



**T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**KARA MİZAH UNSURLARININ JEAN GENET OYUNLARINDA  
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Feyza ÖZGEN ŞEKER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN**

**ISPARTA, 2022**

**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

Bu tez 03/08/2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **oy birliği/oy çokluğu** ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN Dr. Öğr. Üyesi Müşerref Ö. ÇETİNDÖĞAN İmza: .....

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL İmza: .....

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU İmza: .....

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İmza ve Mühür

Doç. Dr. Mustafa GENÇ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

Bu çalışma ..... tarafından desteklenmiştir.

Proje No :

**T.C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (.../.../20...).

Feyza ÖZGEN ŞEKER

İmza

## ÖNSÖZ

Gülme, insanın temel eylemlerinden biri olarak içinde yaşama sevinci, eleştiri, alay, duygu ve akıl birlikteliğini içeren geniş bir yapı oluşturur. İnsanın neye neden güldüğü sorusu, tarihsel süreç içinde yapılan araştırmalarla cevaplanmaya çalışılmış; ilkel dönemlerden günümüze gelinceye değin gülmenin psikolojik ve sosyolojik çözümlenmeleri dile getirilmiştir. Mizahın gülmeden ayrılışı yazınsal ve sanatsal gelişimin içinde tartışılır ve özellikle 20. Yüzyıl, mizahın içinden filizlenen ama yüzyılın içinde yaşanan savaşlar, kıyımlar ve katliamlar yüzünden karalaşan mizah, kara mizah adıyla anılır. Aynı yüzyıl içinde ortaya çıkan Absürd Tiyatro da hayatın saçmalığını ve uyumsuzluğunu kara mizahın diliyle aktarır. Jean Genet de bu dili en iyi kullanan yazarlardan biridir.

Bu çalışmada Jean Genet oyunlarında yer verilen kara mizah unsurlarının incelenmesinin amacı; Genet gibi hayatı karamsar bir düzlemde konu eden bir yazarın, oyunlarında kullandığı kara mizahla seyircisini yine de olanı değiştirebileceği konusunda uyarmaya çalışan tavrıdır. Komedide gülme alaysı bir cezalandırmayla eğlendirirken, Genet oyunlarında gülme, trajik duruma karşı kara bir tebessümdür ve kaynağını saçma olanın var ettiği kara mizah oluşturur. Dolayısıyla bu çalışmada gülme eyleminin kaynakları, mizahla ayrılan yönleri; mizah ve kara mizah teorileri ile bileşenleri; absürd tiyatronun ortaya çıkışı, Genet'nin hayatı, sanat anlayışı ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın, Sıkı Gözetim, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler ve Paravanlar oyunları üzerinden yapılmasının amacı ise Genet'nin tüm oyunlarında kara mizah unsurlarını kullanmış olmasındandır. Kaynak taraması sonucunda kara mizahın sanat türleriyle ilişkisinde Türkçe kaynakların az olduğu saptanmış, Jean Genet ile ilgili araştırmaların ise son on yılda arttığı gözlemlenmiştir.

Çalışmam boyunca, hiçbir zaman desteğini, güler yüzünü ve sabrını benden esirgemeyen, danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN'a, lisans ve yüksek lisans dönemim boyunca beni her zaman destekleyen, yüreklendiren, saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL'a, sabırla, sevgisiyle ve desteğiyle her zaman yanımda olan kıymetli eşim Ömer Samet ŞEKER'e, annem Hatice ÖZGEN'e ve babam Osman ÖZGEN'e, Sadıka ŞEKER ve Ali ŞEKER'e, dostlarım Özge ORHAN ERKAYACAN'a, Dr. Öğr. Üyesi Kerim Emre ÖZERDEN'e, Aslınur SARICA ÜNAL'a, Hilal AĞCAKAYA'ya ve Merve ÖZEL'e, varlıklarıyla beni hep mutlu eden ve edecek olan canım yeğenlerim Öykü ve Çınar SAĞLAM'a sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Feyza ÖZGEN ŞEKER

Isparta, 2022

## ÖZET

### KARA MİZAH UNSURLARININ JEAN GENET OYUNLARINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Feyza ÖZGEN ŞEKER

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Yıl:2022 Sayfa:156

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Gülme yalnızca insana özel bir edimdir. Çağlar boyunca gülmenin nedenine ilişkin felsefe, sanat ve psikoloji alanlarında çalışmalar yapılır. Antik Yunan'dan başlangıçla özellikle gülmenin kontrol altına alınması gerektiğine dair görüşler artar ve bu görüşler Rönesans'a kadar çeşitlenir. Rönesans'tan itibaren gülmenin nedenine ilişkin çalışmaların hızlanmasıyla birlikte gülme ve mizah arasındaki ayırım yapılır böylelikle mizahın da varlığına dair fikirler kuramsallaşır. 20. yüzyılda ise insanın iki dünya savaşı geçirmesi, kentleşme, endüstri ve sanayideki ilerlemeyle birlikte insanlığın dünyaya olan bakış açısı değişir. Düşünsel değişim mizahın da ekseninin kaymasına neden olur. Artık gülme, kara ve acıdır. Kara mizah unsurlarının kullanıldığı eserlerde, insanlığın yeni durumu, acımasız ve saldırgan bir şekilde gözler önüne serilir.

Jean Genet'in Sıkı Gözetim, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler ve Paravanlar oyunlarında, kara mizah unsurlarının incelenmesini amaçlayan bu çalışmanın girişinde, gülmenin tarihine yer verilmiştir. Birinci bölümde, mizahın gelişimi, mizah teorileri ve mizahın sanat ile ilişkisi araştırılmış ve kara mizahın ortaya çıkışı, kaynakları anlatılmıştır. İkinci bölümde, absürd tiyatro kuramı ve Jean Genet'nin hayatı, sanat anlayışı aktarılmış ve üçüncü bölümde oyunlarında kara mizah unsurları incelenerek yorumlanmıştır. Sonuçta, kara mizahın Jean Genet oyunlarında kullanılış biçimi değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mizah, Kara Mizah, Absürd Tiyatro, Jean Genet.

## ABSTRACT

### INTERPRETATION OF BLACK HUMOR ELEMENTS IN JEAN GENET PLAYS

Feyza ÖZGEN ŞEKER

Süleyman Demirel University

Institute of Fine Arts

Art and Design Department

Master's Thesis

Year: 2022, Page: 156

Supervisor: Assist. Prof. Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN

Laughter is a uniquely human act. Throughout the ages, studies have been carried out in the fields of philosophy, art and psychology on the cause of laughter. Starting from Ancient Greece, the views that especially laughing should be controlled increase and these views vary until the Renaissance. With the acceleration of studies on the cause of laughter since the Renaissance, a distinction is made between laughter and humor, thus the ideas about the existence of humor are theorized. In the 20th century, humanity's perspective on the world changes with the two world wars, urbanization, and progress in industry. Intellectual change also causes humor to shift its axis. Laughter is now black and acrimonious. In the works in which elements of black humor are used, the new state of humanity is revealed in a cruel and aggressive way.

The history of laughter is included in the introduction to this study, which aims to examine the elements of black humor in Jean Genet's plays *The Screens*, *The Maids*, *Balcony*, *The Blacks* and *Screens*. In the first chapter, the development of humor, theories of humor and the relationship between humor and art, and the come in view of dark humor and its sources are explained. In the second part, the theory of absurd theater and Jean Genet's life, her understanding of art are explained and in the third part, the dark humor elements in her plays are analyzed and interpreted. In the conclusion part, the use of dark humor in Jean Genet's plays is evaluated.

**Key Words:** Humour, Black Humour, Absurd Theatre, Jean Genet.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
GİRİŞ .....	1
<b>I. BÖLÜM.....</b>	<b>16</b>
<b>1. MİZAHTAN KARA MİZAHA TEORİLER ve TEMEL BİLEŞENLER.....</b>	<b>16</b>
1.1. Mizahın Tanımları ve Teorileri.....	16
1.2. Mizahın Bileşenleri.....	29
1.3. Kara Mizahın Tanımları ve Teorileri.....	36
1.4. Kara Mizahın Bileşenleri .....	59
<b>II. BÖLÜM</b>	
<b>2. ABSÜRD TİYATRO ve JEAN GENET’NİN ABSÜRD TİYATRODAKİ YERİ .....</b>	<b>68</b>
2.1. Absürd Tiyatro Kuramı.....	68
2.2. Jean Genet’in Hayatı ve Sanat Anlayışı .....	82
2.3. Jean Genet’nin Sanat Anlayışı .....	88
<b>III. BÖLÜM</b>	
<b>3. JEAN GENET OYUNLARINDA KARA MİZAH.....</b>	<b>93</b>
3.1. Sıkı Gözetim .....	93
3.2. Hizmetçiler .....	102
3.3. Balkon.....	110
3.4. Zenciler .....	121
3.5. Paravanlar .....	127
SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA .....	141

## GİRİŞ

“Gülme, tek çıkış yoludur”

Georges Bataille

Gülme, düşünme ve konuşma gibi insana özel ve tamamen kişisel kodlamalara bağlı bir edimdir. Çağlar boyunca gülme ile ilgili teorilerin kısıtlılığı da bu kişisellikten kaynaklanır. Gülmenin şekli, duygusu, itki gücü ve yarattığı haz öznel bir tecrübe olduğu için, yüzyıllar boyunca neye, niçin gülündüğüne dair çalışmalar ve önermeler geniş ölçekli, kapsayıcı değildir. Gülmenin başlangıçtan itibaren devlet düzeni için tehdit unsuru olarak konumlanır. 20. yüzyıla değin neye gülündüğünden çok nasıl gülünmesi gerektiğine dair çalışmalar yapılmasına neden olur. 20. yüzyıldan önceki araştırmacılar ise gülmenin ve gülen kişinin ölçüsü ile ilgilenir.

Gülme, **Türkçe Sözlük**'te “gülmek işi”, “kahkaha” olarak tanımlanır (TDK, 2011:1458). Gülmek ise, “Hoşuna veya tuhafına giden olaylar, durumlar karşısında, genellikle sesli bir biçimde duygusunu açığa vurmak”, “Mutlu, sevinçli zaman geçirmek, eğlenmek, hoşça vakit geçirmek”, “Biriyle alay etmek”, “Dikkati çekecek derecede hoş ve sıcak görünmek” (TDK, 2011:1457) olarak açıklanır. Tanımların farklı olmasının sebebi, gülmenin şekli ve yarattığı etkilerin çeşitli olmasındandır ve çağlar boyunca bu çeşitliliğin sınırlarına dair kesin açıklamalar yapılamaz. Bu da gülmenin varlığına ilişkin birçok önermenin ortaya çıkmasına neden olur.

Samuel Johnson, “*Komedi Tanımlamanın Zorluğu*” başlıklı makalesinde, insanların birçok farklı yönden akıllı olmasına rağmen, her koşulda aynı güldüğünü fakat bunun da güvenilmez olduğunu belirtir. Çünkü gülme ve kahkaha farklı deyimlerden oluşan bir dildir. Gıdıklayarak, kıkırdayarak, hırıldayarak, alay ederek, böğürerek, bağıra çağıra, kıs kıs, nefesi kesilerek vb gülme halleri vardır. Gülümseme görsel, kahkaha işitseldir ancak bu iki fenomeni ilişkilendiren ve birleştiren şey, bilişsel kodlamalardır. Johnson'ın önermesiyle Eagleton, gülmeyi ve kahkahayı sosyal bakımdan baştan aşağı kodlanan ve fiziksel oluşumunu kendiliğinden sağlayan, doğa ile kültür arasındaki sivri uç olarak adlandırır (Eagleton, 2019:13-15).

Anca Parvulescu'nun **Gülme-Bir Tutkuya Dair Notlar** adlı kitabında, gülmeyi yaratan başat etken, herhangi bir nesnedir. Gülünen şeye olan ilgi, gülmenin

açığa çıkmasıyla birlikte yoğunlaşır. Böylelikle gülmenin çirkin ya da uyumsuz olup da acı yaratmayan şeylere verilen bir tepki olduğu önermesi ortaya çıkar. Aristoteles gülmeyi, “gülme tepkisi doğuran maske, acıya sebep olmaz ama çirkin ve çarpıktır” (Parvulescu, 2017:19) olarak açıklar. Bu tanım, komedi yazarları ve gülme teorisyenleri için referans niteliği taşır. Çünkü Aristoteles, gülmenin sadece insana özgü olduğunu, insan ile hayvan arasındaki asgari eşiği belirlediğini ve farkın gözle görülür hale gelmesini sağladığını ileri sürer (Parvulescu, 2017:19). Antik Yunan’dan itibaren, gülmenin yalnızca insana özgü olması önerisiyle, diğer özellikler gibi (düşünme, konuşma, duygulanma vb.) kontrol altına alınması gerektiğinin önemi vurgulanır. Böylelikle, gülen kişinin öznesinin ne hale geldiği, gülmeyi tetikleyen duyguların dizilimi ve gülmenin ne işe yaradığına dair çalışmalar güçlenir.

Antik Yunan’da gülmenin varlığına ve duygusuna dair en eski yazılı kaynak Hippokrates’in **Gülmeye ve Deliliğe Dair** adlı kitabıdır. Hippokrates, ünlü filozof Demokritos’un Abdera halkı karşısındaki tavrını ve tutumunu yazarken, gülmenin itki gücüne de atıfta bulunur. Abdera halkı Demokritos’un başına gelen felaketlere bile güldüğünü görünce, onu hastalandı ya da aklını yitirdi sanır, bu nedenle hekim Hippokrates’ten yardım ister. Hippokrates, Demokritos’a gider ve bu davranışının münasebetsiz olduğunu, sürekli gülecek bir şey olmadığını söyler fakat Hippokrates, Demokritos’un açıklamaları üzerine onun bir deli, cahil ya da hasta değil, bilge olduğuna kanaat getirir.

Çok güzel söyledin Hippokrates, ama neden güldüğümü bilmiyorsun. Bunu öğrendiğin zaman eminim ki, eşyalarının arasında benim gülüşümle birlikte, hem vatanının hem de senin iyiliğine hizmet edecek ve elçiliğinden daha etkili olacak bir tıbbi götüreceksin, böylece başkalarına bilgeliği öğretebileceksin. İnsanların hiçbir yararı olmayan şeylerle ne denli ilgilendiklerini, hiçbir zahmete değmeyen şeyler için yarıştıklarını ve hayatlarının tümünü gülünesi işlere girişmek üzere israf ettiklerini öğrendikten sonra, bunun karşılığı olarak belki sen de bana hekimlik sanatını öğretirsin (Hippokrates, 2008: 63).

Demokritos’un gülüşü, gülmenin özüne ilişkin önemli bir kanıt niteliğindedir. İnsan, gülmeyi unuttuğunda, gülünecek duruma gelir. Demokritos’un deli ya da hasta olduğunu düşünenlere verebileceği tek cevap da gülmek olur. Demokritos ne iyiye ne de kötülüğe, arzularının ölçsüzlüğüyle yaşayan ve hayatı engebesiz sayan tek bir nesneye güldüğünü söyler. Burada nesne olarak kastettiği şeyse, insana ilişkin olan her

şeydir. Demokritos'un gülüşü bilgece bir gülüştür ve her ne kadar halk onu deli sansa da o, gülmenin gücünü ve sağaltma özelliğini yadsımaz ve Hippokrates, her tepkiye rağmen gülmeye devam eden Demokritos'u "Büyük gülcü" olarak ilan eder (Hippokrates, 2008: 19).

Gülmenin kendine özgü doğasını, onu neyin harekete geçirdiğini, merkezini, dışavurumlarını, irademize rağmen onu tutamayıp da aniden nasıl patladığını ve aynı anda böğürleri, ağzı, damarları, gözleri, çehreyi etkisine aldığını keşfetme işi Demokritos'a aittir (Hippokrates, 2008: 19).

Demokritos'un gülüşü, gülmenin insanda yarattığı rahatlama etkisi ve gülmenin hafife alınmayacak ölçüde savunma mekanizması olduğunu gösterir. Gülme insanı rahatlatan, sağaltan ve yenileyen bir eylemdir. Her ne kadar Hippokrates, bu gülüşün ardındaki anlamı bilgelikle açıklasa da sonraki yıllarda gülüşün bir bilgelik göstergesi ya da sağaltım aracı olduğuna dair fikir ve kanılar oldukça azdır. Çünkü gülme, sosyal, siyasi ve toplumsal düzenin tehdidi olarak konumlandırılır ve özellikle toplumların refahını bozan, insanları küstahlaştıran ve güçlü hissettiren bir eylemdir. Bu kanının ortaya atılması da ilkin Antik Yunan döneminde yapılır.

Gülmeye karşı tutumlar ve gülmeyi kontrol etme girişimleri, Sokrates öncesi filozofların görüşleriyle başlar. Filozofların önermeleri, gülmenin kısıtlanması gerektiği yönündedir ve görüşler bu perspektifle şekillenir. Filozoflara göre gülme, üretime destek olduğu sürece iyi olabilir, en iyi gülme de gündelik yaşam uğraşlarını kolaylaştırmayı sağlarsa kabul görebilir. Neşeli gülme, ciddiliği bozar. Bu da devlet işlerinde aksamalara neden olduğu için uzaklaşılması gereken bir gülüştür. Alaycı gülme ise yalnızca tanrıların silahı olabilir; halkın böylesi bir ateşli silahı yanında taşınması risk faktörüdür (Sanders, 2011:108). İnsan, devleti ya da yaşadığı sistemin düzenini kuranları eleştirmeye ve onları alaya almaya cesaret ettiği anda bunun sonu gelmez. Gülme bulaşıcı bir eylem olduğu için, tedbirlerin sıkı, katı bir şekilde alınması beklenir.

Sokrates'in gülmeye yaklaşımı da önceki dönem filozoflarına benzer biçimdedir. Sokrates gülmeyi, tuza benzetir. Tuz lezzetli bir çeşnidir ama kararından fazla kullanılırsa acı verir. Nüktecinin şakalarını sınırsızca yapması bir anda uyumsuzluğa ve düzensizliğe neden olur. Bu nedenle gülmenin insanı yaralamaması, hırçınlaştırmaması gerekir. Burada nüktecinin görevi de incitmeden şaka yapmak ve

gülüşü de bu şekilde sağlamaktır. Sokrates'e göre nükte, edep ve görgü gerektiren bir şey olduğundan dolayı, herkes nüktedan olamaz; yalnızca iyi terbiye görmüş, yurttaşlığının farkında olan ve zekâsı yüksek kişiler nüktedan olabilir (Sanders, 2011:114). Sokrates şakaya ve nüktedana yaklaşımıyla da paralel bir şekilde, gülüşün de kibar ve sakin olanını doğru bulur. Kahkaha atarak gülmenin saldırganlığa benzediğini, bundan da kaçınılması gerektiğini öğütler.

Platon'a göre gülme, maskaralık edilmediği sürece ya da hitabet sanatına yararlı olduğu sürece kabul görebilir. Platon, yurttaşların ve halkın, alaycı gülmesini doğru bulmaz ve komedyacı yazarlarının, hangi nedenle olursa olsun yurttaşlarla ilgili öfke uyandıracak şakalar yapmasının kesinlikle yasaklanması gerektiği görüşündedir. Platon'a göre gülme, tebessümle sınırlı kalmalıdır. Alaycılıkla yapılan her şaka, saldırı niteliği taşıdığı için devlet düzenini bozar. Dolayısıyla gülme kontrol altına alınması gereken bir eylemdir. Platon'a göre gülme, eğitim gerektiren bir şey değildir. Aksine içgüdüsel bir davranıştır. Bu davranış ehlileştirilmediğinde, iktidarın bütünlüklü yapısı bozulabilir çünkü gülen herkes iktidarı alaya alabilecek kadar yüreklendir. Bu da özellikle gençlerde kontrol edilmesi gereken bir davranış olmalıdır (Sanders, 2011: 114).

Yunanlıların "akortsuzluk" dediği ölçsüz neşe, hiçbir yaşa yakışmaz ama en çok gençlere yakışmaz. Kimilerinin gülerken çıkardığı kişneme sesi de yakışsızdır. Ayrıca kişinin ağzını ardına dek açması, yanaklarının buruşması ve dişlerinin ortaya çıkması da nezaketsizliktir. Bu köpekgillerin bir alışkanlığıdır ve alaycı bir sırıtış sayılır. Çehre, neşeyi öyle bir dışa vurmalıdır ki ne ağzın görünüşü çarpılsın ne de zihinden sefih şeyler geçirildiği açığa vursun. Sadece ahmaklar şu ifadeyi kullanır: "Gülmekten yarılıyorum", "gülmekten patlayacağım", "gülmekten ölüyorum." Eğer, bu nevi denetimsiz gülmeye yol açacak kadar komik bir hadise gerçekleşirse, yüzü mendille ya da elle kapatmak şart. Yalnızken, ortada hiçbir sebep yokken gülmek, ya aptallığa ya da deliliğe yorulur (Parvulescu, 2017:64).

Aristoteles'in görüşleri ise Platon'a göre daha ılımlıdır. Aristoteles, gülüşün yalnızca insana bahşedilen bir eylem olduğunu ancak bunun da kontrol edilmesi gerektiğini vurgular. Gülme, Aristoteles'e göre paradoksal bir yapıdır; insan gülebilen tek hayvansa ve güldükçe insan olduğunu kavrayabiliyorsa, gülmeyi kontrolsüzce kullanmak ve kaba saba gülmek de kişiyi bayağılaştırır. İnsan bayağılaşmayı kabul etmiyorsa, gülme dürtüsü bastırılmalı ve kibarca tebessüm etmelidir. İnsanların

kusurlarına, hatalarına ve aksaklıklarına gülmek de kaba saba, eğitimsiz kişilere özgü bir davranıştır. Aristoteles, Platon'a nazaran gülmenin bir edep sorunu olmadığı, kontrollü gülmenin insanı rahatlattığı görüşündedir (Sanders, 2011: 126).

Antik Yunan'da gülme, hassas ve toplumsal işlevi olan bir kullanım alanına dönüşür. Felsefeciler gülmenin toplumları alt üst edebilecek kadar güçlü olduğunu bilerek onu evcilleştirmeye çalışır. Bu nedenle gülmenin tınısından, yarattığı görüntüye kadar irdeleyerek onu ağırbaşlılığın sembolü olarak kullanırlar. Gülmeye çıkarılan sesler, aşırılık ölçütü olarak anlam kazanır ve toplum refahını sağlayan ciddiyete karşı bir tehdit olarak görülür. Gülme, her ne kadar insanlar için bir sağaltım aracına dönüşmüş olsa da filozofların da etkisiyle bu hazzın peşinden gitmek, temel bir yurttaşlık sorunu olarak görüldüğünden ya da bir delilik göstergesi olarak anlamlandırıldığından dolayı, yasa yapıcılar ve filozofların etkisiyle gülme kontrol altına alınmaya çalışılır. Başat öneriler ise, gülmeyi uyandıran hangi duygu varsa öncelikle o duygu törpülenmeli sonrasında da hazzı sağlayacak olan gülme eylemi dizginlenmelidir (Parvulescu, 2017:23).

Orta Çağ döneminde, tek tanrılı dinlere geçişle birlikte gülmeye uygulanan yaptırımlar giderek artar. Tek tanrılı dinlerin düşünsel temelinde, dünyanın geçici bir yer olduğu görüşü vardır. Kilisenin vaazları da bu inançla şekillenir. İnsan, doğar doğmaz günahkâr olarak yeryüzüne gelir ve yaşamı bittiğinde, günahlarını temizledikçe, cennete yani asıl mutluluğa kavuşur. Bu nedenle yaşadığı yeryüzünde mutluluğun peşinde koşanlar, sürekli gülmeye ve eğlenmeye kendilerini adayanlar, cennette asıl mutluluğa kavuşamayacak olanlardır (Sanders, 2001:154). Saint Victor Hugh, Basileios, Ambrosius ilk Hıristiyan yazarlar da gülmeye karşı görüşlerini kilisenin öğütlerine uygun şekilde açıklarlar. Gülme ya kibir işaretidir ya da günahkârlığın sembolüdür. İyi ya da kötü hangi niyetle yapılırsa yapılsın, gülme taşkınlıktır ve Tanrı'yı unutturan büyük düşmandır (Sanders, 2001:156).

Orta Çağ'da kilisenin baskıları, gülmeyi ortadan kaldıramaz. Dinsel oyunların içine komik öğeler girmeye başlayınca, Tanrı korkusu yaratan mitler de etkisini gündend güne yitirir. İsa'nın çarmıha gerilme hikâyesi artık hüznle ve acıyla eşleşmez, aksine alaycı bir gülüşün hedefine doğru yönelir. Böylelikle gülme, tasasız bir mutluluk göstergesi ya da basit neşenin ifadesi olmaktan çok daha farklı anlamlara

gelir. Baskılanmış insan, korkuyla, öfkeyle ve şiddetle kahkaha sayesinde baş edebilir ve bu başkaldırı, Orta Çağ gülüşüyle gözle görülür bir hale gelir. Kilise bu durumu yeniden baskı altına almak ister ve birçok Hıristiyan yazar gülmenin kötü duygulara neden olduğuna dair demeçler verir. Hıristiyan çocuk eğitimleri de dâhil olmak üzere “Çok gülen çok ağlar” (Luka 6:25). vb. mesajlar, ayetler, vaazlar görünür hale getirilmeye çalışılır ama gülmenin ve kahkahanın sonu kesilmez (Parvulescu, 2017:23).

Orta Çağ kilise baskısıyla ortaya çıkan gülüş, tarih boyunca baş etme gülüşü, hınçlı gülüş ve direnen gülüş olarak anılır ve bu gülüşün temsilleri de karnavallarla, bayramlarla pekiştirilir. Orta Çağ düşünürleri ve yazarları, gülmenin gücünü bilirler ancak vaazlarında ya da görüşlerinde bunun üzerinde durmazlar. Gülmenin gücünden bahsetmek, ayartıcı ve baştan çıkarıcı bir hamle olabileceğinden, bu gücün sözü bile edilmez. Bu nedenle tek tanrılı inanç sisteminin temsilcileri, gülmeyi tamamen kapı dışına bırakıp, cehennemle, şeytanla ilişkili bir edim olarak yorumlarlar. Bu baskı başlangıçta gülmenin bastırılması için iyi bir yöntem gibi gözükse de sonrasında gülme yine ortaya çıkar ve bu sefer gülme, öfkeyle, sistemleri alt etme isteğiyle ve baskılara direnmeyle daha güçlü bir kahkahaya dönüşür (Bahtin, 2016, 137-138).

Rönesans Dönemi’nde, Hümanist düşünceyle, Püriten ahlak anlayışı iş birliği içindedir. Püritenler, Orta Çağ kiliselerinde verilen vaazların tam aksine gülmeyi kabul eder bir tavır sergilemek isterler. Dönemde uygarlaşmayla birlikte, insanların dikkat etmesi gereken konular üzerinde birçok yazılar çıkar. Yemek yeme, dışarıda konuşmak, gülme vb. ile ilgili dikkat edilmesi gerekenler yazılır. Gülme, insanın engel olamadığı bir dürtü olarak kabul edilebilir ancak bu gülüş yine de Tanrı gülüşüne benzer bir kutsal gülüş olmalıdır. Düşmanlara gülmek de sakıncalı değildir ancak bu sonsuz bir zafer işareti olarak görülmemelidir. Rönesans dönemi yazarlarından Perkins’e göre kutlu bir peygamber olan İsa, üç kez ağlar hatta sürekli ağlar ama hiç gülmez. Eğer insan yine de gülme eylemine hâkim olmayacaksa bunu kararında kullanmalıdır (Parvulescu, 2017:67).

Gülmeye gelince, bundan faydalanılabilir: Yoksa Tanrı, insanoğluna asla bu gücü ve melekeyi bahşetmezdi. Gelgelelim, gülmenin kullanımı ılımlı ve nadir olmak zorunda; çünkü günahlarımızın kederi çok ve sıktır (Parvulescu, 2017:67).

Rönesans döneminde kilise ve saraylarda, gülmeye her ne kadar sıcak ve sevecen bir tavırla yaklaşıyor gibi davranılsa da pratikte durum aynı şekilde devam etmez. Kiliselerde yapılan törenlerde ve vaazlarda, Tanrı'nın insana verdiği nefesin ölçülü kullanılması gerektiği öğütlenir. Kahkaha, ciğerlerden çıkan nefesin ölçüsüz kullanımı anlamına geldiği için de insanların bundan kaçınması gerektiği vurgulanır. Gülmenin yarattığı şekil, hoş ve mağrur bir tebessümden ileri gitmemelidir. Diğer yandan kahkahayla gülüş konusunda ısrarlı davranan tüm kişiler alt sınıf olarak addedilir. Köylünün gülüşüne benzetilen bu gülüş, soyluluktan nasibini alamamış kişilere uygun bir davranıştır. Karnavallardaki açık saçıklık, kaba güldürü ne kilise ne de saray tarafından hoş karşılanmaz ancak yine de karnavallarda, yortularda, bayramlarda halkın gülüşü azalmaz ve kahkaha devam eder (Sanders, 2001:156).

Rönesans Dönemi'nin başlangıcından itibaren, gülüşün veya gülmenin ne olduğuyla ilgili çalışmalar filizlenir. Perkins, Calvin, Erasmus gibi birçok isim gülmenin fizyolojisi ile ilgili çalışmalar yapar. Bu çalışmaların ortak paydasında yine de gülmeye ihtiyatlı bir yaklaşım söz konusudur. Geç Rönesans döneminden sonra 1579 yılında gülmenin neden ve nasıl olduğuna dair ilk geniş çaplı araştırma Laurent Joubert tarafından yapılır. Yazar **Gülme Üstüne Risale** adlı kitabında, gülmenin ortaya çıkma süreciyle ilgili biyolojik ve fiziksel süreçleri anlatır. Joubert'e göre insan, uzuvlarını beyin yoluyla kontrol eder. Örneğin el ile beyin arasında mutlaka bir savaş vardır ve eğer insan vücudunda kalıtsal bir rahatsızlık yoksa beyin ele hükmeder ve istediğini yaptırır. Yüz de bu uzuvlardan biridir. Beyin gülmeye hükmediyorsa, yüz bunu gösterir. Ancak gülme düşünsel bir sürecin ürünü olduğu için daha az tamahkâr davranır ve denetimsiz gülüş ortaya çıkar. Gülme, Joubert'e göre asabi bir dürtüdür ve beynin ona hükmetmesi zordur.

Joubert'e göre, gülmeyi gösteren şey yüzdeki kasılmalar, ağzın genişlemesi ve vücudun sarsılma halidir. Gülme esnasında vücudun yarattığı koreografiler aynı zamanda belli tutkuların dışsal tezahürü olarak kabul edilmelidir. Bu tutkular bir bileşik oluşturur ve gülmenin kimyası ortaya çıkar. Özellikle de neşeli olma tutkusu, gülmenin oluşmasında birincil etkindir. Neşe ile karşılanan her nesne, gülmenin yaratıcısıdır. Joubert'e göre sadece neşe ile tutkunun yan yana gelmesi bunu sağlamaz. Öfke de gülmeyi yaratır ancak öfke egemen aklın iktidarını alt üst edecek kadar güçlü bir mekanizmadır. Joubert'in savına göre gülme iki şekilde var olur. Neşeli gülme,

sağlıklı, doğal ve kontrollüdür. Öfke ile oluşan gülme ise, kontrolsüz, tehditkâr ve hastalıktır. Bu nedenle Joubert ilk gülmenin, insan için daha uygun olduğunu ve göz açıp kapayıncaya kadar oluşan bir neşe vurgusu olduğunu savunur.

Joubert'in gülme ve tutkuya ilişkin öne sürdüğü sava benzer şekilde yaklaşan bir diğer isim Descartes'tır. Descartes'a göre insanı altı ilkel dürtü kontrol eder; Merak, sevgi, arzu, nefret, üzüntü ve neşe. Bu tutkular her zaman suistimallere, aşırılıklara ve kontrolsüzlüğe açık bir şekilde durur. Descartes, ruh ve bedenın ikili bir yapı olduğunu ve ters tepki kuralı ile bütünlük sağladığını savunur. Beden harekete geçtiğinde, ruh edilgendir, ruh harekete geçtiğinde de beden edilgendir. Ruh ile beden arasındaki bu çatışma, birinin galip gelmesiyle sonuçlanır. İlkel tutkular da ruh ve beden arasındaki çatışmayı yaratan etmenlerdir. Tutkular, beynin kılavuzluğuyla terbiye edilebilir durumda olduğu için, beden her zaman edilgen duruma düşürülebilir. Descartes'a göre gülmeyi sağlayan şey şaşırma tutkusudur. Şaşkınlık, bilinmeyen bir bilgiyi öğrenmeyi sağlar fakat aşırı şaşkınlık gülmeyi doğurur ve dolayısıyla aklın etkinliğini ortadan kaldırır. Bu nedenle aşırı şaşkınlıkla ortaya çıkan kontrolsüz gülme düzenlenmeli ve şaşırmanın hayranlığa dönüşmesiyle ortaya çıkan gülmenin sağlıklı olduğu kabul edilmelidir (Parvulescu, 2017:67).

Descartes'ın gülmeyi aşırı şaşkınlık duygusuyla ifade etmesi gülme kuramcılarına öncülük eder. Gülme üzerine 17. yüzyılda çalışma yapan Thomas Hobbes'a göre gülme, ani bir sevinç patlamasıdır ve bu şaşkınlıkla ortaya çıkar. Ayağı aksayan birine gülen kişi aslında onun yürüyüş gramerine şaşırır ve böylece şaşkınlıkla bir gülme oluşur. Fakat Hobbes, bu savını ileriye götürerek gülmeyi sağlayan şeyin şaşkınlık duygusu olduğunu ama aynı zamanda gurur da olduğunu ileri sürer. Ayağı aksayan kişiye gülme şaşkınlık yaratır ancak bu şaşkınlık, insanın kendi sağlıklı yürüyüşünü kavrama anıdır. Bu da gurur yaratır ve insan kendinden aşağı durumda olan kişiye gülmeye başlar. Her ne kadar bu gülme acıma duygusu barındırsa da kişinin üzerindeki şaşkınlık sevince, sevinç de gülmeye dönüşür (Hobbes, 2020:53).

16. ve 17. yüzyılda gülmeye karşı katı düşünce biçimleri ve yaptırım istekleri devam etse de gülme süreçlerine ilişkin bilimsel çalışmalar güçlenir. Sonraki yüzyıllarda Descartes'ın, Hobbes'un kuramları, hem gülme hem de mizah kuramları için öncü çalışmalar olur. Bilim ve teknolojinin gelişmesi, Freud'un psikanalitik

çalışmaları gülmenin nedenine ilişkin çalışmaların yapılmasını sağlar fakat bu araştırmalar birbirinin tekrarı niteliğindedir (Bergson, 2011:6). 19. yüzyılın sonunda Henri Bergson gülme ile ilgili birçok görüşü inceler ve gülme kuramı ile ilgili detaylı ve kapsamlı çalışması **Le Rire** (Gülme) kitabını 1900 yılında yayımlar.

Bergson, Aristoteles'in "İnsan tek gülen hayvandır" önermesinden hareketle, yalnızca insana ilişkin olanın komik olduğunu savunur. Bergson'a göre bir şapkaya ya da bir nesneye gülünüyorsa bu insanın ona verdiği biçimden dolayı komiktir. Bir hayvanın ayağa kalkıp dans etmesi ya da kıyafet giyip dolaşması da insana has davranışlar sergilemesinden dolayı komiktir. Dolayısıyla insana ilişkin olmayan hiçbir şey komik olamaz. Bergson, tarih boyunca gülme üzerine yapılan çalışmaların kısıtlılığını da aktararak gülmenin aslında basit bir olgu olduğunu dile getirir.

Bu denli önemli, üstelik de basit bir olgunun filozofların ilgisini daha çok çekmesi gerekmez miydi? Bazıları, insanı 'gülen hayvan' olarak tanımladı. Aynı şekilde insanı, güldüren hayvan olarak da tanımlayabilirlerdi çünkü başka hayvanlar veya bazı cansız nesnelere güldürmeyi başarsalar da bu ancak onların insanla olan benzerliklerine, insanın onlar üzerinde bıraktığı ize veya insanın kullanımına bağlı olarak gerçekleşir (Bergson, 2011:6).

Bergson'a göre gülme, topluca yapılan bir eylemdir. Yalnız ve yalıtılmış olan kişi gülmekten keyif almaz ve bu gülme çok ani bir şekilde belirip, kaybolur. Tiyatro salonlarında gülmenin ve kahkahanın uzunluğundan örnek vererek, kişinin topluca katılımıyla gülmeden keyif alabileceğini savunur (Bergson, 2011:25). Bu da gülmenin kültürel kodlamalarla donatıldığı anlamına gelmektedir. İnsan bilmediği bilgiye gülemez. Bu nedenle gülme toplumsal olduğu kadar aynı zaman da kültürelidir. Barry Sanders, Henri Bergson'un gülmenin toplumsal bir olgu olduğu savına istinaden, gülmenin protest yanından da söz eder. Karnavallarda insanların birleşerek topluca gülmesi, yaptırımları yıkmış olmanın yarattığı hazdır ve gülme bir anda toplumu hemhal olmaya sürükler. Her kültürde de topluca gülmenin birçok alt yapısı, geçmişi ve anlamı vardır.

Bergson, Thomas Hobbes'un gurur-kibir gülmesine de yenilik getirir. Düşen kişiye gülünmesinin sebebi, o kişiye duyulan acıya ya da kendi sağlığınıza duyulan şükür duygusu değildir (Bergson, 2011:17). Bergson'a göre gülünen şey, bir kişinin yere istem dışı bir şekilde oturmasıdır. Burada insanın kendi katılığını fark etmemesine

yani dalgınlığına gülünür. Bunun da kibir ya da gurur duygusuyla ilişkisi yoktur (Bergson, 2011:6). Zupancic, Bergson'un -tezine benzer şekilde- gülmenin kibir işareti değil aksine katılığa verilen bir tepki olduğu görüşündedir. İnsan, hiç düşmeyecekmiş ve yer çekimi yokmuşçasına yaşar, ani dalgınlığıyla birlikte yerle bir olunca da şaşırır. Onun şaşkın olması, bir başkasında gülmeyi uyandırabilir. Baudelaire göre ise gülmeyi sağlayan yegâne etmen, gülünç kişinin gülünç olduğunu bilmemesidir.

İnsanın mekanik ve katı oluşu, sistemlerin içinde tekdüze davranış sergilemesi de Bergson'a göre gülmenin başat etmenidir. Düzensiz ve değişken dünyada insanın salt bir düzenle hayatına devam etme çabası ve girişimi komik olandır. Bergson gündelik hayatta birçok şeyin komik olduğunu ancak bunlara gülünmediğini savunur. Bunun nedeni ise, gülmeye çağlar boyunca uygulanan yaptırımlardır. Bir ritüelde ya da tekrarı olan toplantılarda, davranışlar ve sözler hep aynıdır. Ritüeldeki sesler ve sözler bir anda yok olsa, davranışlar aynı kalsa insan bu görüntünün karşısında gülmeden duramaz. Bergson da her gün aynı eylemleri yapan insanları mekanik ve katı bulur, gülme de bu katılıktan doğar (Bergson, 2011:29).

Öncelikle, bu birbiri içine nüfuz etmiş canlı ve makine imgesi bizi hayatın devingenliğinin üzerini kaplamış, fakat hayatın esnekliğini beceriksizce taklit etmeye, onun çizgilerini izlemeye çalışan bir tür katılığın bulanık imgesine yöneltiyor. Bu noktada, bir elbisenin ne kadar kolayca gülünç hale gelebildiğini keşfediyoruz. Hatta her tür modanın bir yönüyle gülünç olduğunu bile söyleyebiliriz. Yalnız, güncel bir moda söz konusu olduğunda, ona o kadar aşinayızdır ki elbiseler bize onu giyenlerle yekvücut olmuş gibi görünür. Hayal gücümüz bu ikisini birbirinden ayırmaz. Giyilen şeyin atıl katılığı ile giyenin canlı esnekliği arasında karşıtlık görmek aklımıza gelmez. Dolayısıyla gülünçlük örtük vaziyette kalır (Bergson, 2011:29).

Zupancic, mekanikliğe gülünmesinin nedenini hem Hegel hem de Descartes'ın ruh-beden/özne-fiil kuramıyla ele alır. Mekanikliğe gülen kişi aslında karşısındakinin fiiline-bedeninin edilgen konumuna güler. Bedenin istekleri karşısında tedirgin olan ruhun yarattığı her tepki insanı gülmeye sevk eder. Burada kıyafet bir metafordur. Beşeri düzenlemelerin, doğa yasalarına üstün gelmesi de aynı mekanikliği ve aynı komiği yaratır. Bu nedenle, gülünecek hiçbir şeyi olmayan bir toplumdan ve insandan bahsetmek mümkün değildir (Zupancic, 2011:38).

Bergson, mekanikliğin yarattığı tekrarın da komik olduğunu savunur. Örneğin kutudaki şeytan oynucağı, kullanıcı tarafından kutuya ne kadar itilirse itilsin geriye fırlar. Bir şey ısrarla geri döndükçe, bunu sağlayan gücün tekrarlanması da gülmeyi yaratır. Dolayısıyla gülme zıt yönde bir hareket halindedir. Bir iradenin inatla bir şeyi bastırması ne kadar komikse onun iradesinin her defasında boşa çıkması komiği yaratır. İradenin mekanikliğinin alaya alınmış olması da alımlayıcının gülmesine neden olur (Bergson, 2011:48). Orta Çağ döneminde karnavallardaki gülüşün kökeni de budur. Yasa yapıcılar gülmeyi aynı irade ile kutuya ittirseler de, karnavallardaki halk gülüşü aynı atılımla kutudan çıkar.

Bergson, Hegel'den yola çıkarak özne ve fiil çatışmasının da gülmeyi sağlayan önemli bir öge olduğunu savunur. Örneğin bir çocuğun, yetişkin gibi konuşması, kralın edepsiz sözler söyleyerek halkına seslenmesi, köpeklerin kıyafet giydirilip, dans etmesi vb. gülmeyi tetikler. İnsanın şeylere yüklediği anlamların ve kodlamaların bir anda tersine çevrilmesi, şaşkınlık yaratır. Bu şaşkınlık da gülmeye tepkimeye geçer (Bergson, 2011:10). Komedyalarda, kılık değiştirme, cahil sanılan birinin akıllı ve mantıklı cümleler kurması da özne ve fiil çatışmasındaki yarılmanın örneğidir. Shakespeare oyunlarında soytarılar gülünmesinin sebebi de budur. Soyтары, ciddiyetsiz, bakımsız ve cahil kabul edilmesine rağmen, krala akıllar verir, olaylara sağduyulu bir şekilde yaklaşır. Bu da komiği yaratır. Zafiyetler, komedyada tarihinde her zaman gülücün baş ögesi olmuştur. Zupancic ve Bergson'a göre, insanın adına ya da kimliğine gülünmez aksine zafiyetlerine gülünür. Bu nedenle klasik komedyada oyunların adı, Palavracı Asker, Cimri, Hastalık Hastası vb. şeklindedir (Bergson, 2011:11).

Zupancic, Bergson'un önermesine Hegel'in Soyut Evrensel kavramıyla yaklaşır, Hegel'e göre soyut evrensel her zaman kusurlu ve sınırlıdır. Ancak somut evrensel, çağlar boyunca söz söylemeye devam eder. Trajedide, kibrine ya da inadına yenik düşen ve kendi trajik sonunu kaçınılmaz kılan kahramanlar vardır. Alımlayıcı, trajedinin yazıldığı döneme ait bilgiler edinir. Örneğin, gerçek hayatta, demokratik ortamda hak savunuculuğu yapmak, dikbaşı ya da inatçı olmak, bir hata olarak algılanmaz veya kişinin ölümüne neden olmaz. Hegel'in soyut evrenseli kusurlu bulmasının sebebi budur. Yasalar ve yaşam pratikleri, toplumdan topluma, çağdan çağa değişebilir. Komedyada ise bu durum tam tersidir. İnsanın hazlarının peşinden

koşması ve zafiyetlerinin farkında olmaması komiği uyandırır. Cimri her zaman cimri, palavracı her zaman palavracıdır. Bu nedenle komedy ve komedyanın yarattığı gülünç somut evrenselidir. Somut evrensel olan hiçbir çağda varlığını kaybetmez. Bu nedenle zafiyetlerine yenik düşen palavracıya, hastalık hastasına, yalancılık hastalığına tutulmuş olana her zaman gülünür (Zupancic, 2011: 92-100).

Bergson'un gülmeyi kuramsallaştırması, pek çok yazar için referans noktası olur. Bergson kendi tarihi boyunca, önceki çağlarda yapılan çalışmaları ilerletmesiyle, niçin gülündüğüne ve nasıl gülündüğüne dair soru işaretlerini ortadan kaldırır. Aynı zamanda mizah ve gülmenin arasındaki temel farkı da görünür kılar. Bazı kuramcılar mizah ve gülmeyi bileşik bir yapı olarak görürken, bazılarıysa ikisinin arasında temel farklar olduğu görüşündedir. Bergson, gülmenin tepki, mizahınsa etki olduğunu kanıtlamış olur.

Teori bağlamında mizahı genel tanımlarla ele alan John Morreal **Gülmeyi Ciddiye Almak** adlı kitabında gülme şekillerine bağlı olarak mizahı kategorize eder. Yazara göre, mizahi olan gülme ve mizahi olmayan gülme durumları vardır. Mizahi olmayan gülme durumları; gıdıklama, bebeklerde havaya atılıp tutma, sihirbazlık numarası izleme, tehlikeyle karşılaşmanın ardından kendini yeniden güvence içinde duyumsama, bir bulmaca ya da sorunu çözme, yolda eski bir dostla karşılaşma, piyangodan para çıktığını öğrenme, zevkli bir işe girişme, utanç duyma, azot oksit soluma vb. şeklinde ayrılır. Bu gülme biçimi, Morreal'e göre mizahi olan gülmeye aynı değildir. Mizahi olan gülme durumlarıysa; fıkra dinleme, birisinin bir fıkrayı mahvettiğini duyma, birinin başka bir kişiyi taklit ettiğini duyma, bir çocuğun büyüklere özgü bir ifadeyi yerli yerinde kullanması, üçlü uyaklar ya da aynı cümle içerisinde çok fazla ses benzeşmesi duyma vb. şeklinde ayrılır (Morreal, 1997:5).

Charles Baudelaire, mizah ve gülmenin kesinlikle ayırt edilmesi gerektiğini savunan düşünürlerdendir. Kişinin gıdıklanarak da gülebileceğini ama zekâyâ işleyen gülmenin, mizahla elde edildiğini savunur. Dolayısıyla mizah, sanatsal bir süreçtir. Baudelaire'e göre gülmeyi, gülünç yapan sanatçıdır; sanatçı hayatın ve doğanın ikili yapısını bildiği için bunu gösterebilir. Dünyanın ikiliğini gören sanatçı da gülüncü ortaya çıkararak alımlayıcısını kendi düşünsel sürecine davet eder (Baudelaire, 1997:27). Dolayısıyla mizah, zekâyâ ilişkili bir süreçtir. Her şaka, her söz bazen

komik olmayabilir ama insan, durduk yere gülebilmeye yetisine sahiptir. Mizahla, gülmenin birbirinden ayrıldığı temel fark budur.

Baudelaire'e göre gülmenin şekilleri de birbirinden ayrılır. Bir çocuğun sevinçten gülmesi, bir yetişkinin gülmesinden farklıdır. Baudelaire, çocukların gülmesini çiçek aşısına benzetir. Bu da bir bitkinin sevincine eşittir ve bir şeyleri görüp izleme, alma, dünyaya açılmadır. Bahsedilen gülüşte bir tutku yoktur ve yetişkinlerin gülüşünden farklıdır. Çünkü yetişkinler, büyüyüp geliştikçe, deneyimlerinin sağladığı edinimlerle bireysel ve yerel bir mizah anlayışına sahip olurlar. İnsan kendisine tanımlanmayan bilgiye gülemez. Ancak çocuklarda bu durum böyle değildir. Çocuklar her şeye gülebilir. Gülme ve mizah ayrımı burada ortaya çıkar. Gülme fiziksel bir tepkidir ancak mizah zekânın belirtisidir. Herhangi bir durum, olay gülmeyi ortaya çıkarırken, mizah gülerken düşünme için vardır (Baudelaire, 1997:14).

Baudelaire'in mizah ile gülmeyi birbirinden ayırmasının ardından pek çok sanatçı ve kuramcı da bu ayrımın kesinleştirmesinde ortak kanaattedir. F. Germain'e göre, "Mizah, dünyayı yeni bir gözle görmektir ya da komik olan şeyin en zenginleştirilmiş biçimidir" (Germain'den akt& Kaba, 2016:162). Edebiyat ve mizah tarihi çalışmaları yapan Moura'ya göre "Mizah estetik kaygılardan uzak, göstergebilimsel düzeyde karmaşık bir iletişim biçiminin okurda gülümseme uyandırmasıdır" (Moura'dan akt& Kaba, 2016:162). Komik ve ironi üzerine çalışma yapan Alberes'e göre ise "Mizah, ahlaki değerlerden bağımsız ve alışagelmışten farklı bir biçimde gerçekliğin ortaya konmasıdır" (Alberes akt& Kaba, 2016:162). Kuramcılarının ve yazarlarının görüşlerinden yola çıkılarak, mizah düşünsel bir sürecin karşılığı, gülme ise anlık doğan bir tepkidir mizahın düşünsel bir sürecin karşılığı olduğu, gülmenin ise anlık doğan bir tepkiden kaynaklandığı sonucuna varılır. Diğer bir deyişle mizah ve gülme, birbiriyle bileşik ama aynı zamanda da bağımsızdır (Alberes akt& Kaba, 2016:162).

Kara komedyaya ve kara mizah ayrımının temel nedeni, gülme biçimi ile ilişkilidir. Komedyaya, sözcük olarak komiği çağrıştırdığı için mizah içermeyen herhangi bir durumun, sözün, hareketin de komik olabileceği nedeniyle bu anlam ayrılığına gidilir. Komik hicvi, taşlamayı, istihzayı barındıramadığı gibi, mizah hepsini barındırır. Aynı zamanda komedi gülmeyi barındırırken, mizah zekâyı ve gülmeyi

tepkimeye geçirir. Çoğu kaynakta komedyaya olarak adlandırılırken, birçok sanatçı mizah kelimesinin doğru olduğunu savunur. (Ersümer, 2014: 3-5).

Pirandello, **Der Humor** adlı kitabında, mizah ve gülmenin ayrımını şu şekilde yapar.

İnsanın kendine, yaşadığı dünyaya ve hayata dair illüzyonlarına ve bunların ortaya çıkardığı çelişik durumlara, ‘komik’ sadece güler, mizah ise bu durumların gülünç/saçma yanı aracılığıyla, olgunun/olayın/kişinin ciddi ve hüzün verici tarafını görür. Ona göre komiğin hoşnutsuzluğu yoktur, buna karşılık mizah durumdan hoşnutsuzdur (Pirandello’dan akt. Ersümer,2014:4).

Haldun Taner ise, gülmece veya komedi kelimesinin kesinlikle yetersiz kaldığını ifade eder. Bu yüzden kara mizah olarak ifade edilmesinin daha kapsayıcı olduğunu ileri sürer.

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

Karikatürist Tan Oral’a göre de bu ayrıma gitmekte zorunluluk vardır çünkü bütün kültür dillerinde, mizah ile gülünç sözcükleri birbirinden ayrı kullanılır. Aynı şekilde iki kavram birbiriyle karıştırılır. Mizah, bir nedene ya da hedefe yönelik yapılan, odaklandığı hedefi alaşağı etmeyi uman, neden ortadan kalkınca da susan ve anı olarak kalan bir tür kahraman gibidir. Komedyanın yarattığı komiklik ise, bir hedefi alaşağı etmeyi gözetmez, herkesi eğlendirmeyi ve güldürmeyi amaçlar. Batı dillerinde de bu ayrım özellikle yapılır. Bir hedefe yoğunlaşarak yazılan veya çizilen yayınlara ‘humour’, sadece eğlendirmeyi amaçlayan yayınlara ise “comiks” ya da “comix” sözcükleri kullanılır (Oral, 1998:51-58). Komedyaya, her türlü hareket komiğinden, sözden, durumdan kaynak oluştururken, mizah daima bir hedef noktası seçer. Kara mizah ise var olduğu her alanda eksikliklerle, kusurlarla ve düzensizliklerle gündeme gelir. Dolayısıyla kara mizahın amacı kahkahalara, katlıarak

gölmeye ve eğlendirmeye karşıt bir tutum sergilemek, rahatsız etmek, acıyla güldürmek ve huzursuzluk yaratmaktır.

Absürd tiyatro, saçmanın varlığıyla hareket eder ve saçma bilincinin seyirciye aktarılabilmesi için anlam üretir. Absürd olanın içinde dile getirilen saçma, kara mizahı kullanan bir yapı içerir. Özellikle rahatsız etme, acıyla gülme ve huzursuzluk hissi hemen tüm absürd nitelikli oyunlarda karşılaşılan durumlardan biridir. Jean Genet, hem kendi yaşamının sıra dışı hikâyesi hem de oyunlara yaklaşımıyla kara mizahı sıkça kullanan bir yazardır. Genet'nin oyunlarında yer verdiği kara mizah unsurlarını incelemeyi amaçlayan bu çalışma, edebiyat, felsefe, sosyoloji ve tiyatro, alanında yapılan literatür tarama yöntemiyle oluşturulmuştur. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde mizahın ve kara mizahın tanımları, teorileri, bileşenleri ele alınmakta; ikinci bölümde absürd tiyatronun gelişimi içinde Genet'nin sanat anlayışına yer verilmekte ve son bölümde ise Jean Genet oyunlarında kara mizah unsurlarının değerlendirilmesi yapılmaktadır.

## I. BÖLÜM

### 1. MİZAHTAN KARA MİZAHA TEORİLER ve TEMEL BİLEŞENLER

#### 1.1. Mizahın Tanımları ve Teorileri

İnsan, düşünce gücü sayesinde yaşadığı dünyayı, evreni, varlığını ve deneyimlediği olayları, durumları anlamlandırmaya çalışan bir varlıktır. Tarihsel süreç boyunca medeniyet, kültür ve inanç sistemleri insanın anlam arayışıyla oluşur. Mizah da bu arayışın bir nedeni olarak var olmasının yanı sıra, ilk medeniyetlerden itibaren varlığını sürdüren, insanları gülmeye sevk eden, güldürürken düşündürülen bir olgudur. Hayatın gerçekliğini, sanat estetiğiyle birleştiren mizah, varlığını gülme eylemiyle inşa ederek her kültürde yer bulur.

Mizah, sözlükte “gülmece” olarak tanımlanır, gülmece sözcüğü ise, “Eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, mizah, humor” (TDK, 2011:1692). Mizah, İngilizce’de “humour” sözcüğüyle karşılık bulur. Etimolojik olarak Latince kökenli ‘umor’ kelimesinden türer (Güler, Güler: 2010:168). Umor ise beden sıvısı anlamına gelmekte olup, tıp biliminin öncüsü Hipokrat’tan bu yana bedensel ve ruhsal sağlığın korunduğu dört sıvı (vücut sıvısı) anlamında kullanılır. İnsan vücudunda bulunan bu sıvılar, safra, balgam, kan ve kara safra olarak ayrılır. Hipokrat’a göre bu sıvıların dengesinde bir değişim olduğunda, beden sağlığı korunamaz ve insanın ruh sağlığında da kötü etkiler yaratır. Bu nedenle mizah (humor) vücut ve ruh sağlığının yerinde olduğunun işareti olarak kabul edilir. Rönesans’a kadar da mizaç ve mizah ilişkisi arasında kopmaz bir bağ olduğuna inanılarak, tanımlamalar bu algı üzerinden yapılır (Güler, Güler: 2010:168).

Hipokrat insan huylarını temel nitelikte dört türe ayırıyordu. Bunların her birini, insan bedeninde yerleşik dört akışkan hangisi baskınsa ona bağlıyordu. Bu akışkanlar ile dört değişik öge arasında yakınlık bağı kuruyordu. Safra ile ateş (sıcak), kara safra ile (soğuk), kan ile hava (kuru) ve sümük ile su (ıslak). Böylece insanın temel huyları, yakınlıklar temelinde dayalı bir tür evrendoğumda (cosmogonie) bütünleşiyordu (Escarpit, 2016:17).

**Ana Britannica Ansiklopedisi**’nde ise mizah, “Olayların gülünç, alışılmadık ve çelişkili yönlerini yansıtarak, insanı düşündürme, eğlendirme ya da güldürme sanatına verilen ad’dır (Ana Britanica, 1989:155).” **Oxford Sözlüğü**’nde mizah,

edebiyatta veya konuşma dilinde belirtildiği üzere, “eğlenceli ve komik olma durumu” ([https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/humour\\_1?q=humour](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/humour_1?q=humour)) olarak ifade edilir. **Petit Larousse** sözlüğünde mizah, daha geniş bir şekilde açıklanır.

Gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimidir." Bununla birlikte bu tanıma uyan başka terimler de vardır. Mizah, halk belleği tarafından üretilmiş kelime oyunlarının ve gülünç öykülerin en az saldırgan biçimine dayanır; mizah bir savunma aracıdır (Petit Larousse'dan akt; Fenoglio& Georgeon, 2000:8).

Humour, Rönesans'tan önce, gülünç ve gülünebilir olandan farklı anlamlarda da kullanılır. Latince'de 'humere' kelimesiyle karşılanan mizah, nemli anlamına gelir. İsim hali 'umor' nemli ya da sıvı anlamındadır. Yunanca'da "hygros" kelimesinden türer. Günümüzde ise İngilizce'de "humor" kelimesinin ilk anlamı mizah ikinci anlamı ise 'huy, yaradılış, mizaç' anlamına gelmektedir (Ersümer, 2014:9). Dolayısıyla, eski çağlardan beri beden sıvılarıyla mizah ve mizacın ilintili olduğu düşünülmektedir.

Batı edebiyatında mizah, 17. yüzyıla kadar “gülmece” ile anılır. Bu durumun temel sebebi, belirtilen döneme değin, yazınsal türlerin birbirlerinden keskin hatlarla ayrılmış olmasıdır. Trajedi bütünüyle dram, komedi ise gülmece üzerine kurgulandığından mizah kavramı önceki çağlarda kullanılmamıştır. 16. ve 17. yüzyılda William Shakespeare'in eserlerinde komik olanla, trajik olanı yan yana kullanması, gülmece kavramının temelinde bir boşluk yaratır. Shakespeare sonrası yazarların da sıklıkla trajikomik eserler yazmaya başlaması, sadece tiyatrodan değil, edebiyat alanında da bu türden eserler verilmesi, trajikomiğin oluşturduğu eleştirel ve türsel bağlamda kavramsal boşluk “mizah” sözcüğü ile doldurulmuştur (Yaşar, 2019:17).

O dönemde humour sözcüğünün bambaşka bir şey belirtir duruma geldiği açıktır. Önce o sözcüğe kesin olarak güldürü kavramı bağlandı. Ama bu herhangi bir güldürü de değildir. Shakespeare'den başlayıp süren ve üzüntü maskesi altında güldürüyü içeren öyle bir sezgi söz konusudur ki, orada güldürü olayı isteyerek seçilmiştir, usa dayandırılmıştır, üstün niteliklidir. Şöyle ya da böyle, mizahın, doğal bir insan yapısıyla ilintili olduğu, bu yapının üstüne bireyin hiçbir hükmü olamayacağı, böyle bir hüküm söz konusu olmayınca da doğallıkla o konuda hiçbir şey söylenemeyeceği yönünde savlar öne sürmek artık olası değildir (Escarpit, 2016:46).

Mizah, 1682 yılında **Oxford Sözlüğü**'nde ilk kez 'gırgır, şamata, komedi' (Critchley, 2020:87) anlamında kullanılır. 17.yüzyıla kadar humour sözcüğü, zihinsel bir eğilim ya da mizaç belirtisi olarak varlığını sürdürür. Simon Critchley'in savunduğuna göre, mizahın tanımı Ben Johnson'ın 1598 yılında **Every Man in his Humour (Mizah Adamı)** oyunu ile değişir. Johnson kitabında, 'İnsanın kendisi mizahdır' anlayışını savunur ve bu savunu, çağın düşünürleri, yazarları tarafından değiştirilip geliştirilir (Critchley, 2020:87). Escarpit, **Mizah** adlı kitabında, Corbyn Morris'in mizah adamı terimini ve mizah tanımını Ben Johnson'dan yola çıkarak genişletmeye başladığını aktarır ve Morris'in *A Essay Towards Fixing True Standards of Wit, Raillery, Satire and Ridicule* (1744) (*Mizahın, Alaycılık, Satir ve Hiciv Standartlarını Saptamaya Yönelik Bir Deneme*) adlı makalesinde, mizahın ve mizahçının gerçek yaşamın bir parçası olduğunu ve hayatın mizahla organik bir bağ içinde olduğunu fikrini paylaşır (Escarpit, 2016:49).

Mizah Adamı (Man of Humour) gerçek yaşamdaki zayıf ve gülünç durumdaki bir kişiyi mutlu olarak yansıtan insandır; onu sunma işlevini ya kendisi üstlenir ya başkasına yaptırır. Bu öylesine doğallıkla yapılır ki, kişinin en ileri ölçüde sıradışlıklarına ve en ileri ölçüde zayıflıklarına neredeyse parmağınızla dokunabilirsiniz. Mizahçı ise gerçek yaşamdan birisidir; kafasından uydurduğu kendine özgü garipliklere inatla sarılır: Huyunda ve davranışında açık seçik görebilirsiniz bu gariplikleri. Kısacası Mizah Adamı, Mizahçının ya da başka kişilerin garip ve zayıf yanlarını mutluluk içinde sunup açığa vurabilen bir insandır (Morris, 1744:13).

Ben Johnson'ın ve Corbyn Morris'in açıklamaları, mizahın tanımlarının yapılması için başlangıç noktası oluşturur. İngilizce Sözlük'te, ilk anlam olarak mizahın, komedi ve gırgırla tanımlanması, 1688 İngiliz Devrimi'nden sonra yaygın anlam olarak kullanılmasına neden olur. 17. Yüzyılın sonlarında kurulan meşrutiyetle birlikte, ticarete, sömürgecilikte yükselen yönetim, mizahı mevcut değişimlerin etkisiyle yeniden açıklar. Critchley'in ifadesiyle, İngiltere, Anglo-Normanlar'dan ve Fransızlardan humour kelimesini alır ancak Fransız sözlüklerinde humourun modern anlamının İngiliz sözlüklerinden alındığını yazar. **Dictionnaire de l'Academie Française (Fransızca Sözlük)**'te humour; "İngilizce'den alınmış bir sözcüktür. Bir tür ironi, aynı anda hoş ve ciddi, duygusal ve hicivli olmak, özellikle İngiliz ruhuna aitmiş gibi görünür" (Critchley, 2020:87).

Voltaire, bu duruma katılmayarak, İngilizlerin humour fikrinin kökeninde Corneille'in komedyaları olduğunu, 18. Yüzyıl'da, Fransız yazarlardan ve 'Humour dedikleri o İngiliz şey' diyen Victor Hugo'dan çaldıklarını ileri sürer. Voltaire'den sonra aynı yaklaşım Diderot'nun ve D'Alambert'in ansiklopedisinde bulunur. Diderot bir makalesinde humour yaklaşımının İngiliz tekelinden çıkması ve ayrışması gerektiğini, mizahın bir ülkenin tanımıyla sınırlı kalmamasını önerir; bunu humour'u yeniden tanımlayarak yapar (Critchley, 2020:89).

Humour: İngiliz bu sözcüğü orijinal, alışılmamış ve eşsiz bir hoşluk anlamında kullanır. Bu ulusun yazarları arasında, hiç kimse Swift'ten daha yüksek ölçüde humour (mizah) veya orijinal bir hoşluk sahibi değildir. Hoşluk sunma yetisinin hükmüyle Swift, meslektaşları arasında, en ciddi ve en iyi biçimde savunulmuş olan eserlerden -ridiculum acri vs.- insanın hiç beklemeyeceği eserlerden oluşturuyor. Dolayısıyla, İngiliz'e küçük İrlandalı çocukları karnabahar eşliğinde yiyin diye tavsiye vermek suretiyle Swift, İngiliz hükümetini durdurmayı başarabilmişti, aksi takdirde bu hükümet, gıda ve ticareti İrlanda halkından son damlasına kadar sökülmeye hazırdu. Bu broşürün başlığı: Mütevazı Bir Teklif. (Critchley, 2020:88- 89).

Diderot'nun, **Mütevazı Bir Teklif** adlı eseri humour başlığı altında incelemesinin asal nedeni, Swift'in, İngiliz hükümeti tarafından da humour öncüsü olarak tanıtılmasına verdiği tepkidir. İrlandalı yazar Swift, mizahı silah olarak İngilizlere doğrultsa bile, İngiliz hükümeti onu yine de mizahın öncüsü olarak ilan etme girişiminden geri durmaz. Bu paradoksal durum, humour fikrinin farklı açılardan yorumlanmasına neden olur. İngilizlerin humour fikrini toplayıp, yerel bir koda indirgemesi ve mizahın anlamının daraltılmış olması birçok yazar tarafından tepki görür ve yeni tanımlar yapılmaya başlanır.

1771 yılında **Britannica Ansiklopedisi**'nin birinci basımında, Humour başlığı altında iki tanım bulunmaktadır. Humour; Fluid, (Akışkan) Humour; Wit, (Nükte) (<https://www.britannica.com/science/humor-ancient-physiology>). Bu iki tanım, çok değişik anlamlara açıılır. Fluid, bir sözcük olarak humourun tarihine yönlendirir, çünkü İngilizce'de "a humour," kökeninde akışkan anlamına gelen Fransızca 'une humeur'dür. Diğer bir tanım olan "wit" sözcüğü ise o humour'un ilk anlamından bağımsızdır ve nesneyle ilişkilendirilir, nükte diye sözü edilen "wit" ise espri olayıdır (Escarpit, 2016:8).

Daha çağdaş bir sözlük bu bağıntıyı gülmeceyle, alayla, vb. ile kurabilirdi, ama 20. Yüzyılda, 18. Yüzyıldakinden çok fazla ileri gitmiş değiliz. Mizahı bir değil, iki seferde tanımlayabiliyoruz. Ne yaparsak yapalım, birbirinin yerine geçmeyen iki tür tanımla karşı karşıyayız hep. Betimleyici nitelikteki tarihten gelen tanım, İngiltere’de ve belki daha sonra başka ülkelerde, sözcüğün geçirdiği evrim çizgisini; kuramsal nitelikteki mantıksal tanım ise, sanat ve düşünce işlenceleri arasında nesnenin geçirdiği nitelik çizgisini izler (Escarpit, 2016:9).

Mizahın ilk tanımından itibaren ne anlama geldiği sorusu tartışmaların gündeminde kalır. Tartışmaların yarattığı yeni fikirler, mizahın doğasının farklı açılardan irdelenmesini sağlar. Mizahın gülme ve insan yaşamı ile ilişkisini araştıran kuramcı ve yazarlar değişik bakış açıları ve tanımlamalarıyla literatürde yer bulur.

Octavia Paz’a göre mizah, “Modern düşüncenin en büyük keşfidir” (Paz, 1993:19). Lord Richar Buckley’e göre, “Mizah terörün olmayışı, terör mizahın olmayışıdır.” (Penson, 2005:651). Stephen Leacock’a göre mizah, “Yaşamı yorumlamanın bir şeklidir”. Berys Gaut’a göre, “Mizah, estetik bir nesnedir. Espriler de bir sanat çalışmasıdır”. Lewis Carrol, “Mizah, kalıplaşmış sözlere karşı kişisel sözü kabul ettirmenin bir aracı, dünyaya karşı ‘ben’ i savunma yoludur.” Theodor Reik’e göre ise, “Mizah bir düşünce cinayetidir ama bizi doktorlara az gönderecek kadar sağlıklıdır.” John Berger’e göreyse, “Mizah bir muammadır, insanlar onu çılginca isterler, derinliğine yayılmıştır, insanların mizah ruhuna sahip olmadığı bir toplum bilmiyoruz, yaşamın mizaha açık olmayan hiçbir yönü yoktur” (Güler&Güler, 2001:168-172).

Mizahın tanımlarındaki çeşitlilik, fikir ayrılıkları ve gülme eyleminden ayrılma durumu, mizahın ne olduğu ve nasıl geliştiğiyle ilgili birçok düşüncenin ortaya atılmasına neden olur. John Morreal, yazarların, düşünürlerin ortak paydada birleştiği görüşlerle, mizahın nasıl var olduğuna dair temel ilkeleri üç başlık altında toplar. Bu başlıklar; Üstünlük Teorisi, Rahatlama Teorisi ve Uyuşmazlık Teorisi’dir. (Morreal, 1997:5).

Üstünlük Teorisi, Platon, Aristoteles, Quintillian ve modern düşünür Hobbes tarafından temsil edilir. Bu teoriye göre, başkalarına karşı duyulan üstünlük duygusu insanın gülmesine neden olur. Platon bu gülmenin yararsız olduğunu, kibir duygusunu ortaya çıkardığını ve bu duyguyla yapılmış her türlü aşağılamanın yarattığı gülmenin

sınır dışı edilmesini öne sürer. **Devlet** adlı yapıtında Platon, alaycı gülmeyi beslememek gerektiğini, başkalarının kusurlarına gülmenin ussal kontrolün yitmesine neden olduğunu, alay edilen kişinin kusurlarının, alay edene de bulaşabileceğini dile getirir (Platon, 2010:78). Üstünlük duygusu ile yaratılan komik, mizahın varlığına işaret eder.

Platon, **Yasalar** adlı kitabında, üstünlük teorisinin pragmatik bir ilkeyle, nüktenin eğitim ve düzen için kullanılabilmesini, çirkin olanın bir tür söz oyunu ya da betimlemeyle temsil edilmesi gerektiğini ileri sürer. Çirkinliğin neye benzediğini bilen kişi, o durumdan kaçınır ve ahlaklı bir yurttaş olarak hayatına devam eder. Gülme, üstünlüğün yarattığı kibirle ortaya çıkar ve bu durum Platon'a göre aşağılık bir duygudur. Nükteye yalnızca eğitim için başvurulabilir; bunun haricinde nükte ve mizah düzen bozucu ve yararsızdır. "Saygıdeğer insanlar, tanrılar, yasalar kesinlikle nüktenin hedefi olmamalı, bahsedilen değerlere saldıran ve onları aşağı gören tüm kişilere sansür uygulanmalıdır" (Platon, 2010:51).

Platon'un görüşlerinden yola çıkılarak, mizahın uyandırdığı etki ve tepki üzerine ilk tanımlamalar Antik Yunan filozofları tarafından yapılmaya başlanır. Platon'un görüşlerinde mizahın negatif etkenleri sıklıkla belirtilse de birçok kuramcı bu görüşlerden hareketle, mizah teorilerine dair çalışmalar yapar. Böylelikle Üstünlük Teorisi, mizahın işleyişi için ilk adım niteliğini taşır. Mizahın kutsal değerleri, normları alaya aldığı ve mizahçıyla-gülen ilişkisinde yurttaşı etken bir duruma getirdiği gerçeği, Platon tarafından da kabul edilir.

Üstünlük teorisinin varlığını dile getiren düşünürlerden bir diğeri ise Aristoteles'tir. Aristoteles, **Nikomakhos'a Etik** adlı kitabında, gülmeyi sağlayan alay duygusuna değinir. "Nükte, adam edilmiş küstahlıktır" (Sanders, 2001:133) ifadesinde bulunur. İnsanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için, başkasıyla da alay etmemelidir. Alay ve nükte, toplumsal düzeni bozmadığı ölçüde kabul edilebilir. Çoğu kişi nükte yapmaktan zevk alır ve kişiler alay edilen duruma ya da kişiye güldükçe, nükteci komikliğin dozunu artırır. Dolayısıyla dozu artan espri, kibirle çoğaltılır, kibirli insan da devlet için yararsızdır. Mizah, saldırgan olmamalıdır, öfkeyle ve kibirle harmanlanmış mizah, saldırganlıktır. İnsan alayla ölebilir. Bu nedenle nükteci, alayının dozunu sevecenlikle ve saygıyla ayarlamalıdır. Nüktecilerin saldırganlık

eğilimleri varsa, yasa koyucular tarafından muhakkak engellenmelidir. (Aristoteles, 2014:451).

Sonraki yüzyıllarda, Platon ve Aristoteles'in görüşlerini ilerleten Thomas Hobbes olur. Hobbes, **Leviathan** adlı kitabında mizahı oluşturan en büyük etmenin Üstünlük Teorisi olduğunu açıklar Platon ve Aristoteles'in kuramını güçlendirerek, modern döneme kadar teoriye eklemeler yapar. Hobbes, "İnsanlığın genel eğiliminin, yalnızca ölümle sona eren, bitmek tükenmek bilmeyen bir güç arzusu olduğunu öne sürüyorum" (Hobbes, 2020:54) görüşüyle üstünlük kuramına başlar. Bu duyguyla varlığını sürdüren insan, bir kavga kazandığında, ilk tepkisi gülmedir. Bu gülmenin temelinde yatan his üstünlük duygusudur. İnsan daha önceki zayıflıklarını hatırlar ve kavga kazandığı anda bu zayıflıkların yok olduğunu hisseder. Burada oluşan yücelik duygusu, insanın kendi kendini kutlamasına, yüceltmesine ve güçlü hissetmesine neden olur. Hobbes'a göre bedensel engellilere karşı duyulan ilgi, ani sevinç patlamasından kaynaklanır. Ani sevincin temelinde, engelli kişinin yerinde olmamanın verdiği haz yatar. Kekeleyen ya da tökezleyen kişiye de gülünmesinin nedeni bu ani sevinç patlamasıdır. Yürümenin veya konuşmanın mekaniğini bozan kişi olmama hali, sevince ve gülmeye neden olur (Sanders, 2001:31).

Gülme; kendilerindeki yeteneklerin en azının bilincinde olan kimselerin çoğunda gülmeye rastlanır ki bunlar başkalarının kusurlarını izleyerek hep kendi kendilerinin tarafını tutarlar. Ve bu nedenle, diğerlerinin eksikliklerine fazlasıyla gülme bir yüreksizlik işaretidir. Akıllı insanların yapması gereken davranışlardan biri de, başkalarına yardım etmek ve onları hor görmemektir ve de kendilerini yalnızca en yeterli olanlarla karşılaştırmaktır (Hobbes, 2020:54).

Hobbes'un Üstünlük Teorisi, mizah araştırmaları için klasik bir tanım haline gelir. Üstünlük duygusu mizahın yaratılması için gereken ateşleyicilerden biridir. Birinin etken, birinin edilgen olması gerekir. Etken kişi mizahçı ve ona gülererek katılanlar; edilgen kişi ise alaya alındığında mizah malzemesi olan kişidir. Örneğin, yolda yürürken düşen bir kişinin mizahı yapılabilir. Düşen kişi yürümenin gramerini bozar, beklentiyi tersine çevirir. Gülen kişi ani bir zafer hissine yakalanır. Bu zafer hissi, güvende olup, düşen kişi olmama haline sevinmedir. Burada gülen kişi etken, düşen kişi ise edilgendir. Hobbes'un geliştirdiği üstünlük kuramı bu duruma işaret eder (Sanders, 2001:26).

Thomas Hobbes'tan sonra Anthony Ludovici, Üstünlük Teorisiyle ilgili bir değişiklik yapar. Kuramcı **Gülmenin Gizi** adlı kitabında Üstün Uyum denilen bir davranışın mizaha yol açtığını iddia eder. Gülme, herhangi bir durumda, düşmandan daha kuvvetli olduğumuzu ve daha iyi uyum sağladığımızı anlatma yoludur. Bir kişi gülünen kişi olursa bu durumdan korkar. Tıpkı bir hayvanın ağzını açıp dişlerini gösterdiği gibi, gülen kişi de saldırganlığını gösterir. Üstün uyum iddiası yalnızca güç ve çeviklik anlamına gelmez; akıllılık ve genel olarak anlamadaki sağlamlığı göstermek içindir. Ludovici, gülme ve mizah arasındaki ayrıma dikkat çeker. Çocuklar fiziksel bozuklukların yarattığı uyumsuzluğa gülerler fakat büyüdüklerinde bu eylemlerini ruhsal ve kültürel uyumsuzluklara döndürürler (Morreal, 1998:12-13).

Üstünlük Teorisi ile ilgili açıklama yapan bir diğer kuramcı da Albert Rapp'tir. **Nükte ve Mizahın Kaynağı** adlı kitabında gülmenin ilkel bir dürtü sonucu ortaya çıktığını savunur. Rapp'a göre, bir eski zaman ormanında geçen düellonun zafer kükremesi, bu zaferin sese dönüşme olgusu, insanın gelişim süreçlerinde değişip dönüşür. Dil ortaya çıkmadığı için bu salt bir gülme eylemi gibi görünür ancak dilin gelişmesi ve iletişimin artmasıyla zafer gülüşü atan mizahçı, ona katılan diğer üyeler de mizaha katılan alaycı kişiler olarak konumlanır. Rapp, modern mizahın alaycılıkla beslendiğini ve mizahın önemli bir parçası olduğunu savunur. Alaya maruz kalan kişiye duyulan sevginin de mizahtan kaçamadığını, bunun da şen mizah olduğunu öne sürer. (Morreal, 1998:12-13).

Üstünlük teorisiyle ilgili birçok yazar ve kuramcı tarafından benzer fikirler ileri sürülse de genel kanı olarak üstünlük teorisi, mizahı oluşturan en büyük etmenlerden biri olarak kabul edilir. Teori üzerine olan çalışmalar zamanla gelişir, değişime uğrar. **Komedi: Sonsuzun Fiziği** adlı eserinde Alenka Zupancic, üstünlük duygusunun mizahla olan ilişkisini Hobbes'tan bir adım daha ileri götürür. Zupancic, Hobbes'un yere düşen kişi örneğini değiştirir. Bir baron kibirli bir şekilde yürürken, yerdeki muza takılıp düşer ve çamura bulanır. Burada komik olan, düşmesi, muzı görmemesi, çamura bulanması değil, hiçbir şey olmamış gibi kalkmasıdır. Mizahı sağlayan ve güldürüyü oluşturan baronun kibridir (Zupancic, 2011:35).

Mizahı sağlayan bir diğer teori de Rahatlama Teorisidir. Bu konuda ilk görüş, 1711 yılında Shaftesbury'nin *Nükte ve Mizahın Özgürlüğü* başlıklı makalesidir. Yazara göre insan içinde bulunduğu durumda, doğal ve rahat ruh halleri kısıtlandığında, içinde buldukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için farklı hareket yolları arar. Bunu da taşlamayla, öykünmeyle, nükteyle sağlayacak ve kısıtlamaların öcünü bu şekilde alacaktır (Morreal, 1998:32).

Rahatlama teorisi, başlangıçta gülmenin sağladığı yararlar üzerine denemelerle gelişmeye başlar. Morreal, gülmeye birlikte, sinirsel enerjinin serbest kaldığı ve çocukların yaşadığı baskı karşısında verdikleri tepkiye benzer olarak, yetişkinlerin de baskıya karşı sinirsel enerjilerini serbest bıraktıkları alanın gülmeye ilişkili olduğunu öne sürer.

Çocuklar, koşmak ya da bağırmak istediklerinde, sıklıkla oturmaya ve sessiz olmaya zorlanırlar. Onların açığa çıkarılmamış sinirsel enerjileri, tamamen kas gerilimleriyle ve kıpır kıpır olmalarıyla kendini gösterir. Açığa çıkarılmamış enerjinin daha ciddi bir türü bir diktatörün ağır kısıtlamaları altında yaşamaya zorlanmış kişilerde görülebilir (Morreal, 1998:32).

Çocukların yetişkinlerce baskılanmasının etkisi daha fazla hareket etme isteğiyle karşılık bulur. Yetişkinlerde de bu durum aynı şekilde gözlemlenir. Toplumsal normlar, yasalar, baskılar, birey olma sorumluluğu gibi durumlarla sıkışan insan, rahatlama için mizaha başvurur. Yüzyıllar boyunca çevresel koşulların etkisiyle, baskıdan bunalan insan, tepkisel olarak ya da sağaltım yöntemi olarak mizaha yönelir (Morreal, 1998:32). Bu durumun en önemli kanıtlarından biri Ortaçağ Dönemi'dir. Dönemde kilisenin aşırı baskısı, gülmeyi ve mizahı engellemesi, karnaval ruhunu ve sınırsız mizahı yaratır (Bahtin, 2005:102-103).

Ortaçağ'da Papazlar ve kilise eğitmenleri ile birlikte, Aziz İstefonos Yortusu, Masumlar Yortusu, Epifanya Yortusu, Yuhanna Yortusunda Deliler Bayramı kutlanır. Kilisede tamamen yasal olan bu kutlamalar, sonraları yarı-meşru hale gelir ve ardından Ortaçağ'ın sonunda tamamen yasaklanır. Karnavalın mizahı uyandıran tüm ritüelleri, meyhanelerde, sokaklarda eğlencelerde devam etmeye, var olmaya çalışır. Kilise ritüellerini alaya alma, sunakta aşırı alkol alımı, çıplaklık giderek artar. Ancak Fransa'da yortular kilise tarafından yasaklanmaz ve hayatta kalmaya devam eder. Bu durum din çevreleri tarafından yadırganır ve kınanmaya başlanır. 1444 yılında Paris

İlahiyat Fakültesi'nin yayımladığı genelgede kınamaya karşı bir savunma yapılır (Bahtin, 2005:102-103).

Zaman zaman kapaklarını açıp hava almasına, olanak tanımazsak, şarap fiçileri çatlar. Biz insanlar da, pek sağlam yapılmamış fiçileriz ve içimizdeki bilgelik şarabı dindarlık ve Tanrı korkusundan müteşekkil sabit bir fermantasyon halinde kaldığı takdirde çatlarız. Bozulmaması için hava almasına izin vermeliyiz, belirli günlerde çılgınlığa izin vermemizin nedeni de bu, böylece Tanrı'ya daha büyük bir şevkle hizmet etmeye devam edebiliriz (Bahtin,2005;102-103).

Deliler Bayramının devamlılığını isteyen Paris İlahiyat Fakültesi'nde, bayramın Hıristiyanlığın ilk çağından itibaren varlığını sürdürdüğü ve dinin, insanların eğlenmesine de müsaade ettiği görüşü savunulur. Savunmada insanların rahatlaması için aşırı ciddilikten ara ara uzaklaşması gerektiği düşüncesi sıklıkla vurgulanır; ciddi insanların olduğu bir toplumu isteyen kurumlar, zaman zaman insanların gülmesine izin vermelidir. Gülme ve delilik hali insanın ikinci doğasıdır ve yılda bir iki kere de olsa özgürce açığa vurulmalıdır. Baskılanmış insan, bir süre sonra istikrarlı bir ciddiyet sağlayamaz ve bu durumda yaşanan sıkışmışlık, baskılanma duygusu toplum düzenini bozar (Bahtin, 2005;102-103).

Mizah, baskılanmış insanın ruhunu arındırır, iyileştirir ve rahatlatır. Rahatlama teorisi ile ilgili ilk kapsamlı çalışma yapan düşünür Herbert Spencer'dır. Spencer, mizahı ve yarattığı gülmeyi sinir boşalması olarak niteler. O'na göre enerji herhangi bir duygu için ortaya çıktığında ve aniden gereksiz hale geldiğinde mizah devreye girmiş olur ve sağaltım başlar (Freud, 2003:178-179). Spencer, gülmenin bir tepki olduğunu, mizahınsa bu tepkiyi ortaya çıkardığı kanısındadır. Bir insanın duygularının sinir enerjisi haline dönüştüğünü, daima kassal hareketle ifade etme isteği olduğunu ve mizahın da sıkışan sinir enerjisini gülmeye ortaya çıkardığını ifade eder (Spencer, 1860; 1-8).

Spencer'ın rahatlama teorisi ile ilgili görüşlerini, Sigmund Freud, **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri** adlı kitabında değiştirir ve yeniden yorumlar. Freud'a göre mizah, yetişkinler için, oyunun çocuklara yaptığı şeyi yapar, onları gerçeklik ilkesinin despotizminden kurtarır ve zevk ilkesinin biraz titizlikle düzenlenmiş bir serbest oyununa izin verir (Freud, 2003:178-179). Oyun oynayarak kendini sağaltan ve enerjisini boşaltan çocuk, yetişkin olduğunda mizahla aynı duygunun peşinden gider.

Freud, Spencer'ın gülme ve mizah ayırımını yeterli görmez ve gülmeyi üç kategoriye ayırma ihtiyacı hisseder. 'Şaka', 'komik durumlar' ve 'mizahın yarattığı gülmeler' başlıkları altında inceler. Freud'a göre mizah insanın bedeninde kullanamadığı enerjiyi dışa vurması için vardır. Mizah, kalbin anlık bir anestezisidir. Duygu fiziksel bir enerjiye dönüşür, böylelikle beden de ruh da aynı anda rahatlar. Toplum insanlara yasaklar koyup dayattıkça, birey bastırılan duygu ve düşüncelerini dışarıya çıkarmak için mizahı kullanır (Freud, 2003:178-179).

Savunma süreçleri, kaçma refleksinin ruhsal karşılıkları olup, içsel kaynaklardan gelen hoşnutsuzluğun yaygınlaşmasını önleme görevini yerine getirirler. Bu görevi yerine getirirken, zihinsel olaylara sonunda zararlı hale gelip bilinçli düşünceye hedef olması gereken otomatik bir düzenleyici olarak hizmet ederler. Bu savunmanın özel bir türünün, başarısız kalmış bastırmanın işleyen mekanizma olduğunu göstermişim. Mizah, bu savunucu süreçlerin en üstünü sayılabilir. (Freud, 2003:178-179).

Freud, ruhsal enerjinin ekonomik kullanımı formülünü ileri sürer. Formüle göre Freud bu ayrımı açıklayabilmek için mizahın yarattığı gülmenin de kesin ve net ayırımını yapmış olur. Buna palyaçonun sirkteki gösterisinden örnek verir. Palyaçonun sirkte basit bir işi yaparken tökezlediğini gören kişi, palyaçonun o işi yapmak için harcadığı çabayla, kendi harcadığı az çabayı karşılaştırır. Karşılaştırmanın sonunda aradaki farkın yarattığı etki arta kalan ruhsal enerjidir. Kalan artık enerji, palyaçonun ya da kişinin kendi davranışlarını sürdürmek için kullanılacak bir enerji değildir. Bir edimi ya da herhangi başka bir şeyi anlamlandırmak için, o nesnenin ya da her ne ise onun bilincimizdeki taklit edilmiş temsilcisini anımsar. Bu duruma gerçekte olduğundan daha ez enerji harcanır. Palyaçonun hareketinin bilinçteki temsilini anımsama için kullanılan ruhsal enerji, aynı durumda kişinin kendi bilincindeki temsilcilerini anımsayacağı ruhsal enerjiden daha az olacağı için, fazla enerji gülmeyi yaratır ve mizah burada devreye girer (Morreal, 1998;52).

Freud'un rahatlama teorisi üzerine geliştirdiği formüller ve açıklamalar çoğu kuramcı için yol gösterici olur. Bergson mizahın rahatlatıcı etkisi olduğunu ve bunun saldırganlıkla yapılan bir eylem olduğunu ileri sürer. Bergson'a göre, gülmeye daima bir duygusuzluk durumu eşlik eder. Kişi, toplumsal normlara ve ideallere karşı tehdit edici bir haldeyse, komik olan buradan çıkar. Toplumsal yaşam, sürekliliği olan bir uyanıklık talep eder. Yolda yürürken, yayaların, kuşların, yolda karşılaşılan diğer

benzeri şeylere karşı bilinç talebinde bulunur. Kişi, toplumsal yaşamla uyumsuz olduğu anda bir aykırılık başlar. Bu aykırılık mizahı doğurur. Kişinin bu dalgınlığına, canlılığa gösterdiği direnç gülmeyi sağlar; kişiye ya da kişilere gülen kişi de toplumda canlı kaldığını ve uyanık olduğunu hissederek rahatlar (Bergson, 2014 :18).

Rahatlama teorisiyle birlikte, mizahın bireye sağladığı psikolojik yarar kuramsallaşır. Mizah, Spencer’ın deyimiyle, “ruhun buhar borularındaki güvenlik tipasını açar. Boru içindeki basıncın kurtulmasına, kısacası ruhun baskıdan arınmasına neden olur” (Morreal, 1998;52). Toplumsal karışıklıkları ve huzursuzluğu engeller, ruhların arınmasını sağlar.

Rahatlama teorisinden sonra mizah teorileriyle ilgili yapılan bir diğer çalışma ise uyumsuzluk teorisidir. Uyumsuzluk teorisinin ilk savunucuları ve kuramcıları Emmuanel Kant ve Arthur Schopenhauer’dır. Kant’a göre, gülmeyi sağlayan uyumsuzluk, rahatlama teorisi ile yakından ilgilidir ve gülme ile ilgili ilk tanımını rahatlama teorisi üzerinden yapar. “Gülme yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani gelişmesidir” (Morreal, 1998; 26). Kant’a göre her şey gülmeyi başlatabilir, saçma bir görüntü ya da uyuşmazlık içeren herhangi bir şey gülmeyi tetikler. Filozof, **Yargı Yetisinin Eleştirisi** adlı kitabında uyumsuzluk teorisinin formüllerini açıklar. Zihin, daha öncesinden anlamlandırdığı nesnenin başka bir bakış açısıyla yorumlanmasına şaşırır ve gülme ortaya çıkar. Kişilerin şeyler hakkında edindikleri kanılar, mizahla birlikte tersine çevrilir. Böylelikle yaratılan uyumsuzluk kişilerde şaşkınlığa neden olur. Bu şaşkınlık, mizah için önemli bir kaynaktır. Uyumsuzluğu gören kişi, kavramla ve kavram ilişkisi arasındaki nesneden koparak güler ve oluşan gülme, kişiyi sağaltır (Eaglaton, 2019;71).

Arthur Schopenhauer, uyumsuzluk teorisine Kant’tan ayrı bir yorum getirir. **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya** adlı kitabında mizahın kaynağında bulunan uyumsuzluk teorisini dünya ve doğa ilişkisi arasındaki çatışma üzerinden inceler. Düşünüre göre, şeylerde didişme olmazsa, her şey bir, aynı olur. Çatışma tüm doğa ve evren için gereklidir. Çatışma ve istemenin özündeki uyumsuzluk açığa çıkarsa bu mizaha dönüşür. Mimarlar, yer çekimi ve katılık arasındaki çatışmadan, mizah da nesne ve kavram ilişkisi arasındaki karşıtlıktan var olur. Uyumsuzluk, bir nesne

kavramı ile onun duyuşsal algılanışı arasındadır. Bu durum mizahın epistemolojik teorisini ortaya çıkarır (Schopenhauer, 2009: 374, 375).

Terry Eagleton **Mizah** adlı kitabında, Schopenhauer'in uyumsuzluk teorisinin bir tür üstünlük duygusu olduğu görüşündedir. Akıl ya da fikir, kalıcı mücadelede kenetlenir. Bedensel, algısal, içgüdüsel, kendiliğinden yeterli olanı içeren bir kategoriye yani iradeyi ele alır. Mizah da, algısal deneyimin karışıklığıyla başa çıkamaz. Akıl, sınırlarını bir anlığına rahatlattığında mizah ortaya çıkar. Freudyen bakış açısıyla buna, süper ego karşısında, idin üstünlük kurması durumu adı verilir. (Eagleton, 2019: 72) Schopenhauer, bu durumu "Sıkı, yorulmak bilmez, meşakkatli bir mürebbiye olan aklın, anlık olarak hezimete uğraması memnuniyet vericidir" (Schopenhauer, 2009: 374, 375) ifadesiyle aktarır.

Uyumsuzluk teorisindeki aykırılık, çatışma durumu, mizah alımlayıcısına heyecan verir ve bu heyecan sonrasında kendini gülmeye bırakır. Mizah yapıtlarında bu teknik sıklıkla kullanılır. Mizah, çeşitli kodlamalara maruz kalmış insanın alışagelmış isteklerini tersine çevirip, çatışma yaratır. Arthur Koestler, **Mizah Yaratma Eylemi** adlı kitabında bu durumu çocuk-yetişkin ilişkisi üzerinden ele alır. Küçük köpek yavrusu neredeyse tüm insanlar için sevimlilikle eşleşir. Yüzlerinde hiç geçmeyen şaşkınlık ifadeleri, insanların peşinden ayrılmamaları, çaresizlikleri acıma duygusuyla karışık bir şefkati uyandırır. Yavru köpek bir anda yetişkin bir köpek gibi hırladığında ve bedenine oransız bir şekilde saldırganlaştığında, kişiler şaşkınlıkla güler. Buradaki çatışma mizahın işleyiş şekliyle doğru orantılıdır (Koestler, 1997; 65).

Uyumsuzluk teorisine benzer şekilde açıklama getiren bir diğere düşünür Henri Bergson'dur. Bergson'a göre kişiler, şeylerin kendisini görmez, onlar üzerine asılmış etiketleri okur, bilir. Bu eğilim, dilin etkisiyle kuvvetlenir çünkü sözcükler, cinslerin adını taşır. Bir şeyin olağan işlevine işaret eden sözcük, insanla şey arasındaki ilişkinin içinde kalır. Biçim yok olur ve kişinin gözünde varlığını sürdürmez. Biçim anlama çatışmaya girdiğinde, mizah ortaya çıkar (Bergson, 2014 :18).

Alenka Zupancic ise, uyumsuzluk teorisini psikanalitik bir yaklaşımla geliştirir. İki kişi arasındaki karşılaşmada sorulan 'Ne haber' sorusuna verilen otomatik 'iyi, teşekkür ederim' cevabı iki öznenin birbirini muhafaza etmesini sağlar. Aynı zamanda iletişim kurulduğunu düşündürür. Zupancic, uyumsuzluk teorisini

aktarmak için soruyu ve cevabı değiştirir. Soru ‘O nasıl gidiyor?’ cevap, ‘O iyi gidiyor gitmesine de benim vaziyet kötü, yorgunum, içim sıkılıyor ve sırtım ağrıyor’. Buradaki uyumsuzluk, Freudyen yaklaşımla ele alındığında, O, id görevi görür. Zupancic’e göre, Ben ve id arasındaki uyumsuzluk, çatışmayı yaratır. O, Ben’e dikkat etmeden ve onu göz ardı ederek davrandığında bir karmaşıklık meydana gelir ve mizah buradaki karmaşıklığın yarattığı yarılmadan ortaya çıkar (Zupancic, 2011; 65-66).

M. Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat** adlı kitabında, mizahın estetikle olan ilişkisine değinir. Kagan’a göre, komik olanın estetiksel özü, kendi anlatım biçimlerinden bağımsız olarak, gerçek olan ile ideal olan arasında çatışma içermelidir. İdeal olan konum açısından, gerçek olanın olumsuzlanması, açığa serilmesi ve yargılayarak onaylanmasını içerir. Komik olan, kendi tarzını ve varoluşunu çok yönlü biçimleriyle, çeşitli şekillerde yansıtır. Sınıflandırma da bu noktada başlar; yaşamda komik olan, sanatta komik olmayabilir fakat gerçeğin sanatla ilişkisinde komiğin oluşmasını sağlayan asal güç mizahtır. Sanatın yasaları ile yapılan bu hamle, güncel biçimleri de dönüştürür (Kagan, 1982; 183-184).

## 1.2. Mizahın Bileşenleri

Mizah teorileri, tarihsel süreç boyunca yapılan araştırmalar, yazılan eserler ve temsillerle şekillenir. Alımlayıcıların tarihle birlikte değişmesi ve eserlerdeki anlatım biçimlerinin de çeşitlenmesi, mizah anlayışının yaşanan dönemlerdeki toplumsal hareketlilikle bağlantılı olmasıyla açığa çıkar. Her toplumda farklı biçimde algılanan ve kişisel bir serüven olması nedeniyle mizahın tek bir tanıma indirgenmesi olanaksızdır. Ancak mizah teorilerinin alt türlerde nasıl uygulandığı ve değiştiği, mizahın hangi durum ve koşullarda kendini var ettiğine dair perspektifler saptanması mümkündür.

20. yüzyılda sözlü ve basılı mizah yapıtlarında görülen gelişimler nedeniyle mizah türleri arasında ayırım yapma zorunluluğu ortaya çıkar. Mizahın insan üzerinde yarattığı olumlu ya da olumsuz özellikler ele alınır ve mizahın etkilerinden yola çıkarak, “Mizah Duygusu Modeli” geliştirilir (Kuruoğlu, Boz, 2016: 82-83).

Mizah dört farklı şekilde ortaya çıkmaktadır: Kendi yararına ve kimseye zarar vermeyen kendini geliştirici mizah (self-enhancing humor), kendi yararına başkalarının aleyhine saldırgan mizah (aggressive humor), diğerleri ile ilişkilerine katkıda bulunan zarar vermeyen katılımcı mizah (affiliative humor), kişinin diğerleri ile ilişkilerini geliştirmek için kendi aleyhine yapması kendini yıkıcı mizah (self-defeating humor) olarak tanımlanmıştır. (Kuruoğlu, Boz, 2016: 82-83).

Kendini geliştirici mizah, bireylerin dünyadaki insani gereksinimlerini göz ardı etmeyerek, stresle başa çıkması ve sorunlara karşı bakış açısını değiştirerek, olumsuz duygularını azaltmak için kullanılır. Kişisel olarak algılanması amaçlanır ve algılayan bireyin, gülme eylemini bir başkası ile paylaşması gerekli değildir (Yoon, 2013:31). Katılımcı mizah ise, bireyin diğer bireylerle ilişkilerini ve etkileşimlerini geliştirme amacını güder. Bu mizah türünde, eğlenmek için espriler yapılır, gerilim azaltılır, herkes mizahın konusu haline gelebilir. Mizahçı sıklıkla kendisi üzerinden de espriler yapar. Katılımcı mizah, bireyler arası ilişkiyi güçlendirmek için vardır. Saldırgan mizah ise, üstünlük teorisi ile güçlendirilir. Bireyin üstünlük kurarak, haz alma beklentisini karşılar. Alay etme, yerme, dalga geçme, aşağılama bu mizah modelinin en belirgin özelliğidir. Kendini yıkıcı mizah modelinde ise birey, ihtiyaçlarını dikkate almaksızın, diğer insanlarla ilişkilerini güçlendirmek amacıyla, kendini mizah yoluyla kötüleyerek sergileme yoluna gider. Çevresi tarafından onay almak için, gerçek duygularını bastırıp, kendini mizah yoluyla yermesine, “kendini yıkıcı mizah” adı verilir (Kuruoğlu, Boz, 2016: 82-84).

Mizah bileşenleri, mizahın insan üzerinde yarattığı etkilerden yola çıkılarak kategorize edilir. Birçok kuramcı ve yazar tarafından bu bileşenlerin birbirinden ayrılması ve güldürü türlerinin ya da alt türlerin hatta tekniklerin kategorize edilmesi önerilir. Üslup ve ayrıntılardaki farklılıklarıyla temel alınan mizah bileşenleri Satir, Parodi ve İroni’dir.

### **Satir**

Satir, Aziz Çalışlar’ın **Tiyatro Ansiklopedisi Sözlüğü**’nde “Dionysos alanında yer alan, üstü insan altı teke ya da at biçimli cin” (Çalışlar, 1995:560) olarak ifade edilir. Kentlere bağlı Dionysos Şenlikleri’nin içinde bulunan yarışmalarda, üçlü tragedya dizisini izleyen, tragedyaı dörtleme haline getirmiş oyunlardır. İlk kez Arion tarafından yapılan bu dörtleme, tragedyanın yapısına uygun bir şekilde eklenir. Satirin

Dionysos Şenliğinde var olması, şenliğin hem trajik hem de komik öğelere uygun bir zemin hazırlamasındandır. Satir oyunlarında, Dionysos'un eşlikçisi görevini gören koro, keçi toynaklı, sarkık saçlı at kılığına girerek, masklar ve fallus takarak açık saçık bir güldürü ortaya çıkarır ve bunu tek bir eylem düzeni içinde yapar Dionysos Şenlikleri'nden türeyen satirler zamanla dramatik formda yazılamaya başlar sonrasında Roma Çağı'nda satirler yeniden yazılır. İlk satirlerin alayı, taşlaması sevecenlikle harmanlanırken bu durum zamanla değişir ve saldırgan esprilerin olduğu bir içeriğe bürünür (Çalışlar, 1995:560).

Roma satirinin iki gruba ayrıldığı söylenebilir: Bunlardan ilki, Horace'ın temsil ettiği daha yumuşak bir satir türünü gösterir. Burada, "gerçek" bir gülümseme aracılığıyla ifade edilir. Cehaletten geldiği düşünülen kusurların giderilmesine çalışılır. İkinci tür ise Juvenal'den kaynaklanan ve "gülmenin nefretle karıştığı" daha sert bir türü ifade eder. Bu tür satirde, kötülüğün insan tabiatında bulunduğu ve iyi edilemeyeceği inancından yola çıkılır. Bu tür satir yazarı, tragedya yazarına daha yakındır. İyimser satiri köken itibarıyla Sokrates'e bağlamak mümkündür: Sokrates, hiç kimsenin "bilerek kötü olmayacağı" görüşünden yola çıkıyordu. Bu durumda, insanlara yanlışlara gösterilirse, iyiyi seçeceklerine şüphe yoktur. Bu grup iyileştirmekten çok cezalandırmak için yazar. (Cebeci,2017:176).

18. yüzyılda Alexander Pope, satirin ahlaki kaygılarla var olduğunun altını çizer. Satir yazarının hedefindeki kötüyü yenilgiye uğratmama konusunda umutsuzluğa düşmemesini önerir. Satirin yarattığı mizah, kendi motivasyonu açısından oldukça önemlidir. Satirler, 'kendini yıkıcı mizah' modeliyle bir bağ içindedir. Swift de, Pope ile aynı görüştedir. "Dünyayı ıslah etme görevini kabul ederse de, asıl istediği, bu dünyanın 'görünüşte iyi işleyen' düzenini bozmak ya da teşhir etmektir" (Cebeci, 2017: 86).

Satirin en temel özelliği, hedef aldığı kişiye ya da nesneye karşı agresif ve sert tutumudur. Saldırgan tutumunun yanında satirler komik niteliğiyle de öne çıkar. Satirin diğer mizah türlerinden farklı olmasının temel nedeni, toplumsal sorunları, yaşamın aksayan yönlerini odağında tutmasıdır. Satirin alanında sürekli yergi bulunur. Yerginin dozu zaman zaman artırılır ya da azaltılır. Satirlerde, bireylerin, toplumdaki aksayan durumları görmesi hedeflenir (Özdemir, 2019: 75-77).

Satir üzerine çalışmalar yapan George Test'e göre satir, yargılama, saldırganlık, oyun ve güldürücü bileşenlerini bir araya getirebilmelidir. Satir, hedef aldığı kişiyi aşağılar, daha iyi bir toplum düzeni için o kişiyi yargılar (Cebeci, 2017: 86). Kavramların nesne ile olan ilişkisini keserek, alışagelmış kavramlar ve değerler dengesini bozar. Kınama, yerme, küçümseme ve saldırının sıklıkla kullanıldığı bir tür olarak bünyesinde yumuşak ve sakin bir üslup bulundurmaz. Satirler, alımlayıcısını şoke eder ve saldırganlıkla komik olanı mizahi bir dille tek bir formda sunar (Cebeci, 2017: 87).

### **Parodi**

Parodi, “ciddi bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü alaya alarak, çarpıtarak ya da abartarak öykünme” (Çalışlar, 1995:492) biçiminde ifade edilir. Parodilerde, dış biçim korunur ve onunla uyuşmayan bir içerik eklenir. Biçim ve içerik arasındaki bozulma gülmeyi yaratır. Parodinin bileşeni, eleştiri ve alaydır. Yapıtın güçsüz, tutarsız yanlarını ve biçimini ortaya koyarak, parodisi yapılan eserin yazarına sert bir şekilde saldırıda bulunur. Parodi, edebi tarzın dışında, törelerle, alışkanlıklarla, toplumsal konularla ilgili eleştirilerde de bulunur (Çalışlar, 1995:492).

Antik Yunan'dan, Modern Çağ'a kadar parodi, farklı tanımlarla ifade edilir. *Para* sözcüğü *karşılık vermek*, *odos* ise *şarkı* anlamına gelir; dolayısıyla parodi, “karşıt-söz”, “karşıt-şarkı” (Cuddon, 2013: 514) olarak tanımlanır. Modern Çağ sonrası parodide yer bulan karşıtlık, çatışma sözcüğü genişletilir. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory** (Edebi Terimler ve Edebiyat Teorisi Sözlüğü)'nde parodi, “kökeninde taklidi barındıran ancak taklit etmenin yollarını yıkıcı bir karşıtlıkla sağlayan tür” (Cuddon, 2013: 514) ifadesiyle açıklanır.

H.G. Liddell and R. Scott' ın **Greek- English Lexicon** (Yunanca- İngilizce Sözlük) adlı kitabında parodi sözcüğünün anlamı, burlesk ile parodinin arasındaki temel ayrımlarla ifade edilir. Sözlükte bu yaklaşıma göre parodi eserler, burleskleri model alır. Parodi ağırbaşlı, ciddi ve önemli bir biçimi, önemsiz, gülünç ve yakışıksız bir biçime dönüştürür ya da uygular. Burlesk ise parodide olduğu gibi, soylu ve ciddi bir konuya düşük ve gülünç bir tarzda yaklaşır. Fred W. Householder, parodi üzerine yazdığı makalesinde *parodia*'yı “orta uzunlukta, epik vezinde, epik söz dağarcığını kullanan, hafif yergili, destansı ya da taşlama türünde konuları ele alan anlatıya dayalı

şiiir” (Householder akt Şarkdemir, 2019: 12) olarak ele alır. Householder bu tanımı yapmadan önce Liddell ve Scoott’ın yaklaşımına benzer şekilde ilkin burlesklerden örnek verir. Householder’ın **The New English Dictionary** (Yeni İngilizce Sözlüğü)’nde burlesk, “ciddi eserlerin karikatürleştirilmesi ya da gülmeye neden olan kompozisyon, taklit ya da grotesk parodiyle alaya dönüşen eserler” (Householder akt Şarkdemir, 2019: 12) olarak tanımlanır. Householder parodinin tanımını da bu doğrultuda ele alır; “Bir yazarın düşüncesinde ve anlatım tarzında kendine has noktaların, özellikle gülünç bir şekilde yakışıksız konulara başvurarak taklit edildiği ve gülünçleştirildiği kompozisyon; aslına az-çok bağlı kalarak ama gülünç bir etki oluşturmak üzere bir eserin taklididir”(Householder akt Şarkdemir, 2019: 12).

Margaret Rose **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern** adlı kitabında parodiyi etimolojik, sosyolojik ve tarihi açıdan tek bir tanım altında inceler. Rose’a göre parodi, bir metnin başka bir metinle komik etkisi yaratacak biçimde uyumsuz bir çerçeveye konmasıdır. Parodist, metnin temsil ettiği değerlerle diyalektik bir ilişki kurar ve bu değerlere karşıt sav üreterek yeni bir metin üretir. Parodist ele alınan metni ‘tez’, kendi tavrını ‘antitez’ olarak geliştirir. Böylelikle parodi süreci içinde ‘yeniden yorumlama’ ve ‘fikir değiştirme faaliyeti’ gerçekleşir, ortaya çıkan ‘komik uyumsuzluk’ parodinin özünü oluşturur (Rose, 2016:79).

Gerard Genette parodileri iki sınıfta inceler ve bunları ‘alt metin’, ‘üst metin’ olarak ayırır. Alt metin, parodinin konu edindiği orijinal metindir. Üst metin, yazar tarafından alt metnin değişikliklerini işaret eder. Alt metnin, üst metin tarafından değiştirilmesi parodik dönüşüm ifadesiyle açıklanır (Cebeci, 2017: 79).

Genette’in sözünü ettiği, alt-metne ilişkin unsurların üst metin tarafından değiştirilmesi olgusu “parodik dönüşüm” adım taşır. Buna göre, parodinin alt ve üst-metinleri arasında “oyunlu” bir ilişki vardır. Söz konusu “oyunlu ilişki”nin mevcut olup olmaması, parodi ile “akrabası” olan edebi türler arasındaki farklılıkların da bir cephesini oluşturur: Örneğin akraba bir tür olan “travesti”, oyun unsurundan çok, eleştiriyi yani “satir”i bünyesinde barındırdığı için parodiden farklılık gösterir. Buna karşılık, “pastiş”, parodiden alt-metnin “dönüştürülmesi” (transformation) yerine “taklit edilmesi”yle (imitation) ayrılmaktadır. Bu kapsam içinde, “bürlesk travesti”nin “üst seviyeden” bir metnin eylem düzeyinde muhafaza edilirken, “üslubunun bayağılaştırılması” ile karakterize olduğunu belirtelim. Bürlesk travestinin bir özelliği de, ele aldığı konuyu “kendi zamanının bayağı üslubu”na aktarmasıdır; bu nedenle

travestiler zaman içinde eskir; çünkü her çağın kendi “soylu” ve “bayağı” üslupları ayrıdır (Genette’den akt & Cebeci: 2017:80).

Linda Hutcheon, parodinin eleştirel mesafeye dayalı bir taklit olduğunu ileri sürer. Yazar, her türün parodisinin yapılabileceğini, parodinin kendi yapısal kimliği nedeniyle hermenötik işleve sahip olduğu görüşündedir. Hutcheon, Genette’den farklı bir şekilde, parodinin diğer türlerden ayrıldığını, tüm türleri bünyesinde barındırabildiğini savunur.

Linda Hutcheon, parodinin farklılık içeren bir tekrar olduğunu, “çift taraflı” bir ironi aracılığıyla sağlanan “eleştirel mesafe”ye dayalı bir taklidi içerdiğini belirtir. Tersine çevirme(inversion) ve ironik bağlam geçişliliği (trans-contextualization) aracılığıyla işlev kazanan parodi, ulaşmak istediği etki (ethos) açısından ise “alay”dan (ridicule) “saygı sunmaya” (homage) kadar uzanan bir alana yayılabilir. Bu kapsam içinde, parodi hem “metni” hem de kod-çözücüü içermesi açısından metinlerarasıdır. Kodlama, kodların üretici (yazar) ve alıcı (okuyucu) arasında paylaşılması hususları, parodi açısından önemlidir (Cebeci, 2017:79).

Parodinin işlevi, parodistin niyetine, dönemin koşullarına ve şartlarına göre değişkenlik gösterir. e Gülme, bazı kuramcılara göre parodi için vazgeçilmezdir fakat karşıt şekilde düşünen kuramcılar da gülmenin parodiyi açığa çıkarmadığını, parodistin eski bir metni işlevsel hale getirme gibi bir arzusunun da olduğunu ve bunu yaparken de komik malzemeler kullanma zorunluluğu olmadığını öne sürerler. Genel tanımıyla ve işleviyle parodinin tarihsel sürecine bakıldığında, parodist karnaval ruhu ve folk mizah öğelerinden faydalanır. Buradaki mizah türü de saldırgan ve alaycıdır. Parodistler eski bir metnin, -hangi niyetle yazılmış olursa olsun- içeriğini değiştirebilir, tekil bir metni çoksesli hale getirebilir. Bunu yaparken de saldırgan, taşlayıcı ve alaycı olabilir (Rose, 2016:79).

## **İroni**

İroni, Antonie Furetiere’ye göre; konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneridir. İroni hem sözcüklerle hem de tonlamaya dayanarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca *eironeia*’dan türer. ‘Aldatma’ ve ‘kandırma’ anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından evrilir (Güçbilmez, 2005:12).

İroni 18. yüzyıla kadar olumsuz nitelemelerle anılır. İroni sözcüğünün ilk kullanımına Antik Yunan'da Sokrates'le gündeme gelir. Platon'un da ironiye katkıda bulunduğu görülür.

İroni tarihine yönelen araştırmacılar, genel olarak, Eski Yunan filozofu Platon'un, diyaloglarında hocası Sokrates'e ilişkin olarak yarattığı "temsili karakter"i bir başlangıç noktası sayma eğilimindedir. Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâya ve kişiliğe sahipti, işte, Sokrates'in "dış"ı ile "iç"i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur diyebiliriz. (Cebeci, 2017:259).

Sokrates yaşadığı toplumda, kendini olduğundan bilgisiz, cahil gibi göstererek ve kimliğini gizleyerek, etrafındaki insanlara sürekli sorular sorarak karşısındaki kişileri kendi kendisiyle çelişkiye düşecek şekilde konuşturur, genel geçer yargıların ve gerçek bilgi sanılan şeylerin aslında temelinin boş olduğunu göstermek amacıyla kılığını değiştirir. Behler'e göre, iç ve dış arasındaki bu zıtlık 'ironik dissimulation' 'örtülüp gizlenmenin' örneği olarak ifade edilir (Cebeci, 2017:259).

18. yüzyıldan sonra ironi, Nietzsche, Hegel, Kant gibi felsefeciler tarafından açıklanır ve kavrama ilişkin tanımlar değişir. İroni, mizahın güçlü bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmesinin yanında 18. yüzyıldan itibaren anlam çerçevesi genişletilen bir kavrama dönüşür. Tarihsel gelişimi içinde ironinin temel amacı gerçeği olduğundan fazla abartı yoluyla büyüterek, gizleyerek tersinleme yapmasıdır. İroni, sözlü ve dramatik ironi olarak ikiye ayrılır.

Sözlü ironi kasıtlı yapılır ve üç temel etmenle var olur; İronist, kurban ve gözlemci. İronide bir durum, kavram vb. üzerine bir sav yaratılır. Ancak yaratılan sav başka bir amacı kasteder. Kastedilen durumdan kurban habersizdir ve habersizliğinin nedeni bilgisizliğinden kaynaklanır. Gözlemci ise gerçek durumu fark eder ama objektif konumda kalır. Sonuç olarak anlam örtüklüğü, ironiyi yaratır. Dramatik ironi de ana kahramanın trajik hatası ile ilgilidir. Kahraman, hatasıyla kendi sonunu hazırlar fakat tüm bunlardan habersizdir. Böylelikle seyirci üstün konuma gelir, kurbanın fark etmediği durumları, hataları fark eder (Oruçoğlu, 2007: 34-36).

İroninin başlangıçta alayla ilişkilendirilmesi, ironist ve kurban arasındaki etken ve edilgenlik konumuyla doğrudan ilintilidir. Alayla ortaya çıkan gülme, Antik Yunan'dan Rönesans'a kadar hoş karşılanmaz. Ancak mizahın en önemli

bileşenlerinden biri de alaycılıktır. İroni, köklerini alaycılıkla oluşturur daha sonra alaycılıktan gelen saldırganlıkla bileşir. Kavramsal düzlemde incelendiğinde, ironinin mizahın bileşeni değil de bir alt türü olarak görülmesi, toplumsal ve siyasal gelişimlerin yarattığı etkilerden kaynaklanır. Ancak çoğu düşünür, ironinin- mizahın temel bileşenini oluşturduğunu savunur. 19. ve 20 yüzyıllarda yeni akımların ironiyle beslenmesi de bu düşüncenin desteklenmesini sağlar (O’Neill, 1983: 52).

20. yüzyıldan sonra mizahın, estetik bağlamda incelenmesi, teorilerin yeniden gözden geçirilmesi, kuramların yenilenmesi, sosyal yaşantının değişmesi mizahın türlere ayrılması, öğelerin birleşmesi ya da kopmasına neden olur. Sosyal ve toplumsal yaşamın değişkenliği, mizahın seyrini değiştirirken, yeni alt türler oluşmasını da sağlar. Mizah öğelerinden hareketle birçok farklı tür denenir. Patrick O’Neill’e göre 20. yüzyıldan sonra yeni bir mizah yelpazesi oluşur. Mizah, ‘Düzen Mizahı’ ve ‘Entropi Mizahı’ olarak ikiye ayrılır (O’Neill, 1983: 52).

Düzen mizahı bünyesinde sempatik, duygusal, tehdit etmeyen, alaycı, düzensizliği reddeden, normlara karşı gelen mizahı barındırırken; Entropi mizahı, anormal kabul edilen, terk edilmiş normlarla ilgilenen, parodik, düzensizliği kutlayan ve öven mizahı temsil eder (O’Neill, 1983: 52). Kara mizahın alanı da entropi mizahının sınırları içine girer. Mizah artık bozuk dünya düzenini değiştirmek için değil, onu resmetmek için vardır. Dolayısıyla kara mizah kaotik, kuralsız, acımasız, vahşi dünya düzenini olduğu gibi betimleyen bir tür olarak gündeme gelir.

### 1.3. Kara Mizahın Tanımları ve Teorileri

Kara Mizah, “Yalnız gülmeyi değil, düşündürmeyi de amaçlayan mizah” olarak tanımlanır (Türkçe Sözlük, 2011:1319). Batı edebiyatında kara mizah; “Komik nihilizm, komik anarşi, apokaliptik komedi, patolojik komedi, entropik komedi ya da entropinin komedisi. (...) Edebiyatta, dram sanatında ve sinemada, modern dünyanın acımasızlığını, paradokslarını, duyarsızlığını ve absürlüğünü ifade edebilmek için grotesk ya da marazi mizahın kullanılması” (Sherman’dan akt. Ersümer:2014:8) şeklinde ifade edilir. **Küçük Larousse**’da ise, “Dünyanın saçmalığını acıyla, acımasızlıkla ve kimi zaman da umutsuzlukla dile getiren mizah türü” (Edgü,1982:2) olarak belirtilir. Kara mizah üzerine 20. yüzyılda pek çok araştırma yapılır. Mizahın alt türlerinden biri olan kara mizah, birçok tartışmaya da yol açar. İki dünya savaşı

geçirmiş umutsuz insanın acısını en iyi yolla anlatabileceği türlerden biri olarak gündeme gelir. Birçok yazar ve eleştirmen kara mizah hakkında yazılar yayımlar. Fakat bu yazıların gündeme gelmesi ve yayımlanması ancak 1950'li yıllardan sonra olur. Kara mizah ile ilgili birçok tanımın olmasının nedeni de yazarların ortak bir ilkeyle eserler üretmemesindedir. Ferit Edgü'ye göre kara mizah, içinde birçok türü barındıran akım olarak ifade edilir.

Yaşamı, ölümü, bireylerin ve toplumların acılarını, umutsuzluklarını, ahlak, töre, estetik gibi alanlardaki yerleşmiş değerleri, gelmişi, geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle zaman, tarihi ve coğrafyayı, gerçeği ve düşü, akı ve deliliği, beyliği ve beyinsizliği, askı ve meşki, burada adı geçen ve geçemeyen soyut ve somut kavramların, muzuratın cümlesini, cümle yapısını ve cümle kapısını iplemeden, mantığın ipine un seren, dili dillendiren, dünyayı güler yüz, acı dille eleştiren, yakıp yıkan, rengi pembe olmadığı için başına kara (bazı dillerde 'safra acısı') sıfatı eklenen bir alay/dalga/gülmece/yergi/mizah türü (Edgü, 1982: 2).

Kara mizah terimi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişime uğrayan sosyal yaşamın getirisi ve sonucu olarak kendini var eder. Savaşın birçok insan ve canlı kıyımına yol açması, sanayileşmenin artmasıyla birlikte kalabalık kentlerin çoğalması ve artan nüfusla birlikte, kırsal yaşamdaki birlik ve beraberliğin yok olması, mizahın seyrini değiştirir. Savaşın yarattığı bir diğer etki de insanın insandan umudunu kesmesi, ahlaki değerlerin değişmesi ve normların yeniden değerlendirilmesidir. Kara Mizah terimi ilk kez sürrealist sanatçı Andre Breton tarafından kullanılır. Andre Breton; **Anthology of Black Humor** (Kara Mizah Antolojisi) adlı kitabında kara mizahı normları altüst etmeye yarayan bir başkaldırı aracı olarak tanımlar.

Kara mizah akılcılığı, üzerine konuşulamayan sosyal tabuları, uzlaşımsal toplumsal değer, kural ve normları altüst etmeye yarayan bir başkaldırı aracıdır. Bu başkaldıran mizah, ne gençliğin mutlak isyanı ne de yetişkinliğin içsel isyanına denk düşer. Bunların çok daha ötesinde ve üzerinde zihnin başkaldırısıdır. Duygusallık/hassasiyet (sentimentality) kara mizahın ölümcül düşmanıdır (Breton, 1997: 12).

Andre Breton'dan sonra birçok yazar ve düşünür, kara mizah terimini kapsamlı bir şekilde tanımlamaya girişir. Conrad Knickerbocker, Joseph Allen Rice, Linda Horvay, Gerd Henniger, Patrick O'Neill, Fern Kupfer, Max F. Schulz, Douglas Davis, Robert Scholes, Bruce Jay Friedman, gibi isimler kara mizahı farklı tanımlarla değerlendirir.

Knickerbocker'a göre savaş, mizahın yönelişini değiştirmiştir. Savaş sonrası insanların içinde bulunduğu karamsar ortam nedeniyle, mizah da kararmıştır. Artık mizah sadece güldürmek için var olmaz. Knickerbocker kara mizahı, "Kendinden nefret eden insanın spazmları" (Knickerbocker'den akt. Davis, akt Mecek, 2018:17) olarak tanımlar.

Acımasız, sapık, sadist ve hasta toplumun adil savunucuları olarak karamsarlığın içinde yeni mizah siyahtır. Onun taraftarları henüz az, ama artmaktadır. Gözyaşlarının arkasında ciddiyet ve saçmalıklardan sıkılmış, gittikçe artan bir okuyucu kara mizahta toniği değil; bütün gerçekliği bulur. Artık mutlu sonlar yoktur. Neşeli bir dalga ve hızlı bir karmaşa onları güldürür. Bizim için yeni olan kara mizah, diğer zamanlarda akılcı halkların tepkisinin bir parçası olmuştur (Knickerbocker'den akt. Davis, 1967: 299, akt Mecek; 2018).

Joseph Allen Rice'a göre trajedi insanın tanrısal tarafıyla, komedi hayvani tarafıyla ilgilidir. Kara mizah, trajik olanı mizahla birleştirir. Tanrı ve hayvan, insan vücudunda birleşir. Kara mizahın özgünlüğünde de insanı hayvan yanıyla betimleme fikri yatar. Kara mizahçılar, insanın kendi kendisini düşürdüğü kötü ve tatsız olaylardan, taşkın ve acımasız bir mizah üretirler (Allen'den akt& Mecek, 2018; 18).

Linda Horvay'a göre kara mizah ara bölgede bulunur. Bu ara bölge, Adorno'nun özne, nesne arasındaki diyalektik ilişkilere gönderme yapan güç alanları teorisine benzer şekilde yapılanandır. Horvay bu ara bölgeyi ise bir metaforla özetler. Boks ringinde birbirleriyle mücadele eden iki boksör vardır. Güçlü bir yumruk atarak finale ulaşacak olan boksör aniden bir muz kabuğuna basıp düşer. Diğeri zaferini ilan ederken, içten içe de bu kaza ile eğlenir, güler. İzleyicilerin bir kısmı ise bu talihsizliğe hem gülerek hem de acıyarak tepki verir. Burada hem gülmenin hem de merhametle, acıma duygularının birbirine karıştığı gözlemlenir. Gülüp eğlenenler komedi, merhamet duyanlar da trajedi izleyicileri olarak düşünülebilir. Ancak bir grup izleyici, her iki reaksiyonu da eş zamanlı deneyimler ve eğlenmekten çok boksörün ayağının neden yaralandığını anlamaya çalışan doktora odaklanır. Trajik ile komiğin ortasındaki bu bölge basit bir ifadeyle yani trajikomikle tanımlanıp yorumlanamaz. Bu bölgenin adı kara mizahın alanıdır (Horvay, 1976: 3).

Breton'un kara mizah terimini geliştiren Gerd Henniger'e göre kara mizah, insan sevmezlik, aşağılama, küçümseme, nefret ve tiksindenin komik olanla eşleşme halidir. Henniger, kara mizahın ağız dolusu gülmeyi, komik ya da gülünç olana kahkahalarla katılma halini yok ettiğini savunur. Kara mizahın yarattığı duygu, gerçeklerle yüzleşen insanın, çaresizlik ve ümitsizlik içinde acı bir tebessüme başvurma zorunluluğudur. Kuramcıya göre, kara mizah, kahkahalarla gldrmez aksine acıyla karışık mitsizliğin tebessümle gösterilmesidir, kara mizahla her Şey yapılabilir ancak kahkahalarla glnemez (Henniger'den akt& O'neill, 1983: 31,32).

Freud'un mizah ile ilgili açıklamalarını kabul eden ve savunan Henniger, mizahın süper egonun suçluluk, kaygı, korku ya da dehşet duygularına karşı insanı koruduğunu ve savunma mekanizmasını geliştirdiğini düşünür. Henniger'a göre kara mizah korkuya karşı bir savunma ve baskılandığı için suçluluk duygusu üreten saldırganlığın dışavurumudur. Saldırganlık baskılandığında ve mizahla dışa vurulmaya başlandığında kara mizaha dönüşür. Kara mizah bu yüzden zevk ve suçluluğu aynı çatı altında toplar (Henniger'den akt& O'neill, 1983: 31,32).

Patrick O'neill **The Comedy of Entropy: The Contexts Black Humour** (Entropinin Komedisi: Kara Mizahın Kaynakları) adlı kitabında, mizahın modern bir buluş olduğunu ve 18. yüzyılın ahlak anlayışıyla Őekillendiđini, içinde sevecenlik ve sıcaklık barındırmasının norm olarak kabul edildiğini ileri sürer. O'neill, 20. yüzyılda, kara mizahın bu sevecenlikten arındığını, ahlakılıktan kurtulduğunu ve mizahın sınırsız bir alanda yayıldığını savunur. Thomas Hobbes'un üstünlük teorisi, kara mizahta zekânın ve saldırganlığın verdiği üstünlükten alınan hazza dönüşür. 18. yüzyılda bozulmamış dünya değerleri, sevecen mizah anlayışının devam etmesini sağlar. Dünya tehdit edici olsa da, hissedilen tehdit, mizahın koruyucu filtresinden geçer. Kara mizah ise tüm bu anlayışa bir anti-tez üretir. Dünya kaotiktir, sevecenliği sağlayacak hiçbir değer kalmamıştır. O'neill, kara mizahın bu teorilerle gelişip, var oluşunu bahsedilen çerçevede sağladığını ne sürer. (O'neill, 1983:145).

Amerikalı yazar Fern Kupfer'a göre, "Kara mizah esasen nihilizmin mizahıdır, anlatılan dünya kaotiktir, insani değerlerin temelini oluşturan her Şey anlamsızdır, insanların eylemlerinin tümü keyfidir ve bu türdeki karakterler ise sıklıkla grotesktir Olayların geçtiği yerler srreeldir" (Feinberg, 1978:153). Max Schulz'a göre ise;

“Kara mizahın gülüşü öfkelerle doludur. Kara mizahçı gözlemlerini seyirciye aktarırken acı verici bir gülmeye neden olur. Hiciv aniden patlak verir ve kara mizahın sınır tanımayan diliyle karışır” (Schulz, 2005:112). Kara mizahçının hiçbir toplum değeriyle sınırlandırılması mümkün değildir, insanın karanlık kalan, konuşmaya çekinilen, sözü bile edilemeyen tüm yanlarını, gözlemleriyle birleştirir ve alımlayıcısına sunar. Bu durum insanı hem rahatsız eder hem de acı bir tebessümle şaşırtmasını sağlar.

Amerikan edebiyatında, 1950’li yılların sonu ile 60’lı yıllarda ün yapan kara mizah edebiyatı, birçok yazar ve eleştirmen tarafından incelenir. Bazı yazarlar kara mizahın, satirden türediğini, bazı yazarlar ise kara mizahın dünya yazın tarihiyle aynı yaşta olduğunu iddia eder. Breton kara mizah antolojisinde; Jonathan Swift, De Laclos Sade, Grabbe, Poe, Baudelaire, Lewis Carroll, Villiers de l’Isle-Adam, Nietzsche, O.Henry, Gide, John Millington Synge, Alfred Jarry, Apollinaire, Picasso, Kafka, Jakob von Hoddis, Marcel Duchamp ve Salvador Dali gibi kırk beş sanatçıya yer verir. Bu sanatçıların kara mizahın temelini oluşturan eserler verdiklerini, mizahlarının da içinde karanlık bir taraf olduğunu ve kara mizahın habercisi olduklarını söyler. Kara mizah Breton’a göre modern bir tür değildir; temeli Antik Yunan’a değin uzanmaktadır. Davis, kara mizahın yeni ve bağımsız bir tür olduğunu savunanlara karşın, Aristophanes’in, Marlowe’un mizahındaki “Safra ve saçmalık” başlığını örnek gösterir. Davis’e göre absürd duyarlılık, Antik Yunan’da kıvılcımlanır ve Rönesans Dönemi’nde Shakespeare ve Marlowe’la birlikte öne çıkar (Davis, 1979:15).

Absürd duyarlılık bu zamana özgü değildir. Batı edebiyatının tarihi boyunca burada ve her yerde kendisini gösterir. Yazarların bu duyarlılığı kaba, grotesk metaforlara yansıtması da olağandışı değildir. James Thompson’ın *City of Dreadful Night*’ını, Dostoyevski’nin *House of Dead*’ını, Herman Melville’nin *Billy Budd*’unu... Ve Shakespeare’nin *Lear*’ını düşünün, evrenin ne kadar mantıksız bir şekilde başa çıkabileceğini gösteren absürd fikirlerin olduğunu gözler önüne sererler (Davis, 1979: 15).

Edebiyat eleştirmeni Robert Scholes, **Fabulation and Metafiction** (Kurgu ve Üstkurmaca) adlı kitabında, komik edebi türlerin incelemesini yapar. Scholes’a göre komik edebi türlerde ahlaki yanı öne çıkan satirle, ahlaki yönü ön planda olmayan pikaresk hikâyeler yakından ilişkilidir. İki türün formu referans alınarak, modern kurmacadaki kara mizah yaratılır. Böylelikle farklı nesillerin sunduğu eserler, modern

hayatta kara mizah olarak tanıtılır. Scholes, kara mizahın, batı kültürünü iki yüz yıldan daha fazla süredir şekillendiren gerçekliğin yeni imajı olduğunu savunur (Scholes, 1980; 142).

Friedman, kara mizahın tanımlanmasında çeşitli girişimlere rağmen sonuçların genellikle anlaşılması zor ve saçma olduğunu ileri sürer. Kara mizah herhangi bir konudaki umutsuzluğu ortadan kaldırmaya ya da insan zihninin geleneğe karşı duyduğu huzursuzluğu gidermeye çalışmaz. Kuralların, normların arkasındaki anlamı çekip çıkarma, kimsenin umurunda olmayan düşünceleri değiştirme gibi bir amacı da yoktur. Kara mizah görünen gerçeğin ardındaki asal gerçeği kendi gizemiyle anlatmayı tercih eder (Schulz, 1973: 4).

Kara mizah terimi 20. yüzyılda dile getirilmiş olsa da kökeninde yer bulan kaosun, dehşetin, komik olanla yan yana getirilme tekniği, Antik Yunan ve Roma güldürülerinde de kullanılan tekniklerden biridir. Eski komedyacı yazarlarından biri olan Aristophanes'in eserleri, ilk kara mizah örnekleri olarak kabul görür. Yazarın oyunlarındaki grotesk öğeler, karikatürize edilmiş oyun kişileri kara mizahın da çıkış noktalarından biridir. Aristophanes'in oyunlarında yergi, taşlama ve eleştiri, kara mizahın alanında da görülür. Robert Scholes'e göre, Aristophanes'in entelektüel komedisi kara mizah için temel kaynaklardan biridir (Scholes, 1980:143). Aristophanes komedyalarında tüm değerlere ve yargılara karşı saldırgan bir tavır görülür; bu da kara mizahçının eğilimlerine denk bir tavidir.

Taşlama, emperyalist demokrasinin içine saplandığı çelişkileri sergiler. Savaşın yol açtığı felaketleri, halkın yabancı sefaletini sergiler. Yalancı laf ebelerini, çıkarıcı ve soyguncuları, övüngeç ve budala generalleri, safsata ve dalkavukluğun kandırdığı Egemen Halk'ın aptallığını aleme rezil eder; yeni eğitim düzeninin kötü yanlarını gözler önüne serer; dilin eli kolu bağlı halk üzerindeki kör saltanatı aşağılayıcı sözle saptar. Bunları yaparken gülmekten ve sahneyi akrobatlarıyla doldurmaktan da geri kalmaz az, işte bu gülüş, bu kahkaha mizahi yergili gülüştür -yani karşı gülüş. (Bonnard,2004:218).

Aristophanes, oyunlarında alegorik öğelere başvurarak, abartılı olanı iki kez abartılı hale getirir. Kahramanlar karikatürleştirilerek, kaba ve sınırsız bir halde sunulur. Kara mizahta da karikatürleştirme, abartma ve söz diziminde sınırsızlık yer alır. Aristophanes oyunlarında oyun kişileri, oyunun sonunda hatasını anlar ve komik

duruma düşer ancak kara mizahta herhangi bir yargı olmaksızın oyun kişisi asal gerçek olanın kaba güldürüsüyle baş başa kalır.

Kara mizah kuramcıları, eski karnaval geleneklerinin, karnavallardaki taşlama şiirlerinin, açık saçıklığın ve deliliğin kara mizahta da yer edindiğini savunur. Barry Sanders'ın **Kahkahanın Zaferi** adlı kitabında, karnavalların kara mizahı olgunlaştıran ve şekillendiren bir gelenek olduğunu belirten görüşler bulunur. Sanders, karnavallardaki sınırsızlığın ve özgürlüğün bir başkaldırı ve taşlama olduğunu savunur (Sanders, 2001: 184). Bu sınırsızlık ve özgürlük kara mizahın da alanına girer. Çağlar boyunca karnavallar, türlü yaptırımlara maruz kalsa da varlığını sürdürmeye devam eder ve mizahi öğeler birçok alt tür için referans olarak kabul edilir. Kara mizah kuramcıları da Menippos yergisinin ve karnavalların kara mizahı oluşturan önemli yapı taşı olduğunu iddia ederler (Sanders, 2001: 185).

Menippos yergisi, “Antik Yunan ve Latin edebiyatında kurumları, gelenekleri ve düşünceleri düz yazı ve şiiri birleştirerek eleştiren, alay eden ve taşıyan yarı ciddi, yarı komik bir türdür” (Öztürk, 2019:9). Menippos yergisi, ilkin Antik Çağ'da yaşayan Romalı Marcus Terentius Varro tarafından **Saturae Menippea** isimli eserinde kullanılır. 1581 yılına geldiğinde, Justus Lipsius, *Satyra Menippea Somnium Lusus in Nostrae Aevi Criticos* (Rüya, Çağdaş Eleştirmenler Üzerine Bir Hiciv) adlı makalesini yayımlar. Bu eserde Lipsius, Menippos yergisinden söz eder fakat bir tür adı altında incelemeyiz. 1594 yılında Fransız Din Savaşları sırasında Jean Passerat, Nicholas Rapin, Florent Chrestien ve Pierre Pittou tarafından **Satyre Menippee** (Menippee Satir) adlı politik bir kitapçık yazılır. Eserde, Katolik Cemiyet toplulukları ve İspanyol kurumlar eleştirilir. Böylelikle Menippos yergisi ilk kez bir tür olarak tanınır. Menippea ya da Menippos olarak bilinen bu türde birçok yazar eserler verir, denemeler yapar (Chrestien, Rappet, Passerat'dan akt& Öztürk, 2019:9).

Mihail Bahtin'e göre, Menippos yergisinin, tür olarak bağımsız hale gelmesi 16. yüzyılın sonlarına doğru olsa da, kökeni çok eskiye dayanmaktadır. Bahtin, Cicero'nun bu türde anılan iki ismi referans göstermesini dikkate alarak, Menippos'un kökenlerini, içeriğini ve değişimlerini inceler. Milattan önce yaşamış ve felsefe okullarında okumuş Heraclides Ponticus ile tanrılara, inançlara ve siyasetçilere saldırmaktan çekinmemiş, yaşadığı dönem içinde kölelikten kurtulup neredeyse tüm

felsefe okullarında okuyan Bion Borysthenes ilk Menippos yergi ustaları olarak anılır. Sonrasında yergiyi gelenek olarak kabul ettiren Gadaralı Menippos'un çalışmaları türe ismini vermesini sağlar (Highet, 1962:34).

Milattan önce 3. yüzyılda yaşayan Gadaralı Menippos, hiciv geleneğine bazı yenilikler getirir. Hitabet sanatında ciddi ve gülüncün yan yana getirilmesinde biçim değişiklikleri yapan Menippos, hicve yeni bir yazım tekniği ekler. Düz yazı ve şiirin harmanlandığı iki türün yazın geleneğini, diyalog ve mektup formlarına dönüştürür. Bu gelenek daha sonra Varro, Seneca, Petronius ve Lucionus tarafından kullanılır. Menippos, tüm insani değerlerle ilgili kinik bir alaycılıkla felsefecileri ve felsefe okullarını, yararsız bilgiler peşinde koşanları hedefine alır. Felsefe hakkındaki eleştirilerini de Aristophanes'in eserlerindeki güldürü teknikleriyle ve komedilerine özgü motiflerle yapar (Yalazı, 2007: 18-19).

Roma Çağ'ında Menippos yergisinin devam ettiğini kanıtlayan eserler bulunur. Roma satura ozanı olarak bilinen Lukionas'ın saturalarında seçtiği izleklerin, Menippos yergilerinin öz ve biçimiyle örtüştüğü görülür. Romalı Quintilianus, dönemin satura sanatçılarının yapıtlarını 'bize özgü tek tür' olarak bildirirse de eserlerin gelişimi ve yönelişi Menippos yergisiyle birebir örtüşür. Yergilerde, soylu olup avam davranışlar gösteren, Yunanca konuşmaya ve Yunan kültürüne özenenler, batıl inançları olup, heykellere tapanlar, sofraya lüksüne aldananlar konu edilir. Bu türde en çok bilinen eserler Lucilius tarafından üretilir. Yazdıkları biçim ve öz bakımından Menippos'a benzese de dil kullanımının sertliği ve sınırsız kabalık ve alaycılığın dozu artar. Aynı dönem içinde Horatius'un saturaları da dikkat çeker. Felsefeyle yakından ilgisi olduğu bilinen Horatius, toplumdaki ahlaki sorunları, insanlığa özgü kusurları ve hataları şakacı ama sevecen bir dille sorgular ve bunu yaparken de Menippos'un tartışmacı üslubunu kullanır (Yalazı, 2007: 24-25).

Sonraki yüzyıllarda Menippos yergisi mizahın alt türlerine de kaynaklık eder. Özellikle karnavallarda ve sokak oyunlarında, akademik eleştirilerde vb alanlarda varlığını sürdürür. Eric McLuhan'ın **Cynic Satire** (Kinik Satir) adlı kitabında, Menippos yergisinin başlangıçta 'Kinik Alaycılıkla' (McLuhan, 2015: 17) zeminini hazırladığı, sonrasında ise eleştirilenlerin biçim olarak taklit ettiğini, hatiplerin

birbirlerini eleştirirken kullandığı ve böylelikle yazım diline sirayet ettiğini ileri sürer (McLuhan, 2015: 19).

Menipistler, başlangıçta bilgisizliği, cehaleti, görgüsüzlüğü, insanların özlük haklarını bilmemesini eleştirir ve metinlerde açıkça saldırganlık, aşağılama bulunur. Dilde zaman zaman yumuşama olsa da Menipistler arasında çok öfkeli ve saldırgan yazarlar bulunur. Açık saçıklık, kabalık bazı metinlerde özellikle başvuru olan öğeler haline gelir. Rönesans'tan sonra Menippos yergileri olarak adlandırılmayan ama biçim ve öz olarak birebir aynı özellikleri taşıyan metinler üretilir. Bununla birlikte Menippos yergisinin bazı tekniklerini kullanıp yenilikler getiren sanatçılar da bulunur. Satirin, hicvin, groteskin, taşlama ve sınırsızlığın bir arada kullanıldığı bu tür, birçok yazar için referans noktası olur. Menippos yergisinin, başlangıcından itibaren karnaval ruhuna eklenmesi de gülme teorisyenleri ve kuramcılarının araştırma konusu olur (Öztürk, 2019: 11-20).

Bahtin'e göre, Menippos yergisi birçok türün beslendiği esnek bir karnaval türüdür. 20. yüzyılda ise kara mizahı etkileyen önemli kaynaklardan biridir. (Bahtin, 2004: 166-169). Menippos yergisinde, fantastik öğelere yer verilir, kasıtlı olarak doğal yaşamın içinden kopar. Hakikati, olağandışı bir hale getirir. Menippos yergisindeki olaylar genelde, kahvelerde, genelevlerde, meyhanelerde geçer. Yüce olan ile aşağı olan birbirine geçer. Mistik ve dinsel öğelerle, kenar mahalle doğalcılığı iç içe geçer (Bahtin, 2004: 174-179).

Karnavallarla kara mizah arasında görülen belirgin ortak nokta ise, Menippos yergisidir. Yarı ciddi yarı komik türler, ciddi türlerin aksine bütünlüklü bir evren düzenine ayak uydurmazlar. Her şey olağan akışı içinde değerlendirilir. Tüm dogmalara ve dünya düzenine, hiyerarşik yapılanmaya meydan okurlar. Menippos yergisi ile kara mizahı özünde buluşturan da, başkaldırı ruhudur (Bahtin, 2002: 166-169).

Menippos'un tüm öğeleri, kara mizah için de önemli bir bileşen haline gelir. Kara mizah eserlerinde, Menippos yergisine dair birçok ortak özellik bulunur ve bazı araştırmacılar tarafından da Menippos'un esnek yapısının, kara mizaha kaynaklık ettiğine dair görüşler vardır. **Dostoyevski Poetika'sının Sorunları** adlı kitabında

Bahtin, Menippos yergisinin başlı başına bir tür olduğunu ve sonraki çağlarda birçok mizah türüne kaynaklık ettiğini ileri sürer.

Yarı ciddi yarı komik türlerin temeli, gerçeklikle kurdukları yeni ilişkiler bütünüdür. Konular, gerçekliği algılamaya, değerlendirmeye ve şekillendirmeye ilişkin çıkış noktaları canlıdır ve çoğunlukla içinde bulunan günün ta kendisidir. Ciddi ve komik temsilde, epik ya da trajik hiçbir mesafe bulunmaz. Mitler kahramanları ve önemli figürleri, kasıtlı olarak zamandaş kılınır, şimdinin bir kahramanı gibi konuşturulur ve orada bulundurulur. Yarı ciddi ve yarı komik türler, zaman ve değer alanında köklü değişimler yaratır. İlk karakteristiği de budur.

Yarı komik yarı ciddi türlerin, ikinci karakteristik özelliği ise, efsanelerin kutsallaştırılmasına karşı olmalarıdır. Bilinçli bir şekilde, deneyim ve özgür yaratışa dayanırlar, efsanelere karşı eleştireldirler ve kinizme yakın bir dünya görüşünün varlığını hissettirirler. Böylelikle efsane yerine deneyimler ve özgür yaratışa dayanan bir imge ortaya çıkar. Karşısına mitleri, efsaneleri alan bu özellik, edebiyat tarihi için de bir devrim niteliği taşır.

Yarı komik yarı ciddi türlerde çok üsluplu ve çok seslilik vardır. Epikte, retorikte, lirikte ve trajedide empoze edilen tek üsluplu olma durumunu kasıtlı olarak reddederler. Çok tonlu anlatıdan beslenirken, ciddi ve komik olanı harmanlarlar. Ara türlerin parodisini yaparlar ve jargonlar, canlı lehçeler devreye sokular (Bahtin, 2004: 166-169).

Menippos yergisinde, dünyadaki sorunlar, karışıklıklar ve buhranlar karmaşık bir düzlem içinde ele alınmaz. Özünde ağırlığı olan pratik ve etik sorunlar olarak kabul edilir. İnsanın alışageldiği gelenekler, kuralların, sorunların ve olayların yarattığı toplumsal ve bireysel bellek tamamen yok sayılır. Alegorik öğelerle gerçek olan bir araya getirilir ve kişinin tüm değerlerin etrafında saygısızca dolaşmasına izin verilir. Menippos'da hayat alışılmadık bir düzlemde incelenir ve deneysel fantastik bir üslupla anlatılır. Menippos'da anormal ahlaki- psişik hallerin temsili vardır. Kaçıklık, delilik, bölünmüş kişilik, denetlenmeyen hayal kurmalar, sözcüklerin alışagelmişin dışında kullanılması, intiharlar vardır. Menippos'da bu fenomenler kısıtlı bir işlev görmez yani yalnızca tema için kullanılmaz, türsel bir biçimsel öneme sahiptir. Menippos'da skandal sahneler, ahlaksız konuşmalar da ön plandadır ve bu türün karakteristiği haline gelir. Komik kavgalar, açık saçık konuşmalar görünür ve sansüresüzdür (Bahtin, 2002: 174-179).

Mihail Bahtin'in **Karnavaldan Romana ve Rabelais'nin Dünyası** adlı kitaplarında karnaval gülüşü olarak adlandırdığı gülüş, kışkırtılmış gülüştür. Karnaval gülüşü mutlak otoriteye, sisteme, baskıya ve normlara karşı direnç gösteren ve bu direnci özünde barındıran bir gülüştür. Mihail Bahtin'e göre karnaval gülüşü, baskıcı ortamlarda insanlara özgürlük vaat eder, bu özgürlük de içinde başkaldırıyı barındırır. Bahtin'e göre gülme ve oyun, dünyanın ikinci kez aydınlanmasını sağlar (Bahtin,2017:168-177).

Karnaval, günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma töreni olarak yorumlanmıştır. Günlük yaşamın kurulu düzeninin neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü bütün hiyerarşik yapıların tersyüz olduğu ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kakhaha, çılgınlık ve oyun dünyası olarak görülmüştür. Hepsinden önemlisi, normal yaşamın bastırma ve yasaklamalarının geçerliğini yitirdiği ve her tür zevk biçiminin birden olanaklı hale geldiği bir teni kutlama olarak anlaşılmıştır (Parker, 1991: 141).

Tektanrılı dinlerin yükselişi ve yayılmasıyla, özellikle Orta Çağ kiliselerinde insanın bedenine duyduğu zafiyet duygusuyla savaşıması öğütlenir. Birçok vaazda, dinsel oyunlarda ve anlatılan mitlerde, insanın tanrının bir parçası gibi davranması ve açlığa, susuzluğa, cinselliğe hatta dışkılamaya karşı direnmesi gerektiği dikte edilir ve bu birçok törenle, gelenekle pekiştirilir. İnsanın bedensel zevklerine yenik düşmemesi, bedenini değil, ruhunu beslemesi ve tanrısal olandan sapmaması beraberinde birçok yasağın da uygulanmasına neden olur. Gülme, tektanrılı dinler tarafından kaçınılması gereken bir tensel zevke döner. Karnavallardaki gürültücü kakhahalar ve her türlü komiği barındıran oyunlar da yasalara karşı bir silah olarak kullanılır (Sanders, 2001:300- 305).

Karnavallarda toplumsal başkaldırı ve katillik duygusu yan yanadır. İnsan doğası gereği baskılandığı, gücünü alacağı eden tüm etmenlere karşı ayaklanmak ve gücünü yeniden kazanmak ister. Karnavallarda insan, yasaların ve tüm ahlaki yaptırımların katili olur. Sanders'a göre bu ciddi ve kıyasıya bir katil- kurban yarışıdır. Yaptırımların sorumlularına (saray, kilise, hakimler) tanımlanan özgürlük, halkın esaretine neden olur. Baskılar, yaptırımlar ve yasaklar nedeniyle insan mekanik bir varlığa dönüşür. Ancak karnaval ruhuyla, insanlara hükmeden tüm değerler, biçimler ve söylemler, öfkeli kakhahaya bir gün de olsa yenik düşer. (Sanders, 2001:300- 310).

Kara mizah, yasaları, yasa yapıcıları, dogmayı ve her türlü zorlama değeri yok sayar. Karnavallardaki sınırsız kahkaha, kara mizahta acıyla karışık öfkeli tebessüme dönüşür. İnsanın doğayla bütünleşik halinin kaçınılmaz olduğunu yok saymayan ve özünü doğa-insan bileşiminden hareketle oluşturan karnavallarda, insan bedenine hiçbir sınırlandırma getirilmez. Cinsellik, dans, sarhoşluk, boşaltım ve kahkaha özgürleşir. Kara mizahta da aynı başkaldırı, insan bedeni üzerinden sağlanır. Karnavallardaki özgürlükle, kara mizahtaki özgürlük paralel bir yönelim izler.

Orta Çağ karnavalları, intervaller, dinsel oyunlara sızan komik öğeler, soytarı geleneği ve mimuslar kara mizah için önemli veri kaynaklarıdır. Kara mizahın tarihsel sürecine bakıldığında ve araştırmaların ortak paydasında türü etkileyen önemli kaynaklar ve isimler arasında Jonathan Swift öncü olarak anılır. Swift, Andre Breton, J.L.L Styan, Enis Batur gibi isimler için de kara mizahın başlangıcını sağlayan kişi olarak ifade edilir. Swift, 17. ve 18. yüzyılda- yaşadığı dönem içinde- kara mizahı başlatan önder olarak görülür.

Jonathan Swift 1667-1745 yılları arasında Dublin’de yaşar. Yazar, yaşadığı dönem içinde, toplum değerlerine, kurallara ve iktidara, kiliseye karşı öfke duyar. Kilisenin vaazlarına, iktidarın kiliseden yana tutum sergilemesine, kadınların doğum oranlarının artmasına ve cahilliğine dair birçok konuyu eleştirir. Edebiyat dünyasında Swift, **Güiver’in Seyahatleri** kitabı ile bilinir ve bu kitap çağlar boyunca da ününü korur. Güiver’in Seyahatleri adlı eserinde, İngiltere’deki siyasal tarafların çatışmalarına ilişkin gözlemlerini, Britanya dış politikasına dair bilgilerini ve eleştirilerini yazar. Örneğin, ilk Büyük Britanya Başbakanı olarak bilinen Robert Walpole’u, Whig-Hükümetini ve onların çıkarıcı, rüşvetçi, liyakatsiz yönetimini hedef alır. Güiver’in Seyahatleri’nde, Laputa adasındaki bilginlerin grotesk uğraşları, yaşama yabancılaşması ve bilimsel proje geliştirme gösterişçiliği de ele alınır. Eserde iki büyük devlet arasında savaş çıkar ve savaşın nedeni ise, krallar arasındaki yumurtanın sivri ucu ya da yuvarlak ucunun üste konulması tartışmasıdır (Pospelov, 1984: 172, 173).

Çoğu kuramcıya göre, Swift’in Güiver’in Seyahatleri eseri Rabelais’in Gargantua’sına denk bir yapıt olarak gösterilir. Her iki eserde de fantastik kurmaca, abartma, yergi ve grotesk öğelere sıkça rastlanır. İki eserdeki atmosfer ve yönelim kara

mizah için bir kıvılcım niteliğindedir ancak Swift'in 1729 yılında yazdığı **Alçakgönüllü Bir Öneri**\* adlı eseri kara mizah için referans değeri görür. Alçakgönüllü Bir Öneri, Patrick O'neill'e göre mizahın az, karalığın en yoğun olduğu bölgeye yerleşir (O'neill, 1985: 28).

İrlanda'daki Yoksulların Çocuklarının Ailelerine ve Ülkelerine Yük Olmalarını Önlemek ve Onları Toplumla Yararlı Kılmak Üzere, Mütevazı Bir Öneri (Swift, 2019; 139) ile başlayan yapıtta Swift, İrlanda'daki yoksul, dilenci ve evsiz çocuklar için bir öneride bulunur. Çocuklar, anne sütünden kesilene kadar devlet için zarar teşkil eden bir tehdit değildir. Ama asıl sorun, çocuklar memeden kesilince baş gösterdiği için Swift, sözgelimi İrlanda hükümetini düşündüğünden bu çocukların kızartılarak, haşlanarak, buğulanarak ya da fırınlanarak zenginler tarafından yenmesi önerisinde bulunur.

Uzmanlar, yeni doğmuş bir bebeğin 12 pound çektiğini ve bir yıl içinde iyi beslendiği takdirde çocuğun ağırlığının 28 pound'a kadar çıkabileceğini belirtmektedirler. Bu yiyeceğin, özellikle arazi sahiplerinin zevklerine uygun düşeceğine inanıyorum; hem zaten bu çocukların ana babalarının çoğunu silip süpüren onlar olduğuna göre, çocuklar da herkesten önce onların hakkıdır. Bebek eti yıl boyunca her mevsim bulunabilecektir bulunmasına ama mart ayında, marttan önceki ve sonraki birkaç gün içinde, hiç olmadığı denli bol olacaktır: Aynı zamanda önemli bir yazar olan saygın bir Fransız hekiminin söylediğine göre, balığın besin değeri çok yüksek olduğundan Katolik ülkelerde, Büyük Perhiz'den yaklaşık dokuz ay sonra, doğan çocukların sayısında müthiş bir artış görülüyormuş; bu krallıktaki Katolik papalık yanlılarının çocuklarının toplam çocuk nüfusunun üçte birini oluşturduğunu göz önüne alırsak, Büyük Perhiz'den yaklaşık dokuz ay, bir yıl sonra pazarlar her zamankinden daha fazla bebekle dolacaktır; bu da aramızdaki papa yanlılarının sayılarını azaltmak gibi fazladan bir yarar sağlayacaktır (Swift, 2019; 140).

Swift, Mütevazı Bir Öneri'de insanları rakamlarla ifade eden siyasal eğilimleri, *The Political Economy of Ireland (İrlanda'nın Siyasal Ekonomisi)* başlıklı makalesinde insanları rakamlara indirgeyen, hammadde kaynağı olarak gören Petty'i

---

\* Jonathan Swift'in **A Modest Proposal** adlı kitabı İş Bankası Kültür Yayınları'nda Deniz Hakyemez çevirisiyle **Alçakgönüllü Bir Öneri** adıyla çevrilmiştir. Critchley'in **Mizah** adlı kitabında Seyran Sam tarafından **Mütevazı Bir Teklif** adıyla anılmaktadır. Bu kitabı değerlendirmesine alan çalışmalarda da **Mütevazı Bir Öneri** adının kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada ise referans alınan kaynakların belirlediği başlıklara uyulmuş olmakla birlikte Mütevazı Bir Teklif, Mütevazı Bir Öneri, Alçakgönüllü Bir Öneri adlı kullanımların hepsi Swift'in A Modest Proposal kitabını içermektedir.

hedefine alır. Petty makalesinin önsözünde, araştırmalarını tıp öğrencileriyle kıyaslar. İnsanların da birer deney malzemesi olmasını normal ve doğru bulur.

Nasıl tıp öğrencileri araştırmalarını uygulamak için eylemlerini çok iyi bildikleri, organları hakkında en küçük bir karışıklık ve bilinmezliğin olmadığı ucuz ve sıradan hayvanları seçiyorlarsa; ben de böyle bir siyasi hayvan olarak İrlanda'yı seçtim, daha yirmi yaşımı bile doldurmuş değil (Sanders, 2000: 267).

Swift, eser boyunca Petty ile aynı rasyonalist yaklaşımla önerilerine devam eder. Bunu gerek siyasal naziklikle gerekse insanları rakamla ifade edebilecek siyasi ciddiyetle yapar. Halkı sindirilebilir şekilde parçalara ayırabilmenin çok doğru ve tehlikesiz bir düşünce olduğunu ileri sürerken, iyi bir reformcu olduğunu da sapkın bir neşeyle anlatır. Üst perdeden ve bilgiç bir tonla hükümete, yasa yapıcılara, yoksullara seslenir. Bu yaklaşım, kara mizahın alanı için oldukça önemlidir. Kara mizahta da aynı soğukkanlılık, didaktik söylemden kaçış ve parodisi yapılan kişinin genel tavrını abartmadan ifade etme durumu söz konusudur. Bu nedenle Swift'in öncülük ettiği bu teknik ve tavır, Romantizm dönemi ve sonrasında kara mizah yazarları için de önemli bir izlek olur.

Romantik Akım, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkar, 19. yüzyılın ilk yarısında en parlak dönemini yaşar. Romantizmde Alman idealist felsefesi kuramsal anlamda etkili olur. Romantizm, Tanrısal gerçeğin özüne ışık tutmak, insanın doğal özüne dönmek, insan kişiliğini gerçek doğrultuda yoğurmak, yetkinleştirmek amacıyla gelişir. Romantikler ilkin Aydınlanma felsefesine karşı çıkarlar. Dünyadaki her durumun ve işleyişin akılcılıkla çözülmesi gerektiği düşüncesinin karşısında dururlar. Duyusal olanın ön plana çıkması, aşkın gerçekliğin kavranması düşüncesiyle felsefeye, sanata yeni bir yön verirler. Romantizm düşüncesi sonraki çağlarda birçok sanat akımı için de deneysel türlerin doğması için bir başlangıç olur (Şener, 2012: 132).

Romantik Dönem, sanat ve edebiyat alanındaki yenilikleriyle gündeme gelir. Sanat düşüncesi, Fransız Devrimi'ni hazırlamış olan İnsan Hakları Bildirisi'nde yer alan, eşitlik, özgürlük, adalet, yurt sevgisi, ulus ülküsü, dinsel inançlara bağlılık gibi değerlerle var olur. İnsanın ve toplumların gelişiğine dair inanç güçlenir. Burjuvalar artık bilinçli ve güçlü bir hale gelir. Fransız Devrimi her ne kadar kanlı bir tarihi miras bırakmışsa da devrim bilinci sarsılmaz. Toplumdaki bu değişim ve gelişimler, sanat

alanında da yenilikler getirir. İnsancıl değerlere bağlılık, insan ve vicdanının yüceltilmesi, bireyin yaşadığı toplumu değiştirebilecek güçte olduğunun sıklıkla belirtilmesi, önceki çağlardaki klasik otorite saygısının yitmesine neden olur (Şener, 2012: 132,133).

Romantik sanat akımının oluşmasında ve gelişmesinde çağın felsefecileri önemli rol oynar. Klasik sanat anlayışını reddeden filozof Jean Jacques Rousseau'nun kuramları ve önerileri, romantik sanat düşüncesinin gelişmesinde önemli rol oynar. Rousseau, geçmiş çağlardaki düzenlere, yönetimlere, aklın ve sağduyunun tüm yaşam pratiklerinde öncül değer olmasına karşı çıkar ve duygusal olanın yüceliğinin ön planda olduğu bir toplum pratiği yaratmak ister. Kan soyluluğunun yerine kişisel erdemliliği, yetkelerin ve katı yasaların karşısında da bağımsız vicdanın önemini savunur. Romantik sanatçıların çoğunluğu da birey vicdanının yasalardan, yaptırımlardan daha güçlü olduğu görüşünü hayata geçirirler (Şener, 2012:134).

Romantik sanat anlayışı ilkin, klasik dönem sanat anlayışını redderek gündeme gelir. Klasik sanat anlayışında düzenli ve dengeli evrenin doğayla bir uyum içinde olduğu, sanatçının akla ve sağduyuya yönelmesi ve yapıtlarını bu bilgiyle tasarlaması şart koşulur. Romantik akım sanatçıları ve kuramcıları bu zorlamaya karşıt bir görüş içindedir. Klasik biçim kurallarına, gerçeğin birebir yansıtılmasına, eğiticilik anlayışına, akıl ve mantık ölçülerine, sanatçıların kısıtlanmasına karşıdır. Romantik akımda tanrısal gerçeğin ve özünün ortaya çıkarılması, insan kişiliğinin özüne tanrısal olanla ışık tutulması yeğlenir. İdealist felsefeyle temellenen akımda, insan ahlaki bir varlık olarak kabul edilir bu nedenle zoraki yaptırımlara maruz bırakılmamalıdır. İnsan özgür olmak, eylemek, bilmek ve öğrenmek için vardır. En başat eylemi de kendini gerçekleştirme. Özgürlük insan için bir etkinlik belirtisidir. İnsanın iç dünyasına dönmesini sağlamak yüce bir vicdanı olduğunu da hatırlatmak olacağından, insan yasayla değil, kendi vicdanıyla en doğru ve en iyi kararları verecek böylelikle dünyadaki uyum artacak ve sürekliliğini koruyacaktır (Şener, 2012: 106- 149).

Romantizmde, insanın bilinçdışına yönelik çalışmaların artması, sezgiler ve duyuların kısıtlanmaması görüşü kara mizahın felsefesi ile örtüşür. Isaiah Berlin **Romantikliğin Kökleri** adlı yapıtında, varoluşçu felsefenin, Romantik felsefenin öğretisini takip ettiğini savunur. Dünyada yaslanılacak hiçbir şey olmadığı görüşü

varoluşçu felsefede daha farklı anlamlarda karşılık bulsa da köklerini romantizmden alır. Romantizm anlayışında, insanın eyleme geçtiği herhangi bir durumda belli doktrinler göz ardı edilmez. İnsanın eylemi, kültürel şartları, içgüdüleri, bilinçdışı etkenler, komplekslerle açıklanır. Varoluşçu felsefede bu açıklamalar farklı bir düzlemde incelenir. İnsanın doğasından gelen etmenlerle eylemleri arasındaki ilişki, varoluşçu felsefede insan durumundaki saçmalık düşüncesiyle anlatılır (Berlin, 2004:169).

Varoluşçular bundan daha ileriye gitmektedirler. Onlar evrenin metafizik bir yapısı olduğu düşüncesini, dinbilimin ya da metafiziğin temeli olan fikri yadsırlar: belli birtakım şeylerin özleri olduğumu (bu yalnızca, şeylerin ne iseler zorunlu olarak o oldukları demektir), bizim değiştirilemeyecek belirli bir fiziksel bir yapısı, kimyasal bir yapısı, toplumsal bir yapısı, psikolojik bir yapısı, bu büyük yaratının üstünde Tanrı ve altında amipler ya da her neye inanıyorsanız o bulunan metafizik ve din bilimsel bir yapısı olan bir dünyaya geldiğimizi yadsırlar. Bunlar, insanların müthiş sıcak fanteziler üreterek dünyada kendilerini yuvalarında hissedebilmek için, dünyayı, içine rahatlıkla uyabilecekleri bir biçimde görmek ve bütün eylemlerinin olanca sorumluluğunu omuzlamak gibi ürkütücü bir durumda kalmamak için başvurdukları acıklı girişimlerden başka bir şey değildir (Berlin, 2004:169).

Romantizm bir akım olmaktan daha çok bir başkaldırı ve deneyselliğe açık bir tür olarak karşıt gerçekçilere, yeni akımlara öncülük eder. Romantik dönemin, kara mizah için önemi ise romantik ironi kavramının ortaya atılmasıdır. Alman romantikleri, trajik, dramatik, komik ironi kavramına yeni bir boyut getirirler. Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını karşıtlıklarını uzakta görebilmek anlamına gelir. İnsan, bir yandan gerçeğin kaçınılmaz zorunluluğuna maruz kalırken, bir yandan da olanaksızlığın bilincini taşır (Şener, 2012:158-160).

Romantik ironi kavramı, Schelegel'in **Lucinde** adlı romanıyla gündeme gelir ve roman, edebiyatçılara göre 'Genç Almanya Hareketi İncili' (Çeşmeli, 2018: 147) olarak kabul edilir. Romanda yazar, erkek kahramanını yıkımlarla yaratan ve böylece ebedi ruhun sürekliliğini sağlayan, yaşamın ve ebedi sistemin üzerinde sonsuza kadar dolaşabilen biri olarak konumlar. Romanda basit bir aşk hikâyesi değil, aşkın hem şehvetli hem de ruhsal biçimleri anlatılır. Sık sık alegoriye, fantezilere, doğanın çelişkilerine yer verilir. Alımlayıcının kesintiye uğraması, romanın parçalı bir anlatımda ilerlemesi, ironiyi yaratan temel unsur olarak kabul edilir. Yazar için bu

kesintiler oldukça önemlidir ve bunu “persona yoluyla parabasis tekniği kullanmak” (Firchow’dan akt; Çeşmeli, 2018: 147) olarak açıklar. Yapıtın sürekli olarak bir öz bilincinin olması ve sanat yapıtının sağladığı farkındalığın hissedilmesi, kurgu ve gerçekliğin taklidinin aynı anda sağlanması ironiyi başlatan temel etmendir (Çeşmeli, 2018: 147).

Schelegel, dünyanın bir bütünlük içinde var olduğunu bunun da doğa ve yaşamdaki çelişkilerle sağlandığını savunur. Salt (Absolute) olanla, görece (relative) olan yan yana bulunmalıdır. Böylelikle ironik anlatım güçlenecek ve seyirci ironi yoluyla, evrenin çelişkilerle bütünlüklü bir yapı olduğunu kavrayacaktır (Şener, 2012:158-160). Schelegel’e göre romantik ironide, eleştirel perspektif kesintisizdir. Sanatçı özgür kaldığı için, tüm durumları, olayları kuşbakışı anlatısıyla desteklerken salt estetik kaygıdan beslenmez, felsefi düşünme ve uygulama da devreye girer. Felsefi uygulama ile estetik izlenim iç içe geçer. İnsanın kendi kendinin farkına varması, hayatındaki karmaşaları kabul etmesi, irrasyonel dünyadan bir ölçüde kurtulma olanağı bulması romantik ironi sayesinde olur. William Van O’connor, romantik ironiyi, sanatçının önce bir güzellik yanılması sunması daha sonra da onu şiddetle ortadan kaldırması olarak açıklar (Tuğluk, 2018: 180-182).

Romantik ironide, ben, aşk, doğa, hayal, rüya, güzellik, yücelik gibi kavramlar devreye girer. Ancak sanatçı, metnin kurgusal yapısını bozar ve onu dünyadaki evrensel zıtlıklarla yüzleştirmek için karşıt kavramları da eserine ekler. Alımlayıcı, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını, dünyada yaşayanların fark etmedikleri çelişkilere uzaktan bakar ve kavrar. Böylelikle insan, uygarlık bilinciyle doğadan kopuşunu, suni bir düzen içinde var olmaya çalıştığının farkına varır ve doğa ile yeniden uzlaşır. İroni, ideale ulaşmada tıkanmış yolları tersinleme ile açar (Tuğluk, 2018: 182). Bu tersinlemenin yarattığı ayırım, mizahı doğurur. Tersine çevirme ve anlamı bozma, mizahı oluşturan durumlardandır. Bu nedenle romantik ironiyle yaratılan eserlerde mizah ön plana çıkar.

Romantik ironinin, kara mizahın gelişiminde önemli rol oynamasının sebebi, gerçeğin tersinleme yoluyla anlatılması, kişinin yaşamındaki yanılmaları ironi yoluyla kavraması, alegorik anlatım ve groteskin devreye girmesi, sanatçının hiçbir engele bağlı kalmaması ve düşüncesini, yarattığı kurgusunu istediği şekilde

biçimlendirmesidir. Romantik ironinin, dünya çelişkilerini değerlendirme biçiminin yarattığı kaygı, kara mizahçıda da görülür. Ancak kara mizahçının dünyayı görme biçimi derin bir anksiyeteyi de tetikler.

20. yüzyılın öncü sanat akımları, gerçekliğe karşı çıkmakla ve görünen gerçeğin ardındakine yönelmekle beraber mistik eğilimlerden ayrışır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde ulusal güçlenme, bireycilik anlayışının önem kazanması, dünyaya karşı iyimser yaklaşma düşüncesi savaş sonrasında hayal kırıklığına, korkuya ve dehşete dönüşür. Savaş, toplum yaşamına karşıt düşünceler ve duygular uyandırır. Uyarılmış ilkel dürtüler, savaşın kan dökme dürtüsü, şovence duyguların kamçılanması, insani değerlerin iflas etmesine yol açar. İnsanlığın bu durumla yüzleşmesi ve şaşkınlığını dile getirmesi de ancak sanatla mümkün hale gelir. Kara mizah da 20. yüzyılın öncü sanat akımlarından temellenir (Şener, 2012:237).

Sosyal ve toplumsal hayatın değiştiği 20. yüzyılda öncü sanat akımlarında yeni türler, biçimler denenir. Fütürizm, sürrealizm, ekspresyonizm, dadaizm gibi başlıca sanat akımları dönemdeki sanat anlayışının seyrini değiştirir. Kara mizahın özellikle beslendiği akımlar dadaizm ve sürrealizm olur. Dadaizm bir edebiyat akımı olarak hayata geçirilir. Sonrasında ise tiyatrodaki ve görsel sanatlarda da denemeye başlanır. Birinci Dünya Savaşı öncesi Alman kentlerinde kabare tiyatrolarının seyirci sayıları artar. Alfred Jarry, Max Jacop, Arthur Rimbaud, Apollinaire gibi yazarların oyunları okunur. Kabarelerin önemli isimlerinden biri olan Emmy Hennings, Hugo Ball ile tanışır ve savaş başlayınca İsviçre'ye sığınır. 1916 yılında Zürih'te yeni bir kabare tiyatrosu açarlar. Dadaist sanatçılar uzun süre boyunca 'Nihilistler' olarak anılırlar. Kendilerine yeni bir ad bulmaya çalışan sanatçılar, Fransızca ve Almanca karışımı bir sözcükle Dada ile gündeme gelirler. Dada, Fransızca'da "sallanan oyuncak at", Almanca'da "bebek arabasıyla oynamanın çocukça adı" anlamına gelir (Candan, 2013: 66-65).

Dada hareketi Hugo Ball'ün önderliğiyle başlar. 1906 ve 1910 yılları arasında Münih'te felsefe okuyan kuramcı, politik felsefe, anarşizm ve komünizm gibi alanları araştırır. Sonrasında Nietzsche'nin görüşleriyle ilgilenen ve onun görüşlerinden etkilenen Ball, Alman düşüncesini yenilemek üzerine bir tez yazmaya karar verir. Yaşama iradesini yüceltmek için ahlaki, ekonomik ve ideolojik tüm sistemlerin

reddedilmesini savunan Nietzsche'nin çağrısını dikkate alır ve Almanya'daki Prusya militarizmine, burjuva kültür ve ahlak anlayışına karşı bir mücadele başlatır. Ball için, yaşadığı dünyada çözülmeyen krizler meydana gelir, dünya kaotik ve karanlık içindedir. Zürih'e göç ettiğinde, iki temel sorunla ilgilenir ve bununla ilgili çalışmalar yapar. İlki, Almanya'da ve Avrupa'daki sosyal ve kültürel çöküntüyü yok etmek ikincisi ise, sanatın ifade alanında arı bir dil sağlamaktır. Ball için sanat, din, müzik, felsefe artık rasyonelleşen bir edime dönüşür. Ona göre savaş, şeytanca tüm hislerin uyanmasına neden olur. Bu uyanış akılcıl ve mitolojik bütün mecralarda dilediğini yapar hale gelir. Bu düşünce ve hislerle Ball, kabaresinde Dada hareketini müjdeliler (Bozoğlu, 2019: 71-73).

Olaylar öyle anlamsız bir hal alacak ki, sanat ancak kendi özgürlüğü için savaşmak zorunda kaldığında durumun farkına varacak. O zaman ise sanat, her türlü zorluğa dayanabilecek, ulaşılamaz ve anlaşılamaz yapılar kuracak ve bunları savunacak (Ball'den akt; Bozoğlu, 2019: 72).

Ball, sonraki dönemlerde Dada hareketini planlayan ilk hareketleri, söylemleri temellendiren kişi olarak anılır. Ball, Nietzsche'nin 'köle ahlakı' tanımlamalarından yola çıkarak, bireyin özgürlüğünü, eylemlerini engelleyen her şeye karşı savaş açar. Ahlak sistemlerinin ürettiği dil, insanların özgürlüğüne engel olurken, aynı zamanda insanın kendini ifade etmesini yapaylaştırır. Bu durum insanın iç dünyasında da bozulmalara yol açarken, saflık ve özgünlük ortadan kaybolur. Bu nedenle egemen söylemlerin ürettiği dil, akılcılık ve burjuva ahlakına paralel yönde gelişir. Ball'ün ilk hedefi geliştirilen bu dilin bozguna uğraması ve insanın kendini istediği şekilde ifade etmesini sağlayacak özgürlüğün yeniden kazanılmasıdır. 1916 yılında, Ball, Dada Manifestosu'nda düzenin dayattığı Avrupalı ve yapay dili 'Dada' diyerek ortadan kaldıracaklarını ilan eder ve *Karawene: İç ses* (1916) adlı sözsüz şiirini sahneye koyar (Bozoğlu, 2019: 71-73).

Karawene'nda Ball, Nietzsche'nin sistemlere ve düzene olan isyanından yola çıkarken, estetik bağlamda Kandisky'nin da içsel ses ve bütüncül sanat eseri yönelimiyle de hareket eder. Ball'ün amacı, dilin arı ve yüce olana evrilmesi, sanat alanlarının toplu bir şekilde birleştirilip, öz ifade biçimlerinin kapsayıcı bir ereğe hizmet etmesini sağlamaktır. Karawene'nda oyuncu mermiye benzer bir kostümle sahneye çıkar ve Almanca'dan bozulmuş kelimeleri hızlı hızlı söylerken, üst üste binen

sesler bir anda ilahiye dönüşür. Oyuncu, modern savaşın kakofonisini içselleştiren bir mermiyken, ritim hızlandıkça bir piskoposa dönüşür. Böylelikle rasyonel savaşın yarattığı içsel yıkım, tinsel bir arınmayla son bulacak, dilin özgürlüğü sağaltımı sağlarken, yaşanan krizlerin çözümünde insan için yeni bir var oluşu mümkün kılacaktır (Bozoğlu, 2019: 74).

Hugo Ball'un dilde yaptığı yeniliklerin amacı, burjuva sınıfını, ahlak düzenini eleştirmektir. Kendilerince bir dil üretip, buna uymayanları hakir gören üst sınıflar aslında alaya alınacak kadar mekaniktir. Ball, tekdüzeliğin insanda yıkıma neden olduğunu ve ruhta kalıcı tahribatlar bıraktığını savunur. Sonrasında Ball, insanın tinsel arınmasını sağlamak ve savaşın yarattığı ruhsal tahribatın engellenmesi için çözümler üretir. Ancak Ball'dan sonraki dadaistlerin birçoğu Ball'un kişisel savaşımındaki yarattığı çözüm önerilerini kabul ederken, bazı dadaistler daha öfkeli ve şiddetli bir yöntem arzu eder. Tristan Tzara, dadaistlikte Ball'den ayrı bir felsefe belirleyerek yeni yöntemler geliştirmek ister. Sanatın akılcılıkla ve mantıkla olan bağının kopmasını ve bu kaygıyla üretilen her sanat yapıtına karşı anti-sanat yapıtı üretilmesini öngörür. Mantık, Tzara için bir beyin rahatsızlığıdır ve nüfuz ettiği her şeyi bozar, çürütür; bunun için de acilen imha edilmesi gerekir. Mantığın olduğu yerde kargaşa olmayacağından, daimi bir kargaşa insan yaşamı için vazgeçilmez olmalıdır. Sanatçının birincil ve tek rolü de, toplumun mantığa olan zafiyetini ortadan kaldıracak yapıtlar üretmesidir. İnanıldığı yalanlarla yüzleşen, değer yargılarıyla ve burjuvanın dayattığı mantık sistemiyle yaşayan tüm insanlığı, mantıksızlığa ve ahlaksızlığa çağırarak sanat eserinin temel amacı olmalıdır. Her sanat yapıtı da insanlığı çatışmaya, hiçliğe, kargaşaya sürüklemelidir (Bozoğlu, 2019: 95-96).

1916-1920 yılları arasında Dadaistlerin önderliğinde Tristan Tzara, yedi dada bildirgesi yayımlar. Bildirgelerin birçoğunda bozgunculuğa çağrı, kargaşayı destekleme ve hiçliğe sürükleme, kıyametin geldiğini hatırlatma ve kaosun kaçınılmaz olduğunu savunma yönelimi vardır. Tristan Tzara, Dadaistliğin temelindeki ruhun, toplumsal ve siyasal olaylarla şekillenmesi gerektiğini savunur. Tzara'ya göre, ütopyik barışçılığın hayal olduğunu hatırlatan savaş ve saldırganlık, zoraki ahlak normlarını, sosyokültürel değerleri yok eder. Böylelikle amaçsız, katıksız deli ve plansız olmadan insanın iradesi de güçlü kalmayacak ve yıkıma uğrayacaktır (Tzara'dan akt, Bozoğlu, 2019: 95-96).

Ball ve Tzara'nın Dadaistlikteki yönelimi birbirine karşıt olsa da, kara mizah her iki sanatçının geliştirdiği kuramı referans alır. Ball'un dildeki anlamsızlığı yaratması ve mantıklı olan her şeyden uzaklaşması, dünyayı kara bir eksenle yorumlaması ve çocuk tekerlemelerine benzer seslerin asıl iletişim olduğunu savunması, kaotik düzenin kaçınılmazlığını olduğu gibi göstermesi kara mizahın alanına girer. Tzara'nın tüm mantığı reddetmesi, sanatçının savaşı, saldırganlığı, tüm kutsal değerleri reddederek yapıt üretmesi ve kıyamet fikrinin, ölümün sürekli ön planda tutulması bunun da Tzara'ya özgü alay yoluyla gösterilmesi, kara mizahın temelindeki kaotik ruhun oluşmasını sağlar.

Dadaistlerin sanat yönelişi, Sürrealistlerin (gerçeküstücülerin) de referans aldığı bir kaynak olur. 1917'de ilk atılımını yapan gerçeküstücü akımın da öncülerinden biri sayılan Tzara, 1921'de **Gazdan Yürek** adlı bir parodi sergiler. Neyi alaya aldığı belli olmayan parodide kartondan giysilerden, anlamsız şarkılardan, tekdüze seslerden yararlanır. Oyunun sonunda Andre Breton ve Paul Eluard, Tzara'ya karşı çıkar ve büyük bir tartışma yaşanır. Andre Breton 1924'de Sürrealist Manifesto'yu kaleme alır, Dadaistlerin yarattığı kaotik ortamın seyrini değiştirir. Manifestoda Breton, gerçeküstücülüğün amaçlarını kaleme alır (Candan, 2013: 69).

Sürrealizm saf psişik otomatizmdir. Düşüncelerin gerçek işlevlerini sözlü ya da yazılı olarak başka bir yolla ifade etme girişimi herhangi bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik ön koşullandırmaya bağlanmadan, mantık kontrolü de olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir (Candan, 2013: 70).

Andre Breton, 1924 yılında **La Révolution Surréaliste** (Sürrealist Devrim) adlı dergisinde üç manifesto yazar ve sürrealistlerin amaçları ve hedeflerini aktarır. *Sürrealist Manifesto* (1924), *İkinci Sürrealist Manifesto* (1930), *Üçüncü Sürrealist Manifestoya Önsöz ya da Değil* (1938) başlıklarıyla ele aldığı bildirilerinde, sürrealizmi oluşturan tüm faktörleri ve akımın seyrini aktarır. İlk manifestosunda aklın sınırlarına ve mantığa karşı çıktıklarını, kesin yargılar yerine akıl ötesi olanın muğlaklığını kabul ettiklerini, çelişkilerin yarattığı birliktelikle gerçeküstü bir düzlem yaratmayı hedeflediklerini ve bu doğrultuda çalışmalar ürettiklerini aktarır. İlk manifestoda Andre Breton özellikle korkunun, olağan dışılığın, abartılı ve tehlikeli olanın yaşam için asıl potansiyeli taşıdığını ve bunun da düş gücüyle ortaya çıkarılacağını ileri sürer (Breton, 2009: 12-13).

İkinci manifestoda Breton, ilk manifestosunda olduğu gibi, sınırların yarattığı bulanıklığı, çelişkilerin aldatıcı doğasını ortaya çıkarmaya çabaladıklarını ve bunu yaparken de insanın imgelem dünyasındaki sınırları kaldırmakla başlayacaklarını ifade eder. Breton, insanların felaket senaryolarını kurgularken bile, düş gücünü sınırlı tuttıklarını, öbür dünya anlayışı güden insanın dahi basit bir tiyatral kurguyla cehennemi ya da cenneti tasvir ettiğini, düş gücünün de mantıkla yan yana durduğunu iddia eder. Sürrealizm buna karşıdır, bu nedenle Freudyen bir yaklaşımla, insan hayal gücünden de intikam alarak, aklın boyunduruğundan çıkacak, evcilleştirdiği aklını, anlamsız ve saçma boyun eğişlerden azat edecektir (Breton, 2009: 120).

Breton, ilk manifestosundan farklı olarak ikinci manifestosunda tamamlanmışlık düşüncesinin insanın üzerinde yarattığı mekanikliği ele alır ve bu duygunun da somut bir biçim alma halini yarattığını iddia eder. Somut biçime ulaşmaya çalışan her şey, bilinçdışını daha karanlık ve görünmez hale getirir. Bilinçdışını yasak bölge olarak adlandıran Breton, tamamlanmışlık hissinin yasak bölgeyi sınırlandırdığını, böylelikle basmakalıp bir yaşamda ‘dünyanın bir parçası’ gibi hisseden insanın mutlak gerçekten uzaklaştığını savunur. “(...) Tanrı Sürrealist düşünceyi iniş ve çıkışları olmadan ilerlemeye başlamaktan korusun” (Breton, 2009:60). Bu nedenle sürrealist fikir kesin bir hedefi ve odağı göstermeyen, sonsuz bir devinim vaat eden tamamlanmamışlık hissidir (Breton, 2009:60).

Üçüncü manifestosunda Breton, sürrealist düşüncenin kalıcı olması için önerilerde bulunur. Kuramsal gerçekliğin sonsuz devinimi, kendini geliştirmeye ve dönüştürmeye izin veren kavramlarla mümkündür. Bu yüzden sürrealizm, etkileşime açık olmalıdır düşüncesini savunur. Düşüncesini William James’le pekiştiren Breton, sürrealist düşüncenin yeni bir söylem üretmeye her zaman açık olduğunu, sanat eserlerinde kendini bir şekilde gösterebileceğini ve bunu ancak etkileşim içindeyken devam ettirebileceğini ileri sürer (Breton, 2009:144-145).

“Gerçekte, parazitleri olduğumuz bir hayvanın içinde yaşıyoruz. Bu hayvanın yapısı bizimkini, bizimki de onunkini belirliyor.” Ve William James’in şu düşüncesiyle de uyum içinde olduğumu düşünüyorum: “Kim bilir, belki de, doğa içinde, varlıklarının farkında bile olmadıklarımızın yanında, evlerimizde beslediğimiz kedi ve köpekler kadar bile küçük bir yer kaplamıyoruzdur.” Bilginler bile bu görüşü yalanlamıyorlar: “Belki de etrafımızda, bizlerle aynı düzeyde yapılanmış fakat bizlerden farklı yaratıklar,

mesela albüminleri düz olan insanlar dolaşıyordu. (...) (Breton, 2009:144-145).

Sürrealizm, fanteziyi, imgelemi ve olağandışılığı masalsi bir yöntemle anlatarak alımlayıcısını büyülemeyi amaçlar. Rastlantısal olanla, beklenmedik olan ilkel kargaşaya dönüşür. Sürrealizmin en önemli aracı kara mizahtan yararlanmaktır. Mizahın alaylı gülüşü ile akılcı mantığın sınırları aşılmaya çalışılır. Sürrealist kara mizah, paranoyak ve benmerkezci çarpıtmalar yapmayı, birbirinden bağımsız görüntülerin birbirinin içinde erimesine tanık olmayı ve biçimi bozulmuş imgelerle özgür fantezinin gücünü ortaya çıkarmayı hedefler (Şener, 2012: 243-244).

Sürrealistler, iktidara, kapitalist burjuva zihniyetine ve aileye, dine ve birçok toplum dayatmasına karşı başkaldırır; akıl merkezli dünyanın akıldışılığına, delilikle saldırır. Bireyin ve toplumun ikiyüzlülüğünü, kısır döngüsünü, körlüğünü yıkarak, yeni gerçeğini inşa etme ereğini güder. Sürrealistler için kara mizah önemli bir silahtır. Eskimiş tüm değerleri toptan reddeden sürrealistler, coşkuyu, hakareti, kara mizahı yücelterek, gündelik hayatın uyumsuzluğunu görünür kılar. Sürrealizmin saldırgan üslubu kara mizahın şiddeti ve kaosu ile iş birliği içindedir (Özerden, 2020; 13-14).

Geçmişten bugüne varlığını sürdürdüğü ileri sürülen kara mizah modern hayatın asal yeni komedisi olarak kabul edilir. Yine de kara mizahın varlık alanı insanlık tarihiyle başlatılan mizahtır ve mizah türleri olarak adlandırılan her başlık kara mizahın oluşmasını sağlayan kaynaklardır. Andre Breton, kara mizahın ne olduğu hakkında sıklıkla tartışmalar olduğunu ve bu tartışmaların tarafları böldüğünü ifade eder. Breton kitabını 1939 yılında yayımladığında da çoğunlukla Fransız yazarlardan örnek verir. Freud ve Hegel'in mizah yaklaşımıyla eserler, kara mizah çerçevesi içinde incelenir ancak kitap ilgi görmeyince, ikinci basım yapılamadan Breton hayata veda eder (Demiralp, 2005; 87).

Kara mizah, 1950 ve 60'lı yılların sonunda hızlı bir yükselişe geçer. Sanatçılar, pek çok alanda kara mizah eserleri vermeye başlar. Özellikle edebiyatta kara mizah tekniğiyle denemeler yapılır. İleri sürülen farklı görüşlerin sonunda kara mizahın ne olduğu hakkında iki nokta üzerinde uzlaşılır.

- 1) Kara mizah, grotesk, hastalıklı marazi, korkutucu ve dehşetli olana karşı mizahi yaklaşım içerir.
- 2) Saçma olan kurumlar, değer sistemleri ve gelenekler karşısında kara mizah, reform edici geliştirici ya da odaklandığında acı verici gerçekliği de değiştirmek için örtük ya da açık öneriler getirmez (Pratt'dan akt Ersümer, 2014: 28).

Kara mizahı oluşturan kaynakların çeşitli olması, kara mizahın tek bir teori altında incelenmesini güçleştirse de kara mizahın ne olduğuyla ilgili görüşler, diğer mizah türlerinden ayrılan yönleriyle ele alınır. Kara mizah, tüm mizah türlerinden ve sanat akımlarından beslenir ancak tema, dil, zaman, mekân kullanımını açısından özgün ve bireysel bir türdür.

#### **1.4. Kara Mizahın Bileşenleri**

Kara mizah, tüm mizah türleri gibi, bozuklukla, karmaşayla, düzenin alt üst olmasıyla ilgilendir. Geleneksel komedide yanlış anlamalar, zafiyetlerine yenilen oyun kişilerinin doğru yoldan sapmaları ve yaşamın çelişkileri ele alınır. Ancak anlatının sonunda gizem ve karmaşa, sınıfsal sorunların getirdiği çarpıklık çözülür. Kara mizah yazarları ise dünyanın salt bir dengede kalacağına, durağan ve barış dolu bir dünyanın geleceğine inanmazlar. İnsanlar, dolayısıyla dünya değişken, kararsız ve dengesizdir. Komedi, şekilsizliği bir şekle sokarak, kaosa bir biçim vererek iyi bir dünya mesajı verir; kara mizahın yönelimi bunun tam tersidir.

Kara mizahı en önemli özelliği kullandığı dilin acımasız ve sert olmasıdır. Kara mizah eserlerinde bu tutumun sonucunda iyi bir dünya umudu yoktur. Diğer mizah türlerinde yazar, insanlığa dair umudunu kesmez; insanın zafiyetlerine karşı merhametle yaklaşır ve bu zafiyetlerden kurtulduğu zaman dünyanın daha iyi bir yer olacağı mesajını verir. Ancak kara mizah içeren yapıtlarda seyirciyi huzursuz ve rahatsız etme yönelimi vardır. Kara mizah, toplumu, iktidarları, din kurumlarını ve temsilcilerini, anneyi, babayı, çocuğu, gerektiğinde Tanrı'yı hedef almaktan çekinmez. Onu sınırlayan tüm değer ve yaptırımlara karşı durur, onlarla alay etmekten geri durmaz.

Kara Mizahın ayırt edici bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur. Evrime, dönüşüme, kısacası geleceğe inanmaz. Kara Mizahçılar: gelecek de tarih gibi bir umutsuzluk kuyusudur. Eğri olan, doğru olana düzenbazlık, dürüstlüğe, fesat, içtenliğe, çıkar, özveriye, baskı, özgürlüğe her zaman galebe çalmıştır onların gözünde. İşin kötüsü, âdemoğlunu ortalama idrakten, ‘gemisini kurtaran kaptan’ felsefesinden, adamsendecilikten kurtarmak da olanaksızdır. Onun için de Kara mizah atasözlerinden, kıssadan hisselerden, darbimesellerden nefret eder (Batur, 2019:8).

Andre Breton ise kara mizahın en temel özelliğini Freud’un **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri** adlı kitabıyla açıklar. Freud’a göre, ben, yani ego, mizah yoluyla gerçekliği reddeder, öbür yandan bu reddin hazza dönüşmesini sağlar. Mizah, türü ne olursa olsun, egonun kendini ve haz alma yetisini savunmasıdır. Breton’a göre ise, bu ego basit bir birim değildir. Ego, süper egoyu barındırır. Bu da üst bendir. Kara mizah üst beni yani özneyi, usu, gerçekliğin üzerine çıkarır. Mizah usu gülümsetirken, kara mizah bunu üst düzeyde yaptırır ve gerçekliğin sınırlarını yıkar bunu da gelişigüzel yapmaz (Breton, 1997:58).

J.L. Styan’ın **Dark Comedy** (Kara Komedi) adlı kitabında ise, kara mizah eserlerindeki en önemli özelliklerden biri olarak, kahramanların stereotip olmaması görüşü savunulur. Bunun sebebi ise, kahramanların davranışlarının keyfi olması, durağan ya da sert tutumlarının hızla değişmesidir. Styan bu durumu, belli belirsiz patetik, şiddete eğilimli tavrın, kaba güldürüye varan ani reflekslerin, karakterleri dış dünya gerçekliğinden kopardığını ve böylelikle acı gülüşün bu yolla sağlandığını aktarır (Styan, 2005:285).

Kara mizahın diğer bir özelliği de distopik eğilimlerinin olmasıdır. Kahramanlar sıklıkla kaotik bir ortamın içine sokulur. Başına geleceklerden habersiz olan kahramanlar için ne erdemli olmanın ne de iyiliğin ve doğruluğun önemi vardır. Eskide kalmış insani değerlerle sıklıkla alay edilir. Kahramanlar, deli ya da hastadırlar. Olaylar birbirinden kopuktur ve karakterler, gerçekliği algılayamayacak durumdadırlar. Dış dünyadaki gerçeklik, insanın aklını aşan bir hale geldiğinde kara mizah akli korumak için vardır. Bu nedenle gerçeğin yaşattığı karamsarlığa ve umutsuzluklara rağmen, absürlükleri gözler önüne sererek insanın dış gerçekliğin tehditlerinden sıyrılmasını sağlar. Trajik olanla mizahın iç içe geçmesi, kara mizahın hem saldırgan hem de savunmacı ruhunu ortaya çıkarır. Freud’un da belirttiği gibi,

sınırları mizahla yok eden insan, ulaşılmaz zevklere tanık olur. Ruhtaki negatif enerji, baskılanmış benlikler, hayattan hiçbir haz duymayan insanı tatmin eder (Morreal, 1997:45).

Göncüoğlu, kara mizah karakterlerinin geleneksel anlayıştaki tragedyaalarla var olduğunu, kara mizahın trajik olanı da referans aldığını ileri sürer. Tragedyalarda, baş oyun kişinin kahramanlığı, bir kusurdan ya da hatadan mustarip oluşu (*hamartia*) ve bu nedenle kaçınılmaz yazgısına yenik düşüşü anlatılır. Talihsizliklerin ve beklenmedik sonuçların yarattığı son, kahramanın acı çekmesine neden olur. Kahramanın başına gelen tüm olaylar ve seçimlere tanık olan seyirci, korku ve acıyla sağalır, özdeşlik kurar ve ders çıkarır. Tragedyada başat öğretisi, alımlayıcının ders çıkarması üzerine kurulur (Göncüoğlu, 2016: 223-226). Kara mizahta trajedinin işleniş biçimi ise tragedyadan farklıdır. İnsan, seçim yapmayarak dünyaya gelir ve eylem motifleri, düştüğü durumlar hür iradesiyle oluşmaz. Kurallar, kanunlar ve yaptırımların sonucunda insan bir başına kalır ve seçmediği her şeyden sorumlu tutulur. Bu da absürd trajedidir ve kahramanların yaşadığı en büyük acı, hayatın kendisidir. Antik Yunan tragedyaalarında olduğu gibi trajik olan acının saf haliyle gösterilmez. Aksine acı veren ve kaotik olan, abartılmış grotesklere maruz bırakılan durumlarla, kişilerle gösterilir (O’neill, 1983: 25).

Kara mizahın beslendiği temalar da diğer mizah türlerinden ayrılır. Kara mizah, ölüm, cinnet, savaş, değer yargılarının anlamsızlığı, kıyamet, iğrençlik, cinsellik, varoluş problemi gibi temalarla ön plana çıkar. Dünyanın saçmalığı, savaşların bitmemesi ve toplumların sürekli savaş hazırlığında olması, cinselliğin bir tabu olarak empoze edilmesi, insanın dünyadaki saçma durumunu bilerek yaşıyor olması, iktidarın tek tip insan yaratma fikri, sosyal düzen adı altındaki kaotik yaşam kara mizahın beslendiği konulardandır.

Kara mizahın temelindeki özgünlük, toplumsal ve siyasal anlamdaki değişikliklerdendir. Ancak Andre Breton’un belirttiği gibi kara mizah, 20. yüzyıla özel bir tür değildir, geliştirilmiş, dönemin yaşamsal koşulları ile bileşik bir hale getirilmiş, bunu yaparken de alt mizah türlerinden yararlanılmıştır. Patrick O’neill’e göre kara mizahın gelişimi mizahi türlerle ve üsluplarla sağlanır. O’neill bu etmenleri satir, ironi, parodi, grotesk başlıkları altında inceler (O’neill, 1983:74).

## Satir

Satir, 20. yüzyılda ilk gelişiminden ayrı bir anlama evrilir. Alaycı mizah için öncelikli sırada yer alan satir, 20. yüzyılda şiddetini artırır. Kara mizahın temellendiği satir, kötülükle ve aşırı saldırganlıkla donanmıştır. Patrick O Neill'e göre satir, hoşgörüyü, iyi niyete bağlı satir-didaktik satir-cezalandırıcı satir ve kara mizahın yarattığı entropik satire doğru bir varlık gösterir (O'Neill, 1983:74). Bu gelişim, satirlerin yüzyıllar içindeki toplumsal değişimlerden etkilendiğini de kanıtlar. Entropik satirlerde, düzeni yeniden algılayıp, değiştirme çabası yerine, kaosu ve düzensizliği mutluluk sebebi olarak kabul etme durumu vardır. Entropik satirlerde, toplumun düzensizliğinden ve yarattığı kargaşadan, buhrandan ve kötünün yarattığı hissizlikten yola çıkılır (O'Neill, 1983:74).

Kara mizahın geleneksel komedinin özelliklerinden beslendiğini ve satirle bunu harmanlayıp, modern yaşamla ilişkilendirildiğini ileri süren bir diğer düşünür ise Max Schulz'dur. Schulz'a göre, "Komedi ve satir ayrımı kara mizahı karakterize eder" (Schulz, 1973: 8). Satirin sağladığı komikle, komedinin sağladığı komik birbirinden ayrıdır. Saldırganlık, satirin önceki çağlardaki tanımlamalarından ayrılır çünkü kara mizah, acımasızlığı ve gaddarlığı bırakmaz, pragmatik olma yolunda hiçbir eğilim göstermez bunun için de saldırganlık da özüne doğru döner. İçinde herhangi bir sevecenlik taşımadan, öfkeyle var olur (O'Neill, 1983: 33). Kara mizah eserlerinde satir, toplumsal yanlısamları, ikiyüzlülüğü, totaliter rejimlerin kontrol mekanizmalarını görünür kılmak için bulunur. Kara mizah eserlerinde otoriter figürler, satirin ve groteskin bilemişiyle var edilir ve saldırı bu bileşimden yola çıkılarak başlar.

Friedman kara mizah ve komedi ayrımının, satirin mizah alanındaki yerini saptayarak mümkün olduğunu ileri sürer. "Romancı satiristler, dolaşmak için bir bölgesi olmadığından yeni bir bölge keşfetmek, yeni geçerlilik bulmak, yeni bir filtreleme hazırlamak, satirin ötesinde daha koyu sulara doğru yola çıkmak zorunda kalmışlardır ve bence bununla kara mizah kastedilmiştir" (Friedman, 1965: 10 akt Mecek, 2018:21). Bu görüşü savunan yazarlar ve düşünürler satirin gelişerek kara mizaha evrildiğini ancak kesinlikle aynı tür olmadığını savunurlar. Robert Scholes'a göre kara mizah, insanın dünyayı yorumlama çabasına karşı bir tür direnci ifade eder; satir geleneğiyle bağlantılı olmakla birlikte, herhangi bir ahlaksal mutlakattan yola

çıkmadığı için, satirden farklı bir yönü de vardır (Cebeci, 2016: 191). Bu yön, kara mizahta saldırgan bir biçimde ortaya çıkan satirdir.

Kara mizahta, komedyaya kıyasla değişim gösteren bir diğer konu da iktidar hırsıdır. Yüzyıllar boyunca insan, doğanın fatihi olarak konumlanır, ekolojik piramitte birincil noktada bulunur; evrensel düzende iktidarı sahiplenir ve beşeri sistemin çarkını döndüren olarak sunulur. Klasik komedyalarda iktidar hırsı da insanın insana galip gelme arzusuyla ilgilenir ve gülmenin bünyesinde bu arzunun yarattığı komiklikler vardır. Ancak Darwin'in evrim teorisiyle insanın kutsallığı ve üstün varlık olma arayışı sarsılır. Darwin'den önceki evrim çalışmalarının yıkıma uğraması, insanın tanrısal düzlemden, dünyevi düzene inmesi ve parçalı bir yapı olduğunun tespit edilmesi, iktidar hırsını evrensel bir boyuta taşır. Böylelikle faşizmin, saldırganlığın dozu artar ve iktidar-güç arzusuyla insan, etrafındaki tüm değerleri yakıp yıkar. Bu hırs ister minimize edilsin ister makro düzeyde anlatılsın; kapılarını her zaman vahşi kapitalizme, dünyanın zeminini hazırlayan güç savaşlarına açar. Kara mizah, dünyadaki kaosun temel etkeninin güç savaşları olduğunu savunur ve bu duyguya kapılan herkesi satirik ve saldırgan bir dille var eder (Connard'tan akt Ersümer, 2014:149).

### **Parodi**

O'Neill'e göre kara mizahın beslendiği parodi, 20. yüzyılda, 'metamizah' olarak tanımlanmalıdır çünkü parodi artık insani değerlerin parodisini yapan ve entropinin kutlamasını parodik bir biçimde yapan mizah türüdür.

Kara mizah doğasında kendi eleştirisini yapan bir tavra sahiptir ancak metamizah bunu yüksek ölçüde yapar. Metamizah, kurmaca hakkında kurmacayı, mizah hakkında mizahı kapsar. Bu da paradoksal yapının varlığına işaret eder. Metamizah parodik hissiyatı içinde paradoksal bir mizahdır, hiçliği doğruladığı ve anlattığı halde neşeli bir şekilde kendisine dair yapı bozucudur (O'Neill, 1983:78).

Toplumsal kurumlar ve yasalar kara mizahçılar için bir diğer odak noktasıdır. Aile, din, devlet, ordu, hastane, okul, iş yerleri gibi kutsallıkla anılan kurumlara karşı kara mizahçılar saldırgan bir tavır alırlar. Hakikat kaybolduğunda geriye kalan her şey bir yanılsamadır ve insanlar bu yanılsamalar içinde sosyal yapılara karşı sempati besleyemez hale gelir. Anlamlar sürekli değişken hale geldiğinden dolayı, insanlar

sabit bir inanca ve görüşe bağımlı kalmaz. Hakikat krizi, şeylerin istikrarını ve sabitliğini bozguna uğrattığından tüm kurumlara ve yapılanmalara karşı inanç azalır. Gehring'e göre insanın yarattığı tüm kurumlar saçmadır ve parodinin temel kaynağıdır. Dini kurumlar, inançlar ve dinle insanları yanılısamaya sokan tüm söylemler kara mizahçılar tarafından alay alınır. İnsanları tanrı üzerinden kandırıp, kendi konfor alanlarını genişleten tüm yetkililer kara mizahçıların satirik saldırısına maruz kalırlar. Dini temsil eden insanlar çoğu zaman grotesk ve çarpık görüntülerle, gizli ve cinsel fantezileriyle resmedilir; Onlara atfedilen yücelik, kutsallık bozuntuya uğrattılır (Gehring'den akt & Ersümer, 2014:93). Böylece kara mizahın bileşenleri olan satir, ironi, parodi ve grotesk, birbirinden ayrıştırılması zorlaşan yapısıyla saçma olanı vurgular.

### **İroni**

Kara mizahın bir diğer bileşeni ironidir. İroni bağımsız bir tür olmakla birlikte aynı zamanda biçimdir. Kara mizahın yarattığı trajedi ve komik arasında köprü görevi görür. İroni de mizah gibi gerçek ile ideal olan arasındaki çelişkiye odaklanır. Kara mizah da bu çelişkinin kaynağından faydalanır. Anti kahramanlar, gündelik hayatta anlam ifade etmeyen dil kullanımları, iletişim arttıkça çözümsüzlüğün artması, gerçeklikle, hayal olanın birbirine karışması gibi etmenlerle ironik söylemin seyrini değiştirir. O'Neill'e göre; "entropik komedinin ironik modu, gerçekle ideal arasında bağdaşmaz hale gelmiş boşluğu seyredir" (Ersümer, 2014:52). Kara mizahta ironi, kaotik bir dış dünyanın ve bireyin varoluş serüvenini ironik hale getirir; yapıtların birçoğu da bu söylem üzerine kurulur.

Kara mizah eserlerinde, trajediye özgü ölüm ve intihar gibi konulara da yer verilir. Hayatın rast geleliği artık ölüme yüklenen anlamı da küçültür ve önemsizleştirir. Savaşlarda ölen insanların sayıyla ifade edilmesi, kıyımın şiddetine karşı başışıklık kazanılması ölümün saçma bir düzleme taşınmasına neden olur. Kara mizahçılar, ölüme karşı küçümseyici bir tavır takınırlar ve bunu yaparken de Tanrı'ya karşı öfke duyarlar. Tanrı ister var olsun ya da olmasın eğer bir yaratıcı varsa onun bunca yıkıma ve savaşa karşı sessiz kalması, ölümün basit olana indirgenmesi ve insan yaşamının rastgele bir düzende anlam bulması türün hedefi haline gelir. Tesadüfen, beklenmedik şekilde, amaçsızca bir son olarak ölüm, dünyanın absürlüğünü, bireyin

acizliğini gösterir. Kara mizah için bu rast gelelikte ve kaotik ortamda insan akıl sağlığını yitirip, delirmeyi, ölmeyi tercih edebilir. İnsanın kendi yaşamına son vermeye dair karar alması rastgele değildir, intihar eylemini trajik bir çerçeveden değerlendirmek gerekmez aksine insan intihara da gülebilir. Bu nedenle intiharı hazırlayan kaotik düzen de ironik olanla pekiştirilebilir (Ersümer, 2014:93).

### **Grotesk**

Grotesk, kara mizahın diğer önemli bileşenlerinden biridir. Grotesk başlangıçta mimari ve resim sanatı kapsamında değerlendirilse de sonraki çağlarda edebiyatta ve tiyatrodada da varlığı saptanır. Grotesk, biçimin bozulmasından kaynaklı yaratılan komik unsurları imler. Aziz Çalışlar'ın **Tiyatro Anksiklopedisi**'nde groteskin tiyatrodada ve diğer edebi türlerde açıklaması kara mizah alanına kaynaklık eder.

Grotesk tiyatro ve edebiyatta, gülünç olan ile acıklı olanın uyumsuzluğundan, paradokstan komik olanın çıkarılması; gerçekle ve mantıkla bağdaşmaz görünümü uyandıran tuhaf, çarpıcı, abartmalı ve şaşırtıcı durumlardan alışagelmedik gülünçler yaratan daha çok duyumlara seslenen güldürü biçimi. Abartılmış gerçeklik olarak groteskte çelişmelerde yatan komik vurgulanmakla birlikte, uyum olanağı dışarıda bırakılır. Bu nedenle, grotesk yaşanan gerçekle uzlaşmazlık gösteren yapıtlarda kullanılır (Çalışlar, 1995:275).

Grotesk, 'tersine hareket' halidir. Toplumdaki tüm hiyerarşik düzeni anlamsız hale getirir. İnsan tanrının, köle efendinin, kadın erkeğin, hayvan insanın yerini alır. Toplumda alışagelmiş hiyerarşik sıralamayı yeniden yorumlar (Arıcı, 2018:12-13). Bunu yaparken de saçma olandan faydalanır ve bu saçma, komiği yaratır. Kara mizah da kutsal olarak dayatılmış her düşüncenin ve hiyerarşinin biçimini bozar. Bu nedenle grotesk, kara mizah için önemli bir anlatım biçimi ve tekniğidir.

Cinsellik ve saldırganlık insanın temel dürtüleridir. Dünya düzenini sağlamak için kanunlar insanlığın bu yönünü tamamen ortadan kaldırmak amacıyla yasalar ve kanunlar koymuşsa da insan bu dürtülerinden vazgeçemez. Cinselliğe olan eğilim, saldırganlıkla eş değerdir. İnsan her ne kadar kurallara tabii tutulursa tutulsun, cinselliğini ve saldırganlığını bastıramaz. Kara mizahta da insanın bu eğilimi törensel ayinlerle, kutlamalarla ve kıyımlarla gösterilir. Kişi özündeki dürtülere döndükçe, tinsel bir arınmayla ve absürd bir yönelişle varlığını ortaya çıkarır. İnsana atfedilen yüceliğin ve asilliğin anlamını boşaltmak amacıyla kara mizah fantezileri ve imgeleri

grotesk çarpıtmalara maruz bırakır ve insanın asal özünü ortaya çıkarır (Ersümer, 2014:93). Kara mizah grotesk çarpıtmalarla ve

Kara mizah eleştirilerinin odağında yer bulan toplumsal kurumlardan biri ordulardır. Saldırganlığın yüceltilmesi, orduların şanla, yücelikle eş değer tutulması daima sorgulanır. Kara mizah yazarları, insan öldürmenin suç sayıldığı toplumsal düzende, orduya girip birilerini öldürmenin meşru kılınmasının saçmalığını dile getirmeye çalışırlar. Öyle ki ordular güçlendikçe savaşlar artar ve insan kendi kendine yücelttiği bir kurumdan dolayı kaotik düzenin içine girer. Robert Scholes'a göre savaşlar ve savaşın sorumlularının yaptığı her şey saçmadır. Savaş sürecinde rejimlerin dayattığı, ritüeller savaş davulları, dilde var edilen savaş retorığı, insanın aklını, gülmesini bastırmasına neden olur. Savaşlar bittikten sonra insanlığın eline geçen tek şey katlanmaktır. Kıyamet mitiyle avutulan her insan aslında yaşadığı gerçek dünyada kıyameti görür; bu nedenle saçmayı normalleştirir. Kara mizah da bu normalin abesliğini ironik olarak vurgular (Ersümer, 2014:98).

Aile, kara mizah yazarları için en zehirli kurumlardan biridir. İnsan üzerindeki tahakküm, aile kurumuna zoraki eklenmesiyle başlar. Kişi anne, baba, kardeş ve diğer büyüklerine karşı zoraki bir sevgi ve bağlılık duydukça, ailenin bir üst kurumu olan yasa yapıcılara da aynı aşinalıkla sevgi ve bağlılık hisseder. Aile, kara mizah için kâbustur. Birbirine yalan söyleyen kişiler, çıkarları için aynı ortamda bulunan, ikiyüzlülükle birbirine bağlanan, kavga eden, kendi hayatlarının zehir olmasıyla yetinmeyip çocuklarının da hayatını zehirleyen aileler, toplumdaki karışıklıkları ateşleyen kurumların başında gelir. Yapay ilişkilerin devamlılığı ve buna insanın razı oluşu kara mizah için malzemeye dönüşür (Ersümer, 2014:98).

Kara mizah yazarları, düzensizliği, anlamsızlığı ve saçmalığı vurgularken genellikle olay merkezli anlatımlara başvurur. Düzenin içinde insanın varoluşsal sıkıntısı, sorunları, dış dünyanın çarpıklığı ve çelişkileri ele alınır. Böylelikle, insanın yüceliğini vurgulamaya çalışan karakterler yaratılmaz. Aksine karakterler sorunlu, esrik, deliliğe yakın ve kusurludur. Anti-kahramanlar klasik ahlak anlayışının tam tersi davranışlar sergileyen kişilerdir. Cesur, fedakâr, çalışkan, başarılı, erdemli gibi sıfatlarla tanınmayacak kadar uyumsuz, anormal davranışlar sergileyen anti kahramanlar, kara mizahın asal kahramanlarıdır. Bu kişiler genellikle anlayış kıtlığı

çeker, sapkındır, uyum sağlayamaz ve kurbanı olduğu kaotik toplumun farkında olmazlar. Davranışlarını görmeyecek kadar dar ve sığ bakış açısına sahiptirler ve zafiyetleriyle yaşarlar (Ersümer, 2014:103). Kara mizahçılar için kahramanın yüceliği ya da erdemli oluşu gerçeğin aynası değildir. Aksine tekinsizliği, saldırganlığı, körlüğü, uyumsuzluğu kişileri var eden özellikleridir.

Kara mizahın temas ettiği her alanda, anlatılmak istenenden duyulan korku vardır. Geçmiş tüm değerleri alt üst eden kara mizah, çağlar boyunca mizahın alt türlerinden kaynakla kendi varlığını yaratmış, yükselişe geçmiş ve günümüze değin izlerini sürdürmeye devam ettirmiştir. Kara mizah, trajik olanla gülmenin yan yana olmayacağını, trajik olana gülünemeyeceğini iddia eden tüm yasa ve akımlara karşı gelmiş, insanın varlığındaki saçmayı yücelterek, mizahın tarihsel sürecindeki anlamlarına da değişiklik getirmiştir. Kara mizahın bileşenleri ve toplumsal sorunlara yaklaşımı Absürd Tiyatro'nun saçma olanı dile getirmeye çalışan içeriğiyle benzerlik gösterir. O'Neill, Styan ve Davis gibi birçok kuramcı 20. yüzyılda kara mizahın hedefini çözümlenmeye çalışırken absürd tiyatro yazarlarından da faydalanırlar. Harold Pinter, Eugene Ionesco, Edward Albee, Samuel Beckett gibi yazarlar bu araştırmalarda dile getirilen isimlerden bazılarıdır. Kara mizahın tüm özelliklerini oyunlarında kullanmasıyla öne çıkan yazar ise Jean Genet'dir.

## II. BÖLÜM

### 2. ABSÜRD TİYATRO ve JEAN GENET’NİN ABSÜRD TİYATRODAKİ YERİ

#### 2.1. Absürd Tiyatro Kuramı

Absürd Tiyatro kuramı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkar. 20. yüzyılda temellenen türde, tüm sanatsal uyumlar bozulur. Absürd tiyatro, yaşamın akla aykırılığını, karmaşıklığını, açıklanamayan uyumsuzluğunu sanatsal bir form düzleminde seyircisine sunmayı hedefler. Absürd tiyatro düşüncesinin özünde, dünyanın trajikliği içindeki saçmalığı gösterme amacı vardır.

Absürd, Fransızca ‘absurd-e’ sözcüğünden türer. Türk Dil Kurumu, **Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü**’nde absürd, “akla uygun olmayan, mantık dışı, saçma, zırva” (Akalin, 2015:27). anlamları ile karşılık bulur **Oxford Sözlüğü ve Cambridge Sözlüğü**’ne göre ise absürd, “anlamsız olan, mantıktan uzak, aşırı derecede saçma olma, sağduyudan uzak olma durumu” (<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/absurd?q=absurd>) olarak aktarılır. **Longman Dictionary of Contemporary English (Longman Çağdaş İngilizce Sözlüğü)**’nde ise, “mantığa ve sağduyuya aykırı, açıkça yanlış ve aptalca, komik ve saçma” (<https://www.ldoceonline.com/dictionary/absurd>) olarak ifade edilir.

Absürd Tiyatro, Aziz Çalışlar’ın **Tiyatro Ansiklopedisi**’nde “Saçma Tiyatrosu” başlığıyla tanımlanır. Çalışlar, Absürd Tiyatro teriminin 1962’den itibaren kullanıldığını 1950 ve 1962 yılları arasında da saçma, uyumsuz tiyatro olarak anıldığı bilgisini aktarır.

1950’lerde başlıcakla, Fransa’da yaygınlık kazanmış bir avangart tiyatro akımı ve anlayışı. Göreneksel burjuva dünyasının aşılacağı beylik değerlerine dayalı yaşam tarzına mutlak olumsuzlayıcı bir tepki olarak ortaya çıkmış olan saçma tiyatrosu, toplumsal yabancılaşmayı bir insanlık durumu olarak alarak, bu ikisini özdeş kılmış; dünya savaşlarının da yol açtığı tinsel bunalımdan kaynaklanan kötümser, bilinemezci ve hiçlikçi dünya görüşü içinde, insanın varoluşunu ve yaşamını mantıkdışı, saçma ve anlamsız olarak ortaya koymaya, insanlar arasında iletişimin olanaksızlığını göstermeye çalışmıştır (Çalışlar, 1995: 544).

Memet Fuat’ın **Tiyatro Tarihi** adlı kitabında ise absürd tiyatro, uyumsuzluk tiyatrosu olarak tanımlanır. Fuat’a göre absürd tiyatro, bir akım içinde birleşmemiş,

yaşamın saçmalıklarını sergileyişiyle umutsuzluğun dehşetini gösteren, yeni bir tiyatro akımıdır. Absürd Tiyatro'nun özünü, insanlığın evren içinde tutunacak dalı bulunmadığı düşüncesi oluşturur. Dünya üzerinde bulunan insanın, toplumsal ilişkiler düzeninde var olmaya çalışması mantıksızdır. Yasalar, kurumlar saçmadır ve absürd tiyatro bu saçmalığın içinde acıklı bir güldürü havasını oluşturur (Fuat, 2010: 209).

Sevda Şener'in **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** adlı kitabında Absürd Tiyatro, "gerçeği mantıklı, değişmez bir düzen ya da tarihsel evrimi içindeki diyalektik ilişkiler örgüsü olarak değil, anlaşılamayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak görür" (Şener, 2012: 297).

Özdemir Nutku'nun **Dünya Tiyatrosu Tarihi** adlı kitabında, Absürd Tiyatro'nun özünü, "yaşamdaki umutsuzluk, insanların yaşamlarına karşı takındığı kopmuşluk duygusu, çaresi olmayan bir yalnızlık hissi oluşturur" (Nutku, 2008: 260).

Murat Tuncay'ın **Sahneye Bakmak** adlı kitabında ise Absürd tiyatro, Uyumsuz Tiyatro olarak tanımlanır. Tuncay'a göre, uyumsuz tiyatro öncü tiyatro akımlarından temellenen yeni bir tür olarak kendini var etmiştir (Tuncay, 2010: 49).

Yaşam gerçeğini anlaşılamayan ve açıklanamayan bir karmaşa olarak değerlendiren Uyumsuz Tiyatro, kötümser bir yaklaşımla böyle bir dünyaya başkaldırıyı değil eylemsizliği savunan bir tutum içine girmiştir. Dünya uyumsuzdur. Toplumda insancıl ideallerin yüzyıllardan bu yana sözünü ettiği, tekrarladığı aradığı mutlu düzen hiçbir zaman kurulamamıştır ve bundan sonra da kurulamayacaktır. Böyle bir dünya ve toplum içinde birey de aklın değil bireysel güdülerin etkisi altında anlamsız bir yaşamı sürdürmektedir. Tiyatronun yapması gereken, artık anlamını yitiren Hümanist idealleri ısıtıp ısıtıp yeniden sahneye getirmek; insanları bu idealler uğruna başkaldırmaya, direnmeye kurban vermeye yöneltmek değil, yaşanan bütün saçmalığın bilincine varmasını sağlamaya çalışmak olmalıdır. Dramatiğin konusu da bu ilkeler doğrultusunda çerçevesizlik istenmektedir (Tuncay, 2010:49-50).

Yusuf Eradam *The Theatre of The Absurd and Jean Genet (Absürd Tiyatro ve Jean Genet)* makalesinde, Absürd Tiyatronun kasıtlı bir gerçekçilik reddi olduğunu savunur. Eradam, Absürd Tiyatro'yu, olasılıksızlıkla, hiçlikler arasında entrika ve duygudan yoksun insanların fantastik bir imajla var olmasının resmedilmesi, sahneye getirilmesi olarak yorumlar (Eradam, 1992: 18).

Absürd Tiyatro, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, öncü akımların da etkisiyle temellenmeye başlar. Avrupa'nın birçok ülkesini yerle bir eden savaş, atom bombasının atılması, teknolojinin insanlığın yararından ziyade kısımlara, yıkımlara yol açması bireyin iyi bir dünyaya olan inancını yok eder. Almanya'nın güçlenmesi ve işgallerinin artması, Yahudi katliamı, Nazi toplama kamplarında işkencelerin artması, casusların gün geçtikçe çoğalması, insanın insanı anlamlandırma biçimini de değiştirir. Şüphe, korku, iğrenme, umutsuzluk insanın anlam arayışı sürecinde çarpıklıklara neden olur. Toplumun değişeceğine olan inanç, insanın özündeki iyiyi bulma çabaları artık gündemde değildir (Acarlıoğlu, 2003:15).

19. yüzyılda değeri anlaşılmaya başlanan yaşamın anlaşılmazlık yönü, birtakım gizil güçler ve bunların kapalı anlatım yöntemiyle bazı simgelerle çözümlenmeye çalışılması, saçmayı hazırlayan eğilimler olarak çıkar karşımıza. Ayrıca, iki dünya savaşı, özellikle de savaşları izleyen yıllarda ortaya çıkan karmaşa (kaos) ortamını da unutmamak gerekir. Bunlara Sovyetler Birliği'nde Stalin, İspanya'da Franco, İtalya'da Mussolini yönetimleriyle birlikte totalitarizmin yerleşmesi, Nazi toplama kampları, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları, binlerce kişinin bir anda yok olması, radyoaktif maddeler yüzünden gelecek nesillerin de tehdit altında bulunması, dünyanın Doğu-Batı bloğuna ayrılması gibi hemen her kesimi vuran olumsuzluklar ile yeni arayışlara girilerek Avrupa'da Ortak Pazar fikrinin ortaya atılması gibi nedenler de saçma tiyatroyu hazırlamışlardır (Acarlıoğlu, 2003:15).

Absürd Tiyatro'nun gündeme gelmesini sağlayan tek etken savaşlar değildir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, savaşın yarattığı küresel yıkım, sanatçının konumunu ve duruşunu da değiştirir. Siyasetçilerin stratejik planlarla işgallerini artırması, savaşın daha geniş alanlara ve coğrafyalara yayılması, kavga, güç iktidar arzusu, insanlığın bu kadar büyük bir felaket karşısında şok olmasını ve 'mutlu dünya ülküsüne' yabancılaşmasını getirir. Büyük şehirlere kurulan ve hızlı olmayı öğütleyen yaşam biçimi, üretmeye ve tüketmeye zorlanan insanlar, duyguların yerine yaşanan çıkar çatışmaları, topluma yabancılaşmayı yaygınlaştıracak derecede kuşkuculuğun artırılması, makineleşmenin, kapitalizmin, düşük iş gücünün, ekonomik krizlerin sonunda insan sanatın ve sanatçının 'yaşanılabilir dünya' vaatlerine umudunu yitirir. İnsanların kurtarıcı olarak gördüğü tanrıya, kilise ve dine karşı olan inancı zayıflar. Makineleşen dünyada, otomatikleşen insan metaya dönüşür. İş gücü ve tüketim kaynağına dönüşen insan, umutsuz, mutsuz ve ümitsizdir. Böyle bir toplumsal

atmosferde Absürd tiyatro sanatçıları insanın düştüğü saçma durumu gösterme eğilimindedirler (Acarlıoğlu, 2003:15-16).

Absürd Tiyatro 20. yüzyılın başlarından itibaren karşı gerçekçi akımların izini sürer. Sürrealizm, Dadaizm, Fütürizm ve Kıyıcı tiyatronun da etkisiyle kendi varlık alanını inşa etmeye başlar. Absürd Tiyatro 20. Yüzyılda yeni bir tiyatro akımıdır, fakat aynı zamanda geçmiş akımlardan örnek aldığı yönelişlerin etkisi altındadır. Gerçekçi tiyatrodaki özellikle Çehov ve Ibsen'den gelen insanın harekete geçememe durumu, Absürd Tiyatro'da eylemin anlamsızlığına, Dadaizm'de insanın iç dünyasına yönelik çalışmalar, uyumsuzluğun uyumsuzlukla anlatılmasına, Antonin Artaud'un Kıyıcı Tiyatro'sunda törensel ve mitsel olana dönüşün, korku ve güvensizlik duygusunun ön planda tutulmasına, Fütürizm'de geçmiş değerleri yok etme düşüncesi, görünen gerçeğin kaotik düzlemde ele alınmasına ve Sürrealizm'de somut gerçekliğin yerinden oynatılması, günlük yaşamda iletişimi sağlayan dil edimini yok sayma fikrine dönüşür. Absürd Tiyatro geçmiş akımların bazı biçimsel yapılarını oluştururken, düşünsel yapısını da Varoluşçu Felsefe ile şekillendirir.

Christian Delacampagne'in **20. Yüzyıl Felsefe Tarihi** adlı yapıtında, varoluş felsefesini hazırlayan birçok etmen bir arada incelenir. 20. yüzyılın başlarında teknolojinin ilerlemesiyle felsefe, 'bilimin emin yolu' düşüncesine evrilir. Ancak Birinci Dünya Savaşı sonrası tüm insanlık gibi felsefeciler de bilimin, insanlığın katliamı için kullanılmasından dolayı şok içine girer. Modern Avrupa ülküsü, medeniyet ve insanın yararına olan her 'şey' e olan inanç bir anda zayıflar ve çürür (Delacampagne, 2010; 110-117). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, metafiziğe olan inanç da sarsılmaya başlar. Metafizikçilerle, dönem içinde pro-sosyalistler olarak anılan gruplar arasında fikir çatışmaları başlar (Delacampagne, 2010; 117-121).

Viyana'da birçok matematikçinin bir araya geldiği toplantılar düzenlenir, bu toplantılarla bilim felsefesi yeniden gündeme gelir. Fizikte zaman ve mekân, matematik mantığı taslağı gibi birçok çalışma dönem içinde etki bırakır. 1920'lerde Avusturya Marksistleri isimli birçok bilim insanından oluşan bir grup, kongrelerde bildiri dağıtmaya başlar. Amaçlarının, bilim felsefesini, bilimsel dünya kavrayışına çevirmek ve Aydınlanma Çağ'ı düşünürlerinin metafiziğe olan karşıt tutumunun tam aksine bir tutum geliştirmek olduğunu ileri sürerler. Bildiride özellikle vurgulanan

kısım ise, ekonomik ve toplumsal ilişkileri örgütlemek, insanlığı yeniden birleştirmek, eğitim kurumlarına ve eğitime birçok yenilik getirmek ve bunların hepsini bilimsel dünya kavrayışıyla mümkün kılmaktır. Ancak metafiziğe olan inanç, siyasi- sosyal yaşamın dengesizliği nedeniyle yittiği için, yeni bir felsefe ve dünyayı kavrama modeli geçerliliğini koruyamaz (Delacampagne, 2010; 120-127).

Varoluşçu felsefenin köklerinin oluşmasında birçok çatışma da metafizikçi yaklaşımın gündeme gelmesiyle oluşur. Varoluşçuluk ve metafiziğin yan yana gelmesini isteyen düşünürler ve varoluşçuluğu salt somut gerçek olandan temellendirmeye çalışan felsefeciler arasında fikir anlaşmazlığı yaşanır (Sartre, 1985:12- 13). Heidegger'in metafiziği, hiçlik üzerinden yorumlaması ve insana aşkın gelen hiçlik düşüncesinin varlık düşüncesiyle açıklanabileceğini savunması, Carnap'ın metafiziği gündeme getirenleri 'müziğe yeteneği olmayan müzisyenler' (Delacampagne, 2010; 216) olarak yorumlaması, felsefeciler arasında da anlaşmazlığa yol açar. Bu çatışma sonucunda, tanrısal ve soyut anlamla varoluşçuluğu açıklayan felsefeciler ile tanırtanımsız varoluşçular olarak iki grup ortaya çıkar.

Tanırsal olanla ve soyut anlamla varoluşçuluğu açıklayan felsefeciler arasında Soren Kierkegaard, Karl Barth, Karl Jaspers, Mac Scheler, Landsberg, Henry Bergson, Le Senne, Leon Chestov gibi isimler bulunur. Bu isimler, varoluşçuluğun Stoacılara, Aziz Augustin'e kadar uzandığını iddia ederler. Hegel'in usçu diyalektiğine karşı çıkar ve tam karşısında duran bir felsefe geliştirirler. Ancak varoluşçu felsefesinin kalın hatlarını oluşturan isim Jean Paul Sartre olur. Sartre, Kierkegaard'ın, Bergson'un ve Jaspers'in eserleri yayımlanırken, Husserl'den etkilenerek ilkin ahlakçı bir varoluş felsefesinin temelini atmaya çalışır. Sonrasında ise ruhbilimden uzaklaşır ve Heidegger'i örnek alarak bireyi, yaşadığı dünya ve toplum üzerinden incelemeye başlar (Delacampagne, 2010; 221-227).

Sartre'in görüşleriyle şekillenen felsefe, özünde insanın yaşadığı topluma yabancılaşmış olması ve bu yabancılaşmanın yarattığı saçmalık, anlamsızlık üzerine yoğunlaşır. Varoluşçu felsefecilerin birçoğunda, varoluş felsefesinin tek bir tanıma indirgenmesi olanaksızdır ancak Joachim Ritter'e göre varoluşçuluk, köklerinden kopmuş temelini kaybetmiş, tarihe ve geçmişine olan güvenini tamamen yitirmiş, toplumuna yabancılaşmış insanın varlığını dile getiren felsefedir (Sartre, 2019:9-10).

Varoluşçu Felsefe'ye göre insan ilkel bir varlıktır, içgüdülerinin baskısıyla hareket eder. İnsan dünyaya fırlatılır ve özünü seçme zorunluluğu altında kalır. Varlığını bulma sorumluluğuna zorlanmış insan da yaşadığı baskı nedeniyle, kaygılarını ve endişelerini aşamaz. Gereksiz bir dünya içine düşen insan kendi değerlerini yaratma sıkıntısı ile ömür boyu mücadele eder. Her an her eylemini düşünerek yapma zorunluluğunu yaşayan insan, yaşamı boyunca boşuna çaba sarf ederek ölür (Sartre,2019:71-75).

Albert Camus, varoluşçu felsefedeki insanın absürd yaşamını, Yunan mitolojisindeki Sisypheos söylencesi ile örnekler. Söylenceye göre Tanrı Zeus, Titan Sisypheos'a çok ağır bir kayayı dağın zirvesine kadar çıkarma cezası verir. Sisypheos kayayı zirveye taşır ama kaya her defasında kendi ağırlığıyla yere düşer. Tanrı Zeus, bu yararsız ve umutsuz cezadan daha korkunç bir eylem planı düşünmez. Camus'ya göre, modern insan da tıpkı Sisypheos gibi cezalandırılır. Yaşamın tüm uyumsuzluğu ve anlamsızlığı karşısında insan, öleceğini bile bile çabalar ve varoluş-ölüm ikilemi arasında bu saçmalığa razı olur (Camus, 1983: 122- 123).

Absürd Tiyatro, Varoluşçu Felsefe'den hareketle, insan durumundaki saçmalığı, korkuyu, kaosu, düzensiz evren düşüncesini, insanın dünyadaki çaresizliğini ve yalnızlığını merkeze alan düşüncelerle şekillenir. Absürd akım, dünyanın saçmalığına neden olan vahşeti, korku, endişe ve ölüme rağmen sürdürülen anlamsız hayata karşı protesto niteliğindedir. Tiyatroda absürd olanı sergilemek, dünyanın özünde barınan saçmalığın, sanat aracılığıyla tanınmasını sağlamaktır. Absürd tiyatrodaki dramatik olan, doğrudan insanla ilgilidir. İnsanın yaşadığı dünyaya yabancılaşması ve tüm evrenin düzensizliği içinde, yasaların, sistemlerin de aracılığıyla mekanik bir yaşam sürmesi kendi yaşamına yabancılaşmasına neden olur. Tıpkı Sisypheos'un her defasında taşı zirveye götürme çabası gibi, anlamsız bir yaşam cezası içinde kısır döngülerle saçmalığa razı olur. Absürd Tiyatro da bu kısır döngünün içindeki kaosu, uyumsuzluğu, amaçsızlığı merkezine alır (Tuncay, 2010:49-50).

Absürd Tiyatro'nun kaynakları incelendiğinde, birçok akım ve geleneğin özelliklerine dair bulgular saptanır. Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter gibi birçok yazarın oyunlarını inceleyen Esslin'e göre, Absürd tiyatroyun beslendiği temel kaynak eski törenler ve ritüellerdir. Absürd Tiyatro

biçim olarak karşı gerçekçi akımlardan etkilense de Gerçeküstücülük, Dadaizm ve Fütürizm gibi akımlar yeni ve görülmemiş olanı yakalamaya çalışır. Absürd Tiyatroda yeni akımların etkisi görülse de asıl kaynağını en eski törenlerden, yeni ve görülmemiş olanın zıtlığından oluşturur. Esslin'e göre, absürd tiyatro, arkaik geleneklerle, yeniliği, karmaşık bir biçimde, tabuları yok sayarak ortaya çıkarır ve ortaya çıkan sonucu birleştirir. Bu birleşimi de ortak başlıklarla açıklar (Esslin, 1999:255).

'Yalın tiyatro'; yani sirk ya da revülerde, akrobat, boğa güreşçisi ya da mim sanatçıların çalışmalarında görülen biçimiyle soyut göze yönelik görüntüler.

Soytarılık, maskaralık, ve çılgın sahneler.

Sözel saçmalık

Çoğu kez güçlü bir alegorik parça taşıyan düş ve düşlem yazımı (Esslin, 1999:255).

Absürd Tiyatro'da yalın unsur, araç olarak dilden uzaklaşma anlamına gelir. Dil, artık derin anlamların aracı değildir. Tiyatro her zaman yalnızca dil olmaktan fazlasıdır ve anlamlı eylemler, derin, doğaüstü anlamlar taşıyabilir. Söylenen söz her zaman nesneleşemez ancak eylemler somut görüntüde doğaüstü olana hizmet eder. Bu nedenle absürd tiyatrodaki da sözsüz becerilerin gücü kullanılır. Hokkabazlar, ip cambazları, akrobatlar, hayvan terbiyecileri gibi sözsüz beceri sanatçılarıyla, soytarılar arasındaki bağıntının yarattığı mim geleneği ve mimus, Esslin'e göre yalın tiyatroyu oluşturur. Antik Yunan geleneğinde olduğu gibi, eğlencelerde ve tiyatro oyunlarının intervallerinde gösterimi yapılan flüt eşliğinde karakter danslarına dayanan mimus ile kaba güldürülerde kullanılan maskeler, sahne efektlerinden sıyrılarak saçmalığı oluşturan bir görüntü dilidir. Dans, şiir, hokkabazlık, şarkı, pantomim, eğitilmiş hayvan gösterileriyle birlikte gerçekçi bir taklit sunan mimus, nükteli anlatım ve hicivsel diyaloglarla birleşir. Yaşamın gerçekçi görüntüsüyle, saçmanın dili yan yana gelerek yalın tiyatroyu oluşturur (Esslin, 1999:254-255).

Soytarılık, maskaralık ve çılgın sahneler absürd tiyatronun kaynağını oluşturan ikinci gelenektir. En basit işleri yapamayacak kadar anlama yetersizliği çeken soytarının yarattığı uyumsuzluk, absürd tiyatro karakterlerinde sıklıkla gözlemlenir. Grotesk kişilikler, korkutucu ve şaşkınlık uyandıracak bir şekilde gülünçleşir. Absürd oyun yazarları da, toplumun şizofrenik atmosferi altında kalmış insanı, modern soytarı biçiminde yaratır. Orta Çağ soytarılarının anlama yetersizliği, modern insanın anlam

kaybına dönüşür (Esslin, 1999:256). Soytarılar, açık saçık konuşarak, ahmakça sözlü şaklabanlıklar yapar ve varlığını bulunduğu topluma bu şekilde sunar. Saray soytarılarından ve Alman karnaval geleneğinden hareketle soytarılık ve palyaçoluk, Absürd tiyatro için önemli bir bileşendir (Allen, 1910: 332). Absürd tiyatro oyunlarında karakterler genellikle ahmak ya da düşünsel yetkinliği olmayan kişiler gibi davranırlar. Gündelik konuşmalarda kabul edilen belli başlı mantık örgüsünü ya da bağıntı ilkesini reddederler.

Absürd tiyatroya yön veren ve temelini oluşturan bir diğer öge de Commedia dell'arte'dir. Orta Avrupa'yı etkisi altına almış, hazırlıksız komedi ya da konu komedisi olarak bilinen Commedia dell'arte geleneği, Elizabeth dönemi İngiltere'sinin soytarı, palyaço geleneği ile birleşir. 17. ve 18. yüzyılda halk tiyatrosuna hâkim olan kaba komik kişiler, Barok gösteri oyunlarının alegorik öğeleriyle birleşir. Yazınsal tarihe bakıldığında ise, Commedia Dell'arte ve soytarı geleneğini, Absürd tiyatronun en önemli yazarlarından biri olan George Büchner'in **Leonce ile Lena** oyununda birleştirdiği görülür (Esslin, 1999:260-263).

Güneş bir meyhane tabelasına benziyor ve üzerindeki kızgın bulutlar yazıya: Altın Güneş Tavernası. Aşağıdaki toprak ve su şarap dökülmüş bir masa gibi ve biz, Tanrı ve Şeytan'ın can sıkıntısından oynadıkları oyun kâğıtları gibi uzanıyoruz üzerinde ve sen oyun kâğıdındaki papaz, ben de oğlan, tek eksik olan kız, göğsünde zencefilli kurabiyeden yürek olan güzel bir Kraliçe (Büchner, 2009:48).

Esslin, Leonce ile Lena'da Valerio'nun sözlerini, Shakespeare soytarılarının davranışları ve Commedia Dell'arte geleneğindeki 'saçma' olanla birleştirir. Shakespeare'in **Nasıl Hoşunuza Giderse** adlı oyununda da saçma, kuralsız, us dışı olana öykünme, soytarıya özenen Jacques tarafından aktarılır.

(...) JACQUES- Bir soytarı gördüm bir soytarı! Ormanda rastladım, Alaca giysili bir soytarı, şu işe de bak! Ekmek üzerine yemin ederim ki bir soytarı gördüm. Yan gelip yatmış, güneşleniyordu. Ve kader tanrıçasına iyi niyetle veriştiriyordu. Bayağı sövüp sayıyordu. Ona 'İyi sabahlar soytarı' dedim, 'Hayır bayım' diye cevap verdi, 'Tanrı kısmetimi açana kadar bana soytarı deme' Sonra cebinden bir güneş saati çıkardı. Ve donuk gözlerle saate bakarak, bilgece tavırla, 'Saat on olmuş, Hayat nasıl koşup gidiyor böylece anlıyoruz. Bir saat önce dokuzdu, bir saat sonra on bir olacak ve saatten saate olgunlaşıp duruyoruz, saatten saate çürüyoruz bu hikaye de böyle sürüp gidiyor işte' Bu alaca giysili soytarının zaman üzerine yaptığı açıklamayı

duyunca kendimi tutamayıp kahkahayı koyuverdim. Doğrusu soytarıların bu kadar derin düşündüklerini bilmezdim, soytarının bu sözlerine bir saat durmadan güldüm, Hey gidi yüce gönüllü soytarı! Alaca giysi gibisi yok doğrusu! (Shakespeare, 2019:42,43).

Esslin'e göre bu öykünme, insanın varoluşu görebilme ve varoluşundaki anlamsızlığın üstesinden gelme halidir. İnsanın özündeki saçmalığı görme ve bunu mizahi olanla yapma durumu, Absürd tiyatronun temelini oluşturan bir diğer kaynak olur. Yazıda da, davranışta da, durumlarda da saçmayı görmek ve onu yaratmak, insanlığın durumlarını belirleyen duvarları da yıkar. Absürd tiyatro, bu yıkımı sağlayacak her türlü öğeyi bünyesinde barındırır (Esslin, 1999: 260-267).

Zehra İpşiroğlu'nun **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik** (1978) adlı yapıtında, absürd tiyatronun yıkıcılığa verdiği önemin, daha önce hiçbir akımda görülmediği ileri sürülür. Ionesco, absürd tiyatronun amaçladığı yıkıcılığı, resim ve müzik sanatındaki somutlamaya benzetir (İpşiroğlu, 1996:21-22).

(...) İlk anda resim sanatının çöküşü gibi görünen bir gelişim, aslında temizleme demektir, yani resim sanatıyla ilgili olmayan ne varsa ayıklayıp çıkartma... yazından, espriden, öyküden, fotoğraftan kurtulma. Ressamların, resim sanatına özgü yasalarını, salt biçimi ve rengi bulmaya çalışmaları... Tiyatroda da aynı biçimde tiyatro ile ilgili olmayan anlatım araçlarından kurtulmamız gerekli ki, o da resim sanatında olduğu gibi arınmış, kendi özünü bulmuş bir biçime kavuşabilsin (İpşiroğlu, 1996:21-22).

Klasik dramatik yapının yıkılmasıyla, Absürd Tiyatro'da somutlaşan simgeler, imgeler devreye girer. Dramatik gelişim, olaysız ve kendiliğinden gelişen bir seyir izler. Klasik anlatıda, insanın soyutlanan varlığı, her türlü değer yargılarından sıyrılarak somut bir varlığa dönüşür. Absürd Tiyatro'da, değer yargılarından uzaklaşmış, esrik insan yaratılırken, düşüncenin tazeliğe kavuşması isteği vardır. İnsan düşünce üretirken, kalıplaşmış fikirlerden, geleneklerden yararlanır ve bu durum tüm yaşamına etki eder. Bireyin özelinde yaptığı sınırlı düşünme biçimi, evrensel bir sorun haline gelir. Bu nedenle Absürd tiyatro yazarları alışkanlıkla yapılan, kabul edilen her şeyin etkisinden kurtulmayı amaçlar. Bunun için de tüm değerler yıkılmalı, usdışı olan kabul edilmeli, yeniden düşünce üretilmelidir (Şener,2012: 244-305).

Sevda Şener'e göre, Absürd Tiyatro'da sahnenin somut görüntü dili insanlar arasındaki iletişimsizliği göstermek ve saçma duygusunu yaratmak için kullanılır. Yazarın somut görüntü dilinde, saçmaya yaklaşımı bu şekilde açığa vurulur. Absürd

tiyatrodaki kullanılan soyut göze yönelik görüntülerin önemi Antonin Artaud sayesinde anlaşılır. Artaud'un modern tiyatroyu reddetmesi ve tiyatronun ilkel büyü törenlerine dönmesi önerisi ve girişimleri, absürd tiyatro için de önemli bir kaynak olur (Şener, 2012: 244-305).

Absürd Tiyatro'nun bir diğer kaynağı da alegorik anlatıma dayalı düşlem yazımıdır. Özellikle Orta Çağ tiyatrosunda, kilise gösterilerindeki oyunlarda, alegorik anlatıma sıklıkla yer verilir. Melek, şeytan, cennet, cehennem gibi soyut kavramlar, sahnede somut anlama dönüşür ve her oyuncu soyut bir kavramın temsilcisi olur. Yazınsal düzeyde de, Dante'nin **İlahi Komedya'sı**, alegorik düşlem yazımının başlangıcı olarak kabul edilir (Nutku, 2000: 97-99). Orta Çağ'dan sonra düş alegorisine örnek birçok yapıt bulunur. Calderon de la Barca'nın, **La Vida Es Sueño** (Hayat Bir Düşür) (1635), **El Gran Teatro del Mundo** (Dünyanın Büyük Tiyatrosu) (1655) oyunlarında yaşamın düşle denkleşmesi ve dünyanın bir yanılsamalar dünyası olduğu kurgusu ön plana çıkar. Dünya bir sahneye, sahne ise düşleri sunan bir düş içinde düş aracına dönüşür (Esslin, 1999: 272,273).

Sonraki yüzyıllarda alegorik eğilimin azalması, düş yazımının yapısını değiştirir. Jonathan Swift, E.T.A Hoffmann, Gerard de Nerval, Barbey d'Aureville, Horace Walpole gibi yazarlar, düş yazımında ani kişilik değişimlerine, akışkan kimliklere, yer ve zaman algısının kaotik yanlarına değinirler. Bu yazarlar çağdaşlarınca bilim kurgu yapıtları üreten kişiler gibi görünse de, 20. yüzyıl sonrası kuramcılar tarafından düşün, tutkunun, saldırganlığın yazına yansımaları olarak kabul edilir (Esslin, 1999: 272-277). Orta Çağ'da alegorik anlatım, dönemin inanç sistemiyle birebir paralellik gösterirken, Absürd Tiyatro'da alegorik düş yazımıyla us dışı olanı ortaya çıkarmak vardır. İmgeler abartılı ve grotesk bir biçime sokulur.

Absürd Tiyatro yazarları, oyunlarını belli kural ve ilkelere bağlı kalmaksızın yazdıklarını, absürd tiyatronun kesin bir biçim ve konuya yönelmediğini ileri sürseler de eserlerin artışı ve yönelimlerin benzer olmasıyla birlikte belli başlı paydalardan yola çıkılarak ortak özellikler saptanır. Oyunlarda dil kullanımı, temalar ve oyun kişilerinin değişmesi gibi birçok ortak yön bulunur.

Absürd Tiyatro'da dil kullanımı aşırı ve sınır tanımaz hale gelir. Alfred Jarry'nin ünlü eseri **Kral Übü** ile başlayan aşırılık, Absürd Tiyatro'yu da etkisi altına

alır. Sahne üzerinde yapılan mantıklı konuşmalar ve sanatçının edebi kaygıyla oyuncularını şiirsel konuşurması tümüyle reddedilir. Yaşamda içi boş ve anlamsız konuşmalar yerine, bilinçdışından kopup gelen sayıklamalar, retorik değeri olan konuşmaların yerine geçer (Tuncay, 2010:50).

Tiyatronun 20. yüzyıla kadar önem verdiği dil, absürd tiyatrodaki insanlar arasındaki iletişimsizliğin sembolü olarak kullanılır. Farklı kültürlerin çocuk tekerlemelerine benzeyen sözcükler, yetişkin kişilerin iletişim aracı haline döner. Saçma bir evrende, şiir ve kabalık ortaya çıkar. Ionesco, Pinter, Albee gibi oyun yazarları, duyuları körelmiş insanın, insanlık karşısında yaşadığı saçmalığı vurgulamak için dildeki tüm mantığı ortadan kaldırırlar. Dil, absürd oyun yazarları için nesnelere denetimini sağlayan, bürokrasinin üretim ve tüketim aracı olarak yorumlanır (İpşiroğlu, 1996: 30,31).

Elizabeth Sewall, **The Field of Nonsense** (Saçmanın Alanı) adlı yapıtında, dilin yitiminin insanı özgürleştirdiğini savunur. Sewall bu görüşünü, Lewis Carroll'ın **Aynanın İçinden** yapıtı üzerinden örneklerle anlatır. Alice, nesnelere adı olmayan bir ormanda, serüvendedir. Bir geyikle karşılaşır ve geyik ona adını sorduğunda, Alice kim olduğunu hatırlayamaz ve adını yitirmiş olmanın mutluluğuyla geyiğe sarılır. Sewall, Lewis Carroll'ın birçok eserinde dilin yitiminin, denetimsizliği yarattığını, nesnelere kişilerin dilinden bağımsız hale geldiğinde, verdikleri hazzın daha yüce ve kıymetli olduğunu açıklar. Dilin hammaddesi olan ses, insanın iç denetimi ile dışarıya çıktıkça, bürokratik tahakkümler son bulur ve insan özgürleşir (Sewall'den akt& Colino, 1998: 190).

Absürd oyun yazarları için de dilin yitimi, insanın tahakkümler karşısındaki başkaldırısını gösterir. Nesnelere, canlılara, durumlara sınır olmaksızın yaklaşan insan, biçimin yok oluşuyla özgürleşir. Tiyatro, süslü kahramanlıkları anlatan ya da didaktik söylemlerin havada uçtuğu bir yer değildir. Aksine anti-kahramanların, gündelik yaşamda uyuşuk kalmış, umarsız, umutsuz ve bunalımlı insanın durumunun gözler önüne serildiği yerdir. Söz, izleyicisini etkilemek için üst üste binen simgeler aracına dönüşmemelidir. Antonin Artaud Vahşet Tiyatrosu için çağrıda bulunduğu, Absürd Tiyatro'nun dil reformundaki eğilimini de özetlemiş olur.

Tiyatronun alanı psikolojik değil, plastik ve fizikseldir. Ve söz konusu olan, tiyatronun fiziksel dilinin sözcüklerin aynı psikolojik çözümlenmelere ulaşip ulaşamayacağını, duyguları ve tutkuları sözcükler gibi dile getirip getiremeyeceğini bilmek değil, sözcüklerin üstlenemediği jestlerin ve uzamdaki dilin niteliklerini taşıyan her şeyin sözcüklerden daha açık seçik bir biçimde uzamda eriştiği tavırların düşünce ve zekânın alanı içinde var olup olmadığını bilmektir. Tiyatro dilin sözcüklere dökemediğini anlatmayı hedeflemelidir. Söz konusu olan, sözü tiyatrodan silmek değil, onun var oluş nedenini ve kullanılış amacını değiştirmektir, özellikle de, yerini küçültmek (Esslin, 1999: 299).

Absürd Tiyatro'nun bir önemli özelliği de karakterlerin bir önceki akımlara göre farklı bir yöneliş izlemesidir. Elizabeth Dönemi tiyatrosunda soytarılar, komedyadaki dalgın kişiler, absürd tiyatrodaki gündelik yaşamdaki kişilere dönüşür. Klasik dramatik yapıda kurgulanan oyun kişilerinin tam aksine, karakterler artık farklı bir biçimde konumlanır. Alfred Jarry'nin **Kral Übü** oyunuyla başlayan, grotesk eksen karakter absürd oyun yazarlarını da etkiler. Tarih boyunca krallar ciddiyeti, gücü, zaferi temsil ederken Alfred Jarry, obur, korkak, yalancı ve küfürbaz bir kral yaratır. Döneminde çağdaşları tarafından eleştiriye maruz kalan Jarry, *Tiyatro Sorunları* adlı makalesinde, oyun kişilerinin değişmesi ve artık saçmanın gerçekliğinin ortaya çıkarılması gerektiğini savunur.

Tiyatronun temel sorunları nelerdir? Şimdiye değin, her şeyin yalnız kişilik çevresinde dönüp durduğu oyunlardaki üç birlik kuralının, ya da eylem birliğinin var olup olmamasını söz konusu etmeyi gereksiz buluyorum artık. Halkın utanç duygularına saygı duymak gerektiği ileri sürülürse, Aristophanes bu yargıyı yanlış çıkarmaya yetişir. Shakespeare'den Ophelia'nın bazı sözleriyle, kraliçenin Fransızca ders aldığı o ünlü ve çok kez kesilen sahneyi yeniden okumak da aynı sonucu belgitler. Ama hiç değilse Mm. Augier, Dumas Fils, Labiche v.b gibilerini örnek olarak ele almamak gerekiyor. Bu yazarları derin bir sıkıntıyla okuduk çünkü. Bu yapıtların genç kuşağın üzerinde de bir anı bırakmadıkları bize gerçeğe yakın gibi görünüyor. Belirli bir kişiliği kitap üzerinde incelemektense, görünümünü sahneye salıvermenin daha kolay olduğunu, düşünerek, dramatik kuruluştaki bir yapıt vermek için bir zorunluluk olduğunu hiç sanmıyorum (Jarry, 1962: 7).

Absürd Tiyatro yazarlarında da Alfred Jarry'nin yönelişine benzer bir yöneliş söz konusudur. Yapıtlarda, klasik dramatik oyun kişilerinin tam aksi yönünde karakterler yaratılır. İnsanın topluma olan sorumluluk duygusu tamamen ortadan kaldırılır, böylelikle karakterler kendine ve çevresine hesap verme gereği duymayan,

iyi bir dünya ölküsü için sorumluluk hissetmeyen kişilere dönüşür (İpşiroğlu, 1996: 30,31). Oyun kişileri, öteki, kayıp, mutsuz, sahte ve hasarlı halleriyle ele alınır. Absürd oyun yazarları, gündelik yaşamın üstü kapatılan gerçeklerini yansımalar dünyasında yeniden inşa eder. Bireyin kendiyile ve toplumla olan sınırlarını yeniden belirleyerek, bilinçdışını bilinç düzeyine taşır ve somut gerçeklikle kendi benliği arasında oluşan yabancılaşmayı açığa çıkarmaya çalışırlar.

20. yüzyılda, endüstriyel gelişimin, savaşların ve kapitalizmin de etkisiyle oluşan modern insan sorunu da absürd oyunlarda sıklıkla ele alınır. Zehra İpşiroğlu'nun tanımına göre ise bu durum kitle insanı sorunudur. Teknik ve endüstri tutsağı olan modern insan, kutuya kapatılmış bir böcek gibidir. Kapatıldığı duvarı aşamayan insan, sınırlarını aştığı bir hayat için çabalar fakat bu çabaları sadece sönük bir umut olarak kalır. Bu nedenle de insan, umutsuzlukla birlikte kalıcı bir bunalım yaşar. Bu da eylemsizliği, kuşkuları, yanılgıları getirir. Kitle insanının artık kurtuluş umudu yoktur, söyleyecek sözü bile kalmamıştır (İpşiroğlu, 1996: 30-39).

Ionesco, Pinter, Albee, Havel gibi yazarlar modern insan sorunu üzerine birçok yapıt üretir. Modern insan, görünmeyen, karanlık ve gizli güçlerin tehdidi altında yaşar. Refah ve bolluk ölküsüyle yaşayan insan, yarattığı tüm koşullar altında ezilir ve çürüme içine girer. 'Ne giymeli?' 'Nasıl davranmalı?', 'Nasıl konuşmalıyız?' gibi bir takım baskıcı kuralların altında sıkışan insan, bir süre sonra insanlıktan çıkar ve mekanik bir hayat sürdürmeye devam eder. Absürd Tiyatro da bu baskıların altında sıkışıp kalan insanın, iç dünyasında olup bitenle, yaşadığı arasındaki çatışmanın saçmalığını gözler önüne serer (İpşiroğlu, 1996: 30-39).

Jak Deleon, **Harold Pinter Tiyatrosu** adlı kitabında, Absürd Tiyatro'nun oyun kişilerini uyumsuz ve coşkusuzlukla savrulan kişiler olarak yorumlar. "Uyumlu dünyanın yoksunlaştırılmış varlığı insan, toplum düzeni ile bireyselliğini tümünden yitirmeden bütünleşmeyi amaçlasa da çabaları sonuç vermez" Absürd Tiyatro bu kişileri alır ve ruhbilimcilikle ya da ruhçözümcülükle uğraşmadan, sorgulamadan olduğu gibi sahneye koyar. Evrensel düzenin yok oluşunu, çabaları sonuç vermeyen insanın geçmeyen yoksunluğunu saydam bir şekilde alımlayıcısına sunar. Böylelikle birey, yoksunlaştığı ve yalnızlaştığı gerçeğiyle yüzleşecek, hayali ölkülerle

yanılsamalar dünyasında değil, var oluşunun özündeki temel gerçekleri bilerek yaşayacaktı (Deleon, 1993: 88).

İlk bakışta sanılacağı gibi uyumsuz tiyatro 'tekbencilik' tiyatrosu değildir. Birey var oluş konusundaki sorunlarının yanıt bulabileceği bir 'düşsel'in kuramsal açıdan var olmadığını anladığında, yalnızlığa karşı çarpışma ve yaşama istemlerini özdeşleştirecektir. Yoksunlaştırmaya karşı başkaldırabilmek bireye toplum ile yüzleşebilme gücünü verir. Var olma istemi kendini öze ve topluma dönük her türlü yapıcı atılımda belli ettiğinden, uyumsuzluk sorununa eğilmek insana verilen saygıyı temel alan inancın ve 'çokluğun, karşıtlığın düzenli bir birlik oluşturabilmesi isteminin varlığını kanıtlar. (Deleon, 1993: 88).

Absürd Tiyatro sanatçıları, kayıtsızlığın ve bilinçsizliğin katı duvarlarını yıkmak ve insana, durumunun asıl gerçekliğiyle yüzleştiğinde bunu ayırması için yeni bir bakış açısı kazandırırken aynı zamanda bunu yapabilmek için de absürd olanı iki kat daha absürdleştirir. Asıl gerçekliğin ayırımında olmayan insanlığı da yerer, taşlar ve eleştirir (Esslin, 1999: 311, 312). Albert Camus'un tabiriyle, yarı bilinçli ölü insan, mekanik akılsızlıkla hayatına devam eder ve bunun farkında olmadan yaşar.

İnsanlar da insan dışı bir şeyler salgılar. Kimi uyanıklık saatlerinde, devinimlerinin mekanik görünüşü, anlamdan yoksun pantomimleri, çevrelerindeki her şeyi saçmalştırır. Bir adam camlı bir bölme ardında telefonda konuşur; sesi duyulmaz, ama istenilen yere ulaşamayan yüz devinimleri görülür; bu adamın niçin yaşadığını sorar insan kendi kendine. İnsanın bile insan dışılığı karşısında bu rahatsızlık, kendimizi yansıtan görüntü karşısında bu hesaba gelmez düşüş, günümüzün bir yazarının dediği gibi bu 'bulantı', bu da uyumsuzdur (Camus, 1997: 26).

İnsanın bu denli mekanik yaşaması, uyuşukluğu ve saçmalığa aldanışı absürd tiyatro için başlıca eleştiri konusudur. Sanatçılar, bu mekanikliği yererken de kara mizahtan yararlanırlar. Grotesk, kaba ve uyuşuk insanı var ederken, aynı zamanda onların var olan kaotik durumunu da resmederler. Absürd oyunlarda, oyun kişileri yaşadığı saçmanın bilincinde olmadan var olurlar ve yaşadığı dünyaya yabancılaşırlar. Bu durum oyun kişilerinin dil kullanımına, yürüyüşüne, gülüşüne değin sirayet eder. Yalnızca bu şekilde biçimlenmeleri bile kara mizahın alanına girer. İzleyici klasik komedi öğeleriyle karşılaşmaz. Komedide kullanılan abartı, Absürd Tiyatro'da saçmalığın iki kat artırılmasıyla elde edilir. Alımlayıcının katılarak gülmesi ya da yargıç olması beklenmez. Acı bir tebessümle, gerçekliği kavrayabilme yetisinin

artırılması ve yaşadığı dünyaya karşı onun da yabancılaştığını hissetmesi beklenir. Absürd Tiyatro, var olma deneyimini iletmeyle, çağdaş insanın dünyayı anlama çabasıyla ve dikte edilen yanılsamaların asal gerçeğini ortaya çıkarmakla ilgilenir ve dünyadaki düzensizliği Bunu yaparken de kara mizahtan ve öğelerinden sıklıkla yararlanır.

## **2.2. Jean Genet'in Hayatı ve Sanat Anlayışı**

Jean Genet, 1910 yılında Paris'te dünyaya gelir. Evlilik dışı bir çocuk olduğu için, annesi Camille Gabrielle Genet, onu Bureau d'Abandon'a (Çocuk esirgeme yurdu) terk eder. 1911 yılında Morvan'da yaşayan bir çiftçi ailesi tarafından evlat edinilir. Kelt kökenli 'kara toprak' anlamına gelen Morvan'da ailelerin tek geçim kaynağı, sert topraklarından elde ettikleri mahsullerdir. Bu nedenle Paris'teki sosyal yardım kurumu, özellikle kimsesiz çocukları bu bölgedeki ailelere evlatlık verir ve her çocuk için ödeme yapar. Sosyal yardım kurumu, evlatlık verdiği her çocuğun sıkı ve istikrarlı dini eğitim görmesini ister. Jean Genet de Regniger ailesine evlatlık verilir (Barber, 2020:23).

Genet ilkokula Morvan'da başlar. Yaşadığı aile, korunmaya muhtaç çocukların kaldığı diğer ailelere göre daha anlayışlı ve sevecendir. Aile marangozlukla, tütüncülükle uğraşır. Genet ailenin hiçbir işine yardımda bulunmak istemez, koruyucu ailesi de bu duruma itiraz etmez. Dersleri oldukça iyidir ve ilkokulu yüksek dereceyle bitirir. Genet'nin ayrımcılıkla ilgili ilk gözlemleri okul döneminde başlar. Korunmaya muhtaç çocuklar diğer çocuklar tarafından dışlanır ve Genet, bilinçli olarak tüm çocuklara karşı mesafeli davranır. Dikkatini sadece derslerine verir ve kimseyle yakın ilişki kurmadan ilkokuldan mezun olur (Barber, 2020:23).

Genet on yaşındayken hırsızlık yapmaya başlar. Köydeki diğer ailelerden ve kendi koruyucu ailesinden eşya, para çalar. Köyde yaşayan diğer sakinler tarafından Genet açıkça hırsız olarak bilinir. 1922 yılında koruyucu annesi Eugene Regnier ani bir şekilde ölünce evdeki küçük kız çocuğunun sorumluluğu Genet'ye kalır. On dört yaşına girdiğinde Genet'nin hırsızlık eğilimleri devam eder ve koruyucu ebeveyni Charles Regnier ona tek bir görev verir. Bu görev da köyde yaşayan ailelerin ineklerini gün boyunca otlatmak, evlerine teslim etmek ve eve dönmektir. Genet, uzun bir süre boyunca köydeki inekleri otlatır, gün boyunca her sakinin ineğini doyurup onlara

teslim eder. On üç yaşındayken, notları yüksek olduğu Paris'in dışında bir zanaat okuluna tipografi eğitimine yollanır ama asıl amaç, hırsızlıktan vazgeçmesini sağlamaktır. Genet, yine de okula başladığı anda firar eder (Barber, 2020:24).

Genet, Morvan'a gelen gezici sinema topluluklarından çok etkilenir, sinemacı olmak, film yapmak onda bir tutkuya dönüşür. Birçok kez firar etmesinin ve hırsızlık yapmasının nedenini de bu tutkuyla açıklar. Sosyal yardım kurumu Genet'ye bir şans tanıyarak onu dönemin popüler şarkılarını besteleyen Rene de Buxeuil'in yanına gönderir ve onun yardımcısı olarak görevlendirir. Buxeuil, kör bir bestecidir, Genet'in yardımına ihtiyaç duyar. Ancak birkaç ay sonra kendisine emanet edilen parayla birlikte kaçar ve parayı bir panayırda harcar. Sosyal yardım kurumu da onun kaydını siler ve kurumdan atar (Barber, 2020:24).

Genet kovulduktan sonra Sainte-Anne akıl hastanesine götürülür. Kısa süre sonra Genet'ye 'zihinsel zayıflık' teşhisi konulur. 1926 yılında, sinemacı olma yolunda biletsiz bindiği bir trende yakalanır, tutuklanır. Mettray İslahevi'ne yollanır ve üç yıl boyunca cezaya çarptırılır. Genet için bu ıslahevi, ötekinin, dışlanmışın ahlak anlayışını oluşturduğu en berbat yerdir (Akın, 2017:15). İslahevinde Genet'nin yaşam koşulları oldukça acımasız ve şiddetlidir. Görevliler, orada kalan çocukların saçlarını kazır, ağır işler yaptırır, sürekli şiddete maruz bırakırlar. Genet 1948 yılında hazırlanmış olduğu bir yayın taslağında ıslahevi koşullarının iyileştirilmesine karşı çıkar ve bir çocuğun şair olabilmesi için acımasız bir kurumda kalması gerektiğini savunurken, Mettray İslahevi'nde yaşadıklarını da aktarmış olur (Akın, 2017:15).

Gardiyanlar titiz birer gözetleyiciden başka bir şey değillerdi, kendi içlerinde canavar ruhluydular belki ama birer düşman olarak sahip oldukları rolün farkındaydılar. Bu zulüm ve gaddarlık zorunlu olarak çocukların şevk ve gayretiyle yaratılmak ve geliştirilmek zorundaydı. Kötülük: Bütün kurallara karşıt bir yazgının peşinden gitmeye yönelik bu iradeyi, bu küstahlığı yalnızca biz anlarız (White'dan akt Akın, 2017:16).

1929 yılında Genet, ıslahevinden kaçabilmek için askeri birliğe yazılır. Yedi yıl boyunca askerlik yapan Genet, askerlik dönemiyle ilgili konuşmaktan kaçınır, sonraki yıllarda da askerlikle ilgili çok az bilgi paylaşır. Askerlik yıllarına dair bilgilere çok rastlanmasa da **Hırsızın Günlüğü** adlı kitabında askerlikten nefret ettiğini ama oradaki bazı şeylerden de hoşlandığını anlatır. Orada bir nesne gibi

duruyor olmasından ve hiçbir zaman asker gibi hissetmemesinden söz eder (Genet, 2004: 41).

Askerlikte kaldığım sürece, kastları doğuran katı erdemlerin buyruğu altında tam bir asker olmamıştım (eşcinsellik beni dışlatmaya yeterdi), ama ruhumda gizli bir çalışma hala sürüyordu. Bu çalışma bir gün ortaya çıktı. Beni hainlere hayran bırakan, bana onları sevdiren, benim de can attığım, belki de onların ahlaksal yalnızlıklarıydı. Bu yalnızlık düşkünlüğü gururumun göstergesi; gurur da gücümün belirtisi, onun kullanılışı ve bu gücün kanıtıydı (Genet, 2004: 41).

Genet, yedi yıllık askerlik hayatı boyunca Suriye'ye, Fas'a gider. Fransızların sömürge iktidarını güçlendirmeye çalıştığı bölgelerde görev yapar. Genet'ye göre askerlik, mantığın tamamen ortadan kalktığı, edilgen konumundan memnun birçok insanın bir arada olup savaşarak, öfke ve kinle yaşadığı bir yerdir. Ona göre askerlik, mantıksızlığın normal olarak addedildiği, erkeklik kültürünün palazlandırılıp iktidar söylemine dönüştüğü yerdir. Genet, nihayetinde bu ortamda da uyum sağlayamaz ve kaçmaya teşebbüs eder. Onu askerlikten firar ettiren olay da Şam'da bastırmaya çalıştıkları bir isyan girişimidir. Genet, Şam'da topçu kışlası inşaatı için görevlendirilir ve hiçbir bilgisi olmadan kuleyi inşa eder. İnşaat tamamlandıktan sonra askerler kuleyi kutlamak için bir top ateşlediklerinde kule de aynı anda yıkılır. Bu olaydan sonra Genet'ye bir ay iyileşme süresi verilir. Birliğe yeniden döndüğünde yaşanan olaydan sonra askerlik hayatının paramparça olduğunu düşünen Genet, firar eder (Barber, 2020:30-31).

Askerden firar ettikten sonra Genet, kaçacağı ülkelerde yakalanmamak için pasaportunda soyadını Geijetti'ye dönüştürerek İtalya'ya, Arnavutluk'a, Yunanistan'a, Yugoslavya'ya gider. Geçimini hırsızlık ve fahişelik yaparak sağlayan Genet genellikle tren istasyonlarında, ucuz pansiyonlarda kalır. Yunanistan'da ve Sicilya'da sınır dışı edilir, tutuklanır. Yine aynı şekilde Belgrad'ta casusluk şüphesiyle tutuklanır ve bir kasabada alıkonur. Sonunda Genet Almanya'ya gider ancak Almanya yağmalanmış, paramparça olmuştur. Savaşın tüm gerçekliğini ve acımasızlığını, Hitler'in saldırganlığını burada olduğu gibi hisseden Genet, Paris'e döner. Paris'te hem asker kaçakçılığı hem de hırsızlık suçundan tutuklanır, kısa bir süre sonra salınır fakat takım elbise, kitap ve ispiroto çalmaya başlar. Yaşadığı bölgede bir suç çetesi oluşturur ve onlarla çaldığı ürünleri satar. Takım elbiseleri bazen kendi için saklar ve

genellikle takım elbiseyle dolaşarak hırsızlık yapar. Pascal Fouche, Albert Dichy'ye göre Genet ile ilgili aranma emri çıktığında onu hep “kalkık burunlu, yassı saçlı ve aşırı şık giyimli” olarak tarif ederler (Barber, 2020:37).

Genet birçok kez tekrarladığı hırsızlık suçundan dolayı artık ömür boyu hapis istemiyle yargılanır ve Fresnes Cezaevi'ne gönderilir. İlk eserlerini hapishanede yazmaya başlar. Yazdıklarının bazıları gardiyanlar tarafından imha edilir. 1942 yılında **İdam Mahkumu** şiirini kendi olanaklarıyla bastıran Genet, 1943 yılında **Çiçeklerin Meryemi** ile ismini duyurur. Kısa bir süre içinde yazdıkları Fransız edebiyat çevresine yayılır. Başta Jean Cocteau ve Paul Sartre olmak üzere yazarlar tarafından Genet'nin hapisten çıkması için kampanya başlatılır. Kampanyalar sonunda Fransız Cumhurbaşkanı Vincent Auriol özel bir af çıkarır ve Genet'nin tahliyesine karar verir (Arısan, 1997:40).

1944 yılından itibaren Genet, **Gülün Mucizesi** (1944), **Sıkıgözetim** (1946), **Cenaze Töreni** (1946), **Brest'li Quarelle** (1946), **Hizmetçiler** (1946), **Kadırga** (1947), **Hırsızın Günlüğü** (1948), **Le Fini'ye Mektup** (1950), **Balkon** (1955), **Giacometti'nin Atölyesi** (1957), **İp Cambazı** (1957), **Paravanlar** (1958) adlı eserlerini bastırır. On dört yıl boyunca yazmaya devam eder. Sartre'ın da desteğiyle birlikte kısa sürede Fransız edebiyatında adından söz ettiren bir yazara dönüşür (Akın, 2017: 20).

Genet, 1950'li yılların ortasından itibaren, film çekimlerine ve oyunlarına zaman ayırır. Uzun süren seyahatler yapar ve edebiyat dünyasıyla olan bağını koparır. Cocteau ile arasında ciddi bir rekabet başlar. Genet bu rekabetten hoşlanmayıp, kitaplarının basılması için yardım eden Cocteau ile görüşmeyi bırakır. Uzun süre parasızlık ve yoksullukla mücadele eden yazar, **Aşk Bir Şarkı** adlı film projesini Nikos Papakatis'e sunar ve filmi çekmeye başlarlar. Film pornografik öğeler içerdiği için gösterimi yasaklanır ancak Papakatis filmin kopyasını, koleksiyonculara satmaya başlayınca Genet, onunla da tüm ilişkisini koparır ve uzun süre herhangi bir projeye dâhil olmaz (Barber, 2020:79).

Oyunlarının gösterimleri sırasında Genet, Avrupa seyahatine başlar ve Rembrandt'ın sergilerinin yapıldığı yerlere gider. Rembrandt ile ilgili yazılar yazar, oyunlarının gösterimlerine katılır. 1968 yılından itibaren Genet politik yazılarıyla

gündeme gelir. *Lenin'in Metresleri* (1968) ile başlayan politik yazıları 1985'e kadar devam eder. 1970 yılında Cambridge Üniversitesi'ne davet edilen Genet, Kara Panter Hareketi'ni açıkça desteklediğini, öğrencilere ırkçılıkla savaşmaları gerektiğini, Amerika'da ırkçılıkla mücadele eden Bobby Seale'ye destek verilmesini, üniversite gençlerinin sadece edebiyattaki sorunlarla ilgilenmesinden rahatsızlık duyduğunu ve burjuvazi hassasiyetlerden bir an önce vazgeçilmesi gerektiğini anlatan kendi yazmış olduğu yazıyı öğrencilere okur. 1964 yılında Amerika vizesine başvurur ancak kabul edilmez; bu nedenle Genet Kanada üzerinden Amerika'ya gitmeyi dener, yine başaramayınca, Kanada sınırında görevlilerin dalgınlığından yararlanıp arkadaşının pasaportuyla kendi pasaportunu değiştirir ve Amerika'ya geçer. Kara Panter Hareketi'ne çok uzun bir süre boyunca destek verir ve eylemlere katılır (Genet, 1994:45).

Bütün birleşik devletler değil, iktidarda olan finans grupları Black Panter Party'yi yok etmek için her şeyi, doların ve dolarla işleyen tertibatın egemenliği altında yaşayan insanların kurtuluşunu engellemek için her şeyi yapacaklardır. Mayıstaki büyük heyecanları yaşadktan sonra, Kara Panterler'in yürüttüğü kavgaya ve Bobby Seale ve arkadaşlarının hala hapisanelerde yürüttükleri kavgaya yardım etmeyi reddetmem şaşırtıcı ve üzücü olur. Şurası açık ki onlarla beraber mücadele ederken, yalnız başıma hapisanelerde zamanki direngenliği, aynı sertliği göstereceğim. Kara Panterler'le birlikteyim. Son defa hapisten çıktığımda Richard Wright'ın benimle birlikte olduğu gibi (Genet, 1994:45).

1970 yılından itibaren Genet, Kara Panterler Hareketi'ne verdiği desteği artırır. Paris'e döner ve "Kara Panterlerle Dayanışma Komiteleri'ni" kurar. Amerika'nın siyahi insanlara Genet'nin tabiriyle zencilere artırdığı şiddete karşı yazılar yazar ve sürekli eylemler düzenler. Bu eylemlere Sartre, Foucault gibi isimler de katılır. 1971 yılında Vietnam Savaşı mağdurlarıyla ve göçmenlerle iş birliği yapar, onlarla günlerce eylemlere katılır. Fransa'da yaptığı eylemler nedeniyle birçok kez gözaltına alınır. 1971 yılında Ürdün'de mülteci kamplarında yaşayan ve acımasız şartlarla mücadele eden Filistin halkının durumunu gündeme getirir. On fotoğraftan oluşan ve mülteci kamplarındaki kontrolsüz silahlanmayı, saldırıyı, kıyımı dönemin ünlü dergisi *Zoom* da yayımlar. Filistinlilerin yaşadığı acının, kıyımın üç sorumlusunu açıkça beyan eder. Ona göre bu işkencenin, gözü körlüğün ve vahşetin en önemli sorumlusu, Ürdün Kralı ve Arap Rejimlerine destek veren İsrail, Filistin'in durumunu bilip hiçbir şey

yapmayan Arap Rejimleri ve bu olayların sorumlularına koşulsuz destek veren, Genet'nin mutlak düşman ilan ettiği Amerika'dır (Genet, 1994:107).

Genet 1972'ye kadar Ortadoğu'da yaşanan tüm sorunlara destek olmuş, Filistin'e, Cezayir'e, Beyrut'a gitmeye devam etmiştir. Bu dönemde yazdığı birçok yazı tarafından eleştiri yağmuruna tutulmuş olsa da hiçbir zaman 'öteki' saydığı kitlelere desteğini esirgememiştir. 1977 yılında *Şiddet ve Zorbalık* adlı makalesinde Genet, dönemin aydınlarının da konuşmaktan çekindiği hassas şehir terörizmini, Kızıl Ordu Fraksiyonunu yücelten yazılar yazar. Baader Çetesi lideri olarak bilinen Andreas Baader'i över ve bu yüzden de yazdığı gazeteye öfkeli mektuplar yağar. Fransa, Alman karşıtlığı ile suçlanır ve Almanya-Fransa siyasetçileri arasında bu yazıdan ötürü tartışmalar yaşanır. Genet, eleştirilere karşı Kızıl Ordu Fraksiyonu'nu açıkça desteklediğini, teröristleri savunması gerekiyorsa bunun 'amaç araçları haklı kılar' düşüncesiyle yapıldığını ve bunda herhangi bir sorun görmediğini dile getirir. Almanya'ya, Amerika'ya, İsrail'e ve tüm sömürgeci devletlere karşı kendini "Açık Düşman" olarak ilan eder (Genet, 1994:83).

1982 yılında Genet, Filistinlilerin hak mücadelesi için öncülük eden Leyla Shaid'le birlikte Beyrut'a gitme kararı alır. Bu sırada Genet'ye kanser teşhisi konulur ve tedavilerden dolayı çok halsiz ve bitkindir. Yine de Beyrut'a gidip, Filistin toplama kamplarındaki mücadeleye devam etmek ister ancak Beyrut'a gittiklerinde Cumhurbaşkanı Beşir Cemayel suikaste uğrar, ölür. Aynı anda İsrail ordusu, anlaşma ihlali yaparak Filistin kamplarını ablukaya alır, Filistinli mücahitleri ülkeden yollamak için Lübnan'ın başkentine girer. Cumhurbaşkanı'nın suikaste uğramasına aşırı öfkelenen Lübnanlı milisler, İsrail ordusunun desteğiyle birlikte kampa girerek, sivil, çocuk gözetmeksizin yaklaşık 5000 kişiyi katleder. Norveçli bir hemşire, Leyla Shaid'in dairesine gelerek, kamplarda daha büyük bir felaketin olacağını ve bir oyun oynandığını söyler. Genet hemen kamp alanına gider ancak İsrail ordusu tarafından yasaklı bölge ilan edildiği için giriş yapamaz. İsrail askerleri, yaralıların da bulunduğu kamp alanını Lübnanlılara bırakır. Genet orada gerçekleşen görev devretme anında, görevlilerin dikkatlerinin dağılmasından faydalanarak içeri girer (Genet, 1994:134).

Genet, kampta uzun bir süre bekler ve yaralılarla, sağ kalabilmiş olanlarla konuşur, onlara destek verir. Lübnanlı milisler, ölümler için buldozerle mezar açar. Bu sırada Genet, Beyrut sıcağının da etkisiyle ölü kokusuna, sineğe, ölenlerin yaşadığı eziyete maruz kalır ve bu onun için travmatik bir an olarak geçer. Kamp alanından hızla uzaklaşıp, yirmi dört saat boyunca kendisini bir odaya kapatır. Ardından Beyrut'tan çıkmak istediğini belirterek Paris'e gider ve altı ay boyunca Beyrut'ta yaşanan vahşeti yazar. *Filistin Araştırmaları Dergisi*'nde yayımlattığı yazısının girişine öfkeli bir ek başlık atar. "(...) Yahudi olmayanlar, Yahudi olmayanları katletmişler, bu bizi niye ilgilendirsin?" (Genet, 1994:133).

Genet, hastalığı nedeniyle bir daha Beyrut'a ziyarete gidemez ancak Filistin halkına yazılarıyla destek vermeye devam eder. Uzun süre boyunca yazmaya ara verir ancak hastalığı artıp, durumu ağırlaşınca **Sevdalı Tutsak** ve makale derlemelerinden oluşan **Açık Düşman** kitaplarını bitirmeye çalışır. Film projelerini iptal eder ve hasta yatağında sürekli yazı yazar. 1985'in sonlarına doğru dostu Maglia ile birlikte son kez İspanya ve Fas'a seyahat eder, Paris'e döner ve son kez sokakları gezerek bir otele yerleşir. Bir sonraki gün 15 Nisan 1986'da otel odasında hayata veda eder (Barber, 2020:13-14).

### 2.3. Jean Genet'in Sanat Anlayışı

Genet, hırsız, eşcinsel, suçlu olarak yaşadığı hayatında eserlerini de hep bu perspektiften üretir. Sartre 1950 yılında Genet için **Saint Genet** (Aziz Genet) kitabını yazar ve tıpkı bir azizin iyiliğin ve günahsız olmanın peşinden koşması gibi, Genet'in de kötülüğe koşmasını ve kötülüğe karşı istikrarlı bir isteği olmasını bu nedenle de Aziz olarak tanımlanması gerektiğini yazar. Sartre, Genet'ye niçin Aziz denmesini gerektiğini de detaylı bir şekilde anlatır çünkü Genet, kendi yaşamında tanık olduklarını yeni bir kurguya dönüştürdüğünde, anıları artık anı değil, İncil'den kesitlere dönüşür, onun yaşam gerçeği gerçek gibi değildir.

Kötülüğün tercih edilmesi en büyük İyiliğin tercih edilmesiyle bağlantılıdır ve bunlardan biri ne kadar kesin bir şekilde diğerine bağlanıyorsa, diğeri de aynı ölçüde katı bir ilişki kurar. Kesinlik hakkında yapılan bu açıklama bizleri yanıltmamalı; Jean Genet 'nin onurunun ya da azizliğinin başka anlamı yoktur: Tek çıkar yol aşağılık olmaktır. Genet'nin azizliği, kadın makyajı yapıp herkesin alay konusu olmaktan büyük bir mutluluk duyan palyaçonun

azizliğinden farksızdır. Genet de sefalet içinde yaşar; peruk takar ve orospuluk yapar; çevresini, kendisine benzeyen figüranlarla doldurur ve başında sahte incilerle süslenmiş bir baron tacıyla oturur. Tacı düşüp de inciler sağa sola saçılınca takma dişlerini ağzından çıkararak başının üstüne koyar ve büzülmüş dudaklarıyla şöyle bağıır: “İşte Bayanlar! Şimdi de kraliçe oldum!” Bu kadar korkunç bir azizlik iddiasında olmak, egemenliği alaya alma zevkiyle bütünleşir. Şiddetli Kötülük isteği, kutsalın derin anlamını ortaya çıkma çabasında gösterir kendini; hiçbir zaman çöküş kadar anlam taşıyamayacak olan kutsalın (Sartre’dan akt, Bataille, 2004:144-145).

Genet, sanat hayatı boyunca kötülüğün yüceltilmesi, şiddetin, cinselliğin ve küfrün hiçbir sansüre uğramadan olduğu gibi gösterilmesinden yanadır. Ona göre sözünü incelten, ahlakçılık yapan ve egemen rejimi destekleyen her yazar dalkavukluktan başka bir şey yapmaz. Genet, burjuva kültürünü benimseyen kişilerle, bununla mücadele etmeye çalışan edebiyatçıları da aynı kefeye koyar. Ona göre ikisi de pratik bir ahlak endişesiyle söylemini kuvvetlendirmeye çalışır. Genet iki yöneline karşı hiçbir zaman sempati beslemeyeceğini, totaliter rejimlerin dayattığı kurallara, ahlak anlayışına karşı çıkacağını hemen hemen her yazısında bildirir. Bu nedenle de hiçbir ortamda uyumlu olmadığını zaten onun edebi eserle ya da hayatla ilgili görüşlerini bilenlerin de onu hiçbir yere davet etmediğini söyler (Genet, 1994:133).

Yazarlık bir konuya saygı göstermektir; sessiz olan bir şeye ses vermektir. (...) Aşağılık olarak kabul edilen varlıkları, nesnelere, duyguları yeniden saygınlıklarına kavuşturmak için sabırla sürdürülmüş bir istektir. Bu nesnelere, (ihanet, hırsızlık, alçaklık, korku) genellikle ve sizce karşıtları için ayrılmış niteleyici sözcükleri çağrıştırmaları, böyle yapmazdım (Genet, 1989: 97).

Genet, eserlerinde iktidara ve destekçilerine, ahlakçılara, iyiliği övenlere karşı savaş açar. Romanlarında da oyunlarında da kurgular hep bir dövüş alanı gibidir ve bu dövüşü, başkaldırıyı şiirsel bir dille alımlayıcısına sunar. Genet’ye göre kötülüğü sadece kötülük olduğu için istemek ve bu düzensiz dünyada kötülükle var olmak büyülü bir dünyadır. Cinselliğin suç olduğu dünyada, suçun da cinselliğe dönüştüğü bir dünya var eden Genet, eşcinselliği de kötülükle eşleştirir. Birçok erkek ile birliktelik yaşayan Genet’ye göre, erkekliğin kontrolsüz gücü alaya alınması gereken bir durumdur. Ona göre egemen olduğu tek yer yazarlığıdır çünkü yazmak, suçunu ve kötülüğünü yadsınamaz şekilde açık etmektir (Sertabiboğlu, 1998:5).

Genet'nin yazın tarihinde dikkat çeken bir diğer etmen de oyunlarında, romanlarında gündelik dilin bozulmasından yana olmasıdır. Dilin, burjuva kültürünün icadı olduğuna ve asıl gerçek olanın törensel ve mitsel olanla ifade edilebileceğini söyler. Genet, suçu, karanlığı, düzensizliği ve ahlaksızlığı kurgularken, tıpkı gökyüzündeki yıldızlı kubbeyi var eden tanrı gibi her şeyi yavaş ve detaylı anlatma çabasını taklit ettiğini belirtir. Ona göre bu şiirsellik, nesnelere ve varlıkları alışagelmış kodlamalarından kurtaracaktır. Sartre ise Genet'nin bu tutumunu, okuyucusuyla iletişimsizliğini artırmak ve okuyucusuna da başkaldırmak olarak yorumlar. Genet, iletişimin katı haline karşı çıkmak için, iletişimsizliği ve iletişim gibi görünen her şeyi yok sayar. Bunu da ironiyle, zaman zaman kendi yaşam öyküsünün de parodisiyle yapar (Bataille, 2004:152).

Genet'nin özellikle oyun kişileri bu iletişimsizliğin sembolleri olarak örneklenebilir. Kişiler, genellikle birbirlerine sordukları sorulara anlamsız, ironik, küfürlü, aşağılayıcı cevaplar verir. Genet oyunları sahnelenirken, konuşma tonlarının bozulmasını, mırıltı ve haykırışların aynı anda olmasını, ulumaların, şakımaların birbirinin içine geçmesini ister. Ona göre jestleri de mimikleri de doğal yapacak olan bu yönelimdir. Günlük yaşamda iletişim adı altındaki her şeyden uzak durulmasını ve gözlemlenebilir bir dünyanın yaratılmasını, oyuncuların kendilerini hayvana dönüştürmesini ve ifadelerinin yalnızca mutlak terimlerle gerçekleşmesini ister (Innes, 2010:157-158).

Catherine Pinguet'e göre Genet'nin eserlerinde ihanet teması, bu temanın işlendiği birçok eserden çok daha farklı anlamlara gelir. Çünkü Genet, ihanetin insanı güzelleştirip aydınlattığını, insanın insana olan uzaklığını artırdığını ve bunun erdemli bir eğilime yol açtığını söyler. Duygusal ilişkilerde de ihanetin sebebini aşkın bitmesine bağlamaz aksine çiftler arasında aşk arttıkça ihanet isteği de çoğalır. Çünkü insan, kutsal olarak addettiğine karşı saygısızlık yaparsa bundan derin bir haz alır. Bu haz, ihaneti erdem boyuna taşır, bu da hiçbir şeye bağlanmaksızın yaşamayı getirir. Genet'ye göre, toplumun ihaneti yasaklamasının da sebebi budur, çünkü ihanetin getirdiği özgürlüğün tadına varan insan, çevresindeki her şeye ihanet edecektir, bu da toplumun genel ahlak kurallarını bozacak, iktidarların da boyun eğecek kişilere ihtiyacını artıracaktır. Genet bu nedenle, hem gerçekte hem de eserlerinde daima ihaneti över (Pinguet,1997:29-32).

Sollers'e göre Genet, otobiyografik tüm hikâyelerini romanlarında ve köşe yazılarında kullanır. Suçluluğu, aşağılanmışlığı, eşcinselliği ve öteki olmasının verdiği öfkeyi tüm romanlarında hissettirir ancak Genet, oyunlarında romanlarından farklı olarak törensel ve sembolik olana yönelir (Sollers, 1998:6). Yoğunlaştırılmış fanteziler ve dışavurumculara, gerçeküstücülere benzer bir toplumsal gerçekliğin yadsınması fikri ön plandadır. Genet'nin oyunlarında yapay görünüm, grotesk imgeler ve iğrençlik gerçeğin özünü oluşturur. Büyüsel konuşmalar, sözcüklerin tanımladıkları şeyle karşıtlık yaratan ilişkisi ve dünyanın kısır döngüsüne alışmış insanlığın saçma durumu Genet oyunlarının temelini oluşturur (Akın, 2016:40-41).

Genet'nin oyunlarında dikkat çeken bir diğer etmen de özellikle sınıf çatışmalarının ve ırkçılığın ironik bir biçimde seyirciye sunulmasıdır. Genet, Zenciler, Paravanlar oyunlarında özellikle aşağılanmış ve ırkçılığa maruz kalmış insanları grotesk bir bakış açısıyla konular. Sınıfları yaratanları, sınıfları kabul edenleri aşağılar. Bunu alaycı ve saldırgan bir şekilde yapar. Ötekileştirilen kim varsa onların parçalanmışlıklarını görünür kılarak; toplum dışılığını, suçluluğunu ve protest kimliğini de bir kez daha vurgulamış olur. Dünyayı bunalıma ve parçalanmışlığa iten kim varsa, güç sembollerini kim yarattıysa, zenginlikleri, yoksullukları, sınıfları, beyazlığı kim üstün gördüyse Genet onların duyarsızlığını mercek altına alır ve 'o' kişilere, kurumlara saldırır (Akın, 2016:40).

Genet'in oyunlarındaki törenler genellikle 'kara ayinler' olarak adlandırılır (Innes, 2010:158). Siyasi devrimler modern ritüellere, masklar göstergelerle şarj edilen göstergelere dönüşür (Innes, 2010:158). Genet'nin oyunlarında suç ve suçluların dünyası kutsal ve uhrevi bir atmosferde resmedilir. Cinsellik, küfür ve müstehcenlik ön plana çıkar. Bataille, Genet'nin bu tavrını uçuk ve aşırı bulsa da, onun eserlerinde, yaşamı boyunca suçlu ve öteki olmasına sebep olan tüm değerlerden intikam alması söz yoluyla intikam alması olarak yorumlar. Genet de bu durumu yadsımaz ve suçun onun için kutsal bir ayin olduğunu, ruhunun güzel olana ulaşmasını ancak suçlu ve yasak olanı törenselleştirdiğinde bulduğunu söyler. Her şeyden önce erotizm, şiddetin, karşı gelmenin alanıdır, bu nedenle kutsal bir tören gibi gösterilmedir (Pinguet, 1998:1).

“Müstehcen” denen kelimelere gelince şunu söyleyebilirim: bu kelimeler varlar. Eğer var iseler, onları kullanmak gerekir, yoksa onları icat etmeselerdi. Ben olmasaydım bu kelimelerin larvamsı oluşumları olurdu. Büyük bir sanatçının rolü, her kelimeyi değerlendirmektir. (...) Okurlar kitaplarımdan cinsel bakımdan etkileniyorsa bunun nedeni kötü yazılmış olmalarıdır diye düşünüyorum bugün, çünkü şiirsel heyecan o kadar güçlü olmalıdır ki hiçbir okur cinsel bakımdan heyecanlanmasın (Genet, 1994:21).

Genet, hapishane hayatı boyunca, mahkûm olmanın yarattığı duyguları ve onu mahkûm eden sistemi, o sistemin kendisi hakkında karar verme yetkisinin olmasının abesliğini ironi, taşlama ve saldırıyla kaleme almıştır. Genet’in yazınsal tarihine bakıldığında, suskunluk dönemi de dâhil olmak üzere, ilk dönemde bireysel hikâyelerini ve suç dünyasını anlattığı görülür. İkinci dönemde ise siyasi kimliğini de daha görünür hale getirmesinin etkisiyle, ezilenlerin, suça itilenlerin, hor görülenlerin ve sömürülenlerin görünmeyen yaşamlarını aydınlatmış; buna neden olan herkese saldırıda bulunmuştur. Kendisi her ne kadar kimseye bir bağlılık, sevgi ve şefkat duymadığını ileri sürse de oyunlarında ezen ile ezilenin gerçekliğini absürd bir düzlemde ele alır. Sartre’ın Genet’in edebi kimliği ve tüm yaşam öyküsünden çıkarımıyla; Genet’in tüm hayatı ‘kara mizah antolojisi’ (Genet, 1994:15).

### III. BÖLÜM

#### 3. JEAN GENET OYUNLARINDA KARA MİZAH

##### 3.1. Sıkı Gözetim

Jean Genet, Sıkı Gözetim adlı oyununu 1946 yılında yazar, 1949'da yayımlar. 1985'te yeniden düzenler ve yeni versiyonu, Michel Dumoulin tarafından sahnelenir. Oyun bir hapisanenin hücrelerinde geçmektedir. Hücrede farklı suçlarla yargılanan Yeşil Göz, Lefranc, Maurice bulunur. Yeşil Göz'ün ayağı prangalı, Maurice'in ayağı ise yalınayaktır. Yeşil Göz, 22 yaşında, cinayet suçuyla hüküm giymiştir. Lefranc ise 23 yaşında hırsızlık suçundan, Maurice 17 yaşında yine aynı şekilde hırsızlık suçundan hükümlüdür. Oyun, aynı koşuğa olan üç mahkûmun ilişkilerini anlatır. Mahkûmlardan Lefranc tahliye olmayı beklerken, Maurice ile sürekli kavga ederler. Yeşil Göz ise idama mahkûm edilmiş bir tutukludur ve oyun boyunca karısının gelmesini bekler.

Genet'nin kendi hayatında, uzun bir süre boyunca çeşitli suçlardan dolayı, Mettray İslahevi'nde sonrasında da hapisanede tutukluluğu devam eder. Sıkı Gözetim oyununun da kendi tutukluluk döneminden yola çıkarak yazdığı düşünülmektedir. Genet, oyununu da "kalem sürçmesi" (Akın, 2017:70) olarak tanımlasa da oyun tutukluları, tutukluluğun dünyasını birçok katmanda ele alır. Mahkûmların birbiri arasındaki rekabeti, hegemonik erkeklığı, güç istemini ve şiddeti her boyutta alımlayıcısına sunar.

Mekân ile ilgili Genet'nin verdiği bilgiler ve oyunun özellikle gerçeküstücü unsurlarla sahnelenmesini istemesi, kara mizahın da alanına girer. Oyun, bir düşün havasında geçer, dekor ve giysiler çarpıcı renklerdedir. Oyuncuların ses düzeylerinin seyirciyi neredeyse sağırlaştırarak şekilde kullanılmasını ve sahnede olabildiğince çok ışığa yer verilmesini ister. Metnin gündelik dilde yazıldığını ancak oyuncuların, kenar mahalle ağzının gerektirdiği çarpıtmalara göre konuşması gerektiğini ve Maurice hariç tüm oyuncuların ayaklarında keçe olması gerektiğini vurgular (Genet, 2007:12). Genet'nin burada yapmak istediği ironik olanı simgeleştirmektir. Hapisanede bile suçlular arasında bir hiyerarşi vardır. Maurice'in ayakları soğuktan üşümelidir çünkü azılı bir suçlu değildir ve üstüne üstlük eşcinseldir. Bu nedenle onun aşağılanması gerekmektedir. Yine aynı şekilde Yeşil Göz'ün ayaklarında zincir vardır ama tüm

hapishaneyi kontrol edebilecek güçtedir. Yeşil Göz sınırlandırılmış olsa da bir katil olarak hapishanenin en üstün kişilerinden biridir. Görüntüde sınırlandırılmış, davranışta özgür bırakılmıştır.

Genet'nin mekânı tasvir ediş biçimi, beklenen ya da bilindik hücrelerden çok daha farklıdır. Görsel ve sözlü sanatlarda hapishane hücreleri genellikle loş, karanlık ve havasız şekilde tasvir edilir. Ancak Genet, düş havası içinde kurguladığı oyununda hapishanenin çok ışıklı, mahkûmların kıyafetlerininse çok renkli olmasını ister. Düş havası içinde geçecek olan oyunda, algılanan gerçekliğin bozguna uğratılması, komedyalardaki tersine çevirme tekniğine benzetilir. Ancak komedyalarda rollerin tersine çevrilmesi ya da herhangi bir nesnenin var olan anlamının tam tersi olacak anlamlarla kodlanması komiği yaratır. Burada Genet'nin mekânı ve kişilerin görünüşünü tersine çevirmesi bir güldürü öğesinin varlığına işaret ediyor gibi hissettirse de durum beklenenin tam zıttıdır. Rengârenk görüntünün içinde bir katilin ve iki hırsızın şiddeti, kötülüğü yüceltmesi kara mizahın ironisiyle ele alınır.

Maurice, Lefranc'ın arasında bilinmeyen bir sebepten ötürü tartışma çıkmış, Lefranc Maurice'i boğmaya çalışmış, Yeşil Göz ise onları ayırmıştır. Oyunun başında Lefranc ve Yeşil göz bu konu hakkında tartışırken bir anda çok hızlı bir şekilde Yeşil Göz ile Lefranc arasında başka bir tartışma yaşanır. Hücrede konuların çok hızlı şekilde değişmesi, kişiler arasındaki tartışmaların da saman alevi gibi yanıp sönmesi, Genet'nin hayatın saçmalığına yapmış olduğu bir vurgudur. Hücrelerde zaman daha ağır ve yavaş geçtiği halde, konuların bu kadar hızlı olması da bir tersinleme unsurudur.

Maurice, Lefranc'a: Kesme sözünü (Kapıyı dinler.) Ziyaret sırası yaklaşıyor. Gardiyanlar otuz sekizde.

YEŞİL GÖZ: Havagazı. Onun suçları neymiş ki, bilmiyorum ben.

LEFRANC: Altın tren soygunu...

YEŞİL GÖZ, hala kısa ve kesin: Hiçbir şey bilmiyorum. Benimkiler bana yeter.

MAURİCE- Bir tane topu topu.

YEŞİL GÖZ: Suçlarım diyorsam, bir şey biliyor da diyorum. Suçlarım diyorum. Onlara ilişmek yok, sonra fena ederim. İyisi mi kafamı bozmayın. Senden istediğim tek şey var, o da karımın mektubunu okuman.

LEFRANC: Okudum ya. (Genet, 2007:16).

Benzer şekilde, Lefranc ve Maurice'in arasındaki tartışmalar da aynı hızlılıkla sürerken, ilişkiler ayırt edilemeyecek kadar karmaşık ve yüzeyseldir. Lefranc, Yeşil Göz'ü kıskanır ve oyun boyunca hiç görünmeyecek olan tüm hapishanenin lideri olarak anılan Kartopu'nu, Yeşil Göz'le kıyaslar. Yeşil Göz, Kartopu'nu kıskanır çünkü Kartopu zencidir ve zaten suçlu olarak bilindiği beyaz dünyada korku uyandıracak türden azılı bir katildir. Yeşil Göz de cinayet işler ama Kartopu kadar etki yaratmamış olması onu kıskandırırken aynı zamanda bu güçten ve etrafına korku salmış Kartopu'ndan etkilenir. Genet burada hem zencilerin modern dünyada potansiyel suçlu olarak görülmesinin ironisini hem de insanın duygularını çelişkili bir biçimde ifade etmesinin altını çizer.

YEŞİL GÖZ: Kartopu bana eşlik ediyor. Beni cesaretlendiriyor. Bunu atlatırsak beraber Cayenne'e gideceğiz, bıçağın altına gidersem, biliyorum peşimden o da gelecek. Ama size göre neyim ben? Bilmiyorum sanıyorsunuz öyle mi? İşin bütün yükünü taşıyan benim. Ne işinin bilmiyorum (...) (Genet, 2007:13).

YEŞİL GÖZ: Okumam yazmam yok diye mi? Kendini kandırmayı bırak. Zencinin daha tehlikeli bir herif olduğunu söylediğinde beni küçük düşürdüğünü sanma (Genet, 2007:13).

İnsanın, insani olan hiçbir duyguya inanmaması, kendi çıkarları doğrultusunda iyilik ülküsü tutturması, insanlara ve kurumlara karşı aşırı fanatizm derecesinde bağlılık göstermesi saçma olanın ve kara mizahın alanına girer. Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı** adlı kitabında 20. yüzyıldan itibaren kötülüğün aforoz edilmesinde, kavramların eksininin kaydığını savunur. Çünkü kötülük yerine yeni terimler yaratmak, dünyayı karmakarışık bir hale sokar ve kötülüğe yeni ifadeler bulmak Modern Çağ buluşudur. Bu çağ bulduğu terimlerle, kavramlarla hoşgörüsüzlükleri, sevgisizlikleri daha da artırmıştır (Baudrillard, 1995: 79-101).

Dünya olumlu duygular, saf duygusallıklar, kuralcı kibirlilikler ve dalkavukluklarla öyle dolu ki burada ironi, karamizah ve kötülüğün öznel enerjisi her zaman daha zayıf kalıyor. Ruhun biraz olumsuz her tür devinimi olayların akışı içinde yeniden yasadışına düşecektir. En ufak zihinsel ima şimdiden anlaşılmaz hale geliyor. Yakında hangisi olursa olsun, herhangi bir çekinceyi dile getirmek olanaksız hale gelecektir (Baudrillard, 1995:101).

Genet hayatı boyunca insanın kötülük duygusuyla var olduğu görüşündedir bu yüzden oyunda kötülüklerini yarıştıran, canını kurtardığı için birine hayranlık duyan, gerçek gücün ve erkeklığın fiziksel güce bağlı olduğuna inanan oyun kişilerine yer verir. Kötülük yarışı da, oyun kişileri arasında olağan bir süreç gibi karşlanır. Maurice oyun boyunca Yeşil Göz'ü bir ideoloji ve ülkü gibi savunur. Ona aşırı hayranlık duyduğunu, Kartopundan bile güçlü olduğunu sürekli dile getirir. Bunun temel nedeni, Yeşil Göz'ün onu Lefranc'ın elinden alıp, hayatını kurtarmasıdır. Aslında fanatizm derecesinde tutkunu olduğu Yeşil Göz değıldir, yaşamına duyduğu zafiyettir.

Gabriel Marcel, fanatizmin temel prensibinin, insanın düşüncelerine ya da kanaatlerine sahibiymiş gibi yaklaşması olduğunu savunur ancak aynı kanaat ve düşünceler insanın tüm hücrelerine nüfuz etmektedir. Böylelikle insan kendine yabancılaşır ve bir düşüncenin ya da kanaatin kuklası olarak hayatına devam eder, bunu da fark etmez (Marcel'dan akt& Koç 2010:132). Bergson,'un fanatizme yaklaşım biçimi de, Marcel'in açıklamasına benzer şekildedir; İnsanların ideolojilerin, mevkilerin sesi olma çabasını ve aşırılıklarını, bir tutkuya gereğinden fazla bağlanmalarını klasik komedi malzemesi olarak görür (Bergson, 2014:115). Genet ise, Maurice'in yaşama tutkusunu rahatsız edici bir düzeyde ele alır ve alımlayıcıda huzursuzluk yaratır. İdamına çok az kalmış ve her an öldürülecek olan bir mahkûmdan medet umar ve bu arzusunu hatırladıkça Yeşil Göz'e dört elle sarılır. Maurice'in bu yönelimi, tıpkı insanın dünya hapisanesinde, tutuklu olduğu ve öleceğini bildiği halde sürekli Tanrı'dan yardım istemesi ve ona yakarması gibidir. Bu yakarış ironiktir çünkü insanın kurgusunu hazırlayıp, onu görmezden gelen tanrı, yine insanı başıboş bırakacaktır.

Yeşil Göz, Maurice'i kurtarır fakat bunu gerçekten birini kurtarmak için mi yapar, yoksa idam edilmesine günler kala gücünü hatırlatacak birine ihtiyacı olduğu için midir bilinmez. Çünkü Maurice, Lefranc'la kavga ettikçe ve Yeşil Göz'e olan tutkusunu dile getirdikçe, "Yeşil Göz, duyuyor musun Yeşil Göz?" (Genet, 2007:20-

24) diye soru sorar ama Yeşil Göz Maurice'e hiç cevap vermez. Maurice, bu tutkusunu oyun sonuna doğru kaybeder. Normal yaşam düzeninde insanların, inandığı ve desteklediği ideolojilerine bir süre sonra sırt çevirmesi kadar Maurice de hızlı bir şekilde değişir.

MAURICE: Demin boğazına sarıldığında, yere serip dümdüz etmek istedin. Morardığımı hissettim. Yeşil Göz olmasaydı gidiyordum. Yeşil Göz'e borçluyum hayatımı. (Ölçsüz bir tumturaklıkla.) Sonsuz minnet. (Sol eli kalbinin üstünde, Maurice Yeşil Göz'ün önünde yerlere kadar eğilir.) Bereket çekip gideceksin de, biraz huzura kavuşacağız

MAURICE: Kıskaç! Fransa'nın her yerinde Yeşil Göz'den söz ettikleri gibi senden de söz etsinler isterdin. Ne güzeldi ama ne güzeldi, biliyorsun. Bütün köylüler onu arıyordu. Polisler, köpekler. Göletleri, kıyıları kuruttular. Devrim yapıyordu sanki, çanlar çalınıyordu! Papazlar, define avcıları, çanlar! (...)

MAURICE: Bir zamanlar 108'inci hücredeyken, koridorda senin kapının önünden geçerken, tek görebildiğim kuzguncuğun içinden taşı uzatan elin değildi... Parmağındaki altın nikâh yüzüğünü de görürdüm. Yüzüğünden anlardım tam bir erkek olduğunu. Ama gerçekte bir karın olmadığını düşünürdüm. Şimdiyse var. Ama bağışlıyorum seni her şeye rağmen, çünkü nasıl dağıldığımı gördüm demin.

MAURICE: Sen hala Yeşil Göz'sün benim için. Ama gücünü yitirdin, o güzel katil gücünü. (Genet, 2007:13, 24, 46).

Oyunda Lefranc'ın yönelimi ve oyun boyunca vermiş olduğu tepkiler de kara mizah unsuru olarak değerlendirilebilir. Lefranc, hırsızlık suçundan dolayı mahkûm edilmeden önce, kürek cezasına çarptırılmıştır. Lefranc'ın hapisshaneden çıkmasına sayılı günler kalmasına rağmen hala suçluluğa ve suça olan hayranlığı devam etmektedir. Kendi gücünü kanıtlamak için sürekli işlediği suçlardan, mahkûmiyetlerinden söz eder. Yeşil Göz ve Kartopu'nun gücüne özenir ve onlar arasında da hiyerarşik bir kodlama yapmaya çalışır. Kartopu da Yeşil Göz de idamla cezalandırılmış katillerdir ama bu Lefranc için hayranlık duyulacak bir özelliktir. Lefranc, Kartopu'nun kötülüğüne karşı aşırı bir sevgi duyar. Anti-kahramana duyulan sevgi ve hayranlık kara mizahın alanına girer ve Lefranc da Maurice de katillere duydukları sevgiyi sıklıkla dile getirerek hem ironiyi sağlar, hem de kişisel değerlerin alt üst olduğu dünyayı gözler önüne serer.

Lefranc, Yeşil Göz okuma yazma bilmediği için karısından gelen mektupları okur ve Yeşil Göz'ün karısına da cevap yazmasını sağlar. Yeşil Göz, zamanla Lefranc'ın yalan söylediğini düşünmeye başlar. Çünkü karısı, mektubu onun yazmadığını anlamıştır. Yeşil Göz, Lefranc'ın tahliyesine sayılı günler kaldığı için şüphe duyar ve onun karısıyla buluşacağını düşünür. Lefranc, ilkin bu şüphelere karşı dursa da Yeşil Göz'ün öfkesini sağlamış olmaktan ve onun kendisine muhtaç olduğunu bilmekten aşırı keyif duyar. Mutlak güç olarak addettiği simgenin ona karşı zayıf bir tutum sergilemesi Lefranc'ı kontrolsüz davranmaya iter. Hatta Yeşil Göz'ün karısından ayrılacak olmasına inanmaz, inanmak istemez.

LEFRANC: Elinde ne kaldı, söyleyeyim mi sana? Kıskançlık. Karısına mektupları benim yazmama dayanamıyorsun. Fazla güzel bir iş bu. Gerçek bir iş. Ben onun postasıyım. Bu da seni kudurtuyor.

MAURICE, dişlerini sıkarak: Yalan! Ben imla hataları yapıyorum.

LEFRANC: Maurice'i yansılıyarak: Yalanmış. Bir görebilsen kendini bunu söylerken! Gözlerin yaş içinde. Ne zaman masaya otursam, elime kağıdı alsam, hokkayı açsam, yerinde duramaz olursun. Elektrik yüklenmiş gibi. Yanına yaklaşılmazdı. Hele yazarken. Halini görmeliydin. Bir de mektubu yeniden okurken. Nasıl sırtıttığını, gözlerini nasıl kırıştırdığını sen göremezdin.

MAURICE: Kendi karınmış gibi yazıyordun ona. Boşalıyordun kağıda.

LEFRANC: Sen de hala acısını çekiyorsun. Güzel gözlerinden yaşlar akıyor. Öfkeden, utançtan ağlatıyorum seni! Daha da yapacağım var! Yeşil Göz ziyaretçi odasından dönene kadar bekle bak. Karısını gördüğü için ve onu yüzüstü bıraktığı için de, parıl parıl gelecek.

MAURICE: Hiç de değil.

LEFRANC: Sen öyle bil. Karısı o kadar kolay unutamaz onu. Yeşil Göz'ü kimse unutmaz. Karıyı bırakmayacak kadar yumuşak. Ziyaretçi odasının tellerine yapışıp kalıyor. Yeniden yaşamaya başlıyor.

MAURICE- İğrenç herif!

LEFRANC: Anladın mı seni hesaba katmadığımı? Erkek olan o! Şu anda tellere yapışmış Baksana. Karısı onu daha iyi görebilsin diye bir adım geri çekiliyor. Bak, bak işte şu haline!

LEFRANC: Onu karısından uzaklaştırmak için uzun zamandır çabalıyorum. Karısını taktığım yok. Tamam mı? Hem de hiç takmıyorum. Yeşil Göz'ün yapayalnız kalmasını istiyorum. Dediği gibi. Solo. Ama güç iş. Direniyor. Sıkı duruyor herif. Belki bu sefer kıvıramadım (Genet, 2007:23, 24, 25).

Lefranc'ın, Maurice'i ezişi, Yeşil Göz'ü kıskanması ve erkekliği de kategorize ediyor olması ironiktir. Suçluların kendi aralarında sınıflanma biçimi çarpık ve biçimsizdir. Saygıyı ve otoriteyi sağlayan kişinin toplumsal düzende en ağır suç işleyen kişi olması, dünyanın kendi düzeni içinde sınıfları yaratma biçimi kadar saçmadır. Eşcinsel hırsız olan Maurice'in en alt tabakayı simgelemesi, olağan dünya düzenine yapılan bir saldırı ve eleştiridir. Yine aynı şekilde Lefranc'ın suçlu ve erkek imajını korumak için hapisyanede hırsızlığa devam ediyor olması da ironiktir. Çünkü Lefranc yakında tahliye olacak ve bir suçlu olarak hayatına devam etmeyecektir. Bu görünürde mutluluk verici bir şey olarak yorumlanabilir. Ama Lefranc, kötülüğe karşı o kadar tutkundur ki sürekli suç işlemek ister. Kötülüğe duyulan istencin mizahi bir yaklaşımla aktarılması da kara mizahı var eder.

MAURICE: Gene suçluyorsun onu. Kendi hainliklerini saklayabilmek için onu suçluyorsun. Ama biliyoruz, onun karısını kapmaya çalıştın. Geceleri kalkıp tütününü çaldığın gibi. Gündüzleri ne zaman uzatsak almıyorsun, ay ışığında daha bir güzel yürütebilmek için. Karısına gelince, uzun zamandır gözün var onda (Genet, 2007:23).

Lefranc'ın, Yeşil Göz'le sürekli rekabet içinde olması, onunla eşit düzeye gelmek istemesi ve onun elindeki her şeye sahip olma tutkusunu, insanın güç arzusuyla yaptığı eylemlerin anlamsızlığını ve saçmalığını gösterir. Lefranc, Yeşil Göz'ün hem gözüne girmeye hem de onu alt etmeye çalışır. Aynı zamanda Kartopu'nun gücüne karşı da hayranlık duyar. Oyunun sonunda, Maurice'i öldüren Lefranc, Yeşil Göz'ün yanında kalması için yalvarır ve 'Yıkım aşkına' yaptığı her şeyin karşılığında komünleşme arzusu yıkıma uğrar. Genet için, kaotik dünya düzeninde, birleşme, komünleşme imkânsızdır. İnsanın kaotik de olsa kendi düzenini sağlayacağına olan inancıysa saçma ve komiktir. Yeşil Göz'e kıskançlık duyup, onu alt etmeye çalışan Lefranc, oyun sonunda onun varlığına ve desteğine ihtiyaç duyar. Ancak Yeşil Göz, Lefranc'ın, Maurice'i öldürmesini saçma bulur ve onun trajik eylemine karşı, eylemsiz kalır. Genet'nin burada altını çizdiği nokta, Tanrı'nın insanı, yazgısını ve arzularını yaratıp, başıboş bırakmasıdır. Başıboş kalan insan suç işlediğinde de tanrı tarafından

göz ardı edilir. Saçma ve anlamsız olan bu durum Genet için ironi malzemesine dönüşür.

LEFRANC: Yeşil Göz beni yalnız bırakmayacaksın ya?

YEŞİL GÖZ: Benle konuşma artık. Dokunma da bana. Felaket nedir bilir misin? Ondan kaçabilmek için de ne çılgınca umutlara bağlandım ben. Başıma gelenleri ben istemedim. Üzerime yağdı her şey. Tanrının armağanı. Şimdi ise elimizde bir ceset, kalakaldık burada.

LEFRANC: Elimden geleni yaptım; yıkım aşkına.

YEŞİL GÖZ: İnsan yıkımını seçebileceğini sanıyorsa, hiçbir şey bilmiyor demektir. Yıkım beni seçti. Her şeyi yaptım üstümden silkelemek için. Güreştim, yumruk attım, dans ettim, şarkı bile söyledim. Belki gülünç gelir ama yıkımı istemedim önceleri. Ancak her şeyin engellenemez olduğunu gördüğümde anladım. Olacaksa, tam olsundu. (Kapıyı yumruklar.) (Genet, 2007:54).

Oyunda, kurumlar, din ve tanrı alaya alınır. Oyunun ortasında gelen ilk gardiyan, ciddiyetsiz, çıkarıcı ve duruma göre tepki veren bir çalışandır. Yeşil Göz'ü o da otorite olarak kabul eder ve Lefranc ile Maurice'in hapisane düzenine uygun hareket edip etmediğini Yeşil Göz'e sorar. Bu da dünyanın düzensizliğinde insanlar arasındaki koşulların eşitsizliğine yapılan bir vurgudur. Aynı zamanda gardiyan, Yeşil Göz'ü ölü gibi kabul eder. Onun için çoktan idam edilmiştir. Yeşil Göz'e karısını çok beğendiğini söyler. Yeşil Göz de karısını herhangi bir ürünmüş gibi gardiyana verir.

YEŞİL GÖZ, gülümser: Onunla buluşmayacaksın, değil mi, buradan çıktıktan sonra?

GARDİYAN, gülümser: Bozulur muydun?

YEŞİL GÖZ: Yoo, hani hoşuna gidiyorsa, onu tavlamanın yolunu bul.

GARDİYAN: Eh, denebilir.

YEŞİL GÖZ: Niye olmasın? Ben yeryüzünden kopmuşum. Yaşamak yoruyor beni.

GARDİYAN, gülümser, kasılarak: Hadi ya. Yani onu avcuma bırakıyorsun ha?

YEŞİL GÖZ: Senin olsun. (El sıkışırlar) Geçen Perşembe bana elveda dedi. Haklısın. Bir daha görüşmemesiye o baygın bakışlarıyla ayrılıyordu.

GARDİYAN: Değiş tokuştan zararlı mı çıkar dersin?

YEŞİL GÖZ: Onunla benden söz edersiniz. Yerimi alacaksın. Kafam kesildiğinde yerimi alacağına güveniyorum.

GARDİYAN: Oldu. Seni unutmayız. Ayrıca mutfaktan bir şey istersen haberim olsun. Ne istersen getiririm sana. (Lefranc'a) Hala bir gardiyanın ne olduğunu bilmiyorsunuz. Öğrenmeniz için de (Yeşil Göz'ü gösterir.) onun durumundan olmanız gerekir (Genet, 2007: 41-42).

Gardiyanın, Yeşil Göz ile pazarlık yapıp karısını elde etmek istemesi, karşılığında mutfaktan bir şeyler getirecek olması hem insanın insanlık dışı halini gözler önüne sererken, hem de kurumlar içinde var olan yapının biçimine saldırıda bulunur. Giyotine yollanacak birinden medet uman gardiyanın, tutukluyla ölmeden önce mutfaktan bir şeyler getirecek olması alımlayıcıda şaşkınlık uyandırırken aynı zamanda tiksinti de yaratır. Oyunda gardiyan bir hapishanenin çalışanı gibi görünse de aynı zamanda bir metafor olarak da kabul edilmelidir. Mutfaktan yiyecekler getiren gardiyan, iktidarla ilişkilendirilir. İktidar olan ister Tanrı olsun isterse bir insan kendine mahkum olan varlığı ödüllendirirken cimridir ama kendisi hep talepkardır. İktidarlar, kendilerine mecbur olan insanları anlamsız kurallarla yargılar. Öyle ki aynı gardiyan hücredeki onca soruna rağmen “yatağın düzenlenmemesine” takılır ve onun cevabını arar. Yeşil Göz'ün verdiği hiçbir cevaba da aldırış etmez. Gardiyanların oyun başında her hücreyi dolaşması ve hapishanede birçok hücrenin olması da dünyayı ve içinde yaşayan insanların düzenini imler. Her hücrede farklı farklı sorunlar vardır ve gardiyanlar bununla ilgilenmez. Sadece tutukluların gündelik yaşamını, kendi aralarında yarattığı kaosun getirdiği sonuçları izlerler. Bu da tanrının, insanı yaratıp onun eylemlerine seyirci kalmasını, Nietzsche'nin savunusuyla, Tanrı'nın öldüğünün göstergesidir (Nietzsche,2011:12). Ölümlülerin eylemlerini ve sonlarını trajik hikâye gözüyle yorumlayan, Lefranc'ın Maurice'i boğmasına engel olmayan gardiyan, yaşam oyununu kurgulayan Tanrı gibi izlediklerinden sorumluluk duymaz aksine keyif alıyormuşçasına tepki verirken aynı zamanda Tanrısal bir söyleme eş bir tavırla Lefranc'ın cinayetini değerlendirir.

YEŞİL GÖZ: Gardiyanları çağırıyorum. (Kapıya vurur.) Kaç para ettiğini suratlarından anlarsın.

(...)

BAŞ GARDİYAN: Her şeyi duyduk, her şeyi gördük. Sen ve postan için tuhaf olmaya başlıyordu artık; bizse gözetleme deliğinden güzel, trajik bir sahne izledik. Teşekkür ederiz. (Selam verir.) (Genet, 2007: 54-55).

Oyun tematik bağlam açısından da kara mizahın alanına girmektedir. Oyun boyunca ölümün ironiyle ele alınıyor olması, insan yaşamının saçmalığını vurgular. Yeşil Göz'ün, işlediği cinayeti anlatma anı da yine erotik ve ironik bir düzlemde ele alınır (Akın, 2017:72). Erotizm ve şiddet iç içe geçer ve Yeşil Göz kendi giyotin sahnesini düşlerken, vücudunun bütünlüğünün bozulacak olmasını aynı şekilde şiir ve şiddeti iç içe geçirerek aktarır. Genet'nin oyunu özellikle düş havasında kurgulaması, özellikle de ölümün şiirsel bir dille aktarılması; alımlayıcının yanılısama yaşamasına neden olur. İnsan, tanrı tarafından yaratılan dünyada da aynı şekilde gözetlenmektedir. Tek tanrılı inançlarda tanrı her şeyi gören ve bilendir düşüncesi yaygındır. Oyunda yanılısamalar dünyasını gören seyirci/alımlayıcı, evren üzerinde kendi mahkûmluğunu görür. Tanrı tarafından sürekli gözetlenen insan, sıkışmış ve kuşatılmıştır. Genet için tanrı sadece izler ve hiçbir şeye karışmaz. Foucault **Hapishanenin Doğuşu** adlı kitabında da hapishanelerin mikro iktidarlar olduğunu savunur. İnsan yaşadığı dünyada da tanrısal yasalarla, kurallarla, yaptırımlarla kuşatılmıştır. Hem tanrı tarafından hem de iktidarın izdüşümlerinden onay almak için çabalayan insanın ne ifade özgürlüğü ne de hür iradesi vardır (Foucault, 1992:35). Oyunun adı bu nedenle Sıkı Gözetimdir. Tanrı insanı gözetler, iktidarlarsa tanrısal gücü elinde bulundurup, kişileri gözetim altında tutar.

Sıkı Gözetim, kara mizah unsurları bağlamında incelendiğinde, insanın insanlık dışı durumu, dinin ve tanrının alaya alınması, sınıfsal farklılıkların saçma anlamlarla yaratılması, ironik olanı, taşlamayı ve eleştiriyi bünyesinde barındırır. Kara mizahta, seyirciyi rahatsız etmek amacıyla kullanılan tüm unsurlar, Genet'nin oyununda da sıklıkla yer bulur.

### **3.2. Hizmetçiler**

Genet, Hizmetçiler oyununu, Fransa'da büyük şokla karşılanan Papin Kardeşler vakasından sonra yazar. Söz konusu olay, Jacques Lacan tarafından raporlanır. Rapora göre, Christine-Lea Papin adlı iki kardeş taşrada burjuva bir ailenin hizmetçiliğini yapmaktadır. Christine ve Lea çok ağır şartlarda çalışır ve diğer evlerdeki hizmetçilere göre çok düşük ücret alırlar. Evin sahibi Madame Danzard ise onlara çok kötü davranır ve sürekli aşağılar. Bir gece Madame Danzard evde değilken elektrikler kesilir ve döndüğünde bu kesintiden Papin kardeşleri sorumlu tutar ve

onlara hakaretler eder. İki kız kardeş artık duruma dayanamaz, Madame Danzard ve kızı Isabelle'in gözlerini oyarak öldürür. Cinayet bittikten sonra da kullandıkları tüm aletlerini yıkayıp, birbirlerini sarılarak uyurlar. 1933 yılında işlenen cinayet Fransa'da korkunç bir etki yaratır. İki kardeş akıl hastanesine kapatılır sonrasında ölüm cezasına çarptırılır (Akın,2017:44).

Genet, Papin Kardeşler'den esinlenerek yazdığı oyununda, Claire ve Solange kardeşlerin hikâyesine yer verir. Claire ve Solange çalıştıkları evde uzun bir süre hanım-hizmetçi oyunu oynar. Claire evin hanımını, Solange ise bazen Claire'i bazen de kendini canlandırır ve bir süre sonra iki kardeşin evin hanımını öldürmek için plan yaptığı ve bunun için hizmetçi-hanım rolü oynadıkları ortaya çıkar, Claire ve Solange evin beyefendisi ile ilgili isimsiz mektuplar yollayarak onu hırsızlıktan tutuklatmışlardır. Evin hanımı ise tutuklanan beyefendinin akıbetini öğrenmek için hapisaneye gitmiştir. Kadın eve geldikten sonra Claire ve Solange onun ıhlamuruna zehir karıştırıp ölmesini bekleyeceklerdir. Bir süre sonra telefon çalar ve beyefendi, kefaletle salıverildiğini karısını ise Bilboquet'de beklediğini söyler. Claire ve Solange panikler ve o sırada kadın eve gelir. İhlamuru hazırlarlar ve beyefendinin aradığını söylemezler. Bir süre sonra ikisi de kadına ıhlamuru içiremez ve beyefendinin onu beklediğini söyler, kadın taksi çağırarak evden çıkar, Claire yeniden hanımefendi rolüne girer ve zehirli ıhlamuru içerek kendini öldürür.

Oyun, Papin kardeşler hikâyesinden çok daha farklı bir sonla biter. Bu da Genet'nin ezilen sınıfın bilincine ve hafızasına yaptığı bir kara taşlama olarak kabul edilir. İnsanın iktidara ve güce bağlanma biçimi yaşadığı hayatın sınırlarını belirler. Claire ve Solange evin hanımından hem nefret eder hem de ona karşı bir bağlılık hisseder ve evden çekip gidemezler. İki kardeş için mutlak gücün sahibi, evin hanımıdır. Foucault'nun merkezsiz iktidar görüşünde, iktidarlar iz düşüm halinde her yerde bulunurlar. Günlük hayatın hemen hemen her yerinde iktidar ve birey ilişkisine dair tanıklık edecek çok fazla tekrar vardır. Toplumsal ilişkiler de bu hiyerarşik kodlamayla devam eder. Patron-çalışan, Anne-çocuk, baba-çocuk, efendi-uşak vb. gibi ilişkiler her zaman iktidar olgusuna benzer şekilde kurgulanır (Foucault:2007:72).

İktidar her yerde hazır ve nazırdır: Ama bu, her şeyi yenilmez birliğin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, her an, her noktada, daha doğrusu bir noktayla bir başka nokta arasındaki her bağıntıda ürüyor olmasından kaynaklanır. İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. Ve iktidar, sürekli, tekrara dayalı, cansız, kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bu hareketliliklerden yola çıkarak beliren, bunların her birini destek alan ve geri dönerek onları sabitleştirmeye çalışan genel bir sonuçtur (Foucault:2007:72).

Claire ve Solange da ezilen, sömürülen olmaya o kadar alışmıştır ki evin sahiplerine ne kadar öfke duysalar da, ezilen olmanın bilinciyle eylemsiz kalırlar. Aynı zamanda Claire ve Solange'in iktidarı tanımlayış biçimi yine ezen ve ezilen üzerinedir. Evin hanımı rolünderken Claire, Solange'in canlandırdığı Claire'e karşı aşırı öfke duyar. Ezilen Claire'i, işçi sınıfında sömürülen halini görmek-Solange'ın bedeni üzerinde olsa da- onda öfke yaratır. Ama bu öfke, oyun sonunda hanımefendiyi öldürebilecek kadar güçlü değildir. Claire, iktidarken öyle koşulsuz bir güç hissederek kendine olan öfkesini bile yadsıyamaz. Bu Genet'nin eylemsiz ezilenlere duyduğu öfke gibidir. Burada kara mizahın alanına giren, kendi hayatının parodisini yapan hizmetçilerdir.

CLAIRE

Benden nefret ediyorsunuz değil mi? Beni uysallığımızla, alçakgönüllüğümüzle, kuzgunkılıçlarımızla, kasımpatılarımızla eziyorsunuz. (Ayağa kalkar, yavaş bir sesle.) Yok yere insanın ayağı takılıyor. Her köşede bir çiçek. Öldürür insanı! (Yeniden aynada kendine bakar.) Güzel olacağım! Benim güzelliğime asla erişemeyeceksiniz. Şunu iyi belleyin: Mario'yu bu vücut ve bu suratla ayartamazsınız. O aşağılık genç sütçü sizi hor görüyor... Sizinle çocuk yaptıysa aslında...

SOLANGE

Ama, ben asla...

(...)

SOLANGE

Ben sizi seviyorum.

CLAIRE

Bir evin hanımı nasıl seviliyorsa öyle seviyorsun şüphesiz. Beni seviyor ve sayıyorsun. Ve sana bağıştta bulunmamı, vasiyetimi yaparken seni de unutmamamı bekliyorsun.

SOLANGE

Sizin için yapamayacağım şey yoktur.

CLAIRE

Bilirim, bilirim. Beni ateşe bile atarsın. (...) Sürünmeyin bana, geri çekilin biraz. Tekeler gibi kokuyorsunuz. Geceleri uşaklarla bulduğunuz ahırların hangi kokuşmuş kerevetinden getiriyorsunuz bu kokuları? Ahır mı? Hizmetçi odası mı? Tavan mı? (Güleryüzlü.) Hatırlamanız için tavan arasının kokusundan söz ediyorum Claire. Tavan arası... Şurada...(Odanın bir noktasını gösterir.) iki demir karyola. Aralarında bir komodin. (Genet,2007:4-5)

Claire Solange, evin hanımını oynarken, kötü imajlı, küstah, hakaret eden bir kadını canlandırır. Hanım eve geldiğinde ise aslında Claire ve Solange'a çok iyi davranan, sakin, hakaret etmeyen bir kadın olduğu anlaşılır. Claire'in öfkesinin, hanımdan daha büyük bir şeye, bir kişiye değil bir olguya olduğu anlaşılır. Kadın öylesine kibar ve öylesine her şeyden bir haberdar ki Claire ve Solange'ın yaşadığı öfke ve kin, iktidarların riyakârlıklarınadır. Claire ve Solange, ait oldukları sınıfa dair tüm yaşam pratiklerinin saçmalığını benimseyerek yaşıyor olmalarına rağmen bu girdabın içinden çıkabilecek başkaldırıya sahip değillerdir. Bu eylemsizliği biliyor olmaları ve kapana kısılmış gibi hissetmeleri, iktidarın onlardan daha güçlü olduğunu bilmeleri onları öfkelendirir. Genet de bu eylemsizliği alaya alır; bu alay da taşlamadır. Genet burada hanımın taklidini yapıp öfke kusmaktan başka hiçbir şey yapmayan hizmetçileri de eleştirir. Buradaki eleştiri ve alay, kara mizahın unsurlarından olan satirle var edilir.

Oyunda taşlamayı ve hicvi yaratan başat etken rollerin tersine çevrilmesidir. Hanımefendi de beyefendi de iki hizmetçiye çok iyi davranır ve bu iyilik de onları kışkırtacak duruma getirir ve sonunda ev sahiplerini şikâyet edip, öldürecek kadar gözleri döner. Genet Papin kardeşleri, bir dehşet hikâyesi olarak yorumlamaz. Aksine bu hikâye onun için bir masaldır. Benzer şekilde Claire ve Solange'ın evde yaşadığı süreci de masal olarak adlandırır. Genet, gerçekte yaşanmış bu olayın, kişilerinde bir bozuma gider. Bu da onun kara mizah alanında yarattığı parodidir. Evin hanımı oldukça kibar, nazik ve sakindir. Claire'in canlandığı gibi, hizmetçilerine kötü davranmaz aksine onlara çok iyi davranmaya çalışır. Ancak Claire ve Solange iktidardaki 'iyi' olanın riyakârlıkla var olduğunu ve bu davranışların da sahte olduğunu bilecek kadar akıllıdır. Asıl öfke duyulması gereken, sözler, davranışlar değil, iktidar yapısıdır. Genet'nin kara mizah yoluyla örüntülediği yapı bozumunun nedeni

de budur. Özellikle ev sahibinin grotesk bir karakter olmasını istemez çünkü bu karikatürleştirmeye neden olur. Kadının doğal akış içinde verdiği tepkiler grotesktir ve bu kara mizaha neden olacaktır. Ama Hanım'ı beklenilenin tam tersi bir şekilde yaratmak, burjuvanın var ettiği iktidar alanına saçmanın bilinciyle yaklaşmaktır.

HANIM

İçim kan ağlıyor. Artık eve her dönüşümde yüreğim küt küt atacak. Günün birinde de, çiçeklerinizle örtülü, düşüp öleceğim. Çünkü odama günlerdir cenaze çiçekleri taşıdığınıza göre mezarımı hazırlıyorsunuz demektir! Adamakıllı üşüttüm ama sızlanacak değilim. Bütün gece mahkeme koridorlarında sürttüm. Buz gibi adamlara, mermer suratlı, balmumu kafalı insanlara rastladım ama sonunda beyefendiyi de görebildim. Ama çok uzaktan. Parmaklarımın ucuyla küçük bir işaret yolladım. Küçücük. Kendimi suçlu hissediyordum. Sonra iki jandarmanın ortasında kayboldu.

SOLANGE

Jandarmalar mı? Emin misiniz? Gardiyanlar olmasın?

HANIM

Sen de benim bilmediğim şeyleri biliyorsun. Gardiyan ya da jandarma, kısacası beyefendiyi götürdüler. Şimdi de bir yargıç karısının yanından geliyorum. Claire! (Genet,2007:26-27).

Oyunda hanımın verdiği tepkiler ironiyi yaratır. Kendi parçası olduğu iktidarın işleyişini bilmez. Öyle ki kocasına nasıl üzülmeli gerektiğini de burjuva ahlak anlayışına göre kurgulamaya çalışır ve bunu da gizlemeyecek kadar bilinçsizdir. Kocasını hapishanedeyken ıhlamur içmeyi doğru bulmaz, evinde çiçeklerin olmasını, solgun görünmeyi, evdeki saatin değişmesini dert eder. Öz olarak kadın bir kişi değil, bir burjuvanın temsili ve kuklasıdır. Genet, bu masalın -sözde kötü cadısının- görüntü olarak abartılmasını istemez çünkü burada amacı, seyircinin de masalın içinde kendini görüp kimliğinden tiksinişini sağlamaktır. “Buna hem inanmak gerek, hem de inanmayı reddetmek gerek bu da kadın oyuncuların gerçekçi bir tarzda oynamasıyla mümkün olacaktır” (Genet, 2000: 11).

HANIM

Şimdi terzilerde mi koşturacağım? Az önce kız kardeşine anlattım: hapishane görüşmeleri için siyah bir tuvalete ihtiyacım var ama ondan ötesi...

## SOLANGE

Hanımefendi pek şık olacak. Acısı onu daha da güzelleştirecek. (Genet,2007:31).

İnsanın insanlık dışı durumuna örnek olarak sadece insanın saldırgan, vahşi ve kural tanımaz olması gerekmez. Aynı zamanda aşırı kural tanımak ve iktidarların yönergelerine göre davranmak, saçmalığa dâhil olup o yapının bir parçası olması da insanlığını kaybetmesi anlamına gelir. Evin hanımının eylem birliğini sağlayan tek şey, burjuva ahlak anlayışıdır ve bu da kara mizahı yaratır. Güçlü olan söylemini kuvvetlendirmek için azınlıklıkları, kendi yöntemleriyle şekillendirir. Genet özellikle evin içindeki tüm mobilyaları XV. Louis dönemine ait olmasını ister çünkü evin hanımı da, kocasından gelen yönergelere göre evini var etmiştir. Kadının bulunduğu sınıfa olan varlığı, sembolik etkileşimcilik açısından değerlendirildiğinde; monarşiye duyduğu bağlılığın abartısı dışında bunu gösterme biçimi de ironiktir.

Oyunda kara mizahın alanına giren bir diğer öge de kadının salona hâkim olup, mutfak ve tavan arasına dair hiçbir şey bilmemesidir. Tıpkı, hapishanelerde görev yapan devlet memurlarını bilmemesi gibi, yemeğinin yapıldığı mutfığı ve hizmetçilerin yaşadığı tavan arasını da bilmez. Ancak gösteriş yaptığı, misafir ağırladığı salonda saatin yerinin değiştiğini bile bilir. Hizmetçilerse evin tüm detaylarını, işleyişini bilirler fakat o evin sahibi değillerdir. Oyun boyunca bu ironinin dozu hiç azalmaz aksine Genet, Marx'ın üretime yabancılaşan insanını Claire ve Solange'la ete kemiğe büründürür. Hanımın kıyafetlerini ütüleyip, diktirirler, mutfığın ve tüm evin düzenini bilirler ancak hanımın pudrasını ve hediye ettiği giysileri kendilerine yakıştıramazlar. Genet, hizmetçileri oynayacak oyunculara, ne olursa olsun ucube olduklarını unutturmamaları gerektiği konusunda da ikazda bulunur. "Bu hizmetçiler, kutsal olsun ya da olmasın, ucubedirler. Kendimizi şu veya bu olarak hayal ederken biz nasılsak öyle" (Genet,2000:11).

Hizmetçilerin çaresizliği, sıkışmışlığı ve kuşatılmışlığı insanın dünya üzerindeki kuşatılmışlığına denktir. İktidarın yapısında insan, Tanrı karşısında da otorite gördüğü kişi ya da olgular karşısında da aynı durumdadır. Bu da Genet'nin bütünü parçalara ayırarak anlatma biçimidir. Tanrı karşısında insan, eylemsizdir ve sadece kendine verilen görevleri yerine getirir. Bu da absürd tiyatrunun insan durumundaki saçmalığını aktarma biçimidir. Hanımın insanlıktan çıkışı yine Tanrının

buyruklarını harfiyen yerine getiren, kurumlar ve iktidarlar tarafından yapılan tüm yasalara karşı boyun eğen insanın iradesi varmış ve özgürmüş gibi davranmasına karşı yapılan bir eleştiridir. Hizmetçiler hali hazırda köledir ama aynı zamanda yaşadıkları saçmalığı da bilirler fakat bilmek, eyleme geçmek değildir.

Oyunda Solange ve Claire birbirlerinden nefret eder ve aynı zamanda birbirlerinin kopyası olduğu için bu nefreti beslediklerini dile getirirler. Burada Lacan'ın psikanaliz kuramına göre değerlendirildiğinde, Claire ve Solange'nin ötekisi'ndeki eksiklik otoritedir ve ikisi de arzuladığı nesneye dönüştüklerinde birbirlerinden nefret ettiklerini hatırlarlar (Öztopanlar, 2021:44). Genet bu durumun ezilen sınıfa has bir davranış olduğunu bilir. Hizmetçilerin özellikle de hizmetçi kimliklerini, nesneye dönüştürdüklerinde duydukları ve birbirlerine sarf ettikleri sözler, insanın insanlıktan çıkma durumuna örnektir.

SOLANGE

Claire... Sinirlerimiz çok bozuk. Hanımefendi hala gelmiyor. Artık ben de dayanamıyorum! Birbirimize benzerliğimize, ellerime, kara çoraplarıma, saçlarıma dayanamıyorum. Benim küçük kardeşliğim, sana sitem etmiyorum. Odalarda gezinmek seni biraz açıyordu.

CLAIRE

Of, bırak şimdi

SOLANGE

Sana destek olmak istiyorum. Seni avutmak istiyorum, ama biliyorum, öğreniyorsun benden. Evet, benden öğreniyorsun. Biliyorum, çünkü ben de senden öğreniyorum. Lağımında yaşayanlar böyle sever birbirlerini, bu da sevmek değildir.

CLAIRE

Sevmek. Sevmeyi bir kenara bıraktım...Ama şu her an karşımda durup yüzümü pis bir koku gibi yansıtan korkunç aynadan bıktım. Sen benim pis kokumsun. (...) (Genet, 2007:22).

Oyunda tıpkı Sıkı Gözetim'de olduğu gibi dinsel öğeler ve Tanrı da alaya alınır. Kız kardeşlerin, Tanrı'nın varlığına ve buyruklarına karşı inançları kalmamıştır. İnsanın otoriteye olan inancı, Tanrı'ya olan inancına ilişkin de birçok ipuçları verir. Hizmetçiler evin beyini hapse yolladıktan sonra Tanrı'ya karşı ilk başkaldırısı gerçekleştirmiş gibi hissederler. Sonrasında ise evin hanımını öldürme planı yaparken Tanrı'ya ilişkin tüm gönül bağlarını koparırlar. Innes, Claire ve Solange'ın, evin beyefendisiyle olan ilişkisini Tanrı ile olan ilişki, evin hanımını ise Meryem'le olan

ilişki olarak yorumlar. Solange, evin hanımına, “Fildişi bağrınız, altın baldırlarınız, sizin amber ayaklarınız” (Genet, 2007:36) derken aynı zamanda Bakire Meryem hikayesinde sıklıkla anlatılan fildişi kulelere, altın kapı hikayesine atıfta bulunur. İki hizmetçi ve hanım arasındaki iletişim de törene dönüşür. Sembolik hizmetçinin basitliği, tapan ile tapınan arasındaki uzaklığın göstergesi haline gelir (Innes, 2010: 160).

Oyunda, Claire’in zehirli ihlamuru içerek kendini öldürmesi de bu törenin bir parçası olarak konumlanabilir. Üç kez sembolik Meryem’e tapınan hizmetçilerle, “Yirmi Yedi Arabı Zehirleyen Kutsal Bakire’nin Kutsal Vadiden Geçişinin Öyküsü’nü” model alan Genet, suçu metafizik bir düzeye çıkarır. Solange’ın Claire’e zehir vermesi, İsa’nın bile bile çarmıha gerilmesine verilen izne ve rızaya yapılan bir göndermedir. Genet, tüm kutsal anlamları Claire ve Solange ile yıkar. Kendini yok eden Claire, içinde konuşan Tanrı’yı da yok eder. Evin hanımı rolüne son kez girerek, hem iktidarı hem de büyük ölçekte Tanrı’yı öldürür (Innes, 2010: 160).

CLAIRE

Tekrarlıyorum. Artık lafımı kesme. Beni duyuyor musun? Sözümü dinleyecek misin? (Solange başıyla evet işareti yapar.)  
Tekrarlıyorum. Ihlamurumu getir!

SOLANGE, duraksar

Ama...

CLAIRE

Ihlamurumu getir, dedim!

SOLANGE

Ama hanımefendi...

CLAIRE

Peki, söyle.

SOLANGE

Ama hanımefendi, soğudu ihlamurunuz.

CLAIRE

Olsun, öyle içerim. Ver!

Solange tepsi getirir.

Ooo, hem pahalı, en gözde fincan!

Claire fincanı alır içer. O ıhlamuru içerken Solange yüzü seyircilere karşı, kıpırdamadan durur. Elleri kelepçeliymiş gibi çaprazdır (Genet, 2007:50).

Genet, oyunda ritüelistik olanı yine taşlama yapmak için kullanır. Dinsel mitlerde, insanların çile çekerken arındığına dair anekdotlar bulunur. Claire, çile çekerken arınmaz aksine dünyadaki anlamının 'saçma' olduğuna kanaat getirir. Sınıflar arası eşitsizliğe karşı hayatı boyunca öfke duyan Genet aynı zamanda ezilen sınıfın yanında da durmaz; onlara karşı da objektif bir duruş sergiler. Bunun kökeninde de Gestapo'ya karşı sessiz kalan ve yavaş yavaş ölen Avrupa Sol'una bir tepki vardır (Innes, 2010).

Oyunun adı klasik bir komedyya ismine benzer. Hizmetçilerin başlangıçta oyun içinde oyun kurgusu, alımlayıcıyı bir entrikaya davet ediyormuş gibi görünse de oyun ilerledikçe, hizmetçilerin hedefi anlaşıldıkça, mizah karalaşmaya başlar. Klasik komedyada hizmetçiler, dolantıyı kuran, yaptıkları entrikalarla seyircisini güldürendir. Burada da benzer bir komedyya yapısı sezinlenir fakat efendisinin mutluluğu için çalışan hizmetçiler yoktur. Onu tuzağa düşürerek öldürmek isteyen iki kız kardeş vardır. Ev, hem onların yaşam alanı hem de yabancılaştıkları yerdir. Dışarı çıkmak isterler ama cesaretleri de yoktur çünkü bir yerde var olabileceklerine inançları kalmamıştır. Sömürü düzenlerde iktidarlar kendine bağlı olan insanları yetersiz hissettirek onları daha da bağımlı kılar. Hizmetçiler de bu bağımlılığı bir türlü aşamazlar. Çaresizlikleri, öfkeleri, güçsüzlükleri dolantıyı kuracak uygun durum ve koşulları bile yaratamaz.

### **3.3. Balkon**

Genet yıllar boyunca İspanya ile ilgili oyun yazmak ister ve 1955 yılında gazetede okuduğu iki haber sonrasında Balkon'u yazar. Okuduğu haberlerden biri, Franco'nun, Caidos Vadisi'nde; diğeri ise Ağa Han'ın, Mısır'ın Asvan kentinde kendilerine büyük bir anıt yaptırmak istemeleridir. Genet, Balkon'u defalarca yenilerken, anıt mezar hikâyesine dair hiçbir değişiklik yapmamıştır.

Hareket noktam Franco'nun İspanyası idi ve oyunda kendi kendini hadımlaştırın devrimci, yenilgileri itiraf eden Cumhuriyetçilerdi. Bundan sonra oyunum ve İspanya gelişimlerini kendi doğrultusunda sürdürdüler (Edmund'dan akt Akın, 2017:52).

Oyun, Irma'nın yönetiminde bulunan Yanılsamalar Evi ismiyle ayrılan genelevde geçer. Genelev, alışagelmış ve sıradan bir ev değildir. Gelen müşteriler, yargıç, general, başpiskopos vb. rollere girerek genelevdeki fahişelerle birlikte fantezilerini gerçekleştirir. Toplumun her kesiminden müşterisi olan bu evde Irma tüm odaları gözetler. Evin güvenliğini ve sürekliliğini sağlayan kişi de bölgenin emniyet müdürüdür. Oyun boyunca Irma sürekli onun gelmesini bekler çünkü dışarıda da devrimcilerin çıkarttığı isyan devam etmektedir. İsyancılar öyle güçlenir ki sonunda Irma, evinin bir üyesi olan Chantal'ı, kraliçe kılığına girerek öldürür; isyan bastırılır, Irma yeni Kraliçe olarak hayatına devam eder. Genelevi koruyan ve kollayan emniyet müdürü ise kendine anıt mezar yaptırarak ölür.

Oyun, kara mizah unsurları açısından değerlendirildiğinde öncelikli olarak Genet'nin seçtiği yanılsamalar evinin varlığı ve konsepti, kara mizaha hizmet eder niteliktedir. Oyun boyunca Genet, karakterlerin karikatürize edilmeden grotesk görünümlemlerle sahnede olmasını ister. Oyunda Irma'nın yarattığı evde kişilerin, mevkii sahibi insanların kılığına girip, fantezilerini gerçekleştirmesi, devasa aynaların olması da grotesktir. Genet, dünyayı ve dünya düzenini, yanılsamalar evine indirger ve bunu grotesk olanla, taşlamayla ve hicivle yan yana getirir. Genet'nin diğer oyunlarından farklı olarak Balkon'da çok yoğun şekilde küfür ve cinsel öğeler bulunur. Küfür de cinsellik de gelişigüzel kullanılmaz aksine Genet, taşlamanın dozunu artırmak için bunu tercih eder. Aynı şekilde Genet'nin oyun dekorunu ve kostümlerdeki başat tercihi çok katmanlı grotesk anlatımdan kaçınılmaması gerektiği yönündedir.

Tavanda, oyun boyunca yerinde kalacak bir avize. Kan kırmızı satenden üç paravanayla oluşturulan dekor, kilisede kutsal eşyaların saklandığı yerin havasını yansıtmalı. Sahne gerisindeki paravanada bir kapı düzenlenmiştir. Kapının üzerinde gözaldatım tekniğiyle yapılmış çok büyük bir haç. Sağdaki duvarda yaldızlı ve kabartma çerçeveli bir ayna oda, mantıklı bir biçimde düzenlenmiş olsa bile salonun ilk koltukları arasında yer alan dağınık bir yatağı yansıtır. Üzerinde ibrik duran bir masa. Sarı bir koltuk. (...) Başpiskopos kafasında başlığı ve yaldızlı cüppesiyle koltukta oturur. Görüldüğü kadarıyla gerçek halinden büyüktür. Bu rolü, ayağına yarım metre yüksekliğinde patenler geçirmiş bir aktör oynayacaktır. (...) Yüzü aşırı makyajlıdır (Genet, 1990:16).

Genet'nin dokuz tablodan oluşan oyununda her tablo ayrıntılı şekilde anlatılır ve yazarın özellikle dikkat çektiği yer oyundaki tüm dekorun, kendi hicvine ve taşlamasına uygun biçimde, groteskle yan yana gelmesi gerektiğidir. Oyun kişileri özellikle karikatürleştirilmeden, kendisinin belirttiği gibi yönlendirilmelidir. Genet, Balkon'da yönetmenlerin aşırı komiği ya da kahkahayı yaratacak tüm etkilerden sıyrılması gerektiğini vurgular. Çünkü oyunda önerdiği her şey seyirciyi rahatsız, huzursuz etmek üzerine kuruludur.

Oyunda, insanın insanlık dışı halini gösteren birçok sahne bulunur. Özellikle evin müşterileri yargıç, piskopos ve general olduktan sonra ve fantezilerini gerçekleştirdikleri esnada kendilerinden geçer. Fahişelik yapan kadınlara türlü eziyetler uygular, randevu saatinin bittiğine inanmak istemez ve saldırganlıkları had safhaya ulaştır. Oyunda müşteriler girdikleri rolden çıkmayı reddeder, yanılırsa olsa bile güce sahip olmanın verdiği hazdan kopamaz ve öfkelenirler.

KADIN: Gerçekler ürkütüyor mu sizi?

BAŞPİSKOPOS: O günahları gerçekten işlemiş olsaydın hepsi de birer suç olurdu. Ben de zor durumda kalırdım.

KADIN: Polise mi giderdiniz?

İRMA adamı soymaya devam eder. Ama cüppe hala omuzlarındadır.

İRMA, Başpiskopos'a: Bu işe artık son verelim. Bırakın soru sormayı.

(...)

İRMA: İki saat yirmi dakikadır buradasınız. Yani sürenizi yirmi dakika aştınız.

(...)

BAŞPİSKOPOS: Rahat bırakın beni kendimi sorguluyorum (Genet, 1990:21).

Başpiskopos, oyunun bittiğine razı olmaz ve sürekli başpiskoposluğunu sorgular. Evin sahibi Irma'nın uyarılarını dikkate almadan, sadece aynadaki yansımasına karşı bile söyleyecek birçok söz bulur. Yargının bir anlık bile kendine ait olduğuna inanması onu güçlendirir ve rolünden çıkmak zorunda kalmış olması onu öfkelenirir. Aynı şekilde ikinci tabloda yargıç ise bir cellatla birlikte hırsız kadını yargılar. Hırsız kadın rolüne girmiş fahişeyi, cellada kırbaçlattırıp olanları izler. Benliğini yargıç olarak değiştiren müşteri, durumun akıbetine kendini o kadar kaptırır

ki birinin kendi inisiyatifine bağlı olarak cezalandırılmasından aşırı haz duyar. Randevu saati bitince de bir anda yargıç rolünden çıkar ve bir köle gibi davranmaya başlar. Genet, yargı sistemindeki yargıçların iktidarı yükseltmek için çalışan köleler olduğunu düşünür ve oyundaki yargıcın da çok hızlı bir şekilde köle psikolojisiyle hareket etmesini vurgular. Buradaki hızın sebebi, gündelik hayatta yargıçların karar verirken güçlü, karar vermeye yetkilendirilirken köle olduğuna işaret etmektir.

HIRSIZ KADIN: Ekmek çaldım, açtım çünkü.

YARGIÇ, doğrulu ve kitabı yerine koyar: Harika! Harika bir görev bu! Tüm bu şeyleri yargılamam gerekecek. Yargıç olacağım! Davranışlarını yargılayacağım! Tartma, dengeleme benim yetki alanımda. Dünya bir elma, ikiye bölüyorum bu elmayı: İyiler, kötüler. Sen kabul ediyorsun, sağol, sen kötülerden olduğunu kabul ediyorsun. (...)

CELLAT: Vurayım mı?

YARGIÇ: Daha değil (...)

YARGIÇ: Ham'fendi! Ham'fendi!, kabul edin lütfen. Dilimle pabuçlarınızı yalamaya razıyım, ama bana hırsız olduğunuzu söyleyin...

HIRSIZ KADIN, bağırır: Daha değil. Yala! Yala! Önce ayaklarımı yala. (Genet, 1990:31).

Üçüncü tabloda ise general rolüne giren müşteri, fahişeyi at olarak görmek istediğini söyler. Kendisini şerefli bir savaştan getiren atının ona akıl vermesine öfkelenir ve ara ara atını terbiye etmek için fahişeyi kırbaçlar. Fahişe kişnediğinde kendini çok güçlü hisseder ve ordusuna sesleniyormuş gibi sürekli bağırır. Randevu saati dolduğunda ise, ayakta ölen bir General olarak oyunu sonlandırmak ister.

FAHİŞE: Ölü, ama ağzı laf yapan bir generalsiniz.

GENERAL: Geveze at, öldüm ben. Böylesine güzel bir sesle konuşan ben değilim, benim taklidim. Eski varlığımın yalnızca bir yansımasıyım ben. Sana gelince. Başını eğip, gözlerini saklayacaksın, çünkü yalnızlık içinde general olmak isterim. Kendim için istemiyorum bunu, kendi yansımam için istiyorum; benim yansımam da onun yansıması, onun görüntüsü işlevini görüyor: İşte böyle. Kısacası, eşitler arasında olacağız. Hazır mısın güvercinim?

Fahişe kafasını sallar.

(...)

FAHİŞE, gösterişli ve hüzünlü: Geçit başladı... Şehri geçeceği bir başından öteki başına... Nehrin kıyısını izleyeceğiz. Üzgünüm... Gök alçaldı. Halk savaşta ölen yiğit kahramanına gözyaşı döküyor...

GENERAL, sıçrar: Güvercinim.

FAHİŞE, vazgeçer, ağlayarak: Generalim.

GENERAL: Ayakta öldüğümü de ekle. (Genet, 1990:39-41).

Genet, geneleve gelen üç müşterinin de randevu saatlerindeki tavırlarının ortak yanlarını göstermek için tekrara başvurur. Tekrardan sağlanan komik, Balkon'da ironik anlam üretir. Üç müşteri de kendini rolüne kaptırıp saldırganlaşır, anormal isteklerde bulunur ve aşırı güçten dolayı ne yapacağını bilmez hale gelir. Genet, katı gerçeklikle, yanılısma arasında sıkışıp kalan insanın, insanlıktan çıkma durumunu alaya alır. İnsan, yaşadığı dünyanın da yanılısma olduğu gerçeğini unutarak davranmak ister. Dünyanın saçmalığına razı gelmez ve bulunduğu durum-ortam-mevkii içinde rolüne devam etmek ister ya da eylediği rolün hazzı içinde tüm abeslikleri ve çarpıklıkları normal olarak sunmaya çalışır. Genet'ye göre, yanılısamalar evinin dışında olan veya normal yaşam düzeni içinde görev alan (devlet tarafından görevlendirilmiş) yargıcın, başpiskoposun, generalin de eve gelen müşterilerden farkı yoktur. Burada kurumların, devlet erkânlarının genel yönelimlerine dair de taşlamalar bulunur ve Genet, müşterileri anlatırken, dünya düzenindeki hiyerarşik kodlamaların saçmalığının da altını çizer. Yazarın özellikle önsöz olarak yazdığı yazıda, oyun hangi ülkede sahneleniyorsa o ülkeye ait yargıç, general, başpiskopos ya da din insanı üniformalarının tercih edilmesi gerektiğini söyler. Genet'ye göre üniformanın görüntüsü değişir ama insanın yönelişi değişmez (Genet, 1990:13).

Irma, genelevin sahibidir ve aynı zamanda isyancıları bastıran yeni kraliçedir. Yönettiği genelevde, odaların kurgusunu kendi hazırlar ve müşteriler gelir gelmez odaları gözetlemeye başlar. Evde hizmet veren tüm çalışanlara karşı da otoriterdir. Toplumun ahlak normları, insanın mahremiyet alanının önemi, yasa, kanun, aile, dost, vefa vb gibi kavramlar ve konular da Irma için oldukça komiktir. Örneğin, kızına gitmek, aile olmak, fahişelikten kurtulmak isteyen Carmen'e verdiği fikirlerle ve kötülüğe olan sevgisiyle ironinin temsilcisi gibidir. Ölümüne, şiddete, saldırganlığa ve dışarıdan gelen mitralyöz ateşine dahi şaşırmaz. Evle ilgili sürekli yeni kararlar alır ve aldığı kararlar şehvetle, şiddet duygusunun birleştirilmiş hali gibidir.

İRMA, ayağa kalkar, Carmen'e bakar: Tuhaf oldum, Carmen. (Uzun sessizlik.) Ama kaldığım yerden devam edeyim. Bak canım, kendimi, büyük bir tutarlılıkla, yüreğimin en kuytu köşelerinde, bir kerhane sahibi olarak tanımlandığında ev gerçekten de havalanıyor, yerle bağlantısı kesiliyor, göğe yükseliyor. Sevgilim, gizli gizli, sessizliğin içinde, kendi kendime "Sen bir mamasın, kerhane patronusun, randuevi sahibesin" dediğim zaman, sevgilim, her şey (Birden duygulu.) her şey kanatlanıyor; avizeler aynalar, halılar, piyanolar, heykeller ve salonum; gözyaşı ve kanla lekeli işkence salonu, zambak desenli, kadife örtülü taht salonu, aynalı salon, görkem salonu, kokulu fiskiyeli salon, işeme salonu, "Amphitrite" salonu, ayışığı salonu, bütün bunlar kanatlanıyor: Salonlar –Ah! Pisliğin ve sefaletin yüceltiği dilenciler ve ayyaşlar salonunu unutuyordum az daha. Nerede kalmıştım: Salonlar, kızlar (Fikir değiştirir.) Bak unutuyordum: Hepsinin en güzeli, en göz alıcısı, evin gözbebeği düzenlemeyi bir gün tamamlayabilirsek eğer-mermerden ölü küllerinin saklandığı kavanozlarla donatılmış cenaze odası olacak, görkemli ölüm salonum, mezar! (Genet, 1990: 50-51).

(...)

CARMEN: Ama Bayan Irma...

İRMA: Ev tutuşmaya başladığında, gülü hançerleyecekleri sırada, sen tutmuş sıvışmaya hazırlanıyorsun Carmen.

CARMEN: Gitmek istememin nedenini biliyorsunuz.

İRMA: Kızın öldü...

CARMEN: Neler diyorsunuz siz?

İRMA: Ölü ya da diri, kızın öldü. Mezarını düşün, papatyalarla ve inciden çelenklerle bezeli; bir bahçenin dibindeki mezarını... Bu mezarı kalbinde yaşatabilirsin.

CARMEN: Yeniden görmek isterdim onu.

İRMA: önceki tiradına bıraktığı yerden devam eder: Bahçe imgesi içinde kızının görüntüsü ve Azize Tereza'nın tutuşmuş giysisi altında yüreğindeki bahçe. Bir de duraksıyorsun. Ölümlerin en güzelini öneriyorum da sana, duraksıyorsun. Korkuyor musun? (Genet, 1990: 52).

Irma, yanılısamalar evine ve mesleğine karşı o kadar büyük bir bağlılık hisseder ki herkesin aynı özeni göstermesini ister. Aynı zamanda evi içeride koruyan Arthur'la, dışarıdan koruyan Emniyet Müdürü ile ilişkisi vardır ve bunu açıkça söylemekten de çekinmez. Dışarıdaki isyanla ilgilenmez sadece evine zarar gelmesinden, yanılısamaların bozulmasından korkar. Irma, insani olandan uzaklaşılmasını anlatan önemli göstergelerden biridir. Aynı şekilde emniyet müdürü de yanılısamalar evinin güvenliğini sağlayarak, alışagelmış güvenlik kavramının içini boşaltan ve değerleri alt

üst eden bir oyun kişisi olarak vardır. İsyanın olması, devrimcilerin ayaklanması ve insanların ölmesi onun için oldukça normaldir. Emniyet müdürünün oyun boyunca tek derdi ‘yanılsamalar evinde kendi temsilinin yapılmasıdır’ ve eve gelir gelmez bunu sorgular.

EMNİYET MÜDÜRÜ, alaycı Taklitlerimiz, canlı simgelerimiz. Ya sonra?

CARMEN: Her hafta olduğu gibi. Yeni bir konu var. (Emniyet Müdürü’nün merak dolu hareketi.) Bu defasında, poposu şaplaklanan, tokatlanan, yatağı yapılan bir bebek var, ağlanıp ve sallanıp uyutulan.

EMNİYET MÜDÜRÜ, sabırsız: Peki, ama...

CARMEN: Sevimli biri efendim. Öyle de hüzünlü ki!

EMNİYET MÜDÜRÜ, sinirlenir: Hepsi bu mu?

CARMEN: Kundağından çıkardığımızda öyle şirin ki...

EMNİYET MÜDÜRÜ, giderek öfkelenir: Benimle alay mı ediyorsunuz Carmen? Beni de temsil ediyorsunuz, merak ediyorum?

CARMEN: Sizi mi?

İRMA, alaycı, ortaya: Hayır, temsillerimizde siz yoksunuz.

EMNİYET MÜDÜRÜ: Henüz yokum demek ki? (Carmen’e) Bir taklidim çıkmadı mı?

CARMEN, anlamaz: Ne taklidi?

EMNİYET MÜDÜRÜ: Geri zekâlı! Emniyet Müdürü’nün taklidi diyorum.

İRMA: Zamanı gelmedi. Sevgilim, göreviniz düş kuranları avutacak bir görüntü sunabilecek yeterli bir asaletle ulaşmadı daha. Belki de ünlü atalarınız olmadığı için. Hayır sevgili dostum. Bundan siz sorumlusunuz: Görüntünüz kerhane törenleriyle bağdaşmıyor henüz (Genet, 1990: 52).

Emniyet müdürü isyancıların ölmesini, şehri yağmalamasını önemsemez, isyanların bastırılabilir bir şey olduğundan emindir. Hatta isyancıların yaptıklarını hayata dair önemsiz bir detay gibi anlatır. Arthur, isyancılarla ilgili bilgi verdiğinde çok ilgilenmez. Emniyet müdürü, kendi mevkisine o kadar hayrandır ki sadece temsillerinin yapılmasını ve gurur duyduğu monarşinin ilelebet sürmesini ister. Emniyet müdürü yanılsamalar evinin dışından içeriye giren monarşi neferidir. Yanılsamalar evinde eril güçle eş değer temsilleri yapan başpiskopos, yargıç ve general, güç isteminin sonucunda anlamsız davranışlarda bulunur. Emniyet müdürü de

dışarıda eril iktidar dilini taşıyan simgesel bir kişilik olarak aynı tutarsız ve sıra dışı tavırları sergiler. Zaman zaman Irma'ya saldırır, Carmen'e bağırır ve bilgiç bir tavırla dışarıda olanları anlatır hatta kendinden daha çok bilgiye sahip olan Chantal'dan şüphelenir ve aşırı septik davranışlar sergilemeye başlar. Emniyet müdürü dışarıda 'gerçek' bir emniyet müdürüdür ama yanlısamalar evinde parayla temsil yapan müşterilerden farklı değildir.

Genet'nin ölüme yaklaşım biçimi diğer oyunlarıyla benzer şekilde Balkon'da da aynıdır. Ölüm, yanlısamalar ve saçmalıklar dünyasında olağandışı bir durum değildir. Irma, aklında olan cenaze odasını planladıktan sonra eve elçi gelir ve bu sırada isyancılar tarafından bir bomba atılır. Arthur, cenaze odasında bir temsil için görev alacakken orada hayatını kaybeder. Irma duruma son derece soğukkanlı bir tavırla yaklaşır ve gelecek müşteriye ceset rolü oynayacak Arthur'un ölümü üzerine şaka yapar. Irma'nın gerçeği bir yanlısama, yanlısamayı ise gerçek kavraması her iki alan için de ironik bir durumdur. İnsanın hangi zemin üzerinde varolacağına kendisinin karar verememesi Genet'ya göre saçmanın odağında durur. Kara mizahın yükseldiği zemin de bu asal durumdur.

ELÇİ, hem patavatsız hem ağırbaşlı: Acaba kaç yüzyıldan beri yüzyıllar geçip duruyor beni daha inceltmek, daha bir biçimlendirmek için. (Gülümser.) Mücevherlerin ve kırılan ayna seslerinin karıştığı şu patlamada, şu patlamanın gücünde anlayamadığım bir şeyler var, bana krallık sarayıyla ilgili gibi geliyor. (Herkes yere yatmış birbirine bakınır.) Hiç belli etmeyelim duygularımızı. Şu hale dönüşmedikçe... (Arthur'un cesedini gösterir.)

IRMA: Bu akşam ceset rolünü bu kadar iyi oynayabileceğine inanmıyordum (Genet, 1990: 75).

Kraliyet sarayı devrimciler tarafından bombalanır ve saray artık yerle bir olmuştur. Bu sırada isyanın bastırılması için Irma kraliçe kılığına girer ve evin eski çalışanı ve isyan destekçisi Chantal'ı Balkon'da öldürtür ve isyan durur. Yeni kraliçe artık Irma'dır. Sadece Chantal değil, aynı zamanda özgürlük ve hak mücadelesi veren bir devrim hareketi de ölmüştür. Irma, kendini eskisinden de daha güçlü hisseder ve bunu bir hareketi, ayaklanmayı yok ederek yapar.

Oyunda kurumlar, din ve ahlaki değerler de sıklıkla alaya alınır. Yanılsamalar dünyasında ne oluyorsa, dışarıda da aynısı vardır. Evdeki ayna neyi gösteriyorsa, Balkon'un dışındaki ötekiler de aynıdır. Burada yanılsama ile gerçek arasındaki diyalektik ilişki tersinleme yoluyla bozular. Tüm değerlerin alt üst olması, Irma'nın yönetimine has bir durum değildir. Halk isyan ederken, halkın yöneticileri önemsiz detaylarla boğuşur ve kendi mevkileri için savaşırlar. Genet, tüm değerlerin alt üst olmasını oyun boyunca taşlamayla, hicivle ve ironiyle anlatır ve bunu toplumun önde gelenlerine saldırarak ve onları aşağılayarak yapar. Eve gelen müşteriler, yargıçların, başpiskoposun, generalin nasıl davrandığını bilirler ve o yönle birlikte rolleri var ederler. Günahkârın günahını beğenmeyen başpiskopos, hırsızın suçunu büyüten yargıç ve kutlu bir general tüm şanlı ülkelerin önemli kahramanlarıdır ama Genet burada onların tüm kutsal anlamlarının mizahi bir sorgulamasını yapar ve bu da kara mizahın elinde cezalandırıcı gülüşün ötesinde yer bulur.

Din ve Tanrı da aynı şekilde Genet'nin alaya aldığı olgulara dönüşür. Dışarıdan Irma'ya evin oda konseptiyle ilgili yeni bir talep gelir. Bakire Meryem temsili çok beğenilir ama bu sefer de genelevde Rahibe Tereza'nın temsil edilmesi istenir. Başlangıçta Carmen buna karşı çıksa da Irma, müşterinin bu teklifini geri çevirmek istemez ve bunun kutlu bir tören olduğunu, din ile erotizmin iç içe geçmesinin hiçbir sakıncası olmadığını söyler.

CARMEN, kararlı: Haftada iki kere, bir muhasebeciye Salı ve Cuma, Meryem Ana'nın olayını sahnelemek zorunda kaldım. Sizin için bu, kasanıza giren paraydı, randevuevinizin ününün artmasıydı, benim içinse...

İRMA, şaşırmış: Kabul etmiştin. Pek kızgın gözüküyordun.

CARMEN: Mutluydum.

İRMA: Peki kötülük bunun neresinde?

CARMEN: Muhasebecinin üzerinde yarattığım etkiyi gördüm. Vecde gelmelerini, terlemelerini gördüm, boğazının hır hır edişini duydum.

(...)

İRMA: Bırak bu düşünceleri Carmen, bak kızlarım böyle şeyleri kafalarından geçirmeye başlarsa, bu kerhaneden hayır gelmez artık. Bence, şu Meryem Ana temsilini özledin sen. (...) Tabii Meryem Ana'dan Tereza'ya geçmek bir yerde attan inip eşeğe binmek oluyor, ama aslında bu da pek fena sayılmaz (Genet, 1990: 48).

Dinsel ahlak ve bireysel ahlakın saçmalığı, boşunluğu ya da gerekli olup olmadığı sorunsalı, kara mizahın elinde saçmalaşır. İnsan, en korktuğu ve kaygılarını beslediği fenomenlerin yanılsamalar evinde dile gelmesini ister. Bu dile geliş ya da fantezi, gerçekte tabulaştırılan değerlerin aşılma istendiği bilinç dışı tepkilerdir. Yani Genet'ye göre toplumun tüm alanları, insanı özgür ve özgün olmaktan uzaklaştırmakta fakat kurgusal varedilen özgürlük alanları bile gerçeğin bir benzeri olmaktan öteye gidememektedir.

Oyun boyunca Genet, parantez içi açıklamalarında mitralyöz ve örs sesinden sonra horoz sesinin duyulması gerektiğini belirtir. Horoz özellikle top atıldıktan sonra yüksek sesle öter. Oyunun sonundaysa Irma, "Birazdan yeniden başlayacak her şey... Işıkları yakacağız... Giyineceğiz..." (Genet, 1990:111) dedikten sonra yine yüksek sesle horoz sesi duyulur. Genet'nin burada ironik yolla aktardığı şey, monarşinin eril gücüdür. Topla, tüfekte, şiddetle bastırılan devrimcilerin yıkımını, doğanın eril gücü olarak bilinen horoz ilan eder. Monarşik yönetim yıkılır, Irma'nın yönetimindeki rejim de aynıdır ve yine aynı horoz onları müjdeleyecektir.

Genet, Balkon oyununda tüm insani değerlerin içini oymakla kalmaz aynı zamanda onların varlığından şüphe duyacak kadar da kavramları alaya alır. Irma kraliçe olmadan ve isyancılar sarayı yerle bir etmeden önce, asıl olarak bilinen kraliçenin sürekli akıbeti sorulur. Kraliçe sarayda olanları izlemektedir. Bu da Genet'nin monarşik devlet yapısına yaptığı bir göndermedir. Kraliçe isyancılarla, onlara karşı olanlarla ilgilenmez. Çünkü daima kendi ülküsünü taşıyacak birileri vardır. Onun için general çalışır ya da başpiskopos, kraliçe de evinde nakış işler. Saray bombalandıktan sonra, Irma'nın kraliçe oluşuyla düzen yine aynıdır, kısır döngü hiç bitmez. Kraliçenin saraydaki duruşu ile Irma'nın genelevdeki varlığı birbirinin aynısıdır.

ELÇİ, gülümser: Şimdilik, Kraliçe hazretleri emin bir yerde. Ama acele etmeliyiz. Başpiskopos'un başı uçurulmuş diye bir söylenti dolaşüyor. Piskoposluk binası yağma edildi. Adliye sarayı ve genelkurmay tehlikede...

EMNİYET MÜDÜRÜ: Peki, Kraliçe n'apıyor?

ELÇİ, çok hafif bir tonda: Nakış işliyor. Bir an yaralılara bakma fikri geçmişti aklından. Ama taht tehdit altında olduğu için hükümdarlık ayrıcalıklarından sonuna kadar yararlanması gerektiği açıklandı ona.

İRMA: Hangi ayrıcalıklarmış bunlar?

ELÇİ: Ortalıkta görünmeme ayrıcalığı. Sayın kraliçe bir odaya kapandı. Yalnız başına. Halkın itaatsizliği hüzünlendiriyor onu. Mendil işliyor. Deseni şöyle: Dört köşe de haşhaş kafalarıyla bezenecek. Soluk mavi ipek nakışlı mendilin ortasında suda hareketsiz duran bir kuğu. İşte Kraliçe hazretleri yalnızca burada tedirginlik duyuyor. Bir göl mü, bir gölet mi, yoksa bir su birikintisi mi olacak? Ya da sadece bir su deposu mu ya da bir tas mı? Ciddi bir sorun bu. Çözülmezliğini ve Kraliçe'nin derin düşüncelere dalabileceğini göz önüne alarak seçtik bu sorunu (Genet, 1990: 76).

Oyunda aynı zamanda yönetimde bulunan başpiskopos öldürülmüş, Savcı korkudan ölmüş, general ise delirmiştir. Genet, devrimcilerin gücünü hafife almaz ama monarşik yapılanmayı devam da ettirir. Çünkü Genet'ye göre, yenedünyanın yönetimi budur. Hizmetçiler'de olduğu gibi Genet'nin isyancılara ve devrimcilere karşı inancı kalmamıştır. Bunu oyunda Emniyet Müdürü'ne de söyler. Kendilerine takımyıldızı adı seçen devrimciler, takımyıldızları gibi bir an parlar bir an sönerler.

İRMA: Roger. Muslukçu. Nasıl canlandırırıyorsun onu kafanda? Genç ve yakışıklı biri olarak mı? Hayır. Kırk yaşında. Bodur. Alaycı ve sert bakışları var. Chantal konuştu onunla. Kapının önüne koydum adamı: İş işten geçmişti ama, Andromeda grubundandı.

EMNİYET MÜDÜRÜ: Andromeda grubundan mıydı? Bravo doğrusu. İsyan alevleniyor ve bu ölümlü dünyadan başka yerlere çekip gidiyor. Gruplara takımyıldızlarının adlarını veriyorlarsa buharlaşıp, şarkılara dönüşecekler demek ki. Yolları açık olsun! (Genet, 1990: 63).

Genet, oyunun sonunda emniyet müdürünü kendine yaptırdığı anıtla yok eder. Franco'nun erk yönetiminin simgesi olan anıtı, emniyet müdürünün anıtıyla eş değerdir. Emniyet müdürü, yanılısamalar evinde görevlendirdiği Arthur'un kaybıyla erk gücünü sekteye uğratar, sırtını dayadığı monarşik yapı da el değiştirir. Artık yapabileceği hiçbir şey kalmamıştır. O da daha fazla uğraşmadan anıt mezarın içine girip, kendini ölümsüzlükle sembolleştirir. Genet'ye göre, emniyet müdürü, Franco, Irma kraliçe, Chantal kısa ömürlü cumhuriyetçilerdir. (Akın, 2017: 60). Özdeşlik kurmak için gerçekçiliği tercih etmeyen Genet, absürd bir zeminde yanılısamaların yanılısamasını kullanır; Taşlama, grotesk çarpıtmalar, ironi ve hicvi bir arada kullanarak yanılısamalar evini kara mizahın zeminine oturtur. Yeni imparatorluğun müjdesini de dışarıdaki dilenciye verdirten Genet, asal gerçeğin sınırlarını yeniden sorgulatar.

### 3.4. Zenciler

Genet 1956 yılında yazdığı bu oyunu, Cezayirli bir baba ve Alman bir annenin oğlu olan, sevgilisi Abdallah Bentega'ya ithaf eder. Bentega, Genet ile birlikte uzun süre boyunca siyahi olduğu için ezilen ırkların hak mücadelesine destek verir. Abdallah Bentega 1955 yılında sakatlanır ve bir süre sonra intihar ederek hayatına son verir. Genet, bu intiharın bunalımıyla Zenciler oyununu yazar. Oyun ilk kez Paris'te 1959 yılında sahnelenir. Genet, oyunun önsözünde niyetinin ne olduğunu ve hedefinin kim olduğunu açıkça beyan eden çarpıcı bir açıklama yapar.

Bir beyaz tarafından yazılan bu oyun, beyaz bir topluluğa oynanmalıdır. Olur da bir akşam zencilerin oluşturduğu bir seyirci topluluğu önünde oynanırsa, her temsile –erkek ya da kadın- bir beyaz davet edilmelidir. Gösteriyi düzenleyen bu davetliyi şatafatla karşılamalı, törene uygun giydirip, tercihen en öndeki koltukların ortasındaki yerine götürmelidir. Oyun, onun için oynanacaktır. Oyun sırasında, bir projektör bu sembolik beyazı sürekli aydınlatmalıdır. Hiçbir beyaz bu temsili izlemeyi kabul etmezse, o zaman oyuna gelirken girişte, zenci seyircilere beyaz maskeler dağıtılsın. Zenciler maske kabul etmezse o zaman manken kullanılsın. (Genet, 2014:4).

Oyunda, 'oyun içinde oyun' kurgusu vardır. Oyun, bir beyazın öldürülmesinden sonra ona yapılan töreni anlatır. Zencilerin kurguladığı oyunda katafalkın içinde öldürülen bir kadın ve onu öldüren zenciler bulunur. Yine zencilerden oluşan ama maskelerle beyaz olarak davranan mahkeme heyeti vardır. Oyun boyunca beyaz bir dilenciye nasıl öldürdüklerini anlatan bir oyun oynayacaklardır. Oyun kişilerinin ismi de oyunun grotesk bir merkezde durduğunun kanıtıdır. Ne Köy Olur Ne Kasaba, Fazilet, Uf-Acıdı, Kellerkeli, Kar, Yuf, Aziz Kasaba Şehri katafalkın etrafındaki zencilerdir. Mahkeme heyetinden hiç kimsenin ismi yoktur, onlar sadece mevkileriyle bilinirler. Oyun sonunda Ne Köy Olur Ne Kasaba Fazilet'e aşkını ilan eder. Kraliçe'nin de içinde bulunduğu mahkeme heyeti oyunu izler ve aynı ertesi gün yeniden oynayabilmek için oyun yerini terk eder.

Kellerkeli, klasik komedyada prologos bölümünde olduğu gibi sahneye girer ve seyirciye bilgi verir. Oyunda olacakları aktarır ancak burada anlatılacak olan bir aşk hikâyesi ya da palavracı bir askerin komik sonu değildir. Kellerkeli tam tersi bir şekilde seyirciyi rahatsız edecek bir ölüm hikâyesi anlatacaklarını söyleyip, oyununa başlar.

KELLERKELİ: Bayanlar, baylar... (Mahkeme heyeti çok düzenli bir havayla ama aşırı yüksek sesle güler. Rahat bir gülüş değildir bu. Kellerkeli'nin çevresindeki zenciler daha yüksek perdeden ama aynı tarzda bir gülüşle karşılık verince, heyetin keyfi kaçır, susar)... Benim adım Kellerkeli Absalon Wellington. (Selam verir, sonra arkadaşlarının önüne geçerek, onları sırayla tanıtmaya başlar) (...) Görüyorsunuz bayanlar, baylar. Sizin nasıl leylak ve gülleriniz varsa bizim de süslenmek için kapkara, pasparlak farlarımız var. Biz de onları sürüneceğiz. Bay Hüdaverdi Kasabası dumandan, isten karaları toplar, Bayan Saadet Afbuyurun- Baldırıçıplak tükürüklerimizde onları sulandırır. Bu bayanlar yardım eder. Hoşunuza gitsin diye kendimizi cicileştiriyoruz. Siz beyazsınız. Hem de seyircisiniz. Bu akşam biz sizin için oynayacağız (Genet, 2014:18).

Genet'nin hedefinde beyazlar vardır ve siyahlar onların 'oyuncusu', 'eğlendiricisi' olarak sahneye çıkar. Yazarın isteğine göre mahkeme heyetinin oyuncularının maske takmış zencilerden oluşması gerekmektedir. Genet, bu oyunda da kostüm ve dekor konusunda grotesk anlama hizmet edilmesini ister. Mahkeme heyeti oyun boyunca beyaz teni vurgulayan maske takacaktır çünkü deri rengiyle egemen olduğu sınıfın riyasını ancak bu şekilde gösterebileceklerdir. Aynı şekilde Genet, suçlu zencilerin de yüzlerine aşırı siyah makyaj yapılmasını ister, buradaki amacı ise mutlak siyahlığın yapay imgesine dönüşmüş zencileri, beyaz mahkeme heyetinin etrafında geniş ve siyah bir bant gibi göstermeye çalışmasıdır (Innes, 2010:152).

Oyunda Genet, insanın insanlıktan çıkışını mahkeme heyeti ile simgeleştirir. Balkon'da yarattığı Başpiskopos ile oyundaki Misyoner'in, Kraliçe ile Kraliçe'nin, Emniyet Müdürü ile Vali'nin yönelimleri benzerdir. Rol gereği olsa bile kraliçe, zencilere karşı burjuva ahlak anlayışına özel bir kibarlıkta ama samimi yetersiz ve yapay bir tavırla yaklaşır. Balkon oyununda nakış işleyen kraliçe kadar duyarsızdır. Kendisini "Tüm görkemiyle yüzyıllar boyunca çalışan insanların ortaya çıkardığı paha biçilemez bir sonuç" (Genet, 2014:40) olarak görür. Kendisini ve ülküsünü destekleyen kişiler, durumlara ve olaylara karşı daha çok ilgilidir. Bu Genet'nin monarşik devlet yapılanmasının her yerde aynı olduğuna dair yaptığı bir göndermedir. Kraliçe, içi boş, anlamsız ülkülerle ayakta duran bir egemenliktir ve bunun gücünü bilir ama hümanist değerlere sırtını yaslamış gibi davranmak zorundadır.

KRALİÇE, konuşanı keserek: Piskopos! Yargısız infazcı piskopos!

MİSYONER, yer değiştirmeden ama kraliçeye doğru eğilerek: Tanrı yardımcısı olsun!

KRALİÇE: Kadını öldürecekler mi?

(Aşağıdaki zenciler başlangıçtaki gibi düzenli, yüksek perdeden kahkahalar atar. Kellerkeli onları susturur.)

(...)

KRALİÇE, yelpazesıyla valiye dokunarak: Hazırlıklar başladı bile. Bırakınız da konuşsun şu zencicik. Zavallının ağzını görmüyorsunuz ne biçim açılmış, esniyor o biçim ve sürüsüne bereket bir yığın sinek ağzından kaçıyor... (Eğilerek daha iyi bakar.) Yo yo ağzına dalıyor. (Kellerkeline:) Devam et. (Genet, 2014:40).

Kraliçe, zencilere, beyaz dünyanın egemenliğinden aldığı güçle hitap eder. Hiyerarşik kodlamada en üstte olanın taşıdığı acıma duygusuyla yaklaşır onlara ve 'ben izin verdiğim için bu oyundasınız' der gibidir. Genet oyun boyunca kraliçenin yönelimini asla değiştirmez. Batının sömürdüğü ülkelerde, insani değerleri yaimaya çalışması, kendi sömürdüğü ülkeler için devlet destekli sivil toplum örgütleri kurmasıyla, oyundaki kraliçenin, oyun oynamaya izin vermesi aynı yöneliştir ve Genet bu ironik durumu kara mizahın merkezinden hiç ayırmaz. Oyunda valinin, misyonerin yönelişi de aynı şekildedir. Zencilerden nefret ederler ama kraliçenin yapay ülküsünü taşımaya devam ederler ve söyledikleri öylesine uyumsuzdur ki, düşünceleriyle, sözleri arasındaki çatışma oyun boyunca devam eder.

MİSYONER, kalkarak: Şu cehennemlikler var ya, ben onları sizin başınıza bela ettim. Tekrar beni de öyle mi yapacaksınız? Ne kadar gülünçsünüz dostlarım. Cehennem bana itaat ediyor, açılıyor önümde ve benim yüzükler dolu elimin bir tek işaretiyle tekrar kapanıyor. Evlenen çiftleri kutsadım, zencicikleri vaftiz ettim. Zenci papazlar taburunu kurdum ve çarınha gerilen birisinden mesaj getirdim size. Duyuyorum sizi -çünkü kilise bütün dilleri konuşur, bütün dilleri duyar; siz İsa'ya renginde anlaşılmadığınız için karşı geliyorsunuz. Düşünün; o doğar doğmaz, bir siyah prens, bir büyücü ona tapmıştı... (Genet, 2014:91).

Törende vali de, zencileri küçümser, onlardan nefret eder. Kendi varlığına ve mevkiisine karşı o kadar hayrandır ki oyun boyunca bunun ön plana çıkması için reaksiyonlar verir. Zencileri tüm batı ülkelerinde potansiyel bir suç gibi görür ve onların ehlileştirilmesi için türlü önlemler alır. Yine aynı şekilde vali de hem mevkiisini korumaya çalışan hem de ona zarar verebilecek potansiyelde olanlarla

samimiyetsiz bir uzlaşma içindedir. Üstelik uzlaşma dilini bilmemesiyle komik ve rahatsız edicidir. Oyun sonunda sürekli ölmek ve anılaşmak ister ama zenciler buna izin vermezler. “Sizi öldürmek bayıldığımız bir şeydi bizim, beyaz ununuza kadar, beyaz sabun köpüğünüze kadar gebertmek istiyorduk sizi” (Genet, 2014:88) der Kellerkeli ve Vali'nin sürekli öleceği anı bekler. Ölmeden önce 17. yüzyılda yaşamış olan, piskoposluk, prenslere mürebbilik yapan ve tanınmış devlet insanlarına dini övgüler yazan Jacques-Bénigne Bossuet'in sözleriyle gömülmek ister (Genet, 2014:80). Bu da Genet'nin Fransız tarihindeki liderlere yaptığı bir kinayedir.

VALİ: Elimizde bir sürü tüfekler olduğunu söyleyin onlara, icabında onları sustururuz.

VALİ, başına gelenleri kabullenmiş: Öyle olsun! Sömürgeci bir açıdan konuşursak, ben vatanıma epey hizmet ettim. (Bir yudum rom içer.) Binlerce takma isim taktılar bana. Kraliçe'ye nasıl saygı duyduklarının, o ayaktakımının korktuğunun resmiydi bu. Bu yüzden ölmem gerekiyor demek, öleceksem aynı zamanda tanrılaştırılacağım. On bin delikanlı beni taşıyacak: Bunlar, vebadan ve cüzamdan zayıf düşmüş, Kızgınlık ve Kuduzlukla kendinden geçmiş delikanlılar olacak (...) Göreceksiniz, o zaman göklere uçacağım, Toprakta cesedim duracak, ama vücudum ve ruhum göklere çıkacaklar. Onları göreceksiniz, korkudan öleceksiniz. İşte bu şekilde ben sizi yenmiş olacağım. Ve aynı zamanda gölgelerinizi de topraktan temizlemiş olmak şerefi bana nail olacak. İlk önce sararıp solacaksınız, sonra düşeceksiniz, sonra da ölmüş olacaksınız. Ben daha da büyüyeceğim. Yüce olacağım. Müthiş. (Sessizlik.) Ne yani? Titrediğimi mi söylüyorsunuz? Pekala biliyorsunuz ki bu askerlerdeki nikris hastalığı sadece. Tamam. O zaman olsun bu erişilmez yüreğime nişan alın. Çocuksuzum ben, arkamda çocuk bırakmadan ölüyorum. Ama sizin şeref duygunuza güveniyorum, o kan lekeleriyle kaplı üniforman1ı askeri müzeye koyarsınız. Nişan al, ateş (Genet, 2014:88).

Vali, bu sözleriyle tüm askeri yapılanmanın, kraliçenin ve toplum hiyerarşisinin büyük resmini ortaya çıkarır. Askerlere has olan nikris hastalığı, bilinen ismiyle gut hastalığı fazla protein alımından kaynaklanır. Öyle ki beyazlar ve toplumun önde gelenleri, sağlığını da aşırı beslenmekten bozar. Aynı zamanda kimliklerini ve kendilerini biricik ve eşsiz hissederler, hayatlarının sonuna geldiklerinde bile varlıklarının hatırlanmasını isterler. Bu da yine Batı'ya özgü bir hamledir. Çünkü sömürülen halklar katledildiğinde istatistik veri olarak paylaşırlar ya da sayıyla belirtilirler ancak batıda durum böyle değildir. Sömürü altında kalanlar da savaşır, kendi toprakları için hizmet verirler ama onların şanlı ve kutlu bir anıtı

olmaz. Edward Said'in örtük şarkiyatçılık terimi burada devreye girer (Said, 2001: 201). Aynı savaşın içinde olan hem de sömüren kutlu ve şanlı olarak adlandırılırken, ezilen ve savaşan sadece bir rakamdır. Genet bu saçmalığı trajik bir gözle ele almaz aksine bu riyakârlığın normal kabul edilmesinin altını çizer ve tüm mahkeme heyetini bu şekilde alaya alır. Bu saldırganlık da kara mizahın satirik alanına girer.

Genet, bu oyununda da oyuncuların horoz sesi çıkarmasını ister. Oyunda iki sahnede yüksek sesle horoz ötüşü taklit edilir. Her iki sahnede de Vali, zencileri sevdiğini, sınıf ayrımı yapılmadığını hatta onlara şefkat duyduklarını kanıtlama çabasına girer. Hatta onlar için uzun edebi ve anlamlı yazılar yazdığını söyler. Yazdıklarını uzun uzun okur ve zenciler horoz gibi ötmeye başlar. Burada yine eril düşünce yapısıyla şekillenen monarşiye bir saldırı vardır. Genet'nin gözünde monarşik yapının simgesi horozdur. Öter, saldırır ve dikte eder. Bu nedenle zenciler de, valinin şefkatli ya da iyi niyetli olduğuna inanmaz ve ona, kendilerinin nidasıyla yanıt verir. Buradaki taşlamayla kara mizah yaratılır (Genet, 2014:74-59).

Oyunda zencilerden oluşan ekip, hem batının insanlık dışı muamelesini hem de kendi ezilmişliklerini ve eylemsizliklerini vurgular. Genet, ezilenlerin kendi aralarında fikir birliğine erişememesini, total rejimlere hizmet etmesini ve kendi ezilmişliğini bu şekilde kapatmaya çalışmasını hem ironik hem de trajik bulur. Oyunda Ne Köy Olur Ne Kasaba sürekli kavga eder ya da Kellerkeli ile Kar tartışır. Hatta bir süre kendi aralarında tartışırken mahkeme heyeti, öldürülen kadının değil, onların tartışmasını heyecanla izler. Genet burada hedefi sadece beyazlara değil aynı zamanda zencilere de yöneltir. Birlik olamayacak kadar ezilmeyi ve sömürülmeyi kendilerine hak gördükleri için sesleri çıkmaz ve egemen beyazın dünyasında kendi konumlarını çok iyi bilirler. Oyunda Kraliçe'nin, Kellerkeli'nin, Saadet'in ve Ne Köy Olur Ne Kasaba'nın zencilerin kokusuna yaptığı vurgu, beyazların dünyasındaki sömürülene karşı yapılan insanlık dışı muameleyi daha da görünür kılar.

NE KÖY OLUR NE KASABA, çığırından çıkmıştır: Zenci kardeşler, uzun uzun anlatma zamanı daha gelmedi. Sadece şu kadarını söyleyeyim: Bu kadın beyazdı ve kokumuzdan kurtulup benden kaçmak için bahane arıyordu. Beni kovmaya cesaret edemediğinden, benden kaçmak istiyordu. Ah, ah! Nerde o eski günler. Zenci ve antilop avına çıkılırdı! Babam anlattıydı.

UF-ACIDI, Kellerkeli'ne: Şimdi de kokudan korkuyorsunuz öyle mi. O benim Afrika toprağından yükselen kokudur. Bana Uf-Acıdı derler, hırçın dalgalar üzerinde her türlü taka tukayı yüzdürebilirim! Bir leş kokusu alsın beni! Uzaklara götürsün! (Mahkeme Heyeti'ne:) Sen, solgun ve kokusuz ırk, sende ne hayvan kokusu ne de bataklıklarımızdan yükselen iğrenç koku var.

SAADET Gece toprak toprak olmuş, içinden çıkılmaz, kötülöklere gebe olmuş, kendi nefesini tutuyor ama kokusunu tutamıyor.

KRALİÇE: Peki sonuca birazcık çabuk gelemey miyiz? Çok yoruldum ve onların kokuları beni mahvediyor (Genet, 2014:24-62).

Oyunda yine Tanrı ve din alaya alınır. Zenciler, Tanrı'nın beyaz olduğunu ve kendilerine ait bir Tanrı olmadığını söylerler. Bu da Frantz Fanon'un, "Tanrı beyazdır" (Fanon, 2016: 17) sözünü doğrular niteliktedir. Beyazlar tanrılarıyla güvenli bir ilişki kurarlar çünkü tanrı onlara güç verir, hasta olacak kadar bol protein verir. Kendi ülkesinde beyaz olan biri azınlıkta kalmış olsa da asla kendini aşağılanmış hissetmez. Ama siyahlar hep aşağılıktır ve tanrı bunu bile bile yapmıştır. Tanrı bu yüzden pembe yanaklı ve kendi gibi beyazlara hizmet veren bir güçtür yalnızca.

Gerçekten de, kerem ve merhamet sahibi bir Tanrı, Siyah olamazdı; pembe parlak yanaklı bir Beyaz adam tasavvur edilmeli O'nun için. Evrim süreci Siyahtan Beyaza doğrudur çünkü. Beyaz olmak zengin olmak, güzel olmak ve zeki olmak demektir (Fanon, 2016: 72).

Fanon'un tanrıyı tanımlama ve algılama biçimiyle, Genet'nin tanrıyı görme biçimi aynıdır. Oyunda yazar, benzer sözleri de Misyoner'e söyler. Misyoner, borsa tahvilleriyle ilgilenen Yargıç'a, endişeli Kraliçe'ye, ahlaktan ve şöhretten başka bir şey düşünmeyen Vali'ye, "Güvenin Haşmetlim. Tanrı beyazdır" (Genet, 2014: 26) diye seslenir. Bu da tüm evrenin beyazların lehine kurulu olduğunun bir ironisidir. Genet aynı görüşü bir kez daha hatırlatacak biçimde yargıca bir kanun maddesi okutur. Yeni çıkan kanunun birinci maddesine göre, Tanrı ölmüştür ve kara renkli olmak da günah sayılmayacaktır (Genet, 2014:90).

Oyunda dinsel törenler ve ayinler de parodik bir biçimde ele alınır. Patrick O'neill 20. yüzyılda parodinin yeni tanımının metamizah olması gerektiğini söyler çünkü parodi artık tüm değerlerle alay eden bir türe bürünür. Genet de burada antikiteden gelen dinsel törenleri, hem sınıf eşitsizliği hem de batının kurduğu yeni dünya üzerinden alaya alır. Zencilerin öldürdüğü dilenci kadının töreni yapılırken, katafalkın etrafında sigara içerler. Sonrasında ise bir ilahi söylemeye başlarlar.

Çıkardıkları duman, doğaya ait olan bir duman değildir tam tersine kimyasal bir maddeyle bunu sağlarlar. Bu da modern yaşamda mitsel olanın da anlam kaybına uğramasına bir örnektir. Aynı zamanda zenciler katafalkın etrafında bir ilahi söylerler. İlahinin sözleri abes ve saçmadır; kutsal olana hizmet edecek ya da tanrıya yakınlaştıracak etmenlerin varlığı ortadan kaldırılır.

Ölümün varlığı Genet'nin diğer oyunlarında olduğu gibi önemsiz bir detaymış gibi anlatılır. Katafalkın içinde bir ölü yoktur ama dilenci bir kadının öldürülmesi ya da herhangi birinin ölmesi anlamsız ya da olağan bir şey gibi aktarılır. Burada Genet, ölümün anlamsızlığını batının adaleti üzerinden sorgular ve aynı zamanda suç kavramının da yerleşik anlamının merkezini kaydırır. Dilenci bir kadın öldürülür ve aynı zenciler kadar ezilmiştir ama ne olursa olsun beyaz bir kadındır. Zencilere işletilen cinayetler, batının pisenmesini ve katil olarak anılmasını engeller. Böylelikle suç denilen kara etiket zencilere, ölüm ve acı, beyazlara has bir kavrama dönüşür. Dünya düzeninde asal gerçeğin algılanış biçimi böyle çarpıtılır. Genet, burada ölümden çok daha fazlasını söyler ve beyaz dünyaya kinini haykırır. Bu taşlama da kara mizahın alanına girer (Akın, 2017:65).

Genet, diğer oyunlarında olduğu gibi Zenciler'de de tüm değerlerin anlamlarını yerinden oynatır. Aşkı, aileyi, sevgiyi ve beraberliğin boş ülküler olduğunu ve bunların egemen sınıflar tarafından yaratıldığını, güç kimdeyse hoş duyguların onlara ait olduğunu gösterir. Yıllarca ezilen sınıfları destekleyen, ölümlere, çaresizliklere tanık olan Genet bir trajedi yazmak yerine, sıra dışı kimliğine özgü taşlamanın, groteskin, hicvin, ironinin iç içe geçtiği bir oyun yazar.

### **3.5. Paravanlar**

Cezayir Savaşı sonrası deneyimlerinden yola çıkarak Genet, son oyunu olan Paravanlar'ı 1958 yılında yazar. Oyun, egemen toplumlara karşı direnmeye çalışan ve yoksullukla mücadele eden Cezayir köylülerinin yaşadıklarını anlatır. Fransa sömürüsü altında olan Cezayirliler, Fransızlar tarafından sürgün edilir. Köylüler, yersiz yurtsuz kalırlar ve sağdan sola savrulurlar. Genet, on altı tablo ve on altı paravandan oluşan oyununda her sahnede yeni bir paravan yaratılmasını ve paravanların da yazdığı sahnelere hizmet etmesini hatta tüm paravan değişimlerinin de profesyonel bir oyuncu tarafından yapılmasını ister (Genet, 1990:14).

Oyun, Said ve Anne'nin, Leyla'yı almak için yola çıkmasıyla başlar. Sonrasında köylülerin hak mücadelesini, batının şiddet yanlılığını, suç, faşistliği, sömürgeciliği, insanlık dışı muameleyi anlatır. Her tablo Genet için Fransa'nın, 1954 yılında Cezayir halkına karşı yaptıklarını kronolojik olarak anlatır. Oyun boyunca her tabloda farklı mekânlar ve oyun kişileri bulunur. Warda'nın genelevi, Leyla ile Said evliliği, Sir Harold'ın Palmiye bahçeleri, Said'in hırsızlığı, Hatice'nin ölümü, Süleyman'ın ölümü, Leyla'nın hırsızlığı, Kadının yargısı, Anne'nin ölümü gibi birçok sahne bulunur. Genet, oyun boyunca hem dekorun hem de oyun kişilerinin metaforik olmasını tercih eder. Gerçekliğin algısını ölümleri konuşarak ve insanlık dışı muameleyi artırarak yıkar.

Paravanlar'da öncelikli olarak sömürgecilerin Cezayirliiler üzerinde yarattığı yoksulluk ve mahkûmiyet anlatılır. Said ve Anne, eve bir gelin getirmek için yola çıkar, yanlarında götürdükleri bir bavul eşya, civardaki köylerin en çirkin kızını alabilecek yeterliliktedir. Anne, valizin içindekileri saymaya başladığında yoksulluklarını daha da görünür kılar. "İçi porselen kristal, dantel parçacıkları, cam kırıkları, sosis kırıntıları" (Genet,1990:12) ile gelin almaya giderler. Said, çok çirkin bir kadınla evleneceği için çok öfkeli ve annesine sürekli hayıflanır. Anne'nin verdiği cevapsa şefkatli ve sevecen değildir. Anne, alışageldik rollerdeki annelerden farklı bir şekilde, Said'e yaşadığı toplumun ilişkiyi kavrayış biçimi üzerinden cevap verir.

SAİD: Kızgınlığı onu daha da çirkinleştirir.

ANNE, hala gülerek: Sen gözlerinden yaş gelinceye kadar gülersen, gözyaşlarının arasından onu eli yüzü düzgün biri gibi görürsün. Ama özellikle cesaret edemezsin.

SAİD: Neye?

ANNE, gülerek: Ona çirkin kadın muamelesi yapmaya. Ona istemeye istemeye gidiyorsun kus üstüne.

SAİD, ciddi: Sahiden kusmam mı gerek? Benimle evlenmek için ne yaptı ki?

ANNE: Senin yaptığını; o çirkin olduğu için alıcı bulamadı. Sen ise yoksul olduğun için. Ona bir koca gerek. Sana da bir karı. O ve sen, size ne kaldıysa onu. Yani birbirinizi alıyorsunuz (Genet, 1990:13).

Anne'nin kendi yaşamında da aynı yoksulluğun izleri görülür. O da fakir biriyle evlenmiştir ve kendisi de yoksulluk çekmiştir ve birini alma ya da birini verme olarak tabir ettikleri evlilik, sömürü düzenine uygun olarak tasarlanmıştır. Anne, oğlunu evlendirmek için aldığı kumaşın borcunu, Yahudi kadının çamaşırlarını yıkayarak öder. Said de Leyla için götüreceği bozuk saat karşılığında on sekiz metrelik tahıl ambarı örmüştür. Götürdükleri eşyaların ardında, insanın dayanacağı çok daha fazla iş gücü bulunur ve bu çabaya karşılık paraları ancak Leyla'ya yeter. Ama Anne de Said de bunu olağanmış gibi anlatır. Çünkü kendilerine sunulan hayat baştan beri böyle olduğu için, doğal olan buymuş gibi hissederler. Bu da sömürgeci ülkelerin, sömürdüğü ülke vatandaşlarına dayattığı düşünce sistemidir. Özellikle öbür dünya anlayışıyla bu dünyayı bir sınav olarak gören toplulukları inandırmak daha kolaydır. Said de Anne de yaşadıkları toplum gibi düşünür ve olanları normalmiş gibi anlattıklarında, sömürgecilerin vahşiliği daha da görünür olur.

Leyla, Said'le evlenir ama Said onun çirkinliğinden o kadar utanır ki genç kadınla hiç konuşmaz ve ona sürekli çirkin olduğunu hatırlatır. Leyla, o kadar yalnız ve o kadar çaresizdir ki Said yerine sürekli pantolonu ile konuşur. Çirkinliğini, yaşadıklarının bedeli olarak görür çünkü toplumda belli estetik değerlere hizmet etmeyen kişi, iyiyi de güzeli de aşkı da yaşamayı hak etmez. Leyla da bunu bilerek, Said'le değil, pantolonla konuşur. Anne, Leyla'nın bu davranışını tuhaf karşılamaz aksine çirkin olduğu için böyle yaşaması gerektiğini öğütler.

ANNE: Umuruydu. Pantolonun ne işe yararlığını bilir o. Uzun bacaklarını, kışını ve geri kalanını sokar içine. Rütbelerini... Geceleyin onu çıkarıp sandalyenin üzerine koyduğunda, pantolonu uyumadan bekler, seni kollar ve korkutur. Başında bekler, seni gözetler, Said uyuyabilir. O bir pantolonun yaşaması gerektiğini bilir, onu daha açığöz yapan şey de o yamalarıdır ve bunların en canlıları, en hareketlileri de ters konmuş yamalardır. Endişelenme. Said de benim gibi, her şeyin ters gitmesinden, hem de giderek daha ters gitmesinden hoşlanır, ta ki kim bilir hangi baht, ta ki bahtsızlık -beni dinliyor musun!- öyle büyük boyutlara ulaşacak ki kocan patlayacak. Gülmekten. Patlayacak. Madem ki çirkinsin, budala ol (Genet, 1990:30).

Oyunda, kadınların insan olarak değeri yoktur. Leyla ironik bir şekilde, hayatı boyunca ezilmiş olan Anne ve Said tarafından hakarete uğrayarak ezilir. Ortadoğu toplumlarında kadınlar ezilenin de ezilenidir, bir metadır, haz aracıdır. Genet bu düşüncesini pekiştirir bir şekilde Warda ve Melike'nin çalıştığı genelevde de aynı sorunu ironik bir dille anlatır. Warda Fransız, Melike ise Cezayirli bir fahişedir. Fahişe olarak toplumun doğru bulmadığı bir mesleği yaparken ikisi de ötekileştirilir ama Warda, genelevde daha konforlu bir yaşam sürer. Geneleve gelen İbrahim ve Mustafa da parayı bulur bulmaz bedensel hazzın peşine düşer. Dışarıda sömürgeci topluma karşı savunmasız olan bu iki kişi, erk yönetimin çarkını bir dişi gibi döndürür, dışarıda edilgen pozisyonda kalan İbrahim ve Mustafa, genelevde erkekliklerini kanıtlayıp bir süreliğine de olsa etken durumda kalmak ister. Sonrasında ise Genet, mekanı bir fabrikaya dönüştürür ve sürekli boşalmak isteyen erkeklerin sıra beklediği bir yer haline gelir. Bu tekrarın başat sebebi ise, ataerkil sömürü düzeninin, insan bedenini tüketme hızını ortaya çıkarmaktır (Akın, 2017:69).

MUSTAFA, o da kalkarak: Fransızlar, fahişelerini düzuyoruz diye pek üzölmüşlerdir.

WARDA, aşırı derecede küçümseyici: Başka bir şey yapmanıza izin veriyorlar mıydı ki? Hayır? Öyleyse? Burada kimi düzöyorsunuz? Bizleri. Güneşin altında bağlarda ya da geceleyin maden ocaklarında çalışıp, bize gelebilmek için topladığımız üç kuruşla, iç etekliklerindeki kurşunla ağırlaşan biz güzelleri (Genet, 1990:21).

Oyunda Sir Harold da, sınıflar arası eşitsizliğin simgesi gibidir. Bulunduğu ölkede, zengin ve güçlü olandır. Palmiye ağaçlarının arasında çalıştırdığı Arapları izler. Ortadan kaybolduğu sırada ise içi saman dolu, yaban domuzunun derisiyle yapılmış yumruğunu havada tutan bir korkuluğu vardır. Normalde bu korkuluk, tarımla uğraşılan bölgelerde, çiftçilerin tarlasına domuz ya da yabani hayvan girmesini engellemek için yapılır. Ancak Genet burada ironi yapar. Domuz derisinden yumruk, Arapları korkutmak için vardır. Sir Harold, palmiye ağaçlarının altında, binici pantolonuyla, atının dizginlerini tutarak Said'e niçin paraya ihtiyacı olduğunu sorar. Çünkü Said, karnını doyuruyorsa mutlu olmalıdır ve bu öğüdü Said'le Habib'e verip çıkar.

Said ve Leyla hırsızlık yapıp hapse girer. Anne de çalışmak zorunda olduğu için Si Süleyman'ın cenazesine ağlayıcı olarak gider ancak köyün önde gelen kadınlarından biri olan Hatice, Anne'nin cenazeye girmesine izin vermez. Oğlu ve gelini hırsız olduğu için, ölünün rahatsız olduğunu söylerler. Anne, hırsını alamaz ve Si Süleyman'ın mezarına gider. Bir anda ölüyle konuşup ona hesap sorar ve oğlundan ötürü para kazanamamasının saçmalığını ölünün yüzüne haykırır. Si Süleyman, sömürgeci destekçisi bir askerden kurşun yiyip ölmesine rağmen, beyazlara has bir ahlak anlayışıyla Anne'yi yargılar. Anne de ona ama aslında tüm ikiyüzlü topluma cevap verir (Genet, 1990:65).

ANNE, öfkeyle: Said nereden çıktı peki, benim rahmimden mi yoksa seninkinden mi? Peki benim rahmim öteki kadınlarınkinden farklı mı? Ben öteki analardan farklı mıyım?

ANNE: A! için rahat etsin! Ağlayıp inlemem, ölümüne üzüldüğümünden değil. Bu hanımlar beni törenden kovdular: o hanımlar da tören de umrumda değil, ama en güçlü olmaya yemin ettim. Kadınlar beni kolluyor. Utanacağım anı bekliyor oropsular! Yaşayanlar onu kapı dışarı edince, o da gidip ölülerin kapısına dayanacak, diyorlar birbirlerine (Genet, 1990:65-66).

İnsanın insanlıktan çıkması Paravanlar'da da toplumun tüm katmanlarına sirayet eder. Ezen, ezileni, ezilen kendi ezebileceğini sömürür. Oyun boyunca birçok sahnede Genet bu durumu her açıdan ele alarak yarattığı tekrarla, insanın insanlık dışı durumunu alaya alır. Lejyonerler, askerler, jandarma ve köyün ileri gelenleri kısacası erk yönetimin temsilcileri şiddet yanlısıdır ve vatan, millet ülküsünden dolayı gözleri dönmüş gibi davranır. Oyunda Hatice öldürüldüğünde konuşmaya devam eder ama ölüsüne bile rahat vermezler. Genet'nin burada ölüme yaklaşımı da kara mizahın alanına girer. Hatice, Sir Harold'a başkaldırdığı için vurulur ve ölür ama sözü bitmemiştir; hala konuşmaya meydan okumaya devam eder.

HATİCE, katı bir sesle: Öldüm mü? Doğru. Pekâlâ, daha değil! İşim bitmedi daha, hadi bakalım ölüm, hodri meydan! Said, Leyla, canlarım! Siz de akşamları birbirinize gün boyunca yaptığınız kötülüğü anlatırdınız. Ondan başka umut bağlanacak hiçbir şey olmadığını anlamıştınız. Kötülük, şahane kötülük, her şey siktirip gittiğinde bir tek sen kalırsın elimizde, muhteşem kötülük bize yardım edeceksin. Kötülük sana yalvarıyorum, hem de ayakta yalvarıyorum, gel de halkımızı dölle. Yan gelip yatmasın! (Genet, 1990:118).

Hatice, halkının kötü olmadığı için ezildiğini düşünerek ölür. Oyun boyunca da sürekli bununla ilgili konuşur. Öldürüldüğü esnada seyirci çok acı bir olayla yüzleşecekken, Hatice bir anda naralar atmaya başlar. Söylediği her şey, ezilmişlikle, yaşanmamışlıkla ilgilidir. Ölümün ağırlığı ve acısını unutup, direnmeye devam eder. Hatice, “Sizin gücünüz bizim kinimiz karşısında hiçbir şey yapamaz” (Genet, 1990:117) diyerek askerlere nafîle bir karşı duruş sergiler. Fiziksel varlığını ortadan kaldıran askerler, Hatice’nin kinini susturamaz. Aynı şekilde herkes ölmeye başladığında Genet, ölümlerin bulunduğu yer için de bir tablo yazar. Bu sahne sürrealizmin, kara mizah algısına benzer bir yapı oluşturur. Si Süleyman, Teğmen, General, Anne, Hatice ve Araplar öteki dünyada sohbet ederler. Si Süleyman ölümünü ve yaşamını kıyaslarken Teğmen ve General onunla dalga geçer. Başka bir tabloda ise Anne ve Hatice kendi ölümlerini kıyaslar. Anne, yorgunluktan, Hatice ise sömürgecilere başkaldırdığından ölür. Hatice, direnişine devam etmek için, sinekleri kendi askerlerinin ölüsüne gönderdiğini ve Fransızları iğrendirmeye devam edeceğini, Anne’nin ise hiçbir şey yapmadığını söyleyerek hayıflanır (Genet, 1990: 165). Genet için ölümlerin bulunduğu ortamda bile sınıfsal eşitsizlik, ırkçılık, sömürü düzenindeki şiddet devam eder. İnsanın olduğu her düzen kısır döngü içindedir.

Oyunda Leyla zaman zaman hayvan seslerini taklit eder. Leyla, Said’le evlendikten sonra, dışarıdan sürekli güvercin, horoz sesleri duyar. Hatta o kadar yalnızlaşır ki onların sesini taklit etmeye başlar. Sonrasında Anne, Leyla’ya horoz ya da tavuk sesini taklit edip edemediğini sorar. Amacıysa bir kümes yaratmak ve çevresine kümesi yönetebilecek kadar yetkin olduğunu ispatlamaktır. Leyla’nın çıkardığı sesi beğenmez. Bir sonraki sahnede Leyla, yeni kümeslerinde tavuk ve horozların yanına gider ve horozların çok saldırgan olduğunu, kendi kümesini koruyabildiklerini ve bunu yapabilmek için de gagalarını sağlamlaştırdığını söyler. Anne, kendi oluşturduğu kümeste, bağımsızlığını ilan eden tavuk ve horozlara öfke duyar (Genet, 1990:45). Bu da Genet’nin ezilen sınıfa yaptığı bir ironidir. Horozlar ve tavuklar kendi küçük alanlarında egemenliğini ilan ederken, Cezayir halkı gagasını sertleştirmemiştir (Genet, 1990:45). Aynı zamanda oyunda sürekli köpek benzetmesi yapılır. Genet’ye göre, Fransızlar için Cezayir halkı sokak köpeğiyle eş değerdir. Aynı şekilde Ümmü de Hatice de kendileriyle ilgili benzetmelerde köpek olduklarını, rahimlerinde köpek soyu taşıdıklarını söylerler (Genet, 1990:209). Yine aynı şekilde

yedinci tabloda Leyla ve Anne'nin köpekler gibi uluyarak birbirlerine saldırdıkları sahne vardır. Genet burada yine ironik olanı ve groteski yan yana koyar. Anne'nin kendi sınıfında ezebileceği kimse yoktur, kadınlar tarafından da ötekileştirilmiştir. Bu yüzden bir köpeğe dönüşür ve Leyla'ya saldırmak ister. Aynı şekilde Leyla'da ona uluyarak yanıt verir. Buradaki ironi ve grotesk, kara mizahın alanına girer.

(...) Ve yukanda, sağda. Kocaman bir ay belirir. Sessizlik. Anne döner ve Leyla'yı görünce, ona havlamaya başlar. İki kadın, aniden. Birbirlerini parçalayacak olan iki köpek kesilirler.

Birden. aşağıdaki sağ kulisten, tek ayağı üstünde koşarak ve yaralı bir köpek gibi uluyarale Leyla çıkar, peşinde vahşice havlayan Anne vardır. Geride kalan Anne, cebinden bir taş çıkarır ve gözden kaybolan Leyla'ya fırlatır. Kulisten. Kınlan bir camın sesi duyulur (Genet, 1990:52, 53).

Din ve tanrı, Paravanlar'da da kara mizah yoluyla eleştirilir. Leyla ve Said hırsızlık yaptıktan sonra yargılanacaklardır. Orada başka bir kadın da hırsızlık yapmıştır ve bebeğini emzirmek için Kadı'nın gelmesini bekler. Kadı, hem çok sigara içmektedir hem de uyuşturucu kullanmaktadır. Kadı'nın adalet dağıtmasını bekleyen, İşemiş Olan Adam da, Kadı'nın Tanrı'ya bu şekilde kavuştuğunu söyler. Zenciler'de olduğu gibi, tanrısal olana erişebilmek için artık kimyasal maddelere ihtiyaç vardır. Çünkü Tanrı da yarattığı insanlara karşı afyon içmiş gibi davranır. Genet, dinin ve toplum değerlerinin makul bir zemine oturmadığını alay ve taşlama yoluyla anlatır.

ODACI, tumturaklı: İlhamı. Yargı bir şiirdir. Kadı Hazretleri bunu az önce söyledi bana, mahkemeye çıkmadan önce içtikleri yedi sigarayı kendileri için sardığım sırada. Hak vermek asil bir görevdir. Alınan bir şeyi "geri vermek" söz konusudur. Bu, Tanrı'dan başka kimden alınabilir? Onun için de ilhamın gelmesi gerekir (Genet, 1990:56).

Kadı, yargı dağıtmaya geldiğinde keyfine göre falaka cezası verir. Flüt Çalan Adam'a on gün, İşemiş Olan Adam'a, kendi ayaklarına işenmesi, şekiller çizen kadına on beş falaka cezası, hırsızlık yapan Said'e ise hiç ceza vermez. Said, 'suçluyum kötülük yaptım' dese de "Tanrı kafamdan gitti, geliyor, gidiyor" (Genet, 1990: 60) cevabını vererek yargılama sürecini bitirir. Oyun sonunda artık Kadı da hırsız olma kararı verir. Hapse girer girmez de kendisine bir ana aradığını, onun üzerine yemin etmek istediğini söyler. Artık uçamayıp, Tanrı'ya yaklaşmadığı için kadılığı onu bırakmıştır. Genet, dinin ve tanrının politik olana hizmet etmeye başladığını artık tanrıya yaklaşmanın başka türlü yolları olduğunu Gardiyan'a söyler.

KADI, ayakkabılarını çözerek: Çaldım.

GARDİYAN, ceketini inceleyerek: tutuklular suratına gülecek: sen çok gerilerde kalmışsın. Bugünlerde Keten asker ceketini ve siyah ayakkabılarla uçuluyor. Çoraplarını satın mı aldın?

KADI: Çaldım (Genet, 1990:200).

Direnışte öldürülenlerin arasına dâhil olan Ümmü, artık Tanrı'dan ve günahattan korkmamak gerektiğini anlatır. Tanrı hiçbir şekilde onlardan yana olmamıştır. Ezilenler de haklarını almak için sıklıkla günaha girmişler ve sonunda ölmüşlerdir. Günahattan başka çare kalmadığından, tanrı da bunu reva gördüğünden, artık ellerinden bir şey gelmez. Batı ve Doğu'nun tanrısı arasında diyalektik bir ilişki vardır. Batı'nın tanrısı, insana dair her şeyi mubah görürken, Doğu'nun tanrısı insana kısacık yaşamı bile çok görür. Batı da tanrı güç simgesiyken, Doğu da korkunun ve kaygının temsilcisidir.

MİSYONER: Şunu söylememiz oldukça yerinde olur sanırım: biz onlar için adeta bir isyan bahanesi olduk. Biz olmasaydık, bizim -hadi çekinmeden söyleyelim- vahşetimiz ve adaletsizliğimiz olmasaydı, yok olup giderlerdi. Hakçası, Tanrı'nın aracıları olduğumuza inanıyorum. Hem bizim, hem onların Tanrı'sının (Genet, 1990:194).

Hayatı boyunca sürgün edilen ve suçlu kimliğinden dolayı hiçbir yere kabul edilmeyen Genet, uzun yıllar boyunca tek bir bavulla, sınırların varlığına inanmadan yaşamayı tercih eder. Paravanlar oyununda Cezayir köylülerinin yersiz yurtsuz kalışıyla vatan, millet, ülke sevgisi gibi değerlerin yok olduğunu anlatır. Bireysel çıkarların ve eşitsizliğin olduğu dünyada, bir ülkeye bağlanıp onun ardından gitmek olağandışı ve saçmadır. Genet, vatan sevgisini, memleket özlemine de kendi bakış açısıyla alaya alır.

ROGER, tabanları kalmamış ayakkabılarını çıkararak: Tabanlarım gitti, ayak tabanlarıma basarak yürüyorum artık. Demek ki vatan, ayakkabılarımın tabanlarına bağlı değil, karnımda yatıyor. Vatanım etrafını sarsın diye bir osuruk koyuveriyorum. Lotet-Garonne'lu çocukların hepsi ve Gironde'lular, Tarn'lular, vs. benim gibi yapsalar, burada Guyenne ve Gascogne havasından geçilmez.

NESTOR: Osurun demesi kolay, peki ya karnı gazdan davul gibi şişmeyenler ne olacak?

ROGER: Baştan düşünselerdi. Ben giderken, içimi ağzına kadar memleket havasıyla doldurdum. Şimdi kışımın deliğini gevşettiğimde vatanım her yanıma sarıyor

SÜLEYMAN, gülümseyerek: Vatanın burun kıllarına takılı kalan bir kokudan ibaret olması iyi bir şey (Genet, 1990:166,175).

Meyve ağaçlarının ateşe verilmesiyle başlayan direnişin sonunda oyun kişilerinin birçoğu ölür ve bu toprak paylaşma oyununun ne kazananı ne de kaybedeni vardır. Düzen aynı devam edecek, ezilen yine ezilen, ezense yine egemen olacaktır. Genet, parçalı anlatımla direnişin tüm sahnelerine yer verdiği oyununda tüm insani değerleri alt üst eder. Aile kurumu, devlet, ölüm, yaşam, aşk, sevgi gibi kavramların anlamları tersine çevrilir. Oyunun sonunda Genet ölümü seçen insanlara, “kendilerine titizlikle bir cenaze simgesi seçmeyi ya da düşmanını arayıp bulmayı” (Esslin,1999:167) seçenek olarak sunar. Bu görüşle, direnişin temsilcisi Said’in ölümünü bir zaferle sonuçlandırmaz, Ölüler, bu direnişten zafer alamamışlardır ama direnişin sadece bedensel güçle kazanılmadığını da bilirler. Hayatları boyunca sömürgecileri tiksindirmekten, onları iğrendirmekten asla geri durmayacaklardır bu direnmenin en tehlikeli ve yıldırıcı yolu olacaktır.

Genet, Paravanlar oyununda sürreal bir dünyanın içinde, ezilenlerin parodisini yapar. Oyunda satirin alanına giren taşlama, ironi ve grotesk unsurlar yoğun bir biçimde kullanılır. Genet, Cezayirlilerin dünyasındaki ezilmişliği, kara mizahın merkezine koyar. Genet ezilenin başkaldıramayışını, ezenin kontrolsüz gücünü tüm oyunlarında eleştirisinin hedefine koyar.

## SONUÇ

Gülme yalnızca insana özel olan bir edimdir. Çağlar boyunca insanın neden ve niçin güldüğüne dair birçok sav üretilmiş ancak savlar, ortak bir kurama dönüşmüşmemiştir. Bunun ilk nedeni gülmenin öznel bir eylem olması ve farklı durumlarda ortaya çıkması, ikinci ise gülmenin kibir duygusuyla eş tutulmasıdır. Antik Yunan döneminden başlayarak, salt insana özel olan eylemlerle -düşünme, ağlama, konuşma, yürüme vs.- ilgili birçok görüş üretilir. Bu özellikler arasında ,en tehlikeli bulunan eylem, gülmedir. Bu nedenle Rönesans'a kadar gülmenin psikolojik, sosyolojik ve fizyolojik özelliklerine dair bilgi edinmek oldukça güçtür.

Antik Yunan felsefecilerinin ortak görüşü; gülmenin kontrol edilmesi gerektiği yönündedir. Kahkaha, katılarak gülme vb. gülme biçimi yararsız ve sağlıksız bulunur. Kişi devlet düzenini ve sosyal yaşamı bozmayacaksa gülmelidir. Orta Çağ'da tek tanrılı dinlere geçilmesiyle birlikte gülmeye ciddi yaptırımlar uygulanır. Kilise, insanların gülüşünü engellemek için birçok ayin düzenler ve düzenlediği ayinlerde verilen vaazlarda gülmenin yasaklı ve şeytan işi olduğu ileri sürülür. Bununla birlikte gülme yasaklara ve yaptırımlara karşı gizli gizli de olsa varlığını korur; yasaklı karnavallarda, şöenlerde yeniden ortaya çıkmanın yolunu bulur.

Rönesans Dönemi'nde hümanist felsefeyle birlikte gülmeye karşı yaptırımlar azalır ama yine de tek tanrılı din anlayışında aşırı gülme hali hoş karşılanmaz. Yazarlar ve felsefeciler gülmenin ortaya çıkışıyla ilgili çalışmalar yapmaya başlar. Thomas Hobbes'la başlayan gülme kuramları, günümüze kadar hala üzerinde çalışmalar yapılan bir alandır. Öte yandan Rönesans'la birlikte, gülmenin mizahtan ayrılması ve mizahın sanatsal bir süreç olarak kabul edilmesi mizah teorilerinin gelişmesinin yolunu açar.

Mizah teorilerinin gelişmesi, sözlü, yazılı ve görsel sanatlarla yakından ilişkilidir. Birçok kuramcı ve yazar, mizahın alanına dair teoriler üretmek için çalışırlar. Bu çalışmalarla birlikte John Morreal, mizah teorilerini üç başlık altında toplar. Mizahı sağlayan üç temel teori; Üstünlük, Rahatlama ve Uyumsuzluk teorisidir. Üstünlük teorisinde, Thomas Hobbes'tan hareketle, insanın kendinden aşağı gördüğü kişiye güldüğünü ve komedilerin de bu bilinçle var olduğunu ileri sürer. Kuramcıya göre, üstünlük, insanın arzuladığı bir durumdur ve gülme için en uygun ruh halini

sağlayan duygudur Yazar, rahatlama teorisinde ise Freudyen bir yaklaşımla; insanın gülerek sağaldığı görüşünü ileri sürer. İnsan öfke duyduğu anda bile gülerek öfkesini sağaltabilir. Modern yaşamda insan; sıkışmış, yorulmuş ve normlarla, kurallarla kuşatılmış hisseder. Ancak güldüğü zaman tüm sıkışmışlığından ve yasa yapıcılardan intikam almış olur ve sağlar. Uyuşmazlık teorisinde ise, Kant ve Schopenhauer'ın görüşünden yola çıkan Morreal, insanların kavramlarla olan ilişkilerinin bozulmasında mizahın ortaya çıktığı görüşündedir. Kuramcının üç teorisi günümüzde mizah araştırmaları için referans kaynak olarak kabul edilir.

Mizah araştırmalarında, mizahı sağlayan temel bileşenlerin temel başlıklar altında incelenmesi, mizahın insan üzerinde yarattığı etkiden yola çıkılarak sağlanır. Mizah ile ilgili çalışmalar yapan kuramcı ve yazarlar, güldürü tekniklerinin ve mizah bileşenlerinin birbirinden ayrılmasını önerir. Her tekniğin ve türün birbirinden ayrılan özellikleri ve alımlayıcısına ulaşma biçimi birbirinden farklıdır. Bu nedenle mizah bileşenleri birçok kaynakta satir, parodi ve ironi olarak incelenir.

Satirin en temel özelliği, hedef aldığı kişiye ya da nesneye karşı agresif ve sert tutumdur. Satirin temel özelliği, toplumsal sorunları, yaşamın aksayan yönlerini odağında tutmasıdır. Satirin hedef aldığı kişi ya da nesnelere karşı tutumunda saldırganlık bulursa da aynı zamanda bu sert tutum komiği oluşturur. Parodi ise birçok kuramcı tarafından uzun yıllar boyunca incelenmiş ve üzerine çalışmalar yapılmış bir güldürü tekniğidir. Parodilerin odağındaysa, geçmiş dönem eserlerini ve yazarlarını alaya alan, eserleri yapıbozumuna uğratarak komik hale getirme durumu ön plandadır. Parodistler, yapıbozumuyla yeni bir eser yaratır ve yapıtlanan eserin odağında alaycılık ve saldırganlık bulunur. Saldırganlık ve alaycılık, alımlayıcısını ehlileştirir ve güldürmekten başka bir amaç gütmeyiz. İroni ise tersine çevirme yoluyla toplumsal yaşamdaki tüm anlamları alt üst ederek, güldürüyü sağlar. Teknik ve türlerin bileşimi mizahın doğasını ve genel yapısını oluşturur.

20. yüzyılda, iki dünya savaşı sonrasında mizahın alanıyla ilgili kayda değer değişimler olur. Toplumsal sorunlar, kentleşme, endüstrinin ve sanayinin gelişmesi ve göçlerin artmasıyla birlikte dünyadaki sorunlarla mücadele etmeye çalışan insanın mizah anlayışı da değişir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yeni akımların doğması ve kaotik olanın yüceltilmesi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatsal eserlerde kara

mizahın ortaya çıkmasına neden olur. Kara mizah, düzensizliğin, umutsuzluğun ve hiçliğin sözcüsü olarak edebiyatta, tiyatrodaki ve sinemada gündeme gelmeye başlar.

Kara mizahla ilgili ilk çalışmalar Andre Breton tarafından yapılır. Andre Breton'un görüşleri temel alınarak 1960'lı yıllarda kara mizahın alanı belirlenir ve tarihiyle ilgili çalışmalar hızlandırılır. Çalışmaların sonunda görüş ayrılıkları bulunsa da kara mizahın ne olduğuyla ilgili birçok ortak kanaat bulunur. Kara mizah, umutsuzluğun, kötülüğün ve hiçliğin mizahıdır. Kara mizahla kahkaha atmak mümkün değildir; yalnızca acı bir tebessümle insanlığın durumundaki saçmayı ortaya çıkarma düşüncesi vardır. Kara mizahta, insanlık hiçbir zaman değişmeyecektir, bu nedenle hangi dönemde olursa olsun insanın bu saçmalığı kabul etmesi beklenir. Temelinde koyu umutsuzluk ve kötülüğün hâkim olduğu kara mizahta, ahlaki tüm değerler, yasacılar, devlet düzeni ve kurumlar alaya alınır. 20. yüzyılda hayal kırıklığına uğramış, insanlıktan ümidini kesmiş dünya için en uygun olan mizah ancak kara mizahtır.

Kara mizah, 20. Yüzyıla özgü bir tür olarak ifade edilse de temelini birçok kaynaktan oluşturur. Kara mizah üzerine yapılan çalışmalarda ortak görüşlerden biri, kara mizahın Antik Çağ'dan beri şekillendiği ve temelini birçok farklı kaynaktan oluşturduğudur. Kara mizahın temelinde bulunan saldırganlık, acımasızlık, alımlayıcı rahatsız etme düşüncesi, çağlar boyunca birçok törende, sanat eserinde ve akımında da benzer tavır olarak gözlemlenir. Kara mizahın kökenleri incelendiğinde en eski yazılı kaynaklardan birisi de Menippos Yergisi'dir. Antik Yunan ve Latin edebiyatında bilinen taşlayıcı, yarı ciddi yarı komik tür olan Menippos; tüm kurumları gelenekleri ve düşünceleri, şiir ve düz yazının yan yana gelmesiyle oluşur. Başlangıçta Menippos yergisinde, saldırganlık, sert sözler ve şiddet sınırsızdır. Daha sonra yerginin biçiminde bazı değişiklikler olur ve taşlamanın seyri değişir.

Menippos yergisindeki kara taşlama ve saldırı da kara mizahın kaynağı için referans noktası olarak kabul edilir. Menippos yergisinin biçimsel yapısı, 20. yüzyılda kara mizah eserlerinde görünür hale gelir. Menippos yergisindeki açık saçıklık, acımasızca saldırma ve tüm değerlere karşı başkaldırma tavrı, kara mizahın özündeki genel tavrı yansıtır. Bu tavır 20. Yüzyılda kaba güldürüden sıyrılmış, dünyanın abesliğini, saçmalığını yücelten ve insanın bu duruma razı gelmesine saldıran ve

tamamen entropinin komiğini yaratan bir hale evrilmiştir. Kara mizah üzerine araştırmalar yapan kuramcılara göre kara mizahın beslendiği bir diğer kaynak da Jonathan Swift ve sanat anlayışı olur. Jonathan Swift'in, trajik bir olayı, saçma bir düzlemde ele alışı, 1960'lı yıllarda, özellikle Amerikan edebiyatında büyük yankı yaratır. Swift, kara mizah unsurlarını biçimsel anlamda en iyi şekilde kullanan ve öncü olan yazar olarak kabul edilir.

Kara mizahın bileşenleri incelendiğinde, satir, parodi ve ironinin işlevselliği değişir. Satiristlerin hedeflediği, 'taşlarken uzlaştırma', 'saldırırken güldürme' fikri, kara mizah tekniğinde 'saldırırken rahatsız etme', 'taşlarken fark ettirme' durumuna dönüşür. Parodi ise, Patrick O'Neill'in tanımıyla, kara mizahta, metamizaha dönüşür. Kara mizah yazarları artık tüm değerlerin, olayların ve durumların parodisini yapmaya başlar. İroni ise var olan anlamı tersine çevirme değil, olanın abesliğini abartma ve saçmalığını vurgulama amacıyla kullanılır. Grotesk ise, dünyadaki düzensizliğin, insanın özündeki kötülüğü ifade etmek amacıyla kullanılır.

Absürd Tiyatro 20. yüzyılda gündeme gelir. Düşünsel temelini Varoluşçu Felsefe'yle şekillendiren akımda, insanın dünya üzerindeki saçma durumu, hiçliği, çaresizliği ve umutsuzluğu ön plana çıkar. Absürd tiyatrodaki, dünyanın kaotik oluşuna yapılan vurgu ve toplumsal düzensizliğin yüceltilmesi, absürd oyunlarda ve eserlerde kara mizahın da alanını açar. Absürd tiyatrodaki, dünyanın saçmalığı vurgulanır ve buna razı gelen insanın var olan durumu alaya alınır. Düzensizliğin, umutsuzluğun ve kötülüğün yüceltildiği kara mizahta, alayın şiddetin ve saldırganlığın dozu artar. Ionesco, Beckett, Albee, Pinter gibi yazarların oyunları ile şekillenen absürd tiyatrodaki kara mizah öğelerine sıklıkla rastlanır. Jean Genet de eserlerinde kara mizahı sıklıkla kullanan yazarlardan biridir. Genet, yaşamı boyunca beş oyun yazar. **Sıkı Gözetim, Hizmetçiler, Balkon, Zenciler ve Paravanlar** adlı oyunlarında Genet, kara mizah unsurlarını sıklıkla kullanan bir yazar olarak bilinmektedir.

Genet, oyunlarında savaşı ve direnmeyi karnaval düzleminde ele alırken, fiziğe ve metafiziğe has kavramların da merkezini değiştirir. Tüm oyunlarında gerçeğin dengesini bozarak, anlamı yanılsamalar düzlemine taşır. Oyunlarında cinsellik, küfür, hakaret ve şiddet şiirsel bir dille aktarılır. İnsanların konuşmaktan çekindiği her şey Genet için normal olandır. Gerçeklik, hiçbir sınıra bağlı olmaksızın aktarıldığında asal

anlamına kavuşur. Genet'ye göre dogmalar ve katı kurallar yıkılmadan, insan kendi saçma durumunu göremez ve buna razı olarak yaşar. 20. yüzyıl seyircisi, hiçbir absürd yazarda görülmeyen cinsel içerikli dile maruz bırakılır ve buradaki cinsellik, üremenin ötesinde bir anlamsızlıktır. İnsanın benliği, cinsel paylaşımlarda bile kötürüm haldedir. Sevgisiz bir atmosferde, kimi zaman genelev, kimi zaman hapisane, kimi zaman ezilenin karanlık yurdu gibi gösterilmiş bir dünyada, keyif alınan hiçbir alan kalmamıştır. Son çare bilindik olana, cinselliğe tutunmaya çalışanlar da kara mizahın ironi, alay ve taşlamasından nasibini alır.

Genet, suç makinesi olarak bilindiği dünyada suçu ve kötülüğü yüceltir. Beş oyunda da hırsızlığı, cinselliği ve yasadışı olanı yüceltir. Ona göre yasalarca uydurulan ve suç sayılan her şey kutlu ve ahlaklıdır. Burjuva ahlak anlayışına göre yaşayan insanlar asıl suç işleyenlerdir. Duyarsız olarak yaşamaya devam etmek kadar aşağılık bir davranış biçimi yoktur. Her oyunda da bu düşüncelerinin doğruluğunu kanıtlayacak nitelikte oyun kişileri bulunur bunlar; Sıkı Gözetim'de Gardiyan, Hizmetçiler'de evin Hanım'ı, Balkon'da ve Zenciler de Kraliçe, Paravanlar'da ise Pek Fransız Kadın. Hepsisi kırılğan bir ahlak anlayışıyla insana yaklaşır ama duyarlı duyarsızlıkları hiçbir felaketi engellemez. Genet, oyunlarında alımlayıcısını asıl suçun ne ve suçlunun kim olduğuna dair birçok soruyla baş başa bırakır.

Antikiteden beri varlığını sürdüren törenlerin pratiği Genet'nin oyunlarında tersine çevrilir. Erotizm ve şiddetle yan yana gelen törenler, grotesk olanla birleşir ve Genet tüm oyunlarında yazdığı notlarda özellikle buna dikkat edilmesi gerektiğini vurgular. Cümleler, ilahiler, kutsal olanlar ya hızlı ya da mırıldanarak söylenir. Oyunlarındaki törenlerde Genet, kutlu ve şanlı olanı öldürür; yani Tanrıyı. Tanrı'yı öldürmesi ve bunun bir törenle kanıtlanması, insanı sıkı sıkıya saran tüm kuralları öldürmekle eş değerdir.

Genet, hayatının bir bölümünde eşcinsellik yaparak geçimini sağlar. Erkeklerle birlikte olmasını, ezilmişlikle bir daha yüzleşmek olarak görür ve buradan yola çıkarak kadın bedenlerinin meta olarak algılanmasını, kadınların alınıp satılmasını, susturulmasını tüm oyunlarında görünür kılar. Balkon ve Paravanlar oyununda da isyancıların başında hep kadınların olduğunu belirtir. Barry Sanders, karnavallarda kadınların öfkeyle gülmesini isyana benzetir, toplumda sürekli dışlanan ve ezilen,

hakir görülen kadınlar, devrimde de isyanda da aynı öfkeyle sokaklara çıkarlar. Genet, kadınların hafife alındığını ama bunu kimsenin fark etmediğini ironik bir dille anlatır, kadınlar asla ağlamaz, direnir ve düzeni değiştirmeye çalışırlar.

Genet, oyunlarında taşlamayı, ironiyi ve saldırganlığı yoğun bir biçimde kullanır. Yazar, oyun içinde oyun tekniğini grotesk bir düzenle yeniden kurgulayarak, alımlayıcıyı gerçek olarak addettiği dünyadan koparır ve asal gerçeğin gizini ortadan kaldırır. Ahlaki olanın insan üzerindeki yaptırımını tümenden reddeden Genet, oyunlarında küfrü ve cinselliği vurgulayarak, yüceltir. Yazarın çağdaşlarından farkı da budur. Hayatı boyunca sıradışı kimliğiyle var olan Genet, kurallara, yasaya ve toplum düzenine ayak uyduramaz. Oyunlarında aynı başkaldırı ve sıradışılık, kaotik olanı yüceltme ve klasik anlatım araçlarını bozguna uğratma yönelimi vardır. Taşlama, hiciv, kinaye ve ironi Genet'nin, ezildiği dünyaya karşı geliştirdiği dil yapısıdır. Tüm oyunlarında kara mizahla, adil olmayan dünyadan, sömürgeci, ahlakçılardan, kısacası akıl dışı dünyadan, akılcıl bir yolla intikam almaya çalışır.

## KAYNAKÇA

### Ansiklopedi

**AnaBritannica Ansiklopedisi**, (1989). “Mizah”, C.16, Hürriyet-Ana Yayıncılık, İstanbul.

Çalışlar, A. (1995). “Absürd Tiyatro”, **Tiyatro Ansiklopedisi**, C.1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

**Türkçe Sözlük**, (2011). “Absürd”, “Mizah”, “Gülmece”, Türk Dil Kurumu Cumhuriyet Basımevi, İstanbul.

### Kitaplar

Acarlıoğlu, A. (2003). **Saçmanın Tiyatrosu Ionesco - Kel Şarkıcı - Ders**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Akın, B. A. (2017). **GENET’nin Ezilenleri ve Hainleri**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Aristoteles (2014). **Nikhomakhos’a Etik**, Akderin, F. (çev.), Say Yayınları (orijinal baskı tarihi 2014), İstanbul.

Bahtin, M. (2004). **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Soydemir, C. (çev.), Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004), İstanbul.

Bahtin, M. (2014). **Karnavaldan Romana**, Soydemir, C. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001), İstanbul.

Ball, H. (2009). **Dada Manifestoları**, Oflas, M. (çev.), Altıkırkbeş Yayın (orijinal baskı tarihi 2008), İstanbul.

Barber, S. (2020). **Jean Genet**, Okan, S. (çev.), Runik Kitap (orijinal baskı tarihi 2020), İstanbul.

Barnes, L. H. (1978). **The Dialectics of Black Humor: Process and**

Batur, E. (2010). **Kara Mizah Antolojisi**, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Baudelaire, C. (1997). **Gülmenin Özü**, Yalçın, İ. (çev.), İris Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1997), İstanbul.

Baudrillard, J. (1995). **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ergüden, I. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1995), İstanbul.

Bergson H. (2014). **Gülme**, Çetinkasap, D. (çev.), İş Bankası Yayınları (orijinal baskı yılı 2014), İstanbul.

- Berlin, I. (2004). **Romantikliğin Kökleri**, Tunçay, M. (çev.), Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004), İstanbul.
- Breton, A. (1997). **Anthology of Black Humour**, Polizzotti, M. (çev.), City Lights Books (orijinal baskı tarihi 1940), San Francisco.
- Breton, A. (2009). **Sürrealist Manifestolar**, Kafa, Y. S., Günebakanlı, A. ve Güngör, A. (çev.), Altıkırkbeş Yayın (orijinal baskı tarihi 2009), İstanbul.
- Brockett, O. G. (2009). **Tiyatro Tarihi**, Bayramoğlu, İ. (çev.), Dost Yayınları (orijinal baskı tarihi 2000), Ankara.
- Büchner, G. (2009). **Leonce ile Lena**, Selen, A. (çev.), Mitos Boyut Yayınları (orijinal baskı tarihi 2009), İstanbul.
- Camus A. (1983). **Sisifos Söyleni**, Yücel, T. (çev.), Adam Yayınları (orijinal baskı tarihi 1983), İstanbul.
- Candan, A. (2010). **oyun tören gösterim**, 1. Baskı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Candan, A. (2013). **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, O. (2017). **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Colletta, L. (2003). **Dark Humor and Social Satire in the Modern British Novel. Houndmills, Basingstoke, Hampshire**, 1. Baskı, Palgrave Macmillan, New York.
- Critchley, S. (2020). **Mizah Üzerine**, Sam, S. (çev.), Monokl Yayınları (orijinal baskı tarihi 2020), İstanbul.
- Cuddon, J. A. ve Habib, M. A. R. (2013). **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, 1. Baskı, Penguin Books Ltd, Londra.
- Davis, D. M. (1967). **The World of Black Humor: An Introductory Anthology of Selections and Criticism**, 1. Baskı, EP Dutton and Co. Inc, New York.
- Delacampagne, C. (2016). **20. Yüzyıl Felsefe Tarihi**, Çetinkasap, D. (çev.), Türkiye İş Bankası Yayınları (orijinal baskı tarihi 2010), İstanbul.
- Deleon, J. (1993). **Harold Pinter Tiyatrosu**, Çapan, C. (çev.), Çağdaş Eleştiri Yayınevi Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1993), İstanbul.
- Duplessis, Y. (1991). **Gerçeküstücülük**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eaglaton, T. (2019). **Mizah**, 1.Baskı Pekdemir, M. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2019), İstanbul.

- Erdal Öztöpanlar, Z. (2021). **Ölümcül Teatrallık**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Ernout, A. ve Meillet, A. (1951). **Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine, Librairie C.**, 3. Baskı, Klincksieck, Paris.
- Escarpit, R. (2016). **Mizah**, Yalçın, M. (çev.), İmge Kitabevi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2016), İstanbul.
- Esslin, M. (1999). **Absürd Tiyatro**, Siper, G. (çev.), Dost Yayınları (orijinal baskı tarihi 1999), Ankara.
- Feinberg, L. (1978). **The Secret of Humor**, 1. Baskı, Brill Rodopi, Amsterdam.
- Fenoglio I. ve Georgeon, F. (2000). **Doğu'da Mizah**, Berktaş, A. (çev.), Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2000), İstanbul.
- Foucault, M. (1992). **Hapishanenin Doğuşu**, Kılıçbay, M. A. (çev.), İmge Kitabevi Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1992), Ankara.
- Foucault, M. (2007). **Cinselliğin Tarihi**, Uğur Tanrıöver, H. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2003), İstanbul.
- Freud, S. (2003). **Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkileri**, Kapkın, E. (çev.), Payel Yayınları (orijinal baskı tarihi 1998), İstanbul.
- Fuat, M. (2010). **Tiyatro Tarihi**, 3. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Genç, A. (1983). **Dada**, 1. Baskı, Yazar Özel Baskı, İzmir.
- Genet, J. (1990). **Hizmetçiler**, Birsell, S. (çev.), Nisan Yayınları (orijinal baskı tarihi 1963), İstanbul
- Genet, J. (1994). **Açık Düşman**, Dodanoğlu, S. (çev.), Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1994), İstanbul.
- Genet, J. (2005). **Sevdalı Tutsak**, Avunç, Y. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005), İstanbul.
- Genet, J. (2007). **Paravanlar**, Dolanoğlu, S. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2007), İstanbul.
- Genet, J. (2009). **Hizmetçiler- Balkon- Paravanlar Nasıl Oynanmalı**, Korkut, E. (çev.), Mitos Boyut Yayınları (orijinal baskı tarihi 2009), İstanbul.
- Genet, J. (2014). **Balkon**, Sabuncu, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1997), İstanbul.
- Genet, J. (2014). **Zenciler**, Başer, N. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2000), İstanbul.

- Gilbert, H. (1962). **Anatomy of Satire**, 7. Baskı, Princeton University, New Jersey.
- Güçbilmez, B. (2005). **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, 1. Baskı, Deniz Kitapevi, Ankara.
- Güler, Ç. ve Güler, B. U. (2010). **Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi**, 1. Baskı, Yazıt Yayıncılık, Ankara.
- Hippokrates (2008). **Gülmeye ve Deliliğe Dair**, Kılıçbay, M. A. (çev.), Ayraç Kitap+Evi (orijinal baskı tarihi 1997), Ankara.
- Hobbes, T. (2020). **Leviathan**, Lim, S. (çev.), Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1993), İstanbul.
- Innes, C. (2010). **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Güçbilmez, B. ve Kahraman, A. V. (çev.), Dost Kitabevi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004), Ankara.
- İncil, Şabat Günü Sorunu, Ayet 6:25
- İpşiroğlu, Z. (1996). **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z. (1996). **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Jarry, A. (1962). **Übü**, Çiyiltepe, A. (çev.), İzlem Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1962), İstanbul.
- Kagan, M. (1982). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çalışlar, A. (çev.), Altın Kitaplar Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1982), İstanbul.
- Koestler, A. (1997). **Mizah Yaratma Eylemi**, Kabakçıoğlu, Ö. ve Kabakçıoğlu S. (çev.), İris Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1997), İstanbul.
- Kuruoğlu, H. ve Boz, M. (2016). **Medya ve Mizah**, 1. Baskı, Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- McLuhan, E. (2015). **Cynic Satire**, 1. Baskı, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- Morreall, J. (1997). **Gülmeyi Ciddiye Almak**, Aysevener, K. ve Soyer, Ş. (çev.), İris Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1997), İstanbul.
- Nutku, Ö. (2001). **Dram Sanatı**, 4. Basım, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2008). **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, 3. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Oral, T. (1998). **Yaza Çize**, 1. Baskı, İris Yayıncılık, İstanbul.

- Öngören, F. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi**, 4. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Parker, R. G. (1991). **Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil**, 1. Baskı, Virginia University.
- Parvulescu, A. (2017). **Gülme: Bir Tutkuya Dair Notlar**, Doğan, M. (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2017), İstanbul.
- Paz, O. (1998). **Çamurdan Doğanlar**, Atakay, K. (çev.), Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1996), İstanbul.
- Platon, (2010). **Devlet**, Eyüboğlu, S. ve Cimcoz, M. A. (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal baskı tarihi 1999), İstanbul.
- Platon, (2010). **Yasalar**, Şentuna, C. ve Babür, S. (çev.), Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1994), İstanbul.
- Pospelov, G. N. (1985). **Edebiyat Bilimi II**, Onay, Y. (çev.), Bilim ve Sanat Yayınları (orijinal baskı tarihi 1985), Ankara.
- Pratt, A.R. (1992). **Black Humor: Critical Essays**, 1. Baskı, Routledge, Londra.
- Product**, 1. Baskı, Peter Lang, Lozan.
- Rose, M. A. (2016). **Parodi: Antik Modern ve Postmodern**, Dikme, C. (çev.), Hece Yayınları (orijinal baskı tarihi 2016), Ankara.
- Sanders, B. (2001). **Kahkahanın Zaferi**, Atakay, K. (çev.), Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001), İstanbul.
- Sartre, J. P. (2019). **Varoluşçuluk**, Bezirci, A. (çev.), Say Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1996), İstanbul.
- Scholes, R. (1980). **Fabulation and Metafiction**, 2. Baskı, University of Illinois Press, London.
- Schopenhauer, A. (2009). **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Özşar, L. (çev.), Biblos Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005), İstanbul.
- Schulz, M. F. (1973). **Black humor fiction of the sixties;: A pluralistic definition of man and his World**, 1. Baskı, Ohio University Press, Ohio.
- Shakespeare, W. (2019). **Nasıl Hoşunuza Giderse**, Nutku, Ö. (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013), İstanbul.
- Sivrioğlu, Ş., Ayan, M., Keleş, N. ve Yalçın, G. (Ed.), (2016). **Batı Edebiyatında Mizah**, Kriter Yayınevi, İstanbul.

- Styan, J. L. (2005). **The Dark Comedy**, 4. Baskı, Cambridge University Press, New York.
- Swift, J. (2019). **Alçakgönüllü Bir Öneri**, Hakyemez, D. (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal baskı tarihi 2008), İstanbul.
- Şener, S. (2011). **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı**, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Şener, S. (2011). **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 4. Baskı, Dost Yayınları, Ankara.
- Şener, S. (2012). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 7. Baskı, Dost Yayınları, Ankara.
- Şentürk, R. (2016). **Gülme Teorileri**, 1. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.
- Tuncay, M. (2010). **Sahneye Bakmak I**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Walsh, T. (2001). **Readings on Candide**, 2. Baskı, Greenhaven Press, San Diego.
- Yaşar, Y. (2020). **20. Yüzyıl İngiliz Romanında Mizah ve Hiciv**, 1. Baskı, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Zupancic, A. (2011). **Komedi Sonsuzun Fiziği**, Birkan, T. (çev.), Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2011), İstanbul.

### **Makaleler ve İnternet Kaynakları**

- Alay, O. (2018). “Yergi, İroni ve Mizahla İlintili Kavramlara Dair Bir Değerlendirme”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, 115, 804, 29-46, [http://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2018/12/5\\_Okan-ALAY--Yergi-%C4%B0roni-ve-Mizahla-%C4%B0lintili-Kavramlara-Dair-Bir-De%C4%9Ferlendirme.pdf](http://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2018/12/5_Okan-ALAY--Yergi-%C4%B0roni-ve-Mizahla-%C4%B0lintili-Kavramlara-Dair-Bir-De%C4%9Ferlendirme.pdf) (01.12.2018).
- Allen, P. S. (1910). “The Medieval Mimus: Part I.”, **The University of Chicago Press**, 7, 3, 329-344, <https://www.jstor.org/stable/pdf/432707.pdf> (15.05.2013).
- Arık, M. B. (2002). “Postmodern Bir Dünyada Değişen Mizah Anlayışı: Simsiyah Bir Tebessüm ve Absürdün Kaçınılmazlığı”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 0, 13, 81-103, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212569> (27.01.2012)
- Behler, E. (2008). “Modern İroniden, Postmodern İroniye”, Türkay, O. (çev.), **Cogito Dergisi**, Sayı 57, Sayfa 129-136, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Colino, C. S. (1998). Lewis Carroll: The Magic of Language in The Hunting of the Snark: Fit the Second.«The Bellman's Speech». An Analysis of Language and Content, **Universidad de Valladolid**, 1, 1, 187-196, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2299176.pdf> (01.01.1998).

- Çakmak, B. (2012). “Absürt Tiyatroda ‘Oyun’ Kavramı ve Samuel Beckett’in Oyun Sonu İle Jean Genet’in Balkon Adlı Oyunlarına Karşılaştırmalı Bir İnceleme”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 34, 34, 45-71, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118132> (01.04.2012).
- Çeşmeli, I. (2018). Kierkegaard’ın İroni Kavramı ve Romantik İroni Üzerine Eleştirileri, **MetaZihin: Yapay Zeka ve Zihin Felsefesi Dergisi**, 1, 1, 141 – 157, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/959891> (01.06.2018).
- Demiralp, O. (2005). Usun Gülümsemesi, **Kitap-lık Dergisi**, Sayı 79, Sayfa 87-89, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (1982). “Gülen Ciddiyet ya da Uyanık Aklın Serüveni”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Nisan 1982, Sayı 45, Sayfa 2-7, İstanbul.
- Eradam, Y. (1992). “The Theatre of The Absurd and Jean Genet”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 9, 9, 16-23, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118338> (01.09.1992).
- Ertuğrul, E. A. (2019). “Jean Genet’in Paravanlar Adlı Oyununa Postkolonyal Bir Bakış”, **İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Bölümü Dergisi**, 0, 28, 55-71, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/858665> (20.11.2019).
- Gençtan, E. (2019). “Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri”, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, 7, 1, 13-17, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/805961> (12.09.2019).
- Göncüoğlu, M. Ö. (2016). “No Man’s Land or Everyman’s Land: Franz Kafka’s Sense of Humour When Tragedy Overwhelms Comedy”, Sivrioğlu, Ş., Ayan, M., Keleş, N. ve Yalçın, G. (Ed.), **Batı Edebiyatında Mizah** içinde, Kriter Yayınevi, İstanbul, 217-231.
- Kaba, F. (2016). “Mizah, Yazınsal Mizah ve Jacques Prevert Şiiri”, Sivrioğlu, Ş., Ayan, M., Keleş, N. ve Yalçın, G. (Ed.), **Batı Edebiyatında Mizah** içinde, Kriter Yayınevi, İstanbul, 159-170.
- Morris, C. (1744). “A Essay Towards Fixing True Standards of Wit, Raillery, Satire and Ridicule”, **New York The Augustan Reprint Society**, 10, 4, 1-56, <https://www.gutenberg.org/files/16233/16233-h/16233-h.htm> (07.07.2005).
- O’neill, P. (1983). “The Comedy of Entropy: The Contexts Black Humour”, **Canadian Comparative Literature**, 10, 2, 145-166, <https://journals.library.ualberta.ca/crcil/index.php/crcil/article/download/2606/2001> (01.06.1983).
- Özınan, S. (2017). “Dramaturjiden Sahneye Jean Genet’in ‘Hizmetçiler’ Oyununda İktidar ve Arzunun Yansımaları”, **Hacettepe Üniversitesi Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma E-Dergisi**, 0, 5, 67-81, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/327953> (11.07.2017).

- Pinguet, C. (1997). Jean Genet'nin Yapıtlarında Eşcinsellik ve İhanet Temaları Üzerine Düşünceler, Avunç, Y. (çev.), **Varlık Edebiyat ve Sanat Dergisi**, Sayı 1081, Sayfa 29-32, İstanbul.
- Pinguet, C. (1998). Olanaksız Hiçliğin Ardında Koşan Bir Yazar Jean Genet, Avunç, Y. (çev.), **Cumhuriyet Kitap Dergisi**, Sayı 441, Sayfa 4, İstanbul.
- Schultz M. (2005). Irish L'humour Noir: Peter Foott's The Carpenter and His Clumsy Wife, **Abei Journal**, 13, 15, 111-121, <http://revistas.fflch.usp.br/abei/article/download/3594/2945> (01.10.2013).
- Sertabiboğlu, S. (1998). Yeraltından Bir Roman: Hırsızın Günlüğü, **Cumhuriyet Kitap Dergisi**, Sayı 441, Sayfa 5, İstanbul.
- Sollers, P. (1998). Mimikler, Duruşlar, Jestler ve Ritimler Genet'nin Fizik'i, Avunç, Y. (çev.), **Cumhuriyet Kitap Dergisi**, Sayı 441, Sayfa 6-7, İstanbul.
- Spencer, H. (1860). "On the Physiology of Laughter", **Macmillan's Magazine**, Sayfa 395-402, <https://ia800201.us.archive.org/3/items/b2246797x/b2246797x.pdf> (17.12.2015).
- Tuğluk, A. (2018). Benim Adım Kırmızı Romanında Romantik İroni, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 11, 61, 180-188, <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/romantic-irony-in-the-novel-of-my-name-is-red.pdf> (30.12.2018).
- Yardımcı, İ. (2010). "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri", **Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 3, 2, 1-41, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/202399> (02.06.2010).
- Yoon, H. J. (2013). "Humorous Threat Persuasion in Advertising: The Effects of Humor, Threat Intensity, and Issue Involvement", **Journal of Advertising**, 42, 1, 30-41, <https://www.researchgate.net/publication/260104360> (01.06.2013).

## Tezler

- Bozoğlu, B. (2010). **Dada ve Yeni Modernitenin İnşası: Yıkımın Estetiği**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Ersümer, A. O. (2014). **Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi GSE.
- Günday, M. (2014). **Absürt Tiyatroda Biçem: Beckett'in Godot'yu Beklerken, Pinter'ın Doğum Günü Partisi ve Ionesco'nun Ders Oyunlarında Biçem**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi SBE Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı.

- Oruçoğlu, D. (2007). **1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İroni ve Lisansüstü Eğitimde Sorgulanması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Özdemir, S. (2019). **Modern Türk Romanında Parodi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi.
- Özerden, K. E. (2020). **Gerçeküstücü sinema: gündelik yaşamın tekinsizliği bağlamında "Kambur Kalp" filmi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.
- Öztürk, T. (2019). **Nikolay Vasilyeviç Gogol'ün "Ölü Canlar" Eserinde Menippos Yergisi Unsurları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Slav Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- Şarkdemir, H. (2019). **Sanatta Kurucu Bir Güç Olarak Parodi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı.
- Yalazı, E. (2007). **Lukianos'un Eserlerinde Toplumsal Hiciv**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kùltürleri (Yunan Dili ve Edebiyatı) Anabilim Dalı.