



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

# **1980 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA PARODİ**

Emine ASLAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

# 1980 SONRASI TÜRK TİYATROSUNDA PARODİ

Emine ASLAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Emine ULU tarafından hazırlanan "1980 Sonrası Türk Tiyatrosun Parodi" başlıklı bu çalışma, 05.01.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç.Dr.Nermin YAZICI (Başkan)



Prof.Dr.Dilek YALÇIN ÇELİK (Danışman)



Yrd.Doç.Dr.Özlem BAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

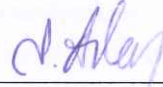
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.01.2018



Emine ASLAN

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- ☒ Tezimin/Raporumun 08.01.2021 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- ☐ Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

- ☐ Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

05.01.2018  
  
Emine ASLAN

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandđım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadđımı, yararlandđım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof.Dr.Dilek YALÇIN ÇELİK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

  
Emine ASLAN

## ÖZET

ULU, Emine. *1980 Sonrası Türk Tiyatrosunda Parodi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017.

Bu çalışmada, parodiye dair kuramsal bir çerçeve oluşturmak ve 1980 sonrası Türk tiyatrosunda parodinin kullanım biçimlerini ve nedenlerini belirlemek amaçlanmıştır.

Yirminci yüzyılın özellikle metne ve okura odaklanan teorik düzlemi ile birlikte parodi üzerine yapılan çalışmalar, biçimsel, tematik ve işlevsel anlamda çeşitlilik göstermektedir. Çalışma, bu farklı bakış açılarını göstermek adına parodiyi kuramsal başlıklar altında tanımlar ve sınıflandırır. Parodinin alt metninin neler olabileceğine ve dönüştürülen hedef metne karşı belirlenen tutuma göre farklı parodi türleri belirler. Her dönemin, farklı edebi, kültürel, sosyal ve ideolojik özelliklerinin olması, parodi tanımlamalarına ilişkin farklılığın sebebi olarak görülür. Parodiye ait sınıflandırmalar ne kadar çeşitlilik gösterirse göstereceği bu tekniğin metinlerarası çalışmaları güçlendirdiği ve bu çalışmalara farklı bakış açıları getirdiği savunulur. Çalışma özellikle yazınsal türlerin ve söylemlerin çok katmanlı bir düzlemde sorgulama alanı bulduğu postmodern dönemi kapsamaktadır. Bu doğrultuda seksen sonrası Türk tiyatrosundan metinler seçilir. Özellikle bu dönemde oluşturulan parodi metinlerin, bir metne ya da türe hizmet etmesinin ötesinde, dönemlere ait farklılık gösteren baskın söylemleri dile getirmeyi amaçladığı görülür.

### Anahtar Sözcükler

Türk Tiyatrosu, 1980 Sonrası Dönem, Metinlerarasılık, Söylem, Parodi

## ABSTRACT

ULU, Emine. *Parody in the Turkish Theatre after 1980*, Master Thesis, Ankara, 2017

This study aims to establish a theoretical framework of parody and to determine the forms of utilization and reasons of parody in Turkish theater after 1980. The theoretical plane of the twentieth century, particularly focusing on the context and the reader as well as the studies on the parody vary in formal, thematic and functional sense. In order to demonstrate such different aspects the study defines and classifies the parody under its theoretical headings. The study indicates several parody types according to what the parody's sub-text might be and determined attitude towards converted target context. The existence of such various features as literary, cultural, social and ideological in each era is perceived as the reason for the difference in parody definitions. It is asserted that whatever the diversity of parody classifications indicate, this technique strengthens the intertextual studies, and that these studies lead to different perspectives. The study particularly includes the postmodern period in which the literary genres and discourses find interrogation areas on a multi-layered plane. Accordingly, texts are selected from the Turkish theater after the 1980s. In particular, the parody texts created during this period are intended to articulate the dominant discourses that differ from period to period, beyond serving a text or genre.

### Key Words

Turkish Theater, Post- 1980 period, Intertextuality, Discourse, Parody



## İÇİNDEKİLER

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY.....                                        | i   |
| BİLDİRİM.....                                             | ii  |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....           | iii |
| ETİK BEYAN.....                                           | iv  |
| ÖZET.....                                                 | v   |
| ABSTRACT.....                                             | vi  |
| İÇİNDEKİLER.....                                          | vii |
| ÖNSÖZ.....                                                | ix  |
| GİRİŞ.....                                                | 1   |
| 1.BÖLÜM: XX.YÜZYIL BATI TİYATROSU.....                    | 7   |
| 2.BÖLÜM: 1980 SONRASI TÜRK TİYATROSU.....                 | 21  |
| 3. BÖLÜM : PARODİK ANLATIM (ÇAĞDAŞ PARODİ KURAMLARI)..... | 39  |
| 3.1. “PARODİ” SÖZCÜĞÜ.....                                | 39  |
| 3.2. TARİHSEL PERSPEKTİF.....                             | 40  |
| 3.2.1. Rus Biçimciler ve Parodi.....                      | 40  |
| 3.2.2. Mikhail Bakhtin.....                               | 43  |
| 3.2.2.1. “Çift Sesli” Parodi ve Karnaval.....             | 43  |
| 3.2.2.2. Diyolojik Metin ve Sözce.....                    | 45  |
| 3.3.3. Alımlama ve Metin-Okur İlişkisi.....               | 49  |
| 3.3.4. Yapısalcılık ve Sonrasında Parodi.....             | 52  |
| 4.BÖLÜM: POSTMODERNİZM VE PARODİ.....                     | 62  |
| 4.1. PARODİ VE “KOMİK” ETKİ.....                          | 91  |
| 4.1.1. İroni.....                                         | 97  |

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| 4.1.2. Kara Mizah.....                       | 103 |
| 4.1.3. Satir.....                            | 109 |
| 4.2. POSTMODERN ALGI VE PARODİK ANLATIM..... | 119 |
| 4.2.1. Grotesk.....                          | 121 |
| 4.2.2. Üstkurmaca.....                       | 127 |
| 4.2.3. Bellek ve Kimlik Yitimi.....          | 133 |
| SONUÇ.....                                   | 141 |
| KAYNAKÇA.....                                | 147 |
| EK 1. Orijinallik Raporu.....                | 157 |
| EK 2. Etik Kurul ya da Muafiyet İzni.....    | 158 |

## ÖN SÖZ

“1980 Sonrası Türk Tiyatrosunda Parodi” başlıklı bu tez çalışması “parodi”nin kuramsal çerçevesini ve Türk tiyatrosunda parodik bir anlatımı kullanmış örnekleri ele almaktadır. Kuramsal çerçeve oluşturulurken kronolojik bir sıralamaya ve çok yönlü bir bakış açısı elde etmeye dikkat edilmiştir. Yapılan araştırmalar ve elde edilen bilgiler rehber alınarak, parodiye dair ortak bir noktada karar kılınmış bir tanım dikkate alınmış, özellikle 1980 sonrası dönemde, Türk tiyatrosunda parodinin hizmet ettiği söyleme ilişkin sonuçlara ulaşmak amaçlanmıştır.

Lisans ve yüksek lisans ders dönemi boyunca bilgi birikimleri ve paylaşımlarıyla bana olan katkılarını göz ardı edemeyeceğim bölüm hocalarım, Prof.Dr. Âbide Doğan’a, Doç. Dr. Gonca Gökalp Alparslan’a ve Yrd. Doç. Dr. Serdar Odacı’ya teşekkür ederim.

Çalışmam dolayısıyla uzak yollardan gelip kapısını çaldığımda, bana o kapıyı her defasında sonuna kadar açan dostum Özge Bayraktar Özer’e sevgi dolu misafirperverliğinden ve benimle paylaştığı yüksek enerjisinden ötürü minnettarım.

Lisans döneminden başlayarak lisansüstü dönemde ve tez çalışmam süresince kendisine her zaman akademik duruşundan dolayı hayranlık duyduğum danışmanım Prof. Dr. Dilek Yalçın Çelik, öğrenciniz olmaktan ve sizinle çalışmaktan hep gurur duydum. Alanında başarılı bir akademisyen olmanın ötesinde bana gerek anne kimliği gerek kadın kimliğinizle verdiğiniz her öğüt, kelimelerle anlatılamayacak bir değere sahipti; onları yaşamım boyunca bana rehberlik etmesi adına hiç unutmayacağım. Akademik hayatım için attığım her adımda umutlarımı desteklediğiniz, hayal kırıklıklarında yol gösterdiğiniz ve verdiğiniz bütün emekler için size minnettarım.

Annem ve babam. Okul hayatım boyunca bana saygı ve güven duyarak bütün kararlarımın arkasında duran, maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman üzerimden esirgemeyen, kızları için bütün imkânlarını hiç düşünmeden ortaya koyan iki değerli insan... Benimle ve yaptığım işle gurur duyduğunuz için, sevgi ve merhametinizi benden esirgemediğiniz için size sonsuz kere teşekkür ediyorum. İyi ki benim annem ve babamsınız. Siz olmasaydınız bu tez de olmazdı.

Son olarak çalışmamın son yıllarına şahitlik eden, aynı yolu yürümek adına birlikte adım attığım kıymetli eşim, meslektaşım Selman Aslan'a, benim için çok değerli olan yol arkadaşlığı ve sevgisi için teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Bu çalışma, edebiyatta parodi kullanımını daha iyi anlamlandırabilmek adına parodi tanımının incelenmesini ve ayrıntılı bir kuramsal çerçevenin oluşturulmasını başlıca bir yöntem olarak hedeflemektedir. Bu araştırmanın diğer bölümleri, yapılan incelemeleri temel alarak parodinin, Türk tiyatrosunda seçilen oyunlardaki uygulama şekillerini bulmaya ve analiz etmeye ayrılmıştır.

Çalışmamız; çağdaş parodi kuramlarını kapsamakla birlikte, parodinin yirminci yüzyıl öncesi İngiliz edebiyatındaki farklı bakış açılarını yansıtan tanımlarının varlığı, parodiye ilişkin tanımlamaları tartışmaya açmaktadır. Özellikle yirminci yüzyılın gelişen teknolojisi, sürekli değişip dönüşen siyasal olayları, savaşları ve kültürel yapısının etkilediği sanatsal çalışmalar ve kuramlarla birlikte parodiye dair çalışmalar da artmıştır. Bu yüzyılda öne çıkan kuramlar tarafından oluşturulan teorik zemin düşünüldüğünde parodiye dair görüşlerin çeşitliliği, uygulama alanı açısından da zengin kaynakları mümkün kılmaktadır. Çalışmada, parodinin ortaçağ edebiyatındaki ve çağdaş kuramlar öncesindeki klasik tanımlarına yer verilmekle birlikte, “parodi” sözcüğü etimolojik olarak da incelenmiştir.

Mikhail M. Bakhtin'in karnavala, diyolojik eleştiri ve sözceye dair görüşleri, Gerard Genette'nin yapısalcı yaklaşımı ve Roland Barthes'in post-yapısalcı düşüncesi, Linda Hutcheon ve Umberto Eco'un postmodern başlığı altında ortaya koyduğu fikirler, parodi tanımlamasının bazı sorunlu yönlerini aydınlatır ve onu yeniden tanımlamak için kullanır. Rus Biçimciler, alımlama kuramcıları, yapısalcılar ve post-yapısalcılar, postmodern etki altında kalan yazarlar, parodiyi tanımlama ve tasnifleme konusunda yirminci yüzyılda önemli çalışmalar yürütmüşlerdir. Bütün kuramcılar, parodi özelliği gösteren bir metin için öncelikle neyin gerekli olduğu ve parodinin ayırt edilebilmesi için belli başlı unsurları kendi yöntemleri ile belirlemişlerdir. Metinlerarası çalışmaların öneminin vurgulandığı bu kuramlar ışığında, parodi “bir metnin alaycı ya da

komik bir tavır eşliğinde yeniden yazılıp dönüştürülmesi” anlamında kullanılan tanımına dikkat çekmektedir.

Yirminci yüzyıl kuramcılarının parodi tanımlamalarında, bir metnin kendi başına özgün olamayacağı ve bu metnin mutlaka kendinden önce yazılmış herhangi bir metinden izler taşıdığı hakkındaki metinlerarasılık düşüncesinde fikir birliğine varılmıştır. Fakat parodinin işlevi, yazarın niyeti, ele alınan alt metnin belli başlı bir edebî metin olmasının gerekliliği ve parodi eserde komik etkinin zorunluluğu konusunda farklı görüşler mevcuttur. Parodinin alt metinleri dikkate alındığında, yani bir parodistin ne tür metinleri dönüştürüp parodi bir eser haline getirebilir sorusu gündeme geldiğinde, parodi bir çok alt gruba ayrılabilir. Örneğin; Simon Dentith, *Parody* adlı eserinde parodiyi iki gruba ayırır. Biri özgül (öz) diğeri genel parodidir. Özgül parodi, belirli bir sanatsal çalışma veya yazın parçasının parodisinden oluşurken genel parodi, alt metnini yalnızca belirli bir çalışma olarak değil, bütün bir üslubu, stili veya söylevi olarak alır. (Dentith, 2000, s. 193-194). Bakhtin; alt metne göre değerlendirdiğinde parodiyi, tür parodisi ya da satır oyun olarak adlandırır. Tür parodisi ise herhangi bir türün ya da stilin (örneğin; polisiye ya da destan vb.) eleştirel veya alaycı bir tutumla yeniden ele alınmasıdır. Ayrıca Bakhtin farklı parodi türlerinden bahsederken parodistik söylemin son derece çeşitli olabileceği fikrini de ortaya koyar. Bu düşünceye göre üslubun, karakterlerin, düşünme ve konuşma eyleminin bile parodisi yapılabilir. Yani parodinin alt metni, edebi bir tür ya da edebi olmayan yazımla ilgili herhangi bir tarz, sosyal ve kültürel anlamda bir malzeme ya da herhangi bir söylem olabilir. Burada amaçlanan nokta parodiyi dilin sadece yazılı olan metinleri ile değil dile ilişkin tüm sözlü formları ile de ilişkilendirmektir. Farklı parodi türleri için çeşitli işlevler olduğu düşünülebilir. Genel anlamda üç parodi türü bulunmaktadır; bunlardan ilki özgül parodi, ikincisi tür parodisi üçüncüsü ve en önemlisi ise postmodern durumun karakteristik özelliğini yansıttığı söylem parodisidir. Söylem parodisi, alt metin olarak sözlü stillerden sözsüz stillere kadar her türlü insan eylemini ya da etkinliğini karşıladığı için bu geniş başlık özgül ve tür parodisi dışındaki tüm parodi çeşitleri ile genel parodiyi de kapsamaktadır.

Parodinin Türk edebiyatındaki tarihsel gelişimine baktığımızda bu yazma biçiminin, roman, şiir gibi diğer türlerle de önemli bir ilişki içerisinde olduğu görülür. Parodi türünün batı merkezli olduğu bilinmesine karşın, klâsik edebiyatımızdaki “nazire” türü, parodinin taklit etme, orjinal metne hayranlık duyma gibi işlevleri ile benzerlik gösterir. Bir şairin şiirine sonradan bir başka şair veya şairin kendisi tarafından, kafiye ve redifleri aynı olan, aynı vezin ve konuda yazılan, çoklukla gazel ve kasidelerde görülen benzer şiirlere nazire veya cevap denir. (Yavuz, 2013, 359) Nazire türü şairlerin yetiştirmeleri ve ustalık kazanmaları için bir araç görevi görür. Şairin kendisi tarafından kendi şiirlerine yazılan nazireler, sanatçının kendi sanatını aşmasına, tıpkı parodi gibi hedefe kendisini bırakarak öz eleştiri yapabilmesine yarar. Nazirelerin yalnızca şiir türünde yazılmadığı mesnevi, müstezat ve musammat gibi nazım şekillerine de uygulandığı görülür. Bu özellikleri ile nazireler edebiyatta büyük bir itici gücü temsil etmektedir. (Yavuz, 2013, s.361) Nazire türünün başarıya ulaşabilmesi için taklit ettiği metinle aynı ölçüde ve uyakta olması gerekir. Bu bir beğenin göstergesidir. Eğer örnek alınan şiirin aksi yönünde bir anlam ifade edilirse bu nazire “nakîza” adını almaktadır. Bu durum şeklen nazire gibi görülürse de bir şiiri hedef alarak ondaki düşünceleri reddetmek için yazılması noktasında birbirinden ayrılmaktadır. (Koç, 2015, s. 237) Nazire geleneği içerisinde ortaya çıkan “tehzil” ise bilinen bir şiire aynı ölçü ve uyakta şaka ve alay yollu yazılan yeni bir metni temsil etmektedir. Şair bununla ciddi şiirleri mizahi bir duruma dönüştürmeyi amaçlarken, bu eylemi bayağılıktan uzak, zarif üslupla ortaya koyması gerekmektedir. (Koç, 2015, s.237) Parodinin asıl metni yıkıma uğratma, bu metinde geçen düşünceleri eleştirel bir merkeze oturtma gibi özelliklerini benimseyen nakîza ve tezhil türleri, bu açıdan bakıldığında klâsik edebiyatımızın parodi türü olarak görülebilir. Fakat bu türlerde nazım şekline sadık kalınma zorunluluğu vardır. Daha sonraları Tanzimat Edebiyatı’nda eski Türk edebiyatının güzellik unsurlarını ve romantizmini eleştirmek amacı ile Namık Kemal sevgili mazmununu gülünçleştirir. Bu benzer tavır zamansal bir ilerleme ile Garipçilerin şiirlerinde görülür. Özellikle Ahmet Haşim’in şiir politikasını yaşamdan uzak olduğu gerekçesiyle kusurlu bulan Orhan Veli şiirlerinde Ahmet Haşim’in

dizelerine göndermeler yaparak bu sanat anlayışını parodileştirir. Bunlar gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Yirminci yüzyıl Türk edebiyatının ikinci yarısından itibaren, özellikle postmodern dönemde, metinlerarası ilişkilerin güçlenerek parodi türünün yaygınlaştığı görülür. Romanda<sup>1</sup>, şiirde, tiyatrodaki yazarlar daha önceki metinlerin izini sürerek onları kendi metinlerinin söylemlerine dahil etmişlerdir. Çalışmamızda parodinin izini sürdüğümüz tür tiyatro, dönem ise 1980 sonrası olduğundan diğer türler ve dönemler araştırılmayı bekleyen başka alanları oluşturmaktadır. Bu nedenle çalışma alanımızdan sapmamak adına kısaca, parodi türünün örneklerinin, edebiyatımızda önceki dönemlerden beri var olduğu ve farklı türlerde işlev kazandığı vurgusunu yapmak ve kendi çalışma alanımızın gerekçelerini açıklamak doğru olacaktır.

Parodinin derinlemesine inceleme olanağının bulunduğu bu tez çalışmasında, postmodern durumdan yola çıkılarak söylem parodisi üzerinde durulacağı için inceleme alanı olarak özellikle 1980 sonrası dönem seçilmiştir. 1980 sonrası dönem ülkemizde gerek toplumsal gerek sanatsal oluşumların postmodern yaşam tarzından etkilendiği zaman aralığını yansıtır. Metinsel incelemeye dayalı bu çalışmada, ikincil bir alan olarak tiyatronun seçilmesi ise tiyatronun dile ilişkin dinamikleri, değişimleri ve dönüşümleri eş zamanlı olarak yansıtılabilme özelliğinden kaynaklanır. Çünkü tiyatro da tıpkı dil gibi canlıdır ve kendi sınırlarını dil aracılığı ile sahne üzerinde yine kendisi aşmaktadır.

Çalışmamızda 1980 Sonrası Türk Tiyatrosu'ndan eserler seçilmiş ve bu eserlerin parodiyi hangi şekilde kullandıkları ve ne tür bir söyleme hizmet ettikleri incelenmiştir. Eserler belirlenirken dönemsel dağılıma dikkat edilmiş ve oyunların farklı söylemlerin parodi örnekleri olmasına özen gösterilmiştir. Örnek incelemelerimiz; Aziz Nesin'in *Bir İnsan Başlı Üstüne Üç Sesli Üzünç* (1980), Murathan Mungan'ın *Taziye* (1982), Mehmet Baydur'un *Maskeli Süvari* (1990),

---

<sup>1</sup> Ayrıntı için bkz. Karlıdağ, Esra. (2017). *Türk Romanında Gülmece: 1950'den Günümüze*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.



Ferhan Şensoy'un *Güle Güle Godot* (1992), Turgay Nar'ın *Çöplük* (1995), Kerem Kurdoğlu'nun *Haritadan Naklen Yayın* (1995), Özen Yula'nın *Kırmızı Yorgunları* (1998) Behiç Ak'ın *Fay Hattı* (2003), Zehra İpşiroğlu'nun *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde*(2003) ve Zeynep Kaçar'ın *Şimdi Uçuş'a Geçiyoruz*(2017) adlı tiyatro eserleri olmak üzere toplam on oyundan oluşmaktadır.

Çalışmamız giriş ve sonuç hariç olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde tezin konusu ve çalışma alanı detaylandırılmış, bölümler hakkında genel bilgiler verilmiş ve seçilen eserler sıralanmıştır. Birinci ve ikinci bölüm giriş bölümünü güçlendirmekte olup inceleme alanımıza dair kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Birinci bölümde 1980 Sonrası Türk Tiyatrosu'nu önemli ölçüde etkilemesi açısından 20.yüzyıl Batı Tiyatrosu ele alınmış, hem kendi dönemini hem sonrasını etkileyen tiyatro akımları ve yazarları incelenmiştir.

İkinci bölümde 1980 Sonrası Türk tiyatrosunu etkileyen siyasal, kültürel ve sosyal olaylar ile bu dönemde tiyatroya yön veren eğilimler açıklanmış; dönemin önemli tiyatro yazarlarının ve eserlerinin özellikleri belirtilmiştir. Bu bölümde seçilen parodi metinlerin seçilme nedenleri belirtilmiş, ne tür bir söylemi konu aldıkları tartışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, parodinin postmodernizme kadar kuramsal olarak derinlemesine inceleme alanı bulduğu kısımdır. Bu kısımda, parodiye tarihsel bir perspektiften bakılmış, yirminci yüzyılın önemli kuramları ve kuramcıları ışığında sınıflandırmaya gidilmiştir. Ayrıca "dil"in özellikleri ile "parodi" arasındaki bağların hangi açılardan güçlendiği, tiyatronun ise bu iki olguya inceleme alanı olarak nasıl zemin hazırladığı üzerinde durulmuştur. Kuramcıların bazı yönlerden ön plana çıkardığı parodi tanımları doğrultusunda, parodi eserlerde hangi unsurların öne çıktığı belirtilmiştir. Özellikle parodinin metinlerarası kurama katkıları, bu bölümün başlıca inceleme alanlarından birini oluşturmaktadır.

Dördüncü bölüm, Postmodern parodinin kuramsal çerçevesi ile başlar. Bu dönemde parodinin hangi yönlerden değişime uğradığı bu döneme hangi kuramcılarının araştırmalarının şekil verdiği tartışılır. Bu bölümden itibaren seçilen eserlerden örnekler verilmeye başlanır. Bu bölümün ilk alt başlığını oluşturan Parodi ve “Komik” Etki, parodi tanımlamasındaki ayırt edici olan “komik” unsurun irdelendiği kısımdır. Bu kısımda “komik” olgusunun kültürle ve dönemlere göre nasıl bir değişim gösterdiği, parodi eserlerde parodistin hangi amaçla komik duygusuna yer verdiği, “komik”ten kaynaklanan gülme unsurunun ne çeşit bir duyguyu karşıladığı tartışılmıştır. Ayrıca bu bölümde parodinin kendisiyle benzerlik gösterdiği teknikler olan ironi, kara mizah ve satir ile ortak yönleri ve farklılıkları dile getirilmiştir. Dördüncü bölümün diğer alt başlıklarından birini oluşturan “Postmodern Algı Ve Parodi” başlığı, postmodern algının, eserlerde, grotesk, üstkurmaca ve bellek/kimlik gibi unsurları ön plana çıkarmasından hareketle biçimsel ve tematik olan bu özelliklerin parodi ile hangi noktada kesiştiği sorusu ile oluşturulmuştur. Bu bölümde bu soruya yanıt aranmış cevaplar postmodern durumun etkisi dikkate alınarak verilmeye çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde ise yapılan araştırmalar, elde edilen bulgular, verilen örnekler dâhilinde, parodi kullanımının bir esere kattığı biçimsel ve tematik özellikler ile Türk tiyatrosunda söylem parodisinin ne gibi bir amaca hizmet ettiği tartışılmıştır.

## 1. BÖLÜM

### XX. YÜZYIL BATI TİYATROSU

XIX. Yüzyılın sonlarına doğru, aklın ve bilimin her şeyin çözümü olduğuna inanan, bu anlayışı yücelten pozitivist felsefe ve modernleşmeye tepki olarak karşı gerçekçi eğilimler ortaya çıkar. Sanayileşme ve kentleşme ile farklı toplumsal yapıların ortaya çıkması beraberinde gelen ekonomik ve politik sıkıntılar, Batı toplumunun uzunca bir zamandır oluşturmaya çalıştığı modernleşme projesini derinden sarsar. Karşı gerçekçi akımlarca, sadece fiziksel ve maddi dünyanın gerçeklerine dayanan sanat anlayışının yanlış olduğu düşüncesi, sanat eserinin bilimsel bir belge niteliğinden daha çok, entelektüel, imgesel ve bireysel bir özellik taşıdığı ifadesi ile örtüştürülür. Nitekim bu akımlar aynı dönem içerisinde gerçekleşen, Einstein'ın görecelik kuramı, Bergson'un hakikati bulmadaki en temel aracın sezgi olduğuna dair yaptığı çalışmalar ile desteklenir. Daha sonraları postmodernizmin belirsizlik ilkesinin bilimsel örneğini oluşturacak olan gerçekliğin onu gözlemleyen özne tarafından yaratıldığını sergileyen kuantum teorisi ile de sağlamlık kazanır. (Opperman, 2006, s.43) Nietzsche felsefesinin yeni yaşam tarzlarına çağrıda bulunması, dil üzerine getirdiği tartışmalar karşı gerçekçi akımları besleyen önemli bir diğer faktördür. Bu felsefeye göre dil metaforik bir kavramdır ve özne, düşünce ile dilin sonucunda oluşan bir ürünü temsil eder. Nietzsche özne, temsil, nedensellik, hakikat, değer ve sistem anlayışlarına saldırır ve olguların (fact) değil, yalnızca yorumların olduğu, nesnel hakikatlerin değil, yalnızca çeşitli bireylerin ya da grupların kurgularının (construction) olduğu perspektivist bir yönelim ortaya koyar. (Best, Kellner, 2011, s.39) Bu eğilimler XX. Yüzyıl Batı Tiyatrosuna yön verecek önemli gelişmelerin çıkış noktası olarak görülecektir.

XX. Yüzyıl Batı Tiyatrosu gerek temsil gerek tematik açıdan tiyatronun sınırlarını zorladığı zengin bir dönemi yansıtır. Birçok düşünce akımından beslenen ve iki büyük dünya savaşını kendisine yeni arayışlar için birer dönüm noktası olarak belirleyen bu dönemde başka milletlerin tiyatro edebiyatlarını da etkileyecek

ileriye dönük eserler verilmiştir. XX. Yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan yeni tiyatro anlayışının karakteristik özelliğini realist-natüralist tiyatronun yansıtmacılığının ve sembolizmin gizemli gerçeği sezdirme anlayışının ötesinde bir sanat görüşü belirler. (Karabulut, 2014, s. 84) Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm, Varoluşçuluk ve Postmodernizm gibi akımların etkisinde oluşan eserler yazar, metin, sahne ve okur (/izleyici) açısından gelenekselin dışına çıkarak farklı teknik ve bakış açıları geliştirirler. Olup bitenin hemen anlaşıldığı, seyirci ve sahne arasındaki iletişimin sanki bir anlaşma ile önceden sınırlarının çizildiği, ışık, ses, kostüm ve dekor gibi oyun metnine yardımcı öğelerin son derece uyum içinde ilerlediği geleneksel tiyatronun aksine modern tiyatrodaki akış alışılmışın dışında bir yol izler. Artık kullanılan dil uyumlu değildir; eskinin düzenli anlatım mantığına karşı çıkar; o düzeni yapay bulur. (Keskin, 2008, s. 68) Sahne içinde veya dışındaki araçlar birer gösterge görevi üstlenerek imgesel bir rol oynarlar, sadece izleme/okuma görevi üstlenen seyirciyi/okuyucuyu reddederek adeta bir işbirliği teklifinde bulunurlar.

XX. Yüzyıl öncü akımlarının başında gelen Fütürizm, İtalyan şairi Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944) tarafından 1909'da *Figaro* gazetesinde yayınlanan manifesto ile dikkati çeker. Araç olan sözcük kullanımı küçümseyen fütüristler, kendi kendini oluşturan sözcüğü destekleyerek bir slogan yaratırlar. Gerçek yaşam dilimleri içindeki yaşamın özünü yakalama isteği, fütüristleri kısa süreli anlarda doğaçlamaya yönlendirir. (Candan, 1997, s.68) Birbiri ile bağlantılı olay örgüsünü, kesintisiz natüralist betimleme yerine parçalanmış halde anlatmayı tercih ederler. Nitekim bu düşüncenin desteklediği "Varyete Tiyatrosu" Marinetti'ye göre seyircinin aktif katılımından yararlanarak seyirciyi ağzı açık bir budala gibi oyunu izlemekten kurtarır, eyleme sesli bir biçimde katılmasını sağlar. (Candan 1997, s.69) Bu tür özelliklerinden dolayı fütürist akımdan etkilenen tiyatro, doğaçlamaya dayalı halk tiyatrosunun özelliklerinden de yararlanmış olur.

Batı dünyasını sanatsal ve politik açıdan sarsan bir diğer akım olan Dadaizm, değişen algı biçimleriyle, gerçekliğin ifadesini "an" da yani "şimdi" de bulur.

Dadaistler 1916'da Almanya'da "Kabare<sup>2</sup> Tiyatrosu" oluştururlar. 20. Yüzyıl gösterim sanatında önemli bir yer tutacak olan "Cabare Voltaire" Hugo Ball gibi, "pasifist" görüşlerinden ötürü İsviçre'ye yerleşmiş çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri olur.(Candan, 1997, s. 76) Kabare Voltaire' in kurucusu olan Hugo Ball tiyatronun izleyici üzerindeki farkındalık etkisine inanır. Bu tiyatro anlayışı son derece politiktir, tahrik edicidir ve kibarlıktan uzaktır. Kabare tiyatrosunda sahnedekilerin teatral bir oluşumun içinde olmasının yanında seyirciler de protesto ve kavgalarla gösterinin bir parçası durumundadır.

Birinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerinin ardından sanatta yeni arayışlar sürrealizm ile devam eder. 1924'te yayınlanan Andre Breton'un sürrealist manifestosuyla dada hareketini kendilerine çıkış noktası belirleyen bu akım, "bütünlüğün uğradığı anlam kaybını dile getirme, dili, bilinçdışının nesnel bir aracı olarak kavramlaştırma, ayrıştırma, parçalama noktalarında daha radikal uygulamalar gerçekleştirirler." (Karacabey, 2006, s.75) Freud'un bilinçdışı ile sanat arasındaki etkileşim üzerine yaptığı çalışmalardan etkilenen sürrealistler, otomatizm, kolaj ve imgenin önemine vurgu yaparlar. Freud, sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulur ve bilinçaltının 'yaratma'daki rolünü belirlemeye çalışır. (Moran, 2013, s.150) Bu anlayışa göre insan, gerçek hayatta birçok sebepten dolayı ulaşamadıklarını hayal etme yoluyla elde eder. Bu yüzden Freud'un sanat kuramında sanatçı ile hayal kurma arasında benzer bir yol söz konusudur. Madem ki yazarı yazmaya iten, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı istekleridir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir. (Moran, 2013, s.152) Bu durum, rüyalarımızla şekillendirilir; çünkü bilinçaltımızda yatan birçok şey kendini rüyada açığa vurur. Gördüğümüz dışında aslolan gerçeklik bu temelin altında yatar. Böylelikle mutlak gerçekliği yakalama konusundaki imkânsızlık anlatılırken, bilinçaltımız, tutkularımız ve bastırdıklarımızı temsil eden bambaşka bir gerçeklik anlayışı da kendini ifade etme fırsatı bulur.

---

<sup>2</sup> Kabare: Çeşitli gösterilerin yapıldığı eğlence yeri. (Türk Dil Kurumu, 2017)

Bilincin ve bilinç ötesinin, gerçeküstünün şairi olarak tanınan Lautreamont, Metinlerarası yöntemleri destekleyerek mutlak yapıt ya da başyapıt kavramını yok sayar. Bir edebiyat eseri oluşturmanın yollarını yeniden yazma, alıntılama gibi tekniklerde arayarak Aragon, Albert Camus gibi isimleri etkiler. Gerçeküstücü metinler, yazı biçimini geliştirerek yazı dilindeki kırılmayı derinleştirirler; süreksiz, kopuk, eksilteli açık yani okura kendi imgelemi ile tanımlama ve kurma işinin düştüğü bu yazı tekniği, dünyayı bir eksiklik ilkesine göre düzenler. (Karacabey, 2006, s. 79) Eksiklik ilkesine bağlı kalarak bir bütünlük kurma hedefinden uzaklaşan metinler bütün edebi türleri birbirine kaynaştırır, kolaj ve alıntılamaı öne çıkarır. Böyle bir tiyatro metni ise seyircisinden, bu heterojen oluşumu anlayabilmesi için daha çok şey bekler. Kendisinin ve seyircisinin bilinçdışına işbirliği içerisinde ulaşmayı başaran gerçeküstü tiyatrodaki satirik olan özgürleştirilerek ironiye sıkça başvurulur. (Karacabey, 2006, s.80)

Alfred Jarry'nin *Kral Übü* oyunu sürrealist ve dada etkilerinin ortak etkileşimlerinin bir ürünü olarak kabul edilir. Daha sonraları Antonin Artaud'u ve Absürt tiyatroyu da önemli ölçüde etkileyen bu kukla tiyatrosu, edebi dilin ve modern batı dünyasının argo, alay ve müstehcenlikle parodize edilmiş halidir. Jarry, oyununda özellikle Shakespeare metinlerine alaycı dönüştürüm yoluyla birçok gönderme yapar<sup>3</sup>. Metinlerarasılığın bir alt türü olan parodi, *Übü*'de yıkıcı bir biçimde kullanılır. (Karacabey, 2006, s. 81) Fakat önemli olan, oyundaki belirgin edebi referanslardan çok, kahramanlık tutumunun ve bunun onurlandırdığı düzenin genel yergisidir, burada Jarry anarşik komedi ruhuna bağlıdır. (Braun, 2013, s.59) Yani burada asıl amaç, dile getirilerek yıkıma uğratılmak istenen baskın söylemlerdir. Jarry'nin *Kral Übü* figürü, iktidar ve para

---

<sup>3</sup> Oyun, Übü'nün "kral Venceslas'ın en güvendiği süvari yüzbaşısı" iken, karısının "(...) elli tane lahana kesicisini idare etmektense, testi kafanızın üzerinde Polonya tacını taşımak daha iyi olmaz mı?" ayartmasıyla ve Yüzbaşı Kipislik ve adamlarının yardımıyla Polonya kralını öldürüp kral olmasıyla Macbeth'i, öldürülen kralın hayaletinin intikam istemesi ile de Hamlet'i çağırıştırır. (Karacabey, 2006, s.81). Ayrıntı için bkz. Jarry, A. (2014). *Kral Übü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

hırsının kişiyi acımasız bir yaratığa dönüştürmesinin kanıtı olarak verilir. Oyun grotesk öğeler ve absürt şekilde kullanılan dil ile birleşerek, kuklanın simgeci tarafından beslenir. Christopher Innes, ahlaksal tabularla alay eden, toplumsal kurumlara saldıran *Kral Übü*'yü, ciddi dediğimiz tiyatronun tematik ve stilize edilmiş beklentilerinin kışkırtıcı bir parodisi olarak görmesine karşın, olay dizisinin ve kişileştirmenin kasıtlı bir biçimde çocuksu olduğunu söyler ve her karşılaştığı durumda kendi antitoplumsal ve ahlakdışı niteliklerini ortaya çıkaran *Übü*'nün, korkunç ve çirkin bir biçimde cisimleştirilmiş halinin, bu niyetini özetlediğini savunur. (1993, s.41) Bu yüzden oyunda, Kral Übü, her şeyi ayırt etmeden spiral şeklinde çizilmiş midesine atmasından dolayı şişman, krallığını kocaman bir şapka giymeye indirgemiş, açgözlü, kaba ve yalancı olarak resmedilmiştir.

Genel olarak sürrealist hareket çevresinde kabul edilen, daha sonra bu topluluktan ayrılarak 1960'lı ve 70'li yılların tiyatrosunu da önemli ölçüde etkileyen bir diğer isim Antonin Artaud'dur. 1925'te "Centre Surrealiste"nin yöneticisi olur, merkezin kapanmasından sonra ise gerçeüstücü oyunlar sergilemek amacıyla, birkaç isimle birlikte "Alfred Jarry Tiyatrosu"nu kurar. "Sahne de parladiğini ve zafer yaşadığını görmek istediğimiz şey, bizleri aklımızın içinde tutsak eden, bilincin karanlık katları, düşlerin gizem ve mıknaatıslı büyüünün parçası olan her şeydir" sözleriyle gerçeüstücü anlayışla örtüşmektedir. (alıntılayan Candan, 1997, s.134) Yazarın tiyatro hakkında görüşlerini topladığı kitabı *Tiyatro ve İkizi*, 1936 yılında yayımlanır. Kitap, genelde eleştiri amaçlı yazılan denemelerden oluşur. Artaud aynı zamanda bu eserinde tiyatro ile ilgili birçok soruya yanıt arar. Tiyatroda büyüü ilkel düşüncelere dönmeyi tavsiye eden Artaud için bu öneri, "imgeleri ve insanı kendinden geçirmenin araçlarını fiziksel olarak tanımamızı sağlayacak bir düşünceyi yeniden ele almak"tan geçer. (Artaud, 1993, s. 72) Seyircilerle iletişime geçmek, başta kaba olan sonra gittikçe incelen araçlarla seyircinin dikkatini çekmek gerekir. Bu nedenle geliştirdiği "Vahşet Tiyatrosu"nda seyirci orta yerdedir ve gösteri onun üzerine şekillenerek devam eder. Artaud, bu tiyatro hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Biz tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tür somut ısırik yarasını yüreğimiz ve duygularımız için de kapsayacak bir gerçeklik. Nasıl ki düşlerimiz bizim üzerimizde, gerçeklik de düşlerimiz üzerinde etkili oluyorsa, bize göre düşünme imgeleri de gerektiği şiddette fırlatılıp atıldığı ölçüde etkinliğini gösterecek bir düşle özdeşleştirilebilir. Ve seyirci düşlere, onları gerçeğin öykünmesi olarak değil de gerçekten bir düş olarak görmesi koşuluyla inanacaktır; bu düşlerin kendisindeki o büyüdü düş özgürlüğünü, ancak vahşetin derin etkisiyle tanıyabileceği özgürlüğü açığa çıkmasını sağlamaları koşuluyla inanacaktır.” (Artaud, 1993, s. 76)

Böylece bütün eylem olanaklarının kullanıldığı, yeni bir ifade biçiminin gösteri esnasında şekillendiği, nesnelerin ve imgelerin yeni bir dilin – günlük konuşma diyaloglarından çok daha farklı bir biçimde gelişen bir dilin- olanakları ile temsil edildiği, metne bağlılığın kırılarak müziğin, pandomimin, jest ve mimiklerin etkileşiminden yararlanıldığı; mizaha, yıkıma, kara güldürüye başvurularak aklın işlevini artırmayı amaçlayan bir tiyatro anlayışı doğar. Artaud’un metafizik bir hakikat arayışına temellenen “kıyıcı” tiyatrosu, tiyatroyu yaşantının yerine yerleştirerek, kolektif bir deneyimle yitirilmiş bütünlüğü yeniden oluşturmayı denerken klasik tiyatronun tüm unsurlarını ortadan kaldırmıştır. (Karacabey, 2006, s.88)

Birinci Dünya Savaşı sonrası sanatın politikleşmesi yönünde adımlar atılır. Savaş sonrası yaşanan bunalımlar, ekonomik krizler, halkın içinde bulunduğu baskıcı ortam bu adımları zorunlu kılmıştır. Politik tiyatronun ilk kuramcısı olarak bilinen Erwin Piscator, XX. yüzyıl tiyatrosunun en büyük düşünsel adımlarından birini gerçekleştirir. Sahnede çizilen insanın, ancak toplumsal bir öge olarak anlamlı olduğunu savunan Piscator, insanın kendisiyle ve tanrıyla ilişkisinden önce toplumla ilişkisinin temel olduğunu söyler. (Piscator, 2012, s.147) Bununla birlikte tekniğin önemi de vurgu yapan yazar, diğer bütün alanlarda büyük bir ilerleme kaydeden teknolojinin, böyle bir çağda sahne üzerinde de bulunmasının gerekliliğine değinir. Teknik buluşların tek başına bir amaç olmamasının yanında, verilmek istenene büyük bir yardımcı olması kaçınılmazdır. “Tiyatronun işlevindeki değişikliğin sahne donanımının çağdaş kılınmadan sağlanamayacağı” politik tiyatro anlayışından söz edilemez.



(Piscator, 2012, s.149) Çünkü kültürel ve toplumsal devrimler, her zaman çağın gelişen teknik anlayışı ile orantılıdır. Piscator'un "Politik Tiyatro" kuramı Bertolt Brecht ile epik- diyalektik bir düzleme oturur. Birçok yönden, özellikle tiyatronun siyasal amaç taşıması hususunda, Piscator'dan etkilendiğini belirten Bertolt Brecht'in geliştirdiği "Epik Tiyatro", karşı gerçekçi ve deneyci arayışlardan sonra gerçekçi- doğalcı tiyatroya en güçlü antitezi getirmiştir. Sahne uygulamaları ile kendi içinde evrimleşmiş, diyalektik tiyatro anlayışını oluşturan bu tiyatro kuramı, dünya tiyatro çalışmalarını etkileyerek tiyatro düşüncesinin çok yeni bir doğrultuya yönelmesini, bilinen geleneksel tiyatro kalıplarının yeniden gözden geçirilmesini ve her konuda yeni öneriler getirilmesini sağlamıştır. (Şener, 2012, s.256) Brecht toplumcu yaklaşımı ile oyunculuk tekniği, sahneleme, müzik, afiş, yabancılaştırma, seyircinin işlevi gibi kavramlar üzerinde durur. Piscator 'un rejî buluşlarındaki teknik çözümlemelere yönelmesinin aksine Brecht, sahnede yalınlığı seçmiş ve oyunculuk yönteminde geliştirdiği yeniliklerle farklı bir doğrultuda ilerlemiştir. (Candan, 1997, s.106) Ayrıca Brecht, Piscator'dan farklı olarak seyirciyi kitlesel bir varlık olarak görmemiş, oyunlarında klasik bir seyirci tepkisine yönelik sonuçlar yerine, seyircinin bireysel yargısına sunulan açık uçlu sonuçları tercih etmiştir. (Candan, 1997, s. 126)

"Yabancılaştırma", "Gestus" ve "Anlatımcılık", epik tiyatro hareketi içerisinde Brecht'in üzerinde önemle durduğu kavramlardır. Yabancılaştırma, oyun içerisinde bütün çelişkilerin apaçık sergilenmesini, gerek oyuncunun gerek izleyicinin içinde bulunduğu durumun tamamen farkında olmasını gerektirir. Bu amaca hizmet eden oyuncunun sanatından beklenenler, canlandırdığı kişiyi olmak ya da betimlemek yerine "göstermek" tir. (Candan, 1997, s.127) Canlandırdığı karakterle özdeşleşmeyi reddeden oyuncu, seyircide bir merak ve şaşkınlık duygusu uyandırır. Böylelikle insanlığın kader olarak gördüğü toplumsal gerçeklerin bir sonuçtan daha çok değiştirilebilir bir süreç olduğu gösterilir. Brecht'in betimlemeci tiyatro eleştirisi, bambaşka bir tiyatro ihtiyacını gerektirir:

"Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli bir tarihsel alanın izin verdiği duyguları, bakış

açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.” (Brecht, 1993, s.57)

Brecht'in gereksinim duyduğu üretici tiyatro, sahne ve seyirci arasındaki dokunulmaz kabul edilmiş perdeye el uzatmaktan ve onu kaldırıp atmaktan çekinmez. Epik tiyatrodaki seyirci, oyuncunun yerine kendini koyup aynı hüznü, coşkuyu ya da sevinci birebir yaşamak yerine eleştirel ve düşünsel bir süreç içerisinde kendine sorular sorar. Bir bakıma artık rahatı kaçan, tiyatronun bütün olanakları tarafından fark edilen seyirci bu toplumsal durumun bir parçası olmak için içindeki itici gücü ortaya çıkarır ve görünen gerçeğin arkasındaki nedenleri sorgulamaya başlar. Bunu sağlamanın yolu, özdeşleşmeyi bozacak olan “sahnedeki karakterlerimizi çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirmek”<sup>4</sup> ten geçer. Bu nedenle Brecht'in tiyatrosunda aynı oyuncu birden fazla karakteri canlandırmakta bir sakınca görmez.

Brecht'in tiyatro kuramının önemli estetik değerlerinden bir diğeri “Gestus” tur. Gestus, toplumsal bir tavır içerisinde sergilenen jestler olarak nitelendirilir. Epik tiyatro, jestlere dayanan bir tiyatrodur ve bu tiyatro kuramında en ince sanatsal araç niteliğini taşıyan gestus, öğretici oyun diye adlandırılan özel türde en yakın amaçlardan birine dönüşür. (Benjamin'den alıntılanan Parkan, 1983, s.38) Jestlerin çokluğunu artırmak için kesintili yani epizotik anlatıma başvurulur. Burada amaç eylemin sergilenmesinden ya da tamamlanmasından çok onu kesintiye uğratmak, jestlerden elde edilen malzemeyi yorumlayarak canlandırılan karaktere oyuncu tarafından hâkim olmaktır. Jestler bir gösterge karakterine sahiptir ve ilk aşamada onun fiziksel varoluşu, duyularla algılanabilir olma özelliği esastır. (Karacabey, 2006, s.43) Bu şekilde izlenen bir beden politikası, oyuncuyu gösterimin bir nesnesi olması yanında kendi sanatının da öznesi konumuna getirerek, tiyatro metnini özgünleştirme ve farklılaştırma yoluna gider. Jestlerin görünürlüğünü artırmayı sağlayan epizotik anlatım,

---

<sup>4</sup> Bertolt Brecht (1993). Tiyatro İçin Küçük Arganon. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.

Brecht'in yabancılaştırma tekniğine de yardımcı olan "anlatımcılık" ögesine vurgu yapar. Dramatik metinlerin aksine anlatımcı tekniğe başvuran metinleri parçalayarak birbirinden bağımsız hale getirmek mümkündür. Bu tekniği gerçekleştirmenin yolu eylemi anlatıya çevirmekten, sahneye ya da sahne arkasına bir anlatıcı eklemekten geçer. Bir öykü düzlemi üzerine oturtulan tiyatro metninde, sahneler birbirinden ayrılarak "anlatımcılık"la sürekliliği kesintiye uğratılır. Kesintiye uğratılmış süreklilik, hem oyun kişilerinin kendi iç bütünlüklerini hem de zaman içindeki gelişimlerini parçalayarak yatay ve dikey düzlemdeki hareketin bütünlüğünü de etkiler. (Güçbilmez, 2005, s.99) Kısaca epik tiyatro, başvurduğu teknikler aracılığı ile insanların ve toplumların ortak eylemleriyle yaratılan tarihin nesnesi olan dünyanın değişebilirliğinin gösterildiği politik bildirime yönelir. (Güçbilmez, 2005, s. 106)

II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın toplumla olan bağı giderek zayıflamaya başlar. Yazılan metinler, dönemin toplumsal dokusu hakkında ipuçları vermekle birlikte, karakterler yerini umutsuz, varoluş problemleri yaşayan, anlamlandıramadığı dünya içinde sıkışıp kalmış kişilere bırakır. Akılla yaşam arasındaki uyumsuzluğun temsilinin amaçlandığı yeni bir tiyatro akımı olarak "Absürd Tiyatro" doğar. Epik tiyatrodaki gibi dünyanın değiştirebilir olması düşüncesinin aksine bu tiyatrodaki yaşamın anlamsızlığı vurgulanır. Absürd Tiyatro'yu biçim bakımından etkileyen ilk örnek olarak Alfred Jarry'nin 1896 yılında yazdığı *Ubu Roi (Kral Übü/1896)* adlı oyunu kabul edilir. (Karabulut, 2014, s.135) Nesnel gerçeği kabul etmeyerek edebi metinlerde akıl dışı öğelerin rolünü savunan Dadaizm ve Sürrealizm ile insanın yaşamdaki yerini anlamlandırma çabası içinde bulunan Varoluşçuluk gibi sanat akımları Absürd Tiyatronun oluşumunda etkili olmuşlardır. Bu akımlardan etkilenmekle birlikte Absürd Tiyatro kendi sanat anlayışına ve amacına uygun, özgün görüş ve eserler ortaya koymuştur. Absürd tiyatronun seyirciyi şaşırtmayı, rahatsız etmeyi hatta acıtmayı amaçlayan yöntemi dikkate alındığında, tıpkı öteki çağdaş eğilimlerde olduğu gibi, Antonin Artaud'nun etkisinden uzak kalmadığı görülür. (Şener, 2012, s. 298) Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Edward Albee ve Samuel Beckett'in yazdığı oyunlar absürd tiyatroyu temsil eden örnekler olarak

kabul edilir. Absürd tiyatro akımından etkilenen metinler, önce Fransa’da, sonra öteki Avrupa ülkelerinde ve Amerika Birleşik Devletleri’nde yaygınlık kazanır.

Absürd Tiyatroda eylemler, karakterleri kesin sonuçlara götürmez, beklemekle gitmek; ölmekle yaşamak, konuşmakla susmak arasında kalmış bireylerde dil, yapılan eylemi ya da eylemsizliği anlamlı bir şekilde karşılamaz. Bu yüzden absürd diye adlandırılan tiyatro metinlerinde dil, iletişimsizliği anlatmadaki en büyük malzemedir. Nesnel gerçekliğini yitiren dil, sınırlarını zorlar ve anlatım aracı olma işlevini terk ederek yalnızca bir parodi konusu olma durumuna gelir. Burada parodize edilen bir metin ya da öykü değil, bir biçim veya söylemdir. Dolaysız bir anlatım olmadığı için anlamın otomatik olarak algılanmadığı bu metinlerde, anlam ancak alımlayanla bütünleştğinde ortaya çıkar. (Karacabey, 2006, s.151) Anlamını yitirmiş dile rağmen sahnedeki görüntü çok değerlidir. İmgeler, simgeler ve tiplerin ağırlık kazandığı absürd tiyatro metinlerinde belli tipler, ipleri hiç de gizlenilmeyen birer kukla olarak çıkar sahneye. (İpşioroğlu, 1996, s.21) Evrensel insan tipinin temsil edildiği oyunlarda ironi, başka bir önemli unsur olarak karşımıza çıkar. Oyun kişileri belli bir zamana, mekâna ya da millete ait değildir. Oyun kişilerinin kendileri ve çevreleri arasındaki uyumsuzluk seyirciye trajik görünürken bir o kadar da komik gelir. Kara güldürü oyunların merkezine otururken grotesk unsurlarla birleşir. Absürd tiyatro metinlerinde, olay örgüsü, diyaloglar, dekor gibi hiç bir ögede neden- sonuç ilişkisi aranmaz. Oyunlarda zamansal bir ilerlemeye rağmen dramatik metinlerdeki gibi bir ilerleme veya çözülme söz konusu değildir. Özellikle Beckett’in oyunlarındaki kişiler bu nedenle yüzeysel gerçeklerin en aza indirildiği “çıplaklaşmış” bir dünyada yaşarlar. Ayşegül Yüksel bu dünyada yaşayan insan tipini şu şekilde özetler:

“Bu dünyaya en yaraşan insan tipi, toplumla tüm ilişkileri kesilmiş, bireysel olarak sahip oldukları eşyalar bile olabildiğince sınırlı, bilinçleriyle baş başa kalmışlıklarını engelleyecek tüm toplumsal ayrıntılardan arınmış, ‘uzam’a ve ‘zaman’a bağlı olmayan, başıboş kişilerdir. Bu kişiler en somut biçimde Beckett’in *Godot’yu Beklerken*’in Vladimir ve Estragon’unda yansır.” (Yüksel, 2012, s.38)

Bireyin önce topluma, daha sonra kendine yabancılaşmasının bir sonucu olan Beckett'in ses getirmiş oyununun bu ikilisi, sahne üzerinde kıyafetlerinin bile kendileriyle uyumsuz olduğu bir görünüm içerisindedirler. Doğaçlama yoluyla rollerini oluştururlar ve seyircinin ilgisini ayakta tutarlar, seyirci ile ilgili yaptıkları yorumlardan dolayı karşılarında seyirci olduğunun bilincindedirler. (Yüksel, 2012, s.55) "Godot" adında birini bekledikleri ama neden bekledikleri, beklemeyi sonlandırıp sonlandıramayacakları, Godot'nun gelip gelmeyeceği, "Godot"nun aslında neyi yansıttığı gibi müphemliklerin arasında sıkışıp kalmış bu oyun kişileri, "var olma"nın ama aynı zamanda "hiçliğin" , bunlar arasındaki rahatsız edici uyumsuzluğun, gerek sahne gerek görüntü dili ile yansıtıldığı aidiyetsiz bir durumun içindedirler.

Beckett'in tiyatrosu absürd tiyatroyu en belirgin ve geniş biçimde temsil etmiş ve kendisinden sonraki dönem ister absürd sonrası, ister modern ya da postmodern dönem olarak adlandırılınsın, bu dönemdeki yazma biçimini de açıkça belirlemiş, kışkırtmış, imkânlarını genişletmiş, kısacası değiştirmiştir. (Güçbilmez, 2005, s. 118)

1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde postmodern söylemler yaygınlaşır. Jaques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Jean Fr         Lyotard gibi postyapısalcılığın ve postmodernizmin önemli kuramcılarında Nietzsche ve Heidegger'in belirgin etkileri görülür. Postmodern d        nin temel bir savunusu hakikat ile batılın,   z ile görünüşün ve rasyonel olan ile irrasyonel olan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına, yöneliktir. (Karacabey, 2006, s.110) Nietzsche ve Heidegger de bu ayrımların dayandığı dilsel ifadelerin ötesinde de         sınırların ve belli bir ayrımın olmadığı, yaşamdaki her şeyin bir yorumdan ibaret olduğu görüşündedirler. Mutlak bir gerçeği oluşturma çabasında olan otoriteyi reddeden postyapısalcılar, metindeki yeni arayışlarını, anlamı çoğaltarak istikrarsızlaştırma ve belli bir köken d        sini dışlama olarak açıklarlar. Edebiyatın kendine özgülüğü, gitgide tarihsel belgeleri, felsefi yazıları ve hukuk davalarını insan bilimleri başlığı altında şiir ve edebiyatı da kapsayarak tarayan yaklaşımla bir tür metiner  tesilik

içinde çözünmeye başlar. (Fuchs, 2003, s.15) Metinlerarasılığın uygulama biçimleri olan parodi ve pastiş, zamansal ve türe dayalı bütün sınırları bozarak üsluba dayalı yeni yazma biçimleri olarak yaygınlaşır. Tiyatroda bütünlüğün ve anlam kotarma amacının yerini alan çoğulluk ve parçalılık, özellikle de Shakespeare oyunlarını kullanan özgür pastişlerle kendini ifade eder. Yani artık, Hamlet'i, Karayip adalarından birindeki diktatörlüğe taşımak yerine, yönetmenler Shakespeare'i, eş zamanlı olarak birden fazla tarihsel dönemde geçirmekte, her bir karakterin sırtına kendi teatral dünyalarını yüklemeyi tercih etmektedirler. (Fuchs, 2003, s. 16) Bir başlangıçtan, bir başyapıttan, mutlak hakikatten ya da belli bir öznen bahsedilemeyen yeni dünyada, her şey "benzer" olandan ibarettir. Böylece "simülasyonun<sup>5</sup> ufkunda" kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe kalmaz; "gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur" (Baudrillard, 2012b, s. 92) Böyle bir mesafesizlik, 1980'lerde özellikle göstergebilim çalışmaları ışığında tiyatronun izleyicinin rolüne yönelik ilgisine dikkatleri çeker. De Marinis, *Tiyatronun Göstergebilimi* (1982) kitabında Eco'dan aldığı "model okur" kavramını tiyatro çözümlemesine uygular. Eco ile birlikte pek çok başka okuma teorisyenini temel alan "Model Seyirci" kavramı, metnin imgesel olarak yöneltildiği, üreticisinin üretimsel olarak ele aldığı metni, genel olarak yorumsal olarak ele alabildiği varsayılan kişi olarak tanımlanır. (Carlson, 2008, s.535) Böyle bir yaklaşımla Eco ve De Marinis, Iser ve Jauss'un "Alımlama Estetiğine" yakın olan bir görüş sergiler. Doğal olarak tiyatro izleyicisinin rolüne yönelik bu ilgi, tiyatronun sosyal, kültürel ve siyasi konumlanması içindeki durumuna daha dikkatli bir bakışın gerekliliğini beraberinde getirir. Tiyatronun giderek uluslararası bir düzlemde ele alınması, Eugenio Barba ve Peter Brook gibi önemli yönetmenlerin kültürlerarası projeleri ve diğer kültürler içinde oluşmuş tiyatro anlayışlarına ilginin artması ile birlikte bu vurgu 1980 sonlarındaki

---

<sup>5</sup> **Simulakr:** Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm. **Simüle etmek:** Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak. **Simülasyon:** Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi. (bkz. Baudrillard, 2011, s.7)

kültürlerarası incelemelerin ortaya çıkmasına öncülük eder. Kùltürler arası sürekli bir alışverişin olduğu bir dünyada, bu kitaplardaki yazılar, metinlerin yazısını bağlamlar ve kùltürler dâhilinde anlamaya ve bu aktarımlardan kaynaklanan kùltürel üretimin hakkını vermeye çalışır. (Carlson, 2008, s.546) Göstergebilim çalışmaları toplumsal ve kùltürel anlamda bir bağlamda değerlendirilirken, ideolojik yöntembilimler gelişir, “söylem” açısından yeni alanlar açılır ve tiyatroda temsili yapılır. Feminist söylem altındaki çalışmalar bunlara dâhildir. Craig Owen’ın 1983 tarihli, feminizmi postmodern bir söylem olarak tanımladığı sarsıcı makalesi feministler tarafından başta soğuk karşılanır ancak 1980’lerin sonunda feministler ve eşcinsellik teorisyenleri postyapısalcı öznellik teorilerini politik açıdan değerli bulmaya başlarlar. (Fuchs, 2003, s.17) Bu ilginin tiyatroya etkisi kaçınılmazdır.

Postmodernizm ile birlikte dramatik metinlerin yerini dramatik sonrası metinlere bırakması, metnin azaltılarak, nefes, ritm gibi deneysellik içeren öğelerin artması, performans sanatına duyulan ilgiyi artırır. Robert Wilson’un “İmge Tiyatrosu”, Antonin Artaud ve Peter Brook’un açtığı yoldan ilerler. Lehmann’ın “Postdramatik Tiyatro” olarak adlandırdığı bu metinlerde dil, sergilenen bir nesne haline gelmiştir, anlatmaktan çok sergilemenin ya da göstermenin ön plana geçmesi dilin başat unsurlarının görsellik tarafından durdurulması ile sonuçlanır. (Karacabey, 2006, s.132) Geleneksel yani dramatik tiyatro kendini eylemle açıklarken postdramatik tiyatro kendini duruma bırakır.

1980’li yıllardan sonra Batı’da tiyatroda yaşanan gelişmeler, fiziksel durumlara ve performans tiyatrosuna duyulan ilginin günden güne artması, 1990’lı yılların başında biçim ve içerik bakımından yeni çağdaş oyunların doğmasını tetikler. Antony Neilson, Sarah Kane gibi yazarlar eşliğinde “In-yer Face” adı verilen yeni bir oyun türü sahnelemeye başlarlar. 2000’li yıllarda tiyatroda yeni bir patlamaya neden olan bu oyun türü, bizim tiyatromuzda “Suratına Tiyatro” şeklinde adlandırılır. 50-200 kişilik küçük salonlarda, seyircinin dizi dibinde, gözü önünde oynanan bu oyunlar, mekânsal yakınlığı da ifade etmektedir. “Suratına tokat atmak, tükürmek” gibi çeşitli ifadelerle hakareti, şiddeti,

aşağılamayı, küçük düşürmeyi çağrıştırmaktadır. (Buttanrı, 2011, s.593) Suratına tiyatrodaki ifadeler bu denli şiddetli olunca dil doğrusal olarak müstehcenlikle şekillenir. Seyirciyi rahatsız ederek onu etkilemenin amacı güdülür. Bu amaca ulaşmanın yolu sahne üzerindeki kişilerin, çeşitli etkinliklerle rol yapmadıklarını kanıtlamaya çalışmasından geçer. Bu nedenle keskin, şok edici ve acı verici sahne imgeleri kullanılır.





## 2.BÖLÜM

### 1980 SONRASI TÜRK TİYATROSU

Batı'da yirminci yüzyılın başlarından itibaren tiyatrodaki ortaya çıkan gelişmeler Türk tiyatrosunda 1940'lı yıllardan sonra görülmeye başlanır. Çok partili dönemin sosyal anlamda ülkemizde yaşattığı dönüşümler tiyatrodaki etkisini gösterir. Kurulan köy enstitüleri ile tiyatro etkinliklerinin artması, özel tiyatroların yaygınlaşması tiyatrodaki yeni arayışların başladığının habercisidir. O döneme kadar tematik ve teknik açıdan kusurları olan tiyatromuz, özellikle Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* oyunundan sonra yavaş yavaş kendi kimliğini kazanmaya başlar. Bu oyunla birlikte tiyatro oyunlarında yer alan karakterlerin psikolojik derinliklerine odaklanılır.

Batılılaşma ve modernleşmenin etkisiyle aile kurumunda, toplumda, kuşaklar arasında görülen değişimler ve bunların olumsuz etkileri bu dönem yazarlarının sıklıkla ele aldığı konulardandır. Cevat Fehmi Başkut'un *Küçük Şehir*(1946), *Koca Bebek*(1947) oyunu bu tarz konuların ele alındığı eserlere örnek sayılabilir. Belirtilen durumlarda yaşanan çatışmalara ve kuşak farklılıklarına rağmen, uzlaşmanın sağlanabileceği ortak değer yargıları üretmek ve eski değer yargılarımıza sahip çıkmak bu dönem eserlerinin bir başka özelliğidir. Turgut Özakman'ın *Pembe Evin Kaderi*(1951) ve *Kaneviçe*(1960), Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti*(1959) bu tür oyunlardandır.

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz ortam, yaşanan ekonomik bunalımlar, bu sebeplerden dolayı ortaya çıkan yolsuzluklar, ahlaki değerlerdeki yozlaşma, orta sınıf ve memur ailelerde görülen çatışmalar, köyden kente göçler bu dönemin oyunlarını da etkiler. Reşat Nuri Gültekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*(1952) ve *Yaprak Dökümü*(1943) oyunları, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos'u*(1948), Çetin Altan'ın *Tahteravallisi*(1951) bu konular etrafında şekillenen eserlerdir. Ayrıca bu dönem yazarları tarihe, mitolojiye ve sözlü kültür öğelerine eserlerinde yer vermiş bu öğeleri evrensel düzeyde işleme amacı

gütmüşlerdir. Gündeme getirilen sorunlar, tarihi kişiler, çağdaş insanlık değerleri ile alınmış ve farklı yönleri ile anlatılmıştır. Nazım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin'i*(1948), Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan'ı*(1959), Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*(1959) oyunları bu başlıklar altında değerlendirilebilecek oyunlardır.

1940-60 dönemi Türk tiyatrosu, yeni arayışların ve bakış açılarının izinde Türk tiyatrosuna farklı bir boyut kazandırmasının yanında, bir sonraki dönemde yaşanacak önemli gelişmelere ve toplumsal tiyatro anlayışına zemin hazırlamıştır.

1960 darbesinden sonra yaşanan siyasi anlamdaki çokseslilik, toplumdaki çoksesliliği de tetiklemiş bunun etkileri günlük yaşama yansımıştır. Türkiye'nin sosyal, kültürel, düşünsel ve sanatsal sürecinde altmış darbesi büyük rol oynamaktadır. 1961 Anayasası ile sağlanan yargı bağımsızlığı, üniversite özerkliği, basın özgürlüğü, sendikal hakla, yaratıcı çalışmalara elverişli bir ortam sağlamıştır.(Şener, 2007, s.41) Dergiler ve üniversiteler aracılığı ile düşünsel eylemler toplumla buluşur. Ekonomik yapıya baktığımızda ise hızla gelişen bir sanayileşme ve kentleşme olgusuyla karşılaşırız. Ekonominin ticaretten sanayiye kaydığı bu dönemde özel girişimlere büyük destekler verilir. Sanayinin gelişmesiyle, üretimin artarak kendine pazar arama stratejileri geliştirmesi, ekonomik yapıda oluşan dengesizliklerin gelir dağılımındaki adaletsizliğe yol açması, toplumda huzursuzluğa ve kültürel anlamda bir yozlaşmaya sebep olur. 1960'lı yılların en önemli sorunlarının başında toplumsal sıkıntılar gelir. Bu nedenle tiyatro oyunlarında toplumsal düzen eleştirisinin en çok işlenen konulardan biri olduğuna şahit oluruz. Ekonomik sıkıntılar, sınıflar arasındaki farkın açılmasına neden olur. Kolay yoldan zengin olma isteği, sanayinin sağladığı iş ortamından dolayı göçün artması, bir gecede yapılan gecekondu bu dönemin oyunlarını da içerik bakımından etkileyecektir. Göçler sadece yurtiçinde değil, işgücü arayışı içerisinde olan başta Almanya olmak üzere sanayi gücü gelişmiş ülkelere doğru da gerçekleşmiştir. Batılılaşma bu dönem için de gündemde olan bir kavramdır. Magazin dergilerinin artması, kültürel

değer kaybından dolayı farklı hayatlar yaşama isteği tiyatromuzu etkileyen başka konulardır.

1960'lı yıllardan itibaren politik tiyatronun yaygınlaştığı görülür. Özellikle Brecht'in epik tiyatro tekniği, dönemin politik tiyatro yazarları tarafından yaygın bir şekilde kullanılır. Politik tiyatro yazarları her zaman devrimlerden ya da siyasi geçiş süreçlerinden bahsetmez, bazen yalnızca belirli toplumsal sorunları ele alır, eleştirir ve seyirciyi soru sormaya yönlendirerek bu sorunlara bir çözüm yolu arar. (Özmen, 2015, s.420) Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*(1964) bu dönemin en çok ses getiren oyunlarından. Haldun Taner epik tiyatronun anlatsal düzlemi ile diyalektik tekniklerden yararlanarak bu oyunu seyircisine aktarır. Bunu yaparken geleneksel tiyatronun özelliklerinden de yararlanır. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964), *Eşeğin Gölgesi* ( 1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1971) ve *Ayzışığında Şamata* (1977) adlı oyunları ise epik tiyatro özellikleri sergileyen diğer eserleridir. Haldun Taner ile birlikte Çetin Altan<sup>6</sup>, Sermet Çağan<sup>7</sup>, Vasıf Öngören<sup>8</sup>, Aziz Nesin gibi isimler toplumsal eleştiriye ön planda tutan tiyatro yazarlarındandır. Bu yıllarda yazılan ve sahnelenen oyunlarda öz zenginliği, biçim ustalığı bakımından belirgin bir gelişim görülür. (Şener, 2007, s.42) Tiyatro, yaşamı hem geleneksel etkinin hem

---

<sup>6</sup> Altmış sonrası dönemin politik bakış açısına en uygun örneklerden biri Çetin Altan'ın *Dilekçe* (1962) adlı oyunudur. Bürokrasideki sıkıntıları dile getiren üç perdelik oyun, hiçbir saatin düzgün çalışmadığı Saatleri Ayarlama Müdürlüğü'nde, belediye saatlerini yağladığı için parasını bekleyen fakat bir türlü istediğini bulamayan Necmi Torik'in, şefler, memurlar ve odacıların rahat tavırları eşliğinde dilekçesine bir sonuç bulma girişimini aktarır.

<sup>7</sup> Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* (1964) adlı kara güldürüsü, kapitalist düzen ve feodal yapı eleştirisi üzerinden "sömürü"nü odak noktasına alır. Vatandaş'tan Papaz'a, Derebeyi'nden Polis'e kadar birçok tipten yer aldığı oyunda, insanların inançlarının sömürülmesi, mekanikleşen insan bedeni, tüketimin insan yaşamında geldiği nokta, yönetici sınıfın halk üzerindeki etkisi gibi birçok durum seyircinin/okuyucunun muhakemesine sunulmuştur.

<sup>8</sup> Vasıf Öngören'in *"Asiye Nasıl Kurtulur?"*(1969) adlı oyunu Asiye karakteri üzerinden bir kadının yaşamının sömürülme hikayesini anlatır. Oyun içinde oyun ve yapılan tartışma sahneleri oyunu epik düzleme taşır. Bu oyun da diğer epik tiyatro oyunları gibi göstermeciliğin özelliklerinden yararlanmış, yabancılaştırma sayesinde seyircinin oyuncu ile özdeşleşmesine engel olarak genel anlamda bir sorgulama sahnesi yaratmıştır.

batı etkisinin dönemlerde görülmedik bir çeşitlilik ile geçmişin mirasını değerlendirmeye, batı ölçeğini yakalamaya, doğu-batı kavşağı içerisindeki tutumunu belirlemeye, kendini çoğaltmaya ve kendini tanımlamaya yönelmiştir. (Erkoç, 2010, s.2) Geleneksel tiyatromuzun yeniden gündeme gelmesi ile birlikte açık biçimin ve göstermeci tekniğin epik tiyatro ile arasındaki bağ vurgulanır. Dönemin tiyatro eserleri toplumsal değişimin aynası olma niteliğini kazanmıştır. Tiyatromuz bu dönemde içinde geliştiği toplumu düşünsel anlamda irdelemenin yanında bireysel anlamda da tartışmaya sunmuştur. 60'li yıllarda Ionesco<sup>9</sup>, Albée<sup>10</sup>, Beckett<sup>11</sup>, Pinter<sup>12</sup> gibi o dönemin öncü yazarları Türk

---

<sup>9</sup> Ionesco'nun ve dünyada yepyeni bir çığır açan oyunlarının Türkiye'de tanınması 1960'lı yılların hemen başına denk düşer. 1960-61 tiyatro sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu, yazarın *Gergedan* adlı oyununu sahneler. Yine aynı yıl, *Kel Şarkıcı*(1950) Genco Erkal ve Ülkü Tamer ortak çevirisiyle Ataç Kitabevi tarafından yayımlanır. 1962-63 tiyatro sezonunda ise Kent Oyuncuları, Ionesco'nun *Sandalyeler ve Ders* adlı oyunlarını üst üste sahneye taşır. 1962-64 yılları arasında yazarın oyunları ardarda ülkemiz okuyucusunun ilgisine sunulur. *Gergedan*(1960) ve *Kral Ölüyor*(1962) Fikret Adil çevirisiyle, *Jacques ya da Boyun eğme*(1951) de İ. Denker ve P. Coporal çevirisiyle Ataç Kitabevi tarafından, *Sandalyeler*(1951) ve *Ders*(1950) ise yine Fikret Adil çevirisiyle Kent Yayınları tarafından basılır. 1967-68 tiyatro sezonuna gelindiğinde ise yazarın iki ayrı oyunu sahneye taşınır. Ankara Devlet Tiyatrosu *Amedee ya da Nasıl Kurtulursun Ondan* adlı oyununu, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları da *Kral Ölüyor'u*, *Krallar da Ölür* ismiyle seyircinin beğenisine sunarlar. (ayrıntı için bkz. Özsoysal,F., Pekman, Y. Firidinoğlu, N. (2008) "Türkiye'de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 12, 2008, s.109-130, ISSN 1303-8605.)

<sup>10</sup> Albee'nin *Hayvanat Bahçesi* (1959) ve Amerikan Rüyası(1962) adlı oyunları absürd tiyatronun tipik örneklerini sergileyen oyunlardan olup özde bireyi ele alırken, birey aracılığıyla sosyal ve politik eleştirilere de yer verir. Oyunlardaki anlam katmanları arasında düzenin eleştirisi ve yergisi de bulunmaktadır. Ancak yukarıda da dediğimiz gibi bu eleştiri ve yergilerin sonucunda herhangi bir alternatif çözüm yolu sunulmamakta, salt durum yansıtılmaya çalışılmaktadır. Eyleme dayalı (doğrusal), ancak eylemi duruma indirgeyen ve merkezinde yine evrensel durumu barındıran bir olay örgüsü mevcuttur. (ayrıntı için bkz. AYDEMİR, Bünyamin (2003), "Absürd Tiyatro ve Yapısal Özellikler", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4: 11-29.)

<sup>11</sup> Beckett'in *Godot'yu Beklerken*(1953), *Oyun Sonu*(1957), *Mutlu Günler*(1961), *Oyun*(1963) adlı tiyatro eserleri absürd tiyatronun özelliklerini sergileyen önemli eserlerdir. Bu oyunlarda sahnedeki eylemler, yerini kısıtlanmış hareketler ve mekâna bırakmakta, bu durum dilin kullanımıyla ve bütün olanaklarıyla anlatılmaya çalışılmaktadır. Olay örgüsü bir görüntüyü andırmaktadır.

<sup>12</sup> *Oda* (1957), *Doğum Günü Partisi* (1957), *Git-Gel Dolap* (1959), *Sevgili* (1962), *Eve Dönüş* (1964), *Eski Günler* (1971) ve *Aldatma* (1978) oyunları ile Harold Pinter absürd(uyumsuz) tiyatroya katkıda bulunan sanatılar arasında yer almaktadır.

seyircisine tanıtılmıştır. I. Arena Tiyatrosu, AST, Dostlar Tiyatrosu, Kent Oyuncuları gibi özel topluluklar bu yazarların eserlerine yer vermişlerdir. Batının öncü akımları Türk yazarlarını da etkileyecek, özellikle 1970'li yıllardan başlayarak bu alanda nitelikli yapıtlar ortaya koyacaklardır. (Erkoç, 2010, s. 16) Aziz Nesin'in *Çiçu*(1969), *Sen Gara Değilsin*(1979), Melih Cevdet Anday'ın *Ölüler Konuşmak İsterler*(1972), *Dikkat Köpek Var*(1972), *Yarın Başka Koruda*(1972) gibi eserleri bu arayışlardan bazılarını oluşturur. Altmışlı yılların oyun yazarlığında belirlediğimiz temel eğilimlerden bir diğerini oluşturan bu oyunlar toplumsal ve kültürel yapının temelindeki çelişkilerin yarattığı sorunları ele alma eğilimidir. Bu başlıkta değerlendirdiğimiz oyunlarda yazarlar, bireyi kendisiyle, yakın çevresiyle ve toplumsal kurallarla ilişkileri çerçevesinde irdelemişlerdir. (Belkıs, 2004, s. 74) Toplumsal ve kültürel yapıyı bireysel düzlemde tartışan bu oyunlarda siyasal ve ekonomik yapı fon görevini üstlenir.

Evlilik kurumu, kadın-erkek ilişkileri, bireyin iç dünyasındaki çekişmeler, töre ve toplumsal normlarla yüzyüze kalan bireyi konu edinen tiyatro eserleri de bu dönemin tiyatrosunu yansıtan başka konulardır. Bu oyunlar bireyin kendisiyle ve toplumla olan iç çatışmalarını yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Adalet Ağaoğlu *Evcilik* (1964), *Çatıdaki Çatlak*(1965), *Çıkış*(1970), *Kozalar*(1971), Oktay Rifat *Birtakım İnsanlar*(1961), *Kadınlar Arasında*(1966), *Yağmur Sıkıntısı*(1969), Vüs'at O.Bener *İhlamur Ağacı* (1962) ve *İpin Ucu* (1980) oyunları, bu tarz konuları işleyen yazarlarımızdandır. 60'lı yıllarda kırsal kesim yaşamından örnekler veren eserler de çoğunluktadır. Bu kesimin sorunları yine çok yönlü bir bakış açısı ile sergilenme fırsatı bulur. Köy oyunları olarak adlandırılan bu oyunlarda ağılık sistemi üzerinden farklı konular eleştirilir. Batıl inançlarla bilimsel düşüncenin, yanlış kahramanlık anlayışı ile gerçek cesaret ölçüsünün, törenin ve dinin kadına layık gördüğü değerle çağdaş insanlık anlayışının çelişkisinden dramatik durumlar türetilmiştir. (Şener, 2007, s. 53) Cahit Atay (*Pusuda*(1961), *Sultan Gelin*(1965)), Necati Cumalı (*Nalınlar* (1962), *Derya Gülü* (1963), *Oyunlar I* (*Boş Beşik, Ezik Otlar, Vur Emri*) (1969), *Oyunlar II* (*Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar*) (1969), *Oyunlar III* (*Nalınlar, Masalar, Kaynana Ciğeri*) (1969), *Oyunlar IV* (*Derya Gülü, Aşk*

*Duvarı, Zorla İspanyol*) (1969)), Talip Apaydın(Bir Yol(1966)) bu konulara eserlerinde yer veren tiyatro yazarlarımızdandır.

Sevda Şener (2007, s.43), 1960-80 dönemini kümelerendirerek, bu döneme ait tiyatro eserlerini daha iyi sınıflandırmamıza yardımcı olur. Her biri kendi içinde birikim oluşturmuş bu kümeler şöyle sıralanır:

- “a) Orta sınıfın değer yargılarındaki ve yaşama biçimindeki değişimi yansıtmış olan oyunlar
- b) Yoksulluk ve sosyal güvensizlik sorunu üzerinde duranlar
- c) Kadın hakları üzerinde duran oyunlar
- d) Kırsal kesim yaşamını ve sorunlarını ele alan oyunlar
- e) Kurulu düzene karşı çıkan oyunlar
- f) Sorunsal içeren durumları tartışmaya açan oyunlar”

Bu konularla birlikte eser veren yazarlarımızı genel olarak belirtecek olursak; Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Haldun Taner, Turgut Özakman, Güngör Dilmen, Adalet Ağaoğlu, Orhan Asena, Çetin Altan, Aziz Nesin, Başar Sabuncu, Necati Cumalı, Cahit Atay, Vasıf Öngören, Dinçer Sümer, Nezihe Meriç gibi isimler öne çıkmaktadır. Bu isimlerin birçoğu 1980 sonrası dönemde de eser vermeye devam etmiştir.

1960’larda başlayan verimli döneminin canlılığını tüm ekonomik sorunlara karşın azalarak da olsa devam ettirme çabası içinde olan tiyatromuz 1980 darbesinden oldukça kötü etkilenir. Eleştirmenlerin içinde bulundukları baskıcı tutumu ve sansür uygulamalarını yermesine karşın, bu dönemde, tiyatro eserlerindeki verimliliğin durağanlaştığı görülür. Politik baskılar sonucu, tiyatronun sosyalist etkiyle, biçimsel ve içeriksel gelişmesi yönündeki sahnelemeler yerini “eğlencelik” gösterimlere bırakır. (Tongut, 2012, s.36) bu nedenle tiyatro yerini televizyona, gazino ve şov dünyasının sahte parıltılarla bezenmiş dünyasına bırakır. 12 Eylül 1980 sabahı askeri yönetim ülkenin uzun yıllar boyunca her bakımından gelişimini kesintiye uğratacak darbeyi gerçekleştirir ve Kenan Evren komutasındaki ordu, yönetime el koyar. Artık toplumsal ve kültürel yaşamda hiçbir şey eskisi gibi olmayacağını sinyallerini verir. Seyirci ve tiyatro ilişkisi bu dönemde zayıflar. Sokağa çıkma yasakları,

enflasyonun neden olduğu ekonomik sıkıntılar, zorlaşan yaşam ve ulaşım koşulları, tiyatro ödeneğindeki kısıtamalar kolay sahnelenebilir popölerlik özelliği olan oyunların sečilmesine yol açmıştır. 1980 sonrasında siyasal, ekonomik ve sosyal alanlarda yaşanan değişimler, insanları kolay yoldan para kazanmak ve en kısa sürede istenilen noktaya varılması konusunda yönlendirmiştir. Toplumun genelindeki durum, daha iyi yaşam koşulları için çözümler aramak üzerine yoğunlaşmıştır. (Tongut, 2012, s. 37) Tamamen bozguna uğratılan değer yargıları ve toplumun bu yönde olumsuz bir yapılanma ile şekillenmeye başlaması kültür ve sanat alanını etkilemiştir. 1960'lı yıllarla birlikte ölkemizde gelişimini hızlandıran politik tiyatro, 12 Eylül darbesi ile gerileme dönemini yaşar. Bu nedenle, 1980'lerde yazılan oyunlardan bazıları hâlâ önceden yaşanan siyasi olayları konu eder ve böylece tarihselleştirme yoluyla günün sorunlarını üstü kapalı biçimde dile getirir. (Özmen, 2015, s. 426) Daha çok para kazandıracak ve oluşan tüketim toplumuna hizmet edecek yapıtlardan yana yapılan tercihler gerçek sanat değerini taşıyan yapıtların izleyici ile buluşmasını engellemiştir. Hızlı nüfus artışı ve tüketim kültürünün körüklediği pazarlama olgusu, kentleşme ile ortaya çıkan sorunlar, kentlerin yabancılaşmayı tetiklemesi, ahlaki değer yargılarının çöküntüye uğraması, insanların sosyal ve politik yaşamdan uzaklaşarak tüketimden başka bir řey düşünemeyen bireyler haline gelmesi, televizyonlarda bilgiye dayanmayan eğlence ve yarışma programlarının yaygınlaşması 1980 yılından günümüze kadar olan dönemde yaşanmıştır.

1980 yılından itibaren reklama ve tüketime dayalı olarak izlenen ekonomik politikalar sonuçlarını vermeye başlamış 1990'lı yıllardan itibaren görünür hale gelmiştir. Yaşanan olumsuz durumlara rağmen sayıları az da olsa tiyatro yazarları bu dönemde adını duyuracak eserler vermeye çalışmıştır. Özellikle 1990'lı yıllarda yaşanan Dünya Tiyatrosundaki gelişmeler tiyatromuzu da etkilemeyi başarmıştır. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi 1990'lı yıllarda Amerikalı sahne tasarımcısı Robert Wilson'ın dramatik metin kullanımından uzaklaşarak "metinlerarası" olmayı hedefleyen daha çok "performans" a dayalı imge tiyatrosu ölkemizde tanınmaya başlar. Aynı zamanda Batı tiyatrosu bu

yüzyıl yöneminde postmodern dönemini yaşamaktadır. Bu sebeple tiyatrodaki görülen çokkültürlülük, sahnelemeye yeni arayışlar ve deneysellik bizim tiyatromuzu da etkilemiştir. Deneysel yaratıcılığın izleri özellikle Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda'nın *Tiyatro Kumpanya'daki*<sup>13</sup> çalışmalarıyla desteklenir.

1980'ler, Batı'da tiyatro yapımlarında multi-medya (çoklu ortam) araçlarının kullanıldığı dönemdir. Sahne olayının sinema ve video ekranlarında yer alan, bilgisayardan gelen ses ve görüntülerle, fotoğraflarla bütünleştiği bu yaklaşım yüzyıl dönümünde bizde de uygulanmaya başlanmış, bu arada Karagöz gösterileri de –multi medya araçlarıyla aynı işlevi yüklenerek sahne olayında yer almaya başlamıştır. (Yüksel, 2013, s.192) Yaşanan gelişmelerle ve bunların tiyatrodaki etkileriyle birlikte özellikle tiyatromuzda birey, mekân ve beden üzerinden zamansız oyunlar yazılmaya başlanır. Bu oyunlarda evrensel insan tipinin çaresizliği anlatılır. Zamanın çizgiselliğini kıran ve tüm zamanları, evrenin dönüşünü şimdide toplayan, bunu daha önce ele aldığımız oyunlardan farklı bir şekilde biçimin kurucu ögesi olarak gören oyunlar 80 sonrası tiyatromuzda ağırlık kazanır. (Ünlü, 2009, s.83) Seksen sonrası yazarlarımız arasında bir önceki kuşaktan tanıdığımız yazarların eserleri ile birlikte Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Behiç Ak, Özen Yula, Hasan Erkek , Civan Canova, Zeynep Kaçar, Sevilay Saral, Cuma Boynukara, Mehmet Baydur, Kerem Kurdoğlu, Murathan Mungan, Ferhan Şensoy, Tuncer Cücenoglu ve Zehra İpşiroğlu gibi yeni isimlerin tiyatromuza önemli katkılar yaptığı görülür.

Seksenli yıllardan bu yana tiyatromuzda iki ana eğilimin öne çıktığını görüyoruz; bunlardan birincisi içe kapanma, ikincisi ise hesaplaşma ve kimlik arayışıdır. (Şener, 2007, s.63) Darbenin etkisiyle yazarların politik konulardan uzaklaşma eğiliminin sonucunda konusunu tarihten, söylencelerden ve masallardan alan

---

<sup>13</sup> 1991'de Naz Erayda ve Kerem Kurdoğlu tarafından kurulmuştur. Kumpanya'nın ilk 10 yılında gerçekleştirilen gösteriler 2002 yılında *Ne Bileyim Kafam Karıştı* adıyla kitaplaştırılmıştır. (İstanbul: Boyut Yayın Grubu)



oyunlar yazılır. Bunların yanında Yunus Emre ve Mevlana gibi önemli şahsiyetlerin konu edildiği eserler de üretilir. Orhan Asena'nın *Ya Devlet Başa* *Ya Kuzgun Leşe* (1982), *İlk Yıllar (Roksolan)* (1965), Turan Oflazoğlu'nun *Cem Sultan*(1986), *Kösem Sultan*(1982), *Kılıç ve Ney*(1983) ile Hidayet Sayın'ın *Yıldırım Bayezid*(1997) adlı oyunları kahramanlarını tarihten alan oyunlarına örnek teşkil etmektedir. Güngör Dilmen'in *Deli dumrul*(1979) ve *Troya İçinde Vurdular Beni*(1992), Ülkü Ayvaz'ın *Troya'yı Özlüyorum*, Turgay Nar'ın *Tepegöz*(1994) adlı oyunları ise efsanelerden ve masallardan yararlanan eserler arasında gösterilir.

Seksenli yılların olumsuz koşulları, teknolojiye ilerde, kentli yaşam olgusunun bireyi gündün günde etrafından uzaklaştırması, eşyaya verilen önem dönemin aydın kesimini, bu sebeplerin sonuçlarını irdelemeye yönlendirir. Bu oyunlarda iç ve dış çatışma üreten karşıtlık, doğru olduğuna inanılmış değerlerle bu değerleri göz ardı eden ya da tümüyle yadsıyan toplumsal veya bireysel uygulama arasında yer alır. (Şener, 2007, s.64) İletişimsizliğin, yabancılaşmanın, trajikomik durumun, kültürel anlamda parçalanmanın, varoluşa dair sorgulamaların en üst seviyeye dayandığı bu oyunlarda bir çok sahneleme tekniğinden yararlanılır. Görsel öğelerin işitsel öğelerle kesiştiği sahnede oyun kahramanları modern insan tipini temsil etme şekilleriyle varolurlar. Modern tiyatromuz bu oyunlarla izleyicisine yorum özgürlüğü tanımaktadır.

1980'ler Memet Baydur'un, 12 Eylül döneminde aydın kesimin suskunluğunu, yalnızlığını ve yaşadığı iletişimsizliği, incelikli bir 'kara güldürü' olarak dile getiren *Limon*(1982) ile başlayan ve *Cumhuriyet Kızı*'ndan(1982) *Yangın Yerinde Orkideler*'e(1989) ulaşan, dilsel ve kurgusal açıdan çok özel olan yazarlık uğraşına başladığı dönemi belirler. (Yüksel, 2013, s.194) Oyunlarının absürd tiyatroya olan yakınlığı ve kendine has yazma biçimleriyle seksen tiyatrosunun en önemli isimleri arasında yer alır. Memet Baydur eleştirisini şakanın arkasına saklayarak yapan bir yazar olmasının yanında alaycı tavrın, oyunun geneline egemen olan oyun duygusuyla dengeler. (Şener, 2011, s.140)

Oyunlarında fantastik öğelere de yer veren Baydur, eserleri aracılığıyla bireyde gözlemlediği içi boş bilgiçliğin, kendini beğenmişliğin, iki yüzlülüğün doyumsuzluğun, fırsatçılığın, cahilliğin ve görgüsüzlüğün eleştirisini yapar.

Kendi kültürümüzle hesaplaşan, coğrafyamıza eğilerek oranın sorunlarını dile getiren 1980'lerin ve 90'ların önemli yazarlarından biri Murathan Mungan'dır. Mungan yazdığı Mezopotamya Üçlemesi ile (*Mahmut ile Yezida*(1980), *Taziye*(1982), *Geyikler ve Lanetler*(1993)) şiirsel ve imgesel bir dil sergiler. Karakterler üzerinden kültürün ve toplumun birey üzerindeki etkisini farklı bir dille anlatır. Tiyatro metinlerinden daha çok birer okuma metni olarak değerlendirilen eserleri döngüsel zamanın izlerini taşır.

Seksenlerle başlayıp daha sonraki yıllarda eser veren yazarlarımızdan olan Ferhan Şensoy geleneksel tiyatromuzla kabare tiyatrosunun özelliklerini birleştirmesi açısından ilgi çeken başka bir isimdir. *Güle Güle Godot*(1993), *Üç Kurşunluk Opera* gibi Beckett ve Brecht'ten yaptığı uyarlamalarda parodi ile iç içe geçen anlatım teknikleri gerçekleştirir. Örneğin, *Godot'yu Beklerken*'de var olan temel iki temayı, beklemek ve kurtarıcı düşüncesini, oyunun eksenine koyar ve Godot'yu *Beklerken*'in tersinlemesini yapar, oyunun içinde Beckett'e de doğrudan göndermeler yaparak metinle ve yazarla garip bir hesaplaşmaya girer. (Özsoysal, 2009, s.95) Oyunda 1980 darbe sonrasında eleştirildiği anlaşılmaktadır. Şensoy, alt metinden farklı olarak kendi eserinde kişilerin sayısını arttırmış geleneksel seyirlik oyunlarımızın tiplerini oyununa dahil etmiştir. Beckett'in oyunu absürd tiyatro özellikleri taşımasına rağmen Şensoy'un metni epik tiyatronun özelliklerini yansıtmaktadır. (Özsoysal, 2009, s.95)

Seksenli yıllarda Ülker Köksal'ın kadın sorunlarına eğildiğini görürüz. Kadın üzerinden şekillenen oyunlarda, aile içindeki kopmaları ve çocuk eğitimindeki sorunları dile getiren Köksal, *Uzaklar*(1990), *Bir Garip Oyun*(1990), *Sevdalı Fidanlar*(1990) gibi eserleri ile köyden kente kadar uzanan benzer önyargıları gösterme eğilimindedir. Bu dönemin bir diğer tiyatro yazarı Tuncer Cücenoglu

da yazdığı *Kadıncıklar* oyunu ile hayat kadınlarının dünyasını gözler önüne sermiştir. Cücenoglu ayrıca *Kadıncıklar*'ın başarısından sonra bir kadının yıllar sonra karşılaştığı işkencecisiyle hesaplaştığı, çok beğenilen *Çıkmaz Sokak*(1980) oyununu yazar. Böylelikle dönemin en üretken yazarları arasına girmek üzere olan yazar, *Helikopter*(1993), *Şapka*(1994), *Matruşka*(1994), *Boyacı*(1997), *Çığ*(2001) gibi, çeşitli durumlardan kaynaklanan toplumsal konular, özel ilişkiler ve bireysel çatışmalar üstünde odaklanan, çeşitli oyun yazma türlerinin kullanıldığı tiyatro eserleri ortaya koyar. (Şener, 2013, s.193) Medyanın ve giderek bir reklam metnine dönem yaşamın insanları kuklalaştırdığı, bireylerin kendilerini özgün kılan özelliklerden soyutlayıp maskelerini kuşandığı, yaşamdaki tek gayenin en küçük bir nesneyi bile pazarlamak olduğu bir dünyada uyanmanın yarattığı şok etkisini *Haritadan Naklen Yayın*(1995) oyunu ile anlatan Kerem Kurdoğlu ise özellikle sahne tasarımıyla yarattığı dinamik ile dikkatleri çeker. Gerçek ve düşün iç içe geçtiği, bir kimlik arayışının peşine düşüldüğü bu oyunda müziğin, pandomimin parodinin birbirine kaynaştığı görülür. Oyunun başka bir önemli noktasını ise deneysel çalışmalarının yanında izleyicinin de etkin katılımını beklemesi oluşturur. (İpşiroğlu, 1998, s.71)

Turgay Nar sözlü kültür mirasımızdan yararlandığı oyunlarının yanında özellikle *Çöplük*(1995) adlı ödüllü oyunuyla büyük bir üne kavuşur. Bu oyununda kentin dışına itilmiş çöplükte yaşayan insanların hikayesini konu edinen Nar, kutsal metinlere göndermeler yaparak, tüketim kültürünün insanı bir atık haline nasıl getirdiğine dair görüntüler çizer. Kentin, mekân olarak önemini yitirmesine karşın beden de beden olma özelliğini yitirdiği durumun bir örneği olan *Çöplük*, doksanlı yıllarda, bedenin ya da diğer bir deyişle kentte yaşayan bireyin, yine kentte varolmaya çalışırken içine düştüğü çatışma sonucu yalnızlaştığının örneğini temsil eder. (Çetindoğan, 2009, s.144) Oyun trajikomik boyutlara ulaşan parodik söylemler ve kara mizah unsurları ile bezenir. Görsel imajların metinle aynı önemde ilerlediği imgesel bir dil kahramanların diyaloglarında kendini hissettirir.

Bedenin mekânla kurduğu ilişkinin ve modern yaşamın bireyleri kapalı mekanlara sıkıştırmasının bir sonucu olarak bireyler arası yaşanan çatışmaların anlatıldığı oyunlara ek olarak Behiç Ak'ın tiyatro eserleri örnek gösterilebilir. Behiç Ak'ın oyunları geleneksel dramatik yapı içinde yer almaz. Aristocu dram anlayışının temellerini oluşturan, eylem içindeki oyun kişisi, neden-sonuç ilişkisine bağlı ve doruk noktaya doğru gelişen, tırmanan olaylar dizini ve oyunun temelinde yer alan yazar iletisi, önermesi bu oyunlarda parçalanmış, işlevsizleştirilmiş ya da kimi zaman tümüyle terk edilmiştir. (Ergin, 2010, s. 80) Kentsel betonlaşmanın insan hayatına yaptığı katı ve soğuk darbenin anlatıldığı *Bina*(1984) oyunundan sonra kadın-erkek ilişkilerinin absürd boyutlarının irdelendiği *Ayrılık*(1997) oyununu yazar. Modern insanın çıkmazlarını güldürü öğeleri ile haramanlayan, bu özelliği eleştirelliğin ve düşünselliğin kıyılarına ulaştıran Behiç Ak, 2000'li yıllarda, *Tek Kişilik Şehir*(2002) ve *Fay Hattı*(2003) başlıklı kara güldürüleriyle, doğaya yabancılaşmış kentli kesimi mikroskop altında inceleyecek, *İki Çarpı İki*(2009) ile kadın-erkek ilişkilerini farklı toplumsal boyutlarla buluşturarak mikroskop altına alacak, bu oyunların sahne başarısıyla, dönemin öne çıkan oyun yazarlarının başında gelecektir. (Yüksel, 2013, s.195)

1990'lı yıllarda ilk olarak İngiltere'de daha sonra Amerika'da şekillenip bir tiyatro hareketine dönüşen *In-Yer-Face Theatre*, tiyatromuzda Suratına Tiyatro olarak adlandırılır. Bu tiyatro hareketinin önceki bölümde müstehcen bir dil kullandığını, alışılmış kalıpların dışına çıkarak sahnede farklı teknikleri kullandığını belirtmiştik. Ülkemizde ise 2000'li yıllarda Özen Yula *Gözü Kara Alaturka*(1998) ile bu tiyatronun örneğini verir. Merkezin “öteki” sayıp dışladığı insanlar, Yula'nın metinlerinde merkeze oturur. (Keçeli, 2009, s.164) Kapitalist yaklaşımın insanları etnik, dinsel ya da cinsel kimlikleri ile sınıflandırdığı her şeyi paraya dönüştürme mantalitesinin arkasında insanları “öteki”leştirmesi, özellikle doksan sonrası birden fazla kültürle karşı karşıya kalan bireylerin yaşadığı şaşkınlık, hiçbir zamana ve mekâna ait olamama durumu, bazı tiyatro yazarlarının oyunlarında sorgulanmayı bekleyen düğümler olarak ele alınır. Özen Yula da bu sorunlar ekseninde oyun karakterlerini otoritenin, kentin dışladığı, katillerden, evsizlerden, sarhoşlardan, ve hayat kadınlarından seçer.

*İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk(1998), Kırmızı Yorgunları(1998) ve Gözü Kara Alaturka(1998)* bu karakterlerin anlatıldığı oyunlardır.

1980'li yıllar aynı zamanda tek kişilik oyunların sayısında önemli bir artışın görüldüğü dönemdir. Müştik Kenter, Kent oyuncuları'nın çok kişilik yapımlarında rol almasının yanında, özellikle Murathan Mungan'ın, Orhan Veli'nin şiirlerinden oyunlaştırdığı tek kişilik *Bir Garip Orhan Veli*'yle(1981) bu alanda sivrilmiştir. (Göktaş, 2010, s.43) Ferhan Şensoy *Ferhangi Şeyler*(1987), Güngör Dilmen'in Yıldız Kenter tarafından yorumlanan *Ben Anadolu*(1984) ve Dinçer Sümer'in *Maviydi Bisikletim*(1986) oyunları bu gruba örnek olarak dikkat çeken oyunlardır. Seksen sonrası dönemde popülerliğini koruyan bir diğer oluşum "yazar tiyatrosu"dur. Yılmaz Erdoğan da Ferhan Şensoy gibi bu oluşuma olumlu yaklaşmaktadır. 1994'te Necati Akpınar ile BKM oyuncuları topluluğunu kurarak *Otogargara*(1995), *Sen Hiç Ağustosböceği Gördün mü?*(2000) ve *Bana Bir Şeyler Oluyor*(2003) adlı oyunları sahneler. 2000'li yıllarda ise performansa dayalı sahne gösterileri gündeme gelir. Özellikle İstanbul'da kurulan öncü-deneysel nitelikli topluluklarda çeşitli sahne sanatlarını buluşturma, tiyatrodaki 'söz'ün, 'ses'in, 'mimik', 'jest' ve 'hareket'in, gerçekçi/epik/absürd/geleneksel seyirlik özellikleriyle bire bir tanımlanamadığı bir potada eritme eğilimi görülür. (Yüksel, 2013, s.197)

1980'lerden günümüze kadar olan tiyatro çalışmalarını özetlemek gerekirse bu dönemde iletişimsizliğin, yabancılaşmanın, kültürel parçalanmanın, varoluş problemlerinin, kimlik arayışının konu edildiği oyunlarda, içeriğin yanında sahneleme tekniklerinin de ön plana çıktığı görülür. Belki en üretken yönelişin, absürd tiyatroya ilişkin özelliklerin çeşitli boyutlarının birbirinden farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği, soyutlamayı içeren yazarlık çabaları olduğu söylenebilir. (Yüksel, 2013, s.200) Anlatımın, dramatik yapının yanında, görüntü ve işitsel öğeler gibi sahne dinamiklerine de dayandığı çoğu oyunlarda komik olan ile trajik olanın iç içe geçtiği görülür. Absürd'ün sınırlarının postmodern yaklaşımla genişlediği, sahneleme sürecine birçok tekniğin dâhil edildiği

oyunlarda, yazarlarımızın gerçekçi anlatımın katılığından sıyrılarak soyutlamaya dayalı, performansın ön plana çıktığı metinler yazdığı söylenebilir.

Seksen sonrasında parodi kullanımı odak noktası olarak belirlediğimizde, parodik metinlerde birçok söylemin sesini duymak mümkün hale gelir. Politik söylemlerin kendini ifade alanı bulduğu, iktidar-halk ilişkilerinin sorgulandığı, sömüren ve sömürülenin etrafında şekillen efendi-köle ilişkilerinin anlatıldığı oyunlara, Ferhan Şensoy'un *Güle Güle Godot'su*(1993) ile Cahit Atay'ın 1994 yılında yayımlanan son oyunu *Godot'yu Beklemezken*'i en belirgin örnek olarak verilir. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı tiyatro oyununun parodisini yapan bu metinler orijinal metinle, zaman zaman diyaloglar ve durumlar aracılığıyla benzerlik göstermesinin yanında, özellikle bu metinden ayrılan yönleri ile kendilerine hedef söylemler belirlemişlerdir. Her iki oyun da kaynak metindeki gibi "bekleme" eylemi zerinden olay örgüsünü kurarlar. Ve her iki oyunda da Godot, gelmesi beklenenden daha çok olumsuz bir anlam taşımaktadır. Şensoy'un oyununda kaynak metinden farklı olarak Godot'nun sesi duyulur, bu ses iktidarın sesine karşılık gelmektedir. Atay'ın oyununda ise, son bölümde metnin kahramanları Godot ile karşılaşma imkânı bulurlar. Atay'ın oyununda kaynak metinden farklı olarak bekleme eylemi devamlılık göstermez. Atay'ın oyun kişileri Beckett'in oyun kişilerinden farklılık göstererek Godot'ya karşı sürekli bir kaçış içerisindedirler. Toprak ağalığının, kapitalist düzenin, ezen ve ezilen ilişkisinin politik bir söyleme katkıda bulunduğu oyunda, Muto-Beyzo karakterleri aracılığıyla tıpkı Beckett'in oyunundaki Pozzo-Lucky tiplerleri gibi efendi köle ilişkisinin sorgulandığını görürüz. Atay'ın oyununun sonunda kaynak metinden farklı olarak bir umut hâkimdir. Karakterler sahnenin sonunda gelecekte haberlerin olduğu bir gazete ve yeşeren bir bahçe tarafından "umut" ögesini güçlendirir. Yani bu oyunda yazarın tutumu, Godot'nun belirsizliğinden ziyade gelmemesi gereken bir varlık olduğunu öne çıkarma ve oyunun sonunda sıkıntıların nihayet son bulduğunu, güzel günlerin geldiğini bildirme yönündedir. (Ergün, 2015, s.180) Her iki oyun da kaynak metinlerinin farkında olduklarını, alt metinlerini dönüştürerek yeni bir metne dâhil olduklarını, metin içinde Beckett'in oyununa göndermeler yaparak hissettirirler.

Politik söylemlerin güçlenerek ifade olanağı bulduğu parodik metin örneklerine ek olarak Civan Canova'nın *Sokağa Çıkma Yasağı*'ni(1999-2000) da vermek mümkündür. Bu oyunda belli bir alt metnin dönüştürülmesinden ziyade, sokağa çıkma yasağının uygulandığı sırada, bu durum karşısında kimliksizleşen insanların parodisi yapılır. Dışarıdaki sokağa çıkma yasağı devam ederken bulundukları otelde isimleri olmayan oyun kişileri, oda numaraları ile eşleştirilmiştir. Bir düzen oluşturma çabası içine düşen bu insanların, bir otel lobisinde olmalarına rağmen bir “baş” belirleme gereksinimini yansıtan oyunda, baskının hüküm sürdüğü bir toplumda, bireylerin nasıl yalnızlaştığının ve aralarındaki iletişimsizliğin trajikomik eleştirisi yapılır. Oyun bir düş ülkesinde geçmesine rağmen seksen sonrası Türkiye'sinin politik ve sosyal konumuna gönderme yapıldığı açıktır. Sahnedekinin günümüz insanı olduğunu söyleyen yazar, “yasak” olgusunun her insanda farklı sonuçlar doğurduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Evrenin gücü karşısında boynumuz kıldan ince. İnsan ihmali ise adil bir muhakeme sonucunda, kurbanları geri getirmese bile cezasını bulur sonuçta.(Diye umarız hep! Zaten cezasını bulmayanlar, bu oyunun konusu içine giren ikinci ya da üçüncü derecedeki erk sahipleridir.) ya kendini doğa kadar, hatta ondan da güçlü sananlar? Sözelimi sokağa çıkma yasağı koyarak o an bulunduğumuz mekâna mihlanmamızı isteyenler? Bizim bir yerlere tıklmamızı kendileri için kurtuluş olarak gören ya da toplum düzenini ancak böyle sağlayabileceğini düşünenler? Üstümüze ne büyük betonlar attıklarının farkında değiller mi? Değiller sanırım. Çünkü yasakzedelerden bazıları bu yasağı hiç umursamazlar. Tıpkı oyundaki 55'ler gibi. Bence bu oyunun en güzel tipleridir onlar. Çoğunluğu temsil ederler. Büyük depremde bile hararetle bulmaca çözmeyi sürdürmüşlerdir...bazıları ise bunalır. Hatta öyle bunalır ki, kendilerini rahatlatmak, kafalarının içindeki sorulara cevap bulmak için düşle gerçek arasında koşup dururlar...” (Canova, 2011, s.10)

Feminist söylemin baskın olduğu parodi metinlere geldiğimizde Zeynep Kaçar ve Sevilay Saral gibi iki belirgin isimle karşılaşırız. Masallara farklı açılardan bakan bu yazarların, “kadın”ı odak noktalarına alarak toplumsal yapıyı yapısöküme uğratıklarını söyleyebiliriz. Masalları ve aynı zamanda bir çok edebi türü farklı şekillerde inceleme veya yeniden yazma yöntemiyle tekrar ele alan, kadınların maruz kaldığı veya bırakıldığı zor durumları ortaya çıkarıp eleştiren

feminist yazın, kendi söylemini erkeklerin anlayış ve yazınıni ters çevirerek elde eder. Tiyatro Boyalı Kuş tarafından 2000 yılında sahnelenen Zeynep Kaçar'ın<sup>14</sup>, *Böyle bir Aşk Masalı* adlı oyunu *Ferhad ile Şirin* masalını feminist bakışla yeniden yorumlayıp uyarlamıştır. “Bekleyen, susan, pasif” kadın imgesini sorgulamış ve ele aldığı hikayeyi feminist yapısöküm stratejileriyle yeniden kurarak hikayedeki kadınların gözünden bir okuma gerçekleştirmiştir.(Özsoysal, 2008, s.17) Kaçar'ın *Şimdi Uçuş'a Geçiyoruz*(2017) adlı oyunu birçok kadın masal kahramanının yeniden ele alındığı parodi metinlerin diğer bir örneğini oluşturur. Sevilay Saral<sup>15</sup> *Kadın Masalları*(1998) adlı oyunu ise yine bu tarzda oluşturulmuş feminist yazının bir örneğidir. Oyun tıpkı Kaçar'ın oyunu gibi fantastik bir içerikten oluşur. Oyun, hikayelerinin değişmesini istemek için masal yazarının karşısına çıkan masal kahramanları üzerine kurulmuş bir devinimle şekillenir. Feminist yazının amaçlarından biri olan farklılık yaratma burada kendisini karakterler üzerinden göstermektedir. Herkesin kabul ettiği, sevdiği, alıştığı ve bu nedenle sorgulamayı aklından geçirmediği masal kahramanlarının seçilmesi, masalların eleştirel bir gözle okuyucuya sunulmasının amaçlandığını gösterir.

Seksen sonrasında, küreselleşme ve kapitalizm sonucu oluşan tüketim çılgınlığının, insan ilişkilerini nasıl derinden etkilediği sorusunun cevabı niteliğinde oluşan toplumsal yönelimli söylemlere örnek olarak bir çok parodi metin verilebilir. Ali Cüneyd Kılıcıoğlu'nun *Pirana'nın Kırık Dişleri* (2012) ve *Televizyon Cumhuriyeti*(2011) oyunları bu başlık altında değerlendirilmeye müsait örnekler teşkil etmektedir. *Televizyon Cumhuriyeti* adlı hayali bir ülkede

---

<sup>14</sup> Zeynep Kaçar'ın, *Aşk İhanet Yalnızlık Vesaire*(2002), *Bavullar*(2006), *Bu Bir Oyun Değildir*(2005), *Dış Ses*(2004), *Krem Karame*(2006), *Mekruh Kadınlar Mezarlığı*(2006) adlı diğer oyunları kadınların hayat boyu karşılaştıkları zorlukları ve toplumun kadın üzerinde kurduğu yoğun baskıların sonuçlarını anlatır. Kaçar bu oyunların özellikleri sayesinde ülkemizde feminist tiyatro yazarlarının örnekleri arasında yer alır.

<sup>15</sup> Sevilay Saral'ın *Kadın Oyunları* kitabı içinde yer alan, *Beş Kadın*(1997), *Uykudan Önce*(2000), *Düş Dostları*(2001), *Kadın Doğum*(2002) adlı oyunları ile *7 Kadın*(2005) ve *Bir Kadın Uyanıyor*(2006) adlı oyunları da da tıpkı *Kadın Masalları*(1998) adlı oyunu gibi feminist söylem çerçevesinde yazılmıştır.



eğlence, haber ve yarışma programlarının, toplumun her kesimini sarıp sarmaladığı durumu parodik bir dille anlatan yazar çağımızın insanının hem şekilsel hem ruhsal tasvirini trajikomik bir dille yapar. Yazarın aynı zamanda *Erkek Gezegeni*(2016) adlı oyunu ülkemizdeki erkek söylemine ait klişelerin parodisini yapmakta, “Geyşa, Marilyn Monroe, Denizkızı, Kedi Kadın, Kleopatra” gibi farklı hikayelerin figürleri ve gerçek karakterlerin katkılarıyla “komik” durumu güçlendirmektedir. Tüketim çılgınlığının geldiği noktayı göstermek adına yukarıda Kerem Kurdoğlu’nun *Haritadan Naklen Yayın*(1995), Behiç Ak’ın *Fay Hattı*(2003) ve Turgay Nar’ın *Çöplük*(1995) oyunlarını örnek olarak göstermiştik. Genel olarak bu oyunlarda, “tüketim” olgusu çıkış noktası olarak belirlenmiş, alım gücünün ve sahip olmanın her şeyin üstünde tutulduğu, varolmanın bu ölçüde değerli olduğu anlayış sergilenmiştir. Daha sonrasında bu çıkış noktası üzerine temellenen oyunlar, bireyin yaşamdaki kimliğini oluşturmaya yönelik bir çabaya dönüşmüştür. Bu oyunlarda günden güne artan iletişimsizliğin farklı boyutları ele alınmıştır.

Zehra ipşiroğlu ise çocuk hakları söylemi üzerinden, masal kahramanlarını kullanarak parodik bir anlatımı benimseyen seksen sonrası yazarlarımızdandır. *Pinokyo Kral Übü’nün Ülkesi’nde*(2003) adlı oyunu, Alfred Jarry’nin meşhur eseri *Kral Übü’ye*(1896) çokça göndermeler yapmakta, onun ülkesini çağımızın yetişkinler dünyası ile eşleştirmektedir. Oyunu üzerinden masalların değişmez kaderlerine eleştiride bulunan yazar, insani ve çocuksu duygulara dikkat çekerek aynı zamanda bir karamizah örneği sergilemiştir.

Varoluşsal sancıların insanı çıkışı olmayan bir döngüye soktuğu durumları sorgulayan, insanların birbirlerine olan konumlarını irdeleyen, iletişimsizliği ve şiddeti oyunlarının eksenine alan parodi metinlere geldiğimizde bunların geniş anlamda sosyal-bireysel yönelimli söylemler içerdiğini görürüz. Bu oyunlarda fantastik ve grotesk öğeler kullanılmaktan kaçınılmamış, çizgi romanlar ve efsanelerdeki karakterlerden yararlanılmış, anlatım bütün olanaklarını zorlamıştır. Aziz Nesin’in *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç*(1980) adlı oyunu, hem Beckett’yen karakterleri ile umut ve bekleyiş eylemine gönderme

yapan, hem de insana dair bütün duyguların dalgalanmalarını gösteren, beden ile dilin uyumsuzluğunu yansıtan parodi metinlere örnek olarak gösterilir. Oyunda bilinmeyen bir zamanda ve mekânda, hangi suçtan ötürü kaçtığını bilmediğimiz bir suçlu ve polis arasında geçen diyaloglar, tıpkı *Godot'yu Beklerken* adlı oyunda olduğu gibi, kuru bir ağacın şahitliğinde, eylem-eylemsizlik arasında sıkışıp kalmış bir şekilde ilerlemektedir. Arada oyuna katılan Muhbir ise insanın tüm acımasız ve grotesk yönlerini yansıtan bir tipi canlandırır. Mehmet Baydur'un *Maskeli Süvarisi*(1990) ise, düşsel kahramanı ile hakikat eleştirisi yapmakta, insanlığın geldiği durumu parodik bir ifade ile anlatmaktadır. Özen Yula'nın *Kırmızı Yorgunları*(1998) da bu başlık altında ele alınabilecek parodi metinlere örnektir.

Genel olarak, oluşturulan parodi metinlerin, birçok alt metinden yararlanarak aktarmak istedikleri söylemin bir parçası olduğu gözlemlenir. Tek tek oyunlara baktığımızda, Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi halk gülmececi geleneğinden, alaylama, yabancılaştırma, kara mizah gibi çağdaş Batı tiyatrosunu belirleyen türlere değin çeşitli etkenlerin ve bileşimlerin belirleyici olduğu parodi türleri görürüz. (İpşiroğlu, 1998a, s.47) Tiyatrodaki “komik” etkinin farklı türlerini kuşattığı bu parodi türlerinde, okuyucuyu/seyirciyi sarsarak düşündürmeyi, kendini sorgulayıp, kimliğini belirleyebildiği, güldürerek aynı zamanda korkutmayı hedefleyen bir gülmece anlayışı hâkimdir. Oyunların neredeyse hepsinde gerçeklik anlayışı sorgulanmaktadır. Çalışmamızda seçilen metinlerde, farklı söylemlerin ifade alanlarının örnekleri olmasına ve dönemsel dağılıma dikkat edilmiştir.

### 3.BÖLÜM

## PARODİK ANLATIM

### (ÇAĞDAŞ PARODİ KURAMLARI)

#### 3.1. “PARODİ” SÖZCÜĞÜ

Parodi sözcüğünün antik Yunancadaki “*parodia*”dan türediği bilinmektedir. “Bir şarkıyı taklit ederek söylemek” anlamına gelen *parodia* sözcüğü köken olarak satir korolarının dışında kalan şarkıları tanımlamak için kullanılmaktadır. Aristoteles *Poetikası*’nın ikinci bölümünde Hegemon’un şiirlerini “parodi şiir” diye nitelerken kendisinin kötü karakterleri taklit ettiğini belirtir, bu özellikten ötürü bu tarz şiirleri komedyaya dâhil eder. (Aristoteles, 2010, s. 21) Aristo’nun bu tanımından dolayı parodiye olumsuz bir anlam yüklendiği anlaşılmaktadır. *Poetika*’da geçen parodi sözcüğünden hareketle Householder daha açıklayıcı bir tanım yaparak “ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı sözcükler kullanan ve önemsiz, hicvi veya kahramanlık taşlaması gibi konuları işleyen anlatımcı şiir” ifadesini kullanır. (Alıntılayan Rose, 2016, s.20)

Kubilay Aktulun, kitabında Genette’den alıntı yaparak, köken ilişkisi bağlamında *parodia*’nın “ bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” anlamını taşıdığını ifade eder. (1999, s.117)

Oxford İngilizce sözcükte parodinin “burlesk şiir ya da şarkı olarak” tanımlanmasını eleştiren Margeret A.Rose, *burlesk* ifadesinin bu sözcüğü tanımlamak için çok yeni kaldığını ayrıca burlesk’in çok farklı kelimelerden türemiş olduğunu belirtir. (Rose, 2010, s.17) 18.yy ve sonrası yapılan bu tanımlamalardan dolayı parodi türünü ifade etmede çeşitli yanlış anlamalar ortaya çıkmıştır. *Burlesk* şaka ve oyun anlamına gelmekle birlikte, parodideki gibi başka bir eseri ya da metinsel düzlemi dönüştürmek ve üstkurmacasal bir bağ kurmak amacı gütmeyiz. (Rose, 2010, s.80)

Parodinin kökeninden yola çıkılarak, tarih boyunca birçok tanım yapılmıştır. Postyapısalcılık ve postmodernizm ışığı altında parodinin türleri hakkında çalışmalar yürütülmüştür. Yapılan bütün tanımlamaların temelinde metinlerarası ilişkiler yatmaktadır. Parodinin söz konusu varlığını kazanabilmesi için en az bir ana metnin varlığının gerekliliği konusunda fikir birliğine varılmıştır.

### **3.2. TARİHSEL PERSPEKTİF**

Bu bölümde Rus Biçimcilerden başlayarak; alt metin, komik etki, dönüşüm ve taklit, yazarın niyeti, okurun durumu gibi farklı sınırlandırmalarla kendi parodi tanımlarını belirleyen çağdaş parodi kuramları kronolojik olarak incelenecek onların parodi türüne getirdiği yenilikler açıklanacaktır.

#### **3.2.1. Rus Biçimciler ve Parodi**

Yirminci yüzyıl boyunca, bir dizi yeni edebi materyalin ortaya çıkışı ile parodiyi tanımlama konusunda tartışmalar yaşanır; bununla birlikte, Mikhail M. Bakhtin'in diyolojik eleştiri kavramları, Gerard Genette'nin yapısalci yaklaşımı ve Roland Barthes'in post-yapısalcı düşüncesi, Linda Hutcheon ve Umberto Eco'un postmodern başlığı altında ortaya koyduğu fikirler, parodi tanımlamasının bazı sorunlu yönlerini aydınlatır ve onu yeniden tanımlamak için kullanır. Rus Biçimciler, alımlama kuramcıları, yapısalcılar ve post-yapısalcılar, postmodern etki altında kalan yazarlar parodiyi tanımlama ve tasnifleme konusunda yirminci yüzyılda önemli çalışmalar yürütmüşlerdir.

Kendinden önceki bir söyleme yapılmış bir göndermenin bulunması veya bulunmaması özelliği dilin içindeki bağlamları saptamaya yarar. Kendisi de ancak bir sınır olarak düşünülebilecek olan bu söylem önceki “konuşma biçimlerini” çağrıştırmıyorsa tekdeğerli, bu konuşma biçimlerini açık ve örtük bir biçimde çağrıştıırıyorsa çokdeğerli olarak adlandırılabilir. (Todorov, 2001, s.56) Modern öncesi edebiyat da dediğimiz klasik edebiyat “çok değerli” edebi

metinlere kuşkuyla ve eleştiri ile bakar. Bu sebeple izin verilen tek metin türü daha önceki söylemleri bir şekilde aşağılama, eleştirme ya da gülünçleştirme amacı ile kullanıldığı düşünülen parodidir. Bunun nedeni, çok değerli söylemlerde herhangi bir eleştiri bulunmadığı takdirde, bu iki eser eşdeğer sayılacağından edebiyat tarihçileri tarafından bu durumun “intihal” olarak görülmesidir. Todorov bu düşüncenin yanlış olduğunu vurgulayarak, daha önceki söylemleri içeren eserlerin eşdeğer sayılmasından çok çeşitlilik barındırdığını, özellikle de metinlerarası ilişkinin hiçbir zaman ortadan silinmemesi gerektiğini ifade eder. (2010, s. 57) Dilin taşıdığı bu önem Rus Biçimcileri ile farkedilmeye başlanır. Rus Biçimcileri’ne göre parodi, işlev itibari ile mekanik/otomatik hale gelmiş formel unsurlar arasındaki diyalektik yer değiştirme olgusunu gösterir. Böylece eski formel unsurlar yeniden işlevselleştirilir ve eski form tahrip olmaksızın bir işlev kazanır. (Cebeci, 2008, s.117) Rus Biçimciler, *Don Kişot* ve *Tristram Shandy* gibi genel parodi örnekleri üzerinden edebi metin kuramlarını inşa eden modern kuramcılarının en etkili olanlarındandır. Bu kuramcılarının en tanınlarından biri Viktor Şklovski’dir. *Tristram Shandy* gibi parodi eserlerden yaptığı dış kestirimler ile o zamandan itibaren “süreksizlik” ya da “metinlerarasılık” olarak adlandırılan üstkurmacasal parodi özelliklerinin genel anlamda edebiyatta kullanılmasına katkıda bulunmuştur. (Rose, 2016, s.142)

Parodi bir stilin veya konunun doğasını ve eksikliklerini görmemizi sağlayarak daha iyisini yapma konusunda teşvik edici işleve sahiptir. Özellikle yirminci yüzyılda sanatın kendisi hakkında merak uyandırılmasının bir yolu olarak görülen parodi, sanatın kendisini yeniden canlandırabileceği bir tanımlama ile tekdüzeliğe ve sıradanlığa karşı bir tavır sergiler. Böylelikle parodi ile tek bir biçimin ifade edebileceği söylemlerin sınırlı tutulmasının önüne geçilir. Rus biçimcilere göre farkındalık yaratılabilecek ve özgünlük sağlanabilecek nokta konu değil biçimdir. Biçime ve dile verdikleri önemle, yazın metinlerinin tarih, toplum ve yazardan bağımsız olarak, yalnızca dilsel özelliklerine göre (ritim, anlam çağrışımları, söz sanatları, özellikle de eğretilme) özerklik kazanabileceğini düşünen Şlovski’ye göre edebilik, alışkanlığı kırma

(ostranenie) başlığı altında toplanabilecek bir dizi sanatsal teknikten oluşur. (Parla, 2013, s.46) Belli sürelerle kullanıldıktan sonra türler de eskiyip etkilerini yitirir ve sıradanlaşır, o halde yazarlar başka söyleme biçimleri arayışına girerek, o güne dek edebiyattan sayılmayan türleri, (...) kullanmaya başlar (Güçbilmez, 2005, s.166). Şklovski'nin düşüncesine göre edebi türler yabancılaştırma etkisiyle tekrar gündeme gelir bunu da parodi yoluyla başarırlar.

Şklovski'nin 1923'te yazdığı "*Puşkin ve Sterne: Eugene Onegin*" makalesinde ifade ettiği bir diğer fikir ise bir eserin bir dönem komik başka bir dönem ise trajik bir eser olarak yorumlanabileceğinden hareketle, bir şekilde parodinin, edebi bir araç olarak, çeşitli komik ve komik olmayan tepkilere maruz kalabileceğini söyler. (Rose, 2016, s. 155)

Rus Biçimcilerin bir diğer önemli ismi Tynyonov, parodinin başlı başına kendisinin ve eski eserleri hayata döndürme becerisinin temelini oluşturan olgunun "dualistik (ikicilik)"<sup>16</sup> ya da "çift kodlu" yapısı olduğu fikrini öne sürer. (Rose, 2016, s.160). Bu düşünceden hareketle parodik bir söylemde komik ve trajik olan aynı anda bulunabilir. Bir aracın mekanikleşmesi konusunda Şklovski'yi hatırlatan Tynyonov bu düşüncesini şu şekilde ifade eder:

"Parodinin özü, belli bir aracın mekanikleştirilmesinde yatar, tabii ki bu mekanikleştirme sadece parodinin mekanikleştirdiği araç bilindiği zaman fark edilebilir. Böylelikle parodi iki işlevi yerine getirir: (1) Belli bir aracın mekanikleştirilmesi. (2) mekanikleştirilen eski aracın ait olduğu yeni malzemenin düzenlenmesi." (Rose, 2016, s. 162)

Eski bir aracın varlığının farkında oluşu, Tynyonov'un parodi tanımını "ikili düzleme" taşıyarak, hedef metnin dönüştürülmesinin altında yatan amacın bu metne yönelik bir hayranlığın ve saygı duymanın da olabileceği fikrini barındırır.

---

<sup>16</sup> Herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürmek. Bkz. Hançerlioğlu, Orhan. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi*. Cilt III. Yyy: Yy, s.32.

Edebi kişiliği tanımlamaya yardımcı olan asli araçlardan birinin parodi olduğunu savunan Tynyonov, parodik söylemi, genellikle seyircinin karşısında romantik bir kahraman yerine bir oyuncu bulduğu parabasis<sup>17</sup> aracına benzetir (Ben'in ya da ötekinin parodisi şeklinde). Parodi söylemi okuru edebiyat persona<sup>18</sup>'sının yerine, gündelik davranışlarıyla birlikte yazarın kişiliğini görmeye zorlar. (Boym, 2010, s.42) Özellikle Bertholt Brecht'in tiyatrosu buna örnektir; burada yazarın ölümünün amaçlanması yerine, üsluplaştırılarak parodileşen yazarın yeniden canlandırılması hedeflenir.

### 3.2.2. Mikhail Bakhtin

Bakhtin'in parodiye dair görüşleri, onun ortaçağın karnaval ruhuna kadar götürdüğü çalışmalarla desteklenir. Onun çalışmaları kendisinden sonra gelen birçok kuramcıya temel hazırlamıştır. Bakhtin, parodiye dair tanımlamalarını "Çift Seslilik", "Diyolojik Metin" ve "Sözce" üzerinden gerçekleştirir.

#### 3.2.2.1. "Çift Sesli" Parodi ve Karnaval

Tynyonov'un temelinde üsluplaştırma yerine uyumsuzluk yatan "iki düzlemli" parodi kuramını Bakhtin geliştirerek "çift sesli" parodi tanımını oluşturur. Bu, parodi bir metinde en az iki sesin mevcut olması gerektiği anlamına gelir. Biri parodinin kendi sesi, diğeri ise alt metnin sesi. (Bakhtin, 1984, s.185). Bu doğrultuda edebi bir araç olan parodi, bir fikri göstermek ve bunlara cevap vermek için önemli bir yöntemdir. Bir örneği taklit ederek ya da dönüştürerek,

---

<sup>17</sup> Eski Yunan tiyatrosunda koronun oyundan bağımsız olarak yazar adına seyirciye seslenişi. Bkz. Yüksel, A. Antik yunan tiyatrosunda komedyanın evrimi.

<sup>18</sup> Antik Yunan'da tiyatro oyuncularının değişik rollerdeki oyunlarını sergilemek için taktıkları maskenin adı olan persona, analitik psikoloji öğretisinde bireyin; toplumun ve geleneklerin beklentilerine yanıt olarak taktığı mecazi bir maskedir. Başka bir deyişle toplumsal "rol" kavramının karşılığıdır.

parodi, yazarların en az iki sesi aynı anda tasvir etmelerini sağlar. Ayrıca, parodi, taklit konusunda hem değerlendirici hem de eğlenceli olan bir tür tutum aldığından, yepyeni bir konuyu yeniden inşa eder. (Sadrian, 2009, s.85) Parodi altında iki ses varlığı, çok sesli olarak adlandırılması için yeterlidir. İkinci bir sesin varlığı ilk hakim sesin gücünü ve baskısını zayıflatır.

Bakhtin'in bu konudaki görüşü, parodi türündeki edebiyatın doğumunun, ortaçağların sonuna doğru, kutsal ve resmi olanın alaya alındığı karnaval olgusu içinde gerçekleştiği yolundadır, bu anlayışın temelinde , farklı grup ve bireylere ait "söylem" lerin kendilerine ifade alanı bulacakları bir "dil yarışması" fikri yatar. (Cebeci, 2003, s.131) Parodinin polifonik yapısı ve içindeki parazitlerin çatışması parodi'ye karnavalistik bir özellik verir. Bakhtin, bazı edebi eserlerde baskın olan sese (yazarın / kutsalın sesi) özellikle parodi ile itiraz edildiğinde meydan okuma durumunun oluştuğunu savunur. (Sadrian, 2009, s.86) Hakim sesi gülünçleştirmek, onun zayıf yönünün ortaya çıkartılması ve tahrip edilmesi gerektirdiğinden parodi, orijinal konuyu, kişiyi, biçimi veya söylemi baltalamak suretiyle, parodinin sesi olan yeni bir egemen sesi yaratma yolunu açar.

Bakhtin'in karnavalistik diye nitelendirdiği olgu Ortaçağ yaşamındaki karnaval meydanlarına dayanır. Bakhtin, Ortaçağ'da, konuşulan dillerde ve Latince yazılmış yaygın komik ve parodik edebiyatın, değişik şekillerde karnaval şenlikleriyle bağlantılı olduğunu ifade eder. (Bakhtin, 2001, s.247) Ortaçağ'ın tiyatro yaşamı karnavalımsıdır; bu insanların sürdürdüğü ikili yaşam tarzından kaynaklanır. Biri ciddi, hiyerarşik düzene, dogmatizme ve resmi dile dayanan yaşam, ikincisi ise özgür, sınırlanmamış, ikircikli gülmeye dayanan her şeyin iç içe geçtiği karnaval meydanlarının yaşamı. Karnaval, karnavalesk olmayan yaşamın tüm güçlü sosyo-hiyerarşik ilişkilerine karşı somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran, yarı-gerçek yarı-oyunsu bir biçimde bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki tarzının sahneleme yeridir. (Bakhtin, 2001, s. 238) Böyle bir sahnede düzene dair yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar kesintiye uğratılırken insanlar arasındaki mesefeler yok edilir. Karnavaldaki sahne imgesi geleneksel sahne imgesine benzememekle birlikte gösterimi icra eden kişilerle izleyiciler



arasında bir ayrım söz konusu değildir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır; hatta karnaval icra edilmek yerine, tüm katılımcılar tarafından yaşanır. Karnavalesk yaşam, alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde “ters yüz edilmiş bir yaşam”dır, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır. (Bakhtin, 2001, s. 238) Karnavalesk oyunlarda, genellikle temelinde uyumsuzluk yatan olaylar canlandırılır. Tahttan indirme/tahta çıkarma, bu gibi olaylara örnektir. Bakhtin bu tarz olayları şu şekilde ifade eder

“Tahta çıkarma /tahttan indirme, değişme- yenilenmenin kaçınılmazlığı ve aynı zamanda yaratıcı gücünün, tüm yapı ve düzenlerin, tüm otorite ve tüm(hiyerarşik) konumların neşeli göreliliğini ifade eden ikici bir çift anlamlı ritüeldir. Tahta çıkarma zaten içkin bir tahttan indirme fikrini kapsamaktadır: daha en başta çift anlamlıdır. Sonuçta, tahta geçirilen kahraman da, gerçek bir karlın zıttı, bir köle veya bir soytarıdır; bu edim, adeta, karnavalın ters yüz edilmiş dünyasını açmakta ve kutsamaktadır.” (Bakhtin, 2001, s.240)

Bakhtin’in örneklediği gibi bu olay ve benzeri olaylar temelinde yatan uyumsuzluk ve kaos nedeniyle tam anlamıyla birer parodi konusudur. Ölüm ve yaşam gibi iki karşıt olguya karşı bir duruşu simgeler, hem alaya alınan hem de ciddi bir gülüşü temsil ederler. Bu özelliğinden dolayı parodinin yapısında yok edici aynı zamanda yenileyici özellikler bir arada bulunur. Parodi; içinde birden çok sesi barındırmasından dolayı, dil ve üsluplar, karşılıklı olarak ve aktif biçimde etkileşim halindedir. Bu açıdan parodi “görelileştirme” ve ayrıcalıklı söylemleri nötralize etme özelliğine sahip bir türdür; hem çift seslidir, hem de karşıtlık ve uyumsuzluk temeline dayalıdır. (Cebeci, 2008, s. 133)

### 3.2.2.2. Diyolojik Metin ve Sözce

Bakhtin, sözcüklerin bir anlatı içinde üç kategoride bulunabileceğini söyler: doğrudan (gösteren/ifade eden), nesne yönelimli (karakterlerin söylemi, bu da tek seslidir) ve kararsız; yani yazar bir başkasının sözlerini yeni bir kullanımla kendine mâl ediyordur, ama kendine mâl etmenin işaretlerini silmiyor ya da silemiyordur. (Carlson, 2013, 93) Üçüncü işlem herhangi bir anlatıya dayalı metin için, Bakhtin tarafından hedef olarak görülür. Bir konuşma içinde birden çok sesin varlığı, hem anlamda çoğalmayı sağlar hem de yoruma dayalı ikinci

bir kapıyı aralar. Bakhtin, bağlamdan etkilenmeyen ve tek bir anlamın vurgulandığı metinler ya da yapılar için “monolojizm” terimini kullanır; “diyolojizm” terimini ise daha açık metinler için veya özel bir ortamda dile getirilmiş olduklarına ilişkin bir farkındalık söz konusu olduğunda kullanır. (Bakhtin, 2015, s.136-137) Parodi, Bakhtin'in düşüncesinde önemli bir siyasi araçtır. Baskın söylemler, birlik ve merkezîyetçiliğine tehdit oluşturabilecek diğer sesleri, söylemleri veya dilleri sürekli olarak hariç tutarak otoritelerini sürdürürler. Fakat dil, merkezi otoriteden uzaklaşan güçleri barındırması özelliği ile donatılmıştır. Merkezci güçlerin yanında dilin merkezkaç kuvveti kesintisiz çalışmalarını sürdürür; sözel ideolojik merkezleşme ve birleşmenin yanı sıra dilin işlevi sayesinde bölünme süreçleri de söylemde kesişerek ileriye doğru aktarılır. (Bakhtin, 1992, s.272) Merkezden, bir diğer deyişle herhangi bir otoriteden uzaklaşan güçleri söylemsel bir dilde harekete geçirir ve ön plana çıkarır. Hakim olan söylemler parodik bir anlatıma maruz kalır ve artık monolojik bütünlüğünü koruyamayacakları zaman otoritelerinin çoğunu kaybeder. (Korkut, 2005, s.79) Monolojik bütün içinde olmayan bir metin ise diyolojik bir söyleme zemin hazırlayarak üniter bir söylem fikrini ortadan kaldırır. Yeni tür, burada her çeşit parodiyi kucaklamak için sınırsız potansiyeli nedeniyle çok önemlidir.

Bakhtin'in diyolojik eleştirisi edebi eserlerin diyolojik doğasına dikkati çeker. başka bir deyişle, başlı başına her bir eser, geçmiş, şimdiki ve gelecekteki tüm edebi eserler zincirinin bir halkası olarak görülebilir. Burada edebî eser, başka bir eserin cevabı varsayıldığı bir konuşma olarak görülür ve bir alıcıya cevap verilmesini gerekli kılar. Bir edebi eser, bu nedenle, bir öncekine bir yanıttır ve mutlaka bir yazar ve bir alıcıya sahiptir. Bu, parodinin hedef metninin yani alt metnin (parodik metin bir üst metni temsil eder) alıcı tarafından tanınmasının, bir eserin bir parodi olarak düşünülmesinde zorunlu bir faktör olduğu anlamına gelir. Bu sebeple Bakhtin, formalistlerin en önemli isimlerinden Jakobson'u, iletilen mesajın, o mesajın gönderildiği kişi uyuyor da olsa, ölmüş de olsa, dinlenmiyor da olsa, aynı anlam ve işleve sahip olduğu görüşüne karşı çıkar. (Parla, 2013, s. 60) Bakhtin, daha bildirinin formüle edildiği noktada, o mesajı alacak ya da alması istenen kişilerin, mesajın formüle edilmiş biçimini

etkileyeceğine dikkatimizi çekerek, 'tarafsız' sözcük diye bir şeyin olmadığını vurgular. Her söz karşıdakinin nasıl etkileneceği hesaplanarak söylenir; onun muhtemel/kestirilebilir tepkilerine göre değiştirilir.(Parla, 2013, s.60) Dolayısıyla Bakhtin'e göre hiçbir bildiri tasarlanmadan iletilemeyeceğinden dolayı, alıcı tarafından alınmadan başarıya ulaşmış sayılmaz. Sözlerin karşılıklı değiş-tokuş edildiği toplumsal bağlamla ilgilenen Bakhtin, dilin sonsuz bir oluşum içinde olduğunu savunur. Bakhtin'le birlikte toplumsal boyutu içinde ele alınan dil, her zaman sınıfsal, kurumsal, ulusal çıkarları yansıtır ve dönüşür. Dolayısıyla hiçbir söz ya da ifade (sözce) tarafsız değildir ve bütün sözceler hem daha önceki sözcelere verilen tepkilerdir, hem de özel adreslere yöneltilmişlerdir. (Güçbilmez, 2005, s.158)

Yeni üretilmiş parodi metinde artık önemli olan önceki metinle olan benzerliği değil; farklılığıdır. Parodik söyleme yöneltilen bir soru, alt metinlerdeki hangi öğelerin "farklı" işlenmiş olmasıyla ilgilenir. Bakhtin'in iddia ettiği gibi ancak alıntı olma değeri sayesinde ya da Derrida'nın tabiriyle "yinelemedeki farklılık" sayesinde performatif sözceler başarıya ulaşabilir. (Carlson, 2013, s.113) Bakhtin'in sözcesi gibi alıntı da sürekli kendini yeni bağlamlara uyarlayarak sonsuz sayıda üretilebilecek yeni bağlamlar için zincirin diğer bir halkasını oluşturur. Sürekli değişmekte olan bağlam nedeniyle hiçbir alıntı aslına sadık kalamaz. Önceki metinlerin, söylemlerin izlerini taşısa da, yeni bir bağlam içinde, yeniden kurduğumuz ve ifade ettiğimiz söylemler bambaşka anlamlar taşıyabilirler. Artık yeni anlamlar, alıntılanan sözlerin ilk kullanımından tamamen farklı bir eylemi, yeni sözceleri karşılar. Söylem, dilin somut, yaşayan bir bütün olarak anlaşılması, sözce ise söylemin oluşturduğu birimlerdir. Sözceler, dilin sunduğu öğelerin zaman ve mekan içinde, dilbilgisi kurallarına indirgenemeyecek toplumsal sınırlamalar altında, hem bireysel hem toplumsal amaçlar, bakış açıları, niyetler ve çıkarlar doğrultusunda biçimlendirilmesiyle gerçekleşen eylemlerdir. (Bakhtin, 2011, s.13) Bu yüzden hiçbir sözce tarafsız değildir. Sözceler benzersiz ve tekil olduklarından, bir önceki gibi yinelenemez, değişime uğramadan, yeni anlamlar kazanmadan yeniden kullanılamazlar. Her söylem gibi tiyatral metin de Bakhtin'in düşüncesinde olduğu gibi sözce ve

sözceleme olarak düşünülebilir. İlk durumda “dilbilimsel olarak” bileşenleriyle ve bir arada nasıl iş gördükleriyle ele alınırken ikincisinde, kaçınılmaz biçimde bir ya da birden fazla seyirci üzerinde etki yaratacak bir edim olarak, belli bir iletişim durumunun bağlamında ortaya çıkar. (Carlson, 2013, s.105)

Çağdaş parodi, “ne tür bir hikaye hala söylenebilir?” veya “nasıl hala söylenebilir?” soruları üzerine şekillenir. Edebiyat tarihinde birçok anlatı mevcuttur, bu metinler yazılmamış olanlara kaynaklık eder, yazılacak olanları etkiler. Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamış yazılabilecek olanıdır. (Parla, 2013, s.62) Şu anda yazılmamış olanlar yani kayıp metinler, yazar ve okur arasındaki anlaşmaya dayalı olarak şekillenecek boşlukları temsil ederler. Okura şunu hatırlatırlar:

“Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak olan sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün bu anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap son kitap olmadığı gibi, hiçbir okuma da son okuma değildir.” (Parla, 2013, s. 63)

Bakhtin, farklı parodi türlerinden bahsederken parodistik söylemin son derece çeşitli olabileceği fikrini de ortaya koyar. Biri, üslup olarak bir başkasının üslubunun parodisini yapabilir; ya da bir başkası diğerinin toplumsal olarak özgün ya da bireysel olarak karakterolojik görme, düşünme ve konuşma tavrının parodisini yapabilir. (Rose, 2016, s.173) Bu doğrultuda parodinin yapısı da değişebilir. Bazen yüzeysel ve sözsel yapılara dayalı parodiler kullanılırken, bazen bir diğerinin söylemini etkileyen ya da yöneten sebeplerin parodisi yapılabilir. Böyle bir sınıflamada öne çıkan belirgin nokta, söyleme dair önceden çizilmiş bir sınırın genişletilme çabasıdır; yani parodik bir anlatımda dilin sadece yazılmış olan sözlü formları ile sınırlandırılması zorunlu değildir.

Anlatısal yazının hedefini çağdaş parodi kuramları ile birlikte açık metinler ve yeni anlamlar oluşturur. Bakhtin’in performatif “sözce”si vurguyu genel zihinsel ya da kültürel yapılardan tekil olaylara ve genel bir hakikatin ya da genel işleyiş stratejisinin belirlenmesinden çok “performativite” ye, tekil bir durumun algılanan

gereksinimleri ve arzuları üzerine kurulu doğaçlama olgusundan deneyselliği mümkün kılan etkinliğe kaydırır. (Carlson, 2013, s. 208) Böyle bir yönelimde gerçekliğin sınanması, gösterilebilen şeyin genel anlamda “doğru” olduğu üzerine değil, daha yalın bir biçimde, gösterilebilen şeyin üzerine kuruludur.

Bakhtin'in parodi kuramına ilişkin katkıları genel anlamda iki kategoride düşünülebilir. İlki parodinin tanımına ilişkin özenli bir şekilde ayrıntıya girmesi ikincisi, parodinin incelenebileceği diyolojik bağlamlar kurmasıdır.

### 3.2.3. Alımlama ve Metin-Okur İlişkisi

Sadece sesler, sözcükler, tümceler gibi dilbilimsel öğelerden yola çıkarak metnin işlevlerine göre değerlendirme yapmak, okuyucunun içinde olduğu bir estetik değerlendirmeyi dışarıda bırakmak, alımlama estetiği kuramcılarına göre eksik bir çalışmadır. Yazınsal metin, işlevini bir dilsel düzenleme olarak ortaya çıktığı an değil, bir okuma sürecinde alımlandığı an bütünler. (Göktürk, 2010, s.26) Özellikle modern edebiyat eserleriyle birlikte, okurun da anlama işine katılması gereken eserler verilmiş, metinler yoruma açık bırakılmıştır. Bu nedenle alımlama kuramcıları, eserdeki anlamı yine kendi içinde arayan, sadece metne dayalı incelemeleri eleştirirler.

Alımlama, yapıtın kendisinin oluşturucu bir ögesidir ve her yazınsal metin, kimin için yazıldığına dair bir imge taşıyarak, kendi okurunu, kendi alımlayıcısını “ima eder”. (Güçbilmez, 2005, s. 163) Bir parodi eserin hedefinde bu ima edilmiş okuru kendi alışılmış kod ve beklentilerine eleştirel bir gözle bakmaya yönlendirme amacı vardır. Rose, okur ve yazar çerçevesinde ikili işlevi olması nedeniyle parodinin kendi refleksif bir yönüne sahip olduğunu savunur. (Hannoosh, 1989, s.113) Çünkü parodist, tekrar yorumladığı bir alt metni parodi esere dönüştürürken aynı zamanda okuyucusuna kendisini yorumlama yetkisi verir. İlk olarak yazar kendi söylemine hizmet edecek bir şekilde alt metnini seçer ve ayıklar, bunları kurmaca bir düzen etrafında şekillendirerek kendine özgü bir alan yaratır. Yazarın, bu alanın kurgulanma aşamasında oluşturduğu

iskelet, yani eseri biçimlendirme yöntemi, metnin kendi içindeki göstergelerinin birbiriyle olan ilişkisini belirleyen kendine has yasaları ortaya çıkarır. (Özsoysal, 2001, s. 4) Okurdaki beklentiyi etkileyen, geri dönüşümü sağlayan, bu alımla sürecini yönlendiren, okurun metin içindeki katılımını sağlayarak rolünü belirleyen nokta yazarın bu yönteminden sağlanır. Kurgulanan yapının yazarın elinde nasıl şekil aldığı, içeriğin biçimle ilişkisi, yazarın bunu yaparken hangi göstergeleri kullandığı bu yöntemi belirleyen unsurlardır.

Alımlama kuramcılarının önemli isimlerinden Jauss, yazar tarafından okuyucuda gerçekleştirilen beklentilerin, parodinin alımlanma sürecine dâhil oluşuna dikkat çekerek parodiyi tanımlar:

“Parodi ya da travesti, yüksek ve alçak arasındaki uyumsuzluğu biçim veya içerik bazında eleştirel taklit yordamıyla nesnesini, hedefine (bu hedef genellikle otoriter duruşa sahip olan bir metindir) saldırmak ya da hedefini, taklidi sanatsal bir şekilde geliştirmek suretiyle yeni bir şeye dönüştürmek amacıyla kendi çıkarları için kullanabilirler.” (Rose, 2016, s.231)

Bu tanım, Jauss’un parodiye dair, eleştirel ve sanatsal olmak üzere iki yönlü eleştirisini gösterir. Jauss’un parodi kuramına katkısı, parodi bir metindeki “komik-kahramanı”n işlevini tanımlaması bakımından önem taşır. Jauss, “komik kahramanın” metin içinde tek başına ele alındığında komik olmaktan çok okuyucudaki beklentileri belirginleştirip sonra bu beklentileri boşa çıkarmasından dolayı komik özelliği kazandığını ifade eder. “Kim ki komik bir kahramanın değillendiği şeyi bilmez ya da anlayamaz o kişi bu kahramanı komik bulmak zorunda değildir” derken parodinin okuyucusunun beklentilerini boşa çıkarmadan önce hem yazar tarafından bu beklentileri yaratabilme şeklini hem de okurun alımlamadaki yerini vurgular. (Rose, 2016, s. 232) Jauss’un alımlama kuramı içerisindeki bir diğer özelliği okuru, içinde bulunduğu tarihsel dönemin koşulları içerisinde ele almasıdır. Ona göre okurun “beklentiler dünyası” bu şartlara göre şekillenir. Okur eserle karşı karşıya geldiğinde, ait olduğu kültürel ve sosyal çerçeveden bakar. Bu nedenle eser incelemelerini ait olduğu tarihsel dönem etrafında yapmayı zorunlu görür. Moran kitabında Jauss’un bu düşüncesini, aynı dönem içinde farklı gruba dair okuyucuların bulanabileceği

ihtimalini göz ardı ettiğinden dolayı eleştirir. (Moran, 2013, s. 248) Okurun beklentiler ufku kendi bireysel özelliklerine göre de şekillenir, bir eser değerlendirmesinde bunu da hesaba katmak gerekir.

Wolfgang Iser de Jauss'un fikirlerine benzer olarak bir edebiyat yapıtının anlamlarının metnin içinde hazır bir şekilde bulunmadığı kanaatindedir. Yazınsal metin okurla olan ilişkisinde, okuma boyunca kendine yön verir. Kurmaca metin durumsuzdur, boş durumlara konuşur, okuma sırasında kendini önceden tanımadığı bir durum karşısında bulan okura, tanıdığı durumların geçerliliği de sallantıda görülür. (Jauss'dan alıntılanan Göktürk, 2010, s. 82) Bu nedenle Iser gerçeklik kavramı üzerinde durarak, sözcüğün anlamı üzerine düşünmeye çağırır. Tarihte her dönemin gerçeklik dediği şey farklı olduğundan, bu gerçekliğin sistemleştirildiği düzen o dönemin dünya görüşüne dayanır. Böylece aslında değişken ve tutarsız olan gerçeklik bir sisteme sokulmuş, bir bütünlük kazanmış olur. (Moran, 2013, s. 243) Kurmaca metinler de bu gerçeklik anlayışı içinde yer alan davranışların, ahlâki değerlerin geçerliliklerini parodi gibi türler yoluyla sorgulamaktadır.

Okur, okuma esnasında yazar tarafından bilinçli şekilde bırakılan anlamsal boşlukları doldurmak, önerilen çok sayıda okuma yolunu azaltmak ya da daha karmaşıklştırmak, kendi yeğlediği yorum yollarını seçmek, bu yollardan birkaçını birden irdelemek (birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olsa bile) aynı metni birçok kez yeniden okumak, ayrı ya da karşıt varsayımları her kesimde yakalamak için işe karışmak zorundadır. (Göktürk, 2010, s. 82) Böylece estetik metinler öngörülemeyen söylemlerin çoklu kaynağı olur. Burada üzerinde durulması gereken sorulardan biri okurun yaratma edimine nasıl katkı sağladığı ve ne tür bir ilişki sayesinde metinde yeni anlamlar doğmasına yol açtığıdır. Bu durumda okurdan beklenen ilk adım metnin iç işleyiş kurallarını, yasalarını bulgulamaya çalışmak olur. (Özsoysal, 2001, s.4) Bu çalışma, metnin içinde saklı anlam potansiyelini farklı bakış açılarıyla ortaya çıkarmaya yardımcı olacaktır. Böylelikle okur kendi varlığının bilincine varır ve üzerine düşen rolü üstlenir. Kimi zaman yazar (Brecht'in epik anlayışında olduğu gibi), okura adım adım düşünme biçimini öğretirken, kimi zaman metni bütünüyle bir boş alan

haline getirip (Beckett'in oyunlarında olduğu gibi), okuru metnin yazarı konumuna sokabilir ya da otoriter bir tavır takınarak okuru tümüyle pasif bir role de itebilir. (Özsoysal, 2001, s.4) Artık kendisinin bilincine varan okur ya da izleyici, metne bireysel olarak eleştirel bakacak onu tekrar kurgulamaktan çekinmeyecektir. Okur ile birlikte tekrar yorumlanan eserler ile birlikte edebiyat eserleri değerini her dönem koruyabilme özelliğine sahip olur. Eser her okumada farklı bir boyut kazandığı için, farklı dönemlerin aynı isimli kahramanları ile karşı karşıya kalırız. “Bizim Homeros’umuz” ortaçağın Homeros’u ile özdeş değildir, keza “bizim” Shakespeare’imiz ile çağdaşlarının Shakespeare’i de aynı değildir; farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun “farklı” birer Homeros ve Shakespeare oluşturmuşlar ve onların metinlerinde, ille de aynıları olmasa da değerli veya değerini gördükleri unsurlar bulmuşlardır. (Eagleton, 2014, s. 26) Her okumada bilinçsiz de olsa yeniden yazılan eserler onları okuyan toplumlar tarafından değişime ve anlam farklılıklarına uğramadan bir sonraki insan topluluklarına aktarılamazlar.

### 3.2.4. Yapısalcılık ve Sonrasında Parodi

Rus Biçimcilerle başlayan metinlerarası teori çalışmalarında, daha sonraları alt metin ve üst metin arasındaki ilişkilerin okur ya da yazar odaklı olması gerektiği yönünde farklı fikir ayrılıkları olmasıyla birlikte, bir metnin kendisinden önceki metinlerden izler taşıdığı, ve bu metinlerden aldığı noktaları dönüştürerek kendi bağlamları ekseninde tekrar ürettiği noktasında genel bir fikir birliği kabul görmüştür. Böyle bir fikirbirliği doğrultusunda yazınsal metnin tanımı da değişmiştir. Saussure’ün dil içinde oluşturulan ve bulunan anlamların ilişkisel olduğu ve bu durumda hiçbir göstergenin tek başına bir nedenle referanslarının dünya değil, içinde bulunduğu, bağlı olduğu dil sistemi olduğuna dair savları, yapısalcılığın üzerine inşa edileceği nosyonları oluşturulmuştur. (Güçbilmez, 2005, s. 168) Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra Saussure’ün çalışmalarını model alan ve insan kültürünü bir göstergeler sistemi olarak yeniden tanımlayan yapısalcılık, metinlerasilik kuramına da temel oluşturmuştur.



Hem Rus Biçimcileri hem de Bakhtin'i tartışan en önemli yapısalcı incelemeleri yapan araştırmacılardan biri Julia Kristeva'dır. Kristeva, Bakhtin'in karnaval ve diyolojizm kavramlarını performans ve dramatik işleyişiyle birlikte örer. (Carlson, 2013, s. 93) Karnavalın sahnesinde söylemin bir sonsuzluk halini aldığına, yasaklamalar (monolojizm) ve bunların işgal edilme durumunun (rüya, beden, diyolojizm) bir arada bulunduğuna dikkat çeken Kristeva, Bakhtin'in tahlillerini kendi deyimiyle "metinlerarası" bulur. "Karnavalın genişleyerek evrenselleşmiş sahnesinde," der Kristeva, "dil, temsildeki rolünü inkâr ederken, kendini parodize edip göreceleştirirken bile kendini temsilden ayıramadan kalır." (Carlson, 2013, s. 94) Kristeva için burada önemli olan karnavalın komik bir parodi olarak görülmesinden ziyade, karnavalın hâkim olduğu dilin içinde barındırdığı dramatik söylemdir. Kristeva'ya göre karnavalda parodik bir tersine çevirmeden ziyade gerçek bir ihlâl söz konusudur. Burada sözü geçen ihlâl monolojik söylemleri yani yasaları dışlamak ya da öteki tarafa atmak yerine onları temsil eden anlamı bünyesinde taşır.

Bakhtin'in karnavalı açıklarken parodiyi kullanmasını değerlendiren Kristeva, her ikisinde de bulunan kahkaha unsurunun önemini vurgulayarak aynı zamanda bunların arasındaki ayrıma dikkat çeker. Ona göre karnavaldaki kahkaha parodik bir kahkahadaki gibi komikten ziyade trajik, metinlerarası ve ciddi bir kahkahadır. (Rose, 2016, s.239) Öyleyse bu tanımlamalara göre parodi komik olduğundan dolayı ciddi değildir, böyle bir ifade ise Bakhtin'deki parodik anlatıma dair olumlu ve ayrıntılı ifadeleri göz ardı etmektedir. Kristeva'nın performans ve söylemi kendi metinlerarası anlayışına örmesi aynı zamanda metnin içindeki anlamsal bağlamları yine metnin içinde sınırlı tutmadığını gösterir. Bu onu Saussure gibi, dil oyununu karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla sınırlandıran yapısalcılardan farklı olarak, bir nevi postyapısalcılarla aynı düzlemde birleştirir. Bu ortak nokta, gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıyan ve böylelikle dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek, uzlaşım sal temsile (representation) dayalı anlam şemalarından kopulduğunun işaretlerini verir. (Best, Kellner, 2011, s. 37)

Kristeva bunu çizgisellikten (bir diğer deyişle monolojizm) uzaklaşmak için uygular. O halde estetik söylemin altında yatan performatif şu şekilde ifade edilebilir:

“Estetik söylemin altında yatan “performatif”, demek ki, şöyle bir şey olmalı: “Kendimi yorumunuza sunuyorum” ya da “sizi beni yorumlamaya davet ediyorum”- bu tür bir performatif edim her zaman mesajın kendisine atfedilebilir(mesaj kendi kendisinin göndericisi haline gelmiştir) ve burada “sen” olarak tasarlanmış alıcı tam da kusursuz bir belirsizlik taşıyan “sayın ilgili” olarak anlaşılmalıdır.”(Chambers, 1998)

Böylece “yazarı” ile bağlarını kopartabilen sanatsal bir söylem onu sürekli çeşitli bağlamlarda yorumlayacak yeni dinleyicilere hitap edip durur.

Gerard Genette parodi tanımlamalarını yapısalılık etrafında kurarken benzer türler ile arasındaki farklılıklara dikkat çeker. Bir üstmetnin (köprü metin/parodi metin) alt metni ile arasında bulunabilecek iki türlü ilişkeden söz eder; bunlardan ilki “dönüşüm ikincisi ise “taklittir”. (Genette, 1997, s. 28) Genette, “*Palimpsests: Literature in the Second Degree*” adlı çalışmasında belirli türlere ait yapısal bir şema belirler:

| Ruh Durumu<br>İlişkisi | Şakacı | Hicivsel  | Ciddi      |
|------------------------|--------|-----------|------------|
| Dönüşüm                | PARODİ | TRAVESTİ  | AKTARIM    |
| Taklit                 | PASTİŞ | KARİKATÜR | SAHTECİLİK |

(Genette, 1997, s.28)

Bu doğrultuda parodi, alt metinle bağlantılı olarak yalnızca “dönüşüm”ü kullanır. Şemaya göre parodinin dönüşümü kullanmasının yanında şakacı bir üsluba

sahip olduğu Genette'in üzerinde durduğu ikinci noktadır. Parodinin hicivsel bir yan taşıma olasılığının olması ile birlikte, dönüşümün yapılma amacı ağırlıklı olarak hicivsel ise Genette onu parodi sınıflamasının dışında bırakmayı tercih eder.

Genette'in parodiye ilişkin yapısalcı tanımında dönüşüm, Bakhtin'in görüşlerinin aksine herhangi tür, stil veya söylem için söz konusu değildir. Dönüşümün uygulanabilmesi için belirli ve bireysel bir metnin bulunması zorunludur. Parodist bir başka metnin bireysel dilini kullanarak hedefini dolaylı anlamda taklit edebilir, model alabilir; fakat doğrudan bir taklit Genette'e göre imkânsızdır, çünkü fazlasıyla kolay ve önemsizdir. (1997, s.84) Belirli ve bireysel bir metnin, aynı zamanda taklit yerine dönüşümün zorunlu tutulması, söylemi ve türleri alanın dışında tuttuğundan böyle bir tanımlamada parodi daha kısa metinlerle ve pasajlarla sınırlı kalacaktır.

Genette'e göre anlatının dönüşüme uğraması çeşitli yollarla sağlanabilir. Anlatının zamansal açıdan dönüşerek sürekliliğinin değişmesi, anlatının bakış açısının değiştirilerek üst metne yansıtılması bu yollara örnek olarak gösterilebilir. Benzer bir yöntemden yola çıkan "değerlendirmede geçişlilik" hali ise alt metnin bir karakterine çekici bir kişilik kazandırılması, bazen yan figürlerin önem kazanması gibi halleri içerir. (Genette, 1997, s.366) Oğuz Cebeci uygulanabilecek bu yöntem için Ritsos'un uzun şiiri *İsmene*'yi örnek verir. Burada Sofokles'in tregedyasındaki Antigone yerine kız kardeşi İsmene'nin sesi duyulur, olaylar onun bakış açısından verilir. (2008, 119) Birden fazla alt metnin bir araya gelerek parodi metnin kendisini oluşturduğu durum ise Genette tarafından "bulaşma" olarak adlandırılır. Bulaşma bazen metinler arasında olmanın ötesine geçerek "üsluplar" arasında gerçekleşebilir. (Cebeci, 2008, s.120)

Parodinin tanımı Roland Barthes'ın "metin" ile ilgili yaptığı açıklamalarla birlikte yeni boyutlar kazanır. Geleneksel tanıma dayanan parodi herhangi bir tür veya eserin üst metni olabilmektedir. Fakat geleneksel türler ve sınıflandırmalar

postyapısalcı düşünce ışığında Barthes tarafından sorgulanmaktadır. Barthes' e göre bütün metinler birbirinin içine geçmiş şekilde alıntılar mozağini oluşturur bu nedenle aralarında sınır çizgileri bulunmamaktadır. (Barthes, 1986, s.60) Geleneksel türler ve sınıflandırma kavramları geçersizleştikten, onlardan üretilen parodi söz konusu olamaz. Belli bir eser, belirli bir yazarın stili veya bir tür parodinin hipotextleri olarak kabul edilemez; çünkü kendi kendine yetebilecek ve diğer varlıkların varlığı olmadan var olabilecek bir konuma sahip değildirler. Metin dilin kendisinden ayrı bir varlık olarak görülmediğinden “eser” parodisi anlamını yitirir. Artık parodinin konusu başlı başına “dil” in kendisidir.

“Tür” ve “eser” kavramı, post-yapısalcı düşüncede geçerliliğini kaybeden kavramlar olan "sınıf", "kategori" ve "sınır" gibi kavramların yetkisine tabiidir. Dilin kendisini sınırlamak mümkün olmadığından, metin ise başlı başına dilin kendi gücünün şekillendirdiği bir olgu olduğundan, sınırsız bir metin fikri kaçınılmazdır ve geleneksel tür sınıflandırmalarına meydan okur. Metinler bir başlık altında, kategoride ya da türde kapanmaya direnerek diğer metinlere taşarlar ve onlarla metinler arası ilişkiler kurarlar. Barthes metinleri, tek ve kesin belirtilere dayandırılmayan işaretler olarak değerlendirir. Metinler, o zaman, pek çok belirteç sunarlar; yani çoğullardır. Başlangıcı ve sonu olmayan bu durumda Barthes'in savunduğu gibi, bir 'metin' 'çoğul' "olarak değerlendirilecek olursa, hiyerarşik bir sisteme konulamaz. (Barthes, 1986, s. 58)

Barthes'ın düşüncesinde bir metni oluşturan alıntılar isimsiz, izlenemez ve henüz okunmamıştır. Bu yüzden bir köken aramak anlamsızdır. Aynı zamanda bir metnin kesin bir anlam ya da yorum getirmesi beklenemez; metin anlamların birlikte varoluşundan çok bir geçit görevi üstlenerek anlamların çoğullaştırılmasına yardımcı olur. (Barthes, 1986,s. 59) Metin dilin kendisinde varlık bulur, yalnızca bir söylemin hareketinde bulunur. Postyapısalcılıktaki anlayışa göre burada söz konusu edilmesi gereken, metinlerin ayrışması değil bir üretim faaliyeti içerisinde bulunmasıdır. (Barthes, 1986, s. 58) Roland Barthes'in tartışması, metinler arasılığın tüm edebiyatın önemli bir belirleyici özelliği olduğunu açıkça göstermektedir. Her edebi üretim, içinde alıntılarının,

atıfların, etkilennemelerin olduğu çok boyutlu bir boşluk olarak tanımlanır. Barthes (1989), “Yazarın Ölümü” adlı makalesinde bu düşüncelerini desteklemektedir. Bu makalede postyapısalcılık kavramını bir kez daha telaffuz eder; yazar ve okuyucu hakkındaki geleneksel düşüncelerin gerçek anlamından nasıl yoksun olduğunu vurgular. Geleneksel düşünceye göre yazar, bir eserin kaynağı olarak, amaç ve niyeti belli, işi yaratan ve besleyen birisi olarak görülür. Barthes bu düşünceye karşı çıkar, amacı, niyeti ya da kontrolü bir metnin biçimini ya da anlamını etkileyen yazar kavramını kabul etmez. Bu durumda parodinin konusu ancak yazar yerine konuşan dil olabilir. Metnin kendisi, diller arasındaki çatışmaların temelini oluşturur ve bu çatışmaların bir türü parodi ile temsil edilir. Yazarın geleneksel anlayışının ölümü, Barthes’ı okuyanın rolüne odaklanmaya iter. Okuyucu, yazının hedefi olarak, yazının çokluğunun değiştirilmesi gereken yerdir. Çünkü yazın çalışmasının amacı; okuru artık bir tüketici değil üretici yapmaktır; yazılabilir metin sürekli bir şimdiki zamandır, ve kendi üzerinde tutarlı hiçbir sözü kabul etmez. (Barthes, 2009, s.127) Barthes’a okunabilir metinleri şu şekilde ifade eder ve okumanın nasıl yapılması gerektiğinden bahseder:

Ya okunabilir metinler? Bunlar birer üründür, üretim değil, yazının kocaman kütlesini oluştururlar. Bu kütle yeniden nasıl farklıdır? Bunun için metinleri daha önceki bir değerlendirmesine uygun, ondan daha ince ve belirli bir niceliğin, her metnin sunabileceği az ya da çok’un kestirilmesine dayalı ikinci bir işlem gerekir. Bu yeni işlem yorumlamadır. Bir metni yorumlamak ona bir anlam (az ya da çok temellendirilmiş, az ya da çok özgür bir anlam) vermek değildir, tam tersine hangi çoğuldan olduğunu kestirmektir. Önce hiçbir yansıtım (öykünme) zorunluluğunun yoksullaştırılmadığı, utkun bir çoğul imgesini kabul edelim. Bu düşünülebilen en iyi metinde, pek çok bağıntı ağları vardır, biri ötekileri örtmeden aralarında oynarlar; bu metin bir gösterenler “galaksisi”dir, bir gösterenler yapısı değil. Başlangıcı yoktur; geriye çevrilebilir, içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme geçirdiği izgeler göz alabildiğine uzanır, karara bağlanamaz (anlam burada hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz, zar atılırsa o başka). Kesinlikle bu çoğul metne anlam dizgeleri el atabilir ama ölçüleri dilin sonsuzluğu olduğundan, sayıları hiçbir zaman sınırlı değildir. (Barthes, 2009, 128)

Barthes’ın vurguladığı nokta okumanın çoğul olması gerektiğidir. Çünkü her yeniden okuma metni yinelemeden kurtararak, ona süreksizlik özelliği kazandırır. Parodi okuyucusuna Barthes’ın bakış açısına göre bakmak

gerekirse, parodi konusunun okuyucu tarafından tanınması parodinin başarısının değerlendirilmesinde anahtar bir faktör değildir. Parodi okuyucusunun rolü burda yeniden okuma eylemini gerçekleştirmektir. Bu tutum parodiyi tanımlarken, parodinin adresi için farkedilme zorunluluğunu ortadan kaldırır.

Barthes'in düşünceleri doğrultusunda tüm yapısalcı faaliyetin amacı bir nesneyi bozup yeniden oluşturmak ve bu süreç içinde söz konusu nesnenin işlev görme kurallarını ya da işlevlerini bilinebilir kılmaktır. (Best ve Kellner, 2011, s. 35) Bu anlayış parodiye göre değerlendirildiğinde, parodi, hedefine aldığı metni yani herhangi bir dilsel oluşumu, yeniden okuyarak, dönüştürerek ya da bozguna uğratarak onu görünür kılar, zamansal uzaklığını şimdiki an'a indirir.

Barthes'in yazarın ölümüne dair düşünceleri sosyal yönelimli postyapısalcı teorisyenler tarafından da desteklenir. Örneğin Michel Foucault, disiplinlerin örgütlenmiş biçiminin yazar ilkesine karşı çıktığını ifade eder. Bir disiplin bir nesneler alanı, bir yöntemler bütünü, doğru kabul edilen bir önermeler mecmuası, kurallar ve tanımlar, teknikler ve araçlar işleyişi olarak tanımlanır: bütün bunlar, anlamı veya geçerliliği, bulucusu durumundaki kişiye bağlı olmaksızın, onlardan yararlanmak isteyen veya yararlanabilecek olan herkesin kullanımına açık, bir çeşit ortak sistem oluşturur. (Foucault, 1987, s.37) Foucault söylemin ve buna bağlı olarak da iktidar ilişkilerinin toplumda nasıl işlediği yönüne ışık tutar. Bireyler, bağımsız kimlik ve kişiliklerine sahip görünen ama aslında mevcut söylem biçimlerine bağlı olan konulara bürünmüştür. Yazar benzer şekilde bir konudur ve söylemdeki işlevi bu şekilde gerçekleşir. Günümüzde yazar-işlevi, hakim olan söylem biçimlerinin dolaşımını ve sürekliliğini korumaya hizmet ettiğinden yazar söylem ve iktidar ilişkilerine bağımlıdır ve asla "yaratıcı bir özne" olarak benzersiz yaratıcı güçlere sahip bir birey olarak görülmemelidir. (Korkut, 2005, s.73) Postyapısalcı düşünce, bu nedenle, bireysel bir yazarın fikrini anlamsız hale getirir. Bir merkezi, bir özü, tam anlamı işaret edecek bir iktidar ilkesi ve tek bir tartışılmaz gerçeklik, post-yapısalcılıkta artık geçerli değildir. Gerçeklik, sürekli bir anlamlandırma

sürecinde anlık yakalanan, kökenini ve merkezini bilmeyen dil aracılığıyla şekillendirilir.

Michel Foucault, söylemi, insan düşüncesini biçimlendiren ve düzenleyen bir yapı olarak görür. Bu yapının işlevi onu iktidarın kullanılmasında önemli bir etken haline getirmiştir. Kurumlar, hakikat taleplerinin sorgulamaya ve yıkıma karşı bağışık hale getirdiği baskın söylemlerin üretilmesi ve sürdürülmesi yoluyla otoritelerini sürdürmüşlerdir. Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliği ile belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. (Foucault, 2005, s. 63) Bu müdahale bireyleri “özne” konumuna oturtur. Denetim ya da bağımlılık yoluyla başkasına tabi olma özelliğinden dolayı “özne”, bir şeye tabi tutan iktidar biçimini çağırıştırır. Postyapısal düşüncede “bireyselliğini” kaybetmesinden dolayı yazar, “özne” olarak nitelendirilir, bu nedenle de ölümü gereklidir:

“Gerçek yazar nedir? Onun sahipliğinin ve özgünlüğünün ispatı ne? Dilinde benliğinin en derin yanlarını ortaya koyuyor mu?’ gibi yavan soruları tekrarlayıp durmayalım artık... Bunların yerini yeni sorular alacak: “Bu söylemin varoluş kipleri nelerdir? Bu söylem kaynağını nereden almakta, nasıl dolaşım imkânı bulmakta ve kimler tarafından yönetilmektedir?’ bütün bu soruların ardında kayıtsız bir mırıldanışı zar zor aşan bir sesle şunu duyacağız: ‘Kimin konuştuğunun ne önemi var?’” (Foucault’dan Alıntılanan Boym, 2010, s.33)

O halde söylemin gerçekleşmesinin ardındaki en büyük etken ve söylemin kendini ifade etme aracı dildir. Dil değişken bir yapıya sahiptir, bundan dolayı bir kökene, gerçekliğini garanti altına alacak bir merkeze bağlı değildir. Dile ait tüm söylemler, kurgulanabilir, başka bir söylem tarafından dönüştürülebilir. Söylemle gerçekleştirilen tek ve geçerli bir hakikat olgusundan bahsetmek anlamsızdır. Asıl gerçek, zaten ulaşılamaz olduğu için söylem, hem

hipergerçekliği<sup>19</sup> içeren bir alandır hem de anlamlandırılması değişken bir tutuma sahiptir. (Ülger, 2012, s. 187)

Yapısökümcü eleştiri, özellikle Derrida'nın açıklamaları ile herhangi bir metnin belirgin bir anlam taşımak iddiasını zayıflatıldığını göstermeyi amaçlar. Okuyucuyu kendi anlamını üretmek için bırakır; anlamlar ise anlam özgürlüğü oyunuyla çoğalır. Metinlerin anlamı aynı zamanda metinde olmayan ve söylenmeyenle bağıntılıdır. Bu yüzden yapı-söküm yöntemi metni didik eder; önemsiz sayılan ayrıntılara eğilerek bunların, metnin kendi mantığını sarstığını, yadsıdığını, yani metnin söyler görüldüğünün tersini de söylediğini belirtir. (Moran, 2013, s.202) Dilin doğası sistematik bilgiye olanak sağlamadığından sabit bir anlamın varlığını kabul etmek sözmerkezciliğe boyun eğmektir. Derrida'ya göre sözmerkezcilik (logosentrizm) kavramı dil ile gerçeklik arasındaki bağıntıyı yanlış kuran bir düşün sisteminden kaynaklanır; sözmerkezcilik göstergenin, dilin dışında ve dilden önce var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğu inancını taşır. (Moran, 2013, s.199) Derrida Saussure'ün ifade ettiği gibi gösteren ile gösterilen arasında tek tek bir bağlantıyı kabul etmez; anlam tamamlanamaz, çünkü bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlere bağıntılıdır. Onun için bir gösterenin anlamı diğer bir gösterene bağlı diyemeyiz, çünkü ikinci gösterenin de anlamı bir diğer gösterene bağlıdır ve bu zincirleme bağıntının sonu gelmez. (Moran, 2013, s.202)

Derrida'nın bahsettiği zincirleme, bir işaretin veya herhangi bir dil ögesinin anlamının hiçbir zaman tam olarak mevcut olmadığını gösterir. Gösterenler arasında her yöne doğru yayılan bir ağ dokusu söz konusudur. Kesin ve tek anlamdan uzaklaşma, merkeziyet fikrinin reddi metni sürekli olarak bir anlamlandırma süreci içerisinde bırakır. Metin dilin bir üreimidir, bu nedenle

---

<sup>19</sup> Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir. Hipergerçek sentetik bir şekilde yeniden üretilendir. (bkz. Baudrillard, 2005, s.13-14)



kendi içinde yine kendisine yönelik eleştirileri de taşır. Bu zincirlenme ve ağ dokusu, başka bir metnin (texte) dönüşümünden başka bir yerde kendini üretmeyen *metin (texte)* dir; baştan başa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiç bir şey yoktur. (Derrida, 1994, s.50) Metinler kendilerinden önceki metinleri anlatmaya devam ederler. Artık gösterilen, o aşkın ilke silinmiştir; bu da gösterenlerden gösterenlere yapılan içinden çıkılmaz bir zincirde sonsuza kadar ilerlemeyi gerektirir. (Göksel, 2006, s. 135) Bu yüzden metinler nokta almazlar. Metinselliği metinler örgüsü biçimde tasarlayan çağın yaklaşımı kapılarını parodiye açar.

Derrida'ya göre metinleri dönüştürmek, onları yerlerinden etmek, varsayıdıklarına karşı çıkararak yeni bir zincir halkasına dâhil etmek ve böylece yeni biçimlenmeleri üretmek gerekir. Derrida bunun için “unutkan okuma” diyebileceğimiz belli bir okuma türü önerir. Derrida'nın önerdiği bu okuma biçimi, tutarlılık arzusundan, bağ kuruculuktan arındırılmış bir yaklaşıma, yani önceden kurulmuş bağları unutuşa bırakmaya dayanır. (Göksel, 2006, s.134) Böyle bir yöntem metinlerin ve dilin genel anlamda anlam özgürlüğüne odaklanır. Diğer metinler gibi parodik bir metin tek bir kesin anlam üzerinde durmaz. Parodik metin, bu görüşte, metnin bütün anlamını belirleyemeyen karşıt anlamlar ortaya koymaktadır. Parodik metnin anlamı, yazarının niyetinden ve okuyucusunun tek kesin yorumundan bağımsızdır. “Parodi her zaman bir yerlerde bilinçsiz, baş döndürücü bir hâkim olmama durumunun içine çekilmiş bir saflık durumu gerektirir. Parodi bilinç kaybı gerektirir çünkü tamamen hesaplı olursa bir itiraf ya da bir hukuk davası olur.” (Derrida'dan alıntılan Rose, 2016, s. 255) Artık söz konusu olan yeni bir yazı kavramı üretmektir.

## 4.BÖLÜM

### POSTMODERNİZM VE PARODİ

20. yüzyılın sonlarına doğru toplum, modern teriminin eskidiği, teknolojiye büyük bir ilerlemenin yaşandığı, tüketim çılgınlığının üst sınırlara ulaştığı, reklamın gündelik yaşamın her anında olduğu bir dönemle karşı karşıya kalır. Postmodern diye adlandırılan bu dönem kendini sanatın, politikanın, iletişimin her alanında hissettirir. Hiçbir ayırım yapmadan, bütün farklılıkları bünyesinde barındıran postmodern ortamda, geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin, her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığı görülür. (Ecevit, 2012, s.59) Elit olanla popüler olanın, farklı kültürlerin, tüket-at eserlerle saygın denilen edebiyatın birlikte varolduğu bu ortam toplumbilimciler ve araştırmacılar tarafından merak uyandırır; sorgusuz sualsiz benimsenmiş, ihmal edilmiş olan şeyler üzerinde, direniş bölgeleri üzerinde, unutulmuş akıldışı, önemsiz, bastırılmış, sınır durumdaki, klasik, kutsal, geleneksel, ayırksı, yüceltilmiş, boyun eğdirilmiş, reddedilmiş, özsel olmayan, marjinal, çevresel, dışlanmış, yerleşmemiş, susturulmuş, dağıtılmış, niteliksiz, ertelenmiş, parçalanmış şeyler üzerinde –‘modern çağın hiçbir zaman tikel ayrıntılarını, özgüllüklerini anlamaya tenezzül etmediği’ her şey üzerinde yeniden odaklanmayı savunurlar. (Koçakoğlu, 2012, s.126)

Dünyayı ve yaşamın gizini çözmeye çalışmak yerine, onu bütün yanılsaması ve özellikleriyle içine alarak yok etmeye çalışan postmodern anlayış, gerçekliğe yapılacak en büyük meydan okumanın, gerçekliğin üzerinde yapılabilecek tüm varsayımları koşulsuz şartsız kabul etmek olduğu görüşündedir. Bu yüzden, böyle bir dönemde parodik anlatıma başvuran metinlerde gerçeklik algısının sürekli bir vurgusu yapılır. Bu metinler içinde bulunduğu durum ve dilsel oyunlarla gerçek-düş ikilemini yansıtır. Örneğin Mehmet Baydur’un söylem parodisi özelliği gösteren *Maskeli Süvari*(1992) oyununda bir grup genç gittikleri bir operanın barında vakit geçirirken sahneye aniden, nereden geldiği kestirelemeyen Maskeli bir süvari girer. Tıpkı masal kahramanlarını andıran bu

adam ve diğerlerinin konuşmaları üzerinden toplumsal bir eleştiri yapılır. Maskeli Süvari'nin konuşmalarından hiçbir yüzyıla ait olmadığı anlaşılır fakat bardakiler de dahil olmak üzere birçok kişinin yaşamı hakkında bilgi sahibidir. Bardakiler bu adamın gerçek olmadığı konusunda kendilerini ikna etmeye çalışırken bir yandan da tereddüte düşerler.

“AŞKIN: Buna inanmamızı beklemiyorsunuz di mi?

MASKELİ: (Kımıldamaz) Neye?

AŞKIN: Anlattıklarına değil de... zaman meselesine... ne bileyim...

ATİLLA: Gerçekçi değil... Gerçek değil... Gerçekçi değilii!

MELDA: Ben inanıyorum sana!

....

MASKELİ: (Kımıldamaz) Sağ olun. (Bir an) Gerçeği söylüyordum!

ATİLLA: Bu bile palavra!

AŞKIN: (Atilla'ya) Onu demek istemedim ben...

ATİLLA: Gerçekçi olalım lütfen...

MASKELİ: Olur! Gerçekçilik... nerdeyse bir meslek... Ne iş yaparsınız?

Gerçekçiyim! Ah ne güzel... Hangi gerçekçilik?

....

AŞKIN: Zaman meselesi ne olacak ama?

MİNE: (Maskeli'ye doğru yürür) Gerçekçiliğe çok anlam yüklersek... biz arada kaynıyoruz...

ATİLLA: Gerçek değil miyiz biz?!

MİNE: (Maskeli'ye bakarak) O gerçekse biz değiliz demektir.” (2016, s.300)

Oyunda geçen bu diyaloglarda gerçekliğin bütün ihtimallerinin sorgulanmasının yanında, şimdiye kadar insanların engel olamadıkları gerçeklik takıntısı da alaycı bir dille eleştirilmiştir.

“MASKELİ: Sen ne diyorsun be şiirlerim var benim. Yayınlanmış şiirlerim de var. Tarihle kopmaz bir bağım var! Binlerce kitabım var.

AŞKIN: Her şeyiniz gerçek.

ATİLLA: Evet. Her şeyim gerçektir.

AŞKIN: ...ve bununla övünüyorsunuz.

ATİLLA: İftihar ediyorum.

MASKELİ: Düşünce denilen şeyin temel niteliği yok sizde.

ATİLLA: Neymiş o?

MASKELİ: Bir matematikçi dostum vardı. Alis Harikalar Ülkesinde diye bir ŞEY yaşamıştı.” (Baydur, 2016, s.304)

Postmodern teorisyenler, günümüzün yüksek teknoloji medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir toplum ve kültürel formasyon oluşturduğunu söylerken bu gelişmeleri yeni enformasyon, bilgi ve

teknoloji biçimleri çerçevesinde yorumlarlar. (Best, Kellner, 2011, s.16) Örneğin Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesinin ortadan kaybolması yeni bir gerçeklik anlayışına yol açmak yerine, görüntüler üzerine kurulu bütünsel bir gerçeklik (simülasyon evreni, sanal bir evren) evreninin oluşmasına yol açmıştır. (Baudrillard, 2015, s.8) Bu yeni evrende orijinal olandan bahsetmek neredeyse imkansızdır. Bütün görüntüler birbirini andırarak ve birer kopya niteliği taşıyarak çoğalırlar. Baudrillard bütünsel gerçekliğe verilebilecek en iyi örneğin ve bu gerçeklik anlayışını canlandırabilecek en iyi tipten Alfred Jarry'nin *Kral Übü'sü* olduğu kanaatindedir. (2015, s.42) Übü, hem sınırsız bir gerçekliğin dopdoğru bir simgesi hem de bütünsel gerçekliğe verilebilecek tek yanıttır. Übü'nün acımasız alaycılığı ve grotesk fiziği, içinde bulunduğumuz dünyayı anlayabilmek için düşsel sayılabilecek tek çözümdür. Spiral şeklindeki göbek çizgileri hem içinde yaşamakta olduğumuz dünyanın profiline hem de bu göbeğin içinde yok olup gidişine benzemektedir. Oyun kahramanlarını böyle bir Kral'ın ülkesi içine yerleştiren Zehra İpşiroğlu, *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde*(2003) adlı oyunu ile bütünsel gerçekliğe farklı bir bakış açısı getirir. Bir çocuk tiyatrosu olan bu kukla oyununu, "Übüler'in yönettiği bir dünyada Pinokyolar olabilir mi?" sorusunun cevabı olarak yazan İpşiroğlu alımlamanın birçok yönden gerçekleşebileceği eseri için: "Çeşitli masal figürleri ile nahif bir çocuk oyunu gibi başlayan bu oyun oldukça acımasız bir kara güldürü olarak geliyor. Böylece çocuğun kendi kimliğini bulmasına izin vermeyen tüketici ve yıkıcı güçlere gönderme yaparak çocuk hakları sorununu gündeme getiriyor." (İpşiroğlu, 2014, s.72) ifadelerini kullanmaktadır. Çocukları, biz yetişkinlerin yaşam kaygıları arasında sıkışıp kalmış olarak gören yazar, birçok masal kahramanını çocukların yerine koymaktadır. Oyun'da Kral Übü'nün ülkesinde yaşayan Pinokyo daha iyi olmaya dair yaptığı her davranış için cezalandırılır. Ülkenin bireylerinin tek tip insana dönüştürülüp "übüleştirilir"diği bir düzenin içinde Pinokyo gibi direnenler için özel dönüştürüm makineleri bile düşünülmüştür. Eser bir çocuk oyunu olmasının yanında yetişkinlere yönelik bir masal olarak da değerlendirilir. Çocukların içinde bulunduğu durumu parodik bir anlatımla anlatmayı tercih eden yazar, *Kral Übü* gibi, baskın politik söylemlerin ve iktidarın parodisini yapan diğer bir eseri ve birçok masal figürünü eserin çıkış

noktası olarak belirlemiştir. Böylelikle bir üslubun ve karakterin de alt metin olarak malzeme sağladığı fikrini desteklemiştir. Eserde, Pinokyo Keloğlan'la birlikte okuldan kaçarak bir kukla oyununa gider ve orada çıkan bir kavgayı ayırmaya çalışır. Bunun üzerine Kral Übü Pinokyo'yu sorguya çeker:

“GEPETTO (yalvararak) Pinokyo ne yaptı, söyleyin ne olur?  
 1.POLİS Birinci suçu o baldırı çıplak başı kabakla birlikte -Keloğlan mı ne hergelenin adı- okuldan kaçmak.  
 2.POLİS (Gepetto'ya vurur) Ne olacak, babasına bak oğlunu al!  
 2.POLİS Bütün bu saçmalıkları sen soktun onun aklına değil mi? Kuklalar, mukulalar.  
 GEPETTO Bana söz vermişti okula gidip adam olacağına!  
 ...

1.POLİS (Devam eder) Üçüncü suçu, kukla oyununun en bomba, en vurdulu kırdılı yerinde, araya girip kuklalar arasında çıkan kavgayı durdurmaya çalışmak... izleyenleri çığrından çıkarıp oyunun içine okumak. Kuklaları barış marış gibi saçmalıklarla ayartmak!...” (İpşiroğlu, 2014, s.83)

Anlaşıldığı üzere Kral Übü ülkenin kaosundan beslenen, bu kaosu kendi iktidarını kurmak adına fırsat bilen bir yöneticiyi canlandırır. Bu doğrultuda bir eğitim sistemi oluşturmakta, hatta halkının bilinçaltını bile kendine hizmet etmek adına yönlendirmeye çalışmaktadır:

“ÜBÜ Şimdi derse başlıyoruz! Birinci ders; rüyamda ne gördüm dersi... (Pinokyo'ya) Kalk bakalım, gördüğün rüyayı anlat!  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Rüyamda Kral Übü'yü tüm dünyayı kaplayan dev bir bulut gibi gördüm.  
 ÜBÜ Yaaa sonra?  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Öylesine kocaman öylesine güçlüydü ki, ninemi yiyen o kötü kurt var ya, onu bir vuruşta öldürüyordu işte!..  
 ÜBÜ (Sırtır) Nasıl öldürüyor?  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Bıçaklıyor  
 ÜBÜ Kanlar akıyor mu?  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Evet çok kan akıyo, her yer kıpkırmızı oluyor.  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Sonra kurdun kanını deşip ninemi kurtarıyor  
 ÜBÜ Eeeh sonra? Sonra ne oluyor? Nineni de dilim dilim doğruyor mu?  
 KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Yok... Şey hayır. Şey şey sonra... Sonra ninemle evleniyor. Yani... Onlar ermiş muradına.” (İpşiroğlu, 2014, s.88)

Sahip olduğu araç bolluğu karşısında ne yapacağını bilemez hale gelerek büyük bir törensel gösteriye dönüşen, başka bir deyişle güncel görünümü sahip olunan her şeyin kitlesel bir şekilde tüketilmesine benzeyen, kendi kendini yutup yok eden bir kültür söz konusudur. (Baudrillard, 2012, s.7) İnsani değerlerin

sıradanlaştığı, çalışma gücünün birlikte belirlenen işbölümüne dayandığı toplumlar yerine, üretim gücü sanayileşme ile birlikte doruğa ulaşan yeni bir tüketim ve bilgi çağı tüm görselliği ile yaşamın ortasındadır. Savaş haberlerinin sıradan bir haber gibi geçildiği, pazarlamada yaşanan rekabetle birlikte reklamların sınırlarını zorladığı, izlendiği andan itibaren dile dolaşan, insanı her şekilde ele geçirerek bilinçaltında tüketime yönelten bir teknoloji ağı postmodern özneyi sarmalamış durumdadır. Kerem Kurdoğlu'nun *Haritadan Naklen Yayın* adlı oyunu, böylesi bir tüketim çarkının içinde hapsolmuş, birbirinin kopyasına dönüşmüş, bütün görüntülerin, yaşamdaki nesnelerin ve insanların parodisidir. Oyunda, Metin ve Refik adlı iki kişi kocaman bir vitrini andıran fanusun içinde, oldukları zamanın 27 yıl ilerisinde yani 1995 yılında uyanırlar. İlk sahnede çalan bir telefonla Metin'in bir reklam yazarı olduğu anlaşılır. Telefondaki konuşmalar değişmiş zamanın ve tüketim hızının tasviri niteliğindedir:

**“Telefondaki Ses:** Metin Bey?

**Metin:** Evet?

**Telefondaki Ses:** Çetin Bey görüşmek istiyorlar. Bağlıyorum.

**Çetin Bey'in Sesi:** Aaalooo! Metin! Dostum! Nasılsın? Başımıza neler geldi hiç sorma. Piyasaya yeni çıkan şu zamazingo var ya. Son anda ambalajı değişti, yeşil iken mavi oldu. Adının başına da süper geldi. (*Koro: Süper zamazingo!*) (*Tıpkı özel radyolarda şarkı aralarına girip çıkan spotlar gibi.*) Yandık, bittik, mahvolduk. Filmlerde, fotoğraflarda yeşil gözlü mankenler kullanmıştık. Şimdi her şey bilgisayarlara girdi, göz renklerini değiştiriyoruz. Yandık, bittik, mahvolduk. Aman dostum, kardeşim Metin. Kuzum, canım, ciğerim benim. Senin yazdığın ne varsa, değişmesi gerekiyor. Ne de güzel anlatmıştın, yeşil rengin hikmetini, yaydığı feyzi, falan filan. Aslında değişen çok bir şey yok. Aynı şeyleri maviye göre bir kez daha yazacaksın. Aman işimiz çok acele. İlan girecek dergileri baskıya sokmuyoruz, bekletiyoruz. Gazetelerden yer almıştık, binlerce ricayla ertelettik. En geç sabah dokuzda yazılar yeniden yazılmış olmalı. Yandık, bittik, mahvolduk. Aman dostum, kardeşim Metin. Kuzum, canım ciğerim benim. Sepet sepet laga luga. Sabah saat en geç dokuzda. Sakın bizi unutma.” (Kurdoğlu, 1995, s.5)

Metin ve Refik şaşkınlık içindedirler, bir yandan da nerede olduklarına dair ipuçları yakalamaya çalışırlar. Dışarı çıkmak isterler ama buna cesaret edemezler. Kapıyı her açtıklarında kaotik bir lunapark müziği etrafı sarar ve kahramanlarımız savrulmaya başlar. Bir ara cesaret bulup kapıyı açtıklarında yerlerini tespit edebilmek adına bir harita aramaya başlarlar. Amaçlarına giden her noktada yapılan konuşmalar reklam repliklerini hatırlatmaktadır:

**“Garson Kız:** Hoş geldiniz. Ne arzu ederdiniz?

**1. Restoran Müşterisi:** Eskiden mi? Hiç hatırlamıyorum.

**Garson Kız:** Hayır, hayır, geçmiş zamanı lafın gelişi kullandım. Şimdi ne arzu edersiniz?

**2. Restoran Müşterisi:** Neler var?

*(Metin, Refik’i durdurur.)*

**Metin:** Bakalım nasıl birileriymiş?

*(Sırtı dönük üç kişinin konuşmalarını uzaktan dinlemeye başlarlar.)*

*(Konuşma, kaldığı yerden devam eder.)*

**Garson Kız:** Bütün çeşitleri saymamı ister misiniz?

**2. Restoran Müşterisi:** Evet.

**1. Restoran Müşterisi:** Lütfen.

**Garson Kız:** Hamburger var, tost var, ayran var, kaşarlı tost var, Koka Kola var, Pepsi Kola var, Bixi Kola var, Akola var, Meysu Kola var, Arçelik yoğurt makinesi var, dilli tost var, dilli kaşarlı tost var, dilli sandviç var, dilli kaşarlı sandviç var, kokoreç var, dört mevsim araba lastiği var, çelik jant var, mavi boncuklu Alo var, Margherita var, Spagetti Napoliten var, Spagetti Bolonez var, Super Supreme var, Denizci var, Hawai var, Amerikan rüyası var, İtalyan cazibesi var, ekstra bold helvetica var, cheeseburger var, Kingburger var, Mcchicken var, apple pie var, cheesecake var, milkshake var, cherry pie var, jambonlu krep var, kaşarlı krep var, jambonlu kaşarlı zeytinli krep var, jambonlu kaşarlı zeytinli ballı kaymaklı sabunlu krep var, beyaz kadın var, zenci atlet var, top model var, pop star var, lazanya var, adana var, urfa var, elbasan tava var, fanta var, yedi gün var, sprite var... *(Konuşma alçalarak sıfırlanır.)*

**2. Restoran Müşterisi:** *(Daha deminki konuşma tamamen sıfırlanmadan - belki de hiç sıfırlanmaz-)* Şöyle doğru dürüst bir şey yok mu?

**1. Restoran Müşterisi:** Arkadaşımın kabalığını affedin ama ... şöyle doğru dürüst bir şey yok mu? Bunların hepsini biliyoruz. Canımız şöyle yepyeni bir şey istiyor. Alışılmadık, heyecan verici, dolu dizgin.

**2. Restoran Müşterisi:** Genç, dinamik, serin, tecrübeli, insanın içini ısıtan,

**1. Restoran Müşterisi:** kıvrak, çekici, doyurucu, böceklerin kökünü kurutan,

**2. Restoran Müşterisi:** sadık, serseri, hovarda, deli dolu,

**1. Restoran Müşterisi:** çılgın, değişik, yaramaz,

**2. Restoran Müşterisi:** bir yaşam tarzı, bir stil,

**1. Restoran Müşterisi:** Anlayacağın şöyle alışılmadık, yepyeni bir şey istiyoruz.

**2. Restoran Müşterisi:** Hiç denenmemiş, yepyeni, exclusive bir şey.

**Garson Kız:** İsterseniz size bir katalog yollayalım.

**1. Restoran Müşterisi:** Çok seviniriz.

**Garson Kız:** Adresiniz lütfen.

**1. Restoran Müşterisi:** Adres mi? *(Kısa sessizlik.)* Biz... kaybolduk. Adresimizi hatırlamıyoruz. Dün kaybolduk. Ya da evvelsi gün. Ne zaman kaybolduğumuzu hatırlamıyoruz.

**2. Restoran Müşterisi:** Zaten size bir şey daha soracaktık.

**1. Restoran Müşterisi:** Evet, doğru. Haritanız var mı?” (Kurdoğlu, 1995, s.13)

Çoğumuzun günlük yaşantımızda kendi kendimize, veya bir başkasının konuşmasında eğlenceli bir oyunun içindeymiş gibi reklam şarkılarını ve repliklerini taklit ettiği bir dünyanın içinde bu gibi diyologlar abartılmış gelmemeye başlamaktadır. Üstelik oyunun kahramanlarının uyandığı yılın 22 yıl ilerisinde daha büyük bir tüketim döngüsünün içindeyken taklitler o kadar çoğalır ki parodi ve asıl metin birbiri içine geçer. Televizyondaki acı görüntüler, tüketim nesnelerinin sıradan imajlarıyla bütünleştirilerek, toplumsal bilincin oluşumunda bu imajların eşit öneme sahip oldukları ileri sürülür. (Şahiner, 2013, s.175) Günden güne bütün kültürler tükenip gitmektedir. Baudrillard'a göre Batı kültürünün zafer kazandığından söz edilemez, çünkü bu kültürün kendisi bir karnavala dönüşmenin yanı sıra büyük paralar harcayarak tüm kültürlere özgü sahte nesnelerin yer aldığı dünya çapında bir müze kurmuştur. (Baudrillard, 2012, s.9) Asıl sorun ise bütün halkların kendilerine ait olmayan göstergeleri ve teknolojileri kendilerine uydurma çabalarının her an güncelliğini koruyan bir parodiyi andırması ve bizim bunu anlayabilecek durumda olmayışımızdır. Başka dünyaları kendi yaşamlarına, kendilerini ise bu yaşama uydurmaya çalıştıkları bir toplumun bireyleri arasındaki ilişki de günden güne zayıflamaktadır. Behiç Ak'ın *Fay Hattı*(2003) oyunu İzmit depreminden hemen sonra, her an bir depremin gerçekleşeceği telaşıyla evli bir çiftin salonunda yaşanan bir durum parodisi özelliği göstermektedir. Yazar, oyununda yabancılaşmış toplum ilişkilerine gülünç bir tavırla yaklaşırken aynı zamanda kadın-erkek ilişkileri üzerinden bireyselleşmenin olumsuz yönlerini vurgulayarak bir trajikomedî örneği vermektedir. Eserde depremzedelere göndermek üzere kendi dolaplarından kıyafet seçen bu çift arasındaki diyologlar, günümüz dünyasında gelinen durumu betimlemektedir:

"KADIN: Onu nasıl verirsin?

ADAM: Neyi?

KADIN: Sana doğum gününde aldığım gömlek değil mi o?

ADAM: Düşündüğün şeye bak! Alan adam ne bilecek?

...

ADAM: Tamam tamam... (Gömleği ger alır) Bunu sen mi attın?

KADIN: Evet.

ADAM: Bu daha giyilir yahu? Yazık, günah.

KADIN: Giyilir diye deprem bölgesine yolluyoruz zaten. Giyilemeyecek durumda olsa niye deprem bölgesine yollayalım ki?" (Ak, 2003, s. 7)



Depremzedeler için kıyafet seçme amacının tamamen başka konulara evrildiği diyalog, kadını, kıskançlığını perçinleyerek eski bir aşkın somut kalıntılarını ihtiyaç adı altında yok etmeye kadar götürmektedir:

“KADIN: (Adamın dolabını derinliklerinden çıkardığı kâğıdı işaret ederek) O elindeki ne?

ADAM: Hangi elimdeki?

KADIN: O elindeki kâğıt?

ADAM: Eski bir şiir.

KADIN: (Sinirle Adam'ın elindeki kâğıdı kapar ve üzerindeki şiiri okur) Bakmak istiyorum.

Hiçbir aşkı atamazsın

Öyle denize.

En mutlu gününde

Yanında seni seven bir sevgilin olsa bile, mutsuzluğunu severken yakalanırsın kendine.

ADAM: Gençliğimde yazdığım şiirlerden biri. Dolapta buldum

KADIN: Bu şiiri hiç ama hiç hatırlamadım. (Öbeği işaret ederek) Gönder onu!

ADAM: Nereye?

KADIN: Depremzedelere!” (Ak, 2003, s.8)

Belirlenen bir amaçla yapılan eylemlerin ve niyetlerin uyumsuzluk göstermesi, karşımızdakinin neye ihtiyacı olduğu gerçeğine karşın bizim ne verdiğimiz sorusu, modern çağın ortasında çözülmeyi bekleyen sorunları teşkil etmektedir. Post-endüstriyel kent uzamı, dakikalar içinde bulunabileceğimiz her yerin aslında hiçbir yer olduğunu duyumsatacak biçimde tasarlanmaktadır. Kimlik numaraları, vergi numaraları, kredi kartı numaraları ve birçok dijital hanenin, bedenimizi, yüzümüzü, kimliğimizi, oluş biçimimizi belirleyen o muhteşem dijital biçimlerin, sonsuz bir hızla akıp giden zamanın içinde hapsolmuş durumdayız. Behiç Ak, iletişimin telefonlarımızla uğraşmak haline dönüştüğü bir çağın parodisini yaparken aynı zamanda var olan tüm duyguların tüketmek için üretilmiş gibi doğal olmayan bir hal aldığının altını çizmektedir:

KADIN: (Panik içinde) Aman Tanrım. Benim de kız kardeşime yüz dolar borcum var. Şimdi hatırladım.

(Telefonlara sarılırlar)

KOMŞU: Meşgul, meşgul, meşgul!

KADIN: Meşgul, meşgul, meşgul!

KOMŞU: Yahu ben bu işten pirenemeye başladım. Depremler acaba milletin birbiriyle daha çok telefonla konuşmasını sağlamak için mi yapılıyor?

KADIN: Bence olabilir.

KOMŞU: İletişim şirketlerinin bir oyunu bu!

KADIN: İlginç bir yaklaşımdır.

KOMŞU: Aşklar, ayrılıklar ve kavgalar da iletişim şirketleri tarafından yaratılıyor bence. Çünkü böyle durumlarda daha çok telefonla konuşuyor. (Ak, 2003, s.37)

*Fay Hattı'nda*(2003) hapsolma durumu, deprem endişesiyle kendi korkularının tutsağı olma durumuyla ilişkilendirilmiştir. Üst komşularını bile deprem sayesinde tanıyan oyun kahramanları üç tiplermelik konuşmalarla, deprem hazırlığını kendilerine uğraş edinmenin sonuçlarını dile getirmektedir:

ADAM: Bayağı merak ettim şimdi. Başka neler var çantanızda?

(Komşu deprem çantasını masanın üzerine boşaltır)

KOMŞU: Çok fazla şey yok. Su, birkaç gün yetecek kadar bisküvit, meyve suları, bronşit haplarım, vasiyetim, şimdiye kadar hayatıma girmiş olan kadınlara ayrı ayrı yazılmış mektuplar, sigorta kâğıtlarım, düdüğüm, enkaz altında kalırsam okumak için "Mutlu Olma Sanatı" adlı kitap ve tabanca. (Ak, 2003, s. 25)

Güvende olma duygusunun takıntılı boyutlara ulaştığı oyunda tiplerin gönüllerini rahatlatmak adına sahip oldukları herşeyi bedenleriyle birlikte sigortalattığına şahit olunur:

"ADAM: Siz hep bu kadar hazırlıklı mısınızdır?

KOMŞU: Elbette. Hiçbir şeyi tesadüfe bırakmam ben. Her şeyin istediğim gibi olmasını isterim. Herhangi bir zor durumda kalacağımdaya yapmam gereken her şeyi bilirim ben. Evim yangına, sele, depreme karşı sigortalıdır. Ayrıca karaciğerim, pankreasım, midem ve kalın bağırsağımı tek tek sigortaladım." (Ak, 2003, s. 32)

Postmodern bireysellik tam da böylesi bir algılama ve bilinçlilik haline dönüşen büyük bir deneyimi yansıtır. (Şahiner, 2013, s.171) Önüne geçilmez bu tüketim çarkının içinde, postmodern birey için "zaman" ayrıcalıklı bir konuma oturur. Diğerlerinden apayrı olan bu mala talep diğerlerine olan talebin toplamına hemen hemen eşittir. (Baudrillard, 2012c, s.177)

Zamana duyulan büyük talep orantısında artık göstergenin işlevi gerçekliğe meydan okumaktır. Günümüzde sanatın hedefi de bu amaç doğrultusunda

ilerlemekte ve görünenler dünyası bir yanılsama şeklinde eserlerde varlık bulmaktadır. Neyse ki, bize görünen nesneler hep daha önceden kaybolmuş nesnelerdir. (Baudrillard, 2012b, s.20) Şimdiki zamanın eserlerinde izleri mevcuttur. İçinde bulundukları zincirleme bir ağ sayesinde ve yeniden inşa edilmeleriyle onları kendimizin çağdaşı kılmaktayız. Geçmişin şimdide süregiden bir şey olması özelliği onu kavrayabilmemizin anahtarını oluşturur. Edebi eserlerde geçmişe ait izlerin imgesel resimleri geçmişten başka şekilde dönüşerek devam etmektedir. Yeniden üretmek ve düşünmek, geçmişle şimdiki zaman arasındaki zamansal uzaklığı ortadan kaldırmanın bir biçimi olmalıdır. (Ricoeur, 2013, s.243) Zamansal uzaklığı ortadan kaldırarak metinlerarasılığın izinden gitmek, parodiyi güncel tutmak, yeniden canlandırmanın felsefi anlamını oluşturur. Parodi metinler, hakikatin ve gerçeğin dışında kalarak zamansallığa direnen, dünyayı neden-sonuç ilişkisine indirgememize karşı çıkan metinlerdir. Bu metinlere örnek olarak Turgay Nar'ın *Çöplük*(1995) oyunu, bizi hakikatin nerede bitip düşün nerede başladığına dair bir ikilemle yüzleştiriyor. Zamansız bir oyun olan bu eser, tüketimin ve buna bağlı olarak hızla büyüyen atıkların ortasında bir çöplükte geçmektedir. Haço, İsrail ve Aymelek aracılığıyla kentin ya da toplumun dışına itilen insanlar sahneye getirilen oyunda, kent düzeninin, sisteminin komik olmayan bir parodisi söz konusudur. (Ulutaş ve Ulu, 2015, s.45) Oyun İsrail ve Haço'nun aynı anda gördüğü, Aymelek'in çarmıha gerilmiş bir şekilde çocuğunu doğurduğu rüya ile başlar:

(Bir Yirminci Yüzyıl Ortaçağı... Franz Liszt'in Requiem'iyle görselleşen dev yüzlü bir çöplük ve Zaman'ı gittikçe örtünen bir sis... Güneş, ağır bir ivmeyle portakal güzelliğinde göverir. Güneşin yükselişiyle Aymelek, dev bir çarmıha gerilidir. Çarmıhında doğum sancısı çeken Aymelek'i izlerler. Lacivert Gölgele, haça doğru tırmanıp Aymelek'in kasıklarından çocuğu alırlar. Güneş ikiye bölünür. Bir parçası Aymelek'in üstünde kalır, diğeri doğan bebeği izler. Aymelek'in kolları bir çift beyaz kanada dönüşür. Aymelek, çöplüğün üzerinde kanatlanır. Lacivert Gölgele, gittikçe belirsizliğe dönüşürken, içlerinden ikisi öne çıkar: İsrail ve Haço...) (Nar, 1995, s.23)

Aslında oyunun ilk cümlesi yirminci yüzyılın yansıttığı değerleri göstermektedir. Kentler büyümüş, teknoloji gelişmiş fakat bunlarla birlikte insani duygular gelişim gösterememiştir. Kente ve insana ait bütün değerler çöğlülüğe

dönüşmenin kaçınılmaz yazgısını yaşamaktadır. Üç naylon toplayıcısının yaşamını anlatan oyunda, çöplüğün bile sadece çöplük olarak kalmadığı bir durum söz konusudur. Temiz kalmak için kirletenler, kutsallığını korumak için diğerini mundar sayanlar, kendi bedeni bir atığa dönüşene kadar tüketmeye, atmaya devam edenler ile bu atık ile yaşamını sürdürenler, kendileri atık ile bir olanlar, siyah ve beyaz olsalar da yan yana gelirler, birbirlerine karışıp griyi oluştururlar. (Ulutaş ve Ulu, 2015, s. 47) oyunda, kolayca cinayet işleme, tecavüz, cinselliğe dair arzular anlatılırken kutsallık da bunların çoğaldığı oranda değerini yitirmektedir:

İSRAFİL: Kilisedeki vaazı hatırlıyor musun?

HAÇO: Hangisini?

İSRAFİL : Peder Virgin'in vaazı!..

HAÇO: He ya, hatırladım.

İSRAFİL: Hele şükür.

HAÇO: Eee n'olmuş?..

İSRAFİL: Hani bir gün ikimiz çöplükte bir kutsal kitap bulmuştuk da, sonra da akıl edip kiliseye götürmüştük.

HAÇO: Ya, iyi de etmiştik. Kitabı peder Virgin'e verdiğimizde nasıl da sevinmişti. İkimizi ödüllendirmek için de karnımızı bi güzel doyurmuşlardı. Hatırladım!..

İSRAFİL: Gerçi domuz eti vermişlerdi, ama nasıl da açtık değil mi?

HAÇO Domuz momuz, yemiştik bi güzel. Eeee?.

İSRAFİL: E'si, diyeceğim odur ki... (Üzerinden çıkardığı ceketini Haço'nun kucağındaki bebeğe sarar.) Çöplükte bulduğumuz kutsal kitapları her götürdüğümüzde karnımızı doyuruyorlar ya. Bu gidişle bizi papaz bile yaparlar. (Nar, 1995, s.25)

Metinde, ağabeyi ve amcasının oğlu Haço ile birlikte yaşayan Aymelek, Haço tarafından uykusunda uğradığı tecavüz sonucu hamile kalmıştır. Sonrasında Aymelek'in rüyasında sürekli yılan görmesiyle birlikte Haço Aymelek'in içindekinin yılan olduğuna ikna olur. Uzun uğraşlar sonucu Aymelek'in karnındaki yılanı çıkarmak isteyen Haço ve diğerleri Aymelek'e boşuna eziyet etmişlerdir. Sonunda gerçek durum anlaşılır ve Haço'nun İsrail'i öldürmesiyle oyun son bulur. Oyunun sonunda İsrail'in konuşması yirminci yüzyıl insanının geldiği durumu sosyal bir eleştiriyle aktarmaktadır:

HAÇO (Bilincin parçalanmış atları soluk soluğa...) Artık, artık bu kuyu yalnızca, yalnızca bana ait!.. Peder Virgiiin? Burada, burada kutsal kitap

dolu, bir gün çıkarsam eğer, söz veriyorum hepsini sana getireceğim!.. Biraz domuz eti verirsin sen de bana karşılığında!.. Biraz domuz eti!.. Burada kutsal kitap dolu Peder Virgiiin!.. İstedğin kadar!.. Hepsi de insan başlarına benziyor!.. Etleri dökülmeye başlamış!.. En büyük Peder Virgiiin, başka büyük!.. Başka büyük olabilir!.. Belediye başkanı. İdris!.. İdris de çok büyük!.. Çöplük!.. Çöplük de çok büyük!.. İsa!.. İsa da çok büyük!.. Belediye Başkanlığı seçimlerini kim kazanacak dersin peder efendi?! Söyleyeyim de küçük kiliseni yut!.. İsa kazanacak belediye seçimlerini!.. Tabii bizim Cinci Kadın ya da orospu Pamuk Abla aday olmazlarsa!.. İsa kazanacak!.. Elimde, elimdeki şu balta!.. Kutsal liderimiz bu balta olacak, Peder Virgiiin!.. (Ve kuyu cinnetin sessizliğine kapanır) (Nar, 1995, s.63)

Baudrillard, bilgi ve teknoloji çağının yarattığı sonsuz tüketim çarkı içerisinde bir simülasyon evreni betimlerken Fredric Jameson postmodern durumu sermayenin daha etkili bir biçimde pazarlanmasının izlerini taşıyan kapitalizmin üst düzey bir aşamasının gelişimi ekseninde yorumlar. Jameson'un yaptığı kilit hareket, parodi ve postmodernizm hakkındaki argümanı geç kapitalizmin bir tanımına bağlamaktır. (Dentith, 2000, s. 155) Postmodern zamanın kendine has üslubunun "pastij" olarak adlandırılan evrensel uygulama olduğunu düşünen Jameson için pastij, bireysel öznenin kaybolmasına bağlı olarak kişisel üslubun varlığının yitirilmesinin bir sonucu olarak gündeme gelir. Jameson modern parodiyi, "normsuzluk" ve "bireysel özenin ölümü" temeline dayanan daha zayıf postmodern pastijle kıyaslar. Bu kıyasa rağmen, Jameson'ın parodi için yaptığı alay tanımı, Baudrillard'ınki gibi geç modern parodi anlayışlarını çağrıştırdığı gözlemlenen ve parodiyi olumsuz olmakla niteleyen modern parodi anlayışını içerir (Rose, 2016, s. 308):

"Parodi kendini, işlevini yitirmiş buluyor: Artık, yaşam süresini doldurmuştur ve o tuhaf, yeni oluşum yani "pastiş" yavaş yavaş parodinin yerini almaktadır. Pastiş de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz "nev-i şahsına münhasır" bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak, pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alay güdülleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir."(Jameson, 2011, s. 56)

Jameson'a göre kapitalizmin kültürel mantığı daha önceki ekonomik aşamalardan farklıdır. Postmodernist adı altında sergilenen sanat biçimleri çağdaş ekonominin mantığını garip bir biçimde ifade eder. Bu kültürel mantıkta

metinlerarası kritik mesafelerin bulunmayışı Jameson için, parodiden farklı olarak pastişi postmodernin kalbine oturtur:

“Toplumsal kodların bugün şaşırtıcı ölçüde yoğun bir biçimde profesyonel ve disiplinler jargonlara (ve de aynı zamanda etnik, cinsel, tinsel ve sınıfsal fraksiyonlara bağlılığı onaylayan belirtilere) dönüşümü de, mikropolitika sorunsalının yeterince gösterdiği gibi politik bir olgudur, eğer bir egemen sınıfın düşünceleri bir zamanlar burjuva toplumunun egemen ideolojisini oluşturduysa, bugünün gelişmiş kapitalist ülkeleri, herhangi bir normdan yoksun biçimsel ve söylemsel bir heterojenlik alanı oluşturuyorlar. Gerçi yüzlerini görmediğimiz efendiler, varoluşumuza sınırlar getiren ekonomik stratejileri biçimlendirmeyi sürdürüyorlar, ancak, artık konuşmalarını bizlere etmeye çalışmıyorlar (ya da bundan böyle bunu beceremeyecekler); ve geç kapitalist dünyanın okur-yazarlık ötesi, yalnızca herhangi bir dev kolektif projenin değil, aynı zamanda, daha eski dönemlere özgü ulusal dillerin de artık mevcut olmadığı gerçeğini yansıtıyor.” (Jameson, 2011, s.55)

Jameson'un düşüncesine göre böyle bir oluşum tarafından çevrelenmiş dünya içerisinde, parodi tarafından taşınan ve korunan kritik söylem yerine, kapitalizmin bitmeyen metalar dolaşımını yansıtan geri dönüşüm olarak pastiş yerini alır. Kültüre özgü dillerin artık varolmayışı düşüncesi, sanatçılar, mimarlar ve yazarlar tarafından, ne kadar kullanılırsa kullanılsın hiç bitmeyecek olan, diğer türleri çağrıştıran pastişin kullanılmasına yol açar.

Jameson, postmodern duruma en uygun biçimin parodi değil de pastiş olduğunu savunurken Linda Hutcheon için parodi postmodernin yansıttığı en mükemmel formdur. Parodinin hedefini eş zamanlı bir biçimde birleştirerek aynı zamanda bunlara meydan okuması, postmodernizmin “sanatsal üretimin izleri başka metinlerde bulunan bir metindir” düşüncesini desteklemektedir. (Hutcheon, 1988, s.11) Postmodernizmin orijin ve özgünlük olgularına şüpheci bir biçimde yaklaşımı, parodinin postmodern kaygılarla içe içe olduğunu gösterir. Parodinin bu niteliği Hutcheon için onu postmodern form olarak görmesinin en büyük sebebidir.

Hutcheon'un postmoderne ve parodiye dair görüşleri Charles Jencks'in “çift kodlu” anlayışına dayanır. Jencks bu terimi mimari alanında kullanır. Postmodern mimari, Jencks' e göre, alanın uzmanlarından ve halktan oluşan iki

ayrı seyirci kitlesi için bir çekim alanı yaratır ve bunu da modernizm ile klasisizmi, oyunsu, dekoratif bir tonla ve öz farkındalıkla bir araya getirerek yapar. (Carlson, 2013, s.200) Jencks'in "çift kodlu" anlayışı ile Bakhtin'in "çift sesli" parodi anlayışı arasında benzerlik kurulmak istense de, Jencks'in tanımında Bakhtin'in tanımındaki muhalif seslerin biraradalığından farklı bir durum söz konusudur. Jencks parodiyi modernin muhalif değil daha çok yapıcı biçimde "çift kodlanması" olarak anlamlandırır. (Rose, 2016, s.320) Jencks'in yaklaşımının postmodernizme en gelişkin uygulandığı, Linda Hutcheon'un *A Poetics of Postmodernism* (1988) adlı kitabıyla gerçekleşmiştir. Benzer işlerin resim, heykel, film, video, dans, televizyon ve müzik alanlarında bulunabileceğini idda etmekle birlikte, kitabın asıl alanı edebiyattır. Bu anlayışa göre geçmişe dönük oluşturulan yeniden yapılandırıcı bakış açısı parodik anlatımdan ve çift kodlamadan yana tercih yapıldığının ifadesidir. Hutcheon, Jencks'in çifte kodlamasına benzer bir olgunun, "tam da meydan okuduğu kavramları kullanan ve suistimal eden, yerine yerleştiren, yerinden eden" "paradoksal" kurmacanın izini sürer. (Carlson, 2013, s.200)

Hutcheon'a göre postmodern sanatçılar, sanatta ve düşüncede tarihin rolünün çok uzun süre göz ardı edildiği bir yaratıcılığın farkına vararak, parodik metinlerle bu yaratıcılığın özgürleştirici tarafını ortaya çıkarırlar. (Hutcheon, 1998, s.11) Bu ortaya çıkarma işlemi metinlerin yüzünün dünyaya çevrilmesiyle oluşur. Metinlerin dünyaya döndürülmesi sıradan gerçekliğin dünyasına dönüşün aksine, metinlerin kendilerini yerleştirdiği "söylemlerin dünyası"na dönüşü yansıtır. (Hutcheon, 1988, s.124) Burada ortaya çıkan sorun bu dönüş işleminin nasıl uygulanacağı sorusudur. Bu sorunun cevabı parodinin işlevi nasıl gerçekleşir sorusunun cevabı ile aynıdır. Hutcheon'a göre postmodern sanatçılar bu uygulamanın uzaktan yapılamayacağını farkındadırlar. Bu nedenle postmodern sanatçılar metinlerarası geçmiş, yani tarihsel söylemi postmodern kurmacanın kurucu bir yapısı halinde metne dahil ederek, geçmişin hem edebi hem dünyevi özelliğini açığa çıkartırlar. (Hutcheon, 1988, s. 124) Metinler özerkliğini kurgu olarak teslim etmek yerine her biri tarihsel bir söylem içinde varlığını korur. Böylelikle paradoksal yapısı iki katına çıkan bir ciddiyetle

parodinin ironik varlığı kendini hissettirir. Hem dünyanın hem de edebiyatın bütün metin geçmişinin parodik bir söylem içerisinde yeniden işlenmesi, tarihi ve kurguyu birbirine dahil eden postmodern söylemin canlandırılmasıyla paralellik gösterir. Öyleyse bu dünya gerçekliği sorgulanabilir bir dünya ile bağlantılıdır ve modern dünyada gerçeğin temsili gerçeğin kendisiyle bire bir aynı değildir. Gerçekliğin temsili kavramı her biri eşit derece masum olmayan metinsel ve biçimsel iddialardır. Postmodern, aslında, bilinçaltında, "arşivde" sanattır ve bu arşiv hem tarihi hem de edebi niteliktedir. (Foucault'dan alılayan Hutcheon, 1988, s.125) Modern tip de geçmişin parodilerine atar kendini: "Tarihe gereksinim duyar, çünkü tarih bütün kostümlerin saklandığı bir depodur onun için. (Berman, 2011, s.37) Üzerine denediği hiçbir rol kendisine tam anlamı ile uymaz, sürekli kıyafet değiştirir. Geçmişten ve bütün bir tüketim toplumundan kalan atık karşısında modern birey ne yapacağını bilmez haldedir. Baudrillard bu atıkla baş edebilme formülünü şu şekilde anlatır:

"Bir fazlalık oluşturan bu kalıntının gerekliliği artık hiçbir biçimde görülmemektedir... Bilgi çağında işgücü neye yarar? Katlanarak artan bu atıktan ne yapmalı? Tarihin çöplüğüne mi göndermeli? gerçekliğin cesedinden daha kolay bir biçimde kurtulamayacağız. Başka çare kalmayınca, onu özel bir gösteriye, geçmişe yönelik bir mizansene, doğallığı koruma altına alınan özel bir bölgeye dönüştürmeye zorlanacağız." (Baudrillard, 2012, s. 60)

Elimizde bulunan malzemenin tarihe gömülmesini izlemek yerine yönümüzü ona çevirerek onu tekrar kullanmak düşüncesi Hutcheon'u bu konuda desteklemektedir. Postmodernist öznenin bütüncül bir kimliği yoktur ve hayatta birden fazla yerde var olabilmek için onlarca farklı kişiliğe bürünmüştür. Gerçekliği konusunda katı ve sabit olmadığı gibi kişiliği konusunda da sabit değildir. Postmodern birey geleneğe, antikalaşmış olana (genelde geçmişe), egzotik olana, kutsal olana, sıradışı olana, genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. (Rosenau, 2004, s. 88) Gerçeğin sabit ve kanıtlanabilir olmadığı bir durumda temsil anlayışı da bölünmüş bir şekilde ortaya çıkar. Bu yüzden edebiyat ürünleri pek çok metne ve türe göndermede bulunarak, onlarla ilişki içinde anlamını bütünler. Yine de bu anlam hiçbir zaman tamamlanmış değildir. Bir çok disiplinlerarası alan metinlerarası ağlarla kendi



sorunsalını temsil etmeyi amaçlar. Paradoksal olanın, bölünmüşlüğü birlikteliğinde sürekli bir parçalanma ve yeniden oluşum söz konusudur. Böyle bir oluşumda hem yazar, hem tür kavramı sorgulanır. Artık tek başına hiçbir olgu mümkün değildir. Artık sanat eseri okuyucunun kendi anlamını türetebilmesinin bir bahanesi, bir vesilesidir. (Taşdelen, 2007, s.65) Hem okuyucu hem tarihi malzeme birbiri üzerine katlanarak ve birbirlerine katılarak metinlere eklenirler, diğer metinlerle iç içe geçmeye ve yeni metinler oluşturmaya devam ederler.

Hutcheon'un parodi tanımında dikkat çeken bir diğer nokta parodinin "komik" unsurunu içermesinin zorunlu olmadığıdır. Neredeyse her yeniden yazma işlemini parodi olarak kabul eden Hutcheon için parodiyi komikten ayırmasının sebeplerinden biri parodinin olumsuz ve tek boyutlu bir alaya –parodiyi burlesk olarak tanımlayan modern tanımın ilişkilendirildiği alaya- indirgenmesine dair yaptığı eleştiridir. (Rose, 2016, s.322) Hutcheon'a göre parodi, aynen Brecht'in Yabancılaştırma Etkisinde olduğu gibi okuru hem uzakta tutmayı hem de yorumsal bir etkinliğe katılmasını sağlar. (Hutcheon'dan alıntılanan Gümüşbaş, 2011, s.126). Postmodernin önemli kuramcılarından Hutcheon'un parodiye dair belirlediği bu özelliklerden dolayı, çalışmamızda, örnek eserlerine Murathan Mungan'ın *Taziye*(1982) adlı oyununu da ele alınmıştır. Bu eserde Güney Doğu Anadolu'da geçen bir aşk öyküsü anlatılır. Bu aşk öyküsünün etrafında törelere ve geleneklere yer verilir. Bedirhan Ağa ve düşman bir aşiretten kaçırdığı, sonrasında birbirlerine aşık oldukları Fatsa kadının hikayesinin anlatıldığı oyun, töre ile bireyler arasında yaşanan çatışmayı dile getirmektedir. Eserin sürekli geriye dönüşler göstermesi ve şimdiki anla kesişmesi oyun kurgusu açısından dikkat çekmektedir. Bedirhan Ağa, kendilerine düşman olan başka bir ağanın kızını düğün sırasında kaçıır ve evlenir. Birbirlerini çok severler, bir de oğulları olur. Bu olay birbirine düşman iki aşiretin arasındaki gerilimi artırmıştır. Aynı zamanda Bedirhan Ağa'nın annesi de bu evlilik üzerine lanetler okur. Çünkü kurulu düzen, bir sevdaya karşı sarsıntıya uğramıştır. Bir gece, Bedirhan Ağa konağa gizlice giren gelinin kardeşlerince öldürülür. Bunun üzerine aşiretine olan borcunu ödemek gerekçesiyle Fatsa Kadın suçlu bulunur. Törelere Fatsa

kadın yerine söylenmesi gereken her şeyi söylemektedir. Fatsa Kadın'ın ölüme yazgılı olan sonu kaçınılmazdır. Ölümü, ağa olan oğlu tarafından gerçekleştirilecektir. Bir anne kimliği ile Fatsa Kadın oğlunu kendini öldürtmeye ikna eder: Törenin buyruğu yerine getirilir. Oğul anasının taziyesini tek başına tutacaktır. Oyun bin yıl yaşlanmış oğulun, anasını mı, babasını mı, yoksa töreleri mi vurduğu belli olmayan düşsel bir imge eşliğinde son bulur. Yazar eserini bölümlere ayırmıştır. Bu bölümlerde bir de ara oyunun olması ve bu oyunun Hz. İbrahim ve İsmail kıssasının yeniden yazılmış bir örneği olması dikkat çekmektedir.

“(Mavi bir duman içerisinde belirsiz bi mekânda oynanmalıdır bu oyun. Bütün oyuncular bembeyaz giysiler giymelidir. İbrahim'i Bedirhan Ağa, Hacer', Fasla Kadın, İsmail'i Heja oynayacaktır. Anlatan'ın konuştuğu süre oyuncular, sözsüz bir oyun gibi anlatılanları yansılayacaktır.)

ANLATAN: Ve Tanrı, İbrahim'den oğlunu Kâbede kurban etmesini istedi. İbrahim eve kederli geldi. Hacer, kocasına üzüntüsünün nedenini sordu. İbrahim hiçbir şey söylemedi. İsmail'i getirmesini ve Tanrının çağrısına gideceklerini söyledi. İsmail en iyi esvaplarını giydi. İbrahim, karısından ip ve kılıç istedi. Hacer'in gönlüne kuşklar yürüdü. Lâkin, İbrahim'in istediği iple, kılıcı getirdi. Sonunda İbrahim hem Hacer'e hem İsmail'e gerçeği söyledi.

Ve hep birlikte Kâbeye, yola çıktılar.

İSMAİL: Gecikme baba, işte başım.

ANLATAN: dedi. Ve sonra İbrahim dua etti. Ardından İsmail:

İSMAİL: Kranlıktan korkarım. Mezarıma her gelişinizde bir mum bırakın. Başucumda bir mum yansın.

ANLATAN: Dedi. Ve babasına gözlerini bağlamasını söyledi. Sonra Hacer dedi ki:

HACER: Bir deve veya bir koyun bile kurban edilirken ona su verilir ya İbrahim. Oğlumuz, bir deveden ve bir koyundan daha mı değersizdir?

KARANLIKTAKİ KALABALIK: Su! Su! Su!

Toprağa su!

Gönüllere su!

Susuzlara su!

(Şimşekler çakar, gök gürler, yağmur yağmaya başlar, İbrahim İsmail'i kurban edecekken)

KARANLIKTAKİ KALABALIK: Gökten koç hiç inmedi! Gökten koç hiçinmedi!

(İsmail yığılır kalır.) (Mungan, 1992, s.45-46)

Yazar, farklı alımlama şekillerine açık olsa da böyle bir yeniden yazıma, Hutcheon'un tanımıyla bir parodi, başvurmasının sebebi, cahilliğin hüküm sürdüğü bir toplumda, töreler yüzünden oğulun annesini öldürmek zorunda

kalmasıdır. Mungan eserinde kutsal bir metinden esinlendiği bu ara oyunu, orijinal metinden farklı olarak, Allah tarafından gönderilen bir koçun gelmediği yönünde kurgulamış, bunu dış seslerle desteklemiştir. Çünkü esere göre verilecek olan kurbanın sebebi, Allah'a duyulan derin itaat ve sevgi değil, insan eliyle yazılmış törelerin gereğidir. Bu ara oyunda, kurban edilen kişilerin, sırf öldükleri için Bedirhan Ağa ve Fatsa Kadın olmadığı, böyle bir cinayeti işlediği için oğulun da insani yönlerinin kurban edildiğinin vurgusu yapılır. Bu vurgu, cinayetin oyun sonunda düşsel bir görüntüyle birbirine karışması ve cinayetin kime karşı işlendiğinin belirsizleşmesiyle desteklenmektedir. Yazar yeniden yazdığı Hz.İbrahim kıssasıyla, kendilerine, evlatlarına, kadınlarına bu denli acımasız olan bir topluma karşı merhametin, Allah'tan beklenmesinin yanlış olduğunu anlatmaktadır.

Hutcheon'un yeniden yazılan metinlerde dikkat çektiği başka konu alımlama sürecidir. Okurların parodiyi anlamlandırmaya başlayabilmeleri için, "diğer sanatsal kodlara ek olarak, okuduklarının bir parodi, ayrıca hangi ölçüde ve ne tür bir parodi olduğunu fark etmeleri gerekir. (Gümüşbaş, 2011, s.126) Okurların yeniden üretime katkıda bulunabilmeleri adına böyle bir farkındalığın gerekli olduğunu düşünen Hutcheon için bu durum söz konusu değilse parodik metin hedefine ulaşmış sayılmaz.

Kısacası yirminci yüzyılın postmodern duruşu eşliğinde metinler ve imgeler de radikal bir dönüşüm yaşanır. Foucault, Barthes, Baudrillard gibi teorisyenlerle nesnellik kavramına etkili bir biçimde saldırı yapılır ve özellikle dildeki anlam karmaşası üzerinde durulur. (Şahiner, 2013, s.176) Bu tartışmalarla günlük yaşantıya dair deneyimlerimiz ifade edilirken, dünyayı yorumlamada dilin ne denli etkili ve değişken olduğuna dikkat çekilir.

Postmodernizmin yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımları yıkması gerektiği düşünülürse, sanat eserinin biricikliği, başka metinlere kapalı yapısı geçerliğini yitirir. Yaşanan bu değişimle ve popüler kültürle birlikte, özellikle bu kültürün oluşumunda, gündelik yaşantımızın her anında parodinin ve onunla

bağlantılı biçimlerin yaygınlaştığı herkesçe kabul gören bir düşüncedir. Dentith bu ironik durumu şu şekilde örneklemektedir:

“Simpsons'tan başlıyoruz; geniş çapta bir durum komedisi yani kenarkent ailesinin parodisi. Hollywood filmlerinin spesifik taklitleri ile birlikte başka bir çizgi film olan Tom ve Jerry'nin parodisini de içeriyor ... melodramın içine ve dışına çıkıp öykü çizgisinin talepleri ve derecelendirmelerini belirleyen diğer televizyon dizilerinden herhangi birine geçebiliriz. Daha sonra gayet aleni bir şekilde iki komedi şovu arasında dururuz; birincisi pop videoların, filmlerin ve diğer televizyon tiyatrolarının parodisini elinde bulundururken diğeri farklı bir taklidinin diğeri bir aracı olur.” (Dentith, 2000, s. 160-161)

Bu durum etki derecesi değişkenlik gösteren farklı güçlerin bir arada bulunmasını, bu güçlerin her birinde parodi uygulamalarının yine farklı derecelerde öne çıkmasını sağlar. Bu etki kimi zaman eğlenceli, kimi zaman eleştirel kimi zaman da ironik ya da boş bir durumu ifade edebilir. Böyle bir etki alanında, popüler kültürel formların birbirine olan üstünlüğü, toplumdaki kültürel otoritelerin çeşitli kaynaklardan görelî bir şekilde etkilenmesi söz konusudur. Parodik etkilere maruz kalmış olan, yeni bir yeniden canlandırma sürecinin doruk noktası olarak görülebilecek bu süreç, aslında en başında Bakhtin'in sözünü ettiği karnaval metinler ile başlayan “The Simpsons” gibi tv dizileri ile devam eden uzun bir oluşumu ifade eder. Bu sürecin açıklamasında gerekli olan şey, toplumdaki kültürel otoritenin çoklu ve değişken kaynaklarının ifadesi ve inançlar değiştikçe kutsal sözcükleri icat etmek ve yaratmak için herhangi bir toplumsal düzenin kapasitesidir. (Dentith, 2000, s.162) Çünkü zamanla farklı sosyal sınıflar toplumsal önceliği alarak etki alanı yaratırlar, farklı kültürel biçimler gelerek öne çıkarlar. Yeni söylemlerin etki alanları da yine söylem parodileri ile zenginlik kazanır.

Postmodern felsefe öz ve tek gerçeklik gibi kavramlara karşı çıkar. Buna göre var olan gerçekliği belirleyen tek unsur dildir. Dilin belirlediği gerçeklikten başka tutarlı bir gerçeklik anlayışından bahsetmek olanaksızdır. Dil ise yenilenmeye değişime son derece açık bir olgudur ve kendini sürekli değişim içinde bulur. Bu nedenle çok anlamlılığı çağırır ve güvenilirliği değişkenlik gösterir. Söylem de dilin bir ürünü olduğu için sabit ve katı bir doğru kavramını yansıtmaz.

Postmodern etki etki altında yazılan birçok oyun önceki metinlere de öykünerek dilin değişken yapısına vurgu yaparlar:

“KAVUKLU- Bir sigaran var mı?  
 KAVUKSUZ- Bir sigaram olup olmadığını mı soruyorsun?  
 KAVUKLU- Aşşağı yukarı. Delirdin mi? Ne sigarası? Nargileye ne dersin?  
 (umutsuzca şapkasını çıkarır, içine bakar) Tavşan da yok!  
 - Leke şapkasını çıkarır, içine bakar, iyice yoklar, yeniden takar.-“  
 (Şensoy, 1993, s. 26)

Samuel Beckett'in kahramanlarını andıran bu görüntü, gerçekliğe dair bir endişe yaratır. Aynı zamanda Beckett'in oyun kişileri ile paralel olarak Şensoy'un oyunundaki kişiler belli söylemleri temsil ederler. Godot'nun ve Kavuklu ile Kavuksuz'un dışında kalan oyun kişilerini Godot'yu Beklerken oyunundaki kişiler ile birebir eşleştirmek mümkün olmaz. Godot'yu Beklerken'de Pozzo ve Lucky'de hayat bulan köle-efendi ilişkisinin, bu oyunda - Godot'nun başında yer aldığı- yöneticiler ile halk ilişkisine koştur olduğu söylenebilir. (Ergün, 2015, s.172) Halkla Godot arasında geçen aşağıdaki diyalog efendi- köle ilişkisinin eleştirildiği bölümlere örnek gösterilebilir:

(Altın tokmaklı bir tahta kapı iner sofitadan. Hepsi şaşkın bakınırlar. Leke topallayarak gelir, kapının tokmağını sinirle çalar. Godot'nun sesi duyulur.)  
 GODOT- Evde yokum!  
 HEPSİ- (ürkerek) Godot!  
 - Ferhat gider, ısrarla kapıyı çakar.  
 GODOT- Ne var?  
 FERHAT- Godot hazretleri, biz halkınız!  
 GODOT- Aferin! Ne istiyorsunuz?  
 FERHAT- Su istiyoruz! Ben hortum da istiyorum!  
 GODOT- İyi!  
 FERHAT- Ne iyi?  
 GODOT- Siz talihli bir milletsiniz. Doğu da, Bindiken dağında su var. Seçin  
 içinizden bir yiğit, gitsin delsin Bindiken dağını, kavuştursun bizi suya.  
 KAVUKSUZ- Niye bir tek yiğit? Beş on yiğit olamaz mı?  
 GODOT- Toplu gösteriye girer. (Şensoy, 1993, s.46)

Bu şekilde belirli bir söylemi taklit eden parodi, o söylemi kendi alaycı sesi ile karıştırarak, söylemin yarattığı bütünlük, tutarlılık ve gerçeklik yanılsamasını açığa çıkarır. (Korkut, 2005, s.183)

Söylem parodisi postmodern felsefe anlayışına uygun düşen bir parodi anlayışıdır. Çünkü postmodern felsefe türlerin ve eserlerin sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Günümüz dünyasında her şey bir metindir. Metinselliğin ön planda olduğu bu dünyada parodi yazarının, bir eseri anlamlı bir şekilde taklit edebilmesi için, o eseri, diğer eserlerden bağımsız, belirli bir çerçeve içerisinde tanımlanabilen ve kendi bütünlüğü olan bir yazın ürünü olarak görebilmesi gerekir. (Korkut, 2005, s.181) Fakat bütünlük anlayışının yerini parçalılığa bıraktığı, eserlerin birbirlerini içinde sakladığı metinlerin dünyasında bu imkânsız görünmektedir:

“Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, tür birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır.” (Rene Wellek’ten alıntılan Parla, 2013, s.33)

Bu nedenle dil ve metinselliğe dair postmodern kuramlar, tür parodisini de eser parodisine benzer bir şekilde anlamsız kılarlar. Modern sonrası yazarların önceki yüzyılda yaşayan babalarına ve dedelerine öykünmediği fakat öykünmemekle birlikte inkar da etmediği metinler geçmişini omuzlarında yük gibi taşımak yerine onu sindirmişlerdir. (Eco’dan alıntılan Güçbilmez, 2005, s.146) Böylelikle metinlerarası ilişkiler ışığında ve postmodernin söylem kavramına yaptığı vurgu düşünüldüğünde geriye kalan tek parodi türü söylem parodisidir. Ele aldığımız eserlerin, Beckett’in *Godot’yu Beklerken*(1953) eseri başta olmak üzere, Batı ve Türk edebiyatına ait bir çok metinden, karakterden yararlanıldığı görülür. Fakat bunlar kendi başlarına metin veya tür parodisi oluşturmak yerine bunlara gönderme yapan bir söylem parodisine dönüşür. Beckett’in kahramanlarının her hareketinin parodiye dönüştüğü türde metnin varlığından söz ediyorsak başlangıç noktası ya da merkez olarak bir edebî metni almak postmodern parodi için mümkün görünmemektedir.

Söylem parodisi ile okuyucu, karşısında sergilenen durumun bir dil ürünü olduğunun ve dil ile şekillendiğinin bilincindedir. Bu eğilimi taşıyan yazarların oyun metinlerinde yazınsallığın ön plana çıkarıldığı, bunu sağlamak için de

metnin çizgiselliğini kesen, birliğini bozan “anlatı”dan ya da metinlerarasılıktan - metinlerarası ilişkiyi sağlayacak alıntı, pastiş, parodi gibi araçlardan biraz daha farklı bir çerçevede ele alınması gereken üstkurmacadan- ya da hepsinden birden yararlanıldığı görülür. (Güçbilmez, 2005, s.147)

Modern sonrası metinlerde parodi eğlenceli bir biçim anlayışından daha çok bir hayat biçimi olarak karşımıza çıkar. Dilin normatif sınırları, kendini zorlayarak parodiye yaklaşma eğilimindedir. Sadece kahkahanın değil aynı zamanda korkunun keşfedilmesi için bu gerekli duruma gelmiştir. Artık söz konusu olan orijinali açığa vurmak ya da düzeltmek değildir. Yeni yönelim, absürd olarak şekillendirilebilen, akıl almaz, kaynak materyal olarak kullanılabilen orijinaldir. (Frosch, 1973, s. 374) Günümüzün masal parodileri, peri masalının masumiyetini taşımak ve kendine böyle bir son biçmek yerine, materyalde yani asıl metinde belirgin bir şekilde bulunmamak sebebiyle bir dizi farklı sonla biter. Hatta belki de bir başka metinde kendisinde olmayanın işlenmesine hizmet ederek kendisini hedefe oturtur ve sonlandırılmazlar. Farklılıklar üzerinden şekillendirilen yeni metinler parodiyi bir tür veya dil ürünü olmasının yanında bir dürtü olarak ve hayal gücünün sınırlarını zorlamak için kullanır. Çünkü parodi ayrı bir tür olmaktan çıkmış olmak yerine, yazarın söylemek istediği her şeyi söylemek için son derece uyumlu olan tüm durum ve biçimlerimize yerleştirilmek üzere gelmiştir. (Frosch, 1973, s.375) Artık bazı sezgisel amaçlar ve oyunlar için, metinlerin bağdaştırıcı özelliğini kullanan çağdaş yazarın amacının bir parodist olduğunu düşünmek bile mümkündür.

Parodi, edebi dili yenilerken geçmişten sorumludur fakat geçmişten sorumlu olması demek onu tekrar etme zorunluluğu olduğu anlamına gelmez. Bu yenileme işleminde yinelemeden kaçınır. Çağdaş parodinin konusu, temsilin temsil edilmesidir. Hedefi doğa değil insan konuşması yani dildir. Bu nedenle yazılan metinlerde geçen diyaloglar bir “düzen” yansıtmak yerine saçmaya hizmet etmektedir. Bu konuşmalarla birbirine yabancılaşmış bireylerin geldikleri nokta gözler önüne serilmekte, iletişimsizliğin tüm boyutları yansıtılmaktadır.

Aktarılan dil reklamlar dünyasının bir parçasıymış gibi bir bütünlük göstermek yerine akla ilk gelenleri sıralamaktadır:

**“Metin:** Çabuk bilgisayarın başına geç.

**Refik:** Tamam! *(Ayağa kalkar. Bir an durur.)* Neyin başına geçecektim?

**Metin:** Bilgisayar, daktilo, kalem, kağıt. Ne geçirirsen eline, hemen yazmaya başla.

**Refik:** Şimdi mi?

**Metin:** Çok iyi fikirlerim var. Çabuk ol.

*(Metin adeta bir trans halinde hafif hafif sallanır ve mırıldanırken Refik bir deste kağıt ve bir kalem bulur, Metin’in yanına oturur.)*

**Refik:** Hazırım.

**Metin:** Yaz öyleyse: Mavi!...

*(Metin “Mavi!” der demez, koro ilk önce mavi kelimesini yankılandırır gibi girer, yankılar bir doruğa ulaşır patlayınca da birçok reklam sloganından oluşmuş aşağıdaki sözlerle devam eder. Koro öne çıkar, Metin’in sözleriyle koro sözleri birbirine karışır.)*

*(Bu arada Refik, harıl harıl sayfaları doldurmaktadır.)*

**Koro:** Mavi, mavi, mavi, mavi, mavi... mavi! Çakar çakmaz çakan çakmak. Şaşırmadım, şöyledim. Gelecek de bir gün gelecek. Nasıl becerdin? Dorukları insanın. Pepsi, yeni nesilin seçimi. Mintax’la canım, Mintax’la. Yöneticimiz uyuyor mu? Göğü ısıtamazsınız. Çukolata, kaymak, burada. Size de çıkabilir. Çatınızı izocamla kaplatın. Kalplerdeki kaymak. Elmooor. Zzzzt Tokai! İGS. İyi giyinmeyi seviyorum. Takmayacaksın, tak açacaksın. Bira bu kapağın altında. Şapkasız çıkmam abi. Arabanızın güçlü dostu. Pantolon uyduramadık, gömlek verelim... *(Herkesin bildiği, tanıdık spotların en akılda kalan kısımlarından kurgulanmış bir kolaj devam eder.)*”  
(Kurdoğlu 1995, s.7)

Güle Güle Godot’da ise Kavuklu ve Kavuksuz konuşmalarının saçma eşiğinde durduğunun farkındadır.

KAVUKLU- Saçmalıyoruz

KAVUKSUZ- Evet.

Kısa Susku.

KAVUKLU- Yani artık bir bütünün birbirini tamamlayan parçaları değiliz.

KAVUKSUZ- Doğru! (Şensoy, 1993, s.13-14)

Bu saçmalama döngüsünü yine saçma şeyler söyleyerek kırmaya çalışırlar.

Dilin gramer özelliklerine yükledikleri anlamı eylemlerinde aramaktadırlar:

KAVUKSUZ- Boş konuşmayalım, hadi yürü!

-Gidip bisikletlerine binerler, Leke yanlarında yerini alır. Onlar pedal çevirirken, o da pandomim yürüyüşüne geçer elinde bavullar.

KAVUKLU- O zaman, zamirsiz sıfatsız konuşalım, yalnız fiillerle...

KAVUKSUZ- Gidiyoruz

KAVUKLU- Biliyorum

KAVUKSUZ- Nereye?



KAVUKLU- Bilmiyorum? (Şensoy, 1993, s.65)

Artık metinlerde konuşmalar, bir neden- sonuç dahilinde ilerlemez, anlamlı bir bütün teşkil etmez. Kişin karşısındakine göre konumlanmadığı konuşmalar saçmalamanın sınırlarına ulaşır. Bu diyalogların sonunda oyun hiçbir şey olmamış gibi devam etmektedir. Yani dile ile verilen saçma duygusu yaşama ait bir unsur olduğunu kanıtlama girişimindedir:

“ATİLLA: ( Aşkın’a) Sen tıptan mı ayrılmıştın delikanlı?

AŞKIN: Yok.

ATİLLA: Neden ayrılmıştın?

AŞKIN: Siyasal Bilinçten...

ATİLLA: Neden, neden?

MASKELİ: Siyasal Bilimlerden...

AŞKIN: Lokal Anesteziden...

MİNE: Mahalli Lig’ten ayrılmıştı...

MELDA: Komatöz durumlardan istifa etmişti.

MİNE: Yüksek doz santral sistemi depresanı santralinde yangın çıkartmış...

AŞKIN: Kemik iliği depresyonuna yakalanmışım ama... iyileştim.

MASKELİ: Artık hiçbir şeyi kalmadı... iyileşti.

AŞKIN: Turp gibiyim.” (Baydur, 2016, s. 295)

Parodi, metinlerin biçimsel özelliklerden, anlatım olanaklarına, karakterlerin dinamiklerinden konunun işleniş biçimine kadar ortaya koyduğu çok yönlü bir tezdır. Tezini oluştururken kendine bir amaç edinir. Bu amaç doğrultusunda alt metnini sarsıntıya uğratar ki mi zaman ise ona hayranlığını dile getirebilir. Karşımızdaki yazar normal yazardan farklıdır artık. Bir nevi kendini karakterize eden faktör, yazarın rolünü taklit eden yeni bir yazardır. Zeynep Kaçar’ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*(2017) adlı oyunu alt metnin yıkıma uğratıldığı, karakterlerin alışılmış özellikleri doğrultusunda beklentilerin boşa çıkarıldığı tiyatro metinlerine örnek olarak gösterilebilir. Kaçar oyununda, Kırmızı Başlıklı Kız, Yüzyıl Uyuyan Güzel, Sindirella, Rapunzel ve Pamuk Prenses gibi masal kahramanları üzerinden feminist söylemin parodisini yapar. Oyunda bu kadın kahramanlar, yazarlarının onları belirlediği ve içine hapsettiği kimliklerinden bunalmıştır. Rapunzel’in bir yolunu bularak masaldan kaçtığını öğrenen diğer masal kahramanları birbirlerine cesaret vererek kendi masal dünyalarından kaçmanın planını yaparlar. Gerçek dünyanın içlerinde bulundukları dünyadan çok daha farklı olduğuna inanan bu kahramanlar, gerçek dünyaya adım

attıklarında, aslında düşsel ya da gerçek farketmeksizin kadına dair ortak düşüncelerin, önyargıların, tabuların ve önceden belirlenmiş kimliklerin olduğunu görürler. Tıpkı masaldaki gibi gerçek dünyada da böyle bir oluşumun parçası olan kahramanlar, başlı başına birçok masalın parodisi olmanın yanında, dilsel üretimlerle her durumun parodisini yaparlar:

“S: Prensesle kavuştuktan sonra ne olduğunu merak etmiyor musun?

P: Biraz.

K: Hani çok ayıptı?

P: Gerçek dünyada ayıp filan, artık ne olursa yaşıyorsun.

K: Heheh. Ne güzel! Kim bilir Rapunzel neler neler yapıyordur şimdi?

P: Belki de çok kötü şeyler geldi başına.

S: Ama ne olduysa ya da ne olacaksa kendi istediği için oluyor ve olacak.

Psikopat Grimm kardeşlerin hayal gücünün zıvalıklarıyla değil.” (Kaçar, 2017, s.18)

Yazarın gerçek ile düş dünyasını iç içe geçirdiği bu oyunda, yıllardır dinlediğimiz masal figürlerinin kalıplaşmış durumları gösterilir. Bundan kurtulmanın bir yolunun olduğunu düşünen kahramanlar için öncelikle elde edilmesi gereken duygu cesarettir. Kaderlerini ancak cesaretle aşabileceklerine inanırlar. Onlar için gerçek dünya, gerçek kimliklerini, olmak istediklerini bulabilecekleri yerdir:

“P: Çek çek kürekleri kırmızı

Değişti alnımızın yazısı

Gerçek dünya gerçek hayat demek

Şimdi çok cesur olmak gerek.

S: Çek çek kürekleri Uyuyan Güzel

Masal çağırsa da bizi dön gel

Gerçek dünyaya doğru yolculuk

Kaderi aşmaktır asıl mutluluk.” (Kaçar, 2017, s.24)

Dünyamıza adım attıkları anda işlerin pek de düşündükleri gibi olmadığını farketmek biraz zaman alacaktır. Bu aşamada gerçek dünyadaki tiplerin kendilerine büyük ilgi göstermesi ve geçen konuşmalar, kadına yönelik bakış açısını göstermek adına işlevselleşiler:

“S: ...O kadar çok ilgi görüyoruz ki! Röpotajlar, televizyon programları.

Dördümüzün baş rolünü oyanayacağı bir dizi teklifi aldık.

KS: Öyle mi? Çok güzel. Kabul ettiniz mi?

Y: Henüz değil.

KS: Konusu nedir diye sorsam?

P: Bizi anlatacak. Yani pamuk Prenses, Sindirella, Kırmızı Başlıklı Kız ve Yüz Yıl Uyuyan Güzel masallarının modern versiyonu diyebiliriz.

KS: Bu harika bir proje. Siz dünyadaki tüm kızların örnek aldığı kahramanlarsınız.”

....

KS: Bu dünyada her kız çocuğu sizin masallarınızı dinleyerek büyüdü. Sizi örnek aldı. Sizin gibi olmak istedi. Şimdi bu misyonu devam ettirmek sizin göreviniz. (Kaçar, 2017, s.38)

Bir masal kahramanı olmanın ötesinde kız çocuklarının örnek aldığı bir misyon üstlenen bu kadınlar, kendi kimliklerini bulmaktan daha çok başkalarının kimliklerinin oluşumunu tamamlamak için bir piyon konumundadırlar. Bu nedenle kendileri için belirlenmiş sınırların ötesine geçemezler. Tıpkı dünyamızdaki kadınlara, halihazırda söylenen cümleler gibi oluşturulan bir şarkı, onların bu durumunu açıklamada önemli bir araç olur:

“P: ... Bir prensesim ben gerçek dünyada  
Yaşatmak için süslü şöhretimi  
Elbette olacağım sizden biri  
Sessiz uyumlu ve çok maharetli  
Kimine göre devlettir kural koyan  
Kimi tanrının kuralıdır diyor doğru  
Kimi hiç takmıyor kuralları  
İşte o takmayan çok ayıp ediyor  
Şaşmayacaksın sana söylenenden  
Büyükler doğru bilir, doğru söyler  
Çok haklı olman hiç farketmez kim koyarsa kuralı döndürür dünyayı”  
(Kaçar, 2017, s.41)

Nitekim sonunda bu kadınlar da kendi masal dünyalarının her zamanki kahramanları olmaktan sıkılmışlardır fakat gerçek dünya da onları kendi alışılmış kahramanları yapmaktan geri durmamıştır. Masallarında her sabah, aynı kurmaca güne uyanan bu kadınlar, gerçek dünyada da kendilerini her gün bu tüketim çılgınlığının ve kurmaca ailelerinin içinde bulmuşlardır:

“Y: Her şey kocam ve çocuklarım için. Onlara güzel görünmek, mutlu bir aile olabilmek için.

K: Yaşasın plastik cerrahi! Plastikten bir aile yaratmayı başardı sonunda.”  
(Kaçar, 2017, s.50)

Aynı durumu, her şeyin parodi haline geldiği Beckett'in serseri Vladimir ve Estragon'un davranışında, düzensizlik dünyasının güldürü rutinlerinde, dilinde, hareket ve düşüncelerinde görebilmek mümkündür. (Frosch, 1973, s. 384) İçinde böylesine güçlü parodik anlatımların bulunduğu metinlerde karşılaşılan durum temelde basittir. Karakterler başka bir döneme oturtularak bir oyuna sokulur; kahramanın görevi ona verilen maske ile bir karşılaşmanın içinde hayatta kalmaktır. Baydur'un Maskeli Süvarisi, Kral Übü'nün dünyasında yaşamaya çalışan Pinokyo, Çöplükte kimliklerini sorgulayan Haço ve İsrail, kendilerini bir anda gelecekte bulan ve kendi varlıklarını ispatlamak adına harita arayan Metin ve Refik, hepsi bu çeşit bir maske ile içine bırakıldıkları oyunu oynamanın amacını gütmektedirler:

MASKELİ: Kayboldum. Tek başımayım madam...

AŞKIN: Oyunculardan biri rolünü bırakır ve seyirciyle konuşur di mi?

ATILLA: (Melda'ya) İşte "ad spektatores" bu demek.

MELDA: Oyuncunun rolünü bırakıp seyirciyle konuşması...

MİNE: (Maskeli'ye yaklaşır) Siz hangi roldesiniz? (Baydur, 2016, s.280)

İpşiroğlu'nun kahramanları kendilerinin bir masal figürü olduklarının ve masallarından bambaşka bir dünyada zalim Übü'nün ülkesinde olduklarının farkındadırlar fakat mücadele etmek yerine baştan kabullenilmiş bir çaresizliğin görünümünü çizerler:

"PETER PAN Pinokyo bir gülebilsen, bu olanlara kahkahalarla bir gülebilsen uçabilirsin, uçup gidebilirsin, kurtulabilirsin ellerinden!

BEBERUHİ (Peter Pan'ı iteler) Gülme komşuna gelir başına!

...

PİNOKYO Yetişin kurtarın beni, kurtarın!

KIRMIZI ŞAPKALI KIZ Seni kurtaramam, yoksa kurt beni ham yapar Pinokyo!

HANSEL ve GRATEL (Ağlamaklı bir sesle) Elimizden ne gelir ki Pinokyo! Bizler birer masal figürüz yalnızca!

BEBERUHİ Masalların da modası geçmiş" (İpşiroğlu, 2014, s.96-97)

Turgay Nar'ın oyun kişileri ise içlerinde bulundukları çöplüğün dilsiz bir deve benzeyen yanından korkmaktadır. Tarihin tam anlamıyla bu çöplük olduğunun bilincindedirler. Bu nedenle geçmişten kaçmak imkânsızdır, gelecek ise bir bilinmezlik içermektedir:

“İSRAFİL Sussam ne yazar?! Biz istediğimiz kadar susalım, çöplüğü bir düşünsene Haço?

HAÇO: Ağızsız, dilsiz bir dev!..

İSRAFİL: Ağız da var, dili de. Dilsiz olan biziz Haço, dilsiz olan biziz.

AYMELEK: İnsan çöplükte susmaya bile korkuyor.

İSRAFİL: Bak şu çöplüğe, tarih be Haço, tarih...

HAÇO: Tarih tekerrürden ibarettir.

İSRAFİL: Tarih çöplükten ibarettir.

HAÇO: Artık çöplüğün de asaleti kalmadı be İsrail.

İSRAFİL: Yaa. Onu da kirllettiler.” (Nar, 1995, s.36)

Kerem Kurdoğlu'nun oyun kişileri ise, kendilerini yıllar sonrasının dünyasında bulduklarında, bekleme eyleminin sonsuz bir durağanlığa dönüştüğü Beckett'in oyununa gönderme yaparlar. İçlerinde bulundukları durumu Beckett'in oyun kişilerine benzetirken aynı zamanda ilgisi olmadığını düşünmektedirler:

**Metin:** Ne çok para. Peki neden?

**Refik:** Ve neden Amerikan Doları?

**Koro:** Neden? Neden?...

*(Işıklar kararır. Tekrar aydınlanır. Metin ve Refik çok az yer ve duruş değiştirmişlerdir.)*

**Metin:** Anlaşılan 1995 yılındayız.

**Refik:** Tam yirmiyedi yıl sonrasında.

**Koro:** Zaman, zaman, zaman, zaman...

*(Işıklar kararır. Tekrar aydınlanır. Metin ve Refik çok az yer ve duruş değiştirmişlerdir.)*

**Refik:** Bambaşka bir yerde olduğumuz kesin!

**Metin:** Sadece binalar değil, coğrafyası bile çok farklı.

**Refik:** Nerdeyiz? Burası neresi?

**Koro:** Kaybolduk. Kaybolduk...

*(Işıklar kararır. Tekrar aydınlanır. Metin ve Refik çok az yer ve duruş değiştirmişlerdir.)*

**Metin:** Tıpkı Godot gibi.

**Refik:** Beckett. (Es.) Hayır, çok farklı.

**Metin:** Bence hiç ilgisi yok.

**Refik:** Evet, aynı.

**Koro:** Artık hiçbir şey aynı değil. Yine de birbirlerinden farkları yok. Ama hiçbir şey aynı değil. Yine de birbirlerinden farkları yok...

(Kurdoğlu, 1995, s.10)

Kahramanlar, yüzleşilen bu an içinde kendi mücadelesinin sınırlarını belirler ve böylece kendi kendini hem var hem de imha edebilen bir özgünlüğe ulaşır. Çünkü hayat bir parodidir ve yaşamak, özgünlüğümüzü taklit eden ifadelerden bir fark bulmaktır. (Caesar, 1991, s. 72) Bir parodist olmak da tıpkı parodi metnin kahramanlarının yaptığı gibi maske takmayı gerektirir. Ancak bir yazarın

önceki bir yazarla veya daha önceki bir biçimle, net ve istikrarlı bir ilişki kurmadığı başka maskelerin de var olduğu gerçeği unutulmaması gereken bir noktadır. (Caesar, 1991, s.228)

Parodi, yüzyılın sanatının ihtiyaçlarını karşılamak adına metinsel anlamda bir üretimin farklı kavramını ima eden yeni bir sanat olarak ortaya çıkar. Yazılarımızın çoğu, parodi için sonsuz bir materyal kaynağı olarak bir öncül barındırır; aşırılıklara şimdiden ulaşılmıştır ve sanat hem modern tarihin gerçekleri hem de geçmişin başarıları tarafından boğulmuştur. Öyleyse kaynağını sözlü veya sözsüz olmayan her türlü insan faaliyetinden alan söylem parodisi, dilin altında yatan şifrelerde çözülmeyi beklemektedir. Sonuçta sanat her yeredir: sokakta, süprüntülerde, bedende, happiningde. Bundan böyle yüksek sanat ya da ciddi sanat ile kitlesel popüler kültür arasında yapılması olanaklı geçerli bir ayırım yoktur. (Şahiner, 2013, s.201)

Seksen sonrası türk tiyatrosunda postmodern parodinin ifadesi olan söylem parodisinin, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak metinlerde işlendiği görülür. Metinlerarasılığın yüzyılın ihtiyaçlarını da karşılamak amacıyla birçok metinde kendini hissettiren yüzü seksen sonrası Türk tiyatrosunun parodik metinleri için de geçerlidir. Nüfusun artışı, teknolojik etkilerin dünyayı sarmalayan hızı karşısında her türlü insan hareketinin parodiye dönüşebildiği dünyamızda, metinler birbirleri üzerine katlanarak, yüzlerini birbirlerine çevirerek okuyucu için tanıdık görüntüler oluştururlar. Söylem parodisi etrafında oluşturulan tiyatro metinleri, edebiyatımızda, metinlerarası göndermeleri gerek belli başlı metinler olarak gerek kahramanlar aracılığı ile yapar. Bunu yaparken hedef metnin dönüştürülmesi amacından daha çok, yıkıma uğratmak istedikleri bir söylemin izini sürerler. Bu amaç doğrultusunda kullanabilecekleri her türlü yazınsal söylemi, görüntüyü, metni, kahramanı ve stili araç olarak görürler. Aziz Nesin'in, Kerem Kurdoğlu'nun, Mehmet Baydur'un, Özen Yula'nın, Behiç Ak'ın ve Turgay Nar'ın oyunları, günümüz dünyasının, insan ilişkilerinin, çoğaltılabilir olanın trajikomik yapısını birçok metine gönderme yaparak eleştiri getirdikleri söyleme oturturlar. Murathan Mungan'ın bizim ülkemiz için komik olmayan ara oyunu ise

Linda Hutcheon'un yeniden yazıma indirgediği parodi tanımı doğrultusunda seçilmiştir. Mungan'ın *Taziye*(1982) oyununun içinde barındırdığı kutsal metin dönüştürümü, alt metni yıkıma uğratmaktan çok gelenek ve töre söyleminin yergisi olarak, okuyucuya farklı bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir. Ferhan Şensoy, Beckett'in eserinin parodisini yaptığı oyunda, Godot'ya farklı bir biçimde bakmış onu her türlü monolojik ifadelerin yerine oturtmuş, politik söylemleri amaçlamıştır. Zehra İpşiroğlu'nun masal kahramanlarından ve Alfred Jarry'nin Kral Übü'sünden etkilendiği oyunu *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi*'nde(2003), ele aldığı alt metinleri, günümüz dünyasında çocuk haklarının sömürüldüğü otoriter düzen söylemine hizmet edecek şekilde parodileştirmiştir. Zeynep Kaçar'ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*(2017) adlı oyunu ilk bakışta farklı masalların ele alındığı metin parodisi olarak görünse de Kaçar, oyun kişilerini modern dünyanın içine bırakmış ve feminist bir bakış açısıyla, ataerkil söylemin parodisini yapmayı amaçlamıştır. Oyunlarda taklitleri yapılan ya da dönüştürülen metinlere “komik” bir etki eşlik eder. Bu komik etkinin ne tür bir duyguya karşılık geldiği sonraki bölümde tartışılacaktır.

#### 4.1. PARODİ VE “KOMİK” ETKİ

Parodinin “komik” unsurunu içerip içermemesi parodi kuramına ilişkin en büyük tartışmalardan biri haline gelmiştir. Bazı teorisyenler ve düşünürler parodinin gülme ögesi taşıma zorunluluğunun olmadığını düşünürken, bazıları ise gülmenin parodiden ayrılmaz yanını vurgulamıştır. Bu tartışmanın sebepleri arasında şüphesiz “komik” veya “gülme” olgusunun çağlar boyu geçirdiği evrim ve kültürlerarası yaşadığı değişimler bulunur. Herhangi bir durum bir kültürde ya da bir dönemde komik karşılanabilirken başka bir kültürde ya da dönemde ciddi hatta bazen korkunç karşılanabilir. Henri Bergson gülme üzerindeki fikir ayrılıklarını, ünlü eseri *Gülme*'de şu şekilde dile getirir:

“Gülme ne anlama gelir? Gülünçlüğün temelinde ne vardır? Bir soytarının surat asışında, bir sözcük oyununda, bir vodvildeki yanılmada, ince güldürünün bir sahnesinde ortak ne olabilir? Bu denli çeşitli üründe aynı olup da kimine nahoş kimine hoş bir koku bahşeden o esansı hangi damıtma yöntemi verebilir bize? Tüm ele geçirme çabalarına direnen, aniden tekrar ortaya çıkmadan önce gözden kaçıp yiten ve felsefi

düşüncenin önüne küstah bir meydan okuma gibi dikilen bu küçük sorunla, Aristoteles'ten bu yana ne büyük düşünürler cebelleşti." (Bergson, 2014, s.3)

Bergson'un da ifade ettiği gibi değişken yapısı ve onu karakterize eden özellikleriyle "gülme", farklı dönemlerde ve farklı kuramlarda ilgi odağı olmuştur. Bu konu parodi kuramını da yakından ilgilendirdiği için çalışmanın bu bölümünde "gülme"nin bireysel, kültürel ve sosyolojik sebepleri üzerinde durulacak, çalışmamızın araştırma alanını oluşturduğu için özellikle tiyatro üzerinden tanımlamalara gidilecektir. Son olarak parodiye yakın türler ve farklı bakış açılarına ait görüşler ışığında "gülme"nin parodi kuramına yakınlığının ne derece olduğu konusunda ortak bir sonuç çıkarılması amaçlanmıştır.

Gülmenin bir nesnenin incelenmesi ve "soyulmasını" sağlayan bir araç olduğunu söyleyen Bakhtin'in(Cebeci, 2008, s.116) görüşünü Barry Sanders *Kahkahanın Zaferi* adlı çalışmasındaki "gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: nesneyi yakına getirir, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukarıdan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulandır, onu böler, parçalarına ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar" sözleriyle desteklemiş olur. (2001, s. 34) Birbirine paralel olan bu iki düşünce gülme ile parodinin en önemli ortak yanlarından birini oluşturur. Parodi de tıpkı "gülme" gibi malzemesini (ele aldığı bir alt metni) hedefine oturtarak okuyucuya sunar. Parodist elindeki malzemeyi herhangi bir zamansal ifadeden soyutlayarak dönüştürme özgürlüğü içerisindedir. Onun gerçekliği konusunda şüphecidir bu nedenle ona alternatif metinler kurma peşindedir. Okuyucu ya da izleyici muhattap olduğu metni hafızasında canlandırmakla beraber karşısında bulduğu metnin hükmedilebilir olduğunu keşfettiği için gülme ile aynı gücü paylaşır. Gülme bir nesneyi kendine çekip bildik kılarak, onu gerek bilimsel, gerek sanatsal sorgulayıcı deneyin ve özgür deneysel düşgücünün korkusuz ellerine teslim eder.(Sanders, 2001, s.34) Parodi metinlerin dokunulmazlığını ortadan kaldırdığı, onlarla arasındaki mesafeyi erittiği için tıpkı gülme gibi karşısındaki nesneyi tanınabilir kılar.



İçinde barındırdığı düşgücünün etkisi ve kapasitesi sebebiyle “gülme” olgusu son derece “insan” doğasına aittir. Bir hayvana gülünebilir ama bu onda insani bir tavır veya ifade yakaladığımız içindir. Bir şapkaya gülünebilir fakat bu durumda alaya aldığımız şey bir keçe veya hasır parçası değil insanların ona verdiği biçimdir, yani insan kaprisinin girdiği kalıptır. (Bergson, 2014, s.5) İnsanoğluna dair bu tecrübeler, yaşamın gülme ile olan kopmaz bağına işaret eder. Toplumsal yaşamın çelişkileri ve bağdaşmazlıkları, “gülme”ye kaynaklık eder. Komik olan, insana yabancılaşmış ve ona aykırı olanı ortaya çıkararak gülünç düşürür. Bu onu eleştirmenin bir diğer yöntemidir. Toplumsal yaşamdaki çelişkiler ne kadar çarpıcı yansıtılırsa komik etkisi o doğrultuda işlevsellik kazanır. Bu etkililik ölçüsüne göre, komik-olan, kaba fiziksel davranış ve sözlerden genel dünya görüşünü içeren eleştiriye kadar uzanacak biçimde gülmece, alaylama, taşlama, yergi, burlesk, grotesk, parodi gibi özel biçimler kazanır. (Çalışlar, 1993, s.54)

İnsanoğlu gülme ile paranın, gücün ve baskının bile yapamadığı oranda parçalama yetkisini farkederek. Çünkü gülme gerçeklik yükünü hafifletir. (Sanders, 2001, s.33) Gerçeklik yükünü hafifletmesi ona karşı oluşturduğu kuşkucu tavrından gelir. İktidara karşı olan duruşu, onu görünebilir ve dokunabilir kılma özelliği ile de yazarların dikkatini çeker. Metinler iktidarın söylem üzerindeki etkisine “gülme” olgusu ile karşılık verir. Daha doğrusu başlı başına bu durumu komik bulur. Gülme mekanikleşmiş insan davranışını hedef alır. Onu sergilemeyi başarabildiği ölçüde de komik özelliği kazanır. Bergson bu durumu şöyle özetler:

“Bundan böyle gerçekten düşünmediği şeyleri asla söylememeye karar veren, hatta “tüm insan türüne açıktan meydan okuyan” birinin ille de gülünç olması gerekmez; bu sadece hem hayata dair hem de en âlâsından bir tavidir. Bir başkası, ister yumuşak huyluluktan, ister bencillikten, ister hor görme yüzünden olsun insanlara sadece hoşlarına gidecek şeyleri söylemeyi tercih ediyorsa, bu da yine hayata dair bir başka tavidir; bunda da bizi güldürecek bir taraf yoktur. Hatta bu ikisini aynı insanda bir araya getirin; kırıcı bir dürüstlük ile yanıltıcı bir nezaket arasında bocalayan bir karakter çıkartın ortaya: Bu iki karşıt duygu arasındaki çekişme de henüz gülünç olmayacaktır. Tersine, bu iki duygu karşıtlıkları içinde birbirini tamamladıkları, birlikte gelişebildikleri, karmaşık bir ruh hali yaratabildikleri ve nihayet bize hayatın çetrefilliği izlenimini açık ve belirgin biçimde

verebilen bir modus vivendi<sup>20</sup> haline geldikleri ölçüde bu çekişme bize gülünç değil ciddi görünecektir. Ama bu iki duyguyu değişmez, esneklikten yoksun ve katı biçimde, gerçekten yaşayan bir insanda hayal edin; bu insanı ikisi arasında bocalatın; bu bocalamanın gündelik, basit, çocukça bir alışkanlığın o bildik biçimini almış düpedüz mekanik bir bocalama olmasına özellikle dikkat edin: Bu durumda gülünç nesnelerde şimdiye kadar bulduğumuz imgeye, **canlı içindeki mekaniğe**, yani gülünce ulaşırsınız.” (Bergson, 2014, s.53)

Bergson’un tasvirinden de yola çıkarak modern yaşamın ikircikli insan yapısından bahsetmek doğru olacaktır. İnsanoğlu “olmak zorunda olduğu” ve “aslında olduğu” özellikleri arasında sıkışıp kalmıştır. Düşündüklerimiz, söylemek istediklerimiz, hislerimiz hepsi birer ciddiyetle yaşamın tam ortasında dururlar. Aslında bunlar özgürlüğümüzün birer göstergesidir, insani yapımızı yansıtır. Onlara gülünç özelliği kazandıran şeyse bastırılmışlıkları karşısında anlık patlamalarıdır. Aslında özgürlüğümüzü oluşturan bu olgunun arkasında kukla iplerini andıran bir imge ile bir oyun sergilendiğini hayâl etmek, Bergson’un da ifade ettiği gibi gülüncün ortaya çıktığı ana denk gelir.

İçinde korkuyu ve acıyı da barındıran gülme bir eylemdir; gülenin olduğu kadar güldürenin de –yazarın- tepkisini dile getirir, dünyaya yanıtını oluşturur. (Çamurdan, 2010, s.117) İlk Stoacılar, gülme ile ağlamanın ayrışmamış olduğu zamanı yeniden yakalamaya ya da en azından duyguları katı, seçik kategorilere ayırmanın saçmalığını ortaya koymaya çalışırlar. Gülme kuramları, duyguları bizi mutlu kılan şeyler şeklinde ayırmaya karşı mücadele ederler; çünkü her gülmenin derinlerinde gözyaşları gizlidir. (Sanders, 2001, s.2001) Gülmenin bıraktığı etkiyi Bergson şu şekilde tarif eder:

“Tıpkı denizin yüzeyinde dalgalar sürekli kabarırken alt katmanlarda derin bir dinginliğin hâkim olması gibi. Dalgalar çarpışırlar; birbirine girerler; denge ararlar. Beyaz, yumuşak, oynak bir köpük, dalgaların değişen hatlarını takip eder. Bazen kıyıda çekilen bir dalga bu köpüklerin izini bırakır kumsalda. Yakınlarda oynayan çocuk köpükten bir avuç almaya

---

<sup>20</sup>Modus Vivendi: devletler arası ticari ilişkilerde kullanılan latince terim. Geçici bir zaman içinde yapılan anlaşma; yaşama biçimi anlamına gelmektedir.

geldiğinde şaşırır: Sıkıldığı avcunda birkaç damla su kalmıştır sadece. Dalganın getirdiğinden çok daha tuzlu, çok daha acı bir su. Gülme de aynı bu köpük gibi doğar. Toplumsal hayatın dış yüzeyindeki küçük isyanları haber verir. Bu altüst oluşların oynak şeklini anında gözler önüne serer. O da tuzlu bir köpüktür. Köpük gibi ışıldar. Tatmak için bu köpükten bir avuç alan filozof da elinde kalan bu azıcık şeyde bir parça acılık bulacaktır.” (Bergson, 2014, s.124)

Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi gülmenin doğasında her zaman bir karşıtlık mevcuttur. Gülme; yaşamın kendisinden yanadır, onunla iç içedir. Öyleyse gülmenin içindeki trajikomik durum yaşama karşı tutumundan ve insani özelliğinden kaynaklanır. Gülme ile ağlama en insani karışımlardan birinin iki malzemesini temsil eder. Bu yüzden tatlarının birbirine karışması şaşkınlık yaratmaz:

“Gerçekten komedya hiç de gülme yaratmayabilir; buna karşılık kimi tragedyalar da bizde isterik bir gülme doğurabilir. Kral Lear’de, “evrensel, ülküsel ve üstün” olan komedyayı Shelley bulmuştu. Ben Jonson, “Komedyanın sonunda ille de gülme gelmez” diye yazar. Hamlet ve Lear üzerinde duran Coleridge dehşetin gülünç ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler ve “Gülme de, gözyaşları da doğanın bize verdiği iki aşırı dildir” der. Hamlet böylece “gülücün sınırına dokunmuş bulunacaktır” çünkü “gülme neşenin olduğu kadar, aşırı korku ve acının da anlatımıdır.” (Anday, 1984, s.91)

Yaşamın trajik ve komik olmak üzere iki ayrı duruşunun arasındaki sınır çizgisi kalkmış durumdadır. Belki de modern eleştirinin en önemli buluşu, komedya ile tragedyanın akraba oldukları ya da komedyanın bizim durumlarımız üstüne tragedyadan daha çok şeyler anlatabilmesi gerçeğidir. (Anday, 1984, s.80) Modern eleştirinin bu keşfi modern tiyatronun da anlatmak istediklerini anlatma yolunda yeniliklere yol açar. Geleneksel tiyatroda ve tragedyada sahnede verilmek istenen mesajlar ciddi bir tutum ekseninde verilirken modern tiyatroda alayla karışık bir oyuna dönüşür. Günümüz yazarı iki eğilim arasındadır: Dile getirdiği görüşlerin hiç birisi ona kabul edilir gibi görünmez ve kendi temel görüşü olan insanın varoluş sorunları karşısında da, araya bir mesafe koyar. (Keskin, 2008, s.68) Bizim yaşama dair kesintili tecrübelerimiz varoluşa dair bir komedyaya benzer, modern kahraman ise karşıtlıkların tam ortasında hayatta kalmaya çalışarak çağımızın karakteristik felsefesi varoluşçuluğa ve onun kökü

olan “saçma”ya hizmet eder. Komik ise yaşamın her aşamasında vardır; çünkü nerede yaşam varsa orada karışıklık vardır ve nerede karışıklık varsa orada komik vardır. (Anday, 1984, s.82)

Modern tiyatrodaki parodiyi oluşturan metinlerin büyük bir kısmı mantık sınırlarını zorlayan, usdışı öğelerle kendine şekil veren, yaşamdaki bunalımı, sıkışık kalmışlığı bir çeşit delilik ve toplumda kabul görmeyen davranış biçimleriyle gösteren oyunlardan oluşur. Gerçekten de, oyun kişileri giderek artan bir ritimle deliler gibi devinirler, isterik bir biçimde konuşurlar, birbirlerine saldırırlar, savunmaya geçerler; patlamalar olur... bir tür zıvanadan çıkmışlık yaşanır yapıtlarda. İsteklerine, arzularına ulaşamayan insanların gözü dönmüşçesine devindiği trajikomik bir oyundur seyredilen. (Çamurdan, 2010, s.63) “Gülme” eyleminin bireyselleştiğini görürüz, artık geleneksel tiyatrodaki ortak bir duygudan kaynaklanan toplu gülme durumu yerini herkesin kendine göre bir “komik” ya da “trajik” açı yakaladığı seyirlere bırakır. Yani “komik” etki dönemlere ya da kültürle göre değişimin ötesinde tek tek kişilere göre de farklılık göstermiş olur. Bu oyunların bir kısmı yine olmak ve görünmek ikilemi üzerine kurulu bir uyumsuzluk ilkesine dayanır. Bu nedenle komik olan tıpkı Bakhtin’in dile dair görüşlerindeki gibi merkezkaç yapıya yönelir. Yani tüm baskın söylemlerden ve bir merkez ya da başlangıç düşüncesinden uzaklaşır. Oyun dili de buna bağlı olarak, aynı özgürlük eğilimini taşır; dil, kapalı bütünlüğün tersine, kesikliliği içerir; “Eski Komediya”da yazarın izleyiciyle atıştığı düzene siyasal, açık eleştiri yönelttiği parabasis, bunun en yerinde kanıtıdır. (Çalışlar, 1993, s.55) Ünlü Rus Biçimci teorisyen Tynyonov’un parodik söylemi parabasis aracına benzettiğini önceki bölümde belirtmiştik. O halde komedinin de “dil”in sınır tanımaz özelliğini barındırdığından hareketle parodinin ve komedinin ortak noktaları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Komik parodinin bir parçası olarak kabul edilmesi durumunda da, bunun “acı bir gülüşün simgelediği” nihilistik bir komik duygusu mu, yoksa Bakhtinci bir perspektiften yola çıkılarak, “sağlıklı, neşeli karnaval gülüşü” tarafından simgelenen olumlayıcı komik duygusu mu olduğu konusu da tartışmaya açıktır.(Cebeci, 2008, s.153) Fakat gülmenin tekilleştiği ve değişkenlik

gösterdiği bir durumda bu sorunun cevabı da yine okuyucuya ya da izleyice göre farklılık gösterecektir.

#### 4.1.1. İroni

Parodi, metinleri geçmişe uzanarak bugüne getirmeyi başarır. Geçmiş yadsımak yerine onu bulunduğu anda görünür kılmayı tercih eder. Bunu yaparken yüzünü geçmişe döndürmek zorundadır. Fakat bu durum farklı bir dönüşü temsil eder. Modern-sonrasının moderne yanıtı -geçmişin ortadan kaldırılışı suskuya götürdüğünden yıkılamayacağı için- geçmişe dönülmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: bu geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüşün kendisidir. (Eco, 1999, s. 595) Parodinin çağın metinleri üzerinde yaptığı en büyük işlemlerden biri ironini yıkıcı özelliğinden yararlanmaktır. Çağımızın metinlerine özgü özelliklerden biri, metinlerin hem olumlayıcı olmaması hem de ikna edilemezliğidir. Parodi ve ironi temelde buna hizmet eder. Anlamların tekdüzeliğini ve kimliklerinin birbirlerine olan sınırlarının yıkmanın yolu bu özellikten geçer. Göstergeleri ve kimlikleri ironiyle; metinleri ise ironiyle birlikte çalışan parodi ile yıkmak gereklidir. (Göksel, 2006, s.137) Çünkü ironide geleneksel olanın kendini dokunulmaz ilan ettiği bölgeye saldırabilme, alışkanlık kazandığı için artık farkedilemez noktaya gelmiş olanı görebilme gücü yatar. Bu nedenle parodik bir anlatımla yazılan oyunlarda, alışkanlık haline dönüştüğü için farkedilmez olanı açığa çıkarmak onunla alay etmek durumu söz konusudur. Şensoy'un kahramanları alışkanlık haline gelmiş ruh durumumuzu ve bunun yarattığı ironik etkiyi şöyle dile getirmektedir:

"KAVUKLU.- Sabun gibi yaşıyoruz işte, bir kalıp sabun gibi...  
KAVUKSUZ.- Tamam. Biliyorum. Bırak şimdi bunları,..  
KAVUKLU.- Neyi biliyorsun? Ne tamam? Neyi bırakayım?  
KAVUZSUZ.- Sabun gibi her gün köpürüp bir şeylerimizi yitirerek sudan şeylerle... (güler) Hıh! Tıpkı otel odasından yürütölmüş hoş kokan bir minik sabun gibi..."(Şensoy, 1993, s.6)

İroni parodi için yıkıcı bir araçtır. İroni kahkahanın değil, buruk gülümseyişin peşindedir ve amacı hazza dayalı bir rahatlamanın aksine kavramanın ve

kavranılanın korunarak bir başka bilince dönüştürülmesidir. (Güçbilmez, 2005, s.39) Yeni bir şekil alan bu bilinçte hem gülümsetici hem de rahatsız edici yan vardır:

“ATİLLA: Büyüdüğüm için değil Melda... İçimde bir şeyler kırıldı sanki. Yüzyıllardır beklediğim ve geleceğine inandığım bir otobüs gelmedi sanki.  
MELDA: Otobüsün icadı o kadar eski değil!  
ATİLLA- Düşsel bir otobüsten söz ediyorum.  
MİNE: Frenleri patlayıp içindeki bütün yolcularıyla uçuruma yuvarlanan Kristal Yolculuk Şirketi'ne ait havalandırmalı Güzel Günler Otobüsü'nden söz ediyorsun di mi?  
ATİLLA: Evet Mine! Tastamam öyle.  
AŞKIN: Ama... ne olsun istiyorsunuz peki? (Sessizlik) Büyüyü yaratan sizmişsiniz eskiden. Söylediklerinize bakılırsa. Şimdi üretimi durdurduğunuzu söylüyorsunuz bir yandan, öte yandan da yanıp yakılıyorsunuz bu duruma. Tam bir ikilem! Beyaz atlı şövalye mi, uyuyan bir prens mi, ormanların hâkimi mi, Peter Pan mı, Çizmeli Kedi mi, neyse ne, sizin yeniden icat etmeniz gerekiyor özlemini çektiğiniz o şeyi! Neyi? (Duraklar) Söylenceyi, masalı...”(Baydur, 2016, s.277)

İroninin karşıtlıklar üzerine kurulu bir yapısı vardır. Çözölmeyi bekleyen kodlarda birbirinin aksi anlamlar barındıracak biçimde kullanılır. Örneğin *Fay Hattı*'nda(2003) depremde kaçmak için hem Avustralya'ya gitmek isteyen hem de üşendiğinden gidemeyip bu iki durumun gerekçesini aynı noktada birleştiren adamın ironik durumu söz konusudur:

“ ADAM: Ben giderim ancak Avustralya'ya gidebilirim.  
KADIN: Aaa, bak işte ben de bunun hiç bilmiyordum. Nedenmiş o?  
ADAM: (Bıkmış bir şekilde bağırarak) Çünkü buraya en uzak yer orası! Olmuşken en uzak yer olmalı bence... Ama gidemem.  
KOMŞU: Neden?  
ADAM: Çünkü çok uzak. Ta kalk buradan oraya git. Orada iş bul. Ölme eşeğim ölme...  
KADIN: Bir şeyi yapma gerekçenle yapmama gerekçenin aynı olması, senin yaşam felsefen zaten. Böylelikle her defasında poponu bir milim bile kıpırdatmamayı başarabiliyorsun.” (Ak, 2003, s.31)

Başka bir bölümde ise güvenliğin yaşama garantisi olarak görüldüğü yanlışı, evin hapishaneye dönüşmesi ile aktarılır. Özgürlüğe ulaşabilme adına alınan tedbirlerin esaretin sonucunu doğurması burada ironiyi sağlayan unsurdur:

“KOMŞU: Ben sadece dışarı çıkmak istiyorum.  
KADIN: (Kapıyı zorlar ve yumruklar) Kendi hapishanemizi kendimiz yarattık! İmdaaat, imdaaat!

KOMŞU: Fazla güvenliğin olduğu yerde özgürlük olmaz derlerdi de inanmazdım.” (Ak, 2003, s.56)

Parodi ile ironi, benzer bir yapı gösterirler ve bu nedenle parodi de ironide ortaya çıkar. İroni tek anlamlılığı yadsır, parodi “tek metinciliği”. (Göksel, 2006, s.136) Her ikisi de komik ve eleştirel etkiyi aynı anda oluşturarak, karşıtlığı ortaya çıkararak çoğuluğa hizmet eder. Örneğin; Zeynep Kaçar’ın masal kahramanları arasında geçen konuşmalar, her zaman aynı gelişmesini beklediğimiz, belki de alıştığımız için tuhaflıkları fark edemediğimiz durumları gözler önüne sermesi açısından komik bir eleştirelilikle ironiyi sağlamaktadır:

“S: Ayakkabımın tekini gördün mü?

Y: Yok. Sarayın merdivenlerine baktın mı?

S: Aaa, doğru. Orada kaldı yine. Aaaamaaaan neyse. Prens getirir nasıl olsa. Salak, kapı kapı dolaşacak, her bulduğu kızın ayağına sokup çıkaracak benim caaanım ayakkabımı, artık mantar mı kaparım, uyuz mu olurum belli değil. Ayak fetişisti manyak, yüzümü hatırlamıyor bile.” (Kaçar, 2017, s.9)

Yıllardır anlatılan *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın hikâyesinde yazar şimdiye kadar sorgulamadığımız bir yanı gözler önüne serer. Kırmızı Başlıklı Kız daha altı yaşındadır ve ailesi tarafından tek başına büyükannesine gönderilir. Gerçek yaşamda örneğine pek rastlanmayan fakat masal olarak sunulduğunda bizi şimdiye kadar rahatsız etmemiş bu gerçek, yine bir masal kahramanının ağzından duyduğumuzda ironik bir etkinin yanında düşündürücü bir yan bırakmaktadır:

“K: Hay kaderime ben ya... Millet mışıl mışıl uyur, uyanır uyanmaz beyaz atlı prenslere gelin gider bense bi adi kurda yem olurum. Bir gün salak avcı vaktinde yetişemeycek, kalakalacağım içerde, hooop sonra kurdun gerisinden gübre diye çıkacağım diye ödüm kopuyor.

S: Korkma, korkma. Avcı gelir, çıkarsın. Hep çıkarsın. Masal hiç değişmez.

K: Yani nasıl her seferinde düşüyorsam aynı numaraya ! Ne biçim safsam artık

S: Annen baban da bi tuhaflar, küçücük çocuğu sen ormana elinde sepet tek başına nasıl yollarsın, aklım almıyor.

K: Manyaklığın kral ve kraliçesi onlar! Altı yaşındayım ben yaa!” (Kaçar, 2017, s.10)

Komiğin de eleştirinin de amacı belli bir mesaj vermek veya sonuca ulaşmak değil, muhattabına bir başka anlamın da var olabileceğini farkettilmektedir:

Yula'nın Kırmızı Yorgunları'ndaki Red Kit bu ihtimalleri zorlamakta ve gerçekleştirmektedir fakat karşısındakilerin bu duruma verdiği tepkiyle gülünç durum açığa çıkmaktadır. Bu gülünç durum aynı zamanda ciddi bir duygunun da ifadesi olabilmektedir:

"TENTEN: Adınızı öğrenebilir miyim?

RED KİT: Tabii... Adım Red Kit. Sen de bana öyle de!

TENTEN: Başka bir adınız yok mu? Yani ne bileyim, Ali, Ahmet, Ömer, Halil gibi?

RED KİT: Verilmiş bir adım var elbet. Ama benim seçtiğim ad Red Kit. İnsan istediği ismi seçebilmeli değil mi?

TENTEN: Tabii. Ama mesela ikametgâh ilmühaberi alırken, Red Kit deyince muhtar kabul ediyor mu?

RED KİT: Ben de ikametgah ilmühaberi almıyorum.

TENTEN: Hayret! Hem bu ülkede yaşıyorsunuz hem de ikametgah ilmühaberi almıyorsunuz! Peki, oyunuzu kullanırken?"

RED KİT: Bugüne kadar hiç oy kullanmadım. Ülkeyi bensiz de idare edebiliyorlar." (Yula, 2007,s. 60-61)

İroni hakkında derinlemesine çalışmalar yürüten Kierkegaard bu durumu şöyle özetler:

"İroninin hesapları dengelemeye çalıştığı gerçeğini kabul edemeyene çok yazık. İroni, olumsuz yol gibidir; doğruluk değil, yol. Bir sonucu olan herkes ona sahip değildir çünkü yolu ele geçirememiştir. İroni sahneye çıktığı zaman yolu da beraberinde getirir; ama bu yol, bir sonucu olduğunu hayal eden kişinin ona sahip olması için kullanması gereken yol değil, sonucun o kişiyi terk etmesine giden yoldur. Buna bir de çağımızın uğraşının felsefenin verdiği sonuçları özel hayatımıza uyarlamamız, bunları kendi kullanımımıza ayırmamız olduğunu ekleyin." (Kierkegaard, 2009, s.364)

Kierkegaard'ın vurguladığı gibi en başından kabul edilmiş bir sonucu arzulayanlar ironinin gerçekleştirmek istediği etkinin farkında değildir. Bir yere varmaktan çok yolda olmanın temsilidir ironi. Kuşku felsefe için neyse ironi de kişisel hayat için odur. Filozoflar, kuşku olmadan gerçek felsefe yapılamayacağını öne sürdüklerine göre, aynı iddiadan yararlanarak, ironi olmadan gerçek bir insan hayatı yaşanamayacağı da ifade edilebilir. (Kierkegaard, 2009, s.362)

Sanatçıların eserlerinde ya da performanslarında, çeşitli kavramsal çalışmalarında bireysel ve sosyal sorgulama, durumsal ironi ve dramatik ironi



(trajedi) olarak karşımıza çıkmaktadır. (Gültekin, Peker, 2016, s.152) Örneğin *Fay Hattı*'nda yeni çağın elektrik ve doğalgaz gibi bir çok güce bağımlı buluşlarının yerine eskinin icatları birçok sebepten dolayı daha teknolojik ve gelişmiş bir buluş olarak nitelendirilir. Böylesi bir sosyal sorgulama ile aslında ihtiyaçlarımızın gerekliliği düşündürülürken ironik bir anlatımla bu düşünsel eylem desteklenmektedir:

"KADIN: merak etmeyin benim deprem çantada minik bir gaz ocağı var.

ADAM: Gaz ocağı mı?

KOMŞU: Evet gaz ocağı!

(Komşu deprem çantasından minik bir gaz ocağı çıkarır.)

ADAM: Harika bir şey bu!

KADIN: Bunun çalışabileceğinden emin misiniz?

KOMŞU: Evet, çok gelişmiş bir alet elektriksiz çalışabilme özelliğine sahip. Üstelik doğalgaz kesintilerinden etkilenmiyor.

ADAM: Elektriksiz ve doğalgazsız çalışabiliyor ha? Müthiş bir tasarım. Yeni mi?

KOMŞU: Hayır 1936 yılından kalma." (Ak, 2003, s.23)

İroni, farklı söylem yöntemlerinin biraradalığını yansıtır. Yanılsama ve yanlış anlamanın başlı başına oluşturduğu ironik durum bu yöntemlerin kullanılmasında önemli iki evreyi oluşturur. Bu evrelerin oyuna yansması ise dil üzerinden gerçekleşir:

KAVUKLU .- Niye adı Godot?

KAVUKSUZ.- Kimin?

KAVUKLU .- Godot

KAVUKSUZ.- Kim bilir... Babası öyle koymuş herhalde.

KAVUKLU .- Soyadı mı Godot?

KAVUKSUZ.- Soyad ne?

KAVUKLU.- Babasının adı da Godot mu?

KAVUKSUZ.- Sanmam. İki Godot olmaz.

KAVUKLU. Babası yok mu?

KAVUKSUZ. - Çok soru soruyorsun

KAVUKLU- Kafam çok karışık.

KAVUKSUZ- Sus!

KAVUKLU- Susunca beynim tatile girmiyor ki! (Şensoy, 1993, s.6)

Bu süreçte anlamanın olanaksızlığına dair yapılan vurgu ironinin oluşmasına bağlı etkeni yansıtır. Diğer bir etken de, varlığın özünü izole ederek ifade için limitlerini belirleyen ve birbirine bağlanan çelişkili ifadelerin söylemidir. (Gültekin, Peker, 2016, s.152)

Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir yazma stratejisi olarak belirleyici bir özelliğe sahip olan ironi, metnin parçalanmasına yardımcı olur. Metnin içindeki işleviyle kurguya dahil olabilme niteliği kazanır. Metnin parçalanmasına ilişkin olarak geliştirilen her tür stratejinin (anlatı(m)larla metnin kesintiye uğratılması, pastiş, parodi, üst kurmaca gibi metinlerarası ve metinlerüstü tekniklerle alımlamanın parçalanmaya tabi tutulması vs.) modern sonrası metinlerde gelişmesi bir rastlantı ya da yaratıcı kaprisi olarak değerlendirilemeyecek denli genellik gösterir. (Güçbilmez, 2005, s.151) Metinde parçalanmaya yol açan ironi veya parodi biçimsel bir parçalanmayı temsil etmenin yanında zihinsel ve zamansal bir parçalanmanın da izini sürer. Böylelikle geçmiş, yaşanan anın parçaladığı ve yeniden anlamlandırdığı, bu yeniden anlamlandırmayla birlikte yaşanan anın bir kez daha parçalanmasına yol açan bir anımsayıştır. (Parla'dan alıntılanan Güçbilmez, 2005, s.152) Bu tür bir geçmiş duygusu, olmuş bitmiş olayların hatırlanmasından çok onları yeniden üretmek için gündeme getiren bir duygunun salınımıdır:

FATOŞ: Zahmet olmazsa...

TENTEN: Ama biraz beklemen gerekiyor.

FATOŞ: (Alaycı...) Zamandan bol ne var ki?

TENTEN: Ne içersin?

FATOŞ: Elma suyu.

TENTEN: Elma mı?

FATOŞ: Evet. Hani şu yılanın Âdem'le Havva'ya yedirdiği meyve! O eski hikâye... (Yula, 2007, s.68)

Özen Yula'nın oyununda Âdem ile Havva hikâyesine yapılan gönderme laf arasında hatırlanmış bir olay olmaktan çok FATOŞ'un TENTEN'e duyduğu aşkın tarifi olarak yeniden üretilmek istenir. Baydur'un *Maskeli Süvari*'sinde(1990) ise MASKELİ'nin bize tanıdık gelen olayları anlatması, tarihteki bilinen kişilerle dile getirdiği arkadaşlıkları, düş ile gerçek sınırını kırmayı amaçlamakta, metinleri birbiri içine geçirmektedir. Örneğin Ahmet Haşim'in ünlü şiirinden alıntılanan bir dize, bu metnin daha önce de söylenmiş olabileceği ve gelecekte de söylenebileceği ihtimalini uyandırmaktadır:

MİNE: Sizinle... kaldım.

MASKELİ: Akşam, yine akşam, yine akşam... (Sessizlik) Akşam...yine akşam...

MİNE: Ne oldu?

MASKELİ: Hiç. Hiçbir şey. (Baydur, 2016, s. 308)

Böylelikle önceki dönemlerde, ironiyi fark etmek için metnin ne anlattığını kavramak yeterliyken, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, biçim bilgisiyle desteklenmiş biçim okumaları, metnin ironisini kavrayabilmek için olmazsa olmaz okuma stratejilerine dönüşmüştür. (Güçbilmez, 2005, s. 155) Aynı zamanda sanatçı, mizahsal anlatımı kullanarak maske ve gülümsemeyi, sanatsal ifade sorgulamasında dramatik ironi ile sembolik anlatımları da irdellemektedir. (Gültekin, Peker, 2016, s.154)

Türk Tiyatrosunda oluşturulan parodik metinlerde, çelişkilerin, farklı söylemlerin ve karşıtlıkların bir arada aktarılmasında, geçmişin metinlerine dair yapılan hatırlatmaların ötesinde zamansal bir parçalanmanın ifadesinde, bir durumun oluş biçiminden hariç her zaman başka bir ihtimalin de bulunabileceğinin temsilinde ironiden yararlanıldığı görülmüştür.

#### 4.1.2. Kara Mizah

Güncel mizah teorisi, deneyimlenen şey ile beklenen şey arasındaki eşleşmenin keyifli deneyimi olarak tanımlanan farklılık teorisidir. (Gültekin, Peker, 2016, s.158) Tıpkı ironideki gibi mizahta da uyumsuzluk söz konusudur. Komedi aracılığı ile uyumsuzluklara farkındalık getirilirken mizah yoluyla güçlü bir iletişim yolu sağlanır. Komedi genelde pozitif bir durumu betimlerken mizah ondan farklı olarak hem pozitif hem de negatif etkili çift kodlara sahiptir. Mizah sosyal bir olguya gönderme yaparken kişisel deneyimlerden faydalanır.

Mizahın olağan değil, olağanla uyuşmayan, aykırı veya doğallığı bozulmuş öğelerden doğduğu görülür. (Bayraktar, 2010, s.22) Kara mizah ise bu uyumsuzluğu en üst düzeyde yansıtmanın yanında gülme ile bağlantılı diğer

türlerden daha sert bir üsluba sahiptir. Olağan bir durumun içinde olağan dışı durumu yansıtırken uyumsuzluğa ve saçmaya gönderme yapar.

Örneğin, Charlie Chaplin, “Şarlo” tipini yaratırken böyle bir uyumsuzluğu göz önüne almıştır. O, İngiliz asilzadelerinin benzeri olan kılığını (melon şapkası, eldivenler, kuyruklu ceket vb.) yırtık, yıpranmış, ayakkabısının pençesi açılmış biçimde göstererek uyumsuzluktan doğan mizah etkisini elde etmiştir. Zengin İngiliz asillerinin kıyafetleri ve fakir insanların giysileri “Şarlo’nun üstünde birleşerek uyumsuzluk yaratır ve bu uyumsuzluk Şarlo’ya gülme sebeplerinin en önemlisidir. (Bayraktar, 2010, s.22) Zenginlik ve fakirliğin iki karşıt öge olarak bir arada bulunması kara mizahın doğmasına yol açan nedenlerdir.

Kara mizah, hiciv ve ironiden farklı olarak acı duygusunun daha yoğun hissedildiği bir türdür. Enis Batur, bu acının kaynağını ünlü çalışması *Kara Mizah Antolojisi*’nde şu şekilde belirtir:

“Kara mizahın ayırdedici bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur: Evrime, dönüşüme, kısacası geleceğe inanmaz kara mizahçılar: Gelecek de tarih gibi bir umutsuzluk kuyusudur... Bu umutsuzluk duygusu onu inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasız kalarak sorgulamaya, dahası yerin dibine batırmaya yöneltir: Tanrı ve Din, ulus ve toplum, yöneticiler ve yönetilenler, kadınlar ve erkekler, Okul ve Aile kırbaçsı dilinden nasiplerini alırlar. Bir sınır yoktur kara mizahçı için topa tutarken, gerektiğinde aynaya bakar ve ateş eder.” (Batur, 2010, s. 8)

Toplumdaki her oluşuma umutsuzluk barındıran kara mizahçılar, geleceğin de beraberinde bir umut getirmeyeceğine inanır. Bu nedenle oyunlarda sürekli olarak bekleme eylemine bir vurgu yapılır:

“İSRAFİL : Şahitlik edeceksin, şahitlik!.. Kutsal şahitlik!..  
HAÇO: Ne şahitliği?!  
İSRAFİL :Ne şahitliği olacak, ahmak?!.. Şimdi, biz bu çocuğu alıp Peder Virgin'e götüreceğiz. İşte, diyeceğiz, bu kez çöplükte bulduğumuz kutsal bir kitap değil, vaazda dönecek diye yırtındığın İsa mıydı, Musa mıydı her neyse, işte onu bulduk, getirdik. Bak sonunda geri döndü, diyeceğiz.” (Nar, 1995, s. 26)

Bekleme eylemine yapılan vurgunun yanında Kara Mizahın asıl kök saldığı nokta; bu bekleme eyleminin olmayan bir Şeye karşı olduğunu bilmek fakat buna rağmen yine de umutlu bir bekleyiş yerine korkulu bir bekleyiş eylemini sŭrdŭrmektir:

“İSRAFİL: Bir Őeycik olmaz!.. Bak Haço, senin aklın ermez ama, insanlar bir kez olmayan bir Şeyi beklemeye baŐladılar mı gözlerine perde iner. Bir gün geri dönen Şey, bekledikleri değilse bile, o olduğuna inanmaktan başka ellerinden bir Şey gelmez!.. Kuşku var içlerinde, kuşku!.. İnsan kuşkuyla beklemeye başladığı zaman, içinde umut yerine korku yeŐerir!.. Korku, inancı da köreltir, inançsızlığı da!.. Aklını kullan!..

HAÇO: Aymelek de çocuğunun babasını bilmeyecek!

İSRAFİL: Bilir ya da bilmez, ne fark eder? Meryem biliyor muydu ki?!

HAÇO Ama, ama bir gün Şu çöplükten gebe kaldığını anlarsa?” (1995, s.27)

Umutsuzluk duygusunun oluşumu onu bir kurtarıcı gibi görünen inanç değerlerini de sorgulamaya iter. *Gŭle Gŭle Godot*’ da ise bekleme eylemi Şu Şekilde temsil edilir:

“KAVUKSUZ. .- Gidemeyiz!

KAVUKLU . - Niçin?

KAVUKSUZ .- Godot nöbetindeyiz! (kısa susku) Hem nereye gidebiliriz? Ve nasıl? Doğuda mıyız? Batıda mı? Neyin doğusu? Bu doğunun yosunlu dibi batı değer mi? Yakın mıyız? ırak mıyız bilemiyoruz ki!” (Şensoy, 1993, s.9)

Ferhan Şensoy’un *Gŭle Gŭle Godot*’sunda(1993) ise tıpkı Beckett’in eserinde olduğu gibi kahramanlar ne kadar sŭredir beklediğini bile unutmuŐtur, buna rağmen bekleyiŐlerini sŭrdŭrmeyi kaderleri olarak benimsemiŐlerdir:

“KAVUKLU – Aslında Şey gerekli...

KAVUKSUZ – Hiçbir Şey gerekli değer artık. Gereksiz konuşma!

KAVUKLU – Birbirimize güvenmemeiz gerekli. Sen bana inanmazsan, ben sana inanmazsam..

KAVUKSUZ – Ben artık sana inanmıyorum

KAVUKLU – Saat kaç?

KAVUKSUZ- Bilmiyorum bilmiyorum!

KAVUKLU- Yani ne kadar zamandır bekliyoruz\*

KAVUKSUZ- Hemen umutsuzluğa kapılma aslolan acele etmemek ve geç kalmamaktır.

KAVUKSUZ- İnan bana gelecek’ bir gün çok güzel bir Godot gelecek!” (1993, s.11)

Gelmeyecek olanın peşine düşmek ve onun gelmeyeceğini bildikleri halde sürdürülen Godot'yu bekleme eylemi modern yaşamın bireyinin içine düştüğü trajikomik durumun bir temsili olmaktadır:

“FERHAT-Hadi, gelin bizimle!  
KAVUKSUZ-Gelemeyiz!  
DOLUNAY-Niçün?  
KAVUKLU-Godot nöbetindeyiz!  
ÇİÇEK- Gel-me-ye-cek!  
KAVUKLU- Tamam tamam, biliyoruz.” (1993, s.23)

Bu konuşmalarla Beckett'in Vladimir'ine ve Estragon'una öykünen yazar, tıpkı onun eserinde olduğu gibi karakterlerini bir bekleyişin içine bırakır. Fakat bir fark vardır: Şensoy, eserinde Godot'nun gelmeyeceğini anlamaktadır. Ama bunu bilmek onları bu eylemden alıkoymaya yetmeyecektir. Kavuklu ve Kavuksuz tıpkı Vladimir ve Estragon gibi bekleme ediminin verdiği boşluğu kırmak adına kendilerini asma girişiminde bulunacaktır.

“KAVUKLU- Evet. O sayfayı oynadık!  
KAVUKSUZ- İyi, tamam... O zaman, asalım artık kendimizi.  
KAVUKLU- Neyle?  
KAVUKSUZ- İpin yok mu?  
KAVUKLU- Hayır.  
KAVUKSUZ- İpsiz asamayız kendimizi...  
KAVUKLU- İpsiz hiç bir şey asılmaz zaten. İp olunca, asmak, asılmak fiilleri kullanılabilir.  
KAVUKSUZ- Tramvaya asılırken ip gerekmiyor...  
....  
KAVUKSUZ- Benim kuşağı deneyebiliriz!  
Belindeki ipi çözer, çıkarır, pantolonu ayaklarına düşer, donla kalır. -  
KAVUKLU- Kısa gelir...  
KAVUKSUZ- Seni benim bacağıma asarız.  
KAVUKLU- Seni kimin bacağına asarız?  
KAVUKSUZ- O da sorun tabii!  
KAVUKLU- (ipi alır inceler) Fakat o ip de sağlam görünüyor.  
KAVUKSUZ- Deneyelim!  
- İkisi iki ucundan çekerler ipi, ip kopar, kış üstü düşerler.  
Kısa susku.  
KAVUKSUZ- Yarın gelmemiz mi gerek diyorsun yani sen şimdi?  
KAVUKLU- Evet.  
KAVUKSUZ- Tamam o zaman, daha sağlam bir ip getiririz yarın...  
KAVUKLU- Tamam!  
KAVUKSUZ- Şimdi gidiyor muyuz?  
KAVUKLU- Gidemeyiz!  
KAVUKSUZ- Niçin?  
KAVUKLU- Pantolonunu çek! (Şensoy, 1993, s.55)

Modern yaşamdaki “şey”ler bütün içi boşluklarına rağmen parıldarlar, bu büyük bir sahteliğin fotoğrafıdır. Ve yine çağımızın varoluş problemleri ile çırpınan insanına karşın “şey”ler bir çaba göstermeksizin kimliklerini oluştururlar. Tüm bunlar, kendi başına bir parodi etkisi yaratır. Dünyamızın halesi artık kutsal bir yan içermez, artık görünüşlerin kutsal ufku değil, mutlak ticari malın geleceği söz konusudur ve özü, reklama dayanır. (Baudrillard, 2012, s.95) Bu nedenle aydın kişi kara mizah yapabilme özgürlüğünü kullanır, tek çıkış noktasını bu olarak görür.

Kara mizah hedefine eğilirken yoğun bir çatışma içerisindedir. Yerleşik olanı, yerleşmiş olduğu yerde dürtükler, rahatsız eder, hatta çileden çıkartır. İnsanın umutlu söyleyişlerine karşın yine kendi eliyle gerçekleştirdiği acı gerçekler ona asıl gerçekliğin hakikat olgusunu sorgulama olduğunu gösterir. Örneğin; *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç*’te(1980) Tarez kurtulucağına dair umutlu sözcükler sarf ederken acı son kaçınılmazdır:

(Sessizlik. Akşam olmaktadır. Renkler gittikçe koyulaşır.)

POLİS: Seni öldürmediğim duyulursa ya koruduğumu ya da senden bir çıkarım olduğunu sanacaklar; görevimi yapmadım diye sorumlu düşeceğim.

TAREZ: ÖYLEYSE ÖLDÜR... Nasıl olsa kurtuluşum yok. Kısırıldım işte... Hiçbiyere kaçamam...

POLİS: Sen neden kendini öldürmüyorsun? En iyisi budur: Ben burda senin ölünü bulmuş olurum.

TAREZ: Hıh... Böyle konuştuğuma bakma! Hâlâ içimde, içimin gizli biyerinde, kurtulacağım diye belli belirsiz bir umut var. Gerçekten öleceğime kendimi bir türlü inandıramıyorum. Dahası, başımı gövdemden koparsalar bile sanki yine de yaşayacakmışım gibi geliyor. (Nesin, 2014, s. 338)

Tarez’in kara mizahın doğasına aykırı olan umutlu bekleyişi, sonunda kendisini öldürmesi ile bir kez daha doğrulanmış olur:

MUHBİR (bağırır): İşte! Kaçıyor! Kaçıyor!... Ben gösterdim onu sana, ben! Ödülümü isterim... Hadi vur, kaçıyor... Ödülümü isterim...

(Tarez kalkar. Muhbir’i vurmak için tabancasını ona çevirir. Ama Muhbir korkuyla korunmak için Polis’in arkasına gizlendiğinden onu vuramaz.)

MUHBİR (Polis’in arkasından bağırır): Hadi vursana! Daha ne duruyorsun? Kaçıyor işte, vur? Vur diyorum... Yoksa... Yoksa... Seni...

(Polis tabancasını çeker, Tarez’e doğrultur. İkisi de ellerinde tabanca, kısa süre bakışırlar. Tarez, tabancasının namlusunu şakağına dayar, tetiği çeker. Kurşun sesi de duyulur, Tarez yere yığılır.) (Nesin, 2014, s.347)

Kara mizah için, şehirleri teknolojinin teslim aldığı, çalışma zorunluluğunun sevdalı ahlaklılığı öldürdüğü bir dünyada ütopya ancak reddedilmesi gereken bir kavramdır, çünkü gerçekliği sözkonusu değildir. (Batur, 2010, s.10) Bu nedenle kara mizah türündeki en büyük patlama, I.Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalımdan sonra gerçekleşir. Tıpkı yüzyılın ilk çeyreğinde büyük bir etki uyandıran Dadacılık, Gerçeküstücülük, Gelecekçilik akımları gibi. Hepsinin ardında yaşanan bunalımların sessiz çılgılığı ve işlevselleşip nesneleşen insanoğlunun geldiği durum hissedilir. Yeni toplumsallık anlayışı “kendiliğinden” olmayan bir oluşumu yansıtır. İpşiroğlu’nun oyununda Pinokyo’nun yaşadığı trajikomik durum böylesi bir “kendiliğinden olmayana” insanı zorlamaktadır:

PİNOKYO Ama her yer Übü’lerle dolu. Übü öğretmen, Übü kuklacı, Übü yargıç... Übüler büyüyor, Übüler çoğalıyor. Bir de Übükoplar var. Übü okulunun öğrencileri, geleceğin Übükopları... (İpşiroğlu, 2014, s.104)

PİNOKYO Keloğlan’a ıkelilikten kurtulması için aklını başına almasını öğütlüyorum.. Geri kalmış toplumun insanlarına yer yok günümüzün dünyasında.. Ya ayağını yere vura vura ilerleyeceksin dik baş ve açık alınla ya da tökezleyip düşeceksin uçuruma... Başka yol yok.. Tilki ile Kedi’ye ise içtenlikle teşekkür ediyorum onlara çok şey borçluyum.

....  
SUNUCU Gerçekten gözyaşartıcı bir sahne. (Gözlerini siler) İnanın bu tarihi anda... (Gene gözlerini siler) Söyleyecek söz bulamıyorum. Kardeşlerine son bir mesajın var mı?

PİNOKYO Hiç yılmadan çalışmaları. Herkes Übükop olabilir herkes... Yeter ki...

(Pinokyo konuşurken ekranda belli belirsiz bir mavileşme olur, Pinokyo başını kaldırıp bakar, bir an Mavi Saçlı Peri görünür. Pinokyo Mavi Saçlı Periye bakarken yüzü değişir, yüzünden o anlamsız otomatikleşmiş ifade yiter, neredeyse büyülenmiş gibidir)

Yeter ki... (2014, s.134)

Özünde doğallık yerine sanayisel bir şekilde üretilmiş toplumsal ve ekonomik gerçeklik vardır. İnsan eliyle tüketime sunulmuş bu yeni gerçeklik anlayışı ancak kara mizahla karşılandığı ölçüde katlanılabilir duruma gelmektedir.

Türk tiyatrosunun inceleme alanını oluşturan parodi metinlerde kara mizahın, ironinin aksine daha keskin sınırları olduğu görülmüştür. Oyunlarda bekleme eylemine yapılan vurgunun yanında bu bekleyişin umutlu bir yan içermediği, boşa bir bekleyişin bilinçli bir eyleme dönüştüğü örneklendirilmiştir. Kara mizah



içeren bütün oyunlarda insani değerlerin zamanla kaybolduğu eleştirisi mekanikleşen insan davranışları ile birlikte temsil edilmiştir.

#### 4.1.3. Satir

Edebiyatımızda hiciv üzerine birçok araştırma ve tanım yapılmakla birlikte satir sözcüğünün batı dillerinde hiciv anlamına gelen “satire” sözcüğünden geldiği görüşü yaygınlık kazanmıştır. Oxford English Dictionary ise “Satir” sözcüğünün “eksiksiz yemek”, buna bağlı olarak “malzeme karışımı” anlamındaki latince “*lanx satura*” söz öbeğinden türeyen ve “karışım” anlamına gelen “satura” kelimesinin bir sonraki hali olarak kabul edilmesi gerektiğini idda eder. (Rose, 2016, s.113) İsa'dan önce 200 yıllarında Romalı şair Ennius ilk kez, eğlendirici, eğitici şiirlerinin yer aldığı dört kitabını, konuları ve vezinlerinin çeşitliliği dolayısıyla “saturae” diye adlandırmıştır. (Baypınar, 2000, s.31) Ondan önce ise Romalılar ‘saturae’ adını verdikleri olay örgüsü ve devamlılıkları olmayan kısa oyunları sahnelemişlerdir. Kısa diyaloglar, danslar ve güncel olayların taklitlerini içeren bu oyunlar, günümüzde toplumsal sorunları mizahi bir yaklaşımla hicveden tiyatro türü “vodvil” ile benzerlik gösterir. Romalı Lucilius ise “satir” - hiciv türüne edebiyatta yerini veren ilk şair olma niteliğini kazanmıştır. Lucilius yazmış olduğu “alaylı şiirlerini” “saturae” diye adlandırmıştır. Böylelikle hiciv kelimesinin “satura” dan türediğini söyleyen Oxford English Dictionary, terimin hem antik hem de modern dönemde “bilinen ahlaksızlık ya da ahmaklıkların alay konusu edildiği şiir” anlamında kullanıldığını da ifade etmiş olur. (Rose, 2016, s.114) Sözcüğün kökeni açısından birçok tartışmanın doğması, hicvin çok yönlü yapısı ile doğrudan ilişki teşkil etmektedir.

Tarihi gelişimi açısından bakıldığında, “satir”in başlıca üç form üzerinden yazıldığı görülmektedir: Bunlardan ilki “monolog” türü satirlerdir, ikinci grubu “parodi”ler oluşturur, üçüncü grubu ise “anlatı” başlığı altında toplanabilen yapıtlar oluşturur. (Cebeci, 2008, s.183) Çalışmamız parodi etrafında şekillendiğinden diğer iki başlık başka bir zamanda incelenmeyi bekleyen iki temayı oluşturmaktadır. Satirin yani hicvin parodi ile benzerliği noktasına

gelince bu benzerliğin en büyük ortak kümesini şüphesiz “komik” etki oluşturur. Her iki tür de hedeflerini kahkaha nesnesi yapma amacı güderler. Satirin kullanıldığı ve okuyucu tarafından tanınması hedeflenen diğer teknikler arasında, tıpkı parodide olduğu gibi, “abartı”, “grotesk”, “paradoks”, “üslubun ya da eserin yazıldığı türün gerektirdiği özelliklerin ve dolayısıyla okur beklentilerinin bozulması” gibi hususlar da sayılabilir. (Cebeci, 2008, s.197) Ele aldığımız oyunların hepsinde satirin parodi ile aynı zeminde birleştiğini görmek mümkündür. Politik, edebî, feminist, sosyal ve kültürel olmak üzere birçok baskın söylemin eleştirildiği bu oyunlarda, kahramanlar ya da metin aracılığı ile hedeflerine karşı yıkıcı ve alaycı bir tutum sergilenir. Örneğin; Şensoy’un *Güle Güle Godot*’unda Godot’nun kaçması üzerine yeni bir iktidar arayışına gidilir, halk ve iktidar ilişkileri üzerinden politik bir taşlama yapılır:

“GODOTGİLLER- Merhaba arkadaşlar!

1.GODOTGİL- Godot gitti ve ülkemiz yasak sız, demokratik bir düzene kavuştu...

DOLUNAY- Nasıl yani?

2.GODOTGİL- Devlete el koyduk. Her işe biz bakacağız.

DOLUNAY- Her işe kimin bakacağına halk karar verecek?

1.GODOTGİL- Nasıl yani?

DOLUNAY- İsteyen aday olsun. Yöneticiyi halk seçsin!

3.GODOTGİL- Halk anlamaz bu işlerden!

LEKE- Debokrası!

-Herkes döner Lekeye bakar, Leke sözünü heceleyerek yineler.-

LEKE- De-bok-ra-si!” (Şensoy, 1993, 73)

Yapılan seçimlerde aslında olması gerekenin, eski iktidarın yerine geçecek bir otoritenin seçilmesinin aksine tamamiyle yeni bir oluşumu temsil eden adayların varlığı olduğu vurgulanır:

DOLUNAY- Ben adayım Godot’nun yerine!

KAVUKLU- Godot’nun yerine Godot aramıyoruz ki biz!

1.GODOTGİL- Evet biri değil bir konsey gerekli!

KAVUKSUZ- Hayır, konsey en kötüsü! Nerde konsey, orda bokluk!

(Şensoy, 1993, s.75)

TOPRAK bir anayasa oluşturmanın gerekliliğini kurşun, dolma ve tükenmez kalemin yeterli oluşuna indirgemektedir ki bu da o dönemin Türkiye’sine yapılan diğer bir politik eleştiriyi vurgulamaktadır. Anayasa değişikliğinin sorumluluk taşıyan yönlerinin göz ardı edilmesi, böyle bir değişikliğin ardında derin bir

düşünsel sürecin gerekliliği Şensoy'a göre atlanan noktalardır ve böylesine bir hukuki süreç küçümsenmektedir.

TOPRAK- Bir anayasa gerekiyorsa biz kendimiz yaparız. Bizim de kurşun ve dolma ve tükenmez kalemlerimiz var.

ÇİÇEK- Sen Godot'cuğunla gitsen daha iyi olurdu. Çünkü biz ne seni ne de anayasayı istiyoruz... Senin Godot'dan farkın, Godot olamayışın (Şensoy,1993, s.76)

Eserde ayrıca Nazım Hikmet'in makinalar şiiri, yeniden yazılan bir şarkı ile parodi bir metne dönüştürülür. Bu parodi doğrultusunda hızla gelişmesi beklenen ve büyük umutlar yüklenilen teknolojinin, insan gücüne ihtiyaç duyulmaması sonucunu doğurduğu alaycı tavırla dile getirilir. Şarkı kendisine alışkın olmayan bireylerin makineyi adeta bir giyotin gibi görmesini ifade etmektedir. Makinalar ve bireyler arasında yaşanan bu uyumsuzluk komik bir etki yaratmaktadır:

“MAKİNALARIN HIZI ŞARKISI

Tik tak ding dong  
Trik trak ti tak  
Dikkat dikkat  
Dikkat dikkat  
Makinalar hızlandılar  
Ellerimiz yaya kaldı  
Bütün işler sarpasardı  
Safkerizler şaşakaldı  
Birgün sular kesildi  
Aldık başa belayı!  
Tak tik ii tak  
İt kak çek sok  
Dikkat dikkat  
Dikkat dikkat  
Hergün biraz fazla dikkat  
Aman dalıp gitmeyelim  
Elden koldan olmayalım  
Her makina bir giyotin  
Tırnak gider parmak gider  
Elden koldan olmayalım  
Aman dikkat  
Dikkat dikkat  
Trik tak ü tak  
Şiing şlank şulunk.” (Şensoy, 1993, s.17-18)

Zehra İpşiroğlu'nun oyununda ise Pinokyo'yu, onu kurtarmak ve babasının mesleğini sürdürmek vaadleriyle kandıran Kedi ve Tilki aracılığı ile toplumda

sömürülen dinî duygular, bu duyguları kullanarak halkı dolandıran kişiler ele alınır. Metnin sonunda çevirdikleri oyunla Pinokyo'nun elindeki parasını almayı başaran bu ikili, halkın masum duygularının sömürüldüğü bir toplumun kurnaz kişilerini temsil etmektedir:

“TİLKİ Üçaltının var değil mi, bunu on katına çıkarmaya ne dersin  
PİNOKYO (Kuşkulanır) Kumar oynamam, borsadan da anlamam.  
TİLKİ Allah cümleten kötülüklerden korusun bizleri Yarabbimmm!  
PİNOKYO Öyleyse nasıl çoğaltacağım paramı?  
TİLKİ Dinibütünler ülkesindeki Mucizeler Tarlası'nı duymadın mı hiç?  
KEDİ Oraya varabilirsen, Mucizeler Tarlası'na paralarını ekeceksin, bir  
güzel de kutsal suyla sulayıp dua okuyacaksın, ertesi sabah altın kök  
salmış ve altınlarla yüklü bir ağaç filizlenmiş olacak.” (İpşiroğlu, 2014, s.110)

TİLKİ'nin, PİNOKYO'nun babasına dair duyduğu endişeye karşı, cevap olarak sarfettiği cümle ise aynılaştıran ve tektipleşen bireylerin eleştirisini yapar. Burada insani değerlere dair tutumların, erdemlerin birer fabrika ürünü olarak görülmesi değersizleşme sürecimizi yansıtır:

“PİNOKYO Ama ya babama verdiğim söz?  
TİLKİ Baban bir tek seni yarattı, sense bir fabrika kurup yüzbinlerce  
Pinokyo yaratabilirsin!” (İpşiroğlu, 2014, s.111)

Eserde ayrıca Gepetto'nun dünya görüşü sorgulanır; çünkü onun gözü kendi sanatından başka bir şey görmez, ‘Übü’lere karşı koyacak gücü yoktur. (2014, S.72) Gepetto'nun kişiliğinde idealist sanat anlayışına eleştiri getirilir:

“GEPETTO (Pinokyo'yu kucığına alır) Ben onarırım yeniden, eskisinden de  
güzel bir çift bacak ve ayak yaparım... Bu balina öylesine pis boğaz ki  
önüne ne gelirse silip süpürüyor.. En son yuttuğu geminin içindekilerle  
geçindim bugüne kadar, burada kendime az buçuk bir yaşam yaptım,  
marangoz atölyem bile var bak.” (İpşiroğlu, 2014, s.102)

Eser sosyal ve bireysel anlamda yaptığı eleştirilerine, Kral Übü üzerinden politik bir söylemi de eklemektedir. Bu nedenle oyunun müzikleri her söylemin ve karakterin temsil ettiği özelliklere göre değişkenlik gösterir. Gepetto'nun müziği modern caz müziğini andırır, yer yer Barok müziği motifleri duyulur. Keloğlan'ın

müziği doğu motiflerinin karıştığı neşeli, yer yer komik müziktir. Kedi ile tilki'nin müziği ise alaturka motiflerinin karıştığı ağdalı ve yavaşak bir müziktir. (İpşiroğlu 2014, s.77) Übü'nün ve übükopların müziği ise uyumsuz sesler barındırır. Oyunun son sahne dışındaki tüm sahnelerde müzik, metni destekleyici bir nitelik taşır. Son sahnenin medyatik bir özelliği olduğundan, müzik nitelik değiştirir ve yer yer metne ters düşerek bir güldürü etkisi yaratır.

Nesin'in oyununda ise neden kaçtığını bile bilmediğimiz bir suçlu ve insani özelliklerinin verdiği kaygıyla onu görmesine rağmen vuramayan bir polis anlatılır. İkiliğin aralarında geçen diyaloglar, insan ilişkilerinin ve insana dair özelliklerin, gerçekleştirilen eylemleri ya da eylemsizlikleri nasıl etkilediğini gösterir:

"POLİS: Öyleyse niçin kaçmıyorsun? Seni öldürmemi mi bekliyorsun? Kaç burdan! Çabuk kaç! 330  
 POLİS: Ben vurmayayım da kim vurursa vursun, orası beni ilgilendirmez. Kendini öldürtmeye zorlama beni! Kaç git buradan diyorum anlamıyor musun?  
 TAREZ (Soğukkanlı): Anlıyorum, anlıyorum... Benim kurtulmam için değil, kendini kurtarmak için benim kaçmamı istiyorsunuz.  
 POLİS: Kimden kurtulacak mışım?  
 TAREZ: Kendinden... Ben kaçarsam kendinden kurtulacaksın." (Nesin, 2014, s.331)

Derinleşen insan ilişkilerinin, karşımızdaki insanla kurulan duygusal bağın, otoritenin dayattığı eylemleri gerçekleştirmeyi zorlaştırdığını ifade eden POLİS, monolojik söylemlerle insana dair diyolojik ifadelerin çelişkisini yansıtır:

"POLİS: Yani beni öldürürsün diye korktuğumu mu sanıyorsun? Beni öldüreceksin diye korktuğumu mu sanıyorsun? Beni öldüreceksin diye korkumdan mı seni vurmuyorum, budala! Görevimi yaparken öldürülmekten korkum yok benim.  
 TAREZ: Korkmadığını biliyorum. Korkağın biri olsaydın çoktan beni vurup öldürürdün. Yiğit olduğun belli... Ama tabancanı bana yöneltince neden başını başka yana çeviriyorsun  
 POLİS: Seni görmek, tanımak istemiyorum da ondan... Tanımasam daha iyi...  
 TAREZ: Niçin?  
 POLİS: Tanıyınca bir insanı öldürmek zorlaşır da ondan..."(Nesin, 2014, s. 333)

İkilinin savaşa dair yaptığı konuşma ise yirminci yüzyılın acımasız yüzünü yansıtır. Savaşın ölümü meşrulaştırdığı düşüncesi sorgulanması gereken bir nokta olarak karşımızda durmaktadır:

“POLİS: Tanıyınca niçin öldürsün? Tanışmış olsalardı birbirlerini öldürürler miydi insanlar?

TAREZ: Şimdi anlıyorum neden yüzüme bakmadığınızı...

POLİS: Yoksa sen beni hiç adam öldürmedim mi sanıyorsun? Çok adam öldürdüm bu son savaşta ama hepsini de uzaktan... Hiçbirinin yüzünü görmedim.

TAREZ: Savaş başka şey... Şimdi savaşta değiliz. Savaşın kuralları ayrı.

POLİS: Ama ölüm, ölümdür, sonuç hep bir... (Kısa susuş.) Artık anladın işte... Hadi git burdan!” (Nesin, 2014, s. 334)

Mehmet Baydur ise gerçek sanatçı ve kendisini sanatçı olarak addeden insanlar arasındaki farka, Maskeli Süvari'nin kendini bir kalıba uydurmaya çalışan insanlar ile yaptığı konuşmalar aracılığı ile gönderme yapar. Herkesin kendini birkaç sosyal etkinlikle sanatsal konuşmaların içine dahil ettiği bir çağda yozlaşmış bireylerin kalıplaşmış görüşlerini yıkıma uğratmak güçlü bir satirik anlatımla gerçekleşmektedir:

MASKELİ: Beni sürekli sanatçı yerine koymayınız lütfen. Bu birinci yanlışıdır.

MELDA: İkincisi nedir acaba sayın Maskeli Süvari?

MASKELİ: “Bir sanatçıya yakışmıyor şiddete başvurmak”, dediniz ya...

MELDA: Evet, dedim.

MASKELİ: Bu da ikinci yanlışıdır işte.

MİNE: Niye yanlış olsun? Yakışır mı şiddet sanatçıya?

MASKELİ: Yakışmak bir tarafa, gerçek sanatçılar yalnızca şiddete başvuran kişilerdir. Ötekilerden söz etmiyorum tabii.

AŞKIN: Ötekiler kim?

MASKELİ: Kendini sanatçı zannedenler...

....

MASKELİ: Sanat kalıcıdır. Onlardan kalıcı bir şey çıktığı görülmüş şey değil yüzyıllardır.

MELDA: Şiddet meselesini pek anlayamadım ben.

MASKELİ: Anlaşılmayacak bir şey değil hanımefendi. Şiddet... kalıcıdır.

ATILLA: Hitler gibi sanatçılar mı gerekli yani size göre?

MASKELİ: Ah, elbette hayır. Siz şiddetle hırtlığı karıştırıyorsunuz, birbirine.

....

MELDA: Senin şiddet dediğin nedir ki?

MASKELİ: Bir... algılama... evet, önce bir çeşit algılamayla başlayan bir duygu...

...

MİNE: Şiddet nerede giriyor işin içine?

MASKELİ: İtalyan bir dostum vardı... bir... ressam diyeceğim ama dilim varmıyor... kuşlardan başka hiçbir şeyin uçmadığı günlerdi ve dostum “uçak” yapmaya çalışıyordu. (Sessizlik) Bu şiddetli bir şey değil mi sizce? (Baydur, 2013, s. 288)

Ayrıca oyunda insan kimliğinin ne olması gerektiği konusu, ayrı bir tartışma alanını oluşturmaktadır. Maskeli Süvari gibi düşsel bir karakterin kendilerini yaşamın içinden, gerçek diye niteledikleri insanlarla sürdürdüğü çatışma okuyucunun gerçek olanla olmayan arasındaki ikilemi sorgulamasına yol açmaktadır. Yazar, Maskeli Süvari'nin bir masal figürü olmasının ötesinde günümüzün bireylerinden çok daha insani özellikler barındırmasının altını çizmektedir:

“MİNE: Kötü bir insansın sen!  
 MASKELİ: Evet. Belki.  
 MİNE: Belki değil! Muhakkak...  
 MASKELİ: Evet.  
 MİNE: Artı ve eksi yönlerin var.  
 MASKELİ: (Güler) Ne? Artı ve eski yönlerim mi var?  
 MİNE: Evet.  
 MASKELİ: İnsan olmakla suçluyorsun beni!” (Baydur, 2016, s.310)

Behiç Ak'ın *Fay Hattı*(2003) oyununa baktığımızda, “güvende olma” duygusunun kadın-erkek ve komşuluk ilişkileri üzerinden nasıl şekil aldığı, bu duygunun “ekonomik güvence” ile nasıl ilişkilendirildiği anlatılır. Absürdün sınırlarını zorlayan oyunda ilk başta depremden korkan çiftler daha sonra içinde bulundukları durumdan kurtulmak adına onu bir kurtarıcı gibi görecektirler. Eserde güvende olmak için yapılan her şeyin sonrasında dönüp dolaşıp yine kişiye zarar verdiği bir döngü haline gelmesi, toplumsal sistemin bizi sürüklediği “tüketmeye” dayalı mantığın sorgulanmasına yol açar. Sürekli para kazanmaya odaklanmış bireyler birbirlerine yabancılaşmaktadır. Ancak, insan gücünün yeterli olmadığı bir doğal afet karşısında ne yapacaklarını bilemedikleri için bir araya gelen komşular ve evli çiftler üzerinden aktarılan söylemlerde gerçek anlamda bir sosyal güvenceden nasıl mahrum olduğumuzu anlarız. Oyunda, yangından kaçmak için yapılan merdivenden hırsız girer. Hırsızdan korunmak için yapılan demir kapı, deprem esnasında sıkışır ve dışarı çıkmalarını engeller.

Son model bir cipteki güvenlik sistemi kendilerini bir hırsız olarak algılayıp sahiplerini içeri almaz. Evlerini sağlam yapmayan müteahhit ya da buna engel olmamış devlet, ev sahiplerinin korkularından faydalanarak para koparmanın peşine düşer ve son olarak sıkışmış kapı, deprem sayesinde açılır, onlar da depremi kurtarıcı olarak görür:

KADIN: Geçen hafta ikiyüz kilometre ötemizde olan depremin nasıl olduğunu bile bilmiyorsun sen.

ADAM: Bilmez olur muyum? Fayın kırılması sonucu oldu.

KADIN: Kimler kırmış? Japonya'dan bu iş için özel olarak getirilen karateciler mi?

KADIN: İsrailliler ve Amerikalılar!

ADAM: Nasıl yapmışlar bunu acaba?

KADIN Nasıl yapacaklar canım. Deprem makinesiyle tabii. Yeni icat ettikleri deprem makinesini askeri üstte denerken makinenin kontrolden çıkması sonucu büyük bir depreme neden olmuşlardır. (Ak, 2003, s.14)

Deprem karşısında zarar gören evlerinin durumunu, MÜTEAHHİT ile tartışmak isteyen ADAM, onun kurnaz cevapları karşısında ikileme düşer. MÜTEAHHİT burada her türlü durumu fırsata çeviren, para odaklı düşünen insan tipi eleştirisidir:

“MÜTEAHHİT: Valla itiraf edeyim ki, malzemenin böyle davranması bende de çok stres yapıyor beyefendi.

ADAM: Vah vah çok yazık.

MÜTEAHHİT: Geceleri de uyku tutmuyor.

ADAM: Allah, Allah.

MÜTEAHHİT: (Ağlar) Bu yanlışlığı düzeltmek istiyorum beyefendi.

ADAM: Eeee?

MÜTEAHHİT: (Ağlayarak konuşur, hepsi şaşırır) Bu yüzden Manolya Apartmanı'yla ilgili bir proje geliştirdim. Onu yıkıp yeniden yapmak istiyorum. Dokuz büyüklüğündeki bir depreme dayanıklı bir şekilde tamamen yeniden inşa etmek istiyorum.

..

MÜTEAHHİT: Tam bir yıl içinde apartmanı size teslim ederim. Tabii bunu yapabilmem için daire başına otuzbeşer bin dolarlık katkı payı ödemeniz gerekiyor.” (Ak, 2003, s.42)

Kızlarının eve gelmesi sonucu, asıl deprem tahribatının evlerinin içinde, annesi ile babası arasındaki ilişkide olduğunu görmesi, depremin ise bir kurtarıcıya dönüşmesi, insanın yine kendi korkularıyla kendine verdiği zararın temsidir:

“KIZ: Deprem kapıyı açtı!



ADAM: Harika deprem bizi kurtardı.  
 KOMŞU: Yaşasın deprem!  
 (kız içeriye girer şaşırır. Ortalık darmadağındır.)  
 KIZ: Aman Tanrım! Annceğim! Babacığım! Ne kadar da büyük bir deprem olmuş!” (Ak, 2003, s.67)

Zeynep Kaçar'ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*(2017) adlı oyununda ise satirin, “kadın söylemi” üzerinden gerçekleştiğini görürüz. Eser, erkeklerin kadına karşı bakışının yanında kendi cinsinden gelen önyargıları da kıramadığı bir dünyanın kadınlarını yansıtır. Kendini gerçekleştirmek ve kimliksel anlamda bir oluşumu tamamlamak adına hayatına yön vermeyi seçen kadınların acımasızca eleştirildiği bir toplumun parodisine şahit oluruz:

“P: Ee, şimdi ne olacak?  
 K: Bilmiyorum. Ama bütün orman duymuş.  
 S: Hadi ya. En son biz mi öğrendik yani  
 Y: Ne fark eder ki?  
 P: Ahlaksız.  
 S: Utanmaz.  
 Y: Rezil.  
 P: Belliydi zaten onun böyle bir şey yapacağı!  
 K: Nereden belliydi?  
 S: Felfecir okuyordu gözleri, hiçdikkat etmedin mi?  
 ...  
 S: Ormanda neyi eksikmiş?  
 Y: Hiç. Yediği önünde yemediği ardında” (Kaçar, 2017, s.14)

Eserde, masalların büyülü sonlara odaklanmış yapılarının aslında bizi gerçekte olandan uzaklaştırdığını görürüz. Bir erkek tarafından öpülerek uyandırılmanın verdiği mutluluğu görmek, masalın başından beri yapılan haksızlıkları görmemizi engeller. Sonuca karşı o kadar beklenti içine gireriz ki, aralara gizlenmiş gizli söylemleri fark edemez duruma geliriz. Kaçar'ın oyunu, masal kahramanlarının verdiği cevaplarla hem bunu gözler önüne serer, hem de parodi yardımıyla gizli söylemleri açığa çıkarır:

“P: Değmez gibime geliyor şimdi sen böyle söyleyince. Aslında mutluydum di mi ben ormanda?  
 Y: Mutlu mu? Cüce donu yıkıyordun kıızııım. Kendine gel.  
 S: Prens gelip öpecek diye o kadar çileyi çekmeye değer mi be? Baban o ruh hastası üvey annen için seni atıyor, o psikopat üvey annen kalbini sökmek için avcı yolluyor peşine, cücelere denk gelip onlara sığınıyorsun,

sefil bir hayatın oluyor. Gece gündüz yemek yapıp, çorap yamayıp, yedi tane mendeburun kahrını çekiyorsun, sonra hooooops gelsin zehirli elma. Geberdin mi, uyudun mu belli değil. Ne o prens gelip öpecek de uyanacak prenses. Oldu canım. Bu mu be mutlu hayat?” (Kaçar, 2017, s.29)

Oyunda Kırmızı Başlıklı Kız ile AT arasında geçen konuşma, çocuk yetişkin ayırt etmeden kadın cinsiyetine nasıl yaklaşıldığını gösterir. Kız çocuklarının yetişme çağından başlayarak bir erkeğe dair hayal beslemesi, masalların prensler aracılığı ile buna çekicilik kazandırması, kız çocuklarının bir erkeğe bağımlı hareket etme fikrinin küçük yaşta aşılması oyunda parodiyi satir aracılığı ile güçlendiren en büyük etmenler arasında yer alır:

“AT: Selam fıstık!

P: Eeeeeee?

AT: Aşk olsun ya, beni bırakıp nereye gidiyorsunuz?

K: Hiç bana bakma. Belki beni kurtaran avcı değil sen olsaydın o zaman düşünürdüm. Hı ama yok düşündüm de,yine de kalmam. Çok salaksın.

AT: Seni döverim.

K:Hhah! Hemen göster çirkin yüzünü!

AT: Hangi genç kız bana karşı koyabilirmiş ki?

K: İşte, ben genç kız değilim ki, çocuğum.

AT: Ama kız çocuğu. Bir kız çocuğunun bile en büyük hayalim ben. Gelecekte beklentisiyim.” (Kaçar, 2017, s.31)

Bir kız çocuğunun dinlediği masallarla en büyük beklentisinin beyaz atlı prens figürüne veya buna benzer bir figüre dönüştüğü dünyanın eleştirisi, yetişkinlerin çocukların eğitiminde yaptıkları hatalarla örtüştürülür. Eserde, masal dünyasındaki, kadınlara karşı olan kötü kahramanların, kurtların, canavarların, gerçek dünyada olmadığı düşünülür fakat gerçek dünyada bunların şekil değiştirmiş hallerinin bulunduğu anlatılmaya çalışılır. Gerçek dünyanın “erkek egemen” söylemi, kadının karşısındaki en büyük düşmanı yansıtmaktadır:

“GEYİK: Ya sen Kırmızı? Peki sen? Ormanda evindeymiş gibi özgürce gezip dolaşmadın mı? Çiçekler toplayıp kuşlarla dans etmedin mi? Gerçek dünyada bu halinle herhangi bir ormanın yanından bile geçemeyeceğini bilmiyor musun?

K: Gerçek dünyada büyüyeceğim, kim ne yapsın ormanı, mantarı? Üstelik kurtlar da şehirlerde yaşamıyor. Ormanda yaşıyorlar. Yetti canıma sürekli beyinsiz bir kurt tarafından kandırılmak. Benim de bi çocukluk gururum var ya.” (Kaçar, 2017, s.25)

Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere, satirin parodiden yararlanmasının yanında parodinin de satirin eleştirel ve saldırgan özelliğini araç edinebileceği muhtemeldir. Her iki tür de bunu “taklit etme” tekniği ile yapar. Taklit etme “dilin kullanımı”na vurgu yapar. Parodi ve satir dilin kullanımında oynamalara başvurur, amaçları sosyal bir olgu içinde karmaşaya uğrayan ve böylece anlamsızlaşan dili teşhir etmektir. “Temsil edilen söylem” ile “temsili eden söylem” arasında teşhir edilen uyumsuzluk hali, dili doğal koşullarda anlamayı zorlaştırır. Buradaki zorlanma hali, dilin parodik ve satirik amaçlarla kullanıldığının bir göstergesidir.

Parodi ve satir arasındaki benzerliklerin yanı sıra bu iki türü birbirinden ayıran en temel öğelerden biri, parodinin “hedefine” ait önceden şekillendirilmiş malzemeyi kendi yapısının esaslarından biri olarak kullanmasıdır. Diğer taraftan ise hicvin, başka edebî metinlerden yapılan taklit, çarpıtma ya da alıntı veya önceden şekillendirilmiş sanatsal eserler ile sınırlandırılması gerekmez. (Rose, 2016, s.115)

Türk tiyarosunda seçilen parodi metinlerde satirin çokça kullanıldığı görülür. Bu metinlerde parodist, satirin kullanımını öncelikli bir amaç olarak belirlemek yerine, satiri parodinin arkasına gizleyerek düşünsel bir süreç yaratmayı hedefler. Metinlerde satir, durumların, kişilerin ya da olayların doğrudan eleştirisi ile gerçekleşmemiş, parodiye dair oyunsu ve ironik özellikler katılarak okurun keşfine sunulmuştur.

#### **4.2. POSTMODERN ALGI VE PARODİ**

Özellikle 1960’lı yıllardan sonra postmodernizmle birlikte edebî metinlerde yeni temsil biçimleri ortaya çıkmış, tarih anlayışı, zaman kavramı, nesnel gerçeklik algısı ve kültürün algılanışı farklı bir boyuta ulaşmıştır. Modern sonrasında yeni bir dönemin oluştuğuna ilişkin belirtiler dijital çağın imkânları ve bakış açısına getirdiği zenginlikle beraber kendini göstermeye başlar. Dilin yapısına ve söyleme dair çoğul düşünce, anlamın sabitlenemezliği, temsili kurmaca

olduğunun farkındalığı, postmodernizmin ayırt etmeden her türlü olguya kapılarını açmasının sebepleri olur. Artık görünenin kesinlik kazanmadığı, herhangi bir anlama ulaşabilmek adına hiçbir şeyin tek başına yeterli olmadığı bu dönemde, postmodern temsil, düşünsel, görsel ve kavramsal boyutta farklı biçim arayışlarına yönelir. Bu arayış sanatta sınırları ortadan kaldırarak her türlü disiplinler, metinler ve kültürlerarası kaynaşmayı mümkün kılmaktadır. Her türlü malzeme edebi metin için birer sanat ögesi niteliğini taşımakta, bu da estetik olanın ve ölçütlerinin belirsizleşmesini beraberinde getirmektedir. Böylece postmodern dönemin sanatsal üretimleri, genellikle düşünceyi sanat eserinin önüne koyan, doğa ve farklı malzemelerle etkileşimli, anlığı yakalayan bir sürece dikkat çeker. (Alp, 2013, s.53) Metinlerde “şimdi”ye yapılan vurgu ve durumların anlık kavranışı, zamansızlığı elde etmeyi sağlar, eleştirilebilir olan yeni bir gerçeklik anlayışı meydana getirir. Dilin olanakları ile üretilen edebi metinlerin gerçeklikleri, dilin yapısındaki özellikten dolayı şüpheli karşılanmaktadır. Çünkü gerçeklik fiilen, dille temas hâline geldiğinde çoğalır; konuşma edimleri kesiftir ve daima sonra yapılacak yoruma bağlıdır. (Murphy’den aktaran Emre, 2006, s.103) Bu doğrultuda parodi, pastiş, üstkurmaca gibi biçimler postmodernin temsil anlayışını ifade etmede etkili olur. Bu biçimler, edebi eserin daha önceki metinlerden hareketle, o metinlerin üzerine kendi yapılarını da kurarak sonsuz sayıda yoruma hizmet etmesini sağlarlar. Çünkü bir sözce her zaman onu biçimleyen öteki sözcelerin ayrışıklığıyla karşılaştırıldığından, her sözce bizi ayrışık bir söyleme gönderir; her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karışır. (Emre, 2006, s.159) Böylece hiçbir şeyi en başından kolayca kabul etmeyen ama inkâr da etmeyen bir anlayışla karşı karşıya kalırız. Postmodern dünyada her şey mümkün duruma gelir. Belirsizlik ve çiftdeğerlik sayesinde ne okur ne de yazar edebi eserle ilişkisini tam anlamıyla kesemez; her zaman soru işaretleri ve ifadeyi çeşitlendirmek adına farklı yollar mevcuttur. Bu nedenle yazar okuyucusunun karşına yeni ve alışılmadık terimler çıkarmaktan geri durmaz. Alışlagelmiş anlatımın dışına çıkarak, ürkütücü ve fantastik olanı da dünyasına alır. Metnin yazılış anı ve içinde bulunan dünyanın kurgusallığı herkesçe

hissedilir, okuyucu ve yazar bir oyunun içindeymişçesine ipuçlarını çözmeye çalışır. Metinler bir başlangıç veya sonuç içermek zorunda değildir.

#### 4.2.1 Grotesk

İnsanların korku kaynağı ile oynadığı, ona güldüğü, korkunç olan şeyi komik bir canavara dönüştürdüğü durumu karnaval ruhu ile ilişkilendiren Bakhtin, groteski korkutucu olan her şeyin gülünç ve ürkütücü biçimde mağlubiyeti olarak görür. (2001:111) Böylelikle yaşamın birbiri ile çelişkili ve çift taraflı bütünlüğü groteskin özünde varolur. Karnavala has çift değerli duyguların(yaşam-ölüm, tanıdık-yabancı, korku-neşe vb.) çatışması tek anlama dair sınırlardan kendini kurtararak çok yönlü bir değişimin tetikleyicisi durumuna gelir. Grotesk kavramını Rebelais'a dair yaptığı çalışmalar ve karnaval ruhu üzerinden tanımlayan Bakhtine'e göre beden, dünya ile sürekli bir alışveriş halinde, kendi sınırlarını aşan, dışarıya kapalı olmayan bir tasarımı yansıtır. (Ünlüaycıl, 2003, s.73) Bakhtin'in grotesk üzerine yaptığı tanımlamaların yanı sıra farklı kuramcılar ve yazarlar, çalışmalarında groteskin farklı öğelerinde olan özelliğe ışık tutarak bu tanımlamaları zenginleştirmişlerdir. Bu kılavuz tanımlamalardan sonra "grotesk": "çift değerlikli etki", "olasılıklar dünyası", "karnaval ruhu", "bilinen ve bilinmeyen arasındaki sınırların bozulması", "karikatürleştirme", "kaba güldürü", "abartma", "korku ile gülmenin ayrılmazlığı", "uncanny"(=tekinsizlik), "oyunsallık", "alışılmadık derecede çirkin", "yapıt ve yanıtta çelişkilerin çözülmemiş çarpışması", "anındalık", "insanın yiyecek zinciri içindeki yeri" gibi kavramlara karşılık olarak belirtilmiştir. (Ünlüaycıl, 2003, s. 69) Bu kavramlara bakıldığında "Kral Übü" tiplerinin nasıl bir grotesk varlık sergilediği anlaşılmaktadır. Görsel anlamda aşırı çirkinliğe ulaşmış Übü, söylediği saçmalıklarla oyunsallığı korumakta, eylemleriyle de abartının ve kaba güldürünün sınırlarını zorlamaktadır. Grotesk bir taşlama örneği olan İpşiroğlu'nun oyununda Übü tiplerine özgü grotesk unsurlar parodiyle birleşerek farklı bir temsil biçimini yansıtır:

"PİNOKYO Adım pinokyo, kafamdaki şapkam.

ÜBÜ Şapka mı, ne biçim şapka bu böyle? (şapkayı koklar)  
 PİNOKYO (Övünerek) Babam yaptı, ekmek içiyle!  
 ÜBÜ (Şapkadan bir lokma ısırıp tiksintiyle yere tükürür) Allah kahretsin  
 sünger gibi bir şey bu, yenilir yutulmaz bir şey, babana söyle yarın  
 pastadan bir şapka yapsın!" (İpşiroğlu, 2014, s. 86)

Birçok edebi türün bünyesinde yer alan groteske özgü değerler gerek insan, hayvanlar ve nesnelerin alışılmışın dışında biraradalığı gerek kutsal olanla yasaklı olanın yanyana gelmesi şeklinde yaratılan tekinsizlik duygusu ile karşımıza çıkar. Yaratılan bu görüntülerde komik ve gülünç olanın iç içe olmasından duyulan korku ile karnaval ruhuna ait ihlal duygusu groteskin özünü oluşturmaktadır. Abartının sınırlarını aştığı, ürkünç olananın yaşamdan ayrıştıramadığı, korkunun komikle birlikte evrilerek saçmaya dönüştüğü, bedensel dengenin yitirildiği grotesk durumlar geçmişin en eski dönemlerinden beri varlığını sürdürmekle birlikte özellikle yirminci ve yirmibirinci yüzyıl insanını tanımlamadaki en büyük silah haline dönüşür. 19.yüzyılın sonlarına doğru palyoçalara ve soytarılara grotesk uygulanır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, felaketler ve sürekli nükleer savaş tehdidi sonrasında, sanatçılar ve yazarlar, gittikçe artan biçimsel çeşitlemeleri, performans çalışmalarını ve temalarını vurgulamak için grotesk olarak kullanır. Edebiyattaki ve tiyatrodaki komik ses, terörün, korkunun, güzellik ve kahkahanın eşsiz bir kombinasyonunu oluşturur. Dolayısıyla grotesk, komik olanı hedefleme şeklindeki yeni özelliğinin yanı sıra kendi birikimi içinde bulunan garip öğeleri de katarak 20.yy sanatına eklemlenir; normalin ötesinde bir yaşantı sürdüren insanlar grotesk eserde yoğunlukla bulunur. (Sazyek, 2013, s.1247) Bu öte yaşantı, çoğunlukla, garip varoluşsal problemler barındıran, absürd durumlar yaratır. Bu nedenle *The Grotesque* adlı çalışmasında Philip Thomson, "absürd"ün *akla karşı olan* şeklinde tanımlandığı her durumda absürd tiyatronun grotesk tiyatro olarak da nitelendirilebileceğini belirtir. (Yanıkaya, 2003, s.6) Bütün varoluşsal değerlerin sorgulanarak yerle bir edildiği absürd tiyatrodaki yerleşik düzen ve kabullenmeler karşıt değerleri ile çatıştırılarak yenilenmeye, dönüşüme bırakılır. Özellikle Absürd tiyatro ışığında 20.yy tiyatrosunun kahramanı "kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti altında ezilen, ancak daha önemlisi, bu dünyanın dehşetli bir dünya olduğunu fark eden kişidir. Dolayısıyla, anılan dehşetin yüce-bayağı, masumiyet-günah, acıklı-

gölünç, olağan-paradoksal gibi karşıtlıkların paralelinde boy verdiğini o algılar. Bir başka deyişle, dehşeti yaratan da aslında dünya, doğa ya da gerçeklik değil; insanoğlunun kendisidir.” (Sazyek, 2013, s.1246) Karşıtlıklar karşısında insanın doğayla ve kendiyle olan uyumsuzluğu korkuyu filizlendirir. Uyumsuzluğun yarattığı yabancılaşma olgusu ise groteski tetikleyen bir başka unsur olarak yer alır. Aziz Nesin’in Beckett’yen karakterler ile kurguladığı oyunu *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç*’te, verilecek ödülün dolaylı Tarez’i yani suçluyu yakalama arzusu içinde yanıp tutuşan Muhbir grotesk bir bedeni aynı zamanda kişiliği simgeler:

“POLİS: Nasıl vuracaksın? Hani tüfeğin?

MUHBİR: Kollarım yok ki tüfeğim olsun. Anadan doğma kolsuzum ben.

POLİS: Öyleyse nasıl öldüreceksin?

MUHBİR: Benim şanssızlığım işte... Onu görsem bile gebertemem. Ama yerini ihbar edip onbin lomadet ödülü alabilirim.” (Nesin, 2014, s. 339)

Suçluyu öldürmenin ötesinde, sırf ödül için Tarez’in kafasını bedeninden ayırmayı düşünen muhbir için kollarının olmaması değil, kolları olmamasına rağmen düşündükleri, grotesk imgeleri oluşturur.

“MUHBİR: Ben, Tarez’in cesedini leş kuşlarından önce ele geçirebilirim hemen başını gövdesinden ayırıp hükümete götüreceğim ben öldürdüm diye... Ah şans! Gebermiş olsa daha iyi benim için.

POLİS: İyi ama nasıl koparacaksın başını gövdesinden? Nasıl götürceksin kesik kelleyi?

MUHBİR (keyifle gülerek): Benim dişlerimle ayaklarım altı çift elden daha iyi iş görür. (Nesin, 2014, s.342)

Grotesk olan bu sahnede korkunç olanla gülünç olanın iç içe geçmesi durumu ise Muhbir’in olmak isteyip de aslında olduğu kişilik arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanır:

“POLİS (iğrenerek): Görüyorum ki işini çok seviyorsun...

MUHBİR: Yok canım, sevdiğimden değil... İş diye yapıyorum işte... Yeryüzünde işini severek yapan kaç mutlu kişi var? Sanki sen seviyor musun yaptığın işi?

POLİS (kendi kedinde) : Yaptığımı değil, yapamadığım işi...

MUHBİR: Efendim?

POLİS: Hiç... Peki, sen hangi işi yapmak isterdin?

MUHİR (dura dura) : Kim? Ben mi? Ben... Ben piyanist olmayı çok isterdim.” (Nesin, 2014, s. 341)

Beden ve dil ayrılmaz bir bütün haline gelerek iktidarın hedefine gelebilir. Dilden beklenen ve dilin yansıttığı arasındaki farklılığın temsilini beden üstlenir. Bu nedenle bedende beklenenle aslında olan arasındaki boşluğu göstermek adına düzey yitimi gerçekleşir ve uzuvlar birbiri yerine geçer. Bedene dair varolan dengenin bozulması ara bedenlerin (cüce, kambur, zenne vb.) sıklıkla karşımıza çıkmasına neden olur. Turgay Nar'ın *Çöplük*'ü de bu arada kalmış bedenlerin, çöplükte bulunan atıkların, insanla ayrılmaz bir bütün oluşturduğu görüşündedir:

“Biri neyse diğeri de odur. Ne bir fazla ne bir eksik... Çöplüğün büyüdüğü, yükseldiği yerde yaşam vardır. Belleğinde, çürümenin başladığı bir yaşam...Çöplük, Tanrı'nın insanı, insanın da yarattığı Tanrı'yı tanıyabileceği biricik yerdir. Ya da insanın kendi pisliğinden kurtulmasından öte, pisliğin insandan kurtulduğu yerdir çöplük...” (Nar, 1997: 15)

Başta insanın yaşadığı yerden uzakta olmasıyla mesafe bırakılan Çöplük'ün aslında insanla ne kadar iç içe olduğu gerçeği oyunda grotesk öğelerle desteklenir. Özellikle insana dair bir parçadan yani yine insandan kurtulmanın, onu atık yapmanın yolunun Çöplük'ten geçmesi, çöplüğün insanoğlunun kendi gerçekliği ile kirlendiğini göstermektedir:

“HAÇO Şöyle bir bak İsrail. Çöplük deyip geçme. Tanrının bütün kudreti burada saklı. İnsanın kursağından ne artıyorsa burada. İnsanı tanımak mı istiyorsun gel de pisliğine bak!..  
İSRAFİL Onunla yaşamıyorsak söyle.  
AYMELEK Pislik dediğimizi bile paylaşamıyoruz.  
İSRAFİL Bir gün elimdeki sopanın ucuna bir naylon torba takıldı. Açıp baktım ki ne göreyim?!..  
HAÇO Para.  
İSRAFİL Ne parası be!.. Cenin ulan, cenin!.. Kurtlanmaya başlamış. Burnumun direği düştü.” (Nar, 1995, s.36)

Grotesk, gündelik yaşamı, olağan görünüşünü betimlemekten vazgeçene kadar derinleştirir ve sürekli “sanatçının seyirciyi yeni varılmış bir düzlemde, büsbütün beklenmedik bir başka düzleme taşıma eğilimini” gösterir. (Meyerhold'dan alıntılan Ünüaycıl, 2003, s.77) Belki de bu sebepten ötürü



*Çöplük*, kilisenin bahçesinde, içine bir cesedin atıldığı kuyuda, Haço'nun İsrail'i öldürmesiyle son bulur:

İSRAFİL Burda, bir zaman sonra aç kalacağım Haço!.. Kendi kurbanlarımın kellelerini yiyeceğim önce!.. Sonra!.. Sonra onlar da bitince!.. Onlar da bitince!.. Kuyunun nemli kursağında solucan arayacağım!.. Çıyan, kırkayak arayacağım!.. Sonra Haço, sonra kendimi yemeye başlayacağım!.. Bunu yapmak zorundaydım!.. Kendimden utanıyorum!.. Benden vazgeç!.. beni unut, çek git!..

HAÇO Seni o kuyudan çıkartmaya gelmedim İsrail!.. Sana, Aymelek'den olan çocuğunu getirdim!.. Sana İsa'yı getirdim!.. Burada işte, ellerimin arasında!.. Seni görmek istiyor!.. Bu kez doğar doğmaz konuşmaya başladı!.. Babamı istiyorum dedi!.. Babam benim çarmıhımdır dedi!.. Onu sana getirdim İsrail, sana, babasına!.. İşte kollarımın arasında uyuyor!.. (Nar, 1995, s. 53)

Daha önce çöplükte bir cenin bularak tiksinti duyan İSRAFİL, bu sefer HAÇO'yu ona ait bir ceninle cezalandırır:

“İSRAFİL Bir gün, biliyordum, bir gün döneceğini biliyordum. Daha önce biri söylemişti bize!..

HAÇO Bilmem, hatırlamıyorum!..

İSRAFİL Zaten hiçbir şeyi hatırlamaz olduk!..

HAÇO Bak, bak şuna!.. Göremiyorsun değil mi İsrail?! Göremeyeceksin hiçbir zaman!.. Dokun, dokun ellerinle, bak senin çocuğun bu!.. Henüz bir kan pıhtısı, bir cenin!.. Aymelek'in canından kopan, senin ruhunla pıhtılaştıran bir cenin!.. Ne kadar güzel değil mi, dokun onun yumuşaklığına!.. Batır parmaklarını, tırnaklarınla sev bu kan pıhtısını!.. Diline götür, tadına bak!.. (Konuşma şiddetlenir.) Kokla!.. İğrenç herif, kokla!.. Ölümünü seçme hakkını sana vermeyeceğim!.. Bu cenini yiyeceksin, duydun mu yiyeceksin!..

İSRAFİL Bu!.. Bu!.. Balta!.. Öldürme!.. Haço!.. Öldürme!.. Haço!.. Haço!.. Kuyunun içinde defalarca tok sesler gelir. Soluma sesleri. Haço, İsrail'i kuyunun dibinde baltalamıştır.” (Nar, 1995, s. 63)

Oyunlarında groteske yer veren yazarların ortak yönelimlerinde komik ve eleştiri öğesini yakalamak için parodi kullandıkları görülür. Geçmişteki öğeleri günümüze getirerek şimdiki ile karmaşık bileşenler haline getirirken parodiden yararlanan yazarlar, seyirciyi/okuyucuyu sarsmak ve tepkiler oluşturmak adına tabuları yıkarlar. Seyirciye hem yabancı hem de tanıdık gelen bir dünyanın tasviri de içinde bulunduğumuz dünya gibi dehşet verici olabilir. Korkular, oyunlar, karabasanlar, ayinler, büyüler, çatışmalar ve şiddet, groteske ait olan gerilimin ve aynı zamanda karnaval ruhunun oluşturulmasında önemli rol oynar.

Yula'nın *Kırmızı Yorgunları*'nda(1998), Tenten'in mesleği, "Yalnızca Doğruyu Söyleyeceğime" adlı bir programın metin yazarlığını yapmaktır. Tenten'in bu metinlerde aşırıya kaçıp fazla şiddet öğelerine başvurması izleyicilerin dikkatini çekmekte hatta bir bakıma hoşuna gitmektedir. Olayların dehşet verici durumu "korku"yu açığa çıkarmakla birlikte "merak" duygusunu da körüklemektedir:

SAFİNAZ: Oğlum sen ne işle meşgulsün?

TENTEN: (Elma suyu doldurduğu bardağı uzatırken...) yazarlık yapıyorum Safinaz Hanım. Televizyondaki "Yalnızca Doğruyu Söyleyeceğime" programının metinlerini ben yazıyorum.

SAFİNAZ: Ayol, ben o programa bayılıyorum. Bak şu Allah'ın işine! Demek sen yazıyorsun? Her işi mucibine yaparsan iyi olur tabii. Yalnız, o geçen bölümdeki cinayet haberi içimi kaldırdı. Güneyoğu'da bir köyde olmuştu galiba.

TENTEN: Ha, gelinle kaynananın hikâyesini söylüyorsunuz!

SAFİNAZ: Aman o ne biçim gelinmiş öyle?... Kocasını ölmüş; kaynanasının yanında yaşıyormuş kadın. Kaynanası kendine eziyet ediyor diye, önce kadıncağızın yemeğine zehir katmış. Akşamüzeri, kaynanasının halen sağ olduğunu görünce, bu sefer odasına girip başını taşla ezmiş. Bak Allah'ın işine ki kaynana gene ölmemeiş... Gelin, içeri odaa oturup ölmesini beklemiş. İki saat sonra bakınca ne görsün? Kaynana hâlâ SAĞ! Bunun üzerine, içerideki kasaturayı alıp kaynanasını canlı canlı doğramaya başlamış. Önce el parmaklarını doğramış. Kaynana can çekiyormuş bu arada... Sonra ayak parmaklarını doğramış. Sonra da mutfaktan keskin bir bıçak alıp gelmiş. Sonra da kadının yüzünün derisini yüzmüş. Yüzdüğü deriyi oturma odasının duvarına gerdikten sonra da...

FATOŞ: Ay ne olur susun! Bu ne biçim bir hikâye? (TENTEN'e...) Senden mi çıktı bu?

TENTEN: Hayır. Bu gerçekte olmuş bir olay. Ben ayrıntılarla zenginleştirdim sadece. (Yula, 2007, s.79-80)

Grotesk kendi alanını yalnızca uyumlu ve güzel olanla sınırlandırmanın aksine gerçekliğin tüm boyutlarıyla ilgilenir. Artık "güzelin yanı başında çirkin vardır, zarifin yanı başında şekilsiz, yücenin arka yüzünde grotesk; kötü iyiyle, karanlık ışıqla birlikte. Sanatçı artık dünyayı Tanrı'nın yarattığı gibi, kendi çeşitliliği ve çelişkileriyle kabul eder." (Carlson, 2007, s.216) Bu nedenle sadece görünebilir olanla ilgilenmeyen grotesk için "bilinçaltı" sınırsız bir kaynak oluşturur. Sayısız maskeyle donatılmış dünyanın, hiçbir zaman tam olarak tanınamayan, kontrol edilemeyen ve tam olarak bilinmeyen kahramanları ve durumları modern grotesk anlatımda, bilinçaltının temsiline dönüşmüştür.

#### 4.2.2. Üstkurmaca

Yıldız Ecevit, özellikle altmışlı yıllardan sonra postmodern edebiyat tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimi olarak ifade ettiği üstkurmaca için: “edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür.” der. (Ecevit, 2012, s.99) Bu kurgu eğiliminde kurmaca ile gerçekliğin iç içe geçerek çoğul ve eş zamanlı bir kimlik sergilediği görülür. Metnin yazma sürecinin metne dâhil edildiği üstkurmaca tekniğinde yazarlar, metinlerinde, eserlerini nasıl kurguladıklarını açıkça ya da örtük bir şekilde anlatabilir olma özelliğinden dolayı “metin kurgulama” ya da “roman yazma” işi edilgen bir konumdan uzaklaşır ve özne konumuna yükselir. (Yalçın Çelik, 2005, s.46) Tiyatro eserlerinde ise karakterler sergilediklerinin bir oyun olduğunun farkındadırlar ve bunu okura ya da izleyice söylemekten çekinmezler. Örneğin *Güle Güle Godot*’nun karakterleri metnin bazı yerlerinde temsil ettikleri durumun bir kurgudan ibaret olduğunu hatırlatan diyaloglara girerler:

“KAVUKLU - Burası orası mı? Doğru yerde miyiz yani?  
KAVUKSUZ - Elbette.  
KAVUKLU - Ne biliyorsun?  
KAVUKSUZ - Tiyatronun girişinde, gişede, gazete ilanlarında yazıyor gayet açık bir biçimde: GÖLE GÖLE GODOT, saat 21 .00’de Ses- 1885’te! Doğru adresteyiz, endişelenme. (Şensoy, 1993, s.10)

Oyunda duruma bağlı gelişmelerin dil ile paralel ilerlediği görülür, zamansal ilerlemenin kanıtı metindeki konuşmalara karşılık gelmektedir:

“KAVUKLU - Kaça kadar bekleyeceğiz?  
KAVUKSUZ- Dalga geçiyordun değil mi?  
KAVUKLU- Ne zaman?  
KAVUKSUZ- Artık sana inanmıyorum, dediğin zaman.  
KAVUKLU- Ne zaman?  
KAVUKSUZ- Ne ne zaman?  
KAVUKLU- Ne zaman dedim ben sana bunu?  
KAVUKSUZ- Oyunun başında, beşinci sayfada.  
KAVUKLU- Onu ben değil sen söyledin.  
KAVUKSUZ- Öyle mi?  
KAVUKLU- Gayet tabii. Ben de buna bağlı olarak sana “Saat kaç?” dedim ya!  
KAVUKSUZ- Doğru!” (Şensoy, 1993, s.25)

Kendisinin ve yazılma sürecinin bilincinde olan bir metin ve ne tür bir kurmaca anlayışının sergileneceği sorusunun birlikteliğinden doğan üstkurmaca, metinlerarasılığın önemli bir koludur. Metinlerin birbirlerinden izler taşıdığı düşüncesi, yazarın metninde ele almak istediği gerçeklik olgusunda başka metinlerin de hesaba katılmasını zorunlu kılar. Böylelikle çağımızın postmodernist yazarları, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hale getirmeye çalışır ve kurgu mekanizmalarını kendi metinlerinin konusunu yapmaktan çekinmezler; metne kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakarlar. (Moran,2016, s.101) Bu yüzden bu metinlerde hedeflenen, dış gerçekliğin temsili değil, fantastik ve oyunla yaratılan diğer metin ilişkileridir. Fantastik öğelerin hâkim olduğu üstkurmacaya dayalı metinlerde, yazar fantastiği, alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir. Karakterini fantastik bir masal dünyasından alan hatta onu tarihte yaşamış gerçek karakterle arkadaş yapan *Maskeli Süvari*'de oyun kahramanı, gerçeklik olgusunu sıkça sorgulamaktadır. Bu onun bir oyunun içinde olduğu düşüncesinin kabulünü kolaylaştırmaktadır:

“MASKELİ: Çocuklardan. Yeryüzünü ve yeraltını, zafer ve bozgunu, yıkımı ve bayramı, korkuyu ve kahkahayı bizden, daha iyi bildikleri için... çekinirim çocuklardan.

ATILLA: Bu söylediklerin hangi oyundan?

MASKELİ: Bildiğiniz bir şey değil. Maskeli Süvari adlı bir oyun.” (Baydur, 2016, s.303)

Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmakta ve yeni yazı evreninin odağında, eski metinlerin kişileri, Hamlet'ler, Machbet'ler, Don Kişot'lar kol gezmektedir. (Ecevit, 2012 ,s.98) Metnin doğruluğunu ya da gerçekliğini ispatlama girişiminde bulunmayan yazarlar, kurgusundaki kurmaca karakterlerinin altını çizerek bu anlayışlarını desteklemektedir. Örneğin, Özen Yula'nın *Kırmızı Yorgunları*'nda(1998) oyun kişilerinin çizgi film karakterlerinden isimler almaları fakat bu kişilerin bilinen karakterlerden çok farklı özellikler sergilemesi kurgusallığı sağlayan önemli öğelerden biridir. Ayrıca oyunda Red Kit'in okuduğu klasik parodi örneği, oyunun oluşum zemini hakkında bizlere ipuçları vermektedir:

(RED KİT sokak kapısını açıp çıkar. TENTEN tek başına kalmıştır. Önce gidip Dalida'nın plağını durdurur. Ardında Dario Moreno'nun eski bir plağını bulup pikaba yerleştirir. Plak çalarken, TENTEN mutfak kısmına geçer. Tezgâhın üzerindeki kitabı alıp karıştırır.)

TENTEN: "Thistram Shandy"... Yazan Laurence Sterne... Bunu niye okuyor ki? (Yula, 2007, s. 64)

Ayrıca oyunda geçen bazı diyaloglardan oyun kişilerinin kurmaca bir eserin kahramanı olduklarının farkında oldukları anlaşılır:

BETTY: Adın ne senin?

FATOŞ: Fatoş!.. İyi de, sen kimsin?

BETTY: Adım Betty. O eski çizgi film kahramanı gibi Betty Boop... Biliyor musun kim olduğunu?

FATOŞ: Yok, nereden bileyim? Ben daha yeni katıldım oyuna. (Yula, 2007, s. 69)

Oyunun olay örgüsünün, yine oyunun içindeki bir karakter tarafından yazılmış olma ihtimaline yapılan vurgu üstkurmacayı güçlendirmektedir:

"FATOŞ: Ne yapacaksın şimdi?

TENTEN: Bilmiyorum. Uzun zamandır yazmak istediğim bir roman var onu yazacağım.

FATOŞ: Ne romanıymış bu?

TENTEN: İnanmayacaksın ama, bir kadın tarafından takip edilen bir adamın hikâyesini anlatmayı düşünüyordum." (Yula, 2007, s.66)

Fatoş, Tenten'e aşıktır ve onunla tanıştığı güne kadar onu takip etmiştir. Tenten ise bunu daha önce Fatoş'tan hiç duymamış olmasına rağmen bu durumu kurgusallaştıracığını söyler.

Her türlü malzemenin, ki bu malzeme edebî olmak zorunda bile değildir artık, sanatsal düzlemde bir oyuna evrildiği üstkurmacada, "bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarımlarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarih'e" dönüşür. (Jameson'dan alıntılanan Ecevit, 2012,72-73) Metnin çok katmanlı yapısından yola çıkıldığında, okur yazma eylemine katılmakta ve kurmaca kişilerle birliktelikler kurmaktadır. (Yalçın Çelik, 2005, s.47) Okur okuma eylemini gerçekleştirdiği süre boyunca bu kurgusallığı kabul etme yolunda güdümlenir.

Öyleyse üstkurmacanın yaşama dair bütün olası ihtimalleri aradığını ve bunu dile getirmekten çekinmediğini söylemek yanlış olmayacaktır:

“TENTEN: Yıllar önce küçük bir şehirde ailemle birlikte yaşıyordum. Lise son sınıfa geçtiğim yıl babamı kaybettik. Evin yeni reisi ağabeyimdi. Annem aylarca babamın hastalığıyla uğraştığı için iyice yorgun düşmüş, yıpranmıştı. Ben sabahları okula gidiyor, öğleden sonraları bir kitapçıda çalışıyordum. Tam bu dönem evden ayrılmaya karar verdim. Annemle ağabeyim önce karşı çıktılar. Sonra itirazlarının beyhude olduğunu anlayıp duruma razı oldular. Kitapçıda çalışan bir arkadaşım ile beraber eve taşındık. Taşındığının ilk birkaç ayında ağabeyim beni takip etmiş. Onun ölümünden çok sonra, annem anlattı bunu. Sabahları işe gitmeden önce, öğle paydoslarında, akşam iş çıkışında hep beni izlemiş. O dönem çok karışık. Bir kavgaya karışırsam engel olmak niyetindeymiş. Annem istemiş bunu... o da yapmış... fakat bu yıllar önceydi.

FATOŞ: Bir de şöyle düşün istersen: Sen lisede okuyan, öğleden sonraları da bir kitapçıda çalışan bir gençsin. Bir gün bir gündüz düşü görüyorsun. Bu düşte kendi geleceğin var. Ağabeyin ölmüş, sen de orta yaşın en güzel dönemindesin. Büyük bir şehirde yaşıyorsun. Düşünde bir yazar olmuşsun. Yeni bir eve taşınmaya karar veriyorsun. Taşınacağın gün bir kadın geliyor eve. Sana aşık olduğunu, seni aylardır izlediğini söylüyor. Şaşıırıyorsun. Sonra seni izleyen başka bir adamın varlığından bahsediyor. Kafan karışıyor ve uyanıyorsun. Bir de bakıyorsun, kitapçıda tozlu raflar arasında için geçmiş. Sabah okula gitmeden önce yapılacak yığınla iş var. Önce bu akşam annelere uğraman gerekiyor... Bu duruma ne dersin?

TENTEN: Beni delirtmek mi istiyorsun? Böyle saçma sapan kurgu oyunlarından, zaman atlamalarından, zaman dönüştürmelerden hiç hazzetmem. Ne edebiyatta ne de sözümona hayatta severim böyle şeyleri.” (Yula, 2007, s.76)

Bu noktada üstkurmacanın parodi ile benzerliğini kurmak kaçınılmaz hale gelir. Tıpkı parodi gibi gerçeklik söylemi içinde duran ve bu söylem alanına tüm gücüyle meydan okuyan üstkurmaca, gerçekliği, yapısızlaştırma ve zayıflatmaya açık söylemsel bir yapı olarak görür. Postmodern metinlerde geleneksel edebî ve kurgusal söylemler üstkurmaca yoluyla hedef haline getirilir ve bir noktada parodik bir anlatımla birleştirilir. Üstkurmacanın hedefi olan her türlü geleneksel söyleme ait malzeme, bu söylem alanının tipik temsilcileri olan türlere veya metinlere yöneltilen parodi yoluyla en iyi şekilde açığa çıkarılır ve zayıf düşürülür:

BETTY: Yok canım! Peki sen nasıl aşklar yaşadın?

FATOŞ: Yel değse incinir benim aşkım. İki gözüm iki servi yaprağı olur. Onları sevdiğime veririm. Alır, ömrünce bilmeden, götürür nereye gitse. Bir

fısıltı olur ömrüm, sevdiğimin sırtında yankılanır. Onun haberi olmaz.  
Nereye gitse sesimi de götürür.  
BETTY: O ne biçim aşkmış öyle?Minyatür ustalarınıninki gibi... (Yula, 2007, s.71)

Diyalogtan anlaşıldığı üzere Fatoş romantik bir aşk söyleminin temsili durumundadır ve bulunduğu zamanla bir kopukluk içerisindedir. Tiyatro metni ise Fatoş'un bu şekilde konuşmalarına birçok eleştiri ile karşılık vermektedir. Zeynep Kaçar'ın oyununda ise masal türüne yapılan saldırı ve bunun oyunda sık sık vurgulanması ile edebi türün sınırlarına dair yapılan başka türlü bir eleştiriye tanık oluruz:

“Masal bu değişmez  
Her şey hep aynı kalır  
Yazılan yazılmıştır  
Her şey tam böyle yaşanır” (Kaçar, 2017, s.7)

Parodistin, ele aldığı alt metni bütün ihtimalleri göz önüne alarak, yazılabilir olan tüm yolları çıplak bırakması, kendini yine üzerine söz söylenebilir bir metin olarak okura sunması, üstkurmacanın metnin yazılış sürecini şeffaf bir şekilde paylaşması ile kesişir. Üstkurmaca, adeta edebi söylemin parodisine dönüşür. Rose, üstkurmaca ile parodinin birbirlerinden bir çok şekilde beslendiğini ifade etmekle birlikte aralarındaki önemli bir farka değinir. Bu açıklamaya göre üstkurmaca terimi kendi başına kullanıldığında bir yazarın yazar olarak kendisinin ve başka yazarların eylemlerine, başka bir metnin yapısına ya da oluşma sürecine veya okuyucusuna ayna tutma durumunu açıklarken edebi bir eserin parodisi, daha öncede söylendiği gibi, sadece bu gibi üstkurmacasal yansımalar ile değil eserin önceden şekillendirilmiş malzemesinin komik bir şekilde yeniden işlevlendirilmesi gibi parodi özellikleri ile de meşgul olur. (Rose, 2016, s.129) Kurgusal ve gönderimsel anlamda farkındalık geliştirmiş olan üstkurmacasal metnin anlatımlarına, biçimlerine, yapılarına, temalarına ve kişileştirmelerine ilişkin olarak özellikler sıralayan Stonehil'in<sup>21</sup> çalışmasının

---

<sup>21</sup> **Ayrıntı için bkz.** Stonehill,B.(1998). The Self-Conscious Novel. Philadelphia:University of Pennsylvania Press.

kısaltılmış halini sunmak üstkurmaca ve bununla ilişkili tekniklerin anlamlandırılmasında yardımcı olacaktır:

**“Bu tür metinlerde anlatıma ilişkin olarak;**

- a. Anlatıcının metnin düzenlenişi ile belirgin biçimde ilgilenmesi
- b. Birbirini takip eden anlatıcıların ardında kontrollü biçimde asıl yazarın anımsatılması
- c. Okura, okur kimliği ile doğrudan seslenilmesi
- d. Metinsel öz-gönderimin, diğer bütün bunu sağlayan niteliklerin yanı sıra, kitabın kitap olduğuna ilişkin anımsatmaların yapılması
- e. Yabancılaştırma efektine başvurulması
- f. Okurun görselleştirmesini engelleyen betimlemeler kullanılması
- g. Kronolojik ardılığın kesintiye uğratılması

**Biçime ilişkin olarak;**

- a. Göze çarpacak yoğunlukta yapay biçimler ve dil kullanımı
  - b. Birbiri ile bağdaşmayan biçim ve anlamların birarada kullanımı
  - c. Dilsel anlaşmazlık,
  - d. İki konuşma ya da yazma arasındaki süreksizliğin aniden su yüzüne çıkarılması
- Yapıya ilişkin olarak;
- a. Yapay yazı biçimlerini ön plana geçirmek için olay örgüsünün ikinci plana atılması
  - b. Anlatı içinde anlatı
  - c. İç anlatının dış anlatıyı anlam ve yapı düzeyinde öne çıkarması

**Kişileştirmeye ilişkin olarak;**

- a. Karakterlerin insani özelliklerinden sıyrılması
- b. Kurmaca kimliklerinin farkında olan kendilerini yaratan yazara seslenen karakterler
- c. Parodi ve simetri yaratmakta kullanılan ikiz karakterler
- d. Grotesk ve komik isimler

**Temaya ilişkin olarak;**

- a. Kurgu ve gerçeklik ilişkisini tematik olarak ele alma
- b. Yazınsal uyumsallığa karşı direnç gösterme
- c. Metnin yazınsal eleştirisini metne dahil etme
- d. Öz-parodi
- e. Kurmacanın kendine yeten bir oyun olduğunun ima edilmesi
- f. Düş gücünün özgürlüğünün gerçekliğin inatçı varlığına karşı yüceltilmesi”

(Alıntılayan Güçbilmez, 2005, s.177)

Parodik bir anlatımın üstkurmacaya hizmet ettiği oyunlarda kurgu ile gerçeklik anlayışının iç içe geçtiği, oyunun oyun olduğuna dair sıkça göndermeler yapıldığı görülmüştür. Ayrıca bu oyunlarda dil ile eylem arasındaki çatışmalar, dilsel uyumsuzluklar, düş gücünün gerçekle aynı oranda hatta gerçekten daha



değerli olduğu vurgusu göze çarpmaktadır. Bütün bu unsurlar üstkurmacanın parodi metinlerde kendine yer bulmasını kolaylaştırmaktadır.

#### 4.2.3. Bellek ve Kimlik Yitimi

İçinde yaşadığımız dünyanın bütün ülkelerine ait bilgilerini birkaç basit klavye hareketi ile önümüze getirebiliyor, lüks alışveriş merkezlerinin vitrinlerinde bütün döneme ait kıyafetleri moda altında sergiliyor, geçtiğimiz sokaklarda bütün kültürlerin yemeklerinden tadabiliyoruz. Sürekli tüketim içinde bulunduğumuz bu çarkın kimliklerimizi bu eylem üzerine inşa etmeye zorladığı bir kolajdan söz etmek mümkün. Böylelikle kimliklerimiz de birer tüketim maddesine dönüşmekte bu eleştiri ise edebi metinlerde sıkça dile getirilmektedir:

MASKELİ: .... Ama nedense her meseleye ortaya yakın bir yerden dalıyorsunuz ve her meseleden, sonuna gelmeden usulca tüyüyorsunuz. Şunu da ben yaptım diye gün ışığına çıkarttığınız tek bir şey bile yoktur. Bez bir bebek, boyanmış bir yumurta, elışı kağıdından bir çiçek, tahta bir kutu, yün bir kazak olsun sunmamışsınızdır bu dünyaya. Üretimin yanından kıyısında bile geçmezsiniz. Hayatın komisyoncularısınız siz. Üstelik bunu bir işadami, bir haydut ya da bir kumarhane sahibi gibi değil, çağdaş ve aydınlık bir eda ile, sanatsever insan müsveddeleri gibi yapıyorsunuz. Atım ve ben, çok üzülüyoruz bu duruma. (Baydur, 2016, s.311)

Baydur'un da oyununda belirttiği gibi, yeni çağın insanların sorunu; basit de olsa özgün hiçbir şey üretmemek fakat üretilmiş olan herşeyi sömürmektir. Tarih boyunca hiçbir zaman böylesine yoğun görülmemiş bir çoğulcuğun etkisi altında değişen kimlikler bir arayış içerisine girmiştir. Şimdiye kadar kalıcı ve özgün olanın hedeflendiği çağımızın yeni sorunu kimlikler ve bellek yitimidir. Çünkü kültürel üretimin yeni amacı çoğaltılabilir ve geçici olandır. Böyle bir çağda oyun yazarları karakterlerini bir varoluş çabası içinde oluştururlar ya da kimlikler sorununu trajikomik durum ekseninde ele alırlar. Örneğin Özen Yula'nın Red Kit'i kendine verilen isim yerine kendi seçtiği ismi kullanmayı tercih eder ve karşısındakinden de bu eylemi bekler:

“RED KİT: Adın ne senin? (Tam TENTEN cevap vermek üzereyken...) Ha, yalnız diğerlerinin sana taktığı adı öğrenmek istemiyorum. Seçtiğin adı söyle bana!

TENTEN: Böyle aniden ne söyleyeyim bilmem ki?

RED KİT: İşte, seç bir şey!

TENTEN: Tenten olur mu?” (Yula, 2007, s.61)

Red Kit karşısındaki karakterden özgür olma adına bir isim seçmesini istemiştir fakat o yine de Red Kit'e bağımlı bir kimliği, çizgi romanda Red Kit'in köpeği olan Tenten'i seçmiştir. Nesin'in karakteri ise olmak istediğinden farklı bir kimliğe sahip olmayı dilemektedir:

“POLİS: Herkes olduğundan başka bir şey olmak ister...

TAREZ: Niçin?

POLİS: Bilmem... Niçini yok bunun. Bir aşçı pişirdiği yemekleri yiyenlerin, o yemekleri yemeye hakları var mı, yok mu, bilmez de belki onun için...”  
(Nesin, 2014, s.344)

Ferhan Şensoy'un *Güle Güle Godot* oyununda Godot'nun hüküm sürdüğü bir dünyada kendi kimliklerinin peşine düşen kahramanlar görünür. Godot'yu beklerken yaşamın ve kimliklerin öylece kayıp gittiği bir dünyadır burası ve en iyi şekilde bir şarkıyla anlatılmaktadır:

#### ÖZÜN BOŞA GEÇİŞİNİN ŞARKISI

Bir şeyleri

Bir yerlere

Tıkıştırdık

Geçti ömür

Bir şeylere

Bakıyoruz

Özgeçmiş

Öz boşa geçmiş

Şeylerimiz

Çok anlamsız

Çok anlamsız

Geçti ömür

Bir yaşamı

Bir yerlere

Tıkıştırdık

Geçti zaman

Bir şeylere

bakıyoruz.

Salak salak

Gelip geçiyorken ömür. (Şensoy, 1993, s.69)

Godot'nun bile kaçtığı ülkede, geriye kalanlar şimdiye kadar hep bir yere bağlı olmanın getirdiği tutsaklık ve aidiyet duygusuyla ne yapacağını bilemezler:

“KAVUKSUZ- Peki kim bakacak şimdi o işlere?

.- Kısa susku. Herkes birbirine bakar

KAVUKLU- Hangi işlere?

KAVUKSUZ- Godot'nun baktığı işlere!

TOPRAK- Ne işine bakıyordu ki Godot?

KAVUKSUZ- Ne bileyim? Ülkeyi çekip çeviriyordu işte...” (Şensoy, 1993, s. 72)

Zamansızlığın sınırlarının olmaması, tüketime dair akla gelebilecek her türlü malzemenin gündelik yaşamın içinde olması, bütün sanat dallarını etkilemiştir. Dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşü, geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasına yol açarak bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir. (Harvey,2010, s.72) Zeynep Kaçar'ın oyun kahramanlarından olan Yüzyıl Uyuyan Güzel, aynı zamanda bir masal figürüdür ve geçmişin, belleğin, hafızanın içinden çekip çıkarmak istediği, bu sayede baştan oluşturabileceğine inandığı kimliğini şu cümlelerle anlatmaktadır:

Y: ... Bu benim rüyam. Orada bana ait sadece benim olan bu mavi boşlukta her şey olabilirim. Her şeyi anlatabilir, her istediğimi yapabilir, her şarkıyı söyleyebilirim. İstediğim, hayalini kurduğum ne varsa! Buna gücüm yeter sanıyorum. Oysa bir masalın içinde, hiçbir şeye izin yoktur, rüyaların en derininde bile izin yoktur isteklere.

Yüzyıl uyuyan Güzel benim adım. Yüz Yıldır Uyuyan ve rüyasında kendini yeniden yeniden yaratıp, yeniden yeniden bozan bir prensesin kayıp yapboz parçasıyım ben. Beyaz atlı bir prens olup kendimi kurtarabilsem bu rüyadan. (Kaçar, 2017, s.21)

Böylesi bir ifadeden anlaşılacağı gibi, bedenlerimizle birlikte kimliklerimizi kurtarabilmenin yolu, yöntem olarak bir başkası olsak bile yine kendimizden geçmektedir. Masaldan kaçarak kendi hayatını kendi elleriyle yazmaya çalışan Rapunzel'e ise, oyunun sonunda bir tv programında rastlarız. Rapunzel bir yazar olmuştur ve başkası tarafından yazılan masalda bir kimliğe bürünmek yerine kendi masallarını yazmaktadır. Rapunzel'in “ne olduğumuza” dair yaptığı konuşma, özelde kadına genelde insana dair olması gereken bilinci yansıtır:

"R: Evet masal. İnsanların doğduğu, büyüdüğü, kendi olduğu ve öldüğü masallar.

SUNUCU: Çok güzel. Gerçekçi bir yazarsınız. Öyle diyebiliriz sizin için.

R: Doğru. Masallardaki gibi bir hayat yok. Kimse sonsuza kadar mutlu yaşamıyor. Hayat sürekli akıyor ve değişiyor. Zorluklar ve mutluluk da bizim için. Benim bir yazar olarak görevim gerçeği söylemek diye düşünüyorum. Kulelere hapsolup kendini kurtaracak beyaz atlı prensi bekleyen bir genç kız olmamak gerektiğini. Aslında apaçık bunu söylüyorum masallarımda.

SUNUCU: Kendi yolunuzu kendimiz çizmeliyiz diyorsunuz.

R: Kesinlikle. Bir kereliğine varız bu dünyada. O yüzden ne istiyorsak o olmalıyız. Ne yapmak istiyorsak onu yapmalı. Kimseden bir şey beklemeden. Kendi gücümüzle" (Kaçar, 2017, s.52)

Günümüz dünyasında tarih duygusu üç kullanım içerir: "parodi, kimliklerin ayrılması, bilgi öznesinin kurban edilmesi. Tüm bunlar belleğin yıkımı içindir." (Göksel, 2006, s.364) Tarihin bir nevi parodiye dönüştürülme durumu kimliklerin parodiye dönüştürülmesini doğurur ve modern insan kendini maskelerle dolu bir karnavalın içinde bulur. Bu maskeler dönüşen kimliklerin ayrıştırılması için birer araç görevini üstlenir. Çünkü bir maskenin altında birleştirmeye, onu diğerlerinden ayırmaya çalıştığımız bu kimliğin kendisi parodiden başka bir şey değildir ve "çoğul", işte burada; kimliklerin parodisinde bulunur. (Göksel, 2006, s.364) *Haritadan Naklen Yayın* oyunu kimlikler parodisini en görünür biçimde aktarabilen oyunlardan biridir. Oyundaki yön bulma girişimi ve bu nedenle ortaya çıkan harita, okurun bu parodiyi farketmesine yardımcı olmaktadır.

**"Metin:** Başlatma şimdi televizyondan, videodan. Düşün ki medeniyet yok henüz. Baban mamut peşinde koşturuyor gece gündüz.

**Refik ve Koro:** Havaya, suya, karnımı doyurmaya ihtiyacım var. Giyinmeye, barınmaya; soğuktan, sıcaktan, güneşten, yağmurdan, kardan, rüzgârdan, her türlü tehlikeden korunmaya ihtiyacım var. En önemlisi başkalarına, doyasıya oyun oynamaya, kırlarda koşurmaya, arkadaşla, sevmeye, sevmeye, fark edilmeye ihtiyacım var.

**Metin:** Medeniyet dediğin şey verdi mi sana bu üç beş şeyi?

**Refik ve Koro:** Nerdeeee! Hayal etmek bile çok zor.

**Metin:** Madem bunlardan yoksunsun daha, neden vargücünle koşturuyorsun onca zamazingonun peşinde?

**Refik ve Koro:** Ama bütün bunlar çok pahalı! Zamazingolar daha ucuz!

**Metin:** Ne saçma bir medeniyet bu böyle?!

**Refik ve Koro:** Bu dünyayı ben yaratmadım. Bu düzeni ben kurmadım.

**Metin:** Sen kurmadın, ben kurmadım, kim kurdu öyleyse?!" (Kurdoğlu, 1995, s.29)

Böyle bir atmosferin çıkış noktası şüphesiz postmodern dünyanın kaosundan kaynaklanır. Günümüz dünyasının toplumunda refah, sürekli bir üretim ve üretilmiş olanın aşırı tüketimi ile ilişkilendirilir. Tüketim bireylerin ihtiyaçlarını karşılayan bir olgu olmaktan çıkmış başlı başına ihtiyaç haline dönüşmüştür. Bu yüzden böyle bir toplumda birey kendini, bu düzene ayak uydurma gereksinimi içerisinde bulur. Kurdoğlu'nun oyununun sonunda Harita Savaşçılarına ait fantastik bir kahraman olan Genç Kadın, ilk başta kimlikleri bulmaya yardım etmek için gelmiştir fakat sonra o da bu düzeni bir parçası olmuştur:

**“Genç Kadın:** Yoo. Sadece bir iş kadınıyım. Benim için iyilik yoktur, kârlılık vardır. Düşündüm ki, şu sizin örgüt, hiç de fena bir fikir değil. Küçük birkaç düzeltmeyle kârlı bir yatırım haline gelmesi çok kolay. Ben de örgütünüzü her şeyiyle satın aldım. Adamlarım, yasal bir şirket haline getirmek için gereken bütün işlemleri yaptılar. Harita Savaşçıları Araştırma ve Ticaret Anonim Şirketi.

**Metin:** Ama bu delilik.

**Genç Kadın:** Bu deliliğin başına senin geçmeni istiyorum. İyi bir maaş, büyük bir hisse. Çok para kazanacağız. Bugünlerde herkes haritadaki yerini merak ediyor. Bütün mesele meraklarını hep canlı tutmakta. Her zaman yeni, küçük bir ümit vereceksin, ama hiçbir zaman hedefe ulaşmayacaksın. Basit bir pazarlama stratejisi.

**Metin:** Siz kendinizden hiç öğrenmiyor musunuz?

**Genç Kadın:** Biz neyiz ki? Sadece boşlukları dolduruyoruz, görmüyor musun? Her şey kendiliğinden oluyor.

**Metin:** İnsanlar bir gün her şeyi anlayacak.

**Genç Kadın:** Çok güzel. Şirketin ilk faaliyeti olabilir. Bunları anlatan bir şey yazsana. Mesela bir oyun. Her gece başka bir kalabalığın seyredeceği müzikli bir tiyatro gösterisi. Bir şey değişir mi dersin? (Kurdoğlu, 1995, s. 34)

Uyum sağlama süreci ve bu oluşumun bir parçası olma şartı bireyin köklerinden sıyrılarak kendi kimliğini baştan kurma, onu yeniden üretme anlamına gelir. Bunun sonucunda bireylerin benliklerinde bir parçalanma gerçekleşir, özne bütünlüğünü kaybetmektedir.(Sertalp, 2016, s.394) Hep daha fazla tüketmeye güdülenmiş bireyler medya ve reklamlar aracılığı ile tüketim kimlikleri üzerinden varlığını kabul ettirmeye başlamıştır. *Fay Hattı*(2003) böylesi bir tüketimin yansıtıldığı aynı zamanda bunun deprem korkusuyla perçinlendiği bir söylem parodisidir. Bu oyunda insanlar ölüm korkusuyla bu tüketim çılgınlığından vazgeçmek yerine depremi önlemek ve ölümü yenmek adına satın alma eylemi içindedirler:

“KOMŞU: Ne İngilizce kursuna mı yazılmaya karar verdin? Ben de ilk sallantıda şoför ehliyeti almaya, ikincisinde İspanyolca öğrenmeye, üçüncüsünde ise televizyonumu ve mutfağımı yenilemeye karar verdim.

(Tekrar sallanırlar. Kadın’ın telefonu tekrar çalar)

KADIN: Erol’la Gamze barışmışlar.

....

KADIN: İyi yaparsınız tabii, tabii. (Telefonun ahizesini kapatarak Adam’a) Erol’la Gamze koltuk takımlarını yenilemeye karar vermişler.” (Ak, 2003, s.33)

Ne olduğumuzun, ne kadar değerli olduğumuzun, ya da güvende olup olmadığımızın ölçütünün “eşya” ya dönüştüğü bir dünyanın parodisi oyunlarda sergilenirken “kimlik” üzerine düşünülmesi gereken sorular bırakılmaktadır:

“ADAM: Amcamın kızı aniden evini boyatmaya karar vermiş. Pembeye!

KOMŞU: Depremden korunmak için iyi bir yöntem.

ADAM: Hay Allah herkes depremden korunmak için bir şeyler yapıyor. Biz de bir şeyler yapsak

KADIN: Ne gibi?

ADAM: Ne bileyim? Mesela şu salonun düzenini değiştirebiliriz.

KOMŞU: Bence önce şu kuru çiçekleri de atın, Feng Şui’ye göre uğursuzluk getirir.” (Ak, 2003, s.35)

Sürekli modanın değiştiği, bir ürünün eskiyerek yerini yenisinin almasının aşırı hız kazandığı bir dünya anlayışının ve bu anlayışın insana dair bütün alanlara yayılmasının önüne geçilememektedir. Bu durumun kimlik oluşumlarını da etkilediği tartışılmazdır. Bu nedenle bazı oyunlarda bazı kahramanlar aracılığıyla, kimliği oluşturma bilincine dair bir umut belirtisi de dikkat çekmektedir:

“MASKELİ: Sen seçeceksin...

ATİLLA: Neyi?

MASKELİ: Kimliğini. Senden başka kimse karar veremez buna. Anlıyor musun?” (Baydur, 2016, s.314)

Baydur oyunda vatandaş olmanın önce insan kimliğine ulaşmaktan geçtiği vurgularken, mekanik bir yaratık gibi düzene ait kuralların benimsenmesinin kişiliklerimizin oluşumuyla ilgisi olmadığını altını çizmektedir:

MASKELİ: Ayrıca... Bir gün bir operaya nasıl gidilir, bunu da öğreneceğinize dair umudumun olduğunu da eklemeliyim. İnsan gibi

davranmadan, vatandaş gibi davranmanın bir anlamı yoktur. Bunu da anımsamanızı rica edeceğim. (Baydur, 2016, s. 315)

Tarihsel sürekliliğin kesintiye uğraması belleğin parçalanması, sanatta üst anlatıların reddi sonucunda Foucault'un savunduğu gibi tarihçinin tek işlevi geçmişin arkeoloğu olmak, Borges'in edebi çalışmalarında yaptığı gibi onun kalıntıları kazarak gün yüzüne çıkarmak ve modern bilgi müzesinde bu kalıntıları yan yana sergilemektir. (Harvey,2010, s.73) Özellikle yetmiş sonrası sanat anlayışı bu tür bir anlayışla paralellik gösterir. Zamanın hızla değiştiği modern sonrası dönemde, bellek, zaman ve kimlik olgusu sanatçılar için kilit nokta haline gelir, yeni biçim ve teknikleri ile ele alınır. Sahnede her zaman “şimdi”ye vurgu yapılmaktadır. Örneğin; Turgay Nar'ın zamansız oyunu *Çöplük*'te karakterlerin isimleri dikkat çekmektedir. Bu isimler geçmişe ait isimler olup karakterler şimdinin içinde üç farklı kimliği yansıtmaktadır: “Aymelek (insanlığı kurtarma adına kendini feda eden İsa'yı doğuracak bakire Meryem mi?). Ağabeyi Haço ve onun arkadaşı İsrail (Kıyamet borusunu o mu öttürecek?).” (Yüksel, 1995, s.14). Oyunda bu sorular üzerinden bir merak uyandırılır ve sona gidilir. Okurun karşılandığı son beklenilenin aksine olumlu ya da kutsal bir sonuç içermez. Aymelek'in bebeğinin, çağımızın en iğrenç suçlarından biri olan tecavüz sonucu olduğu öğrenilir. *Çöplükte* kirlenmiş, ayrıca kirli bir düzenin de maşası olmuş ağabeyi Haço ise kız kardeşinin öcünü alma pahasına İsrail'i öldürür. İsrail ise kıyamet borusunu öttürmekten ziyade, dipsiz bir kuyuda kendi kıyametini yaşamaya mahkum edilmiştir. Aymelek'in adını İsa koymayı arzuladığı bebeğinin babası, Aymelek ve bebeğine acı çektirmek adına çarmıh olur. (Ulu ve Ulutaş, 2015, s.53) bu nedenle oyunda sık sık, bilinçaltına gönderme yapan rüyalara başvurulur.

Sanatçılar kimlik, gelenek, tarih, mit, bilinçaltı ve müze kavramlarını sorgulayarak bu kavramlara yeni tanımlamalar ve temsil biçimleri getirmiştir. Geçmişin anlatılarını yeniden kullanarak, kendi bellek mekânlarını yeniden üretmiştir. Günümüzün sanat nesnesi şimdiki zamandan oldukça etkilenen bir geçmiş imgesidir. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla şimdide yeniden inşa edilmiş ve temsil niteliği kazanmıştır. (Güçbilmez, 2007, s.126) Kimlikler ise

geçmişte bulduğumuz kalıntılar içinde kendimizi bugüne göre konumlandığımız yeni oluşumlardır. Aslında eski çağın efendileri ve köleleri modern dünyada yalnızca şekil değiştirmiştir. Bizler bu dünyanın efendileri, en azından sanal efendileri olduk, ama bu egemenliğin nesnesi, bu egemenliğin amacı yok oldu. (Baudrillard, 2012, s.140) Efendisiz bir kölenin, en sonunda kendi kendisi yıldırmaya başladığı bir toplumun yeniden kurgulanmış bireyleri konumundayız. Yaşamın ortasında devasa bir yer kaplayan veriler düzenine, eşyalar düzenine köle gibi boyun eğmekteyiz.

Seçilen oyunlarda karakterlerin ön plana çıktığı ya da silikleştiği noktaların kimliklerine dair tamamlanmışlık duygusu ile paralel olduğu görülür. Karakterler tiplerden vazgeçip özgün hareketler sergileyip düşünebildiği ölçüde psikolojik anlamda bir derinliğe sahip olabilmişlerdir. Bunun tam tersi durumlarda parodinin hedefine oturtulmuşlar belleklerinden tamamen koparılmışlardır. Çünkü bellek onların “ne” olduğuna farkındalık geliştirmelerine yardım edecek en büyük silahtır. Okuyucu ya da izleyici, karşısındaki insanla ortak bir birikime sahip “bellek” metaforunu paylaştığının bilincindedir. Fakat oyun kişilerinin belleklerinden buna bağlı olarak da kimliklerinden kopması, buna yönelik konuşmalar ve durumlar sergilemesi, parodik anlatımın mizahi unsurunu güçlendiren aynı zamanda derinlerde bir yerde korkunun oluşmasına da sebep olan temsilin ifadesidir.



## SONUÇ

Bu tez çalışması, ortaçağdan bu yana parodinin farklı anlamlar yüklendiği gerçeği ile yola çıkmaktadır. Rus Biçimcilerden başlayarak, Mikhail Bakhtin'in, Alımlama kuramcılarının, Yapısalcıların, Postyapısalcıların, Yapısökümcülerin ve Postmodern dönemin çağdaş parodi kuramları incelenmiş, bu kuramcılarının, alt metnin türü, "komik" unsur, yazarın niyeti, okurun durumu, dönüşüm ve taklit gibi başlıklarla kendi parodi tanımlamalarını yaptığı görülmüştür. Çalışmada parodi türlerinin ve tanımlarının kuramsal sınıflandırmalara göre farklı işlevler göstermesi ve tematik-biçimsel özellikler yüklenmesinin, her dönemin kendine has baskın edebi, kültürel, sosyal ve ideolojik özelliklerinin olmasından kaynaklandığı görülmüştür. İncelenen kuramlar ve kuramcılar ışığında, parodi alt metne yani orijinal metne göre sınıflandırıldığında üç ana türe ulaşılır: Bunlardan ilki belirli bir sanat metninin ya da yazınsal çalışmanın alt metin olarak alındığı özgül parodi. İkincisi alt metnini bir tür veya üsluptan alan tür parodisi, üçüncüsü ise postmodern dönemin kendini geniş ölçüde tanımlama imkânı bulduğu söylem parodisi. Bu parodi türü, metin ve tür parodisi dışında, herhangi bir söylemin, karakterin, durumun kısacası her türlü metinsel düzlemin yeniden üretildiği başlığı yansıtır.

Barthes'ın "açık metin", Derrida'nın ise yapısöküme dayanan metinler zincirine dair incelemeleri postmodern döneme önemli ölçüde kaynaklık etmektedir. Postmodern dönemde türlere ve metinlere ait sınıflandırmaların geçersizleştiği görülür. Postmodern dönemde, yani yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, tüketim çarkının bireyleri kendine ayak uydurmaya zorladığı, reklamın, üretilebilir, çoğaltılabilir ve geçici olanın dünyası ile karşılaşırız. Postmodern diye adlandırılan bu dönem kendini sanatın, politikanın, iletişimin her alanında hissettirir. Postmodern durum hiçbir ayırım yapmadan, geçmişle şimdiyi, değersiz görünenle elit olanı, kutsalla grotesk olanı, yüceltilmiş olanla dışlanmış olanı bünyesinde barındırır. Onları sanatının malzemesi yapmaktan çekinmez. Bu doğrultuda yeni anlatım biçimleri geliştirir. Tarihe silemediği fakat istediği gibi dönüştürebileceği bir olgu olarak yaklaşır. Zamansallık ve neden-sonuç ilişkisi içinde üretilen bir metni, herhangi bir sınıflandırmayı, dile dair mantıklı ifadeleri

kabul etmez. Dilin belirlediği gerçeklikten başka tutarlı bir gerçeklik anlayışından bahsetmeyi olanaksız kılar. Onun için yaşam tüm saçma durumlarıyla kurgulanmayı bekleyen bir kaynaktır. Parodi, postmodern dönemde, eğlenceli bir biçim anlayışından daha çok bir hayat biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle metne ve türe ait bütün sınıflandırmaları reddeden postmodern dönemin karakteristik özelliğini söylem parodisinin yansıttığı görülmüştür.

Tezde çıkarılan diğer sonuçlardan biri parodideki komik unsurun postmodern durumda değişime uğradığı gerçeğidir. Dilin normatif sınırları, kendini zorlayarak parodiye yaklaşma eğilimi göstermiştir. Parodinin konusunun tamamen “dil” haline geldiği oyunlarda modern bireyin iletişimsizliği, insan diyaloglarına dayalı parodik anlatımla temsil edilmiştir. Bu yüzden sadece komiğin değil korkunun da kendini ifade etme olanağı bulunduğu parodiler yazılmıştır. Bu metinlerde postmodernin sıkça başvurduğu üstkurmaca, grotesk gibi öğeler yer almakta belleğin ve kimliğin yitimi işlenmektedir. Artık yeni dünyada parodi, yüzyılın sanatının ihtiyaçlarını karşılamak adına metinsel anlamda bir üretimin farklı kavramını ima eden yeni bir sanat olarak ortaya çıkar.

1980 sonrası Türk tiyatrosu metinlerinde parodinin izini sürdüğümüz bu çalışmamızda, önceki dönemlerde farklı işlev ve farklı türlerde bir anlatım biçimi olarak başvuru parodinin, Batı'daki gelişmeleri de takip ederek, seksen sonrasında, postmodernin etkisi altında yaygınlık kazandığı görülür. Postmodern parodinin ifade biçiminin söylem parodisi ile zenginlik kazandığı oyunlarda, metinlerarası ilişkileri güçlendiren farklı alt metinler kullanılmıştır.

Aziz Nesin'in *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünç* (1980) adlı oyununda Samul Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1953)'ine parodik bir yaklaşım sezilir. Oyun tıpkı Beckett'in eserinde olduğu gibi kuru bir ağacın gölgesinde başlar ve görüntüler benzerlik gösterir. Oyunun iki ana kahramanının adaletin ve merhametin gerçekleşeceğine dair bir beklentisinin olması Godot'yu bekleme eylemini çağırıştırır. Oyunun sonunda umutların tükendiği, oyun kahramanından

birinin kendini öldürmesi ile kanıtlanır. Orijinal metindeki bekleme eylemi bu oyunda bilinçli olarak sonlandırılmıştır. Nesin'in oyununda kara mizah, grotesk ve satir ile desteklenen oyun kurgusu düş ile gerçeğin iç içe geçtiği zamansız bir mekânda geçmektedir.

Murathan Mungan'ın *Taziye'si*(1982) parodik anlatıma oyun içinde oyun özelliği gösteren bir ara oyunla başvurur. Bu ara oyunda, Hz.İbrahim'in oğlu Hz.İsmail'i kurban edecek olduğu kıssanın yeniden yazıldığını görürüz. *Taziye*'nin, çalışmanın örnek eserleri içerisinde seçilmesinin sebebi postmodernizmin önemli kuramcılarından Linda Hutcheon'un, postmodern durumu dikkate alarak parodi tanımında komik unsurunu çıkarmasından ve onu yeniden yazım olarak nitelendirmesinden kaynaklanır. Oyun bizim kültürümüz için komik özellikler göstermez hatta ürkütücü nitelikler taşır. Fakat oyunda eleştirisi yapılmak istenen, töreye, geleneğe ve batıl inançlara dair baskın söylemler dikkate alındığında bu yeniden yazım örneğinin kilit bir işleve sahip olduğu görülmüştür. Orjinal metni dönüştürerek, insan ilişkilerini ve insanın sonunu yine kendi elleriyle getirdiği gerçeğini sorgulayan metinde, hedef metni yıkıma uğratmak, onu eleştirmek için yeniden yazıma başvurulmamıştır. İnsanın kaderine dair kurtuluşların hiçbir çaba göstermeden ya da temiz duygular içermeden yaratıcıdan beklenilmesinin boş bir çaba olduğu düşüncesi, insanların koyduğu kanunlara kutsallık yüklemesinin eleştirisi, yine kutsal bir metin aracılığı ile verilerek çelişkiyi farketmemiz amaçlanmaktadır. Metnin bu nedenle parodinin işlevsel özelliklerini gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Mehmet Baydur'un *Maskeli Süvari*(1990) adlı oyunu, alt metnini tek bir metinden almayarak farklı masal figürlerini, geçmişin ünlü isimlerini, şairleri yeniden üreterek üst metne dahil etmiştir. Metnin bu alt metinlerden yararlanmasının yanında asıl parodiyi, modern bireyin geldiği noktayı taklit eden bunu yaparken satiri çokça kullanan diyaloglar oluşturmaktadır.

Ferhan Şensoy'un *Güle Güle Godot*(1993) oyunu adından anlaşılacağı üzere Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inin parodisi özelliğini gösterir. Oyun genel

anlamda böyle bir özellik gösterebilir bazen şarkılarla bazen göndermelerle bir çok metnin parodisinin yapıldığını da görürüz. Orjinal metnin aksine umutla beklenen Godot'nun yerini, gelmesinden korku duyulan bir Godot almıştır. Godot Şensoy'un oyununda monolojik söylemlerin ifadesi olarak kullanılmış, Godot aracılığı ile doksanlı yılların Türkiye'sinin politik ortamı parodileştirilmiştir. Modern bir metnin alt metin olarak kaynaklık ettiği oyun, geleneksel Türk tiyatrosunun da etkilerini taşımaktadır.

Turgay Nar'ın *Çöplük(1995)*'ünde çöplük imgesi her ne kadar metaforik bir anlam yüklense de, modern dünyanın gerçek çöplüğünün farklı bir bakış açısı ile yapılmış parodisi olduğu söylenebilir. Metin'de Hz.Meryem'e ve Haç imgesine, Hz.İsa'ya, Kilise'ye, İsrail'e yapılan göndermelerle bir çok kutsal alt metnin olduğu görülür. Bunun yanında tüketim yaşamımızın bütünsel bir gerçeğinin simgesi olan, neredeyse her şeyin atığa dönüştüğü çöplük ise modern dünyanın alt metin olarak kabul edildiğini göstermektedir. Oyundaki komik unsur kara mizahla eşleştirilmiş ve grotesk öğelerle uyumsuzluklar temsil edilmiştir.

Kerem Kurdoğlu'nun *Haritadan Naklen Yayın(1995)* ve Behiç Ak'ın *Fay Hattı(2003)* oyunları tüketim çılgınlığının ve modern dünyanın kendi kaosa hapsedtiği insanların parodisi örneğini teşkil etmektedir. *Haritadan Naklen Yayın(1995)* oyununda bu nedenle reklam, tüketim karşı itici güç oluşturmaları sebebiyle alt metin görevi görmektedir. Oyunda var olduklarını ispatlamak ve nerede olduklarına dair bir fikir edinebilmek adına kimlik arayışına girmiş iki oyun kişisi canlandırılır. Kurdoğlu'nun oyunu tam anlamıyla insanın bugünkü konumunu sorgulamakta üstelik bunu 1995 yılında, günümüzden yıllar önce, gerçekleştirmektedir. Behiç Ak'ın *Fay Hattı(2003)* oyununda ise parodi, insan ilişkileri üzerinden gerçekleşir. Kadın-erkek, akrabalık ve komşuluk ilişkilerinin sorgulandığı oyunda çatışma unsuru olarak verilen deprem metaforu, diyaloglarda ve eylemlerde görülen uyumsuzluklar ile kesiştirilir. Dilsel boyutta geçen mantıksızlık, mekanikleşen insan hayatını hedefine oturtur ve onu gülünç duruma düşürerek parodik bir boyut kazandırır.

Özen Yula'nın *Kırmızı Yorgunları*(1998) söylemler bakımından Kerem Kurdoğlu'nun ve Behiç Ak'ın parodilerine benzemesine karşın üstkurmaca tekniğini fazlaca kullanması, metnin *Thirstram Shandy* gibi önemli parodi metinlere atıfta bulunması sebebiyle diğer oyunlardan ayrılır. Yula, İstanbul'un arka sokaklarında kendilerine yaşamda yer edinmeye çalışan karakterlerin görüntüsünü çizmektedir. Kendilerine çizgi kahramanların isimleri ile seslenen bu karakterlerin, orjinal metinde olmayan özellikler göstermesi parodinin ana unsurunu oluşturur. Grotesk anlatımın günümüz dünyasının kaosu ile şekillendiği metin, kendisinin oyun olduğunun bilincinde olduğuna dair yaptığı göndermelerde parodi unsurlarını güçlendirmektedir.

Zehra İpşiroğlu'nun *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesi'nde*(2007) oyunu alt metin dolayısıyla zenginlik gösteren, kara güldürü özelliğini parodinin anlatım olanakları ile güçlendiren yetişkinlere de hitap etmesinin yanında bir çocuk oyunudur. Alfred Jarry'nin *Kral Übü*(1896) oyununun genel anlamda orjinal metin sayılabileceği oyunda masal kahramanları ve geleneksel Türk tiyatrosunun tiplerleri, orjinal metnin dönüştürülmesine yardımcı olan diğer alt metinleri temsil etmektedir. Oyunda Kral Übü'nün baskıcı söylemlerinden yararlanara, çocukları temsil eden masal kahramanlarının nasıl sömürüldüğünün altı çizilmektedir. Yazar bunu yaparken benzer söylemlerin parodisinin ifade imkânı bulduğu Jarry'nin oyunundan yararlanır.

Son dönemin örneklerinden olan *Zeynep Kaçar'ın Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*(2017) adlı oyunu ise parodinin en belirgin kullanıldığı örnek oyunların başında gelmektedir. Oyunda bilinçli olarak seçilen kadın masal kahramanları, yıllardır süre gelen, kendilerine biçilmiş kadere karşı gelerek gerçek yaşamın peşine düşmüştür. Olay örgüsü bu konu etrafında şekillenen bu parodi metinde, masalların ataerkil söylemlerine yapılan göndermelerle feminist bir bakış açısı benimsenmektedir. Yazar alt metinlerini masallardan seçerek başta bir tür parodisi özelliği sergilemiş gibigörünse de bu kahramanları modern dünyanın içine bırakması, bunun sonucunda sorgulanan söylemlerin aynı kaldığını göstermesi, metnin düzlemini söylem parodisi etrafında değiştirmiştir.

Seçilen eserlerin parodiyi hangi şekilde kullandıkları ve ne tür bir amaca hizmet ettikleri araştırıldığında, bu metinlerin parodiyi  ana şekilde gerçekleştirdiği görülmüştür. Bunlardan ilki orijinal metinlerin zamansal düzleminin değiştirilerek, olaylara mesafe ya da yakınlık kazandıran örneklerdir. Bu oyunlarda yaşanan olaylar, ya da karakterler dönemsel bir değişikliğe maruz bırakılmış ve bununla yüzleşmesi istenmiştir. Zehra İpşiroğlu'nun, Zeynep Kaçar'ın ve Kerem Kurdoğlu'nun oyunları bu tarz oyunlara örnek gösterilebilir. İkinci tür, bakış açısının yönünün değiştirilerek alt metne başka bir ihtimalin de olabileceği mesajı verilen oyunlardır. Bu oyunlara örnek olarak Murathan Mungan'ın, Ferhan şensoy'un, Aziz Nesin'in, Mehmet Baydur'un ve Zeynep Kaçar'ın eserleri verilir. nc başlık ise, orijinal metinden farklı olarak herhangi bir kahramana çekicilik özelliği kazandırarak metni farklı görmemizi sağlayan oyunları kapsamaktadır. Burada yine Zehra İpşiroğlu'nun rneği verilerek bu oyuna Turgay Nar ve zen Yula'nın oyunu eklenebilmektedir.

Varılan sonuç neticesinde bu eserlerin Samuel Beckett'in *Gle Güle Godot*'su başta olmak üzere, Alfred Jarry'nin *Kral b*'s gibi belli başlı metinleri, masal figürlerini, çizgi roman kahramanlarını, tanınmış şairleri alt metin olarak ele aldığı görülmüştür. Fakat postmodern dönemin tre ve metne dair sınırlandırmaları kabul etmemesi özelliği dikkate alındığında, bu eserlerin metin ya da tr parodisinin belirgin bir özelliğini oluşturmanın ötesinde söylem parodisine hizmet ettiği görülmüştür. Oyunlarda her türlü stilin, söylemin, karakterin, iktidara, kültüre, topluma ve insana dair her türlü ilişkinin parodisinin yapıldığı görülmüştür. Bu nedenle alt metinlerini, aktarmak istedikleri baskın söylemler doğrultusunda belirlemişlerdir.

## KAYNAKÇA

- Ak, B. (2003). Toplu Oyunları 1 (Fay Hattı, Newton Bilgisayardan Ne anlar). Ankara:Mitos- Boyut Yayınları.
- Anday, Melih C. (1984). *Gelişen Komedyâ*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydemir, Bünyamin (2003), “Absürd Tiyatro ve Yapısal Özellikler”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4: 11-29.
- Bakhtin, Mikhail M. (1992). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bakhtin, M.(2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1986). From Work to Text. (Translated by Richard Howard). Hill and Wang in New York: 56-68.
- Barthes, R. (1989). *Yazarın Ölümü*. (Çev. Eren Rızvanoğlu) Erişim Tarihi: 20 Eylül 2016. [tr.scribd.com](http://tr.scribd.com)
- Barthes, R. (2009). *Yazı ve Yorum*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur, E. (2010). Kara Mizah Antolojisi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard (2012). *Karnaval ve Yamyam*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012b). *Kusursuz Cinayet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu- Batı Yayınları

Baudrillard, J. (2012c). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Baydur, M. (2016). *Tiyatro Oyunları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baypınar, Yüksel, (2000), “Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme” Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, CXXIX, s.31-37

Bayraktar, Z. (2010). *Mizah teorileri ve Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Tahlili*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Beckett, S.(2014). *Godot’yu Beklerken*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Belkıs, Özlem (2004), “1960’tan 1970’e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, S.6,s.69-81.

Bergson, H.(2014). *Gülme*. (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Berman (2011). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Boym, S. (2010). *Tırnak İçinde Ölüm*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Braun E. (2013). *Yönetmen ve Sahne*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Arganon*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Buttanrı, M. (2011). *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Caesar, T. (1992). "Impervious to Criticism: Contemporary Parody and Trash". *SubStance*, University of Wisconsin Press, Vol. 20, No. 1, Issue 64 (1991), pp. 67-79.
- Candan, A. (1997). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Canova, C. (2011). *Oyunlar 2: Sokağa Çıkma Yasağı ve Erkekler Tuvaleti*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans; Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. Beliz Güçbilmez), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). Ankara: De Ki
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Chambers, R. (1998). *Facing it: AIDS Diaries and the Death of the Author*. USA: The University Of Michigan Press.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatronun ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çamurdan, E. (2010). *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları

Çetindoğan Öztürk, M. (2009). "Kırsal Mitten Kentsel Ritüele Geçiş ve Beden-Mekân İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansıması". *Ti-yatro Araştırmaları Dergisi*, S.27, s.137-159.

Dentith, S. (2000). *Parody*. London: Routledge.

Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. İstanbul: Afa Yayıncılık.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U.(1999). "Sonrası/Gülün adı üstüne", Gülün Adı. Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları

Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Ergin, E. (2010). "Behiç Ak Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S.30/2, ss.79-91.

Erkoç, G. (2010). "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri." *A.Ü. Açık Erişim Sistemi* : 1-21. Web. 10.07.2017

Ergün, N. (2015). "Çağdaş Türk Tiyatrosunda Samuel Beckett Etkisi: Güle Güle Godot Ve Godot'yu Beklemezken", *Türk Bilig*, S.29, s. 161-190.

Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (Çev. Işıl Ergüden, Osman Akınbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzlemi*. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Hil Yayın

Frosch, T.R. (1973). "Parody and The Contemporary Imagination". *An Interdisciplinary Journal*, Penn State University Press, Vol. 56, No. 4 pp. 371-392.

- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü* (Çev. Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln:University of Nebraska Press.
- Göksel, N.(2006). “Unutma, Parodi ve İroni”. FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), S: 1, ss.131-140.
- Göktaş, E. (2010). Türk Tiyatrosunda Tek Kişilik Oyunlar, Stund-up’lar ve Kolajlar. Atatürk Üniversitesi, *Sanat Dergisi*, ss. 41-49.
- Göktürk, A. (2010). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güçbilmez, B.(2007). İbsenn’den Beckett’a Belleğin Temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.23, ss.125-141.
- Gültekin, T., Peker, B. (2016) "Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı, Dil ve Söylem Analizi". *İdil*, Cilt,5, S.19, ss. 149-168.
- Gümüşbaş, M.B. (2011). Gerçekten O çekmecede Hiçbir Şey Yok mu?: Oyun Olarak Yazınsal Metin, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 28, Sayı:1, s.109-130.
- Hanoosh, M. (1989). “The Reflexive Function Of Parody”. *Comparative Literature*, Spring. Duke University Press, Vol. 41, No. 2.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Innes, C. (1993). *Avant- Garde Tiyatro (1892-1992)*. Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*. İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

İpşiroğlu, Z. (1998a). "Çağdaş Türk Oyunlarında Gülmece ve Taşlama". *Tiyatro Dergisi*, Ocak-Şubat, S.77-78, ss. 46-50.

İpşiroğlu, Z. (2014). *Pinokyo Kral Übü'nün Ülkesinde*. Ankara: Mitos-Boyut Yayınları.

Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. Ankara: Nirengi Kitap.

Kaçar, Z.(2017). *Toplu Oyunları 5: Şimdi Uçuşa Geçiyoruz ve Tok*. Ankara: Mitos-Boyut Yayınları.

Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: Deki Yayınları.

Keçeli, F.(2009). "Ötekileştirilen "Oyun Kişileri "İstanbul Beyaz Rakı Rengârenk, Kırmızı Yorgunları, Gözü Kara Alaturka, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.27/1, ss.161-173.

Keskin, Y. (2008). *Tiyatronun İlkeleri*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Koç, O. (2013). Komik Olanın Peşinde: Parodi, *Türk Dili*, Cilt: CIX Sayı: 767-768, ss.233-238

Korkut. N. (2005). *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern (Ortaçağdan Postmodern Döneme Parodi ve Türleri)*. Doktora Tezi, ODTÜ, Ankara.

Kurdoğlu, Kerem (1995). *Haritadan Naklen Yayın*. Basılmamış tiyatro metni.

Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2016). *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış 3*. İstanbul, İletişim Yay.

Mungan, M. (1992). *Mezopotamya Üçlemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Nesin, A. (2014). *Bütün Oyunları*. İstanbul: Nesin Yayınevi.

Nar, T. (1995). *Toplu Oyunları 1*. Ankara: Mitos-Boyut Yayınları.

Opperman, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihseccilik ve Roman*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Özmen, Ö. (2015). "Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55, ss. 415-429.

Özsoysal, F. (2001). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. [www.altkitap.com](http://www.altkitap.com), (erişim tarihi: 12.01.2017)

Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar*. İstanbul: E Yayınları.

Özsoysal, F., Pekman, Y., Firidinoğlu, N. (2008) "Türkiye’de Ionesco ve Sahnelemelerden Örnekler", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı: 12, s.109-130, ISSN 1303-8605

Özsoysal, F. (2009). "Tiyatromuzda Epik Ve Absürd Uyarlamalarda Düşünsel Tasarım ve Üretilen Görme Biçimi Üstüne Eleştirel Bir Okuma Modeli". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28:2009-2 • ISSN: 1300-1523, ss.91- 116

Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.

Parla, J. (2013). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Piscator, E. (2012). *Politik Tiyatro*. (Çev. Mustafa Ünlü-Suavi Güney). İstanbul:

Agora Kitaplığı.

Ricoeur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı 4: Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, (Çev. Umut Öksüzan- Atakan Altınörs), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Rose, Margaret A. (2016). *Parodi: Antik, Modern, Postmodern*. Ankara: Hece Yayınları.

Rosenau, P, M. (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, 2. b. (çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sadrian, M.R. (2009). *Parody in Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, The Real Inspector Hound, And Dogg's Hamlet, Cahott's Machbet*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: ODTÜ.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi*. (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Sazyek, H.(2013). Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, *Turkish Studies*, S.8/4, Bahar, ss.1243-1267.

Sertalp, E. (2016). "Parçalanmış Benlikler, Parçalanmış Hayatlar Ve Parçalanmış Filmler: Bir Dövüş Kulübü Okuması". *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2) : 385-408.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şener, S. (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi.

Şener, S. (2011). Mehmet Baydur Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 31/1, ss.110-140.

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

Şensoy, F. (1993). *Güle Güle Godot*. İstanbul: Sanat Gösterileri ve Yayıncılık.

Taşdelen, V. (2007). "Postmodernizm Üzerine", *Hece Öykü Dergisi*, Aralık-Ocak, sayı: 24, Ankara.

Todorov, T. (2001). *Poetikaya Giriş*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Tongut, G.(2012). *12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'nin Memet Baydur Oyunlarına/Karakterlerine Etkisi*. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Ulutaş, N. ve Ulu, E. (2015). "Turgay Nar'ın Çöplük Oyunu Üzerine Görsel İmajlar Yoluyla Bir Okuma". *JASSS*, S.39, ss. 41-56.

Ünlü, A. (2009). "Döngüsel Zamanın Türk Tiyatrosundaki Döngüsü", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.28/2, s.61-90

Ünlüaycıl, N. (2003). " Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı". A.Ü, D.T.C.F, *Tiyatro Araştırma Dergisi*, Ankara, s.68-84.

Ülger, B. (2012). "Reklamda Postmodern Kültürel Analiz: Yeni Modernlik Tecrübesinde Ürünün Estetikleştirilmesine Dair Bir İnceleme", *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme* (Edit: Özlem Güllüoğlu), Ankara: Ütopya Yayınevi

Yalçın, Çelik (2005). *Yeni Tarihselelilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*.Ankara: Akçağ Yayınları.

Yanikkaya, Z.(2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Yavuz,K. (2013). “Türk Şiirinde Nazire”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S: 10 İstanbul, 359-424.

Yula, Ö. (2007). *Toplu Oyunlar 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yüksel, A. (1995, 28 Aralık). Çağdaş Bir Ahlak Oyunu: Çöplük, *Cumhuriyet*, s.15.

Yüksel, A. (2012). *Samuel Beckett Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayınları

Yüksel, A. (2013). *Türk Tiyatrosu*. (10.Ünite: 1980-2000 Arası Türk Tiyatrosu). Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayını.





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Türk Dili ve Edebiyatı ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 05.09/2018

Tez Başlığı / Konusu: 1980 Sonrası Türk Tiyatrosunda Perdi

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Emine AULAN

Öğrenci No: N1227752

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

Prof.Dr.Sıddıka Dilek Yalçın Çelik

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**.....Türk Dili ve Edebiyatı..... ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: .../.../.....

Tez Başlığı / Konusu: 1980 Sonrası Türk Tiyatrosunda Paradi

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 170 sayfalık kısmına ilişkin, 08/01/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 15'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Emine AILAN  
Öğrenci No: N12227752  
Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı  
Programı: Genel Türk Edebiyatı  
Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Prof.Dr.Sıddıka Dilek Yalçın Çelik