

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

GÜLME TEORİLERİ



RİDVAN ŞENTÜRK

Rıdvan Şentürk

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu (1988). 1990 yılında Almanya'ya gitti ve sinema ve felsefe alanlarında lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı üniversitede doktorasını sinema alanında modern ve postmodern estetik üzerine yazdı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde öğretim üyeliği görevini üstlenen Rıdvan Şentürk'ün *Almanya'da Türk İzleri, Müziğin Gücü, Almanya Treni, Kafkas İslam Ordusu* gibi yayımlanmış belgesel çalışmaları, çeşitli hakemli dergilerde yayımlanmış bilimsel makaleleri, dünya ve Türk sineması estetiği üzerine sunulmuş 20'ye yakın semineri bulunmaktadır. İstanbul Ticaret Odası adına yürütülen, Türkiye'de sinema ve televizyon sektörünün incelendiği *Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri* başlıklı projeye danışmanlık yapmıştır. *Türkiye'de Film Endüstrisi* araştırma projesi üzerinde çalışmaları devam etmektedir.

Yayımlanmış eserleri: *Postmoderne Tendenzen im Film* (Almanya, 2007), *Terörist* (tiyatro oyunu, 2009), *Postmodern Kaos ve Sinema* (2011), *Eleştirel Teorinin Eleştirisi* (2013), *Türk Sinemasının Durum Analizi* (2014); Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir?* (Almancadan tercüme, 2013); *Müzik ve Kimlik* (2016).

GÜLME TEORİLERİ

RİDVAN ŞENTÜRK



KÜRE YAYINLARI / 182. Kitap

Felsefe 10

Gülme Teorileri

Rıdvan Sentürk

© Rıdvan Sentürk, 2016

© Küre Yayınları, 2016

Yayına Hazırlık **Semih Atış**

Küre Yayınları'ndan

Birinci Basım Kasım 2016

Birinci Basım

Rasyo Yayınları, 2010

ISBN 978-605-9125-49-9

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı

Sertifika no: 15813

Tasarım/Kapak **Zeyd Karaaslan**

Tasarım Uygulama **Sibel Yalçın**

Baskı/Cilt Elma Basım

Sertifika No: 12058

Halkalı Cad. No: 164 B-4 Blok

Sefaköy-Küçükçekmece / İstanbul

Tel: 0212 697 30 30

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48 Kat: 3

Vefa/İstanbul

Tel 0212. 520 66 41-42

Faks 0212. 520 74 00

www.kureyayinlari.com

kure@kureyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Takdim	7
Temel Sorular	9
Temel Yaklaşım	15
Komedi Tarihine Kısa Bir Bakış	17
Komedinin Karakteristik Özellikleri	33
Gülme Teorileri	45
Felsefi Yaklaşımlar	47
Psikolojik Yaklaşımlar	75
Sosyolojik Yaklaşımlar	86
Değerlendirme	111
EK: <i>Gülme Teorileri</i> Kitabı Dolayısıyla	123
Kaynakça	131
Dizin	135

T a k d i m

Türk tiyatro tarihine bakıldığında dram ve tragedyadan ziyade gülme ve komik kavramlarının özel bir anlam ifade ettikleri, tiyatro anlayışının daha çok komedi tarzında vücut bulduğu ve geliştiği bilinmektedir. Bazı dönemlerde ve oyun örneklerinde dramatik unsurlara yer verilse de, Türk tiyatrosunun *köy seyirlik oyunları*, *kol oyunu*, *orta oyunu* ve *Hacivat & Karagöz oyunları*, *tuluat tiyatrosu* biçiminde özetlenebilecek tarihî gelişim sürecinde daha çok komedi unsurlarının ön planda olduğu görülmektedir. Sadece Türk tiyatro tarihi bağlamında değil, aynı zamanda Türk komedi filmleri ve dizileri açısından da bakıldığında, Türk halkının komedi tarzına gösterdiği ilginin, Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde yaygınlaşmaya ve kendini kabul ettirmeye başlayan dram, trajedi, melodram gibi diğer anlatım ve gösterim biçimlerinin yanında azalmaksızın devam ettiği anlaşılmaktadır. Ne yazık ki, komedi oyunları ve filmlerinin Türk halkı nezdinde kazanmış olduğu itibara rağmen, konu gereğince tartışılmamış, çeşitli açılardan sorgulanarak teorik ve estetik bir tartışma zemini oluşturulamamıştır.

Gülme ve komik konusunda teorik yaklaşımlarda bulunan düşünür ve sanatçıların gülme ve komediyi, felsefi yaklaşımların dışında, ağırlıklı olarak tiyatro oyunları çerçevesinde ele aldıkları ve anlamlandırınaya çalıştıkları görül-

mektedir. Komediye, tiyatroya nispetle çok daha uygun ortam sunan film, gülmenin ve komikliğin tabiatının anlaşılması için çeşitli imkânlar sunmaktadır. Gülme teorilerinin zayıf yanlarının, hatta bazı kesinlik ifade eden yargıların filmin zengin ifade imkânları çerçevesinde yeniden sorgulanması ve zenginleştirilmesi gerekmektedir.

Filmin sınır aşıcı özellikleri, özellikle tiyatrodaki dramın aksine mekân, zaman ve aksiyon birliği kurallarına uymak zorunda olmayışı, anlatımını dramla sınırlamayı, sahne geçişlerinin ileriye ve geriye dönük olarak belirsiz oluşu, komedi ile izleyici arasındaki ilişkiye tiyatrodan çok farklı boyutlar katmakta, komiğin sınırlarını saydamlaştırarak zenginleştirdiği ölçüde tanımlanmasını daha da zorlaştırmaktadır. Zira dil tiyatrodaki karakteristik bir önem arz etmesine karşın, filmde tabiileşmekte ve arka plana itilmektedir. Filmde, açığa çıkarılmak istenen öz kendini dil-den ziyade dolaysız bir bedensellikte ifade etmektedir. Ayrıca filmin izleyicisini sadece oyuncuların aksiyonlarına değil, keyfice dönüştürülebilen çevresine ve çevresindeki nesnelere, özellikle kendi zaman ve mekân modülasyonunun içine çekmesi, komiğin sadece duygu ve zekâ ile değil, aynı zamanda eleştiri, öfke ve etikle ilişkisinde öngörülen sınırlarını ve tanımlamalarını da tartışmaya açabilecek imkânlar sunmaktadır.

Antik Yunan döneminden günümüze kadar olan süreçte öne çıkan farklı düşünür ve sanatçıların gülme ve komedi anlayışlarını çeşitli açılardan değerlendiren bu çalışmanın, özellikle ifadeye kavuşturulan teorik ve estetik sorular çerçevesinde komedinin hem tiyatro hem de sinema dili ve estetiği bağlamında ihtiyaç duyulan araştırma ve tartışma zemininin oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Temel Sorular

Gülmenin ne anlama geldiği sorusu, kuşkusuz gülenin kim olduğu sorusuna verilecek cevaba bağlıdır. Diğer varlıklar arasında yalnızca insanın gülmeye ve güldürmeye istidatlı ve kabiliyetli oluşu, konuyu zorunlu olarak insanın nasıl bir varlık olduğu sorusuyla karşı karşıya getirmektedir. Fakat bu soru henüz tam olarak cevaplanabilmiş değildir ve kendini yeni sorularla açıklamaya veya kapamaya devam etmektedir. İnsanın nasıl bir varlık olduğu sorusu, insanın kendisi ve düşünce tarihi kadar eskidir ve çağlar boyu sorula gelmiştir. Zira bu süreç biraz da insanın kendini tanıma ve tanımlama macerasıdır.

İnsanın ontik ve ontolojik anlamda nasıl bir varlık olduğu ve olması gerektiği sorusu en açık ve temel cevabını dinlerde bulmuştur. Özellikle semavi dinlerdeki insan tanımlamaları, insanın yaratılanlar arasındaki biricikliği ve ayrıcalıklığı temel ilkesinden hareketle yapılmıştır ve *hayvandan* çok sonsuzluk ve Tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Bu çerçevede insanın nasıl bir varlık olduğu konusunda dinlerin ilkesel bir birlikteliği bulunmaktadır. İnsanın, kendini biricik ve ayrıcalıklı kılan özellikleriyle yaratılmış olduğu, varoluş sebebiyle gayesini bütünleştiren kulluk ahlakının özünü belirlediği konusunda semavi dinlerde ve özellikle İslâm'da ilkesel bir tartışma söz konusu değildir. Fakat, insanın hangi özellikleriyle biricik ve ayrıcalıklı olma niteliği kazandığı ve bu özelliklerinin hangi varlığa ve özelliklerine nispetle belirlenebileceği soruları,

özellikle din-dışı düşünce tarihi ve bilimsel araştırmaların sonu gelmeyen konusu olmuştur.

İnsanın ne olduğunu anlamak amacıyla yöneltilen soruların, dinî kitaplar ve Doğu düşüncesindeki yaklaşımlar dikkate alınmazsa, Sokrates öncesi Antik Yunan düşünce tarihine kadar uzandığı görülmektedir. Ancak insanın ne ve nasıl bir varlık olduğu sorusunun sistematik bir biçimde ele alınarak teorikleştirilmesi, ontolojik ve metafizik düşüncenin en temel kabullerini oluşturması Sokrates ve sonraki dönemde, özellikle Aristoteles ile birlikte gerçekleşmiştir. Sokrates öncesinde, insanı, daha doğrusu gerçek insan olamayışı maymunla kıyaslayan Heraklit gibi bazı düşünürlerde ve –daha sonra özellikle– Aristoteles ile başlayan süreçte insan daha çok hayvana nispetle ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır.

Özellikle Batı düşünce tarihinde insan, çeşitli açılardan tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunlardan bir tanesi insanı genetik, biyolojik ve antropolojik açıdan tanımlama çalışan yaklaşımdır. Biyo-antropolojik açıdan insan şempanze, goril, gibbon ve orangutanla birlikte *hominidas* (insansılar) ailesinin bir üyesi olarak kabul edilmiştir. Bu yaklaşıma göre günümüzün modern insanı, kuyruksuz maymun ailesinin en gelişmiş üyesi olan *homo sapiens*dir. *Homo sapiens* sözcüğü bilen, akıllı ve düşünen adam anlamlarına gelmektedir.

Ayrıca tarih boyunca psikoloji, sosyoloji gibi çeşitli bilimsel disiplinler tarafından insanın belirli özelliklerini vurgulayan farklı tanımlamalar yapılmıştır. Yine bazı düşünürler tarafından –savundukları söyleme ve kabullere uygun olarak– insanın belirli yönlerini öne çıkaran tanımlamaların yapıldığı bilinmektedir. Örneğin Karl Marx, Benjamin Franklin ve Max Frisch gibi düşünür ve sanatçılar, insanı *homo faber* (yapan insan) olarak tanımlamışlardır. Yine bu çerçevede örneğin Friedrich Schiller *homo ludens* (oynayan insan) tabirini kullanırken, Milan Kundera *homo sentimental* (sentimental insan) tabirini tercih etmiştir. Bütün bu yaklaşımların dışında insanın dünya tasavvuru ve gerçeklik algısına ilişkin çağ değişimlerine işaret edebilmek amacıyla *homo economicus* ve *homo technicus* gibi tabirlerle tanımlanmaya çalışıldığı bilinmektedir.

Çeşitli açılardan yapılan bu tanımlamaların büyük çoğunluğunun –bütün farklılıklarına rağmen– ortak bir noktadan hareket ettiği görülmektedir. Tanımlamalar genellikle insanı hayvanla karşılaştırmakta ve –hayvanda olmayan özelliklerini vurgulayarak– hayvandan farkına ve üstünlüğüne işaret etmektedir. Örneğin, Sokrates sonrası Batı düşünce geleneğini ve Darwin’i kıyasıya eleştiren Nietzsche bile, genel yaklaşıma uyararak insanın tarih şuurunun önemini vurgulamak için hayvanın tarihsizliğine işaret etmektedir (1994a: 156). Ama öte yandan aynı Nietzsche insanı “daha henüz tespit edilmemiş hayvan” olarak tanımlamakta ve alaycı bir biçimde Batı düşünce tarihinde cereyan eden insanı tanımlama çabalarının, onu hayvan olmaktan kurtaramadığını ima etmektedir (1994b: 74). Bu yaklaşımıyla Nietzsche, insanın ancak özüne uygun biçimde kendini belirleyebildiği ölçüde hayvandan farklılaşabileceğini ifade etmektedir. Bu düşüncesiyle Nietzsche’nin de Batı düşüncesinin 2.500 yıllık geleneğinden, yani insanı hayvana nispetle tanımlamaktan kurtulamadığı görülmektedir.

Batı düşüncesinde insanı hayvana nispetle tanımlama, hayvandan farkını ve üstünlüğünü belirleme anlayışını ilk defa ifade eden ve kendisinden sonraki dönemi etkileyerek gelenekselleşmesine kaynaklık eden kişi Aristoteles’tir. Aristoteles’in *Politika*, *Nikomakhos’a Etik* ve *Metafizik* adlı kitaplarında insanın özünün ruh, ruhun da en önemli özelliğinin düşünmek olduğunu savunması, bu özelliği ile insanı hayvanla karşılaştırması daha sonraki insan tanımlamalarına kaynaklık etmiştir. Öyle ki, Aristoteles’in *Politika* adlı eserinde hayvanlarla karşılaştırdığı insanı sosyal bir yaratık, özellikle politik hayvan olarak tanımlaması (1885: 161), ayrıca insanı düşünen varlık olarak güdülerıyla hareket eden hayvandan ayırması (1885: 168-169) daha sonra *animalis rationalis* (insan akıllı hayvandır) tanımlamasının yapılmasına sebep olmuştur. Yanlışlıkla Aristoteles’e atfedilen bu tanımlama esasen 950-1022 yılları arasında Gallen’de yaşamış, Aristoteles incelemeleriyle ünlenmiş Alman rahip Notker Labeo tarafından yapılmıştır. Notker Labeo, Aristoteles incelemelerini kaleme aldığı *De Definitione* adlı eserinde “homo est animal rationale, mortale, risus capax. Ter menisco ist ein ding libhafte, redohafte, totig, lachennes mahtig/insan

akıllı (konuşabilen) hayvan, ölümlü ve gülmeye muktedir bir hayvandır” demektedir (Kolve 1966: 127). Bu tanımlamasıyla Notker Labeo, Aristoteles ile birlikte ortaya çıkan insan tanımlamalarını bir cümlede toplamış, ayrıca bunlara Aristoteles’in sadece insana özgü olarak gördüğü gülme yeteneğini de eklemiş görünmektedir. Bu kabuller daha o dönemde modern biyo-antropolojinin insanı dik duruşa sahip, görece gelişmiş bir beyne (akla), konuşma ve alet kullanma yeteneğine sahip bir *hominoidea* türü tanımlamasına büyük ölçüde uymaktadır.

Batı düşünce tarihinde, her ne kadar nispet edilen nokta tartışmaya açık kalsa da insana özgü temel özellikleri –en azından– adlandırma konusunda bir söylem birliğine varıldığı anlaşılmaktadır. Yine bu adlandırmaların insanın hayvanda olmayan özelliklerine nispetle yapılması Batı düşünce tarihinin geleneksel karakteristiğini oluşturmaktadır. Söz konusu gelenek içinde insan, hayvanda olmayan ve hayvana nispetle üstünlük ifade eden özellikleri sayesinde hayvan olmaktan kurtulması gereken bir varlık olarak belirlenmektedir. Fakat bu yaklaşım, insanın her şeye rağmen hayvan olarak kalabileceği ihtimali kadar, kurtulmak istediği şeye dönüşebileceği tehlikesini potansiyel bir gerçeklik olarak öngörmektedir. Nitekim, Nietzsche’nin ironik yaklaşımıyla ifade etmek gerekirse, insan, 2000 yıllık düşünce geleneğindeki hayvana üstün gelme gayesine uygun olarak yapılan tanımlamalara ve belirlemelere rağmen insanın özü henüz tespit edilememiş bir hayvan olarak kalmış görünmektedir. Hatta denilebilir ki, günümüzün modern-kapitalist toplumlarında hayvana –önceki yaklaşımların aksine– insanla eşitlenmesi gereken bir değer yüklenmiş gözükmektedir.

Bu çerçevede Batı düşünce tarihine geri dönüldüğünde, akıllı, alet yapan ve kullanan, konuşabilen ve gülebilen bir varlık olduğu tanımlamasının insan üzerine yapılan tartışmalara temel teşkil ettiği görülmektedir. İnsanın daha çok hayvanda olmayan özelliklerini ifade eden bu tanımlar arasında üzerinde en fazla durulan akıllı oluşudur; hatta Batı metafizik düşüncesinin temel ilkesini teşkil eden *animalis rationalis* tanımlamasında insanın hayvan-üstü bir varlık olmayı, hayvanlık sınırlarının ötesine geçebilmeyi ancak aklıyla gerçekleştirebileceği öngörülmüştür. Bu metafizik an-

layış içinde insan, Nietzsche'nin de farkına vardığı gibi, hayvan ile gaye-insan arasında köprü vazifesi gören hayvan-insan olarak konumlandırılmış ve tanımlanmıştır. İnsanın *animalis rationalis* olarak tanımlanması, hayvan-insanın hangi özelliğinin gücüyle hayvan olmanın ötesine geçebileceğine işaret etmektedir.

Batı metafizik düşünce geleneğinin temelini teşkil eden bu ilkesel yaklaşımdan hareketle insanın ne olduğu sorusu yüzyıllar boyunca tartışılmış ve işlenmiştir. Aynı şekilde insanın konuşan bir varlık olması ve alet yapıp kullanabilmesi dilbilimciler, sosyologlar ve değişik politik söylemler tarafından yoğun biçimde dile getirilmiş ve tartışılmıştır. İnsanın bu özelliklerinin özellikle tiyatro, film ve edebiyatta nasıl işlediği ve işletildiği soruları tarih boyunca irdelenmiş, estetik, etik, felsefi ve bilimsel söylemler geliştirilmiştir. Fakat nedense, insanın akıllı, konuşabilen ve alet yapabilen özellikleri kadar insana özgü ve önemli olan gülme yeteneği konusunda pek az çalışma yapılmıştır. Aristoteles sonrası dönemde yakın zamanlara kadar düşünür ve araştırmacıların insanın gülme ve güldürme özelliği üzerine birkaç cümlelik değinmelerin ötesinde dikkate alınacak söylemsel yaklaşımlar sergilemedikleri görülmektedir. Hatta denilebilir ki, filozofların gülme konusuna ilgileri akıl ve dil konularına nispetle *gülünç düzeyde* az olmuştur. Gülme konusunun bu denli ihmal edilmesinin sebeplerinden biri kuşkusuz, bu alanda yeterince tartışma ve inceleme geleneğinin baştan beri olmayışıdır. Fakat belki de bu ihmalin asıl sebebi gülme konusunun diğer akıl ve dil konularına nispetle hakkında teori oluşturma ve kesin tanımlamalar yapabilmeyi neredeyse imkânsız kılacak ölçüde girift ve sınırları saydam bir düşünce alanına işaret etmesidir. Belki de işte bu yüzden gülme konusu, insanın özünün ne olduğuna ilişkin daha esaslı ipuçlarının yakalanabileceği bir inceleme ve tartışma alanını ifade etmektedir.

Temel Yaklaşım

Gülmenin ne olduğu ve nasıl meydana geldiği sorusunun anlaşılabilmesi için izlenebilecek en güvenli yollardan biri kuşkusuz öncelikle insanın neye güldüğü, başka bir deyişle neyin insanın gülmesine sebep olduğu veya olabileceği sorusunun incelenmesidir. Gülme konusuna bu çerçevede yaklaşıldığında, insanın gülmesine sebep olan şeylerin veya durumların pek çok biçimde adlandırıldığı ve kavramsallaştırıldığı görülmektedir. Adlandırmaların çeşitlilik arz etmesi, gülünen şeyin durumu, ortamı, kendini ifade biçimi, zemini ve düzeyi, gerçeklik ve şuurla ilişkisinin çok farklı olabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda insanın gülmesine sebep olan şey gülünç, şaka, nükte, satir, mizah, kara-mizah, ironi, grotesk, saçma, parodi, fıkra olabileceği gibi komik ve komedi olarak da adlandırılmaktadır. Ayrıca bu kavramlar başta şiir, hikâye, roman, karikatür, tiyatro, sinema ve televizyon filmlerinde olmak üzere çeşitli zeminlerde ve farklı düzeylerde gerçekleşme imkânı bulabilmekte ve ifadeye kavuşabilmektedirler.

Gülme konusuyla ilgili olarak diğerlerini kendi çatısı altında toplayabilme imkânına sahip olan ve bu yüzden öncelikle irdelenmesi gereken *komik(lik)* ve *komedi* kavramlarıdır. Nitekim insanın gülmesine sebep olan şeyin öncelikle gülünç, yani komik olması gerekmektedir. Diğer kavramların gülmenin biçimine nispetle alt başlıklar olarak kendini değişik zeminlerde farklı biçim ve düzeylerde ifade eden komiklik durumları olarak irdelenmesi mümkün gözükmektedir. Bu bağlamda komikliğin ne olduğu, komedyanın

nasıl doğduğu ve geliştiği sorularının tarihsel bir bakış açısıyla ele alınması, çalışmanın asıl konusunu oluşturan gülme teorilerinin daha iyi anlaşılmasını kolaylaştıracak, etraflıca irdelenebilmeleri için uygun bir zemin oluştıracaktır.

Komedi Tarihine Kısa Bir Bakış

Tiyatro sanatının başlangıçta kurban, dans, müzik, cinselliği, özellikle toplu cinsel ilişkileri öne çıkaran eğlencelerden oluşan Şarap Tanrısı Dionysos için yapılan kutlamalarının tarihî gelişim sürecinde meydana geldiği kabul edilmektedir. Özellikle kutlamalarda kısa bir süre sonra sahne almaya başlayan koro ve şairlerin tiyatronun doğmasında ve gelişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Dionysos kutlamaları Antik Yunan döneminde öncelikle şairlerin boy gösterdiği bir yer olmuştur. Başlangıç dönemlerinde şairler sahneye çıkmış, şiirlerini okumuş, şiir yarışmaları düzenlenmiştir. Şairler ayrıca kutlamalarda kendilerini dramatik kişiler olarak sunmuş, yüzlerinde taşıdıkları maske ile edebî yahut toplumu ilgilendiren güncel konularla ilgili dramatik konuşmalar ve canlandırmalar yapmışlardır. Bu özellikleriyle şairlerin aynı zamanda topluma toplumun kendisinden veya Tanrılardan haber veren jurnal vazifesi gördüklerini söylemek mümkün gözükmektedir. Öte yandan şair ve şiir sanatının kutlamalarda yer alan diğer dans, müzik ve toplu cinsel ilişki gibi katılımcıların zevk tatminine ve psikik enerji boşalımına hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Fallus kültürünün ve simgesinin Dionysos kültünün ayrılmaz bir parçası olması, esasen dinî bir ayin olan kutlamaların nasıl kitlesel zevk tatminini amaçladığını göstermektedir (Mitchell 1820: xxvi). Ayrıca Dionysos kutlamalarının NO-VI. yüzyılda plastik sanatları adanmış olan Pe-

isistratos adında bir diktatör tarafından başlatılması veya yaygınlaştırılarak gelenekselleştirilmesi düşündürücüdür. Antik Yunan kültürü, her ne kadar o dönemde yaşamış filozofların eserleri vasıtasıyla tanınsa da, kuşkusuz daha çok nesnelliğin ve bedenselliğin hâkim olduğu görsel, bir başka deyişle plastik bir kültürdür. Antik Yunan kültürünün bu karakteristik özelliğinin farkında olması gereken Aristoteles'in, tragedya ile pek önemsemediği komedyayı karşılaştırırken, komedinin fallus kültürünün ürünü olan şiirlerin/şarkıların, tragedyanın ise coşkulu şiirlerin/şarkıların ürünü olduğunu söylemesi dikkat çekicidir. (1983: 395) Aristoteles düşük seviyeli insanların sanatı olarak gördüğü komediyi, acı ve zararlı durumları meydana getiren yanılgıları içermemesinden dolayı da küçümsemektedir. (1983: 397) Fakat yine de Aristoteles zekânın bir yansıması olarak gördüğü dramların, seyircide estetik etkiler dolayısıyla oluşan teshirî (*afektif*) enerjileri, uyandırılan acıma ve korku duyguları sebebiyle boşalttığını ifade etmektedir. (1983: 398, 399) Sonuç olarak bütün Dionysos kutlamalarının, söz konusu olan ister dans, ister müzik ve cinsel ilişkiler, isterse tragedya (*psîşik katharsis*) veya komedyâ (*fallik katharsis*) olsun, genel anlamda insanların zevk tatminine yönelik olarak enerji boşalmalarını amaçlayan bir tür tapınma biçimi ve mekânı olduğu anlaşılmaktadır. Hiç değilse bile resim, heykel ve tiyatronun görselliğe/bedenselliğe düşkün plastik Antik Yunan kültürünün ve bu kültürü besleyen zevk ve şenlik ruhunun ürünleri olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir. Ayinlerde ya da resim ve heykelde ifadesini bulan, budalalık ve soytarırlığı besleyen görsel zevk ve şenlik kültürünün Yunan komedi sanatının oluşmasına zemin hazırladığı anlaşılmaktadır. Zira müzik, dans, resim, heykel ve dekorasyon gibi unsurlardan beslenen zevk ve eğlence kültürünün, yazarları okuyan değil daha çok bakan Yunan toplumunun anlayışına ve ihtiyaçlarına uygun oyunlar yazmaya sevk etmesi, hiç de şaşırtıcı değildir. (Mitchell 1820: xxviii) Nitekim, kurban, müzikli dans ve şairlerin gösterilerinden oluşan Dionysos kutlamaları doğuşundan itibaren dinî bir ayin olma özelliği taşımış ve ilk defa MÖ VI. ve V. yüzyılda başta tragedya ve Epikharmos ve Phormis'in öncülüğünde komedi (*satir*) oyunları sergilenmeye başlamıştır.

Komik ve komedi kavramlarının sahne izlerini Epikharmos ve Phormis'in dışında Aristofanes, Eshilos ve Euripides'in satirik oyunlarına kadar takip etmek mümkün gözükmemektedir. İnsana özgü en belirgin özelliklerden biri olarak kabul edilen gülmenin meydana gelmesine sebep olan komiğin veya tiyatro oyunu anlamında komedinin ne olduğu sorusu üzerine filozoflar Aristoteles'ten beri düşünmüşlerdir. Fakat gülme konusunda olduğu gibi, en az tragedya ve dram kadar önemsenmeyi hak eden komedi hakkında filozoflar kendi yargılarını ifade eden birkaç cümlelerin dışında gerektiği kadar durmamışlar, neyin insanı gülmeye sevk ettiği sorusu üzerine dikkate değer derli toplu bir teori geliştirememişlerdir.

Komedi sözcüğü, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin dördüncü bölümünde (1983: 394) belirttiği gibi Yunanca bir kelimedir ve bir yerden bir yere gezinip duran, köylü gezginler, köy anlamına gelen *komen* / *komos* / *komikos* ile şarkı söylemek anlamına gelen *ado* kelimelerinin birleşmesinden türetilmiştir. Antik Yunan döneminde ilk komediler satirik biçimiyle şarap tanrısı Dionysos adına düzenlenen kutlamalarda yerini almıştır. Müzikli komedi tarzını andıran satir oyunlarda genellikle mitolojik ve masalsı malzemeler dramatik çatışmalara ve sorunlara değinmeksizin eğlendirici bir biçimde sergilenmiştir. Dört yılda bir dört gün süreyle düzenlenen kutlamalarda ilk gün 5 komedi, daha sonraki günlerde ise 3 tragedya ve ardından bir satir oyun (tetraloji) sahnelenmiştir. Aristoteles bu kelimeyi eğlenceli oyunlar oynayan köylü grupların kendilerini tanımlamak için seçtiklerini, şehirlilerin onlara *demen* sözcüğünü yakıştırdıklarını ve önceki dönemlerde şehrin dışında tutmak istediklerini ifade etmektedir. Aristoteles ayrıca kitabında ilk komedi tarzındaki oyunlarının şiir formunda MÖ V. yüzyılda yaşamış olan Atinalı Khionides ve Magnes'ten çok önce Epikharmos tarafından yazıldığını, ilk tragedyaların ise antik Makedonya yöresinden gelen Hint-Avrupa kökenli göçebe bir kabile olan Dorlar tarafından sahnelendiğini bildirmektedir. Köylülerin oynadığı güldürülerin esasen çok önceleri Megara sakinleri tarafından icat edildiği iddialarını hatırlatan Aristoteles, şehir dışındaki yerleşim bölgelerini *komen* olarak adlandıranların Dorlar olduğunu ifade etmektedir.

Aristoteles'in bu aktarımları, Antik Yunan'da tiyatronun öncelikle şiir formunda yazılan satir oyunları ile başladığını, daha sonra drama ve tragedyanın geliştiğini göstermektedir. Yine Aristoteles'in yazılarından sahnedeki oyuncu sayısını ilk defa ikiye çıkaran Eshilos ile birlikte trajik oyunların rağbet görmeye başladığı, oyuncu sayısını üçe çıkaran Sofokles ile birlikte daha da gelişerek önemlerini artırdıkları anlaşılmaktadır. Sokrates öncesi Antik Yunan döneminin MÖ V. ve IV. yüzyıllarında ilk önemli komedi yazarları olarak sahneye Euripides ve Aristofanes çıkmaktadır.

Komedi yazarı olarak meşhur olan Aristofanes'ten (MÖ 450-380) önce adını duyuran Eshilos (MÖ 525-456) genellikle trajik oyunlar yazmış olmasına rağmen, komedi oyunlarının gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Zira Eshilos, kendisini meşhur eden *Orestia*, *Tebai'ye Karşı Yediler*, *Zincire Vurulmuş Prometheus* ve *Persler* adlı trajik oyunlarının yanı sıra *Diktyoulkoi* adıyla müstakil satir oyunu da yazmıştır. Ayrıca Eshilos'un *Agamemnon*, *Adak Sunucuları* ve *Eumenidler* üçlemesinden oluşan *Orestia* adlı oyununun sonuna bir satir eklediği, bu tür yaklaşımın Antik Yunan döneminde belirli bir süre moda olduğu bilinmektedir. Fakat Eshilos'un komedi sanatının gelişmesi açısından taşıdığı asıl önem, *Persler* ve *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı oyunlarında ilk defa sahnedeki oyuncu sayısını ikiye çıkarması ve diyalog formunu tiyatroya kazandırmasıdır. Diyalog formunun oyunlarda yerini alması, Aristoteles'in de ifade ettiği gibi, koronun belirli bir ölçüde önemini yitirmesi anlamına gelmektedir (1983: 396). Bu özelliği ile Eshilos'un sadece tragedya veya dram yahut genel olarak tiyatronun değil, komedilerin ve özellikle kelime oyunları üzerine kurulan söyleşi komedilerinin gelişmesine zemin hazırlayan öncü bir figür olarak kabul edilmesi gerekmektedir.

Eshilos'tan sonra kurucu bir figür olarak dikkat çeken ikinci isim Sofokles'tir (MÖ 497-405). Günümüze kalan 7 eseriyle ve özellikle *Antigone*, *Elektra* ve *Kral Oedipus* adlı tragedyalarıyla tanınan Sofokles, aynı zamanda sahnede konuşan kişi sayısını üçe çıkartarak diyalogları geliştiren kişidir. Kuşkusuz bu yenilik tragedya kadar komedinin de gelişmesinde önem arz etmektedir. So-

fokles, ayrıca yazdığı *Ikhneutai* / *Av Köpekleri* adlı satir oyunuyla da komikliğin ve komedinin tarihinde yerini almıştır.

Eshilos ve Sofokles'den sonra tragedya tarihine ismini yazdıran üçüncü önemli figür Euripides'tir (MÖ 480-406). Bu üçlü içinde Euripides'in ayrıcalığı sadece yazdığı 90 tragedyadan 18'inin günümüze ulaşması değil, aynı zamanda günümüze eksiksiz biçimde ulaşan tek satir oyununun da yazarı olmasıdır. Tiyatro tarihinin en çok bilinen ve sahnelenen oyunları arasında yer alan *Medea*, *Ifigenia* ve *Bakkhai* gibi targedyaların yazarı olan Euripides birçok satir oyunu kaleme almış, bunlardan yalnızca *Kiklop* / *Tepegöz* adlı eser eksiksiz günümüze ulaşmıştır. Bir koro, Silenus ve Ulysses adlı iki kişi ve Yunan mitolojisinde alınlarının ortasında tek gözleri bulunan yuvarlak kafalı devleri temsil eden Tepegöz'den oluşan *Kiklop*'da grotesk izler taşıyan komik unsurlar bulunmaktadır. Eser sayısının azlığından Euripides'ten önce genel olarak komedilere ve satir oyunlarına pek itibar gösterilmediği anlaşılmaktadır. Bu durum Euripides ile birlikte ve özellikle Aristofanes ve Menandros döneminde yazılan komedilerin sayısının hızla arttığı görülmektedir. Euripides'in sadece satir oyunlarında değil, aynı zamanda tragedyalarında da komik olana ve mizaha yakınlık, hatta düşkünlük bulunmaktadır. Komik olana düşkünlük Euripides'in tragedyalarında öylesine güçlüdür ki, iyi figürün matem sahnelerinde aşırıya gitmesi gibi, gayriihtiyari de olsa trajik olandan komik olanın alanına ansızın düşebilmektedir. Ancak komiklik efektinin *Kiklop* adlı oyunda bariz biçimde öne çıktığı görülmektedir. Oyundaki komiklik, Johannes Schmidt'in de tespit ettiği gibi, fiziken güçlü tek gözlü devin satın alma ve alkole aşırı düşkün oluşu, ihtiyaç zaafıları ve zekâ geriliği üzerine kurulmaktadır. Oyunda korkunun hâkim olduğu sahnelerden neşe ve kaygısızlığın hâkim olduğu sahnelere nispeten hızlı geçişlerin yapılması da Euripides'in ince güldürü zekâsını yansıtmaktadır (Schmidt, 1905: 5-9).

Euripides'ten sonra Antik Yunan döneminde dikkat çeken Aristofanes (MÖ 450-380), komedi yazarlığının gelişmesinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Zira, Aristofanes, Euripides ve öncesinde olduğu gibi tragedya sonlarına satir oyunu yazmak veya tragedyalarda komik unsurlar barındırmakla yetinmemiş, doğ-

rudan komedi yazmış ve komedi yazarı olarak ünlenmiştir. Euripides'in tarzını şiddetle küçümseyen Aristofanes, oyunlarından anlaşıldığı kadarıyla başta Sokrates olmak üzere birçok kişiye de eleştirel ve alaylı yaklaşmıştır. Ayrıca devlet yöneticilerinin ikiye bölünmüşlüğüne eserlerinde alay konusu yapan Aristofanes, komedinin asi ve eleştirel gücünü fark etmiş ve çok etkili biçimde kullanmış görülmektedir. Ancak, ne gariptir ki, gelenekçi ve statükocu olan Aristofanes, komedinin eleştirel ve asi yönünü daha çok yeniliklere, geleneksel kabullerin dışına çıkmaya çalışan sofistlere ve başta Sokrates'e karşı yöneltmiştir. *Hippeis / Atlılar*, *Sfakes / Eşek Arıları*, *Eirene / Barış*, *Batrakhoi / Kurbağalar*, *Ornithes / Kuşlar*, *Ekklesiazusai / Kadınların Savaşı*, *Nefelai / Bulutlar* ve *Lisistrata* adlı oyunları ile dikkat çeken Aristofanes sivri dil, parodi, kaba şaka ve ironi karışımı komedilerinde savaşan ve yöneten kesime siyasi taşlamalarda bulunmuş, yargı sistemini ve kadın haklarını alaya almıştır. Aristofanes ayrıca Euripides'i ve eserlerini alaya alan *Thesmoforiazousai* ve *Batrakoi / Kurbağalar* adlı iki komediyle de dikkat çekmektedir. Bu iki eserden *Thesmoforiazousai* da Aristofanes, Euripides'in *Helene* adlı eserine parodik bir biçimde yaklaşırken, *Batrakoi / Kurbağalar*'da Euripides'i, Eshilos ile karşılaştırmakta ve yermektedir. Savaş karşıtlığını yansıttığı *Lisistrata* ve iktidar gücünü eleştirdiği *Ornithes* adlı eserleriyle birçok modern sanatçıyı etkilemiş olan Aristofanes, daha önce tragedyaya nispetle küçümsemenin komediyi halka kabul ettirmiş ve yarışmalarda birincilikler kazanmıştır. Aristofanes komediye tragedyaya gibi saygın bir mevki kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda, *Nefelai* adlı oyunuyla ispatladığı gibi, ne kadar tehlikeli olabileceğini de göstermiştir. Bu tehlike, komedinin zekâyâ hitap edebileceği kadar onu köreltebilmesinden kaynaklanmaktadır. Aristofanes, *Nefelai* adlı eserinde bulutlardan ilham alan sofist olarak canlandırdığı Sokrates'i ve gençlere verdiği eğitimi küçümsemekte, oyunun sonunda Sokrates'ten eğitim alan müsrif öğrencinin babasına *düşünür barakası* olarak adlandırılan mekânı yaktırmaktadır. Sokrates hakkında gerçeğe örtüşmeyen iddialar içeren bu oyun 20 yıl sonra yapılan ve ölüme mahkumiyetiyle sonuçlanan yargılamada aleyhte delil olarak kullanılmıştır. *Nefelai* oyunuyla Aristofanes

aslında farkında olmadan, gülme ve komedi konusunda ilk teorik tanımlamalarda bulunacak olan Aristoteles'in hocası Platon'un talebeliğini yaptığı Sokrates'in ölüme yürüme sebeplerinden birini hazırlamıştır. Bu gerçek, aynı zamanda, daha sonra yapılacak olan gülme teorilerinin de tartışma konusunun hazırlanmasına katkıda bulunmuştur. Nitekim komiğin ne kadar masum olduğu, ne kadar zekâyı işlettiği veya körelttiği soruları gülme teorilerinin en önemli tartışma konularından birini oluşturmuştur.

Goethe'nin "küstah bir zerafet aşığı" (Brockhaus 1809: 83) olarak adlandırdığı Aristofanes, "eski komedyâ" olarak adlandırılan dönemin son temsilcisi olarak Antik Yunan tiyatrosu tarihinde yerini almıştır. Daha sonra sahneye çıkan ve "yeni komedyâ" döneminin en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Menandros'un (MÖ 342-290) bilinen 96 eserinden günümüze sadece biri eksiksiz olmak üzere 27 oyunu ulaşabilmiştir. Menandros'un komedinin gelişim sürecinde gerçekleştirdiği en önemli yeniliklerden biri Antik Yunan dönemi tiyatrosunun vazgeçilmez unsurlarından olan ve esasen dram sanatının kendisinden doğduğu iddia edilen koroyu eserlerinde önemsememesidir. Daha önce mitolojik tanrıların kut-sanması için düzenlenen dans ve şarkıların icrasında kullanılan koro (Pierer ve Löbe 1858: 80-81), Antik Yunan tiyatrosunda merkezî konuları yönlendiren, seyirciyle muhatap olup gelişmelerle ilgili açıklamalar getiren ve genellikle toplumsal şuuru temsil eden bir mevkiye sahip olmuştur (Meyer 1907: 92-93). Koro, Sofokles gibi kimi tragedya yazarlarının eserlerinde her şeyi bilen bir otorite, genel geçer ahlak kurallarının yorumcusu rolünü üstlenirken, bazılarında ise ana karakterin söyleyemediği korkularını veya sırlarını seyirciye ifşa eden görünmez bir gizli güç işlevini görmüştür. Özetle söylemek gerekirse, koronun Menandros'tan önceki dönemde yazılan tragedyalarda moral yetki mercii rolünü üstlendiği anlaşılmaktadır. Menandros ile birlikte Roma döneminde Kilise tarafından da üstlenilen koronun daha önce ifade ettiği sakral anlamı kaybetmeye başladığı, merkezî moral yetki mercii konumundan uzaklaştığı görülmektedir. Bu değişim aynı zamanda Antik Yunan döneminde hâkim olan din anlayışıyla ilişkisi bakımından tiyatronun Menandros ile birlikte bir tür sekülerleşme-

ye başlamasının, yalnızca profan ve alışılmış olanın bir aynasına dönüştüğünün bir göstergesi olarak da kabul edilebilir. Nitekim Menandros, oyunlarında –Eshilos ile birlikte önemini yitirmeye başlayan– koroyu sadece müzik eşliğinde perdeler arasına yerleştirerek arka plana itmekle kalmamış, aynı zamanda daima mutlu sonla biten oyunlarında şehir halkının zayıf yönlerinin anlatıldığı politik olmayan konuları işlemiştir. Örneğin günümüze eksiksiz ulaşan tek eseri *Diskolos/Huysuz Adam* adlı oyunda yaşlı bir çiftçi olan Knemon'un kızı ile babası tarafından evlendirilmek istenen Sostratos arasında geçen hadiseler ve mutlu sonla biten karmaşık ilişkiler anlatılmaktadır. Menandros, toplumsal düzenin bozulmaya, ahlaki çöküntünün hızlanmaya ve özgürlüklerin sınırlandırılmaya başladığı bir dönemin sonunda sahneye çıkmıştır. Bu dönemde daha çok eski tragedyalar taklit edilmiş, Yunan mitolojisi parodik bir biçimde canlandırılmış, Aristofanes'in oyunlarında olduğu gibi felsefi düşünce ile alay edilmiş, sıradan günlük hayatın sergilenmesine özen gösterilmiştir. Bu değişim sürecinde MÖ IV. yüzyılın sonlarında halkı eğlendiren güldürüler ağırlık kazanmaya başlamış ve nihayet Menandros'un temsil ettiği yeni komedya döneminde yazarlar yalnızca günlük hayat ve özellikle de aşk hikâyelerine yönelmiştir (Meyer 1907: 322-327). Ayrıca komedyanın Aristofanes ve özellikle Menandros ile birlikte müstakilliğini tamamen ilan etmesi ve hatta tragedyadan daha fazla tercih edilmesi ve övülmesi aynı zamanda tragedyalardaki tanrı-insan ilişkisinin de dönüşmeye başladığını göstermektedir: Tragedyalarda insan tanrıların keyfince eğlendiği, şakalaştığı ve oynadığı bir şey olarak yer alırken, komedilerde dengeler değişmiş, tanrılar daha çok insanın oyuncağı olmaya başlamıştır. Oynama sırası komedi yazarlarına geçince, hiçbir şey komedinin konusu olmaktan kendini kurtaramamıştır. Komedi yazarının elinde tanrılar, insanlar ve hayvanlar, gülen ve gülünen varlıklara dönüşmüşlerdir. İnsanlar gülünç olana yöneldiğinde tabiat, fantastik bir varlığa dönüşmeye; dünya, içinde komedi yazarlarının yasak ve sınırlamalara işaret ettiği genişletilmiş bir şaka kitabı olarak muamele görmeye başlamıştır (Mitchell 1820: xxvii).

Söz konusu dönüşüm sürecinin Antik Yunan dönemindeki en önemli temsilcilerinden olan Menandros, etkisini sürdürmüş; Roma döneminin yazarlarından Plautus (MÖ 254-184) ve Terentius'a (MÖ 195-158) örnek teşkil etmiştir. Menandros'un eserleri ayrıca XVII. ve XVIII. yüzyılın önemli komedi yazarlarından İtalyan Carlo Goldoni (1707-1793) ve özellikle Molière'in (1622-1673) komedilerine ilham kaynağı olmuştur. Menandros ile birlikte başlayan değişim ve dönüşüm sürecini Terentius'un, hümanizm ve sekülerizmin sloganı hâline gelen şu sözleriyle özetlemek mümkün gözükmektedir: "*Homo sum: humani nil a me alienum puto* – Ben bir insanım, insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir." (Meyer 1907: 526)

Komedi oyunlarının daha sonraki dönemlerde gelişmeye ve çeşitlenmeye devam ettiği görülmektedir. Bu çerçevede Roma döneminde Terentius, Plautus; Orta Çağ'da Fernando de Rojas, Niklaus Manuel Deutsch ve karnaval oyunları; Rönesans ve Yeni Çağ'da William Shakespeare, komedi ve trajediyi birleştiren Tirso de Molina, Lope de Vega ve Calderón; XVII. yüzyılda Molière, Lessing ve Goethe; XIX. yüzyılda Kleist, Büchner, Alfred de Musset, Alexandre Dumas, Eugène Scribe, Oscar Wilde, Gogol, İvan Turgenyev, Ostrovski dikkat çekmektedir. Genel olarak tiyatro ve özel olarak komedi XX. yüzyıldan itibaren daha köklü biçimde değişmeye, oyun türleri arasındaki klasik sınırlar saydamlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde genel olarak dramın ve komedinin avangart, saçma, hatta grotesk çehre kazanmaya başladığı görülmüş; bu çerçevede Alfred Jarry, Antonin Artaud, Boris Vian, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Vladimir Mayakovski, Federico García Lorca, Samuel Beckett, Luigi Pirandello, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Thomas Bernhard, T.S. Eliot ve Bernard Shaw gibi isimler sahneye çıkmıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıldan itibaren özerk fertlerin ideal toplum anlayışından daha çok ferdiyetin toplumsal bir kategoriye dönüştüğü topluluk anlayışına geçişin tecrübe edildiği, değerlerin çürümeye ve ferdî oluşun daha çok tarihsel süreç içinde çözülme olarak algılanmaya başlandığı ve nihayet *şuur-dışının* keşfedildiği bir süreçte söz konusu isimler eserlerinde, klasik dramın ideal özne

anlayışından ziyade kaos içinde dönüşen ve bunalıma giren kimliği ifade etmeye çalışmışlardır.

Avrupa'da tiyatronun, özellikle de komedyanın tarihi gelişim sürecinde Antik Yunan döneminin belirleyici bir rol oynadığı kesindir. Zira her ne kadar Yunanların hangi kültürün etkisi altında kaldıkları tartışmalı olsa bile, bilinen şekliyle tiyatro, Antik Yunan döneminde doğmuş bir sanattır. Fakat bu gerçek, tiyatronun günümüze kadar uzanan gelişim sürecinde başka etkenlerin rol oynamadığı anlamına gelmemektedir. Şüphesiz, tiyatronun tarihsel gelişiminde ve biçimlenmesinde rol oynamış olan en önemli etkenlerin başında *halk tiyatrosu* olarak adlandırılabilir oyun anlayışları ve geleneği gelmektedir. Ne gariptir ki, bu oyunların büyük bir kısmı, Aristoteles'in tespitlerini haklı çıkarırcasına komedi tarzındadır. Tiyatronun ve özellikle komedyanın gelişimine etkimiş en önemli halk oyunlarının başında fars (*farce*) geleneği ve *Commedia dell'arte* gelmektedir.

Fars oyunları, tarihsel gelişim biçimi itibariyle Antik Yunan döneminde tragedya üçlemelerinin sonuna eklenen satir oyunlarını andırmaktadır. Fransızcada küçük parçalara doğranmış et dolması anlamına gelen *farce* sözcüğü, öncelikle Orta Çağ'da dinî içerikli oyunların arasına yerleştirilen, daha sonra gelişerek müstakilleşen güldürü tarzını ifade etmektedir (Hüsken & Schoell 1994: 7). Fars oyunları muhtemel olmayan veya garip, fakat pekâlâ düşünülebilir durumlar, maskelemeler ve karışıklıkların sahnelenmesi suretiyle seyircisini eğlendirmeyi hedeflemektedir. Genellikle hızlı bir tempoda sahnelenen fars oyunlarında cinselliğe yapılan göndermelere, dil oyunlarına, şuur-dışı alana kayan saçmalık ve anlamsızlığa yer verilmektedir (Baldick 2008: 126). Romantik komedilerden farklı olarak fars oyunlarında, örneğin umutsuz aşığın engelleri aşması gibi, belirli aksiyon kalıpları bulunmamaktadır. Fars oyunlarında daha çok, seri tepkilerin oluşmasına sebep olacak olan belirli sınırların aşılması veya ortaya çıkması istenmeyen bir şeyin gizlenmesi gibi durumlara odaklanılmaktadır. Yanlış bir kabul, küçük bir yalan veya aile içi sadakatsizlik gibi durumlarla tetiklenen seri hadiseler, hızla zirve noktasına ulaşmakta ve problem genellikle şaşırtıcı bir biçimde *deus ex machina* (makine

tanrı) mantığıyla çözülmekte ve oyun mutlu sonla bitmektedir. Fars oyunlarında insanlar genellikle çlgın, satın alınabilir, çocuk-su ve güdüleri dolayısıyla kolaylıkla sınırları aşan veya kuralları çiğneyen varlıklar olarak sergilenmektedir. Fars oyununu sadece bir tür olarak değil, aynı zamanda diğer dramatik anlatım biçimleriyle kombine edilebilir esnek bir anlatım yapısı olarak düşünmek gerekmektedir. Nitekim fars oyun anlayışı daha sonra birçok Amerikan filminde ve televizyon dizilerinde *slapstick*, *screwball* ve *sitcom* komedi tarzlarıyla kombine edilmiş ve güncelliğini korumuştur. Yine Shakespeare'in *The Comedy Of Errors / Yanlışlıklar Komedi*si veya Molière'in *Le Docteur amoureux / Âşık Doktor* adlı eseri gibi tipik fars oyunu örneklerinin yanında Edward Albee, Jean Genet, Harold Pinter, Samuel Beckett, Eugène Ionesco gibi yazarların absürt oyunlarında fars oyununun karakteristik özelliklerini bulmak mümkündür.

Commedia dell'arte adlandırması *sanat komedisi* olarak tercüme edilse de esasen daha çok el işi ve meslek anlamında *zanaat komedisi* anlamına gelmektedir. *Commedia dell'arte*'yi oyun mantığı itibariyle *doğaçlama komedisi* olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Zira esasen XVI. yüzyılda ortaya çıkan bir İtalyan halk komedisi biçimi olan *Commedia dell'arte*, sabit metinleri ve rolleri olsa da duruma göre doğaçlamalara da yer verilen bir tiyatro anlayışını ifade etmektedir. *Sahne* veya *maske komedisi* olarak da adlandırılan *Commedia dell'arte*'nin çeşitli dönemlerde ve mekânlarda birbirinden biçim itibariyle farklılaşan örnekleri olduğu anlaşılmaktadır. *Commedia dell'arte*'nin açık veya kapalı, maskeli veya maskesiz, dekorlu veya dekorsuz biçimde her duruma uyum sağlayarak sahnelediği oyunlar, genellikle kaba şakaya, danslara, hokkabazlıklara yer veren aşk ilişkileri, entrikalar, kılık değiştirmeler ve kesişen amaçlar çerçevesinde dönüp dolaşan komikliklerden oluşmaktaydı. *Commedia dell'arte*'nin komik karakterleri âşıklar, efendiler ve hizmetkârlardan oluşan üç ayrı kalıba ayrılmaktaydı. Bu yapısal kurgu içinde en çok tekrarlanan tipleremeler Pantalone, Dottore, Vecchio, Capitano ve Zanni olarak adlandırılan hizmetçilerden Arlecchino ve Brighella'dır. *Commedia dell'arte*'nin oyun anlayışının yapısal özellikleri incelendiğinde, sahnede yer

alan figürlerin üstlendikleri role uygun biçimde belirlenen kostümler taşıdıkları ve böylece kendilerini maskeledikleri görülmektedir. Grupta yer alan her oyuncu belirlenmiş ve değişmeyen bir figürü canlandırmaktaydı. Oyuncular, sahnelemeleri gereken her duruma uygun, daha önce alıştırmalarını yaptıkları akrobatik hareketlerden oluşan bir repertuara sahiptiler. Oyuncular, kabaca yazılmış sahnelerin sırasını takip ederken aynı zamanda sahip oldukları repertuarı değerlendirerek doğaçlama yapmaktaydılar. Oyunda yer alan konuşmalar da klasik edebiyattan alıntılarla oyuncuların duruma göre hünelerlerini sergiledikleri hazır cevap biçimindeki doğaçlamaların karışımından oluşmaktaydı. Ancak oyuncular ifade biçimlerinden ziyade özel yetenek isteyen beden dilinin kullanımına önem vermekteydiler (Lichte 2002: 129-131).

Commedia dell'arte grubunun bir başka özelliği de turnelere çıkmasıdır. Grubun bu hareketliliği komedi anlayışının başta İspanya, Fransa, İngiltere ve Almanya olmak üzere başka ülkelere yayılmasına yol açmıştır. XVII. yüzyıldan itibaren kabul gördüğü ve yaygınlaştığı ülkeler tarafından *İtalyan komedisi* olarak adlandırılan Commedia dell'arte, Molière'in dışında Alman şenlik oyunlarına, Viyana halk oyunlarına, İngiltere'de Shakespeare'in bazı komedilerine (Winifred 1912: 141-200) ve *slapstick* özellikleri ve tiplerleriyle sinema tarihinin ilk güldürü filmlerine, *Dallas* gibi televizyon dizilerine ve Micky Maus gibi Walt Disney tiplerine ilham kaynağı olmuştur (Ayrıca bkz. George & Gossip 1993; Horton 2000).

Commedia dell'arte'nin nasıl meydana geldiği ve yaygınlaştığı tam olarak bilinmemektedir. Commedia dell'arte'nin oluşumunda Menandros'tan etkilenen Terentius ve Plautus'un oyunlarının etkisi olduğunu düşünmek mümkündür. Kaldı ki, bu etkilenmenin, yani hem Terentius ve Plautus üzerinden Menandros'un hem de Commedia dell'arte'nin oyun mantığı ve tiplerlerinin, özellikle Pantalone tipinin Molière'in tiplerinde (Tartuffe, Harpagon ve Argan gibi) ve Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac tiplerinde görmek mümkündür. Fakat yine de Commedia dell'arte'nin Menandros, Terentius ve Plautus'un etkisiyle meydana geldiğini

söylemek abartı olacaktır. Commedia dell'arte'nin, bütün bu etkileri de dikkate alarak, halkın kendi eğlence kültürü, Akdeniz farce kültürü ve geleneğinin içinde geliştiğini ve dış etkilere açık, edebiyat kültüründen beslenerek biçimlendiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Benzer bir gelişim sürecini Türk komedisinin oluşmasında da gözlemek mümkündür. İtalyan komedisi/Commedia dell'arte'ye nispetle Türk komedisi olarak adlandırılabilir *orta oyununun* nasıl meydana geldiği ve geliştiği konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* başlıklı kitabında konuyla ilgili görüşleri özetlemekte ve karşılaştırmaktadır. Metin And'ın sunduğu kaynak araştırmalarından, orta oyununun XIII. yüzyıla kadar uzanan Türk güldürü geleneğinin, daha sonra *kol oyunu* adını alarak devam ettiği, XVI. ve XVII. yüzyıldan itibaren, İspanya'dan Anadolu'ya göç eden Yahudiler ve/veya Venedik ve Cenevizliler vasıtasıyla Commedia dell'arte tarzı oyun anlayışıyla tanışıp geliştiği ve Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır (And 1985). Kaldı ki, Metin And'ın da belirttiği gibi, pek çok tiyatro kavramı İtalyancadan Türkçeye aktarılmıştır: *Teatro*dan *tiyatro*, *provadan prova*, *compagnia*dan *kumpanya*, *pagliacci*dan *palyaço* gibi sözcükler iddia edilen etkilenebilir örnek teşkil etmektedir. Daha sonra *tuluat tiyatrosundaki* birçok sahne kavramının da İtalyancadan alındığı görülmektedir. “Bu arada *paskal* ve *püsküllün* de İtalyanca nekre *Pasquale*, *Pasqualino*, *Pasquin*den gelebileceği düşünülebilir; sarhoş taklidi *matiz* de Latince *yaş*, *ayyaş* demek olan *madidusu*” düşündürmektedir (And 1985: 364). Batı tiyatro tarihinde önemli bir yere ve yüzyıllarca süren bir etkiye sahip olan Commedia dell'arte'ye nispetle orta oyununun, Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte elit çevrelerin yöneldiği modern tiyatro anlayışı karşısında direnemeyip ortadan çekilmesi ve nihayet kaybolup gitmesi düşündürücüdür. Zira bu durum, hem söz konusu dönemin kendi kültürel zenginliğinin farkına varamadığını hem de yöneldiği Avrupa tiyatrosunu gerçekten tanımadığını, daha doğrusu tanıdığı ve tam olarak bildiği için benimsemediğini göstermektedir.

Batı'da, tiyatral karakter odaklı oyun anlayışından toplumsal gerçekliğin ve rollerin örnek alındığı oyun anlayışına geçişi ifade eden Commedia dell'arte ile birçok ortak özelliği olan orta oyununda da öne çıkan Kavuklu ve Pişekâr rollerinin yanında Karadenizli, Rumelili, Kayserili, Ermeni, Rum, Yahudi; Sarhoş, Bekçi vb. tiplerin yer aldığı görülmektedir. Kendi şiveleri ve kılıklarıyla oyuna katılan çok çeşitli tipler dönemlerinin toplumsal gerçekliklerini orta yere taşıdıkları, böylece temsil ettikleri rollerin güncel kalmalarını sağladıkları ve aynı zamanda katıldıkları orta oyunu geleneğini canlı tuttukları anlaşılmaktadır. Pişekâr ve Kavuklu'nun, çok daha eski bir tarihe sahip gölge oyunundaki Hacivat & Karagöz tipleriyle neredeyse özdeş olması, orta oyununun ne denli Türk güldürü geleneğinin bir ürünü olduğunu göstermektedir. Her iki oyun da mukaddime (giriş), muhavere (karşılıklı konuşma), farsıl ve bitiş bölümlerinden oluşmakta ve komedi tarzının diyalog, kelime oyunu, karşıtlık, tekrar, kaba şaka, düğüm ve çözüm gibi genel karakteristik özelliklerine sahiptir. Commedia dell'arte de olduğu gibi *Hacivat & Karagöz* ve özellikle *orta oyununda* tekrar edilen metinlere bağlı kalınsa da büyük ölçüde doğaçlama yapılması, bu oyunların toplumsal değişim süreçlerine eşlik edebilme yeteneğine ve devingenliğine sahip olduğunu göstermektedir.

Bütün bu tarihî süreç içinde ortaya çıkan komedi çeşitlerini biçim ve içerik açısından şu şekilde ayırtırmak mümkündür:

a. Biçim açısından komedi çeşitleri

- **Karakter komedisi:** Bir karakterin ön planda olduğu karakter komedileri; Molière'in *Cimri* oyununda olduğu gibi.
- **Tip komedisi:** Tipleştirilmiş, tekrar eden maske, jest ve mimiklerle tanınabilir kılınmış rol dolayısıyla karakterize edilmiş tip komedileri; Commedia dell'arte ve Orta Oyunlarında olduğu gibi.
- **Durum komedisi:** Dramatik aksiyon süreçlerinin birbirine karışmasını, şaşırtıcı nedenselliklerin ve entrikaların zincirleme ilişkisini öngören oyunlar; Kleist'in *Kırık Testi* oyunu gibi.

- **Söyleşi komedisi:** Toplumun üst sınıf üyeleri arasında geçen nükteli söyleşiler etrafında gelişen oyunlar; Oscar Wilde'ın *Ciddi Olmanın Önemi* adlı oyunu gibi.

b. İçerik açısından komedi çeşitleri:

- **Entrika komedisi:** Kurgunun bütünüyle entrikalar üzerinden yürütüldüğü oyunlardır; Shakespeare'in *Wind-sor'un Şen Kadınları* adlı oyunu gibi.
- **Hicivsel-toplum eleştirisi yapılan komedi:** İçinde ince nükteler ve alaylar ile toplumsal ilişki biçimlerinin ve değerlerin eleştirildiği oyunlar; Octave Mirbeau'nun *İş, iştir* adlı oyunu gibi.
- **Grotesk komedi:** Gülünç, saçma ve korkutucu etkiler uyandıran keyfice bozulmuş, abartılmış canlandırmaların yer aldığı oyunlardır. Toplumun alt kesimlerinde yer alan figürlerin tuhaf, korkunç şartlar içinde gülünç sergilediği oyunlar; Friedrich Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* ve *Yaşlı Kadının Ziyareti* oyunları gibi.
- **Bulvar komedisi:** XVIII. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan ve bütün Avrupa'ya yayılan komedi türü. Bu tür komediler dramaturginin sürprizlerle ve karışıklıklarla dokunmuş mekanik yapısının figürlerin gerçekçi canlandırmasından, toplum eleştirisinden veya eserin edebî içeriğinden çok daha önemli olduğu turne oyunlarıdır.

Komedinin Karakteristik Özellikleri

Dünya tiyatro tarihine bakıldığında komedi oyunlarının mı yoksa tragedyaların mı önce sahnelenmeye başlandığı konusunda kesin bir bilgiye ulaşmak imkânsız gözükmektedir. Antik Yunan tiyatrosunun başlangıç döneminde tragedyaların öncelikli olarak tercih edildiğine ve bu yüzden daha kısa sürede geliştiğine dair bilgiler mevcutsa da, komedilerin sürekli olarak tragedyalara eşlik ettikleri, hiç değilse küçük oyunlar hâlinde aralara sıkıştırıldıkları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, hâkim olan zaman ruhu ve toplumsal değişim süreçlerine bağlı olarak komedi veya tragedyaların diğerine göre daha çok itibar gördüğü dönemler olsa da, her ikisinin de sahne sanatı olarak birlikte doğduğunu ve geliştiğini kabul etmek gerekmektedir. Fakat bu durum her ikisinin de ortak yapısal özelliklere sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Komedi ve tragedya oyunları, her ne kadar unsurları itibariyle iç içe geçmeleri veya türsel özellikleri belirleyen sınırların saydamlaşması mümkünse de, genel karakteristik özellikleri itibariyle karşılaştırıldıklarında temel farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tragedya ve komedinin öncelikle iki farklı dünya görüşü sunduğunu ifade etmek gerekmektedir. Tragedya ve komedi, her ne kadar bakışlarını aynı dünyaya yöneltseler de, hayatın farklı sorunlarına odaklanmakta ve değişik çözüm yolları sunmaktadırlar. Her ikisinde de esasen hakikatin korkunç yüzüyle yüzleşmekte, fakat yüz-

leşme biçimleri farklılık arz etmektedir. Esas itibarıyla her ikisinde de ironik hakikatle yüzleşme, birinde trajikleşmekte diğesinde ise komik olmaktadır. Fakat trajik ile komik arasındaki ayrım çizgisinin oldukça saydam olduğunu, örneğin genelde trajik olan intihar etmenin, Charlie Chaplin'in bir filminde komiğe dönüşebileceğini vurgulamak gerekmektedir.

Bu çerçevede komediyle karşılaştırmak üzere tragedyanın en önemli karakteristik özellikleri arasında kahraman figürünün öne çıktığı görülmektedir. Antik Yunan döneminden günümüze kadar geçen süre içinde yazılan trajik eserlerde kurgu, seyircinin kendisini özdeşleştirebileceği ve bu özdeşleşme dolayısıyla oyunun sonunda *katharsisi* (arınmayı) tecrübe edebileceği ideal özne anlayışına uygun biçimde inşa edilmektedir (Aristotle 1885: 11). Trajik kahraman sadece seyircinin hayranlık duyduğu veya kendisi için duyulandığı değil, daha çok kendisiyle özdeşleştirdiği duygusal düzeyde birliktelik kurduğu bir figürdür. Dionysos kültünün vazgeçilmez bir parçası olan tragedyaların dinî karakterine uygun olarak insan karmaşık bir yapıya sahip, asil, yücelik düşüncesi ve duygusu olan ve üstleneceği kahramanlık rolünü gerçekleştirebilecek eylemlerde bulunabilen bir varlıktır. Bu bakımdan, Antik Yunan tragedyalarının birçoğunda kahraman figürlerinin Tanrı tarafından seçilmesi ve gönderilmesi, Shakespeare'in kahramanlarının tanrısal özelliklere sahip olması tesadüf değildir. Tragedyalarda, hadiselerin içinde eylemde bulunan insan olarak sergilenen kahraman figürleri, sıradan bir varlık olmanın ötesinde, insan tabiatını ve kudret iradesini uç sınır boylarında gerçekleştiren eylemlerle gösteren ideal öznelerdir. Sıradan bir insan figürü, ne kadar dramatik bir karakter olsa da, trajik bir kahraman olamamaktadır. Dolayısıyla, trajik kahramanın büyüklüğü, eylemleriyle katılarak yönlendirdiği hadiselerin ve elde ettiği başarıların büyüklüğüyle ölçülmektedir. Kahramanın kusurlu olması ve zayıf düşmesi, onun ahlaki zayıflık göstermesinden veya günahkâr olmasından değil, bir şeylere kayıtsız kalmasından veya yanlış kararlar almasından kaynaklanmaktadır (Aristotle 1885: 28-30).

Tragedyaların bir başka karakteristik özelliği de çatışma mantığı üzerine kurgulanmış bir dünya sunmalarıdır. Tragedyalarda

tek bir ilke etrafında birleşmiş, mutlak bir güç tarafından yönetilen ve herkesin huzur içinde yaşadığı bir dünya yoktur. Trajik dünya bilakis, zıtlıklar ve çatışmalardan oluşan karmaşık bir sisteme sahiptir. Çatışmaya dayalı trajik hayat anlayışına göre kurgulanan dünyada yaşayan insanlar daha çok başarısızlıklar, haksızlıklar ve ölümle yüzleşirler. Trajik dünyada hayat gerilim, tehlike, acı ve korkuyla doludur; insanların yükselişleri veya düşüşleri, ne kadar nedensellik ilkesi geçerli olsa da, tam olarak anlaşılmayan bazı gelişmelerin meydana gelmesine bağlıdır. Trajik kahraman, içinde bulunduğu çatışma durumunda, insani veya ilahî bir güçten yardım beklemekten ziyade kendi başına kalmakta ve sorumluluğu üstlenmektedir. Trajik dünyanın çatışmaları ahlaki olduğu kadar olmayabilir de. Çatışmalar pekâlâ kişi ve çevre arasında cereyan eden güç dengeleri arasında da oluşabilmektedir. Fakat ne şekilde olursa olsun, kahramanın iyiliği ve doğruluğu amaçlaması gerekmektedir. Trajik bir dünyada çatışmalar genellikle olduğu gibi, iyi ve kötü arasında olabileceği gibi, pekâlâ iyi ve iyi arasında da meydana gelebilmekte (Bradley 1950: 91), hatta çok daha etkileyici olabilmektedir. Tragedyada önemli olan hayatın çatışma üzerine kurulması, kahramanın iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan ayırt etmek suretiyle hayatı doğrulayabilme imkânına ve istidadına sahip olamamasıdır.

Izdırap, tragedyanın zıtlık ve çatışmaya dayalı kaygılı dünyasının bir başka önemli özelliğidir. Zıtlıklardan doğan ve çatışmaya dönüşen hadiseler kahramana ızdırap vermektedir. Sonunla genellikle ölümle sonuçlanan çatışma sürecinde kahraman acı çekmeyi hak etmediği gibi, uğruna mücadele ettiği iyilik de ızdırabını hafifletmemektedir. Yaşanan dramın gerçekten tragedyaya olabilmesi için, çekilen ızdırabın belirli bir düzeyde ulaşılan iyiliğe karşılık gelmemesi gerekmektedir.

Demek oluyor ki, ızdırabın trajik bir karaktere bürünebilmesi için, sadece acı vermesi yeterli olmamakta, kahramanı nelerin olup bittiğini anlamaya sevk etmesi gerekmektedir. Kahramanı eyleme yöneltmekten ziyade pasifleştiren, sadece düşüncesizliğin veya çaresizliğin ifadesi olarak çekilen acılar trajik olmaktan ziyade melodramatiktir ve merhamet duygularının uyanmasına yol

açmaktadır. Oysa trajik kahramanın, ızdırabını sorgulaması, tanımlaması, karşı gelmesi ve kendini savunması gerekmektedir. Bu bağlamda ızdırap, trajik kahramana kendini tasdik ve tanımlama imkânı sunmaktadır. Bilakis, her şeyin hayatta yolunda gitmesi, arzuların kolayca gerçekleşmesi, hedeflere planlandığı gibi ulaşılması, kahramanın kendisinin ve çevresiyle olan ilişkisinin farkına varmasına engel teşkil etmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, düzenin yeniden kurulması için, bozulması gerekmektedir.

Tragedya için ifade edilen bu karakteristik özellikler komedi açısından incelendiğinde aralarında temel bir zıtlık ilişkisinden söz edilebileceği görülmektedir. Ancak, karşılaştırmaya geçmeden önce, *komedi* sözcüğü ile komik öykü, tiyatro oyunu ve filmlerin kastedildiğinin, tespit edilecek karakteristik özelliklerin komedi türünün bütün çeşitleri için geçerli olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Kuşkusuz dramatik anlatım biçimlerinin, karakter tiplmelerinin veya belirli öykü çizgilerinin komik bir eserde veya tersine komik unsurların dramatik bir eserde yer alması mümkündür. Ancak temel karakteristik özelliklerinin belirlenebilmesi için komedinin diğer anlatım biçimleriyle kaynaşmış olmasından ziyade, bütünlüğünü koruması ve mutlaka eserin bütününe seyircisini güldürme özelliğine sahip olması gerekmektedir.

Bu çerçevede incelendiğinde, komediyi tragedyadan ayıran en önemli farklarından birinin oyunda yer alan merkezî karakterin kahraman olmaması, hatta bazen anti-kahraman özellikleri taşıyabilmesidir. Zira komedi oyunlarında genellikle vurgulanan insanın yüceliği değil, birçok açıdan sınırlı bir varlık olmasıdır. Komedilerde, komik karakter karşıtını bazen güç ve cesaret ve genellikle zekâsı dolayısıyla yense bile, ideal özne vurgusu yapılmamaktadır. Tragedya gibi komedilerde de birtakım aykırılıklar konu edilmekte, fakat bu yanlış anlamalar, yanlış mesajlar, saçma tesadüfler, hastalık ve şanssızlık gibi uyumsuzluklar genellikle insanın kendi içindeki uyumsuzluklar ve kusurlar olarak anlamlandırılmaktadır. Ne ki, komedi seyircisinin gülmesi zaten büyük ölçüde karakterlerde gözlemlendiği uyumsuzluklar ve kusurlardan kaynaklanmaktadır. Bu çerçevede bir komedinin, seyircinin gülebileceği en azından bir karaktere mutlaka sahip olması gerekmektedir. Komik

karakter seyirciye trajik karakter gibi ideal özne olarak sunulmadığı için, uyumsuzluklara karşı nasıl tepki gösterilmesi gerektiğini ifade eden paradigmlar da söz konusu olmamaktadır. Komik karakterin, trajik karakter gibi büyük başarılar elde etme peşinde olmadığı, daha çok sorunlardan kurtulmayı tercih ettiği söylenebilir. Bu bağlamda, komik karakterin komikliği elde ettiği başarı ve asalet nispetinde azalmaktadır (Scott 1969: 62). Zira komik karakteri harekete geçiren tema, kozmik bir çatışma sorunu ve düzeni yeniden tesis etme kaygısı değildir; o hayatla kavgalı gibi görünse de, esasen gerçekliğin kaotik düzeni içinde yer almaktan memnun biridir. Karakterin çatışma mantığına uygun biçimde idealize edilmemesi, çatışmanın tragedyaların aksine, komedilerde ilkesel bir önemi haiz olmadığını göstermektedir. Komediler için geçerli olabilecek kozmik çatışma ancak Hegelyan anlamda, öznellik ile mutlak bütünlük arasında olumsuzluk ve karşıtlık temeli üzerine kurulan nispet ilişkisi içinde mümkündür. Daha önce ifade edildiği gibi, tragedyalarda olduğu gibi komedilerde de uyumsuzluklar söz konusudur. Uyumsuzlukların komedilerde, tragedyalara nispetle daha fazla olduğu bile iddia edilebilir. Komik karakterin yaşadığı hayat esasen çelişkilerle, kavgalarla, tehlikelerle, başarı ve başarısızlıklarla doludur. Ölüm ve ızdırap elbette komik karakterin bulunduğu dünyada gerçekliğini korumaktadır. Ancak bütün bu uygunsuzluklar komedilerde, tragedyalarda olduğu gibi, çatışma mantığını besleyen sistematik unsurlar olarak anlam kazanmamaktadır. Komik dünya daha çok, birbirinden farklı sistemlerin bir kolajı gibi görünmekte ve komik karakter bu kolajın içinde kendini evdeymiş gibi hissetmektedir.

Hayatla kavgalı gibi görünse de, kendi olmaktan memnun, çelişkilerin arasında kendi evindeymiş gibi yaşayan komik karakter, çatışma durumlarında bazen ızdırap çekse de, bu uzun sürmemekte, tragedyalarda olduğu gibi ölümle sonuçlanmamakta, genellikle komik figürün sorundan uzaklaşmasıyla son bulmaktadır. Kaldık ki komik karakter, çatışmaya karşılık verirken trajik karakter gibi doğrudan acı çekerek ve kendini tasdik etmek ve tanımlamak amacıyla direnerek değil, genellikle zekice bulduğu dolaylı yöntemlerle tepki göstermekte ve bu tepki kendini tasdik etmek ve

tanımlamak amacını gütmemektedir. Komik karakter, kaderini protesto etmek yerine genellikle sorundan kurtulmak için hayal gücünü çalıştırmaktadır. Komik karakter, silah veya kudret iradesinden çok zekâsına güvenmekte, seyircinin öç alma, kendine acıma, hüznülenme gibi duyguları yüklenmesine yönelik çaba göstermemektedir. Zira komik karakteri, trajik karakterden ayıran en temel özellik, kendisi ile seyirci arasında duygusal özdeşlik kurulmamasıdır. Bu durum aynı zamanda, duygulardan büyük ölçüde yoksun olması gereken komedinin tragedyadan farkına da işaret etmektedir.

Bir duruma gülmek, o durumu gülünç kılan uyumsuzluklar hakkında esasen duyulması gereken kaygıları azaltmaktadır. Komik karakterin kendisi bizzat kaygı duyulması gereken uyumsuzluklara güldüğünde, seyirci de onun bu ironik tavrını benimsemekte ve birlikte gülmektedir. Komik karakterin ciddi olması, seyircinin duygusal anlamda karaktere eşlik etmesini önlediğinden gülmesini de zorlaştırmaktadır. Ancak komedilerin karakterleri ve sorunlarıyla seyirci arasına mutlaka belirli bir mesafe koyması, dramlarda ve tragedyalarda olduğu gibi duygusal düzeyde özdeşleşmeye izin vermemesi gerekmektedir. Kendisiyle komik durum arasında belirli duygusal ve zihinsel bir mesafenin olması ve dolayısıyla pratik kaygılara kapılmaması, seyirciye eğlenceli bulduğu oyunun içerdiği uyumsuzluklara gülme imkânı sunmaktadır. Fakat bu durumun, komedinin seyirci ile karakter ve sorunları arasında duygusal ve zihinsel bir mesafe koymasının gerçek hayata nasıl yansıdığı, seyircinin kendi gerçek dünyasında karşılaştığı sorunlarla ilgili takındığı tavrı hangi düzeyde ve nasıl etkilediğini sorusunun araştırılması ve tartışılması gerekmektedir.

Tragedya ve komedi karşılaştırıldıklarında söz konusu edilen konuların dışında başka açılardan da ayrıştıkları görülmektedir. Bu farklılıklar arasında öncelikle dikkat çeken konu, tragedyaların kurgusal yapısının teleolojik özelliğine uygun olarak kahramanın ve temsil ettiği anlatımın hayata ve hadiselerle monolojik bir açıdan bakmasına karşın, komedilerin genel karakteristik özellikleri itibariyle çoğulcu bir mantığa, en azından mantıksal bir esnekliğe sahip olmalarıdır. Trajik anlatım ve kahramanı genel-

likle belirli bir gayeye (teleolojik dramatik bir hedefe) odaklanırken, bir başka deyişle zihinsel ve duygusal anlamda sabitlenirken, komik anlatım ve karakteri gelişen hadiseler karşısında zihinsel esneklik göstermektedir. Bu durum, komedinin kendini sürekli yenileyen, başkalaştıran, çeşitlendiren ve monolojik bir bakış açısıyla kavranmaya asla izin vermeyen hayatın sonsuz karmaşık ve değişken yapısıyla –tragedyaya nispetle– daha uyumlu olduğunu göstermektedir. Söz konusu kurgusal yapıya uygun olarak trajik anlatım ve kahramanının bozulan düzeni yeniden kurmaya şartlanır ve kendisini hedeften saptıracak gelişmeleri hoşgörüyü karşılamazken, komik anlatımın ve kahramanının tam tersine uyumsuzluktan hoşlandığı, hatta seyirciye düzensizliği birlikte yaşamak üzere kabullenilmesi, bazen zevk alınması gereken bir şey olarak sunduğu görülmektedir.

Tragedyalarla karşılaştırıldığında komedilerin genellikle daha çok karakter tiplerine sahip olduğu, bu karakterlerin kendi aralarında daha fazla eşitlik ve sıra dışılık arz ettiği görülmektedir. Bu durum tragedyaların hedefe odaklanmış doğrusal anlatım biçiminin komedilerde geçerli olmadığını, karakterlerin çokluğu nispetinde çeşitlenen farklı ve alışılmamış bakış açıları dolayısıyla hadiselerin çerçevesinin yeniden çizildiğini göstermektedir. Ayrıca komedilerde, doğrusal bir çizgide sona doğru ilerleyen tragedyalara nispetle anlatım, durumlara odaklandığı için daha kırılğan, keyfiliğe ve kural dışılığa daha çok izin veren, hayatın kendisi gibi sürekli yenilenen ve değişen olay dizileri boyunca hiç sona ermeyecekmiş gibi bir eğilime sahiptir (Aichele 1980: 26).

Trajik kahramanın monolojik kurgu içinde teleolojik bir hedefe odaklanması, hedefe ulaşmak üzere seçilen yol ve yöntemi aynı zamanda eleştirmemesini gerektirmektedir. Öte yandan komedilerde kendini dilde, algılama ve düşünme biçimlerinde, davranışlarda ve en önemlisi nesnelerin düzeninde ifade eden uyumsuzluğa vurgu yapılmakta, dolayısıyla komik anlatım çok daha eleştirel olabilmektedir.

Trajik kahramanın teleolojik bağlılığı özellikle karar alma durumlarında ortaya çıkmaktadır. Trajik kahraman hedefe varmak üzere aldığı kararı, durum ne olursa olsun ve nasıl gelişirse gelişsin

değiştirmemektedir. Bu bağlamda trajik kahramanın iradesi hedefe kilitlenmektedir. Üstelik trajedilerde akıllı ve iradesi kilitlenmiş olan kahramanların basitleşmesi veya düşük düzeyde gösterilmesi de mümkün olmamaktadır (Kerr 1967: 139). Trajik kahraman gibi kararlar almak zorunda olan komik karakter ise kararların durumlara göre uyum sağlayabileceğini veya değişebileceğini göstermektedir. Söz konusu esneklik dolayısıyla komik karakterin plan ve kararları trajik kahramana nispetle çok daha şartlara bağlıdır. Tragedya kaçınılmaz olana vurgu yaparken, komedi talihi ve tesadüfi keşiflerin önemsendiği bir dünyaya gönderme yapmaktadır. Özetlemek gerekirse komediler daha tesadüfi, şartlara bağlı, epizodik ve ucu açık bir anlatım yapısına sahipken, tragediler teleolojik, belirli bir mantıkla kendini kapatmış ve tutkuyla saplanmış bir anlatımı tercih etmektedir (Langer 1953: 333). Bu bağlamda, hakikat, adalet ve görev ilkeleriyle yola çıkan trajik kahramanın idealist karakteri karşısında, mutlak bir düzene ulaşma arzusuyla hareket etmeyen, *şimdi ve burada* olmayı daha çok önemseyen komik karakterin pragmatist durduğunu ifade etmek gerekmektedir. Bu aynı zamanda uyulması gereken kurallar, kanunlar ve görev anlayışının vurgulandığı tragedyalara karşın, kurallara kesin bir bağlılığın olmadığı, takınılan tavırların şartlara göre değiştiği komedilerde ilkesel değil, durumsal bir etiğin geçerli olduğu anlamına gelmektedir.

Trajik anlatımın teleolojik-idealist yapısı, insan hayatının nesnel boyutlarından daha çok ruhi yönüne öncelik vermesini gerektirmektedir. Trajik anlatım, sunduğu ontolojik değer açısından bakıldığında, dağınıklıktan, sınırlılıktan, bedensel şartlanmışlıktan şikâyet eden, insanı daha çok düalistik bir anlayışla akıl, ruh ve gönül sahibi bir varlık olarak tanımlama eğilimi göstermektedir. Dolayısıyla trajik kahramanın şikâyetleri ve isyanları, herhangi bir bedensel zevk veya rahatlık değil, mutlaka birtakım soyut değerler adına olmaktadır. Örneğin –Walter Kerr’in de ifade ettiği gibi– Shakespeare’in *Romeo ve Juliet* adlı trajik eserinde kahramanın oyunun sonunda kendini öldürmesi, yaşadığı cinsellik ilişkisinde bedensel zevklerden daha çok aşka yöneldiğini göstermektedir (Kerr 1967: 164). Öte yandan komedilerde, tragedyaların aksine

insanın bedensel varlığı, yemek ve cinsellik gibi fiziki ihtiyaçları daha çok vurgu yapılmaktadır. İnsanların aynı zamanda bedensel bir varlık olmaları, fiziki şartlarla sınırlanmaları, komedilerde bir şikâyet konusu değil, birtakım hedeflere ulaşabilmek için daha çok çalışıp çabalama gerektiren sınırlılıklar olarak işlenmektedir. İnsanın sınırlılığı komedilerde, ızdırap sebebi olmaktan ziyade sınırlılığın beraberinde getirdiği birtakım rahatlıklar dolayısıyla neşe ve mutluluk kaynağı olabilecek zayıflıklar olarak algılanmaktadır (Kerr 1967: 174). Nitekim trajik kahramanın kendini asla tam olarak ait hissetmediği fiziki sınırlılıklar dünyasında komik karakter kendini evindeymiş gibi hissetmektedir.

Tragedyalarda ideal özne konumunda sunulan kahraman figürü ve anlatımın teleolojik yapısı dolayısıyla liderliğin, otoritenin ve hiyerarşik bir yapının belirli bir düzeyde de olsa vurgulandığını söylemek mümkün gözükmemektedir. Komedilerde ise trajik kahraman figürüne yer verilmediği gibi, aynı zamanda otorite ve statükonun korunması gibi vurgular da yapılmamaktadır. Komik zekânın, otorite ve hiyerarşik uyumdan daha çok uyumsuzluklar, kusurlar, gaflar, zayıflıklar, sahteliklere odaklandığı için, komedilerin tabiatları gereği ikonoklastik özellikler taşıdığını söylemek abartı olmayacaktır. Ayrıca, otorite ve hiyerarşi karşıtı yapıları dolayısıyla komedilerin tragedyalara nispetle toplumsal ilişkiler bağlamında daha kuşatıcı, farklı fert ve grupları, bakış açılarını, hayat tarzlarını dışlamayan, bilakis toplumsal yapıya entegre eden bir özelliğe sahip olduğu görülmektedir. Komedilerin bu özeliğini en güzel örnekleriyle orta oyunu ve Hacivat & Karagöz geleneğinde gözlemlemek mümkündür. Nitekim komediler belirli bir gayeye adanmış ferdi bir kahramanlık mücadelesinden çok toplumsal bir macerayı ifade etmektedirler.

Tragedya ve komedi arasındaki klasik ayrımların yanında ayrıca her iki anlatımın belirli bir ölçüde birleştirilmesini ifade eden *trajikomik oyun tarzına* kısaca değinmek gerekmektedir. Hem acıklı hem de güldürücü özelliği olan durumları ifade etmek için kullanılan *trajikomik* kavramı, tiyatro açısından bakıldığında trajik ve komik unsurları kendi içinde barındıran oyun anlamına gelmektedir. En eski örnek olarak Romalı yazar Plautus'un (MÖ

254-184) eserlerinden *Amphitryon*'un gösterildiği trajikomik oyun tarzı, klasik anlamıyla mutlu veya eğlendirici bir sonla biten trajik oyunları ifade etmektedir. Bir başka ifadeyle trajik komedi, en klasik biçimiyle, trajik bir sonla bitmesi beklenen hadiseler silsilesinin ani bir dönüş yaparak mutlu bir sonla bitirildiği, aralara komik unsurların serpiştirildiği oyunlardır. Bu tarzın en tipik örnekleri XVII. yüzyılda Shakespeare (1564-1616) tarafından yazılmıştır. Shakespeare'in son dönemlerinde yazdığı *Pericles, Prince of Tyre* / *Perikles, Sur Prensi*, *Cymbeline* / *Cymbeline* ve *The Winter's Tale* / *Kış Masalı* gibi oyunları, daha sonra romans olarak da adlandırılmış eserleri içinde komik unsurlar barındıran dramlardır. Nitekim daha sonra bu tarz trajikomik eserler yerini günümüzde hâlâ gelişmeye devam eden melodramlara bırakmıştır. Trajikomik kavramının ifade ettiği anlama uygun oyunların esasen XX. yüzyılda yazıldığı görülmektedir. Gerçek trajikomik oyunlar geç modern dönem ve sonrasına işaret eden akıl bunalımının bir ifadesi olarak daha çok satir ve kara mizah unsurlarını içinde barındıran absürt/saçma dramlar olarak kendini kabul ettirmiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında modern idealler adına yaşanan hayal kırıklığını ve öznenin merkezî konumunu yitirmesinden kaynaklanan kaygıları karakterize eden ve trajikomik olarak karakterize edilebilecek absürt/saçma oyunların en önemli yazarları arasında Friedrich Dürremant, Samuel Beckett, Tom Stoppard, John Arden, Alan Ayckbourn ve Herold Pinter bulunmaktadır.

Modern trajikomik eserlerin en belirgin karakteristik özelliklerinin sonuçsuzluğa yol açan çift taraflı bakış açısı, çözüm yollarının eksikliği, farklılıklar arasında sınırların saydamlaşması ve nihayet çelişkili veya kararsız bir ruh hâli ve tesiri olarak ortaya çıkmaktadır. Trajikomik eserlerde ayrıca genellikle başkarakterin değişkenliği, istikrarsızlık ve sürrealist, absürt, fantastik ve grotesk anlatım biçimlerinin birlikteliği göze çarpmaktadır. Trajikomik eserlerin anlatım, algılama ve yansıtma biçiminin düalistik tabiatına uygun olarak oyunda yer alan karakterlerin gerçekliği kendi içinde ölçülebilir ihtimaller dairesinde kapalı bir sistem olarak kabul eden gerçekçilik anlayışına ters düştüğü görülmektedir. Söz konusu oyunlarda tek boyutlu bir gerçeklik ve akıl anlayışı ye-

rine akli ve akıl-dışı, olağan ve aşkın, normal ve aykırı olanın prizmatik bir yansıması geçerlilik kazanmaktadır. Budala figürünün trajikomik eserlerde hâkim rol olarak belirmesi, modern dünyanın diyalektik tahripkârlık ve çok yönlülük tutkusuna işaret etmektedir. Son dönemlerde gündeme gelen trajikomik oyun ve filmlerde budala, palyaço ve çılgın adam tiplerine uygun düşen aykırı figürlerin tercih edilmesi, trajikomiğin toplumsal karşılığının bedenselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Belki de asıl trajikomik olan, geleneksel anlamda anti-kahraman, anti-karakter ve anti-tip olarak kabul edilen figürlerin genel olarak popüler kültürde ve özel olarak modern ve postmodern eserlerde prototiplere dönüşmesidir.

Gülme Teorileri

Gülme, düşünme, konuşma, alet yapma gibi sadece insana özgü olan, insanın ne tür bir varlık olduğuna dair önemli ipuçları veren temel özelliklerden biri olmasına rağmen ifadeye kavuşturulması ve tanımlanması bakımından en zor konulardan biridir. Daha önce de ifade edildiği gibi, Antik Yunan döneminden günümüze kadar geçen süre içinde üzerinde gereğince durulmamış, hiç değilse bile, insanın diğer temel özellikleri kadar işlenmemiştir. Bu durumun elbette, filozofların konuyu pek ciddiye almamaları gibi çeşitli sebepleri olabilir. Fakat en önemli sebeplerden biri kuşkusuz gülme konusunun, hakkında tamamiyle kuşatıcı bir formül geliştirilemeyecek kadar girift olmasıdır. Zira gülmenin ve komikliğin ne olduğu sorusu, filozofların bile pek kolayca üstesinden gelemediği, kısaca cevaplama veya adlandırmayla geçilemeyecek başka sorulara işaret etmektedir. Gülme konusunu işleme zorluğunun en önemli ve zor tarafını gülmenin özünün ne olduğu sorusu oluşturmaktadır. Bu sorunun yaklaşık da olsa bir cevabı verilemediği sürece, gülmenin insanın diğer özellikleri arasında yerini belirleme ve kategorize etmek de imkânsızlaşmaktadır. Örneğin, gülmenin, hangi düzeyde insanın duyguları veya davranışları çerçevesinde ele alınması gerektiği sorusunu cevaplamak, çeşitli boyutlarıyla derinlemesine incelenen korku ve diğer soyut kavramlar gibi açıklayabilmek pek kolay olmamaktadır. Nitekim bazı düşünürler gülmeyi ağırlıklı olarak insanın duygusallığı bağlamında ele alırken, diğerleri bu yaklaşımı reddedebilmekte ve duyguya karşılamayacağını

söyleyebilmektedirler. Fakat gülmenin, korku gibi gözle görülebi-
lecek belirli davranışlara yol açtığını söylemek de pek mümkün
gözükmemektedir. Bu bağlamda hayvanların gözlemlenmesi ve
incelenmesinin de bir yararı olmayacağı bellidir.

Gülmenin ne olduğu sorusunu tanımlamak amacıyla yönelti-
lebilecek olan soruların sorgulama alanını belirlemekten ziyade,
diğer başka sorulara yol açtığı görülmektedir: İnsan neye ve niye
gülür? İnsanın gülmek kadar güldürme özelliğine sahip olmasının
anlamı nedir? Bir insanın neye güldüğü ne kadar zeki olduğunun,
nasıl güldüğü ise kültürünün ve ahlakının göstergesi midir? Peki,
bu her komiğin yalnızca zekâyâ hitap ettiği anlamına mı gelmek-
tedir? Gülme ne kadar tabii veya grotesk bir ruh hâlinin ifadesi
olarak anlaşılması gerekir? Toplumda, trajik anlayış yerine ko-
medinin daha çok hâkim olması, ahlaki değerlerin yükselmesine
mi, yoksa düşüşüne mi işaret etmektedir? Gülme ve komediyle,
ahlaki değerlerin toplumsal geçerlilik düzeyi arasında bir ilişki
kurmak ne kadar doğrudur? Gülme ve komedinin toplumsal iş-
levi nedir? Beklentilerin gerilerek artırılması veya zayıflatılması
üzerine kurulan komedilerde seyircinin kendini özdeşleştirebi-
leceği kahramanların, tragedyalardaki gibi meydan okuma veya
ızdıraplı bedel ödemelerin, daha öz bir ifadeyle mutlak kararların
alınma mecburiyetinin olmaması, esasen hakikatin her defasında
bir söylem tarafından belirlendiğini mi göstermektedir? İşte bü-
tün bu ve benzeri sorular gülme teorilerinin tartışma konularını
oluşturmaktadır.

Gülme konusunda ifade edilen teorik yaklaşımların belirli kav-
ramlar üzerine odaklandığı görülmektedir. Antik Yunan dönemin-
den itibaren üzerinde en fazla durulan ve tartışılanlar arasında
üstünlük, çatışma, uyumsuzluk ve rahatlama gibi kavramlar bu-
lunmaktadır. Ancak gülme konusunda ifade edilen teorik yakla-
şımların söz konusu kavramlar yerine soruya yaklaşım biçimleri
itibariyle sınıflandırılması ve tartışılması, sorunun daha iyi takip
edilebilmesi ve anlaşılabilmesi bakımından uygun olacaktır. Bu
bağlamda gülme konusunun tarihî süreç içinde ağırlıklı olarak fel-
sefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alındığı ve değerlendirildiği
görülmektedir. Her ne kadar konuyu az da olsa politik ve dilbilim-

sel açıdan inceleyen örneklerle rastlamak mümkünse de, sorunun izinin bu üç ana yaklaşım biçimi itibariyle tarihsel süreç içinde takip edilmesi yerinde olacaktır.

Felsefi Yaklaşımlar

Gülme konusuna felsefi ve etik açıdan yaklaşan Antik Yunan dönemi filozofları arasında konuya ilişkin görüşleriyle öncelikle Platon (MÖ 427-347) dikkat çekmektedir. Gülme ve komedi konusunda hocası Sokrates gibi düşünen Platon, trajedi gibi komedinin de insanın en yüce iyiye ulaşmasına engel teşkil ettiği kanaatinde-dir. Sokrates'in görüşlerini dile getirdiği *Philebos Diyaloglarında* Platon, komedi ve trajedide haz ve hazzsızlık duygularının birbirine karıştığını ifade etmektedir. Hiddet, korku, hasretlik, ağıt, kıskançlık veya haset gibi bedensel hazzsızlıkların, coşkulu sevinçler, zevk ve hatta cinsel zevklerle iç içe olabileceğini belirten Platon, örneğin trajedide sevincin gözyaşlarına karıştığını söylemektedir. Öte yandan komedinin sunduğu eğlence, haset, kıskançlık ve başkasının tecrübe ettiği kötü durumdan zevk alma üzerine kurulmaktadır. Bu durum, komedinin, insanın kendi üstünlüğüne duyduğu inançla oynadığını ve kıskançlık duyguları depresen seyircinin, insanların gülünç duruma düşürülmesinden haz duymasını sağladığını göstermektedir (Friedländer 1975: 318). Platon'a göre komedi de, trajedi gibi tehlike arz etmektedir. *Politeia/Devlet* adlı kitabında Platon, başkalarının duyduğu acıdan zevk almanın kişide acıya karşı direnme gücünü zayıflatabileceğini ifade etmektedir. Kişinin başkasında gördüğü ama kendisinde görmeye utanacağı gülünç durumlardan zevk alması, aklın özerkliğini ve ciddiyetini zedelemektedir. İnsanın aşırı sevinç ve acıdan kaçınması, dengesini koruması, asil davranışlardan uzaklaşmaması gerekmektedir (Plato 1994: 360). Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla Platon, gülmenin nesnesinin aptallık, budalalık ve kötülük olduğunu düşünmektedir. İnsanı gülünç yapan, kendini bilmemesi, kendine karşı kayıtsız olmasıdır. Ne insan ne de tanrıların seyirciyi komik ve gülmeye yol açacak bir biçimde temsil edilmemesi gerekmektedir (Plato 1994: 388). Anlaşılan Platon, ütöpik devletinde dinî içerikli ilahiler dışındada ne trajediye ne de komediye yer vermeyi düşünmektedir.

Platon'dan sonra sahneye çıkan Aristoteles'in (MÖ 384-322), Batı düşünce tarihinde kendisinden sonra yaşanan 2000 yıllık bir sürecin biçimlenmesinde etkisi görülen bir kişilik olarak, trajedi konusunda hocası Platon'a aykırı düşmekle birlikte, komedi konusunda benzer bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Kuşkusuz Aristoteles tarih sahnesinde, gülme ve komediyle ilgili teorik tanımlamalara, tiyatro ve çeşitleri hakkında olduğu gibi, öncülük eden bir düşünür olarak yer almaktadır. Zevk ve zevklerin tatmini için yaşamayı kölelik olarak gören, bilgiyi başka bir şeyin aracı olarak değil, kendisi için isteyen, düşünmeyi insanın en yüksek özelliği olarak kabul eden Aristoteles, komedinin zararsız bir tutarsızlık, saçmalık olduğunu düşünmektedir. *Poetika*'sının V. bölümünde Aristoteles, komiği düşüncenin çirkin bir hatasının taklit edilmesi olarak tanımlamaktadır. Aristoteles, *Poetika*'sında komediyi, düşünmeye daha yakın bulduğu, acıma ve korku gibi duyguları etkileyerek *katharsise* yol açtığı için yücelttiği tragedyadan ayrı tutmaktadır (Aristoteles 1983: 394-396). Bu ayrım, Aristoteles'in komedi ile *katharsise* ulaşamayacağını düşündüğünü göstermektedir.

Aristoteles her ne kadar gülünç olanın çirkinliği ve seviyesiz insanların oyun tarzı olarak gördüğü komediyi düşüncenin zararsız tutarsızlığı olarak tanımlasa da, nihai anlamda düşüncenin iktidarını yaraladığını, bilgiyi zayıflattığını ve *katharsis* için gerekli gördüğü acıma ve korku gibi duygulara zarar verdiğini düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Aristoteles'in düşüncenin ciddiyetini ve ağırbaşlılığını bozan, iktidarını sarsan, toplumdaki güç dengelerini altüst eden *gülme*yi/*komediyi* tehlikeli ve zararlı olarak gördüğü kabul edilebilir.

Gerçekten de gülmenin bu yıkıcı gücü, Aristoteles'ten önce Platon'un hocası Sokrates'e karşı kullanılmıştır. Sokrates hakkında tanrıları inkâr ettiği ve gençleri ayarttığı iddiasıyla açılan davada, Platon'un *Sokrates'in Savunması* adlı eserinde bildirdiğine göre, Aristofanes'in, Sokrates'i küçük gösteren ve eleştiren *Bulutlar* adlı komedisi, Sokrates'in aleyhinde delil olarak kullanılmıştır. Orta Çağ boyunca gülmenin Katolik Kilisesi tarafından Aristotelesçi komedi anlayışına uygun biçimde, inancı yaralayan tehlikeli bir

güç olarak görüldüğü bilinmektedir. Umberto Eco'nun söz konusu çatışmayı işleyen *Gülün Adı* romanı, Orta Çağ'da Katolik Kilisesi'nin gülmeye karşı takındığı tavrı eleştirmekte ve Aristoteles'e gönderme yapmaktadır. Romanda, Aristoteles'in ağırlıklı olarak tragedyayı anlattığı *Poetika*'sından sonra komedi üzerine yazmayı vaat ettiği *Poetika II* kitabı bir manastır kütüphanesinde gizlenmekte, herkesten uzak tutulmaktadır. Bir süre sonra kütüphane çevresinde esrarengiz ölümler meydana gelmeye başlar. Gelişen hadiseleri araştırmak için gönderilen dedektifler, Aristoteles'in komedi üzerine kaleme aldığı kitabın sayfalarının okuyucularını öldürecek biçimde manastır kütüphanesinin kör müdürü Jorge von Burgos tarafından zehirlendiğini ortaya çıkarırlar. Zira, ünlü yazar Jorge Luis Borges'in adını çağrıştıran kütüphaneci Jorge von Burgos, gülmenin korkuyu öldürdüğüne, inancın korku olmaksızın gerçekleşmeyeceğine, Şeytan'dan korkmayanın Tanrı'ya ihtiyacı olmayacağına ve Tanrı'ya da gülebileceğine inanmaktadır.

Aristoteles'in yazmayı vaat ettiği *Poetika II* kitabının gerçekten yazılıp yazılmadığı sorusu, önceki yüzyıla göre daha düşük seviyede olsa da günümüzde tartışılmaya devam etmektedir. Aristoteles'in *Poetika II* adlı kitabını yazıp yazmadığı veya yazdıysa kaybolup kaybolmadığı konusunda ileri sürülen iddialar üzerine yürütülen tartışmaların geçen yüzyılda alevlenmesinin en önemli sebebi, Aristoteles'e ait olduğu iddia edilen *Tractatus Coislinianus* başlıklı bir metnin keşfedilmesidir. X. yüzyılda kaleme alındığı sanılan metnin, çeşitli maceralardan sonra ilk defa arkeolog John Anthony Cramer tarafından 1839 yılında Aristoteles'in muhtemelen yazdığı *Poetika II/Komedi Teorisi*'ni yorumlamış birinin eseri olduğu iddiasıyla basılması, araştırmacıların arasında büyük bir tartışmanın meydana gelmesine yol açmıştır. Söz konusu iddia kısa sürede alaya alındıysa da, tartışma günümüzde, metnin Aristoteles'in *Poetika*'sı için yazdığı ikinci bölümün izlerini taşıyabileceği veya Aristoteles'in öğrencilerinden ve halefi Theophrastos tarafından yazılmış olabileceği iddialarıyla yeniden canlılık kazanmıştır (Cooper 1922: 4-12). *Tractatus Coislinianus* incelendiğinde, metinde, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde ifade ettiği tragedya teorisine uygun biçimde komedy teorisi geliştirilmeye çalışıldığı anlaşıl-

maktadır. Metnin tartışılması gereken en önemli özelliklerinden biri, Aristoteles'in aksine, komedinin de gülme ve haz dolayısıyla *katharsisi*/arınmayı amaçlaması gerektiği ve bunun mümkün olduğunun vurgulamasıdır (Cooper 1922: 228). Metne göre komik bir eserin gülünç aksilikler, aldatmalar, uyumsuzluklar, beklenmedik gelişmeler, içinde sakarlığı barındıran danslar içermesi gerekmektedir. Karakterlerin düzenbaz, kendiyle çelişkili ve muzip olmaları da komedilerin özellikleri arasında bulunmaktadır. Metne göre, gerçekçi olması gereken komedi diline, cinasların, şivelerin ve konuşma aksaklıklarının eklenmesi tercih edilmelidir (Cooper 1922: 229-269).

Platon ve Aristoteles'in komediyi benimsemedikleri anlaşılmaktadır. Her ikisi içinde gülmenin özünü komiklik oluşturmaktadır. Komiklik ve komikliğe gülme, insanın kendini takdir duygusunu zedelemektedir. Platon ve Aristoteles'in konuya bu şekilde yaklaşması, gülmeyi üstünlük duygusunun bir ifadesi olarak algılayan görüşlere kaynaklık etmektedir. Hayatın bedensel ve fiziksel yanını küçümseyen Platon ve Aristoteles için komedi, insan tabiatının hayvani yönüne hitap etmektedir. Platon ve Aristoteles'in, kendi tespitlerine uygun bir biçimde, komedinin en azından insana fiziki yanını ve sınırlılığını hatırlatması dolayısıyla bir değer ifade edebileceğini düşünmedikleri anlaşılmaktadır.

Gülmenin sadece insana özgü bir özellik olmasına ve bütün güç dengelerini bozabilecek tehlikeli potansiyel bir tesire işaret etmesine rağmen, Aristoteles'ten sonra uzunca bir süre ciddiyle irdelenmediği görülmektedir. Gülmenin nasıl bir şey olduğu ve insanın neye güldüğü sorusu Aristoteles'ten sonra uzunca bir süre cevapsız kalmış ve nihayet XVII. yüzyıldan itibaren bazı düşünürler tarafından ifade edilmeye ve cevaplanmaya çalışılmıştır. Söz konusu düşünürler arasında öne çıkan isimlerden bir olan **Thomas Hobbes** (1589-1679), gülmeyi, Platon ve Aristoteles'in görüşlerine uygun biçimde, insanın kendini tasdik etme eylemi olarak kavramış ve bu bağlamda güçler arası denge kavramını işlemiştir. Hobbes'a göre komik, üstünlük ile zayıflık arasındaki dengenin ve kendini tasdik etmenin ifadesidir. Gülmemize sebep olan şey, bizim bir şeyi başkasından daha iyi yaptığımıza dair yargıda bulunmamızdır.

Hobbes *Ruhun Rahatsızlıkları ve Heyecanları* başlıklı yazısında, gülme duygusunu, insanın kendin saygınlığını artıran, ama aynı zamanda başkasınıkini azaltan bir kelime, düşünce ve eylem dolayısıyla sevinç duyması biçiminde açıklamaktadır. Hobbes'a göre, kim bir söz veya eylem dolayısıyla kendini başkalarından üstün hissederse, o an gülmeye eğilim gösterir. Genel anlamda gülme, başkasının hatası dolayısıyla insanın aniden kendinin üstün olduğu duygusuna kapılmasının bir sonucudur. Ancak gülmenin gerçekleşmesi için, üstünlük duygusunun ansızın oluşması gerekmektedir. Zira aynı nesneler veya şakalar üzerine tekrar gülünmez. Ayrıca, Hobbes'a göre, arkadaş ve akraba çevresinde bulunan insanların yaptıkları hatalar, yabancı olmadıkları için gülmeyi gerektirmemektedir. Gülmenin oluşabilmesi için bir hatanın olması, bu hatanın bir yabancı tarafından yapılması ve gülme duygusunun ansızın gerçekleşmesi gerekmektedir. Hobbes'a göre, en fazla gülen insanlar, kimliklerini kendi başarıları değil, daha çok başkalarının hataları üzerine kurgulayanlardır (Hobbes 1959: 33). Hobbes'un insanın kendi başınayken ve kendi kendine gülmesini açıklamakta yetersiz kalan görüşleri, Aristoteles'in temelde komik karakterlerin normal insanlardan daha düşük seviyeye sahip olduğu iddiasıyla örtüşmektedir.

Gülmenin ne olduğu ve insanın neye, niçin güldüğü sorusuyla ilgili Hobbes'dan sonra görüş bildiren isim **Immanuel Kant**'tır (1724-1804). Kant *Kritik der Urteilstkraft / Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabında Hobbes'un gülmeye ilgili görüşlerini eleştirmektedir. Aristoteles gibi gülmeye sebep olan şeyi mantığa aykırı bulan Kant, verdiği örneklerden anlaşıldığı üzere, Descartes (1596-1650) gibi daha çok gülmeye sebep olan şakanın şok tesiri üzerinde durmaktadır. Kant, tasavvur oyunu olarak adlandırılabilir, aklın hak ettiği konumunu muhafaza edemediği gerilme ve rahatlama sürecinin bedende hayati güçlerin dengelenmesine yol açtığını düşünmektedir. Şaka ve nükte gibi gülmeye sebep olan unsurlar esasen eğlendirici düşünce oyunlarıdır. Fakat bu düşünce oyunları esnasında akıl beklediğini bulamamakta, beklentilerin boşa çıkmasıyla gerilim azalmakta ve bedene iç güçlerin dengesi hâkim olmaktadır. Kant, gülmenin yol açtığı denge dolayısıyla varlık bulan

tasavvurların beden üzerindeki etkisine vurgu yapmakta, mutlu olma beklentisiyle gerçekleşen eğlencenin beden sağlığı için yararlı olduğunu söylemektedir.

Kant'a göre komiğin paradoksallığı, mutlu olma beklentisinin boşa çıkma ihtimalinden kaynaklanmaktadır. Beklentinin boşa çıkması, zıtlığa veya imkânsızlığa dönüşmesi eğlendirici olmaya-acağı için gereklidir. Kant, tasavvur oyununun müzikte bedensel duygulardan estetik fikirlere doğru hareket ettiğini, sonra birleşmiş güçler olarak tekrar bedene tesir ettiğini, mizahta ise sürecin tersine işlediğini, yani sürecin fikir oyunları ile birlikte başladığını ifade etmektedir. Hayat dolu sarsıcı bir gülmenin vücuda gelebilmesi için, aklın zevk alamayacağı biçimde paradoksal olması gerektiğini düşünen Kant, gülmeyi gergin bir bekleyişin ansızın boşa çıkması dolayısıyla oluşan şiddetli heyecan olarak tanımlamaktadır. Akıl için hiç de sevindirici bir şey olmayan bu boşa çıkma, aslında dolaylı yoldan sevindirmektedir. Zira somut hedeflere ulaşma amacı gütmeyen saf tasavvur oyunları, hayat güçlerinin bedendeki dengesini kurmaktadır.

Kant, Hobbes'un aksine, gülmenin başka birinin kusurundan dolayı duyulan üstünlük ifadesi olmadığını, esasen gerilmiş olan beklentilerin aniden boşa çıkmasının gülmeye sebep teşkil ettiğini söylemektedir.

Kant, gülme teorisine uygun düşecek birkaç örneği sunduktan sonra, bütün şakaların eğlendirici anlık yanılgılar içermesi gerektiğini ve bu yanılgının da birbirini takip eden gerilim ve rahatlama zincirinden tedricen değil, aniden boşalma biçiminde gerçekleşmesi gerektiğini söylemektedir. Epikür'e hak verildiği takdirde, kavramlar dolayısıyla meydana gelen ve estetik fikirleri uyaran eğlencenin hayvani, yani bedensel bir duyguyu ifade ettiğini söyleyen Kant, bu tür duyguların ahlaki fikirlere saygılı ruhi duygular içermediğini düşünmektedir. Kant'a göre ahlaki fikirlerin işlevi eğlence değil, insanlığın özüne duyulan saygının içimizdeki karşılığını anlamlandırmaktır (Kant 1995: 221-225).

Kant ve Goethe ile aynı dönemde yaşamış, şair, düşünür, tiyatro yazarı ve tarihçi **Friedrich Schiller** (1759-1805) özellikle

dramaları, şiirleri ve estetik üzerine kaleme aldığı yazılarıyla dikkat çekmektedir. Schiller, her ne kadar sadece dramatik ve trajik eserler yazmış olsa da, komik ve komikle ilgili görüşlerini estetik konusunda kaleme aldığı bazı yazılarında bulmak mümkündür. Schiller'in özellikle *Über naive und sentimentalische Dichtung / Naif ve Duygusal Şiir Üzerine* adlı çalışması, gülme ve komik konusunda ne düşündüğüne dair ipuçları sunmaktadır.

Schiller'in teorik çalışmasından, neden daha çok dramatik eserleri tercih ettiği anlaşılmaktadır. Schiller'e göre, patetik (aşırı-tutkulu) olan, duygusal/bedensel düzeyde temsil edilmiş bir talihsizliktir. Söz konusu talihsizlik, dramatik bir eserde ızdırap duymanın tüm yükünü çekmenin ne anlama geldiğini seyirciye aktarmakta ve olayın özündeki asla yok edilemeyecek olan ahlakiliğin farkına varma imkânı sunmaktadır. Trajedinin belirlenmesi ve hedefi, ahlaki anlamda müstakil kalabilmenin alanının belirlenmesidir. İnsan zekâsı tabiattan bağımsız bir güç değildir. Beden ve duyuları şiddetli biçimde acı duymalı, aklın kendi bağımsızlığını ilan edebilmesi ve davranabilmesi için pathos her zaman mevcut olmalıdır. Anlaşıldığı üzere Schiller, komediyi, ahlaki bağımsızlık taleplerinin yükünü hafifletme, hatta tamamen boşaltma ihtimalinden dolayı pek benimsememektedir. Schiller, komediyi naif bir sanat olarak tasavvur etmekte, hayatın ahlaki sorumluluk gerektiren ciddiyetinden uzaklaştırarak naif tavır ve davranışları öne çıkardığını düşünmektedir.

Gülme konusunda Kant'ın görüşlerini benimseyen Schiller, gülünen şeyin saflık, tabiatın saflığı olduğunu ve ancak gergin bir bekleyişin boşa çıkması biçiminde açıklanabileceğini söylemektedir. Genellikle çok şey ifade eden güzel ama yanlış bir görüntünün, ansızın hiçliğe dönüşmesi, insanın içinde muziplik oluşturmakta, ruh iki zıt yönde birden hareket etmeye başlamakta ve oluşan gülme esnasında vücut sarsılmaktadır. Schiller, sonuç olarak daha çok, samimi düşünce tarzının yargı gücünün oyununa kattığı ciddiyet ve saygıya inanmaktadır (Schiller 1992: 423, 711).

Jean Paul (1763-1825) ise Kant'ın görüşlerini eleştirmiş, komik etkinin oluşabilmesi için gülünç olanla yüce olanın çelişmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Jean Paul'e göre, komik, bir başka

değişle gülünç olan, sonsuz bir tutarsızlığı, bedensel olarak seyredilebilir sonu gelmeyen bir düşüncesizliği ifade etmektedir ve yüce olanla çalışmaktadır. Jean Paul, Schiller'in komik şiirselliği, konuyu gerçekliğin bir alt düzeyine çekmek biçimindeki tanımlamasıyla ve Aristoteles'in gülünç olanı zararsız bir tutarsızlık olarak tanımlayan görüşüyle yüzleşmekte, gülünç olan ile yüce olan arasındaki çelişkiye vurgu yapmaktadır. Komığın her türlü kesin tanımlamaya uzak durduğunu ifade eden Jean Paul'a göre komik, akıl ile bütün bir sınırlılık arasındaki zıtlıkta oluşmakta, dolayısıyla romantik bir karakter taşımaktadır.

Jean Paul, Antik Yunan mitolojisinde Homer tarafından ifade edilen gülmenin, sıradan bir gülme değil, ahlaki bir isteksizlik ve yücelik duygusuna eşlik ettiği sürece anlam kazanan bir alaylı gülme olduğunu düşünmektedir. Mitolojik konsept içinde gülünçlüğün, yüceliğin ezeli düşmanı olarak algılandığını, bu bağlamda komik bir kahramanlık öyküsünün mümkün olamayacağını, zira kendisiyle çelişeceğini vurgulamaktadır. Yüceliğin karşısına diki len sonsuz küçüklük olarak adlandırılan gülünçlük, sonsuz büyüklüğün hayranlık uyandırabilmesi için nasıl gerekli ise, aynı şekilde gülünçlüğün duygusal etkisinin oluşabilmesi için sonsuz büyüklüğe nispet kurması zorunludur.

Bedenselliğin, nesnelliğin, ruhsallığın, bilgisizliğin veya yanlışlığının tek başına komik olmaya yetmediğini söyleyen Jean Paul'a göre, komığın oluşabilmesi için hatanın, çelişkiyi komik bir zirveye yükseltmek amacıyla bir çabanın sonucu olarak meydana gelmesi ve bulundukları ortamlarla birlikte seyredilebilmesi gerekmektedir. Ayrıca oluşan hatanın sonsuzca tekrar edilebilecekmiş gibi bir karaktere bürünmesi gerekmektedir. Zira insanın bir an düşündüğünden farklı bir şey yapması her zaman mümkündür ve bu hatanın mutlaka gülünç olmasını gerektirmemektedir. İnsanların hatayı üreten çabaya kendi anlayış ve görüşlerini teslim etmeleri ve kendileriyle çalışmaları sonsuz tutarsızlığın oluşmasına yol açmakta ve bu durum gülmeyle sonuçlanmaktadır. Nitekim gülünçlük veya yücelik asla nesnelerin kendisinde değil, yalnızca öznde bulunmaktadır. Bedensel seyrin hızı ve mutlaklığı seyirciyi bulunduğu yerden (sabit kabullerinden) çekip kopararak deliliğin/saçma-

lğın içine çekmekte, amaç ve araç arasındaki bağları gevşetmekte ve böylece gülmeyle sebep olmaktadır.

Jean Paul ayrıca komiğin ne olduğı sorusu tartışılırken kavramların karıştırıldığını, bazen nükte anlamında kullanıldığını, gülünç olanın her zaman komik anlamına gelmediğini ve her şeyden önce gülmenin zorunlu olarak komikle ilişkili olmadığını, bazen nezaket, şaşkınlık gibi durumlara da gülünebileceğini ifade etmektedir. Komik, düşüncesizliğin küçük kırıntılarıyla eğlenerek ve eğlendirerek seyirciyi ferahlatmakta ve daha serbest kılmaktadır (Paul 1973: 105-115).

Alman düşünürlerden **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (1770-1831) ise komiğı, öznellik ve öznelliğin kendilik bilincinden uzaklaşmadığı çelişkili davranışlarıyla ilişkilendirmektedir. Bir başka deyişle Hegel, komiğı, öznel özgürlüğün kendini ifade ettiğı şuur süreci olarak değerlendirmektedir. Komik öznelliğı mutlak kavramına nispetle değerlendiren Hegel üç tip komedi olabileceğini düşünmektedir. (i) Hegel'in birinci tip komedisinde özne ve ulaşmak istediğı hedefler özden tamamıyla yoksun ve çelişkilidir, dolayısıyla öznenin girişimleri başarısızlığa mahkumdur. Özne hedefe ulaşmamakta, fakat başarı iddiasının imkânsızlığının farkına varmakta, esasen kaybedilen bir şey olmadığı düşüncesiyle teselli bulmaktadır. (ii) İkinci tip komedide, özne kendine makul bir hedef seçmekte, fakat sınırlı imkânlarla sahip olmaktadır. Bu durumda özne gerçek olanı gerçek görünene indirgediğı, asıl makul hedefi göremediğı için başarısız olmaktadır. (iii) Hegel'in üçüncü tip komedisinde ise öznenin başarısı, gerçek gerçekliğin hedeflemesine veya yeterli imkânlarla sahip olunmasına değil, tesadüfi dış şartlara bağlanmaktadır. Hegel komik bir çözüme ancak bu şekilde ulaşabileceğini düşünmektedir.

Hegel, gülünç olanı komikten ayırmakta, gülmeyle gülünç olanın sebep olduğunu söylemektedir. Gülünç, kendine özgü bir tarz ve biçim, komedi ise öznenin içinde kendisini bütün ilişkilere ve nispetlere hâkim kıldığı, özgürlüğünü gerçekleştirdiğı sahneleme biçimidir. Fakat gerçekleştirilen özgürlük mutlak değildir. Özgürlüğün, ahlaki dünyayı, maneviyatı ve öznelliğin kendisini yaralamayacak veya bozmayacak biçimde sınırlandırılması gerekmektedir. Özne,

özgürlüğünü tasdik ettiğı davranışlarının arasında bütün çelişkilere rağmen kendinden emin ve neşeli biçimde sıyrılmaktadır. Komik, bütün çelişkili durumlar ve davranışlar içinde öznenin soğukkanlı kalabildiğini göstermektedir.

Hegel'e göre, çelişen bireyselliğin yanlış taraf olarak ayıklandığı, müspet tarafın çelişkisi ve olumlayıcı biçimde muhafaza edildiğı trajedide insanın ezeli asliyeti estetize edilmiş biçimde muzaffer olarak ortaya çıkmasına karşın, komedide özne kendi sonsuz emniyet duygusuyla hakimiyetini kurmaktadır. Trajedi ve komedi ancak bu temel ayrım bağlamında zıtlık oluşturmaktadır. Trajedide fertler güvendikleri iradelerinin ve karakterlerin tek tarafılığı dolayısıyla kendilerini tahrip etmekte veya özleri itibariyle karşı çıktıkları bir şeyi kabullenmek suretiyle kendi asliyetlerine uygun tutum ve davranışları terk etmek zorunda kalmaktadırlar. Öte yandan komedide ise, her şeyi kendi içinde çözüp eriten fertlerin kendinden emin öznelliklerinin kazandıkları zafer, gülmelerin arasında seyredilebilir bir bedenselliğe dönüşmektedir. Fakat, zıtlıklara ve amaç ve içerik olarak hem öznelliğin hem de dış şartların tesadüfiliğine yaslanması, komik davranışın trajik olana nispetle çok daha kısa bir sürede çözülmesini gerektirmektedir. Bu durum kendisinde ve kendisi için hakiki olanla ferdî/özel gerçeklik arasındaki çelişkinin esasen komedide trajediye nispetle daha derin olduğunu göstermektedir. Ancak burada asli özün ve öznelliğin çözülmeye maruz kalmadığını, kalmaması gerektiğini söylemek gerekir. Çözölmeye maruz kalan esasen zaten yok hükmünde ve kayıtsız olandır. Zira gerçek komedinin, ahlak ve maneviyat değerlerini tahrip etme özgürlüğü yoktur (Hegel 1971: 312-316, 337-340).

Hegel'e göre her şey gülünç olabilir. Olgun bir anlayışa sahip olan da gülebilir, gururlu ve başkalarını küçük gören de, kendini çaresiz hisseden de. Hegel'e göre komiğe gülmek başka bir şeydir ve daha özenli bir tanımlama gerektirmektedir. Hegel, diğer idealist Alman filozofların geleneğine uyararak, komiği zıtlıklar arasındaki ilişkide aramaktadır. Hegel, örneğin çaba ile sonuç, yetenekli olma ile ihtiras, planlama ile tesadüf gibi zıtlık oluşturan durumları zikretmekte ve bu zıtlıkların hepsinin gülünç olarak algılabileceğini ve buradan komiğe ulaşılabilceğini, yani zıtlıkların

komik bir biçimde çözülebileceğini ifade etmektedir. Hegel'e göre komik, genel anlamda insanın özneliği ve gerçeklik, gerçek dünya ile insanın elde etmeye çalıştığı gerçekliği olmayan dünya arasındaki zıtlıktan doğmaktadır (Hegel 1838: 526-536). Hegel'in komedi anlayışını zıtlık ve olumsuzluk temeli üzerine kurguladığı, mutlak kavramıyla nispet içinde ele alındığında, romantik, hatta grotesk izler taşıdığı anlaşılmaktadır.

Batı düşünce tarihinde Hegel gibi, Alman idealizminin önemli temsilcilerinden biri olan **Friedrich Wilhelm Joseph Schelling** (1775-1854) *Philosophie der Kunst / Sanat Felsefesi* adlı kitabında özne ile nesne arasındaki nispeti, özgürlük ile zorunluluk arasındaki ilişki olarak belirlemekte ve değerlendirmektedir. Schelling'e göre komik, her türlü muhtemel zıtlık nispetinin tersine çevrilmesi dolayısıyla oluşmaktadır. Bu bağlamda, komiğin en üst düzeyde gerçekleşmesi ancak özgürlük ve zorunluluk ilişkisinin tersine çevrilmesiyle mümkün olmaktadır. Söz konusu tersine çevirme dolayısıyla kader anlamına gelen zorunluluk, ürkütücü özelliğini yitirmekte, hoşnutluğun vücut bulmasına sebep olmaktadır.

Zorunluluğu nesne, özgürlüğü özne ile ilişkilendiren Schelling, söz konusu nispetin trajedide kurulduğunu, komedide ise tersine çevrilerek öznenin zorunluluk veya kendilik, nesnenin ise özgürlük veya farklılıkla ilişkilendirildiğini söylemektedir. Zorunlu ve belirleyici olan bu nispetin komedide tersine çevrilmesi, dönüşümün öznesinde çelişkiye, tutarsızlığa yol açmaktadır. Tutarsızlığın çeşitleri vardır ve bunların bir kısmı gerçekten katlanılacak gibi değilken, bir kısmı teorik düzeyde sapıkça, zararlı, bir kısmı da pratik açıdan sakıncalıdır. Nispetin tersine çevrilmesiyle teorik değil, nesnel bir tutarsızlık oluşmakta; nesnel, zorunluluğun değil, farklılığın ve özgürlüğün ifadesine dönüşmektedir. Ne ki, zorunluluk nesnel olduğu sürece zaten kader olarak belirlemekte ve korkunç olmaktadır. Komedide nispetlerin tersin çevrilmesiyle zorunluluk, dolayısıyla kader korkusu ortadan kalkmakta ve böylece tutarsızlıktan/uyumsuzluktan zevk almak mümkün olmaktadır. Komedide, seyircinin algılama mantığıyla çelişen ve önce gerilmesine yola çan tutarsızlık/uyumsuzluk, aykırılığın ve işlenen konunun imkânsızlığının fark edilmesiyle birlikte yerini gülmeye bırakmaktadır.

Schelling'e göre zorunluluk ve özgürlük zıtlığının tersine çevrilmesiyle ifade edilen çatışmanın davranışlara yansması, komedinin dramatik yönünü göstermektedir. Schelling, cimrinin müsrif, korkağın cesur olarak gösterilmesi veya kadının evde erkeğin rolünü üstlenmesi gibi aslı olanın ters yüz edilmesinin mutlaka komiklik etkisi oluşturacağını düşünmektedir. (Schelling 1859: 711-712)

Aynı dönemde, Hegel, Heine ve Schlegel'den izler taşıyan, romantizm ve ironinin teorisyeni olarak bilinen **Karl Wilhelm Ferdinand Solger** (1780-1819), ömrünün son aylarında kaleme aldığı *Vorlesungen über Ästhetik / Estetik Dersleri* adlı kitabıyla dikkat çekmektedir. Özellikle Hegel'den etkilenen Solger, komiği diyalektik anlamda fikir ve gerçeklik boyutlarına bölünmüş ikili bir yapı olarak tanımlamaktadır. Solger'e göre bütünlüğü ifade eden fikir, komikliğin içinde fikrin somutlaşmış mevcudiyetini ifade eden gerçekliğin çeşitliliğinde çözülmeye maruz kalmaktadır. Bu şekilde, en yüce olanın insani alana aktarılması dolayısıyla fikrin varoluş biçimi olan gerçeklik, mükemmel olmamasına rağmen istisnai bir değer kazanmaktadır.

Solger'e göre, istisnai malzemeler ve bakış açıları dram sanatının esasını oluşturmamaktadır. Bilakis, eğer dram, insan hayatı ve davranışlarının özünü kavrayabilmeyi başarabilirse ve tanrısal mutlak fikir kendini açığa vurmadığı sürece, en yüksek gerçekliğin bile zatı itibarıyla bir şey ifade etmediğini gösterebilirse ancak takdire şayan olabilir. Trajik ile komik olanın ayrışması, fikrin kendini gerçekliğe işleme biçimlerinin iyice anlaşılabilmesine bağlıdır. Fikrin gerçeklikle kaynaşmasının anlaşılabilmesi yalnızca zıt yönlerin karşılaştırılmasıyla mümkündür. Bu çerçevede, eğer fikrin kendini bildirmesi ve göstermesi demek olan gerçeklik, kendisiyle çelişkili ve fikirde derinleşmiş biçimde ışığa kavuşuyorsa trajik ilke, çeşitli ve bütünlüğe kavuşmamış gerçekliklerin bazı fikirler içermesi durumunda ise komiklik ilkesi geçerlilik kazanmaktadır.

Anlaşılabacağı üzere Solger, komedi ile trajedinin birbirine zıt iki ayrı ilkedен hareket ettiğini düşünmektedir. Fikir, çözüme maruz kaldığı sıradan gerçeklik, komedide hem fikrin varoluşsal hem de aslından uzaklaştırılarak değiştirilmiş bir ifadesine dönüşmektedir. Komedi, fikrin nasıl basit bir gerçekliğe dönüştüğünü, ama

dönüşenin fıkirden başka bir şey olmadığını göstermektedir. Komedilerde öykünün ana gelişim çizgisine özel anlam ve değer verilmesinin sebebi budur. Solger, komedilerde eylemin tesadüfi olduğuna dair tespitlere katılmamaktadır. Bilakis, komedilerde asıl konuyu sıradan hayatın akışı oluşturmaktadır. Fakat bu akışı komik kılan tesadüfi oluşu değil, fikrin varoluş ifadesi olduğu anlaşılan gerçekliğin genel tabiatıdır (Solger 1829: 309, 317).

Solger'e göre komik, insana alıştırığı ve dinlenmeye çekildiği hiçbirliğin, parçalanmışlığın ve çelişkilerin hâkim olduğu hayatta en iyiyi, insan tabiatındaki ilahiliği göstermeye muktedirdir. Bu yüzden komedinin asıl gayesi, en yüce ve en kutsal olanın insan hayatında nasıl biçimlendiğini göstermek olmalıdır (Solger 1826: 516).

Batı düşüncesinin önemli simalarından olan **Arthur Schopenhauer** (1788-1860) meşhur *Die Welt als Wille und Vorstellung / İrade ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı kitabında gülme konusu için özel ve nispeten uzunca bir yer ayırmıştır. Schopenhauer'ın gülme ve komedi konusunu açıklamak üzere kaleme aldığı bölüm *Zur Theorie des Lächerlichen / Gülünç Olanın Teorisi Hakkında* başlığını taşımaktadır. Schopenhauer, yaklaşık 12 sayfalık makalesinde her ne kadar daha çok sözlü nükte ve şaka üzerine örnekler verse de, önemli tespitler yapmaktadır.

Schopenhauer, komiğin bir kavram ile gerçek nesneler, düşünülen ile seyredilen arasındaki uyumsuzluğun ani algısından meydana geldiğini düşünmektedir (1997: 112-116). Schopenhauer'ın, irade metafiziği konseptine uygun olarak komiğe dair ileri sürülen uyumsuzluk teorisini model kabul ettiği anlaşılmaktadır. Temaşa ve idrak, Schopenhauer için nesnelerin bilinmesi için gerekli asli tarzları oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, temaşa yoluyla elde edilen bilginin düşünce karşısında zafer kazanmasına sevinen Schopenhauer, düşünceyi tali bir bilgilenme biçimi olarak görmektedir. Temaşa ise, hayvani tabiattan ayırtırması mümkün olmayan bir bilgilenme tarzı olarak daha asli ve önceliklidir. Bu bağlamda Schopenhauer'ın komiğe olan ilgisi, temaşaya bağlı olması ve düşüncenin yetersizliğini düşünceye gösterebilmesinden kaynaklanmaktadır.

Kaynağın birliği sorununa bağlı olarak gülmenin hakiki anlamının kavranabilmesine ilişkin zorluğu öncelikle Cicero'nun (MÖ 106-43) gördüğünü ve hemen çözülemeyeceğini düşünerek üzerine eğilmekten vazgeçtiğini söyleyen Schopenhauer, Kant ve Jean Paul'un gülme teorilerinin yetersiz ve yanlış olduğunu, bu teorileri pratik örneklerle sınavan kişilerin yetersizliklerini kolaylıkla anlayabileceğini söylemektedir.

Gülme teorisini soyut ile bedensel olan arasındaki uyumsuzluk üzerine kuran Schopenhauer'a göre her türlü gülme beklenmedik paradoksal bir içirme vesilesiyle oluşmaktadır. Bu durumda komiğin şiddeti, paradoksal içermenin gücüyle doğru orantılı olmaktadır. Temaşa edilenle uyumsuzluk oluşturan kavramlar ya insanın kendisine ya da başkasına aittir. Eğer kavramlar başkasına aitse, kişi başkasına gülüyor; kendine ait ise kişi eğlendirici bir biçimde şaşkınlık yaşıyor demektir. Başkalarının, bir kişinin yaptığı veya ciddiyetle söylediği bir şeye gülmesi, kişinin sahip olduğu kavramlarla nesnel gerçeklik arasında devasa bir uyumsuzluğun olduğunu ve bu yüzden gülünç bulunarak alaya alındığını göstermektedir.

Schopenhauer'a göre, gülmenin ve şakanın zıddı olarak algılanan ciddiyet, kavram veya düşüncenin temaşa edilen veya gerçeklikle kusursuz biçimde örtüşmesi ve uyum sağlaması dolayısıyla şuurda oluşmaktadır. Ciddi kişi, şeylerin düşündüğü gibi olduğuna veya şeyleri nasılsa öyle düşündüğüne inandığı için, ciddiyetten gülmeye geçiş hiç de zor olmamaktadır. Hatta denilebilir ki, ciddi kişi düşünceleri ile düşündükleri arasındaki uyumdan ne kadar eminse, o kadar kolay ve küçük uyumsuzlukların ortaya çıkmasıyla bile bu inancı sarsılabilir ve gülmeye başlayabilir. Bu bağlamda kişinin, ne kadar ciddi ise o kadar kalpten gülebileceğini söylemek mümkündür. Taşkınılık biçiminde ve zoraki güldüğü anlaşılan insanlar, genellikle zekâ ve ahlak düzeyi düşük olanlardır. Demek oluyor ki, insanın neye ve nasıl güldüğü, karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

Schopenhauer, şakanın, kasten ifade edilmiş bir gülünçlük olduğunu söylemektedir. Şaka, başkasının kavramları ile gerçeklik arasındaki ilişkide, ikisinden birini kaydırmak suretiyle tutarsızlık

oluşturma çabasının bir sonucudur. Şakanın ciddiyetin arkasına saklanması durumunda ise ironi oluşmaktadır. Tam tersine, yani ciddiyetin şakanın ardına saklanması durumunda ise oluşan mizahıdır. İroni, başkasını hesaba kattığı için nesnel, mizah ise öncelikle kendisi için mevcut olduğundan öznel. Düşünce ile düşünülen arasındaki uyumsuzluk ilişkisinde ironi, ciddi bir mimikle başlayıp gülmeye sonlanırken, mizahta ise süreç tersine işlemektedir (Schopenhauer 1987: 124-138).

Aynı dönemde Almanya'da dikkat çeken isimlerden biri de **Friedrich Theodor Vischer**'dir (1807-1887). Vischer, müstakil bir düşünür olmaktan ziyade Hegelyan görüşleriyle tanınmaktadır. Vischer'in adını duyuran en önemli eseri şüphesiz doktora tezi olarak hazırladığı *Über das Erhabene und Komische / Yüce ve Komik Üzerine* başlıklı çalışmasıdır. Hayatının son dönemlerinde terk etmiş olsa da, yazdığı bütün eserlerde Hegel'in idealist diyalektik düşüncesinden hareket eden Vischer, komiği fikir ile bedensel görünüm arasındaki zıtlık nispeti olarak anlamıştır.

Kitabında okuyucudan, güzelliğin iki önemli unsuru olan fikir ve bedensel tezahürü bir terazinin iki tarafında hayal etmesini isteyen Vischer, güzellik ifadesinde terazinin dengede olduğunu, yüceliğin ifadesinde bedensel tezahürün bulunduğu tarafın yukarı çekildiğini, komiklik ifadesinde ise yüce olan ideal tarafın ani basınç sebebiyle yukarıya doğru fırlatıldığını söylemektedir. Solger gibi Vischer de, Hegelyan görüşlerine uygun olarak yüceliğin anlaşılması için zıttı olan komiğin ortaya çıkması ve karşılaştırma imkânı sunması gerektiğini söylemektedir. Gerçek komiğin, kof, ucuz ve anında uçup gidici olmaması için, sahte değil, hakiki büyüklüklere hücum etmesi gerektiğini söyleyen Vischer, görünüşte değil özü itibarıyla yüce olana saldırabilen komiğin, nesneleri sıradan anlaşılabilirlik düzeyinde kavrayan komikten ayrıştırılmasını, bunların gerçek yücelik düşmanları olarak değerlendirilmeleri gerektiğini düşünmektedir. Zira böyle bir şeyi, Jean Paul'un ifadesiyle ancak doğuştan gerçekçiler ve Tanrı inkârcıları yapabilir. Vischer, bedensel dünyanın, fikirle çelişen komik bir zıtlık olarak belirlediğinde asla idealize edilmemesi gerektiğini düşünmektedir.

Fikir tarafından terk edilmiş bedensel tezahürlerin göz önüne serilmesi çok daha doğrudur.

Komik zıtlık için vazgeçilmez olan tatsızlık, tutarsızlık, utanmaz alaycılık gibi unsurların yanında delilik/çılgınlık olması, tesadüflüğün, önemsizliğin, kayıtsızlığın ve sinizmin öne çıkması durumunda komedi daha da etkileyici olmaktadır. Vischer'e göre, bir insanın bir gün akıllıca öbür gün delice hareket etmesi veya yüce özellikler kadar aşağılanabilecek yönlerin de olması bizi güldürmeye yetmez. Birliğin ve bütünlüğün çok daha derinde kurulması gerekmektedir. Zıt görünen özellikler, durumlar ve etkenler bile iç içe geçebilecek ve kaynaşabilecek biçimde aynı düzeye yerleştirilmiş görünmelidirler. Evet, bu bir çelişki, çelişki de zaten komiktir. Yüce ve sonsuz küçük olanın iç içe geçmesi gerekmektedir. Komik olan şeyde yüce hem hakikidir hem de düşük olan tarafından kesintiye uğratıldığı için değildir. Yine aynı şekilde düşük olan, komik olan şeyde hem hakikidir hem de aynı zamanda yüceliğe ait olduğu için değildir. Kısaca komikte önemli önemsiz, önemsiz ise önemli olabilmekte, saçmalık tanrısı her şeyi hakimiyeti altına alabilmektedir. Her şey birbirine karışmakta, eşitlenmekte, sabit ve istikrarlı hiçbir şey kalmamakta ve her şeyin çözüldüğü bir ortamda, huzursuzluk ve çelişkilerin içinde özne neşeli, gülerek ve dans ederek öne çıkmaktadır.

Vischer'e göre evrensel bir tabiata sahip olan komik çelişkinin sonsuzluk ve sonluluğun iç içe geçtiği metafizik köklerine inilmesi gerekmektedir. Bu durumda bile komik, dünya ruhunun gayeye ters düşen eylemleri olarak tasavvur edilebilir. Vischer, bütün bu özellikleri dolayısıyla komiğin, öznenin bütün gücü elinde bulundurduğuna, ondan başka kendi başınlığı olan başka bir varlığın olmadığına dair inancı pekâlâ sarstığına işaret etmektedir (Vischer 1967: 160-183).

Gülme konusunda ne söyleyeceği en fazla merak edilen düşünürlerin başında **Søren Kierkegaard** (1813-1855) gelmektedir. Kierkegaard'ın düşüncelerini kaygı kavramı üzerine temellendirmesi ve özellikle *Begrebet Angest / Kaygı Kavramı* ve *Enten-Eller / Ya-Ya da* başlıklı kitaplarıyla dünyaca tanınmış olması, gülme konusu üzerine ne düşündüğüne dair merakı artırmaktadır. Fakat

Kierkegaard, kaygı kavramında olduğu gibi, gülme konusunu da şaşırtıcı bir biçimde din kavramı bağlamında ele almaktadır. Protestan ilahiyatçı ve filozof olan Kierkegaard için komik, din daireisi içinde bir sınırlamayı ifade etmektedir. Kierkegaard'ın din daireisi olarak belirlediği alan, esasen insanın gizli maneviyatıdır. Komik olan şey, dindar bir insanın içselliği/maneviyatıyla ve dünyadaki davranışlarıyla ilgilidir. Dindar kişi, acı yüklü ve suçluluğunun şuurunda olan maneviyatıyla başka bir insan olsa da, esasen diğerlerinden farklı değildir. İşte bu çelişki, Kierkegaard'a göre aynı zamanda biraz komiktir de. Zira çelişkinin olduğu yerde komiklik vardır. Fakat bu komiklik, durumdan haberdar olmayan başkaları için değil, bizzat dindar kişinin kendisi için geçerlidir.

Kierkegaard'a göre estetik, etik ve dinî olan üç varoluş alanı bulunmaktadır. Varoluşun komik, mizahi ve ironik biçimleri, işte insanın içselliğinin, gizli maneviyatın dünyadaki ifadeye kavuşma biçimine göre birbirinden ayrılmaktadır. İroni, estetik ve etik alan arasındaki, mizah ise etik ile din arasındaki sınır bölgesinde işlev görmektedir.

Kierkegaard'a göre ironinin karakterini ikilik oluşturmaktadır. İkilik, kişinin bir yandan kendisini kendi içselliğinde ahlaki sorumluluklarıyla yüzleştiren, öte yandan bu ahlaki sorumluluklarıyla yüzleşen benliğinden soyutladığı yanını da dışarıda tekiler arasında bir tekil olarak bulunmasından kaynaklanmaktadır. Estetik açıdan bakıldığında insan esas itibariyle davranışlarının motif ve amaçlarını belirleyen duyusal/bedensel algının dolaysızlığında yaşamaktadır. Fakat bu durum, insanın kendisi olmaktan ziyade dış şartların ve formalitelerin esiri olup olmadığı konusunda içten içe gizli bir şüphe ve umutsuzluğa düşmesine yol açmaktadır. İnsanın varoluş sürecinin hem *immanent* (içkin) hem de *transendent* (aşkın) bir süreç olduğunu vurgulayan Kierkegaard'a göre henüz kendini tanıyamamış durumdadır. Kendini sürekli ruh ve beden arasındaki edimsel bir nispet ilişkisinde bulan insan saflığa ulaşmakta zorluk çekmektedir. Kierkegaard, insanın içinde bulunduğu umutsuz durumun farkına varmasını sağlayabilecek araçlardan birinin ironi olabileceğini düşünmektedir. Kendisine ironik yaklaşan, yani kendisiyle arasına mesafe koyan insan, daha yüksek

bir noktadan bakma ve umutsuzluğunu tanıma ve çareler arama imkânına kavuşabilmektedir.

İroni, Kierkegaard'a göre, varoluş biçiminin belirlenmesidir. Ironinin bir konuşma biçimi olduğunun sanılmasından veya bir yazarın ironik metinler yazdığı anlarda mutlu olduğunu söylemesinden daha gülünç bir şey yoktur. İçinde sonsuzluğu taşıyan ironi, belirli bir biçimle sınırlı olmadığı gibi sadece belirli zamanlara mahsus da değildir.

Kierkegaard, mizahın, ironiye göre çok daha derin bir şüphenin ifadesi olduğunu söylemektedir. Fakat bu derin şüphe olumsuzluk anlamına gelmemektedir. Zira mizah, hiç ara vermeksizin insanı yeniden insan yapmaktan ziyade tanrısalılaştırmaktadır. Mizahın işlevi işte bu sonluluk ile sonsuzluk arasında bağlantı kurmaktır. Her ne kadar mizah, bir din olmasa da, inanca uzanan süreçte son evreyi ifade etmektedir; ahlaki olandan dinî olana sıçrayabilmeyi mümkün kılacak bir araçtır.

Kierkegaard, komığın hayatın her evresinde bulunduğunu, hayatın olduğu her yerde çelişkinin, çelişkinin olduğu her yerde de komığın olduğunu söylemektedir. Kierkegaard'a göre, trajik ile komik olan arasında, çelişkiyi tanımladıkları sürece esasen bir fark yoktur. Bu durumda trajik olan ızdıraplı, komik ise sancısız bir çelişki ifade ediyor demektir.

Kierkegaard'a göre çeşitli varoluşsal evreler, komiğe olan nispetine göre, yani "Komiği içselleştirerek mi yoksa dışsallaştırarak mı benimsedikleri?" sorusuna verilecek cevaba göre derecelendirilebilmektedir. Bu elbette en yüce şeyin komik olduğu anlamına gelmemektedir. Komik, dolaysızlığın dışında bir şeydir. Zira komik, çelişkinin olduğu yerdedir. Oysa dolaysızlık, kendi içinde çelişki barındırmaz. Sonlu anlayış, sonsuzluğu komik olarak algılamakta, ama bu hâliyle kendisi komikleşmektedir. Sonlu anlayışın sözde komik anlayışını haklı çıkaracak biricik husus, onun çıkış noktasını tanıdığını iddia etmesidir. Fakat tanıdığını söylediği çıkış yolu, daha da komik gözükmemektedir. Çelişki düzeyinin yüksekliğine göre komiklik düzeyi de artmaktadır.

Sonlu anlayış gibi, umutsuzluğun komik olması da sorunludur. Zira umutsuzluk çıkış yolunu tanımadığı gibi, çelişkiyi de ortadan

kaldıramayacağından kabul etmek zorunda kalmakta, trajik olarak idrak etmekte ve böylece iyileşmeyi ummaktadır.

Kierkegaard, gizli bir içsellik/maneviyatı ifade eden dindarlığın komik anlayış için ulaşılmaz olduğunu düşünmektedir. Bunun sebebi, hem dindarlığın gizli bir içsellik/maneviyat olması hem de bu özelliği dolayısıyla başka herhangi bir şeyle çelişkiye düşemesidir. Ancak kendi dindarlığını dışarıya göstermek isteyen kişi, maneviyatın içsellik ilkesine ters düştüğü için komik olabilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, Kierkegaard komiklik ilkesi olarak çelişkiyi ve sancısızlığı kabul etmektedir. Gerçek bir komik, çelişkiyi ortadan kaldırmaya ehliyetli olsa da, çözmek yerine açığa çıkarmaktadır. Kierkegaard, teolojik yaklaşımını sürdürerek, gizli içsellik/maneviyatın da komiği keşfetmesi gerektiğini söylemektedir. Bunun sebebi dindar kişilerin diğerlerinden farklı olmaları değil, bilakis diğerleri gibi olmalarına rağmen ayrıca suçlu olduklarına dair hatırlamanın yükünü taşımak zorunda kalmalarıdır (Kierkegaard, 2003: 208-266).

Kendisi her ne kadar dünyaca ünlü bir şair olsa da, gülme ve komik konusunda kaleme aldığı şaşırtıcı makalesi dolayısıyla felsefi yaklaşımlar kategorisinde yer almayı fazlasıyla hak eden bir isim de **Charles Baudelaire**'dir (1821-1867). Baudelaire, *Gülmenin Özü* adlı makalesinde komiği iki türe ayırmakta ve incelemektedir. Baudelaire'in önem atfettiği birinci komik türü, sanatsal sunum ve ahlaki düşüncelerin ikiliğinde gerçekleşen, Molière ve Voltaire'in eserlerinin örnek gösterilebileceği komedidir. Baudelaire'in mutlak komik olarak adlandırdığı ikinci tür ise, grotesklikle eş anlama gelen ve örneğin Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın eserlerinde temsil edilen komedi anlayışıdır. Her iki türde de başkasına karşı duyulan üstünlük duygusu belirleyici olmaktadır. Üstünlük ve aşağılık duyguları arasındaki nispet ilişkisi Baudelaire'in komik kavramının inşasında önemli roller üstlenmektedir.

Fransız düşünür ve şair Baudelaire komiği grotesklikle karşılaştırmaktadır. Baudelaire'e göre gülmenin kendi tabiatı, insana özgü olması dolayısıyla çelişkilidir. Ona göre gülme bu özelliği dolayısıyla sonsuz büyüklüğün ve sonsuz sefaletin bir işaretidir. Ba-

udelaire, gülmenin belki üstün olma fikrinin bir ifadesi olduğunu, ama bu üstünlüğün bir insanın diğerine üstünlüğü değil, tabiata üstün oluşunun bir ifadesi olduğunu düşünmektedir. Baudelaire bu durumun inkâr edilemeyeceğini, ama mantıklı bir açıklama getirilmesinin de zor olduğunu vurgulamaktadır. Baudelaire gülme konusunda temel bir ayrıma giderek “gülme”yi *grotesk* ve *sıradan komik* olarak adlandırmaktadır. Ona göre Grotesk oluşun sebep olduğu komik derin, ilkel ve aksiyomatik olduğu nispette masum hayata ve mutlak zevke daha yakın durmaktadır. Bu bağlamda grotesk komik, hayata fazla yaklaşamayan sıradan komiğin anti-tezini oluşturmaktadır.

Gülme, Baudelaire’e göre, gözlerin, ağzın ve yüzün çarpık bir ifadesi olarak sevincin birlik ve bütünlük ifadesine nispetle farklılık arz etmekte ve karikatüre daha yakın durmaktadır. Komiğin resimsel sunumu olan karikatür, çarpıcı çizim ve iğneleyici fikir olmak üzere iki unsurdan oluşmaktadır. Bu iki unsurun birleşmesi acemi gözlemcide kızgınlık izlenimi uyandırırken, sivilleşmiş bir çevrede yetişmiş tecrübeli bir kimsede gülmeye sebep olabilmektedir. Baudelaire, komiğin en yüksek biçimi olarak *pantomimi* görmektedir.

Baudelaire’e göre dinî açıdan kınanması gereken bir şey olarak kabul edilen gülmenin meydana gelebilmesi için mutlaka bir felaketin veya aşağılamanın vücut bulması gerekmektedir. Gülmede şeytani bir özellik de gören Baudelaire, komiğin ancak insanlığın düşüşü nispetinde mutlak olabileceğini ifade etmektedir. Gülmenin şeytani özelliklere sahip olduğunu ispatlayabilmek için dönemin fizyologlarının gülmenin üstünlük duygusundan kaynaklandığına dair iddialarını delil olarak gösteren Baudelaire, bu iddianın olabilecek en şeytanca fikir olduğunu söylemektedir. Örneğin ayağı takılıp düşen bir insana gülmenin üstünlük duygusunun yanında belki daha çok bir gururun ifadesi, dolayısıyla şeytani bir özellik olduğunu ifade etmektedir. Bu konuda keşfedilebilecek yeni bir şeyin olmadığını söyleyen Baudelaire, gülmenin şeytanca bir şey olmasının aslında ne kadar derinden insanca bir şey olduğunu gösterdiğini vurgulamaktadır. Gülmenin tamamıyla insani bir özellik olması, aynı zamanda tabiatının ne kadar çelişkili olduğunu göstermekte-

dir. Gülmenin temelinin çelişki olmasının en önemli belirtisi, sonsuz büyüklük kadar sonsuz sefaletin de bir işareti olmasıdır. Baudelaire insanın sonsuz sefaletinin mutlak varlığa nispetle, sonsuz büyüklüğün ise hayvanlara nispetle tasavvur edilebileceğini söylemekte ve bu iki sonsuzluk arasında meydana gelen daimi çatışma ve şokun gülmenin kaynağı olduğunu iddia etmektedir. Gülmenin şiddeti gülünen şeyde değil, gülende gözlemlenebilir. İnsan, hiçbir zaman, eğer tabii filozof değilse, kendi düşüşüne gülmez.

Baudelaire, insanların komik olarak gördükleri maymun ve papağanın en ciddi hayvanlardan olduğunu, bir başka deyişle onların komikliğinin insanın komiklik tasavvuruyla alakalı olduğunu söylemektedir. İnsanın canlılar arasından çekilip alınması durumunda tabiatla komik diye bir şeye rastlanılamayacağını söyleyen Baudelaire, bu durumu, insanın dışında hiçbir canlının üstünlük duygusuna sahip olmamasıyla açıklamaktadır. Hayvanlara nispetle üstünlüğün bir ifadesi olan gülme, hikmet sahibi bilge kişilere nispetle düşüklüğün bir işaretidir. Baudelaire ilkel halkların karikatür ve komediyi tanımadıkları, ilahî kitapların hiçbirinde gülmenin övülmediği söylemektedir. Nedense insanlar sivilizasyona tabii tutulduklarında, ruhun sisli zirvelerine yükseldiklerinde veya metafiziğin karanlık dünyasından beslenmeye başladıklarında, gülmeye, doğrusu şeytanca gülmeye başlamaktadırlar. Baudelaire, bilgelğin ve saf şiirin hâkim olduğu bir dönemde gülmeye de gerek kalmayacağını söylemekte ve şöhret budalalığının, ihtirasın olmadığı bir dünya düşlemektedir.

Baudelaire, başkalarının zayıflığı, düşüklüğü, hatası ve şanssızlığıyla eğlenen gülme biçiminin yanında, oldukça masum kabul edilebilecek gülmelerin de olabileceğine dikkat çekmektedir. Örneğin çocukların eğlenceleri ve gülmelerinin genellikle masum olduğunu, bazı sanatçıların sohbet etmelerine vesile olan ve şeytani ruhla ilgisi olmayan gülmelerin de hesaba katılması gerektiğini vurgulamaktadır. Fakat Baudelaire, bu tür gülmelerin ne kadar gerçekten gülme olarak kabul edilmesi gerektiği konusunda emin değildir. Bu yüzden *gülme* ile *sevinç* arasında bir ayrıma gidilmesi gerektiğini savunmaktadır. Zira sevinç –gülmenin aksine– başkasından ziyade kendinden beslenmekte, kendini çok çeşitli biçim-

lerde ifade edebilmektedir. Bazen sevinç neredeyse hiç görünmez bir şeyken, bazen de gözyaşlarına dönüşebilmektedir. Gölme ise yalnızca bir ifade, bir belirti, bir teşhistir. Gölme ikili veya çelişkili duyguların bir ifadesi, belirtisidir. Gölme, bu özelliğinden dolayı, vücutta krampa benzer biçimde kasılma ve çarpıntıya yol açmaktadır. Buna karşın sevinç ise çelişkiyi değil, birlik ve bütünlüğü ifade etmektedir.

Baudelaire makalesinde son olarak, başkasının zayıflığı, hatası ve şanssızlığıyla eğlenmediği hâlde şiddetli gölmelere yol açan durumların olabileceğini söylemekte ve groteskliğe dikkat çekmektedir. Baudelaire, örnek olarak grotesk masal varlıklarına işaret ederek, bu varlıkların insanlara cılgınca ve abartılı biçimde zevkler yaşatabildiğine vurgu yapmaktadır. Sanatsal açıdan bakıldığında komığın, taklit kavramının kapsamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Oysa grotesk olmak, yaratıcılıktır. Baudelaire'e göre komik, kendini belirli bir yaratıcılık yeteneği, belirli bir idealle birleştiren bir taklittir. Grotesk komik, başka bir insana karşı değil, bilakis tabiata karşı üstünlük tasavvurunun bir ifadesidir.

Baudelaire, mutlak komik olarak adlandırdığı grotesgi, sanat ve ahlaki fikirleri kombine eden ve seyirci tarafından kolaylıkla anlaşılabilen sıradan komedilerle karşılaştırmakta ve grotesgin tabiata daha yakın durması dolayısıyla kendini sezgisel biçimde ancak kavranabilen *bir şey* olarak sunduğunu ifade etmektedir. Ona göre grotesgin gölmekten başka tasdik biçimi yoktur. Grotesk bir varlık veya durum karşısında kavrama hızına bağlı olarak sürekli gölünebilir. Baudelaire makalesinin sonunda mutlak olarak adlandırdığı grotesk komığın mutlaklığının, özellikle insanlığın içinde bulunduğu duruma göre anlaşılması gerektiğini, gereken düzeyi kaybetmiş bir insanlığa nispetle ancak ifade edilebileceğini vurgulamaktadır. (Baudelaire, 1977: 286-301)

Gölmeye dair birçok veciz ifadesi olan, belki de dünyada en az gölmüş düşünürlerden biriymiş gibi bir izlenim uyandıran **Friedrich Nietzsche** (1844-1900) esasen bir teori geliştirmemiştir. Nietzsche'nin gölme konusunda ne düşündüğünü ortaya çıkarmanın en garantili yollarından biri, eserlerine yansıttığı düşüncesinin karakteristik özelliklerinden süzmeye çalışmaktır. Bu çerçeveden

bakıldığında, Nietzsche'nin düşüncelerinin özünü belirleyen temel kavramların başında *kaygı*nın geldiği görülmektedir. Öyleyse gülme kavramının Nietzsche düşüncesindeki yerinin ancak kaygı ve korku kavramlarıyla kurulabilecek nispet ilişkisi içinde belirlenebilir.

İnsanı, hayatın/oluşun dipsiz uçurumları üzerinde hayvan ile üst-insan arasında gerilmiş bir ip olarak tanımlayan Nietzsche'nin (1994c: 99) insanın varoluş kaygısını ifade eden evsizliğine, amaçsızlığına ve nispetsizliğine işaret ettiği bilinmektedir. Nietzsche birçok eserinde insanın güvenilirliğine inandığı değerlerden kopup sonsuzluğun belirsizliğine açıldığını ve artık tutunabileceği, sığınabileceği ve rahat edebileceği herhangi bir kara parçasının olmadığı bir dünyaya salındığını tasavvur etmektedir.

Eser incelemelerinden anlaşıldığı üzere *kaygı* ve *korku* kavramları Nietzsche için insanın varoluşunu anlamlandıran ontolojik bir temeli ifade etmektedir. Kara parçası olmayan bir dünya tasavvur eden Nietzsche, ayrıca insanın yüz binlerce yıl boyunca korku içinde yaşamaya alışkın olduğunu, alışkın olduğu bu gerilim dolayısıyla tehlike arz etmeyen ve zarar getirmeyen ani gelişmeler karşısında güldüğünü söylemektedir. Komik, kaygı durumundan kısa süren bir keyiflenme durumuna geçişi ifade etmektedir. Tragedyalarda ise bu durumun tersine, uzun süreli keyiften aniden kaygıya geçildiğine dikkat çeken Nietzsche, keyif sürmeden ziyade kaygının daha asli ve uzun süreli olması sebebiyle, insanların sarsılmak yerine daha sık güldüklerini ifade etmektedir (1994c: 169).

Aynı dönemde gülme ve komik konusuyla ilgilenen isimlerden biri de **Karl Überhorst**'dur (1847-1904). Karl Überhorst, *Das Komische / Komik* adlı çalışması, her ne kadar başlığı iddialı olsa da, içeriği bakımından ses getirebilecek teorik bir zenginliğe sahip değildir. Überhorst, daha çok komik durumlarla ilgili örneklerin yer aldığı kitabında gerçek komiği görünürde komik olandan ayırmak suretiyle tanımlamaya çalışmaktadır. Überhorst, komiğin insanın kendinde olmadığını düşündüğü ve bu yüzden kendini rahatsız hissetmediği kötü özelliklerin başkasında görülmesinin bir işareti olduğunu ifade etmektedir. Überhorst'a göre komik ve insanda uyandırdığı zevk, başkalarında olmadığını düşündüğü iyi özelliklerle

ri insanın kendinde görmesinden ve bundan dolayı sevinmesinden kaynaklanmaktadır. (1896: 2-3, 524)

Nietzsche ile aynı dönemde yaşamış olan ve daha çok felsefe tarihine dair eserleriyle tanınan **Kuno Fischer** (1824-1907) Marksizm'e karşı eleştirileriyle öne çıkan Yeni-Kantçı grubun içinde yer almıştır. Fischer'in felsefi düşünceye sağladığı en önemli katkı, ampirizm ve rasyonalizm arasında yaptığı kategorik ayrım ve tanımlamalardır. Fischer, en önemli eserleri arasında sayılan *Geschichte der neueren Philosophie / Yeni Felsefe Tarihi*'nde, John Locke, George Berkeley ve David Hume'u ampirist, René Descartes, Baruch Spinoza ve Gottfried Leibniz'i rasyonalist kategorisinde değerlendirmiştir. Fischer'in ampirizmi, bilgilerin duyular ve deney yoluyla elde edilebileceğine inanan, rasyonalizmi ise belirli bilgilerin ancak deney öncesinde saf akıl ilkeleri aracılığıyla edinilebileceğine inanan anlayış olarak tanımlaması, oldukça kategorik ve tartışılabilir olsa da, uzunca bir süre kalıcı ve belirleyici olmuştur. Fischer, yazılarının bir kısmında insanın estetik tasavvur biçimlerinin gelişimini işlemiş, insan tabiatını dönüşüm sürecinde ele almış ve kişilerin eğitim düzeylerinin anlamı üzerine tartışmalar yürütmüştür.

Güzellik fikri ve nükte hakkında kaleme aldığı yazılarında Fischer, komik kavramını ele almış, konuyu, diğer idealist filozofların çoğunda olduğu gibi yücelik kavramıyla bağıntılı bir biçimde tanımlamaya çalışmıştır. Fischer nüktenin, kendine güven duyusunun güçlendirilmesine aracılık ettiğini düşünmektedir. Fischer'e göre insanlar, nesnelerle ya onları arzulayarak ya da incelemek amacıyla ilişki kurmaktadır. Arzulama sürecinde nesneler belirli bir hedefe yöneltilirler, onları sürekli elde etmeye çabalayan insan da kendini bağımlı kılar. Buna karşın seyir ve inceleme sürecinde ise nesneler, oyunda olduğu gibi tasavvurda resim olarak temsil edilir.

Yüce, Fischer'e göre estetik, nesneyi seyir ve inceleme esnasında kendinden uzaklaşma/kurtulma anlamına gelen özgürlüğün gerçekleşebileceği temel bir biçimdir. Komik ise, daha çok seyircisine dünyanın baskısından, nesnelerin bizi sıkıştıran ve bunaltan gücünden kurtulma imkânı sunmaktadır. Komedide, ruhun nesne tasavvuru tarafından işgal edilmesi ve boğulması sona ermekte,

aksine insan nesnelere üstünlük sağlamakta ve yönetmektedir. Komedide özgürlük kendini kaybetmek pahasına değil, bilakis özgüven duygusunun artmasıyla elde edilmektedir. İnsanın artık nesneler tarafından yakalanmış ve sürüklenmiş biçimde kendini yüceltmesi söz konusu değildir. Zira insan komedide kendini nesnelere nispetle yüce olarak hissetmektedir, onlara aşağıdan yukarı doğru değil, tersine yukarıdan aşağıya doğru bakmaktadır. Komikğin özgürleştirici ışığında nesneler ve durumlar tamamen aydınlanmakta ve bütün estetik ayrıntılarıyla tanınmaktadır.

Komik, estetik davranış olarak hayrete düşme ve hayran kalmayı talep etmemektedir. Komiklik esnasında seyirci yücelik duygusuna sahip olduğu için, estetik davranış olarak seyirciden sonsuz büyük olanın, sonsuz küçük olana gösterebileceği tavır ve davranışlar talep edilmektedir. Komik, yüce ile zıtlık oluşturmalarına rağmen, yüceliğe yol açtığı için, Fischer'e göre pekâlâ ters çevrilmiş bir yücelik olarak kabul edilebilir. Demek oluyor ki, komik ile yüce arasındaki ilişki sadece basit bir zıtlık ilişki değildir. Kaldı ki, yücelik duygusu kendisini, bastırılmışlık ve sıkıştırılmışlık duygusunun üzerine inşa etmekte, kendilik duygusunun kaygan zemini üzerinde yükselmekte ve bir gün mutlaka yeniden aşağıya düşüşle yüzleşmektedir. Bu bağlamda yüce ile gülünç arasında sadece bir adımlık mesafenin bulunduğu söylenebilir. Antik dönemde trajedilerin hemen arkasından satir oyunlarının sahnelenmesi, zafer arabalarının hemen arkasından askerlerin alaylı şarkıların duyulması, belki de bu yakınlığı anlatmak istemektedir.

Fischer'e göre yüce, komiği kendi zıddının bir resmi olarak sahneye davet etmektedir. Komiği, estetik tasavvur tarzının ihtiyaç duyması, daha doğrusu yücenin tek taraflı olması ve insan tabiatındaki birçok özelliği görememesi dolayısıyla trajediyi tamamlayan bir unsur olarak kabul etmek de mümkündür. Bu durum, eğer tarihten örnek vermek gerekirse, yüceliği temsil eden trajik figür Don Kişot'un yanında Sancho Panza'nın düşüklüğü ve basitliği temsil etmek suretiyle tamamlayıcı bir unsur olarak yerini almasına benzetilmektedir. Sonuç itibarıyla estetik açıdan bakıldığında her ikisini, siyah ve beyaz gibi birbirlerini çağrıştıran ve tamamlayan

renk birlikteliklerine benzetmek mümkün gözükmektedir (Fischer, 1996: 27-30).

Kuno Fischer'den sonra gülme ve komik konusuna ağırlıklı olarak felsefi açıdan yaklaşan ve görüş bildiren yirminci yüzyıl yazarları arasında **Nicolai Hartmann** (1882-1950) öne çıkmaktadır. Fundamental ontolojinin öncülerinden, metafiziğin yirminci yüzyıldaki en önemli yenileyicilerinden olan ve eleştirel gerçekçiliği savunan Hartmann, konuya ilişkin özgün düşüncesiyle dikkat çekmektedir. Hartmann komiği, pratiğin ilgi ve faydasının dışında, kendi başına taşıdığı bir değer olarak tanımlamaya çalışmıştır. Komik biçimlerini ve mizahı, varlığı katmanlara ayırmak suretiyle tasavvur eden ontolojik anlayışına uygun biçimde düzenleyen Hartmann, komiği daha çok varlık katmanları arasındaki uyum, mizahı ise estetik nesnenin/durumun katmanları bağlamında ele almakta ve birbirinden ayırmaktadır.

Hartmann, birbiriyle karıştırılan mizah ve komiğin esasen farklı şeyler olduğunu, komiğin nesne/durum ve kalitesiyle ilgili bir soru, mizahın ise daha çok nesne/durumu gözlemleyen (yazar veya oyuncunun) konusu olduğunu söylemektedir. Zira mizah, insanın komiği nasıl algıladığını ve tekrar ederken veya şairane bir biçimde değerlendirirken/değersizleştirirken nasıl kavradığını göstermektedir.

Hartmann, bazı estetik eserlerde olduğu gibi, komik ve mizahın sanki aynı türden iki ayrı şeymiş gibi birlikte zikredilmesine karşı çıkmaktadır. Mizahın, komiğin bir alt kategorisi gibi değerlendirilmesi de doğru değildir. Bir insanın mizahçı olması komik olduğu anlamına gelmez. İnsanlar mizahçıya değil, onunla birlikte mizahın nesnesine gülerler. Bunun sebebi, mizahçının nesnesindeki komiği gösterebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Yoksa mizahın kendisi komik değildir; tıpkı komik bir insanın mizahi olmaması gibi. Bazen komik insanlar kendi komikliklerinin farkına varma mizahından bile mahrum olabilmekte, böylece daha da komikleşmektedirler. Demek oluyor ki, hayatta karşılaşılan hakiki komik, mutlaka irade-dışı gerçekleşmektedir. Hartmann, elbette oyuncuların veya bir insanın güldürmek amacıyla bilerek komiklik yapabileceğini, ama bunun oynanmış bir komiklik olacağını söylemek-

tedir. Hartmann'a göre *komik* ile *mizah* arasındaki bu yakın ilişki, mizahın mevcut komik bir durum olmaksızın meydana geleme-yecek olması dolayısıyla komikle ilişki kurması, komiğin de buna karşın mizahı meydana çıkarmasından ve öznenin uygun tepkiyi göstermesini talep etmesinden kaynaklanmaktadır.

Komiğin katmanları arasındaki ilişkiler, oldukça karmaşıktır. Zira komiklik esnasında gözlemleyici önce şaşırtılmakta, hayal kırıklığına uğratılmaktadır. Örneğin erkek bir figürle karşılaşma beklentisi oluşmuşken, birden kadınla karşılaşma gibi. Bu, Hartmann'a göre, saydamlık gibi sunulan belirli bir gerçekliğin, esasen maskeleme olduğu ve böylece komiğin katmanlarının oluşturulduğu anlamına gelmektedir. Üstelik bu süreçte oluşan katmanlar arasındaki çelişkili gibi görünen ilişkiler, esasen nispetsizliği ifade etmekte ve görünüş nispetlerindeki güzelliği rahatsız etmektedir. Komik, elbette oluşturulan bu rahatsızlık, nispetsizlik veya çelişkili durumla değil; bilakis yine şaşkınlığın, hayal kırıklığının ortadan kaldırılmasıyla tesir etmekte ve sona ermektedir.

Hartmann'ın görüşleri Kant'ın gülme teorisiyle uyusmaktadır. Hartmann teorik yazılarında, komiğin hem sahnede hem de gerçek hayatta gergin bekleyişlerin ansızın boşa çıkması biçiminde gerçekleştiğini söylemektedir. Bu bağlamda Hartmann, mizahçı sanatçıların şuurluca oluşturdukları her komiğin, esasen insanların gerçek hayatta tecrübe ettikleri karakteristik aldanişların bir taklidi olduğunu iddia etmektedir (Hartmann, 1966: 415-417, 444-446).

Nicolai Hartmann örneğinde olduğu gibi, yirminci yüzyılda gülme ve komiklik konusuna ağırlıklı olarak felsefi açıdan yaklaşan yazarların büyük bir çoğunluğu, gülmenin teorisini kurmak amacıyla yola çıkmasalar ve felsefi açıdan çok yeni ve tamamen kendilerine göre yeni görüşler ifade etmeseler de, yaptıkları vurgu farklılıklarıyla gülme ve komik konusunun daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmaktadırlar. Felsefi yaklaşımlar başlığı altında kendisinden kısaca bahsedilmesi gereken isimler den biri de **Wolfgang Iser**'dir (1926-2007). Özellikle algı estetiği üzerine kaleme aldığı yazılarıyla dikkat çeken Iser, komiği devirme olgusuna ilişkin anlayış olarak tahlil etmektedir. Komedide birliktelik oluştu-

ran pozisyonların, esasen kendi aralarında birbirlerini olumsuzlayan/inkâr eden bir nispet içinde bulunduklarını düşünen Iser, her pozisyonun diğerini devirmeye meyilli olduğunu ifade etmektedir. Durumların karşılıklı olarak birbirlerini devirme süreci nihayet düzensizliğe ve yönsüzlüğe yol açmakta, figürlerin zihnî topografyası karmaşıklaşmakta ve nihayet kavramanın iktidarsızlığı alanına âdeta itilip devrilmiş olan seyirci gülmeye başlamaktadır.

Iser'e göre, olumsuzlama, olumsuzlanan pozisyonun devrilerek öncekine göre zıt bir pozisyona dönüştüğüne işaret etmektedir. Bu yüzden zaten komiğin, bir tür maske düşürme efektine sahip oluşundan bahsedilmektedir. Pozisyonların karşılıklı olarak birbirlerini devirmesi, tabii ki bir pozisyonun devrilmesi ve diğer deviren pozisyonun zafer kazanması ve çatışmanın sonunda yön gösteren unsur olarak belirmesi anlamına gelmemektedir. Öte yandan zafer kazanmış görünenin de mutlaka devrilmesi gerekecektir. Bu tetiklenmiş süreç nihai anlamda bir pozisyonun diğerini devirmesi değil, oluşan nispet ilişkilerinin gelişim yönünün devrilmesi, belirsizleşmesidir. Iser, pozisyonların devrilmesi sürecine tepki olarak gösterilen hayret ve şaşkınlığın, komiğin bir inşa unsuru değil, bilakis seyircinin algısında oluşan bir efekt olduğunu vurgulamaktadır.

Komedideki pozisyonların karşılıklı olarak birbirlerini devirmesi, dramda olduğu gibi, çatışan pozisyonların tarihsel anlamda şartlanmış içeriksellik ve içerik etrafında inşa edilen kurgusal birlik ve bütünlükten farklı bir yapıyla karşı karşıya olunduğunu göstermektedir. Dramda içeriklerin çeşitlendirilmesi bile nihayet teleolojik aksiyonun daha iyi anlaşılmasına hizmet etmektedir. Fakat komedideki karşılıklı devirme, pozisyonların karşılıklı olarak olumsuzlanması, inkâr edilmesi anlamına geldiğinden, olumsuzlamaların herhangi bir teleolojik gayeyle ilişkilendirilmesi zorlaşmaktadır.

Iser, gülmenin kriz karşısında bilgisel ve duygusal cevaplar bulamadığı için çaresiz kalan bedenin gösterdiği tepki olduğunu düşünmektedir. Bu durum tabii ki, komiğin kendisinden ziyade algılayıcısı için geçerli olmaktadır. Komiği algılama sürecinde bedensel hareketlerin gülmeye yol açacak biçimde mobilize olması,

komik olarak sunulan durumların krize yatkın ve tabii günlük hayatta sıkça tecrübe edilen alışılmış durumlardan farklı olması gerektiğini göstermektedir (Iser, 1976: 399-401).

Aristoteles'ten günümüze değin geçen süreç, gülme ve komiğin ne olduğu sorusu etrafında ifade edilen felsefi ve estetik yaklaşımların genel çerçevelerini oluşturduklarını, yirminci yüzyılda belirli bir doygunluğa ulaştıklarını ve vurgusal farklılıklarını ancak ayrıntılı analizlerde ortaya çıkarabildiklerini göstermektedir. Gülme ve komiğin ne olduğu sorusunu tanımlama çabalarının on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldan itibaren çeşitlenmeye başladığı, felsefi yaklaşımların yanında, hatta daha çok psikolojik ve sosyolojik yaklaşımların artmaya başladığı görülmektedir.

Psikolojik Yaklaşımlar

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren bir bilim dalı olarak kendini kabul ettirmeye çalışan psikoloji, yirminci yüzyılın başlarında müstakil bir bilim dalı hâline gelmiş ve özellikle dinin büyük bir hızla geri çekilmeye devam ettiği modern dönemde oluşan boşluğu doldurarak, insanın ne ve nasıl bir varlık olduğu sorusu karşısında söz söyleme yetkisine sahip olduğu iddiasıyla hayatın bir çok alanında kendinden bahsettirmeye başlamıştır.

İnsan hayatının bütün evrelerini ve ilişkilerini araştırma kapsamı alanında gören psikolojinin kendini ferd ve toplum hayatında gelişen hadiselerin yeni açıklama mantığı olarak kabul ettirmesi, cazibesinin sadece bilim adamları değil, aynı zamanda edebiyatçı, düşünür ve sanatçılar nezdinde de artmasına sebep olmuştur. Sonuç olarak birçok edebiyatçı, sinemacı, tiyatrocu ve düşünür, eserlerini ve teorilerini psikolojik bir temel üzerine kurgulamaya ve formüle etmeye başlamışlardır. Psikolojik ve özellikle psikanalitik bir temel üzerine kurgulanmış birçok sinema filmi, televizyon dizisi, öykü, roman ve tiyatro oyunu örneğine rastlamak mümkündür.

Gülme ve komik konusuna psikolojik açıdan yaklaşan ve teorik açıklamalar getiren en önemli isimlerin başında kuşkusuz Sigmund Freud gelmektedir. Ancak özel olarak gülme ve komik

üzerine yazılmış bir eser sahibi olan Freud'un yanında konuya ağırlıklı olarak psikolojik açıdan yaklaşan Theodor Lipps ve Luigi Pirandello gibi isimler de bulunmaktadır.

Yaşadığı dönemde psikolojizmin en önemli temsilcisi olan **Theodor Lipps** (1851-1914) düşüncesini öncelikli olarak sanat ve estetik konuları etrafında yoğunlaştırmıştır. Sigmund Freud tarafından ilgiyle takip edilen yazılarında Lipps, daha sonra tartışılmaya devam edilecek olan empati ve şuur-altı/şuur-dışı kavramlarının psikolojik terminolojiye yerleşmesine ve kök salmasına katkı sağlamıştır. Theodor Lipps, gülme ve komik konusunda ileri sürdüğü görüşlerini ağırlıklı olarak *Komik und Humor / Komik ve Mizah* ve *Grundlegung der Ästhetik / Estetiğin Temelleri* başlıklı kitaplarında ifade etmiştir.

Lipps, hayatının son dönemlerinde Edmund Husserl'den (1859-1938) etkilenerek daha çok *özün fenomenolojisi* görüşüne yakınlık duysa da, başlangıçta ele aldığı konuları psikolojizmin bakış açısına indirgediği anlaşılmaktadır. Nitekim Lipps, *Komik und Humor / Komik ve Mizah* başlıklı kitabının önsözünde, kitabın içeriğiyle ilgili daha önce yazdığı makaleleri *Psychologie der Komik / Komik'in Psikolojisi* başlığı altında yayınladığını, ama kitabında bu başlığı *Psychologisch-ästhetische Untersuchung / Psikolojik-Estetik Araştırma* biçiminde değiştirdiğini, bu başlıktaki psikoloji kelimesinin esasen yersiz olduğunu, çünkü her türlü estetik araştırmanın aslında psikolojik olduğunu iddia etmektedir (Lipps, 2006: 3).

Lipps *Komik und Humor* adlı kitabında, öncelikle Kant, Schopenhauer ve diğer düşünürlerin gülme ve komik hakkında ileri sürdükleri görüşleri ele almakta ve eleştirerek kendi görüşlerini bil-lurlaştırmaya çalışmaktadır. Kant ve diğer düşünürlerin ileri sürdükleri zıtlık ve kavramsal zıtlık, entelektüel zıtlık, duygusal zıtlık gibi kavramları tartışmakta, muhtemel zıtlıkların hangi düzeylerde ve nasıl gelişebileceğini, bunun komiklik ve gülme tesirinin ne olabileceğini sorgulamaktadır. Lipps, örneğin Kant'ın düşünce ve tasavvur oyunları üzerine kurmaya çalıştığı komik ve gülme ilişkilerini eleştirmekte, Schopenhauer'in gülmenin sebebini, düşünülen kavram ile görülen gerçek nesne arasındaki uyumsuzluk olarak açıklamasını yetersiz ve gülünç bulmaktadır. Lipps, bir gülme teo-

risi geliştirmek adına gerçek ile kavram arasında böylesine teknik, yapmacık ve zoraki ilişki kurulmasını gülünçlüğün yanında aynı zamanda sinir bozucu bir yaklaşım olarak nitelemektedir.

Theodor Lipps'in eleştirilerinden ve kitabın sonundaki değerlendirmelerinden, bazı konularda Kant gibi düşündüğü, komiği bir şeyin insan gözünde değerinin düşmesi, inkâr edilmesi, hiçliğe dönüşmesi olarak tanımlamadığı anlaşılmaktadır. Kant gibi Lipps de, gülme teorisini oluştururken, beklentinin boşa çıkması, beklenilenin zıddının gerçekleşmesi dolayısıyla yaşanan şaşkınlık ve şaşkınlığa zevk ve zevksizliğin eşlik etmesi gibi durumları dikkate almakta ve önemsemektedir. Sonuç olarak bakıldığında komik, Lipps için de olumsuzlama anlamına gelmektedir. Fakat bu olumsuzlama, Wolfgang Iser'de olduğu gibi, komik unsurlar arasında değil, daha çok komiğin algısında gerçekleşmektedir.

Lipps'e göre komiklik duygusu büyük lde anlamsız ve ruhi gücünü inisiyatifinde tutmak için kendinde yeterli enerjiyi bula-mayan yeteneksiz kişiler hakkında oluşmaktadır. Algı içeriğinin hafifçe ve hiçbir engelle karşılaşmaksızın yayılması zevki meydana getirmektedir. Lipps'e göre zevkin, zevksizlik değil acıyla zıtlık oluşturması durumunda komik değil daha çok tragedya meydana gelmektedir. Bu bağlamda Lipps'e göre komedi ve trajedinin zıtlık oluşturdukları söylenemez. Kaldı ki, her ikisi de zevksizlik durumlarını içermeleri bakımından ortak özelliklere sahiptirler.

Lipps, komiği *znel*, *nesnel* ve *naif* olmak üzere üç kategoride incelemektedir. Lipps'e göre nesnel komik, kişilerin özellikleri ve çalışmaları veya nesnelerin, hadiselerin özelliklerinin, o kişiler, nesneler ve hadiselerle, kısaca gerçekle örtüşmemesi durumunda meydana gelmektedir. Öte yandan öznel komik ise, anlam taşıyıcılar olarak sözde ve eylemde gözlemlenen şakaların/nktelerin hakikatle uyuşmaması ve mantıksal içeriğin kaybolması durumunda gerçekleşmektedir. Lipps'in naif olarak adlandırdığı komik ise, büyüklük küçüklük zıtlığı yerine, çocuksu bir ifadenin yetişkin birinin konuşmasında yer alması gibi, konum zıtlığının ifade edildiği durumlarda oluşmaktadır.

Komiğin en önemli özelliğinin güldürücü olması, gülmenin de ancak gülme duygusu ve hazzıyla birlikte gerçekleşebileceğini d-

şünen Lipps, komiğin kendisinin haz veya habsızlığı ifade etmediğini, ama zevkin oluşabilmesi için uygun bir zemin sunduğunu ifade etmektedir. Fakat komik, belirli bir düzeyde de olsa habsızlığa da yol açmaktadır. Nitekim gülmenin oluşması için işleyen bekleme süresinin baskısı ve beklentinin boş çıkmasıyla yaşanan hayal kırıklığı belirli bir düzeyde de olsa tatminsizlik duygusunun oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Lipps, komik ve gülme süreçlerine hem hazzın hem de habsızlığın eşlik ettiğini ifade etmektedir. Bu durum komiğin hâkim renginin duygu olduğunu, duygu anlaşılmadan komiğin anlaşılamayacağını göstermektedir. Lipps, gülmeyi psişik bir olay; her türlü psişik olayı ise psişik enerjilerin şu veya bu biçimde, farklı yönlerde ve çeşitli yoğunluklarda hareket etmesi olarak anlamaktadır. (Lipps, 2006: 111-146)

Komiklik dolayısıyla oluşan duyguda bulunan hazzın elbette diğer hazlardan farklı olduğu, kendine özgü özelliklere sahip olduğu gerçeği dikkate alınmalıdır. Komiklik dolayısıyla oluşan haz, kuşkusuz asil eylemler veya büyük düşünceler dolayısıyla hissedilen sevinçten farklıdır. Komiklik hazzı, pekâlâ çok derinlere işleyen bir haz olabilir, fakat yine de çok derinden hissedilen ciddi hazlardan başka bir şeydir. Lipps, komiklik hazzının hafif, içeriksel açıdan fakir, ince, boş, yüzeyde kalan, kalple ilişkisi olmayan bir karıncalanma olduğunu düşünmektedir.

Lipps'e göre böylesine hafif hazlar ancak, ruhun bir nesne veya durumu algılama hazırlığının, o nesne veya durumun talep ettiği algılama yeteneğinin üstünde ve ötesinde olması hâlinde meydana gelebilmektedir. Lipps, konuya örnek olarak doğum sancıları çeken dağ örneğini vermektedir. İnsanın, dağın büyük bir mucize göstereceğine ve kendine yakışır büyüklükte bir şey doğuracağına kendini hazırlamış ve inandırmışken birden fare doğurduğunu görmesi, şaşkınlık ve belirli bir şey görmeye şartlanmış olan algıyla oynanmışlık izlenimleriyle karışık bir ruh hâlinin oluşmasına sebep olacaktır. İşte bu ruh hâli, komiklik hazzının nasıl oluştuğuna dair güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Söz konusu örnekte görüldüğü gibi, büyük bir mucize beklentisi, küçük bir fareyle tatmin olmak zorunda kalmaktadır. Fakat bu aynı zamanda bir tatminsizlik ve hayal kırıklığıdır. Hayal kırıklığı

ise her hâlükarda zevksizliğin sebebidir. Bu örnek bize yine haz ve hazzsızlığın komiğin içinde yan yana bulunduğunu göstermektedir. Hatta Lipps'e göre, haz ve hazzsızlık duygularının birleşerek yeni bir komiklik duygusunu oluşturduklarını söylemek mümkün gözükmemektedir.

Lipps'e göre acı ve çok acı komikliğin oluşturduğu duygulardan, umutsuzluğun yol açtığı acıklı gülmelerden de bahsetmek mümkündür. İnsan ayrıca gülmek istediği için veya gıdıklandığı için de gülebilir. Fakat bütün bu gülmelerin komiklikle ilişkisi bulunmamaktadır. Hatta komiklik de mutlaka gülmeyi gerektirmemektedir. Nitekim insan gülmeyi gerektirebilecek komik bir durumla karşılaştığı hâlde, pekala çeşitli sebeplerden dolayı gülme duygusunu bastırabilir ve gülmeyebilir. Fakat bu komikliğin de bastırılabilceği anlamına gelmemektedir. Anlaşıldığı üzere komik ile gülme aynı şey demek değildir.

Doğuran dağ örneğinde olduğu gibi, komiklikte önce şaşkınlık ve karşılaşılan gerçekliğin kabul edilmesinden sonra bir hafifleme, gerçekliğin gerçek yüzüyle karşılaşmakta elde edilen bir aydınlanma söz konusudur. Şaşkınlık ile aydınlanma arasındaki sıra takibi, başka psişik hareketlerin meydana gelmesine zemin hazırlamaktadır. Dikkat, beklentiyi bir yönüyle tatmin eden ve etmeyen şeyden uzaklaşmakta, sonra yine kendisini başlangıçta uyarmış olan aynı şeye geri dönmektedir, sıkışık algı dalgaları geriye doğru akmaktadır. Koca bir dağın nasıl olurda bir fare doğurabildiği sorusunun yöneltmesiyle birlikte tekrar dağa geri dönüldüğünde, doğum sancısı yeniden algılanmaktadır. Bu algı, hemen meraklı beklentiye dönüşmektedir. Sonra tekrara hayal kırıklığı yaşanmaktadır. Oyun her defasında başlangıç noktasına geri dönüp yeniden başlanmaktadır. Bu durum komik tasavvur ve muhayyile hareketlerinin kendi içlerinde eriyip tükendiklerini göstermektedir.

Jean Paul'un aksine Lipps, yüce olanın komik olanın zıttı olmadığını düşünmektedir. Komik ve yücelik doğrudan bir zıtlık ilişkisi içinde bulunmamaktadır. Komik olanla asıl zıtlık oluşturan şey *büyükliktir*. Zira, komik olan şaşırtıcı bir biçimde küçük olandır. Lipps'e göre komik, zayıf izlenim, güçsüz bir anlam, önemli fakat yüce olmayanın, nispeten büyüğün, güçlü bir izlenimin, anlamının

ve yücenin yerine geçmesiyle oluşmaktadır. Komik, kendini abartan, büyük doğuran bir küçüğü oynayan, sonra yine küçük görünen izafi bir hiçlik olarak ortaya çıkan ve hızla çözülüp giden bir şeydir. (Lipps, 1914: 575-579)

Nobel ödüllü, şair, filolog ve tiyatro yazarı **Luigi Pirandello** (1867-1936) ise, Theodor Lipps gibi, gülme ve komik konusunu ağırlıklı olarak psikolojik açıdan ele alsa da farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Pirandello, absürt tiyatronun öncülerinden kabul edilmektedir ve en çok *Six Characters in Search of an Author* / *Altı Kişi Yazarını Arıyor* adlı oyunu ile tanınmaktadır.

Grotesk tiyatronun trajik izlerini taşıyan absürt bir tiyatro anlayışına daha yatkın olan Pirandello, gülme, komik ve mizah konusunda Lipps'in aksine gülme duygusunun, bir başka deyişle gülme hazzının, trajik acıma duygusuyla birlikte olabileceğini düşünmektedir. Ayrıca Pirandello, Lipps'in duyguların zıtlığı konusuna ciddiyetle eğilmediğini söyleyerek eleştirmektedir.

Pirandello mizahi süreci algısal refleksiyonlar dolayısıyla duygu zıtlıklarının oluşturulması olarak tasvir etmektedir. Bu süreç, başlangıçta gülünç bir şeyin (kişi veya durumun) meydana getirilmesi suretiyle oluşan belirli bir duygu durumundan hareket ederek gerçekleşmektedir. Daha sonra algısal refleksiyon araya girmekte, başlangıçtaki duygu durumunu değiştirmekte, böylece çoğunlukla acımayı ifade eden karışık bir duygu oluşmaktadır. Pirandello'ya göre algılayıcının (okuyucu veya seyircinin) oluşan karışık duygular arasında gidip gelmesi, mizahi tecrübeye işaret etmektedir. Pirandello'ya göre komik ve mizah, zıtlığın gözlemleme ve hissetme farkına göre birbirinden ayrılmaktadır.

Benliğin bütünlüğünün zamansal bir toplama indirgenebileceğini düşünen Pirandello'ya göre kişilik, sürekli olarak kombine edilen unsurların toplamından meydana gelmektedir. Algı, hissetme ve refleksiyon esası üzerine kurulu olan sanatsal sürecin psikanalizden, patoloji ve parapsikolojiye kadar uzanan araştırma alanı için önemli malzemeler sunduğunu düşünen Pirandello, mizah ve komik konusuna şuur sorunları ve psikolojik görecelik çerçevesinde yaklaşmaktadır. Mizahı, gerçekliğin paradoksal tabiatını ifade ve insan hayatının acısını ve saçmalığını kınama aracı olarak gören

Pirandello, natüralizmin gerçekliği olgusal bilgiler içeren kesinlikle yeniden üretme iddiasına karşı çıkmaktadır.

Pirandello'ya göre sanat eseri, iç hayatın özgür hareketlerinin bir neticesi olarak meydana gelmektedir. Psikik hayatın hareketleri dolayısıyla fikirler ve resimler uyumlu bir forma kavuşmakta, böylece forma kavuşan bütün unsurlar kendi aralarında kendilerini düzenleyen ana fikirle birleşmekte ve karşılıklı olarak birbirlerine bağlanmaktadırlar. Şuur hiçbir zaman ruhu tam olarak aydınlatamaz. Şuurun kendisi yaratıcı bir güç değil, düşüncenin kendini gözlemlediği bir iç aynadır. Düşünce kendisini temaşa eden ve eylemlerine eşlik eden bir şeydir. Sanatçı bir eser tasarımıladığında, refleksiyon süreci gizlice tasarıma eşlik ederek eser hakkındaki nihai kararın verilmesinde belirleyici olmaktadır.

Bir sanat eserinin tasarımıyla sürecinde yaşanan bu durum büyük ölçüde mizah için de geçerlidir. Ancak, mizahi bir eserin tasarımılanmasında refleksiyon süreci kendini gizlememekte, yani bir tür duygu formuna, duygunun kendini gözlemleyebileceği bir aynaya bürünmemekte, daha çok yargıç konumuna yükselmekte, süreci serinkanlılıkla tahlil etmekte ve tasarımı tekilleşmiş parçacıklara bölmektedir. Fakat, bölünmeyle sonuçlanan tahlilin ardından, zıt bir durumun hissedilmesi biçiminde adlandırılabilir yeni bir duygu oluşmaktadır. Daha açık bir ifadeyle ifade etmek gerekirse, Pirandello'ya göre, ilk bakışta komik bulunan bir görüntü, daha sonra tahlil edildiğinde ve komik görüntünün veya durumun meydana geli sebepleri ve zorunlulukları düşünüldüğünde, hissiyat ters yönde değişmekte ve durum komik olmaktan çıkmaktadır. Bu durumda, kişide gülme duygusu oluşturan komik görüntü, gerçeğe nispetle zıt bir duygu meydana getirmiş olmakta, fakat daha sonra yapılan tahlilin sonunda, yine gülme duygusuna zıt bir hissetme sürecine geçilmektedir. İşte bu refleksiyon süreci komik ile mizah arasındaki farkı bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktadır. Bu yüzden Pirandello, gerçek mizahçıları sadece şair değil, aynı zamanda eleştirmen olarak adlandırmaktadır. Mizahçada nefes alan her duygu, düşünce, kendini çiftleyerek zıddına davetiye çıkarmaktadır. Her *evet*, sonunda evet anlamına gelebilecek bir *hayıra* dönüşmektedir. Mizahçı ne kadar tek taraflı gözükse veya ken-

disini kandırda da, eninde sonunda mutlaka öbür tarafın farkına vardırarak duygularla yüzleşmek zorunda kalacaktır (Pirandello, 1986: 153-208).

Kendini mizahçı olarak tanımlayan Pirandello'nun, mizahı komiğin üstünde gördüğü, fakat bunu ispat edebilecek sistematik bir yaklaşımdan uzak olduğı, kavramları belirli niyetlere işaret eden, fakat sınırları belirsiz kalmış alanlar olarak bıraktığı anlaşılmaktadır. Nitekim Pirandello'nun tanımlama çabalarından yola çıkıldığında, mizahın genel karakteristik özelliklerinin ideal ve gerçeklik arasında anlayış ve duygularla kavranmış bir nispetsizlik, bütün gözlemlere, mütalaalara ve sunumlara eşlik eden şüpheli bir tavır ve asli duyguların refleksiyon (tahlil) süreci boyunca sürekli zıddına dönüşmesinden başka bir şey olmadığı görülmektedir. Ayrıca Pirandello, söz konusu refleksiyon sürecinin şuurlu olmadığını, daha çok kendiliğinden ve bir sis perdesi gibi varlığını sürdüren duyguların hükümlanlığında geliştiğini söylemektedir. Pirandello, bıkmaksızın refleksiyon sürecinin çok özel olduğunu ve kesin hatlarıyla tasavvur edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Böylece esasen Pirandello, söz konusu sürecin tam anlamıyla felsefi veya psikolojik açıdan açıklanabilme ihtimalini peşinen ortadan kaldırmaktadır. Sonuç olarak Pirandello'nun mizah anlayışından geriye yalnızca gözyaşlarına boğulmuş bir gülümseme kalmaktadır.

Gölmenin bloke edilmesi ve kesintiye uğratılması konusu, **Sigmund Freud**'un (1856-1939) mizah anlayışında da önemli bir yer işgal etmektedir. Gölme, mizah ve nükte konuları üzerine *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten / Nükte ve Şuur-dışı ile İlişkisi* başlıklı bir kitabı kaleme alan Freud, mizahı, istisnaları olsa da, duyguları gereksiz yere kullanmayı engellemesi ve habsizlik-tan kaçınması dolayısıyla en yüksek psikiş başarı olarak takdir etmektedir.

Ewald Hecker (1843-1909), Emil Kraepelin (1856-1926), Gerardus Heymans (1857-1930) gibi gülme ve komik konusuna psikolojik ve psikiyatrik açıdan yaklaşan isimler dikkat çekse de, aynı dönemde en çok yankı bulan ve günümüzde hâlâ tartışılmaya devam eden isim Sigmund Freud olmuştur. Şuur-dışının özellikleri ve şuur-dışına ait haz ilkesinin ve libidinal güçlerinin şuur alanına

karşı giriştikleri istila hareketlerini incelediği *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Nükte ve Şuur-dışıyla İlişkisi* adlı kitabında Freud, nesneleri, sanat eseri kavramını ve nükteyi biçimlendiren figüratif operasyonları şuur-dışıyla olan ilişkileri çerçevesinde tahlil etmektedir. Bu kitapta Freud gerçekçilik ilkesine göre işleyen şuur süreçleri ile haz ilkesine göre ve figüratif bir biçim ve tarzda etkin olan şuur-dışı süreçler arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmaktadır. Ayrıca Freud bu kitabında nüktenin teknikleri, eğilimleri ve motifleri, haz mekanizmaları ve toplumsal ilişkileri üzerine durmaktadır. Freud kitabının ikinci bölümünde nükteyi rüyayla karşılaştırmaktadır. Freud bu karşılaştırmada öncelikle nüktede kullanılan yoğunlaşma, yerini kaydırma, ikame etme ve maskeleye gibi tekniklerin rüyada da kullanıldığına dikkat çekmektedir. Freud bu bölümde rüyanın hazzsızlığın, hoşnutsuzluğun tasarrufuna hizmet ettiğini, nüktede ise rüyada gizlenmiş olanın gün ışığına çıktığını, dolayısıyla nüktenin hazzın üretilmesine hizmet ettiğini ifade etmektedir. Freud, baskı ve savunma arasındaki dengenin nüktenin öngördüğü oyun dolayısıyla haz ilkesinin lehine bozulduğunu ve hazzı serbest hâle getirdiğini düşünmektedir. Freud'a göre gülme esnasında boşalan psişik enerjiler daha önceki bastırılmış ve engellenmiş, tasarruf edilmiş hazlardan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda Freud gülmenin de daha önce belirli psişik süreçlerin istila edilmesinde kullanılmış ve artık kullanılmayan enerjilerin, serbestçe boşalmasıyla oluştuğunu düşünmektedir. Freud ayrıca, rüyaya benzer biçimde, gülmenin müstehcenlik ve şiddet içeren konularda daha güçlü meydana geldiğini düşünmektedir. Nüktede ayrıca Freud, enerji boşalmasına ek olarak kelimelerle oynama, saçmalık ve diğeriyle rekabet gibi çocuksu saf hazların da söz konusu olduğunu ifade etmektedir. Fakat sonuç itibarıyla gülme Freud'da bastırılmış duyguların/hazların yahut cinsellik ve şiddet arzularının boşalması durumuna indirgenmiş gözükmektedir. Freud kitabında ayrıca haz ilkesinin komik durumlarda nasıl işlediğini de ele almış, gülmeyi komikteki aptallık, saflık, karikatürize oluş ve tekrar durumlarını gülme olarak anlamış ve şuur-dışından ziyade ön-şuur kavramıyla ilişkilendirmiştir.

Nükte, mizah ve komik Freud için, her biri kendine özgü bir biçimde psişik enerjilerin tasarrufu ve haz kazanımlarıyla ilgili

süreçleri ifade etmektedir. Nükte, mizah ve komik, incelenmesi gereken heyecan dinamikleri ve insiyak ekonomisinin alanına aittir. Freud'a göre nükte, tabu ve gelenek gibi toplumsal ve kültürel bariyerleri veya ferdin kendi içinde bulunan, eğitim veya toplum-sallaşma süreçleri tarafından oluşturulan dirençleri ifade eden tutuklulukları aşabilme imkânı sunmaktadır. Psişik enerjilerin bastırılmasına yönelik gerçekleşen tasarruflar, haz kazanımlarına yol açmaktadır. Zira böylece hiç değilse bile cinsellik ve şiddetle ilgili arzular imajiner bir düzeyde tatmin edilmektedir. Freud'a göre, ansızın gülme, bir tür özgürlüğü ve haz dolu çocukluk oyunlarını hatırlama anlamına gelmektedir.

Freud, kitabında bir tür nükte tipolojisi geliştirmekte, nükte çeşitlerini kombine edilmiş, saçma ve müstehcen nükteler biçiminde ayrıştırmaktadır. Ayrıca Freud, geliştirdiği tipoloji içinde nükteyi teknik özellikleri bakımından kısa, yoğun ve çift anlamlı olanlar biçiminde tanımlamaya çalışmaktadır. Nükteyi, bu içeriksel ve teknik ayrımlarının yanında ayrıca rüya ile karşılaştıran Freud nükteyi zararsız, saldırgan ve müstehcen eğilimler gösteren nükteler olarak sınıflandırmaktadır.

Freud'un psikanalitik sisteminde mizah, lüzumsuz duygu (enerji) harcamalarından yapılan tasarrufla elde edilen haz kazanımlarına yol açmaktadır. Heyecan ve duygu taşkınlığının yaşandığı bir durum dolayısıyla oluşan beklenti, bir başka deyişle heyecanı tatmin etme arzusu mizahta kesintiye uğratılmakta, arzunun tatmini yerine şaka ikame edilmektedir. Böylece tatmin edilmek suretiyle harcanmamış olan heyecanlar (psişik enerjiler) hazza dönüşmektedir. Üst-ben, babanın çocuğunu yatıştırması gibi, ben'i teselli etmekte, gerçekliğin ızdıraplı taleplerini reddetmekte ve nihayet haz duygusunun oluşmasına sebep olmaktadır.

Komik durumlarda psişik enerjilerin harcanması farklı biçimde cereyan etmektedir. Freud'a göre komiğin uyandırdığı haz, diğer komik durumlarla karşılaştırma yapmak suretiyle oluştuğundan, nispeten zayıf olmaktadır. Komik durumlar arasındaki karşılaştırma aynı zamanda harcanan haz duyguları arasındaki farkı da ifade etmektedir. Psişik enerjilerin harcanmasında ortaya çıkan bu fark, Freud'a göre komik dolayısıyla oluşan hazzın temel şartıdır.

Ancak bu hazzın harcanmaması ve psişik bir enerji olarak boşaltılması gerekmektedir.

Komik, tabii biçimiyle toplumsal ilişkilerde gözlenmektedir. Komik ifade insanlarda, hareketlerinde, davranışlarında, bedensel ve karakteristik özelliklerinde bulunmaktadır. Ayrıca, kişileştirilmesi şartıyla hayvanlar ve nesnelerde de komik ifadenin bulunabileceğini söylemek mümkündür. Ancak komik, kişinin kendisi değil, belirli şartlarda ortaya çıkan özelliğidir. Kişi, başkası kadar kendini de komik duruma düşürebilir. İnsanın başkasını ve kendini komik bir duruma düşürebilmesinin belirli yolları bulunmaktadır. Freud, söz konusu komikleştirme tekniklerini, konumunu değiştirme, taklit, örtmek/maskelemek, maskesini düşürmek, karikatür, parodi olarak adlandırmaktadır. Freud, ayrıca bu tekniklerin düşmanca ve saldırgan niyetlere hizmet edebileceğini vurgulamaktadır.

Freud, komiğin nasıl bir şey olduğunu anlayabilmek için, hareket komiğinin incelenmesinin yararlı olacağını, zira pantomim gibi en ilkel sahneleme biçimlerinin bu komikleştirme tekniğini kullandığını söylemektedir. Palyaçonun hareketlerine gülmemizin sebebi, abartılı ve kasıtsız olmalarıdır. Çocuğun yerinde duramaması ve zıplamaları komiklik duygusunu uyandırmamasına rağmen, yetişkin bir kişinin yazı yazarken dilini çıkarması bizi güldürebilmektedir. Bizi güldüren burada gayriihtiyari yapılan lüzumsuz hareketlerdir. Freud'un komikliği ve insanın güldürme özelliğini sadece yetişkin insanlara özgü bir şey olarak kabul etmesi düşündürücüdür ve olayı ne kadar mekanik bir çerçevede değerlendirdiğini göstermektedir.

Freud'un konuya ne kadar mekanik yaklaştığı, gülme sürecini ele alış biçiminde de ortaya çıkmaktadır. Freud, hareketlerin insanda gülmeye yol açmasının asıl sebebinin karşılaştırma olduğunu söylemektedir. Bu karşılaştırma farklı durumlar arasında olduğu gibi, başkasını hareketleriyle kişinin kendi hareketleri arasında da gerçekleşebilmektedir. Kişi komik hareketlerle karşılaştığında, önce hareketlerin amacını anlamaya çalışmakta, kendini aynı durumdaymış gibi hayal ederek, kurgu ile gerçeklik arasındaki uyumu kavramaya çalışmakta ve nihayet kendisinin yapmayacağı lüzumsuz hareketler dolayısıyla sinir uçları uyarıldığı için güle-

rek enerjisini boşaltmaktadır. Tam tersi de mümkündür, özellikle zihinsel durumlarda. Kişi, kendisinin saçma ve aptal durumuna düşmemek için gerekli gördüğü, normal bir zekânın göstermesi gereken bir çabayı başka birinin göstermediğini gördüğünde, pekâlâ gülmeye başlayabilir. Nitekim aptallık ve saçmalık en az çaba gerektiren bir durumdur. Her iki durumda da kişinin gülmesi, üstünlük duygusunun bir ifadesi olmaktadır. Üstünlük karşı tarafta algılandığında gülme değil, merak ve hayranlık duyguları söz konusudur. (Freud 2009; 1970).

Sonuç itibarıyla Freud, komiği insanın kendisiyle aynı duruma düşmüş başkasını karşılaştırmasından elde ettiği üstünlük hazzı olarak algılamış, böylece Hobbes'un görüşlerine daha yakın durmuştur.

Buraya kadar özetle ve analitik bir süzgeçten özenle geçirilerek sunulan gülme teorileri, Freud dâhil bu konuda söz söylemeye çalışan, konuya daha çok felsefi ve psikolojik açıdan yaklaşan düşünürlerin hiçbirinin gülmenin ne olduğu, niye ve nasıl meydana geldiği sorusunu bütün yönleriyle tatmin edici biçimde cevaplayamadığını göstermektedir. Bu durum şüphesiz konunun zorluğundan kaynaklanmaktadır ve soruya sosyolojik açıdan yaklaşan düşünürler için de geçerlidir. Fakat sosyolojik bakış açısının konuya yeni boyutlar, hiç değilse daha tatmin edici bir düzey kazandırdığı ve bu özelliğiyle diğer yaklaşımlar yanında ayrıcalıklı durduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir.

Sosyolojik Yaklaşımlar

Gülmenin üstünlük, güç ve had bildirme göstergesi olduğu kadar, yüceliği sıradanlaştırma ve kötü davranış örnekleri sergileme aracı da olabileceğini düşünen ve değerlendirmelerinde gülmenin, komiğin, mizahın ve komedinin toplumsal işlevlerinin neler olabileceği sorusuna özel önem atfeden düşünürler, konuya daha çok sosyolojik açıdan yaklaşmayı tercih etmişlerdir.

Gülme konusuna ağırlıklı olarak felsefi açıdan yaklaşan ilk düşünürlerden Platon ve Aristoteles'ten önce, milattan önce yaklaşık

sekizinci yüzyılda yaşadığı sanılan **Homer**'in bazı şiirleri, gülmenin dönemin pagan din anlayışı çerçevesinde ahlakilik ve toplumsallık bağlamında nasıl anlaşıldığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Homer, *İlias / İlyada* adlı eserinin birinci şiirinde Zeus'un oğlu Ateş Tanrısı Hefaistos'a atfen "sönmek ve tükenmek bilmeyen gülmelerin yüce tanrılara mahsus olduğunu" ifade etmektedir (Homer, 1979a: 20). Şiirde Hefaistos'un kıskançlık yüzünden kavgalı olan babası Zeus ile annesi Hera arasında arabuluculuk yapmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Hefaistos, bedensel özürlü dolayısıyla tanrıların kendisine alaylı bir biçimde gülmesinden şikâyet etmektedir. Şiirde gülümseme uzlaşmanın, gülme ise küçümsemenin bir işareti olarak anlamlandırılmaktadır. Söz konusu şiirde komiğin iki önemli yönüne işaret edilmektedir: Gülme bir yönüyle alaylı olduğunda birine haddini bildirme, sınırlarını belirleme anlamı taşıırken, diğer yönüyle sınırları aşmanın bir ifadesidir.

Homer'in *Odysee / Odysseia* adlı eserinin 8. şiirinde de (1979b: 326) benzer bir yaklaşım sergilenmektedir. Aynı kitabın 20. şiirinde ise, gülmenin bir başka özelliğine dikkat çekilmekte, tanrıların sönmek ve tükenmek bilmeyen gülmelerinin aklı sınırladığı ve zihin karışıklığına yol açtığı ifade edilmektedir. Fakat gülmenin kendi kendisiyle olan paradoksal ilişkisini ifade etmesi bakımından en dikkate değer ifadeler *İlyada*'nın 21. şiirinde (1979a: 385) yer almaktadır. Homer bu şiirinde, tanrıların kendi aralarında tuttuğu kavgayı seyreden Zeus'un yürekten güldüğünü söylemektedir. Ancak bu gülme dolayısıyla tanrıların kavgası tanrısallık özelliğini yitirmektedir: Zeus tanrılara gülmekle esasen kendine gülmektedir. O hem gülmenin öznesi hem de nesnesidir. Tanrı, tam da işte bu mutlak gülme dolayısıyla, ancak spekülatif-idealist felsefenin anlayacağı biçimde Tanrı olmakta ve aynı zamanda kendisiyle paradoksal bir ilişkiye girmektedir. Zira Zeus, kendisini bir yandan Tanrı olarak sınırsız göstermekte, ama öte yandan aynı anda çoktanrıcılığın gereği, güldüğü varlıkların Tanrı olması dolayısıyla kendini sınırlamaktadır. Kaldı ki çoktanrıcılık kendi içinde çelişkilidir. Zira sonsuz ve sınırsız olması gereken Tanrı, çoktanrıcılıkta diğer tanrıların olması dolayısıyla kısıtlanmakta ve sınırlandırılmaktadır. Aynı zamanda komiğin de temel formlarından

biri olan çelişkinin, bu tarz bir paradoksun çözülmesi ancak gülünç durumun fark edilmesi ve gülünçlüğü'nün tasdik edilmesiyle mümkündür. Zeus'un diğer tanrılara ve dolayısıyla kendine gülmesi bu gülünç durumun tasdik edilmesi, böylece Zeus'un içinde bulunduğu paradoksu aşması anlamına gelmektedir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde tanrısallığın sınırlandırılması anlamına gelen gülme, Antik Yunan teolojisinde gülen, mizahçı bir Tanrı anlayışı kadar aynı zamanda sekülerleşme eğilimlerini de ifade etmektedir. Bu özellikleriyle Antik Yunan teolojisi, Hristiyanlığın sonsuz olanın bedenselleşmesi (dünyevileşmesi/sınırlanması) ilkesiyle uyuşsa da, acı çeken Tanrı anlayışıyla çelişmektedir.

Homer'den sonra gülme ve komik konusuna toplumsal ilişkiler bağlamında eğilen isimlerin başında Horaz adıyla bilinen, Augustus döneminin en önemli Romalı oyun yazarı ve şairlerinden olan **Quintus Horatius Flaccus** (MÖ 65-8) gelmektedir. Epikür ve Aristoteles'ten etkilenen eklektik bir düşünce yapısına sahip olmasına rağmen özgür düşünceli bir aydın olarak kendini takdim eden Horaz, *Ars Poetica / Şiir Sanatı* başlıklı eserinde ölçülü bir tarz, satir oyunları için özgün bir ifade ve günlük dilin sanatkârane bir biçimde kullanıldığı bir komiklik anlayışı öngörmektedir.

Horaz, poetikasında ucuzca ve şöhet için yazılan, halkı eğlendirmekten başka amacı olmayan tragedya ve satir oyunlarını eleştirmekte, fakat kötü örneklerin trajedi veya satir oyunlarından uzaklaşma sebebi olmadığını ifade etmektedir. Eski komedi anlayışının açık sözlülüğünün belirli bir süre, hak etmediği hâlde kabul gördüğünü, hukuki bir statü kazandığını, ama daha sonra kazandığı bu serbestliği kötüye ve geçici olana hizmet etmek için kullanması ve küfürlü tarzı dolayısıyla toplum değerlerine ve kabullerine zarar verdiği düşünülerek sansürlendiğini anlatmaktadır. Bu tespitlerden hareketle Horaz, komedi sanatının yenilikçi, ama toplum değerleri dikkate alan bir ölçülülük içinde yolunu araması gerektiğini öne sürmektedir (1997).

Horaz gibi, komediye toplumsal sorumluluk duygusunu zedeleyebileceği kuşkusuyla bakan bir başka isim de **Martin Opitz**'dir (1597-1639). Opitz, 1624 yılında kaleme aldığı *Buch von der Deutschen Poeterey / Alman Şiir Sanatı Hakkında* başlıklı kitabında

komediyi basit konular içeren ve düzeysiz insanlar için yazılan ürün olarak tanımlamaktadır. Horaz'ın sanat eserinin eğlendirici özelliklerinin yanında faydalı ve öğretici de olması gerektiğine dair görüşünü savunan Opitz, komediyi genel anlamda, düğün, eğlence, hizmetçilerin çapkınlıkları, şöhret peşindeki köylüler, gençliğin solumsuz hareketleri, ihtirasları konu edinmesi dolayısıyla küçümsemekte ve Platon gibi, gereksizliğini ifade etmektedir (2002).

Horaz ve Martin Opitz'den sonra komedinin toplumsal bir sorumluluk taşıması, akıl ve ahlak ilkelerine ters düşmemesi gerektiğini savunan bir başka isim de Fransız edebiyatının önemli şair ve eleştirmen figürlerinden **Nicolas Boileau-Despréaux**'dur (1636-1711). Nicolas Boileau 1674 yılında yayımladığı *L'Art poétique / Şiir Sanatı* adlı kitabında, öznesinin tabiata yakın durduğu ve davranışlarının aklın ilkelerine ters düşmediği bir komedi tarzı talep etmektedir. Nicolas Boileau için tabiiyet, genel geçerlilik, ahlakilik ve aklın ilkelerine uygunluk komedinin kabul edilebilirlik şartlarını oluşturmaktadır.

Kitabında Antik Yunan dönemi komedyaya anlayışını örnek gösteren Nicolas Boileau, komedinin Yunanın bilge ve saygın ruhu na ters düştüğünü, halkı düzeysizliği alkışlamaya alıştırdığını ve nihayet Aristofanes'in *Bulutlar* oyununda olduğu gibi Sokrates gibi yüce şahsiyetlere uluorta dil uzatıldığını, ancak akla uygunluk şartlarının aranmaya başlanmasıyla dizginlenebildiğini söylemektedir. Antik Yunan döneminde komedi yüzünden tiyatronun saygınlığını yitirdiğini düşünen Nicolas Boileau, Menandros'un başkalarını yaralamaksızın güldüren, öğreten ve zehir saçmadan kınayan komedi oyunlarını tasvip etmektedir.

Komediye saygınlık kazandırmak isteyen yazarlara tabiatı araştırmalarını tavsiye eden Nicolas Boileau, günlük basitliklerin sergilenmesiyle insanın özünün ifade edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Her şeyi değiştiren tabiat, insanı da dönüştürmektedir. Bu yüzden her yaşın kendine göre bir ruhu ve sevinçleri vardır. Yine her yaşın kendine göre zayıf ve güçlü yanları bulunmaktadır. Nicolas Boileau, tiyatronun bütün bu gerçekleri dikkate alarak oyunlarının tabiatlarına uygun biçimde konuşmalarını ve davranmalarını sağlaması gerektiğini söylemektedir.

Nicolas Boileau, komedide belki tragedyada olduğu gibi gözyaşlarına ve inlemelere yer olmadığını, fakat bunun asla komedinin şehir meydanlarında sokak çetelerini düzensiz sözlerle eğlendirmesi gerektiği anlamına gelmediğini ifade etmektedir. Oyuncular terbiyeli bir dil kullanmalı, davranışlar iyice gelişmeli, kolayca çözülmeli, aklın iradesine tabi olmanın gereğine uyarak lüzumsuz sözlerden kaçınılmalı, akli asla kaybetmemeli ve her sahne kırılmaya maruz kalmadan diğerine geçiş yapmalıdır. Nicolas Boileau, komedi yazarlarından, aklın aleyhine olacak biçimde nükteler yapmaktan sakınmalarını, asla tabiatın sunduğu modelden uzaklaşmamalarını talep etmektedir. Nicolas Boileau'ya göre komedi ölçülü olmalı, seyircinin karşısında kendini alçaltmamalı, akli yaramaktan değil ona uymaktan zevk almalıdır. Basit kelime oyunları ile eğlendiren ve sadece muziplik sunan komedi oyunlarının şehirde halkın huzuruna çıkmak yerine, panayırlara gidip kendine yer bulmaları, sahneledikleri maskaralıklarla yalnızca sokak çetelerini ve uşakları eğlendirmeleri gerekmektedir (1967).

Nicolas Boileau'nun toplumsal sorumluluk anlayışı gereğince, trajediye hiç değinmezken sadece komediyi eleştirmesi, Platon ve Aristoteles'ten beri yerleşmiş olan komediyi küçümseme anlayışının geçerliliğini aradan geçen uzunca süreye rağmen koruduğunu göstermektedir.

Modern aydınlanma sürecini Hristiyanlık teolojisiyle kaynaştırarak İskoçya'ya taşıyan bir figür olan İrlanda doğumlu **Francis Hutcheson** (1694-1747) gülmenin, kişinin toplumsal ilişkilerde koruması gereken sınırlarının belirlenmesinde önemli roller üstlenebileceğini düşünmektedir.

Thoughts on Laughter / Gülme Üzerine Düşünceler ve *A Short Introduction to Moral Philosophy / Ahlak Felsefesine Kısa Bir Giriş* başlıklı yazılarından da anlaşılacağı üzere, ahlakın egoist değil, estetik duygular üzerine temellendirilebileceğini söyleyen Hutcheson, gülmenin Hobbes'un ifade ettiği gibi bir üstünlük ifadesi olarak kabul edilemeyeceğini söylemektedir. Gülme, Hutcheson'a göre kişinin başkasına olan üstünlüğünden daha çok bir şeyin hakikat olup olmadığının sınıanabileceği ruhi bir ifadedir.

Horaz, Martin Opitz ve Nicolas Boileau gibi gülmenin toplumsal sorumluluk ve ahlaki değerler bağlamında kavranması gerektiğini düşünen Hutcheson, gülmenin ruhun sevinçli bir heyecana kapılması olmasına rağmen, gülmenin nesnesi olmanın kimsenin hoşuna gitmeyeceğini, insanların yaradılış özelliklerinden dolayı saygınlığa ihtiyaç duydukları ve bunun asla zedelenmemesi gerektiğini ifade etmektedir.

İnsanlığın saygınlığa duyduğu ihtiyacın köreltilmesi yerine güçlendirilmesi, kabalaştırılması yerine kibarlaştırılması, çirkinleştirilmesi yerine güzelleştirilmesi gerekmektedir. İnsanlık ahlakının düzgün hâle gelmesi, ama hataların da ortaya çıkarılması önem arz etmektedir. Hutcheson, insanın eğlence ihtiyacı da olduğunu düşünerek, insanın dışında, başka nesnelerle de komiklik yapılabileceğini ve insanların güldürülebileceğini söylemektedir. Hutcheson, bu nesnelerin çekinmeden saygın olduğu kadar alaylı bir biçimde de sahnelenebileceğine ve böylece hayatın ciddiyeti içinde zararsızca eğlenmenin mümkün olabileceğine inanmaktadır (1969).

Görüldüğü üzere Horaz, Martin Opitz, Nicolas Boileau ve Francis Hutcheson gibi sanatçı ve düşünürler, gülme ve komik konusunu toplumsal sorumluluk ilkesine bağlı olarak değerlendirmeye çalışsalar da gerçek ve geniş anlamda sosyolojik bir bakış açısı geliştirememişlerdir. Konuya felsefi olduğu kadar, hatta daha kapsamlı bir biçimde sosyolojik açıdan nitelikli bir yaklaşım sergileyen ve bu özelliğiyle diğerleri arasında istisnai bir konuma sahip olan isim **Henri Bergson**'dur (1859-1941).

Bergson'un gülme teorisini diğer teorilerden farklı ve ayrıcalıklı kılan en önemli özelliği şüphesiz *gülme* kavramını birtakım soyut tanımlamalar ve aralarındaki ilişkilerle çizilmiş teorik bir çerçeve içine hapsedmekten olabildiğince kaçınmasıdır. Her ne kadar Bergson kitabına gülmenin ne anlama geldiği ve bir şeyin niçin gülünç olduğu sorularını yönelterek başlıyorsa da, birkaç cümleyle formüle edilmiş soyut tanımlamalar peşinde olmadığını başlangıçta ifade etmektedir. Bu tutum, Bergson'un gülmeyle ilgili soyut tanımlamaları gereksiz görmesinden değil, daha çok gülmeyi hayatın içinde kavramaya çalışan tahliller olmaksızın eksik kalacaklarını düşünmesinden kaynaklanmaktadır (2006: 10). Gerçekten

de, çalışmanın önceki bölümünde özetlendiği gibi, *zihinsel çelişki*, *somut saçmalık*, *üstünlüğün tasdik edilmesi*, *gergin bekleyişin boşa çıkması*, *gerçek ile gerçek olmayan arasındaki çelişki* gibi tanımlamalarla komiği açıklamaya çalışan ve bunun için okuyucudan fikirler arasında soyut bağlantılar kurmasını bekleyen tanımlamalar, komiğin her çeşidine uygunmuş gibi görünseler de, insanı niye güldürdüğünü açıklamakta yetersiz kalmaktadırlar. Kaldı ki ansızın boşa çıkan bütün bekleyişler veya çabalamalar her zaman gülmeye sebep olmamaktadır.

Bergson gülmenin ne anlama geldiği ve insanı neyin güldürdüğü sorusuna belirli açılardan yaklaşmakta ve üç temel ilke belirlemektedir. Bergson, bu ilkeler doğrultusunda yapılacak mülahazaların gülmeyi nihai anlamda açıklamasa da, hiç değilse temel bir anlayış oluşturmaya katkı sağlayacağını düşünmektedir. Bergson öncelikle gülmenin sadece insana özgü bir özellik olduğunu vurgulamaktadır. Sadece gülmenin değil, gülünçlüğü de sadece insana özgü olduğunu ileri süren Bergson, insanın bir hayvana, o hayvanın gerçekten insanı güldürmesi dolayısıyla değil, insanın onda insana benzer davranışlar ya da yüz anlatımı bulduğu için güldüğünü ifade etmektedir. Geçmiş dönemlerde insanın *gülmesini bilen hayvan* olarak tanımlanmasını yetersiz bulan Bergson, her ne kadar kendisi insana bir hayvan türü olarak bakmasa da, öncekilerin insanı *güldüren hayvan* diye de tanımladıklarını söylemektedir. İnsanın cansız bir nesneye veya hayvana gülmesinin sebebini “bunlarda insanoğluyla bir benzerlik bulunması, insanoğlunun bunlara damgasını basması veya bunları kullanmasıdır” (2006: 11) biçiminde açıklayan Bergson’un bu görüşüyle gülmenin insanın üstünlük duygusunu tasdik ettiğini savunan teorilere yakın durduğu anlaşılmaktadır.

Bergson’un gülmeyle ilgili vurgulanması gereken ve tartışmalara yol açabilecek ikinci temel yaklaşımı, gülmeyi tamamıyla zihinsel bir süreç olarak değerlendirmesidir. Bergson gülmeye ilişkin temel bir anlayış oluşturmaya çalışırken, gülmenin tamamıyla zihinsel bir süreç olduğu ve bu sürece duygusuzluğun eşlik ettiği ilkesinden hareket etmektedir. Bergson’a göre gülmenin heyecandan daha büyük düşmanı yoktur. Öyle ki insanın acıma duygusu-

la bir kişiye gülecekse bile, gülme esnasında bu duyguyu unutması gerekmektedir. Gülme duygusallığın değil, daha çok zeki ve canlı ruhların işidir. Komik arı zekâyâ hitap ettiğine göre, kalbin mümkün olduğu ölçüde aradan çekilmesi gerekmektedir. Nitekim insan, ne kadar büyük bir hassasiyetle çevreye bakar ve ilgilenirse, o kadar her şey dramatik görünürken, umarsızlaştığı ölçüde de etrafında gözlemlediği hadiseler âdeta ruhlarından boşalmış mekanik hareket biçimlerine dönüşeceğiinden komikleşecektir.

Bergson'un ifade ettiği üçüncü temel ilke ise, komiğin muhatabı olan zekânın başka zekâlara ihtiyaç duymasıdır. Bergson'a göre insan komiğin tadını tek başına alamaz. Gülmenin bir yankıya ihtiyacı vardır. Gülmenin mutlaka bir grup içinde ortaya çıktığını düşünen Bergson için gülme, çevresel ve kültürel kodlarla beslenen bir şey, gerçek veya hayali öbür gülenle bir anlaşmadır. Bu sebeple komiklik anlayışı, belirli bir toplumun geleneklerine, düşüncelerine sıkıca bağlı olduğu için, güldürücü etkilerin büyük bir çoğunluğunun başka bir dile tercüme edilmesi zordur.

Komiğin çirkinlikle karşılaştırarak anlaşılabilir bir şey olmadığını, varlığın tabiatına uygun ince işçilikle yakalanmış bir katılığın ifadesi olduğunu öne süren Bergson, komiğin etkisinin ne denli tabii olarak açıklanırsa o ölçüde komik olacağını ifade etmektedir. Gülünç olmakla komik olmak arasındaki farka vurgu yapan Bergson, karikatürde nasıl gülünç biçimsizliğin hafifletilerek komiklik etkisine ulaşıldığına işaret etmektedir. Kusursuz gibi görünen her varlığın mutlaka tabii bir kusurunun olduğuna dikkat çeken Bergson, karikatüristin bu nispetsizliği veya hayatın canlılığına ters düşen bir katılığı keşfederek abartmaksızın vurguladığını söylemektedir. Bergson'a göre karikatürücü bir yüz ifadesindeki komik biçimsizlikleri keşfederek, onları istisnai bir durum olmaktan çıkarıp yüzün tabii hâliymiş gibi vurgulamaktadır. Karikatürücü tabiatı iyi güçler tarafından bastırılmış gibi duran nispetsizlikleri ve biçimsizlikleri gözün görebileceği biçimde yüzeye taşımaktadır. Bu davranış abartı olarak adlandırılrsa da, karikatürün yalnızca bir abartı sanatı olduğunu sanmak, onu küçümsemek anlamına gelecektir. Oysa abartmanın komik olabilmesi için, onun abartının bir gayesi gibi değil, karikatüristin tabiatı keşfettiği biçimsizlikleri

görüp, bunları göz önüne sermekte kullandığı sade bir araç gibi görünmesi gerekir. Bir burnu, tabii yapısına dokunmaksızın tabiatın daha önce uzattığı yönde uzatan bir karikatürücü, bu burnu gerçekten de gülünç duruma getirir. Eğer bu uzatma gerçekten abartısız biçimde yapılırsa, çizgide uzatılan burnun aslı insanlara sanki artık uzamak, gülünç duruma gelmek istiyormuş gibi görünecektir.

Bergson bu ilkelerden hareketle komedi ile dram arasında ayırım yapmaktadır. Bergson'a göre komedi, dramın aksine, izleyicinin eylem sürecine duygusal katılımını talep etmeksizin dikkatini eylemden çok jestlere çekmektedir. Bergson bu tespitten hareketle dramda şuurlu ve iradeli gerçekleşen eylemler ile komedide irade dışı ve otomatik olarak gerçekleşen jestler arasında ayırma gitmektedir. Bergson'a göre dramda birinci planda olan eylem, komedide arka plandadır. Özetlenecek olursa: İzleyici ile komik karakter arasında duygusal özdeşleşme olmaması için komik karakter kendini aşamayacağı özel şartların içinde bulması, komik özelliğini aksiyon değil jestlerle ifade etmesi ve nihayet gayriihtiyari, otomatik davranışlar sergilemesi gerekmektedir.

Bergson komediyi dramdan ayırarak komediyi tanımlamaya yetecek başka bir özelliğin de genel karakter tiplerini tasvir etmesi olduğunu söylemektedir. Bergson'a göre komedi sadece genel tipler göstermekle kalmaz, ayrıca diğer sanatlar içinde geneli amaçlayan tek sanattır da. Komedinin özünü bu genelleme oluşturur ve bu öz esasen komedyayı tragedyadan ve dramdan ayırır. Fertlere bağlı olarak gelişen tragedyaya kahramanı türünde eşsiz, ayrı bir fertken, türlere bağlı olarak gelişen komedyanın başkarakteri ise genelleşmiş ve belirli bir ölçüde abartılmış bir tiptir. Komedya oluşturulurken bilinen ve bilinmeyen karakterler tasvir edilir, karşılaştırılır, benzerlikler saptanır, gerekirse tipler oluşturulur ve başı çeken tip etrafında aynı genel özellikleri taşıyan kişiler olarak toplanırlar. Belki de bu yüzden komedyalar *Bilgiç Kadınlar*, *Gülünç Kibarlar* ve *Can Sıkıcı Dünya* gibi çoğul ya da bir kolektif ad taşımaktadır. (2006: 80, 87-89)

Bergson için komik bir tür otomatizm, canlı, akıp giden hareketli bir şeyin beklendiği yerde donup kalmasıdır. Dolayısıyla komik, hayatı, canlılığı örten bir şeydir; tabiata nüfuz eden veya toplumsal

nispetleri otomatikleşmiş kurallara bağlayan mekanizmdir. Oysa hayatın canlılığının tekrarı kabul etmemesi dolayısıyla her türlü tekrar mekanik bir karaktere sahiptir ve bu sebeple komiğin temel bir biçimidir. Dil de akışkan, dinamik bir şeydir. O yüzden konuşurken yapılan formül, kelime, ifade ve tarz tekrarları komik bir etki uyandırmaktadır.

Komiği, canlılığı ve hayatı örten mekaniklik olarak tanımlayan Bergson'a göre tragedya ile komedi arasındaki farkı ortaya koyan bir başka özellik de, komiğin, oyun kahramanının ruhsal yanı söz konusuysa, dikkatin bedensel yanı üstüne çekilmesiyle oluşmasıdır. Zira bir vücudun aldığı pozisyonlar, hareket ve tavırları mekanik olduğu ölçüde komiktir de. Ayrıca yine dikkati bir kişinin, içsel bir hareketi söz konusu olduğu hâlde dış görünüşüne çeken veya insanların birer nesne gibi kullanıldıkları izlenimi uyandıran her olay, komiktir. Bu yüzden tragedya yazarları eserlerinde, belirli bir ölçüde acıma duygusuyla kesiştiği anlar olsa da asla öfkeyle buluşmayan komikliğin oluşmaması için, okuyucunun/izleyicinin dikkatini kahramanın maddiliği üzerine çekebilecek şeylerden kaçınmaya özen gösterirler. "Bu sebeptendir ki tragedya kahramanları ne yer ne içer ne ısınır; hatta olabildiğince oturmazlar. Bir tiradın ortasında oturmak bir bedene sahip olunduğunu anımsamak demektir."

Bergson'un gülmeyle ilgili üçüncü temel yaklaşım ise gülmenin toplumsal işlevi bakımından incelenmesidir. Gülmenin anlaşılması için, onun tabii ortamına, yani topluma yerleştirilmesi gerektiğini, özellikle gülmenin toplumsal bir işlev olan yararlılık işlevinin belirtilmesi gerektiğini söyleyen Bergson'un gülme teorisi, kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi, esasen bu temel yaklaşım üzerine kurulmuştur. Bergson'un gülme teorisi bu temel yaklaşım farkı sebebiyle diğer felsefi ve psikolojik teorilerden ayrılmaktadır. So-yut mantıksal bağlantılarla yapılan tanımlamaların ya da psikolojik açıklamaların gülmeyi ve komikliği anlamaya yetmediğini düşünen Bergson'a göre gülmenin ve komikliğin tam olarak anlaşılabilmesi için saçma bir durumdan veya akılla yahut gerçeklikle çelişkili bir durumdan gülmeye kadar uzanan sürecin özenle gözlemlenmesi ve tasvir edilmesi gerekir. Bergson'a göre gülme soyut

kavramlardan ziyade işlevsel şartlar içinde açıklanması gereken kendine özgü toplumsal bir işarettir.

Toplum, insanlardan hayat şartlarına uymada esneklik ve hareketlilik talep etmektedir. Bu bağlamda gülme toplum tarafından talep edilen esneklik ve hareketlilikte gösterilen her türlü tembellik, uyuşukluk, donukluk veya alışkanlıklarda, mimiklerde, dildeki mekanikliğin cezalandırılması anlamına gelmektedir.

Dramlarda da sergilenmeye çalışıldığı gibi toplumda fertler arasındaki ilişkilerde birbirini cezbeden veya iten çekimler, ruhsal akımlar söz konusudur. Bu çekimler belirli bir sürede odaklaştığı ruhsal bölgelerde değişik ateşlemelere ve parlamalara yol açmaktadır. Dolayısıyla insanların bir araya gelmeleri aralarında sempati ve antipatinin oluşmasına sebep olmaktadır. Bu türlü ruhtan ruha yayılan duygu akımlar dizginlenmediği veya dram ve tragedyalarda olduğu gibi ihtiyaçlar, arzular ve ihtiraslar doğrultusunda çatışmak veya birliktelikler kurmak üzere serbest bırakıldıklarında insanların ruhsal dengesi bozulmaktadır. Toplumsal normlar, ahlaki kurallar ve hukuki düzenlemelerin olmaması durumunda, bu serbest kalan duygusal dürtüler dolayısıyla toplumsal ilişkilere şiddetli duygu patlamalarının hâkim olacağı ve hayatın yaşanmaz hâle geleceği muhakkaktır. Fakat toplumsal fayda bu tür vahşiliğin ve patlamaların önceden görülmesini ve engellenmesini gerektirmektedir. İnsan toplumda yaşamak ve kurallara uymak zorundadır. Akıl, insanı ihtiyaçları ve ilgileri doğrultusunda yönlendirse de, toplum içinde barışçıl biçimde yaşamak, görevleri yerine getirmeyi ve kanunların buyruklarına boyun eğmeği gerektirmektedir. İçinden gelen tutkuların ve dışarıdan toplum tarafından belirlenen sınırlayıcı kuralların karşılıklı etkisi altında birey, duygu ve düşüncelerinin hiç değilse dışa dönük tarafını zorunlu olarak biçimlendirmek ve dizginlemek zorunda kalmakta ve böylece herkesle uyumlu hâle gelmektedir. Ayrıca birey içindeki duygusal patlamaları söndürebilecek gücü kendinde bulamıyorsa, toplumun ahlak ve hukuk kuralları dolayısıyla içindeki ateşi –en azından– örtmeye zorlanmaktadır. Uzun tarihî süreçler sonunda insanların güvenle ve barış içinde bir arada yaşayabilecekleri kurallar ve kurumlar oluşmuş, günlük hayat akışı belirli çerçevelerin içine alınarak sı-

nırlanmış ve düzenlenmiştir. Fakat toplumda –yine de– insanın ruh ve duygu dünyasındaki volkanik patlamaların dışa vurulmasıyla kural ve düzen bozucu hadiseler gerçekleşmeye devam etmektedir. Hiçbir sıra dışılığın gerçekleşmediği tekdüze mekanik bir dünyanın hayatın canlılık ilkesine ters düştüğü düşünülürse, aşırı tutkulara kapılarak gerçekleştirilen eylemlerin büyük bir haz verdiği, barış ve düzen arayışını yeniden başlatan bir zorunluluk olarak hayata kendini kabul ettirdiği söylenebilir ki, dram da zaten işte bu hazı sunmaktadır. Dram, ferdin içinde gizlenmiş patlamaya hazır duyguların dışa eylem olarak yansımaması hâlinde toplumun ne hâle geleceğini gösterirken, komedi ise insanın toplum karşısı eğilimlerine işaret edip onlara gülünmesini sağlayarak düzeltilmeleri konusunda cesaretlendirmektedir.

Hayatın canlılığını örten mekanikliğin, komikliğin karakteristik özelliğini yansıttığı ilkesinden hareket eden Bergson, komik olanı tasvir ederken öncelikle *yaylı şeytan* olarak adlandırılan, içinde bastırıldıkça yaylanarak ortaya çıkan bir figürün bulunduğu oyuncak kutuyu örnek göstermektedir. Bergson, *yaylı şeytanda* olduğu gibi komedide yer alan ruhi bir yayın, anlatılırken engellenip de yeniden anlatılan bir düşüncenin, coşkuyla söylenirken önlenip de yeniden söylenen bir söz dalgasının komik bir durumu ifade ettiğini söylemektedir. Burada komikliğin hayatın canlılığı içinde kendini tekrar eden mekanik tekrardan kaynaklandığını ifade eden Bergson, aynı durumun zıt güçler arasındaki çatışmaları ifade etmesi hâlinde tragedyaya dönüşeceğini vurgulamaktadır. Komedinin anlatım tekniğini açıklayabilmek amacıyla Bergson ikinci olarak ipli kukla örneğini vermekte ve komedy yazarının iki karşıt yanı kişileştirip izleyicinin kendini bu yanlardan biriyle özdeşleştirmesini sağlayarak oyunun içine çekmesi ve hem izleyici hem de oyuncularla kuklalarla oynar gibi oynamasının görünürdeki özgürlüğümüzün altında iplerden oluşan bir düzenin yattığı izlenimini veren komikliği oluşturduğunu söylemektedir. Komedinin anlatım tekniklerini anlatmak amacıyla verdiği üçüncü örnekte Bergson, kartopu benzetmesi yapmakta ve yuvarlandıkça büyüyen kartopu gibi mekanik olarak birbirini tetikleyen hareketlerin veya hadiselerin ardı ardına sıralanmasının gülmeye yol açacağını ifade etmektedir.

Komedinin anlatım tekniklerine bu şekilde bir giriş yaptıktan sonra tekrar ana tezine geri dönen Bergson, komik olan şeyin, insanın eşyaya benzeyen yanı olduğunu, insana özgü hadiselerin katılarak mekanizmaya dönüşmesi, nihayet âdeta cansız devinimlere öykünür hâle gelmesinin komiğin karakteristiğini oluşturduğunu söylemektedir. Bu özelliği dolayısıyla komiğin esasen düzeltilmesi gereken ferdî veya kolektif bir kusuru belirttiğini, gülmenin işte tam da bu düzeltmenin kendisi olduğunu ileri sürmektedir. Bu çerçevede Bergson için gülme, “insanların ve olayların bir tür özel dalgınlığını ortaya çıkarıp bastıran toplumsal bir jesttir.” (2006: 51)

Gülme, toplumda kusurları düzeltme işlevini, aşağılayıcı tavırla kusuru işleyen korkutmak suretiyle yerine getirmektedir. Komedi yazarlarının kendine göre yazım teknikleri olduğu muhakkaktır. Fakat bu konuda tam bir liste oluşturulamasa bile, – Bergson’un da yapmaya çalıştığı gibi– ana hatlarıyla da olsa belirli kalıplar ortaya çıkarılabilmektedir. Nitekim Bergson da kitabında bunu yapmaktadır. Hayatın bize zamanda bir evrim, mekânda ise karışıklık olarak görüldüğünü söyleyen Bergson, komedide kullanılacak yukarıda zikredilenler dışında *tekrar*, *tersine çevirme* ve *anlatım dizilerinin birbirinin içine girmesi* tekniklerinin kullanıldığını belirtmektedir. Fakat bütün bu kurgu tekniklerinin ötesinde Bergson komedilerde, sebebe yüklediğinden daha fazlasını sonuçtan çıkarmama ilkesine uyulmasını ve oluşturulan hayat ya-nılsaması içinde belirli bir mekanik tertip izleniminin gerçekleşmesini ortak bir özellik olarak kabul etmektedir. Eşsiz bir tekillik, zamansal ilerleme ve düzenini asla çözemeyeceğimiz mekânsal bir kargaşa gibi görünen hayatın tekrarı mümkün olmayan canlılığı içindeki mekanik yinelenmeler, rastlantılar, hadiselerin veya durumların tersine dönmesi, yer değiştirmesi, aksiyon dizlerinin iç içe geçerek matematiksel bir biçimde düzenlenmesi, arka plandaki mekanikliğin kendini hissettirmesi, komedi oyunlarında izleyicinin gülmesine sebep olmaktadır. Bergson’a göre insanların bütün bu durumlara, örneğin sürekli kendini tekrara eden bir insana gülmesiyle aslında, hayatın canlılığı yanında yer alarak kendini tekrar eden cezalandırılrsa da, esasen tekrarın, katılığın, donmuşluğun ve mekanikliğin kendisi aşağılanmaktadır.

Bergson komediye ilişkin belirlediği ilkelerini *söz komiğine* de uygulamakta ve belirli cümle yapılarının insanı gülmeye sevk ettiğini, komığın kelimelerin, cümlenin kendisinden ya da belirli bir olayı tasvir etmelerinden çok yapısal özelliklerinden kaynaklandığını söylemektedir. Bergson, bu bölümde tartışmaya açık bir biçimde, nükte veya şakanın özü itibariyle komediye benzediğini, şakanın komedinin gelişmemiş bir biçimini ifade ettiğini iddia etmektedir. Bu bağlamda Bergson'a göre nükteli konuşma, dil düzleminde ifade edilmiş komik bir sahneye benzemektedir. Sonuç itibariyle Bergson komedilerde uygulanan *tekrar*, *tersine çevirme* ve *dizilerinin birbirinin içine girmesi* gibi kurgusal modellerin söz komiğinde de uygulanabileceğini iddia etmektedir.

Bergson gülme kitabının son bölümünde yeniden komığın toplumsal işlevine değinmektedir. Bu bölümde Bergson toplumsal yapının bir tür makineye benzeyen yanı olduğuna dikkat çekmektedir. Toplumsal yapı içinde insanlar kategorize edilmekte, dolayısıyla bireyler kategorik grupların üyesi olabilmek için talep edilen özelliklere sahip olmak zorunda bırakılmaktadırlar. Toplumun bireyler için oluşturduğu, hazırladığı en önemli çerçevelerden biri de meslek veya meslek gruplarıdır. Her meslek üyelerine birtakım düşünce alışkanlıkları, birtakım karakter özellikleri kazandırmaktadır. Fakat mesleki bir kişiliğe sahip bir fert, sağduyuya uygun biçimde insani özelliklerinden ziyade mesleki profesyonelliğini vurgulamaya başlamasıyla birlikte kolaylıkla komik bir karaktere dönüşebilmektedir. Bu tarzın mesleksel komik olarak adlandırılabileceğini söyleyen Bergson, komedinin bu biçimiyle de toplumsal sağduyuya hizmet ettiğini düşünmektedir. Zira böylece toplumun fertler için hazırladığı çerçevelerden oluşan mekanik yapı gülünç duruma düşürülmekte, sağduyu üstünlük kazanmaktadır.

Gülmenin ve komığın sınırlarının aşıldığı uç bir durum düşünüldüğünde akla delilik ya da saçmalık gelmektedir. Fakat bu delilik veya saçmalığın gülme ve komiklik açısından incelendiğinde belirli bir delilik ve saçmalık olması gerekmektedir. Deliliğin bu komikliğe özgü biçimini “aklı başında bir delilik” olarak adlandırmak mümkün gözükmemektedir. Nitekim şuurun öyle sağlıklı sayılabilecek düzeyleri vardır ki, birçok açıdan delilikle benzerlik

arz etmektedir. Öyle ki bazı fikirlerin çağrıştırdıkları şeylerin çalgınlıkta, benzer tuhaf bir mantığın sabit bir fikirde de bulunması mümkündür. Bu benzerlikler genel anlamda şuurun rüyadaki durumunu hatırlatmaktadır. Bu bağlamda Bergson komik saçmalığın karakteri ile rüyaninkini benzer bulmaktadır. Toplumsal sağduyu da oluşurken gerçekliği gözetler; düşünceler, davranışlar gerçeğe uyum sağlar. Fakat öte yandan Don Kişot gibi hayalci olan komik bir karakter de gerçeği gözlemler. Fakat o gerçeğe kendini adapte etmek yerine, gözlemlerini hayallerine, rüyasına uydurma yolunu seçer. Dalgınlığın komikliğinin en önemli unsurlarından biri olduğunu en güzel biçimde gösteren Don Kişot, yel değirmenlerine bakar, onları hayal perdesinde savaşılmaması gereken devler olarak görür, fakat rüyasından uyanma kabiliyetinden mahrum olması onu komik yapar.

Bergson kitabının sonunda, gülmenin ve komiğin ne olduğu ne-relere ve nasıl tesir ettiği konusunda kesin sınırlar çizmenin zorluğunu vurgulamaktadır. Tabiatın içimizde ve toplumda kurduğu mekanizmanın bir sonucu olarak görülmesi gereken komik, kendiliğinden ve pek tabii biçimde, hamleye hamle, yumruğa yumruk mekanizması gibi gerçekleşmekte, her seferinde nereye dokunduğuna ya da incittiğine bakacak zamanı bulunmamaktadır. Gülmenin ille de adaletli veya iyi olması gerekmez. Onun işlevi utandırarak yıldırmaktır. (2006)

Aristoteles'ten günümüze değin gülme ve komik konusunda görüş ileri süren isimler arasında Henri Bergson'un ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Hatta kendisinden önceki çalışmalarla karşılaştırıldığında Bergson'un gülme kitabının konuyu enine boyuna tartışan ve aynı ölçüde anlaşılır kılan bir isim olarak zirvelediği söylenebilir. Fakat yine de bu durum, Bergson'un gülme teorisinin hiçbir zayıf yanı olmayan, gülmenin açıklanmamış yanını bırakmayan eksiksiz bir anlayış sunduğu anlamına gelmemektedir. Bergson'un gülme teorisinde görülebilecek zayıflıklar ya da eksiklikler, elbette onun konuyu gereğince ele alamamış olmasından ziyade, gülme ve komik konusunun çerçevesinin keskin hatlarla çizilemeyecek kadar çetin ve ayrıca tarihsel süreç içerisinde

diğer insani özellikler kadar irdelenmemiş oluşundan kaynaklanmaktadır.

Bergson'un gülme teorisinin zayıf yanlarından biri, çelişkili bir biçimde, kendisinin en güçlü ve ayrıcalıklı yanı olarak sunduğu gülmenin toplumsallığı konusudur. Bergson gülmenin ancak kendi tabii ortamında, yani toplumun içinde anlaşılabilirliğini söylerken oldukça iddialı ve büyük ölçüde doğru bir tespitte bulunmaktadır. Bu yaklaşım komiklikten kaynaklanan gülmenin meydana gelebilmesi için toplumsallığı şart koşmakta, gülen ve gülünen olmak üzere en az iki tarafın olmasını öngörmektedir. Fakat bu şart, ilk bakışta doğru bir yaklaşımın işaretlemiş gibi görünse de, ferdin başkası olmaksızın hafızasında canlanan bir şeye ya da kendi kendine, örneğin kendi varoluşunun komik, trajikomik, grotesk yahut gülünç anlamına gülüşünü açıklamaya yardımcı olabilecek hiçbir imkân sunmamaktadır. İnsanın kendi kendisine gülüşünü açıklamadaki bu yetersizlik, büyük oranda Bergson'un gülmeyi sadece zekâyla ilişkilendirerek duyguları dışlamasından kaynaklanmaktadır. Oysa belki de gülmeye ilgili anlaşılması gereken en büyük sır, gülmeler içinde en trajik, en dramatik, en grotesk ve en düşündürücü olan kendine gülmede gizlidir.

Bergson'un gülmeyi sadece bir zekâ oyunu olarak algılaması belki mizah ve komiğin eleştirel yanını açıklamaya yardımcı olabileceği gibi görünse de, güldürünün aynı zamanda insandaki eleştirel şuuru ve şuurun yargısal savunma gücünü iptal edebileceği, eleştirilmesi gereken şey hakkında duygusal bir yakınlık oluşturabileceği ihtimalini dışlamaktadır. Bergson'un gülme teorisi bu tek taraflı yaklaşımıyla örneğin güldürüye dayalı reklam filmlerinin izleyicinin zekâsından daha çok, eleştiri bilincini iptal edecek şekilde alışkanlıklarına ve duygularına yönelerek tesir etmesini açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

Nitekim gülme esnasında, hatta öncesinde oluşan komiklik duygusu gülmeyi tetikleyen ve bazen krize dönüşmesine sebep olan önemli bir unsurdur. Komiklik ve gülme sürecinin ayrılmaz bir unsuru olduğu hâlde duygunun dışlanması, Bergson'un gülme teorisinin en önde gelen zayıf noktalarından biridir. Bergson'un belki de kendi görüşlerinin sistematik tutarlılığı adına duyguyu

komiklik ve gülme sürecinden dışlama kararı almış olması, cesurca ifade edilmiş bir düşünce tavrı olmasına rağmen gülme teorisini zayıflatmıştır.

Günümüzde komiğe ilişkin sergilenen yaklaşımlar gülmeye ilişkin tartışmaların devam ettiğini ve daha da süreceğini göstermektedir. Komiği insan varoluşunun kararsızlığı ve değişkenliğine tepki olarak algılayan Helmuth Plessner, komiği ve gülmeyi yok hükmünde olanın gizlice varlığın alanına dâhil olması biçiminde anlayan Joachim Ritter'in çalışmaları da dikkate alındığında, komiğin ne olduğu veya ne olması gerektiği sorusunun cevabının aranmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Günümüzde gülme ve komik konusuna eğilen ve daha önce yapılan tartışmalara yeni boyutlar kazandıran isimlerin başında **Friedrich Georg Jünger** (1897-1977) gelmektedir. Öncelikle, Heidegger, Adorno ve Hochheimer'dan çok daha önce teknolojiyi eleştiren *Perfektion der Technik / Tekniğin Mükemmelleştirilmesi* başlıklı kitabıyla dikkat çeken edebiyatçı, şair ve düşünür Friedrich Georg Jünger'in konuya ilişkin görüşleri 1936 ve 1948 yılları arasında kaleme aldığı *Das Komische / Komik* adlı kitabında yer almaktadır.

Jünger'in görüşlerinin, konuya ele alış biçimi ve kullandığı kavramlar itibariyle sosyolojik yaklaşımlar başlığı altında incelenmesi uygun olacaktır. Nitekim Jünger, kitabında güzelin çirkine, daha doğru bir ifadeyle komiğe olan nispetini, kuralın, kural karşıtlığına olan nispeti biçiminde yorumlamaktadır.

Jünger'e göre komik, eşit olmayan tarafların/güçlerin komik çatışmasını meydana getiren bir kural karşıtlığı durumudur. Zayıf bir gücün ölçüsüz, çelişkili ve kural karşıtı tahriki, üstün olan gücün ölçülü, çelişkiyi ortadan kaldıracak ve kurallılığın düzenini yeniden kuracak biçimde karşılık vermesine sebep olmaktadır. Tahrikin zayıf olan güç tarafından yapılması ve karşılığın ölçülü olması gerekmektedir. Zayıf güç tarafından yaralanan norm, ölçü ve güzellik yargısı, üstün gücün verdiği karşılık sayesinde yeniden geçerlilik kazanmaktadır. Bu durumda Jünger'e göre gülme, bir kabul eylemidir ve üstün gücün verdiği karşılıkla yeniden tasdik edilen kural ve zafer ifadesiyle özdeşleşme anlamına gelmektedir.

Jünger, bütün komikliklerin kaynağının çatışma olduğunu iddia etmektedir. Jünger'e göre çatışma olmaksızın komik bir şey düşünülemez. Zira şuur ancak çatışma dolayısıyla komiğin farkına varabilmektedir. Jünger'e göre, aksi bir durumda, yani çatışmasız durum ve nispetlerin söz konusu olduğu süreçlerde komiğin oluşması mümkün değildir. Jünger, özellikle de güzelliğin tartışmasız biçimde hâkim olduğu yerlerde komiğin hiç barınmadığını söylemektedir. Jünger'e göre komiğin ancak zıt güçlerin oluştuğu, insanın kendisiyle, diğerleri veya çevresiyle zıtlastığı yerlerde meydana gelmesi mümkün olabilir.

Jünger, komiğin oluşumunu belirli şartlara bağlamakla, özellikle çatışmayı komiğin oluşması için zorunlu kılmakla aynı zamanda tabiatta/toplumda hiçbir şeyin zâtı itibariyle komik olmadığını ifade etmek istemektedir. Komik, bir şeyin, o şeyle çatışacak biçimde karşıtlık oluşturan bir kuralla ilişkiye girmesi dolayısıyla ifadeye kavuşmaktadır.

Jünger, komik çatışmanın bir bütün olarak kavranması gerektiğini söylemektedir. Jünger'e göre komiğin oluşabilmesi için, komik çatışma için gerekli bütün kalıplara uyulması gerekmektedir. Sadece çatışmanın öncelikle zayıf güç tarafından tahrik edilmesi, tahrikin ölçülü olması yeterli değildir. Çatışmanın sona ermesi ve komiğe dönüşmesi için, üstün olan gücün karşılık vermesi gerekmektedir. Üstün gücün bu karşılık verışı esasen komiği oluşturan unsur tarafından dikkate alınmayan bir kuralın, toplumsal veya evrensel bir kanunun kendini kabul ettirmesi ve geçerlilik kazanması anlamına gelmektedir. Kuralın kendini kabul ettirmesi çok çeşitli biçimlerde olabilmektedir. Bunun sebebi tahrikin çeşitli biçimlerde algılanabilme ihtimalidir. Jünger'e göre bir kuralın kendini kabul ettirme biçimi nükteli, ironik, paradoksal ve mizahi olabilmekte, komik çatışmayı hayranlık uyandıracak düzeye yükseltebilecek bir güce ve inceliğin ifadesine bürünebilmektedir. Jünger, kuralın gerçekleşme biçimi nasıl olursa olsun, asıl önemli olanın tahrike verilen cevabın ölçülü olmasıdır. Aksi takdirde komik etkinin hemen kaybolması kaçınılmazdır. Jünger, tahrike karşı gösterilen tepkinin ölçüsüz olması durumunda, komiklik etkisi daha önce oluşmuş

olsa da, ölçüsüzlüğün idrak edilmesiyle birlikte hemen kaybolacağını ve gülmenin de sessizliğe boğulacağını söylemektedir (1948).

Son dönemde Bergson'dan sonra komik ve gülme konusunda ileri sürdüğü görüşleriyle dikkat çeken bir başka isim de **Joachim Ritter**'dir (1903-1974). Bir dönem İstanbul'da da misafir öğretim görevlisi olarak bulunmuş olan Joachim Ritter, ayrıca Hitler döneminin en tanınmış profesörü olarak da dikkat çekmektedir. Eserlerini ağırlıklı olarak tarih ve hukuk felsefesi alanlarında veren, özellikle hukuk alanında Hegel'i eleştirmesiyle tanınan ve yankı bulan Ritter, gülme ve komik konusuna ilişkin görüşlerini *Subjektivität / Öznellik* başlığı altında topladığı ve yayınladığı makalelerinden biri olan *Über das Lachen / Gülme Üzerine* başlıklı metinde ifade etmektedir.

Ritter, gülme ve komik konusunda sosyolojik yaklaşımlar kategorisinde değerlendirilmesi gereken görüşlerini ifade ederken komiğin oluşma şartı olarak genel anlamda kabul edilmiş bir hayat düzeninden hareket etmektedir. Ritter, genellikle kabul edilmiş bir hayat düzeni ile bu düzen tarafından dışlanmış aykırılık arasında ilişki mantığı geliştirmekte ve komiği böylece izah etmeye çalışmaktadır. Georg Jünger tarafından kurulan kural ve aykırılık ilişkisi ve çatışma mantığından farklı olarak Ritter, komiğin oluşması için gerekli olan hayat düzeninin dışladığı aykırılığı yok etmediğini, bilakis dışlama dolayısıyla canlı tuttuğunu, aykırılığın, bir anlamda kendisini dışlayan hayat düzeninin bir parçası olarak kaldığını ifade etmektedir. Ritter, ayrıca komik bir durumda hem dışlanan aykırılığın hem de dışlayan düzenin kimliğinin tesis edildiğini söylemektedir.

Ritter, hayatın varlığın şimdideki oluşunu belirleyen, geleneği, alışkanlıkları, ahlak kurallarını içeren ve ciddiyet gerektiren düzenli bir tarafı, aynı zamanda bütün bu ciddiyete ters, yok hükmünde önemsiz biçimde aykırı gelen başka bir yanı olduğuna dikkat çekmektedir. Oluşun daima yok oluşu şart koşması gibi bir Platonik ilişki mantığının hayatın bu iki yanı arasında da kurulabileceğini düşünen Ritter, önemsizin, ciddiyet tarafından kavranamayacak veya olumsuzlanacak gizli bir bağla, ciddiyet için kurulmuş hayat düzeniyle ilişkili olduğunu düşünmektedir. Ritter, düzenle

aykırılık arasındaki ilişki mantığını geliştirirken, dışlanan aykırılığın/önemsizin, düzenin/ciddiyetin alanında gizlice barınabilmesi gerekmektedir. Ritter, söz konusu ettiği aykırılığın/önemsizin genellikle gülünçlüğü formu içinde meydana geldiğini düşünmektedir. Ritter'e göre, gülme de işte bu yok hükmünde önemsiz olanın varlık alanına gizlice dâhil olmasının bir işareti olarak anlaşılması gerekmektedir. Gülme, yok hükmünde önemsiz olanın mevcut varlıkla kurduğu gizli aidiyet ilişkisinin farkına varıldığını ve bir tür ifşa edildiğini göstermektedir. Fakat bu ifşa, aykırılığı dışlayan ciddiyet havasında değil, önemsiz olanın kendisini dışlayan düzene gizlice dâhil olduğunu gösterecek biçimde gerçekleşmektedir.

Ritter'e göre, eğer ciddiyet ile ciddiyetsizlik, ahlak ile ahlak içinde dışlanmış olan ve varlık ile yokluk arasındaki ilişkiden hareket edildiğinde gülme, dışlanan aykırılık ile dışlayan hayat düzeni arasında cereyan eden bir oyun olarak anlaşılmalıdır. Söz konusu oyun, ciddiyet tarafından aykırı/önemsiz olduğu için dışlanan ne varsa, hepsinin esasen hayat düzenine ait olduğunu ispat etmektedir. Bu bağlamda gülünç olan, Ritter'e göre aykırılıktaki söz konusu aidiyeti açığa çıkaran bir durum olmaktadır. Sonuç itibarıyla Ritter, her türlü nükte ve komikliği amaçlayan konuşmanın, önemsiz/aykırı olanla hayat düzeni arasındaki gizli ilişkiyi ortaya çıkaran birer araç olduğunu düşünmektedir. (1974)

Son dönemin gülme teorileri bağlamında görüşleriyle en fazla yankı bulan ve tartışılan en önemli isimlerden biri de **Helmuth Plessner**'dir (1892-1985). Felsefi antropolojinin önemli temsilcilerinden biri olan Plessner, gülme ve komik konusunu sosyolojik açıdan değerlendirmeye uygun bir çerçeve sunmaktadır.

Plessner, *Lachen und Weinen / Gülmek ve Ağlamak* başlıklı çalışmasında gülmeyi ve ağlamayı insan davranışlarının sınırları bağlamında ele almaktadır. İnsan davranışlarının sınırlarının anlamını sorgulamaya çalışan Plessner, gülmeyi, ağlamayı ve genel anlamda bütün davranışları ifade biçimleri olarak kavramakta ve bir tür insani ifade teorisi geliştirmeye çalışmaktadır. Bu yaklaşım göstermektedir ki, Plessner, gülme ve komik konusuna estetik veya psikolojik açıdan değil, insan tabiatını araştırma konusu olarak belirleyen sosyolojik çerçevede değerlendirilebilecek antropolojik bir

teori geliştirmeye çalışmaktadır. Plessner'in antropolojik-sosyolojik komik teorisi, gülmeyi insan davranışlarında gözlemlenebilen aşırı uç bir durum olarak kabul etmektedir. İnsan davranışlarındaki aşırı uç durumlar kendilerini, alışılmış davranış kurallarının yerli olmadığı, normallik sınırlarının aşılmaya başlandığı bunalım anlarında ifade etmektedir.

Plessner'e göre insanın kendini varoluşsal anlamda ikilemde hissetmesi, bunalımlara temel teşkil ettiği gibi, aynı zamanda en güçlü ifadesine bunalım anlarında kavuşmaktadır. Örneğin insanın vücuda sahip bir varlık mı yoksa vücudun kendisi mi olduğu konusunda yaşayabileceği bir ikilem, bir başka deyişle varlığın aslı mı yoksa görüntüsü mü olduğu sorusu etrafında oluşan kaygılar derinleşerek bunalıma dönüşebilmektedir. İnsanın eksantrikliği, bir başka deyişle kendisini merkezî bir konumda görmesiyle aynı anda görmemesi yahut kendisini hem vücut hem de vücuda sahip bir varlık olarak algılaması, ancak gülmeyle karşılık bulabilecek bir bunalıma dönüşebilmektedir.

Bu bağlamda Plessner, komik bir çatışmanın, ancak bir normun kendisine herhangi bir şekilde ait olan bir görüntü tarafından yaralandığında meydana gelebileceğini söylemektedir. Plessner'e göre komik nihai anlamda, insan varlığının ikilemlerine ve dolaşısıyla oluşan sorunların çözümünün imkânsızlığına bir tepkidir.

Plessner, gülmeye sebep olan şeyin esasen komik olduğunu söylemektedir. Plessner'e göre gülmeye sebep olan durumlar ve gülme biçimleri çok çeşitli olmakla birlikte, bir kısmı esas itibarıyla sevinçin dışı vurulmasını, bir kısmı da bedensel/nesnel uyarılmayı ve gıdıklanmayı ifade etmektedir. Fakat asıl gülme, keyfilik ile bağlılık arasında salınmanın verdiği oyun hazzını ifade eden gülmedir. Günlük hayatta ve sanatta karşılaşılan komik görüntüler, komik görünüşler, komik davranışlar, komik nesneler ve hareketler, durum, söz ve karakter komedileri insana duyarlılık düzeyine göre hitap etmektedir.

Plessner, davranan veya herhangi bir biçimde hareket eden bir canlının bedeni ile uyum veya uyumsuzluk içinde olacağını, bir başka deyişle mutlaka uyumu bozan tahrik edici bir şeyin göze

çarpacağını söylemektedir. Plessner'e göre, bir davranışta veya fiğürün kendisinde komiklik bulmanın asıl sebebi de işte bundan başka bir şey değildir.

Plessner, Bergson gibi, insanın niçin bazı hayvanlara güldüğü sorusuna eğilmekte ve Bergson'un aksine, insanın kendisiyle hayvan arasında şuurluca yaptığı bir kıyaslama sonucunda gülmediğini ileri sürmektedir. Plessner'e göre insanın hayvanlara gülmesinin asıl sebebi, hayal gücünü kullanarak alışkanlıklar veya estetik yargılar dolayısıyla hayvanın görüntüsüne aktardığı fikir veya norm ile hayvan türü arasındaki çatışmadır. Hayvanat bahçesinde çalışan uzman birinin bu konuda söyleyecek bir şeyi yoktur. Uzman kişi büyük bir ihtimalle bazı tuhafıklardan bahsedecek ama hayvanlardaki hiçbir hareketi veya durumu komik, hatta iğrenç olarak bile adlandırmayacaktır. Zira tabiatıta her şey, insanların dünyasından farklı olarak nasılsa öyle olmak zorundadır. Hayvanlar, naif insanlara normlarla çelişen tabiatın birer sapmaları olarak görünmektedir. Böylece Bergson'un ifade ettiğı canlılık ile mekanizm arasındaki çatışmaya benzer bir durum meydana gelmekte ve gülme duygusu uyarılmaktadır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde komik çatışmanın insanla sınırlı olmadığı, normların esasen kendisine ait olan görünüşler tarafından yaralandığı her yerde görülebileceğı anlaşılmaktadır.

Komik özün değil, ancak tesirinin insani alanda güçlenebileceğini düşünen Plessner, bu durumun, insanın sorumluluk taşıyan özgür bir varlık olarak normlara muhatap kılınmasından kaynaklandığını söylemektedir. Söz konusu muhatap oluşla birlikte insan, kendi içine doğru derinleşme ve kendiyle arasına mesafe koyma hakkına sahip olmaktadır. Fakat insanın, nesnelerle doğru bir ilişki biçimi kurabilmesi için bu mesafeyi aşması gerekmektedir. İnsan tabiatı itibariyle iki farklı zemin üzerine yaratılmış olması dolayısıyla gerektiğı takdirde komik izlenimler uyandıran çatışan güçlerin dağıtıldığı çeşitli düzeyler ve bakış açılarına sahiptir. Bu karmaşık düzen içinde ferdilik, biriciklik, temsil edilemezlik, şeref ve haysiyet, hakimiyet, esneklik, ruh, beden ve gönöl arasındaki uyumluluk gibi insanın iddia ettiğı veya sahip olduğı yahut yaptığı her şeyin komiklik izlenimini oluşturabilme ihtimali bulunmakta-

dır. Hayvanlarda yalnızca bazen ve esasen kendilerine ait olmayan komik durumlarla karşılaştırıldığında komiğin insani alanda bitmek tükenmek bilmeyen bir zenginliğe sahip olduğu görülmektedir. Komiğin ve gülücün insani alandaki mümkün kaynak zenginliğine örnek olarak bazı durumları hatırlatmak yeterli olacaktır: Örneğin, bir insanı diğerinden ayırt etmeyi imkânsız kılan bir benzerlik; yüz, ses ve hareketin taklidi; düzensiz ve kişiye yakışmayan, artık topluma hitap etmeyen giysiler; orantısız biçimler; aptalca davranışlar; her türlü abartmalar; takıntılar; dalgınlıklar ve sapkınlıklar gibi sayısız gülünç durum insanda komiklik duygusunun oluşmasına sebep olabilmektedir.

Plessner, diğer bütün düşünür ve sanatçılar gibi komiğin yalnızca insana özgü olduğunu ifade etmektedir. Plessner bu durumu, insanın aynı anda varoluşun farklı düzeylerine ait olmasıyla açıklamaktadır. İnsanın ferdiliğinin toplumsallık, ahlaki kişiliğinin belirli karakter ve tipler, ruhaniliğinin de bedenle çerçevelenmiş olması sürekli olarak herhangi bir norm ile çatışma ihtimalini oluşturmaktadır. Fakat bu durum, Plessner'e göre komik teorilerinin sürekli olarak insan üzerine yoğunlaşmasına, hayvanlardaki esasen kendilerine ait olmayan komikliklerin ihmal edilmesine, gereksiz bir ayrıntı gibi görülmesine sebep olmaktadır.

Plessner'in bu yaklaşım tarzına yönelik eleştirisi, komik teorilerinin yalnızca insan üzerine yoğunlaşmasının, komiğin kaynağı ve işlevi itibarıyla toplumsal bir durum olduğunu kabul eden görüşlerin güçlenmesine sebep olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Zira Plessner'e göre komik, her ne kadar toplumsal varlığın çevresinde çeşitlenerek zenginleşiyorsa da, esasen kaynağı ve işlevi itibarıyla toplumsal bir varlık değildir. Plessner'e göre komik esasen norm şuurunun dönüşümüne ait bir şey olduğu için, bir toplumun komik bulduğu, kendisine güldüğü şey, tarihî süreç içinde değişmektedir. Bu görüşleriyle Bergson'un gülme teorisinden temelde ayrılan Plessner, komiği toplumsal bir ürün, gülmeyi de bu ürün hakkında verilmiş bir ikaz işareti veya cezalandırma olarak kabul etmemektedir. Plessner'e göre gülme, komik çatışmanın bastırılan gücüne karşı ilkesel bir tepkidir. İnsan çevresi ve dünyayla olan ilişkisinde ciddiyet ve ciddiyetsizlik, anlam ve anlamsızlık

arasında bulunmakta ve böylece sürekli olarak kurtulmak istediği ama çabaladıkça daha çok bağlandığı, çok anlamlı, çelişkili ve çözümsüz bağlantılarla yüzleşmektedir.

Plessner, Bergson'un gülme teorisinin kendisiyle ancak belirli şartlarda uyuşabileceğini düşünmektedir. Plessner, eğer hayatiyet ve mekanizm, hayatın rolünü normun üstlendiği, mekanikliğin ise bozma anlamına geldiği bir norm karşıtlığı olarak anlaşılırsa, kendi görüşleriyle Bergson'un teorisi arasında bağlantı kurulabileceğini söylemektedir. Zira Bergson'un da kabul edebileceği gibi, bir değer in gerçekleşmesini önleyen engellemenin aynı zamanda değer in zafer kazanmasına yol açması gerektiğini söyleyen Plessner, komığın bütün özel normlaştırma girişimlerine karşı duran bir düzeye ait olduğunu düşünmektedir. Söz konusu düzeyde insan, dünyanın içinde ama aynı zamanda bütün dünyaya karşı durma iddiasında bulunmaktadır. Nitekim insanın dünyada herhangi bir zamanda ve mekânda bulunuşu, pozisyonunu belirsizleştirmekte, kendisini ve evi olarak kabul ettiği dünyayı bir yandan sınırlarken, mahremleştirirken ve anlamlı kılarken, öte yandan sınırları kaldırmakta, yabancılaştırmakta ve anlamsızlaştırmaktadır.

Plessner'e göre komığın özü işte bu günlük hayatın unutturduğu ikilemli yapı içinde bulunmaktadır. İnsan nesne ve hadiseler karşısında şu veya bu bakış açısına uygun yargılarla yüzleştiği iki anlamlılığa karşı direnç, farklı bir ifadeyle duvar oluşturmaktadır. Fakat insanın dünyaya bu şekilde yaklaşması, hayatı ciddiye alması, çalışarak, duyarak, hissederek, temaşa ederek ve anlamlandırarak dünyayı kendine bağlaması, şaşırtıcı gelişmelerin, ikilemlerin ve komik durumların ortaya çıkmasına engel olamamaktadır. Nesneler insanı görünüşleri itibariyle şaşırtmakta, hadiseler önceden kestirilemeyecek biçimde gelişmekte, kendisiyle ciddi bir nispet ilişkisi kurulamayacak durumlar meydana gelmektedir. Dünyada kendini yönlendirmesi bakımından bir tehlike arz etmediği veya kendisi ile arasına koyduğu mesafeden aldığı güçle karşı durabildiği takdirde insan, bu ani gelişmeleri, şaşırtıcı görünüşleri ve sınır durumlarını komik bulmaktadır (1982).

Kuşkusuz Jünger, Ritter ve Plessner'den sonra ve ayrıca gülme ve komik konusuna eğilen, örneğin mizah ve komedi kavramlarını

halk karnavalı, metinlerarasılık, sonuçlandırılmazlık ve edebiyatın grotesk gerçekliği bağlamında ele alan **Mikhail Mikhailovich Bakhtin** (1895-1975) ve daha çok komığın anarşist karakterine vurgu yapan **Robert Gernhardt** (1937-2006) gibi düşünürler ve sanatçılar bulunmaktadır. Fakat gülmeye dair görüşleri daha da çoğaltmaktan ve konuyu gereksiz yere uzatmaktan ziyade, şimdiye kadar ele alınan görüşlerin geniş bir tartışma zemini oluşmasına katkı sağlayacağı düşüncesiyle bir değerlendirme yapmak daha yerinde ve anlamlı olacaktır.

Değerlendirme

Gülme ve komiğin özü itibarıyla ne olduğu veya ne olması gerektiği sorusu etrafında ifade edilen teorik yaklaşımların genel anlamda zıtlık, uyumsuzluk, sapma, aykırılık, üstünlük duygusu, sınırların tecrübe edilmesi, mekaniklik ve hayatîyet, zorunluluk ve özgürlük, ideal ve gerçeklik gibi kavramlar etrafında odaklaş-tıkları görülmektedir. Homer'den Mikhail Bakhtin'e kadar uzanan çizgide gülme ve komiğin ne olduğu sorusuna ağırlıklı olarak fel-sefi, sosyolojik ve psikolojik açıdan yaklaşan görüşlerin konunun belirli yönlerini vurguladıkları, kesin bir tanımlama yapabilmeye muktedir olamadıkları anlaşılmaktadır. Bu durum kuşkusuz, ağ-lama ve korkuya nispetle gülmenin, kesin bir tanımlamaya imkân tanımayacak biçimde insanın özününün giriftliğini, daha belirgin bir biçimde ifade eden bir özellik olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, tarih boyunca gülme ve komik konusunda ifade edilen görüşlerin sağlıklı bir biçimde değerlendirilebilmesi, insanın gülme ve güldürme özelliğinin kesin bir tanımlamaya izin vermeyen bir soruya işaret ettiği gerçeğinin dikkate alınmasına bağlıdır. Gülme ve komiğin ne olduğu sorusunun aradığı cevabın kesin bir ifadeye kavuşturulamaması, teorik yaklaşımların konunun sadece belirli yönlerine vurgu yapmakla yetinmek zorunda kalmaları, elbette söz konusu görüşlerin yanlış veya gereksiz oldukları anlamına gel-memektedir. Tam tersine, çalışmada özetlenen ve karşılaştırılan teorik yaklaşımların her birinin sorunun sadece bir yönüne işa-ret etmiş olmakla birlikte geçerli tespitlerde bulunduklarının ve

mutlaka önem arz ettiklerinin kabul edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sorunun sistematik bir değerlendirmesinin yapılabilmesi için, tarih boyunca ifade edilen gülme teorilerinin bakış açılarının ve geçerlilik alanlarının birbirlerini tamamlayacak biçimde belirlenmesi, asla kesin bir ifadeye ulaşılamayacak olsa bile daha kuşatıcı bir çerçeveye kavuşturulması gerekmektedir.

Çalışmada incelenen teorik yaklaşımlara topluca bakıldığında gülme ve komik konusunun vurgu farklılıklarına rağmen genellikle zıtlık, uyumsuzluk, üstünlük duygusu, sınırların tecrübe edilmesi ve güç dengeleri bağlamında değerlendirildiği görülmektedir. Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse, çalışmada ele alınan felsefi, sosyolojik ve psikolojik yaklaşımların büyük bir çoğunluğu söz konusu kavramlardan birine veya ikisine nihai anlamda indirgenebilir özellikler taşımaktadır. Örneğin gülme konusunu hayatîyet ve mekanizm kavramları altında inceleyen Bergson'un görüşlerini üstünlük teorisine indirgemek mümkün gözükmemektedir.

Gerçekten de, dünya tiyatro tarihine bakıldığında klasik komedi oyunlarının çoğunda *zıtlık* ve *uyumsuzluk* kavramlarının öne çıktığı görülmektedir. Bu çerçevede komedi oyunlarını anlam bilimi açısından zıtlık veya uyumsuzluk teorileriyle uyuşan iki ana tür altında toplamak mümkün gözükmemektedir. Buna göre komiklikler ya (Kavuklu & Pişekâr, Hacivat & Karagöz, Stan Laurel & Oliver Hardy gibi) zıtlık ilkesine ya da kavramla temaşa edilen gerçeklik arasındaki mesafeyi ifade eden uyumsuzluk ilkesine uygun biçimde kurgulanmaktadır.

Kuşkusuz komiği ifade etmenin farklı yöntemleri bulunmaktadır. En çok kullanılan yöntemlerden biri, güçlü olan birinin bedensel özürlü zayıf birinin zekâsına yenik düşmesi örneğinde olduğu gibi, tersine çevirmediir. Kategorilerin birbirine karıştırılması veya yer değiştirmesi de komik konuşma biçimlerinde müracaat edilen yöntemlerden biridir. Bu çerçevede örneğin, “Seninle geçen yıl mı, yoksa yolda mı karşılaştığımı hatırlamıyorum” ifadesinde olduğu gibi kategorik uyumsuzluklar tercih edilmektedir. Komik oyunlarda ayrıca geleneklere ters düşme, kelimelerin ima edilen anlamından ziyade sözlük anlamının kabul edilmesi, konuşan kişinin niyetinin dikkate alınmaması, tiplerin hadiseleri ve nesneleri sonuç alı-

namamasına rağmen kesin bir biçimde tanımlama sapkınlığında bulunmaları sıkça kullanılan yöntemler arasında bulunmaktadır. Konuşmanın gerçekleştiği durumun göz ardı edilmesi, konuşmanın boşlukta kalması veya harflerin yerinin basitçe değiştirilmesiyle de komiklik etkisine ulaşlabilmektedir. Öte yandan sıradan bir komedi, gerçeklikle groteskliği tersyüz edildiği veya Mikhail Bakhtin'in ifade ettiği gibi komik unsurların karnaval havasında kaynaştığı oyunlara kolayca dönüşebilmekte, aradaki geçiş sınırlarının belirgin biçimde çizilebilmesi çoğu zaman imkânsız denecek düzeyde zorlaşmaktadır. Komik ile mizahın arasındaki farkların ortadan kalktığı oyunlar arı bir entelektüelliğin sahnelendiği tasarıma dönüşmekte, daha çok tutum, davranış veya hayat tarzını ifade eden mizahtan uzaklaşmaktadırlar. Fakat genel anlamda komik kendini, dünyanın çarpıklıkları ve sapkınlıkları karşısında aklın gülmeye kapıldığı durum olarak göstermektedir.

Çalışmada ele alınan gülme teorileri kapsamında üzerinde durulması gereken bir başka husus da, komiğin ve gülmenin üstünlük duygusu ve kendini tasdik etmenin bir ifadesi olarak kabul edilmesidir. Thomas Hobbes'un öncülük ettiği bu teorik yaklaşıma göre, gülme gülünenin aşağılanması, gülünen ise üstünlüğünü tasdik etmesi anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım, gülme ve komiğin birkaç açıdan iktidar aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Söz konusu tanımlama ilk elden anlaşılacağı gibi, gülmenin küçümseme, alaya alma amacıyla kullanılabileceğini, hatta insan olma saygınlığının saldırıya uğrayabileceğini öngörmektedir. Ayrıca, gülmenin, gülünen gülünene üstünlüğünü tasdik eden bir ifade olarak anlaşılması, Bergson'un aksine, gülmenin, daha yerinde bir ifadeyle komikliğin/komedinin sadece zihinsel bir süreç olarak kabul edilemeyeceğini, tasdikin aynı zamanda duygusal bir kabullenme ve şartlanmayı da içerebileceği ihtimali üzerine de düşünülmelidir. Dahası bu duygusal şartlanmanın, Platon, Aristoteles ve Baudelaire'i haklı çıkaracak biçimde bir akıl tutulmasına, dolayısıyla insanların kendi ahlaki ve entelektüel düzeysizliklerini görememelerine ve üstelik keyfiliklerini bir üstünlük ifadesi olarak tasdik etmelerine yol açabileceği ihtimalinin dikkate alınması gerekmektedir. Gülmenin ve komiğin zihni, gerçek entelektüel

bir eleştiri çabasından ziyade, kendi durumunu kabullenmeye ve tasdik etmeye yönelterek köreltmesi ihtimali, sadece gülme ve komiğin/komedinin ahlaki alandan öyle basitçe soyutlanamayacağını değil, aynı zamanda siyasal iktidar ve ideolojik gruplar tarafından fert ve toplumun asıl meselelerine karşı duyarsızlaştırma aracı olarak da kullanılabileceğini göstermektedir. Okuma oranlarının ve düşünce kalitesinin düşük olduğu dönemlerde toplumun büyük bir kesiminin basit komedi oyunlarına ve *Recep İvedik* gibi kaba güldürü filmlerine itibar etmesi, söz konusu tehlikenin ciddiye alınması gerektiğine işaret etmektedir.

Üstünlük duygusunu ifade eden gülme ve komiğin hükümranlık aracı olarak kullanılabileceğini gösteren bir başka husus da, alayı ve küçümsemeyi ifade eden gülmenin, mizahın ve komedi oyunlarının normalin sınırlarını belirleyici ve aykırı olanı dışlayıcı bir işleve sahip olmasıdır. Her ne kadar Bergson değerlendirmesinde insanın kendine gülmesi ihtimalini göz ardı etmiş olsa da, bu ihmal gülmenin gülen ve gülünen tarafın karşılıklılığı üzerine kurulu toplumsal bir işaret olduğu gerçeğini görmeyi engellemektedir. Zira alaya alma ve küçümsemeyi ifade eden gülme üstünlük duygusunu tasdik etmenin yanında, karşı tarafa haddini bildirme, uyulması istenilen normalin sınırlarını belirleme anlamına gelmektedir. Nitekim toplumun alt grupları, farklı cinsel, dinsel ve etnik kimlikler hakkında yapılan alaylı şakalar, nükteler, karikatür, komedi oyunları ve filmleri kendisine gülünen kişi veya gruplara belirli toplumsal değerleri ve davranışları dikte edebilmektedirler. Bu tür alaylı şakalar, nükteler, karikatür ve komedi oyunları, belirli normların, toplumsal değer ve davranışlarının üstünlüğünü tasdik ettikleri nispette, aykırılık ve farklılıkları dışlayarak, gülmeyi ve komiği neşe ve mutluluğun ifadesi olmaktan ziyade toplumsal çatışma kültürünü besleyen bir saldırganlığa dönüştürmektedirler. Bu durum, gülme ve komiğin, Bergson'un konuya ilişkin tespitlerinin aksine ahlaki olandan büsbütün soyutlanamayacağını ve pekâlâ söylemselleştirilerek baskı aracı olarak kullanılabileceğini göstermektedir.

Tiyatro açısından bakıldığında gülme ve komiğin bilimsellik sınırlarını aşan bir karaktere sahip olması, sistematik bir teorisini

oluşturma çalışmalarının kaçınılmaz olarak karşılaşacağı bazı zorluklara sebep olmaktadır. Tiyatroda sahnelenen komiğe çeşitli açılardan bakmak mümkünse de, oluşturulmak istenen sistematığın, gülme ve komik teorileri arasındaki temel farklılıklar dolayısıyla kendi içinde uyumlu ve tamamıyla kuşatıcı bir yapı arz etmekten ziyade, kimi önemli bakış açılarını göz ardı etmek zorunda kalan eklektik bir yapıyla yetinmek zorunda kalma tehlikesi de bulunmaktadır. Dolayısıyla, sahne komiği ve gülme üzerine düşünce yürütülürken, başlangıçta mutlaka kendi içine kapalı sistematik bir yapı kurma zorunluluğu içine girilmemelidir. Bilakis, çalışmada ele alınan gülme ve komik teorileri çerçevesinde ve ontolojik bir temel üzerinde oluşturulacak sahne ve sahne algısı, gerçeklik ve gerçeklik algısı modelleri üzerinden zamanın ruhuyla ilişki içinde sürekli işleyen ve kendini yenileyen bir anlayış geliştirmeye çalışmak, daha doğru bir tercih olacaktır. Konuya felsefi, sosyolojik, psikolojik, antropolojik ve semiyotik açıdan yaklaşmak faydalı olacağı gibi, komedilerde vücut vurgusunun drama ve trajediye nispetle çok daha yüksek düzeyde olması dolayısıyla sahnenin ve oyun metninin bedenselliği ve bedeninin metinselliği arasındaki ilişkilerin epistemolojik, fenomenolojik ve etik-ontolojik açıdan da sorgulanmalıdır.

Bu çerçevede değerlendirilmek üzere, komik mekân, komik davranış, söz komiği, beden komiği, komiklik algısı ve iletişimsel özelliklerinin sahne komiğinin temel unsurlarını oluşturduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Ayrıca, Aristoteles'in komiği düşüncenin zararsız komik bir hatası, çabaları boşa çıkaran komik başarısızlık olarak tanımlamasını komikliğin temel şartlarından biri olarak kabul etmek, tartışmaya ivme kazandıracaktır. Zira söz konusu kabulü çatışma ve uyumsuzluk kavramlarını da kapsayacak biçimde genişleterek, zihinsel (anlayışsızlık), bedensel ve karakteristik (ahlaki zayıflık) uyumsuzluklar/hatalar (kendini ve dünyayı doğru anlayamama süreçleri) biçiminde açıklamak mümkündür. Ayrıca uyumsuzluklar, sahnelenen zihinsel, bedensel ve karakteristik hataların yanında, parodi ve paradoks kavramlarını içeren şiirsel bir yöntemin komiklik unsurlarını oluşturabilecek bir imkân sunmaktadır.

Komedi oyunları ve filmleri için geçerli olabilecek bu temel unsurları, birtakım yan unsurlarla zenginleştirmek mümkün gözükmektedir. Söz konusu yan unsurlar arasında örneğin, kelime oyunlarını, söz tekrarlarını, Charlie Chaplin'in filmlerinde ve birçok çizgi filmde görülen güldürücü kovalamaca tekrarlarını, hokkabazlıkları, kaba gürültüyü, parodik unsurlar vasıtasıyla bazı tabuların yara almasını saymak mümkün gözükmektedir. Bu arada tabuların yaralanması ve oynanan rolün dışına çıkan kaba hareketlerin hangi düzeyde bastırılmış birtakım arzuların tatminine yol açtıkları veya açabilecekleri sorusunun incelenmesi ve tartışılması da gerekmektedir. Ayrıca, klasik komedi oyunlarının mutlu sonla bitmesinin, oyun süresince geçerli olan gerçekliğin kaotik ve çelişkili düzeninin ve nispetlerinin müspet bir biçimde değiştirilebileceğini öngören ütöpik bir arzuyu mu ifade ettiği, yoksa önceki uyumsuz gelişmelerin zararsızlığının tasdik edilmesi anlamına mı geldiği sorusunun tartışılması gerekmektedir. Söz konusu tartışmanın derinleşmesini sağlayacak biçimde, insanın yaratılışından kaynaklanan mutlu olma insiyakı dikkate alınmalı ve gülmenin psikolojisi ve toplumsal ilişkilerdeki rolü bakımından değerlendirilmelidir.

Bergson'un da ifade ettiği gibi, dramlardan farklı olarak komedilerde gülmenin gerçekleşebilmesi için seyirci ile komik durum arasında duygusal bir mesafenin bulunması, şaşırtıcı bir anılık ve komik olayın temaşa edilebilir bir nesnellığe/bedenselliğe sahip olması gerekmektedir. Bu durum Aristoteles'in dram ve trajediler için öngördüğü *katharsis*in komedilerde gerçekleşme imkânının bulunmadığını göstermektedir. Kaldı ki, sahnelenen ister dramatik isterse komik bir oyun olsun tiyatrodaki, gözü kamera objektifiyle âdeta bütünleşen film seyircisiyle film arasındaki dolaysız ilişkiye nispetle seyirci ile sahne arasında hem fiziksel hem de duygusal bir mesafe bulunmaktadır. Gerçi tiyatro seyircisinin komedi oyunundaki ironi, anlayışsızlık, tersine çevirme, aldatma, uyumsuzluk ve diğer komik hataları tespit etmek ve ayırtırmak suretiyle kendini oyunun içine dâhil etmesi ve Hegelyan anlamda kendini tanıma hazzını tatması mümkün gözükmektedir. Ayrıca seyirci, sahnelenen gerçekliğin tümevarımlar veya tüm dengelime izin verme-

yen kaotik düzeni içinde oyuncularla birlikte mantıksal hakikatle yüzleşmek amacıyla gösterdiği dedektifvari ayırıştırma ve anlamlandırma çabasından zihinsel bir haz duyabilmektedir. Fakat seyircinin komedi oyunlarını seyrederken ulaştığı kendini tanıma ya da anlamlandırma, bazen saçmalığa varacak düzeyde gerçekleşen ayırıştırma çabaları veya başarısızlıkları dolayısıyla edindiği hazın entelektüel bir *katharsise* ulaşmak için yeterli olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Kaldı ki komedi oyunlarında sahneleyen ve talep edilen düşünce oyunları dolayısıyla seyircinin de içine çekildiği gerçekliğin kaotik düzeninin komik bir nihilizm olarak anlaşılması pekâlâ mümkündür. Ayrıca dram ve trajedilerde de rastlan bu tür düşünce oyunları, mantıksal çıkarsamalar, çelişkili durumlar karşısında aranan semantik cevaplar, dilsel çözümlemeler gülmenin ve komiğin asıl karakteristiğini yansıtmamaktadır. Bilakis gülme, mantıksal çıkarsamalardan ziyade, çelişkili komik durumlardan mantıksal çıkarsama veya ayırıştırma yöntemiyle elde edilen sonuçlara ulaşmaksızın sıyrılmanın bir ifadesidir. Öte yandan gülme anti-entelektüel insiyaki süreçler ve bedensel potansiyel dikkate alınmaksızın anlaşılabilir bir şey de değildir.

Çalışmada ele alınan her bir teorinin gülmenin başka bir özelliğine vurgu yapmaları, sorunun indirgemeci bir mantıkla asla tam anlamıyla tanımlanamayacağını göstermektedir. Örneğin gülme konusunda en iddialı görüşleri ileri süren Bergson'un bile indirgemeci bir mantıkla mekanikliği bütün gülmelerin sebebi olarak kabul etmesi, gülmenin kesin tanımlamalara izin vermeyen tabiatı karşısında şematik, deyim yerindeyse mekanik kalmakta ve bu sebeple komik görünmektedir.

Gülme ve komik konusunda teorik yaklaşımlarda bulunan düşünür ve sanatçıların gülme ve komediye ağırlıklı olarak tiyatro oyunları çerçevesinde ele aldıkları ve anlamlandırmaya çalıştıkları görülmektedir. Komediye, tiyatroya nispetle çok daha uygun ortam sunan film, gülmenin ve komikliğin tabiatının anlaşılması için çok çeşitli imkânlar sunmaktadır. Gülme teorilerinin zayıf yanlarının, hatta bazı kesinlik ifade eden yargılarının filmin zengin ifade imkânları çerçevesinde yeniden sorgulanması ve zenginleştirilmesi gerekmektedir.

Film komedileri tiyatronun aksine resimsel ve dekoratif bir çerçevede değil, oyunu ve oyuncuyu çevresiyle zamanın resimsel akışı içinde bütünleştirmek suretiyle cereyan etmektedir. Örneğin karşılıklı komik atışmaların sahnelendiği söz komedilerinde çevre ve çevre unsurlarının aynı anda sürece eşlik etmesini sağlamak ve böylece komiklik atmosferini ve tesirini oyunculardan ayrıca bir çaba talep etmeksizin güçlendirmek, tiyatro sahnesinden ziyade filmde mümkün olmaktadır. Parodiler, nükteler filmde, başka filmsel resimlerle ifadeye kavuşturulmakta, tiyatrodaki olduğu gibi mutlaka sözlü tasvirlerle ihtiyaç duyulmamaktadır. Filmde içerikler resimler, dönüşümler veya deformasyonlar aracılığı ile kolaylıkla parodik bir ifadeye kavuşturulabilmektedir.

Beden dilinin fazlasıyla vurgulandığı kaba güldürüler bile esasen tiyatro sahnesinden ziyade filmde çok daha efektif imkânlarla sahiptir. Zira komik içerik, filmde oyuncu ve çevresi arasındaki karşılıklı ilişkinin bir ürünü olarak ifadeye kavuşmaktadır. Oyuncuların jestleri filmde o denli önem kazanmaktadır ki, bazı komediler belirli oyuncularla âdeta özdeşleşmektedir. Oyuncu tiyatro sahnesinde bütün bedeniyle görünür ve seyirciyle arasındaki mesafeyi dikkate alarak oynarken, film, oyuncunun eli ve yüzü gibi vücudunun soyutlanmış kısımlarını seyircinin algısına sunabilmektedir. Hiçbir sözel desteğe ihtiyaç duymayan ifade gücüne erişen jest ve mimikler filmdeki detay çekimleri dolayısıyla âdeta bedenden bağımsız biçimde varlıklarını sürdürebilecek düzeyde bir gerçeklik kazanabilmektedir. Filmde sözün ve oyunculuğun önemi, tiyatroya nispetle azalırken, oyuncunun çevreye olan bağımlılığı ve dolayısıyla üstlendiği işlevler artmaktadır. Özellikle kaba güldürü filmlerinde oyuncu âdeta komikliğin bizatihi taşıyıcısı olan bir çevreyle karşılaşmakta, daha doğrusu içinde yer almaktadır.

Tiyatro sahnesinde oyunculardan iç dünyalarını, karakteristik özelliklerini daha çok dil aracılığıyla dışa vurmaları ve sergilemeleri beklenirken, hakiki film oyunculuğu kendini eylem ve pratik davranışlarla gerçekleştirmektedir. Filmsel ifade, sözlerin yerine eylem ve davranışların ikame edildiği ölçüde güçlü olmaktadır. Oyunun filmde, tıpkı gerçekliğin kendisi gibi dolaysız gerçekleşmesi gerekmektedir. Filmde oyun, davranışlar esnasında kendini

göstermesi gereken değil, davranışlarla birleşmesi ve bütünleşmesi gereken bir özelliktir.

Sonuç itibarıyla tiyatronun ve filmin nasıl tarihî süreç içinde değiştikleri, birbirlerini nasıl etkiledikleri ve nihayet her iki sınıfsal ifade aracının zamanın ruhundan ve toplumsal-kültürel değişimlerden hangi anlamda ve düzeyde etkilendikleri sorusunun araştırılması ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Böyle bir değerlendirmede özellikle şu soruların dikkate alınması, özellikle günümüzde geçerli olan tiyatro ve film anlayışının ne anlama geldiğinin anlaşılması bakımından faydalı olacaktır:

- Tiyatro ve sinema filmlerinin Batı'nın bedensellik/nesnellik ve teşhir kültüründeki yeri ve önemi nedir?
- Tiyatro ve filmlerde beden, ruhun tabii bir işareti olarak sergilenmesini etik-ontolojik açıdan ne anlama gelmektedir?
- Antik Yunan dönemindeki tiyatro oyunlarının ve özellikle tragedya'nın teolojik bir karaktere sahip olması belirli bir beden, ruh ve toplumsal düzen anlayışını sergilemesi bakımından ne anlama gelmektedir?
- Dinî ve seküler kültür arasındaki değişim-dönüşüm süreçlerinde tiyatrodaki ve daha sonra sinemada sergilenen çeşitli bedensellik anlayışlarının anlamı nedir? Bu bağlamda bedenin tiyatro ve sinemada büyüleyici etkisi, hayat doluluğu, güçsüzlüğü, çelimsizliği ve işkenceye maruz kalmasının ontolojik ve etik anlamı nedir?
- Tiyatro ve filmler, halk kültürünün baskı altına alınması veya dönüştürülmesi süreçlerine tarihte hangi düzeyde ve nasıl etkimıştır, günümüzde durum nasıldır?
- Tiyatro ve filmlerde kurgusal bir öneme haiz olan baştan çıkarıcı, metres, kahraman, budala arketipleri, toplumsal rollerin ve sonsuz öz anlayışının dönüştürülmesinde ne gibi işlevler üstlenmektedir?
- Tiyatro ve filmlerde hangi anlamda belirli bir özne anlayışının oluşturulması ve tahrir edilmesi, yeni ideal özne kimliklerinin keşfedilmesi ve dönüştürülmesi veya kimliğin

yitirilmesinden bahsedilebilir? Bu bağlamda film ve tiyatroya ne derece yeni insan/özne anlayışlarının ve kimliklerin kurgulandığı ve sınındığı bir laboratuvar gözüyle bakılabilir? Bu çerçevede dram, trajedi, komedi ve aralarındaki farklılıklar ne anlam ifade etmektedir?

- Tiyatro ve filmlerde kurgulanan trajik, komik ve dramatik örneklerde ortak bir özellik olarak barış ortamının yeniden kurulması şartına bağlı olarak sürekli bozulduğu gözlenmektedir. Çatışma karşıtlık ve uyumsuzluk ilkelerinden hareketle kurgulanan oyun ve film örneklerinde öznenin kendini kaotik düzen içinde mütemadiyen inşa ve tahrip etmesi gerekmektedir. Bu durumun ve nihayet ruhun mutlak hakikat arzusunun, yerine varoluşsal şartların ve etik değerlerden yoksunlaşmış bedenselliğin sonsuz göreceliliğinin ikame edilmesiyle köretilmesi ve hayatın tabiliği anlayışına uygun olarak sergilenmesi fert ve toplum hayatında nihilist bir kültürün hâkim olmasına hangi düzeyde katkı sağlamaktadır?
- Tiyatro ve filmlerde tarihsel süreç içinde yüceliğin/tanrısallığın bedenselleşmesini temsil eden, ama yanı zamanda ideal bir anlamın maskesi olarak sahnelenen özne anlayışının yerine tedrici olarak, asker, tüccar, katil, reklamcı ve metres gibi otonomlaşan aktüel özne anlayışının ikame edilmesinin etik, estetik ve sosyokültürel anlamı nedir? Bu farklılık, estetik bir gerekliliğin mi, yoksa tarih içinde değişerek günümüze hâkim olan zaman ruhunun sanata yansımalarının mı bir ifadesidir?
- Belirli bir tarihsellik anlayışına uygun olarak kurgulanan trajik, komik ve dramatik anlatımlarda hangi ölçüde tarihin, kimliğin oluşumundaki belirleyici gücünden veya tarih içinde çözülmeye maruz kalmasından bahsedilebilir? Bu bağlamda, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldan itibaren günümüze kadar uzanan süreçte fiziki tabiatın ön plana çıkmış olması, tarihsel kaderciliğin nihilist baskısından kurtulma çabasını mı, yoksa öznenin tekilleşmesi ve nesneleşmesini mi ifade etmektedir?

- Özellikle son dönemlerde keşfedilen şuur-dışı kavramının ön plana çıkararak anlatımsal yapı kadar, insani tabiatı ve bedenselliği vurgulanan özne kimliklerinin biçimlendirilmesinde de belirleyici olması, günümüzde tecrübe edilen toplumsal rollerin çeşitlenmesi, öznenin hibritleşmesi ve çok kişilikli hâle gelmesi sürecine hangi düzeyde eşlik etmektedir?

Yöneltilen bu sorular ışığında sonuç olarak ifade etmek gerekirse günümüzün tiyatro oyunları ve özellikle filmlerinde gerçek trajik anlatımların son bulduğu, öte yandan dram ve komedi arasındaki ilkesel (etik-estetik-ontolojik) farklılıkların giderek ortadan kalktığı ve yerini yalnızca öyküsel ve biçimsel farklılıklara bıraktığı gözlenmektedir. Özellikle günümüzün bazı istisnalar ve korku filmleri hariç neredeyse bütünüyle melodramatikleşen filmlerinin, elde edilmek istenen bir nesne veya tatmin edilmek istenen bir arzu peşinde karşılaştığı entrikaların ve sonu gelmeyen koşuşturma ve kovalamacıların paranoyak kahraman figürü ile kaba komedilerin budala tipini ilkesel anlamda birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız hâle gelmektedir. Ne yazık ki sanat, asıl hareket noktası olan insanın özünün ne olduğu sorusunu unutmuş gözükmektedir.

Charlie Chaplin'in tarihsellikten, zamandan, mekândan ve diğer figürlerle kurulan motorik bedensel ilişkilerden bağımsız, kendini her an yenileyen ve içsel unsurları içinde çözülmeye maruz kalan, aynı anda güldürmeyi ve duygulandırmayı başaran komik figürünün sahne sonlarındaki her şeyi soru işaretine dönüştüren hüznü bakışları; hayatın nesnel düzenine körü körüne bağlı, sezgileri zayıf olan Hardy ile mesafeli duran Laurel'in maruz kaldıkları yenilgilere ve sebep oldukları felaketlere rağmen nesneler ve çevreleriyle tutuştukları daimi kavgaları; Marx Brothers'ın komedi filmlerine yerleştirdikleri anarşist dünya düzeninin zihinsel resimleri; Samuel Beckett gibi yazarların bütün çıplaklıkları ve aydınlanma değerlerinden yoksun duruşlarıyla (modern) öznenin özünün ne olduğu sorusunu yönelten grotesk budalaları ve Hacıvat & Karagöz'ün kendiyi ve sonsuzlukla barışık, asla kaderine küsmeyen gerçek varlık şevki, geçmiş dönemlerin nostaljileri olarak yeniden incelenmeyi ve değerlendirilmeyi beklemektedir.

E K

Gülme Teorileri

Kitabı Dolayısıyla*

Bergson'un bir sözünü hatırlıyorum; gülmek için kalbin durması lazımdır şeklinde... Siz bu mevzuu hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu söz bana fazla gülmek kalbi öldürür sözünü hatırlatıyor öncelikle. Fakat bu sözden anlaşılması gereken şey, *gülme* ile *kalbin ölmesi* kavramlarının neyi ifade ettiği ve aralarında nasıl bir ilişki kurulması gerektiği sorularına ba lı. Aradığımız cevap, kahkaha biçiminde gülmenin vücudun gerilmesi ve boşalması esnasında kas ve sinirlerde yol açtığı depresyon ve kalbin biyolojik olarak bundan etkilenmesiyle alakalı olabileceği gibi, farklı bir bağlamda da aranabilir. Örneğin,  ayet gülme ahmakça bir üstünlük duygusundan ve pi kinlikten kaynaklanıyor ve kendini kontrolsüzce dışa vuruyorsa, bu durum o kişinin hayatla ba larını kopardığına, kısırla tığına, basitle ti ine, mekanikle ti ine, ruhi hassasiyetlerini kaybettine ve zek asını k reltine işaret edebilir pekâlâ. Kaldı ki bir insan sürekli g lemez. Yerli yersiz, ciddiyyetten uzak gülüp duran kişinin zaten kendisi gülünçtür. Yani kendi saygınlığını yitirmiş, k   lm   demektir. Konuyu elbette mutluluk bağlamında ele al-

* Bu röportaj, Turan Demir tarafından kitabın birinci baskısı yayınlandıktan sonra Yorum Türkiye sitesi için gerçekleştirilmiş ve yayımlanmıştır.

mak, zıddını düşünerek stresin daha çok kalbi öldürdüğünü söylemek mümkündür. Fakat bu daha çok, kalbin huzuru ile alakalı bir konudur, kakhahanın değil. O zaman da çok kakhaha atanın çok yaşaması gerekirdi ki, böyle bir hayat örneği zaten yok.

Komedi ve fikir özgürlüğü ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Böyle bir ilişkinin kurulabileceğini düşünmüyorum; tabii eğer bundan fikrini beyan etme özgürlüğünü kast ediyorsanız. Sanırım sorunuzda daha çok, komedinin fikir özgürlüğü bahanesiyle hukuki sorumluluktan kurtulmak için kullanılmasını düşünüyorsunuz. Mümkündür. Fakat bu komediye özgü bir durum değil. Bu diğer anlatım biçimleri, örneğin dram için de söz konusu edilebilir. Hatta bütün sanat türleri bu amaçla kullanılabilir. Bu durum sanatın kendisini değil, onu kullananın duruşunu ve maksadını sorgulamayı gerektirir.

Ülkemizde komedi üzerine yayınlanan dergiler, yapılan filmlere bakıldığından eşya ve hadiselerin sürekli dışyüzdeki çelişkiler ve çatışmalar üzerinde duruluyor. Sürekli gülmeye ve güldürmeye çalışan bir millet olmaya doğru gidiyoruz...

Bence bu tespitiniz biraz abartılı ve komediyi olumsuzlayan bir bakış açısı sunuyor. Olumsuz bir durum varsa bile bu komediden değil, Türkiye'deki komedi anlayışından kaynaklanıyor. Türkiye'de komedi üzerine yayınlanan dergiler olduğunu bilmiyordum. Hatta Bergson'un *Gülme* kitabı, Mustafa Şekip Tunç tarafından tercümesi ve bize uyarlanarak yorumlaması, bu konuda yazılmış birkaç makale ve birkaç akademik çalışmanın dışında Türkiye'de, diğer birçok konuda olduğu gibi, gülme ve komiği ciddiye alıp tartışan, bizcesini ortaya koymaya çalışan teorik çalışmaların ve tarihsel, sosyokültürel ve estetik araştırmaların olduğunu sanmıyorum. Mevcutsa bile, ben haberdar değilim. Umarım öyledir. Fakat dediğim gibi sanmıyorum. Bizde sadece komedi değil, birçok şeyin düşüncesi henüz oluşmuş değil. Aklımızı daha çok Batı'da, şurada burada düşünülmüş olanı, anlamak ve aktarmak biçiminde işliyoruz; yani daha çok işçilik yapıyoruz. Üstelik iyi bir işçi oldu-

ğumuz da söylenemez. Çoğu anladığı kadarını çalma, çırpma ve yapıştırma biçiminde. Komedi, komik ve gülme konularında söylenebilecek farklı bir şey yok. Bütün senaryo yazım tekniği hakkında yazılan kitaplara bakın, hepsi drama üzerine. Neden? Komediye bile ezberlenen dramatik yapı üzerinden kavradıkları için, komedi değince akıllara sadece zıtlık ve çatışmadan başka bir şey gelmiyor. Hâlbuki komedide zıtlık ve çatışma yer alsa bile, bu dramatik zıtlık ve çatışmadan çok farklı bir şeydir. Birinde dünya zıtlık ve çatışma üzerine kurulurken, diğerinde sadece belki kozmik bir gerilime yol açabilecek küçük bir unsurdur. Dramada zıtlık ve çatışma teleolojik hedefe, katharsise ulaşmaya engelmış gibi görünen, ama esasen hizmet eden durumları ifade ederken; komedide ise daha çok varlığın kendini evinde hissettiği, bütünlüğün zaten rasyonel bir akılla ve nedensellik ilkesine bağlı olarak kurulamayacağını gösteren bir kabulün ifadesidir. Gülünç olan aslında, neden zıtlık ve çatışma kültürünü besleyen dramanın Batı'da, daha çok kozmik barışın ve farklılıkların çeşitlilik ve zenginlik olarak ifadeye kavuştuğu komedinin ise Doğu'da gelenekselleştiği sorusu üzerine bile yeterince düşünmememizdir. Bizde işler hâlâ devşirme bir akılla yürüyor maalesef. Asıl trajikomik olan budur.

Batılı devşirme bir yazarın eserinde aklımda şöyle bir cümle kalmış: Hayat, muhtevasını kendisine yöneltilen sorulara göre verir. Örneğin matematik hayata yöneltilen bir dildir ve onun sorduğu soruları başka bir dile irca edemezsiniz. Size göre komedi bir dil midir ya da hayata ne gibi sorular sorar?

Diğer anlatım ve gösterim türleri gibi komedide bize kendine özgü bir hayat anlayışı, dünya görüşü sunar. Az önce ifade ettiğim gibi, komedi, dramadaki gibi teolojik bir gayeye odaklanmış zıtlık ve çatışma üzerine kurulmuş bir dünya sunmaz; aksine bu şekilde kurulamayacağını sunar. Dolayısıyla kahramanı yoktur. Belki de zıtlık ve çatışma üzerine dünya kurulamayacağı gibi, kahramanlığın ancak zıtlık ve çatışmayla elde edilebilecek bir üstünlüğün ifadesi olmadığını bize gösterir komedi. Bu bir anlamda mutlak kudret ve sonsuz açıklık karşısında insanın acziyetini itiraftır. İlkesel farklılıkları itibarıyla ele alındığında, bence komedi çok daha

düşündürücüdür, tabir yerindeyse daha felsefidir, ontolojik hakikatleri daha derinden kavrar.

İnsanın varoluşsal anlamına dair yıllardan beri meydana gelen sorular var. Komedi bu sorulardan kaçmanın ve bilinmez-cilik felsefesine kaymanın bir yolu mudur?

Bu kanaat bizim düşüncesizliğimizden kaynaklanmaktadır. Bilakis, daha önce ifade ettiğim gibi daha derin anlamlar içerir. Bilinmez-cilik felsefesine kayma budalalığından ziyade, bilmişlik küstahlığından kaçınmayı hatırlatır. Bütün cevaplar elbette, nasıl bir komedi anlayışına sahip olduğumuz ve sunduğumuz sorusuna bağlı olarak karşılık bulabilir. Günümüzde maalesef, özellikle bizde, komedi daha çok gülme ve eğlenme malzemesi, keyfilik olarak muamele görmektedir. Komedinin günümüzde gördüğü muameleyi esas alacak olursak, sorunuza müspet cevap verilebilir. Fakat bu drama ve melodram için de geçerlidir, roman, hatta şiir için de. Yani bu sanatsal ifadenin kendisinden ziyade, onu da belirleyen zamanın ruhu ile ve bizim tarihsel düşünce/akıl sorunlarımızla alakalı bir şey.

Okuduğumuz kitaplarda şunları yaparsanız insanlar güler şeklinde tekniklerin işlendiğini görüyoruz.

Böyle şeyler bana müşterisini arayan kişilik geliştirme kitaplarını veya ibadeti şekil ve kalıba indirgeyen namaz hocası kitaplarını hatırlatıyor. Komikliğin ve insanın gülme sebeplerinin genel geçer durumlar ve ilkeler dikkate alınarak belirli bir şematiğe indirgenmesi belki mümkündür, ama önemli olan komik düşüncesi-dir ve komiklik durumları ve gülme sebeplerinin birkaç formüle indirgenemeyecek kadar sonsuz bir çeşitlilik arz ettiğini bilmektir.

Komedi, akıl ve ruh ilişkisi üzerinde durur musunuz?

Ruhla ilgili olmayan bir şey yok. Akıl da, zekâ da, hissiyatımız zevklerimiz kadar, vücudumuzun kimyası da ruhla ilgili. Örneğin, kendi kafasına silah dayayarak intihar eden birinin görüntüsü tek başına bize dramatik geliyor ve acıma duygusu uyandırırken, aynı sahnenin Charlie Chaplin tarafından oynandığında, bizde

komiklik duygusu uyandırmasının asıl sebebi, görüntünün ardındaki ifadeye kavuşan ruhun hadiseye yaklaşım farkıdır. Burada Bergson'dan hareketle, komığın ruhtan, canlılıktan uzaklaştıkça ve mekanikleştikçe daha güçlü bir biçimde ifadeye kavuştuğu gibi konulara girmek istemiyorum. Zira bu aynı zamanda ruhiliğin farkını da ortaya çıkaran bir şeydir. Daha önce işaret edildiği gibi, komedinin, aklın nedensellik ilkesi aşan ve mutlak düzen tutkusunu boşa çıkaran, bu yönüyle ruha daha çok yaklaşan bir yanın olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak burada sorulması gereken daha çok hangi ruh ve akıl sorusudur. Genel olarak ruhtan ve akıldan bahsetmemizin bir anlamı yok. Ruhun ve aklın tarih içindeki eylemleriyle oluştuğunu, ancak böylece kimlik kazandığını görmemiz gerekiyor. Ruh ve akıldan ziyade, ruhumuz ve aklımız diyebilmeliyiz ve bu ruhumuz ve aklımız, yediğimiz aşureden, üflediğimiz neyden, müziğimizden, mimarimizden, edebiyatımızdan, Hacivat & Karagöz'den, bilimsel araştırmalarımızdan, düşünme biçimlerimizden, ferdi oluş ve toplumsallaşma süreçlerimizden, kısaca eylemlerimizden, bakışımız, duruşumuz, sözümüz ve yürüyüşümüzden, ağlayış ve gülüş tarzımızdan tüten bir şeydir. Önemli olan öncelikle, kendi ruhumuzu bulmamız ve aklımı kurmamızdır. Zor olan budur. Gerisi kendiliğinden gelecektir. Yoksa mevcut olmayan bir ruh ve aklın adına mevzu oluşturmanın ve konuşmanın pek imkânı olmadığı gibi, kıymeti de yok.

Savaş kazanmış bir kumandanın bir kahraman edasıyla halkın arasında büyük bir heybet içerisinde yürürken ayağının bir taşa takılıp düşmesi sonucu bir anda kahramanlık vasfının zedelendiğini görürüz. Niçin kahramanın komik bir duruma düşebileceği düşünülemez?

Bu sorunun cevabı kendi içinde ve çok basit: Gülünçlüğün ruhun asaletiyle uyuşmamasıdır. Şöyle de söyleyebiliriz: Düşen kişi eğer gerçekten asil bir ruha sahipse, düşüşü de gülünç olmayacaktır, daha çok trajik olacaktır ya da bu bir oyunsa, düşmeyecektir. Kimin düştüğü ve nasıl düştüğü de önemli. Örneğin Firavun'un bir sineğe yenik düşmesi onu gülünç kılarken, Yavuz Sultan Sü-

leyman'ın bir çibana yenik düşmesi pekâlâ trajiktir. Komedinin ilkesel farkı da burada: Mutlak Varlık dışında, düşmeyecek bir ruh tanımamasıdır. Komedinin Mutlak ile ilişkisi, mevzunun püf noktalarının başında gelmektedir. Bu ilişkinin Batı'nın ve bizim komedi geleneğimizde nasıl bir karşılık bulduğu sorusunun araştırılması ve tartışılması gerekmektedir. Bu tartışma biraz da bizim komedi geleneğimizde hakikatle nasıl bir ilişki kurduğumuz sorusuna ışık tutacaktır.

Bu gün sadece ilkokul öğrencileri seviyesinde olduğunu düşündürülen Nasreddin Hoca'nın komedideki yeri ve önemi hakkında ne düşünüyorsunuz?

Nasrettin Hoca, daha önce ruh, akıl ve komedi ilişkisine dair sorduğunuz soruya mükemmel bir cevaptır. Sadece genel anlamda ruh değil, kendi ruhumuz ve aklımıza da işaret eden istisna bir değerdir. Üzerinde düşünmek yerine, para kazanmak için pazarlanması ve suiistimal edilmesi düşündürücüdür. Mahrum olduğumuz ruha ve akla işaret etmektedir.

Bir espri yapıldığında karşıdaki kişi bu esprinin mantıklı izağını yaptığından yapılan espri güldürme özelliğini kaybeder. Bunun sebepleri hakkında ne söylemek istersiniz?

Buna sebep olarak komedinin, aklın nedensellik ilkesi ve mantık kalıplarının üstünde seyreden ruhi aşkınlığını ve şok tesirini yitirmesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz; yani sebebin rasyo-nelleştirilmesidir diyebiliriz.

Günümüz komedi filmlerini gülme teorileri açısından değerlendirir misiniz?

Şayet Türk komedi filmlerini kast ediyorsanız şunları söyleyebiliriz: *Gülme Teorileri* kitabında da ifade ettiğim gibi, Türk tiyatrosu tarihine bakıldığında dram ve tragedyadan ziyade gülme ve komik kavramlarının özel bir anlam ifade ettikleri, tiyatro anlayışının daha çok komedi tarzında vücut bulduğu ve geliştiği görülmüyor. Bazı dönemlerde ve oyun örneklerinde dramatik unsurlara yer verilse de, Türk tiyatrosunun *köy seyirlik oyunları, kol oyu-*

nu, orta oyunu ve *Hacivat & Karagöz oyunları*, *tuluat tiyatrosu* biçiminde özetlenebilecek bir komedi geleneğine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Buna Nasrettin Hoca'nın temsil ettiği güçlü bir fıkrâ geleneğinin de eklenmesi gerekir. Fakat bu gelenek gereğince tartışılmamış, çeşitli açılardan sorgulanarak teorik ve estetik bir tartışma zemini oluşturulamamıştır. Halkımızın kendi geleneğimizden beslenen oyunlara, TV dizilerine ve sinema filmlerine ilgisinin hâlâ sürüyor olması pek tabiidir. Fakat söz konusu uygulamaların dahi ezbere yürütüldüğü, aktarma ve bazen geleneğin bozulması şeklinde tezahür ettiği görülmektedir. Film dilin ve oyunculuğun tiyatroya nispetle öneminin azaldığı bambaşka bir medyum olmasına rağmen, Türk filmleri uzunca süre geleneğin tiyatral anlatım kalıplarından kurtulamamıştır. Yahut Amerikan ve Batılı kaba güldürü örneklerinin kötü kopyaları sergilenmiştir. Türkiye'de temel bir komedi düşüncesinin geliştiğini söylemek oldukça zor. Düşüncesi, olması gereken kaygısı duyulmayan bir şeyin pratikte gelişmesini beklemek de pek gerçekçi değil. Belki bu yüzden Türk komedisi ne tiyatrodâ ne televizyonda ne de sinemada kendini yeterince çeşitlendirebilmiş, farklı anlatım türlerini denemiş bile değil. Anlaşılabacağı üzere temel sorun yine burada da, yaklaşık 300 yıldır kaybettiğimiz ruhumuzu bulabilmemiz ve kendi aklımızı inşa edebilmemizle ilgili.

Komedinin hâkim olduğu gruplarda narsis duyguların çok yoğun yaşandığını müşahade ediyoruz. Narsizm ve gülme arasında ne gibi bir ilişki vardır?

İnsanın neye niçin güldüğü sorusuna verilebilecek cevaplardan bir tanesi de gülen kişinin kapıldığı üstünlük duygusudur. Gülme bir üstünlük duygusunun, dolayısıyla ötekini küçümsemenin, ötekiyle alay etmenin bir ifadesi olabilir. Bu tarz gülmenin elbette narsis bir karaktere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Antik Yunan döneminde yer alan komedilerde (hatta belirli bir çerçevede trajedilerde) mitolojik narsis Tanrıların insanların içinde bulundukları duruma güldükleri, onları küçümstedikleri, alaya aldıkları söylenebilir. Yine aynı şekilde sekülerleşme sürecinde Tanrıların narsis insanlar tarafından alaya alındıkları ve gülünç bulundukla-

rını söylemek mümkündür. Üstünlük vurgusu içeren bir narsisliği ifade eden gülme biçimi örneğin Kur'an'da da zikredilmekte ve yerilmektedir. Çeşitli ayetlerde inanmayanların üstünlük duygusuyla inananlara güldüğü ve onları küçümsedikleri ifade edilmekte, asıl gülenin son gülün olacağı vurgulanmaktadır. Bu tür gülme, gurur ve kibir ifadesi olduğundan inananlar için kerih görülmüş, karşılık gösterilerek inanmayanların alayla gülerek küçümsenmeleri tavsiye edilmemiştir. Böyle bir tavır İslâm'da ne inananlar ne de Allah için söz konusu değildir. Ayrıca böyle bir tavır yaratıcıya yakışmayacağı gibi, zaten İslâm'ın vahdaniyet ilkesiyle de çelişmektedir. Demek oluyor ki, böylesine bir gülme tarzı bizim irfan geleneğimizde tasvip edilmemektedir.

Ülkemizde mutlu olmanın şartı gülmekmiş gibi algılanır. Ülkemiz insanının bu durumunu göz önünde bulundurarak gülme ve mutluluk ilişkisini değerlendirir misiniz?

Böyle bir kabul, ancak hayatın gayesinin mutluluk olduğuna inanan budalalığın ifadesi olabilir. Bu bütün çiçeklerin güldüklerini ve mutlu olduklarını sanmak gibi bir şey; bir tür mutluluk paranoyası.

Kaynakça

- Aichele** George (1980), *Theology as Comedy*, University Press of America: Lanham, Md.
- And** Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İnkilap: İstanbul.
- Aristoteles** (1983), *Vom Himmel, Von der seele, Von der Dichtkunst*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Aristotle** (1885), *Politics of Aristotle*, (çev.) B. Jowett, University of Oxford: Londra.
- Baldick** Chris (2008), *Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Pres: Oxford.
- Baudelaire** Charles (1977), *Vom Wesen des Lachens, in Sämtliche Werke und Briefe*, Band I, Carl Hanser Verlag: München & Wien.
- Bergson** Henri (2006), *Gülme: Komığın Anlamı Üstüne Deneme*, Yaşar Avunç (çev.), Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Boileau-Despréaux** Nicolas (1967), *L'Art poétique*. Die Dichtkunst, (çev.) Ute und Heinz Ludwig Arnold, Reclam: Stuttgart.
- Bradley** A. C. (1950), *Oxford Lectures on Poetry*, Macmillan: Londra.
- Brockhaus** Friedrich Arnold (1809), *Brockhaus Conversations-Lexikon*, cilt 1. Brockhaus: Leipzig.
- Cooper** Lane (1922), *An Aristotelian Theory of Comedy With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Harcourt, Brace & Company: New York.

- Fischer** Kuno (1996), *Über den Witz. Ein philosophischer Essay*, Klöpfer und Meyer: Tübingen.
- Flaccus** Quintus Horatius (1997), *Ars Poetica*. Die Dichtkunst, (çev.) Eckart Schäfer, Reclam: Stuttgart.
- Freud** Sigmund (2009), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Der Humor*, Fischer Verlag: Farnkfurt.
- Freud** Sigmund (1970), *Psychologische Schriften*, Fischer: Frankfurt.
- Friedländer** Paul (1975), *Die Platonischen Schriften*, Walter de Gruyter: Berlin.
- George** J. David & **Gossip** J. Christopher (1993), *Studies in the Commedia Dell'Arte*, University of Wales Pres: Cardiff.
- Georg Junger**, Friedrich (1948), *Über das Komische*, Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main.
- Hartmann** Nicolai (1966), *Ästhetik*, de Gruyter: Berlin.
- Hegel** Friedrich (1838), *Werke*, 10. cilt, Dumfer und Humblot: Berlin.
- Hegel** Friedrich (1971), *Vorlesungen über Ästhetik*, Reclam: Stuttgart.
- Hobbes** Thomas (1959), *Vom Menschen. Vom Bürger*, (çev.) Günter Gawlick, Felix Meiner: Hamburg.
- Homer** (1979a), *İlias*, (çev.) Roland Hampe, Reclam: Stuttgart.
- Homer** (1979b), *Odyssee*, (çev.) Roland Hampe, Reclam: Stuttgart.
- Horton** Andrew (2000), *Laughing Out Loud: Writing The Comedycentered Screenplay*, University of California Pres: Berkeley, Los Angeles & Londra.
- Hüsken** Wim & **Schoell** Konrad (1994), *Farce and Farcical Elements*, Rodopi: Amsterdam.
- Hutcheson** Francis (1969), *Collected Works of Francis Hutcheson*, cilt 4, Olms: Hildesheim.
- Iser** Wolfgang (1976), *Das Komische: Ein Kipp-Phänomen*, Fink Verlag: München.
- Kant** İmmanuel (1995), *Kritik der Urteilstkraft*, Könnemann: Köln.
- Kerr** Walter (1967), *Tragedy and Comedy*, Simon & Schuster: New York.
- Kierkegaard** Soren (2003), *Gesammelte Werke und Tagebücher*, Grevenberg Verlag: Simmerath.

- Kolve** V. A. (1966), *The Play Called Corpus Christi*. Stanford University Press: Palo Alto.
- Langer** Suzanne (1953), *Feeling and Form*, Scribner: New York.
- Lichte** Erika Fischer (2002), *History of European Drama and Theatre*, (çev.) Jo Riley, Routledge: Londra.
- Lipps** Theodor (2006), *Komik und Humor*, The Echo Library: Teddington.
- Lipps** Theodor (1914), *Grundlegung der Ästhetik*, Voss: Hamburg.
- Meyer** Joseph (1907), *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, cilt 4, 8, 9, Bibliographisches Institut: Leipzig.
- Mitchell** T. (1820), *Comedies of Aristophanes*, John Murray, Albemarle-Street: Londra.
- Nietzsche** Friedrich (1994a), *Menschliches Allzumenschliches*, Köne-
mann: Köln.
- Nietzsche** Friedrich (1994b), *Jenseits von Gut und Böse*, Köne-
mann: Köln.
- Nietzsche**, F. (1994c). *Also Sprach Zarathustra*. Köln: Köne-
mann.
- Opitz** Martin (2002), *Buch von den Deutschen Poetry*, Reclam: Stuttgart.
- Paul** Jean (1990), *Vorschule der Ästhetik*, Hanser: München.
- Pierer** Heinrich August & **Löbe** Julius (1858), *Universal-Lexikon der gegenwart und Vergangenheit*, 4. Auflage. Cilt 4, Verlagsbuch-
handlung: Altenburg.
- Pirandello** Luigi (1986), *Der Humor*, (çev.) Johannes Thomas, Sachon: Mindelheim.
- Plato** (1994), *Republic*, (çev.) Robin Waterfield, Oxford University Press: Oxford and New York.
- Plessner** Helmuth (1982), *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: *Gesammelte Schriften*, Band/, Ausdruck und menschliche Natur, Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Ritter** Joachim (1974), *Subjektivität*. Sechs Aufsätze, Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Routledge Encyclopedia** of Philosophy (1998), Cilt 10, Edward Craig (ed.), Routledge: New York.

- Schelling** Friedrich Wilhelm Joseph (1859), *Philosophie der Kunst*, Samtliche Werke, Band 5, Cotta: Stuttgart.
- Schiller** Friedrich (1992), *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Werke und Briefe* in 12 Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften, Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt.
- Schmidt** Johannes (1905), *Euripides Verhältnis zu Komik und Komödie*, FRDR. Bode: Grimma.
- Schopenhauer** Arthur (1997), *Die Welt Als Wille und Vorstellung*, Band 1, Könemann: Köln.
- Schopenhauer** Arthur (1987), *Die Welt Als Wille und Vorstellung*, Band 2, Reclam: Stuttgart.
- Scott A. Nathan** (1969), *The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith*, (ed.) Hyers M. Conrad, Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective, Seabury Pres, New York.
- Solger** Karl Wilhelm Ferdinand (1829), *Vorlesungen Über Ästhetik*, Brockhaus: Leipzig.
- Solger** Karl Wilhelm Ferdinand (1826), *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Brockhaus: Leipzig.
- Überhorst** Karl (1896), *Das Komische*, George Wigand Verlag: Leipzig.
- Vischer** Friedrich Theodor (1967) *Über das Erhabene und Komische – und andere Texte zur Ästhetik*, Suhrkamp: Frankfurt a. M.
- Winifred Smith** (1912), *A Study in Italian Popular Comedy*, Colombia University Pres: New York

Dizin

- Adorno, Theodor W. 102
Albee, Edward 27
And, Metin 29
Antik Yunan; ~ dönemi 8, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 34, 45, 46, 129; ~ dönemi filozofları 47; ~ dönemi komedi oyunları 119, 129; ~ dönemi komedya anlayışı 89; ~ dönemi tiyatrosu 23, 119; ~ düşünce tarihi 10; ~ mitolojisi 57; ~ kültürü 18 ~ teolojisi 88; ~ tiyatrosu 23, 33; ~'da tiyatro 20
Arden, John 42
Aristoteles 10-13, 18-20, 23, 26, 48-51, 54, 75, 86, 88, 90, 100, 113, 115, 116
Aristofanes 19-24, 48, 89
Arrabal, Fernando 25
Artaud, Antonin 25
Ayckbourn, Alan 42

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich 110, 111, 113
Baudelaire, Charles 65-68, 113
Beckett, Samuel 25, 27, 42, 121
Bergson, Henri 91-95, 97-101, 104, 107-109, 112-114, 116, 117, 123, 124, 127
Bernhard, Thomas 25
Boileau-Despréaux, Nicolas 89-91
Borges, Luis 49
Büchner 25

Calderón 25
Chaplin, Charlie 34, 116, 121, 126
Cicero 60
Commedia dell'arte 26-30
Cramer, John Anthony 49

Darwin 11
De Vega, Lope 25
Descartes, René 51, 70
Deutsch, Niklaus Manuel 25
Dionysos 17, 19; ~ kutlamaları 17, 18; ~ kültü 17, 34
Don Kişot 71, 100
Dumas, Alexandre 25
Dürrenmatt, Friedrich 25, 31

Eco, Umberto 49
Eliot, T. S. 25
Epikharmos 18, 19
Epikür 52, 58
Eshilos 19, 20-22, 24
Euripides 19-22

fars (farce); ~ geleneği 26; ~ oyun anlayışı 27; ~ oyunları 26, 27
Fischer, Kuno 70-72
Franklin, Benjamin 10
Freud, Sigmund 75, 76, 82-86
Frisch, Max 10, 25

Genet, Jean 27
Gernhardt, Robert 110
Goethe 23, 25, 52
Gogol 25
Goldoni, Carlo 25

Hacivat & Karagöz 7, 30, 41, 112, 121, 127, 129
Hardy, Oliver & Laurel, Stan 112, 121
Hartmann, Nicolai 72, 73
Hecker, Ewald 82

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 55-58, 61, 104

Heidegger, Martin 102

Hefaistos 87

Heraklit 10

Heymans, Gerardus 82

Hobbes, Thomas 50-52, 86, 90, 113

Hochheimer 102

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 65

Homer 54, 87, 88, 111

Horaz, Quintus Horatius Flaccus 88, 89, 91

Husserl, Edmund 76

Hutcheson, Francis 90, 91

Ionesco, Eugène 25, 27

Iser, Wolfgang 73-75, 77

Jarry, Alfred 25

Jünger, Friedrich Georg 102-104, 109

Kant, Immanuel 51-53, 60, 73, 76, 77

Kerr, Walter 40

Khionides, Atinalı 19

Kierkegaard, Søren 62-65

Kleist, Heinrich von 25, 30

Kraepelin, Emil 82

Kundera, Milan 10

Labeo, Notker 11, 12

Lessing, Gotthold Ephraim 25

Lipps, Theodor 76-80

Lorca, Federico García 25

Magnes 19

Marx, Karl 10

Marx Brothers 121

Mayakovski, Vladimir 25

Menandros 21, 23-25, 28, 89

Mirbeau, Octave 31

Molière 25, 27, 28, 30, 65

Molina, Tirso de 25

Musset, Alfred de 25

Nietzsche, Friedrich 11-13, 68-70

Opitz, Martin 88, 89, 91

orta oyunu 7, 29, 30, 41, 129

Ostrovski 25

Paul, Jean 53-55, 60, 61, 79

Phormis 18, 19

Pinter, Herold 27, 42

Pirandello, Luigi 25, 76, 80-82

Platon 23, 47, 48, 50, 86, 89, 90, 113

Plautus 25, 28, 41

Plessner, Helmuth 102, 105-109

Ritter, Joachim 102, 104, 105, 109

Rojas, Fernando de 25

Rostand, Edmond 28

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 57, 58

Schiller, Friedrich 10, 52-54

Schopenhauer, Arthur 59-61, 76

Scribe, Eugène 25

Shakespeare, William 25, 27, 28, 31, 34, 40, 42

Shaw, Bernard 25

Sokrates 10, 11, 20, 22, 23, 47, 48, 89

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 58, 59, 61

Sofokles 20, 21, 23

Stoppard, Tom 42

Terentius 25, 28

Theofrastos 49

Turgenev, İvan 25

Überhorst, Karl 69

Vian, Boris 25

Vischer, Friedrich Theodor 61, 62

Voltaire 65

Wilde, Oscar 25, 31

Zeus 87, 88

Gülme ve komik konusunda teorik yaklaşımlarda bulunan düşünür ve sanatçıların gülme ve komediyi, felsefi yaklaşımların, dışında ağırlıklı olarak tiyatro oyunları çerçevesinde ele aldıkları ve anlamlandırmaya çalıştıkları görülmektedir. Komediye, tiyatroya nispetle çok daha uygun ortam sunan film, gülmenin ve komikliğin tabiatının anlaşılması için çeşitli imkânlar sunmaktadır. Gülme teorilerinin zayıf yanlarının, hatta bazı kesinlik ifade eden yargılarının filmin zengin ifade imkânları çerçevesinde yeniden sorgulanması ve zenginleştirilmesi gerekmektedir. Antik Yunan döneminden günümüze kadar olan süreçte öne çıkan farklı düşünür ve sanatçıların gülme ve komedi anlayışlarını çeşitli açılardan değerlendiren bu çalışmanın, özellikle ifadeye kavuşturulan teorik ve estetik sorular çerçevesinde komedinin hem tiyatro hem de sinema dili ve estetiği bağlamında ihtiyaç duyulan araştırma ve tartışma zemininin oluşmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



Ridvan Şentürk, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu (1988). 1990 yılında Almanya'ya gitti ve sinema ve felsefe alanlarında lisans ve yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı üniversitede doktorasını sinema alanında modern ve postmodern estetik üzerine yazdı. Halen İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde öğretim üyesidir. Yayımlanmış bazı eserleri: *Postmoderne Tendenzen im Film* (Almanya, 2007), *Postmodern Kaos ve Sinema* (2011), *Eleştirel Teorinin Eleştirisi* (2013), *Müzik ve Kimlik* (2016).

