en sevdiğim dizi Asmalı Konak'tır.

...televizyonda her gördüğümüze inanıyoruz tabii, sanıyoruz ki büyük şehir görmüş erkeklerin hepsi aha bu Özcan Deniz efendinin oynadığı Boran Ağa gibi olur. Bok olur, nerde olacak? Hayal kuruyoruz bacımla ki, evlenince kocalarımız da bu mağrur fakat yumuşak kalpli Boran Ağa gibi olsun. Hayaller Boran Ağa, hayatlar Othello Saffet... (Erarslan, 2018, s. 14).

2.1.8. Satir

Horation satir (Romalı satir yazarı Horatius'un yazınına dayanır), kötülüklere saldırmak yerine insanın aptallığını alay konusu edinir. Bundan dolayı *horation* satirin muhatabı yapılan alayla eğlenebilir. (Magee, 2021). Şamil Yılmaz'ın **Apaçi Gızlar** oyununun toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sorgulayan yönü, erkeklik kodlarını alaya almaktadır. Satir *horation* ile erkeklik kodlarıyla alay amaçlanırken, bu durum erkekliğin yüceltildiği yerden aşağıya edilmesine neden olmaktadır. Mizahın üstünlük teorisi ile ilintili olan bu durum komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Selay: Malzeme büyüğ görünsün diye anamın gülotlu çoraplarını dürüp dürüp sogarım donumaa. Liseli sabi sübyanın bile dilinde naamım: '' Aha geliyo'' Cagal Haydaaar, pipisi var bamya gadaaar! !! (Yılmaz, 2016, s. 17)

Juvenal satir (Romalı şair Iuvanelius'un mizahına dayanır), kötülüklere saldırırken söz konusu kötülükleri yanlış olarak değil saf kötü olarak görür ve muhatabını acımasızca aşağılamayı amaçlar (Magee, 2021). Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Kader Can** oyununda rap müzik yapan Kader Can, annesi ve bakkal Nedret arasındaki ilişkiyi onaylamamaktadır. Kader Can, bakkaldan aldığı ekmeğin parasını ödemeyerek Bakkal Nedret'in annesi ile olan ilişkisine tepki göstermektedir. Kader Can'ın bedava ekmek almasını engelleyemeyen Bakkal Nedret ise sindiremediği bu tutum karşısında Kader Can'ın rap müzik yapmasını alaya alır. Bakkal Nedret, alaylı bir dille Kader Can'dan rap müzik yapmasını ister. Bu istekteki amaç acımasız bir aşağılamadır. Söz konusu durumun sonucunda ise karşılıklı küfürleşmeler yaşanır. *Juvenal* satirin kötü gördüğüne saldıran özelliğinin görüldüğü bu durum, uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Nedret: (Dalga geçer gibi) Rap yapsana la!

Kader Can: Hiç içimden gelmiyor abi...

Nedret: Benim de içinden ekmek vermek gelmiyor o zaman.

Kader Can: Abi ya...

Nedret: Yapsana la, gülerik.

(Nedret'e tükürük, balgam).

Kader Can: Nedret amca yeter artık ama, kapın açık Müslüman adamdın hani la! Anam evde aç, ekmek bekler, oyalamayın beni maddi kaygılarla öküzler gibi içip camiye giden sen, adalet beklersin görünmezlerden, hak hukuk senin neyine Nedret amca, bir ekmek aldık lan göt, hadi uzatma.

Nedret: Siktir git lan! (Mahmutyazıcıoğlu, 2018, s. 2)

2.1.9. Performatif Araçlar

Modern sonrası oyunlarla birlikte öne çıkan dramatik tekniklerden biri de anlatım olmuştur. Hikâyeleştirme veya hikâye anlatımı şeklinde kullanılan anlatım oyun kişilerinin gizli düşüncelerinin açığa çıkmasına olanak tanımaktadır. Bu durum sahnede herhangi bir şeyi göstermek yerine o şey hakkında konuşmayı, bu konuşma ile birlikte oyunun şimdiki zamanı yerine geçmişe gitmeye neden olmaktadır. Modern anlatıdaki hikâye anlatımı geçmişe gidişle birlikte klasik tirattan farklılaşmış olur. Sonuç itibariyle bu kullanım sahnedeki hikâye anlatımına tanık olan seyircinin, anlatılan hikâyenin dönüşüme uğramış bir yaşantı olduğunu fark etmesini ve gizli anlama ulaşmasını sağlar (Güçbilmez, 2005, s. 149-150). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında geleneksel tiyatrunun açık biçim estetiğinin performatif araçlar bağlamında kullanıldığı görülmektedir. Gümüş, günümüz seyircisiyle ilişkisini geleneksel tiyatroya dayandırarak kuran ve bu ilişkiyi performansla birleştirerek yeni bir sanat gerçekliği şeklinde sahnede var eden performatif estetiğe dikkat çekmektedir (Gümüş, 2018, s. 247). Bu estetik performatif anlatı ve seyirci ilişkisini geleneksel tiyatrodaki açık biçim estetik üzerinden kurmaktadır. 2000 sonrası oyun yazarlığında *black box* sahnelerin seyirciyle yakın iletişim kuran yapısı ise söz konusu iletişimin artmasına olanak sağlamıştır.

Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sevmekten Öldü Desinler** oyununda Dış ses adlı oyun kişinin geçmişe dönük anlatımlara aracılık ettiği gibi oyunun şimdiki zamanına da etki etmektedir. Söz konusu etkileşim geleneksel tiyatroyun açık biçim estetiği ve performatif estetik ile ilişkilidir. Gerek oyun kişileri arasında gerekse sahne ve seyirci ilişkisi açısından komik unsurunun açığa çıkmasına neden olan bu kullanım mizahın uyumsuzluk ve üstünlük teorileri ile ilişkilidir.

Gönül: ... Nerede bu Neon pavyon!

Dış ses: Tam önündesin.

Gönül: Teşekkürler Dış ses, cansın.

Dış ses: Eyvallah! (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 9)

...

Dış ses: Sonra birgün...

Gönül: Sonra birgün...

Dış ses: Çok acayip bir şey oldu...

Gönül: Çok acayip bir şey oldu... (Dış ses'e) Tamam be, ben devam ederim.

Dış ses: Eyvallah. (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 25)

Söz konusu iletişim geleneksel tiyatroya olduğu gibi sahne ve seyirci arasında yaşanmamaktadır. Sahnede yer alan oyun kişileri arasında laf atma şeklinde gerçekleşen durum komik olanın ortaya çıkmasını sağlar. Bununla birlikte oyun kişilerinin seyirciye yönelik yaptığı konuşmalarla oyunun dışına çıkan konuşmalar görülebilmektedir. Aristophanes komediyalarındaki *parabasis* bölümlerini çağrıştıran bu toplumsal meselelere yönelik bir anlam içermekle birlikte, mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Mustafa: (Seyirciye) Gireyim mi kız?

Sevda: (Seyirciye) Bir saniye... Her seferinde içim çekiliyor burası gelince..! Anaymış... Bu tiradın özü, bütün erkeklerin köküne kibrit suyu...! Yeter ulan..! Bir bitemediniz ulan..! Dağılın ulan kadınlar geliyor..! Ezik miyiz lan biz..! Kadınları işlevsizleştiren bu düzeni de yıkacağız elbet, evlere hapsettığınız

kadınların isyan sesidir bu, ataerkil toplumu köklerinden sarsmaya geliyoruz, geliyoruz ulan, barajlara, kafeslere sığmayız, yıkarız ulan! Yakarız burayı!

Sessizlik

Oh iyi geldi... (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 31)

2.2. 2000 Sonrası Oyunlarda Komik Olanın İçeriği

2000 sonrası Türk oyun yazarlığına etki eden en önemli unsur ödenekli tiyatrolara alternatif olarak sayıları her geçen yıl artan tiyatro toplulukları ve yerli oyun yazarlarındaki artış olmuştur. Cumhuriyet döneminden beri yerli oyunların temaları, oyun kişileri gibi içerik unsurları ödenekli tiyatroların repertuar politikaları çerçevesinde şekillenmiştir. 2000 sonrası alternatif tiyatrolar ve burada sahnelenen yerli oyunların varlığı ile birlikte söz konusu içerik unsurları değişim ve dönüşüm geçirmeye başlamıştır. Siyasal iktidarların dolaylı ya da doğrudan politikalarıyla şekillenen ödenekli tiyatro repertuarlarına karşın sansür ve oto sansüre uğramayan alternatif tiyatro repertuarları dile getirilmeyen temaları, görmezden gelinen oyun kişilerini merkeze alarak kendi repertuar politikalarını oluşturmuşlardır. 2000 sonrası oyun yazarlığının bu durumu 1960'lı yıllardaki oyun yazarlığıyla kimi noktalarda benzerlik göstermektedir. Ancak 2000 sonrası oyun yazarlığının tabu sayılan konuları ve ötekileştirilen oyun kişilerini merkeze alması söz konusu dönemin Türk oyun yazarlığında özgün bir konuma yerleşmesini sağlamıştır. Modern sonrası tiyatronun başat unsurlarından ataerkil düzen, inançlar, ahlak yasaları ve tabular, toplumsal cinsiyet rolleri, şiddetin kökenleri, savaşlar, ırkçılık, ölüm ve intihar gibi öne çıkan temalar ve söz konusu temalarla ilişkili kimlikler 2000 sonrası Türk oyun yazarlığının da içerik açısından öne çıkan yanlarını oluşturmaktadır. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında içerik incelemesinin yapıldığı bu başlıkta mizahla doğrudan ilişki kuran temalar kategorize edilmiştir. Savaş, göç, ırkçılık gibi temalar oyun yazarlığının içeriğinde görülse de incelenen oyunlarda söz konusu temaların mizahla ilişkisine rastlanmadığı için bu temalar içerik çözümlemesinin dışında tutulmuştur. Oyunlarda komiği oluşturan içerik unsurları; otorite ve iktidar, inanç ve din, ahlak ve tabular, cinsellik ve toplumsal cinsiyet, kötülük ve şiddet, ölüm ve intihar, ekonomi ve kapitalizm başlıklarında incelenmiştir. Tablo 2'de içerik unsurlarının incelendiği oyunlara ait künye bilgilerine yer verilmiştir.

Tablo 2 – Komiği Oluşturan İçerik Unsurlarının İncelendiği Oyunlar

İçerik İncelemesi	Oyun Adı	Yazar	Yıl
Otorite ve İktidar			
	Bu Anlamlı Günde	Zeynep Kaçar	2009
	İstibdat Kumpanyası	Uğur Saatçi	2009
	Sevmekten Öldü Desinler	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2017
İnanç ve Din			
	Alevli Günler	Irmak Bahçeci	2009
	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
	Entrikalı Dolap Komedi	Yunus Emre Gümüş	2015
Ahlak ve Tabu			
	Limonata	Sami Berat Marçalı	2012
	Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2017
	Bardakçı Baba	Yunus Emre Gümüş	2015
Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet			
	Apaçi Gızlar	Şamil Yılmaz	2016
	Orijinal Günahlar	Gökhan Erarslan	2018
	Sekshop	Serdar Saatman	2016
Kötülük ve Şiddet			
	Market	Gökhan Erarslan	2018
	Açı Kenar Açı	Zeynep Kaçar	2018
	Acı Kaybımız	Yunus Emre Gümüş	2022
Ölüm ve İntihar			
	Televizyon Cumhuriyeti	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2009
	Üçü Bir Arada	Yunus Emre Gümüş	2018
	Alevli Günler	Irmak Bahçeci	2009
Ekonomi ve Kapitalizm			
	2.Dereceden İşsizlik Yanığı	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2013
	Sen İstanbul'dan Güzelsin	Murat Mahmutyazıcıoğlu	2017
	Erkekler Gezegeni	Ali Cüneyd Kılıcıoğlu	2020

2.2.1. Otorite ve İktidar

Platon, ideal toplum üzerine yazdığı **Devlet** adlı eserinde aşırılığa kaçan gülmenin tehlikesinden söz etmektedir. Platon'a göre aşırılık içeren gülme, denetimin ortadan kalkmasına neden olur. Gülen kişi denetimden çıkan davranışları sonucunda başkalarının hoş olmayan eleştirileriyle karşılaşabilir. Eleştiri karşısında öfkelenen kişi ise çoğunlukla şiddete başvurur. Platon bu yaklaşımı ile aşırıya kaçan gülmenin devleti oluşturan yurttaşlar için uygunsuz bir davranış olduğuna dikkat çekmektedir (Sanders, 2019, s. 116-117). Platon'un gülme ve aşırılık hakkındaki düşünceleri, otoritenin katılığı ile ilintilidir. Otorite için gülme ise söz konusu katılığı ortadan kaldırdığı için tehlike teşkil etmektedir. Katılığın dayanak noktası ise iktidarın, tanrısal mekanizmasıdır. İktidar, her tanrısal mekanizmada olduğu gibi otoritesine tehlike oluşturmamak için sınırlar çizer ve söz konusu sınırların ihlali durumunda cezai yaptırımlar uygular.

Canetti, Tanrı'ya inanan insanların her an O'nun iktidarı altında olduklarının bilinciyle yaşadıklarını ancak inanmayan insanların Tanrı'nın tanrısallığıyla ilintili somut bir eylem beklediklerine değinir (Canetti, 2012, s. 284). İradesine koşulsuz bir iman ve itaatten başka bir şey beklemeyen Tanrı, kutsal kitaplarda inananların ibret alması için örnek teşkil edecek hikâyeler anlatmaktadır. Sanders, **Eski Ahit**'te yer alan İbrahim ve Sara'nın tek oğulları İshak'ın doğum hikâyesinde iktidar ve gülme arasındaki ilişkiyi irdellemektedir. Tanrı, Meryem Ana'ya melek aracılığıyla mucizesini gösterirken İbrahim ve Sara'ya doğrudan görünmüş ve ataerkinin meşru varisi İshak'ı müjdelemiştir. 100 yaşındaki İbrahim ve 90 yaşındaki Sara, kendilerine bir evlat verileceği müjdesiyle karşılaştıklarında şaşırılmışlardır. İbrahim'in tepkisi duyduklarına inanamayarak yüzüstü düşüp gülmek olurken; Sara'nın tepkisi müjdeye içinden gülmek olmuştur. Rab, Sara'nın gülüşünden rahatsızlık duyduğunda ise Sara gülüşü inkâr etmiştir. Bunun üzerine Rab, baharda döneceğini söyleyerek çiftin yanından ayrılmış ve baharda geri döndüğünde otoritesini sarsan gülüşe cevabı, İshak olmuştur (Sanders, 2019, s. 65-66) Gülme içinde barındırdığı alayla muhatabını rahatsız etmektedir. Sara ve İbrahim hikâyesinde Tanrı'nın gücenmesine neden olan olay; Sara'nın gülüşü değil, gülüşün içindeki alayda yatmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti, savaş sonrası kurulmuştur. Bu yanıyla da otoritesi ve kaynağı ordu ve askeri kimliklere dayalı olan bir devlettir. Atatürk ve silah arkadaşları askeri üniformalarını çıkarıp sivil kimlikleriyle ülkeyi yönetirler ve o tarihten bugüne toplum onları hem ülkenin hem de cumhuriyetin teminatı olarak kabul eder. Atatürk'ün ilk etapta deneyip rafa kaldırdığı, sonrasında İsmet İnönü'nün gayretleriyle geçilen çok partili süreç ve demokrasi atmosferi yer yer kesintiye uğramıştır. Ülke demokrasisi, neredeyse her on yılda bir durumu vazife görme mizacındaki kimi otoritelerin darbeleriyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Otorite bağlamında geçmişten beri süregelen iktidar savaşları ülke yönetimini doğrudan etkilemiştir.

2000 sonrası Türkiye'sinin öne çıkan gündem maddelerinden biri de sivil otorite ve askeri otorite arasındaki bu iktidar savaşları olmuştur. Zeynep Kaçar'ın **Bu Anlamlı Günde** oyunu queer kimlikler üzerinden bir düğün hazırlığını konu edinirken, tarafları oluşturan dünürlerin karşıt dünya görüşlerinde olmaları çatışmayı tetikleyen ana unsurdur. Parvelescu, ordu, kilise gibi tamamen erkeklerden oluşan modellerden söz ederken erkekçe topluluklarda kadına yer olmadığına değinmektedir. Kadınların dışlanmasını temel alan birliktelikte, kadın birliğe nifak sokan ilke olarak görülmektedir (Parvelescu, 2017, s. 189-190). Türk aile yapısında otoritenin temsilcisi olarak görülen baba figürleri ise oyunda otoritenin temsilcileridir. Gelinin babası; Emekli Albay Şefik Öztürk iken, damadın babası; Karadenizli müteahhit Hacı Gıyasettin'dir. Baba figürünü oluşturan oyun kişileri 2000 sonrası Türkiye'yi imlemektedir. Emekli Albay ve Karadeniz yerelliğiyle birleşen Hacı figürlerinin parodileştirilmesi uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır: "... ben hacıyım be diye kükreyip silahını çıkarınca, olan oldu. Şefik albay bir anda aşka geldi, bu memleketi sizin gibilere bırakmayız diyerek yine de şahlanıyor kolbaşının kır atı türküsü eşliğinde duruma oracıkta el koydu" (Kaçar, 2009, s. 27).

Yaşlı, 28 Şubat 1997 postmodern darbesiyle başlayan ve Refah Partisi ile Doğru Yol Partisi arasındaki koalisyon hükümetinin sona erdirilmesiyle devam eden süreci 2000 sonrası Türkiye'sindeki yaşanan iktidar savaşlarına dayanak olarak göstermektedir. İBDA-C ve Hizbullah gibi İslami akımların tasfiye edilmesi, imam hatip liselerinin ortaokul bölümlerinin kapatılması, İslami sermaye üzerinde kurulan baskının artması gibi

unsurlar ile Refah Partisi'nin ikiye bölünmesine neden olmuştur. Bu bölünme sonucunda ise Ak Parti doğmuştur (Yaşlı, 2015, s. 116). 3 Kasım 2002 seçimleri sonrasında tek başına iktidara gelen Ak Parti'nin kurucusu ve lideri Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasi danışmanı Yalçın Akdoğan, devletin kırmızı çizgisi olan demokratik ve laik sistemi benimsediklerinden söz etmektedir. Akdoğan'a göre siyasi aktörler bir yandan demokrasi ve hukuk devleti normlarına bağlı olmalı; öte yandan ise devletin temel hassasiyetiyle, milletin beklentilerini dengelemek zorunda olmalıdırlar (Akdoğan, 2004, s. 170-171). Türkiye'nin 2000 sonrasındaki değişmez gündem maddelerinden olan laiklik olgusu ve kaygısı, Kaçar'ın oyununda Albay Şefik Öztürk'ün konuşmalarıyla ortaya çıkmaktadır. Baba'nın kaygılarını ise Anne taşımamaktadır. Bunun nedeni erkekçe birliğin dışında kalan anne figürlerinin ılıman ve kutuplaşmaktan uzak bir bakış açısında olmasıdır. Söz konusu zıtlık üstünlük ve uyumsuzluk teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Kız Babası: Biz onların meyve sularına karışmayız, onlar da bizim rakımıza. Olur biter. Ne tatsızlığı çıkacakmış. Haa, ama tabi, ilahi milahi çalmaya başarlarsa orası ayrı.

Kız Annesi: Büyüteç lazım görmek için. Büyüteç...

Kız Babası: Bunlardan her şey beklenir. Ne işi var senin salak kızının bunlarla bilmem.

Kız Annesi: Her Türk asker doğar Şefik... Ha, pardon, gönül bu Şefik (Kaçar, 2009, s. 6).

Parvelescu, itaatin öteki tüm duygulara nazaran gülmedeki azlığına değinirken, itaatten hoşlanmayan gülmenin isyankârlığından söz eder (Parvelescu, 2017, s. 73). Parvelescu'nun sözünü ettiği gülme ve itaat arasındaki ilişkide, gülme sessizce aklın kapısından içeri girer ve hayasızca iktidarın üzerinde tepinmeye başlar. Anne'nin Baba'ya karşı iletişimsizlik ve örtük cinsel iktidarsızlık barındıran sözleriyle birlikte içten içe gülmesi, İshak'ın doğum hikâyesinde içinden Tanrı'ya içinden gülen Sara'nınkine benzemektedir. Bu benzerliğe karşın, Kaçar'ın oyununda iktidar figürü Baba, otoritesini yitirmiş bir 'baba' olduğu için Tanrı gibi hemen gücenip gitmeyecektir.

22 Ekim 2003 tarihinde Çankaya Köşkünde Cumhurbaşkanı tarafından verilen 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı resepsiyonları geleneğinde bir ilk yaşanmıştır. Milletvekillerinden eşleri türban takanlara tek kişilik davetiye gönderilmiştir. Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, uygulamayı savunarak Çankaya Köşkü'nün kamusal alan olduğunun altını çizmiş ve laiklik vurgusu yapmıştır (Depeli, 2007, s. 17). Söz konusu türban tartışmalarına ordu da katılmış ve dönemin Genelkurmay Başkanı Orgeneral Hilmi Özkök, TSK'nin Cumhurbaşkanı Sezer'e tam destek verdiğini belirtmiştir (Hürriyet, 2003) . Belge, 26 Ekim 2003 tarihinde YÖK görevlilerinin yaptıkları yürüyüşle orduyu göreve çağırımlarına neden olan bu türban tartışmalarını kepezelik olarak değerlendirirken, siyaset mekanizmasının kilitlenmesine neden olan bu olayları absürd olarak nitelemiştir (Belge, 2004, s. 72). Cumhuriyet'in kuruluşundan beri süregelen asker hegemonyasının yerini sivil hegemonyanın almaya çabalamasının bir sonucu olarak ortaya çıkan türban ve resepsiyon krizine bahane gösterilen neden, 28 Şubat döneminde olduğu gibi kadınlar ve kadınların inançları gereği kullandığı aksesuar olmuştur. Kaçar'ın oyununda ise erkeklerin çatışması kadınlık ve cinsellik odağında gerçekleşmektedir. Albay Şefik Öztürk, düğün sonrasında kızı ile damadın yaşayacağı cinsel ilişkiyi aklına getirdikçe kaygılanmakta ve durumdan vazife çıkarmanın yollarını aramaktadır. Trajik boyutuyla düşünülebilecek bu zaafın yarattığı durum ise üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Kız annesi: Bu kız ne yapacak kocasıyla?

Kız babası: Beni katil mi edeceksin? Şimdi bir de o sinamekiyi kızımı şaaparken mi hayal edeyim? Öldürürüm lan ben o iti. Kızıma el süremez kimse. Kimse benim kızımı... (Kaçar, 2009, s. 7).

Eagleton, nüktayı hızlı, düzgün ve çatışan yönleriyle ince bir kılıca benzetirken, bu kılıcın aynı zamanda muhatabını yaralayabileceğinden de söz etmektedir (Eagleton, 2020, s. 120). Uğur Saatçi'nin **İstibdat Kumpanyası** oyunu II. Abdülhamid döneminde geçerken, oyunun atmosferini Yıldız Sarayı'nın uyguladığı sansür politikaları oluşturmaktadır. Saray ve II. Abdülhamid kendilerine yönelen eleştirilerin kılıç kuşanmakta beis görmeyen kimi çevreleri kışkırtacağından kaygılanmaktadır. II. Abdülhamid iktidarı, çareyi yara almamak için oluşturduğu jurnal ağında bulmuştur. Mardin, 1876 yılında başlayan ve 'hürriyet' diye nitelendirdiği 1909 II. Meşrutiyet'in

ilanına kadar süren II. Abdülhamid döneminden, Batı fikirlerinin iyiden iyiye benimsendiği bir evre olarak bahsetmektedir. Bu durumun asıl sebebinin ise bizzat II. Abdülhamid'in Batı'nın idari, askeri ve eğitim sistemini esas alması olarak açıklamaktadır (Mardin, 2017, s. 15). Ahmad, II. Abdülhamid'in büyük bir mali kriz sonrasında iktidara geldiğinden söz etmektedir. Mali kriz sonucunda iflas gerçekleşmiş ve iktidar dış mali denetime girmiştir. Bu süreçte Mısır, İngiltere tarafından işgal edilince, II. Abdülhamid benzer bir olayın imparatorluğun merkezinde de yaşanacağından kaygılanmış ve meclisi feshetmiştir (Ahmad, 1994, s. 46). Canetti, paranoyak kişilerin kendilerini planlar ve entrikalarla kuşattıklarını ve bunlardan bir an olsun kurtulamadıklarına değinir. Paranoyak kişi, baş düşmanının kendisine saldıracağı doğru zamanı kollarken kuşatmayı kindar bir sürüyü kışkırtarak gerçekleştirmektedir (Canetti, 2012, s. 445).

II. Abdülhamid, duyduğu kaygı nedeniyle otoritesini sürdürmenin yolunu uyguladığı baskı politikaları ile elde etse de, iktidarın ayaklarının altından kayıp gideceği korkusu uyguladığı siyaseti doğrudan etkilemiştir. II. Abdülhamid ve iktidarının şüpheli tutumu ise yer yer kimi gülünç durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Saatçi'nin oyununda, II. Abdülhamid'i devirme planları yapan Şeref Paşa'nın yaveri Sefer Bey'in **Cyrano de Bergerac** oyunundaki 'burun' ayrıntısını duyduğunda yaşadığı panik bu gülünç durumlara örnek olarak verilebilir. Oyunda 'burun' kelimesinin Yıldız Sarayı'nı ve II. Abdülhamid'i işaret etmesi korkunun olduğu kadar gülünçlüğü de kaynağıdır. Korku ögesi, mizahın üstünlük teorisi çerçevesinde sahnedeki oyuncuyu aşağı çekerken, onu izleyen seyircinin yukarı doğru yükselmesine neden olmakta ve oyunda komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Şeref Paşa: Bu Cyrano denilen zatın ismi lazım değil (eliyle kendi burnunu işaret eder) var ki Sefer, nah buradan arş-ı ala'ya kadar.

Sefer Bey: Tövbeler olsun. Padişah Efendimizinki gibi öyle mi?

...

Sefer Bey: ... Halife efendimizi devirmek ne demek! Kuşbaşı doğrarlar bizi! (Eliyle ağzını kapatır) Tövbeler tövbesi... Asarlar bizi, çengele takarlar, itlere yem ederler. (Paniğe kapılır). Padişahım çok yaşa, padişahım çok yaşa,

padişahım çok yaşa. (Takılır. Şeref Paşa bir süre sarstıktan sonra bir tokat atar. Sefer kendine gelir) (Saatçi, 2009, s. 8-9)

Türkiye Cumhuriyeti'nde Demokrat Parti'nin iktidarıyla başlayan süreçle birlikte devlet yönetiminin milliyetçi, muhafazakâr ve liberal kimlikleriyle öne çıkan sağ ideolojideki partilerce sürdürüldüğü görülmektedir. Cem, Türkiye'de tüm kesimler tarafından saygı ve sevgi içeren 'devlet baba' ifadesinin bir başka ülkede görülmediğinden söz etmektedir (Cem, 2016, s. 324). TSK, devletin ideolojisinin sahibi olarak kendini görmekte ve devlet baba rolünün gereği olarak sıklıkla siyasi otoriteye ayar vermektedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle ekonomi kamusal politikalardan arındırılmış ve liberal politikaların önü açılmıştır. 1980 öncesi öne çıkan bireysel hak ve özgürlükler askeri yönetim tarafından bir daha geri gelmemecesine kaldırılmıştır (Kepenek, 2010, s. 89). Türkiye'nin askeri darbeler geçmişinde, 12 Eylül'ü özel bir yere konumlandıran en önemli unsur ekonomi ve bireysel özgürlükler çerçevesinde gelişen bu tutumdur. Althusser, işçileri sömüren koşulların ortaya çıkmasını sağlayan sürecin önemine dikkat çekerek, sınıf mücadelesinin temelinde bu durumun yattığını ve buranın görmezden gelinerek burjuva ideolojisiyle oyunu kuralına göre oynama adı altında girilecek işbirliklerinin yanlış olduğuna değinmektedir (Althusser, 2015, s. 28-29). 12 Eylül 1980 öncesinde CHP, 'ortanın solu' hareketiyle sınıf mücadelesi bilincini oluşturmayı amaçlamıştır. Hedef, Türkiye'nin dört bir yanından şehirlere göç ederek burada üretim gücünü oluşturan yeni şehirlilerin, esnafların, işçilerin siyasete katılımını ve etkinliğini artırmaktadır. Öte yandan bu değişim arzusu, sağ görüşlü partiler tarafından 'baldırı çıplaklar, aylakçı otları' gibi sözlerle alaya alınmaktadır (Ayata, 1995, s. 87). Sanders, Yahudi, zenci gibi toplumdışı kimselerin şekli bozuk olarak görüldüklerine değinirken alay konusu olan bu kişilerin yasalar eliyle iktidar sınırlarının dışında tutulduğundan söz etmektedir (Sanders, 2019, s. 264). Ortanın solu hareketiyle ulaşmak istenen çevreler de toplum dışını oluşturmaktadır ve alay malzemesi olarak görülen bu çevreler 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile birlikte işkence malzemesine dönüşmüşlerdir. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sevmekten Öldü Desinler** oyununda yer alan *flash back* sahnelerinde oyun kişileri geçmişe giderler. Mustafa ve Gönül'ün ilk gençlik yıllarına gidilen sahnede, varoşlarda yaşayan ve varoşların sefaletinden kurtulmanın hayallerini kuran Gönül'ün cümlelerinde emek, sömürü, sermaye gibi işçi sınıfına ait ifadeler vardır.

Mustafa ise aşık olduğu Gönül'ün bu cümlelerini solculukla ilişkilendirmekte ve gizli bir alayla bu durumu hoş karşılamadığını ortaya koymaktadır. Gönül'ün bu ilişkilendirmeye yanıtı ise kaygıyı açığa çıkarmaktadır. Gönül, solcu olduğunda hem başına olumsuz durumların geleceğinden hem de şarkıcılık hayallerinin ortadan kalkacağından endişe duymaktadır. Bu durum gerek Mustafa ve Gönül arasındaki ilişkide, gerekse Gönül'ün seyirci ile olan ilişkisinde üstünlük teorisini devreye koyarak komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Gönül: ... Buraya dayanamıyorum artık, bu evlere, bu çamura, bu griliğe, bu... anneme, bu sabahın köründen akşamın karanlığına kadar merdiven altlarında emeğimin sömürülmesine...

Mustafa: Solcu mu oldun Gönül, bunu da mı yaptın bana?

Gönül: Allah korusun, laflarına dikkat et Mustafa, laflarına dikkat et (Mahmutyazıcıoğlu, 2017, s. 7)

2.2.2. İnanç ve Din

Dante, **İlahi Komedya**'sında insanların yaptıkları espri ve muhipliklerle vaaz vermelerinden yakınmıştır. Francis Bacon ise **Denemeler**'inde din ve devlet meseleleri, büyük insanlar gibi önemli sorunların espri dışında tutulması gerektiğiyle Dante'yi ve eserini eleştirmiştir (Sanders, 2019, s. 238). Tiyatro ile inançlar ve dinler arasındaki ilişkinin karşıtlığı söz konusu ciddiyette gizlidir. Tuncay, tiyatronun din kurumunun görmek ve göstermek istemediği pek çok sorunu, didaktik telkinlerin sıkıcılığından uzak, etkili ve estetik biçimlerle sahneye getirdiğinden söz etmektedir. Din, tiyatroyu tehlikeli bir sanat kurumu olarak görür. Bunun altında yatan neden ise dine inanan insanların tiyatro aracılığıyla yanlış düşüncelere kapılacağı korkusudur (Tuncay, 2014, s. 31). Türkiye Cumhuriyeti devletinin resmi dini İslam'dır. Halkın büyük çoğunluğunu da İslam dinine mensup Müslümanlar oluşturmaktadır. İnan, İslamiyet'in doğduğu 700'lü yıllarda Hazar Denizi ile Karadeniz kuzeyindeki bozkırları dolduran Türk boylarının Şamanist olduklarına değinir. Türklerin İslamiyet'e geçişi yüzyılları bulmuştur ve bu süreçte Şamanizmden kalan birçok inanç, gelenek ve ayin İslam dinine entegre edilmiştir. Ağacın kutsallığı, ağaca çaput bağlanması, hayır için kurban adak edilmesi, matem töreninde yemek verilmesi gibi günümüzde de geçerli adetlerin birçoğu Şamanizmden gelmiştir.

İnan'ın sözünü ettiği Şamanizm adetlerinden biri de ölüm ile ilgilidir. Şamanizme inanan Gök Türkler, ölen kişinin defin töreninden sonra uygun bir günde ölen kişiyi, bindiği atı ve kullandığı eşyaları yakmakta ve ortaya çıkan külü yine uygun bir günde mezara gömmektedirler (İnan, 1986, s. 1741-207).

Irmak Bahçeci'nin **Alevli Günler** oyununda Tarık, ileri derecede kanser hastasıdır ve kısa süre sonra ölecektir. Tarık, Şamanizm inancı gereği öldükten sonra yakılmak istemekte ve bu konudaki yasal prosedürleri aşmak için çabalamaktadır. Aynı zamanda Türk Kültürü Profesörü olan Tarık'ın bu çabası gerek çocukluk arkadaşları, gerekse kökleri Orta Asya'ya uzanan Türkiye Cumhuriyeti'nin kamu çalışanları tarafından yadırganmaktadır.

Tarık: Bana da gelenler geldi! Ben yakılmak istiyorum kardeşim, kimden izin alacağım?

İlahiyatçı: Sen onu alacaksın zaten!

Hayri: Hadi ya? Nereye gidelim?

İlahiyatçı: Cehenneme! Hadi yallah! Münafıklar! Kafirler! Yezitler! (Bahçeci, 2009, s. 17)

Eagleton, sosyal düzendeki huysuz, dik başlı ve bozuk mekanizmasıyla şeytani şeylerin alaycı kahkahasının sesiyle uysallığın simgesi meleğin havasını söndürdüğünden söz ederken bu duruma örnek olarak Thomas Mann'ın **Doktor Faustus** oyununu göstermektedir (Eagleton, 2020, s. 35). Eagleton'un sözünü ettiği şeytan ve melek ilişkisi ise otoritenin dini ve azınlığın dini noktasında devreye girmektedir. Akın, şaman ayinlerinin gösteri özelliğinden söz ederken şamanın izlendiğinin bilinciyle hareket ettiğine değinir. Sihirbaz hareketlerine benzeyen oynamak, sıçramak, dans etmek gibi hareketler şamanın varlığında izlendiğinin bilinciyle gerçekleşen kendinden geçmeye dönüşür. Bugün din olarak değil inanç olarak ele alınan Şamanizmin başka özellikleri gibi bu özelliği de dinsel törenlerini büyük bir ciddiyetle yerine getiren diğer dinler tarafından hoş karşılanmamaktadır (Akın, 2002, s. 13-23). Oyunda diyanet görevlisi İlahiyatçı, güvenlik görevlisi Komiser gibi oyun kişileri otoritenin dayattığı inancın dışındaki Şamanizm inancını aykırı ve öteki, dahası şeytani şeyler olarak görmektedirler.

Müslümanlık dışındaki Hristiyanlık, Musevilik gibi dört kutsal kitabı rehber kabul eden inanışların azınlık olarak kabul edildiği Türkiye’de, Şamanizm azınlığın da dışındaki ötekidir. Bahçeci, oyunda inanç ve din eleştirisini Şamanizm üzerinden sorgular. Tarık ve İlahiyatçı arasındaki konuşmalarda; İlahiyatçı’nın İslam dini noktasındaki katı düşünceleri ve Hayri’nin saflık derecesindeki mizacı, uyumsuzluk ve üstünlük teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Tarık: Ama bir dakika bu benim anayasal hakkım... Bu ülkede din ve vicdan özgürlüğü var! İngiltere’de bir devlet görevlisi böyle bir şey yapsın saniyesinde soruşturma açarlar! Memuriyetten men ederler. Bu mantaliteyle memleketin hali böyle olur tabii... Avrupa’da böyle mi?

İlahiyatçı: Bak bak bak hem münafık hem dış mihrak... Hasan! Hasan! Güvenliği getir! Hasan!

Hayri: Yezitle kâfirin farkı ne abi? (Bahçeci, 2009, s. 17)

Dinler insanların davranışlarını koydukları yazılı veya sözlü kurallarla kontrol altında tutarlar. Din kapsamında değerlendirilmeyen inanışlar açısından kurallara uymama karşısındaki yaptırım gevşekken, kutsal olarak kabul edilen dinler yaptırım konusunda katı bir disiplin anlayışına sahiptir. Bununla birlikte Tanrı her zaman için bağışlayıcı sıfatlarıyla anılmaktadır. 1970’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde John Wayne Gacy, Ed Gein gibi isimlerin öldürme fiillerinin kamuoyunda geniş yankı bulmasıyla birlikte ‘seri katil’ kavramı literatüre girmiştir. 1972 yılında FBI seri katilleri sistematik bir biçimde incelemeye başlamıştır. Seri katiller hakkında kriminologların ortaklaştığı nokta ise en az 3 kişinin geniş bir zaman aralığında öldürülmesi şeklinde olmuştur. Son yıllarda ise en az 2 cinayetin seri katillikle ilişkilendirilmek için yeterli olduğu görüşü tartışılmaktadır. Bununla birlikte seri katillerin eylemlerinde zaman ve mekân konusunda bir ortaklaşmadan söz etmek zordur. Çünkü öldürme fiilleri dakikalar içinde tek bir yerde gerçekleştiği gibi yıllara varan zaman aralığında birçok yerde de gerçekleşebilmektedir (Artuk, 2019, s. 49-50) . Kutsal olarak kabul edilen dinlerin ortaklaşa bir tavırla yasakladığı eylemlerden biri de öldürme fiilidir. İslam dini öldürme fiili ile ilgili olarak kısasa kısas yolunu açık tutsa da haksız bir öldürme fiilini haram kıldığını **İsra** süresinde: ‘‘Haklı bir sebep olmadıkça, Allah’ın, öldürülmesini haram kıldığı cana kıymayın. Kim haksız yere öldürülürse, biz onun velisine yetki vermişizdir.

Ancak o da kısas yoluyla öldürmede meşru ölçüleri aşmasın. Çünkü kendisine yardım edilmiştir” (İsra, 17/ 33) şeklinde belirtmektedir. Hristiyanlık ve Tevrat on emir ile öldürmeyi yasaklamıştır. **Luka**’da bu durum ‘Emirleri bilirsın: ‘Zina yapma! Adam öldürme! Çalma! Yalan şahitlik etme! Annene ve babana saygılı ol’ ‘ (Luka, 18/20) şeklinde ifade edilmiştir. Gökhan Eraraslan’ın Sadri Alışık Tiyatrosu tarafından sahnelenen **Market** (2009) oyunu otayol kenarındaki benzin istasyonlarına girerek rastgele cinayetler işleyen seri katillerin hikâyesini konu edinir. Toplumsal adaletsizlik, şiddet gibi kavramların odağındaki oyunda seri katiller benzin istasyonunda bulunun markette, market çalışanları ve patron arasında kanlı bir oyun oynatırlar. Oyunda katillerin öldürme fiili kişisel yaşantılarındaki olaylara bağlanmaktadır. Söz konusu geçmişin neticesinde ortaya çıkan öldürme fiillerinde ne Tanrı yasaları, ne de devlet yasaları geçerlidir. Katiller, Tanrı ve devletin yerine kendi kimliklerini koymuşlardır. Oyunda inanç kavramı gündeme geldiğinde ise Tanrı’nın katiller tarafından parodileştirilmesi uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

II. Eleman: Bizi bırakın ne olur? Allah aşkına ya!

Piç: Cep telefonun var mı canım?

II. Eleman: Var.

Piç: Ver bakayım.

II. Eleman cep telefonunu verir. Piç sanki bir yerleri ararmış gibi yaparak kulağına götürür.

Piç: Bakın ne diyor? Aradığınız Allah’a şu anda ulaşamıyor. Lütfen daha sonra tekrar deneyiniz (Erarslan, 2009, s. 19).

Tanrı’nın insan formunda düşünülerek, cep telefonu sahibi olan ve aranıldığında hemen ulaşılmayan biri olarak çizilmesi Tanrı’ya inanmayan kişiler için komik olanı oluştururken, Tanrı’ya inancı olan kişileri ise muhtemelen rahatsız edecektir. Söz konusu rahatsızlığın nedeni ise geçmişten beri süregelen katılıktır. Sanders, Ortaçağ ve Rönesans döneminde kilisenin tanrısal kutsallığı güvence altına almak istediğine değinirken bu duruma gerekçe olarak kahkahanın karnavala dönüşmesi muhtemel varlığını işaret etmektedir (Sanders, 2019, s. 247).

Yunus Emre Gümüş'ün **Entrikalı Dolap Komedi** oyununda ise inanç düzenbazlıkla içli dışlıdır. Oyunda ölen annesini dolaba sakladıktan sonra onun yerine geçip bankaya giden Mübeccel eve dönüp dolabı kontrol ettiğinde annesinin yanı sıra eski kocasını ve tanımadığı iki hırsız karşılarında bulur. Mübeccel'i ikna ederek barışmak için eve gelen ve karşılaştığı hırsızlarla yaşanan olaylar sonucunda, birlikte dolapta saklanan Ethem durumu açıklamak isterken, Mübeccel, durumu çözmeye çalışmakta ve yalanının ortaya çıkıp çıkmadığını anlamaya çalışmaktadır. Hırsızlar bulundukları durumdan paçayı kurtarmaya çalışırken, Tanrı gibi kutsallık barındıran bir varlığı düzenbazlıklarına alet ederler. Söz konusu durum mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır:

Mübeccel: Allahım neler oluyor burada? Bu adamların salonumda daha doğrusu dolabımda işleri ne?

Ethem: Mübeccel bak...

Hırsız 1: Sus abi! Tanrıyla kul arasına girilmez. "Allahım" diyor "neler oluyor burada" diyor; belli ki yenge sorularına ilahi bir cevap arıyor (Gümüş, 2010, s. 20)

2.2.3. Ahlak ve Tabu

Ahlaki yasalar ve ahlak, tabularla çerçevelendirilerek insanın sınırları belirlenmiştir. Foucault, ahlaki yasa olarak adlandırdığı buyuruculuk bütünü aile, eğitim, din kurumları gibi buyuruculuk aygıtlarıyla insana önerilen değerler ve eylemler bütünü olarak açıklamaktadır. Ahlak ise kişilere önerilen bu değerler ve eylemlerin yanı sıra kişinin gerçek davranışı anlamına da gelmektedir. Söz konusu davranışlar, çeşitli ilkelere tamamen ya da kısmen uyabildiği gibi ilkeleri yok sayma ve itaat etmeme şeklinde de ortaya çıkabilmektedir (Foucault, 2015, s. 132-133).

Freud, **Totem ve Tabu** adlı eserinde tabu ve vicdan arasındaki ilişkiyi açıklarken, tabunun çiğnenmesinin yarattığı suçluluk duygusuna değinmektedir. Tabu, başlangıçta bir takım yasaklarla ortaya çıkmaktadır. Tabunun karar mekanizması içinde en önemli ilişkisini vicdan ile kurar. Bir takım istekleri reddedilen insana, reddedilişi algılatan şey vicdan olduğu gibi bir takım arzuları yasaklatarak tabulaştıran şey de yine vicdandır.

Sonuç olarak insan, bir takım isteklerinin reddedilişinin bilincine vicdanıyla varır. Tabunun çiğnenmesi halinde ise kabahatinin farkına varan insanın kendi kendini mahkûm ettirmesine yarayan şey de yine vicdandır (Freud, 2015, s. 104-108).

Tiyatro, ahlak ve tabu ile sıkı bir ilişki içindedir. Karakter, aksiyon, hikâye gibi birçok drama unsuru bu kavramlarla ilintilidir. Tabunun öne çıktığı en önemli temalar ise çoğunlukla şiddet, cinsellik gibi tutku içeren temalar olmaktadır. Fromm, doğal bir cinsel istekteki amacın babayla olan çatışmada yattığı görüşündedir. Bu çatışmanın sonucunda ise anne ve kandaşlar arasında cinsel ilişki arzusu ortaya çıkar (Fromm, 2014, s. 77). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ahlak ve tabu, geçmiş dönemlerden oldukça farklı bir şekilde cüretkârlıkla ele alınmaktadır. Sami Berat Marçalı'nın **Limonata** oyununda, baba yıllar önce ailesini ve karısını terk ederek evden ayrılmıştır. Baba sonrasında dağılan aile, oyunun şimdiki zamanında baba olmaksızın bir araya gelmenin yollarını arar. Bu durum aile içi ilişkileri ve hesaplaşmaları gün yüzüne çıkarır. Anne oyun kişisi demans hastasıdır. Özlem, uzun yıllardır Fransa'da bulunan oğlu Melih'i karşısında gördüğünde ise ona ergenlik çağına yeni girmiş bir çocuk gibi davranır. Türk oyun yazarlığında sıklıkla kullanılan bunak, deli, gibi özelliklere oyun kişisi olarak oyunda var olan Özlem'i, geçmiş oyun yazarlığından ayıran şey saçmaladığı soruların anne ve erkek çocuk arasında geçen ve tabu sayılan, dile getirilmeyen cinsellikle ilintili olmasıdır.

Özlem: Senin sakalların mı çıktı?

Melih: Ne?

Özlem: Sakalların çıkmış.

Melih: Çıkalı bayağı oluyor.

Özlem: Kuşun da ötüyor mu?

Melih: Anne n'apıyorsun? (Marçalı, 2012, s. 27)

Eagleton, "mizahın büyük bir kısmı, bir ihlal ya da sapma sorunudur" (Eagleton, 2020, s. 87) sözüyle sınırları veya yoldan çıkmayı işaret eder. Marçalı'nın oyununda Özlem ve Melih arasındaki konuşmalar, anne ve erkek çocuğu arasında geçtiği için bir ihlal söz konusudur. Baba'nın yokluğunda Anne'nin geleneksel anlayışın dışına çıkan

ihlalleri ise kökeninde demans olsa dahi yoldan çıkan bir davranış olarak görülmektedir. Bu durum mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır.

Muhafazakâr toplumsal düşünce, modern toplum sürecini her zaman çevrelemeye ve eğitmeye çalışmaktadır. Muhafazakârlık, özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında modern toplumun insanlar arasındaki ilişkileri bozduğunu gerekçe göstermiş ve geleneksel toplum değerlerine sıkı sıkıya sarılmıştır. Muhafazakârlık düşüncesine göre, duygu ve ahlaki erdem dolu ilişkilerin yerini faydacı ve duygusuz ilişkiler alırken bu duruma neden olan unsur ise modern toplumun kökenindeki temel kötüdür. Muhafazakârlara göre modern bireycilik, düzen ve birlik için gerekli olan toplumsal bağları parçalamaktadır. Söz konusu bağların önemi birleşerek ulusları oluşturmada gizlidir ve uluslar tıpkı birey gibi biriciktir. Özel unsurları olan ulus ise makineleşen dünyada, tek tip olmaktan kurtularak tarihsellikte özel bir yere konumlanır (Beneton, 2016, s. 91-109).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, ölümünden sonra Beneton'un sözünü ettiği muhafazakârlık düşüncesi çerçevesinde toplumun büyük çoğunluğu tarafından tabu sayılmıştır. Atatürk, 25 Temmuz 1951 tarihinde yürürlüğe giren 'Atatürk Hakkında İşlenen Suçlar Hakkında Kanun' başlıklı 5816 numaralı kanun maddeleriyle koruma altına alınmıştır. Söz konusu kanun maddelerini ihlal eden kişiler cezalandırılırken, bu davranışlar toplum tarafından da ayıplanmıştır. Cumhuriyet'in kurucusu, Milli Mücadele'nin komutanı Atatürk'ün bu durumu 2000 sonrası dijitalleşme ile birlikte hemen her şeyi sorgulayan kuşak tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Atatürk ve İsmet İnönü arasındaki fotoğraflar internette dolaşan *capslerin* ve şakaların konusu olurken, bu durum çağdaşlaşma karşıtı gericiler gibi alayla değil gündelik yaşantının içindeki diyaloglar odağında sempati, sevgi ve saygı çerçevesinde gerçekleşmiştir. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin** adlı oyununda üç kuşak kadın arasında geçen parçalanmış monologlarda Atatürk; oyun kişilerinin dertleştiği, kimi zaman en gizli anlarına tanıklık eden bir konuma geçerek, tabu alanından çıkarılmıştır. Bewis'in 'komedyaya bir anlığına da olsa, bizi utancın olmadığı, incinmek ya da incitmek derdinin baskısını duymayacağımız bir dünyaya götürür'' (Bewis, 2018, s. 141) sözleriyle

Atatürk üzerinden açığa çıkarılan gülümseme durumunu açıklamaktadır. Oyunda bu durum mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde kullanılmaktadır:

Başak: ... Bugün 10 Kasım, ah Atam şu halime bak, milenyumda Türk anasının hali...

Melis: ... Birşeycan kolunu omzuma attı, kolu seni seviyorum diyor, başını başıma yasladı, başı seni seviyorum diyor, sonra da öptü beni... gerçekten öptü ama... Ben de onu. Atamın ölüm gününde, her 10 Kasım'da tuhaf olurum. 1 dakika saydı duruşu Melis'in ilk aşkı için... Tüm yurt ve dış temsilciliklerde (Mahmutyazıcıoğlu, 2016, s. 19-20).

Yunus Emre Gümüş'ün **Bardakçı Baba** oyununda toplumca tabu olarak türbeler komik olanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Türbeler, Türk kültürünün önemli yapılarından birini oluşturmaktadır. Halk ağzında Allah dostları, veli kişiler, padişahlar gibi önemli şahsiyetlerin mezarları türbe olarak anılmaktadır. Türbede bulunan ölü kişiler kutsallıkla ilişkilendirilmekte ve türbeyi ziyaret eden kişilerin manevi duygularını yükselttiğine inanılmaktadır (Dinç, 2017, s. 116). Türbeler geçmişte tekkelerin içinde yer alarak, dini kaideler ve yüksek ilim sahibi kişilerce donatılmış ve bu gibi yerlerde kâmil ahlak, temiz bir ruh ve insan kişiliğinin esasları öğretilmiştir. Günümüzde ise bu gibi yerler, ilim sahibi olmayan tembel kişilerce kuşatılmış ve söz konusu türbeler üzerinden çalışmaksızın ve çaba harcamaksızın yaşamanın bir aracı haline gelmiştir (Gökbel, 1996, s. 188). Gümüş'ün **Bardakçı Baba** oyununda üniversite öğrencileri evlerinden atılmamak için şarap içtikleri banka Bardakçı Baba yazısı asıp, okulda kullandıkları kuru kafayı bankın altına gömüp şarap içmeye devam ederler. Öğrencilerin tabu sayılan bu sözde türbe üzerinde kullandıkları dil gizli bir alay barındırmaktadır. Bu durum uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Öğrenci 3: Kafatasını bankın altına koyar. Hah şimdi tamam oldu.

Öğrenci 1: Ee o zaman kutsayalım Bardakçı Baba'nın dünyadaki mekânını...

Öğrenci 3: Elindeki bardağı havaya kaldırarak. Allah gelenini gidenini eksik etmesin.

Berber: Amin.

Öğrenci 1: Allah bardağını bol eylesin.

Beraber: Amin (Gümüş, 2015, s. 13).

2.2.4. Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet

Reich, cinsel etkinliğin düşmanının ahlak olduğunu söylemektedir. Ahlak, söz konusu düşmanlığıyla cinsel arzuyu bilinçaltına iterek cinsel durgunluğun oluşmasını sağlamaktadır. Cinsellik gereksinimden doğduğu için, dış koşullar ve bireylerin takındıkları tutumla ahlaklı ya da ahlaksız olabilir (Reich, 1995, s. 50-51). Foucault, iktidarın cinsellik üzerindeki mantığını var olmama ve dışavurulmama şeklinde açıklar. İktidar cinsellik üzerinde yukarıdan aşağı bir müdahale içerisindedir. Devletten aileye, aileden babaya inen yasalar genel bir iktidar biçimini yansıtmaktadır. Söz konusu iktidar biçimi kurala uysun ya da uymasın, iktidara karşı gelenlerin cezalandırılmasını öngörür. Arzunun yasaklandığı bu durumda, cezalandırılan şey cinselliktir. İktidarın bu tekdüze kararının altında ise iktidarsızlık yatmaktadır. İktidarsızlık ise iktidarın hayır deme biçimiyle kendini göstermektedir. Devlet, aile, baba hiyerarşisinde erkeklik sınırlıdır ve kadının isteklerine bir noktada mutlaka hayır cevabı vermek zorundadır (Foucault, 2015, s. 64-65). Ataerki sistemde, kadına bakışı resimlerle yorumlayan Berger, ideal seyircinin erkek olarak düşünüldüğünü, kadın imgesinin de erkeğin gururunu okşamak amacıyla düzenlendiğine değinmektedir. (Berger, 2016, s. 64). Ataerkinin cinselliğe bakışı, feminizmin gelişim süreciyle birlikte sallanmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarla birlikte sarsıntı, erkeklik imajlarının birer ikişer yerlere serildiği bir boyuta geçmiştir.

Case, radikal feminizmin tiyatrodaki yeni poetikasını, feminist aktivizm ve kuramsal pratiğin birlikteliği şeklinde ifade etmektedir. Temsiliyet biçimleri ve ataerki kültürün algılama özelliklerinin yapıbozuma uğramasıyla geçmişten beri dramatize edilen kadın öznesi, kendi sesi ve kendi benliğiyle sahnenin merkezindeki yerini almıştır (Case, 2010, s. 181). Yamaner, Cumhuriyet döneminde birkaç istisna dışında var olmayan kadın yazarların, özellikle 2000 sonrası Türk oyun yazarlığındaki varlığına ve kadın yazarların muhalif kimliklerine dikkat çekmektedir. Söz konusu muhalif kimlik, cumhuriyet tarihi açısından geçmiş yıllardaki kadın oyun yazarlarının ataerki karşısında tek ses olamamasını tersyüz ederek ve tek ses olabilen bir kimliktir. Bununla birlikte ataerkinin güçlü kökleri ve Batıya öykünen eril tiyatro mekanizması, kadının özne olarak merkezde olduğu oyunların yazılmasının önündeki en önemli engel olmaya ise devam etmektedir.

Söz konusu engelin zaman zaman yarattığı çözümlere rağmen, umut kaybolmamakta ve günden güne artmaktadır (Yamaner, 2011, s. 708). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında, cinselliğin bu yeni bakış açısı özellikle alternatif tiyatrolar odağında görülmektedir. Bu bakış açısı sahnede kadın bireylerin yanı sıra lgbti bireylerinin de kendi sesleri, cinsellikleri ve imgeleriyle merkezde yer almalarını sağlamıştır. Belkıs, 2000 sonrası oyun yazarlığında, homofobinin ele alındığı ve trans oyun kişilerinin merkezde yer aldığı oyunlarla ilgili olarak “...trans oyun kişilerinin çoğu finalde yaşamını yitirir. Nefret cinayetini imleyen, homofobiye ve cinsiyetçi sömürüye eleştiri getiren bu oyunlar sahnede trans bireylerin görünür olması bakımından önemlidir” (Belkıs, 2015) sözlerini dile getirir. Belkıs’ın oyun sonralarında sözünü ettiği ölümler ataerkinin yarattığı trajedinin sonucudur.

Şamil Yılmaz’ın **Apaçi Gızlar** oyununda, kendilerini dışlayan apaçi erkeklerin akıllarını başına getirmek için onlara verecekleri dersin provasını yapan kızlar erkeklere karşı yanlarına katılan trans birey Döndü nedeniyle karşı karşıya gelirler. Aslı oyun kişisinin, Döndü’yü yanlarında istememesine rağmen Kevser oyun kişisi Döndü’yü anlamaya çalışmakta ve onun seçimlerini yadırgamamaktadır. Aslı’nın söz konusu davranışının altında yatan neden homofobidir. Bewis, Freud’un “içinde bulunduğumuz kültürün baskısının bir ürünü olarak, şimdi içimizdeki sansüre takılıp yok sayılmış, o belli başlı eğlenme ihtimallerini artı kaybettik” sözleriyle yasaklanan arzuların şakayla ortaya çıkarılmasını baskının yarattığı acıyı bir nebze olsun dindireceğinden söz etmektedir (Bewis, 2018, s. 146). Döndü, ataerkinin kurbanıdır ve Kevser’in şaka yollu sözleri ataerkiye karşı bir duruşu ortaya koymaktadır. Söz konusu durum üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Aslı: ... Hepiniz ibnesiniz olum. Satıcılık içinizde var sizin! İbneniz, aha senin gibi zaten ibne. Kalanınız da ruh ibnesi! Manevi ibne. İbnelik cierinize işlemiş böyle artık!

Döndü: İpne diilim ben. Gızlardan hoşlanıyom.

Kevser: Canın istiyosa ol aşgım! O dedi diye dönme davandan. Vermek mi istiyon, tutma içinde taam mı, ver gitsin! Göt senin diil mi gız? Ben varım arkada. Canının istediine ver! (Yılmaz, 2016, s. 8).

Gökhan Erarslan'ın **Orijinal Günahlar** oyununda Şehriban Sarbaş kocasını öldürmekle suçlanan bir temizlik işçisidir. Şehriban'ın geçmişinde zoraki bir evlilik ve baba şiddeti vardır. Şehriban, oyunda toplumdaki kadın direnişini temsil etmektedir. Ataerki tarafından uğradığı psikolojik ve fiziksel şiddeti alaycı bir dille anlatması, mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Şehriban: Beni istemeye geleceklermiş, söyledi babam. Dedim zorla mı? Bu ne baba, dedim. Kaç yaşına geldik? Zorla güzellik olmaz. Sen ne yapıyorsun? Biz senin evladın değil miyiz, nedir bu zulüm? Yeter artık bize çektirdiğin çile, d edim. Annem sus, diyor ama susmuyorum. Bacım ağzımı kapatıyor ama ben durmuyorum anam, konuştukça konuşuyorum. Feminist damarım tuttu demek ki. Bakın liseye gitmemiş olsa da cahil değiliz. Ne kadar kültürlü olduğumu feminist lafını burada kullanmamdan siz anlayın atık. Babam hayatımda ilk defa beni lafımın sonuna kadar dinledi. Sağ olsun. Önce dinledi, sonra dövdü. Ağzımdan, burnumdan kan getirdi şerefsiz! (Erarslan, 2018, s. 14-15)

Karikatürist Ramize Erer, **Gırgır** gibi popüler mizah dergilerinde yaptıkları grup seks, hijyenik petler cinsellikle ilişkili espriler nedeniyle yadırgandıklarına değinerek erkeklerin yaptığı cinsel içerikli esprilere kadınların gülmesine karşın kadınların cinsel espri yapmasının hoş karşılanmamasının altında yatan nedenin toplumsal yargılar olduğunu belirtmektedir. Erer, buna karşın gösterdikleri direniş ve mücadelenin kadınların da rahatlıkla cinsel içerikli espri yapabileceklerinin anlaşılmasına hizmet ettiğini de belirtmektedir (Dökmen, 2010, s. 127). Parvelescu, ağız olarak resmedilen kadın cinsel organlarının Bahtin'in deyişiyle "bedenin dünyaya açıldığı" geçitlerden biri olduğuna değinirken, kadın vajinasının erkeklik organını kesebilecek bir makas gibi düşünüldüğünden söz etmektedir. Erarslan'ın **Orijinal Günahlar** oyununda Şehriban'ın dilinde bu durum görülmektedir. Şehriban, uğradığı sistematik erkek şiddetinin sonucunda ataerki sistemin aygıtı olan mahkemenin huzurunda savunmasını yapmaktadır. Şehriban, erkek şiddetinin faillerinin yaptığı gibi kravat takarak, iyi halden faydalanmak istemez aksine ataerki sistemin aygıtı olan mahkemeye karşı ağzını alayla açar. Şehriban'ın ağzı alaylı sözler için her açıldığında, kadınlık odağındaki diliyle tersyüz ettiği erkeklik kodlarını ağzında lastik gibi çevirdikten sonra mahkemeyi temsil eden seyircinin yüzüne püskürtmektedir.

...’’Çok iyi boyacıydı yalan yok. Attığı fırça darbelerini en iyi ben bilirim. (Güler, sonra toparlar). Bunu da yazmasak... Özel hayata saygı... Teşekkür ederim... (Erarslan, 2018, s. 15).

Şehriban’ın kullandığı cinsel dilde ölen eşi fırça darbesiyle anlatılmaktadır. Söz konusu eylemde erkek, kadının orgazmı için fedakârca çalışmakta ve Parvelescu’nun sözünü ettiği tehlike ile karşı karşıya kalmaktadır. Vajinanın erkeklik için oluşturduğu tehlikenin dile yansımaları, Serdar Saatman’ın Tiyatro Oyun Kutusu tarafından sahnelenen **Sekshop** (2016) adlı oyununda da görülmektedir. Oyunda, bir patlama sonrasında *sex shop* içerisinde mahsur kalan Gülşen, Nebahat ve Hamiyet adında aynı mahallede oturan, üç komşu kadının kendi aralarındaki ilişkileri ve *sex shop* içerisinde karşılarına çıkan Seks Kölesi ile aralarında geçen durumları konu edinmektedir. Kadınların içinde bulunduğu durumlar ve bunlara karşı verdikleri tepkiler mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Nebahat: (Poposunun altından bir vibratör çıkar). Bu ne böyle?

Hamiyet: Adamcağızın şeyi kopmuş.

...

Hamiyet: Canımızla uğraşıyoruz, sen aldın pipiyi koydun çantana.

Nebahat: Neyi koymuş neyi?

Hamiyet: Pipiyi!

Gülşen: (Büyük bir kahkaha, vibratörü çıkarır). Kız buna pipi mi denir, baksana! (Saatman, 2016, s. 10-15)

2.2.5. Kötülük ve Şiddet

Badiou, **Etik** adlı eserinde kötü olanı kavramak için iyi olandan yola çıkılması gerektiği görüşünü öne sürmüştür. Kötü olanı sıradan yırtıcılıktan ayıracak şey, iyi olanın perspektifinden bakmak ve kötülüğün varlığını ortaya koymaktır. İyi olan şeyin denklem dışına çıkarılması aynı zamanda kötü olanı şeyin de denklem dışına çıkartacak ve geriye sadece hayatın acımasız yanı olan şiddet kalacaktır. Şiddet ise, konumu itibarıyla kötülüğün de altında yer almaktadır ve genel olarak kötücül çıkarlarının peşinde koşan kişilerin başvurduğu bir yöntem olarak açığa çıkmaktadır (Badiou, 2016, s. 66-71).

Arendt, **Kötülüğün Sıradanlığı** adlı eserinde Hitler'in 1 Eylül 1939 tarihinde "tedavisi olmayan hastaların huzur içinde ölmesi sağlanmalıdır" emri üzerine Nazi Almanya'sında gaz odalarının inşa edildiğine değinir. Arendt, duruşmalarını takip ettiği Adolf Eichmann'ın öldürmeyi suç olarak görmediğinden söz ederken, onun bu düşüncesinin altında yatan nedeni Nazi Almanya'sının diğer üyelerinde olduğu gibi öldürmeyi suç olarak görmeyip, insanlara gereksiz yere acı çektirmenin büyük bir suç olduğuna inanmışlıkla açıklar (Arendt, 2016, s. 116-117).

Eagleton, **Kötülük Üzerine Bir Deneme** adlı eserinde geleneksel düşüncede kötülüğün çekici olmadığını ve zihni uyuşturan, monotonlaştıran bir yapısı bulunduğuna değinmektedir. Korkutucu olan şey cansız bir şey olan kötülüğün yanıltıcı bir şekilde enerjik görünmesidir. Kötülüğün bu sıkıcı yanı ise gerçek bir özden yoksun olmakla ilgilidir. Kötülüğün zevksizliği ve banal oluşu, kendini imparator gibi göstermeye çalışan bir palyaçonun gülünçlük derecesindeki fiyakasında gizlidir (Eagleton, 2015, s. 110-111). Eagleton'un sözünü ettiği palyaçonun fiyakalı gülünçlüğü devletlerin savaş politikalarında ve seri katillerin öldürme eylemlerinde açığa çıkmaktadır. Gökhan Erarslan'ın **Market** oyununda seri katiller, öldürme eylemini bir şiddet biçimi olarak görmezler. Katiller diğer oyun kişilerinin şiddet ile ilişkisini, öldürme oyunlarına renk katmak için kullanırlar. Market işçisi ve patron arasında el değiştiren silah oyununda işçinin yapamadığını patron yapar ve çalışanını öldürür. Katiller bu şiddet eyleminin büyük bir coşkuyla karşılarlar. Katillerin öldürme eyleminden aldıkları zevk, sıradan bir insanın katile dönüşmesi ve ölüm gibi trajik bir eylemin komedi unsuru olarak kullanılması mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır.

Bir silah patlaması. I. Eleman ölür. Genel aydınlatma. Marketteyiz yine.

Piç: Siktir be! Manzaraya bak!

Patron: (Silah elinden düşer). Hassiktir! Öldü mü?

Gazi: Bak bakalım. Ölmüş mü?

Patron: (I. Eleman'ı kontrol eder). Ölmüş! (Diğerlerine bakar). Ölmüş!

Piç alkışlar.

...

Piç: Bravo! Valla senden bunu hiç beklemiyordum ulan! Hakikaten bravo!

...

Piç: (Patron'un sırtına vurarak) Helal sana Patron! (Bira şişesi uzatır). İlk leşinin şerefine... (Kendi birasından içer).

Patron: (Şişeyi düşürür elinden). Onu öldürdüm! Aman Allah'ım! Onu öldürdüm! Bunu yaptım! Onu öldürdüm!

Gazi: Ne olmuş, onu öldürmüşsen? Bak, biz de öldürüyoruz.

Piç: (Gülerek) Değil mi ya! (Erarslan, 2009, s. 33-34)

Han, şiddetin kaynağını insanın iç ve dış arasındaki gerilimli çatışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan öteki olarak gösterir. İnsanın içine giren ve sızdığı bu benliğin varlığını alerjen bir refleksle reddeden öteki şiddetin makro mantığını oluşturmaktadır. İktidar özelliği olan buyurganlık ve bağlanma şiddette yırtıcılık ve yırtma şeklinde görülmektedir. Şiddet böylelikle ağları yırtarak ilerlerken, standartlaşmış ilişkileri de kökünden sarstırmaktadır. Şiddet, sonuç itibarıyla kurbanının elinde bulunan bütün eylem imkânını alarak, kurbanın hareket alanını sıfıra indirir (Han, 2020, s. 72-73). Zeynep Kaçar'ın **Açı Kenar Açı** oyununda, yaşantıları Ulu Baba'nın koyduğu kurallarla sınırlandırılmış dış çevre ve penceresiz evlerindeki iç çevreden ibaret olan Kadın ve Adam'a evde eşlik eden üçüncü kişi oyuncak bebedir. Ataerki, tüketim toplumu ve aile kurumunun absürd bir üslupla ele alındığı oyunda oyuncak bebek, çekirdek ailedeki çocuğu imlemektedir. Oyunda Kadın penceresiz evinden kafasını uzatmanın yollarını arasa da evden çıkışı bir türlü bulamaz. Erkek bir gün işten eve geldiğinde, Kadın kafası kopmuş bebeği getirir ve bebeğin öldüğü haberini verir. Adam'ın bebeğin kafasını yerine takarak onu hayata döndürmesine rağmen, Kadın'ın bebeğin kafasını tekrar koparması şiddetin oyunla ilişkisini ortaya koymaktadır. Girard, kurban bunalımının bazı yönlerinin oyunun yeniden ürettiğine değinirken, ödülün değersizliği karşısında oyunun anlamını yitirdiğine değinmektedir (Girard, 2003, s. 218). Oyunda kadın, tek düze yaşantısından bunaldığı ve pencere yapmaktan vazgeçtiğinde evdeki tek oyun arkadaşını ve çocuğunu imleyen bebeğin kafasını kopartarak kurban etmiş ve oynanan oyuna son vermiştir.

Söz konusu şiddet eyleminin absürd bir tepkiyle oyunda yer alması ise mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

Kadın- ... ama bu kadar da zor olmamalıydı. Biraz büyüseydi bari. Beni heveslendirecek kadar. Birazcık umudum olsaydı. Onun büyüdüğünü görmek hakkımdı. Ne de olsa o kadar zaman geçirdik birlikte.

Adam: Orası öyle.

Kafayı takar.

Adam: Aaa! Bak ölmemiş.

Kadın alır. Kafayı koparır.

Kadın: Öldü diyorsam, ölmüştür.

Adam: Ama biz onu birlikte yaptık. Şimdi böyle kendi kendine karar veremezsin.

Kadın: Bu bir karar değil ki hayatım. Sonuç.

Adam: Katil (Kaçar, 2018, s. 23).

Zizek, şiddet olaylarında şiddeti büyük bir kesinlikle kınamanın, kötücül bir eylem olduğundan söz eder ve lanetlemenin ideolojik bir operasyon olduğuna değinir. Söz konusu ideoloji temel toplumsal şiddet biçimlerinin gözden kaçarak, görünmez olmasına katkı sağlamaktadır. Batılı toplumların insancıl sempati kılıfıyla kurbanlara gösterdiği duyarlılık şiddetin en vahşi biçimlerine duyarsızlaşmayı beraberinde getirmektedir (Zizek, 2018, s. 185-187). Zizek'in bu düşüncesini erkek şiddeti, savaş, ırkçılık gibi birçok şiddet olayının her geçen gün alanını genişlettiği dünyada gerek yetkililerin, gerekse insanların tüm lanetlemelerine rağmen şiddetin artarak devam etmesi haklı çıkarmaktadır. Türkiye'de erkek şiddeti sonucunda öldürülen kadınların katilleri her defasında lanetlenirken arka planda resmi ideolojilerin şiddet üreten söylemleri gözden kaçmaktadır. Yunus Emre Gümüş'ün **Acı Kaybımız** oyununda şiddet lanetleme veya trajedinin patetik yönü üzerinden değil trajikomik üzerinden ele alınmıştır. Bu durum şiddetin arka planında yatan nedenler üzerine seyircinin düşünmesine olanak sağlamaktadır. Oyunda Sultan ve Yeşil öldürdükleri kocalarının cesetlerini ne yapacaklarını düşünürken, Sultan'ın kurbanlık et gibi doğrayarak derin dondurucuya

istifleme düşüncesi trajik olan kurban kavramını öne çıkarır. Ancak trajedi insana ait et parçalarının arasına dizilen barbunylarla trajikliğini yitirir. Kadınların gündelik eylemlerinin bir parçasıymış gibi verilen bu sahne mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Sultan: ... Ben hallederim! Kurban bayramında bizim tek kapılı buzdolabına neler sığdırdığımı görsen aklın şaşar.

(Sultan ayaklanır).

Yeşim: Sen ciddi misin?

Sultan: Vallahi kız... Ne olacak! Sen çayı koy ya da yok söyle okkalı bir kahve yap. Bana da bir satırla doğrama tahtası ver yeter.

Müzik girer. Yeşim'in şaşkın bakışlarıyla ışık kapanır. Işık yandığında Yeşim elinde kahve tepsisiyle salona girer. Müzik bitince Yeşim içeriye seslenir.

Yeşim: Sultan abla... Bırak gel kahve hazır...

(Sultan üzerinde bir önlük ellerinde bulaşık eldiveni içeriye girer).

Sultan: Bitti işim zaten. Baya kartmış bizim dana, uğraştırdı beni... Aralarına da barbunyadan bir sıra yaptım sığdı ikisi de. Baya genişmiş senin derin dondurucu (Gümüş, 2019, s. 150-151).

2.2.6. Ölüm ve İntihar

Esslin, Beckett'ın **Godot'yu Beklerken** oyunundaki çarmıhtaki iki hırsız meselesini kurtulma umudu ve ilahi rastlantısallığın belirsizliği ile açıklar. Beckett'ın diğer oyunlarında görülen kurtarılma umudu yaşam karşısında çaresiz olan insanın ölmeyi isteyip de ölememesiyle ilintilidir (Esslin, 1999, s. 48). Beckett'ın ve kara mizahın ölümü kurcalamasındaki çekicilik, hayatın olduğu gibi tiyatrosunun da başlangıcından günümüze dek en önemli kavramlarından birinin ölüm olmasında yatmaktadır.

Canetti, toplumun ölümü sanki yokmuş gibi işlediğinden söz ederken ölüm kelimesinin dile getirilmesinden kaçınıldığından buna rağmen insanların yok olmaya devam ettiğine, yok oluşu görmezden gelen insanların ise üremeye devam ettiğine değinerek kısır döngüyü sürdürdüğü çelişkisine dikkat çekmektedir (Canetti, 2007, s. 22-23). Eagleton ise komedinin ölüm ve acı gibi trajik olan meseleleri hafife alan yanına değinirken, bunun sadece komedinin anarşik yönüyle açıklanamayacağını belirtmektedir.

Ölüm ve acının bu alaylı tutumu egemen otoritenin elinde tuttuğu iktidar aygıtlarının caydırıcılık ayarlarını bozarak onların işlevsizleşmesine yol açmaktadır ((Eagleton, 2020, s. 93) . Parvelescu ise gülme ve iç deneyim hakkındaki etkileşimden söz ederken iç deneyim yaşanan an’larda insanın neler olup bittiğini kavramasının imkânsızlığına değinir. Bununla birlikte söz konusu iç deneyimler ölümün kışkırttığı endişe karşısındaki öznenin dirilişinden bağımsızdır. Çünkü ölüm de tıpkı iç deneyim gibi bilinmeyen yolların baştan çıkarıcılığına sahiptir. İnsanın ölümlü bir varlık oluşu, ölümü arzulaması, ölüm uykusuna dalmak istemesi gibi birçok unsur ölümün parıltısında gizlidir. Sonuç olarak gülmedeki patlayıcı etki, ölümün yıkıcı gücüne bir tepki olmaktadır (Parvelescu, 2017, s. 166-169). Ali Cüneyd Kılıcıoğlu’nun Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen **Televizyon Cumhuriyeti** (2009) oyunu ‘Televizyon Cumhuriyeti’ adlı sanal ülkede, televizyonda oynanan çeşitli programların birbirinden bağımsız epizotlar aracılığıyla canlandırılmasına dayanmaktadır. Yerelliğin öne çıktığı ilk yardım sahnesinde ölüm ve yaşam başat unsurlardır. Bilinçsiz ilk yardım sonucunda yaralı kişinin ölmesi ve bu noktada ölüme sebebiyet veren kişilerin tutumları mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Dört adam, ayaklarını arabaya basıp güç alarak sıkışmış adamı pencereden çekerlerken

Arabanın İçinde Sıkışan Adam: Eşhedü en laaaaaaaaaaaaaa....

Sıkışan adamı araçtan çıkarmayı başarmışlardır. Dört adam alkışlarlar birbirlerini kutlarlar. Ama arabanın içinde sıkışan adam ölmüştür, diğer dört adam henüz bunun farkında değildir.

Adam 2: Eee bu adam ölmüş!

Adam 1: Ne? Durun sırtını sıvazlayalım dirilir belki (ölu adamın sırtını sıvazlarlar)

Adam 3: Ölmüş, ölmüş diyorum!

Adam 1: (cesede) Lan madem ölecektin bizi ne diye bu kadar uğraştırdın puşt! (Kılıcıoğlu, 2009, s. 70)

Marx, intihar üzerine düşüncelerinde intihar eylemiyle birlikte tanrısal iradenin çiğnendiğine dikkati çekmektedir. İntihar bu yanılla yapısında protesto barındırmaktadır.

Söz konusu protesto, insanın kendine ve topluma karşı sergilediği başkaldırı odağında şekillenmektedir. Tanrısal iradeyi kanıksamış insanlar, intiharı korkaklığın ve yaşama karşı mücadele edemeyişin bir sonucu olarak görerek, intiharı insanlık onuruna karşı işlenmiş bir suç olarak görmektedirler. Marx, çöküntü içindeki insana beyhude sözlerin etki etmeyeceğini belirterek, intiharı ayıplayan ve insan onurunu gerekçe gösteren insanlara çevresel faktörlerin acımasızlığını işaret eder. Uygarlaşmış adalet anlayışının tehlikeli kararları, cezalandırmalar, bu cezalandırmaların toplumca onaylanması için var olan hapisaneler, akıldışı kurumlar, acımasız aşağılamalara maruz kalan insan sonuç olarak toplum dışına itilmektedir. İnsanın bu kuşatılmışlığını görmeden intiharla birlikte zedeleyeceği geleneklerden, ahlaktan, kanunlardan bahsetmek anlamsız olacaktır (Marx, 2006, s. 11-12). Marx'ın intiharın temelinde toplumsal eşitsizliği gördüğü gibi, Han da intiharın temelinde kapitalizm ilişkisini görmektedir. 11 Eylül 2001 günü El Kaide'nin ABD'nin ikiz kulelerine yaptığı intihar saldırısı, 2000 sonrası dünyada sıklıkla karşılaşılabilecek intihar bombacısı terimini gün yüzüne çıkarmıştır. Çoğunlukla ideolojik nedenlerle intihar eden bu bombacılar ölürken başka insanların da ölümüne neden olmaktadır. Kapitalist sistemin hedef alındığı ve dinsel bir inanış çerçevesinde gelişen eylemler hakkında Han, intihar bombacısının vahşetinin kapitalist toplumun vahşetini yansıttığına değinirken ölümün başkaldırısının kapitalist sistemin çivisini çıkarmaya yetmeyeceğinden söz eder ve gerekli olan şeyin yaşamı tekrar ölümün katılımcısı yapacak yeni bir yaşam formülü olarak açıklar (Han, 2021, s. 18). İntihar bombacılarının bu yıkıcı etkisi gibi 2000 sonrası dijitalleşme ile birlikte intiharın başka ölümleri tetiklemesinin bir yolu da sosyal medyada paylaşılan veda yayınları olmuştur. 2014 yılında yaptığı veda paylaşımı sonrasında intihar eden Mehmet Pişkin'in intiharı sonrasında benzerlik taşıyan ya da taşımasının birçok veda paylaşımı ve sonrasında gelişen intiharlar yaşanmıştır. 2020 yılında Kocaeli'de intihar eden 18 yaşındaki Furkan Celep'in de, intihar etmeden önce sürekli olarak Mehmet Pişkin'in veda paylaşımını izlediğini ailesi yetkililere söylemiştir (Milliyet, 2020). Bu durum Marx'ın belirttiği gibi intiharın altındaki toplumsal etmenlerle ilintilidir ve Han'ın intihar bombacısı özelinde sözünü ettiği yaşamın tekrar ölümün katılımcısı yapmayı zorunlu kılmaktadır. Bewis, komedide karşı çıkışları bir anti-sosyallik olarak değerlendirirken, söz konusu karşı çıkışların içerdiği gösteriş ve çekiciliğin ise son derece sosyallik içerdiğinden söz etmektedir (Bewis, 2018, s. 66).

İntiharın anti-sosyallikle ilişkisine rağmen, ölümden sonra gelen sosyalliğin ele alındığı Yunus Emre Gümüş'ün **Üçü Bir Arada** oyununda 2.Adam oyun kişisi intihar etmeden önce yayınlayacağı veda videosunu çekmeye çalışmaktadır. Ölüm ile ilintili olan çekimi, ciddi bir film yönetmenin parodisi biçiminde gerçekleştirmesi, Bewis'in sözünü ettiği gösterişin ortaya çıkmasına neden olmakta ve ölüm eyleminin bir eğlence şeklinde sunulması mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı meydana getirmektedir.

2.Adam: ... Siz bu kaydı izlerken, ben her zamanki gibi sizden çok uzaklarda olacağım... (Duygusal) Belki bir kelebeğin kanadında belki de bir tomurcuğun kıvrımlarında... (kaydı durdurur). Kelebek ne mına koyim koskoca adam ya... Kelebekmiş... (Yılgın bir şekilde kanepeye bırakır kendini fısıltıyla bir şeyler mırıldanır, kendini hazırlar. Tekrar eski pozisyonunu alıp kaydı başlatır). Merhabalar... (Sinirle) Aahh kestik! (Kaydı durdurur) Merhabalar ne yahu sabah şekeri gibi... (Kendi kendine) Şu intihar olayının en zor kısmı da bu veda şeysi ha (Gümüş, 2019, s. 65)

Modern sonrası dünyada gelişmişliğin bir ölçümü de ortalama yaşam süresinin uzunluğuyla ölçülmektedir. Birçok hastalığa karşı tıbbi imkânlar, hastalıkların ölümle sonuçlanmaması için seferber edilmektedir. Illich, **Sağlığın Gaspsı** adlı eserinde hastanelerdeki yoğun bakım hastalarının durumunu tıplaştırılmış toplumsal ritüeller olarak ele alırken, ölümün bir korku patlaması ve mantık dışı savunmanın dışavurumunu tetiklediğinden söz etmektedir. (Illich, 2014, s. 132-133).

Irmak Bahçeci'nin **Alevli Günler** oyunu ileri evredeki kanser hastası Tarık'ın odağında ilerlerken, kimi insanlarca trajik deneyimleri olan bu hastalık süreci değil Şamanizm inancı sonrasında yakılma isteği oyun sürecine etki etmektedir. Oyunda olaylar ve durumlar inanç ekseninde ilerlemektedir. Buna karşın otorite gibi Tarık'ın yakılma isteğini garipseyen arkadaşlarını onun yanında tutan ana unsur çocukluk arkadaşlığı olsa da kanser hastalığı Tarık'ı ayrıcalıklı kılmaktadır. Tarık'ın ölümle sonuçlanması olası kanser hastalığını, gündelik yaşamın ayrıntısı içinde bir ayrıcalık olarak kullanması ve bu durumdan keyif alan tavrı mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı açığa çıkarmaktadır.

Mensur: Sen hep onun tarafını tut zaten!

Tarık: Sen de kanser ol, senin tarafını da tutsun... (Bahçeci, 2009, s. 14)

2.2.7. Ekonomi ve Kapitalizm

Huberman, ekonomik kriz ve bunalımlarda gerek emek gerekse sermaye için işsizliğin ortaya çıktığını, kârdan düşmenin normalleştiği endüstride genel bir yavaşlamanın olduğundan söz ederken krizin en zayıf halkasının işçiler olduğuna değinmekte ve krizlerin oluşumunun kaynağı olarak kapitalist sistemi göstermektedir. 18. yüzyıldan önce ekonomik buhranlar; savaşlar veya benzeri anormal olaylardan doğarken, günümüzde ekonomik krizlerin doğumuna neden olan asıl unsur sermaye sınıfının sadece kâr uğruna üretim yapmasıdır (Huberman, 2015, s. 288-289). Cumhuriyet dönemi tiyatrosuyla birlikte Türk oyun yazarlığı uzun yıllar boyunca ekonomi ve gelir adaletsizliğini oyunların ana ve yan teması olarak kullanmıştır. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında ise ekonomi temasının neredeyse unutulduğu gözlenmektedir. Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun, 2013 yılında sahnelenen **2. Dereceden İşsizlik Yanığı** oyunu 2001 ekonomik krizini işlemektedir. Oyunda üniversiteli işsiz mezunların çoğunlukta olduğu iş başvurusunun bir aşaması, 50 kişinin verdiği sidik tahlilidir. Hayat gerçekliği içinde yer alan bu absürd durum mizahın uyumsuzluk ve rahatlama teorileri çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır.

...Kabı dolduranlardan kabı boşaltmaları istendi, üniversite mezunu 50 kişi sidiklerinin tahliliyle değer biçiliyordu. İşte sidik yarışırma diye ben buna derim. İdrar vermek için çağrıldıysak neden takım elbiseyle gelmemiz istendi? Aşağılandığımı hissettim. Elimde idrar kabı ve üstümde takım elbiseyle marketin tuvaletinde sıra bekliyorduk. Arkamdaki sıksa, sağlıksız gözüken gözlüklü çocuk boncuk boncuk terleyip bana dayanıyor, itiyorum onu... (Kılıcıoğlu, 2013, s. 12).

2000 sonrası kentleşme ile birlikte büyük şehirlerde artan dikey mimari yeşil alanların iyiden iyiye yok olmasını beraberinde getirmiştir. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin** oyunundaki üç kuşak temsilciden anneanne Ayfer ile torun Melis'in parçalanmış monolog şeklindeki sözlerinde huzur evinin bahçesi ekonominin bir sonucu olarak anneanne tarafından eleştirilmektedir. Çarpık kentleşme yeşil alanları azaltmıştır ve değişen koşullar karşısında her şeyin farkında olan Ayfer bu durumu argo kullanımıyla taşlamaktadır. Ayfer'in kullandığı benzetme ise mizahın uyumsuzluk ve üstünlük teorisi çerçevesinde komik olanın açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Melis: ... Aşağıya inelim, dedim, minik bir bahçe var biraz hava alsın istedim... haftada bir çıkıyormuş odadan artık, sürekli televizyon izliyormuş.

...

Ayfer: ...Aşağıya inelim dediği yer de afedersin götüm kadar, 2 ağaç dikmişler, yapay çim filan... her tarafı tellerle çevrili bir bahçe... bahçe ne arar Şişli'de... eskiden vardı tabi... (Mahmutyazıcıoğlu, 2016, s. 12)

Han, neoliberalizmi kapitalizmin mutasyon geçirmiş biçimi olduğuna değinirken, bu yeni biçimin işçiyi girişimci haline getirdiğinden söz etmektedir. Bu durum insanların hem köle hem efendi, hem sömüren hem sömürülen olmasını sağlamıştır (Han, 2020, s. 15) . Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun **Erkek Gezegeni** oyununda söz konusu neoliberalizm politikaları mahalle torbacısı üzerinden işlenmektedir. Mahalle kadınları, anneler gibi toplumsal rolleri üzerine sinmiş oyun kişilerinin evde sarma, börek yapar gibi kenevir yetiştirmeleri mizahın uyumsuzluk teorisi çerçevesinde komik olanı ortaya çıkarmaktadır.

Serdar: Annem gelmeden şu Hint kenevirlerini yok edelim. Kadın iyice abarttı.

Fuat: Görüyorum ev Amazon Ormanı gibi olmuş.

Serdar: Recep denen bir adam varmış, mahalledeki kadınları organize etmiş, ev gelirine katkı diye kadınlara bunları yetiştirtip para veriyormuş (Kılıcıoğlu, 2020, s. 18)

SONUÇ

Mizah, insan ruhunun derinliklerinde gezinirken, neşeli veya kederli olunuşuna aldırmaksızın başına buyruk yapısıyla birdenbire ortaya çıkabilir. Mizahın hedefinde insan yaşantısındaki gülünç durumlar vardır. Kimi zaman arsız bir kahkaha ile kimi zaman ise buruk bir gülümsemeyle insanın içinde bulunduğu durumlara verilen tepki insanı bir yandan sarsarken öte yandan fiziksel ve psikolojik olarak rahatlamasını sağlar. Mizahın özgür ruhunun ezeli düşmanı ise onu kontrol altında tutmaya çalışan baskıdır. Bitmek bilmeyen bu mücadelede baskının dayanağı toplum ve toplumu oluşturan kitledir. Mizah kitleyi yoldan çıkarma işlevine sahip olduğu gibi kitleyi rahatlatan bir işleve de sahiptir. Mizahın bu özelliği büsbütün gözden çıkarılmamayı ancak her zaman kontrol altında tutulmayı beraberinde getirir.

Mizah ve tiyatro arasındaki ilişki *Dionysos* şenliklerinden beri süregelmektedir. *Comos* törenlerindeki *phallus* imgesi insanın edepli görünümünün altında yatan edepsiz yanı şamatayla açığa çıkarmıştır. Bu durum otorite tarafından hoş karşılanmasa da sonuç değişmemiştir. *Comos*'da başlayan alaylı şamata önce Antik Yunan tiyatrosuna oradan da dünya tiyatrosuna sıçramış ve günümüze kadar gelmiştir. Bununla birlikte siyasal otoriteler kadar tiyatro otoriteleri de Antik Yunan'dan beri komedya türüne her an kulağı çekilecek üvey evlat gibi yaklaşmışlardır. Bu durumun altında trajedinin *katharsis* ile sağladığı arınmanın aksine komedyanın kışkırttığı tutkularla ortaya çıkan haz ve hazzın sınır tanımaz özelliği yer almaktadır.

Aristophanes oyunlarının *parabasis* bölümleri şamatayla gerçekleri dile getirse de bu durum otoriteyi rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlık yeni komedya oyunları, siyasal ve toplumsal eleştirilerin budanıp, şamatanın eve hapsedilmesine neden olmuştur. Ortaçağ ise tiyatroyu karanlığının içinde tutsak etmiştir. Tiyatro maskesinin karanlıktan aydınlığa çıkışı ise, maskedeki gülen suratın ele avuca sığmaz yanıyla olmuştur. Halk arasında yaşamaya devam eden *mimuslar* Kilise içindeki dini gösterilere girmeyi başararak, baskı karşısında ezilen tiyatroya can suyu olmuştur. Shakespeare'in trajik ile komik olanı aleni bir şekilde iç içe geçirmesi, soytarılar kralın tacını giydirmesi, *comos* törenlerinden sonra komedinin ikinci doğumunun gerçekleşmesini sağlamıştır.

Fransız klasisizminin etkisiyle insan ruhundaki çelişkileri açığa çıkaran Moliere komedileri, komedinin klasikleşmesini beraberinde getirmiştir. Tanrı'nın ölümü sonrasında Nietzsche'nin işaret ettiği karamsar yüz, Çehov ve Gogol'ün oyunları ile buruk bir gülümsemeye, Dadacıların oyunları ile ise esrik kahkahalara dönüşmüştür. Beckett ile diğer absürd yazarlar trajikomik olanın saçma yanını gösterdiklerinde derin sessizlik buruk bir gülümsemeyi beraberinde getirmiştir. Bu durum kendilerinden sonra gelecek modern sonrası tiyatronun atmosferini hazırlamışlardır. Mizah, günümüz çağdaş tiyatrosunda tıpkı insan ruhunun derinliklerinde gezindiği gibi tiyatro oyunlarının da derinliklerinde gezinmekte ve komik öğeler aracılığıyla açığa çıkmaktadır.

Türk tiyatrosu ve mizah arasındaki ilişkinin kökleri ise dünya tiyatro tarihi ile benzerlik göstermektedir. Önce söz, sözün tınısında ise eğlence vardı. Karagöz, Ortaoyunu, meddah anlatıları, köy seyirlik oyunları, Tuluat tiyatrosu söz ve eğlencenin birlikteliği barındırmaktadır. Cemaat yapısının ön planda olduğu, bireyin geri planda tutulduğu toplumda mizah, aykırı yapısı nedeniyle hep baskı altında tutulmak istenmiştir. Karagöz perdesindeki toplumsal yan Abdülaziz dönemiyle birlikte törpülenmiş, Ortaoyunu ile birlikte toplumsal açıdan sakıncasız bir temaşa açığa çıkmıştır. II. Meşrutiyet döneminin milli atmosferi tiyatro oyunlarını da etkilemiş ve şamata geri plana itilmiştir. Batı etkisindeki komedi oyunlarının şakanın ruhundan yoksun yapısı ise Tuluat tiyatrosunun öne çıkmasına neden olmuştur. Cumhuriyet ile birlikte tiyatro yeni ideolojinin yaygınlaşması için kullanılmış ve sorgulayan yapısı gereği komedi oyunları tekrar geri plana itilmiştir. Bu dönemin istisnalarından Musahipzade Celal oyunları ise komik olanı açığa çıkarmadan çok, Batılı gelenek karşısında yozlaşan insanları açığa çıkarmaya çalışmıştır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesinin getirdiği suni özgürlük ortamı ve sonrasında dünya çapında yaşanan özgürlük hareketleri tiyatroya da yansımıştır. Bu süreçte farklı biçimlerde yazılan oyunlarda komedinin ele alınışını da farklılaştırmıştır. Haldun Taner'in toplumsal ve siyasal konuları eleştirdiği oyunları ve 1970'lere damga vuracak kabare tiyatrosu, Aziz Nesin'in politik taşlamaları, Sermet Çağan'ın düzen eleştirisini odağa aldığı grotesk oyunları, Vasıf Öngören'in Brecht ve açık biçim estetiği buluşturduğu oyunları mizah kullanımının çeşitlenmesine neden olmuştur.

Türk oyun yazarlığında mizah kullanımı açısından 1960'lı yıllarda başlayıp, 1970'li yıllarda devam eden çeşitlilik 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle kesintiye uğramıştır. Baskı ortamı sansürü, sansür ise otosansürü doğurmuştur. Deveküşü kabare tiyatrosu ile birlikte Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular topluluğu böylesi bir atmosferde, hem tiyatronun hem de mizaha can suyu olan istisnalardandır. 1990'lı yılların durgunluğuyla birlikte gelen 2000'li yıllar ise Türk oyun yazarlığında, 1960'lı yıllarinkine benzer bir çeşitliliği ve hareketlenmeyi beraberinde getirmiştir.

2000'li yıllarla birlikte başlayan değişim süreci söz konusu çalışmaya dayanak oluşturmuştur. Bu çalışmanın amacı, 2000 sonrası oyun yazarlığında mizahın kullanımını irdelemektir. Çalışma 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizahın kullanımına ilişkin şu sorular çerçevesinde şekillenmiştir: 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında alternatif ve ödenekli tiyatroların mizah kullanımı değişkenlik göstermekte midir? Mizah hangi temalarla ilintilidir ve yeni yazarlar mizah kullanımında geleneksel Türk tiyatrosu ve modern sonrası tiyatro öğeleri arasında nasıl bir ilişki kurmaktadır? Kara mizah bir oyun yapısından söz etmek mümkün müdür? Klasik komedi anlayışı, geçerliliğini korumakta mıdır?

Yapılan literatür taramasında, 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı üzerine yapılan akademik çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı; söz konusu dönemdeki yeni arayışlar, Gezi oyunları ile yakalanmaya çalışılan çağdaş dil kullanımı, anlatıya dayalı performans estetiği, alan kullanımı, oyun yazımı, queer kimlikler, idealizasyon, şiddet, homofobi gibi kavramlar odağında çalışmalarla incelenmiştir. Bununla birlikte genel olarak veya herhangi bir oyun yazarı özelinde mizah odaklı bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Çalışmanın evreni ilk oyunları 2000 sonrasında sahnelenen yazarlar üzerine kurulmuştur. Mizah kuramları ve tiyatro-gülme ilişkisi çerçevesinde yüzün üzerinde oyun çözümlenmiş, tiyatroda komik olan doğrultusunda bir elemeye gidilmiştir. Sonuçta çalışmaya dayanak oluşturan yirmi yedi oyunda komik olanın varlığı biçim ve içerik olarak saptanmıştır. Bu çerçevede yapılan değerlendirme sonucundaysa şu sonuçlara varılmıştır:

2000 sonrası toplumsal yaşantı dijitalleşmenin odağında şekillenmiş ve dijitalleşme bilginin hızlı yayılımını beraberinde getirmiştir. Gündelik yaşantıyı doğrudan etkileyen bu durum konuşulmayan konuların konuşulmasını, aynılığın kırılarak farklılığın görünür olmasına etki etmiştir. Dijitalleşmenin yanı sıra 2000’li yıllar hükümetlerinin kimi ideolojik politikaları ödenekli tiyatroları doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. 2000 sonrası Türk tiyatrosu açısından dikkate değer değişim ise alternatif tiyatroların varlığıyla gerçekleşmiştir. Ödenekli tiyatroların kurumsal hiyerarşisinin dışında kolektif birlikteliğe dayanan yazar odaklı oluşumlar her ne kadar İngiltere’de ortaya çıkan alternatif tiyatrolarla aynı doğrultuda olmasa da tiyatro çevrelerince alternatif tiyatro olarak adlandırılmıştır. Yazar odaklı bu tiyatro toplulukları, 1960’lı yılların özel tiyatro anlayışına benzese de ana akım tiyatronun dışına çıkılarak, konuşulmayan konuların konuşulması ve oyun dışına itilmiş oyun kişilerinin oyunun merkezine çekilmesiyle birlikte Türk tiyatro tarihinde özgün bir konuma yerleşmiştir. Ödenekli tiyatroların hegemonyasına karşı sayıları her geçen yıl artan alternatif tiyatro oluşumları siyasi dayatmaların etkisinden sıyrılarak oyunlarını ‘sakıncalı’ alanlar üzerine kurmuştur. Alternatif tiyatroların ‘sakıncalı’ bakış açısı, oyun yazarlığı açısından yeni bir dil arayışını beraberinde getirse de, bir süre sonra ‘sakıncalı’ alanların da kendi içinde ‘sakıncalı’ alanlar inşa ettikleri görülmüştür. Ödenekli tiyatroların dalgasız ve sığ sularının aksine, alternatif tiyatroların dalgalı ve girdaplı suları tercih etmesine karşın kendi sakıncalı alanlarını oluşturması ise hem oyunları hem de oyunlardaki mizahı doğrudan etkilemiş ve oyun yazarlığının ivmeli bir hareket kazanmasına engel olmuştur.

Ödenekli tiyatrolar ve alternatif tiyatrolar arasında mizah kullanımı açısından farklılığı ortaya çıkaran ana unsur oyunların içeriği noktasında olmuştur. Otorite, inanç, tabular, şiddet, cinsiyet politikaları, ölüm, ekonomi gibi temalar farklılaşmanın mizah üzerinden görüleceği başlıklardır. Örneğin ekonomi başlığında Devlet tiyatroları tarafından sahnelenen Ali Cüneyd Kılıcıoğlu’nun **İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı** oyununda; 2000’li yılların siyasi hükümetlerinin sıklıkla eleştirdiği geçmiş koalisyon hükümetleri ve bu hükümet politikalarının sonucu olarak görülen 2001 ekonomik krizi taşlanmaktadır. Buna karşın alternatif tiyatrolarda sahnelenen Murat Mahmutyazıcıoğlu’nun **Sen İstanbul’dan Daha Güzelsin** oyununda ise; 2000 sonrası

yükselişe geçen inşaat sektörü ve İstanbul'daki çarpık kentleşme komik olanı açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Bu durum ödenekli tiyatroların güncel siyasi politikalardan etkilendiğini, bunun yanında alternatif tiyatroların ise çoğunlukla ideolojik bir duruşa sahip olduğunu göstermektedir.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında geçmişe göre erkek yazar hegemonyasının kırıldığı gözlenmektedir. Bu durumun da etkisiyle erkek şiddeti, homofobi gibi kavramlar başta olmak üzere yeni oyun yazarlarının oyunlarında eleştirdikleri konuları sokağa paralel bir şekilde sahneye taşıdıkları görülmektedir. Bu durumun en önemli örneği, 2013 Gezi Parkı olaylarının sokağa paralel bir zamanla sahneye yansımada gözlenmiştir. Gezi olayları hızlı bir şekilde alternatif tiyatrolarda yer alırken, ödenekli tiyatrolarda Gezi olayları olumlu ya da olumsuz bakış açısıyla sahneye yansımamıştır. Bununla birlikte alternatif tiyatrolarda Gezi oyunları başta olmak üzere, homofobi, erkek şiddeti, Kürt sorunu, göç sorunu gibi toplumsal açıdan trajik sonuçları olan konular 'sakıncalı' alanlar olarak işaretlenmiş ve birkaç istisna dışında bu 'sakıncalı' alanlardan mizah üretilmemiştir. Bu durum bir süre sonra tek düze oyun metinleri ve kendini tekrar eden oyun yazarlarının slogana dayalı söylemlerini sahneye taşımasına neden olmaktadır. Söz konusu durum ise oyun yazarlığının yakalayacağı çeşitliliği ve farklılaşmanın önündeki en büyük engellerden birini oluşturmaktadır.

Ödenekli tiyatrolar ve alternatif tiyatrolar arasında mizah kullanımı açısından biçimsel olarak öne çıkan ana unsur ise oyunların yapısı noktasında olmuştur. Uğur Saatçi, Yunus Emre Gümüş, Gökhan Erarslan, Ali Cüneyd Kılıcıoğlu gibi yazarların ödenekli tiyatrolarda klasik yapı çerçevesinde oyunlar yazdıkları görülmüştür. Ancak söz konusu yazarlardan Yunus Emre Gümüş ve Gökhan Erarslan'ın alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarında klasik yapıyı bozan ve trajikomik olanı ön plana çıkaran bir anlayışı benimsedikleri görülmektedir. Bununla birlikte yazarların geneline bakıldığında alternatif veya ödenekli tiyatrolarda sahnelenen oyunlarında komik olanı açığa çıkarmak için komedinin biçim unsurları kullanımı noktasında bir ayrıma gitmedikleri görülmektedir. Bir ayrıma gitmemekle birlikte ödenekli tiyatrolarda sövgü, argo gibi biçim unsurlarının sansür ve otosansür mekanizmalarını beraberinde getirdiği; alternatif tiyatrolarda ise sansür veya otosansür mekanizmalarının geçersiz olduğu görülmektedir.

Bu durumun temelinde ise 2000 sonrası dijitalleşme ile birlikte yaygınlaşan internet dilinin alternatif tiyatrolar özelinde kullanımı yatmaktadır. Yabancı kelimelerin, popülerleşmiş *tweetlerin*, *capslerin*, duvar yazılarının söz komiği oluşturma noktasında alternatif tiyatrolarda kullanıldığı, ödenekli tiyatrolarda ise bu yeni dilin es geçildiği göze çarpmaktadır. Buna rağmen internet dilinin alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyun metinlerine yansması oyunlardaki birkaç diyalogun ötesine gidememekte, internet dilinin oyunların genel yapısına etki etmediği görülmektedir.

Ödenekli tiyatrolar ve alternatif tiyatrolar arasında oyun kişileri özelinde de bir farklılıktan söz etmek mümkündür. Ödenekli tiyatrolarda merkezin dışına itilmiş bireyler, alternatif tiyatrolarda merkeze çekilmiştir. Lgbt bireyler, katiller, fahişeler, çocuklar oyunlarda oyun kişisi özelinde farklılaşmasını beraberinde getirir de bu farklılık mizah kullanımı açısından yeterince işlenmemiş çoğunlukla bu oyun kişilerinin trajedilerine yaslanan bir anlayış baskın çıkmıştır.

2000 sonrası Türk oyun yazarlığında yeni yazarların ele aldığı temalar ile gelenekselden 2000'e kadar olan süreçte ele alınan temaların kıyaslanmasında 1990'lı yılların birkaç yazarı dışında bir farklılığın oyun metinlerine yansıdığı görülmektedir. Kürt sorunu, homofobi, ırkçılık, otorite, inanç, tabular, şiddet, cinsiyet politikaları, ölüm, ekonomi gibi temalar geçmişte olduğu gibi ötekinin gülünçlüğü çerçevesinde değil, bu öteki olanların ciddiyetle ele alınması çerçevesinde oyunlarda işlenmiştir. Örneğin Karagöz oyunlarında pornografiye varan cinsellik Şamil Yılmaz'ın **Apaçi Gızlar** oyununda homofobi ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ataerki tarafından ezilen bireylerin odağından ele alınmaktadır. Benzer şekilde geçmişte kutsanan ahlak ve aile kurumu, Sami Berat Marçalı'nın **Limonata** oyununda anne ve yetişkin erkek çocuğu arasındaki cinsel odaklı konuşma ve dağılan aile kurumu çerçevesinde ele alınmaktadır. Yine geleneksel Türk tiyatrosunda şiddet, pataklama gibi komik unsurları yaratmak için kullanılırken, Yunus Emre Gümüş'ün **Acı Kaybımız** oyununda kocasını öldürdükten sonra kurbanlık et parçalar gibi kocalarını parçalayan kadınların alaysı dilinde, intikamın hazza dönüştüğü bir sınırdaki kullanılmaktadır. Yeni oyun yazarlarının mizah kullanımında ele aldıkları temalardaki bu bakış açısı ise genel olarak kara mizah oyun yapısıyla ilintilidir.

Enis Batur, Türkiye’de kara mizahın gelişimine engel olarak baba, töre, devlet ve inanç dörtlüsünü göstermektedir (Batur, 2019, s. 13). 2000 sonrası oyun yazarlarının alternatif tiyatrolarda sahnelenen oyunlarında ise söz konusu dörtlü komik olanı açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Türkiye’nin hassas kırmızı çizgileri olarak görülen bu dörtlüyü oyunlarında işleyen oyun yazarlarının, yine de toplumun köklü önyargılarını göz ardı edemediği ve söz konusu başlıkları kaşırken mizahın ipini hep ellerinde tuttukları görülmektedir. Bu durum gerek oyun yazarlığında gerekse günümüz mizahı olarak kabul gören kara mizah kullanımında gerekli sıçramanın gerçekleşmesinin önündeki en önemli engellerin başında gelmektedir. Bu engel ise bir süre sonra oyun yazarlarının ve alternatif tiyatro topluluklarının kendi konfor alanlarını yaratmaları gibi olumsuz bir tablonun oluşmasına neden olmaktadır. Bu durumun en önemli sonucu ise kara mizah oyun yapısına 2000 sonrası oyunlarda rastlanmasına rağmen, oyunların biçim ve içerik açısından tam bir kara mizah yapıya erişmemesine neden olması olmuştur. Söz konusu durum oyunlarda farklı biçim denemelerinin kullanımı olsa da, oyunların başı ve sonu üzerinden bir klasik yapı içermesini beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte birçok oyunun ölüm, tabular, baba yasaları gibi kara mizahın kaşırmaktan zevk duyduğu konular etrafında şekillendiği de görülmektedir. Yine *invective*, *exaggeration*, *sarcasm*, *satire juvenalian*, *satire horation* gibi kara mizah biçim unsurlarının da yeni oyun yazarları tarafından komik olanı açığa çıkarmak için oyunlarda kullanıldığı gözlenmektedir.

2000 sonrası oyun yazarlığında klasik yapının birçok oyunun biçiminde kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte özellikle alternatif tiyatrolardaki oyunlarda olay dizisinin parçalandığı, zamanın çizgisel yapısının deforme edildiği gözlenmektedir. Klasik yapıdan vazgeçilmeden, modern sonrası tiyatro unsurlarının oyunlarda kullanılması ise mizah kullanımına etki etmektedir. Ödenekli veya alternatif tiyatro ayrımı yapılmaksızın modern sonrası unsurlar yazarlar tarafından kullanılmaktadır. İroni, metinlerarasılık gibi bu unsurlar komik olanı açığa çıkarmak için oyunlarda kullanılmıştır. Bu noktada özellikle metinlerarasılık bağlamında, oyun yazarlarının iki metin arasındaki doğrudan bir ilişkiden ziyade çoğunlukla gönderge, anırtırma boyutunda kaldıklarını ve tam anlamıyla bir metinlerarası ilişki kurmadıkları söylenebilir.

Trajedi ve komedi gibi klasik tür ayrımlarının ortadan kalktığı günümüz tiyatrosunda, modern sonrası tiyatronun öne çıkan yanlarından olan hikâye anlatımının da oyunlara etki ettiği gözlenmektedir. Hikâye anlatımının mizah kullanımı açısından seyircinin geleneksel kodları arasında bulunması, sahne ve seyirci arasında performatif estetiğe dayalı bir ilişkinin kurulmasını beraberinde getirmiştir.

Metin And, absürd yazarların kullandığı iletişimsizliğin köklerinin geleneksel tiyatroda olduğundan ve çağdaşı yakalamak için bu duruma önem verilmesinin gerekliliğine değinmektedir (And, 1969, s. 338). Günümüzde 2000 sonrası oyun yazarlarının geleneksel Türk tiyatrosunun söz kullanımı başta olmak üzere birçok bileşeniyle organik bir ilişki kurduğundan söz etmek mümkündür. Oyun yazarları Batı etkisinde bir biçim kaygısına düşmeden geleneksel unsurlar ile çağdaş tiyatronun unsurlarını bir araya getirmeye çalışmaktadır. Bu çabaya örnek olarak açık biçimin yeni yazarlar tarafından performatif estetik şeklinde kullanımı, *invective* kavramıyla birlikte söz komiğinin kara mizah bir dönüşüme uğraması gösterilebilir. Karagöz oyunlarında saplantıları olan Tuzsuz Deli Bekir gibi tip boyutunda işlenmiş oyun kişilerinin ise günümüz oyun metinlerinde saplantılarının arkasında erkeklik kodları, kapitalizm, ölüm gibi kavramlar olan karakterlere dönüştüğü görülmektedir. Bunun yanı sıra gelenekselin olmazsa olmazlarından taklit kullanımının modern sonrası hikâye anlatımı ile 2000 sonrası Türk oyun yazarlığı açısından sıklıkla kullanıldığı gözlenmektedir.

2000 sonrası oyun yazarlığında mizahın kullanımına ilişkin, klasik komedi biçiminin ise sadece ödenekli tiyatrolarda sahnelenen birkaç oyun özelinde kaldığı gözlenmektedir. Klasik komedinin dağılma, karışma, uzlaşma üçlüsünün biçimi belirlediği ve entrika ile dolantının olay dizisine etki ettiği, farsa dayalı hareket komedisinin baskın olduğu bu oyunlar 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında, özellikle ödenekli tiyatrolarda sahnelenen oyunlarda görülmektedir. Uğur Saatçi'nin **İstibdat Kumpanyası**, **Bu Da Geçer Yahu** oyunları, Yunus Emre Gümüş'ün **Entrikalı Dolap Komedi**, Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun **Erkek Gezegeni**, Gökhan Eraraslan'ın **Komik-i Şehir Naşit Bey** oyunu bu bağlamdaki oyunlara örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında oyun yazarlığı genelinde ise klasik komedi yapısının kullanılmadığı söylenebilir.

Sonuç olarak 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında mizah kullanımının irdelendiği bu çalışmada; trajik ile komik olanın iç içe geçtiği günümüz tiyatrosunda mizahın birçok yazar tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte bu kullanımın oyunun sahnelendiği tiyatroya ve oyun içeriğine göre değişkenlik gösterdiği, söz konusu kullanımda kara mizah unsurların ve modern sonrası tiyatro unsurlarının geleneksel tiyatro unsurlarıyla harmanlanarak yeni bir dil arayışının sürdüğü ancak modern ve modern sonrasının arasında sıkışan bir oyun yazarlığından söz etmek mümkündür.

Son söz olarak ise mizahın ele avuca sığmaz yanının irdelenmeye çalışıldığı bu çalışmanın, oyun yazarlığına ve tiyatromuza katkı sağlamasını amaçlıyorum.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Büyük Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kitaplar

Ahmad, F. (1994). *Modern Türkiye'nin Dönüşümü*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: ÖtekiYayınevi.

Aktunç, H. (2014). *Büyük Argo Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Althusser, L. (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

And, M. (1994). *Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Anday, M. C. (1996). *Toplu Oyunları -1-*. İstanbul: Adam Yayınları.

Arendt, H. (2016). *Kötülüğün Sıradanlığı*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Aristoteles. (2014). *Poetika*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Badiou, A. (2016). *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Baldini, M. (2000). *İletişim Tarihi*. (G. Batuş, Çev.) İstanbul: Avcıol Basım Yayın.

Batur, E. (2019). *Kara Mizah Antolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Beckett, S. (2000). *Godot'yu Beklerken*. (P. Aziz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Belkıs, Ö. (2015). *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Beneton, P. (2016). *Muhafazakârlık*. (C. Akalın, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.

Bergson, H. (2019). *Gülme*. (D.Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bewis, M. (2018). *Komedyâ*. (S. Akşen, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.

- Braund, S., & Osgood, J. (2012). *A Companion to Persius and Juvenal*. New York: Wiley-Blackwell .
- Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (İ. Bayramoğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine*. (G. Aytaç, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Canetti, E. (2012). *Kitle ve İktidar*. (G. Aygen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Case, S.-E. (2010). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Cem, İ. (2016). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Develioğlu, F. (1980). *Türk Argosu*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dökmen, Z. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Eagleton, T. (2015). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. (Ş. Bezci, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*. (M. Pekdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engin, F. (2015). *Cambazın Cenazesi*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. (G. Siper, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı İlişkiler*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Totem ve Tabu*. (C. Karakaya, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Friedell, E. (2011). *Antik Yunan'un Kültür Tarihi*. (N. Aça, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Fromm, E. (2014). *Sağlıklı Toplum*. (Z. Tanrısever, & Y. Salman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitabevi Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Yayınevi.
- Gümüş, Y. E. (2019). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Han, B.-C. (2020). *Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Han, B.-C. (2020). *Şiddetin Topolojisi*. (D. Zaptçioğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2021). *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü*. (Ç. Tanyeri, Çev.) İstanbul: İnka Kitap.
- Huberman, L. (2015). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Illich, I. (2014). *Sağlığın Gasplı*. (S. Sertabioğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Ionesco, E. (1961). *Kel Şarkıcı*. (G. Erkal, & Ü. Tamer, Çev.) İstanbul: De Yayınevi.
- İpşiroğlu, Z. (2000). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Ö. Kabakçioğlu, & K. Sevinç, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (2017). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2006). *İntihar Üzerine*. (Ç. Barış, & Z. Özarslan, Çev.) İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (K. Aysevener, & Ş. Soyer, Çev.) İstanbul: İris Yayınları.
- Nutku, Ö. (2011). *Dünya Tiyatro Tarihi -1-*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2013). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (2015). *Darülbeyaz'dan Şehir Tiyatrosu'na*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oya, B. (2017). *Esneyen Boşluk*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Parvelescu, A. (2017). *Gülme. Bir Tutkuya Dair Notlar*. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Reich, W. (1995). *Cinsel Ahlakın Boygöstermesi*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Reich, W. (2010). *Cinsel Devrim*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shakespeare, W. (2013). *Hamlet*. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Sokullu, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şener, S. (1999). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Yayınları.

Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tuncay, M. (2011). *Sahneye Bakmak 2*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Tuncay, M. (2014). *Ortaçağ Tiyatrosu*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Yaşlı, F. (2015). *AKP, Cemaat, Sünni-Ulus*. İstanbul: Yordam Yayınevi.

Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Yüksel, A. (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Zizek, S. (2018). *Şiddet*. (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

Kitap İçi Bölüm

Akdoğan, Y. (2004). Sistemin kırmızı çizgileri laiklik ve bölünmezliktir. H. Gökteş, & M. Gülbay içinde, *Kışladan Anayasaya Ordu* (s. 168-176). İstanbul: Metis Yayınları.

Belge, M. (2004). Avrupa Birliği'ne girersek Ordu memleketin sahibi olmaktan çıkar. H. Gökteş, & M. Gülbay içinde, *Kışladan Anayasaya Ordu* (s. 63-75). İstanbul: Metis Yayınları.

Yamaner, G. (2011). Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosunun Yarattığı Cinsiyetçi İmgelem. S. Sancar, & vd. içinde, *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar* (s. 701-730). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Makaleler

Akdede, S. H; Özpınar, Ş. (2021). Türkiye'de Özel Tiyatrolara Devlet Yardımı: Ampirik Bir Analiz. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 125-137.

Akgül, O. Ö. (2017). Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler -III-. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 75-113.

Akgül, O. Ö. (2021). Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler IV. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 189-202.

- Akın, B. A. (2019). Bir Queer Okuma: Sosyal Dışlanma ve Açılma Bağlamında Eşcinselliğin Tiyatromuzda Temsili. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 19-29.
- And, M. (1970). Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19-31.
- Arıcı, O. (2014). Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 1-34.
- Artuk, M. E. (2019). Krimonolojide Çoklu Öldürmeler. *İstanbul Medipol Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 39-91.
- Ayata, A. G. (1995). Türkiye'nin Demokratikleşme Sürecinde Ortanın Solu Hareketi. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 50(3), 79-88.
- Aydın, E. (2021). Unutulan Gazete: Markopaşa. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24-45.
- Bal, M. (2013, Haziran). Coislin Kitapçığı. *Granoda Dergisi*, s. 52-55.
- Birkiye, S. K. (2008). İki binli Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 45-61.
- Candan, E. (2017). Türkiye'de Oyun Yazarlığında Yeni Eğilimler -2-. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 35-74.
- Depeli, G. (2007). Basındaki Köşe Yazılarında Kamusal Alan ve Türban Tartışmaları. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 9-39.
- Dinç, G. B. (2017). 677 Sayılı Kanun, Türbeleri “Millileştirme” ve Yıkıcı Sonuçları: Geç Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türbedarlık. *Cihannüma Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi*, 113-137.
- Ergin, E. (2010). Behiç Ak Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 79-91.
- Genç, S. (2015). Almanya'da Türk Argosu ve Rap. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 840-850.
- Gökbil, A. (1996). Ölülerini kutsallaştırma: Türbeler ve Ziyaret yerleri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 187-191.
- Gümüş, Y. E. (2018). Çağdaş Türk Tiyatrosunda Yeni Bir Estetik: Performatif Anlatı. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 237-247.
- Karacabey, S. (1995). Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1-10.

Keisalo, M. (2016). 'Picking People to Hate' : Reversibla Reversals In Stand-up Comedy. *Suomen Antropologi*, 62-76.

Kepenek, Y. (2010). 12 Eylül'ün Asıl "Kestiği". *Mülkiye Dergisi*, 75-90.

Louise, M. (1920). Bergson's Theory of the Comic in the Light of English Comedy. *Universty of Nebraska- Studies in Language, Literature and Criticism*(5), 3-26

Nutku, Ö. (1971). Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 29-76.

Pınar, F., & Fikret, T. (2009). Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar. *Milli Folklor Dergisi*, 98-109.

Sokullu, S. (1988). Alternatif Tiyatro Serüveni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 51-76.

Sokullu, S. (1972). Cevat Fehmi Başkut'un Oyunlarına Komedyaya Açısından Bir Bakış. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 41-52.

Şahin, E. A. (2021). Moliere'in Scapin'in Dolapları'na Yapılan İki Uyarlamanın Yerlilik Bakımından Karşılaştırılması: Dekbazlık-Ayyar Hamza. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 45-76.

Ünlü, A. (2007). Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 27-41.

Yüksel, A. (2009). Türkiye'de Yazar Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 125-136.

Basılmamış Kaynaklar

Akdoğan, A. (2019). Karagöz Metinlerinin Halk Bilimi Açısından İncelenmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Akın, B. A. (2002). Gelenekselden Bugüne Türk Tiyatrosunun Gelişiminde Din Faktörü. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Bahçeci, I. (2009). Alevli Günler. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Dağ, O. (2006). Hacivat ile Karagöz Piyeslerinde Komik ve Uyumsuz Dilsel Ögeler. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Erarslan, G. (2009). Market. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Erarslan, G. (2017). Komik-i Şehir Naşit Bey. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Erarslan, G. (2018). Orijinal Günahlar. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Ersümer, A. O. (2014). Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir: Yüksek Öğretim Kurulu Balkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Gögebakan, E. (2008). Açık Biçim Oyun Tekniği ve Turgut Özakman'ın Oyunlarında Açık Biçim Unsurların İrdelenmesi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Erzurum: Yüksek Öğretim Kurulu Balkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Gümüş, Y. E. (2010). Enrtikalı Dolap Komedisi. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Gümüş, Y. E. (2015). Bardakçı Baba. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Kaçar, Z. (2009). Bu Anlamli Günde. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Kaçar, Z. (2018). Açı Kenar Açı. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Karagül, C. (2014). Bourdieucü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar. T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Yüksek Öğretim Kurulu Balkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Karaköse, C. (2020). Zil Baştan. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Kılıcıoğlu, A. C. (2009). Televizyon Cumhuriyeti. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Kılıcıoğlu, A. C. (2013). İkinci Dereceden İşsizlik Yanığı. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Kılıcıoğlu, A. C. (2020). Erkek Gezegeni. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Mahmutyazıcıoğlu, M. (2016). Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Mahmutyazıcıoğlu, M. (2017). Sevmekten Öldü Desinler. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Mahmutyazıcıoğlu, M. (2018). Kadercan. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Marçalı, S. B. (2012). Limonata. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Marçalı, S. B. (2016). Prk. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Özbudak, A. S. (2018). Meçhul Paşa. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Saatçi, U. (2009). İstibdat Kumpanyası. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Saatçi, U. (2011). Bu Da Geçer Yahu. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Saatman, S. (2016). Sekshop. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

Tan, M. K. (2021). Ekrem Reşit ve Cemal Reşit Rey Kardeşlerin Birlikte Çalıştıkları Operetlerin Dramaturjik İncelemesi. 87-91. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kocaeli: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Usta, Ç. (2004). Karagöz Metinlerinden Günümüz Gülmece Metinlerine Gülmece Dili. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Trabzon: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Yılmaz, H. (2014). Türk Tiyatrosu'nda Yazılı Metin Geleneğinin Başlangıcından Günümüze Oyun Yazarlığının Evrimi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir: Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi.

Yılmaz, Ş. (2016). Apaçi Gızlar. *Yayınlanmamış Oyun Metni*.

İnternet Kaynakları

5816 sayılı Atatürk Hakkında İşlenen Suçlar Hakkında Kanunu. (2022). 18 06, 2022 tarihinde <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5816.pdf> adresinden alındı.

Atwood, M. (2021). *Writing 101: What Is Situational Irony?* 10 06, 2022 tarihinde <https://www.masterclass.com/articles/writing-101-what-is-situational-irony-learn-about-situational-irony-in-literature-with-examples#what-is-situational-irony> adresinden alındı.

Celkan, E. N. (2016). *Şeyler&Şeytanlar: Bi acaip şey: Oyun Yazmak*. 09 05, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=-lz8xzzRcks> adresinden alındı.

Exaggeration. (2022). 20 06, 2022 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/exaggeration> adresinden alındı.

Humour. (2022). 20 06, 2022 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/humour> adresinden alındı.

Invective. (2022). 20 06, 2022 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/invective> adresinden alındı.

Sarcasm. (2022). 20 06, 2022 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sarcasm> adresinden alındı.

Hürriyet. (2003). *Çankaya 29 Ekim*. 16 06, 2022 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/cankaya-29-ekim-180284> adresinden alındı.

İsra. (2022). *İsra Suresi*. 17 06, 2022 tarihinde <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-1/isra-suresi-17/ayet-39/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1> adresinden alındı.

Luka. (2022). *Luka 18*. 17 06, 2022 tarihinde <https://www.jw.org/tr/kutuphane/kutsal-kitap/bi12/kitaplar/luka/18/#v42018020> adresinden alındı.

Magee, B. R. (2021). *Tacitus, Horace,& Juvenal*. 9 06, 2022 tarihinde <https://www2.latech.edu/~bmagee/103/lectures/10A--horace-tacitus-juvenal/10A--horace-tacitus-juvenal.html> adresinden alındı.

Oya, B. (2016). *Şeyler&Şeytanlar: Bi acaip şey; Oyun Yazmak*. 06 06, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=-lz8xzzRcks> adresinden alındı.

Strong, T. (2008). *Writing Down the Funny Bones: The Exaggeration*. 5 06, 2022 tarihinde <https://www.toddstrong.com/comedywriting/exaggeration.php> adresinden alındı.

Şensoy, F. (2004). *Ferhan Şensoy ile Tiyatro Üzerine*. 09 05, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=6xwiDqgk-7Y> adresinden alındı.

Tractatus coislinianus. (2022). 15 06, 2022 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Tractatus_coislinianus adresinden alındı.

Yüksel, A. (2020) *Ortaoyuncular 40 Yaşında*. 09 05, 2022 tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/aysegul-yuksel/ortaoyuncular-40-yasinda-1793313> adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Gökhan Yıldırım, Ege Üniversitesi Fizik ve Celal Bayar Üniversitesi Kimya bölümlerinde eğitim gördü. On yılı aşkın süre eczacı kalfalığı yaptı.

Bornova Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından oynanan oyunlarda 2013 ile 2016 yılları arasında kursiyer oyuncu, sahne amiri, dramaturg ve yönetmen asistanı olarak görev aldı. 2014 yılında kazandığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı Dramatik Yazarlık-Dramaturgi bölümünden 2018 yılında bölüm derecesiyle mezun oldu. 2018 yılından beri İstanbul'da senaristlik yapmaktadır.

