

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>

TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDYANIN EVRİMİ



KÜLTÜR BAKANLIĞI



KÜLTÜR BAKANLIĞI •

TÜRK TİYATROSUNDA
KOMEDYANIN EVRİMİ

• Sevinç Sokullu

TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDYANIN EVRİMİ



KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 304

Sanat – Tiyatro Dizisi / 34 - 60

TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDYANIN EVRİMİ

Prof. Dr. Sevinç SOKULLU

©Kültür Bakanlığı / ANKARA 1993

ISBN 975 - 17. 1115 - 0

**Kapak Düzeni / Angora Reklamcılık
ve Yayıncılık Ltd.**

Yayımlar Dairesi Başkanlığı'nın

14.4.1993 tarih ve 928 - 2 - 906 sayılı makam onayınca
ikinci defa 5.000 adet bastırılmıştır.

HASKİ:  Matbaacılık, Yayıncılık, Sanayi

İcaret, A.Ş. Tel: 286 82 58

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

1990'lı yıllar yalnız Türkiye toplumunda değil, tüm dünya coğrafyasında da ilginç oluşumların ve onlara bağlı gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde Bakanlığımın politikasının özünü, demokratikleşme çabalarının toplumumuzda yaygınlaştırılması oluşturmaktadır. Çoğulcu, katılımcı, çağı yakalamış insanların ürünleri ile bütünleşmiş bir kültür politikası temellendirilmesi amaçlanmıştır.

İnsanlığın geçirdiği büyük dönüşümlerin ve değerlerin arkasındaki kavramlar "Kitap" ve "Okumak"tır. Ne görselliğin gücü, ne de iletişimin durmak bilmeyen teknolojik gelişmeleri, bu iki kavramın insanlara özgü haz duygusu nedeniyle hiçbir zaman önemini yitirtemeyecek, özelliği ve önemi dünya durdukça sürüp gidecektir.

İnsanlar günlük yaşama biçimleri, dünyadaki olumlu olumsuz gelişmeler, etkileşimler, olaylar, üzüntüler ve sevinçler içinde düşünce üretip kendilerini yenileyecekler ve bu çabadan da hiçbir zaman vazgeçmeyeceklerdir.

Bütün bu somut gerçeklerin yanında, karşımızda fazla değiştiğini söyleyemeyeceğimiz diğer bir somut gerçek var. O da az okuyan bir toplum oluşumuz. 1992'yi KİTAP ve OKUMA yılı ilan ederek bu sorunun altında yatan nedenleri araştırmak, çözüm yolları aramak, etkinlikler yapmak, okuma konusunu gündemde tutmak çabası içinde geçirdik. Kampanyalar yaptık, yarışmalar düzenledik, kitaplarımızı ücretsiz verdik, tüm bu etkinliklerimizi yine sürdüreceğiz.

1993 yılında "KİTAP SATIN ALIN... AYDINLANIN" diyerek ikinci adımımızı atıyoruz. Yine kampanyalar, yarışmalar yoluyla insanımızı kitaba ve kitap almaya yönlendirmek amacındayız.

Geniş ufukları olan, düşünen, düşündüğünü açıklayan, görsel iletişim araçlarının verdikleriyle yetinmeyen, kültürlü insanların yaşadığı özgür ve demokratik ortamı olan, geleceğin 2000'li yılların Türkiye için bu kavramların yerleştirilmesi çok önemli. Bunun sonunda kitabı isteme, sahip olma ve bundan

haz duyma duygusunun yaygınlaştığı insanların Türkiye'si, okuyan, yazan Türkiye, düşünenlerin gerçekleştiği Türkiye olacaktır.

Bakanlığımız tüm bunların gerek çalışmaları sırasındaki değerlendirmeleri gerek toplumun okuyan kitlesinin yaptırımı sonucu kitap baskı sayılarını Türkiye'nin her köşesinden istemin yoğunlaşması nedeniyle, kitap isteklisi insanımıza bir parçacık da olsa yardımcı olabilmek amacıyla yüksek tutulacaktır.

Toplumsal düşünce birikimimizi oluşturan, bu arada da ulusal kültürümüze katkıda bulunmuş olan ve fakat özel yayınevleri tarafından yayınlanmasında bilinen güçlükleri yaşayan kitapları yayınlamaya devam edeceğiz. Böylece, ulusal kültür birikimimizi yalnızca bir koruma mantığıyla değil, günümüz gereksinimlerini karşılayacak bir yaklaşımla ele almış olacağız.

Okumak ve yazmak, insanların insanca duygularının, kendi kendisiyle yalnız kalabildiği tad alma ve haz duyma anlarının yaşandığı tek alandır. İnsanlar yaşanan bu anlarının sonucunda dünyamızı süsleyen fikir ürünlerini ortaya koyuyor, yetenekli kişiler ortaya çıkıyor, hepimizin, ülkemizin, giderek dünyamızın malı oluyor.

Bu gerçek ve bilinç içinde kitap ve okumak somutunda başlattığımız girişimlerimizi 1993'te yine gündeme getiriyor. "KİTAP SATIN ALIN... AYDINLANIN" diyoruz.

Çoğulcu, katılımcı, demokratik yapılı, çağını yakalamış, ona içerden bakan kuşaklar olarak yetişmemizin gerçeği bu diyorum ve buna içtenlikle inanıyorum.

D. Fikri SAĞLAR
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

Önsöz / IX

GİRİŞ / 1

Komik ve komedyaya ilişkin kavramlar / 8

Çağlar boyunca Komedyaya anlayışı / 34

Komedyada tür ayrımları / 87

**TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDYANIN
EVRİMİ / 107**

I. GELENEKSEL TİYATRO / 108

KARAGÖZ / 111

Yaşam Sevinci Toplum Eleştirisiyle İççe / 121

Acı Sözü Tatlandıran Güldürü / 135

Düzlemsel Örüntü ve Eklemlili Yapı / 165

ORTAOYUNU / 171

Toplumun Onaylanması / 173

Beceri ve Gösteriye Eğilim / 181

Düzlemsel Örüntünün Seyirciyle Boyut

Kazanması / 212

II. BATI ETKİSİYLE OLUŞAN KOMEDYA / 219

(Tanzimat ve Meşrutiyet Komedyaları) / 219

Töre ve Değer Eleştirisine Geçiş / 230

Güçsüzleşen Güldürü / 236

Dramatik Kurgu / 246

III. ÇAĞDAŞ KOMEDYA / 251

Eleştiriden Toplumsal Uyarıya Doğru / 253

Taşlamaya Yöneliş / 298

Ulusal Deyişi Anma / 340

SONUÇ / 351

İNCELENEN OYUNLAR / 359

BİBLİYOGRAFYA / 364

Türk Tiyatrosunun gelişim sürecinde güldürü, birbirinden farklı biçimler içinde görünmüştür. Tiyatromuzun ulusal kökenini oluşturan geleneksel Karagöz ve Ortaoyunlarının güldürü doğrultusunda gelişmesi ilgi çekicidir. Bu güldürüler en sorunsal durumla ve elverişsiz koşullarda bile halkın başeğmeyen özünü ve yitirmediği yaşama sevincini dile getirmiş, bir soytarılık ortamında toplum düzenini eleştirmiştir. Ortaoyunu'nda bu eleştiri yeni bir görünüm almıştır. Mutluluğa, toplum ile birey arasındaki uyum ve denge ile varılacağı anlatılmıştır. Bu özellikle riyle geleneksel tiyatromuz bir halk tiyatrosudur.

Oysa Osmanlı İmparatorluğu'nun batı kültür ve yaşamına açılan Tanzimat Dönemi'nde benimsediğimiz komedyâ daha entellektüel kaygılardan esinlenmiştir

Çağdaş düşünceye göre komedyâ aydın ve uygar bir bakış açısının egemen olduğu sanat türüdür. İnsanı toplamsal çevre ve yaşam içinde değerlendiren komedyâ ussal ve nesnel yönelişi ile toplumu ve çağını en gerçek görüntüsüyle yansıtabildiği gibi, zaaflarını göstererek bireyi özgürleştirmek, toplumsal saplantı ve yanlışlara işaret ederek toplumsal bilinçlenmeye katkıda bulunmaktadır.

Halk güldürüsünün hayatı sevinciyle destekleyen özünden gelişerek uzak açısıyla ayna tutan, eleştiriyle düzeltmeye, taşlamayla yargılamaya, öz eleştiriyle aydın-

lanmaya ve kültürleşmeye yönelen komedyâ sanatında bu evrimi izlemek ilgi çekici oldu.

Son yıllarda komedyâ yazarlarımızın ulusal bir senteze varmaya çalışmaları, bu çeşit bir incelemenin yararlı olacağı kanısını doğurdu. Türk komedyâsının evrimini tarihsel perspektifi içinde göstererek bu yolda çalışmalar yapan yazarlara yararlı olmaya çalıştım. Şimdiye kadar böyle bir çalışmanın yapılmamış olması beni yüreklendiren bir başka etken olmuştur.

Komedyâ geleneğimizin niteliğini, evrimini ve ulaştığı anlayışı gösteren inceleme planı ancak komedyânın tanımı ile başlayabilirdi. Bunun için komedyâ tanımlarının ve komik anlayışın çağlar boyunca Batı tiyatrosunda gösterdiği gelişim incelendi. Bu çalışmada, komedyâyla ilgili kavramlarda kargaşadan kurtulmak için incelemenin başında kavramların açıklanmasına yer verildi.

Batı tiyatro tarihi sürecinde komedyâ anlayışının değişikliklere uğraması, komedyânın amacının ve işlevinin değişmesiyle koşulludur. Bu nedenle, oluşan yeni türleri tanımlamak ve komedyâ ayrımlarını belirtmek, komedyâ anlayışının açıklık kazanması için gerekli görülmüştür.

Temel kavramları ve ön bilgiyi içeren girişten sonra Türk tiyatrosunda komedyânın evrimi üç aşamada incelenmiştir. İlk aşamada tiyatromuzun ulusal kökenini oluşturan geleneksel tiyatromuz ele alınmıştır. Geleneksel tiyatromuzun incelenmesinde yayınlanmış Karagöz ve Ortao-

yunu metinlerine dayanılmıştır Meddah öyküleri ise eldeki dağınık metinlerde güldürü ögesinin ağırlık taşımadığı göz önünde tutularak incelemenin kapsamı dışında bırakılmıştır

Yerli güldürü geleneğimizi, Tanzimat döneminin getirdiği batı kültürüyle oluşan komedyalar izlemektedir Araştırmacıların tiyatro tarihinde Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerini genellikle Siyasal olaylara dayanarak ayırmalarına karşın, bu dönem komedyalarının nitelik yönünden büyük ayrıcalıklıklar göstermediği gözönünde tutulmuş ve aynı aşama içerisinde ele alınması uygun görülmüştür.

Üçüncü aşamayı çağdaş sanatın asal temaları olan toplumsal sorunları işleyen Cumhuriyet dönemi komedyaları oluşturur. Bu oyunlar, batı etkisindeki komedyalardan daha özgün ve yerel olma çabaları ve geleneksel komedyadan yararlanarak ulusal bir senteze varmaya çalışmaları bakımından ileri bir aşamayı oluşturma yolundadır ve çağdaş komedyası adı altında toplanmıştır.

İncelemelerime yayımlanmış ya da yazma olarak korunmuş güvenilir kaynaklar yeterli geldi. Bu yolda Metin And, Özdemir Nutku Kitaplık ve Belgelikleri'nden, Devlet Tiyatrosu ve İstanbul Şehir Tiyatrosu arşivlerinden ve yazarların kendi kitaplıklarından yararlandım. Bu yolda bana yardımcı olanlara teşekkürü bir borç bilirim.

1975 Ankara,
Sevinç SOKULLU

Dünya duyanlar için tragedya, düşünenler için komedyadır, denilmiş⁽¹⁾. Oysa modern yazar bu klasik duygu düşünce ayırımının ötesinde tanımlamalar aramaktadır. İnsanın ölümlü olduğunu bilmesi tragedyanın hareket noktasını oluşturur. Yaratıklar içinde bu bilinç yalnız insanda vardır. Öteki yaratıkların bilmediğı bir şeyin daha farkındadır insan. Kusurlarını, eksiklerini de görür. Üstelik bu kusur ve eksikleri ile olması gereken yetkinlik arasında bir karşılaştırma da yapabilir. İşte bu kendini bilme, komedyanın hareket noktasıdır⁽²⁾. Bu bakımdan komik öz aydınlatıcı, uygarlaştırıcı bir sanatı oluşturur. Tragedya kahramanının, o soylu baş kaldırısı, ölümü pahasına inandığı doğruları gerçekleştirme savaşı hayranlık uyandırır. Bu acı serüvende kişi kendine yakınlarak, kendi ben'i üzerinde kıvrılır. Komedyada ise kişi, kendini ortaya atarak benliğini açık eleştiriye sunar ve böylece hem onu tehlikeye atmış, hem de arıtarak korumuş olur.

Komedyada, kendini eleştirme, yıkma ve yapma gibi iki uçlu bir nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda, kendine uzaktan bakmayı gerektirdiğı için gülmeyi de doğurur. Komedyanın kahkahası yüzyıllar boyu hem kendine dönük bir eleştiriye, hem de başkasına yönelik alay ve

1 Moelwyn Merchand, Comedy The Critical Idiom, Methuen and Co., Ltd. London, 1972, S. 2.

2 Gerald Mast, The Comic Mind: Comedy and the Movies. The Bobs Merrili Company Inc, Indianapolis, 1973, S. 322.

yergi ögelerini içermiştir. Ne varki, kahkahanın yergiyi içeren çekirdeği komedyanın öz malı değildir.

Yergi ve alaya her ulusun uygarlık tarihindeki arkaik dönemlerde raslanıyor. Arkaik dönemlerdeki büyücü-lükte iyi sözlerle iyi ruhlar yardıma çağrılırken, kötü sözlerden de klanı kötü etkilerden korumak için yararlanılırdı. Giderek, büyücü ya da kâhin, ozan oldu. Ozanın hasmına yönelttiği yergideki kötuleyici, küçük düşürücü sözlerin o kişiyi tehlikeli biçimde etkileyeceğine inanılırdı. Çünkü burada kötuleme kamu yararına kullanılmıyor, bireysel düşmana karşı kişisel bir saldırı oluyordu⁽³⁾. Gülünçleştirme, büyüsel alandan estetik alana kaydıkça, yerginin büyü değeri azaldı ve bağımsız bir yergi sanatı doğdu.

Yergi, kusurlu olanı ve kusuru tanıtıp düzeltme yerine kötü olanı sergileyip suçlamayı; kusurlu bireyi düzelterip toplumla bütünleştirme yerine onu toplumdan ayırmayı; hoşgörülü gülme yerine horgörülü alayı ve aşağılamayı içerir.

Yararlanmaktan, yıkmaktan çok düzeltme, onarma, bütünleştirme işlevi olan komedya ise kaynağını büyü-nün, yaşamı kutsayan sürecinden almıştır. Komedyanın, ritüelin bir parçası olmaktan çıkıp, bağımsız bir sanat olarak gelişmesi Antik Yunan'da görünür. İsa'dan önce VI. yüzyılda Atina kent devletinin düzenlediği tören ve

3 Robert C. Elliott, *The Power of Satire. Magic Ritual, Art*, Princeton University Press, 1960

şenliklerde tragedya, komedy ve satyresk dram türlerinin yer aldığını biliyoruz.

Tiyatro sanatına ait ilk bilgiler, genellikle Aristoteles'in tanıklığına ve tanımlarına göre değerlendirilmektedir. Tragedya türünün kökleri, doğuşu ve sanat halini alıncaya kadar geçirdiği evrelerin bir oranda daha aydınlık olmasına karşın komedyanın geçirdiği evreler karanlık kalmıştır. Bu durumu Aristoteles "Poetika" sında belirtmektedir⁽⁴⁾.

Tragedyanın uğradığı değişiklikler ve bu değişiklikleri yapanları biliyoruz. Oysa ki komedyada bunlar karanlık kalmıştır. Bunun nedeni, başlangıçta hiç kimse-nin komedy ile ona önem vererek uğraşmamış olmasıdır. Ancak sonradan Arkhon komedyaya bir koro sokulmasına izin verir; daha önce bu işi gönüllüler yapardı. Ancak komedy belli bir sanat formunu elde ettikten sonradır ki, komedy şairleri arasında bildiğimiz adlar anılmıştır. Bununla beraber, maskeleri veya proloğu komedyaya sokan, oyuncuların sayısını arttıran ve daha bu çeşit yenilikleri yapan kimlerdir, bilmiyoruz. Komedy için ilk defa hikayeler yazanlar Epikharmos ve Phormis olup, bu yenilik onlarla birlikte o halde Sicilya'dan gelmiş oluyor. Attika'lı şairlerden ik defa Krates, kişi ile alay etme formunu bırakmaya, genel konuları, yani hareketleri dramatize etmeye başlar.

4 Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1963, Bölüm V., Paragraf 2

Bununla beraber Aristoteles çağındaki gelenekleri gözönünde tutarak komedyanın kaynağı hakkında şunları ileri sürer⁽⁵⁾.

gerçekten de tragedya, Dithrambos korosundan, komedy a ise, Phallos şarkılarından doğmuştur; bu Phallos şarkıları, bugün bile bir çok şehirlerde okunur

Bu tanımdaki Phallic şarkıların neler olduğu araştırmacılar tarafından uzun uzadıya incelenmiş şu sonuca varılmıştır⁽⁶⁾.

Bütün ilkelerde kılık değiştirerek, kimi kez hayvan kılığında yapılan tören ve geçit alaylarına (masquerade) rastlanır. Bunlar ya totem dini ile ya da toprağın ve insan soyunun verimliliğini güven altına yarayan büyüsel törenlerle ilgili idi. Eski Yunan'da şarap ve bolluk tanrısı Dionysos adına yapılan ölüp dirilme törenleri işte bu dinsel ve büyüsel kökeni içerir. Daha ziyade Trakya, Anadolu, Mezopotamya ve Mısır yörelerine özgü olan bu ölüp dirilme törenleri komedy a ile tragedyanın öz ve biçimini vermiştir.

Yeni ile eski güç arasındaki çatışma (agon), eskinin kovulup öldürülmesi, yas, yeniden doğuş ve bu doğuşu kutlayan şenlik ölüp dirilme ritüellinin çemberini meydana

5 Aristoteles, "Poetika", Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1963, Bölüm IV, Paragraf 8.

6 Sir A.W. Pickard Cambridge, Dithramb Tragedy and Comedy, revised by T.B.L. Webster – Oxford, At the Clarendon Press, 1968, S. 140 143.

na getiriyordu. Tragedya bu çemberden karşıt güçler arasında çatışmayı, ölümü ve yası almıştır. Komedyaya ise çatışmayı, kovulma ya da ölümü ve yası almıştır. Komedyaya ise çatışmayı, kovulma ya da ölümü izleyen yeniden doğuşu kapsamaktadır. Yeniden doğuş ya da yenilenme, düğün ve şöleni içeren bir şenlikle kutlanır ki buna komos da denir. Burada düğün, Toprak Ana ve Gök Babanın ezeli birleşmesini imgesidir. Böylece, çatışma, yeniden doğuş, zafer şarkısı ve hayat gizini simgeleyen-düğün öğeleri ile komedyanın türü, verimliliği, yenilenmeyi, yaşamı kutsayan bir ritüel anlama temellenmiştir.

Eski Yunan komedyası komoslardan başka Dor kaynaklı öğeleri de içine almıştır. Korent ve Boetia vazo resimlerinden ve diğer belgelerden edinilen bilgilere göre Sparta ve Peloponez'de mimlere benzeyen ve gerçek yaşamdaki bazı gülünç tipleri alaya alan taklitler vardı. Bu Dor farslarının Megara yolu ile Attika komedyasına girdiği, evrimleşerek Eski Yunan komedyasını oluşturduğu ileri sürülmektedir. Bu kanıtı şu kanıtlar destekliyor. Daha sonraları Roma uygarlığının Yunan kültürü ile tanışıp karışmasından doğan Roma komedyasının da bir kökü yerli bir gelenek olan Atellan farşlarına dayanmaktaydı. Bu farşlar da günlük yaşamda rastlanan bazı tipleri gülünçleştirerek alaya alan, açık, kaba şakalı biçimlerdi ⁽⁷⁾.

7 F.M. Cornford, The Origin of Attic Comedy, Doubleday and Company Inc., New York, 1961, S. 168

George E. Duckworth, The Nature of Roman Comedy, Princeton University Press, New Jersey, 1952, s. 10 - 378 - 394.

Böylece komedyanın kökeninde bir yandan komoslardan gelen doğal güdüler ile yaşam kutlanıyor, diğer yandan farslara dayanan alay ve taşlama yer alıyor. Komedyada bir sanat türü olarak gelişirken kişilere yönelik taşlama ve alay toplumsal bir eleştiriyi de içermeye başlıyor. Gizemsel ve ritüel bir kaynaktan doğarak kişisel alay ile birleşen komedyada bu yoldan dünyasal ve toplumsal bir görünüm kazanıyor. Tıpkı ritüel ile başlayıp dünyasal ve evrensele yönelen tragedyada olduğu gibi. Tragedyada bu dünyasal görünüm insanın üstün güçlerle çatışmasını içerir. Doğadaki gelişime koşut dialektik bir gelişme ile bireyin tanrılara ve kadere karşı çıkışı, çatışması, bağlandığı değerler uğruna ölümü göze alışı sergilenir. Tragedyada uğrunda savaşılan değerler evrenseldir. Bireyin giriştiği bu eylemde özgür iradesi vurgulanır. Komedyada ise, insanın özünü toplumsal insan olarak belirleyerek tragedyadan ayrılır. Kişi toplumsal olmayan davranışlarından ötürü toplumdan sürülerek cezalandırılır. Davranışları ve bu davranışlara yön veren erdemin ölçüsü sağduyu ve toplumun tinsel değerleridir. Bu değerler evrensel olmayıp genellikle belli bir yer ve zaman için geçerlidirler. İnsanın mutluluğu kadar toplumun sağlığı ve dengesi de önemlidir. Bundan dolayı topluma ters düşen davranışlar, dengeyi bozan aşırılıklar eleştirilir. Bununla beraber kişinin mutluluğu da gözetilir. Böylece kaynağını verimliliği kutlayan törenlerden alan komedyada bir sanat türü olarak gelişirken mitolojik konu ve kişilere arkasını dönerek dünyasal ve toplumsal içeriğini güçlendirir. Komosların neşe-

li, canlı ve eğlenceli niteliği eleştirisi ile bağdaştırılır. Toplumun dengesini sarsan kusurlu kişi komedyanın merceğinde seyircinin karşısına getirilir. Sağ duyuyu temsil eden seyirci kahkahası ile de hatalı davranışlar cezalandırılmış olur.

Komedyaya bir sanat halini aldıktan sonra ilkin Aristoteles tarafından tanımlanır. Aristoteles dramatik ve epik şiir üzerine yazdığı "Poetica" da tragedyaya ve destan türlerini karşılaştırmış; tragedyanın çeşitli çözümlenmelerine giriştiği halde komedyayı sadece tanımlamakla yetinmiştir⁽⁸⁾. Bu durum Komedyaya üzerinde birbirinden farklı yorumların yapılmasına yol açmıştır. Aristoteles'in tanımı şudur⁽⁹⁾.

"Komedyaya ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir. Bununla beraber komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez, tersine gülünç olanı taklit eder, ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç bir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur."

Komedyaya tanımlamalarında karşılaşılan ilk güçlük kavram kargaşasından doğmuştur. Komedyaya gülünç-olanı

8 Aristoteles'in Komedyaya üzerinde de durduğu fakat bu bölümün kaybolduğu sanılmaktadır.

9 Aristoteles, "Poetica", çeviren İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, Bölüm 5, paragraf 1

taklit ettiğine ve bu da Aristoteles'e göre soylu olmayışa ve kusura dayandığına göre gülünç - olan nedir? Gülünç kavramını açıklığa kavuşturmak için yaptığımız araştırmalarda karşımıza Aristoteles'in yeni bir önerisi çıkar⁽¹⁰⁾.

"Öte yandan küçük düşürücü alayı değil de gülünç olanı dramatize etmekle, komedyanın temel formlarını da ilk gösteren Homeros olmuştur "

Burada gülünç olandan sonra küçük düşürücü alay kavramı da karşımıza çıkıyor. O halde, komedya tanımlarının ve kuramlarının çağlar boyunca geçirdiği evreleri görmeden önce komedyanın temel biçimlerinden biri belki de en önemlisi olan gülünç'ün ne olduğunu ve ne olmadığını inceleyelim. Önce komedya ile komik'i (ki biz bu kavramı gülünç kelimesiyle de karşılıyoruz) ayıralım.

KOMİK VE KOMEDYAYA İLİŞKİN KAVRAMLAR

Komedya tiyatro sanatının -dramın da denebilir- bir türü, yani bir sanattır. Komik ise sanat içinde olduğu kadar dışındakilere de uygulanabilir bir özellik, bir niteliktir. Komedyanın özü olan bu nitelik ya da kavram'a araştırmacılar birkaç yönden eğilmişlerdir. Kimi incelemeciler gülünç olan şeyin niteliklerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Kimileri ise niçin gülündüğünden yola çıkarak gülüncü betimlemeyi tercih etmişlerdir. Bir başka

10 Aristoteles, Poetica, çeviren İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, Bölüm 4, Paragraf 6

grup ise nesne ile özne arasındaki bağıntı ile ilgilenmişlerdir.

Neyin gülünç göründüğüne ilk kez Platon işaret etmiştir. "Philebos" da kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülünç görünür demektir. Kendini çirkinen güzel, korkakken cesur sanmak, yoksulken zenginlik, bilgisizken bilgiçlik taslamak gibi yeteneklerini kestirememeye ve haddini bilmeme gibi kusurlar gülünçtür. Bu bilgisizlik güçlü mevkiide bulunanlardaysa gülünç değil korkunç görünür ve nefret uyandırır. Platon dostlarımızın bu durumuna gülerken duyduğumuz hazdaki sevince, çekememezlikten doğan acının da karışmış olduğuna dikkati çeker⁽¹¹⁾.

Böylece Platon zayıf kişide - bu kişinin de kendimize yakın çevrede olduğuna işaret ediyor- salt bilgisizliğin değil de haddini bilmemek gibi bir bilgisizliğin gülünç göründüğünü bildiriyor. Böylece kelimelerle ifade etmemekle beraber korkak olduğu halde cesur görünmek, yoksulken zenginmiş gibi davranmak gibi karşıtlarda gülüncü saptıyor.

Aristoteles "Poetica" daki tanım ve yorumlarında komedyanın her kötüyü değil aksine gülünç olanı taklit ettiğini söylemiştir demiştik. Bundan başka küçük düşürücü alayı değil de gülünç olanı dramatize etmekle komedyanın temel formlarını ilk gösteren Homeros

11 Platon, Philebos, M.E.B. Yayınları, S. 77 78

olmuştur derken gülüncü kötüden olduğu kadar küçük düşürücü alaydan da ayrılmıştır. Ayrıca komedyanın gülünce dayandığını, gülüncün özünü soylu olmayış, çirkinlik ve kusur oluşturduğunu söylemişti. Bu kusurun acı ve zarar verici etkisi bulunmadığına özellikle işaret etmiştir.

O halde Aristoteles'in gülüncün dayandığı kusur olarak gösterdiği nedir? Acı vermediğine göre yüzeysel, zarar vermediğine göre hafif kusurlar. Gerçekten Aristoteles, gülünç karşılığında "gelion" kelimesini kullanmıştır. Güldürücü, gülünç anlamındadır. Küçük düşürücü alay "psegon" ise ayıplanan kusur, özür, hata anlamına gelmekte ve Yunanca övgü "epainos" karşılığı kullanılan bir kavramı içermektedir⁽¹²⁾.

Aristoteles'in gülüncü insanda bıraktığı etkiye göre tanımlaya çalıştığını görüyoruz. Aristoteles'den sonra Latin kuramcılardan Cicero ve Quintillian da gülüncün konusu olarak çirkinlik, bayağılık ve biçim bozukluğunu göstermişlerdi. Nitekim "De Oratore" adlı eserinde Cicero "Gülüncün alanında bayağılık ve biçim bozukluğu bulunur" demiştir⁽¹³⁾. Özellikle komedyâ üzerindeki kuramlarıyla tanınan Donatus ve Ars Poetika'sında komedyaya geniş yer ayıran Latin şairi Horatius ise gülünç'ün tanımını yada çözümlenmesi sorunuyla hiç uğraşmamışlardır.

12 Aristoteles, *De Arte Poetica*, Oxford Classical Texts, 1965 1448 b 35

13 Mervin, J. Herrick, *Comic Theory in the 16th Century*, Univ. of Illinois Press, 1964, s. 37.

16'ıncı yüzyıla kadar Horatius ve Donatus dramatik şiir alanında yegâne yetkili sayılmışlardır. Belki bu sebepten komedyâ üzerindeki eleştiriler genellikle komedyâ ve tragedyânın üslub ve ahlâki amaçları bakımından karşılaştırılması konusunda yoğunlaşmıştır. Ancak, 16 ıncı yüzyılın ikinci yarısında eleştirici ve araştırmacılar Aristoteles'in komedyânın temel niteliği olarak işaret ettiği gülünç kavramı üzerinde durmağa başlamışlardır. 1550'de yayınlanan "De Ridiculis" adlı makalesinde Madius, Aristoteles'e dayanmakla birlikte gülüncün temelindeki çirkinlik ögesine yeni bir öge daha katar: "Admiratio" Bu kelimeyi yenilik (Novitas), ve beklenmedik, umulmadık (Nova) kavramlarıyla eş anlamda kullanır⁽¹⁴⁾.

Madius sürekli çirkinliğin gülme yerine iğrenme getirdiğini, gülmeyi uyandırması için çirkinliğin beklenmedikle verilmesi gerektiğini savunur. Aynı görüşte olan Trissino açıklamasına niçin güleriz sorusu ile girer; O'na göre kahkaha duyumlarımız dolayısıyla doğar. Zevk verici duyumların hayranlık yerine kahkahayı doğurması için çirkinlikle karışık olmaları gerekir. Uygunsuz bir kelime, yanlış bir telaffuz, biçimsiz bir yüz gibi şeyler hemen güldürür; çünkü daha iyi nitelikler beklediğimiz şeyler karşısında yalnız duyumlarımız değil ümitlerimiz de bozuma uğramıştır⁽¹⁵⁾.

14 a.g.e., s. 45.

15 Mervin, J. Herrick, Comic Theory in the 16th Century, Univ. of Illionis Press, 1964, s. 40 - 41

Ludovico Castelvetro da gülünç'ün ne olduğuna, neye güleriz sorusu ile girer, O'na göre dört çeşit gülme vardır. Birincisi sevgi ve şefkatten doğan gülmedir ve gülünç'ü içermez. İkinci çeşit gülme gerçek gülünç'ü içerir ve başkalarının yanılmasına dayanır. Zira insan cinsi, türdeşlerinin başına gelen kötülüklerden zevk alır. İnsanlar başkalarının bahtının kötüleşmesinden, böbürlendikleri şeylerdeki başarısızlıklardan ve şakalara aldanmalarından zevk duyarlar. Hilekârlık ve fiziksel bozukluklar üçüncü çeşit gülme nedenleridir. Dördüncü çeşit gülmeyi ise açık saçıklık oluşturur. Castelvetro müstehcenin örtülü olarak sunulmasının dolaysız söylenmesinden daha başarılı olduğunu söyler⁽¹⁶⁾.

Neye güleriz sorusundan yola çıkan bir başka eleştirmen Sir Philip Sidney'dir. (1554-1586). Gülmenin hemen her zaman kendimizle ve genellikle doğayla uyum içinde olmayan şeylerden doğduğunu ileri sürer⁽¹⁷⁾.

Thomas Hobbes (1588-1679) da gülüncü değil, gülen insanın ruhsal nedenlerini araştırır. Başkası sendelerken insanın kendini her güçlüğü yenmekten gelen bir güvenlik içinde görmesini üstünlük duygusu uyandırdığını, bu duygunun kıvanca ve övünce dönüşmesiyle de gülmenin doğduğunu söyler⁽¹⁸⁾.

16 a.g.e., s. 53

17 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Elizabethan Age, der. Harry T. Moore, *The Laurel Masterpieces of World Literature*, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1965, s. 160

18 Wyly Sypher, "Comedy", s. 203

Kant (1724-1804) gülmeyi doğuran sebep olarak üstünlük duygusunun vnce dönüşmesi yerine değişimi ileri sürmüştür. Glme, zorlanmış bir ümidin ani bir değişim ile boşa çıkmasından doğan bir eğilim, bir dispositiondur. "Değişim, midin olumlu karşıtına değil, hiçe götürmelidir." demektedir⁽¹⁹⁾.

R.W.Emerson (1803-1882) kişinin ruhsal düzeyde gülmeyi doğuran nesneyi bütünden ayırarak onda ideal ile herhangi bir çelişki yakalamak suretiyle güldüğünü söyler. Ruhsal yaşıamda sürekliliğin bozulması, aldanma, ümidin boşa çıkması komedyayı oluşturur. Fiziksel olarak kişide kendini gülme dediğimiz hoş kasılmalarla belli eder⁽²⁰⁾.

J.Priestley'de (1733-1804) gülüncü gülen kişi açısından açıklamaya çalışır. Ona göre gülme karşıtlığın algılanmasından doğmaktadır. Ne varki nesnedeki uyuşmazlık ya da oransızlık algılanırken daha ciddi bir heyecanı uyandıracak cinsten olmamalıdır⁽²¹⁾.

William Hazlitt'e (1778-1830) göre gülünç uyuşmaz olanın özüdür. Hazlitt iki türlü gülünç tanımlar. Nesne ile mit etme arasındaki çelişkinin artması 'ludicrous' diye ayırdığı gülüncü doğurur. Bu gülünçlük alışkanlıklara ve töreye olduğu kadar akla ve duyumlara da aykırı ise ridi-

19 Grieg, "Theories of Laughter and Comedy", Cooper Square Publishers, N.Y., 1964, s. 247

20 Grieg, "Theories of Laughter and Comedy", s. 259

21 a.g.e., s. 245

culous dediği gülüncü oluşturur. Hazlitt bu ayrımlardan sonra ridiculous olarak tanımladığı gülüncün yergiye uygun olduğuna, ludicrous'un gösterdiği gülüncün de mizahda bulunduğuna işaret eder⁽²²⁾.

J.P.F.Richter gülüncü estetik alanda açıklarken gülen kişi ile arasındaki bağıntıyı göstermeye çalışır. Gülünç yücenin karşıtıdır. Yüce son derecede büyük olup hayranlık uyandırır; gülünce ise son derece ufak olup karşıt duyguyu harekete geçirir. Moral alanda ufak şey olamayacağından gülünç yalnız anlayış alanına yerleşir. Hareket ve durum içinde kavranırsa saçmayı oluşturur. Richter böylece saçmanın davranışsal özelliğini vurgular. Ayrıca gülüncün öznde varoluşuna, nesnde bulunmayışına dikkati çeker. Bu niteliklerin gerçek olarak varolmasının gerekmediğini sadece öyle görünmesinin yeterli olduğunu söyler⁽²³⁾. Richter böylece gülüncü algılamaya bağliyerek öznelliğini ileri sürmektedir. Buna benzer bir sonuca C.C.Everett'de varmıştır.

Everett'e göre öğeler arasındaki uyumsuzlıktan doğan gülüncün gene uyumsuzlığa dayanan trajikten şu farkı vardır. Uyuşmazlık bağıntısı komiğin biçiminde görünür. Trajikte ise bu bağıntı trajiğin gerçeği ile ilgilidir. Everett bu gerçeği, bağıntıyı meydana getiren nedenlerin ve bağıntıdan doğan sonucun etkilerinin oluşturduğunu söylemektedir. Böylece trajik nesnel, komik öznel bir va-

22 a.g.e.'den alıntı, "On Wit and Humor, English Comic Writers", s. 251

23 Grieg, "Theories of Laughter and Comedy", s. 249

roluş olarak ortaya çıkar. Gülünçten aldığımız haz da içinde buluan özgürlükten dolayıdır. Çünkü gülünç bizi aklın bağlarından kurtarmaktadır⁽²⁴⁾.

Güluncün ilk tanımlarında zayıflık, çirkinlik, bayağılık ve kusur güluncü meydana getiren öğeler olarak ileri sürülmüştü. Çağımıza doğru filozoflar uyumsuzluk ve aykırılık ilkesini güluncün temel öğesi olarak görmeye başlıyorlar. Geçen yüzyılın başında Danimarka'lı Varoluşçu düşünür Soren Kierkegaard şöyle demişti⁽²⁵⁾.

"Komik olan hayatın her safhasında mevcuttur. Zira nerede yaşam varsa orada çelişki vardır ve nerede çelişki varsa komik orada yer alır. Varoluşun kendisi, varolma hareketi bir çabalamadır ve aynı derecede acı verici ve güldürücüdür."

Freud (1856-1939) güluncü saptamak için niçin gü-lündüğünü araştıran kuramcılardandır. Gülme'nin ruhbi-limsel çözümünde Hobbes'un ortaya attığı üstünlük duy-gusu ile, Kant ve Emerson'un gösterdikleri ümit kırıklı-ğından daha farklı kuramlarla karşımıza çıkar. Gülme ne-denî olarak harcamada ekonomi ve bastırılmış infanti-lizm'i gösterir. Birinci kuramı şöyle savunur.

İnsan başkasının hareketlerinde gördüğü aşırı 'enerji harcaması'yı kendi hareketleriyle karşılaştırarak eleştirir. Kendimize göre fiziksel hareketlerde çok, zihinsel etkin-

24 a.g.e., s. 264

25 Wyly Sypher, "Comedy" Anchor Books, s. 196

liklerde az enerji harcayan insanları gülünç buluruz⁽²⁶⁾. Freud bu durumda bizi güldüren duygunun üstünlük duygusu olduğunu söyleyerek Hobbes'un fikrine katılmakla birlikte bu duyguyu yaratan nedenler bakımından yeni bir görüş getirmiş oluyor. Bedensel harcaması az ve ruhsal harcaması bizden çok fazla olan kişilere karşı gülme yerine şaşkınlık ve hayranlık duyduğumuzu söyleyerek gülüncü yücenin karşıtı olarak ele alan Richter'in düşünce-sine de yaklaşmış oluyor.

Freud 'bastırılmış infantilizm'i de şöyle açıklıyor. Çocukluğa değgin bir istidat olan düşmanlık duygusu er-
ginleştikçe toplumsal yasaklardan dolayı bastırılır. Fakat toplumsal yaşamın dolaysız açıklanmasını bağışlamadığı bu düşmanca duygular alay, nükte ve şakaların içinde giz-
lenmiş olarak kendini açığa vurur⁽²⁷⁾. Bu bakımdan kılık değıştirmenin, taklidin her çeşidi, karikatür, parodi ve bu cinsten komikleştirme teknikleri saldırgan eğilimleri içerirler⁽²⁸⁾.

Sigmund Freud gülünçleştirme konusunda da şu ilgi çekici düşünceyi savunur. Gülünçleştirme eyleminde yüzeysel olan bir eğilim bulunmaktadır. Çünkü gülünç-
leştirmek insanın dış koşullara özellikle toplumsal faktör-
lere bağımlılığından doğan kişisel niteliklerini dikkate al-
madan onu gülünç duruma sokmaktır. Bu yoldan Freud,

26 Dr. A. Brill, The Basic Writings of Sigmund Freud, s. 773

27 a.g.e., s. 698

28 Dr. A. Brill, The Basic Writings of Sigmund Freud, s. 768

gölünçleştirme eyleminde özcede öngördüğü düşmanca tavrı kanıtlamaktadır.

Gölünç konusuna gülme açısından eğilerek yeni bir sav getiren bir başka filozof H.Bergson'dur. (1859-1941). Komikleştirmenin saldırgan bir eğilim olduğunda Freud'la birleşmekle birlikte bu eğilimde düşmanca duygulardan çok duygusuzluk ve toplumsal ceza yöntemlerini bulmaktadır. 'Gölme' adı altında topladığı kuramlarını şöyle özetleyebiliriz⁽²⁹⁾.

"Komik dolaylı ya da dolaysız insani olan şeyde yer alır. Düşünceye yönelir, duygulanmayı engeller. Kahkaha kalbin bir anlık duygusuzluğunu gerektirir. Diğer gülenlerle biranlaşmayı, suç ortaklığını gizler... Gölme toplumsal bir jesttir, toplumun toplumsal olmayandan aldığı bir öçtür. Zira komik şey bir çirkinlik olmaktan çokbir katılıktır... ve her karakter, ruh hatta beden katılığı toplumu kuşkulandırır. Bu katılık hem uyuyan bir etkinliği gösterebilir hem de toplumun çevresinde toplandığı merkezden kendini ayırarak uzaklaştıran bir etkinlik, bir eksantriklik olabilir... Yaşamın ve toplumun bizlerden istediği şey bulunduğumuz durumu ayırdedebilecek bir uyanıklık aynı zamanda bu durum ve koşullarla uyum kurmamızı sağlayacak ruh ve beden esnekliğidir. Toplumsal yaşamda uyanıklık ve esneklikten yoksunluk hem acı çekmeyi hem suç işlemeyi doğurur. Toplum, yaşamımızla yetinmeyip iyi

29 Wyly Sypher, "Comedy", H. Bergson "Laughter", Anchor Books, s. 72, 73, 74

bir şekilde yaşamımızı da istediği için kahkaha bu çeşitten bir yoksunluğa verilen en uygun cevaptır." Böylece Bergson'a göre canlıyı kaplayan katılık komiği oluşturmakta; kahkaha da yaşamı tehdit eden bu katılığın uyarıcısı olarak ortaya çıkmaktadır.

Bergson'un gülünç olanda öngördüğü katılık ögesi çağdaşı kuramcılarını ilgilendirmiş ve etkilemiştir. Çağımıza yaklaştıkça araştırmacıların genellikle gülüncü açıklamak için gülmenin ruhsalbilimsel çözümüne yöneldiklerini görüyoruz. Miss Silvia Bliss'in kuramı da bir bakıma Freud'un 'batırılmış infantilizm' ine yaklaşır⁽³⁰⁾. Bliss'e göre uygarlık gereği insan çocukluğundan itibaren duygularını frenlemeye, geri itmeye, bastırmaya zorlanmaktadır. Kahkaha bu bastırmanın âni bir boşalımı, bilinçaltı doyumun fiziksel işaretidir. Bu bakımdan kahkahanın sın doğaya dönüşüdür.

Freud bastırılan duyguların düşmanlık yönsemeleri olduğunu söylemekle bu yönden Bliss'ten ayrılır. Fakat kahkahanın niteliğinde neşe olduğu kadar sinsilik bulan bir başka yazar da Freud'e yaklaşır. Edward Stainbrock 'Gülümseme' adlı makalesinde kahkahanın bireysel, ruhsal ve fiziksel bir boşalım olduğu kadar toplumsal olan anlamı üzerinde durur. Çocuktaki sessiz gülümseme büyüme sürecinde sesli olarak gelişir ve kahkahaya dönüşür. Kişinin toplumsallaşmasıyla da şakacı, alaycı, sinsi, aldatıcı ve zalim olmayı öğrenir. *"Gülümsemenin anlam-*

30 Grieg, Theories of Laughter and Comedy, s. 249

ca dağarcığı sınırlıdır, fakat kahkaha dilin kaypaklığına sahiptir" (31).

Northrop Fry, gülmeye toplumsal anlam yükleyen incelemeciler arasındadır. Ona göre gülme, ortak yaşamın bazı gereklerine cevap vermesi bakımından toplumsal bir anlam taşır. Buna bağlı olarak komik eğilim, kahramanı toplumu ile bütünleştirmek yolunda ortaya çıkar. Trajik eğilimse kahramanı toplumdan ayırmaya yönelir⁽³²⁾.

Elder Olson, gülünç konusunda günümüze kadar yapılan çözümlemleri şöyle bir sonuçta topluyor⁽³³⁾.

Gülünç, herşeyden önce insanla ilgili bir kategoridir. Çok iyide de, çok kötude de bulunmadığı gibi önemli olanda da göstermeye imkân yoktur. Ciddi ile çelişik değil karşıttır. Olson, ciddi olanın mutât olan anlamında da kullandığına işaret eder. Olson'a göre iki çeşit gülünç durum vardır. Birincide gülünç durumu yaratan kişinin hatası ya da karakteridir. Burada hem hareket hem kişi gülünçtür. İkinci hâl kişinin durumu bilmeyişinden ortaya çıkar. Burada komik olan harekettir.

Görülüyor ki her iki durumda da ortak özellik insanın yanılgısıdır. Bu yanılgının, bu hareketin gülünç görünmesi için alışılmış olana "benzemez" ve aykırı olması aynı zamanda yüzeysel bir nitelik taşıması gereklidir.

31 Grotjohn Martin, A Celebration of Laughter, s. 59

32 Northrop Fry, Anatomy of Criticism Princeton 1957

33 Elder Olson, The Theory of Comedy, Indiamna Univ. Press 1968, s. 13

Gülünç görülen aykırılığın temelinde ise 'değerlere karşıt olma' yatmaktadır. Gülüncün niteliği bu bakımdan gülünç olana bakanın dost, düşman ya da ilgisiz tavrı ile bağıntılıdır⁽³⁴⁾.

Elder Olson, gülünç olanda gördüğü değerlere karşıt olma ögesinden dolayı Cicero ve diğerlerinin gülüncü salt çirkinlik, bayağılık açısından değerlendirmelerini hatalı bulur. Ona göre korkaklık, saflık, ahmaklık ve bilgisizlikte komik bir yön yoktur. Bunlar gülünç olan hareketleri doğurduğu için komik görünürler⁽³⁵⁾.

Şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz çözümlemelerin ortak noktalarını şöyle özetleyebiliriz.

Gülünç komedyanın özü olarak ele alınan, insanla ilgili bir kavramdır. Ancak insan ve onun hareketleri gülünç görünebilir. Hayvan ya da cansız şeylerin gülünç görünmesi insan davranışlarını anımsattığı ölçüde söz konusu olabilir.

İnsanın gülünçlüğü durumunun önemsiz, kişiliğinin güçsüzlüğünde ortaya çıkar. Böyle bir insan ya kendi karakterinden doğan ya da rastlantıların hazırladığı yanılğı ile gülünç duruma düşebilir. Fakat bu yanılğının ya da kusurun yüzeysel ve hafif olması gereklidir. Böyle bir yanılğıdan meydana gelen gülünç durum uyuşmazlık, aykırılık, karşıtlık ya da çelişki olarak görünebilir.

34 a.g.e., s. 18 - 19

35 a.g.e., s. 20

Bu uyuşmazlıklar ya gülen kişinin değer ve ölçülerinde (standart) ya da mantık ve gerçekte oluşur. Mantık ve gerçeğe aykırılık gösteren gülünçte absurd nitelik ağır basar.

Öte yandan gülme de birkaç ruh durumunu yansıtır. Ümit ettiğinin aksi ve daha önemsizi ile karşılaşan gözlemcinin aldanması; beklediğinin çok aykırısını gören ya da işitenin şaşırması; kendi ölçülerinden daha değersizini görenin üstünlük duygusu; bastırılmış, itilmiş istek ve duyguların açığa vurulmasından ileri gelen bilinçaltı doyumları gibi kişisel ve bireysel duygu ve doyumları içerir. Gülme aynı zamanda toplum ölçü ve değerlerinin dışına çıkmış olan bireyi cezalandıran ortak bir toplumsal hareket niteliğini de taşır. Bu bakımdan gülme de akıl ve eleştiri egemendir. Gülen kişinin duygusuzluğunu içerdiğinden "kalbin bir anlık susması"dır da denebilir⁽³⁶⁾.

Gülmeyi açıklamaya çalışan kuramlar işlevsel çözümlemeye de yönelmişlerdir. Bu sonuçlara göre komedyanın çifte işlevi ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki tragedyanın 'katharsis' ine karşılık 'katastasis'⁽³⁷⁾; yani insanı, bastırılmış, itilmiş duygularından kurtararak gevşetme, rahatlatmadır. İkinci görevi ise, gülme ile budalalığı ve kusuru gösterip cezalandırma ve bu yolla toplumsal yaşamı düzeltmek, iyileştirmek, bütünleştirmektir.

36 H. Bergson, Gülme: Komığın Anlamı Üzerine Deneme, M.E.B. İst. 1945

37 Elder Olson, The Theory of Comedy, s. 37

Gülünç konusunda Aristoteles'den beri üzerinde çoğunluğun birleştiği diğer bir nokta komedyanın özünü oluşturan gülüncün küçük düşürücü alayı içermeyeceği hususudur. Bazan komik gülünçle karıştırılan birtür alay, yergi'nin malzemesidir. Bu karıştırma komedyalarda zaman zaman yergiye de baş vurulmasından doğar. Aslında komedya işlevsel olarak yergiden ayrıldığı için malzemesinde fark vardır. Komedya yazarı hafif ve yüzeysel olan kusurları göstermekle hem kusurlu bireyi hem de ibret yoluyla diğerlerini düzeltmeyi, bu yoldan toplumu bütünleştirmeyi amaç edinmiştir. Bu kusurlar derinlemesine ağırlaşp önemli olmaya başlayınca yanılığdan suça doğru kayar ve yergicinin taşlamasına hedef olurlar. Bu yönelişte yergici, seyircisini gösterdiği gerçeikle sarsmak ister. Tutumunda küçümseme, aşağılama, yaralama mevcuttur. Yapıcı değil yıkıcıdır. Kurbanlarına karşı komedyanın öngördüğü uzaklık ve duygusuzluk, nefret ve karşıt duygularla bulanmıştır. Kendini de gülünçlemenin içine alan mizah duygusundan yoksundur. Gerçeği gösterdiğini söylerken horgörü ve küçümsemeden hareket eder. Betimlediği gerçek ise çoğu kez bir çarpıtmadır⁽³⁸⁾. Bundan dolayı yergiye sözsel karikatür olarak da bakılır. Çünkü yöntemleri ve yönelişleri aynıdır. Panayırlardaki çarpıtan aynalar gibi saldırı nesnesini bir doğrultuda abartarak çarpıtırlar. Amaçlarına uygun bulmadıkları özellikleri görmezlikten gelir hatta hiç değinmezler. Karikatürde bu

38 Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton Univ. Press, New Jersey, 1962, s. 198

çarpıtma fizyolojik imkânsızlığına rağmen görsel olarak inandırıcıdır. Yerginin çarpıtmasında aynı imkânsızlık vardır. Her ikisinde de komik etki okuyucunun ya da seyircinin bildiği ve tanıdığı toplumsal gerçeğin yerginin çarpıtan aynasına yansıtılmasıyla sağlanır⁽³⁹⁾.

Bu noktada yergi parodi ile birleşir. Aslında parodi yergisel bir gülünçleştirme yöntemidir. Bir eseri veya tanınmış bir kişiyi taklit ederek onun gülünç benzerini meydana getirmektir. Parodide özgün olanla parodize edilen kopye arasında dışsal, biçimsel bir benzetme vardır⁽⁴⁰⁾. Parodide alay edilene karşı belli bir olumsuz duyguyla hareket edildiğinde arı komedyalar parodi'yi kullanmazlar. Fakat komedyadan yergiye kadar geniş bir başka öğeden söz açabiliriz. Bu ironidir.

İroni edebiyat, tiyatro gibi söze dayanan sanatlarda, hitabette, taşlama ve söz maskaralığı olarak günlük konuşmalara varıncaya kadar farklı alanlarda çeşitli amaçlarda kullanılır. Bu yüzden ironinin kesin tanımını yapmak öğelerini sıralamak zordur.

İroninin temel özelliği gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanmasıdır.

39 Arthur Koestler, The Act of Creation. Dell Publishing, 1966 s. 71

40 Parodi'nin tam aksi bir yöntemle yapılan benzetmelere Travesti denilir. Bunlar ciddi ya da dinsel, mitolojik konuların alaya alınmasıdır. Malzeme bakımından özgün olana benzemekle beraber konuyu çarpıtma yoluyla gülünçleme yapılmıştır. Antik çağın phiyiyakerleri, Aristophanes'in "Kurbağalar'ı, Platus'un "Amphytryon'u tanrıları alaya alan travestilere örnektirler.

Kültür tarihinde Romantik akımla hayata bakış tarzı olarak önem kazanmıştır. Romantikler hayatın karmaşıklığını, değerlerin göreceliğini daha iyi gösterebilmek, daha geniş ve daha zengin anlamları ifade edebilmek, fazla basit ve doğmatik olmaktan kaçınmak için ironik anlatımı kullanıyorlardı⁽⁴¹⁾. Özgürlük ile zorunluluk, hayatın görünüşü ve san'atın gerçeği arasındaki diyalektik etkileşimi yansıtan romantik yazar, eserinde yaratıcı ilke olarak yaşarken öte yandan eserinin nesnel sunucusu olarak eserinin dışına çıkmakta ve eserini aşmaktaydı. Hayatı böylesine algılayıp hem yaratıcı hem eleştirici, hem öznel hem nesnel olmaya çalışan bu tutuma romantik ironi deniyordu⁽⁴²⁾.

Bugün varoluşcu düşüncenin evren, toplumcu düşüncenin toplum yapısında gördüğü çelişkiler ironiyi yeniden çağdaş sanatın önemli bir aracı haline getirmiştir.

Aslında, bir tutum, yaşamı felsefi düzeyde bir yorumlama tarzı olan ironi iki biçimde ortaya çıkar.

1. Sözlü ironi (verbal irony): Burada belli bir amaçla ironik konuşan biri vardır.

2. Durum ironisi (situational irony): Burada olayların gelişimi ironik durumu yaratır.

İronide ayırdığımız üç asal ögeyi açıklayarak bu bölümlemeyi daha iyi anlatabiliriz.

41 D.C. Muecke, Irony The Critical Idiom, Methuen and Co. Ltd., 1970. s 24

42 a.g.e., s. 78

İroninin birinci ögesi ironiyi yaratan ile ilgilidir. Bu, gerçek ile görünüş arasındaki karşıtlığa (tezat) dayanır. İronik konuşan bir şeyi söyler görünürken bir başka karşıt şeyi kasteden kişidir. İkinci öge bir kurbanın varlığıdır. Fakat durumu farkedemeyen bu kurbanın aldanışı gaflet düzeyinde olmalıdır. Üçüncü öge gözlemci ile ilgilidir. Gözlemci ya da seyirci tarafsız ya da uzak kalma halinde bulunmalıdır⁽⁴³⁾.

Bu üç asal ögenin durumu iki grupta biraz fark gösterir.

Sözlü ironide ironiyi yapan, kurban ve gözlemci bulunur. İroni amaçlı olarak yapılır. Gözlemci gerçek durumu farketmediği kadar kurbanın gafletini de farketmiştir.

Durum ironisinde ironi yapan bir kişi yoktur. Olayların hazırladığı durum ironiktir. Kurban ve gözlemci bulunur.

Durum ironisinin dramatik, trajik ve komik ironi olarak çeşitleri olabilir. Dramatik ironi tiyatronun temel ironisidir. Gafil olan ve ne durumda olduğunu bilmeyen kurban vardır. Burada seyirci kendisine önceden sunulmuş doğru bilginin ışığında oyun kişinin yanılığını görür. Bu yenilgi oyun kişinin zaafını belirliyorsa komik ironi söz konusudur. Dramatik ironide oyun kişinin yanılığı seyirciyi duygulandırarak komedyaya özgü duygusuzluğu ve uzak açığı bozar. Oyun kişinin yanılığı

43 D.C. Muecke, Irony, s. 28 - 30 - 32 - 37

kendi yıkımına sebep olursa seyirci kader ve insanı yöneten üstün güçler üzerinde düşünür. Burada trajik ironi söz konusudur.

Görüldüğü gibi ironi aynı zamanda tiyatronun temel öğesidir. Tiyatro bir çeşit ironik konvansiyona dayanır. Bu yaşantıda seyirci sahnede oluşan bir yaşamı seyreder. Bu yaşama karışmaz ~~fakat~~ bilgisiyle denetler. Hem oyun seyrettiğinin farkındadır, uzak açıdır, hem bir yandan da kendi yaşamıymış gibi paylaşır sahnedeki gerçeği, duygudaşlık kurar.

Sahnedeki oyuncu da aynı ironik durum içindedir. Hem kendisi, hem de kişiliğine girdiği bir başkası olarak ikili bir durum her an yaşamaktadır⁽⁴⁴⁾. Böylece tiyatro sanatı hem eser hem de tiyatro olayı ile çeşitli düzeydeki ironilerin üzerine kurulmuştur.

Gözlemci ya da seyirci açısından ironi üç duygu yaratır. Üstünlük duygusu, özgürlük, eğlence⁽⁴⁵⁾.

Üstünlük duygusu görünüşün altındaki gerçeği bilmemizden, özgürlük ironinin sağladığı uzak açıdan, eğlence karşıtlığı kavramamızdaki hazdan doğar. Fakat ironide algılanan eğlence ve neş'ede buruk bir tat bulunur. Bu da uzak açığa rağmen kurban'a karşı duyulan duygudaşlıktan gelir.

44 R.B. Sharpe, Irony in the Drama, Chapel Hill, NC. 1959, s. 30

45 D.C. Muecke, Irony, s. 37

Durum ironisi ile sözlü ironi arasındaki bir başka fark ironinin değerlendirilmesiyle ilgilidir. Durum ironilerinde seyirci olaylara ve durumlara anlam verir. Sözlü ironide ise ironiyi yapan bir anlam iletmeye çalışır. Böylece birincide duruma seyirci açısından bakılırken ikincide ironi yapan açısından durum değerlendirilir. Bu yüzden sözlü ironi alaycı olmaya eğilimlidir. Ahlakçı amaçlarla, hitâbette ve yergi aracı olarak kullanılan sözlü ironidir. Fakat yergisel amaca hizmet ederken ironi anlamca değişmeye uğrar. Küçümseme ile istihza (sarcasm) ya yaklaşır. İstihza ile ironi arasında tabiat itibariyle farklılık vardır. Ironide tersine söyleme, istihzada küçümseme söz konusudur. Ironide temel koşul görünüş ile gerçeği aynı güçte duymamız keyfiyetidir. Bu anlamıyla arı komedyanın ögesidir. İstihzada ise söylenen sözdeki amaç çok açık ve güçlüdür. İkilem adetâ yoktur⁽⁴⁶⁾. Müstehzi bir deyişi, komedya deyişi ile karşılaştırarak farkı gösterelim.

Komedya 'O bir aptaldır fakat....' derken istihza 'O fevkalâde bir insandır fakat....' der. Her iki deyişde de asıl söylenmek istenen, cümlelerin söylenmeyen bölümünde gizlidir. İstihza, o fevkaladedir derken aslında budalanın biridir demek ister; komedya o bir aptaldır dedikten sonra, fakat bir insandır diyerek mizahın hoşgörüsüne ulaşır.

O halde mizah nedir? Ironi gibi bir tutum, bir hayat görünüşü olan mizahın özü Thomas Carlyle'a göre duyar-

46 D.C. Muecke, Irony, s. 51

lılıktır,⁽⁴⁷⁾ varlığın bütün biçimleri ile ılık, müşfik dostluk duygusudur. Gerçek mizah kafadan çıktığı kadar yürek ürünüdür de. Özü horlama değil, sevgidir. Kahkaha halinde belirmez, gülümsemelerde bulunur. Dünya ile uzlaşan, çelişkilerde bile iyilik ve güzellik gibi yeni öğeler bularak kendi ve dünya ile uyuşum halinde olan insan tabiatıdır. Hazlitt 'Mizah, kendindeki gülüncü betimler' demektedir⁽⁴⁸⁾. Max Eastman tabiatımızın asal bir içgüdüğü olan mizahın bir darbeyi, bir hayal kırıklığının neş'e ile kabul eden bir yetenek olduğunu, zihinsel niteliği yanında heyecansal niteliğe sahip bulunduğunu söyler⁽⁴⁹⁾. J.Y.T. Griegg'e göre,⁽⁵⁰⁾ tümünü görmek tümüyle bağışlamaktır. Zira tümü bilmek uyuşum içinde olmak, duygudaş olmak demektir. İnsanlığın acı çekişine, güçsüzlüğüne çılgınlığına merhametle eğilen mizahçı insanların çeşitli davranışlarını anlayışla karşılar. Büyük mizahçılar gülmezler. Fakat mizah kahkaha eğilimini içinde taşır, hayatın çelişkilerine bakar. Martin Grot John 'Mizahtan Mutluluğa' adlı makalesinde şöyle yazıyor⁽⁵¹⁾. Mizahçı kendine ve insanlık tragedyasına mütevekkil ve bağışlayıcı bir tutumla gülümser. Kendi zaafını, kökeninde insanlık zaafını görerek kabullenir. Saldırımı, düşmanlığı aşar... Mizah ne bastırılmış ne de kılık değiştirmiş bir saldırı ifadesidir.

47 J.Y. Grieg, Theories of Laughter and Comedy s. 252

48 a.g.e., s. 275

49 a.g.e., s. 278

50 a.g.e., s. 198

51 M. Grotjohn, A Celebration of Laughter s. 176

Bundan dolayı kahkahaya değil sessiz bir tebessüme yol açar. Yakınmasız bir katlanmayı, ölümle çözümlenen insan yaşamı olarak hayatın kabulünü içerir. Kabullenmesi olgunluğunun işaretidir.

Kavramları açıklamak için çıktığımız yolda önce komedyaya özgü gülüncü saptamış bulunuyoruz. Güçsüz ve önemsiz insanlardaki yüzeysel ve hafif cinsten yanılgıların kökeni değerlerle uyumsuzluk ya da benzemezliğe dayandığından bu cins yanılgı gülünç görünüyordu. İçinde bulunduğu durumu bilmeyişinde gaflet cinsinden zaaf bulunan oyun kahramanı komik ironiyi yaratmaktaydı. Yazarın amacı bu gafleti ortaya çıkararak kapalı gözleri açmak, kahkahanın ceza niteliğiyle toplumu uyanık ve gergin tutmak yoluyla bütünleştirmek, bunları yaparken de eğlendirme ve zevk vermeye özen göstermektir. Uzak açıyla sağlanan bu zevkte bilinçaltı baskılardan kurtuluş-
dan doğan gevşeme, şakalardan, ironik durumların algılanmasından sağlanan üstünlük duygusu ve özgürlük gibi duygular yer almaktaydı.

Yanılgıdaki zaaf ağırlaştıkça yazar suçu ortaya çıkarıp abartmaya, seyircisini sarsıp tavır alması için etkilemeye yöneliyordu. Bunu yaparken mevcut kusurlar büyütülmekle yetinilmiyor çarpıtılıyordu.

Böylece yergide gülünçlemenin niteliğiyle birlikte yöntemleri de değişiyor. İroni yerine istihza, abartma yerine çarpıtma, şaka yerine parodi kullanılıyor.

Çağdaş sanatçı taşlama ve yergilerinde seyircisini daha da sarsmak için görsel değeri fazla olan bir araca daha baş vuruyor.

Grotesk başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyuşumsuz, doğaüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerin açığa vurulmasıyla iğrenç ve kaba komik, hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanılışıyla garip ve doğadışını içeren bir anlatım biçimidir.

Grotesk aslında maddesel aşırılıkları dile getirir. Bunu, yasak kabul etmeyen bir anlayış içinde cüretli, saldırgan fakat eğlenceli bir biçimde gösterir⁽⁵²⁾. Karnaval bu bakımdan grotesk bir anlamı içerir. Sıradan insanlar fiziksel türden açık saçık taşkınlıklara kendilerini koyuverirler. Bu popüler grotesk gelenek eski satyr oyunlarından 'Commedia dell' Arte'ye uzanan çizgide izlendiği gibi Aristophanes ve Alfred Jarry gibi tiyatro yazarlarını da bu zincirde önemli halkalar sayan eleştirmenler vardır⁽⁵³⁾.

Bu terim ilk kez görsel sanatlarda kullanılmıştır. Roma'da yapılan kazılarda ortaya çıkan Nero'nun evinin duvar süslerini tanımlamada kullanılan kelime⁽⁵⁴⁾ giderek diğer sanat ve edebiyat konularına girdi. Başlıca, 'gerçek ve normal ile uzlaşmayan' anlamına geliyor ve iki öğeyi

52 Philip Thomson, *Grotesque The Critical Idiom*, meth, and Co., Ltd., London, 1972, s. 56

53 a.g.e., s. 56

54 Arthur Clayborough *The Grotesque in English Literature*, Glarendon Press, Oxford, 1965, s. 1

kapsıyordu. Acayip ve korkutucu. Böylece yaşamdaki garip ve korku verici öge, ifadesini estetik alanda bulmuş oluyordu.

Ortaçağda grotesk, olağanüstünü, gerçek olmayanı, acayip göstererek tanrıya ulaşma çabasını yansıttı.

Romantizmde Almanya'da ve Fransa'da birbirinden farklı anlamlar aldı. Korkunç ve gülüncü oluşturan heterogen karışım Schlegel'e göre biçim ile öz arasındaki karşıtlıktan meydana geliyordu.

Fransız romantikleri ise groteski artistik bir kategoriden çok doğada bulunan bir gerçeklik olarak ele aldılar⁽⁵⁵⁾. Böylece grotesk iyi, güzel, yüce karşıtı ne olursa onları göstermiş oluyor, bu yolla romantikler tüm yaşamı ifade imkânını buluyorlardı⁽⁵⁶⁾.

Çağımızda grotesk evrende moral birliğini yitiren kişinin bölük pörçük dünyasını yansıtır. İnsan denetiminde olmayan biyolojik yapıyı, metafizik ve toplumsal güçleri simgeler. Değerlerin altüst olduğu, çıkar yolun kalmadığı yabancılaştıran dünyamızı tüm kopmuşluğu, anlamsızlığı duygusuzluğu ve saçmalığıyla anlatan 'Absurd Sanat'ın aracı olur.

Meyerhold ise grotesk'in, tümçül olarak ifade edilemeyen gerçekliği şematize eden özü ile ilgilenmiştir. Dış

55 Philip Thomson, *Grotesque, The Critical Idiom*, Meth, and Co. Ltd., London, 1972, s. 17

56 Arthur Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1965, s. 47 - 48

görünüşün derinlerine inen, gerçeği ayrıntılarından soyup adeta taslaklaştıran grotesk, yaşamı yoksullaştırarak vermektedir. Bu üsluplaştırmada biçim, içeriği yenmektedir. İşte bu noktada Meyerhold grotesk sanat ile kendi tiyatrosunu aynı ruh içinde bulmuştur. Uzlaşmaz karşıtlar arasında kurduğu denge ile romantik olandan duygusallığı ayıklayan, çirkinliği sergileyerek güzelliği yapaylıktan kurtaran grotesk ile Meyerhold günlük hayatın aleladeliğini aşmış, kendi sanatçı yaratıcılığının doğrularını grotesk sanatın 'üsluplaştırılmış olasılıkları'nda bulmuştur⁽⁵⁷⁾.

Bazen taşlamacı kurbanına daha çok güldürek için groteske başvurur. Parodilerinde içerik ile biçim arasındaki çatışmayı öylesine aşırılık ve taşkınlıkla verir ki grotesk bir görünüm ortaya çıkar. Taşlamacının elinde grotesk saldırgan amacına hizmet eden çarpıcı bir araçtır.

Buraya kadar komedyanın içeriği gülünç ile onun dışında kalan ama çoğu kez de birlikte kullanılan gülüncü ve gülünçleme biçimlerini gördük. Son olarak gülünçlemenin sözde aldığı biçimleri gözden geçirelim.

Sözde komiklik iki türlü yapılır. Biri kendi konuşmasıyla gülünç duruma düşme. İkincisi konuşarak diğerlerine gülünçlemedir.

Komik söz insanın kendi konuşmasıyla gülünç olmasıdır. Bu gülünçlük ya değişlerden, ya gramer hatasından, ya söylenmesi gerekenden başka şeylerin söylenmesi

57 Edward Braun, Meyerhold on Theatre, Methuen Co. Ltd, 1969, s. 137
138 - 142

gibi konuşma hatalarından doğar. Kısaca ya dilin hatasını ya zihin zaafını gülünç biçimde sergiler. Bu türden konuşmalar çok safdilce yapılırsa Naiv konuşmayı üretir. Naivde gülünçlüğü saflık ve basitlik bastırmıştır.

Başkasını gülünç duruma sokan söz sanatı nüktedir. Bu tür komik söz hitabetin bütün kaynaklarından yararlanır. İma, istihza, mecaz, cinas gibi bir anlamdan diğere geçene geçen bütün aşamalar nüktede bulunur.

Nükte, gülüncü bir başka şeyle karşılaştırma ve karşıtlama yolu ile sergiler. Kavramların benzerliği ve karşıtlığı esasına dayanır.

Söz sanatlarının en hünerlisi olan nükte, diğer saldırı sanatlarının mekanizmasına benzeyen bir teknikle işler. Bu teknik, düşmanca duygularımızın açıklanmasını engelleyen toplumu, düşmanımıza karşı safımıza çekmektir. Tıpkı kahkahada olduğu gibi düşmanımızı küçülterek, aşağılayarak üçüncü kişinin - komedyada seyircinin - kahkahası ile onu etkin duruma sokarak düşmanımızın yenilgisinden zevk duyarız. Böylece mevcut yasaklardan dolayı yüksek sesle ya da bilinçli olarak açıkça söylenemeyecek şeyleri nükte yolu ile söyleyerek düşmanı gülünçleştiririz⁽⁵⁸⁾.

Komedyada komik aksiyon ve komik karakterden sonra komik söz, diğer ikisini tamamlayan, anlamı getiren bir öge olduğu kadar komedyanın oluşmasında büyük

58 Dr. A. Brill, The Basic Writings of Sigmund Freud, s. 698

payı bulunan bir ögedir. Merak ve sürpriz'in meydana çıkmasında yardımcı büyüktür.

Komedyayı iyice tanımlayıp ayırd edebilmek için dayandığı özü ve bu öze ilişkin kavramlarla araçları kısaca özetlemiş bulunuyoruz. Bu açıklamalarda bazan bilginin akışı kavramların dışına çıkarak tür tanımları niteliğini almıştır. İlerdeki bölümlerde türler üzerinde daha ayrıntılı olarak duracağımız için burada zorunlu bağlantıları yapmakla yetindik. Konumuza ilişkin kavramların açıklamalarını ana hatlar içinde özetlemeye çalıştık. Bu kavramların ışığı altında komedyanın ve bu dramı türüne ilişkin görüşlerin nasıl geliştiğini görelim.

ÇAĞLAR BOYUNCA KOMEDYA ANLAYIŞI

Komedyanın, kaynağı bakımından bolluk törenleri ile günlük yaşamdaki kişileri alaya alan bir geleneğe dayandığını, sanat halini alıncaya kadar geçirdiği evrelerin de tümüyle aydınlanmış sayılamayacağını "Poetika" ya dayanarak belirtmiştik. Bundan başka tiyatro sanatının ilk kurallarını veren Aristoteles'in komedya hakkında pek az bilgi verdiğine ve yaptığı tanımların komedyayı yeterince açıklamadığı için kavram tartışmalarına yol açtığına değinmiştik. Komedya tanımlamasında karşılaşılan bir başka güçlük yapısının özelliğinden gelmektedir. Taşlama ve alay ögesinin toplumsal eleştiri yönünde gelişip güçlenmesi sonucu komedya dokusundaki Komos öğeleri gerçek anlam ve amaçlarını yitirerek cinsel anıştırmalara

dönüşür. Toplumsal eleştiri ise ya ulusların hayat görüşü ya da yönetsel sorunların toplumsal yapıyı etkilemesinin sonucu olarak birbirinden farklı anlayışları ortaya çıkarır. Komedyaya tutucu mudur, devrimci midir? Ünlü Roma'lı hatip Cicero'nun tanımı ile "Hayatın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin imgesi" olan komedyaya, birçok dönemlerde düzeni koruyucu ve tutucu sayılmıştır. Bu görüşe karşı çıkan yazar ve eleştirmenler ise eleştirinin kökeninde saldırının ve yıkıcılığın bulunduğuna işaret ederek komedyanın devrimci karakterini ve görevini savunmuşlardır. Gerçekte pek çok güldürü örnekleri günlük yaşamı ve insanların günlük ilişkilerini konu edinmekle birlikte komedyanın ölüp dirilme ve verimlilik törenlerinden kaynaklanması onun devrimci niteliğini pek iyi kanıtlamaktadır. Eskinin kovulması ve yeniden doğuşun kutsanması üzerine temellenen komedyaya, bundan dolayı sürekli yenilenmeyi öngörür. Mevcut dengenin eskimekle bozulduğunu, zaman aşımının sağlıklı olanı yıprattığını gösterir. Bu gerçekten hareket edilince komedyanın tutucu bir öze sahip olamayacağı açıkca ortaya çıkar. Komedyanın alayına hedef olan aşırılıklar ile ilerici atılım birbirine karıştırılmamalıdır. Komedyaya aşırılıklarla alay etmesine karşın ilerici ve gelişimci düşünceye hiç bir zaman saldırmamıştır. İnsani bir zaafın bir yönetsel bozuklukta, toplumsal dengenin şirazedenden çıktığı zamanlarda nasıl zararlı ve ne denli yıkıcı olduğunu gösterir. Bu yoldan komedyaya doğal olmayan davranışları, biçimsel kaygılara bağlı özentileri, modaları ve çalımları eleştirir. Söz gelimi

uygarlığa katkıda bulunan bir buluşu alaya almaz ama bu buluşun yerli yersiz kullanışları yaşamın her noktasına girdiği ve dengeyi sarstığı an onu seyircinin alayına sunar. Çünkü amacından saptırılan her olay, her davranış bir bozukluğa, hastalığa yol açar.

Komedyadaki karşıt anlayışlardan diğeri de şudur. Genel kanıya göre komedyaya hayata ve gerçeğe ayna tutarken olaylara ve insanlara dıştan bakar. Hareketler ve sözler, ruhsal nedenler dikkate alınmaksızın eleştirilir. Bundan ötürü de asal doğruyu vermez, günlük ve geçici olana işaret eder. Günümüze değin sürmüş olan bu anlayışa karşı yirminci yüzyılın birçok incelemecileri tekrar komedyanın kaynağına dönerek, komedyanın tükenmez hayatiyet duygusuna işaret ediyorlar. Bu incelemecilere göre komedyaya, dünyada akla gelmeyen tesadüflerin, sürprizlerin ortasında kendini ayakta tutabilen insan hayatiyetinin imgesi olarak yaşamın has anlamını verir⁽⁵⁹⁾. Eleştirisel bir tavırla akla yöneldiği için de kişinin bilinçlenmesine olabilecek biricik sanat gibi görünmektedir.

Böylece yirminci yüzyılda komedyaya anlayışı tekrar ritüel anlama dönme eğilimi gösterir; komedyayı salt bir vakit geçirme vesilesi sayan anlayışa karşı bu görüşte komedyaya tekrar yaşam ile bütünleştirmeyi amaç edinir. Tiyatro tarihi boyunca komedyaya anlayışının geçirdiği evre-

59 Susan Langer, "The Comic Rhythm" der Robert W. Corrigan, Comedy Form and Meaning, Chandler Publishing Company, Pennsylvania, 1965, s. 120

leri her çağın komedyası anlayışına eğilmekle daha iyi açıklayabiliriz.

Komedyası antik sanat düşünüşü içinde sistemli olarak ele alınmamıştır. Aristoteles şiir sanatı üzerine yazdığı "Poetika" da tragedya üzerinde niteliksel ve niceliksel çözümlemelere giriştiği halde komedyası için verdiği bilgi birkaç paragraf sınırını aşmamıştır. Aristoteles komedyanın Phallos şarkılarından doğduğunu kabul etmekle birlikte bir sanat formunu alıncaya kadar geçirdiği aşamaların bilinmediğini anlatır⁽⁶⁰⁾. Buna göre komedyası ortalama-dan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komedyası her kötü olanı değil, tersine gülünç olanı taklid eder. Gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur acı ve zarar veren bir etki yapmaz. Aristoteles'in komedyası konumunu değerlendirmek için antik sanat düşüncesine kısaca göz atmak gerekir.

Platon'un idealist ve transkendent (aşkın) felsefesi içinde sanat hakkındaki görüşü genel olarak şöyle özetlenebilir.

Sanat mimesis (benzetme) dir. Sanatçının taklid ettiği görünüş de idealin bir gölgesi olduğundan sanat asıl gerçeği veremez. Asıl gerçekten üç kez uzak olanı verebilir; bunun için de insanı yanıltır. Fakat, komedyanın ideal doğruyu bulma yolunda yarar yoksa da akla yönelik ve

60 Aristoteles, Poetika, çeviren İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963, VI. Bölüm, I. Paragraf

ahlâki olduğu ve iyi işleri övdüğü durumlarda devlet'e katkıda bulunabileceği söylenebilir.

Böylece idealist karakterli Platon estetiğinde sanat evrensele ulaşmada sakıncalı hatta tehlikeli sayılmakta fakat güdümlü olarak devlet hizmetinde kullandığı takdirde yararlı olacağı ifade edilmektedir.

Aristoteles'de ise mimesis bu dünyada şeylerin taklididir. Bundan dolayı da bir sanı, yanıltıcı bir kopya değil gerçeğin yansıtılmasıdır. Bu da tıpatıp taklit değildir:

Şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık ve zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir ⁽⁶¹⁾.

Bunun için de:

Şiir, tarih eserine göre daha felsefî olduğu gibi daha üstün olarak da değerlendirilebilir; çünkü şiir daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder ⁽⁶²⁾.

Özetle, Aristoteles mimesis ile gerçeğin tek tek ve özel olaylarından genele ve evrensele ulaşan, böylece de bize gerçek hakkında tarihten daha iyi bilgi veren bir yansıtmayı, soyutlamayı kastetmiştir. Sanat felsefesinde katarsis kavramı da onun mimesis anlayışını destekler.

61 Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963, IX. Bölüm, I. Paragraf

62 Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1963, IX. Bölüm, III. Paragraf

Sanat insanda özel olayların uyandırdığı, heyecan ve duyguları boşaltıp tüketerek insanı artırır. Bu yolda insanı akla uygun davranışlarda mutlu olmaya yöneltir. Demek ki, sanat, gerçeğin taklidi ve yansıtılması olarak bütün insan davranışlarını açıklayıcı, evrensel bir görünüme sahiptir. Bu evrensellik her zaman asal ve mutlak bir gerçeğin ifadesi olmayabilir, ama insanın mutlu olmasını sağlayacak davranışları içerebilir.

Poetika'da gerçeğin taklidi bu anlamda kullanılmış olmakla beraber Aristoteles'in komedi tanımında yaptığı sınırlamalardan dolayı komedyanın yansıttığı gerçeğin daha dar alan ve koşullara işaret ettiği sanılmıştır.

Aristoteles'in tanımına göre komedyanın önemli dört niteliği şöyle özetlenebilir:

A. Komedyada ortalamadan aşağı karakterlerin taklididir.

B. Bu taklit her kötü - olanı değil, tersine gülünç - olanı içerir.

C. Gülünç - olanın içerdiği kusurun acı verici bir etkisi yoktur.

D. Tragedyanın tersine komedyada acıyla sona ermez, mutsuzluktan mutluluğa doğru gelişir.

Son özellikler komedyanın biçimini belireyerek çağımıza kadar sürmüştür. Fakat özü ile ilgili olan ilk ikisi hem bulanık, hem eksik olduğundan komedyada üzerindeki tartışmaları doğurmuştur. Komedyanın taklit ettiği

karakterlerin ortalamadan aşağı kişiler olduğu kabul edilirse, Aristophanes'in komedyalarında karikatürize ettiği filozof, yazar, yargıç, kumandan gibi tipler toplumun ortalamadan aşağı kişilerinden mi sayılacaktır? Komedyaya kişisini ortalamadan aşağı yapan eksiklik erdemle mi ilgilidir yoksa sınıfsal bir özelliğe mi işaret eder?

Diğer yandan Aristoteles "her kötü - olan şeyi değil, tersine gülünç - olanı taklit eder" derken gülüncü kötüünün hafif bir derecesi mi sayıyor yoksa gülünç ile kötüyü karşıt nitelikler olarak mı değerlendiriyordu?

Sonuç olarak elimize geçen tanımlarıyla Aristoteles komedyayı tam olarak açıklamış sayılmaz.

Aristoteles'den sonra komedyaya eğilen Latin eleştiricilerin komedyaya hakkında görüşleri Yeni Komedyaya yöneltisinde ürün veren Latin Komedyası'na dayanmaktadır denebilir.

Devlet adamı ve hatip Cicero, şair ve taşlamacı Horatius, gramerci Quintillian'ın komedyaya üzerindeki düşünceleri ve kuramları Orta Çağ ve Reneissance eleştirilerinin de esasını teşkil eder. Bu yazarların hareket noktaları her zaman Aristoteles olmuştur. Aristoteles'in komedyaya ve tragedya için ileri sürdüğu tanılar çağlar boyunca tekar tekrar yorumlanmış ve giderek esnekliklerini de yitirerek kesin kurallar haline getirmişlerdir.

İlk Yunan komedyasını Latinceye çevirerek tiyatro türünü Roma'ya tanıtan Livius Andronicus, komedyaya için

"günlük hayatın aynasıdır" demiştir⁽⁶³⁾. Romalı hatip ve devlet adamı Cicero, mektuplarında, hitabelerinde dram üzerine ilginç fikirler ileri sürmüş fakat görüşlerini bir öğreti bütünlüğü içinde toplamamıştır. Cicero'nun komedya için yaptığı tanım ünlüdür. "Hayatın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin imgesi" olarak açıklanan bu komedya tanımı Plautus ve Terentius'un günlük evcil ilişkileri ele alan ve kurgu tekniği ile işleyen komedyalarını açıklamakta idi. Bu komedyalar konularını Yunan yazarı Menandros'dan almakla birlikte Roma yaşayış düzenini ve töresini yansıtmakta ve raslantı, sürpriz, dolantı gibi kurgusal özellikler taşımaktaydılar.

Dram sanatı üzerinde derli toplu bir çalışma Flaccus Horatius'un *De Arte Poetica*'sıdır⁽⁶⁴⁾. Fakat, mektup biçiminde kaleme alınmış olan bu risale de Latin dramı hakkında açık - seçik ve sistematik bir bilgi vermekten uzaktır. Görüşlerinde genellikle Aristoteles'in *Poetica*'sından esinlenmesine rağmen Horatius'un daha biçimci olduğu görülür. Tartıştığı başlıca konu, dil ve üslup sorunudur. İkinci olarak karakterlerin inandırıncılığı üzerinde durur. Karakterlerin hayattan alınmış olmasına ve oyuncuların aktarmaya çalıştıkları heyecanları duyarak oynamasına önem verir. Sanatın, hayatın taklidi olduğu görüşünü yineleyerek, şairin görevinin, hem aydınlatmak hem de

63 H. Barret Clark, *European Theories of Drama*, Crown Publishers Inc., N.Y., 1965, s. 34

64 H. Barret Clark, *European Theories of Drama*, s. 30

zevk vermek olduğunu ileri sürer. Komedyanın eğlendiriciliği gerçeğe benzerliği ile beslenmelidir. Öğreticilikde hoş olanla birleşirse, komedyaya hem öğüt hem de zevk vermiş olur. Latin kuramcılarının böylece komedyanın gerçekçiliği üzerinde birleştiklerini görürüz. Quintillian da komedyayı ergen gençler için faydalı ve ibret verici bulmakla beraber bu konuda dikkakli olunması gerektiğini ekler.Çünkü kötülük giderek ikinci bir tabiat haline gelebilir (65).

Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla Antik tiyatro sona ermiştir. Kilise yasaklamasına rağmen halk arasında yaşayan mimuslar bir süre sonra kilise tiyatrosunu da etkilemiş ve tiyatronunun dünyasal bir görünüm almasına katkıda bulunmuştur. Bu süreç içinde kilisede kutsal kitapların çeşitli bölümlerinin dramatize edilmesiyle tiyatro yeniden oluşmuştur. Bundan dolayı Reneissance dönemine kadar bağımsız bir tiyatro sanatı üzerinde özgün ve anlamlı kuramlara rastlanmaz. Bu dönemde çoğunlukla Aristoteles ve Horatius'un fikirleri yinelenmektedir.

Ortaçağın başında Horatius ile Dante'yi birleştiren bir zincir sayılan Donatus, Cicero'nun bir tanımını tekrarlamıştır. Donatus'a göre komedyaya genel ve özel işlerle ilgili çeşitli âdet ve alışkanlıkları betimler. Böylece bir yandan yararlı olanı, diğer yandan da kaçınılması gerekeni öğretir. Günlük yaşamı yansıttığı çok doğrudur.

65 G.M.A. Grube, The Greek and Roman Critics Methuen and Co., Ltd., 1965, s. 289

Gerçekten biz aynaya bakınca onu yansıttığı hayalde, gerçeğin asal çizgilerini kolaylıkla görebiliriz; aynı şekilde bir komedyaya okurken de hayatın ve âdetlerin yansımalarını kolayca gözleyebiliriz⁽⁶⁶⁾. Bundan başka Ortaçağın komedyaya üzerindeki görüşleri, komedyanın tragedyaya ile karşıtlığı ve hitabet sanatı ile karşılaştırılması üzerinde yoğunlaşmıştır. Reneissance dönemi ile başlayan antik kaynaklara dönüş, kuramcılarının, Latin ve Grek düşünürlerine yönelmelerine ve onları yeniden yorumlamalarına yol açmıştır. Aristoteles'in *Poetica*'sının Arapça'dan yapılan çevirisi ve çeşitli basımları mimesis kavramını başlıca tartışma konusu yapmıştır. Kuramcılar bu tartışmaya önce mimesis kavramını araştırmakla girmişlerdir. Aristoteles *Poetica*'nın IV. Bölümü, I. paragrafında sanat eseri karşısında duyulan hoşlanmanın öğrenmekten duyulan hoşlanmadan ileri geldiğini söylemişti. Bu hoşlanmanın da bütün insanlara özgü olduğunu söyleyerek mimesis kavramını insan psikolojisi bakımından açıklamıştı. Reneissance kuramcılarının Robertello sanat eseri karşısında duyulan hazzın bir şey öğrenmekten duyulan hazdan türediğini kabul etmekle beraber bu hazzın bütün bütün insanlarca duyulduğu düşüncesine katılmaz. Ona göre alelâde bir kişi buna cahil kişi de diyor - sanat eserinde kendi yaşantısıyla benzer olanı algılar. Ancak hatırlama yoluyla zevk alır. Aydın ya da filozof kişi ise özellerden, tekiller-

66 H. Barret Clark, *European Theories of Drama*, Crown Publishers Inc., N.Y., 1965, s. 34

den tümele ve evrensele yönelir. Zira filozof düşünebilir, yargılayabilir ve böylece yaratmaya katılır⁽⁶⁷⁾.

Mimesis kavramı, aynı zamanda bir yazın türü olarak ele alınan hitabet sanatı ile komedi sanatının karşılaştırılmasında da ölçü olur demiştik. Robertello aynı zamanda hitabet yaratması ile sanat yaratması arasındaki ayrıcağılın üzerinde durur. Sanat yaratmasında taklit, hitabette ise iknâ ögesinin ağır bastığını ileri sürer⁽⁶⁸⁾. Hitabet ile komedi arasında amaç ve yapı bakımından ortak noktaların aranması Reneissance kuramcılarının çoğunun uğraştığı bir konu olmuştur. Eleştirmenler de komedyaya ile hitabetin niceliksel bölümleri arasındaki benzerlik üzerinde durmuşlardır. Bununla beraber A.S. Minturno, komedyaya dokusunun sadece basit bir öykü ile biçimlendirilemeyeceğine işaret eder. Komedyanın konu edindiği kişileri de belirler. Ona göre komedyaya, şehir ve köy halkı, asker, tüccar, çiftçi gibi toplumun orta sınıfını ele alır. Bu sınıftan güçsüz kişilerini tıpkı gerçek yaşamda yaptıkları konuşmalar ve davranışlarla sunar. Buna karşın, aşağı kişiler taşılama "satire" konusuna girerler. Bu kişiler gülünç ve bayağı olup eğlendirici olayları yaratırlar⁽⁶⁹⁾. Minturno, komedyanın konusunun sınırlarını çizdikten sonra işlevine değinir. Ona göre komedyaya dinleyiciye yalnız kelimelerin çekiciliği ve hoş şeylerin taklidi ile zevk ver-

67 Mervin J. Herrick, *Comic Theory In The 16 th Century*, 1964, s. 23

68 a.g.e., s 24

69 H. Barret Clark, *European Theories of Drama*, s. 42

mekle kalmaz, günlük yaşamın ve adetlerin imgesi olarak insanların hayatına iyileştirici bir etki yapar. Çocukları, iyi davranış biçimlerini göstererek eğitir⁽⁷⁰⁾. Komedyaya yazarı seyirciyi tragedyaya yazarı kadar derinden sarsmasa da seyircisine ulaşır. Onların kalbinde hoş ve insani duygular uyandırır.

J.Caesar Scaliger (1484-1558), 1561 de yazdığı *Poetices Libri Septem* de komedyanın gerçek hayattan örnek aldığını söyleyerek Minturno'ya katılır. Karakterlerin kent in aşağı sınıflarından ve köylerden oluşu, olayların karışık başlayıp sonunda mutlu bir çözüme ulaşması ve dilin günlük konuşma dili olmasıyla komedyanın tragedyadan ayrıldığını belirtir.

Ludovigo Castelvetro, *Poetica* da (1570) bütün Renaissance eleştiricileri gibi komedyanın gerçeğe ayna tuttuğunu söyler, tipik olanın tipik edimlerinin komedyaya konusuna girdiğini ileri sürer. Fakat yazara göre, komedyanın konusu olan zaaf, günahı değil çılgınlığı betimlemektedir⁽⁷¹⁾.

Bu kuramcılardan başka Nathan Chytraeus ve Evanthius, Aristoteles'in tragedyaya bölümlenmesinden esinlenerek komedyanın niceliksel ve niteliksel bölümlenmesini yapar, daha çok töre komedyasını açıklar mahiyette tanımlamalarda bulunurlar.

70 H. Barret Clark, *European Theories of Drama*, s. 45

71 a.g.c., s. 51

16. Yüzyılın komedya anlayışını şöyle özetleyebiliriz: Aristoteles'den beri gelen klasik tanım sürmektir. Ayrıca komedya, hitbet sanatı ve tragedya ile karşılaştırılarak sınırları, nitelikleri kesinlikle belirtilir. Yergiden (satire) ayrıcalığı gösterilir. Komedyanın, gerçeğe ay-na tutması, tipik insan zaafını gülünçleştirerek eğilimleri, istidatları ve töreyi sergilemesi vurgulanır. Eğlendirici ve eğitici niteliği yanısıra hayatı iyileştirici bir etkide bulunduğuyla işaretlerle komedyanın işlevi biraz daha önemsenmiş olmaktadır.

İngiltere'de ise komedya alanında ilk eleştiri dille ilgili olarak 16. Yüzyılda başlamıştı. Daha sonra seyirci üzerindeki etkisi açısından değerlendirmeler yapıldı. Komedyanın niteliğine yönelik incelemeler 17. Yızyılda Ben Johnson ile başlamıştır denebilir. Bununla beraber komedyanın geniş seyirci yığınlarınca sevilmesi ve tutulması klasik kuramcılarının ve püriten zihniyetin hücumlarına hedef teşkil ettiğinden komedya üzerindeki eleştiriler genellikle bir savunma biçiminde gelişmiştir.

Sir Philip Sidney (1554-1586), 1595'de yazdığı *An Apology for Poetry* adlı makelesinde komedyanın işlevi üzerinde durur, yerli komedya anlayışını eleştirir⁽⁷²⁾. Tragedyanın hayranlık uyandırması gibi, komedyanın da kahkaha değil zevk vermesi gerektiğini yazar. Kahkaha, doğaya aykırı çarpıklıklara, çirkinliklere, bozukluklara

72 Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*: Elizabethan Age, der, Harry T. Moore, Pell Publishing Co., Inc., New York, 1965, s. 160 - 161

yöneliktir. Oysa komedya, hayatın günlük, sıradan kusurlarını ele alır. Onları gülünçleştirerek bize gösterir. Böylece kendimizde bulunduğu halde fark edemediğimiz zaaf- ları tanımamıza ve düzeltmemize olanak hazırlar. Bu yol- da komedyanın olumlu işlevi ortaya çıkar. Çünkü kusuru- nu gören kimse böyle gülünç olmak istemeyecektir.

Sir Philip Sidney'in yerli İngiliz komedyasını eleş- tiren yazısını Shakespeare'i tanımadan yazmış olduğunu hatırlamak gerekir. 16. Yüzyılda gelenekten gelen ögele- rin klasik anlayışla bileşimi Shakespeare komedyelerini oluşturmuştur. Shakespeare, Latin komedyelerinin da et- kilerini taşıyan komedyelerinde kişiler arasındaki ilişkile- ri geliştirerek oyun kişilerine derinlik kazandırmıştır. Onun kişileştirmede yaptığı yenilikle, komedyelerinde görülen zenginlik, resim sanatındaki perspektifin getirdiği yenilik ile karşılaştırılmaktadır. Bundan başka çeşitli ent- rikaları ve kılık değiştirmeleri içeren komedylarında doğa ve aşk temleri çok önemli yer tutmaktadır. Shakespeare'i izleyen Ben Johnson (1572-1637) ise daha çok toplumsal amacı olan komedya yazdı. Onun komedya hakkındaki görüşlerini kısaca belirtmek zor olmakla beraber *Every Man Out Of His Humour* (1598)'a yazdığı önsözdeki fi- kirleri esas alınarak şöyle bir özet yapmak mümkündür.

Komedya, Cicero'nun dediği gibi yaşamın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin imgesidir. Fakat taklit etmek, onu yeniden kopye etmek değil, yorumlamaktır. Bu ayna sadece yansıtmalı, ya okşamalı ya da uyarmalıdır. Ko- medya hayatın bir yorumu, toplumun eleştirisi olmalı,

değerlerin bütneleşmesine yönelmelidir⁽⁷³⁾. Yazar, komedyanın malzemesinin gerçekliğini öngörmelidir. Güldürücülük daha sonra gelir⁽⁷⁴⁾.

İngiliz eleştirisinin babası sayılan John Dryden (1631-1700) çağının tiyatrosunu inceleyen çeşitli denemeler yazmıştır. 1671'de *An Evening's Love; or, The Mock Astrologer* adlı oyununa önsöz olarak yazdığı makalede eski oyunlarda çağdaş İngiliz sahnesinde yeralan oyunları karşılaştırır⁽⁷⁵⁾. Oyunların konuşma örgüsünü oluşturan 'ironi' üzerinde durur ve komedya ile farsın ayrımını yapar. Çağının seyircisinin farsı daha çok sevdiğini fakat bu yeğlemede farsın kolay anlaşılmasının payı olduğunu belirtir. Dryden'e göre komedya ancak gördüklerini yargılayabilen seyirci değerlendirir ve zevk alır⁽⁷⁶⁾. Gerçi komedya tragedyayla karşılaştırılırsa ilk ereğinin zevk verme (divertisement) ve hoş gitme (delight) olduğu görülür. Yazarın ilk işi seyircisini güldürmektir. Fakat gerek seçtiği malzeme, gerek yöntemi, gerekse seyircide yarattığı kahkaha ve uyandırdığı etki bakımından komedya farstan daha üstündür. Komedya aşağı kişileri konu

73 Paul Lauter, der. Theories of Comedy and Laughter, Doubleday and Company, New York, 1964, s. 118

74 a.g.e., s. 230

75 John Dryden, Dramatic Poesy and Other Essays, (Comedy, Farce and Tragedy), London, J.M. Dent Sons Ltd., 2. Baskı, 1950, s. 78

76 John Dryden, Dramatic Poesy and Other Essays (Comedy, Farce and Tragedy), London J.M. Dent Sons Ltd., 1950 II. Baskı, s. 78

edilirse de doğal olan hareket ve karakterleri temsil eder. Dünyanın her tarafından rastlanabilecek mizaçları, mace-raları, niyetleri yani insanlığın ortak kusurlarını gülünç-leştirir. Yargılama ve fanteziye dayanır. Kahkahasında daha çok doyum egemendir. Fars ise oyun kişilerinin mi-zaçlarını sivriltilir ve doğal olmayan olayları ele alır. Bun-ları son derece abartarak eğlendirmeye, aşırılıklarla gül-dürmeye yönelir. Fars sadece fanteziye dayanır ve kahka-hasında horgörü fazladır. Dryden'e göre komedyanın, ku-surları sergileyerek gerçekleştirmek istediği tedavi şöyle bir yol izler. Seyirci bozukluğun temsil edilmesiyle gül-meye itilir. Bu kahkahanın hedefi olan oyuncu ile kendini özdeşleştiren kişi tavırlarındaki gülünçlüğü farkederek ve onu düzeltmeye yönelir. Dryden buradan hareketle tekrar şu yargıya vararak makalesini bitirir. komedyanın birinci ereği zevk vermek, haz vermektir, öğreticilik sonra gelir. Bundan da komedyanın gösterdiği kusurları ve yanlışları cezalandırmakla yükümlü olmadığı sonucu çıkarılabilir. Çünkü komedya önceden tasarlanmış cürümleri değil kü-çük hareketleri, yanlış ve kusurları, gençlik heyecanın-dan ileri gelen patlamalar gibi insan tabiatının zaaflarını işler⁽⁷⁷⁾.

Daha klasik bir eleştirmeci ve deneme yazarı Joseph Addison (1672-1713) dır. O da Dryden gibi, komedyayı, başka bir gülünç tür olarak gösterdiği Burlesque'den ayırır. Addison'a göre komedya, kişileri gerçek karakter-

77 a.g.e., s. 83

leriyle gülünçleştirir. Burlesque ise kişilerin mizaçları üzerinde değiştirmeye girişerek gerçekten uzaklaşır⁽⁷⁸⁾.

Komedy konusunda son olarak Samuel Johnson'ın (1709-1784) 1765 yılında yazdığı *Preface to Shakespeare* adlı ünlü yazısına değinelim. Samuel Johnson bu yazıda Shakespeare'i, hem tragedya hem komedy yazarı olarak överken bu iki türün karışımından meydana gelen dramın daha çok zevk verdiğini ileri sürer⁽⁷⁹⁾.

Komedy üzerine İngiltere'de sürülen iki yüz yıllık eleştirileri şöyle özetleyebiliriz. İncelemeciler o çağın genel eğilimine uyarak komedyaya önce dil ve üslup açısından eğilmişlerdir. Giderek komedyanın nitelikleriyle ilgili değerlendirmeye geçilmiştir. Ben Jonson'un komedyanın hayatı kopye etmeyip yorumlaması gerektiği yolundaki düşüncesi çağın en ilginç görüşünü teşkil eder.

Ayrıca İngiliz eleştirmenleri genellikle komedyanın gerçekçi niteliğini vurgulamada birleşmişlerdir. Bir başka eğilim de komedyayı daha hafif ve hayat gerçeği ile daha az ilintili görülen diğer alt türlerden ayırma isteğidir. On yedi ve on sekisizinci yüzyıl İngiltere'sinde çok rağbet gören fars ve burleski, abartılı fantezisi ile sadece eğlendirmeye yönelik olmaları, yaşamdaki bir uyuşmazlığı yansıtmaktan çok sanatın oluşturduğu bir aykırılıkla güldürmeye çalışmalarıyla komedyadan ayırırlar. Komedy-

78 H.Barret, Clark, *European Theories of the Drama* s. 184

79 "Spectator" alıntı J.Y.T. Grieg *Theories of Laughter and Comedy*, s. 236

ya ise insanlığın ortak kusurlarını olduğu gibi işleyerek gülünçleştiren, haz verip eğlendirirken hem de yol göstermeye hizmet eden bir tür olarak bakmışlardır.

Avrupa'da ise, 17. Yüzyıl kuramcıları tıpkı 15 ve 16. yüzyıl kuramcıları gibi klasik anlayışı sürdürür, üç birlik kuralını yinelerler. Komedyaya ve tragedyanın arı ve bağımsız türler olması gereği üzerinde ısrarla dururlar. Oysa İspanya'da Lope de Vega (1562-1635), Fransa'da Moliere gibi büyük yazarlar klasik kurallara karşı tam bir aldırmaçlık içinde ürün vermektedirler.

Lope de Vega, geniş kitlelerin beğenisine hizmet etmek amacı ile komedyaya yazdığını söyler. Komedyanın her zaman insanların edimlerini taklit ettiğini ve çağının töresini yansıttığını ileri sürer. Şu dizeler onun bu konudaki düşüncelerini dile getiren bir parçadan alınmıştır⁽⁸⁰⁾.

"Şu insan hayatını komedyaya nasıl da yansıtır...

Genci ve kocayı nasıl da gerçekten betimler.

En önemli düşünceler gülümseme ile karışık.

Hoş bir şakayla birleşir ciddiyet."

17. Yüzyılda Fransa'da komedyanın en büyük ustalarından Moliere (1622-1673), toplumsal hayat için tehlikeye gösteren her çeşit aşırılıkları konu edinmişti. Farsdan kara komedyaya kadar çeşitlilik gösteren eserlerinde en başat nitelik düşündürücü kahkahadır. Büyük bir güldürü

80 H.Barret Clark, *European Theories of the Drama*, s. 67 der

ustası olduğu kadar bir ahlakçı olan Moliere'in komedya-
larında sorunlar, aşırılıklardan kaçınma, hayat gerçeğinin
kabul edilmesi ve doğal olanın toplumsal olana da örnek
ve temel olması gibi mantıksal boyutlar çerçevesinde tar-
tışılır. Bununla beraber Moliere'in ahlakçılığı, öğretici ve
eğiticiiliğın kuruluşunu taşımaz. Onun oyunları aynı za-
manda son derece eğlendiricidir. Moliere'e göre komed-
yanın büyüğü şu yoldadır. 'Halkın çoğunluğunu kusur-
larının betimlenmesi kadar uyaran başka şey yoktur. Böy-
le kişileri en çok etkileyen şey kusurlarını dünyanın gözü
önünde sergilemektir. Eleştiriye alaydan daha kolay kat-
lanılır. İnsanlar, kötü gösterilmeye aldırılmazlar da gülünç
gözükmeye dayanamazlar⁽⁸¹⁾.

Moliere bu gözlemiyle insanların en zayıf noktalarını yakalamış ve onları vuracak en isabetli sanat türünü de göstermiş olmuyor mu?

Onyedinci yüzyıldan onsekisizinci yüzyıla geçerken İtalya en büyük komedya ustasının eserlerini alkışlıyordu. Goldoni (1707-1793) çağının salt eğlenceye yönelik komedyasından yakınarak reformlara girişmişti. Ona göre komedya zaafı düzeltmek ve kötü alışkanlıkları gülünçleştirmek amacı ile yazılan bir türdü. İnsan sahnede ya kendi zaafını ya da başkasınınkini görebiliyordu. Gelecek böyleydi. Oysa giderek komedya sadece güldürme aracı sayılmıştı. Güldürmek bahanesi ile yapılan türlü saçmalıklar komedyaya karşı ilginin azalmasına yol

81 Moliere, Preface to TARTUFFE, R.W. Corrigan, Comedy Meaning and Form. Chandler Publishing Company, Pennsylvania, 1965. s. 445

açmıştı. Şimdi, tekrar, insanların sahnede temsil edilen tutkular ve karakterlerle özdeşlik kurabilecekleri komedya dönülecekti⁽⁸²⁾.

Görülüyorki bu yüzyılda eleştirmenlerin ilgileri ahlâki işleve dönüktür. Geniş halk kitlelerinin beğenisine dayanan yazarlar dahi eğlendirirken eğitmeyi, doğru olanı, sağduyuya, mantığa ve doğaya uygun olanı göstermeyi amaçlıyorlardı. Artık kahkaha değil gülümseme söz konusuydu. Fakat bu yazarların, kuramcılarının ve soylu sınıfın eleştirisine aldırmayarak klasik kurallara yan çizdikleri, katı kalıpları kırmaya başladıkları görülür.

18. Yüzyıla doğru daha önceki çağların geleneklerinden beslenen bu eğilim tiyatrodaki salt tragedya ve komedya gibi anı türleri tanıyan klasik anlayışa karşı dram, sentimentl komedya gibi türleri oluşturdu. Yazarlar ve kuramcılar dramı överlerken komedya ve farsı da gözetiyorlardı. Söz gelimi Denis Diderot (1713-1784) ciddi dramın üstünlük ve meziyetlerinden bahsettiği bir makalesinde farsın da gönlünü almamazlık edemez. Fars kişilerinin Callot'nun groteskleri gibi abartılmış ve çarpıtılmış olmakla beraber insanların asal çizgilerini koruduğunu belirtir. Ona göre "Pourcegnac'ı yazmanın Misanthrop'u yazmaktan daha kolay olduğunu sanan varsa son derece yanılmaktadır"⁽⁸³⁾.

82 a.g.e., s. 200 - 201

83 H. Barret Clark, "European Theories of the Drama", s. 244

Almanya'da akıl çağı ile romantik çağ arasındaki geçiş döneminde G.E.Lessing (1729-1781) 'Hamburgische Dramaturgie'sinde Voltaire'den beri süregelen düşünciyi yineler. Bu görüş şöyledir: İnsan hayatı acıklıdan gülünce geçen olaylar zinciridir. insan hayatının aynası olan komedy güldürmeli, ciddi oyunlar da bu geçişleri vermelidir. Lessing komedyanın işlevini alayla değil kahkahayla yerine getirebileceğini söyler. Bununla birlikte kahkahadan mucize beklemek de hatalıdır. Komedyanın kahkahası tedavisi imkânsız hastalıkları iyileştiremese de, sağlıklı hastalıklara karşı uyararak sağlık içinde tutmaya yarayabilir. Örnek vererek kötü etkilerden korunmayı sağlar. Yalnızca bir koruyucu olması, değerli bir ilaç sayılmasını engellemez. Çünkü hiç bir moralite gülünç kadar etkili ve güçlü değildir⁽⁸⁴⁾.

Alman romantizminin başlıca kuramcılarından şair ve filozof Friedrich Von Schlegel'in (1772-1829) klasik anlayıştan daha başka bir bakışı var komedyaya. Sınırları zorlayan, daha özgür bir sanattır ona göre komedy. Bu ilginç görüşünü "Dramatik Sanat ve Edebiyat Üzerine Dersler" adlı makalesinde izleyebilirsiniz. Eski ve yeni komedyayı inceleyerek görüşlerini sergilerken özetle şöyle demektedir.

Herşeyi neş'eli ışık altında gösteren komedyanın özünde latife vardır. Tragedya uyuşuma, birliğe yönelmeyle zevk verir. Komedy ise taşkınlığın söz konusu

84 a.g.e., s. 218

olduğu bir ortamda gelişir ve en alacalı karşıtlıklarla örgüsünü dokur. En tekil, en duyulmadık hata imkânsız görünen olayları bilinen ve yaşanmakta olanları ima ederek sahneye getirir. Bir bakıma komedyaya şiir sanatının demokrasisi denebilir. Zira düşünce ve deyişlerine konacak sınırlamaları kabul etmeyerek karışıklığı yeğler(85).

On dokuzuncu yüzyılın başında bir İngiliz romantik yazarı çağının komedyasını eleştirirken romantik anlayışın bireyciliğinden gelen ilginç sonuçlara varıyordu. William Hazlitt (1778-1830) çağdaşı komedyaların geçmişteki komedyalar kadar başarılı olamayışını şu nedene bağlıyor⁽⁸⁶⁾.

"Komedyanın beslendiği gıdasını yiyip tüketmesi doğaldır. İnsanlığın zaafını ve çılgınlıklarını sürekli ve başarılı olarak gülünçleştirip sergilediği için sonunda gülünecek bir şey bırakmamıştır. Komedyanın insan tabiatına ayna tutar. En çarpıcı özelliklerinin ve kusurlarının neş'eli bir resmi geçit içinde önlerinden geçtiğini gören insanlar o kusurlardan kaçınmayı ya da gizlenmeyi öğrenir."

Hazlitt sahnede yapılan bir eleştirinin komedyayı tükettiği fikrindedir. Bu eleştiri sonucu belki kusurlar düzeltilmiş ya da 'ehlileştirilmiş' olurlar fakat insanlar tekdüze ve donuk bir görünüm alırlar. Oysa Hazlitt'e göre 'komik'in kaynağı insanların ve âdetlerin birbirlerinden farklı özelliklerinde bulunmaktadır. Mesleklerin, sınıfla-

85 Paul Lauter, *Theories of Comedy* Doubleday and Comp. Inc., s. 332

86 William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, 1903, J.M. Dent. and Co., Aldine House, London, s. 235

rın oluşumu, uygarlığın gelişimi insanları sadece belli koşulların belirlediği birbirlerine benzeyen renksiz, klişe tiplere indirgemıştır. Eski bilgisiz, taşkın, çılgın yığınlar kalmadığı için komedyaya artık yazılamamaktadır. Hazlitt, komedyanın insan hayatının görünümünü tamamladığını, insanın kendisine başkasının gözüyle bakmasını öğrettiğini onaylar, fakat aşırılıkları törpülenmiş bu insan yaşamının tehlikesiz ama tadı tuzu kalmamış bir yolculuğa benzeyeceği hatta benzediği düşüncesine varır.

Bu yüzyılın komedyaya anlayışını özetlersek romantik akımın ve dram etkilerinin egemen olduğu bir görüşle karşılaşırız. Dram yeni bir tiyatro türü olarak orta sınıf içinde yaygınlaşıyor ve bu beğeni duygusal yanı ağır basan sentimental komedyalara da kapsıyordu. Komedyaya yeni baştan romantik yazarlar tarafından değerlendiriliyordu. Örneğin Schlegel aşırılıkları göstermesi aynı zamanda her türlü etmeni kullanabilir esneklikte bir yapıya sahip olması bakımından komedyaı övüyor, insan yaşamının çok geniş alanlarını yansıtabildiği için yaşamı düzenleyici ve yol gösterici olarak yüceltiyordu. Çağdaş İngiliz yazarı W.Hazlitt ise, komedyaya aşırılıkları ve kusurları törpülediği için modern insanın renksiz, tatsız, tuzsuz olmaya başladığını ileri sürüyordu⁽⁸⁷⁾.

87 Hazlitt çağının komedyasını değerlendirirken çelişkiye düşmüştür. Hem komedyanın düzeltici niteliğini onaylamış, hem de kusurların giderilmesiyle gülünecek bir şey kalmadığından yakınmıştır. Komedyaya bir işlev tanıdıktan sonra amacına ulaşmasından dolayı yakınmak da çelişkileri ve karşıtlarıyla yaşamı kabullenen romantik görüşün niteliğidir mi demeli?

Uzun süre klasik tanımların darsınırları içinde kalan komedya anlayışı böylece genişliyor bazan karşıt fikirleri içerse de yeni ufuklara doğru yayılıyor.

On dokuzuncu yüzyılın endüstri devrimiyle hızlanan teknolojik gelişim dünya görüşlerini etkilediği kadar, sanat ve edebiyat üsluplarına gerçekçi, doğalcı ve mekanik yaklaşımlar getirdi.

Kentsoylu sınıf teknolojik gelişimden en büyük payı aldığı için güçlenip haklarını genişleterek geniş emekçi yığınları üzerindeki denetimini artırıyordu. egemen güçlerin ve teknolojinin çarklarında sıkışmakta olan insanlar giderek bireyselliğinden yoksunlaşıp makinelerin ayrıntısı haline gelmeye başladılar. Bu görünüm ve bunalım Dostoyevski'den Flaubert'e kadar çeşitli eğilimlerdeki yazarlar tarafından gerçekçi, doğalcı ve ruhbilimsel olarak işlenmiş ve yansıtılmıştır.

Böyle bir ortamda yüce insan ve kahraman kavramları yıkılmakla kalmıyor, yaşama daha uzak açıdan, daha eleştirisel bakma eğilimlerinden dolayı dramdan çok komedya önem kazanıyordu. Komedyadan yeni toplumsal anlamlar ve görevler bekleyen yazarların Meredith ve Bergson çağı çok etkilemişlerdir. Bilimsel gelişmelerin getirdiği teknoloji ve materyalizm egemenliğine karşı çıkan George Meredith (1823-1909) bu konuda yüzyılın en ilginç makale ve denemelerini yazıyordu⁽⁸⁸⁾.

88 1877 yılında yayınlanan "An Essay on Comedy" ve 1879 da yazdığı "Egoist" romanının önsözüdür bu ilginç düşüncelerini kapsar.

Meredith'e göre bilimsel kuramlar hayatı açıklamaz, bulandırır; komedyaya ise bize hayata olduğu gibi bakmayı, uzlaşmayı ve namuslu olmayı öğretir. Böylece komedi ruhu bizim ortak anlayışımızdan hareketle bireysel yüzümüzü gösterir; elinde sopa duygusallığımızı ve bencilliğimizi gözetler, iki yüzlülüğümüzü, yapay duygularımızı ortaya çıkarır⁽⁸⁹⁾. Ancak komik bakış ile insan kendini tartar, dünyadaki ödev ve haklarını gözden geçirir⁽⁹⁰⁾. Ve ancak komedyaya ile sevdiklerimizdeki gülüncü olduğu kadar sevdiğimiz gözlerde kendi gülünçlüğümüzü de görebiliriz⁽⁹¹⁾. Bundan dolayı duygusuzlaşan dünyamızda komedi ruhu "son uygarlaştırıcıdır," kahkaha en iyi eleştirici, ona hedef olmaktan kaçınmak ise kültürleşme yolunda bir adımdır⁽⁹²⁾.

Ondokuzuncu yüzyılı saran makineleşmeye, bilim ve tekniğin insan yaşamı üzerindeki olumsuz etkisine karşı komedyayı bir panzehir gibi karşılayan bir başka yazar Fransız düşünürü H.Bergson oldu. Bergson da doğanın özüne ve canlılığa aykırı olan mekanik davranışlarımızın iş bölümü sonucu ortaya çıktığını ileri sürüyordu. Sanattan başka hiç bir şeyin tabiatı aşamayacağı ve üstesinden gelemeyeceği kanısındaydı. Komiğin anlamı ve gülmenin çözümlenmesi üzerine yazdığı makalelerinden meydana gelen "*Gülme*" adlı kitabından daha önce

89 Wyly Syher, "Comedy", önsöz s. 4

90 Meredith, "An Essay on Comedy", "Comedy" Wyly Sypher, s. 96

91 Meredith, "An Essay on Comedy", "Comedy" Wyly Sypher, s. 78

92 a.g.e., s. 94

aktarımlar yapmıştık. Fakat komedyaya getirdiği yeni açığı daha iyi değerlendirebilmemiz için düşüncelerini tekrar özetlemeyi uygun buluyoruz.

Bergson insanlık dışında hiç bir şeyin gülünç olmayacağı fikrinden hareket eder⁽⁹³⁾. Gülmenin doğal çevresi toplumdur; koşulları ise bir yandan duygusuzluk diğer yandan beraberlik, dayanışmadır⁽⁹⁴⁾. Gülünç olana karşı duygusuzluğu açığa vuran kahkahamızda öteki gülenlerle söylenmemiş bir beraberlik paylaşılır. Bergson'a göre gülme nesnesindeki bozukluk ahlaki kusur olmaktan çok topluma aykırılık biçiminde meydana çıkar. Kendini toplumdan ayıran herkes gülünç olur. Gülünçlüğü'nün törelere, düşüncelere, toplumun önyargılarına göre değerlendirilmesi bu tutumu kanıtlar⁽⁹⁵⁾.

Bergson'a göre gülünçlenen bireyin topluma aykırılığı erdemleri yönünden değil canlılığı ve uyumu yönündendir. Katılık, otomatizm, ve mekaniklik canlılığı tehlikeye sokan kusurlardır. Toplum da doğa gibi verimini engelleyen katılığa karşıdır. Toplumsal yaşamın sağlığını tehlikeye düşüren bu tür davranışlar komedyanın aynasında yansıtılarak seyircinin gülünçlemesine bırakılır. Kahkaha yolu ile bir çeşit ceza vererek utançlama yoluyla düzeltilmesini amaçlar. Fakat komedya dış gözleme dayanarak dikkati jestler, çalımlar üzerinde toplar. Bu dav-

93 Bergson, "Gülme" s. 4

94 a.g.e., s. 6

95 a.g.e., s. 100

ranışlarda iç nedenleri aramak veya göstermekten kaçınır. Çünkü gülüncün ortaya çıkması için davranışlara içten bakmamak gereklidir. Komedyanın amacı kişisel nedenleri çözümlemek değil genelliği gözeterek düzeltmek ve öğretmektir⁽⁹⁶⁾. Toplumsal yaşamla iç içe bir sanat türü olan ve yarar gözetken komedy bu bakımlardan an bir sanat sayılamaz.

Görüldüğü gibi 19. yüzyılın başındaki komedy eleştirileri yüzyılın sonuna doğru daha dikkatli yapılmaya başlanmış, incelemeler özellikle Bergson'la sistematik bir düşünceye oturtulmak istenmiştir.

Meredith düşündürücü kahkahaya dayadığı gerçek komedyayı taşlama ve fars türlerinden titizlikle ayırır. Sonuncuların ya salt eğlendirmeye ya da alaya ve küçümsemeye yöneldikleri halde komedyanın eleştiri ve özeleştiriyi özdeşleştirdiğini ileri sürer. Bencilliği yokettiği başkasının kusurlarına da hoşgörüyü bakmayı sağladığı için 'aydınlatıcı'dır, 'son uygarlaştırıcı'dır komedy.

Bergson da komedyanın düzeltici özelliği üzerinde durur. Kahkahada duygusuzluk hatta insafsızlık da bulur. Fakat kahkahanın aynı zamanda toplumsal yara yönelik olması bu kısıcılığını bağışlar. Bergson komedyanın uyanıklıktan, canlılıktan, çeviklikten yana olan tutumunda bir sağduyu gereksinmesi bularak onu yaşam ile sanat arasında gidip gelen ve yaşama çok dönük olan özelliğinden ötürü değerlendiriyor.

96 Bergson, "Gülme", s. 104 - 123 - 124

Görülüyor ki, klasik anlayıştan beri süregelen komedyanın yarar gözeten işlevselliği Bergson'la da yinelenmektedir. Fakat komedyanın sırf düşünceye, zekâyâ hitap ettiğini açık ve seçik Bergson söylemiştir. Onun kahkahada bireysel bir hazdan çok toplumsal ceza anlamı çıkarması ve gülüncün özünü oluşturan kusurları ahlaki olmaktan çok topluma aykırılık olarak betimlemesi bu konuya getirdiği en önemli görüşler oluyor.

On dokuzuncu yüzyıla kadar oldukça tutarlı olarak belli ortak noktalar çevresinde gelişen komedya anlayışı, yirminci yüzyılda çelişik görüşler sonucu bağdaşık görünümünü yitiriyor. Yirminci yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmenin akıl almaz bir ivedilik kazanması, toplumsal düzen değişiklikleri ve iki dünya savaşı, ardından yeni bilinçlemeleri ve uyanmaları getiriyor. Bilimsel, toplumsal ve siyasal devrimler yaşamı alt üst ediyor. Hem bireyci, hem toplumcu görüşler güçleniyor. Umut ve umutsuzluk yanyana yaşıyor ve sanata yansıyor.

İnançların sarsılması, kesin doğruların tartışılması, evrenin yapısındaki kanunlulukta bile kesinliğin değil de göreceliğin egemen olduğunun anlaşılması, komedya ruhunu ön plana çıkarıyor. Bütün sanat dallarında komik bakışı, saçmayı, groteske giden abartmayı, uzak açığı ve eleştiriye çeşitli derece ve biçimleriyle görüyoruz. Özellikle mizah, ironi, eleştiri ve yergi, edebiyat ve tiyatroya egemen oluyor. Aynı zamanda çağın karmaşıklığı ve dinamizmi de komedya anlayışında çelişik görüşleri yanyana getiriyor. Hayatın taklidi, âdetlerin aynası, gerçeğin

imgesi olarak saptanan klasik komedye tanımının içerdği toplumsal ve bireysel her anlam yeni boyutlar kazanıyor. Komedyanın, insan mutluluğuna yönelik olduğunu ileri sürenlerine karşı, insanı güçlendirerek toplumu da güçlendirdiğini savunanlar çıkıyor. Komedyanın toplumsal özelliğinde daha ileri giden düşünürler, komedyanın 'kurulu düzen'in değerlerine karşı devrimci nitelikte baş kaldırdığını söylüyorlar.

Bu anlayıştaki yazarlardan bazıları ise toplumu-taşlaşmış hatta fosilleşmiş olarak ele alıyor, komik kahramana bozuk toplumu aydınlatacak, hiç olmazsa seyircisini uyandıracak olumlu bir nitelik veriyorlar. Böylelikle de klasik komedya anlayışında toplum değerlerine ters düşen komik kahramanın kusuru bu komedyalarda erdem haline geliyor. Çünkü değerleri ve niteliğiyle olumsuz olan toplumdur artık.

Bazı yazarlar ise tümünden karamsardırlar. Onlara göre ne toplum ne de kahraman umut vericidir. Yazarın amacı komik yöntemlerle seyircisini şaşırtarak, onu tutunduğu bağlardan kopartmak, tedirgin etmektir. Bu gidiş kara komedya denilen traji-komik modern türü doğurmuştur. Şimdi bu görüşleri kısaca gözden geçirelim.

Yirminci yüzyılın başında psikoloji biliminde "bilinçaltı" kuramı ve psikanaliz yöntemiyle yeni bir çıkış açan Dr. Sigmund Freud, bilim dünyasını olduğu kadar sanat alanını da etkilemiştir. Freud'un 'Şakaların Bilinçaltı İle İlişkisi' kuramına daha önce değinmiştik. Çağdaş ko-

medya kuramlarını gözden geçirmeye onun görüşlerini yineleyerek girelim.

Freud'a göre gülme, toplumsal yarar gözeten bir ceza anlamını taşımaktan çok kişisel bir düşmanlığı ya da yasaklanmayı bencil bir üstünlük duygusuyla açığa vuran içgüdüsel bir yönsemedir. Nükte ve kelime oyunlarından duyulan zevk bilinçaltı yasaklamalardan kurtulmanın getirdiği rahatlıktan doğar⁽⁹⁷⁾. Bu bakımdan komedyada kahkaha, boşalımı, rahatlamayı, arınmayı sağlar. Freud'un vardığı bu sonuç Aristoteles'in katharsis kuramına uymaktadır. Freud, tüm insan davranışlarının, yaşamı sürdürme, ruh dirliğini koruma doğrultusunda oluştuğunu ileri sürer. Onun gülme hakkındaki önerisi de komedyanın ritüel kökeninde bulunan yaşamın sürdürülmesi güdüsünü desteklemektedir.

Çağımızda komedyanın, bireysel mutluluğu, daha iyi bir deyişle mutluluğun gerçekleşebilecek olanaklarını ortaya çıkardığını, bir eleştiri olduğu kadar yol gösterici de olduğunu ileri süren kuramlar çoğalmıştır.

Meredith ve Bergson'un komedyaya hakkındaki görüşlerini benimseyerek bir değerlendirme yapan Wyly Sypher, komedyanın ritüel kökeninden hareketle toplumsal ve kişisel yarara yönelik her iki yanını da vurgular. Ona göre komedyaya, bilinçliliği ve eleştiriye getirdiği için kişiyi aydınlatıyor, çevresini daha iyi görmesini ve kendi

97 Dr. A.A. Brill, Basic Writings of Dr. Sigmund Freud, s. 773

durumunu farketmesini sağlıyor. Bu yüzden kişisel ve toplumsal güçlülüğü artıran bir uygarlaştırıcı işlevini görüyor. Wyly Sypher 'uyumsuzun mantığı' olarak gördüğü komedyanın çağımızda tragedyanın açıklayamadığı birçok durumda daha etkin ve anlamlı olduğu düşünce-sindedir⁽⁹⁸⁾. Usdışı, anlamsız ve komik olan şeyler bugün insan yaşantısına her zamandan daha fazla karışmıştır. İnsanlık durumunun böylesine karışık, uzlaşmaz yöneltilerinde komik denetim daha iyi uygulanabilir ve daha yararlı olur⁽⁹⁹⁾. Sypher'a göre kendine gülemeyen toplumun sağlığı yerinde olmadığı gibi, kendini denetleyemeyen, kendini nerede aşabileceğini göremeyen insana da sağduyulu denemez. Namuslu bir içgözlem bir anlamda komik bir duygu yaratmalıdır. Böylesi bir bilinçlilik uygarlaşmanın işaretidir; bencillik yükünü hafifletir, egonun ateşini azaltır, bizi diğerlerine karşı duyarlı yapar. Bu yoldan - Meredithin tanımladığı- komik ruh uygarlaştırıcı bir etkinlik olan eleştirinin aracı olur. Bu eleştiri de kültürün temelidir.

Görülüyor ki Sypher'e göre komedya eleştirisinin yoldan çıkan bireyin düzeltilmesi gibi çok dar sınırlı bir toplumsal amacın daha üstünde bir işlevi var. Evrensel diyebileceğimiz bir amaca varıyor Sypher'le komedya. İnsanı daha aydın ve uygar yapıyor ve ancak bu yoldan toplum da uygarlaşıyor. Bundan başka Wyly Sypher ko-

98 Wyly Sypher. "Comedy", Anchor Books, New York, 1956, s. 193 195
176

99 a.g.e., s. 254

medyanın hangi toplumlardan nasıl bir tavır aldığını da inceliyor. Ona göre komedyanın ritüel görünümündeki iki uçluluğu toplumsal anlamında da ortaya çıkıyor. Hem nefret hem cümbüş, hem isyan hem savunma, hem saldırı hem kaçıışı içeren komedya, hem devrimci hem tutucu olabilir. Komedya yazarı kendi değer ve ölçülerimizin dışında kalan, inançlarımızı sarsan kişiye işaret ederek onu seyircisinin insafsız kahkahasına bıraktığında tucudur⁽¹⁰⁰⁾. Fakat kurulu düzen içinde, toplumsal değerlerdegizili bir çatışmanın bulunduğu durumlarda yazarın devrimcilerin safında yer aldığı da olur⁽¹⁰¹⁾. Komedya daha kötü durumlarda, namussuz ve budala bir toplumda kendimizi kısıtlanmış gördüğümüzde düş kırıklığını yenmemize yardımcı olabilir.

Özetle Wyly Sypher yanılığardan komik bir gözlem, bir özeleştiriyile kurtulup özgürleşebileceğimizi, başkalarına olduğu kadar kendimize de gülebildikçe korkunun, suçluluğun da yenilebileceğine inanmaktadır. Bunu sağlayan komik bakış ile bireyler ve toplum güçlenecektir.

Susan Langer ise komedyanın ritüel anlamını vurgulayan bir inceleme yapmaktadır⁽¹⁰²⁾. Susan Langer'e göre hayatın has anlamı komedya duygusunun altında

100 Wyly Sypher, "Comedy", s. 242

101 a.g.e., s. 244

102 Susan Langer, "The Comic Rhythm", COMEDY Meaning and Form, der R. Corrigan 1965, s. 120

yatar Komedyâ, dünyada akıl almaz rastlantıların şaşırtmacalarının ortasında kendini ayakta tutabilen insan hayatîyetinin imgesidir. Canlı tabiatın ilkel çözüm ve gerginliğini, insan tabiatında mevcut hayvansı dürtüleri dile getirir. Bundan dolayı komedyâ, halkın yaşamı kutsadığı bahar şenliklerinde, doğum, düğün ve yeni şenliklerinde doğal olarak meydana çıkmıştır. Ölümsüz hayatın ve yenilenen doğuşun simgesi kutsal tanrı Fales'e adanmış şarkılardan oluşan Komos'tan ve verimlilik ritlerinden (tören) türemiştir⁽¹⁰³⁾.

Susan Langer, "Komedyâda karşıt kişi gerçekte dünya"dır demektedir. Çünkü dünya, insanoğluna zevkleri sunduğu kadar engelleri de çıkarır. Ne sürekli yeni ne de sürekli yenilgi vardır. Bundan dolayı komedyâda insan kavgası yüceleştirilmez⁽¹⁰⁴⁾. Komik aksiyonda kahramının dengesinin bozulup düzelmesi, dünya ile mücadelesi yer alır. Talihi ya da talihsizliğini filozofça kabullenir. Komedyânın mutlu sonu bu kabullenıştedir. Bu yoldan komedyâ duygusunu bahtına meydan okuyan insanın yoğun hayatîyet duygusudur. Susan Langer'a göre, organik birlik, büyüme ve kendini koruma olarak görünen asıl komik duygu, komedyâ yazarının, kişiler ve durumların üstünde tuttuğu komik tartımı oluşturur⁽¹⁰⁵⁾.

103 a.g.e., s. 124

104 a.g.e., s. 139

105 a.g.e., s. 140

A.N.Kaul, Klasik komedya anlayışı yöneltisindeki çözümlemesini, *The Action of English Comedy* adlı kitabında verir. Klasik komedyanın eski temlerini gerçek komedya konusu olarak şöyle onaylar. Gerçek komedyanın ilgi merkezinde daima aile bulunur. Bu çevrede aşk ve evlilik temleri işlenir. A.N.Kaul yeni komedyadan beri süregelen bu temaların Ortaçağın şövalye ruhunda belli bir sınıfın kaba gerçekten kaçma ülküsüne dönüştüğünü söyler. Daha sonraki dönemlerde özellikle onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda itici gücünü yitirerek bir konvansiyon halinde kullanılmıştı. Çağdaş komedya aşk konusunu başka türlü işlemektedir. Aşk, şimdi belli bir sınıfın eğelencesi olmaktan çıkmıştır. Bugünkü komedya tüm gönençler içinde aşktan yana bahtlı olmayı en iyi talih ve en büyük değer saymaktadır⁽¹⁰⁶⁾.

Kaul'a göre Modern Komedya, devletin ve halkın evrensel nitelikteki sorunlarını ele alan Eski Komedya ile özel yaşamı ve ev çevresini işleyen Yeni Komedya'nın sentezidir. Modern komedya yazarları bir adım daha ileri giderek hayatın gündelik niteliğiyle, olağanüstü trajik durumun korskusunu bir arada göstermeye eğilimlidirler⁽¹⁰⁷⁾. Bu yaşantı trajik yaşantıdan günlük ya da bir ömürlük olması, toplumsal yaşantının ortak alanlarını kapsamaları ile ayrılır. Trajik durumda hayat, insanlık koşullarının zor ve tehlikeli sınırlarında yaşanır. Komedya ise bu zor ve

106 A.N. Kaul, *The Action of English Comedy*, New Haven, Yale Univ. Press, 1970, s. 49

107 a.g.e., s. 45

tehlikeli sınırlarda dolaşmaz. Onda çatışan güçler karşı olmakla birlikte uzlaşabilir niteliktedir⁽¹⁰⁸⁾. Komik kahramanın evrenin ya da düzenin asal güçlerine karşı çıkmaz. Toplumun yozlaşan, bozulan bölükleriyle çatışır. Bu savaşın tabiatını ve içerdiği tehlikeleri anladığı için de bu günlük savaşın kahramanıdır. Mücadeleye hazır olduğu kadar kazanmak için gereken nitelikleri elde etmeye ve kullanmaya hazırlıklıdır. Komik çatışmasında vurgulanan yetenek hayatiyet ve zekâdır. Bu yeteneklerin birlikte çalışması ve yaşanan ana cevap vermesi önemlidir. Hayatiyet ve zekâ, yaşantı yolu ile tüm davranışları değiştirmeye, komik kahramanın gerçek ile uyuşanı bulmasına yardım eder. Komik kahramanın savaşı toplumun asal, temel yasaları ile ilgili değildir. Toplumun tüm olanaklarını sağlıklı biçimde yansıtmayan kültürel üst yapının bazı kurumlarıyla savaşı. Bu anlamda komedyaya mevcut olan özgürlüğün ortaya çıkarılmasıdır denebilir⁽¹⁰⁹⁾. A.N. Kaul'un, Modern Komedyayı yorumlarken Bergson'un ısrarla, önemle üzerinde durduğu hayatiyet ve gerginlik meselesini vurguladığını görüyoruz. Kaul, töre ve toplum değerlerini ölçü almıyor, gerçek ile uyuşmayı bir değer olarak alıyor. Birçok modern kuramcılarla birleştiği nokta şudur: Komedyaya yaşam'ı tek değer alır, her tehlike ve koşul içinde yaşamı sürdürmenin yollarını aramayı salık verir. İnsan tüm yeteneklerini seferber ederek yaşadığı ana cevap

108 a.g.e., s. 46

109 A.N. Kaul, *The Action of English Comedy*, New haven Yale Univ., Press, 1970, s. 47

vermelidir. Mutluluk bu çatışmada, yaşantı ve sinama ile varılan bu gerginlikte, bu canlılıktadır.

Albert Cook ile William Mc Collom, komedyanın rastlanhtıyı vurgulayan anlamı üzerinde dururlar. İnsan-oğlunun tek şansı aşırılıklardan kaçınabilmesidir. Toplum uyuşumundan söz açmakla birlikte komedya eğiliminin insanı budalalıktan mutsuzluktan kaçınmanın yollarını göstermekten yana olduğunda benzer yorumlar yaparlar.

Bu eleştirmenlerden Albert Cook, 1949'da yayınlanan *"The Dark Voyage and Golden Mean"* adlı eserinde tragedy ile komedyanın konusunu biçimlendiren insanlık serüvenini çözümllemiştir. Albert Cook'a göre toplumsal düşüncenin sanat biçimi olan komedya iyi ve kötünün aşırı değerleri üzerinde durmaz. İnsan davranışlarını yöneten ilkelerin en sağlıklı olanlarını arar. Toplumsal insan, hayatın düstur ve kurallarını yaşayarak öğrenir; ereği ruhunu kurtarmak değil acıdan kaçınmak ve zevki tatmaktır. Rahatı için çatışır⁽¹¹⁰⁾. Komedya, gerçekleri ezeli, değişmez doğrular olarak vermez. Düşünceler ve gerçekler komedyada muhtemelin kılığıyla görünürler. Gülünç olan ise yakışık almayandır. Her uğraşın normal karşılandığı bir yaş vardır. Bir kuşak için normal olan diğeri için anormal görünür. Diğer yandan zaman da ölçütleri etkiler. Yenilikçi kuşağın yaşlandıkça tutucu olduğu göz-

110 Albert Cook, *The Dark Voyage and Golden Mean A Philosophy* Cambridge, Harvard Univ., Press, 1949, s. 32

lenir⁽¹¹¹⁾. Komedyadaki komik soytarı kurallar arasındaki karışıklığı dile getirir. Cinselliğe, yemeye düşkünlüğü ve kavgacılığı ile aşırı iştahları simgeler. Toplum anormal bireyi sürüp dışarı çıkararak kuralının uyumunu korur. Bu anlamda gülmü, aşırılığı ile kuralları sarsan birey üzerinde ölçüyü kurmayı amaçlayan çoğunluğun üstünlük duygusudur.

Albert Cook'un burada Freud ile Bergson'un sentezini yaptığı görülüyor. Fakat komedy ereği olarak dar anlamda bir ahlakçılık ve yarar gözetmemekte, insan davranışlarını yöneten en sağlıklı ilkeyi aramaktadır. Kesin doğrular ve gerçekler vermeyen bu komedy anlayışı tutucu görünmemektedir.

William Mc Collom, *The Divine Average* de insan soyunun sağduyusunu açıkça yadsıyan bir oyuna kolay kolay komedy denemez, diye yazar⁽¹¹²⁾. Komedy toplumsal ilişkilerdeki başarıları ve başarısızlıkları kaçınılmazlık ve tesadüf kalıbı içinde ele alır. Yaşamı doğal yasa ve kör talih çerçevesinde sunar. Bu çerçevede kişilerin dış davranışlarına, sözlerine, alışkanlıklarına sınıfın örneğin bir tip olarak yaklaşır. İnsanın mutlu yaşamının nasıl mümkün olacağına işaret eder. Ona göre komedy bu bakımdan gerçekçi fakat tesadüfleri vurgulayıp abartması ile de gerçekten uzaklaşan bir tutum içindedir. İnsan

111 a.g.e., s. 35 - 37

112 William Mc Collom, *The Divine Average. A View of Comedy*. Press of Western Reserve University, Ohio, 1971, s. 19 - 52

yaşamına ışık tutarken kötü-iyi, budala-bilge arasında bir seçime gitmez. Onun seçimi budalalığın normal, sağlıklı ortalamasından yanadır. Kaçınılmazlığın komik kahramanın mizacı doğurur. Çünkü esnekliği olmayan saplantıların kurbanı olurlar. Bu bakımdan komedyaya moral bir atmosferi içerir. Komedyanın bir başka özelliği yapısını etkiler. Komedyanın ürettiği kahkaha sahnedeki dramatik devinimi durdurarak olayları ilgi merkezinin kâh içine, kâh dışına çeker. Bu yoldan olayların akışını hem uzaktan hem yakınından göstermiş olur. Bu özelliği vurgulayan Mc Collom, komedyanın nesnelliğinin yol gösterici niteliğine uygunluğuna işaret eder. Ayrıca Mc Collom komedyanın insanı toplum içinde bir üye olarak ele aldığını onaylamakla beraber toplumsal yarar düşüncesine ceza fikrinden gitmemektedir. Komedyaya sağduyu, denge ve esneklikten yoksun kişiyi uyarmak ister. Bu yoldan tüm insan davranışlarına insan yaşamı gibi evrensel bir boyut içinde yol gösterir.

Yirminci yüzyılda komedyaya çözümlemelerinin çok değiştiğini görüyoruz. Bir toplumun değerlerinin onaylanması fikrinden hareket eden klasik komedyaya anlayışı evrimleşerek yaşam değerinin anlaşılmasına ulaşmıştır. Çağdaş yazarlar toplumsal denge, uyuşumu koruma gibi özelliklere de önem vermekle birlikte komedyanın insan hayatıyetinin zaferini alkışladığını belirtiyorlar. Fakat, gerçekte bu ayrımları yapmak her zaman kolay değildir. Çünkü komedyaya insanı daima toplumun bir üyesi olarak ele alır. Varılan sonuçlar ne olursa olsun toplumundan so-

yutlanmış bir insan anlayışını içermez. Şimdi son olarak bu çizgide eleştiriler yapan Northrop Fry'ın düşüncelerini görelim.

Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*⁽¹¹³⁾, *The Argument of Comedy*⁽¹¹⁴⁾ gibi kitap ve makalelerinde komedyanın tarihsel anlamını çözümler. *Anatomy of Criticism*'de bugüne değin yazılmış komedyaaları inceleyerek komedyanın bireyin toplumla bütünleşmesine önem verdiği sonucuna varır. Fry'a göre, Antik komedyada özellikle Aristophanes'de eksen figür kendi toplumunu yeni değerlerle yeniden kurar. Bu anlamda komik tema toplumun bütünleşmesidir⁽¹¹⁵⁾. Yeni komedyada yeni toplum genç kuşaktan bir kahramanın çevresine billurlaşıır. Engelleme yaşlı kuşaktan gelir. Seyircinin duygudaşlığı genç kahramandan yanadır. Fakat komedyanın amacı kötüyü suçlamak ve kötüyü ele almak değildir. Gülünçlemesi kişinin kendini bilmezliğine yöneliktir. Asal komik çözüm toplumsal bir uzlaşma olan bireysel gevşetmedir. Normal birey kaprisli toplumun bağlarından, normal toplum da kaprisli beriylerin onaylatmak istediği bağlardan kurtarılır⁽¹¹⁶⁾. Kötü ya da gülünçlenen kişileri, toplum dışına atmaya ve yadsımaya yönelmeksizin, değiştirmeye ve uzlaştırmaya bakar⁽¹¹⁷⁾. Komedyanın mutlu sonu toplum-

113 Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957

114 Northrop Fry, *The Argument of Comedy*, English Institute Essays, 1948

115 Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, s. 44

116 Northrop Fry, *The Argument of Comedy*, s. 61

117 Northrop Fry, *Anatomy of Criticism*, s. 165

sal bir morali içerir. Bu anlayış, günahlar kadar aşırı erdemlerin de zararlı olabileceğini bir toplumsal dengeye yöneliktir⁽¹¹⁸⁾.

Bireyle toplum arasındaki dengeyle ilgili olan, bireyin mutluluğunun bu dengeyle sağlandığına işaret eden çağdaş komedya anlayışından başka, klasik anlayışın tersine, kurulu düzenin kurallarını zorlayan, ölçütlerini eleştiren toplumcu ve devrimci anlayışta bir komedya eleştirisinin de var olduğunu söylemiştik. Fakat bu iki anlayış arasında bir üçüncü olarak komik yöntemle gerçeğin asal imgesini vermeye çalışan modern sanat anlayışı vardır. Cicero, komedya gerçeğin imgesini verir, derken günlük gerçeği kastediyor. Romantikler bu gerçeğin çelişik olduğunu gördüler. Varoluşçulardan bu yana da, gerek günlük, gerek evrensel gerçeğin çelişik, uyumsuz ve anlamsız olduğu vurgulandı. İşte bu noktada sanatçılar yaşamın karmaşık görünümünü verebilmek, seyirciyi şaşırtmak, sarsmak hatta bunaltmak için hem özden hem yöntemde komik açıyı seçtiler.

Çağdaş sanatın hemen her dalında izlenen umutsuzluk ve boşvermenin, bazan da dağınıklık ve kopmuşluğun, çağdaş insanın bölük pörçük yaşantısını, birliği yitmiş kişiliğini yansıttığı söyleniyor. Bu eserlerde kurumların işlevsizliği, kuralların içi boş kalıplara dönüşüp amacından sapması, insanların sürüleşmesi yansıtılıyor. Bu görünüm içinde ne komik kahramandan ne de toplum-

118 Northorp Fry, *Anatomy of Criticism*, s. 167

dan umut vardır. Yazar, donmuş, katılaşmış toplum ile çaresiz ve güçsüz bireyin kurtuluş yolunu göstermeyecektir. Sanatçının yapacağı, durumu bütün acılığı, çarpıcılığıyla saptamak, seyircisini tedirgin ederek onu düşündürmeğe, karar vermeğe zorlamaktır.

Bu tür komedyalar üzerinde inceleme yapan Prof. Styan *The Dark Comedy*,⁽¹¹⁹⁾ adını verdiği kitabında, Hazlitt'den Meredith'e, Bergson'dan Freud'a değin yapılan komedya tanımlarının hiç birisinin çağdaş komedyaı çözümlenmekte yeterli olmadığını ileri sürüyor⁽¹²⁰⁾. Styan'a göre komedya ölçütünün kahkaha uyandırmasına bağlanması, her zaman geçerli olmayan bir görüştür. Shakespeare'in *Troilus ve Cressida*'sından başlayıp Moliere'in *Misanthrope*'u üzerinden, Chekhov, Pirandello, Anouilh, Brecht ve Beckett'e kadar uzanan çizgideki oyunlar bizi kahkaha ile güldürmez. Komedyanın kullandığı doğalcı olmayan yöntem ile yapay durum ve karakterlerin yazara son derece özgürlük sağladığı doğrudur. Komik yöntemin heyecansız bir tavır yaratması da yararlıdır. Fakat önemli olan husus gülsek de gülmesek de komik tavrın her oyunda bulunabileceği gerçeğidir⁽¹²¹⁾. Prof. Styan bugünün komiğini anlayabilmek için Pirandello'nun "*L'Umorissimo*" sunun iyi bir anahtar olduğunu ileri sürer⁽¹²²⁾. Pirandello

119 J.L. Styan, *The Dark Comedy, The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, 1968

120 J.L. Styan, *The Dark Comedy; The Development of Modern Comic Tragedy*, s. 43

121 a.g.e., s. 46

122 a.g.e., s. 47

bu makalesinde ciddi konular için dahi komik tavrın çok yararlı ve esnek bir kullanışa sahip olduğunu ileri sürmüştü. Çünkü bu esnek yapının, modern sahnenin gereksindiği niteliklere çok uygun bir ortam olduğu düşüncesindeydi. Bu esneklikten yararlanarak seyirciyi çekmek, itmek, aradaki mesafeyi kapatmak ya da açmak mümkündür. Şimdiye değin bu yöntem, pek bilinçli olmasa da, klasik komedyanın amaçları için kullanılmıştı. Pirandello, komik bakış açısının seyirci üzerinde etkili bir denetim kurabilecek güçlü bir öge olduğunu ileri sürerek yeni kullanışa dikkati çeker⁽¹²³⁾. Çünkü komik bakış açısı, oyunun seyircinin zihninde oluşmasına katkıda bulunan bir düzelticidir. Styan'e göre yazarın gözlemi ne kadar keskin, uzak açısı ne kadar sağlıklı ise, eser duygusal gerçeğe o kadar yakınlaşır ve eserin sahnelenişi o kadar başarılı olur. Hayatın çelişkilerini verebilmek için çağdaş yazar, tiyatrodaki illüzyon ve konvansiyonu tazeleyerek seyircinin - oyuna katılsa bile - uzakta kalmasını gözleyecektir; seyircinin tiyatro yaşantısında 'bir yana ait olma'nın rahatlatıcı duygusuna kendini koyvermesine izin vermeyecektir. Bir kahkaha ile bizi kurtarıp bir başkası ile kandırarak bizi gevşetmeyecektir. Yazar bizi bu mutsuz arafta tutmak için oyuncu dünyasıyla seyirci dünyasının, sanat ile yaşam arasındaki o hayat dolu mesafeyi ölçüp biçmekle, sınırlarını saptamakla uğraşacaktır. Sahnedeki kişilerin en yakınımız mı yoksa uzak bir zavallı tanıdık mı olduğuna karar vermeden onu seyretmemiz gerekecektir. Yazarın

123 a.g.e., s. 48

seyircide yaratmak istediği rahatsız zihin hâli bu olacaktır. Ne komedyanın uzak açısı, ne de tragedyanın duygudaşlığı bağışlanacaktır⁽¹²⁴⁾. Bu yöntemle Karanlık Komedi, seyircisinin kafasını ya da yüreğini uyararak, onu harekete geçirir; karıştırır, şaşkına çevirir. Bu yoldan seyircinin etkinliği yinelenen yinelenen enerjisi iki kata çıkar. Oyunun imgesi yeni görünümeler aldıkça seyircinin de kafası yeni görünümeler kazanır. Böylece seyirci 'kendini ileriye götüren gücü' biriktirir⁽¹²⁵⁾. Daha tetik ve daha gergin biçimde, oyuna etkin bir güç olarak cevap verir.

Görülüyor ki Prof. Styan, çağdaş ve özellikle son dünya savaşlarından bu yana yazıları oyunlar üzerine yaptığı çözümlemede şu sonuca varıyor: Modern yazar seyircisini sarsmak, rahatsız ve kararsız bir duruma sokmak ve böylece inançlarını yeniden denetlemesini sağlamak için komik tavrı bir yöntem olarak kullanmaktadır.

Styan'ın önerdiği gibi seyirciyi sarsmayı amaçlayan fakat yöntemi ve işlevsellik anlayışı farklı olan bir yazar yüzyılın başında çağı etkilemiştir. Bu yazar George Bernard Shaw'dır. Shaw'un komedyelerinin çoğu ironiktir. Oyunlarında toplum bireyi düzelterceği yerde birey toplumun yetersizliklerinin farkındadır. Onun katılığı ve güçsüzlüğüne karşı umut verici bir ışıktır. Paradoks ve çeliş-

124 J.L. Styan, *The Dark Comedy; The Development of modern Comic Tragedy*, s. 257

125 a.g.e., s. 262

kilerle ortaya çıkan ironik durumla heyecansız ve akılcı bir ortam sağlanarak seyirci inançları üzerinde düşünme-ye yöneltir. Kara komedyanın groteskten yararlanan çarpıcı uyumsuz yaşam imgeleri seyircisini karamsarlığa umutsuzluğa düşürür. Her şeyi yadsıyan olumsuz bir tiyatrodur. Oysa ki Shaw, tez ve antitezlerle tartışan toplumcu bir yazardır. Ahlakı ve akılcıdır. Kabul edilmiş değer ve kurumların yeniden gözden geçirilip eleştirilmesiyle avuntularımızdan sıyrılacağımıza, gerçeği grebileceğimize inanır. Oyunlarında düşüncenin palyaolukla karıştırıldığını söyleyenlere verdiği cevap komedya anlayışını da açıklar. Bu suçlamaları şöyle yanıtlamıştır.

"Beni dinlesinler diye birtakım imtiyazları olan bir delinin mevkiine çıkmam, bir soytarının imtiyazlarından faydalanmam gerekiyordu. Benim metodum büyük zahmetlere katlanarak doğru olanı bulmak sonra onu ciddi- yetten uzak hafiflikle söylemektir. Asıl şakam bunu söylerken son derece ciddi olmamdır."

Show, komedyanın uzak açısından, akılcı tutumundan yararlanarak toplumsal gerçekleri hatta insan davranış ve alışkanlıklarına değin tüm inançları eleştirmeye yönelmiştir. Bunu yaparken de komedyanın eğlendiriciliğine yaslanmıştır. Kara komedyaaların 'hiçbir yere ait olmama' duygusuna karşılık gelişime, evrime inanan bir tez ortaya atmıştır. Batının kentsoylu düzenlerinde komedya, kararsızlık ve umutsuzluğun yeni bir görünüşü olurken, toplumcu sanat anlayışında ilerici, iyimser bir anlayışa temel olmaktadır. İşte bu noktada Show, devrimci görüşle

birleşmektedir. Evrime ve insanın özüne inanan dialektik materyalist dünya görüşünün egemen olduğu toplumlarda sanatın aydınlatıcı ve yol gösterici bir işlevi vardır. Bu çerçevede komedya da özgürleştirici, devrimci olarak selamlanmaktadır.

Bu kuramcılar içinde J.Feiblemann komedyanın devrimci niteliği üzerinde durur.

Fieblemann'a göre komedyanın temel niteliklerinden biri çağdaşlığıdır. Zamanın en geçerli düşünce değerlerini yansıtan komedya çağının ruhunu verir⁽¹²⁶⁾. Tabiatı gereği, komedya tragedyadan daha devrimcidir. Tragedya açısından bakınca günlük olayların olumlu yönlerinin oluşturduğu sonsuz bir değerle karşılaşırız. Komedya ise tragedyanın aksine günlük olayların sınırları ve biçimsel yetersizlikleri ile ilgilenir⁽¹²⁷⁾. Bu olayların çizdiği sınırların kesin olmayıp keyfi olduğunu gösterir. Bundan ötürü hatalı sonuçlara varmaya, hata etmeye karşı panzehir gibi işler. Bu işlevini, bağlanan değerlerin sakıncalı yönlerini sergilemek yoluyla, bizi günlük olay ve değerlere aşırı bağılıktan koruyarak görür. Kesin değerlerin saçmalığını gösterir⁽¹²⁸⁾.

Tragedya gerçeklerin özüne inerek değişmeyen değerlere yaklaşır, sonsuzluk ilkesiyle ilgilenir. Komedya her güncel alandaki birlik ilkesini yakalar⁽¹²⁹⁾.

126 J. Feiblemann, The Meanning of Comedy. Theories of Comedy der P., Laws s. 465

127 a.g.e., s. 472

128 a.g.e., s. 464

129 a.g.e., s. 473

Özetle Feiblemann'a komedyanın üç temel niteliği olumsuzluğu, çağdaşlığı ve devrimciliğidir. Olayları gerçekten soyutlayarak değişmez bir değer peşinde koşan tragedyanın tam karşıtı olarak gerçekleri bir bütünlük ve birlik içinde görmeye eğilimlidir. Yaşamın içinde somut ve organik olarak yaşamayan, zamanının ve koşulların aşımına uğrayarak aksayan değerleri alaya alarak yıkmaya çalışır. Bu bakımdan komedya, doğuşundan beri yaşam'a bağlı kalmış, gelişimi gözönünde tutmuş ve her zaman devrimci olmuştur.

Marx'cı estetikçi Ernst Fischer, Sanatın Gerekliği'nde komedyaya geleceğin sanatı olarak bakar. Bu sonuca şöyle bir düşünce sürecinde varır.

"İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı sanat... İkinci gelişme döneminde insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu. Sınıf çatışmasının daha da yoğunlaştığı günümüzün burjuva düzeninde sanat toplumsal düşüncelerden kopma, bireyi kendi umutsuz yabancılaşmasına daha çok itme... eğilimindedir... Günümüzün toplumcu düzeninde ise sanat belirli toplumsal gereklere uyma, açık seçik bir aydınlanma ve düşünce yayma aracı olma eğilimindedir. Ama üçüncü bir döneme varıldığında sanatın başlıca görevi ne büyü ne de aydınlatma olacaktır"(130).

130 Ernst Fischer, Sanatın Gerekliği, Çeviren Cevat Çapan, De Yayınevi, 1968, s. 239

Fischer bundan sonra bugüne değin sadece bir eleştiri olarak bakılan komedyanın gelecekte 'egemen insanın hayatını, özgürlüğünü, sevincini ve canlılığını yansıtabileceğini' ileri sürmektedir. Evrensel sanat yapıtına duyulan özlem insanın dünyayla ve kendisiyle birleşmesinin özlemidir, diyor Ernst Fischer. Ve bu özlemi "tiyatronun bütün olanaklarından yararlanacak ve sözcüklerle imgelelerin, dansla müziğin, mantıklı soytarılığın, duyularla us'un bir bireşimini yaratarak ortaya çıkaracak yeni bir güldürü türünün" karşılayabileceğini ekliyor. Çünkü "Belki de güldürü insanın özgürlüğüne kavuşmasını dile getirmeye en elverişli tür olacaktır"⁽¹³¹⁾.

Şimdiye kadar anlattıklarımızdan bir özet yaparak tiyatro tarihi içinde komedya anlayışının evrimini çıkaralım.

Aristoteles tarafından ilk kez ortalamadan daha aşağı insanların taklidi olarak tanımlanan komedya, aynı çağdaki komedyaaların tümünü açıklamaya yetmiyor. Toplumun siyasal, düşünsel ve sanatsal her sorununu konu edinen Eski Komedya'nın en büyük temsilcisi Aristophanes'in eserleri bu tanımın dar sınırlarına sığmıyor. Eski Komedya'yı izleyen Yeni ve Latin Komedyaaları'nın toplumsal yaşamın evrensel nitelikteki sorunlarını bırakarak güncel olaylarına ve evcil ilişkilerine yönelmesiyle komedyanın konusu güncel yaşam, törelerin yansıtılması olarak saptanıyor. Gerçekten Latin kuramcıları, örneğin

131 a.g.e., s. 243

Cicero, Horatius, komedyanın gerçekçiliği üzerinde önemle dururlarken bu gerçekçiliğin niteliğinin de günlük yaşam ve töreler olduğunu belirtirler. Komedyadan hem eğlendiricilik hem de eğiticilik beklerler.

Ortaçağda tiyatro dinsel nitelikte kilise oyunları olarak yeniden doğar. Bunula beraber komedya üzerindeki eleştiriler eski kuramcılarının izindedir. Latin komedya anlayışı bu yolla Renaissance kuramcılarına ulaşır. Aynı fayda anlayışı, eğlendirici ve günlük yaşamın yansıtılmasından doğan iyileştirici işlev yinelenir. Bu çağda ilginç bir ayrım Minturno tarafından yapılmıştır. Komedya ortalama kişilerin yetersizliklerini, noksanlarını yansıtır. Toplumun aşağı kişilerini betimleyen ve alay eden tür ise Satir (Yergi) olup sırf eğlendirmeye yöneliktir. Komedya ise kişide hoş ve insani duygular uyandırır.

Onyedinci yüzyılda Ben Johnson ile komedya anlayışı yeni biraçı kazanır; komedya aynası gerçeği yansıtmakla yetinmemeli aynı zamanda yaşamın yorumunu da içermelidir. Toplumu eleştirmekle kalmamalı, bütünleştirmeye gitmelidir. Gene bu yüzyılda da komedyayı öteki gülünç türlerden ayırma eğilimi görülür. Dryden komedyayı, kişileri uydurmaya, gülünçlüğü de icada dayanan "Burlesk"den ayırmıştır. Bu yolla komedyanın gerçekçiliği gülünçlüklerinin ve davranışlarının hayattan alınmış olmasıyla koşullandırılıyor. Aynı çağın büyük yazarları olan Lope de Vega ve sonra Moliere'in komedyaları şaka ve alay ile ciddi olanı vermek amacına dayanır. Özellikle Moliere ahlakçıdır ve ancak komedya alayının insanı kötülükten çekindireceğine, davranışlarını düzeltmeye yönelteceğine inanır.

Komedyanın hem doğuştan ikili bir yapısı olduğunu hem de ritüel kaynaktan gelen iki uçlu bir öze sahip olduğunu söylemiştik. Gene bu nedenlerden komedya çözümlemelerinin esnek olduğunu, kesin bir değerlendirme yapmanın olanaksızlığını belirtmiştik. Gerçekten bu özellik her zaman tartışmalar doğurmaktadır. Söz gelimi Moliere'in sadece bir ahlakçı olarak hareket ettiğini söyleyenlere karşın, modern yorumcular Moliere'in çağının kentsoylu değerlerini sınıfsal açıdan eleştirdiğini bu bakımdan toplumsal bir anlamı da içerdiğine işaret ediyorlar⁽¹³²⁾.

Onsekizinci yüzyıla kadar komedya gülünçlemenin kusurları düzeltereği kanısı yaygındı. Romantiklerle komedya anlayışına yeni bir renk gelmiştir. Komedyanın çelişkileri, karşıtlıkları dile getirmesi, karmaşık bir dünyayı yansıtması romantiklerin hayat görüşlerine uygun düşüyordu. Komedyayı ayrı bir tür olarak kullanmak yerine yaşam içinde bir öge olarak almayı ve acıklının yanında gülüncü betimlemeyi yeğliyorlardı. Klâsiklerle Romantikler arasında bir köprü olan Lessing komedyanın kusurluyu daha doğrusu hastayı tedavi edemeyeceğini, fakat sağlıklıyı hastalığın bulaşmasına karşı koruyabileceğini ileri sürmüştür. Buna rağmen komedyanın yol gösterici ve yaşamı düzenleyici özelliği genellikle bu yüzyılda da onaylanmıştır.

132 Alberts Cook, *"The Dark Voyage and Golden Mean"* s. 87 90 - 94

Ondokuzuncu yüzyılda endüstri devrimi ve teknolojik gelişmeler toplum yapısını ve insan yaşamını hızla değiştiriyor. İnsanın makinenin bir uzantısı olmaya başlaması, aynı zamanda maddesel değerlerin tutkuları körüklemesi, bencilliği arttırması bu değişimlerin sonucudur. Bu ortamda Meredith, komedyanın özeleştirici yoluyla insanı uygarlaştıran, bencilliği göstererek aydınlatan niteliği üzerinde durur. Özellikle komedyanın başkasını alaya almaktan çok, kişinin kendine de yönelik olan uzak açısına işaret eder. Sonra yirminci yüzyılda da çok yandaşı olan bu düşünceye göre kendi kusurlarının farkında olan biricik varlık insandır. Ve işte komedya bu kendini bilirlikten hareket eder. Bu kültürleşme yolunda ilk adımdır.

Yüzyılın sonunda Bergson komedyanın toplumsal yarara yönelik kahkaha üzerinde durur. Toplum canlılığını, uyanıklığını yitirmekten korkmaktadır. Toplum kuralları da doğa yasaları gibi gelişime canlılığa doğurganlığa dönüktür. Bu bakımdan toplumsal yaşamı aksatacak her katılığı gidermeye çalışır. Komedya arı sanattan çok yarara ve yaşama yönelerek bu görevi üstlenir.

Yirminci yüzyılda bütün düşüncelerin, felsefi görüşlerin ve sanat akımlarının yeniden ele alındığı, düşüncelerin kaynaklarına dönmeye çalışıldığı görülür. Yaşanılan savaşlar, bilimsel ve teknolojik bulgu ve gelişmeler hem birey hem de toplum yaşamını derinden sarsar. En büyük kaynaşmaların, değişimlerin ve çelişkilerin su yüzüne çıktığı, bilinçlenmenin ivediyle geliştiği görülür. Yazarlar, "yüzyılımız komik bir yüzyıldır" diye yazarlar.

Bu idrak, bakışları komedyaya çevirir. Her düzen ve dünya görüşündeki sanatçılar ve düşünürler için komedyaya çağrı ve yaşamı en iyi yansıtacak, seyirciyi en iyi etkileyecek, bireyin özgürlüğüne kavuşmasını en iyi dile getirecek bir dil olur.

Freud ruhbilimden hareketle yaptığı çözümlemelerde komedyanın insanı hem toplumsal hem içgüdüsel kökenli baskılardan kurtararak gevşettiğini, rahatlatıldığını açıklar. Bu yolla da Aristoteles'in "Arınma" kavramı bilimsel olarak yinelenir ve kanıtlanır. İçinde Wyly Sypher'in de bulunduğu bir başka bölüm eleştirici komedyanın kişiyi saplantılardan, yanılgılardan kurtararak özgürleştirdiğine işaret ederler. Bu saplantı ve yanılgılar insanın kendine yönelik olursa bireysel bir aydınlanma, özeleştirici yoluyla özgürleşme sağlanır. Saplantı ve yanılgılar genel kanılar toplumun geçerliliğini yitirmiş kuralları da olabilir. O takdirde komedyanın devrimci niteliği bireysel anlamdan toplumsal anlama yayılır. Kişinin kendini, kendi baskı ve saplantılarından kurtardığı gibi toplumun boyunduruk haline gelmiş kurallarını da görmesine yardım eder. Böylece toplumsal bilinçlenme ve özgürleşmeye yol açar.

Komedyanın çağrı ve yaşamı en iyi yansıtabilecek bir dil olduğunu söyleyen eleştiriciler genellikle komedyanın özünden ve ritüel kökeninden hareket ederler. S. Langer'e göre komedyaya yaşam kavgasını yüceleştirmeksizin insanın tehlikeler ve engellere karşı sürdürdüğü savaştaki hayatîyetini vurgular. Yaşamı sürdürme çabasında

hayatîyetin yanında zekayı da bulan Kaul da bu konuya katılır ve komedyanın tek değer olarak yaşamı gösterdiğine işaret eder. A.Cook, Mc Collom ve diğer eleştirciler de komedyanın insan mutluluğunun reçetesini verdiği ve sağduyuya yönelttiği noktasında birleşirler.

Bu anlayışların bireşimini yapanlar da vardır. Syp-her, komedyanın ritüel kökenindeki iki uçluluğa işaretle çifte anlamı üzerinde de durur. Bir yandan yaşam sevinci ve bireysel mutluluğu vurgulama diğer yandan insanın kendi başına yaşamadığını, diğerleriyle uyuşum içinde olması gerektiğini farkettilerecek bir insanlık anlayışı. Bu insanlık anlayışının toplumsal amaca yöneldiği de olur. Fakat her durumda insanın dünya gerçeklerinden sıyrılmamasına bu arada kendi gerçeğini de dış gerçekle bağdaştırmasına yardım edecek bir yaşam anlayışı sunulur.

Bu görüşler ne ilerici ne de tutucu anlamda dar toplumsal kalıplara girmeyen, insan yaşamı ve mutluluğu için asal gerçeği tartışan evrensel bir netilek gösterirler.

Komedyayı, seyirciyi etkileyerek düşündürmeye ve tavır almaya yönelten bir araç olarak kullanan görüşlerde çeşitli eğilimler yer alır.

Komedyanın uzak açısı olaylar ve karakterler üzerinde durmaya, aralarında bağ kurmaya, ironileri farkettilere, çelişkileri yakalamaya sonuçlar üzerinde düşünmeye olanak sağlar. Açık sahne düzenleri yanılısamayı azaltarak düşünceyi uyarır. Brecht'in "yabancılaştırma" dediği etmenin hemen hemen aynısıdır. Brecht yabancılaştırma

etmeninden başka trajik ve komik öğeleri bir arada kullanılır ve groteskten de yararlanır. Ne var ki bir Marksist yazar olan Brecht, seyircisini sahnede olup bitenler üzerinde düşündürerek oyunlarında diyalektik bir gelişim kurar. Seyircisinin kendi kendine olumlu bir sonuca varmasını diler.

Oysa absurd tiyatro ya da karanlık komedyaya aynı araçlardan yararlanırken diyalektik bir sonuca varmayı amaçlamaz. Niyeti şaşırtmak, bütün sonuçları altüst etmek, seyircisini tümüyle kararsız bırakmaktır.

Komedyadan bir kürsü gibi yararlanmak isteyen bir başka yazar Bernard Shaw'dır. Absurd yazarların kararsızlığından kaçınan Shaw, komedyalarında tez ve anti-tezi kumakla birlikte komedyanın sadece uzak açısından değil fakat eğlendiriciliğinden de yararlanmak ister. Sosyalist olan yazar bir ahlakçı gibi davranır, düşünceleri tartışır, hayal ile gerçeği çatıştırır.

Komedyayı bir kürsü olarak kullanarak güldürücülüğünden yararlanıp toplumsal ve siyasal gerçekleri gözönüne sermek isteyen yazarlar bu noktadan hareket ederek "yergi"ye varırlar. Bunlar eleştiri sınırlarını aştığı zaman komedyaya alanını terketmiş ve suçlamanın yandaşlığına düşmüş olurlar. Tıpkı yergi gibi karanlık komedyaya da komedyaya tonunu yitirir. Benzetmek yerinde olursa Brecht komedyanın bazı öğelerinden yararlanarak onu bir ortam, Shaw gibi toplumu yazarlar kürsü, karanlık komedyalar da anlatım aracı olarak kullanırlar.

Komedyâ hakkında bugüne dek neler söylenmiş olursa olsun, komedyanın gerçek işlevi sahnede yaşamı yaşanmaya değer görmemize yardım etmesidir. Diğer amaçlar sadece komedyadan yararlanmaya yönelerek komik özü yitirirler.

KOMEDYA TÜRÜNDE İÇ YAPI AYRIMLARI

Çağlar boyunca komedyâ üzerinde yapılan incelemelerle ileri sürülen yorum ve çözümlemelerin ışığında şu sonuca varıyoruz: Tiyatro tarihi sürecinde asal tür olarak doğup bugüne değin önemini koruyan komedyâ olmuştur. Bu türlerden tragedyâ evrim sonucu niteliğini değiştirerek onsekizinci yüzyılda kentsoylu zevkine ve değerlerine yönelik dramı oluşturmuştur. Tragedyanın bugün artık yazılmamasına neden olarak yaşamın trajik anlam ve yorumuna temel olan inançların sarsılması gösterilmektedir.

Komedyâ bugüne kadar tüm öğeleriyle yaşamış ve geçerliliğini korumuştur. Komedyanın sürekli bir tür oluşu, çağlar boyunca yeni görünümeler kazanmasını, komedyâ tanımı altında birleşen ikinçil ayrımları doğurmuştur.

Bu ayrımlarda kesin değildir ve tanımlarını yapmak zordur. Çünkü komedyanın gerek ritüel ve eleştiri gibi iki kaynaktan gelişen özü gerekse hem yarar hem eğlen-diricilik gözeten amacı ortaya çıkan yeni türlerin tek ölçüt ile sınıflandırılmasını engellemiştir.

Komedyaya bu iki yaklaşımla eğilen kuramcılar bazan seyirciye yönelen yazarın amacına bazan da komedyaya yapısına göre sınıflamalar yapmışlardır.

Örneğin kötüyle alay ederek güldüren komedyayı "Satirik", gerçek olmayanın gerçek ile çelişkisini gösterecek güldüren komedyayı "İronik", çirkini ve müstehceni göstererek güldüren komedyayı "Grotesk", ölümü ve ölüm korkusunu gülünçleştiren komedyayı da "Makabr" komedyaya olarak ayırırlar.

Komedyanın yapısı ile ilgili ayrımlarda da yapısal özelliklerin güldürü ve işlevsel öğeleri ile etkilenmesinden sistemli bir ayrımın mümkün olmadığı görülür. Söz gelimi bir karakter komedyası aynı zamanda töre eleştirisini de içerebilir. Töre komedyası olarak da sınıflandırılabilir.

Bu zorluklar kuramsal açıdan ortaya çıkan zorluklardır. Diğer yandan Antik komedyadan bu yana ortaya çıkan güldürü çeşitleri zamanın koşullarına uyarak kendi içlerinde değişime uğramışlardır. Yeni tür izlenimi veren bu değişik biçimler aslında asal türün temel özelliklerini taşıyan alt ayrımlardır.

Örneğin onyedinci yüzyılda İngiltere'de "Burlesque" olarak tanımlanan ayrım ciddi bir konunun eğlendirici biçimde yeniden taklidi veya yazılmasıdır. Buradaki eğlendiricilik meydana gelen eserin biçimi ile konusu arasındaki uyumsuzluktan doğmaktadır. Antik çağlarda mitolojik konular bu biçimde gülünçleme ile işlenirdi ve Travesti (Satyresk Dram) adını alırdı. Onyedinci yüzyılda

aynı tarz tekrar kullanılmış bu kez mitolojik konular yerine herhangi ciddi bir konu ya da eserin taklidi yapılmıştır.

Bir sonucu güçlük, karmaşık türlerin ortaya çıkmasıyla doğmuştur. Komedyanın özüne aykırı sayılan duygunun komedyaya girmesiyle sentimental komedya, trajik öğelerin karışmasıyla oluşan tragi-komedya, aşk ve hayal ürünlerin önem kazandığı romantik komedyalar gibi ait türler klasik komedya sınırlarını hayli zorlamışlardır.

Özetle, komedyanın yapısal özellikleri çağların getirdiği değişikliklerle gelişerek bir çok alt türleri doğurmuştur. Değişik bakış açılarına göre değerlendirilen güldürü çeşitlerini bir sınıflama içinde toplamak olanaksızdır. Bu nedenle burada yapacağımız ayırım bir bakıma görecedir ve sınırları esnek tutulmuştur. Bu ayrımı yaparken şimdiye kadar yapılmış olan geleneksel sınıflamaları gözönünde tuttuk. Tarihsel gelişimi ve akımları dikkate alarak yeni ve karmaşık türleri komedya kapsamında gösterdik. Yazarın amacını, kullandığı malzemeyi ve oyunun seyirciye etkisini hesaba katarak yaptığımız sınıflamada öz ile biçimi de türlü oluşturan etken olarak ele aldık. Komedya içinde karışık olarak bulunan fars ve yergi öğeleri aynı zamanda asal tür sayıldığı ve komedya'dan komik öz açısından ayrıldığı için Fars, Komedya ve Yergi (Satir) yi üç asal tür olarak aldık. Komedya'yı da tarihsel gelişimi gözönünde tutarak Antik, Klasik, Romantik ve Modern komedya olarak ayırdık. Bunlardan Klasik komedyanın alt türleri sayılan ve olayları geliştiren

öğelere göre ayrılan Durum, Karakter ve Düşünce komedyalarını belirledik.

Fars

Fars, komedyâ, tragedya, melodram olarak belirlenen dört temel türden biri ve ilkidir. Güldürerek zevk vermesi bakımından komedyâ ile benzerlik göstermesine rağmen yapısı malzemesi ve amacı bakımından komedyâdan çok farklı ve özgün bir türdür.

Kaynağı Dor ve Atellan farslarına, Latin mimuslarına, kaba şakalı taklitli halk eğlencelerine dayanmaktadır. Fars, oynanırken gerçekleşir ve oyuncuda yoğunlaşır. Metinden değil de sahneden değerini alan Fars'a, bundan ötürü tiyatronun özü olarak bakılmıştır⁽¹³³⁾. Dolsaysız günlük gerçeğı, olağan insanları ele alır. Fakat olağanlığı ve çirkin gerçeğı aşırılıkla, en olmayacak rastlantılar, yapay durumlar yaratarak işler. Bu bakımdan olaylar dizisinde kavga, dövüş, itekleme, pataklama gibi büyük ölçüde enerji isteyen aksiyonlar, tersine dönen, sık sık yinelenen durumlar yer alır. Dış hareket, dış görünüş önem kazanır. Gerçek bir çatışma yoktur, durumların bir iç anlamı da yoktur. Yazar, yenilik, çeşitlilik ve tiyatro etmelerinden yararlanır. Farsta karakter derinliğine ve ayrıntılarına inilmez. Kişiler tek yönlü, delice saplantılı olarak çizilir. Bununla beraber olayların gelişimi üzerinde

133 Eric Bentley, *"The Life of the Drama"*, Atheneum, New York, 1967, s. 251

payları yoktur. Heyecanlar şiddete ve abartılarak ifade edilir⁽¹³⁴⁾. İnsan hareketlerinin sahnede aldığı hız bu davranışları insansal olmaktan çıkarır, doğal olmayan daha az insansal bir dünya portresi çizilir. Olayları, zarar verme ruhu dokur. Kötülük istemle değil ya rastlantısal ya da kişinin tabiatı gereği işlenir⁽¹³⁵⁾. Farsta saldırıya saldırı ile karşılık verilir. Moral bir yargı ve haklılık söz konusu edilmez. Vurmak, karşılık görmeden vurmak hatta arkadan vurmak gibi tek yönlü bir zevk yaratmaya eğilimlidir. Bu bakımdan ruhsal yaşamın ilkel, çocuksu kaynaklarına yönelir⁽¹³⁶⁾.

Fars kaçış sanatıdır. Yalnız toplum sorunlarından değil, moral sorumluluktan, bilincin baskısından da kaçır. Toplumsal ve vicdansal baskılardan bunalmış iç güdüsel dünyamıza bir an için olsun nefes alma, yaşama olanağı verir. Bu bakımdan toplumsal yaşamda bir uyarıcı olarak görev alan komedyadan farklı hareket eder. Boşaltır, gevşetir. Zevke ve doyuma yöneliktir.

Fars'ı halk eğilimlerinden oluşan içgüdüsel dünyaya hak tanıma yönsemesi ve kaba şaka ile hareket öğeleri Latin komedyasından da etkilenererek giderek Commedia Dell'Arte'yi oluşturmuştur. Alay'ın, muzibliği, içgüdüsel istek ve enerjinin dışavurması töre eleştisiyle birleşince söz ve hareket hünerlerinin başat olduğu bir hüner ko-

134 G. Kernodle, *"Invitation to the Theatre"*, s. 252 - 4 - 9.

135 Eric Bentley, *"The Life of the Drama"*, s. 249

136 a.g.e., s. 259

medyası ortaya çıkıyor. Bizim geleneksel tiyatromuz da bu çizgide yaratılmış bir komedyadır.

Özetle, Fars'ı güldürüsü reflekslere yöneliktir. İçgüdüsel istek ve doyumlara cevap veren işlevi ile temelde eğlendirici, oyalayıcı ve gevşeticidir. Toplumsal buyruk ve zorululuklardan kaçarak yaşamı sürdürme güdüsüne hizmet eder.

Komedyaya

Komik duygu fars güdüsüne karşı olarak yaşam sorunlarıyla uğraşır. Bugünün baskılarına, ergin kişinin sorumluluklarına yönelir. Yaşam sevgisi ve devrimci özelemler onun ikili karakterini biçimler⁽¹³⁷⁾. Bu yoldan hem zevk hem düşünce ögesini içerir.

Komedyaya dolaylı ve tersinlemeli (ironik) konuşur. Şaka ettiği zaman hatayı ve kusuru anlatmak istemiştir. Yolsuzluğu gösterirken de onu neşe ile aşmaya çalışır⁽¹³⁸⁾. Bu bakımdan da sağladığı zevk dolaysız, reflekslere yönelik bir güldürü değil zihinsel aşamada algılanan bir zevktir.

Komedyanın malzemesini günlük hayatın doğurduğu sorunlar oluşturur, demiştik. Bu gündelik çevre ve kişiler komedyayı biçimlerken, yaratılan olayların gerçeğe oranla olası görünmese de olay dokusu içinde gerçek

137 "The Life of Drama", s. 298

138 a.g.e., s. 302

hayat sanısı vermesi ve olası görünmesi gereklidir. Bu bakımda iyi bir komedyanın en yapay durumları bile doğal izlenimini bırakmak, kişiler gerçek görünmelidir⁽¹³⁹⁾.

Komik bakış mizah duygusuna dayanır. Bu mizah duygusu öyle toplumsal bir nitelik taşır ki, en birleştirici güç olarak insanlar arasındaki bağı hatırlatır, olgunluk perspektifinden gelişir⁽¹⁴⁰⁾. Suçlamak, lanetlemek onun işi değildir. Çünkü kişi, sürekli başkalarını kötülemeye yönelirse öz eleştirisini yapamaz. Başkasını suçlama kendi bastığımız yeri görmemizi egeller⁽¹⁴¹⁾. Bu yoldan komedya tragedyadan da ileri bir aşamaya ulaşır. Tragedyanın çıkış noktası insanın, ölümlü olduğunu bilmesidir. Komedya göre ise insan kendi başarısızlıklarının, kusurlarının bilincinde olan yegâne hayvandır⁽¹⁴²⁾. Bu eleştirisel bilinçliliği ile uygarlık, en iyi komedyada ifade edilir. Fakat eleştiri ölçüsünün aşırılığı, güldürünün altındaki burukluğun acıması bir komedyayı kolayca mizahta yergi sınıfına yaklaştırır. İsteddiği kadar güldürsün bir oyun sert ve hırçinsa gerçek komedya sayılmaz.

a. Eski Komedya:

Komoslardan, yaşamı, üremeyi kutsayan törenlerde doğup gelişen Antik komedya Aristophanes ile en güçlü

139 Gerald Mast, *"The Comic Mind"* Comedy and the Movies, The bobbs Merrill Comp., Inc., New York, 1973, s. 26

140 Judah Blerman, James Hail, Stanley Johnson, *"The Dramatic Experience"* Prentice - Hall Inc., Eglewood Cliffs, N.J., 1958, s. 362

141 *"The Life of the Drama"*, s. 309

142 *"The Comic Mind"*, s. 322

temsilcisine ve onun komedyalarıyla tragedya boyutlarına ulaşır. Bu komedyalarda Atina'nın sosyal ve kültürel sorunları çoğu kez mitos atmosferi içinde ve yaşam sevinci ışığında ele alınır. Atina devletinin sorunları ritüel bir anlama oturtularak evrenselleştirilir. Söz gelimi "Lysistrata" da Atina ve Isparta arasında sürüp giden savaşın eleştirisi, kadın-erkek karşıtlığı aracılığıyla doğadaki üretme-yoketme, büyütme-yıkma güçleriyle simgelenir. Doğada mevcut yapıcı, büyütücü, uzlaşıcı güce işaret edilir. Komos etkileri bu komedyaaların parabasis denilen ve korunun aksiyonu bölen konuşmalarında kendini gösterir. Bu komik koro çatışan güçlerden biridir. Bununla beraber çatışma gelişen bir mücadeleyi içermez. Yazar çoğu kez hikaye, karakter, tema ya da dil öğelerinden birini ana örgütleyici ilke olarak kullanır. Gülünçlük yazarın yaratmasından doğar. Dolantı ve tesadüf olaylar dizisinde yer alsada yazarın fikri hepsini denetimi altında tutar. Komedyaaların sonunda yeni bir toplum oluşur ya da yeni bir toplum olasılığı ima edilir.

Aristophanes'in kent-devletin her alanına uzanan eleştirisi ve taşlaması yaşam büyüğü içinde verildiğinden komedyaları uyarıcı, bilinçlendirici ve hayatı düzenleyici olduğu kadar eğlendirici ve neş'elidir.

b. Klasik Komedya:

Eski komedyanın ilgi alanı Hellenistik dönemde Atina'nın siyasal ve düşünsel parlaklığını yitirdiği yıllarda gitgide daralır ve eviçi ilişkilerini, baba-oğul, efendi-uşak

çatışmalarını yansıtan Yeni komedyayı oluşturur. Yeni komedyayı, Latin komedyası aracılığıyla tam olarak tanıyoruz. Ve bu dönem de Latin komedyasının temsilcileri Plautus ve Terentius ile klasikleşerek konvansiyonları günümüze değin sürer. Bu komedyalar babaların karşı koyduğu bir aşk ilişkisi çevresinde örülen dolantıyı içerir. Genç aşık'a yardım eden kurnaz köle genellikle dolantının baş düzenleyicisidir. Oyun komik anagnorisis ile çözüme ulaşır. Anagnorisisin gerçekleşmesi çoğunlukla rastlantıdır. Böylece rastlantı komedyada kaderin ampirik bir karşılığı oluyor, insan denetiminin dışındalığı vurgulanıyor⁽¹⁴³⁾. Tanıma (anagnorisis) sonucu aksiyon genç aşıkların, çevresinde oluşan yeni toplumla bütünleşmesine doğru ilerler⁽¹⁴⁴⁾. Böylece hayatı düzenleme, bilinçlendirme ereği güden komedyalar klasik komedyalarla töreye ve göreneğe de ayna tutmaya başlıyor. Bu yoldan klasik komedyanın tipik özelliği "daima gerçek bundan dolayı da sonsuz olan güncel"i işlemesi oluyor. Mantıksal görüşe yönelerek mantıksal düzene güncelliğin eleştirisiyle varıyor⁽¹⁴⁵⁾. Gerçekliği, şimdiki durum ile uğraşmasında beliriyor. Hergün her saat varolma zahmetinin doğurduğu güçlüklerle başa çıkmaya uğraşıyor.

143 Schlegel, "Lectures on Dramatic Art and Literature" (1808) "Theories of Comedy", Paul Lauter, s. 338

144 Northrop Frye, "anatomy of Criticism" s. 47

145 J. Fleblemann, "The Meaning of Comedy", "Theories of Comedy" Paul Lauter, s. 466 - 467

Komedyada insan güçsüzlüğünü konu etmekle birlikte sonunda insansal gücü kabul eder⁽¹⁴⁶⁾. Bu yoldan evcil sorunlardan, günlük hayattan yola çıkarak töre, görenek ve gelenek eleştirisi yolu ile bir yandan toplumsal yaşama çeki düzen vermeye çalışıyor, diğer yandan insana dayanma yolunu gösteriyor. Kusurları cezalandırıyor fakat gülmeyi ve güldürmeyi elden bırakmıyor. Böylece klasik komedyada zevk ve eğitim birleşmiş oluyor.

Klasik komedyanın dolantı, rastlantı, karakter gibi yapısal, töre eleştirisi gibi işlevsel öğelerinden bazan biri diğerlerine oranla daha önem kazanarak oyuna rağmen egemen olur. Bu takdirde alt türler oluşur.

a. Dolantı ve Durum Komedyaları Bu komedyalarda kurgu ustalığı önemlidir. Olaylar ve güldürü, yazarın kurduğu bir dolantı ya da durumdan gelişir. Dolantıda şaşırtma ve yanıltma, durumda ise rastlantı önemli kurgusal özelliklerdir. Özellikle dolantı komedyasında olayların yığılmasından ötürü sergilemeye az yer verilir. İnsan mizacının ve dürtülerinin türettiği aksiyon yerine dış olayların sebep olduğu bir dış gelişim oyuna egemen olur. Olaylar dizisinde yanlış anlamalar ve krizler her an gevşeyecek çözümlüverecekmiş gibi görünürken düğüm gittikçe sıkılaştır.

Yazar oyunu durumlarla kurmuşsa olaylara egemen olan rastlantı ironiyi sergiler. Bu tür komedyanlarda kahkaha tersine çıkan durumlardan doğar.

146 "The Life of the Drama", s. 306 - 308

Plautus'dan başlayarak Moliere'e kadar uzanan ve Shakespeare'in de bir çok oyunlarını içeren komedyalarda dolantı ve durum büyük etkinlik gösterirler. Bu geleneğin on dokuzuncu yüzyılda Scribe ile iyi "kurulu oyun"u oluşturduğuna tanık olunuz.

b. Töre Komedyası Dolantı komedyasının dış'ın komiğini işleyen, sahneye bağlı hünere daha çok yer veren niteliğine karşı töre komedyası insan tavır ve alışkanlığına eğilir. İnsana, bir devir, bir çevre, bir sınıf, bir yaşayış tarzı arasından bakar⁽¹⁴⁷⁾. Bununla beraber yazar bu toplumun dışına ve bugünün düşüncesinin ötesine geçmez. Olayların akışında başka bir alem düşüncesini uyandırmamaya dikkat eder. Bütün metafizik kavramlar bu dünyaya yabancıdır. Bu dünya kendi gerçeği ve hazzı ile kabul edilmiştir. Allardyce Nicoll'a göre töre komedya-larında insanlar toplumun üyeleri olarak sunulmakla birlikte seyircinin ilgisi kamu yararına çok fazla yönelik değildir. Bu tür oyunlarda moral amaç eğlendirme ve güldürme ile dengelenir⁽¹⁴⁸⁾.

Klasik komedyanın bir çeşitlemesi olan töre komedya-ları Plautus, Terentius ve Moliere'in eserleriyle en iyi örneklerini verir. Onsekizinci yüzyılda da duygudaşlık ve duygusallıkla yüklenerek sentimental komedya-ı oluşturur.

147 Niyazi Akı, "On dokuzuncu Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi" Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963, s. 43

148 Allardyce Nicoll, "The Theatre and the Dramatic Theory", s. 123 - 126

c. Karakter Komedyası Oyun kişinin tanıtılmasına, belli özelliklerinin aydınlatılmasına ağırlık veren bu tür komedya Ben Johnson ve Moliere'de en güzel örneklerini vererek Gogol'e kadar uzanır. Törelere eleştiren ve betimleyen komedyalarda da bazan bir sınıfı simgeleyen tip boyut kazanarak karaktere yaklaşır. Moliere'in "Cimri" adlı komedyasındaki Harpagon böylesine karaktere yakın çizilmiş tiplerdendir.

Karakter komedyaalarında komik kahramanın zaafı hem olayları oluşturur, hem de seyircide üstünlük duygusunu yaratarak kahkahayı doğurur. Ya mizahtan doğma bir aşırılık -genellikle Ben Johnson komedyaalarında- ya da kişilik oluşmasındaki bir aksaklık -Moliere'de- karakterin dengesini bozacak derecede bir kusur olarak ele alınmıştır. Yazar bu kusuru yalnız o kişinin değil, bütün toplumun dengesini tehlikeye düşüren bir karakter zaafı olarak göstererek oyunun onlamını genişletir. Bu karakteri alayının odağına getirerek, onu çeşitli durumlara sokarak, çeşitli ilişkiler içindeki davranışlarını sergileyerek gülünçleştirir. Bu kusurlar hatta uyumsuzluklar kişi ve toplum için tehlike yaratıyorsa, zaaf gülünçle karışık trajik bir görünüm alır. Moliere'in Misanthrope unda Alceste böyle bir oyun kişisidir. Moliere bu komedyada toplumun değerlerini taşıdığı ölçüde içinde yaşadığı çevreyle uyum kuramayan Alceste'in kişiliğindeki sertliği ve uyumsuzluğu eleştirir. Alceste moral açıdan doğru ve haklı olmakla birlikte toplumsal yaşam açısından başarısız bir kişidir. Ödün vermeyen nobran karakteri onu sev-

gilisinden, dostlarından çevresinden kopmaya kadar götürür, toplum dışı bırakır. Yaşama sanatı olduğu kadar toplumsal yaşama sanatı da olan komedyaya göre Alces-te'in haklıyken haksız olması komik olduğu kadar hem kendini mutsuzluğa sürüklediği hem toplumsal yaşamını tehlikeye düşürdüğü için trajiktir.

d. Düşünce Komedyaları Bu başlık altında tezli komedyalar, tartışmalı komedyalar da denilen ve yazarın tartışmaya koyduğu bir düşüncenin olayları geliştirdiği komedyalar toplanır. Bu tür oyunlarda eğlendirme ve güldürme bir araç olarak kullanılır. Yazarın tartışmak istediği düşünce ya da kavram komedyanın başat ögesidir. Bundan dolayı da yazar komedyanın her olanağından düşüncesini desteklemek için yararlanabilir. Dolantılar, durumlar, grotesk görünüm ve anlatımlar, fakat en çok sözle vurgulanan anlatımlar. Tiyatro tarihinde Aristophanes'ten Shaw'e ve çağımızın karanlık komedyalarına kadar bu türün çeşitli örneklerini görürüz. Günlük sorunları evrensel ilişkiler ve boyutlar çerçevesinde tartışan Aristophanes'de tartışma aracı her şeydir. Gürültülü, patırtılı hareketleri içeren olaylardan söze; durum ve rastlantılardan allegori ve grotesk'e kadar her öğeye yer vermiş fakat çoğunlukla bu öğeleri fantezi ile kullanmıştır.

G.B.Shaw'un tartışmalı komedyalarının malzemesi ise paradoksal gerçektir. Alışılmış, kabul edilmiş inanç ve düşünceleri, yerleşmiş kurumları gerçeğin ve aklın ışığı altında tekrar gözden geçirme gereğini anlatabilmek için soytarı ayrıcalığından yararlanmak zorunda kaldığını

söylediğini belirtmiştik. Shaw, bu yolda toplum ve kahraman arasındaki çelişkiyi olduğu kadar kahramanı kendi iç çelişkilerini de nükte ve paradoksa dayanan dialog örgüsünde tartışmıştır. Eleştirici ve şakacı tavrıyla ironik gerçekleri ele alarak iyi - kötü ölçütünden çok doğru - yanlış mihengine vurmuştur. Pirandelo ve Chekhov'un oyunları da düşüncenin egemen olduğu komedyalar sayan eleştiriciler vardır. Değişen toplum koşullarıyla yeni bir toplumun kurulmakta olduğunu farkedemeyen ya da eskiye karşı çıkmakla beraber onu değiştirecek güç ve yetekten yoksun kişilerin çatıştığı bir dünyayı yansıtan bu oyunlar uzak açıyla işlendiği için belli bir komedya tonu getirirler. Ancak bu komedyalarda neş'eli kahkahanın bulunduğunu söylemek olanağı yoktur. Komedya kurgusu içinde ele alınan ironik durumlar bu oyunlarda ironik dünya görüşü haline gelir. Kendini yavaşça açığa vuran bir umutsuzluk giderek Pirandello'da daha karamsar, daha taşlayıcı ve yadsıyıcı bir yöneliş alır. Komedyanın, bu modern yazarlarda, ne hafifliği, ne olumluluğu ne de yaşam sevinci kalır.

c. Romantik Komedya:

Klasik komedyanın güncel ve gerçekçi niteliğine karşılık, geçmişe dönük ve hayalci bir komedya türüdür. Ortaçağ'ın ve Antik dünyanın masal ve efsanelerini konu edinir. Geçmiş ya da uzaklarda kalmış güncellerden hareketle bir özlemi dile getirir. Bugünden, ülküleştirilmiş bir yaşama kaçış vardır. Bundan ötürü de tabiat, hayal ve duygu öğelerinin karışımı bir düş dünyası yaratır. Ana

tema romantik bir aşktır. Olayların gelişiminde başlıca öge kader olarak görünür. Bu tutum romantik komedyalara fantastik bir görünüm verir. Gerçekçi komedyanın düzeltici ve ceza vermeye eğilimli eleştirisi, bu komedyalarda yerini duyarlığa, duygudaşlığa bırakır. Bir hoş görüş içinde kötülüklerin aşılabacağı dilek ve umudunu yaşatır.

Shakespeare'in bir çok komedyaları bu türün en güzel örneklerini teşkil eder. Onun komedyaları yaşam ve umut kadar, ölüm ve umutsuzluğu içeren bir dünya portresi çizerler. Geçmiş ve gelecek düşünceleri hal içinde karışmıştır. Böylece yaratılan zamansızlık ve mekânsızlık içinde, Shakespeare, hayat olgusu ile düş arasında dolaşır, gerçeğin yanılması verir⁽¹⁴⁹⁾.

d. Modern Komediya :

Klasik komedyanın çeşitli aşamalarda içindeki öğelerden birinin oyuna egemen olduğunu ve böyle alttürler oluştuğunu söylemiştik. Yazarın düşüncesinin egemen olduğu komedyalarda da günümüze değin gelişerek türlü görünümler aldığına değinmiştik. Shaw - Chekhov Pirandello çizgisinden gelişen düşünce komedyalarda II. Dünya Savaşının getirdiği maddi, manevi yıkıntı ile kendine özgü bir nitelik kazanıyor. Bu uzantı artık ton, yapı, amaç bakımlarından çok ayrıcalık gösterdiği için onu modern komediya adı altında dördüncü tür olarak ele almak eğilimindeyiz.

149 Allardyce Nicoll, "The Theatre and Dramatic Theory" s. 135

Modern komedyalar bir bakıma tragi - komedyadır. Eric Bentley modern komedy, kara komedy, karanlık komedy gibi çeşitli şekilde adlandırılan çağdaş oyunlar için "eski tragedyaları umutsuzluk şarkısı diye tanımlarsak bu yeni tragedyalara da şarkısız umutsuzluk diyebiliriz," der⁽¹⁵⁰⁾. Adolf B.Klarmann'a göre de taşı dağın tepesine çıkarırken gülümseyen Camus'nün Sysyphos'unun mutluluğu, modern komedyanın ruhunu teşkil etmiştir⁽¹⁵¹⁾.

Bu kara komedyaların ölümsü mizahı, modern sanatın altüst etme ereğiyle açıklanabilir. Bu sarsıntı, insanı hayatın içine iten, mutsuzluğunun, sorumsuzluğunun bilincine varmasını amaçlayan bir sarsıntıdır. Hiç bir doğruyu göstermeden tüm kuralları yıkar. Kişiyi belli öğretilerden ve buyruklardan kurtarmak için seyircisini şaşırtır, bunaltır ve kararsız bırakır.

Yazarlar bu etkiyi sağlayabilmek için tiyatronun her olanağından yararlanırlar. Düşünceyi daha keskinleştirmek, saçmayı ve gülüncü, anlamı vurgulamak için trajiği kullanırlar. Fakat artık ortada komedyaya benzer hiç bir şey kalmaz. Yadsıyıcı düşünce komedyanın kurallarını da bozar. Olaylarda mantıksal gelişim, süreklilik gözetilmez. Dilde de aynı kurallara karşılık uygulanır. Oyun içinde insan yaşamı kopuk, kopuk, bağısız ve tutarsız olarak verilir. Komedyanın yetersiz ve sıradan kişilerinin yerini Hiroşima gibi bir facianın sessiz tanığı olan tüm dünya

150 Erik Bentley, *"The Life of the Drama"*, s. 399

151 Adolph, B. Klarmann, *"Tulane Drama Review"*, 1960, s. IV.

insanları alır. Mutlu son aranmadığı gibi bazen son da yoktur. Ne geleneksel komedya biçiminin ve yapısının ne de amacının gözetildiği bu oyunlarda komedya ve fars öğeleri anlatımı değerlendirmek için araç, komedya açısı ise bir yöntem olur. Komedyanın hafif tonu neş'esi yerini ağır, olumsuz bir karamsarlığa bırakır. Fakat yazarlar bu bunaltı ile çağımızı kaplayan umutsuzluğu tırmalamaya, didiklemeye çalışarak umutsuzluğa meydan okumaya yönelirler. Eric Bentley'in dediği gibi, modern komedyalar içine alan "modern sanat'ın bize vereceği umut, ölümsüz yaşamı vaad eden bir cennet umudu değildir. Fakat daha değersiz sayılamayacak olan bugünden yarına yaşamamızı sağlayacak umuttur"⁽¹⁵²⁾.

Komedya kavramı içinde ele alınan fars ile komedyanın bugüne değin oluşan çeşitli türlerini gördük. Fakat komedyaya özgü niteliklerin; sözgelimi komik özü oluşturan özeleştirici, komedya tonunu sağlayan neş'e ve şaka, sonuçtaki bütünleştirici işlevin giderek çağdaş komedya türünün bir bölümünde kaybolduğunu gördük.

Günümüzde fars, töre, dolantı komedyaları varlığını sürdürmekle birlikte düşünce komedya türünün daha ağır bastığı görülüyor. Bu tür komedya türü ya bir mesajı ya da bir tezi içererek toplumsal ve devrimci amaçlar için yazılıyor. Hatta gerçeği göstermek için çoğu kez yergiye kayıyor. Gerçi yergi komedya yapısı içinde yazarın zaman zaman başvurduğu bir öğe olmuştur. Fakat yerginin ko-

152 Eric Bentley, *"The Life of the Drama"*, s. 353

medya içinde bir öge olarak kalmayıp oyuna egemen olacak kadar kapsam kazanmasıyla hem öz hem yapı hem de amaç bakımından tümüyle değişik, başka bir tür karşımıza çıkar.

Yergi (satire)

Antik Roma'da doğan bu edebi türün en eski temsilcileri Horatius ve Juvenal'dir. Latince "dolu tabak = satire" kelimesinden türeyen adı dahi, bu türün içine herşeyin tıktırılmış, doldurulmuş olduğunu anlatabilir. Edebiyat ve sanat tarihinde üç biçimde görünür. Monolog, Parodi ve Roman ya da Tiyatro türü. Biz burada, tiyatro türü olarak yergi'yi inceleyeceğiz.

Yergi özelliklerini yazarın amacını belirterek daha iyi anlatabiliriz. Yergi yazarı nesnel ve yansız değildir. Yönelişi, belli bir kişiyi, herkesin tanıdığı ünlü bir kişiyi ya da grubu, sınıfı, hatta düzeni eleştirmek, taşlamak ve suçlamaktır. Amacı bu küçümseme ve suçlamaya seyirciyi de ortak etmektir. Bu bakımdan hem kendisi hem de sunduğu gerçeğin yansıtılması nesnel değildir. Genellikle karamsar olan yergici toplumu teşkil eden bireylerin, toplumun, hatta insanlığın mayasında kötülük olduğu noktasından hareket eder. Bu yazarların yaptıkları daha ağır, daha yıkıcıdır. Kötülüğün bir hastalık gibi tedavi edilebileceğine inanan yergi yazarları ise daha iyimserdirler ve yıkıcılıkta aşırı gitmezler. Fakat her ne olursa olsun alay, zaafa ve giderilebilir bir kusura değil suça yöneliktir. Bundan dolayı alay ve kahkahasında horgörü egemendir.

Nefret ve düşmanlık duygularının bile ima yoluyla duyurulduğu olur.

Yazar amacına varmak için gerçekleri çarpıtır. Komedyadan ikinci büyük ayrıcalığı "yansıtan ayna" yerine "çarpıtan ayna" oluşudur. Uyandırdığı nefret ve horgörü ile düşüncenin serinliğini ve uzaklığını yitirir. Seyirciyi harekete, tavır almaya, heyecanlandırmaya yöneltir.

Komedyadan öz olarak üçüncü ayrılığı da böylece "öz eleştiri"ye yer vermeyişiyle ortaya çıkar.

Yergi yazarı mantıksal olmaya çalışmaz. Hayat görüşü ve bakış açısı birleştirmeye, bütünleştirmeye yönelik olmadığı için sunduğu olaylar dizisinde mantıksal bağ aramaz. Yergide olaylar genellikle episodik biçimde; aralarında boşluklar ve kesikler olan bir zincir biçiminde dizilir. Yazar bir düşünceyi çeşitli biçimde ve görünümelerde sunmak için her aracı deneyebilir. Abartma, alay istihza, parodi, çarpıtma gibi. Bu araçları geniş bir özgürlükle kullanır ve anlattığı öykünün olasılığına özenmez.

Özetle, yergi güncel olayları, tartışılan günün sorunlarını, somut gerçekleri ele almakla birlikte kişisel bir yönelişle, seyircisini sarsmak, kendi göstermek istediği düşünce ya da gerçeğe inandırmak için bu özü çarpıtır. Eleştirisi, alaya, kötülemeye, suçlamaya kadar gider ve özeleştiriyi içermez. Yapıcı ve bütünleştirici değil, yıkıcı, ayırıcı, sarsıcıdır. Nesnelliği ve uzak açısı, nefret ve düşmanlık en azından aşağılama duygularıyla bozulmuştur. Eğlendiriciliği düşmanlık duygusu ile karışıktır.

TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDYANIN EVRİMİ

Yirmibeş-yüz yıllık geleneği olan batı tiyatrosu bir gelişim ve değişim sürecinde çeşitli türler oluşturmuştur. Komedyacı bu oluşum içinde her çağın koşullarına uygun olarak yeni özellikler kazanmış, fakat asal niteliği olan eleştirel açısını korumuş, tüm sınırlamalara baş kaldır-
makta direnmiştir.

Bizde batı anlamında tiyatro geleneği yenidir. Batı etkisi ile meydana gelen tiyatronun geçmişi yüzyıldır. Ondan önce kökleri Anadolu geleneklerine uzanan ve Selçuklulardan bu yana çeşitli vesilelerle ve şenliklerde oynana gelmekte olduğunu bildiğimiz Seyirlik oyunlarımız vardır. Bu oyunların içinde Karagöz ve Ortaoyun'u, XVI. yüzyıldan itibaren gelişimini tamamlayarak geleneksel tiyatromuzu oluşturur⁽¹⁾.

-
- 1 Animistik ve totemistik dinlerin kalıntılarını taşıyan ve Dionysos ritüellerine de benzerlik gösteren Köy Seyirlik Oyunlarımız var. Bunlar çeşitli yaşam olgularını vesile ederek köylünün büyük bir bölümünün katılmasıyla "Oyun Çıkarma" adı altında oynanan metinsiz, yarı büyöl, yarı törensel oyunlardır. İçinde hayvanların, hayvan kılığına girmiş insanların bulunması, üreme ile ilgili simgelere çok yer verilmesi, bu oyunların Şamanistik törenlerle olduğu kadar Grek komoslarıyla da ilintili olduğu kanısını uyandırmaktadır. Zaten yerleşme bakımından bu geleneğin Anadolu'nun malı olduğu kolaylıkla düşünülebilir. Yeniden doğmayı, üremeyi simgeleyen hareketler bu oyunlar giderek kutsal anlamını yitirmiştir. Eğlenme ve eğlendirme işleviyle sürmektedir. Bu oyunlarda eleştiri ve küçümseyici gülünçlemeden çok doğa ile birlik olma, yaşama katılma tepileri sezilir. Doğal bir sevinç ve cümbüşlü bir olay ortamı yaratılır. Geleneksel olarak köylerde çıkartılan bu oyunlar günümüzde seyrekleşmekle birlikte hala sürmektedir. Ayrı bir çalışma konusu olduğu için araştırmamızın dışında bırakılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** eseriyle başlayan Batı tiyatrosu etkisi Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi komedyalarını oluşturarak Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna bir köprü teşkil eder. Günümüz tiyatrosu ise kendine özgü eğilimleriyle komedyanın türünü yeni bir doğrultuda geliştirmektedir. Türk komedyası üzerindeki araştırmalarımızı böylece geleneksel tiyatro, Batı etkisiyle oluşan tiyatro ve çağdaş tiyatro olarak üç aşamada inceleyeceğiz.

I. GELENEKSEL TİYATRO

Geleneksel tiyatrodaki Meddah, Karagöz ve Orta oyunu türleri ile karşılaşırız. Günümüzde yaşayan, hiç olmazsa, elimizde incelemek için yeterli belgeleri bulunan türleri almak zorunda olduğumuz için, gezgin bir öykücü ve iyi bir aktör olarak görünen Meddah'ın öykülerine ait yeterli belgeye sahip olmayışımız, onu incelememiz dışında bırakmıştır.

Geleneksel tiyatromuzun inceleyeceğimiz ilk metinleri Karagöz Gölge oyununa aittir. İki boyutlu deri tasvirlerle perdeye gölge düşürülerek oynatılan Karagöz, canlı aktörlerden yoksunsa da, aynı zamanda yazarı sayılan oyuncacı, sesiyle katılarak oyuncunun yerini tutar. Ayrıca Karagöz, oyun yeri olan perdesi ve seyircisiyle tam bir tiyatro olayı yaratmaktadır.

Karagöz'ün bize I. Sultan Selim'in Mısır seferinde Mısır'dan geldiği sanılmaktadır⁽²⁾. Fakat tarihçilerimiz daha da geri giderek Selçuklular zamanında da gölge oyunu oynandığına dair kanıtların mevcut olduğunu ileri sürmektedirler⁽³⁾. Türk Tiyatrosu araştırmacısı Dr. Metin And, Reich'in şu savını daha olası bulur⁽⁴⁾. Yunan mimuslarından başlayıp Bizans ve Ortaçağ mimusları üzerinden geçen bir gelenek Karagöz'e kadar uzanmaktadır. Bizans'tan beri oynanmakta olan mimus oyunlarının Anadolu'nun ikibin yıllık geleneği olduğu, malzeme ve üslup bakımından Karagöz'ü de etkilemiş olabileceğini uzak bir varsayım saymamalıdır. Bununla beraber ileride incelememizde göreceğimiz gibi, Türk masallarından Halk efsanelerinden, mizah ve folklorundan çok izler taşıyan Karagöz bizim yerel karakteristiklerimizi ve özelliklerimizi yansıtmaktadır. Kaynak araştırmalarına girmeden, sadece tanıtma ve bir ön bilgi sunma açısından, Ortaoyunu'nun tarihçesine göz atarak şu genel görünümü saptarız. Batılı incelemeciler Yunan ve Latin mimuslarıyla "commedia dell'arte"nin Türk Geleneksel tiyatrosu üzerindeki etkisine işaret ederler. Bizim incelemecilerimiz de yüz yıllar boyunca dramatik özellikte kişileştirmeye dayanan sözlü oyunların geleneğine dayanarak bu oyunlar ile, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve hokkabazlık gibi çeşitli

2 Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu *Kukla Karagöz Ortaoyunu* Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s. 112.

3 Sayın Prof. Dr. Şerafettin Turan ve Doçent Dr. Nejat Kaymaz ile yapılan sohbetten.

4 a.g.e., s. 307.

oyun türlerinin karışımından doğan bir gelişimle Ortaoyunu'nun bildiğimiz biçimine varıldığını söylüyorlar⁽⁵⁾. Selçuklular'dan beri elimize geçen belgelerle kanıtlanan bir gerçek Türklerin "taklid"e düşkün bir ulus olduğudur. Toplumsal olsun siyasal olsun güncel olayları hemen oyunlaştırıp bazen ciddi bir yönelişle, fakat genellikle alayla eleştirdikleri bu belgelerden anlaşılmaktadır⁽⁶⁾.

Yurdumuz eski uygarlıkların da yurdudur. Coğrafi durumu bakımından çeşitli imparatorlukların ve ulusların gelip geçtiği ve çatıştığı bu toprakların eski kültürlerin etkilerini de taşıması çok doğaldır. Tezimiz mevcut tiyatromuzu değerlendirmek amacı güttüğünden etkilerin derecesi ve Türk Tiyatrosu'nun başlangıç tarihi tartışmaları konumuzun dışında kalmaktadır.

Elimizdeki belgelere göre onyedinci yüzyılda Gölge Oyunu'nun Karagöz adı altında kesin biçimini aldığını biliyoruz⁽⁷⁾. Onsekizinci yüzyıldan bu yana da Ortaoyunun oynanmakta olduğu kesinlikle anlaşılmaktadır. Bu gerçeğe ve şimdi elimizde bulunan metinlere dayanarak Geleneksel Tiyatromuz'u komedyaya açısından değerlendirmeye çalışacağız.

5 a.g.e. 177; Cevdet Kudret *Ortaoyunu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973, s. 43 - 44

6 Bu yorum ünlü Aleksiyad'a ve Prof. Dr. Mustafa Akdağ'ın, Sayın Prof. Dr. Nutku ile bana anlattığı belgeye dayanarak yapılmıştır.

7 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 120.

A. KARAGÖZ :

Karagöz oyunları güncel yaşamın sorunlarını yansıtır. Bu güncel gerçekte, hem bir kent kesiminin töre ve göreneğini, hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminin yankılarını buluruz. Bu gerçekler bazen tarihsel olaylar, bazen masallar, bazen de Batı Tiyatrosu'nun konularına oturtulmuştur.

Tarihsel gerçeklere dayanan oyunlardan *Hamam* ⁽⁸⁾ ve *Kanlı Nigar*'ı ⁽⁹⁾ sayabiliriz. Tuzsuz Deli Bekir tipinin de onyedinci yüzyılda yaşamış ve sarhoşluğuyla ünlü Bekir Mustafa'dan esinlendiği söylenir. Karagöz oyunları halk efsaneleri ve klasik edebiyatın (*Leylâ ile Mecnun*, *Tahir ile Zühre*, *Ferhat ile Şirin*) öykülerinden de yararlanmıştır. Batı komedyalarının etkisini ise şu oyunlarda bulmak mümkündür: *Hekimlik*, *Cincilik*, *Hain Kâhya*, *Ters Evlenme*. Bu oyunlardan ilk üçünde diğer Karagöz incelemecilerimiz Batı etkisi buldukları halde *Ters Evlenme*'deki benzeşmeden söz açmamışlardır. Plautus'un Casina adlı eserinde evdeki genç cariyeye ile bir gece geçirmek için entrikalar kuran ihtiyar çapkına bir oyun oynanır ve bir erkek gelin kılığında ihtiyarın koynuna girer.

Ters Evlenme'de de Karagöz gelin kılığına sokularak Tuzsuz Bekir'e nikâh edilir. Biz bu açık benzeşmeyi bir etkileşim olarak sayma yanlısıyız.

⁸ Cevdet Kudret, *Karagöz* – Cilt II, s. 227.

⁹ Cevdet Kudret, *Karagöz* – Cilt I, s. 34

İster yabancı kaynaklardan alınmış, ister masallardan yararlanılmış olsun bu konular "mahalle"nin yerel renklerini ve atmosferini taşır. Aynı zamanda "havas"sından "avam"ına kadar Osmanlı kültürünün çeşitli öğelerini yansıtır. Bu oyun figürlerinin kişilikleri özellikle Karagöz tipi, bazen Türk mizahının ölmez şahsiyeti Nasrettin Hoca'nın kimliğine, bazen Türk masallarının Keloğlan'ı niteliğine bürünerek toplumu oluşturan çeşitli eğilimlerin sözcülüğünü yapmış gibidir. Keloğlan özelliği ile ne kastetmekte olduğumuz açıklayalım. Profesör Pertev Naili Boratav'a ve Tahir Alangu'ya göre:

"Keloğlan masallarındaki kahraman, öteki masalların kahraman tiplerinin mütevekkil, kaderlerine razı, daha doğrusu törelere bağlı ve kurulu düzenin kanunlarına boyun eğen kişiliklerine karşı mücadeleci ve aktiftir. Bu dünyanın haksızlıklarına karşı alttan ve derinlerden gelen sinsi ve kinle karışmış bir saldırıya da bir direnme ihtiyacı Keloğlan masallarının bütün örneklerinde ortak bir özellik olarak bulabildiğimiz önde gelen temel unsurdur" (10).

"Keloğlan durmadan haksızlıklar, kötülükler yapan kimselerin karşısına pervasız bir atılganlıkla çıkmakta, iyisini kötüsünü ayırmadan onlara kullandıkları aynı silahla mukabele etmektedir" (11).

10 Tahir Alangu – *Keloğlan Masalları*, Keloğlan Yayınları, 7, 1967, 1st., s. 205

11 a.g.e., s. 206

"Keloğlan en çetin koşullar altında bile pervasız olacak, kendine has zalim neşe'sini sürdürecektir... Keloğlan kişiliğinde korku nedir bilmez, gözyaşı tanımaz, hayatın silleleri altında ezile ezile iyice yetişmiş nitelikler, çevrelerini genişletmiş, şehirlileşmiş köylülerimizin pişkinliği açıkca görülür" (12).

Karagöz Keloğlan'ın başkaldırıcı etkin niteliğini tümüyle taşıyor demek tabii yanlıştır. Fakat onun kurulu düzene isyan eden kendine sunulan doğruları, kuralları çiğneyen, biraz da kıyıcı ahlak anlayışını ancak Keloğlan benzerliğiyle çözümleyebiliriz. Karagöz'deki bu Keloğlan niteliklerine şu oyunlarda rastlıyoruz. *Kayık*'ta kayıkçılık yapan Karagöz, Yahudi'nin mızıkçılık ederek onu bir kaç kez iskeleye döndürmesi üzerine kayığı sallayarak Yahudi'yi denize düşürür, boğulmasına sebep olur. *Salıncak*'ta Karagöz, sallanmak için kıyasıya pazarlık eden Yahudi'yi sallarken düşürür ve öldürür. *Ferhat ile Şirin*'de Karagöz Ferhat'ı soymaya kalkar ve atını alıp kendi evine götürür. *Eczahane*'de hekimlik yapmaya kalkarak Yahudi'nin kerpetenle çenesini çıkarır. Topal ihtiyarın kolunu, bacağını, başını koparır. *Yalova Sefası*'nda Zenne ile Yalova sefasına gitmeye kalkan aşıklar kafilesine katılır. Fakat zenne'nin aşıklarını sakladığı küpe girerek hepsinin üstüne işer ve köpeğini altındakilere saldırtarak ısırtır. *Kırgınlar*'da oyundaki payını eksik veren Hacivat'ı döverek öldüren Karagöz onu küpe tıktığı gibi, aramaya gelen kardeşlerini

de öldürüp küpe koyar. *Meyhane*'de sızan Bekri'nin bardağına işeyerek Bekri'ye rakı yerine sidiğini içirmeye kalkar ama bu kez kazdığı kuyuya kendi düşer.

Karagöz'ün kıyıcılığından başka muzurluğu, bazen iyiliğe kemlik etmesi, onu bunu dövüp kaçırmaması her oyunda yinelenen tavrıdır. Karagöz oyunları Keloğlan kişiliğinden başka Keloğlan masalarının malzemesinden de yararlanır. Söz gelimi Karagöz muhaverelerinden "Öyle Denmez" in⁽¹⁾ "Keloğlan Hiç Alıyor" ⁽²⁾ masalı ile çok açık bir benzerliği vardır.

Karagöz oyunları halk masallarından başka halk mizah ve folklorunun da etkisinde kalmıştır. Bazan çok basit olan olay dizisinde, bazen de diyalog örgüsünde Nasrettin Hoca masallarının etkilerine rastlanır. *Abdal Bekçi* ve *Bursalı Leylâ* oyunlarında zennelerin evine girmek isteyip de sarhoşdan korkan Karagöz bir defasında Beberuhileri, diğerinde Arnavutları arkasına alır. Fakat sarhoşun görünmesiyle arkasında kimseyi bulamaz. Buradaki yalnızlığı, Nasrettin Hoca'nın Timurlenk'e filleri şikâyete gittiğinde arkasında kimseyi bulamayan Nasrettin Hoca'nın yalnızlığına çok benzer. *Canbazlar*'da ise canbazlık ederken düşüp ölen Karagöz'ün tabutta giderken dirilip kalkması Nasrettin Hoca'nın bilinen hikayesi ile benzerlik taşır. *Büyük Evlenme*'de de çirkin, edepsiz bir kadınla evlenen Karagöz, karısına Nasrettin Hoca'nın

13 Cevdet Kudret, *Karagöz*, Cilt III, s. 507

14 Tahir Alangu, *Keloğlan Masalları*, Keloğlan Yayınevi, 1967, 1st., s. 77.

şu ünlü yanıtını verir: "Bana görünme de kime görünürsen görün."

Bu verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi Karagöz bazen Keloğlan kimliğinde saldırgan, kıyıcı, düzen bozucu olarak hareket eder. Bazen de Nasrettin Hoca'nın feylezofça hoşgörüsünü takınır.

Karagöz söyleşmelerinde ve fasıllarında maniler ve tekerlemeleriyle halk folklorunun da yaşatıldığı görülür. Örnek olarak "Manici" söyleşmesini alalım.

*Hacivat — Size geldim size geldim
İnci mercanı dize geldim*

Karagöz — (Çalar)

*Hacivat — Benim güzel komşularım
Arzulayıp size geldim*

*Karagöz — (Hem çalar hem söyler) Güm-bede
gümgüm bede! Güm-bede gümgüm
bede!*

*Hacivat — Başta sarık büküm büküm
Sırtımda davuldur yüküm
Benim güzel komşularım
Hele selamün-aleyküm*

Karagöz — Aleyküm selam! Güm bede gümgüm!

*Hacivat — Merdane beyim merdane
Altın saatler gerdane
Benim beyimi sorarsanız
Semt-ü civarda bir tane*

*Karagöz — Güm bede gümgüm! Güm bede
gümgüm!*

*Hacivat — Yeni cami direk ister
Söylemeye yürek ister
Benim karnım toktur ama
Arkadaşım börek ister*

*Karagöz — Amin Hacivat amin! Güm bede
gümgüm!*

*Hacivat — Havaya attım fışeği
Döndü dolaştı köşeyi
Arkadaşımı sorarsanız
Paçacının kör eşeği*

*Karagöz — Bunda halt ettin. Tokmak kafana gele-
cek haa?*

*Hacivat — Aman Karagöz çal! Bak hanımlar
gülüyorlar*

Karagöz — Ben eşek olduktan sonra herkes güler

Hacivat — Canım sen aldırma, çalmana bak!

C.K.Cilt 3,S.503

Bir başka mani örneği;
*Li koyun Li koyun
Acemi kasap elinden
Ne şeker dertli koyun*

Ben bu dertten ölürsem

Adımı dertli koyun

Kayık, Cilt 2, S.363

Tekerleme örnekleri;

Ten tere lâ, ten tere lâ,

Ten le le lâ, tere lele lâ, tere leir lâ

Dağda bir keçi

Sivridir kıcı

Haspanın piçi

A canım bunda bir iş var

Tere le le lelâ, tere lele lelâ

Tere lele lelâ, tere lele lelâ

Ala bida, ala ala hey

Sünnet, Cilt 3, S.101

Karagöz — Akbaba leylek

Hani bana gömlek

Gömleğin ucu yok

Kara kızın suçu yok

Karagöz'ün, Esrar İçip Deli Olması, Cilt 2, S.360

Karagöz — Arap Arap ardında!

Arap Arap ardında!

Hacivat — Ben onu gördüm,

Gördüm de bildim:

Tabla önünde,

Uzunçarşı başında.

*Karagöz — Ulan, sana fındıkçı Arap'ı
söylemiyorum.*

(makam ile)

Arap Arap ardında!

Arap Arap ardında!

*Hacivat — Ben onu gördüm,
Gördüm de bildim:
Kayış belinde, Ustura elinde.*

Kırgınlar, Cilt 2, S.409-410

Karagöz malzemesini oluşturan folklor özünü sayarken bu malzemede Köy Seyirlik Oyunlarının bir çok öğelerini de bulduğumuzu söylemeliyiz. Köy Seyirlik Oyunlarının yılın değişimi üzerine oynanan türlerinde ölüp dirilme motifi vardır. Karagöz oyunlarının çoğunda görülen ölüp dirilme olayı bu gelenekten bir kalıntı sayılabilir. Zira bu ölüp dirilmelerin konu içinde özel bir anlam ve işlevi yoktur. *Salıncak*'ta Yahudi, *Bahçe* ve *Canbazlar*'da Karagöz, *Kırgınlar*'da Hacivat ve kardeşleri, Eczane'de İhtiyar öldükten sonra dirilirler. Gerçi Karagöz oyunlarının komedyâ niteliği oyunların acıklı sonla bitmesine izin vermez denebilir. O takdirde ölüp dirilme olayının da yaratılması gereksizdi. Bu motif olsa olsa eski yılın yeni yıl çatışmasını içeren eski ritüellerin ruhunu taşımaktadır. Eskiyen kötüleyen ölüyor ve simgesel ola-

rak dirilme ile yenileniyor. Seyirlik oyunların bir başka ögesi olan 'kız kaçırma'yı da Karagöz oyunlarında buluyoruz. Sahte Esirci'de evin hanımının eşkiyalar tarafından kaçırlmasını örnek gösterebiliriz.

Karagöz oyunları, Seyirlik Köy Oyunları'nın bir başka önemli ögesi olan hayvanlarla da haşırneşirdir. *Abdal Bekçi*'de merkep; *Bahçe*'de köpek, eşek; *Büyük Evlenme*'de koyun, keçi, deve, inek, domuz, eşek, at, maymun, ayı; *Canbazlar*'da merkep, yılan; *Ferhat ile Şirin*'de at, merkep, yılan; *Hamam*'da merkep; *Kanlı Kavak*'ta yılan; *Tahir ile Zühre*'de arı; *Tahmis*'de âhu, leylek, merkep; *Yalova Sefası*'nda köpek; *Cazular*'da büyü yoluyla keçi, eşek, yaban kazı sayılabilir. İnsan yaşamıyla böylesine içiçe girmiş çeşitli hayvanlar ancak Folklor dünyasının ve onun bir parçası olan Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleridir. Bu hayvan figürleri doğal yaşamı yansıttığı gibi, simgesel anlamla da yüklüdürler. Böylece, Totem inancından kalma hayvan motifinin halk masallarından geçerek Karagöz'e yansıdığını ileri sürebiliriz. Bu inançlara göre Kartal gök tanrısının gücünü ve göğü; yılan ölümsüzlüğü; ayı orman ruhunu simgelemekteydi. Karagöz oyunları bu tür grotesk niteliğini bu halk öğelerinden almıştır.

Diğer yandan Karagöz oyunlarında Divan Edebiyatı motiflerine de rastlanır. Her oyunda yinelenen tasavvufi anlamlı gazeller, soyut bir güzele söylenen şarkılar ve se-mailer ile bazı oyunlarda görülen homoseksüellik motifi bu edebiyattan Karagöz oyunlarına geçmiş olmalıdır.

Bir perde gazeli:

(Hacivat "perde gazeli"ni okur.)

*Süret-i zâhiri bir zıll-i hayaldir perde
Alem-i kevni temâşâyâ misaldir perde
Mucid-i perde de bir zıll-i hayaldir şimdi
Vakt-i müstakbele bir nisbet-i haldir perde
Perdenin ruhu olan meş'ale olmazsa eğer
Mani-i rü'yet-i ashâb-ı kemaldir perde
Kurulup meclis-i irfâna edilse tenvir
Pertev-i şem-i tecelli-i cemaldir perde
Karagöz seyredelim biz de bu şeb ey Hüsîn
Hâl-i dünyâyı temâşâyâ misaldir perde*

Çeşme, Cilt 2, S.12

Bir Semai Örneği:

Hacivat — (Semai söyliyerek perdeye gelir.)

(Semai Râst)

*Gelse o şuh meclise nâz ü tegaafül eylese
Reng-i hicâbe gülşen-i meclisi gül gül eylese
Ta'nı-ger-i riyâz-ı huld olur idi vücuh ile
Aşık-ı zârı gülşen-i vaslına bülbul eylese
Tiri lel le le le le le le le le le li
Cânım yele lel le le le lel le le le li*

Kanlı Kavak, Cilt 2, S.267

Şimdi bu malzemenin nasıl bir içeriği oluşturduğunu inceleyelim.

Yaşam Sevinci Toplum Eleştirisiyle İççe

Karagöz oyunlarında olaylar dizisini oluşturan, psikolojik gerçekleri açıklayan, istemin yarattığı olaylara, karakter gelişimini gösteren yaşantılara rastlanmaz. Olaylar hep aynı biçimde başlar ve biter. Taklitler bütün oyunlarda aynı tipi yansıtırlar. Fakat gene de oyunun tümünden bir hayat gerçeği çıkar. Hem çağının töresine hem de toplumsal sorunlara ayna tutar ve ibret verir.

Günlük yaşam sorunlarından yoksulluk, işsizlik ve cehalet her oyunun ana temasıdır diyebiliriz. Karagöz oyunlarında Hacivat'ın perde gazelinden sonra gelen "muhavere" bölümü bir film jeneriğinde olduğu gibi kimi kez bu sorunların açıklığını verir. Muhaverenin ana konusunu teşkil etmemekle beraber dialog örgüsünde bir ima, bir yakınma olarak yoksulluk belirtilir. Fakat oyunların ana bölümü olan "fasıl" da sorun muhakkak ortaya çıkar.

Bütün Karagöz oyunlarında Karagöz işsizdir. Hacivat'a iş istemek için başvurur ve onun yardımıyla iş sahibi olur. Karagöz'ün işsizliği Çelebi'nin aylaklığına benzer. Çelebi babadan kalma emvalliyle geçinen bir mirasyedi, Karagöz ise hem meteliksiz, hem mesleksiz bir gariptir.

Kayık oyununda hem Hacivat hem Karagöz yoksulluktan bezen karıları tarafından sokağa atılırlar. *Yazıcı*'da Karagöz'ün karısı çalışmayan kocasını eve almayarak onu bir iş tutmaya zorlar. *Tahmis*'de işsizlik teması 'Ara Muhaveresi'nde başlar. Karagöz'ün karısı kocasına kapıyı

açmayarak evin tüm ihtiyaçlarını görünceye kadar onu içeri sokmaz. *Kanlı Nigâr*'da yoksulluk teması Gelgeç Muhavere'sinde Karagöz'ün aşk şiirlerini parodize etmesiyle belirir. Bu muhavereyi aynen alıyoruz.

Gelgeç Muhaveresi

Hacivat — Hay külhani, Savuştun ha! Ben şimdi seni aşağı gelmeye mecbur ederim!

Râz-i mâft-i bâlimi arz eylerim cânâna beeen! (Gider)

Karagöz — (Gelir) Çapkınlıkta şöhretim var, postu serdim külhâna beeen! (Gider)

Hacivat — (Gelir) Yaktı yandırdı o şuhun cilvesi uşşâkını (Gider)

Karagöz — (Gelir) Geçen akşam kahveci dövdü kahvede uşâğını! (Gider)

Hacivat — (Gelir) Mest eder meftununu ol nazlı yârin gözleriii! (Gider)

Karagöz — (Gelir) Harap etti bahçeyi çiftçinin öküzleriii! (Gider)

Hacivat — Bir dilbere gönül verdiğimi evden duydu-laar! (Gider)

Karagöz — alacaklılarım ilâm edip beni hapse koydu-laaar! (Gider)

Hacivat — (Gelir) Eyyâhlar olsun sevdiğim aldı elim-den ol rakiib! (Gider)

Karagöz — İki katlı ekmekkadayıfı olsun bana nasiib! (Gider)

- Hacivat* — *Gülsitanda şaklayan bülbüllere bak sustulaaar! (Gide. ¹*
- Karagöz* — *(Gelir) Geçen akşam düğünde sarhoşlar ortalığa kustulaaar! (Gider)*
- Hacivat* — *(Gelir) Hânendeye iştihâ verir suz-i dil-ârâ Şehnaaaz! (Gider)*
- Karagöz* — *(Gelir) Hintyağını iç Hacivat oldun ise ınkıbaaaz! (Gider)*
- Hacivat* — *(Gelir) Ateş-i hicranla her dem sinemi ben dağlarım! (Gider)*
- Karagöz* — *(Gelir) Maşacılık para etmezse ben süpürge bağlarım! (Gider)*
- Hacivat* — *(Gelir) Bahçelerde olur fesleğen ile ituur! (Gider)*
- Karagöz* — *(Gelir) Doğrudan hiç hazetmem, atarım kıtıur! (Gider)*
- Hacivat* — *(Gelir) Aldanma bu cihâna, çek başına abâyı! (Gider)*
- Karagöz* — *(Gelir) Benimle çok uğraşma, yersin kafa-na sopayı! (Gider)*
- Hacivat* — *Yârim cânıma kâr eyledi cevrü sitemiii! (Gider)*
- Karagöz* — *(Gelir) Dün gece bir temiz dövmüşler şerbetçi Ethemiii! (Gider)*
- Hacivat* — *(Gelir) Rahm eder mi hâlime cânana etsem arz-i haaal! (Gider)*

- Karagöz — (Gelir) Bizim pederden mirastır çeribaşı-
lık intikaaa! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Bana gönderdiği yârin bir ufacık
şukkadıır! (Gider)*
- Karagöz — Karakışa dayanamam, zira bağrım yuf-
kadıır! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Bir güzele bende oldum düşeli sev-
dasınaaa! (Gider)*
- Karagöz — (Gelir) Sulukule'de rastgeldim Çingene
kavgasınaaa! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Dilerim olsun rakibim sağ ü binler
yaşasıın! (Gider)*
- Karagöz — (Gelir) Dilerim ki Hacivat yetmişinde kan
işesiin! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Bir kalem, kaş şuh gördüm dur-
mayıp yazı yazaaar! (Gider)*
- Karagöz — (Gelir) İnsan züğürt iken düşünür, para
olunca azaaar! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Bahçeye diktim şebboy ile nergiiis!
(Gider)*
- Karagöz — (Gelir) Sana selâm etti bizim koca Sergii-
is! (Gider)*
- Hacivat — (Gelir) Ağyârdan hâli lutfen bir şeb buyur-
sun bizim kasraaa! (Gider)*
- Karagöz — (Gelir) Geçen akşam basur sıkıştırdı, uy-
durdum hasıraaa! (Gider)*

- Hacivat* — (Gelir) *Senin destin bus edeyim eyle bana himmetiii! (Gider)*
- Karagöz* — (Gelir) *Çingene'yim, nam kazandım, isterim ben şöhretiii! (Gider)*
- Hacivat* — (Gelir) *Câm-i meyden vazgeçtim nuş etmem sahbâyıı! (Gider)*
- Karagöz* — (Gelir) *Bizim oğlan fundadan gelirken kaybetmiştir sıpayıı! (Gider)*
- Hacivat* — (Gelir) *Bir şivekârın meftunuyum pek çoktur âşıklarıı! (Gider)*
- Karagöz* — (Gelir) *Geçen akşam fare götürmüş raftaki kaşıklarıı! (Gider)*

Kanlı Nigâr, Cilt 2, S. 305-309

Bu Gelgeç muhaveresi çağın karnı tok, sırtı pekleri ile meteliksizleri arasındaki çelişkiyi dile getirmede çok önemli bir örnektir. Aynı eserde yoksulluk ve açlık teması Ara Muhaveresinde Karagöz ile karısının kavgasında ve Fasil bölümünde diğer olaylarda sürmektedir. Fasil bölümünde Karagöz, Kanlı Nigar'ın evindeki yemek ziyafetinin dayak ziyafeti olacağını sezinler. Fakat yemek olması ihtimali onun dayağı bile göze almasına sebep olur. *Hekimlik*'te Muhaverede başlayan parasızlık ve yoksulluk yakınmaları Fasil'da Karagöz ile karısının kavgaya edip dövüşmeleriyle somutlaşır. *Cincilik*'te Hacivat ile Karagöz işsiz olduklarından iş ararlar ve ancak Karagöz'ün rüyasında öğrendiği cincilikle para kazanmaktan başka yol bulamazlar. *Bursalı Leylâ*'da Karagöz gelene

geçene borçludur. *Büyük Evlenme*'de meteliksizlikten yakınma Muhaverede başlar ve Fasılda Karagöz'ün eve alınmayışıyla devam eder. Karagöz kapıyı kırıp girerse de karısı evi terkeder. Osman'da eve eli boş gelen Karagöz'ü karısı eve koymaz. *Kırgınlar*'da Hacivat'ın hasta ziyareti-ne yiyecekle geleceğini sezinleyen Karagöz hasta taklidi yapıp kat kat yorganları üstüne serdirmek yoluyla Hacivat'ı kandırıp bolca yiyeceğe kavuşacağını hayal eder. İşsizlik yalnız Karagöz'ün derdi değildir. Anadolu ve Trakya'dan gelen köylü ve kasabalı da Hacivat'a iş için başvururlar.

Karagöz, bilgisizliğin de simgesidir. Onun yoksul ve işsiz kalmasına neden olarak Hacivat, Karagöz'ün cahilliğini gösterir. Örnek olarak *Kanlı Kavak* oyunundan muhavereyi gösterelim.

Hacivat — Vay! Sen mektebe başladın mı?

Karagöz — Başladım ya ne sandın?

Hacivat — Başladığınız mektep ibtidai mi yoksa rüştiye mi idi?

Karagöz — Ulan, ne eşeksin be! İbtida ben başladım.

Hacivat — Mürekkep yaladınız mı?

Karagöz — Evet Yaladım.

Hacivat — Elif yuttunuz mu?

Karagöz — Yuttum.

Hacivat — Kağıt karaladınız mı?

Karagöz — Paraladım.

Hacivat — *Yazı çıkarabilir misiniz?*

Karagöz — *Yazı çıkarması bir şey mi? Gel, götün varsa kıştı çıkar. Evde ne odun ne kömür, kesene bir paralar hak getire.*

Kanlı Kavak, Cilt 2, S.274

Kanlı Nigâr muhaveresinde *Hacivat Karagöz'e* "elif be" öğretir. *Ferhat ile Şirin'de* Karagöz'ün tembelliğine değinilir. Eğitilmemişliğe ilişkin kusurun kişiyi işsiz ve yoksul yaptığı kadar, edep erkân yoksulu yaptığı da sergilenir. Bu yüzden Karagöz *Bahçe'de* rezalet çıkarır, doğru dürüst eğlenmesini bilmez, cinsel dürtülerini dizginleyemez; *Salıncak, Bakkallık, Ortaklar'da* olduğu gibi çabuk kandırılır, haksızlığa alet edilir. *Bakkallık; Doğru ile eğriyi* ayıramaz, *Kanlı Kavak*. Bu oyunda yaş ağacı keserek hem öteki dünyanın hem bu dünyanın hismine uğrar. Görev duygusu gelişmemiştir, *Abdal Bekçi*. Karagöz insanları hoş görecektir bir olgunluğa erişemez ve çevresiyle kolay kolay uyum kuramaz.

Karagöz imgesiyle yansıyan işsizlik, yoksulluk ve bilgisizlik toplumu kemiren en büyük sorun olan zorbalık ve düzen bozukluğuyla sıkıca ilintilidir. Bütün Karagöz oyunlarında, perdeye yansıtılan "*mahalle*"nin renkli yaşıntısının altında bir zorbalık ve haksızlık ırmağının akışı duyulur. Gerçekten tarihsel kaynaklar da Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak düzeninin onyedinci yüzyıldan sonra bozulmaya başladığını ifade ediyorlar. Niyazi Berkes'in *Türkiye'de Çağdaşlaşma* adlı eserinde saptadığı gerçek

Karagöz oyunlarında ortaya çıkan duruma çok güzel ışık tutmaktadır:

"Çiftini, çubuğunu kaybeden köylü başka yerlere kaçmaya çalışıyordu. Taşradan hamal, kayıkçı ve başka işler için gelen Lazlar, Kürtler, Arnavutlar, Türkler (Anadolu'lu rençber reaya) içeri sokulmaya çalışılıyordu

Başkent'in erzak ve geçim güçlükleri yüzünden oraya sokulabilmek çok güçtü. Açıkta kalanların bir çoğu eşkiyalığa döner, sonunda bir derebeyinin himayesine girerdi"⁽¹⁵⁾.

Gerçekten Karagöz oyunlarının hepsinde imparatorluğun dört bir yanından gelen Acem, Arap, Laz, Kayserili, Hırbo, Rumelili, Arnavut gibi unsurların bir akış halinde meydan-ı sühandan geçtikleri görülür. Bunların içinde genellikle sadece Acem zengindir. Diğerlerinin hemen hepsi işsizdir, ve İstanbul'a iş aramaya gelirler. Bu oyunlarda toplumun çeşitli etnik kesimlerinden birer temsilci bulunur. Zenne, Çelebi gibi genç kuşak temsilcilerinin sayısı ikiyi geçmez. Buna karşılık zorba tipinin beş tane oluşu dikkate değer. Külhanbeyi, Matiz, Tuzsuz İstanbul kabadayılarının Efe ve Zeybek de Anadolu zorbalarının temsilcileridir. Gerçi bu zorbalar bozulan devlet düzenini kendi ölçülerine göre yola koymayı üstlenmişlerse de asayişin keyfi olarak ve yasaya dayanmaksızın

15 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Basımevi, Ank. 173, s. 81

sağlanmaya çalışılması ve kaba gücün geçerli oluşu, toplumun tedirgin durumunu çok iyi karakterize eder. Çağın zorbalığa dayanan düzen ve asayişsizliği şu eserlerde açıkça görülür:

Ahçılık oyununda iş aramak için İstanbul'a gelip Hacivat'ın dükkanını kiralayan Bolu'lu ahçı, çırak olarak tuttuğu Karagöz'e alacaklarını istemeye gelenlerin senetlerini yırtmasını tembihler. Karagöz'de hakkını istemeye gelen her alacaklıyı ya dövüp kaçıır ya da senedini yırtar. *Sahte Esirci*'de eve cariyeye olarak alınan hizmetçi eşkiyaların adamıdır. Karagöz'ü uyutup eşkiyayı içeri alır. Evi soyup hanımı da kaçıırırlar. Eve dönen Beyin bu zorbalığa karşı kendi başının çaresine kendinin bakmasından gayri izleyebileceği bir yolun bulunmaması ilginçtir. Bey, Karagöz'e silah talim ettirir ve beraberce eşkiyalardan Hanımı kurtarmaya giderler. *Orman* adlı oyunda Karagöz kahveciliğe başlamıştır. Fakat haydutlar kahveyi basarak müşteriye soyar, üstelik Karagöz'ü korkutarak yardımcı alırlar. Karagöz ancak şehrin külhanbeyleriyle birleşerek soyguncularla çatışır ve zor karşısında katıldığı soygunculuktan yakasını kurtarır. *Hamam*'da kadınlar hamamına Çelebi ile diğer erkeklerin girdiğini gören Karagöz, hamam kubbesinden içeri girmeye çalışır. Hamamın basılması, daha önce de bazı erkeklerin hamama girmiş olması töre ve düzen bozukluğunun bir örneğidir. *Ferhat ile Şirin*'de Karagöz Ferhat'ı soyar, atını bile evine götürmeğe kalkar. *Bahçe*'de Karagöz, Hacivat'ın kendini bahçeye sokmaması üzerine çeşitli oyunlara, hilelere başvurur ve

kendini içeriye kabul ettirir. Fakat bahçede Hacıvat'ın korktuğu başına gelecek, Karagöz naralar atıp patırdı çıkacak ve bahçenin kapatılmasına sebep olacaktır. *Kayık*'ta Karagöz mızımlık eden Yahudiyi kayığı devirerek suya atar ve boğulmasına sebep olur. Müşteri olarak kayığına binen Zenne'yi Sarhoş'a vermeyince bu kez Sarhoş tüfeğine sarılır. *Mandırâ*'da Karagöz ikinci kez evlendiği karısı tarafından aldatılır. Evine girmek için mahalleli ile bir olup kapıya hücum ederler. Kavgada herkes bir şeyini düşürüp kaçınca Karagöz bu eşyaların üzerine oturur. Görüldüğü gibi bu oyunlarda zorbalıkla beraber, fırsatçılık at başı gitmektedir.

Ayrıca her oyunda "*tavır*" olarak zorbalık ve düzensizlik oyun kişilerine sinmiştir. Karagöz anlaşılamadığı kişileri kovmaya veya dövmeye kalkar. Karşısındaki daha güçlü ise ondan dayak yer. Söz gelimi *Hekimlik* oyununda bir güzel dayak faslından sonra hekimlik rolü oynamak zorunda kalır. *Tahmis*'de kahve dövücülerine katılarak kahve döven Karagöz'ün başına muttasıl tokmakla vururlar. Karagöz'de onları döverek kaçıır.

Yansıtılan zorbalık durumunda ahlak değerleri de sarsılmıştır. *Çeşme* oyununda Karagöz'ün karısı ve Hacıvat'ın kızı eve erkek alırlar. Bunu yaparken de kocalarına ve babalarına oyun oynarlar. Oyunun sonunda da töreye riayetsizliğin yaygınlaştığı acı acı sergilenir. *Ortaklar*'da sokakta kızlarına koca arayan bir kocakarı vardır. Kızını isteyen Karagöz'ün işsizliğine bakmayıp hemen nikâhı kıyar. Kocaya vermek için kadınların kızlarıyla sokağa

düşmeleri de toplum töresince pek makbul olmayan bir davranıştır. *Salıncak*'da Karagöz Hacıvat'a ortak olması için yalvararak salıncakçılığa başlar. Sonra da kazandığı paraları inkâr edip bölüşmez. Bu da ahlak anlayışındaki yozlaşmayı yansıtır. Önemli olan Karagöz'ün kişiliği ile bir bozukluğun ortaya çıkarılmasıdır. *Ters Evlenme*'de Karagöz'ün kadın kılığına sokularak gelin edilmesi bir aykırılığın, töreye saygısızlığın ifadesi olarak düşünülebilir. *Yalova Sefası*'nda Yalova'ya gzmeye gitmek için Çelebi'yi kandıran Zenne'nin gizlice küp ve harara dostlarını doldurup beraberinde götürmeye kalkıştığı görülür. *Abdal Bekçi*'de Zennelerin eve parolayı söyleyen her erkeği almaları, Matiz'in kadınlara bekçilik etmesi için Karagöz'ü görevlendirdiği halde Karagöz'ün bile alemlere katılması görev duygusunun da hayli zedelenmiş olduğunu gösterir. *Mandıra*'da Karagöz'ün karısı evin eşyasını toplayıp gidince Karagöz ilk bulduğu kadınla evlenir. Bu kadın da kapıya gelen her erkeği içeri alır. Ayrıca bu oyunda Karagöz'ün eve girmek isteyen erkeklerden para istemesi de bir güldürü olasılığı içinde dahi bir ahlak düşkünlüğüne işaret etmektedir. *Bursalı Leylâ*'da Zenne, evine erkek alarak alem yapar ve mahallelinin, baskın düzenlemesine sebep olacak kadar rahatını kaçıır. *Büyük Evlenme*'de Karagöz'ün karısı yoksulluktan usanıp evi terkeder. Karagöz'ün ikinci kez evlendiği kız ise gebedir. Evlendiği gün doğurur. *Kanlı Kavak*'da Karagöz'ün kavağı kesmesi bunun üzerine yılanın Karagöz'ün burnunu yalayarak korkutması Karagöz'ün suçunu gösterir. Bu suç

yaşama karşı gelmekle işlenmiştir ve çeşitli biçimlerde cezalandırılır. Bu suç yüzünden Karagöz'ü cin çarpar, yılan yutar, Arnavutlar döver.

Karagöz oyunlarının yansıttığı sorunlar bunlar. Bu sorunları sergileyen, üreten kişiler ise kaba hatlı klişe kişiler. Kişiler insan mizacının öznel, somut ayrıntılı nitelikleri yerine genel soyutlanmış özelliklerini yansıtıyorlar. Zene tipi hemen her zaman kavgacı ve sadakatsızdır. Pis ve hilekâr olduğu da vurgulanmıştır. Çelebi tipinin gtiirdiği zamane genci züppe, sinsi, tembel ve nanemoladadır. Yahudi açığöz, çıkarıcı, korkak; Arnavut öfkeli ve kavgacıdır. Lâz aceleci, geveze; Hırbo kaba, ilkel ve budaladır. Bu örnekleri uzatabiliriz. Sonuçta perdeye insanın yansımadığını Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan çeşitli grupların simgelendiğini görürüz. Bu simgede etnik gruplar ve toplumu oluşturan kadın, erkek cinsleri, aydın ve avam sınıfı davranış özellikleri, konuşma tarzı, şive özellikleriyle kalıplaştırılmıştır. Böylece "*insan*" yerine kalın çizgili bir "*tavır*" ortaya çıkmaktadır. Bu tavırda tipin ait olduğu etnik ya da toplumsal küme, bu kümenin ekonomik ve toplumsal durumu ve bu durumun sivrilttiği zaaf lar belirlediği gibi aynı duruma bağlı olarak ortaya çıkan kültürel özellikleri yani ahlak, eğitim, gelenek ayrıcalıkları betimleniyor.

İnsan, karakter ayrıntıları ile yaratılmadığı için de eleştiri kişiye değil, tavıra yöneliyor. Fakat bu eleştiri nedenlerine inilerek irdelenmemiş, yalın bir gösterme, sergileme olarak kalmıştır. Bu gösterme ve sergilemede saldı-

nı, küçümseme, aşağılama söz konusu değildir. Her "tip" toplum içindeki işleviyle kabul ederek tavrı gösterilmiş, yargılama seyirciye bırakılarak, seyircinin kıssadan hisse çıkartması istenmiştir. Bozukluğun düzenden geldiği imlenmekle beraber irdelenmemiştir.

Karagöz ve Hacivat tiplerinin daha bir özelliği var. Karagöz oyunlarının amacı ve işlevi konusunda ulaşacağımız sonuca burada eksen kişilerden yeterince bahsetmek gereği duyulduğu için bir daha değinmek istiyoruz. Hacivat düşünceli, uygar, nazik, hoşgörülü, adetâ pişkin bir uzlaşmacı ve kurulu düzencidir. Bu yönüyle hem yönetici sınıfın özelliğini bir dereceye kadar taşımakta hem de geleneksel Osmanlı tavrını getirmekte, "görmüş geçirmiş"i ve "eski"yi simgelemektedir⁽¹⁶⁾. Karagöz'deki iki simge birleşiyor. Düşüncesiz, kaba, ilkel, sorumsuz, uzlaşmasız ve bir bakıma "safiyet"i olan avamı simgeliyor. Bu avam yeni yeni kımıldayan, kendine sunulana kabul etmeyen, biraz yıkıcı, bozguncu nitelikleri olan "yeni"yi, "ham"ı içeriyor. Diğer yandan da bozulan, düzeni sarsılan bir kentin düzene girmeyen, kontrol tanımayan,

16 Araştırmacı Sayın Prof. Dr. Metin And Hacivat'ın kişiliğindeki esnekliğe sinsilik, içten pazarlılık, çıkarıcılık, dalkavukluk çizgilerini yerleştirir. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 289 - 290. Biz Hacivat'ın davranışlarında gözlenen sinsiliğin tutuculuktan ve Doğulu terbiyesinden iler geldiği kanısındayız. Gerçeği örtbas etme, bozgunculuğa ve anarşiye yol açabilecek aşırılıklardan kaçınma, kurulu düzen temsilcilerinin ortak tavrıdır da diyebiliriz. Bu davranışlarının dışında Hacivat'ın olumsuz ve ahlâk dışı sayılabilecek yönelişleri, çıkarıcılık ve dalkavukluğunun böylesine karakter zaafı halini almış aşarılığı gösterilemez.

ölçü bilmeyen, yoksul, çaresiz, kendi başına bırakılmış insanını yansıtıyor. İç güdü ve dürtülerini dizginlemek gereğini bile duymayan Karagöz suç işliyor. Hukuki yünden olmasa da vicdanen yargılanabilecek davranışlarda bulunuyor. Kadınları yakalayabildiği yerde kucaklayıp sıkıştırmaktan –*Ağalık, Salıncak*–, kendine ait olmayan evlere zorla girmekten –*Yalova Sefası, Abdal Bekçi, Bursalı Leylâ, Hamam*–, Hacivatla ortak çalıştıkları işte kazancını ondan gizlemekten –*Salıncak, Yazıcı*–, veya beleşe konmaktan –*Yalova Sefası, Mandıra, Ferhat ile Şirin*– sakınmıyor. Bu tavrı ile varlığı tehlikeye giren insanın yaşam ve direnme gücünü, farsların ezeli soytarısının dayanıklılığını simgeliyor.

Karagöz'de çizilen zavallı, terkedilmiş bu portre, Charlie Chaplin'in çağımızda çizdiği yalnız, içten saf fakat iç güdüsel dürtülerinin suça ittiği kişiye çok benziyor. Karagöz'de onun gibi ezilmişliğine, yoksulluğuna dayanabilmek için işi soytarılığa vuruyor. Kurnazlığı, hazırcevaplığı, tehlike karşısındaki pratik çözümlemeleriyle bir soytarıya benzeyen Karagöz'le bu oyunlar hem farsın içgüdüleri yansıtan ve bilinç altı doyumuna yönelen bir zevk uyandırıyor. Hem de toplumsal, siyasal yaşamı bir kesitle, bir portre ile teşhis koyuyor. Şarlo'da burjuva komedyasının etkisiyle duygusal iletişimi yeğlemiş olan güldürü, Karagöz'de sağlıklı halk şakasını korumaktadır. Yaşam sevinci toplum eleştirisiyle içiçe verilmiştir.

Acı Sözü Tatlandırır Güldürü

Karagöz oyunlarında güldürü, acı dilini gizleyen yergisel, ironik, grotesk ve fars güldürüleri gibi çeşitli gülünçlemelerle ortaya çıkar. Her karşıtlık, her aykırılık, her raslantı ve zaaf vesilesi ile taş atan ve eleştiren bu oyunların güleç yüzü ve neş'esi en tipik niteliğidir. Şimdi alay ve şakasını hangi yollarla gerçekleştirdiğini inceleyelim.

Yergisel Gülünçleme Alayı acımasız ve düşmanca olan ve kendini gülünen kişinin üstünde sayan bir gülünçlemedir. Daha önce "*yergi*" türü ve alanı dolayısıyla söz konusu ettiğimiz bu gülünçlemenin toplumsal ve bireysel ahlak açısından ve belli bir amaç güdülerek yapıldığına değinmiştik. Bu amaç, kötülüklerin farkında olmayanları uyarmak, uyarmakla kalmayıp kötülük yapanlara karşı tavır almaya zorlama şeklinde görülüyordu. Karagöz oyunlarında toplumsal yaşamdaki karşıtlık ve düzen bozukluğunun doğurduğu yoksulluk, işsizlik ve zorbalık sergilenmek suretiyle bir anlamda yergisel gülünçleme yapılmıştır. Ne var "*yergi*" de bulunan "*kendini ayırma*" nın bu gülünçlemelerde açık olarak duyurulduğu söylenemez. Ne yerilen kişi ya da kurumlar belirtilmiş, ne de alay, suçlamanın ağırlığına kaydırılmıştır. Elimizdeki metinlerde toplumsal yaşamdaki dengesizliğin ve düzensizliğin kişilerin yaşamına yansıyan sonuçları, zevzeklik ve maskaralık içinde hafifletilmiş, yerginin kanımızca göze çarp-maması sağlanmıştır. Gerçi bu metinler II. Abdülhamidin sansürlü döneminden sonraki tarih'e aittir. Daha önceleri siyasal taşlamalara varıncaya kadar sertleşen alayların

sonradan yasak edildiğine dair tarihi belgeler bulunmaktadır⁽¹⁷⁾. Bu belgeler Karagöz'ün yergisinin dilinden, hiç bir otoritenin kendini kurtaramadığını naklederler. Fakat incelememiz elimizdeki metinlere dayandırıldığı için bu nokta üzerinde durmayacağız.

Bireysel ahlak açısından gülünçleyen alay ise ya insanın kötü alışkalıklarına ve kusurlarına yönelmiş ya da hayvansal yanını vurgulamış, fakat kusurları toplumsal ilintileri içinde değerlendirmiştir. Karakter komedyasında ortaya çıkan, zaafı beşeri boyutları ile açıklayan gülünçlemeye Karagöz oyunlarında az rastlanır. Buna karşın sürekli olarak insanın hayvansal yönünü vurgulayan gülünçleme yapılmıştır. Bu gülünçleme muhavereye başlayıp Fasil içinde devam ederek bazen sözle bazen hareketlerle desteklenir ve Karagöz oyunlarının en önemli gülünçlemesi olan groteski oluşturur. Grotesk gülünçleme alayı da içermesine rağmen niteliği yergisel gülünçlemeden daha başka olduğu için onu ikinci bir gülünçleme türü olarak alacağız.

Beşeri zaafı gülünçleştirme yoluyla insan karakterine eğilme Karagöz'de az raslanır bir tutumdur. Genellikle insana ilişkin bir kusur, ayıplaması bir davranış toplumsal düzensizliğin bir zorunluğu olarak gösterilmiştir. Bu oyunlarda ya bir münasebetsizlik bir başka münasebetsizlikle dengelenir ya da ibretlenir.

17 M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, s. 131 133.

Çeşme'de Hacivat, Karagöz'e karısının eve erkek aldığını söyler. Karagöz ona kızının da eve erkek aldığını gösterir. *Ters Evlenme*'de sarhoş olan Tuzsuz ile evlenecek kız bulunamadığı için Karagöz'ü gelin ederek Tuzsuz'a ders verirler. *Büyük Evlenme*'de evine bakmayan Karagöz'ün karısı evini bırakınca Karagöz bir daha evlenir. Ama bu defa yüz­süz, arsız ve evlendiği gün çocuk doğuran bir kadın olan ikinci karısı ile cezalandırılmış olur.

Bazen de Karagöz oyunlarında münasebetsizlik den­gelenmez. Bu kusurlar düzensizliğin bir sonucu imişçe­sine haksızlık, zorbalık ortamında bağışlanır. *Bakkallık*'ta Karagöz'ün zenneler tarafından kandırılacak kadar budala oluşu ve *Bahçe*'de yolyordam bilmeyişinden ortaya çıkan ufak kusurları *Abdal Bekçi*'de görevini yapmama, *Aşçı­lık*'da haksızlık ve kötülüğe alet olma gibi büyük ahlak zaafı boyutuna ulaşır da gene açıkca kınamaz.

Tip gülünçlemesinde ise Rumelili, Laz, Acem, Kay­serili gibi çeşitli etnik küme ve yöresel hak temsilcilerinin beşeri zaafından çok tipik soy özellikleri karikatürleştiril­miştir. Arnavut'un çabuk kızması, Lâz'ın nefes almadan konuşması, Hırbo'nun iyi muameleden anlamayıp, ancak kaba konuşmaya cevap vermesi onların sivriltilmiş kusur­larıdır. Örnek olarak Yazıcı oyunundan Türk ile Kara­göz'ün konuşmasını alalım.

Türk — *Dah durucuk, dah durucuk, geldi gondur
bir serçecuk. Civucuk, civucuk, halıma*

*haldaş, yoluma yoldaş, bir baba dostu olsa
da izucuk mezeleşsek!*

*Karagöz — Ulan, bi kim? Su terazisi gibi bir herif.
Şuna aşinalık edeyim. - Hoş geldin gözüm.*

Türk — Gozum çiğsun.

Karagöz — Behey ciğerim!

Türk — Ciğerini gopegler yisün!

Karagöz — Behey canım

Türk — Canın çiğsun!.

Karagöz — Behey ayı!

Türk — Merhaba dayu!

Yazıcı, Cilt 3, S.400

Bunlardan başka pek az olarak Karagöz'ün huyuna suyuna ilişkin gülünçleme yapılmıştır. *Ferhat ve Şirin*'de Karagöz'ün aç gözlülüğü, Ferhat'ın atını alıp eve götürmesinden başka tembelliği de vurgulanır. Ferhat Karagöz'e külünk yapması için bol para verirse de Karagöz'ün çalışmaya gönlü yoktur.

*Karagöz — Bak evladım, Cuma günü dükkân açmam,
Cumartesi günü hiç bir işe bakmam, Pazar
günü işim çoktur, Pazartesi günü ocak yakmam,
Salı günü kömür almam, Çarşamba
günü keyfim olmaz, Perşembe günü dükkâna
gitmem, alacaklı çoktur, yakamdan tut-
masınlar diye.*

Ferhat — Ne vakit gidersin?

Karagöz — Haftadan başka bir gün giderim.

Ferhat ile Şirin, Cilt 1, S.113

Grotesk Gülünçleme : Çirkin'i, iğrenci ve insanca olmayan her şeyi estetik açıdan değerlendirerek gülünçleştirir. Bu yolla insanla ilgili her şeyde estetik bir denge kurmaya çalışır.

Karagöz oyunlarında grotesk, hem iğrenç hem de pornografik olarak ortaya çıkar. Kanımızca bu vurgulamada iki eğilim birleşmiştir. Biryandan iğrenci, hayvanca olanı göstererek ilkel olanı yenmek, onları aşmak isteyen ahlak anlayışını dile getirir. Diğer yandan insanı yiyen, için, sevişen yönü ile canlandırarak onu doğal güdülerine yaklaştırmaya çalışır. Böylece insanı yetkinleştirme ülküsü ile onu olduğu gibi kabullenme gerçekliğini aynı anda yerine getirerek bir uyum arama yoluna gider.

Karagöz oyunlarında Eski Yunan'dan beri süren Komos ruhunun, karnavalların ve Köy Seyirlik Oyunlarının bir uzantısı olarak üreme motifi yinelenir.

Ortaklar'da Karagöz'ün Zenne ile konuşmasından:

II. Zenne — Canım annemden ne istiyorsun?

Karagöz — Annenden bir şey istediğim yok, senden istiyorum.

II. Zenne — Seni görür görmez yüreğimden bir şey hop etti, merakım kalktı.

Karagöz — Ben de öyle.. Seni görür görmez bir şey hop etti, benim de kalktı.

Ortaklar, Cilt 2, S.559

Arnavut — Mori, selamun aleyküm tuzile biberile.

Karagöz — (Pencereden) Ve aleyküm selam, sirkeile sarım sağile!

Arnavut — Mori kardaş, sen orada dalyancımısın?

Karagöz — Evet dalyancı.

Arnavut — Balık mı tutarsın?

Karagöz — Balık tutarım.

Arnavut — Dalyana ne balığı gelirse tutar mısın?

Karagöz — Tutarım: Torik, palamut, uskumru, senin gibi ayı balığı, köpek balığı ne olsa tutarız.

Arnavut — Mori! Onlar yenir mi?

Karagöz — Yenir, yenmez hepsini tutarız.

Arnavut — Ha Mori kardaş, uskumru balığı varsa ver.

Karagöz — Hazırda uskumru yok, kalkan var istersen vereyim.

Yalova Sefası, Cilt 3, S.361

Gene Yalova Sefası'nda Karagöz Hararı taşıyor.

Karagöz — Götürürüm efendim, niye götürmeyim?

İ Çelebi — Kaç kuruş vereceğiz Şeyh Küşteri meydanına?

Karagöz — Efendim yirmi kuruş verin.

1 Çelebi — Peki verelim. Gel kaldır bakalım şunu.

Karagöz — Anlayamadım neyi kaldıracağız?

1. Çelebi — Hararı

Karagöz — Peki kaldırayım.

*Karagöz — (Hararı omuzuna alır, perdeye gelir) Şura-
ya koyalım, hanımın önüne koysak daha iyi.*

S.352

Tahmis'den Karagöz Kahve dövücülerle kahve dövüyor.

Karagöz — (Perdeye gelir) Haydi bakalım dövelim.

III. Ak.Arap — Udrub gahwa!

*Karagöz — (Dibeğe vurur, tokmağı çıkaramaz) Ulan
cenabet şey tokmak çıkmıyor.*

III. Ak.Arap — Sizin tokmak nasıl şey buyle?

*Karagöz — Bizim tokmak sizinkine benzemez, bizimki
kol demiri.*

*III. Ak.Arap — Hiş buyle tokmak olur mu? Şimdi ben
sokajak, sonra sen sok, ben şikarajak,
sonra sokajak, ben şikarajak!*

Tahmis, Cilt 3, S.206.

Bu örnekler rastgele seçilmiştir. Karagöz oyunları bunlarla doludur. Sözlü imaların yanısıra cinsellikle ilgili hareketler de Karagöz tarafından yapılır. Örneğin *Salın-*

*cak'*da Zenne'yi sallarken cinsel iştihası kabarır; *Sahte Esirci'*de eve hizmetçi olarak alınan cariyeyi gıdıklar, elle sarkıntılık yapar.

Çirkin ve iğrençle ilgili gülünçleme hemen hemen her oyunda söz ve hareket olarak sık sık başvurulanan bir öğedir. Rastgele vereceğimiz bir kaç örnek: *Meyhane'*de Karagöz, Bekri'nin bardağına işer. *Kırgınlar'*ın Ara Muhaveresinde Arap hem Karagöz'ün hem Hacıvat'ın üstüne pisleyip gider. Balık'da oltasına kocaman bir canavarın geldiğini gören Karagöz korkudan donuna eder. *Yalova Sefası'*nda küpe herkesden sonra girerek hepsinin üstüne işer. Bundan başka tükürmeye bütün oyunlar boyunca rastlanır. Söz öğesi olarak osurmak, çiş, bombok *Kayık*; sümük, köpek boku, bok, göt, kubur *Mandıra*; osurmak, fışkı *Ağalık*; kusmak, işemek, çiş, kaka, bok, göt *Büyük Evlenme*; işemek, kusmak, göt, pezevenk *Ters Evlenme* sözcükleri bolca kullanılmıştır. Bu yolda söz ve hareketlerle çirkin ve iğrencin sergilenmesinden, cinselliğın vurgulanmasından grotesk bir gülünçleme elde edilir. Bazı eleştirmenlere göre grotesk içinde sayılan, bazılarınca makabr adı altında ayrı olarak incelenen bir çeşit daha gülünçleme vardır ki Karagöz oyunlarında bu da kullanılmıştır. Muhaverelerde sık sık kullanılan "*Peder Öldü*" muhaveresi ölüm üzerine gülünçlemeyi içerir. Bu muhavereyi bir çok Karagöz oyunlarında rastlamaktayız. Ayrıca sık sık öldürme olaylarına yer verilerek ölüm korkusuyla alay edildiğı veya ölüm korkusunun aşılmaya çalışıldığı görülür.

Karagöz — (Ağlayarak) *Ah Hacivat ah! Derdimi tazeledin.*

Hacivat — *Aman Karagöz ne oldun? Birdenbire tavrın değişti. Ne ağlıyorsun?*

Karagöz — *Ah Hacivat, babam hatırıma geldileyin tüylerim diken diken oluyor*

Hacivat — *Neden?*

Karagöz — *Neden olacak? Babam öldü.*

Hacivat — *Nerde gördü?*

Karagöz — *Mahalle kahvesinin önünde rastgelmiş galiba.*

- Alay mı ediyorsun be? Bizim peder sizlere ömür

Hacivat — *Kömür mü? Karagöz bu tabiatını seversim; Hiç bir şeyin vaktini geçirmezsın. Bari çokca mı idi? Ne kadar aldın bakayım?*

Karagöz — *Herif saçmalıyor galiba. - Neyi be?*

Hacivat — *Neyi olacak? Kömürü.*

Karagöz — *Eh alet-tahmin beş yüz okka olmalı.*

Hacivat — *Yerli mi, yoksa (...) mi?*

Karagöz — *İstersen suratına ellemesinden bir tane geleyim de mosturasına bak. O vakit yak da keyfine bak. (Pastav)*

Hacivat — *Birâder, zihnim dalgın. Af edersin, anlıyamadım.*

Karagöz — *Rica ederim, lâkırdıyı tornistan tarafından dinleme. Senin anlıyacağın, bizim peder sizler bâki.*

Hacivat — *Sihhatte bâki ha? Teşekkür etsene! Rabbim cümlemizi sihhat ve âfiyette her-karâr etsin.*

Karagöz — *(Geri geri çekilerek) İyi ya işte. Ulan, sana nasıl lâkırdı anlatmalı? Babam, kalıbı dinlendirdi.*

Hacivat — *Galata'da değirmene mi gitti? Bundan ne çıkar, belki işi vardır*

Karagöz — *Hayır, giderken haber vermedi de, ona kızdım.*

-Tepelerim, lâfa omuz vurma.

Hacivat — *Canım, sen doğru dürüst söz söylemiyorsun ki anlayım.*

Karagöz — *Allah Allah! -Ulan, en doğrusu, peder vefât etti vefât.*

Hacivat — *A kadeşim, bunda merak edecek ne var? Mademki Vefa'ya gitti, zeyrek'in alt başında bekle, avdette elbette yakalarsın.*

Karagöz — *Ulan, bu akıl fena değil be!.. Lâkin, belki yolları bulamaz diye korkuyorum da, kestirmesini senden soracaktım. (Pastav)*

Hacivat — *Birader, af edersin. Birkaç gündür nezle fena halde rahatsız ediyor. Kulaklarıma indi de, âdetâ sağır gibi oldum. Sende telâşlı söylüyorsun, esâsı anlıyamadım.*

Karagöz — *Hay, kulağına kurşun aksın! - Be kardeşim, babam merhum oldu.*

Hacivat — *Memnun oldu ha? Elbette hayırlı bir işi haber almıştır. Oh, oh, oh! Onun memnuniyetine ben de mahzuz oldum.*

Karagöz — *Kulakların galiba muâleceye ihtiyaç gösteriyor. Zirâ sabrım taşmaya başladı. Şimdi suratına ameliyata başlayacağım ha!*

Hacivat — *Zannedersem gene yanlış aşılattın. A birader, açık süylesen e!*

Karagöz — *Ulan, bundan açık baklava hamuru bile olmaz! Daha nasıl anlatmalı? Babam geçmişlere karıştı.*

Hacivat — *Geçenlerde mi barıştı? Vay, demek siz çoktan beri dargındınız, öyle mi?*

Karagöz — *Yaa! Daha evvelsi akşam mahalle kahvesinde elini öptüm. (Pastav) Vay köpoğlu? İnadına ters anlıyor*

Hacivat — *Karagöz, darılma ama, bu akşam sendebir acâiblik var. Lâkin sebebini anlıyamadım.*

Karagöz — *Bende acâiblik yok, sende alabildiğine hiyanetlik var, Merâmın ağustosböceği gibi*

beni çatlatmak ama, ben de dişimi sıkıp ya lâfin doğrusunu sana anlatacağım ve yahut dayaktan gözünü patlatacağım. (Pastaf)

Hacivat — Efendim, ben seni sever ve sözünü dinlerim. Şöyle bakalım, esâs-ı maddeyi anlat.

Karagöz — Hadi baştan, bir Efendim, senin anlıyacağın, babam yere yayıldı.

Hacivat — Amma münasebetsiz söz haa! Sizin peder mangal yaygısı mı?

Karagöz — Hayır, tandır örtüsü. Allah bilir, kanıma dokunuyorsun, Hacivat. - Be eşek! Babamı sedire uzattık.

Hacivat — Canım, baban lâstikli mi?

Karagöz — Hayır, elektrikli. Kulak ağrısına bire birdir. İnanmazsan al nümunesini. (Pastav)

Eczahane, Cilt 2, S.55-57

İronik Gülünçleme Eleştirisini akıl açısından yapan ironik gülünçleme kusurları abartıp çarpıtmaktan çok uyumsuzluk yaratan karşıtlık ve aykırılıkları sergiler. Satirik gülünçlemede ahlak açısından bir eğitime ve düzeltme amacı sezildiği halde ironik gülünçleme hata ve kusuru kaçınılmazlığı içinde kabul eder. Evrensel ya da toplumsal kader duygusu verir.

Karagöz oyunlarında ironik gülünçleme toplumsal yaşamdaki karşıtlığı dile getirir. Hacivat'ın bazen de

Acem'in söylediği aşk şarkılarını Karagöz, benzekleyerek (Parodize ederek) gülünçler.

Örnekler:

Hacivat — Öyleyse sana bir beyit söyliyeyim, tanzîr et.

Karagöz — Başüstüne, Hacı Cavcav!

*Hacivat — Sezadır fahr edersem meclis-i irfâna geldim
ben*

*Ezelden l'be-bazım ta ebed efsâne geldim
ben*

*Burusa şehridir aslım Hacı Esvad denir
nâmım*

*Safâ meddâhıdır tab'ım zehi bir dâne gel-
dim ben*

Karagöz — Dinle Hacivat!

Hacivat — Söyle bakalım!

*Karagöz — Sulukule'de mevlûdum düşüp meydâne gel-
dim ben*

*Yontulmamış odun gibi tuhaf bir dâne gel-
dim ben*

*Sorarsan hâl ü şânımdan suâl et var
Selâmsız'dan*

*Temürcü Karagöz nâmında bir Çingâne
geldim ben*

Hacivat — Karagöz, bir daha söyliyeciğim!

Karagöz — Söyle bakalım!

*Hacivat — Alıp sabr ü karârım bir peri-ru nim-siyeh-
çerde*

*Hayâli didede bâd-i muhabbet çuş eder
serde*

*Ne yapsam neylesem âyâ o şuh-i fîtn-
engize*

*Nigâh-i şefkat etmez Râşid-âsâ düşmüşem
derde*

*Karagöz — Geçip Ayvansaray'dan azm ederken
Altımermer'de Görüp bakkal yakamdan
tuttu borcum vardı defterde*

*Çıkardım boş kesemden bir sıfır teslim-i
deyn ettim.*

*Abâmı aldı sırtımdan salıvermedi bak
derde*

Hacivat — Karagöz, bir daha söyliyeciğim!

Karagöz — Buyrun, söyleyin!

*Karagöz — Çekip câm-i meyi nuş eyleyip tâ mest olup
yattım*

*Teselli-bahş olup dilden gam ü efkârı hep
attım*

*Düşümde hâneme teşrîfe rağbet eyledi
cânân*

*Şaşırdım fikrimi rûyun görünce aklım oy-
nattım*

Karagöz — Çekip bir hayli zahmet kendimi bir yana dar attım

*Sıracı görmesin deyu kaçarken lağıma bat-
tım*

*Ne hal ise eve geldikte yattım yok yatak
yorgan*

*Genişçe bir nefes aldım düşümde maymun
oylattım*

Salıncak, Cilt 3, S.55 - 6 - 7

*Yazıcı oyununda Zenne Karagöz'e aşk mektubu
yazdırıyor:*

*II. Hanım — "Gonce-dehânım, tende cânım, muhabbetli
sultanım"*

Karagöz — (Yazar) Yazdım.

*II. Hanım — "Tarık-i muhabette kaaide bu mudur?
Evvelâ iltifat edip sonra yüz çevirmek."*

Karagöz — (Yazar) Yazdım.

II. Hanım — "Kalemi aldım elime, yâre nâme yazmağa."

*Karagöz — "Kırpıntı aldım elime, başladım çukur kaz-
maya."*

*II. Hanım — "Kalemin yandı kül oldu, kâğıdım kan
ağladı."*

Karagöz — "Bizim çeribaşı birçok süpürge bağladı."

II. Hanım — "Bahçeden gül kopardım yâre peşkeş sunmağa."

Karagöz — "Bahçedeki havuza girdim, sırtım başladı donmağa."

II. Hanım — "Gülleri yandı döküldü, goncesi kan ağladı."

Karagöz — "Külleri bütün savruldu, amcası kan ağladı."

II. Hanım — Herif budala mısın? Ağzına ne gelirse yazıyorsun?

Karagöz — Efendim, size yardım ediyorum, mektup çabuk bitsin diye.

Halayık — Hanımcığim, bu herif çıldırmış.

Karagöz — Ben çılbr yemem.

Halayık — Haad tarafını ben söyleem de sen yaz.

Karagöz — Öyleyse iki sene bitmez. Buyrun bakalım!

Halayık — "Canım ne için aalarsın, ciyaaciimi daalarsın?"

Karagöz — "Kalemi aldım elime, asla lâkırdı gelmez dilime." Sizin kalfa lâkırdıya karışırsa, boş kağıdı alır gidersin evine.

II. Hanım — Karagöz, niçin yazmıyorsun?

Karagöz — Kalfanın söylediği sözleri imlâ kabul etmez. Ben yazamam ayıp değil a!

II. Hanım — Ben söyliyeyim, sen yaz.

Karagöz — Buyurun bakalım.

II. Hanım — "Gönüm gülzâr-i Kuy-i yârdan her dem mekân saklar."

Karagöz — "Bizim karı kışa evde kurumuş patlıcan saklar."

II. Hanım — "Kafeste bülbül elbet ârzu-yi âşıyan saklar."

Karagöz — "Fasulye yahnisi için dizi dizi soğan saklar."

II. Hanım — "Ne bahs-i Kevser ü ne ârzu-yi âb-ı Hızır eyler."

Karagöz — "Etin lop yerlerini ben yoğiken lüpletir ammâ"

II. Hanım — "O kim ümmid-i lâ-lin sinede mânend-i can saklar."

Karagöz — Kuru bamya pişirse, bana da bir sahan saklar.

II. Hanım — "Şemim-i kâkülün beyhude hıfz eyler sabâ sanma"

Karagöz — "Sucuğu peyniri sıçan aşırmasın diye her gün"

II. Hanım — "Meşâm-i âhuvân-i deşt-i Çin-e armağan saklar"

Karagöz — "Dolabın arkasına iki yaylı bir kapan saklar"

II. Hanım — "Suâl etme ne hâcet gülşen-i ruyünde hâlin-den"

Karagöz — "Hacivat belki misâfir gelir diye, bizim ka-rı"

II. Hanım — "O gül-ruh bağ-ı hüsnünde Habeş'ten bağ-ban saklar."

Karagöz — "İki kutu kepekle bir kutu âlâ saman sak-lar."

Yazıcı, Cilt 3, S.393

Karagöz'ün maskaralık gibi görünen bu benzekleri toplumsal yaşamdaki ekonomik karşıtlığı sergilemektedir. Benzek olmamakla beraber deyiş özelliklerindeki aykırılıklar da ironik gülünçleme içine sokulabilir. Bu yolla çeşitli etnik grupların yaşayış ve töre farklılığı gösterilir.

Kayserili — Bak şu irâfları gordun a! Buralarda ister-mariçet mumları, (...), kaşkerekâşera pey-nirleri, ondan sonra, güpgüp maharnaları, hepsi burda durur.

Karagöz — Anlamadım.

Kayserili — Hepsi burda durur

Karagöz — O güpgüp makarnası ne demek?

Kayserili — Efendim, sen, sen okumadın, yazmadın mı?

Karagöz — Okudum ama, güpgüp makarnası bilmem.

- Kayserili* — *Ooo! Bana bah, sen Gayseri'ye gel de lugat öğren anladır. ını?*
- Karagöz* — *(Güler) Haa! Allah iyilik versin, ona güpgüp makarnası değil, düdük makarnası derler.*
- Kayserili* — *Güpgüp maharnası dirler, istermaçiret mümları..*
- Karagöz* — *Ha?*
- Kayserili* — *İstermaçiret mumları.*
- Karagöz* — *Yok canım, ispermaçet mumları.*
- Kayserili* — *Ona istermaçiret mumları diyiver.*
- Karagöz* — *İstermaçiret mumları... Hay Allah, ne anlayış varmış be!*
- Kayserili* — *Kaşkerekasera peyniri di, anladın mı?*
- Karagöz* — *Kaşkerekasera değil kardeşim, kaşar peyniri.*
- Kayserili* — *Ona kaşkerekasera peyniri dirler, anladın mı?*
- Karagöz* — *Hoppalaa! ... Neme lâzım!..."*

Bakkallık, Cilt 3, S.237

Şimdi çene yarıştırmaya, kafiye düşürme, yanlış anlamadan doğan söz gülünçlemelerinden örnek verelim.

Çene Yarıştırma:

- H* — *Gel benim ömrümün hâsılı.*
- K* — *(Pencereden) Gelemem ayağımın nasırı.*

- H — *Gel benim serseri gezenim.*
- K — *(Pencereden) Atlarsam tepeni ezerim.*
- H — *Aşağı gelsene Karagözüm.*
- K — *Memgel.*
- H — *Pergel mi?*
- K — *Beş on tane usta dülger.*
- H — *Aman Karagözüm, aşağıya ne ile gelirsin?*
- K — *Arabayla.*
- H — *Araba olmazsa.*
- K — *Şimendiferle.*
- H — *Anlaşıldı Karagözüm, senin canın letâtif istiyor.*
- K — *Nasıl bilirsin canamın kadayif istediğini.*
- H — *Karagözüm dil bilir misin?*
- K — *Dil de bilirim, dudak da, yanak da.*
- H — *Meselâ Rumca bilir misin?*
- K — *Bilirim.*
- H — *Elado.*
- K — *Elindoluysa oraya koy.*
- H — *Anlaşıldı Rumca bilmiyorsun. Ermenice bilir misin?*
- K — *Bilirim.*
- H — *Egurnayım.*
- K — *Koy oraya sonra alayım.*

- H* — *Anlaşıldı, Ermenice de bilmiyorsun. Yahudice bilir misin?*
- K* — *Bilirim.*
- H* — *Venakı.*
- K* — *Al parayı ver rakı.*
- H* — *Peki Arapca bilir misin?*
- K* — *Uydur uydur söyle.*

Kanlı Nigâr Oyunu, Muhittin Sevilen,
Karagöz, M.E.B., İst., 1969, S. 254.

Kafiye Düşürme:

- Çingene* — *"Geçenlerde bana ujlandığınıj papelde bana birtakım aynasız penizler yazmışsınız."*
- Karagöz* — *Yazdım.*
- Çingene* — *"Böyle penizlere karnım toktur."*
- Karagöz* — *Yazdım.*
- Çingene* — *"Size hiç insaniyet yoktur."*
- Karagöz* — *Yazdım.*
- Çingene* — *"San çıktı, san çıktı, çiftaf Todoros."*
- Karagöz* — *Yazdım.*
- Çingene* — *"Bizim Pembe'nin kaynanası kokoros."*
- Karagöz* — *Yazdım.*
- Çingene* — *"Hani Çatro, hani Patro, hani İbo? Cümlesi cartan kiros."*
- Karagöz* — *Yazdım.*

- Çingene* — "Gönder bana, aaciim, iki tavuk bir horoz."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Bu tarafta sizi bilen Todi'ler/geçen gün birbirini yediler."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Bana sizin için çok şey dediler."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Kâkülünün çayı yosma, dayanamaz çok hasma."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — Bir parça var yer misin/çoraybemin tortusu."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — Ayıboku'nun oğlu Memiş/anasından çok yemiş."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Çengi Şahzene'nin kızı Şöhret/kıvırmayı ii öğret."
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Kemancı Gül'ün kızını verdiler Kuyruklu'ya"
- Karagöz* — Yazdım.
- Çingene* — "Haftasına çingar çıktı. Kavun değil ki götünü koklaya."

Karagöz — Yazdım.

Çingene — "Zozu-oğlu, Todi'lerin başıdır."

Karagöz — Yazdım.

Çingene — "Herkese tizini kaşıtır."

Yazıcı, Cilt 3, 3.412-3

Yanlış Anlama:

Hacivat — Ah, Karagöz, kabahat sende değil, senin pederü mâderinde ki, hin-i sabâvetinde seni terbiye etmemişler; onun için böyle cahil kaldın!

Karagöz — Demek terbiye etmedikleri için cahil kaldım, öyle mi?

Hacivat — Evet. Bunda câlib-i tereddüd hiçbir nokta yoktur.

Karagöz — Binâen-aleyh bu bâbda sizin de sarfıyyâta hakkınız yoktur.

Hacivat — Karagöz, be ne demek?

Karagöz — Ne demek olacak? "Vâridâtın adem-i duhulünden fî'l-i mâzi zuhur eder" demek isterim.

Hacivat — Böyle mâlâ-yâni sözlerden hoşlanmam.

Karagöz — Evet, ben de manav Yani'den hoşlanmam.

Hacivat — İstifâdeli söz söylemeli.

Karagöz — İstifan Ağa ile hesap mı görmeli?

Canbazlar, C.Kudret, Cilt 2, S.335.

Kelime oyunlarına dayanan söz sanatlarından da bir kaç örnek verelim.

tecâhül-ü arif (herhangi bir şeyi bilip de nükte yapmak için bilmemezlikten gelme):

"H — *Bunlar hamam kapısından içeri girer girmez ana kadın ustaya, usta natıra...*

K — *Usta binmiş mi katıra?*

H — *natır hanım hamamcı hanıma: (Hacivat Çelebi'nin haremi hanım geliyor diye birbirine girerler.*

K — *Ulan, bunlar zıvanalı mı birbirine nasıl giriyorlar?"*

Abdal Bekçi, C.K., C.1, S.69

İrsal-i mesel (bir fikri herkesin bildiği bir atasözünü söyleyerek aydınlatma):

"Sarhoş — *Bana baksan a dayı!*

Karagöz — *söyle bakalım mısır buğdayı!*

Sarhoş — *sen ne iş yapıyorsun bakayım?*

Karagöz — *Boş gezenin boş kalfası.*

Sarhoş — *Kayıkçıların filikası mı?*

Karagöz — *Evet, filikası.*

Sarhoş — *Demek hiç bir işte değilsin öyle mi?*

Karagöz — *Değilim fıkarcılık müşkül.*

Sarhoş — *Vakıa doğru söylüyorsun ama, meşhur meseldir. "İt sürü de para kazan derler"*

Karagöz — Bari, ben seni sürükleyeyim de para kazanayım."

Abdal Bekçi, Cilt 1, S.78.

Kinaye (her kelimenin hem gerçek hem mecaz anlamını bir arada kullanarak yapılan söz sanatı):

"Zenne — (İçeriden) Herif, ne istiyorsun?"

Karagöz — Aylık.

Zenne — Daha ay başı olmadı. Ay başında beni gör.

Karagöz — Aybaşında seni göremem."

Abdal Bekçi, Cilt 1, S. 84.

"Hacivat — Ne oldun Karagöz?"

Karagöz — Ne olacak elinin körü! Görmüyormusun? Sana lâf anlatmak için çabuk aşağı geleceğim diyerek acele ile ayağım çamaşır ipine dolaştı.

Hacivat — Elbette bir ettiğin varki ayağına dolaştı."

Ağalık, Cilt 1, S. 101.

Çoğu kez kelime oyunlarının bir kaçı bir arada bulunur. Kinayeli, mecazlı konuşmalar kafiye düşürerek ve çene yarıstırarak ya da tekerlemeler içine sokularak yapılır.

"Hacivat — Efendim, iki kişi var, birbiriyle imtizâc edecek.

İmam — Haa, anladım: İki kişi birbiriyle güleşecek.

Karagöz — Çok güzel lâkırdı anlıyorlar.

Hacivat — Duaya başlayın!

İmam — Zevk ü sâfâ için ahaliiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Hangisi kız, hangisi oğlan ki? Ne belliii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Yavrucuğum, bir anadan beş on pederliiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Galiba damat şu olacak, çifte semerliiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Çok ocaların başını yedi eski hünerliiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Eskiden bir karı aldı sekiz memeliiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

İmam — Damat beyin soyu-sopu Sulukule'liiii!

Hepsi Birden — Hay haaay!

*İmam — Zannım, güvey bey gelin hanımı beğenme-
miş, ziyade kederliiii!*

Hepsi Birden — Hay haaay!

*İmam — Gelin hanımın soyu kimi Kasımpaşa'li, kimi
Fener'liiii!*

Hacivat — Buyurun da şerbet için!

İmam — Başüstüne!

(Hepsi giderler.)

Ortaklar, C.K., C.2 S.561.

Fars Gülünçlemesi: Oyuncunun konuşma ve hareket hünerine dayanan gülünçlemedir. Genellikle sırf güldürmek için yapılır. Komedyanın yarışma, çekişme özelliği farsta muziblik, zevzeklik ve muzurluk ile birleşerek karşısındakini altetme, vurup kaçma güdüsü olarak ortaya çıkar. Bu ruh, dialog örgüsünde çene yarıştırmaya, laf yetiştirme, kelime oyunları yapma, kafiye düşürme gibi söz becerileriyle belirir. Hareketde de reflekslere yönelik kahkahayı doğuran beden canbazlığı ve görüntü oyunları fars gülünçlemesini oluşturur.

Karagöz oyunlarının grotesk gülünçleme kadar fars gülünçlemesince de zenginliği, doğal güdülere hitap eden ve onların sergilenmesine fırsat veren "Fars" türünün halk güldürüsü niteliğiyle açıklanabilir. Ayrıca Divan Edebiyatı olsun Halk Edebiyatı olsun, Türk Edebiyatı geleceğinde görülen söz hünerlerine düşkünlük ve mazmun yapma eğiliminin de seyre olduğu kadar konuşmaya ve kulağa hitap eden tiyatro sanatını da etkilemiş olduğu bir gerçektir.

Fars gülünçlemesine giren hareket güldürüleri de şöyle olmaktadır. Dayak yeme, bir yere çarpma, düşme, cam kırma, sofrayı ya da mangalı devirme, fıçının altında kalma gibi sallapatilikten doğan hareketler; yangın tulumbasının ya da salıncağın tepesine çıkma gibi maskaralıklar; sarhoşluktan, kaçıklıktan budalalıktan doğan ve özürü içeren hareketler.

Bazı hareketlerde ise tekrar ile gülünçlük sağlanmıştır. *Tahmis*'de beberuhi'nin uçup uçup tekrar gelmesi;

Ortaklar'da Karagöz'ün yeni evlendiği karısıyla başbaşa kalacakken kaynana'nın ikide bir dönüp gelmesi; *Kayık*'ta yahudi'nin mızıkçılık edip kayığı iskeleye tekrar tekrar döndürmesi; *Balık*'ta oltaya tutulan her balıkla Arab'ın bağırması ve balığı kaçırması; *Bahçe*'de bahçeye; *Hamam*'da hamama girmek isteyen Karagöz'ün girişimlerini yinelenmesi; *Kanlı Kavak*'ta Karagöz'e sopa atan Arnavutların sayıyı unutup dayağa yeniden başlamaları; *Kanlı Nigâr*'da sarhoşa kafa tutmaya giden Karagöz'ün her çıkış yapmasında arkasındaki beberuhilerin kaçıp giderek Karagöz'ü zor durumda bırakmaları; Karagöz'ün yalnız kaldığını görünce alttan alıp arkasındaki kalabalığı görünce de dikleşmesinin yinelenmesi gibi komik durum yaratan hareketleri sayabiliriz. Bu hareketlerin yinelenmesi ya başkasının hatası yüzünden insanın kaldığı komik durumu ya da kendi zaafını veya yanılığını sergiler ve kendi başına gülünç olan hareketlerden biraz farklılık gösterir.

Fars çerçevesinde hareket komiğiyle ilintili, optiğe dayanan bir başka çeşit komiklik de görüntü ile elde edilendir. *Bahçe*'de Acemlerin at üstünde bahçeye girdiklerini gören Karagöz kendisini bahçeye almayan Hacıvatı yanıltmak için ahırdaki sıska merkebine biner ve başına da kova geçirerek acemlerin arasına karışır. *Balık*'ta Çelebi'nin kayığıyla balık avına çıktığını gören Karagöz evindeki çamaşır teknesiyle denize açılır. Yorgan ipliğine bağladığı topluiğne ile balık avlamaya çalışarak görüntü yolu ile bir çeşit parodi yapar.

Çarpılma ve büyülenmeden doğan çarpılmış, ikiye bölünmüş, donmuş insan ve hayvalar ya da büyüyle hayvan kılığına sokulan insanlar da görüntü yolu ile gülünçlük yaratırlar. Fakat bunları grotesk gülünçleme içinde saymak da mümkündür.

Karagöz Oyunlarındaki gülünçlemelerden çıkardığımız sonuç şudur.

İnsana ilişkin gülünçlemede insan zaafıyla ilintili karakter ve mizaca yönelik alaya çok yer verilmemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun etnik temsilcilerinin bazı özellikleri abartılmış; Lâz'ın aceleci, Arnavut'un öfkeli oluşu dışında yapılan gülünçlemelerde mizaç özelliklerinden çok etnik grupların toplumsal yaşamlarında doğan alışkanlıklar ve tutumlar sergilenmiştir.

Karagöz oyunlarında çok sık yapılan alay insanın hayvansal yanını eleştirmeye, dürtüsel davranışları göstermeye yönelmiştir. Fakat bu gülünçlemenin aşağılama, küçültme gibi bir amaçla yapılmadığı, seyirciye "karşı" bir tavır takındıracak bir gülünçleme yönteminin kullanılmadığı farkedilir. Bu gülünçleme, insanın melek olmayıp, üreyen, sevişen, yiyip içen bir canlı olduğunu hatırlatan bir gülünçlemedir ve bir yandan ilkel içgüdülere sahne yolu ile boşalım sağlayarak bilinçaltı rahatlama ile haz verir.

Toplumsal yaşamdaki karşıtlığı ortaya çıkaran gülünçleme Karagöz'ün, Hacivat'a, Ermeniye, Aceme verdiği yanıtlarda toplanır. Özellikle divan edebiyatı zev-

kiyle söylenen beyitlere, dörtlülere Karagöz'ün nazire olarak söylediği beyitler acı bir karşıtlığı çizmekte, toplumsal yaşamdaki dengesizliği açığa vuran bir yergi olarak görünmektedir. Burada bir dereceye kadar yergisel gülünçleme söz konusudur. Fakat bu yergi belli hiç bir kişiye yöneltilmemiş, belli hiç bir toplumsal kesim taşlanmamıştır. Herkesce bilenen belli kişilere yönelik olmadığı, horgörüye başvurulmadığı, başka bir ülkü ya da düşünce gösterilip ima edilmediği için de gerçek bir yergi karakterini taşımaz. Gerçeği gülümseyerek söylemek ereğini güder. Elimizde olmayan fakat tarihi belgelerin ifade ettiği; kişilere yönelik yerginin dahi Karagöz oyunlarının bu şeması içinde yıkıcı olmadığı düşünülebilir. Bize kalırsa yönetim kadrosundaki bireylere çevrilen taşlamadan daha önemli olan nitelik, toplumsal dengesizliğin ve bozulan düzenin yolaçtığı ağır sorunsal durumun perdeden yansımasıdır. Bu gelenektir ki çağdaş komedyamız da, toplumsal sorunlara el atmayı ve bunları yetirici kahkahayla gülünçleştirerek sahneye aktarmayı başka güldürü biçimlerine yeğ tutuyor.

Karagöz oyunlarının diğer belirgin özelliği, hareket komiği ve soytarılıkların yanında, bunların bir çeşit sözsel eşdeğeri olan söz canbazlıkları, kelime oyunları ile becerinin, oyunbazlığın algılanmasından ve bilinçaltına itilmiş isteklerin boşaltılmasından duyulan katıksız haz ve neş'edir.

Düzlemsel Örüntü ve Eklemlî Yapı

Yazılı metinleri genellikle bir kanavadan ibaret olan oyundan oyuna, hayalciden hayalciye değışerek oynatılan Karagöz oyunları esnek yapıları ve doğmaca niteliklerine rağmen belli kalıpları içindedir. Genellikle dört bölümden ibaret olan oyunların Giriş ve Bitişleri birbirine benzer. Semâî ile perdeye gelen Hacivat perde gazelini okur. Bu gazel adeta oyunun anlam ve amacını verir⁽¹⁸⁾. Her oyunda aynı biçimde başlayarak Karagöz'ün gelip Hacivat'la kavga etmesiyle Giriş'i oluşturur.

Perdeye gelen Hacivat ve Karagöz ile Muhâvere bölümü başlar. İşte bütün çeşitleme, değışkenlik bu bölümdedir. Konuşma örgüsünde sağlanan uzatma ve kısaltmalarla oyun esnek görünüm kazanır. Bu bölümü izleyen

18 Örnek olarak bir perde gazelini alalım. (Abdal Bekçi, Cilt I, s. 65) Hacivat (perde gazelini okur)

Cihâna benzedüp Şeyh Küşteri bu perdeyi kurmuş
Müşâbih eylemiş ecnâsa tasviri ne dikkattir
Hevâdar-î safâya neş'e bahş eyler bunun seyri
Hakikat – bin olan erbâb-î tab'a aynı ibrettir.
Ne var bilmez verâ-yı perdede ammâ budur tahkik
Lisân-î hâl-î cihânı bir hikâyettir

Eğer dikkat olursa Karagöz'le Hacı Evhad'a
Meâlin fehm eden ehl-î kemâle başka hâlettir
Nice ma'nâ olur melhuz tahtında bunun seyr et
Nikâtın anlasın ehli deyü arz-î nezâkettir.
Sönünce şem'eşhâs-ı suver nâbud olur birden
Cihânın bi-bakaa olduğuna işte işaretir.

Fasıl'da da konuşma örgüsünde değişiklik yapmak, kişilerin giriş çıkış sırasında değiştirmek olasılığı varsa da kanavası oldukça durağandır.

Dekor bir kentin -genellikle İstanbul'un- ufak bir meydanıdır. Çelebi bu meydana gelir ve babadan kalma akarını işletmesi için Hacivat'tan yardım ister. Diğer yandan ya kocasının sarhoşluğundan yakınan ya da bir himaye ve yardım arayan zenneler Hacivata başvururlar. Çelebi ve Zenne çoğunlukla genç aşık tipleridir. -Ya Karagöz'ün istemesi ya da Hacivat'ın hatırlamasıyla Karagöz, Hacivat'ın üstlendiği işte çalışmaya başlar. Fakat meydana alacaklarını istemeye ya da iş aramaya gelen çeşitli kişilerle-Türk, Kayserili, Kürt, Lâz, Acem, Arap, Rumelili, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Frenk...- çatışır. Karagöz bazan kavga etmekten, bazen içip sızılmaktan bazen da dalgacılıktan ötürü girdiği işi yürütemez.

Oyunun başında nasıl yoksul ve işsiz ise sonunda da öyle kalır. Kişiliğinde hiç bir gelişme yol açmayan olaylar dizisi birbirinden oldukça bağımsız ve kesik olaycıklar demetidir. Birbiriyle sebep sonuç bağı ile bağlanmadığı için değişebilir ve konunun genel anlamını bozmaz. Çünkü ortaya çıkarılacak olan insansal bir gerçek, bireysel ve özel bir gerçek değil bir töre sergilemesi, bir toplum portresidir. Bu portre içindeki birimlerden bir - ikisinin eksilip artması ya da yer değiştirmesi gevşek yapıdan dolayı oyunu aksatmaz.

Birbirinden bağımsız küçük birimler halindeki olay-cıklar, hiç bir gelişim göstermeyen iç aksiyon ve başladığı yerde biten dış aksiyondan dolayı Fasıllar bölümü dairesel bir şemayı oluşturur. Hatta komedya oyunlarına özgü olan bu daireselliğin Karagöz oyunlarında ovalimsi biçim aldığını söyleyebiliriz. Çünkü Karagöz oyunlarında iki ön-kişi bulunur ve bu iki eksen kişinin oluşturduğu odak noktalarında oyunun yan kişilerinin hareketleri toplanır. Bütün oyun kişileri kalın çizgilerle çizilmiş ve bu kalıplar içinde dondurulmuşlardır. Yukarıda da söylediğimiz gibi kişilerin hareketleri ile ortaya çıkan gerçek insanın bireysel yaşantısını ve iç dünyasını aydınlatmaktan çok toplumsal yaşantısına ve ilişkilerine ışık tutar.

Karagöz'ün densizliği ya da beceriksizliği yüzünden girişimlerin sonuçsuz kalması üzerine Hacivat perdeye gelir. Oyun her zaman şu tekerleme çerçevesinde son bulurken yenik düşen Karagöz'ün de bir dileğini, geleceğe yönelik bir özlemini dile getirir.

H — Karagöz, geçmiş olan!

K — Müteveffa kargalar gözünü oya! (vurur)

H — Yıktın perdeyi eyledin virân!

*Varayım sahibine haber vereyim hemân!
(gider.)*

K — Her ne kadar süre-i lisân ettikse af ola!

*Yarın akşam oyununda yakan elime
geçerse, Hacivat, bak ben de sana ne oyunlar
oynarım (gider.)*

Karagöz'le beraber, basit ve ezilmiş çoğunluk aynı dilekle belki daha umutlu çıkarlar oyundan.

Buraya kadar, belirli ve değişmez bir metne sadık kalınmaksızın ezbere dayanılarak oynatılan ve bu yüzden de doğmacaya elverişli olan Karagöz oyunlarının bölümlerine değindik.

Fasılda ana konuya geçildiğini, buradaki olaycıkların birbiriyle organik bağ gözetilmeksizin ardarda sıralandığını, oyun kişilerinin aksiyonlarının da eksendeki iki önküş yöneltisinde merkezci olduğunu söyledik.

Hayal oyunu olması bakımından zaten göstermecici bir nitelik taşıyan Karagöz oyunları ayrıca konusunun işleniş bakımından yanılsamayı amaçlayan bir inandırıcılığı gözetmez.

Yansıttığı yaşantı ve temalar bakımından güncel, oyun kişilerinin ihtiyaç ve istekleri bakımından da gerçekçidir. Öyküdeki zaman ve mekân boyutları ve oynanış yönünden saymaca "*itibari*" olan yapı, olayların akışında şarkı ve dans ile kesilerek daha da gevşetilmiştir. Olaylar dizisinde ise büyülenme, çarpılma, ölüp dirilme gibi olaylara yer verilerek hayal ve fanteziye başvurulmuştur.

Bu yolda esnek olmakla birlikte kalıplaşmış olan yapıda kalıplaşmış kişilerle toplumsal gerçeklere ve sorunlara ayna tutulmuştur. Ayrıntısal, gerçekçil ve yerel özellikleri taşıyan bu kent kesitinin durağan portresi içinde sürekli bir akış ve arayış devinimi yer almıştır. O

halde hem esnek hem donmuş biçimler içinde hem duran hem devingen bir öz nasıl veriliyor?

Sunulan yaşantının durağanlığı içinde sorunsal gerçek devingenliği sağlar. Oynatıcı ya da sanatçı bu özü oyunun belli kalıplarına uygularken toplumsal ve siyasal koşulların - sansür ve seyirci niteliği gibi - ve kendi imgelemenin elverdiği ölçüde özgür bir yaratıcılığa sahiptir.

Hayal perdesi ve cansız figürler, soyutlama ve allegorik anlatım sanatçının özgür yaratmasına olanak sağlayan öğelerdir.

Diğer yandan yapı olarak oyunların en önemli özelliklerinden biri aksiyonun dans ve şarkı ile kesilmesidir. Dans ve şarkının işlevi bir kaç yönlüdür. Her taklit perdeye kendi özelliğini yansıtan bir türkü ile gelir ve oynar. Bu yoldan oyun kişisi, yaşamına ve tavrına değin özelliğiyle baştan seyirciye tanıtılır. Ayrıca müzik, şarkı ve dans öğelerinin vereceği zevkten yararlanır. Üçüncü olarak da hayalcilik ve soyutlama ile yaşamdan uzaklaştırılan öykünün akışı çeşitli yollarla kesilerek yaşama dönülmüş olur. Bu özelliğin Karagöz'ün etkilenen Orta Oyunu'nda daha çok amacına ulaştığı görülecektir.

Karagöz oyunlarının malzemesini ve bu özü biçimlendirme yöntemini inceledikten sonra sanatçının amacının kendiliğinden ortaya çıktığını görürüz.

Karagöz oyunları güncel ve çağcıl olan toplumsal sorunları yansıtıyor. Fakat sorunları çözümlemeye yönelmiyor. Toplumsal çelişkiler gösterilmekle birlikte temel-

deki güçlere değinilmiyor. Elimizdeki metinlere göre seyirciyi tavır almaya, eleştirmeye doğrudan doğruya yöneltmemekle beraber sorunları tanıtip dile getirerek bilinçaltı boşalımını sağlıyor. Seyirciyi ruhsal ve biolojik gerginlikten kurtararak katlanmayı ve sağlıklı kalmayı temin ediyor. Bütün Karagöz oyunlarının sonundaki bağışlama ile de toplumu pekiştirme amacı güdüyor. Belli bir konu hakkında bilinçlendirme olasılığı sansürle Karagöz sanatçısının elinden alınınca bu oyunlar toplumsal dayanışmaya ve bireysel sağlığa yöneliyor. Birbirini tamamlayan iki işlevi ile koruyucu tutumunu sürdürüyor.

O halde, fars ve grotesk karakteri ile Karagöz oyunları bilinçaltı dünyasını boşaltarak gevşetmeye, rahatlatmaya yarıyor. Günlük yaşamın temelindeki toplumsal sorunları sergileyerek ise uyandırmayı amaçlıyor.

Bu oyunlarda düzenin baskısından bunalanlara baş kaldırma yolu açılmış ya da öğütlenmiş değildir. Fakat toplumun gizli gücünün simgesi olan Karagöz, oyunun sonunda, kurulu düzenin temsilcisi olan Hacivat'a *"bir daha sefere elime geçersen ben de bilirim yapacağımı"* diyerek gönüllerde bir umut ışığı yakar. Böylece bir daha ki sefere kadar dayanışmayı ve bağışlamayı sağlamış olur. Toplumun dağılmamasını, pekişmesini gözetken Karagöz oyunları bu amacını hazza ve zevke yönelik bir eğlendiricilikle sağlar.

B. ORTAOYUNU :

Geleneksel tiyatromuzun ikinci türü Ortaoyunu'dur. Gölge oyunundan etkilenmesine, konu ile oyun kişileri bakımından, yüzeysel olarak Karagöz'e benzemesine rağmen araç ve yöntemiyle bu türden ayrılır.

Ortaoyunu'nda oyuncu hayal değil, canlı insandır. Oyun yeri perde değil seyircilerin çepeçevre sardığı bir meydandır. Oyuncusu ve oyun yeri gölge oyunundan farklı olan Ortaoyunu, nitelik bakımından da Karagöz'den ayrılır. Karagöz, açık açıklığı ve maskaralığına rağmen ciddi amacı olan bir türdür. Bu savı her iki türün giriş ve bitiş bölümlerini karşılaştırarak destekleyebiliriz. Daha önce Karagöz oyununun perde gazeli ele alınarak oyunun amacını açıklayan ibret ve öğrenek'e işaret edilmişti. Şimdi de hemen hemen her Ortaoyunu'nda hiç değişmeyen bir "*Giriş*"i ele alalım.

(Zuzna Pişekâr havası çalar. Pişekâr meydana gelir, dört tarafı selâmlar)

Pişekâr — *Efendim cümleten safâ geldiniz. (Zurnacı'ya hitâben.)*

- Ammâ benim pehlivanım!

Zurnacı — *Buyurun benim pehlivanım!*

Pişekâr — *"Bahçe" oyununun taklidini aldım, haydi çal da oyunumuz başlasın, teşrif buyuran hâzirun efendilerimiz de zevkiyâb olsun. (Bir tarafa çekilir.)*

C.Kudret, Orta Oyunu, S.114.

Bu Girişte olduğu gibi Ortaoyunu'nun bütün girişlerinde başoyuncu seyircilere salt eğlence vaadederek; ne oyunun ibret olduğuna işaret eder ne de kıssadan hisse çıkarma gibi bir amacı açıklar.

Bitiş bölümlerinde Karagöz oyunlarında Karagöz'de gözlenen hırs ve özleme Kavuklu'da rastlanmaz. Hacıvat'ın yakasını eline geçirmeye çalışan, yenik düştükçe hırsı tazelenen, girişimlerine yeniden başlayan bir Karagöz paralelliği yoktur Kavuklu'da.

Ferhat ile Şirin'in Bitiş bölümünü alalım:

Pişekâr — (Zuhur etmiştir. Hâli seyr eder.) Maşallah, maşallah! İşte biz de böyle istiyorduk. Haydi, çocuklar dosta düşmana karşı öyle bir cemiyet yapalımki, dostlarımız şâdman, düşmanlar da kahr ü perişan olsunlar. Şimdi gidip düğün tedârikine başlıyalım.

Kavuklu — Anladık ya, bu işi bu hâle koyan cadı hanım ne olacak?

Pişekâr — Efendim onu cenâb- Haka havâle edip biz cemiyetimize bakarız.

İşte biz de dilerdik böyle görmek sizleri.

Varsa kusurumuz af ederler hazerât bizleri.

Hadi buyurun, efendim!

(Hep beraber palangadan çıkarlar. Halk dağılır)

Toplumun Onaylanması

Ortaoyunu'nun dağarcığını Karagöz oyunları, Batıdan çevrilen ya da uyarlanan roman ve piyesler, halk masalları oluşturmuştur. Karagöz'le aynı konuları paylaştıklarında şu noktalardan ayrıcalık gösterir: Karagöz'ün folklordan gelen zenginliğine karşın, Ortaoyunu'nda kent görenek ve töresi daha yoğundur. Bu oyunlarda Köy Seyirlik oyunlarının ölüp dirilme motiflerine, hayvan ögelerine rastlanmaz. Öte yandan folklordan gelme özün dinsel ve törensel yanının kaybolmasına karşın, halk türküleri ve oyunlarına daha çok yer verilmiştir. Bu durum Ortaoyunu'nun eğlenceye dönük niteliğinin törensel olandan daha ağır bastığını gösterir. Halk masallarından yararlanmasına gelince Karagöz'de Keloğlan masallarının belirgin etkisini görmüştük, Ortaoyunu'nda Karagöz'ün eşdeğeri olan Kavuklu'da Keloğlan özelliğinin pek az kullanıldığı görülür. Kavuklu'nun uzlaşmaz, anlaşmaz tavrı, bilgisizliği, yol yöntem bilmezliğiyle açıklanmış fakat bu tutumda yıkıcı, başkaldırıcı bir ıra vurgulanmamıştır. Onun oyun bozanlığı toplumsal yaşamda Pişekâr'ın ödüncü siyasetine bir alternatif olarak getirilmiş, adeta bir karşılaştırma konusu yapılmıştır. Kişilerin incelenmesi ileride yapılacağı için tekrar Ortaoyunlarının malzemesini incelemeye dönelim. Ortaoyunu'nda Köy Seyirlik Oyunları ve Keloğlan etkilerinin azalmış olmasına rağmen büyücüleri, babaları tutan arap bacılarıyla masallardan bir çok imgelere rastlanmaktadır. Baştanbaşa bir düş olan Tekerleme bölümünün fantezisi halkın binbir gece masallarıyla beslenmiş

muhayyile zenginliğinden kaynağını anlamaktadır. Kırsal bölgelerin kültüre ilişkin öğelerin azalmasıyla bu oyunlarda grotesk görünümün bir oranda kaybolduğu izlenir. Üremenin kutsanması ile ilgili törenlerden gücünü alan cinsellikle aşırı iştahları sergileyen grotesk'i Ortaoyunu uluorta kullanmamıştır. Çirkin ve iğrenç olan neredeyse tamamen kalkmış, cinsellikle ilgili olan da dialog örgüsündeki imalarla yetinmiştir.

Ortaoyunu güncel gerçeğe eğilmiştir. Fakat Karagöz'ün yansıttığı güncel gerçek ile Ortaoyunu'nun yansıttığı güncel gerçek arasında bir hayli fark vardır. Karagöz oyunlarının, İmparatorluğun dört bir yanından İstanbul'a yönelen bir akışı yansıttığını söylemiştik. İşsizlik ve geçim sıkıntısıyla İstanbul'a gelenlerin perdede yaptığı resmigeçit aynı zamanda zorbalık ile asayişsizliği dile getiriyordu. Ortaoyunu'nda bu akış ve gidiş geliş bir oranda dinginlik kazanmıştır. Gerçi gene taklitler ya alacaklarını toplamak -*Fotoğrafçı*- ya da bir iş tutmak için -*Ferhat ile Şirin*- gelip giderler. Fakat oyunda bu durum asal sorun olarak işlenmemiş, Karagöz oyunlarında olduğu gibi toplumsal düzensizlik, çökmekte olan bir yönetimin perspektifinde ele alınmamıştır.

Ortaoyunu'nda yaşantı ve yaşamı paylaşan insan daha çok önem kazanmıştır. Bir anlamda insan ilişkileri ön plana alınmıştır denebilir. Gerçi bu ilişkiler ne derinliğine ne de ayrıntılı biçimde işlenmemiştir.

Fakat her oyunda günlük yaşam kuralları ve onun gerçekleri bazen bir atasözü ile desteklenerek gösteril-

mek, anlatılmak istenmiştir. Eskici Abdi'de Kavuklu'nun Zeybek ile aralarında çıkan anlaşmazlıktan sonra, Pişekâr, "*insanın alacası içindedir*" derler diyerek Kavuklu'yu uyarır⁽¹⁹⁾. Büyücü Hoca oyununda eşinin dostunun yalvarması ile Büyücü Hoca Kavuklu'ya sanatını öğretmiştir. Fakat Kavuklu'nun ilk işi Hoca'yı dondurmak olur. Kendisini kınayanlara savunması şöyle olur. "*Sen bilmezsün ki bu dünyada iyiliğe kemliktir. İşte ben de onu yaptım*"⁽²⁰⁾. Eskici Abdi'de Yahudi'nin haksız davranışlarından yakınan Kavuklu'ya Pişekâr, "*Kabahati gelin etmişler kimse üzerine almamış, derler*" der⁽²¹⁾. Arnavut Kavuklu ile karşılaş sonunda Kavuklu'dan dayak yiyince "*eceli gelen köpek câmi duvarına siyer*" sözü doğrulanır. *Ferhat ile Şirin*'de Kavuklu'nun kayserili ile yaptığı yarenlik şakadan kavgaya dönüşünce Pişekâr "*Birader, her kuşun eti yenmez, herkesle şaka edilmez*" diyerek Kavuklu'nun davranışlarındaki hatayı atasözü ile özetler. İnsan ilişkilerinin günlük yaşamda ortaya çıkan yanlış ve aksak yönleri bu yolla Ortaoyunu'nda eleştirilir. Bu yanlış davranışlar yalnız görgü kurallarını iyi bilmemekten doğmaz. Bireysel ve toplumsal ahlak anlayışına dayanan arkadaşlık ilişkisi de bozulmuştur. *Çeşme* oyununda Kavuklu, Pişekâr'ın uyarısı üzerine karısının namusunu mahalleliyi sorguya çekerek doğrulamak ister. Aynen Karagöz oyununda izle-

19 C. Kudret, *Ortaoyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1973, s. 282.

20 M. And, *Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu*, Forum Yayınları, Ankara 1962, s. 69.

21 C. Kudret, *Ortaoyunu*, s. 285.

nen olayların gelişimi içinde insan ilişkilerine değin bir gözlem gevezelik ve zevzeklik içinde punduna getirilip söyleniverir⁽²²⁾.

Kavuklu — Yahu öyle değil! Bizim karı için 'fena' diyorlar.

Sarhoş — Kim diyor?

Kavuklu — İsmail efendi söylüyor.

Sarhoş — Haddinden fazla kabahat etmiş. Senin ailen öyle bir aile ki... yalnız başına... bir evin içerisinde... bir evin içerisinde...

Kavuklu — Aferin sana! Allah senden razı olsun! İşin doğrusunu meydana çıkar.

Sarhoş — Bir evin içerisinde on erkeği idare eder.

Kavuklu — Burada işi berbat ettin.

Sarhoş — Bana mı söyledin?

Kavuklu — Bu da sorulur mu?

Sarhoş — Bir iki - telli oynarki, deme gitsin.

Kavuklu — Haydi oradan sen de!..

Sarhoş — Ulan o benim dostum.

Kavuklu — İyi ki düşmanına sormadım.

Ortaoyunlarında insan ilişkileri bir sorun olarak ele alınmamakla birlikte eğlence gülünçleme ortamını bozmayacak biçimde her ilişkiye değinilmiştir. Gene aynı oyunda kadın erkek ya da evlilik ilişkilerine yüzeysel olmakla birlikte çeşitli yönleriyle bakıldığı görülür⁽²³⁾.

22 a.g.e., s. 218.

23 C. Kudret, *Ortaoyunu*, s. 225.

Pişekâr — Her ne hal ise! Bu tarafa gelmekten, beni aramaktan maksadın ne?

Kavuklu — Ah İsmailciğim, anlatayım. Pek acınacak bir haldeyim. Konu - komşunun delâleti ile evlendim. "Evlendim" ne demek başımı belâya soktum.

Pişekâr — Hayrola! Ne gibi?

Kavuklu — Ne gibi olacak İsmailciğim. Aldığım kadın yüzüne bakılacak kadar güzel: güzel ama huyu da o nispette çirkin Tembel, o kadar tembel ki, tarıf edemem. Akşamları yemek diye ekseriya birbirimizi yeriz: Çamaşır ne yıkar, ne yıkatır, bir şey lâzım oldu mu, kirli sepetine müracaat eder, en beyazı hangisi ise onu alır giyeriz.

Bu konuşmada evlilik kurumunun erkek yönünden eleştirisi yapılır. Yalnız güzelliğe dayanan ve konu komşu aracılığı ile gerçekleştirilen evliliklerde kadının erdemleri evliliği yürütmeye yetmemektedir. Kadın görevlerini yüklenmemiştir. Fakat biraz sonra Kavuklu'nun karısı da gelecek ve onun ağzından da evliliğin bir başka yönü açığa vurulacaktır⁽²⁴⁾.

İ. Zenne — Ah, İsmail efendi, pederim! Başına gelenleri sormayınız.

Pişekâr — Hayrola evlâdım! Bir hâl mi oldu?

I. Zenne — (Utanarak) Ah! Neler, neler... Ne haller oldu. Nasıl söyliyeyim utanıyorum.

Pişekâr — Teehhül fîlan mı ettin?

I. Zenne — Derdimi bildin, İsmail efendiciğim. Pederim ısrar ile hiç tanımadığım bir adamda beni evlendirdi. Koltuk merasiminde yanıma, koca olacak, kaba saba bir herifin geldiğini görünce ne kadar talihsiz olduğumu anladım. Fakat pederimin hatırını kırmamak için her şeye katlanmağa karar verdim. Evlendiğimizin daha ikinci günü küfeyle eve geldi. Konu-komşuya rezil olduk.

'Baba' zorlaması ya da hatun için yapılan evlilik hele erkek kaba ve sarhoş çıkarsa kadını görevlerini yerine getiremeyecek kadar kırmaktadır. Sevgi ve anlaşılmaya dayanmayan bu çeşit evlenmeler iki tarafın da mutsuzluğunu doğurmaktadır. Bu uzun eleştiri oyununda açık seçik yer almamıştır. Fakat evlilikteki aksaklıkların nedenlerine değinilmiştir. Toplumsal yaşamda gerek insan ilişkileri gerekse değerler açısından yapılan bu ufak değinmelre bir örnek daha verelim. Ferhat ile Şirin'de Ferhat, Şirin'in anesinin köşkünü boyayan nakkaştır. Birbirine gönül veren gençlerin dileği üzerine Pişekâr kızı istemek üzere gidince Şirin'in annesinden şu yanıtı alır⁽²⁵⁾.

25 C. Kudret, *Ortaoyunu*, s. 330.

Şirin'in Anası — Aman İsmail efendi, buldun buldun da, bir tanecik yavruma bir nakkaş parçasını mı lââyık gördün? Böyle bir teklifle bizi rahatsız etmemenizi rica ederim.

Toplumsal sınıf açısından toplumsal değerlere ilk kez Ortaoyunu'nda değinildiğini görüyoruz. Fakat zenaatçıyı hor gören bu zihniyet yansıtılmakla yetinilmiş, bu konu ne oyunu geliştiren tema olarak işlenmiş ne de uzun uzadıya eleştiriye sunulmuştur. Bunlar kent görüş açısını ve kamu oyunu yansıtan ortasının değerleridir. Önemi yaşamakta olan gelenek ve görenekten alırlar. Gene de kurulu düzen değerlerinin eleştirilmeye başlanması dikkate değer. Çünkü bir başka Ortaoyunu'nda patron-hizmetkâr ilişkisine ait bir töre, bir kurulu düzen kuralı da ateşli bir biçimde savunulur⁽²⁶⁾.

Pişekâr — Tabii. Patronların olduğu ve eğlendiği yerde müstahdeminin ne haddine bulunmak! Bâhusus taşralarda ve esnaf arasında bu gibi âdâba pek ehemmiyet verirler ve pek dikkat ederler. Bir evlat, ne kadar büyük olursa olsun, hatta kravatlı, zengin, evli-barklı, çoluk-çocuk sâhibi olmuş olsun, yine babalarının ve büyüklerinin yanında 'otur' demedikçe oturmazlar; zira saygısızlık olur.

26 C.K., *Ortaoyunu*, "Büyücü Hoca", s. 189.

Görüldüğü gibi Ortaoyunlarında çoğunlukla belli bir sorun tema olarak oyun boyunca işlenmemiştir. Her oyun insan ilişkilerinde bir ufak gerçeği ortaya çıkaran bir toplum portresi çizmektedir. *Çivi Baskını*'nda Kavuklu'nun sorumsuzluğu ve Pişekâr'ın uzlaşmacı karakterine ışık tutulur. Matiz Kavukluyu zennelere bekçilik etmek için tuttuğu halde Kavuklu eve girenleri önleyemediği gibi içeride yapılan alemlere de katılmaktan kendini alamaz. Matiz evi basınca Kavuklu ve zenneler yalan söyleyip durumu ört-bas etmek isterler. bu yalana boş olmayan bir durumu önlemek amacıyla Pişekâr'da tanıklık ederek katılır. Oyunun sonunda çıkacak kavga yatıştırılmış olur ama yakışık almayan bir durumu ortaya çıkaracağına idare eden Pişekâr'ın tutumu da sergilenmiş seyircinin bilgisine sunulmuş olur. Pişekâr gerçeği söylerse öfkesi burnunda olan Matiz'in bir rezalet çıkaracağını işin belki de cinayete varacağını farketmiştir. Gerçeği söylemek, yarayı deşmek yerine, düzeni korumak ve sarsmamak eğilimi Pişekâr'ın asal karakteridir. İçi iltihaplı yarayı sarıp sarmalayan düzen anlayışı karşısında sanatçı nesnel kalmış, bu yönelişleri taraf tutmadan seyircinin yargısına sunmuştur.

Kavuklu'nun kusurlarını gösterirken Pişekâr'ın tutumu da eleştiri konusu edilmekte, bir davranış diğerine alternatif olarak gösterilmemektedir.

Ferhat ile Şirin'de Pişekâr işsizlikten, parasızlıktan yakınan Kavuklu'ya 'bir sanatkâr'ın tembel olmadıkça imkânı yok iş bulacağını söyler. Arkadaşına yardım

etmek için ona akıl verir, eski san'atı olan demirciliği yaparsa gereken sermayeyi dostlarından, eski malzemedен sağlayabileceğini bildirir. Kavuklu, Pişekâr'ın cebinden harcama yapmadan iyilik yapmaya kalkışmasıyla alay eder.

Kavuklu — Bakıyorum da sizin keseden on para çıkmadan bizim dükkân da, tezgâh da düzeldi demektir.

Kavuklu, Pişekâr'ın hesabılığını yüzüne vururken kendi nankörlüğünü de ortaya koyar. Pişekâr'ın eli sıkıdır ama iyilik etmekten, yardıma koştuktan da geri kalmaz. Oysa onu hesabi olmakla suçlayan Kavuklu, daha sonra Ferhat'tan türlü yalanlarla fazla bahşış koparmanın yolunu bulacaktır. Pişekâr'a acele ihtiyacı olan Ferhat'a, eski dostunu aramak için oraya buraya koşturacak her defasında daha bahşış koparacaktır. Arkadaşını hesabilikle suçlayan Kavuklu'nun fırsatçılığı insan ilişkilerindeki bozukluğun çeşitli yönlerine ayna tutmuş olur. Kadın-erkek ilişkileri, arkadaşlık ve iş ilişkileri gibi kent yaşamının türlü yönlerinden somut örnekler veren Ortaoyunu, Karagöz oyunlarına oranla bu yönden daha ayrıntılara girerek insan portresini zenginleştiriyor, toplumsal ilişkilere daha bir ışık tutuyor. Sorunları sergilemekten uzaklaşarak toplumu onaylamaya yöneliyor.

Beceriye ve Gösteriye Eğilim

Ortaoyunu daha az sorunsal olduğu için gülünçlemesinde Karagöz oyunlarının ince eleştirisi dokunaklı

sözleri gücünü yitirerek hüner gösterisine dönüşmüştür. Karagöz oyunlarında yaşam sevinci, insanın hayvan yanını da göstermekten sakınıp utanmayan bir gülünçleme ile belirtilmişti. Ortaoyunlarında böylesine bir yaşam sevincini yansıtan gülünçlemeden oldukça kaçınılmıştır. Bundan dolayı bu nitelikteki grotesk gülünçleme çok azalmıştır.

Diğer yandan oyun yerinin üç boyutlu olması oyuncuya daha geniş hareket olanağı sağladığından görüntü ve hareket ile ilgili gülünçleme Karagöz oyunlarından beri geleneksel önemi ve ağırlığı olan sözle ilgili gülünçleme kadar ağırlık kazanmıştır.

Karagöz oyunlarında olduğu gibi Ortaoyunu'nda da başlıca komiklik Karagöz-Kavuklu kişiliğinin olay ve sözlere gösterdiği tepkiden doğar. Taklitler ve Kavuklu'nun taklitlerle çatışması da komikliği yaratan durumları ortaya çıkarır. Bu oyunlardaki gülünçlemeyi de Karagöz oyunlarında yaptığımız gibi dört kesimde inceleyebiliriz.

Yergisel Gülünçleme: Karagöz oyunlarında bu tür gülünçlemenin insanı hedef almadığını görmüştük. İnsana ilişkin yetersizlikler, yenilgiler, yanılgılar toplumsal ilintileri içinde değerlendiriliyordu. Oysaki Ortaoyunu'nda alay doğrudan doğruya insana yöneliktir, insan yaradılışıyla ilgilidir.

Bahçe oyununda Pişekâr Arnavut'a haber yollamıştır.

Pişekâr — Bayram Ağa, yoksa benim tarafımdan sana haber mi getirdiler?

Arnavut — Elbette öyle. Ne için ararsun beni?

Kavuklu — Dolandıracak. Niçin arayacak?

Pişekâr — Hamdi efendi, bu adam beni kırk senedir tanır.

Kavuklu — Ne köpoğlu olduğunu pekâla bilir.

Pişekâr — Hayır efendim. Ne hayırhâh olduğumu pekâla bilir. Hem biz ikimiz konuşurken sen karadiken gibi aradan ne fırlıyorsun birâder? Sen git kendi işinle meşgul ol.

C.K. Ortaoyunu, S. 132.

Fotoğrafçı'da Kavuklu Pişekâr ile karşılaşır:

Pişekâr — Her ne ise! Takmış takıştırmış, giyinmiş kuşanmış, iki dirhem bir çekirdek, kırta kırta ne tarafı teşrif buyuruluyor aceba. Sorabilir miyim?

Kavuklu — Ulan, İsmail, adam avlamasını o kadar iyi bilirsin ki, deme gitsin!

Pişekâr — Efendim ne avlaması bu?

Kavuklu — Adam avlaması, adam.

Pişekâr — Canım bir şey söyle ki, hâle uygun olsun. birâder, adam avlanır mı yâhu?

Kavuklu — Sen öyle köpoğlusun ki, İsmail, hani Şeytan yok mu, Şeytan'ı bile avlarsın.

C.K. Ortaoyunu, S. 399.

Ferhat ile Şirin'den Kavuklu'ya Pişekâr'ın iş bulması üzerine:

Pişekâr — Öyle değil ama, Hamdiciğim, buracıkta, yakında bir dükkâncık var. Bunu sahibi bana havale etti. İşte o dükkânı sana kiraliyayım. Kapısına da "Demirci" diye bir levha takarız. Bakalım Allah ne gösterir?

Kavuklu — Fena değil, ama hiç olmazsa bir örsle iki çekiç, ufak bir ocak olsun lâzımdır

Pişekâr — Efendim, tanıdık demirci Hasan Ağada eski bir örs olduğunu biliyorum. Elbette fazla bir balyoz ve ufak bir çekici de vardır. Yoksa, onun da çaresine bakarız; kullanılmış birşeyler bulur. noksanları tamam ederiz. İş kalır biraz mâden kömürüne. Biri gelince, peşinen alacağın kaparodan onu da temin edersin.

Kavuklu — Bu da oldu. Ulan İsmail, çok hesabisin.

Pişekâr — Neden anladın?

*Kavuklu — Bakıyorum da sizin keseden on para çıkma-
dan bizim dükkân da, tezgâh da düzeldi de-
mektir.*

C.K. Ortaoyunu, S. 313.

İnsan yaradılışıyla ilgili gülünçlemenin yergiye öz-
gü istihza ile yapıldığı görülmektedir. Bundan başka Ya-
hudi'nin korkaklığı, Hırbo'nun kabalığı gibi soyla ilgili

özellikler de gülünçleme vesilesi olur. Bu tür olaydaki sözle yermeye hareketle gülünçleştirme de katılır.

Karagöz oyunlarında izlediğimiz lehçe, şive ayrılıkları, değiş özellikleri Ortaoyunu'nda da gülünçleme konusu yapılır. Çivi Baskını'ndan bir örnek alalım.

Kavuklu — (Evi göstererek) Şu eve yeni taşındılar İki kız kardeş, bir de kapkara bacı.

Balama — Kara badsa. Ne bu badsa, duman yapar kara.

Kavuklu — Hayır canım, 'baca' değil, 'bacı' dedim. Bilmez misin, böyle yüzü, vücudu siyah olanların kadınlarına 'bacı' erkeklerine de 'lala' derler.

Balama — Ne var kaymene. Lala badsi, arabadsi, Yanko badsi, yok kiradsi, var koyadsi, yok yabandsi, büyük handsi, haydi vre yalandsi, bu hıyar var pek tsok adsi, ben Nikola ezzadsi, yok be kuzum Horansandsi.

Kavuklu — Ters anladın be yabancı, benim sopa verir sancı, (sopa ile vurarak) duyurmam ben sana acı.

C.K. Ortaoyunu, S. 247.

Bir de Lâz gevezeliğini gülünçleyen örnek verelim:

Kavuklu — Evlâdım, bırak da sözümü bitireyim. Lâfi ağzıma tıkama yahu!

Lâz — Çim temiş onu? Pen mi tıkayorum? Ha pu sözü pana mı teyisun? Pırakmayan pen miyum, sen misun? Ha yakıştıramıyorum sana. Lâz uşağına yakışmaz.

Kavuklu — Oğlum, ben Lâz flân....

Lâz — Pabacığum, senin tediğini pen anlıyorum, pırak şimdi ha punları, şimdi çimlerdensin ti pana? Bizim Hacı oğlu Yusuf'ları tanır misun?

Kavuklu — Canım, ben Lâz'ları...

Lâz — Pilirum, seversun; çünkü sen pizdensun. Pen şimdi isterdum çi senun çimlerden olduğunu pileyum. Pakalum pizum Zobu-oğulları'nı da tanımaz misun? Eğer onu da tanımazsan Yağcıoğulları'nı piley misun?

Kavuklu — Oğlum, sen ne söz anlamaz adamsın. Bırak da bir kelime de ben söyleyeyim. Bu ne gevezelik be kuzum!

Lâz — Çim dedi sana pen söz tinlemem? Puyurun pakalum, meydana pırakdum sana. Şimdi sen tiyeceksun, pen tinleyeceğum. Hacan sıra gelecek pana, o zaman da pen tiyeceğum. Ti-haydi, ne turaysun? Pak, tinleyrum. Şimdi pen mi edeyrum pöyle sen mi edeysun?

Kavuklu — (Sür'atle ağzını tutar.) İstop!.. Senin başka türlü duracağın yok. İyi dinle: Ben İstanbul'luyum; Evim Eyüpsultan'da, Ortakçılar çayı-

rındadır; burada doğdum ve bu yaşa, yani altmış yaşına geldim, ne Lâzistan'a gittim, ne de Lâz'dan akrabam yoktur. (Bırakır.) Haydi söyle.

Lâz — Oy kurpan olayum sana. Çaku cibi adamsun. Paktum horon edeysun, tedum "Pu da pizden" Zarar yok, pana adunu pağuşlar misun?

Kavuklu — Benim a.....

Lâz — Şurasını da unutmayasun: Nerde toğdun, onu söyle.

Kavuklu — Canım, onların ne ya.....

Lâz — Tur, bir şey cizlemeyesun.

Kavuklu — İşte o.....

Lâz — Hani pen de onu sorayrum.

Kavuklu — Galiba yine...

Lâz — Gene neyleyecun?

Kavuklu — Yani, ağız...

Lâz — "Ağuz" tedun da pak aklıma ne celdu.

Kavuklu — Anla...

Lâz — Anlamaz olur muyum, pabaciğum.

Kavuklu — Onu se.....

Lâz — Sen tersun pana, pen tedum sana.

Kavuklu — (Sür'at-ı fevkalâde ile Lâz'ın ağzını bir eliyle tutar, diğer eliyle de başını arkasından tutar; Lâz'ın başı iki eli arasında, ağzı tıkanmış olarak hareket eder.) Dur... İstop!... (Yürüyerek.) Yürü bakalım. (Pişekâr'ın önüne varırlar.) - İsmail. al, getirdim.

Pişekâr — (Ayağa kalkarak.) Efendim. nedir o?

Kavuklu — Ne olacak, en son sistem makine. Dakikada milyon devir yapıyor.

C.Kudret "Eskici Abdi", Ortaoyunu, S.294.

Yergisel gülünçlemenin acımasız ve düşmanca niteliğine Karagöz'de de olduğu gibi Ortaoyunu'nda da rastlanmaz. Alay söz konusu olmakla birlikte bu alayda horgöründen çok eleştiri ve şamata egemendir.

Grotesk Gülünçleme: Ortaoyunu'nda bu ögenin açığa çıkmasıyla ilgili yanı daha azalarak cinaslı, mecazlı konuşmalarla sürmüştür. Grotesk öge hareket ve görüntüde şöyle ortaya çıkar. Kavuklu arkası denilen cüce ya da kanbur daha oyunun başında grotesk bir görüntüyü getirir. Zennelerin dadısı olan Arap bacının Kavuklu'yla her çatışmasında babaları tutar. Ağzından köpükler çıkararak yerde yuvarlanır ve garip sesler çıkararak dövünür. Kavuklu kızdığı insanlara tükürür. Bu öğeler oyunun tümünü kapsamasa da grotesk öge Türk sanatçısının anlatımında vazgeçmediği bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Ortaoyunu'nda cinas ve mecazlı ifadelerle sözde ortaya çıkan grotesk gülünçlemeye bir kaç örnek verelim.

Fotoğrafçı'da Kavuklu Kayarto ile çatışır:

Kavuklu — Ulan, anladım ama böyle görür görmez hiç tanımadığı bir adama da "köpek" denir mi, a canım? Ne böyle şaka olur, ne de âşinâlık. Bak, İsmail, şimdi sıra benim; şu fellâhı nasıl küplere bindireceğim. (Şiddetle aksırır.)

Kayarto — Seni ki gözü kör olası seni! (Üzerine hücum eder, Kavuklu kaçır, Kayarto takip eder.) Şimdi babalarım tutarsa sen görürsün.

Kavuklu — (Birdenbire geri dönerek Kayarto'nun arka kaba etine vurur.) Al bakalım!

Kayarto — Aaa! Seni utanıp arlanmaz seni! O nedir öyle yaptığın? seni edepsiz seni!

Kavuklu — Darılma, kömürlüğü karıştırdım.

Kayarto — Bilmediğin şeyi ne karıştırıyorsun? Orada bir şey yok, bizim hanım meraklıdır, ellemeleri ön tarafa koydu.

C.Kudret, *Ortaoyunu*, S.346.

Gene aynı oyunda Kavuklu zennelerin fotoğrafını çekmek ister:

Kavuklu — İşte burası benim resim dükkânım Haydi çocuklar, siz de gelin!

I. Zenne — Aman, sahi mi? Sen bizim resmimizi mi yapacaksın?

Kavuklu — Yapacak değilim, çekeceğim. Haydi!

II. Zenne — Kaç kuruşa çekiyorsun?

Kavuklu — Canım, uyuşuruz.

I. Zenne — Yooo! Ben öyle şeyler istemem. Söyle bakalım, bizi kaç çekeceksin?

Kavuklu — Canım, iki gözüm, öyle zann ediyorum ki siz karşiki evde kiracısınız. Canım, sizden çok bir şey istemem, "-Uyuşuruz." dedim ya!

Kayarto — Dur bakalım, çocuklar, bu herif öyle diyor ama, bakalım ressam mı?

II. Zenne — Aman, Bacı, sen de! Baksana, önünde kocaman takımı görmüyormusun, ayol?

I. Zenne — Öyle ya. Adamcağızın takımları meydanda; elbette bir marifeti var ki işte takımları meydana da kuruyor, ayol. Alıcı gözüyle bak da sonra söyle, canım.

Kayarto — Öyle ama, bakalım o takımlarını kullanabiliyor mu?

Kavuklu — Ulan, bir kere tecrübe ediniz de, eğer ben takımları idare edemezsem, o zaman söz söylemeye....

I. Zenne — O da doğru ya! bir kere tecrübe edelim de, ondan sonra söz söylemeye hakkımız olsun. Haydi Bacı, evvelâ seni çeksin, bakalım, becerebilirse bizi de yapar.

Kayarto — Haydi, öyleyse evvelâ benimkini çek, bakalım nasıl olacak; eğer iyi yaparsan bunları da çekersin, olur mu?

Kavuklu — Olur ama seni güneşli ve sıcak havada çekerim, şimdi olmaz.

I. Zenne — Aaaa! Öyleyse biz de yaptırmayız.

Kavuklu — Vay canına! Mutlaka evvelâ bu karakonco-lo'su mu çekeceğiz?

II. Zenne — Tabii, efendim. Bir kere onu çek, bakalım, iyi olursa bizi de yaparsın.

C.K. Ortaoyunu, S.354.

İronik Gülünçleme: Gerçek ile gerçek olmayan arasındaki karşıtlığı ortaya çıkaran bu tür gülünçleme Ortaoyunu'nda pek azalmıştır. Çok seyrek olarak bazan Yahudinin bazan Hırbo'nun ağzında bir hayat felsefesi gibi görünen ve sanki bir karşıtlığı sergiliyor duygusunu veren gülünçlemeleri gösterebiliriz. Bu karşıtlar görünüşte tiplerin eleştirisi gibi görünmekle birlikte kendi başına da bir hayat gerçeğinin ifadesidirler.

Fotoğrafçı oyunundan iki örnek verelim:

"Hırbo — Ulan, 'sersem' dediğin ne ola aceb?

Kavuklu — Hayvan 'sersem' değil, 'ressam' Ben adamın sıfatını kağıt üzerine yapıştırırım.

Hırbo — Ağnadun ya, ne olcah ki? Ben kendümü golde molde görüyom, yetmez mi dirsün?

Kavuklu — Vay sığır vay! Ulan, gölde gördüğün he tepe aşağıdır; hem de sen çekilince ne sıfatın kalır, ne gölgen.

Hırbo — Senün ideceğün getmez mü? Galu mu?

Kavuklu — Benim yapacağım: Senin suratının aynını bir kağıda yapıştırırım, bir daha gitmez.

Hırbo — Ulan, ben ne zaman istersem ayna mı yok? Karşısına geçer, sıfatumu istediğim kadar görürün. Eşşeğe bah; kâfida yapışub nola-cah?"

S.373

"Kavuklu — Bak, burada fotoğrafane var. Neden resmi-ni çektirmiyorsun?

Cud — Bizde bu hesap yunahdır onun içün olmaz. Ne lazım sana?

Kavuklu — Bana lâzım değil. Sen mortoyu çekersen çoluk çocuğa bir hâtıra kalır, fena mı?

Cud — Yunahdır bu bizde. Ne olacak? Ölünceye kadar suratima bakar, elverir.

Kavuklu — Sen mortoyu çektikten sonra?

Cud — O da ölmeyecek mi?

Kavuklu — Evet, ama, o da çocuklarına bırakır.

Cud — Anladım, be kuzum. Onun çocukları da ölmeyecek mi?

Kavuklu — Onların çocuklarına kalır.

Cud — Ya kalir ya kalmaz. Kalsa da kim tanir be? Tanisa da ne olacak beni suratini? Onun babasinin babasi onunda babasinin babasi, bu resim kalirsa kim taniyacak, be kuzum? İster misin küfur da etsin?"

S.381

Fars Gülünçlemesi: Tıpkı Karagöz oyununda olduğu gibi Ortaoyunu'nda hareket ve söz soytarılıklarından oluşan fars gülünçlemesine bol bol rastlanır. Dayak atma sahnelerinin özelliği, stilize edilmesi ve tıpkı vuruyormuş gibi görünmesine rağmen dayağın gerçekten atılmamasıdır. Eskici Abdi'de Cud ile Kavuklu arasında olduğu gibi. Kavuklu'nun korkup Pişekâr'ın arkasına saklanmasını, Kürt tarafından sürüye sürüye dükkândan çıkarılmasını, Arnavut'un Kavuklu'yu görünce korkup silahına davranmasını, Kavuklu'nun zennelerle atlıkarınca gibi koşmaları gibi hareketlerini bu meyanda sayabiliriz. Ortaoyunu'nda bu komik hareketler dans ve oyun ile birleşerek daha eğlenceli bir görünüm alırlar. Bir örnek vermek gerekirse Gözlemeci'den Kürt ile Kavuklu çatışmasını alalım.

"Kürt — Uy babo! Senin belândan ne ola ki? Beni korhar mı sanırsan? De haydi, dövüşeceksen işte meydan! (Kollarını sıvamakla, pehlivan tavırları takınır ve çırpınarak ileri geri hareketlere başlar.) De haydi! Ne durursan, aga? Meydan meydandur

Kavuklu — Dur bakalım şu herif ne halt edecek. Şuna pehlivanvari saldırayım. (o da pehlivan evzâi ile harekete başlar, olduğu yerde tavırlar yapar.)

Kürt — (Karşıdan tavr-i mahsusı ile harekete geçer, yani saldırmak ister.) De haydi! Hazır o, gelürem, aga! (Yürürken, zurna Kürt havasına başlar; Kürt, derhal pehlivan tavrını değiştirir, çırpın oyunu tavrı takınır; oynayarak, Kavuklu'nun üzerine yürüyerek.) Ha hu! Ha hu!

Kavuklu — (Derhal yüzü değişir, o da çırpın oyunu vaziyetini alır; bir elini yukarı kaldırır, olduğu yerde oynayarak muhâcimin hücumunu bekler.) Ha hu! Ha hu!

Kürt — (Yaklaşır; kavuklu'nun yukarı kaldırdığı eline vurmak üzere açılır, sağ eline kuvvet ve hız vermek üzere sağ kolu üzerinde ruhu daire derecesinde döner ve bu dönüşle nısıf daireyi geçer, daireyi tamam etmek üzere döner, durmadan geri geri açılır, hem de oynar; olduğu yerde bir defa daha dönerken.) Ha hu! Ha hu! (Tekrar oynayarak ilerler ve Kavuklu'nun yukarda durmakta olan eline hızla vurur; döner, oynayarak yerine gider ve sağ elini o da yukarıya kaldırarak olduğu yerde oynamak suretiyle Kavuklu'

nun gelmesini bekler.) De haydi! sıra senin, durma!

Kavuklu — hazır ol! (Oynayarak ilerler; yumruğunu yalayarak.) Geliyor, sıkı dur! (Kürt'e, açılarak öyle bir yumruk sallar ki.) Al kısmetini! (Yumruğu Kürt'ün suratına vurmak ister, Kürt sür'atle geri kaçır.)

C.K. Ortaoyunu, S.446

Harekete dayanan bu gülünçleme Ortaoyunu'nun tipik özelliğidir. Böyle bir gülünçleme Fotoğrafçı'da zen-nelerin, Mayısoglu'nun fotoğrafını çekmeye çalışan Kavuklu'yu şaşırtarak eğlenmeleriyle ortaya çıkar.

"I. Zenne— Pâluze, kız, haydi şunlara bir oyun yapalım. Haydi gidip Mayısoglu'nun yanında duralım.

II. Zenne— Aaa! Ayol, Hamdi Efendi örtünün altından bizi görür.

I. Zenne — Görsün.

II. Zenne— Olur mu? Çıkar da bizi rezil eder.

I. Zenne — Aman sen de! O çıkınca saklanırsın.

II. Zenne— Ya sen?

I. Zenne — O yine örtünün altına girince ben de gelirim, bu sefer iki oluruz.

II. Zenne— O yine çıkacak o zaman.

I. Zenne — O zaman Mayıs'ın arkasına saklanırsınız, abdalı şaşırtırsınız. Alay olur, haydi koş!

II. Zenne— (Fırlar, Kayserili'nin yanında durur.) Abla, böyle mi?

I. Zenne — Biraz daha sokul.

(II. Zenne sokulur.)

Kavuklu — (Örtünün altından.) Ne oluyoruz, Mayıs Ağa? o yanına gelen kim?

Kayserili— Banğa bah, biri iki mi yoruyon?

Kavuklu — Nasıl biri iki? Dur bakayım. (Örtünün altından çıkmakta iken II. Zenne hemen Kayserili'nin arkasına siner, Kavuklu da örtüden başını çıkarır.) O ne? Hani yanındaki?

Kayserili— Haydi, gardaşım, ürüya mı görüyon? Kendi-ne gel.

Kavuklu — Ulan, ne rüyası? Şimdi senin yanında bir kadın vardı.

Kayserili— Gardaşım, aklımı başına al, ne gadını? Gözünün neyinin çapağını sil de yeğin bah.

Kavuklu — Allah Allah! Bana mı öyle göründü dersin? (Tekrar örtünün altına girerken.) Öyle, sen olduğun gibi dur, kımıldama. (Örtünün altına girer; I. Zenne'de gelerek Mayıssoğlu'nun bir yanına, diğeri öbür yanına dururlar.) Allah Allah! Bu sefer iki oldu. - Yahu, o yanındakiler de kim?

Kayserili— Gadani alıyım, hey gidi! Ne oluyor? Şeşi beş mi görüyon ne idiyon, gardaşım?

Kavuklu — Ulan, bu kadar da yanlışlık olmaz ya! (Örtünün altından çıkıncaya kadar Zenneler Kayserili'nin ardına büzülerek siper alırlar; Kavuklu'da örtünün altından çıkarak hayretle bakar.) Fesühhânallah! Ulan, bana mı öyle görünüyor yoksa! Şimdi senin yanında kimse yok muydu?

Kayserili— Canım, bayaktan da gene böyle didin. Gözüne ney ki, hayalat mı görünüyor ki?

Kavuklu — Ulan, yoksa bana mı öyle göründü? Dur bakalım, bu sefer çok dikkat ederim. Haydi, sen yerinde dur bakalım. (Örtünün altına girinceye kadar, Zenneler Kavuklu'nun ardı dönük olmasından istifade ederek, bu sefer Mayısoglu'nun önüne gelip ikisi yan yana poz alıp dururlar; Kavuklu içerden bağırarak.) Ulan, bu da hayalet be! Dur, ulan! (Dışarı çıkıncaya kadar Zenneler kaçarlar? Kavuklu dışarı çıkar.)

C.K. Ortaoyunu, S.362.

Ayrıca bu tür hareketlerin yinelenmesiyle de gülünçleme yaratılır. Fakat farslara özgü, olayların yığılmasından ve birbiri içine girmesinden doğan gülünçlemelere rastlanmaz.

Diğer yandan geleneksel tiyatromuzun belirgin özelliklerinden biri olan söz cambazlığı, lâfebeliği ve kelime oyunlarından doğan gülünçleme Ortaoyunu'nun da önemli gülünçlemesi olarak sürer.

Yanlış anlamaya dayanan gülünçlemeden bir çok örnek verebiliriz.

Çeşme'den:

Pişekâr — Canım, maraza neden çıktı?

Kavuklu — Ona sor da söylèsin.

Cud — Evet, Simoyil Efendi, sen osur da ben söyleyim.

Kavuklu — Görüyor musun? Güya dili dönmüyor. İşte maraza bundan çıktı, yoksa bu herif bu kadar dayak yemiyecekti. Kerata boyuna yutturuyordu.

Pişekâr — Her ne hal ise! Azarya Efendi, burada ne arıyorsunuz?

Cud — Ben mi? Öbürüsü mahallede bir hanıma bir elmas yüzük verdim, yari parasi veresiye bırakdim. Şimdi yeldim parayı almaya, bakdim o evden kaçmışlar. Ona buna osurdum.....

Kavuklu — Bak, İsmail, yutturuyor.

Pişekâr — Hayır, efendim, telâffuzları iktizâzı dilleri kayar, başka bir şey değildir. - Evet, Azarya Efendi, demek burasını salık verdiler.

Cud — Evet, burasini salladilar.

Kavuklu — Öyleyse kolay. Burası da seni sallar. ödeşirsiniz.

Cud — Dur be kuzum, sen ne hirliyorsun?"

C.K. Ortaoyunu, S.203.

Fotoğrafçı'da Pişekâr - Kavuklu arasında

"Kavuklu— İsmail, eğleniyor musun?"

Pişekâr — Canım, ne eğlenmesi?" Sende hiç hiss-i şârâne yok mu?" diyorum.

Kavuklu — Yok.

Pişekâr — Efendim, ne yok?

Kavuklu — Hüseyin Şakir Ahmet.

Pişekâr — Canım, nasıl Hüseyin Şakir Ahmet? Ben sana ne söylüyorum, sen ne anlıyorsun.

Kavuklu — Biraz daha böyle devam edersen, Allah bilir bağlarım.

Pişekâr — Ne münasebet?

Kavuklu — Ne Minas, ne Karabet, artık illâllah! (Durur.)

C.Kudret, Ortaoyunu, S. 348.

Kafiyeli deyişlerden üreyen gülünçleme diğer söz cambazlıklarında olduğu gibi saçmayı da oluşturur. Çivi Baskını'nda Külhanbeyi ile Kavuklu arasındaki söyleşme olduğu gibi:

"Kavuklu — Hoppalaa! Ben soruyorum, karşığı ne söylüyor? Arkadaş, bu söylediğin benim sualimin cevabı olmadığı gibi, yakın bile değil. Ben sana, "-Şu karşığı evin içindekileri nasıl bilirsin?"

Külhanbeyi — Anam babam kardeşim, şöyle gel be yoldaşım, bu nedir be oynaşım, ağrımazsa hiç başım, henüz otuzdur yaşıım, hakikat yok oynaşım.

Kavuklu — Canım, ben senden kafîye istemiyorum. Şu karşığı evi nasıl bilirsin? Onu söyle.

Külhanbeyi — Eyvallah! Nasıl bilmem, nasır bilirim, hasır bilirim, asır bilirim, kısır bilirim, daha ziyade sorarsan sıfır bilirim. Ne dersin buna sen?

Kavuklu — Anladım, sen de kaşınıyorsun. Ben senden nasır sormadım. Köpoğlu, benimle alay mı ediyorsun? (Elindeki sopa ile sırtına vurur.) Al sana asır! Al sana hasır! Al sana Hızır! Def ol buradan zır zır!"

C.K. Ortaoyunu, S. 249.

Biraz önce de belirttiğimiz gibi Ortaoyunu'nda söz oyunlarına kelime cambazlığına dayanan gülünçleme dahi ya dans ya şarkı ile desteklenir. *Fotoğrafçı* oyununda Arnavut ile Kavuklu arasındaki söyleşmede olduğu gibi.

"Arnavut — (Uzun bir beste ile okur)

İskiptari işkiptari

Kim yemez yağlı bumbari ha ha ha

Kavuklu — (Dükkânda olduğu halde Arnavut'un beste-sine uygun bir surette.)

Ben yemem öyle murdari ha ha ha

Arnavut — (Sedâ gelen tarafa doğru dönerek yine beste ile)

Var burda bir murdari ha ha ha

Kavuklu — (Beste ile Arnavut'u aynen taklit ederek.)

Hayvanların mühürdari ha ha ha

Arnavut — *Bak bu kırmuzi kartali ha ha ha*

Kavuklu — (Kezâ beste ile.)

Çekerim şimdi kantari ha ha ha

Arnavut — (Hâkezâ beste ile.)

Cörmedim böyle mantari ha ha ha

Kavuklu — (Dışarı fırlayarak karşılar.) *Ulan bu da başka türlü! Baksan a bana! Sen hep böyle makamla mı konuşursun?*

C.K. Ortaoyunu, S. 364.

Şimdi de bir çeşit yutturmacayı bozma anlamında olduğu için bu kesimde inceleyeceğimiz "oyun bozma" dan söz edelim.

Ortaoyunu'nun en önemli özelliğinden biri oyuncular-
lardan birinin varolmayan nesneleri varsaymasından do-
ğan göstermecî niteliğidir. Pişekâr var olmayan namusu,
dirliği, iyiniyeti varsaydığı gibi varolmayan evi mekân,
gidilmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş
sayar. Bütün kişiliğiyle yutturmacalara karşı olan Kavuk-
lu bu oyunu da bozar. Yutturmacaları başarısızlığa mah-
kum eden bu oyunbozanlık seyircinin çok hoşuna gider.
Kavuklu'nun her oyunbozanlığında atılan kahkahada haz
vardır ve yutmayanların uyanıklığının onaylanmasından
doğar. Yutturulmaya çalışılan ister oyun, ister gerçek
yaşamdaki dolaplar olsun seyirci yutmadığını işte şimdi
Kavuklu'nun kişiliğinde ilan etmiş olmaktadır. Ortaoyu-
nu'nun şimdiye kadar diğer komedyalarda rastlamadığı-
mız bu özelliği bize özgü olan en tipik niteliğidir. Oyun-
bozanlıkla ilgili bir kaç örnek verelim.

Olmayan evlerle ilgili oyunbozanlık:

"Kavuklu — (Kahkaha ile gülerek.) İsmail, bunlar da kim?"

Pişekâr — Efendim, bu çocuklar yeni kiracı, benim elimde büyüyen çocuklar. Neden sordun?"

Kavuklu — "Deli midirler?" diye sordum.

Pişekâr — Ne demek? Neden deli olsunlar?"

Kavuklu — Bunlara bu bezli paravanayı ev diye sen mi kiraladın?"

Pişekâr — Elbette. Sen gözünü sil de öyle bak; dudu-kuşu gibi cânım eve "paravana" diyorsun.

Hadi hadi, sen kendi derdine yan, bir kere gözünün çapağını sil de bak.

Kavuklu — Ulan, dürbünle baksam zırva te'vil götürmez.

Fotoğrafçı, S. 346.

Pişekâr'ın zennelere kiraladığı ev ile alay:

"Pişekâr — (Zennelere hitâben) - Evet, hanım kızım, ne diyordum. Tam zamanında geldiniz. Şuracıkta elimin altında size muvâfık dört odalı bir kâşânecik var. Bir görün de, eğer beğenirseniz onu size uyduruverelim. Olmaz mı hanım kızım?"

I. Zenne — Aman, efendim, neden olmasın? Elbette uygundur. Viran falan bir şey; tamire muhtaç, uygunsuz, yani kullanılmıyacak gibi bir şey değilse, pekâlâ. Neden olmasın?"

Pişekâr — Aman, efendim, ne münasebet! Öyle olsa, size lâyük görür müyüm? Efendim, haydi buyurunuz! Gezelim de, bir kere görünüz. Hoşunuza giderse isticar edersiniz.

II. Zenne — Efendim, kirası ne kadar acaba?"

Pişekâr — Hem kızım, merak edecek kadar pahalı değildir. Haydi, buyurunuz, efendim, buyurunuz!

(Yürürler, bir daire yaparlar, yeni dünyanın önünde dururlar. Pişekâr, alel-usul

elindeki şakşığı parmaklığı sürter. Zennelerin hepsi korku alâmetleri göstererek sıçrarlar.)

I. Zenne — *Aman, çok korktuk!*

Pişekâr — *Buyurun! (Hepsi girer, Yenidünyanın dört tarafı kapalı olduğundan, içerdekiler görünmezler.) İşte, efendim, bu alt kat. Bir de, efendim, üst kata çıkınız. Boğaziçi Kavuklu'na kadar.*

Kavuklu — *(Meydana gelerek.) Başka iskeleye uğramaz!*

Pişekâr — *(İçeriden) Efendim, bu taraf da Marmara havzası. Bozburun, Kapıdağı, İmralı adası.*

Kavuklu — *Soğanım bir kuruş! Vay İmralı soğanı! Arpacıktır."*

Çivi Baskını, S. 241.

Çeşme'de Pişekâr'ın Kavuklu için bulduğu evle ilgili oyunbozanlık:

"Pişekâr — *Şuraya bak, birader Eğer şu binanın bir eşi daha varsa, hayyâlessalâ! İnsanın alimallah yiyeceği geliyor Şöyle bir baktıkça, insanın ömrü artıyor vesselâm!*

Kavuklu — *Müsaade edersen iki kelime de söylemek bana nasip olsun.*

İsmail, evde sen mi oturacaksın, ben mi?

- Pişekâr* — *Efendim, tabii siz oturacaksınız.*
- Kavuklu* — *Sana ne oluyor? Bir saattir meth ede ede bitiremediğin ev bu mu?*
- Pişekâr* — *Elbette bu, efendim. Nasıl? Meth ettiğim kadar yok mu?*
- Kavuklu* — *Yooo! Neme lâzım, bu kadar olur! Ulan, bunun neresi ev?*
- Pişekâr* — *Halt etmişsin sen. Saydıklarımın hangisi eksik?*
- Kavuklu* — *Saydıklarının bir tanesi yok ki, eksik olsun.*
- Pişekâr* — *Efendim, nesi var? Fena mı?*
- Kavuklu* — *ben de onu söylüyorum. Hiç bir şey yok.*
- Pişekâr* — *Gördün mü doğru sözü! Bak, efendim, bir de içeriye gidelim. (Şakşakla parmaklığı sıyıdırır.) Buyurun!*
- Kavuklu* — *Nereye?*
- Pişekâr* — *Efendim, bu dışırdan görünüşü. Bir de dahilini görelim.*
- Kavuklu* — *Bir de neyi görelim?*
- Pişekâr* — *Efendim, dahilini.*
- Kavuklu* — *İçeride bir de tahin mi var, İsmail?*
- Pişekâr* — *"Tahin" değil, iki gözüm, "Dahil"; yani içerisini keşf etmek ister ya. Buyurun, efendim. buyurun!*

Kavuklu — *Şimdi, kapı açıldı mı?*

Pişekâr — *Öyle ya!*

Kavuklu — *Peki, deminki patırtı neydi?*

Pişekâr — *Efendim, bakımsızlıktan gerek kilit, gerekse menteşeler paslanmış da, bazı sedalar yaptı. Buyurun, buyurun! (İçeri girerler.) Bak, buna dikkat etmemiştim. Burada kocaman bir de sarnıç var. Vah vah! Buna da bakılmamış, küflenmiş. (Eğilir, sarnıç kapağını açar gibi yaparak, ağzı ile de gıcırtı taklidi yapar ki, kağrı arabaları tekerleği gibi sedalar.) Bak bak, şu sarnıcı güzelliğine bak (Eğilerek bakar.) Acaba derinliği ne kadar, bakalım? (Yerden taş alır gibi yapar, sarnıca atar, ağzıyla de seslenir.) - Cummm! - Gördün mü birader, gümbür gümbür de suyu dolu.*

Kavuklu — *Anladık, İsmail, anladık. Şimdi, bu bir sattır meth ettiğin köşk bu mu?*

Pişekâr — *Elbette, efendim. Dediklerimin hangisi noksan?*

Kavuklu — *Oraya gelir yaya kalırsın, tatar ağası!... Sen şimdi, iyi kötü barınacağım bunun kirasını söyle.*

Pişekâr — *Dur, efendim, bir kazaya meydan vermiyelim, şu sarnıcın kapağını örtelim. (Kapağı kapar gibi vaziyetlerden sonra, elini eline*

vurur.) - Lap! - Oldu, efendim. Öbür taraflarını gezmeye hacet yok, dışardan da görünüyor. Ben de tarif ettim, ya kafi! (Birlikte dışarı çıkarlar.)

Kavuklu — *Etmesen de, mal kendini gösterip duruyor (Karşılaşırlar.) Eee, İsmail, söyle bakalım! Bu evin kirası nedir?*

Pişekâr — *Efendim, sen yabancı değilsin. Mal sahibi, aylığını "Beş mecidiyedir." dedi ama, sen dört ver. Hiç olmazsa dört aylık da peşin istiyor. Ufak-tefek bazı tamirâtı varmış.*

Kavuklu — *İş oraya kalsın. Hele şimdi şu dört aylığı al da. (Pişekâr'ın açık olup para bekleyen avucunun içine eliyle vurarak.) - Lap!*

Pişekâr — *Efendim, bu da nesi? İkramı mı?*

Kavuklu — *Öyle sarnıcın böyle olur kirası.*

C.K. Ortaoyunu, S. 125.

Büyücü Hoca'dan yürünmemiş yol, binilmemiş tramvay ile ilgili oyunbozanlık:

"Kavuklu —

Ulan, söylediğin yol o kadar kısa mı be?

Pişekâr — *Canım, sen de mübalağa ediyorsun. Haydi, buyurun da, yolda görüşürüz. Buyurun. (Yürürler.) Bak, birader, daha buradan letâfet başladı. Ya bir de semti gezersen, aklın başından gider. Bak etraftaki bağ*

bostanlara. Aman yarabbi, bu ne güzellik! (Süratle y r rl r.) Biraz gayret edelim de geçe kalmıyalım. Hamdi Efendi. (S r'atı arttıırır.) Gerçi yorulduk ama, ne  are! Eve yeti elim.

Kavuklu — Ne o, İsmail? Geç kalırsak, vapur gibi ev de iskeleden kalkar mı?

Pişekâr — Hayır, efendim. Ev yerinden oynar mı? Öyle değil. Vakit kaybetmemek.

Kavuklu —  yleyse yürüyelim.

Pişekâr — Birader,  u denizin let fetine bak, doyulur mu?

Kavuklu — İ ebilirsen mis gibi doyarsın. İsmail, bak,  u  amandırada ba lı bir gemi var. O ne gemisi?

Pişekâr — Efendim, o Avusturya h k meti Pake kumpanyası  ileplerinden. Onlara "hamm l-i bahri" derler

Kavuklu — Ku  mu o?

Pişekâr — Canım, ne ku u. Yük gemisi.... Sen onları bırak da,  u Üsküdar cihetinin güzelliğine bak. Ye illere b r nm   yüce da lar âdeta bir şiir manzarası arz ediyor.

Kavuklu — Ne masurası ?

Pişekâr — Canım, masura değil, manzara.

- Kavuklu* — *İsmail, "manzara" mı dedin? O ne demek?*
- Pişekâr* — *Amma da cahilsin, Hamdi'ciğim! Canım, sen oldukça mektep gördün; neden böylesin?*
- Kavuklu* — *Biliyorsun ya, ben mektebi dışından gördüm. Şimdi sen onu bunu bırak da, daha ne kadar var ? Harman beygiri gibi daire içinde dönüp duracak mıyız? Onu söyle.*
- Pişekâr* — *Ne harmanı, a birader! "-Silivrikapısı mesafesini kat edeceğiz. dedim ya. İşte o yolu takip ediyoruz.*
- Kavuklu* — *Birader, Silivrikapısı'nın mesânesi katıldı ise bize ne oluyor? Hekim miyiz? (Yere oturur) Paydos! Ben artık şuradan şuraya kılmıdanacak halde değilim.*
- Pişekâr* — *Aman, birader, yallah yallah, şunun şurasında o fersah mesafe ya var ya yok. Oda gözünü açıp kapayınca kadar gelir. (Elinden tutarak kaldırmak ister.) Haydi, canım, çocuk olma!*
- Kavuklu* — *Çocuk olmadığım için böyle oldu. Ben şuradan şuraya gitmem.*
- Pişekâr* — *Canım, o kadar yoruldunsa, şuracıkta tramvay istasyonu var; bir tramvaya, daha olmazsa bir faytona atlar, vaktiyle yerimize gideriz. Haydi kalk, gelen geçen bize bakıyor, birader! Yerlere geçeceğim. Bira-*

*der, beni rezil etme. (Çekerek kaldırır.)
Haydi, birader, biraz dişini sık!*

Kavuklu — Diş sıkacak kudret mi kaldı? (Yürürler.)

*Pişekâr — Bak, birader, tramvay da geldi. Azıkcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (Sürükler.)
Hah! yetiştik. Atla, birader, atla! (Sıçrayarak.) Hop! Haydi, birader, ne duruyorsun? Atlasan a! - Aman, kondoktor efendi, sakın düdükleme. - Hop! (Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar.) - Haydi, bindik, düdükle de gidelim! (Düdük çalar gibi yapar.) Haydi, oğlum, varda! Destur, hemşire! - Bize iki bilet kes, Sehremini'e (Kavuklu'nun elini tutarak.) Yoo! Vallahi verdirmem! Sen benim misafirimsin, (Elini tutar.) sana katiyen masraf ettirmem. - Haydi, oğlum, sen ona bakma, iki bilet kes. Al şu paranı da.*

(Muttasıl dönmekte devam ederler.)

Kavuklu — İsmail, tramvay beni pek sarsıyor. Ben ineceğim. (Pişekâr'ın elini bırakır.) - Hop! (Diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur.) Of! Of!

Pişekâr — Aman, birader, iki adım kaldı. Bak, şuracığa geldik, kalk da gidelim.

Kavuklu — İsmail, böyle bir tramvaya hiç binmediğim için çok yordu. Haydi sen yürü, ben biraz

dinleneyim. Nasıl olsa sana yetişirim; çünkü senin buradan bir yere gideceğin yok. Sana yetişirim.

Pişekâr — Canım, bak, şuracığa geldik. Haydi kal. (Tutar kaldırır.)

Kavuklu — Haydi, İsmail şuradan çekil git de, ben de kendime selâmet bir yol bulup gideyim. Yoksa, ikimizi birden götürüp tıkacaklar.

Pişekâr — Canım, ne haddine! Nereye tıkacaklar?

Kavuklu — Tımarhaneye oğlum, tımarhaneye! Ulan, bir saattir şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırdın mı, yoksa eğleniyor musun?

C.K. Ortaoyunu, S. 193.

Geçmemiş zaman ile ilgili oyun bozanlığa Ferhat ile Şirin'den örnek verebiliriz. Kavuklu dükkâna gelen her müşteri ile çatıştığı gibi Cud ile de çatışır. Yahudi ikisine küfrederek kaçar:

"Kavuklu — Anladın mı sahip çıktığın çifti? Sana da bana da yaptı yapacağını.

Pişekâr — Hadi, birader, işimizin başına! Bunlarla uğraşmak doğru değildir. Bak, dükkânı açalı iki ayı geçti, hâlâ bir iş alamadın.

Kavuklu — Ulan, bir kere iki ay değil bir gün bile olmadı. Ne uyduruyorsun be!"

C.K. Ortaoyunu, S. 321.

Aşağı yukarı her oyunda başvurulmuş oyunbozanlık kandırmacının yüze vurulmasına dayanıyor. Bu yöntem oyun biçimiyle de ilgili olmakla birlikte güldürmeyi sağlayan önemli bir öge niteliği taşıyor. Çünkü oyunun kurallarını bozan Kavuklu simgesiyle seyirci, kurulu düzenin ve onu yönetiminin aldatmacası ve yutturmacası altındaki ezikliğinin hıncını paylaşıyor. Bu yadsımadan dolayı bir şevk alıyor, oyun bozanlığı paylaşarak içini boşaltıyor, gevşiyor.

Ortaoyun'un gülünçlemesini incelediğimizde şu sonuca varıyoruz.

Söze dayanan yergisel ve ironik gülünçleme Karagöz oyunlarına oranla azalmıştır. Benzekleme ile yapılan yergi neredeyse kaybolmuştur. Cinsel imalı kelime oyunlarına dayanan söyleşmeler sürdürülmüş fakat tümüyle açık saçık ve iğrenç kelimeleri kullanmaktan kaçınılmıştır. Sözle yapılan her türlü gülünçleme hareket, oyun ve ezgiyle desteklenmiştir. Göze yönelik güldürünün ağırlık kazanması Ortaoyunu'nu Karagözden ayıran bir nitelik olmuştur. Her çeşit fars karakterli hareketler, kaçıp, kovalama, yerde yuvarlanma, dayak atma, cüce ve kambur ile Kavuklu'nun itişmeleri bu meyanda sayabiliriz. Diğer yandan Ortaoyunu'un özgün niteliği olan oyun bozmanın sağladığı güldürü de önem kazanmıştır.

Düzlemsel Örüntünün Seyirciyle Boyut Kazanması

Ortaoyunu, Karagöz oyunları gibi doğmacadır. Bu doğamacalık belli kalıplardan oluşan bir kanavaya daya-

nır. Böylece sanatçının yaratıcılığı, önceden belirlenmiş kalıp düzeni içinde olanak arar. Belki bundan dolayıdır ki geleneksel tiyatromuzun zenginliği, ne derinliğinde; ne cüretkâr atılımlarındadır. Onun zenginliği işlemeciliğinde, nakışındadır. Nakışçının çizgi ve renk çeşitlemeleriyle gerçekleştirdiğini Ortaoyunu sanatçısı kelime ve görüntü çeşitliliğiyle sağlar. Kelime ve görüntü bir fikri vurgulamaktan çok somut gerçeği ile yaşantıyı sunmaya hizmet eder. Bundan dolayı da duyumlara yöneliktir. Yaşamı, soyut biçimde düşünceyle kavramaktan çok duyumsal algılamaya eğilimlidir. Öncü ve modern tiyatrolarla biçimsel benzerliğinde bu eğiliminin de payı vardır.

Ortaoyunu'nun kalıp düzeni Giriş, Arzbâr ve Tekerleme'den oluşan muhâvere, Fasil ve Bitiş bölümlerinden ibarettir. "Giriş" bölümünde başoyun kişilerinden Pişekâr, oynanacak oyunun adını ünleyerek oyunu açar. İkinci bölümün birinci kesimi olan Arzbâr'da ikinci baş oyun kişisi olan Kavuklu arkasında ya bir cüce ya da kanbur olduğu halde oyun yerine girer ve Pişekâr ile karşılaşır. Bu kesimde birbirini tanıma, halhatır sorma yer alır. Yanlış anlamalarla gelişen söyleşmede seyirci hem iki eksen oyun kişisini tanır hem de Kavuklu aracılığıyla kendi günlük dertleriyle yüzyüze gelir. Muhâvere bölümünün ikinci kesimi olan tekerlemeyle gerçekten gerçektışına kayılır. Pişekâr, Kavuklunun anlattığı düşü başından geçmiş bir olay gibi dinler. Kavukluyu yansılar ve sanki anlatılanları yaşar. Gerçek ve gerçek olmayan arasında gidip gelen "Muhavere" bölümünden sonra "Fasil" gelir. Ka-

vuklu'nun bir dükkânda çalışmaya başlaması ve zennele-
rin bu dükkân yanındaki bir eve taşınmalarıyla olaylar di-
zisi başlar. Her 'taklit'in Kavuklu ile karşılaşmasından
doğan olaycıklar sebep ve sonuç bağıntısı olmaksızın bir-
birini izler. Şarkı ve dansla sunulan bu olaylar yaşamın
gelişim ve yönelişini göstermez, günlük yaşantının küçük
birimlerini oluştururlar. Bu bakımdan Ortaoyunu'nun
kalıplı fakat gevşek ve esnek bir doku içine yerleştirilen
anlatımı sözlü gelenekteki halk hikâyeleriyle benzeşir.
Boratav'a göre sözlü gelenekte hikâyeyi anlatan aşık
sazıyla çeşitli müzik gösterileri yaparak anlatımına eşlik
eder. Hikâyenin başında, ortasında, ya da sonunda dinle-
yicilerle karşılıklı konuşmalar, şakalar yapar. Bu yolla
anlatı konu ile doğrudan doğruya ilgisi olmayan katkılarla
bezenir, uzatılır⁽²⁷⁾.

Ortaoyunu'nun mozayik görünümü, yaşantının spot-
lar halinde yansıtılmasına elverişlidir. Bu spotlar, çatış-
mayı içeren devinimden çok toplumsal yaşamdaki dav-
ranış biçimlerini sergiler. Toplumun davranış biçimleri
Pişekâr ve Kavuklu karşıtlığında yansıtılır.

Pişekâr herkesin tanıdığı, saydığı bir kentli, başı
sıkışanların başvurdukları bir mahalle büyüğüdür. Gerek
malmülk sahiplerinin gerekse işsizgüçsüzlerin yardımına
koşup dertlerine derman olan Pişekâr aç gözlü ve dolapçı
olmamasına rağmen fırsatları değerlendirmeyi hiç kaçırmaz.

27 P.N. Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İst.
1973, s. 64.

maz. Özellikle zenginlerin işlerini görürken emeğinin karşılığını alacağını çok iyi bilir. Fakat eli sıkı olduğu halde para canlısı görünmez. Eski arkadaşı olan Kavuklu'nun çaresiz her durumunda yardımına koştuğu halde Kavuklu ona ufaktefek kazık atmaktan geri kalmaz. Belki de Pişekâr'ın ona aykırı gelen şu tavrından ötürü onun dalına basmaktan hoşlanır. Pişekâr pek açık bir adam değildir. Kibarlıktan mı, bilgiçlikten mi, görmüş geçirmiş olmasından mı ileri gelir pek bilinmez herşeyi açık açık söylemeyen, düşüncesini belirtmekten kaçınan bir tutumu vardır.

Kavuklu ise halkın açık, sade, kestirmeci karakterine sahiptir. Bu karakter, kişiye içgüdüleri egemen olunca ilkel, kaba, anormal bir görünüm alır. Dolaysız konuşma özelliği diğer insanlarla ilişkisinde patavatsızlığa yol açar ve görgü kurallarını bozar. Kavuklu'nun bir de sorumluluğunu kavramayan, yarınını düşünmeyen gayretsiz, sabatsız, tembel yanı vardır. Onun içten mert ve dürüst fakat toplumsal yaşamda uzlaşmasız, gayretsiz, düşüncesiz tutumu ile Pişekâr'ın içten pazarlıklı ve hesaplı fakat her zaman yardıma hazır, ödüncü ve uzlaşmacı tutumu arasında sanki bir karşılaştırma yapılmaktadır. Pişekâr ve Kavuklu karşıtlığı iki tavrı getirmektedir. Geçmiş ve tecrübeyle simgeleyen yapıcı fakat tutucu Pişekâr'ın karşısında tecrübesiz, mütecessis ve yıkıcı olan Kavuklu bir anlamda gelecektir. Karagöz'den beri kullanılan aynı simgeler Ortaoyunu'nun daha az sorunsal ve siyasal görünümü içinde bile çağının eğilimlerini ve toplum içinde yatan geleceğe ilişkin kısırtıları yansıttığını göstermektedir. Ne varki Or-

taoyunu bir kürsü olmak savını hiç taşımamış, beceri ve eğlence ortamı içinde kent yaşamını yansıtan ve kent gereksinmelerini yanıtlayan bir ayna olmuştur.

Ortaoyunu'nun eksen ve yan kişileri Karagöz kişilerinin hemen hemen aynıdır. Benzer konular benzer bölümlmeler içinde oynanır. Fakat kişilerin, konuların hatta olayların benzerliğine rağmen Karagöz'de bulunmayan canlı tiyatro olayı Ortaoyunu'nda bulunur. Günlük gerçeğin toplumsal - siyasal sorunlarını yansıtan Karagöz oyunları bütün gerçekçiliğine karşın simgeseldir, soyuttur, bir başka alemdir. Ortaoyunu'nda ise seyirci yaşam ile oyun arasındaki titreşimi duyar. Ortaoyunu bu titreşimi, hem öz ve biçimi, hem de oyunculuk ve sahne tekniğiyle gerçekleştirir. Oyunun sunulmasıyla başlayan göstermecilik nitelik, yani oyunu oyun olarak gösterme Arz-bâr'da söyleşinin gerçekçiliğiyle yaşama yaklaşır. Tekerlemelerde anlatılan düş ise seyirciyi yaşamdan hayal alanına götürür. Kavuklu'nun işi, her türlü düşçülüğü bozmaktır. Pişekâr'ın varsayımlarını, oyun içindeki oyunlarını bozar. Ortaoyunu'nun estetiğini işte bu düş ile gerçek, oyun ile yaşam arasındaki gidip gelmeler oluşturur. Matetme ve bozma, çatışma yerine yarışma, sonuca yönelik gelişim yerine sonuçsuz devinim. İşte Ortaoyunu'nun özgünlüğü. Bu özellikler, Ortaoyunu estetiğinin yapısal öğelerini ve yöntemini oluşturmaktadır.

Bu yoldan Ortaoyunu'nun işlevine gelmiş oluyoruz. Ortaoyunu sorunların eleştirisine yönelmemiştir. Toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmiş

fakat bunlar dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbazlık öğeleri ile örülmüş ve örtülmüştür. Seyirci, oyunda sorun olarak sunulmaktan kaçınılan bu tutum ve değer yargıları ile karşılaşınca yaşamıyla sıkı bir bağlantı kurmaktadır. Karagöz oyunlarının bir sonuca bağlamadığı sorunsal durumları ile ortaya çıkan toplumsal - siyasal içeriğinin aksine Ortaoyunu sorunsal olmaktan kaçınmış klâsik komedyaaların tipik sonlarını benimsemiştir. Oyunların çoğunda Kavuklu ya da diğer oyun kişileri ya başgöz edilir ya da iş sahibi olurlar. Bu yoldan bir amaca varılmış, mevcut toplum da onaylanmış olmaktadır. Fakat bu sulandırılmış toplumsal eleştirinin bile ortaoyununu oluşturan öğelerin çokluğu ve çeşitliliğinden ötürü seyirciye vardığı söylene-
mez. Şarkı, dans ve görüntü ile sağlanan duyumsal hazlar; cinsel imalar, dayak atmalar gibisinden ilkel doyumlar; söz hünerleri, kelime oyunlarının yöneldiği zihinsel doygunluk seyirciyi ruhsal ve bedensel gerginliklerden kurtarıp boşaltmakta, ilgisini dağıtmaktadır.

Ortaoyunu'nda şöyle bir süreç farkediliyor. Seyirci ilkin gerçeğin sorunları ve ağırlığından çekilerek oyun ortamının başka dünyasında şarkı ve dansların şamatasında - gerginliğinden kurtarılıyor. Sonra "*oyunbozma*" ile oyunu farketmesi sağlanıyor ve yaşam ile tekrar ilişki kurmaya yöneltiliyor. Böylece Ortaoyunu'nun düzeysel eleştirisi bir ağırlık taşımıyor ve etkinlik sağlamıyorsa da bütün öğelerinin bileşimiyle yaşam ile oyun arasındaki o büyüğü titreşimi yakalayan ve yaşatan bir güldürü oluyor. Eleştirisi bilinçlendirmeye yönelik görünmüyor. Fakat bu

oyun tarzında seyirciyi her dem uyanık tutan bir özellik ortaya çıkıyor. Karagöz oyunlarıyla birlikte eğlendirme, zevk verme niteliğinin yanında Ortaoyununun yaşama, çevreyle ilişkiyi sürdürme ve *"oyunu yaşama dönüştürerek yabancılaşmayı engelleme"* en önemli niteliği olarak görünmektedir.

II. BATI ETKİSİYLE OLUŞAN KOMEDYA

(Tanzimat ve Meşrutiyet Komedyaları)

Osmanlı İmparatorluğu tarihinde Tanzimat, batılılaşma girişiminin kültür yaşamımızı en çok etkilediği dönemdir. Kültür değişimi Osmanlı edebiyat ve sanat dünyasına yeni türleri sunmuştur. Edebiyat alanında ortaya çıkan roman, tenkit gibi türlerin yanı sıra temaşa hayatımızda da batı tiyatrosunun dram, komedya, tragedya gibi türleri mudhike, facia, haile adları altında yazılmaya başlanmıştır.

Batı tiyatrosu ile tanışıklığımızı kolaylaştıran etkenlerin başında saray ve çevresi gelmiştir. Saray geleneksel tiyatromuzu benimsediği ölçüde batı tiyatrosunun tanıtılıp yerleşmesinde de öncülük etmiştir⁽¹⁾. Bu öncülük padişahların hem saray dışındaki tiyatro çalışmalarını desteklemeleri, hem de saray içinde tiyatro çalışmalarına yer vermeleri şeklinde gelişmiştir. Saray içinde geçici olarak yapılan tiyatrolardan başka Abdülmecit 1858'de Dolmabahçe, Abdülhamit 1889'da Yıldız'da saray tiyatrolarını yaptırmışlardır⁽²⁾.

Saray dışında 18. yüzyılda Galata'da yapılan tiyatro binasını 19. yüzyılda Beyoğlu ve diğer semtlerde yapılan diğerleri izler. Tiyatro yapılarının çoğalması ve batı tiyatrosu topluluklarının buralarda temsil vermeleri yerli Ermeni

1 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (1839 - 1908) Ankara 1972, s. 20.

2 a.g.e., s. 30 - 37 - 43.

tiyatro topluluklarının oluşmasına yol açmıştır. Bu yoğun tiyatro faaliyetinin batı tiyatrosunun tanınıp sevilmesinde çok payı olmuştur. Bu çeşitten tiyatro yaşamı batıyı görmüş olan devlet görevlileri, Türk elçileri ve basın - yayın hayatı ile desteklenir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren saydığımız çeşitli etkinlik meyve vermekte gecikmemiş, yeni tiyatro toplulukları kurulmuş bu topluluklarda Ermeni oyuncularının yanısıra Türk oyuncuları rol almış ve en önemlisi yerli oyunlar yazılmağa ve oynanmağa başlanmıştır.

Dolmabahçe saray tiyatrosunda oynanmak üzere Şinasi'ye ısmarlanan Şair Evlenmesi ile atılan ilk adım, Gedikpaşa'da Güllü Agop yönetiminde Osmanlı Tiyatrosu'nun kurulmasıyla yeni bir görünüm alıyor. Bu tiyatrosunun taahhüt edilmiş ediplerden oluşan yazı heyetinin de katkısıyla batı etkisinde Türk Tiyatrosu ardarda eser vermeye başlıyor.

Fakat batı tiyatrosunun benimsenmesi düşünce ve yayın hayatında yeni ve günümüz açısından çok ilginç olan tartışmaları doğurmuştur. Kimi yazarlar, geleneksel temaşamız terkedildiği, horgörüldüğü için yakınmakta, ortalığı kaplayan batı taklidi eserlerle milli bir tiyatroya ulaşılamıyacağı fikrini savunmaktaydılar⁽³⁾. Batının dü-

3 Teodor Kasap, Diyojen Gazetesi. 19 teşrinisani 1286. sayı 2 Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, M.E.B., İst. 1961, s. 258.

Bizim için tiyatroyu ne Yunandan, ne Romadan, ne Fransadan, ne de İngiltere'den almaya ve onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun, gerekse eskiden beri mevcut bulunsun, halkımızda

şünce hayatına getirdiği yeni değerlere hayran yazarlar ise milliyetçilik, özgürlük gibi yeni kavramların eski biçimlerle verilmesinin olanaksızlığına ve eski tiyatronun yetersizliğine işaret etmekteydiler⁽⁴⁾.

Bu dönemin yazarları içinde Tanzimat Edebiyatının şu belli başlı isimlerini sayabiliriz. Ahmet Mithat (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Recaizade Ekrem (1847-1941), Ebüzziya Tevfik (1894-1913), SamiPaşazade Sezai (1858-1936), Muallim Naci (1852-1937), Ali Bey (1844-1899), Abdülhak Hâmit (1852-1937), Manastırlı Rıfat Bey (1851-1907), Hasan Bedrettin Paşa

tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine Zuhuri diyoruz. Bu tiyatro zamanın terakkilerine nisbetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza yetmiyorsa bunu bugünkü ihtiyacımıza kâfi olabilecek dereceye getirmeliyiz. Yani Zuhuri'yi şimdi oynanmakta olduğu avlulardan, yahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi bir muntazam yere götürmeliyiz. *Ecel-i Kazâ* gibi dramları ve buna uygun komedileri orada onlara oynatmalıyız. Yoksa *Zor Nikâhı*'nı Türkler zorla dahi beğenemezler. Hele *Kokona Yatıyor*'u ihtimâl ki Hristiyanlar dahi hoş görmezler.

4 a.g.e., s. 176, Namık Kemal'in tiyatro hakkında ikinci yazısı:

Bizde ise kahvenin, tütünün zuhuru kadar gündüzler çalışıp kazanma zamanı, geceler köşeye çekilip dinlenme vakti bilindiği için fertlerin toplanması, nadir vuku bulan helva sohbetlerine münhasır idi ve elde okunur anlaşılır ıstılahtan, kafiye den yanma varılır bir tarih veya hikâye olmadığı için ya laklakıyata, ya Battalgazi yollu hikâyelere hasredilirdi. Tütünün, kahvenin zuhuru üzerine şehrin ötesinde berisinde açılan toplantı yerleri Dördüncü Murat devrini kanlar içinde yuvarlana yuvarlana geçirmiş, gitgide toplu olarak vakit geçirme arzuları yerleşerek ihtiyaç sevkıyla birtakım yeni yeni eğlenceler peyda olduğu sırada zuhuru kolu dahi meydana gelmiş idi. Bu da bir nevi tiyatro demek ise de tertip ve icrasında ne tabiat tasvirine, ne de kelâmın tesirine bakılarak arada edebî iki mânasına da riayet edilmedi ve akıllıların nefretini celbetmek ve cahillerin ahlâkım bozmaktan başka hiç bir şeye hizmet etmedi.

(1850-1911), Feraizci M. Şakir (1853-1911), Ali Haydar Bey (1834-1914), Mustafa Naci Bey (1844-1906).

Fakat Tanzimatla başlayan heyecanlı ve coşkun atılım II. Abdülhamit'in istibdat dönemi ile duraklar. Yazarlar kovalanıp sürüldüğü için eser veremezler, yazılmış olanlar ise tiyatroların basılması ve sansür nedeni ile oynanmaz olur.

İkinci Abdülhamit'in tahttan uzaklaştırılarak II. Meşrutiyet'in ilân edilmesi batı etkisindeki tiyatro yaşamının ikinci evresini oluşturur.

Artık Türk tiyatro adamlarının yetişmiş olması, bunların içinde Burhanettin Bey, Ziya Bey, Ertuğrul Muhsin Bey gibi sanatçıların Avrupa'daki tiyatro sanatını görme ve inceleme olasılığını bulmaları çeşitli yeni tiyatro topluluklarının kurulmasına yol açmıştır. Bu topluluklar, sanatçıların bazen bir iki temsil için bir araya gelmesiyle kuruluyorlar sonra dağılıyorlardı. Çoğu kamu yararına temsil veriyor ve mali sıkıntıdan kurtulamıyorlardı. 1914 yılında bir konservatuar olarak kurulan Darülbedayi-i Osmani ilk ödenekli tiyatro topluluğu olmuştur. Bu suretle Cumhuriyet döneminin önemli tiyatro kuruluşlarından biri, belki de en önemlisi olan Darülbedayi'nin temeli Meşrutiyet döneminde atılmıştır.

Meşrutiyet dönemi tiyatrosu, Tanzimat tiyatrosunun bir uzantısı niteliğindedir. Tanzimat yazarlarında uyanmaya başlayan yurtseverlik ve toplum bilinci bu dönemde de sürmüş, Osmanlılık, özgürlük ve yurtseverlik Meşru-

tiyatin çeşitli fikir akımları içinde aydınların birleştiği genel değerleri ve ülküyü oluşturmuştur. Meşrutiyet tiyatrosu aynı zamanda İstanbul'da temsiller veren Fransız topluluklarının etkisi altındadır. Gerek bu toplulukların etkisi ile gerekse batıya açılmamızın sonucu Türkiye'de oynanan batı tiyatrosu eserlerinin çoğu Fransız tiyatrosundan seçiliyordu.

Fransızcadan çevrilip Türk hayatına uygulanan uyarlamalar bu nedenle yoğunluk kazanmıştır. Bugün bu döneme ait bazı eserlerin telif mi, uyarlama mı olduğu tartışmalıdır. Aynı etki özellikle komedya türünde görülür. Bu dönemde yazılan komedyalarda aile kurumlarındaki sadakatsizlikler, Karagöz'ün oyunlarında yansıtıldığından daha incelikle işlenmiş, karı-koca çekişmeleri ve aile bireyleri arasındaki aşk ilişkileri daha önem kazanmıştır. Bu oyunlar o çağ Fransız eserleri gibi çoğunlukla bir perdelik kısa vodvillerdir.

Bununla beraber Tanzimat döneminden başlayan toplum yaşamına dönük ilginin bu dönemde de sürdüğü ve hatta boyutlarını genişlettiği görülür.

Bu çağın belli başlı tiyatro yazarları Servetifünun ve Edebiyatı Cedide'ciler arasında çıkmıştır. Hüseyin Suat Yalçın (1867-1942), Cenap Şehabettin (1870-1934), Mehmet Rauf (1875-1931), Ali Ekrem (1867-1937), Hüseyin Rahmi (1864-1944), Fecri-i Ati'cilerden Şehabettin Süleyman (1885-1921), Tahsin Nahit (1887-1919), Yusuf Ziya Ortaç bu dönem yazarları içinde belli başlıcalarındandır.

Özetle, Tanzimat döneminde tiyatro, batı etkisinde ilk meyvasını Şinasi'nin komedyası ile vermiştir. O çağda İstanbul'un tiyatro yaşamı, batı tiyatro topluluklarıyla, çağının düşünce yaşamında etkilenmiştir. Tanzimatın ünlü şair ve edipleri tiyatro eseri yazmışlardır. Meşrutiyet döneminde de yazarların Edebiyat-ı Cedide, Servet-i fûnun, Fecri-i Ati ve Milli Edebiyat topluluklarından çıktığı görülür.

Yazarlar toplum yaşamına, güncel ve çağcıl sorunlara eğilirler. Özellikle komedyâ, kültürel değişimden etkilenen toplumun üst kesiminin tepkilerini ve ülkülerini dile getirir. Güncel yaşam ve sorunlardan hareket eden Tanzimat yazarlarını izleyen Meşrutiyet yazarları içinde Fransız tiyatrosunun dile getirdiği temaları işleyenlere de çok rastlanır. Bu belirgin etkiye rağmen tiyatro genel olarak yaşamdan, günlük gerçekten hareket etmiş, yazarlar çoğunlukla toplumsal yararı gözetmişlerdir. Bu tutumda Tanzimat yazarlarının payı büyüktür. Söz gelimi Namık Kemal'in tiyatro hakkındaki görüşlerini deli getiren makaleleri çağdaşlarını etkilemişti. 11 Mart 1873 tarihli İbret gazetesinde şunları yazıyordu⁽⁵⁾.

"Eğlencelerin en edibânesi ve binaenaleyh en faydalısı tiyatrodur. Edep ve musiki ki beşer vicdâ-

5 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Dönemi'nde Türk Tiyatrosu* (1839 1908), Ankara, 1972, s. 69.

Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1961, s. 174.

nının da hissiyatına hâkim ve neşesine arkadaş olmak için yaratılmış iki gönül alıcı kızkardeştir. Bunlar tiyatro ma'razlarında şahıs haline gelir, can bulur; bin şekle, bin kıyafete girer; insanı ağlatır, güldürür, vicdanı açar, tenvir eder, temizler.

Edebiyatta tiyatrodan daha evvel gelecek bir kısım yoktur; çünkü edip hayalini meydanda görünen bir vücuda tecessüm ettirdiği için gönüllere tabii daha canlı, daha açık bir halde tasvir eder. Kitap yalnızların dostu. Tiyatro topluluğun arkadaşısıdır. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür.

Bir millet, umumen ahlâk kitabı yazsa, bir adamı pek kolay terbiye edemez. Bir edip bir kaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umumunu terbiye edebilir."

Gerçekten bu dönem tiyatrosunun başlıca amacı eğitmektir. Gerçi Geleneksel tiyatromuz da sorunlara parmak basıyor ve güncel gerçeğe yöneliyordu. Fakat bu oyunlar hayat gerçeğini eğlenceli bir ortamda yansıttıkları için sorunsal durum hafife alınmıştı. Sorunların ciddiyeti maskaralık ve şaklabanlıkla sulandırılmış olduğundan seyirci gülebiliyor, sanatçı nesnelliğini titizlikle koruduğu ve eleştirisini somutlamadığı için sarsıcı ve yıkıcı olmuyordu.

Batı etkisindeki komedyalar ise daha çatık kaşlıdır. Namık Kemal'in makelesinde yinelenen ahlak, terbiye ve vicdan âdeta bu komedyaların kaygıları olmuştur.

Komik, öz, oyunun türüne ışık tutacak bir açı olacağına, kusurları deşen bir bürge yerine geçmiştir. Bundan dolayı bu oyunlar komedi,anın özü olan mizah ve şaka duygusundan yoksun kalmışlardır. Oysa batı tarzında yazılmış ilk tiyatro oyunumuz olan *Şair Evlenmesi* sorun ile şakayı başarıyla birleştirmişti. Geleneksel temaşanın da etkisini taşıyarak eski ile yeni arasında önemli bir köprü olan bu komedyamızı başarılı sentezinden dolayı inceleyelim.

Şair Evlenmesi töresel bir gerçeğe ayna tutar. Ortaoyunu kişilerinin konvansiyonel davranış ve söyleşmeleri arasında sıkıştırılmış olan töresel sorun kırıntıları bu komedyada esas temayı oluşturur. Birbirini görmeden nikâhlanmanın, aracıyla, kılavuzla düzenlenen evlenmenin yarattığı yanlışlık bir dizi komik olay ve durumları doğurarak komedyayı oluştururken yazar bu tür evlenmenin sakıncalarını da ortaya sermiş olur. Malzeme güncel ve yerel gerçekten alınmıştır. Bu hayat gözlemi gerçekçi, inandırıcı kişilerle aktarılır. Fakat bu kişilerin geleneksel tiyatronun klişe kişilerini anımsattığı adeta yazarın o donmuş kişilere renk, boyut katarak hayat verdiği görülür. Bu oyunun üçüncüyü özelliği yapısı bakımından batı tiyatrosuna öykünülmesidir. Bu komedyada batı tiyatrosunun kapalı biçimi, yani başı, ortası, sonu olan tamamlanmış bir olaylar dizisi mevcuttur. Olaylar birbirine sebep sonuç bağıyla bağlanırlar. Birbirlerini uzaktan görüp seven Müştak Bey'le Kumru Hanım kılavuz ve yenge hanımlar aracılığıyla nikâhlanırlar. Nikâhtan sonra gelinin duvağını açıp da sevdiği genç kız yerine onun çirkin ve yaşlı abla-

sıyla karşılaştan damat bayılır. Nikâhta birbirini görmeyi yasaklayan törenin imkân verdiği bu hileyi çözüp gençleri birbirine kavuşturmak damadın arkadaşına düşer. Bu öyküde, iki gencin aşkı, ortaya çıkan engel ve bir yardımcıyla engeli aşarak kavuşma gibi klasik komedyası yapısını izleyen olaylar dizisine karşın komedyası kişileri tümüyle yerlidir. İmam bir çeşit Hacivat niteliğindedir. Müştak ile Kumru'ya geleneksel tiyatromuzun Çelebi ve Zenne'si gözü ile bakılabilir. Mahalleli, Bekçi Batak Ese, Çöpçü Atak Köse Karagöz oyunlarının mahalle halkını ve 'taklit'lerini anımsatır. Hele imam ile mahalleli arasındaki konuşmalar Karagöz oyunlarının kuvvetli etkisini taşır.

Söyleşme örgüsünde ortaya çıkan tavır ile damadın geline kavuştuğunda söylediği şarkı ve yaptığı dans, geleneksel temaşa öğelerinin doğal uzantılarıdır. Şair Evlenmesi, Türk toplumuna değgin töresel bir tem'i batı tiyatrosu kurgusu ile işlemesine karşın, kişileri ile yakaladığı geleneksel tavrı olaylara sindirmiş ve böylece geleneksel tiyatromuzdan batı tiyatrosuna atılan başarılı bir köprüyü oluşturmuştur.

Batı tiyatrosu alanında atılan ilk adım olması bakımından *Şair Evlenmesi*'nin değerlendirmesini yaptıktan sonra Cumhuriyet dönemine kadar sürdüreceğiniz batı etkisindeki ilk komedyaların dökümünü yapalım.

Şair Evlenmesi'ni Ali Bey'in *Misafiri İstiskal*, Geveze Berber, *Çıngırak* oyunları izliyor. Recaizade Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır*: Osman Hamdi Bey'in *İki Karpuz*

Bir Koltuğa Sığmaz; Feraizcizade M. Şakir'in İlk Göz Ağrısı, İnatçı yahut Çöpçatan, Evhami, İcâb-ı Gurur yahut İnkilâb-ı Muhabbet, Kırk Yalan Köse, Yalan Tükendi; Hasan Bedrettin Paşa ile Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Nedamet'i; Ömer Faik'in Karı Kocaya Uygun; Ahmet Mithat'ın Açıkbaş, Çengi; Şemsi'nin Kendim Ettim Kendim Buldum; Tevfik'in Ahmak Herif, Hasis Karı yahut Ölmediğine Ben de Şaşıyorum Hekim de; Fikri Paşazade Lütfi'nin Erkekler Arasında; M.F.'nin İşte Alâfranga; Ahmet Hamdi'nin Sanki Aşk; S.Vehbi'nin Hâşim Bey yahut Münasibetsiz İzdivaç, Karı Koca Muarazası; Ali Rıza'nın Mızrak Çuvala Sığmaz; A. Cemil'in Eskici Kasım, Kendi Düşen Ağlamaz ve Vehhamlık Deliktir adlı eserleri Meşrutiyet dönemine kadar yazılmış komedyelerin başlıcalarıdır.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yazılan bellibaşlı komedya lar içinde şu oyunları sayabiliriz.: Hüseyin Suat'ın *Hülle, Çifteli Mikroplar*; İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Sivrisinekler, Kirli Çamaşırlar* ve tek perdelik komedya ları; H. Suat ve C.Şehabettin'in *Küçük beyler ya da Derse Devam Edelim*; Mehmet Rauf'un *Diken*; Ali Ekrem'in *Mama Dadım darılır*; Saffet Nezihî'nin *İzah ve İstizah*; Tahsin Nahit'in *Bir Çiçek İki Böcek* ve Şehabettin Süleyman'la birlikte yazdıkları *Ben Başka*; Müfit Ratip'in *Sayfiyede*; Mizancı Mehmed Murat'ın *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu*; Servet Muhtar Alus'un *Kof Ramiz*; Mehmet Asaf'ın *Beyimin Edebiyata Merakı, Sinirli Bey ve Sinirli Hanım*; Hüseyin Zati'nin *Aşk Dersi*; Mehmet

Talât'ın *Bal Kabağını Evlendirelim*; Cenab Şehabettin'in *Körebe*; Ömer Seyfettin'in *Mahcupluk İmtihanı*; Yusuf Ziya Ortaç'tan *Name*.

Bu komedyaların bakış açısı genellikle büyük kentlerin üst kesimindeki yaşama ve bu kesimde kendini daha çok duyuran batılılaşmanın yarattığı sorunlara çevrilmiştir. Olaylar yalılarda, konaklarda, Beyoğlu'nda geçer. Konular güncel yaşamdan olduğu kadar masallardan -*Çok Bilen Çok Yanılır*- veya batı komedyalarından -*Evhami*, *Kendim Ettim Kendim Buldum*, *Karı Kocaya Uygun*- da esinlenmiştir. Buna rağmen oyun kişileri töre ve geleceğiyle Osmanlı kentsoylusunun davranış ve yaşantısını dile getirir. Bu yaşantıdaki çağcıl sorunlar, Tanzimat ile başlayan batılılaşma akımının toplum yaşamında ve değerlerinde yarattığı sarsıntıdır. Bu oyunlar, yeni kültür ve yeni değerler karşısında eskisini sorguya çeken ya da aksine yeni modalardan öykünülmesinden rahatsızlık duyan ve batılılaşma hareketinden ilk aşamada etkilenen bir kesimin çeşitli tepkilerini işler ve eleştirir. Bu yapıtlarda düşünce ve sorun ön planda tutulduğu için komedya'nın neş'eli, kıvrak ve olaylarla ortaya çıkan komikliğine ulaşılmadığı görülür. Fakat bu dönemde sorun ve töre eleştirisinin yanı sıra oyun kişisinin iki boyutlu görünümünden kurtulup üç boyutlu bir portre canlılığına kavuşmaya başladığı da bir gerçektir. Geleneksel temâşamızın güldürü ve hünerinden yoksun olan bu yeni komedyalar eksikliğini insan ögesiyle giderirler.

Töre ve Değer Eleştirisine Geçiş

Osmanlı devletinin batılılaşma sonucu en çok değişime uğrayan kesiminin yaşamı, ya sorunlar, töre ve değer yargıları açısından, ya da insanla ilgili kusur ve zaafı yönünden eleştirilmiştir. Bu dönemde töre baskısı, yeni değerler ve batıdan örnek alınan hayat tarzı karşısında daha çok duyulmuş ve özellikle evliliğe ilişkin her görenek eleştirilmiştir. Birbirini tanıyıp sevmeyen yapılan evlenmelerin çağdışılığı *Şair Evlenmesi*, *Nâme*, *Körebe* gibi oyunların konularını oluşturmuştur. Dengi dengine olmayan evlilikler *Açıkbaş*, *Kof Ramiz* gibi komedyalarda eleştirilmiş, evlenme, boşama törelerindeki yakışıksızlık *Hülle*, sadakatsizlik *Çingirak* gibi hafif komedya konusunu teşkil etmiştir. Kaç-göçün ve kadınsız yaşamın egemen olduğu toplumun eleştirisi yeni bir motif olarak *Erkekler Arasında*'da tartışılmıştır. Büyücülük ve batıl inançlar ya toplumsal ilişkilere verdiği zarar çerçevesinde işlenmiş -*Açıkbaş*-; ya da toplumsal yaşamın naivliği belirtilerek eleştirilmiştir -*Çengi*- Toplum değerlerindeki bozulma ve yozlaşma her zaman aynı bilinç ve uygulama ile ele alınmamakla birlikte oyunlarda başka temaların yanında yer almıştır. *Erkekler Arasında*'da memur ve tüccarların ilişkileri, çıkara dayanan dostluklar, ikiyüzlülükler biçiminde işlenir. *Çok Bilen çok Yanılır*'da insan zaafına yönelik eleştiri aynı zamanda devlet mekanizmasının zaafını sergiler.

Batılılaşmanın getirdiği yeni değer ve özentiler komedya eğıldığı önemli bir başka sorundur. batı hay-

ranlığını ve batı uygarlığını yanlış kopye eden gençlerin davranış ve yaşayışlarında gözlenen sahtelik ve eğretilik toplumu kuşkulandırmıştır. *Zamane Şıkları*, *Sanki Aşk*, *Kof Ramiz* gibi oyunlarda bu zamane gençlerinin eleştirisi yapılmıştır. Fakat bu eleştiride yazarların bazan aşırılık ve züppelikleri yermekle kalmayıp yenileşmeye karşı da cephe aldıkları görülür. *Beyimin Edebiyata Merakı* genç kuşağın edebiyatta giriştiği devrimci hareketi gülünçleyen, alaya alan bir komedyadır. *Çürük Merdiven*'de ise genç kuşağın ve genç mekteplilerin devlet kurumlarında önemli ve sorumlu mevkilere getirilmesi eleştirilir.

Töresel ve günlük yaşam eleştirisi giderek görüş açısını genişletir. Toplumsal ve siyasal kurumlar eleştiri konusu yapılır. *İzah ve İstizah*'da mebusların ne sıfatla ve kilden hesap sorduklarını anıyamayan İhkak-ı Hak ve Temin-i İstihkak Nazırı Vehbi paşanın haremi Sadberk hanımla ülkücü ve aydın torunu Selma, iki ayrı kuşağın kadınlarını simgelerler. Bu simge altında parlamenter yönetimin tartışması yapılır. Tanzimatta aileye ilişkin sorunlara eğilen komedyaya, Meşrutiyet döneminde ilgi alanını genişletir. En ilginç yanı, parlamento gibi ciddi bir kurum ve nâzırlarını gülünçlemeye cesaret etmesidir. *İzah ve İstizah*'la yürürlükte olan kurumları eleştiren komedyaya, *Bal Kabağını Evlendirelim* ile İstanbul toplumunu, bu toplumun değerlerini yermektedir. Morali ve yaşam tarzıyla çürümüş olan bu toplum İstanbullu bir beyzade ile simgelenir. Evin uşağı yoksullaşan beyin konağını çevirebilmek için toprağı ve malı olan bir taşralıyı tuzağa

düşürür. Nişanlı olan bu genci evin kızıyla evlenmeye zorlar. Bilmiş İstanbul'lunun gülünç durumlara soktuğu Bal Kabağızade Durmuş'un kişiliğinde yeni kurulmakta olan Türkiye'nin saf, temiz ve ihmal edilmiş özü vurgulanır. Yazar, yozlaşmış toplumun yardımına koşacak olan Durmuş portresiyle ülkücü yazarlar safında yer alır. Bu komedya ile karamsar eleştiri umutlu bir yapıcılığı getirmiştir.

Bu dönemin komedyaları insan mizacındaki zaaf ve kusurlara da eğilmiştir. Bu her zaman sorunla birlikte insanı ele alan batı tiyatrosunun etkisidir. Artık oyun kişisi üçüncü boyutuyla belirlenmeye başlar. Bu boyutu ya mizaçla ilgili istidatlar ya da karakter oluşumundaki sapmalar getirir. Bilgisizlikle birleşen vehimlilik, kendini bilmezlik gibi kusurlar yanında ahlakla ilgili zaaf ve tutkular eleştiri konusu olmuştur. Vehim ve kuşku ile sahtekârlar elinde oyuncak olan insan portresi *Evhami*'de işlenmiştir. kendi halini bilmeme gibi tam komedya konusu olan bir insanlık zaafı *Kof Ramiz*'de gülünçleştirilir. Bedensel ve cinsel gücüyle övünen Ramiz Paşa'nın her an tersine bir durum içinde kalması zifâf gecesinde son hadine varır. Durumların gülünçlüğüne Kof Ramiz'in kendini bilmeyişi sebep olur. Bu cinsten bir kendini bilmezlik can sıkıcı komşu portresiyle *Misafiri İstiskal*'de işlenmiştir. Fakat bu oyunda tipin betimlenmesi Kof Ramiz'de olduğu kadar güçlü değildir. Can sıkıcı komşunun sebep olduğu olay ve tesadüfler tipten daha komik olarak işlenmiştir.

Bu dönem yazarlarının insan zaafı olarak cimriliği sık sık ele alması genellikle Fransız tiyatrosunun ve Moliere'in etkisiyle açıklanır. *Nedamet, Kendim Ettim Kendim Buldum, Ahmak Herif-Hasis Karı yahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum, Hekim de, Karı Kocaya Uygun* gibi daha çok Tanzimat dömenide yazılmış komedyalarda gerçekten belirgin Moliere etkisi hem tiplerde, hem de oyunun ayrıntılarında gözlenir. *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da parasını harcamamak için çocuklarının evlenmesini engelleyen baba Harpagon'an benzemektedir. Parayı kavanozda saklayıp sonra yitirmesi ise Plautus'un *Çömlek* oyunundan beri batı komedyalarında yinelenmiş bir motiftir. Yabancı toylulukların ve Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı uyarlamaların Türk tiyatrosunu bir hayli etkilediği muhakkak. Fakat kentsoylu sınıfının tipik kaygısı ve zaafı olan para biriktirme ve cinsel doyumsuzluğun, Osmanlı İmparatorluğu içinde oluşmaya başlayan bir kentsoylu sınıfına işaret etmesi de olasıdır. Gerçekten yazarlar zaafı salt insansal yanılığı göstermekten çok toplumsal ilintileri açısından eleştirmeye yönelmişlerdir. *Diken*'de evliliği cehenneme çeviren kadın dırdırı, kadın mizacıyla ilintili bir kusur olarak ele alınmakla birlikte, evliliğin ortak çıkarlara dayanan yapay ve içtenlikten yoksun bir kurum olduğu da gösterilmiştir. *Çok Bilen Çok Yanılır*'da insan zaaf ve yanılığının mevkii ve yükselme hırsı olarak yönetim mekanizmasında işleyebileceği yolsuzluklar sergilenmiştir.

Bu açıdan bakınca batı etkisinde komedyalarda sorunların insan zaaf ve davranışlarıyla çizilmek istendiği göze çarpar. Geleneksel tiyatronun klişe tiplerine göre kişilerinin daha boyut kazanmasını batı tiyatrosunun etkisine verebiliriz. *Gözlemeci* ve *Çeşme* gibi geleneksel oyunlardan esinlenerek yazılan *Eskici Kasım* bu gelişmeyi gösterebileceğimiz bir perdelik bir komedyadır. Bu oyunda *Eskici Kasım*'ın ustası Tefvik, *Gözlemeci* oyunundaki ustaya oranla daha belirlenmiş, amacı çırak yetiştirmek olan geleneksel Türk usta tipinin bu özeliği vurgulanmıştır. Kızların babası Tahir Efendi ise *Gözlemeci*'deki Pişekâr'ın uzlaştırıcı rolündeki ödüncü siyaseti yerine anlayışla hareket ederek Pişekârın kalıplaşmış kişiliğine boyut katar. En büyük gelişme genç Aşık tipinde izlenir. *Eskici Kasım*'daki âşık tipi babaların anlayışsızlığını eleştiren istemli ve kararlı bir genç kuşak temsilcisidir.

Özetle batı etkisinde yazılan komedyalar ele aldığı sorunlar ve onları işleyiş tarzı bakımından geleneksel tiyatromuzdan bir hayli farklılık gösterir. Geleneksel oyunlar toplumun orta ve alt tabakalarından bir kesit sunuyordu. Bu komedyalar ise daha üst kesimin yaşamına ayna tutmuştur. Bu nedenle yoksulluk, işsizlik, bilgisizlik ve zorbalık gibi toplumsal yaşamın alt kesiminde duyulan sorunlar bu komedyalara yansımıştır. Toplumun şimdi önemli sorunu değerler değişimidir. Batılılaşma toplumsal yaşamda karşıt tepkiler yaratmıştır. tutucu bir yönelişle yeniye ya da yeninin biçimsel taklitçiliğine karşı çıkılmış, aşırı ve yeni görülen her tutumla alay edilmiştir.

Diğer yandan batı yaşamının tanınması eskimiş törelerin baskısını daha güçlü duyurmuştur. Görenek eleştirisinde ilk kez 'kadın' ın toplumda 'dişi' liğinden başka nitelik ve ihtiyaçlarıyla işlendiği göze çarpmaktadır. Değer değişiminin toplum dengesini bozması genç ve yaşlı kuşak arasında belirgin bir çatışmayı doğurmuştur. Bu da geleneksel oyunlarda yer almayan bir sorundur. Toplumsal ve siyasal bilincin artması devlet menizmasının eleştirisini getirmiş daha somut gerçeklere el atılmıştır. Bu dönem komedyalarının başat niteliği hayata bakışlarının daha yakın, yaklaşımlarının daha somut oluşudur. Sorunlar yaşayan insanlara oturtulmuş, onların duyguları dile getirilmiştir. Bundan ötürü komedyada sorunlar ağırlık kazanmış, elle tutulur hale gelmiştir. Eleştirilen kurumlar adlanmış, belirlenmiştir. Yaranın nereden, nasıl olduğuna işaret edildiği gibi bu durumu yaşayan insanın sorumluluk payı da belirtilmiştir. İnsan davranışındaki sorumsuzluğun, ya mizaç ve huy kötülüğünden, ya ahlaki güçsüzlükten, ya da toplumsal koşulların kişiyi olumlu olumsuz yönde etkilemesinden doğduğuna değinilmiştir. Bu yolda Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarında Geleneksel oyunlara kıyasla oyun kişinin boyut kazanmaya başladığı ve bu üç boyutlu insanın sorunsal durum karşısındaki tutumunun incelenip eleştirildiği, bu yolla da sorunun somut gerçeğe oturtulduğu görülür. Evrim genelden özele, kolektiften bireysele, soyuttan somuta doğrudur.

Güçsüzleşen Güldürü

Batı etkisindeki komedyaların sorunlara ve insana verilen önem ölçüsünde güldürü değerleri azalmıştır. Geleneksel tiyatroda dile getirilen acı gerçeklerin ifadeye yansıması neş'elidir. Oysa bu dönem komedyalarında sık sık gözlenen uzak aç ı yoksunluğu oyunları ağırlaştırmıştır. Sorunların öne alınması zekâ kıvraklığına dayanan söz hünerleriyle bezenmiş bir dil yerine duygusal ve öznel titreşimler taşıyan belagati getirmiştir. Eleştirisel mizahi görüş, yerini yergisel aç ıya bırakmıştır. Geleneksel tiyatro güldürücülüğünün grotesk öğeleri ortadan kalktığı gibi Karagöz'ün yanıtlarıyla ortaya çıkan ironi zenginliğine de rastlanmaz olmuştur.

Bu nedenlerden bu dönem komedyalarının gülünçlemesi ayrı kesimlerde incelemeye olanak verecek zenginlik göstermez. Gülünçlemenin genel karakteri yergisel oluşudur. Alay, bazen kişiye, bazen töreye yönelir. Kusur ve zaafa yönelen alay bazen mübalağa ile ortaya çıkar. *Karı Kocaya Uygun, Kendim Ettim Kendim Buldum*'da olduğu gibi. Fakat bu mübalağalar komiği üreten olaylara ve tempoya oturtulmadığı için çoğukez güldürmez. *Karı Kocaya Uygun*'da Hisset baba'nın açlıktan halsiz yatan kızına yarım simiti birden yediği için hazımsızlık çektiğini ya da üşüdüğü zaman ellerini kandilde ısıtmasını söylediği zamanlarda ortaya çıkan mübalağada olduğu gibi. Mübalağanın yinelenmesi kusuru belirleyen öğedir. Mizaç ve kişilik ile ilgili elıştiri dolantıya, karşıtlığa ve fars'a oturtulduğu zaman daha başarılı olur. *Çok Bilen*

Çok Yanılır, Kof Ramiz, Evhami, Kendim Ettim Kendim Buldum, Misafîri İstiskal bu bakımdan başarılı sayılabilen oyunlardandır. Dolantı aldanma ve aldatmaya dayandığı için güldürmeye en elverişli olan öğedir. Bu bakımdan sorunlara yönelen yergi ve alay dahi dolantıyı, ortaya çıkarıldığı tersine durumları ve aykırılığı kullanınca başarılı olmuşlardır. *Şair Evlenmesi. Açıkbaş* oyunlarında olduğu gibi.

Söz, yerginin doğal olarak en önemli saldırı aracıdır. Ne varki sözün de karşıt durumları, aykırı davranışları ortaya çıkarması ve etkili biçimde kullanılması gerekmektedir. Oysaki bu dönem komedyalarında 'söz', geleneksel tiyatrodaki kıvraklık ve kaypaklığı tutturamadığı gibi çarpıcılıktan da yoksundur. Hatta bazen nüktelerin anlaşılması için oyun kişilerinin açıklamalarına gerek görülür. *Körebe* oyunundan örnek gösterelim: Avukat Lem'i arkadaşlarına annesinin görücü usulüyle kendisini evlendirmek isteğinden yakınmaktadır. Bu tür evliliklerin *Körebe*, *Lotarya* gibi bahta kalmış bir oyun olduğu kanısındadır. Arkadaşları onun durumuyla eğlenirler.

"Kâmran — ... Sana benden nasihat! Verasete ehemmiyet ver.

Lem'i — Ne gibi?

Kâmran — Meselâ hamamcı kızı alma.

Lem'i — Sebep?

Kâmran — Çocuğun külhanbeyi olur.

Lem'i — Yine mazmun! Bu senin eski hastalığındır!

Cüneyt — Lâtife bir tarâf, benim de bu yolda bir müşahedem var. Devr-i sabıkta bildiklerimizden birinin kızını bir müddei umumi muavinine verdiler, damat müthiş bir rüşvetçi çıktı. Tahkik ettik, meğerse babası sazende imiş.

Lem'i — Münasebeti anlayamadım.

Cüneyt — Anlaşılmayacak ne var? Babası keman çalarmış; oğlu da kanun namına çaldı: Bariz bir tesir- veraset."

Sözün karşıtlıklara dayandığı zaman daha güldürücü olduğuna değinmiştik. Evhami'den bir örnek verelim. Eve yerleşen düzenbaz bir adam olan Loknâhuri, Evhami'yi korkutup avucuun içine almıştır. Uyumasına varıncaya kadar her hareketi kontrol altındadır. Tayin edilen süreden fazla uyumaktan korkan Evhami uşağına ne kadar uyuduğunu sorar:

"Dursun — Ondan geri yarım sahat kartar urgalandıktan sonra zıbara kaldın... Hinci gel hisaba...

Evhami — Nasıl yatıyordum?

Dursun — A ah! Birinde ölü kimin sırtüstü yatmışsın. Ağzın bir karış açılmış. Bi çenenin çekilmesi kalmış... Na! zırtlaklar kimin kardeş...

Evhami — Allah esirgesin, Allah esirgesin! Haydut! ağzını hayra aç.

*Dursun — Canım sankiliğine. Bir kere de alacalı
gopek kimin kıvrılmışsın...*

*Evhami — Bak şu terbiyesize... Terbiyeyi peynir ek-
mekle yemiş!"*

(S. 14)

Uşağın mevkiine uygun olmayan sözleri, efendisi-
nin kuşkulu durumuna da karşıt olduğu için buradaki
gülünçlük oldukça başarılıdır. *Evhami*'de Moliere etkileri
onun başarısında etkin bir öğemidir, tartışılır. Fakat *Hülle*
gibi *Çingirak* gibi Fransız tiyatrosu etkisinde kaldığı belli
olan oyunlarda olay örgüsünün ya da akışının kıvraklığına
koşut olarak 'söz' lerin de daha güldürücü olduğu göze
çarpar.

Hülle oyununda kendisini boşayan kocası tarafından
hülle yapılarak tekrar nikâh tazelenmesine karar verilen
şuh bir genç kadın vardır. Hülleci olarak bir Arap Ağa'nın
kaldığı daireye yollanması üzerine, genç kadın sütninesini
kendi yerine hülleci arabın odasına gönderir. Bu yolla da
sevgilisiyle başbaşa kalmayı planlamıştır. Fakat arap kib-
rit yakınca yanına gelenin hanım olmadığını anlayarak
dışarı fırlar. Dışarıda da aşıkları başbaşa bulur ve daha
çok şaşırır.

*"Ferhat — (Cevat'a) canım bu benim zevce... Sen ne
gezer burada bu gece... İşte yanlış hesap
bu... (etrafa bağırarak) ya hanım... ya*

*hanım... ya kahve getirdi hanım... ya kahve
götürdü hanım... kimse yok bu evde?*

(Sütnine gelir. Ferhatağa derdini ona anlatmaya
çalışır.)

*Ferhat — hanım benim zevce... sen benim zevce..
bu adam burda şimdi zait... İşte mesele bu...*

*Cevat — (atılarak) Asıl zait herif sensin, nâkis herif
işin neydi burda?*

*Ferhat — Maşallah, ben nâkis...? Ben hülle yaptı,
sen hile yaptı... Şimdi hangisi nâkis?*

(S. 15)

Bununla beraber bu söyleşmelerdeki kıvraklığı sadece olayların hızlı akışma ve girift düzenine bağlamamalıdır. Yazar, yukarıda verdiğimiz örnekte görüldüğü gibi, hülleci tipi için geleneksel tiyatromuzun derdini bir türlü anlatamayan 'arap'ını seçerek, seyirciyi, tavrını, özelliklerini tanıdığı oyun kişisiyle yakalamıştır. Bu türden bir uygulamayı Çingirak'ta da görüyoruz. Uyarlama olasılığı da bulunan bu oyunun bize yakınlığı, söyleşmelerinde Karagöz-Hacivat'inkine benzer yanlış anlamalar ve Ortaoyunu'ndaki tekerlemeye benzer anlatımlar gibi geleneksel özelliklerden yararlanmasına bağlanabilir.

Faik bey ile aptal uşağı Sadık ve hizmetçi Gülfişan arasında geçen bir söyleşme bu tür bir gülünçleme örneğidir:

- "Faik — Sersemler ne yapıyorsunuz? Ben Sadığa dışarı çık diyorum, ikiniz de beraber gidiyorsunuz.*
- Sadık — Efendim ben lokomotiv, o da vagonum, ayrılamayız efendim.*
- Faik — Utanmazlara bak! (Sadığın kulağını çeker)*
- Gülfîşan — Aman kulağım.*
- Faik — Bak şu rezileye (Gülfîşanın kulağını çeker)*
- Sadık — (Kulağını tuturak) Aman can kurtaran yok mu?*
- Faik — Bu ne rezalet. Ben kızın kulağını çekiyorum sen bağıırıyorsun, senin kulağını çekiyorum Gülfîşan bağıırıyor.*
- Sadık — Efendim, vücudumuz telefon gibidir. Acıyı çabuk hisederiz de birbirimize yardım ederiz.*
- Faik — Yok vücudumuzda ceryan-ı elektirikiye mi var?*
- Sadık — Evet efendim. Ciğerci Yani'nin Aleko ile kavgası var."*

(S. 144)

Aynı oyunda Faik Bey'e kâhyası Abdi Ağa'nın anlattığı serüven ise Ortaoyunu'nda Kavuklu'nun anlattığı düşü anımsatır:

"Abdi — Sabahleyin mektubunuzu aldım kapıdan çıktım doğru Beyazıt'ten çarşıya tamam Bitpazarına vardım, baktım. Çarşıkapısına zincir koymuşlar Şaşırdım. Orada bir dükkâncıya sordum bu zincir nedir dedim. Adam da bana "hayvanlar girmesin diye koyarlar, sen girebilirsin" dedi.

Faik — Çarşı kapısından gir.

Abdi — Dur keşki girmez olsaydım.

Faik — Ey ne oldu?

Abdi — Çarşının içi dışarıdan girince loş görünüyor. Kapının yanındaki fîncancının kapısının işporta içinde fîncanlar varmış. Haydi ben onların üzerine düşmiyeyim mi? Yahudi içerden fırladı, tutmasın diye bir kaçmaya başladım. Çarşı kalabalık. Çeşmenin yanından kaçayım derken haydi ben börekçinin tablasına, haydi börekler yere, Fincancı, Börekçi, arkamsıra, ben önde kaçarken iğneci düğmeci ihtiyarın üzerine, o altımda, ben üstünde, haydi o da arkam sıra, karşıma heykeller satan bir adam geldi, hemen ona çarptığım gibi, haydi heykeller parçalandı, haydi o da arkam sıra. Baktım başka çare kalmadı. Muhallebilci dükkânına kendimi attım. Arkamdan fîncancı, börekçi, iğneci, çarşının ahalisi

hepsi dükkânın içine. Camedânın içinden dışarı kaçayım dedim, aşureyi atladım, tavukgöğsü tabağında tutuldum.

Faik — Eh, sonra.

Abdi — Sonrası, bir bir kalabalık etrafımı aldı. O sırada bir ihtiyar adam yüzümü gözümü yalamaya başladı. Ne tatlı adam, biçâreyi dövmeyin diye diye yalvarmaz mı?

Faik — Seni tanıyor mu?

Abdi — Yooo...

Faik — Ya niye sana acıyor?

Abdi — Mahallebicide aşure ile tavukgöğsüne düştüm ya, herif pisboğaz, aşure ile tavukgöğsünün hatırı için beni tesahüp ediyor."

(S. 145-146)

Koşukla yazılmış olması bakımından sözetineğe değer minicik bir komedya, *Nâme*'dir. Görücü ile evlenmeye isyan eden bir genç kızın görücüler, yaşlı damat adayları karşısındaki tepkileri açıklanır.

"Görücüden el aman

satılık bir kukla gibi her zaman

Yüzlerce müşteri önüne çıktım

Artık o müstehzi gözlerden bıktım."

(S. 8)

Yaşlı damat adayının resmini görünce de şöyle der:

"Eminim ağzında yok bir tek dişi

Bu koca değil, kocayemişi."

(S. 14)

Yazar komedyayı ironik bir durumla bitirir. Genç kızın dikiş kutusundan düşen bir mektuba öfke ve kuşkuyla atılan anne ve baba mektubun kendi gençlik yazışmalarından biri olduğunu görürler. Yazar töreyi eleştirirken, ana ve babaların anlayışsızlıklarını da kızların ağzından zarifçe kınamış olur.

"Bana kızmayınız beybaba böyle.

Vaktiyle annemle sevişirken siz

Rahmetli dadımla göndermişsiniz."

Görüldüğü gibi dilin komik kullanılışı, geleneksel tiyatroya oranla bu dönem komedyalarında bir hayli zayıftır. Aşırılıklar, özentileri ve zaafı ortaya çıkarmak amacıyla söz daha ağırlı ve ağır kullanılır. Sözün yeteri derecede küçültmediği durumlarda harekete başvurulur. Sözgelimi *Erkekler Arasında* oyununda çeşitli tiplerin zaafı, çıkar hesapları, çıkar düşünceleri sözle belirtildikten başka bu çirkin yaşantı sımaşmalar, öpüşmeler, sarhoşluklar ve kasmalarla vurgulanmak istenmiştir.

İnsan zaafını gülünçleştiren oyunlarda ise sözle yapılan alayın hareket komiğiyle desteklenmesi daha başarılıdır.

Misafiri İstiskal'de cansıkıcı komşu Abdi Efendi'nin konuşurken zaman zaman bağırması, bu ani haykırımlarla odadakilerin yerlerinden hoplamaları, Abdi efendi'nin kitaplıktan kitap alırken mürekkebi yaşlı Nadir beyin üzerine dökmesi, sofradan kalkarken masa örtüsüne dolaşıp yemeklerin gene Nadir beyin üstüne dökülmesine sebep olması gibi sakarlıklara da başvurularak bu oyun kişinin evde yarattığı sıkıntı belirtilmek istenir.

Bu oyunda olduğu gibi *Kendim Ettim Kendim Buldum*, *Karı Kocaya Uygun*, *Diken*, *Kof Ramiz* gibi oyunlardaki kişilerin mizaç özellikleri, sebep oldukları olaylar ile vurgulanmış, hareketler ise abartma ve tekrar yolu ile gülünçleştirilmiştir.

Balkabağını Evlendirelim'de ise İstanbul'lu Anadolu'lu karşıtlığı konuşmalarla olduğu kadar tavırlarla da sergilenir. Anadolu'nun bilgisiz, ezik, utangaç genci ile İstanbul'un kendine güveni küstahlığa ve yırtıcılığa varan genç kızının karşıtlığı daha çok hareketlerde ortaya çıkarılır. Balkabakzade Durmuş'un şaşkın durumu olduğu kadar İstanbullu genç kızın Durmuş'a saldırıp dövecek olması seyirciyi güldürür. Oyunun, hareket ve görüntü bakımından farsa yaklaşan kıvraklığı son perdede Anadolu gençkızın ağzından dile getirilen gerçekle durulup ağırlaşır. Bu dönem komedyelerinde hep bu aksaklık göze çarpar. Yazar tam komedya kıvamını bulmuşken, eğitici, uyarıcı yanı ağır basar ve güldürüyü bozar. Komedyada bu ciddiliğe eğilim güldürüyü zayıflatmıştır. Buna karşın yazarların batı komedyelerinin dolantı ve kurgu komiğin-

den yararlanmak istedikleri görülür. Olaylar dizisinde raslantı ve dolantının oldukça ustalıkla kullanıldığı bazı oyunlar mevcuttur. Söz gelimi *Çok Bilen Çok Yanılır*'da, *Kof Ramiz*'de tersine çıkan durumlar; *Açıkbaş*'da olayların beklenmedikliği ve sürprizler; *Çıngırak ve Geveze Berber*'de raslantı ve abartma; *Eskici Kasım*'da tekrar; *Hülle*'de dolantı ve tekrar, *Evhami*'de dolantı ve karşıtlık başarıyla kullanılmış güldürü yöntemleridir.

Buna karşın sorunlara dönük eleştirisi olan komediyalar gerek komik olayları geliştirmede gerek sözü güldürü ögesi olarak kullanmada bir hayli başarısızdırlar. Geleneksel tiyatronun açıksaçıklığından ve kabalığından kaçınan yazarlar batı komedyasına öykünerek modern ve uygar olmaya çalışmışlarsa da batı komedyaalarının kurgularını kopye etmekten başka bir marifet gösterememişler ya da komedyaaların toplumun aynası, yaşamın imgesi olma niteliğine özenerek eleştiriye ağırlık vermişler bu kez de yavan kalmışlardır. Düşünce ve insan ögesiyle zenginleşirken geleneksel oyunların halk güldürüsüne özgü nitelikleri olan kabalık ve saflıkla birleşen şakacılığın, hoşgörülü taşlamasındaki sevecenliğinden, hoyrat gerçeği örten neşe ve yaşam sevincinden yoksun kalmışlardır.

Dramatik Kurgu

Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosunun batı tiyatrosunu örnek alarak geliştiğini söylemiştik. Batı tiyatrosunun oluşumundaki temel kuralları belirleyen Aristoteles'ten

dolayı Aristocu denen bir 'kapalı biçim' batı tiyatrosunun asal biçimini verir. Bu biçimin temel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz. Baş kişi oyunun kahramanıdır ve oyunu yürüten aksiyonda bütünlük ve süreklilik öngörülür. Olaylar dizisindeki nedensellik bağlantısı ile aksiyon belirli yönte gelişip toparlanarak kapanır. Amaç, inandırıcı olarak yaşamı yansıtmaktır. Bundan dolayı bu çeşit sanat, çeşitli yöntemleri ve araçları kullandığı hallerde dahi gerçekçi olmuş ve sahnede yaşamı yaşatmayı erek edinmiştir.

Kapalı biçim'in karşıtı olarak tanımlanan 'Açık Biçim', benzetme yerine göstermeyi yeğlemiştir. "*Bir mozayik gibi çeşitli parçalardan gerçek dünyanın anlamlı bir resmini vermek ister*"⁽⁶⁾. Geleneksel tiyatromuzun yapısı daha önce gördüğümüz gibi, birbirinden bağımsız birimlerden oluşmakta, gelişimi hemen hemen içermeyen kesikli aksiyonu ile açık biçime yaklaşmaktadır.

Batı tiyatrosu etkisiyle oluşan Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosu ise kapalı biçim'i benimsemiştir. Bir eksen çevresinde toplanan oyun kişileri başı, ortası, sonu olan bir olaylar dizisini oluştururlar. Söz gelimi *Şair Evlenmesi*'nde çirkin ve yaşlı ablanın kardeşi yerine nikâh edilmesi ve sonra asıl sevgililerin evlenmesi; *Geveze Berber*'de bir evlilik teşebbüsünün geveze bir berber tarafından bozulup düzeltilmesi; *Çıngırak*'ta bir uşağın yardımıyla

6 Metin And, "*Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi*" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, sayı 1, s. 28.

gerçekleşen bir vuslat alemindeki raslantılarla karı koca ihanetinin ortaya çıkması; *Çok Bilen Çok Yanılır*'da tutuklu bir hakimın raslantıdan yararlanarak kurduğu dolantının ayağına dolaşması; *Açıkbaş*'da içiçe giren iki dolantıyla çözüme ulaşan genç sevgililerin evlenmeleri; *Evhami*'de kuruntu ve kuşkusundan yararlanarak evine yerleşen bir sahtekârdan Evhami'yi kurtarmak için düzenlenen karşı oyunlar; *Diken*'de bir yanlışlığın, birbirinden nefret eden aile bireylerini geçici olarak birleştirmesi gibi, bir merak ile izlenen ve şimdi ne olacak sorusunu sürekli sorduran olayların artık bu oyunların çekirdeğini oluşturduğu görülür.

Bu oyunlar seyirciyi illüzyona sokuyor, yabancılaştırıcı hiç bir etmene başvurmuyor, olaylar zincirinde keşintiye gitmeden günlük yaşamın eleştirisini inandırıcı biçimde sunmaya çalışıyorlar.

Geleneksel tiyatromuzun şarkı ve dans gibi öğelerini olaylar dizisi içinde bağdaştırarak kullanan Şinasi'yi hemen hemen hiç bir yazar izlememiştir. - Ancak bu gelenek bu dönemin ikinci yarısında bağımsız bir tür olarak rağbet gören operet ve müzikli oyunlarda sürmüştür- Geleneksel oyunlarda dağınık olaylar ve kesikli aksiyon şarkı ve danslarla çeşnilendirilerek renklilik ve eğlendiricilik sağlanmıştı. Oysa bu dönem komedyaları böylesine renkli söz ve görüntü anlatımından yoksun oldukları gibi batı komedya yapısının hızlı ve gerilimli temposunu da yakalayamamışlardır. Olayların gelişimi ağır, bu olaylara bakış açısı ile duygusaldır. Geleneksel oyunlarda izlenen

bir çeşit yabancılaştırmanın aksine oyunda sunulan olaylara yakınlaşma meydana gelmiştir. Geleneksel oyunlarda yabancılaştırma denilen tavırla ortaya çıkan seyirci - oyuncu alışverişi bu komedyalarda kaybolmuştur. Oyunbozanlığa, yanılsamayı bozan her türlü öğeye iltifat edilmiştir. Bununla beraber gelenekten gelen alışkanlıkları araya sıkıştırıveren yazarlara da rastlandığı olmuştur. Re-caizade Ekrem, *Çok Bilen Çok Yanılır*'da oyunun baş kişisi Azmi efendiyi Pişekâr gibi kullanır. Üçüncü faslın sonunda yapılacak düğününe seyirciyi davet eden Azmi efendi, her Ortaoyunu bitiminde yapılacak düğüne seyirciyi davet eden Pişekâr'ı hatırlatır. Oyunun son deyişini yapan Yenge kadının sözünü eski Ortaoyunlarının bitiminde kullanıldığı ileri sürülür.

"Yenge kadın — Neyse, ben de kalkayım vakit geçirmeden evime gideyim. Bu oyunun sakalı bitti."

Sonuç olarak biçimlemede de içerikde olduğu gibi tipik ve simgesel olandan özel ve gerçekçi olana doğru bir gelişimden söz etmek mümkündür. Uzak açıdan gözlenen genel görünümün yerini yakın gözlem almış, ayrıntılar daha iyi belirlenmiştir. Uzak bakışın düzlemsel manzarası, yakından bakıldıkça hacim kazanmıştır. Bu gelişme oyun kişinin ve yaşadığı sorunsal durumun daha gerçekçi, daha canlı ve etkin olarak belirtilmesini sağlamıştır. Fakat aynı gelişim komedyada gülüncün aleyhine işlemiştir. Uzak açıdan değerlendirme, gülünçlemeye daha elverişlidir. Kusurlar ve yanılıklar genelleştikçe daha

iyi alaya alınırlar. İnsana yakınlaşma, sorunun nedenlerine inme oyuna ciddiyet getirir. Kusurlu davranış acı, öfke, ya da sempati uyandırır. Bu üç tepki de şaka ve alaya karşıttır. Gülmenin yerini yakın ilgi alır. Bu ilgi acı biçiminde ise komedyaya tragedyaya, bu ilgi sempati biçimindeyse komedyaya drama, bu ilgi öfke biçiminde ise güldürü taşlamaya yaklaşır. Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarında böyle bir gelişme görülüyor. Bununla birlikte oyunların sonu olumludur. Ya yeni kuşak özenti ve taklitçiliği ile ayıplanır, yalnız kalır ve mevcut toplum onaylanır, ya da genç kuşak eski değerleri ve töreyi eleştirerek kendi toplumunu kurma yolunda bir adım atar. Fakat eski uzak açının genellikle korunamayışı ve yerine yeni batı komedyaya yöntemlerinin sindirilmeyişi oyunları ciddileştirmiş, söz, hareket ve dolantı komiğinin başarı ile kullanılmasını önlemiştir. Özdeki değişim geleneksel gülünçleme yöntemi ile çelişmiş, yeni sentezlere varılamamıştır. Fakat bu dönem komedyaları töre eleştirisini getirmiş ve kentsoylu yaşamına somut ve sorunsal biçimde eğilerek yaşamın soyut eleştirisinden özel ve somut olana yönelmişlerdir.

III. ÇAĞDAŞ TÜRK KOMEDYASI

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1914-1918 Dünya Savaşı'na katılması iki yüz yıldır reformlarla desteklenmeye çalışılan bünyesini bütün bütüne sarsıp parçalamıştı. Yurdun istilacı galip devletlerden arınmasını amaçlayan bağımsızlık savaşı bu parçalanışın ardından yeni bir Türk devletini doğurmuştur.

Bağımsız savaşında birleşik sömürgeci cepheye karşı zafer kazanan yeni Türkiye devleti bu savaşın ardından çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı amaçlayan bir dizi devrimleri gerçekleştirir.

Kültür tarihimizde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk evresi gerçekleştirilen zaferin ve yeniden kurulan modern devletin atak ve ülkücü ruhunu yansıtır. Fakat çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma çabaları arttıkça, özellikle, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen çok partili demokratik dönemin gereksinimleri yeni cumhuriyeti etkiledikçe toplumsal değişme hızlanmış ve yaygınlaşmıştır. Bu çok amaçlı özgürlük ortamında her türlü dünya görüşü tezgahlanmıştır. Çağdaş batı toplumlarına duyulan özenme, sadece para kazanma, zengin olma ve gününü gün etme gibi çıkarıcı bir yaşam peşinde koşan işini bilir bir kesimi ortaya çıkarmıştır.

Toplumun bu görünümünden rahatsızlık duyan aydınlar bazen tutucu ve gelenekçi bir düşüncenin yanında yer almak zorunda kalarak bu durumu toplumsal değişimin doğurduğu töre ve görenek bozukluğu, köksüzlük ve ahlak yetersizliği olarak yorumlamışlardır.

İkinci Dünya Savaşı'na sebep olan faşizm saldırısı önlendikten sonra uluslararası siyasete hakim olan etkenler dünya milletlerince daha iyi değerlendirilmeye başlandı. 1960 devriminden sonra bu bilinç Türkiye'de yaygınlık kazandı. Artık ahlak, hukuk, siyaset gibi üst yapı ürünü olan kurumların, toplumun alt yapısını oluşturan üretim biçimlerinden etkilendiği farkedilmeye başlanmıştır⁽¹⁾.

İşte toplumsal yaşama sıkı sıkıya bağlı bir sanat olan tiyatro, özellikle *"yaşamın imgesi, toplumun ve törelerin aynası"* olan komedy, Cumhuriyet döneminin bu düşünce evrelerini yansıtır. Geleneksel tiyatronun, halk güldürüsü niteliği içinde beliren sorunsal duruma uzak açıdan ayna tutma eğilimi Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarında daha değişik bir görünüm almıştı. Toplumsal değişimin başladığı yıllarda batıdan örnek alınan komedy batıda olduğu gibi kentsoylu sınıfının dertlerini yansıtmıştı. Burada sorun, değer değişimi ve değer çatışması idi. Yazarlar ya ilerici atılımı destekleyerek eskiyen değerleri eleştirmişler ya da benimsenmeye çalışılan yeni hayat tarzının genç kuşakta aldığı aşırı ve özentili tavrı yermişlerdi. Biçimsel yanı ile benimsenen batı uygarlığı özden yoksun kaldığı için anlamını yitirerek yapaylaşmış, gençleri taklitçiliğe ve kopyacılığa yöneltmişti. Bu dönemin komedyaları bu yoldan ya genç kuşağı yererek mev-

1 Gerçi daha önceleri 'Kadro hareketi' adı altında bir düşünce hareketi olmuştu. Fakat bu etkinlik, önlendiği için sınırlı kalmıştı. Komedyaya ise yansımamıştır.

cut toplumu onaylıyor, ya da ilerici yazarlar elinde eski töreyi ve onun temsilcisi yaşlı kuşağı eleştirerek gençlerin kuracağı yeni bir toplumu ima ediyordu. Güldürü yöntemleri ve komedya yapılarındaki aksaklıklara rağmen bu oyunlar komik özü içeriyorlardı.

Cumhuriyet dönemi komedyaları görünüşte Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarının devamıdır. Fakat elli yılın tüm komedyaları incelendiğinde Tanzimat-Meşrutiyet yolu ile batının izinde olan bu komedyaların gide-rek hem içerik hem biçim bakımından değiştiği göze çarpar. Cumhuriyet komedyalarında çağdaş düşüncelerin biçimlendirdiği batı absurd sanatının ve epik tiyatrosunun öz ve biçimine değgin etkilerine raslanır. Aynı zamanda gelenekten gelen eğilim ve özelliklerin ağırlığı da azımsanamaz. Geleneksel tiyatronun toplumsal-siyasal eleştiri ve taşlama niteliği, Meşrutiyet'te yazılan İlah ve İstizah'da ve sonra Cumhuriyet döneminde Müsahipzade Celâl'in komedyalarında ortaya çıkar. Yıkılan imparatorluğun bozuk düzenindeki çelişkileri bazan taşılayıp bazan güldürerek sergileyen Musahipzade Celâl'i 1960 lardan sonra yazılan toplumsal-siyasal taşlamalar izler. Geleneksel tema-şa eğilim batı vodvil ve bulvar komedyaları tarzı içinde, Tuluat tiyatrosunun öğeleriyle de karışarak popüler halk güldürüsü biçimini alır.

Eleştiriden Toplumsal Uyarıya Doğru

Cumhuriyet dönemi komedyası Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*, Osman Kaygısız'ın *Üfürükçü*, Cemal Nadir

Güler'in *Yüz Karası* gibi eski töre ve değerleri eleştiren oyunlarla başlar. Bunları, *Şair Evlenmesi* ile başlayan *Açıkbaş*, *Çengi*, *Hülle*, *Nâme*, *Körebe* gibi eski töre ve göreneği eleştiren Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarının uzantısı sayabiliriz.

Hüllecî'de eski törenin evlilik kurumuyla ilgili çağdışı kalmış hülle âdeti eleştirilir. *Üfürükçü*'de saf halkın bâtıla olan inancını sömürenler çok eğlenceli biçimde gülünçleştirilmiştir. Karikatürlü C.Nadir Güler, *Yüz Karası*'nda gelenekçi anlayışta sanat ve sanatçıya değer vermeyen bağnazlığı yerer.

Töre komedyaların içinde, ilk eserlerini Meşrutiyet'in son yıllarında vermeye başlayan Musahipzade Celâl'in oyunlarının ayrı bir yeri vardır. Eski İstanbul hayatının töre ve inançlarından komedyaya malzemesi çıkaran yazar güncel yaşamın yüzeysel eleştirisiyle yetinmemiştir.

Musahipzade, Osmanlı İmparatorluğu döneminde yönetici sınıfın yetersizliğini ve güçsüzlüğünü, bütün eserlerinde ana tema olarak almış, bu şema içinde egemen güçlerin halkı sömürmesini, kurumların yozlaşmasını ve giderek bu yozlaşmanın bireylere kadar yaygınlaştığını göstermek istemiştir. Batı komedyası ile geleneksel karagöz oyunlarının siyasal ilgisini bağdaştıran bu oyunlarda yazar belli bir kişiye saldırmak, bir kurumu aşağılamaktan çok, yozlaşan ve çatırdayan bir yönetimin görünümünü çizer. Böylesine köhnemiş, kurumları içten çürümüş bir yönetimde sömürücülüğün, başıbozukluğun

ve haksızlığın nasıl kol budak salıp yaygınlaşarak tüm toplum yaşamını tehdit ettiğini göstermek ister. Haraç, yağma ve rüşvetin geçerli olduğu bir düzende bilim, din ve adalet kurumlarının da işlemediğini, hatta giderek yağmada ve erdemsizliğin yayılmasında etkin rol oynadığını komedyanın uzak açısı ve neş'eli ortamında gösterir.

Musahipzade Celâl Aynaroz Kadısı'nda papazlarla kadı ve kazaskerlerin, çıkarları çevresinde oynamaya kalkıştıkları oyunları dile getirir.

Aynaroz papazının bir hileyle konduğu onbeşbin altın, başka çeşitten bir hileyle elinden alınınca papaz arzuhalde parasının çalındığını mahkemeye bildirir. Davayı görecektir. Lem'i efendi'nin parayı gaspetmekten sanık eniştesi Yakup efendi ile görüşmesi ilginçtir.

"Lem'i — Huzuru mahkemede ol keşiş ile yanyana mürafaa edileceksin. Binaenalâzalik bu davayı nasıl def'e kadir olacaksın?"

Zahide — (keseyi göstererek kulağına) Efendim beş yüz...

Lem'i — (hayretle keseye bakar yumuşar)

Yakup — Velinimetin huzurunuzda beş yüz şâhide.. beş yüz şâhit daha getirirse ispat edemez.

Lem'i — Pekâla.. sadereyn efendilerle bu iş müzakere edilsin."

Lem'i efendiden sonra mürafaa için İbnilmuin İshak efendi, Hazergradi Dehri efendi, Rumeli Kadıaskeri Nutki efendi de paylarına düşen ikişer kese altını aldıktan sonra Yakup'un işini örtbas ederler. Üstelik davacı papaz Gregoryus'u müslümanken din değiştirmiş Abdulah adında biri olduğunu iddia ederek davasından vazgeçirirler. İdam korkusundan gözleri dört açılan papaza mahkeme masrafını da yüklerler. Çıkarcılığın ve sömürünün yaygınlaşmasına sebep, yönetimin ve yetkinin bilgisiz ve sorumsuz kişilerin eline geçmesidir. Kötülüğü denetleyecek bir kurum kalmamıştır. Bu durum *Pazartesi-Perşembe*'de acı bir gerçek olarak sergilenir. Devlet dairelerindeki gitgelciliği ve memurların yetersizliğini eleştirmekle başlayan oyun yahudi sarraflarla işbirliği yapılarak hazinenin soyuluşunu, tadımlık adı altındaki haraçla koyun, balık mülteziminin ve meyveci sebze gibi esnafın sömürülüşünü ve giderek bu "*kâr*" hesabında devletin de altın karşılığında savaşa sokuluşunu⁽²⁾ göstererek kapkara bir düzen eleştirisine varır.

Balaban Ağa'da medreselerdeki yozlaşmanın yöneticilerin bilgisiz ve güçsüz olmalarında etken oluşunu görürüz. Yetersizlik ve bilgisizlik sorumsuzluk ve erdemsizliği doğurur. Kötülüğün devlet kurumlarından toplum bireylerine kadar yayılışı toplumu, yönetimi ve devleti kurtarılamaz hale getirmiştir.

2 Musahipzade Celâl, *Pazartesi Perşembe*. Halk piyesleri: XV Kanaat Kitabevi, İst. 1936, s. 66.

*Bir Kavuk Devrildi'*de de aynı güçsüzlük, yetersizlik, sorumsuzluk teması işlenir. Bütün komedyelerinde yaptığı gibi *Bir Kavuk Devrildi'*de de Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş dönemine ait o çok güzel, çok şiirli, çok renkli ve zârif görünen yüksek sınıf yaşayışının, boğaziçi yalılarının, konak ve köşklerin debdebesinin hangi sömürü, hangi sorumsuzluk ve adaletsizlik bahasına sağlandığını göstermiştir. Musahipzade Celâl, bu yaşamın düğün ve şölenlerini, saderet ve mevkii ikballerinin törenlerini ayrıntılarıyla, bütün görünüşteki güzelliğiyle betimlerken bu şatafatın ve parlaklığın tüm ülkenin yoksulluğu, yüzüstü bırakılmışlığı ile elde edildiğini gözönüne serer. *Pazartesi-Perşembe'*de bu çelişki, bir yanda devlette vazife alanların kondukları ikballer, 'hazine-i evrak'ın içinde 'sehvi kalem', 'yekun' yanlışlıkları ile bir kalemde elde edilen servetler, bu zenginlik içinde giyim, kuşam, yiyim ve tören harcamaları, pastırma alayları, yeni mevkiiye geçenlerin yerlerini sağlamlaştırmak için daha yüksek memurlara götürdükleri hediyelerde gösterdikleri özen ve esirgemezlik, diğer yanda halkın işlerini görme, hakkını korumada aldırılmazlıkla başlayan görevini kötüye kullanmalar, esnaf ve ziraat erbabının her vesile ile sömürülüşü, bu sömürünün devlet hazinesini soyma ve yabancı elçiliklerle işbirliği ile memleketin güvenliğini tehlikeye sokmaya varması şeklinde belirtilir. *Aynaroz Kadısı'*nda kadıaskerler, vezirler, devlet dairesindeki yüksek memurlar sahte bir büyüklük altında son derece açgözlü, paracanlı, rüşvetçi ve çıkar için her kötülüğü yapan kişiler ola-

rak sergilenir. Sonra, bu soyguncuların yapma bir vekarla dolaştıkları konakları, haremlerindeki kadınların cariyele-ri, özel daire ve arabalarıyla birbiriyle rekabet ettikleri debdebeli hayatları yansıtılır. *Bir Kavuk Devrildi*'de kem-hacı ve müzehhiplerin kullandıkları altın ve gümüş tel ve varakları israf diye yasaklıyan 'vüzerayı izam ulemayı zevil' ihtiram hazeratı beytûlmali müsliminden bilâis-tihkak aldıkları avuç avuç altınları israf saymadıkları gibi⁽³⁾, kendi konaklarında keyif ve eğlenceye de su gibi para harcarlar⁽⁴⁾ Saksoncubaşının yalısında bir akşam eğlencesinde yenilen yemekler şöyle anlatılır:

"Neşati — Öyledir haspa öyledir (kahkaha). Of, pek yorulmuşum, daha mutbağa, kilere bakamadım. Vekilharçne yaptı aceba?"

Pertev — Mutbağa... altmış hindi, on beş koyun, yüz yirmi tavuk, seksen güvercin, üç yüz piliç geldi.

Neşati — Bu kadarcık şeyle bunca misafir ağırlanır mı? Eee kilere ne geldi?

Pertev — Yirmi beş lenger kaymak, on altı küfe yemiş, meze öteberi.

3 Musahipzade Celâl, *Bir Kavuk Devrildi*, Kanaat Kitabevi, İst., 1936, I. perde, IV. mecliste Revnâki efendinin konuşmasından.

4 a.g.e., 2. perde Kanlıca Koyunda saksoncubaşının yalısının mükellef bahçesinde, 2 meclis dalkavuk Neşati ile uşaklardan Pertev'in konuşması.

Neşati — Eyvah vekilharç ne halt ediyor? Elâlemi açlıktan mı öldüreceğiz. İşte ben başlarında olup bakmazsam böyle olur..."

Musahipzade bütün komedyelerinde bu çelişkiyi işlemiştir. Ne var bu acı gerçeği komedya neş'esi ve eğlen-diriciliği içinde yumuşatarak seyirciye dolaylı olarak göstermiştir. Yazar bir sınıfın töre ve göreneklerini eleştirmekten çok bir imparatorluğun çöküşünü getiren düzen bozukluğunu komedya güldürüsü yapmıştır. Bu düzen bozukluğu ve yönetim güçsüzlüğünü taşlarken bile nesnel kalmaya çalışmış, duygudan arındırdığı perspektifi içinde 'yaşantı'yı küçük boyutlarıyla çizmiştir. Alay ve eleştirisine çoğu kez suçlama ve kötülemenin nefretini bulaştırmamıştır. Musahipzade, bu komedyaları ile yüzyıllar ötesinden, geçmişin hesabını akıl aşamasında fakat acı dolu sevecen bir yürekle yapmıştır. Bu nedenlerden onun oyunlarını töre ve göreneklere ayna tutan belli bir sınıfın ya da grubun eleştirisi olarak almaya imkân yoktur. Tarihe o çağın töreleriyle olduğu kadar sorunsal açıdan ayna tutan Musahipzade, İmparatorluğun yozlaşmasını ele alarak çelişkileri göstermiş, düzen sorunlarını geniş zaman ve mekân içinde eleştirmiştir. Bu bakımdan komedyaları töre eleştirisi yapan batı komedyaları ile siyasal-toplumsal taşlama ve ibret olan Geleneksel tiyatromuzun başarılı bir sentezi sayılabilir. Aynı nedenle 1960 yılından sonra toplumsal-siyasal taşlamalara yönelen yazarlarımızın da öncüsüdür.

Bu evrede Musahipzade'nin komedyelerinin farklı

durumuna işaret ettikten sonra tekrar töre komedyaalarına dönelim.

Tanzimat ve Meşrutiyet'te yeni değerlerin benimsenmesi sonucu İstanbul kentsoylusunun, özellikle batı kültüründen etkilenen genç kuşağın eleştirisiyle başlayan bu tür, Cumhuriyet döneminde hemen hemen bütün yazarların başvurdukları bir eleştiri tarzı olmuştur. Ne var eleştirilen değerler artık bu genç kuşağın heves ve özentisi olmaktan çıkarak toplumun töresi haline gelmeye başlamıştır. Toplumun her katında ve bütün kurumlarında batının değerleriyle yaşama hırsı erdemsizliği doğurmuş, ilişkilerde doğu dünyasının eski tok gözlü görüşünü, maddecî, çıkarıcı, geçici tutkulara dayanan yırtıcı hesaplar almıştır. Toplum değişmesi hızlanıp yaygınlaştıkça ve kentsoylu sınıfı büyüdükçe değerler çatışması yeğînlîk ve yoğunluk kazanmıştır. Bu aşamada yazarlar duruma genellikle ahlak açısından bakmışlardır. Eleştirilen kesim toplumun ufak bir bölüğü olmaktan çıktıkça töre komedyaasının taşlama ve yergiye dönüştüğü gözlenir. Nazım Hikmet *Bir Ölü Evi ya da Merhum'un Hanesi*'nde toplumu saran madde düşkünlüğünü kara komedya biçimine işler. Ölüm karşısında keder, yalnızlık gibi duygular, hiçlik ve çaresizlikten doğan tutkudan arınmış içten davranışlar beklenirken ölü evine gelen ziyaretçilerden başlayan iki yüzlülük ve duygusuzluk, ölünün yakınlarında para hesabına ve miras kavgasına varır. Yazar ciddi bir konuyu uzak açıdan ve gülünç durumları vurgulayarak işler. Tabutun bulunduğu odada para araştırmasına giren

büyük oğul ölünün başucunda dua okuyan hocadan yardım ister. Hocanın araştırdığı şeyin ölünün ruhu olduğunu sanması acıyı komiğe, aykırılığı groteske çevirir. Duygu hoyratlık ve çirkinlikle uzak açıdan verilince, eleştiri grotesk bir anlatım ile kara komedya'ya dönüşür.

Nazım Hikmet'i izleyen yazarların eleştirileri bu denli acı ve buruk olmamakla birlikte içlerinde onun gibi grotesk'ten yararlanarak aykırılığı, uyumsuzluğu ve çirkinliği ortaya koyan Vedat Nedim Tör vardır. *Aşağı Yukarı, Çarliston* gibi oyunlarında batı değerleriyle yozlaşan toplum kesiminin yaşam tarzına ve felsefesine ayna tutar. *Sahte Sultan*'da halkın bilinçsizliğini, budalalık derecesine varan hoşgörüsünü bir ortaoyunu biçiminde grotesk öğelerle işlemiştir.

Yazarların töre bozukluğunu komedya ve fars biçimi içinde gösterme eğilimi yaygındır. H. Rahmi Gürpınar *Kadın Erkekleşince ve Tokuşan Kafalar*'da batı taklitçiliği, sindirilmeyen asriliğin eleştirisini yapar. İsmail Hakkı Baltacıoğlu aynı temayı işlediği *Andavalpalas*'ın önsözünde oyunu 'fizyolojik bir haz temininden ziyade içtimai bir davanın ikamesi için' yazdığına işaret etmiştir⁽⁵⁾. Töre komedyaalarının bu dönemde iki büyük temsilcisi Cevat Fehmi Başkut ve Refik Erduran'dır.

Başkut, bireysel ahlaktan yola çıkarak namussuzluğun bütün topluma bulaştığını, düzeni yozlaştırdığını

5 İ.H. Baltacıoğlu, *Andavalpalas*, Sebat Basımevi, 1940.

eserlerinde yansıtır. Önce tek tek kişileri yererken giderek umutsuzlaşır. Kahramanları toplumla giriştikleri çatışmada yenik düşer. *Paydos*'ta iftiraya uğrayıp işinden atılan Öğretmen Murteza'ya mesleğine dönüş yolları kapanır. Murteza kendini manen öldüren düzenin çarkından kurtulamaz. *Makine*'de emeklilik ikramiyesi ile otomobil alıp takside çalıştırmak isteyen Hacıbey, otomobilinden gelir sağlayacağına kabaran bir borç ve masraf karşısında kalır. Borçtan kurtulmak için kaza sigortasını yapıp otomobili denize uçurmayı teklif eden şoförünü dinlemekten başka çaresi yoktur. Sonuç sigorta bedeli yerine hapis cezasıdır. *Sana Rey Veriyorum*'da ülkücü bir taşra doktoru olan Ramazan, ikinci yaptığı evlilikten sonra zengin olma kaygısına itilir. Siyasete de atılıp hile ve yalanlara bulunan Ramazan buna rağmen seçimi kaybeder ve gene Anadolu'ya döner. *Harputta bir Amerikalı*'da Amerikalı ağabeysinin kendini hayırlı bir sebeple aramadığını anlayan Ahmet Müderrisoğlu, kardeşinin eline düşmemek için kendini pencereden atar. *Küçük Şehir*'de yaşayanlar büyük şehirden gelen misafirlerden uygarlaşma ve aydınlanma yolunda yardım umarlarken, ahlaksızlık, yalancılık, tembellikle karşılaşp kendi içlerine dönerler. *Tablodaki Adam*'da dürüst ve ahlaklı kaptan, çevresindeki yozlaşmış sahtekâr insanlardan ancak tabiata ve yalnızlığa sığınmakla kurtulabilir. *Hacıyatmaz*'da hırsız çetelerinin milyoner olduğu bir memlekette namuslu insanlar sürünmeye yazgılıdır. Yazar böyle ülkelerde ergeç patlamalar olacağını söyleyerek umutsuzluğunu belirtir. *Göç*'de namuslu bir aile

reisi olan Vefa, büyük şehrinkapıcıdan evsahibine ulaşan yalan ve tuzak çarkından kurtulmak için doğup büyüdüğü şehirden koparak Anadolu'ya sığınır. *Buzlar Çözülmeden'* de kasabanın karaborsacıları, derebeyleri, zorbaları ile başa çıkan biricik idare adamı olan kaymakamın deli olduğu anlaşılacak tımarhaneye kapatılır. *Ölen Hangisi'*nde ölen namuslu bir avukatın beyni takılan armatör, düşünmeye, vicdan ve namus duygularını duymaya başlanmıştır. Fakat ne iş hayatı ne de çevresi onun namuslu yaşamak için atacağı adımları kabul etmez. Armatör beyni değişse de, acı da duysa ne intihar edebilir ne namuslu yaşayabilir. Namussuz hayatı sürdürmek zorundadır.

Başkut'un bu kahramanları bozulmuş ve çürümüş toplum değerleriyle ters düştüğü için uyumsuzluktan ötürü gülünç görünürler. Fakat yazar nesnelliğini korumadığı ve uzak açıyı kuramadığı için gülünç durumlar acılaşır; duygulandırır, hoşgörüyü uyandırır. Bu kahramanların çatıştığı bütün kötü, yetersiz kişiler de nefreti çeker. Yazarın taşıdığı kara kişilerden başka güçsüzler, kötüye araç olanlar derece derece toplumun çürüklerini oluşturur. Bunların karşısında genellikle Anadolu veya aydın gençlerin ülküleştirildiği görülür. Fakat bu gençlerin de şimdilik kötüyü dengeleyecek güçleri yoktur. Ancak umut ışığı olabilirler. Cevat Fehmi kötülük ve ah-laksızlığın bütün toplumu kapladığını gösteren, tutumunda duygusal ve öznel bir yergi yazarıdır. Oyunları yeni bir toplumun kurulmasına yönelik komedya özünden ve komedyanın yöntemi olan uzak açıdan yoksundurlar. Kendi-

si toplumun bir parçasına ayna tutmaktan başka bir amacı olmadığını söyler⁽⁶⁾. "*Eğlence yerlerinde görülen içbükey — dış bükey aynalar içinde biraz uzayan veya bir parça kısalıp tombullaşan mübalağalı hayallerimize bakıp hep birlikte gülelim*" diyen yazarın bir yergici gibi davrandığı açıktır.

Aynı çizgideki oyunları ile Erduran, Başkut'tan, daha az duygusal olmakla ayrılır. Nefreti, kaygısı, tiksintisine rağmen Başkut'un taşıdığı toplum içinde yaşıyor olduğu sezilir. Erduran kişilerinden daha uzak, taşıdığı toplumun daha dışında bir tutumla yazar. Başkutun duygusal yaklaşımı onda daha nesnel bir yargılamaya yerini bırakır. Bazan komediya bazan fars adını verdiği oyunlarda alaycı ve eleştirisel bakışı ile toplum bireylerini daha belirli ve açık çizgilerle klişeleştirir. Toplumdaki namussuz ve kötülerle, dürüst ve aydınları dengeler, kötüler öbeğinde ticaret ve iş hayatındaki dalavereci tüccarlar, iş çeviren beyefendiler ve patronlar birinci kümeyi, aynı çıkara ortak ve hatta teşvikçi olan hasta tutaraklı kadınlar ikinci kümeyi, bunların ya oğulları ya kardeşleri olan yeteneksiz, kişiliksiz ve bilgisiz olan dalkavuk ve asalaklar üçüncü kümeyi oluşturur. Bunların karşısında uyumsuz erdemliler, iyiler öbeğinin birinci kümesini meydana getirirler. Başkut'un uyumsuz komik kahramanlarından farkları genellikle eski kuşaktan olmalarıdır.*Cengizhan'ın bi-*

6 C.F. Başkut, *Harput'ta Bir Amerikalı*, Cumhuriyet Matbaası, İst., 1955. Önsözden.

*sikleti'*nde, Cengizhan, *Deli'*de tımarhaneden kaçan dayı, *Turpsuyu'*nda konağın sahibi yaşlı büyükbaba, *Bir Kilo Namus'*da baba olan Harun gibi. İkinci kümede erdemli ve aydın genç kızlar vardır. Kötü düzeninin hakkından tek başına gelecek eylem gücünden yoksun oldukları için yazarın bir potansiyele sahip gördüğü halkın yardımına gereksinirler. Üçüncü kümeyi oluşturan erdemli, dinamik fakat aydın olmayan halktan kişiler bilinçli gençkızla birlikte amacı gerçekleştirirler *Cengizhan'ın Bisikleti'*nde hizmetçi ile uşak, Avrupa'da eğitim görmüş Suzan'dan aldıkları güçle efendiye karşı çıkmak cesaretini gösterirler. *İkinci Baskı'*da hapishane kaçkını Cafer, gazete patronunun içyüzünü ortaya çıkarmak isteyen Şirin'e yardım eder. *Turpsuyu'*nda yaşlı büyükbabanın sokağa atılmasına engel olacak gerçekleri evin akıllı gençkızı Sümeray'la, sokaktan gelen Turp Cemalettin birlikte bulup çıkarırlar. *Deli'*de Balıkçı Ömer, evin okumuş aydın kızı Nermin'i kötülük ve sahtekârlık çemberinden kurtaracak tek dürüst gençtir. *Ayı Masalı'*nda köy genci Rüstem köprüyü geçmek için ayıya dayı emeyi kabul etmeyen ve ayıyla çatışmayı göze alan tek erkektir.

Erduran'ın taşlamaları da Başkut'un ki gibi kentsoylu sınıfının tümüne yönelmiştir. Ne var bu oyunlarda okumamış, şehirleşmemiş Anadolu'nun cevher ve potansiyeli sorunları çözüme götürecek gücü simgeler. Aydın ve genç şehirli kuşaktan itici, aydınlatıcı kıvılcımını alacak olan bu halk gücü, yeni toplumu kuracaktır. Bu bakımdan Er-

duran'ın taşlamaları Başkut'un taşlamalarından daha yapıcı ve yol göstericidir.

Özetle asriliğin biçimcilik, uygarlaşmanın taklitçilik olarak benimsenmesi ya da yaşlı ve tutucu kuşak açısından öyle görünmesi sonucu töre eleştirisiyle başlayan komedya yazma geleneği Cumhuriyet döneminde toplum taşlamasına dönüşüyor. Modernleşme arzusuyla batıyı körükörüne taklideden genç bir kuşağın özenti sınırında kalan aşırılığı giderek Cumhuriyet döneminde kapsamını genişletiyor. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra batı dünyasından örnek alınan ekonomik düzenin gereği, çıkarıcılık ve fırsatçılığın ön plana geçmesi ve kurnazlığın tek değer sayılması, yığınları içine alan bir yozlaşma olarak komedya malzemesi oluyor. C.F. Başkut'un oyunlarıyla, bu değerler çatışması geleneksel değerler açısından yargılanıyor. Ona çok yakın bir noktadan topluma ayna tutan Refik Erduran toplumsal yaşamın bozulan dengesini batı uygarlığının bozmaya fırsat bulamadığı halk yığınlarının yeniden düzelterip kuracağına inanıyor. Her iki yazar da sömürünün asal çelişkisine değinmiyor sadece durumu ahlâk açısından eleştiriyorlar. Bu evredeki komedya yazarları içinde toplum kurumlarındaki her türlü bozukluğu ve çürüklüğü, düzen bozukluğu açısından ele alan Musahipzade Celâl olmuştur.

Toplumsal Uyarıya Doğru Yeni Yöneltiler

İkinci Dünya ve Kore Savaşı'nın ardından ve 1960 devriminin sağladığı düşünsel özgürlük içinde Türk aydınları olaylara yeni bir bilinçlemenin aralığından bakı-

yorlar. Toplumsal olayları yalnız kentsoylu yozlaşması ile değerlendirmenin, bu yozlaşmayı sadece taklitçilik ve özentili ile açıklamanın, gerçeği ortaya çıkartmada yetersiz kalacağı anlaşıyor. Seyirci yeni toplumsal sorunlar konusunda uyarılıyor. Tiyatronun her zamanki yaşamla içiçeliği burada da beliriyor. Oyunlar yurt sorunları ile daha haşımeşir olmaya başlıyorlar. komedyalarda düzen eleştirisi ana tema olmaya başlıyor. Bu yöneliş düzen bozukluğunun toplumsal çözümlenmesini gerektiriyor. Toplumsal çelişkilerin itici güçleri ortaya seriliyor. Yönetim ve düzen bozukluğu üç ayrı ortam içinde eleştirilip gülünçleştiriliyor.

- a) Tarihi olay ve durumlar
- b) Köy yaşantısı
- c) Çağdaş yaşam

Her ortam kendi gerçeklerini ve dolayısı ile kendi işleniş biçimini getiriyor.

Tarihsel olay ve durumlar içinde işlenen düzen sorunları zaman perspektifinden dolayı genellikle ironik bir bakışla ele alınıyor. Fakat bu ironik tutum içinde senteze götüren bir düşünce süreci bulunuyor. Tarihsel uzaklık oyunlarda düş ögesinin, fantezinin kullanılmasına fırsat verdiği gibi taşlamanın ağırlığını da hafifletiyor.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Musahipzade Celâl'in oyunlarıyla başlayan bu yöneliş Haldun Taner, Turgut Özakman ve Turhan Selçuk - Dostlar Tiyatrosu'nun ortak ürünleri olan *Abdülcanbaz'ın Harikulâde Maceraları ile sürmüştür.*

Haldun Taner *Lütfen Dokunmayın*'da Osmanlı İmparatorluğu'nun çok önemli bir olayı olan Prut Antlaşması'nı ve Baltacı Mehmet Paşa'yı bu antlaşmayı imzalama-ya zorlayan nedenleri çeşitli olasılıklar halinde sahneye getirmiştir. Bir neden Baltacı'nın Rus İmparatoriçesi Katerina'nın güzelliğine ve işvesine râm olmasıdır. Bir başka olasılık, Baltacı'nın tedbirli bir politikacı gibi hareket ederek savaştan yorulan Osmanlı ordusunun daha ilerleyip mahvolmasını önlemiş olmasıdır. Prusya devletinin Belgrad'ı almak için Osmanlı ordusunun böyle bir zaaf ânını beklediği biliniyordu. Sonuncu olasılık çağdaş bir yorumdur ve seyirciyi bugünün siyasal hareketleri üzerinde düşünmeye yöneltir. Baltacı ve Katerina bir oyunun kuklaları olduklarını, iplerinin de padişah ile Çar'ın elinde bulunduğunu fark etmişlerdir. İkisi de halk çocuğudurlar ve kaderleri benzer. Bunun bilincine varınca da oyunu terkederek. Çağdaş toplumumuzun bir yaşlı profesör, emekli bir hariciyeci ve aydın bir genc'i ile temsil edilen Baltacı'nın üç değişik kişiliği fanteziyle karıştırılarak hem tarihsel gerçeğin tartışmasını yürütür hem de güncel toplum eleştirisini getirir.

Haldun Taner *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*'da iyi yurttaş Vicdâni'nin yaşamını Osmanlı İmparatorluğu'nun son günlerinden bu yana Türkiye'nin geçirdiği siyasal olayların perspektifinde gösterir⁽⁷⁾.

7 Haldun Taner, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*, yazardan sağlanan teksir.

Sokağın adı Fehim Paşa sokağı

Abdülhamidin jurnalcısı

Hareket ordusu marşından sonra

10 Temmuz Sokağı

Öttü acı acı bir Ağustos sabahı

Nara limanında

Kışından vurulmuş Göben"

s.3

*"Gazetecinin Sesi İttihatçıların Alman tahtelbahiri
ile Avrupa'ya kaçışını yazıyor."*

s.8

Evlenme

*"anlatan — ... Atatürk ölmüş, devri İsmet
Herşey bozuk Z den A ya
Değişti yine sokağın adı
Refik Saydam Sokağı.*

anlatan — Kiyıldı yıldırım nikâhı

Vicdâni girdi gerdeğe

Hitler'in Paris'e

Girdiği gece"

"Radyo — *Hiroşima'ya atom bombası atıldı.*

anlatan — Türkiye savaş biterken savaşa girdi
San Fransisco konferansına katılmak için
Şimdi sokağın adı.

Harry Truman Sokağı"

s.56

Vicdâni'nin yaşamında son aşama 12 Marttır.

"anlatan — *Süleyman bey'in*
Yüreği o kadar geniş ki
Yürümeyle yollar aşınmaz
Diye atıp tutarken
Cart cart
Geldi çattı bir sabah
12 Mart.
Önce işadamları kaçarlar
Bereket üç gün sonra

*Anlaşıldı işin aslı
Başlayınca tevkifat
Baktılar ki yakalananlar
Ya gençler ya aydınlar
Öte yandan yolsuz
Kredileri, gizli kârları
Ne arayan var
Ne soran."*

s.85

İnsansal ve toplumsal yükümlülük ve görevlerinin namuslu ve vicdânlı olmakla bittiğini sanan Vicdâniler okka altına gitmişler gününü gün edenlerin basamağı olmuşlardır. Yazar, Türk tarihinin son yetmiş, seksen yıllık kesitine komedyanın uzak açısıyla bakarak sömüren kadar sömürülenlerin de sorumsuzluğunu vurgulamıştır. Ve düzen sorunlarını işleyen komedya yazarlarının çoğu kez yaptıkları gibi sergilemek, göstermekle yetinmeyip uyarmaya yönelmiştir.

Epilog

Ben insanları çok severim

Çok saftım bir zamanlar

İnandım kandırıldım

*Tam uyanacaktım
Bütün saçma şarkıyı
Bir baştan sona çizip
Kendi şarkıma başlayacaktım
Müsaade etmediler
Bana deli dediler*

*Bütün dünyaya karşı
Asırlardır kandırılmış
Ezilmiş
Okkanın altına gitmiş
Küçük adamların
Uyanış marşı!*

Haldun Taner *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda yüzyıl öncesi tiyatro yaşamımıza ayna tutar. Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa kentindeki unutulmaz gayretlerini, Fasul-yeciyan topluluğunun temsillerini yansıtan tarihsel olayı bir yaşantı olarak ele almış ve bu yaşantıyı bizde tiyatro sanatının gelişimini gösteren bir süreç içinde sunmuştur. Bu süreçte batı ile yerli geleneğin çatışması, çeviri, uyar-lama ve tuluat aşamaları içinde gösterilmiştir. Böyle bir diyalektik gelişimle Türk tiyatrosunun sentez olanak-larına da ışık tutulmuştur.

Turgut Özakman Reşat Nuri Güntekin'den oynattırdığı *Sarıpınar* 1914'de Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarındaki yönetimi ve Başkent'in ihanete varan gaflet ve sorumsuzluğunu gözler önüne seren yaşanmış bir zelzele olayını ele alır.

Sinemacı — Seyreyle gözüm cihânı

Haydi seyreyle gözüm cihâne

Evvel zaman içinde geçer vak'amız

Günümüzle ne ilgisi var ne ilişkisi..

Sözümüz ortaya zaten darılmaca yok

Ta 1914 yılındayız

O zamanlar toprak altında yaşarmış insanlar

(resim)

Memleketin hakiki sahibi köylüler değilmiş

O zamanlar

(resim)

Padişahın eşkiya kulları o zamanlar yolları

Kesermiş

Bir akşam ileri gelenler toplanıp

Eşraftan Ömer beyin bağ evinde

Demişler felekten bir gece çalalım.

Şimdi gözüm seyreyliyelim

Sarıpınar'da

Ayine-i Devrân ne gösterir?

Sarıpınar kasabasının ileri gelenlerinin toplanıp eğlendiği o gece belki de sarhoşluktan düşüp yaralanan kaymakamın ve eğlence evinin perişanlığından doğan zelzele rivayeti etrafa yayılır. Gayretkeş telsiz memurunun haberi İstanbul'a geçirmesiyle Sarıpınar'ın zelzeleden yıkıldığı bütün dünya basınına akseder. Çeşitli yardım kurumlarının ilgilenmesi ile İstanbul'da Veliht'ın riyaset ettiği yerli yabancı gazetecilerden oluşan bir heyet Sarıpınar'ı ziyaret edip zelzeleden yıkılmış kasabayı bizzat görmeye karar verir. Kaymakamdan, mutasarrıf ve valiye kadar tüm yöneticiler bu haber karşısında korku ve telaşa kapılırlar. Sarıpınar'da gerçekten zelzele olmadığı anlaşılnca ortaya çıkacak rezaleti ve başlarına gelecek felâketi düşünüp kaygılanırlar. Kaymakamla jandarma kumandanı köylüyü zelzele geçirdiklerine inandırmaya çalışırlar.

"Niyazi Ef. — Evler sallanmadı mı ulan dün gece?

Muhtar — Bizim evler zaten sallantılıdır kumandan efendi. Fıkara işi ne olacak?

Kaymakam — Bir dam olsun çökmedi mi?

Muhtar — Bizim damlar, ne olacak, topraktır Kaymakam bey. Birden çökmez, azar azar dökülüp biter.

Niyazi Ef. — Allah belanı versin! Defol! Rezil ettin bizi."

Fakat İstanbul'dan gelen heyetteki veliaht ve yerli yabancı gözlemciler yıkık Sarıpınar'ı görünce çok büyük bir zelzelenin kasabayı yıktığına inanır, hemen yardım elinin uzanmasına karar verirler. Küçük sorumlulara rahat nefes aldırtan bu gözlem, ülkesinin sorunlarından uzak yaşıyan iktidar sorumlularını ve devlet yöneticilerini tarih önünde yargılayan ironik bir durumu oluşturur.

"Sinemacı — Hey hey

Yıl hicri 831 milâdi 1453

Fatih Sultan Mehmet bizans surlarını aşıp aldı İstanbulu.

breh aman

ne güzel gündü o ne sıcak ne yanan

ve girdi Osmanlı Bizans surları içine

giriş o giriş beyim

Altı yüz yıl İstanbul'da mahsur kaldı

bir daha hiç bir devletli aşamadı bu surları

içerden dışarı

Anadolu yetim ne öksüz ve — gariptir yâhumağrur kaldı."

Yazar, Osmanlı İmparatorluğunun yüzyıllar süren uykusunu ve ihmâlini komedyanın eleştirisel açısından yansıtırken

*Evvel zaman içinde geçer vak'amız
günümüzle ne ilgisi var ne ilişkisi
sözümüz ortaya zaten darılmaca yok
Ta 1914 yılındayız*

*O zamanlar toprak altında yaşarmış in-
sanlar*

*Memleketin hakiki sahibi köylüler değil-
miş o zamanlar*

*Padişahın eşkiya kulları o zamanlar yol-
ları*

Kesermiş"

.diyerek ironiyi iki kata çıkarır ve tarihi gerçeği çağdaş sorunlarla özdeşleştirir.

Turhan Selçuk'un çizgi romanından Dostlar Tiyatrosu'nun oyunlaştırdığı *Abdülcanbaz'ın Harikulâde Maceraları* ise Birinci Dünya Savaşı'nın bittiği işgal günlerinde İstanbul'da geçer. Oyunun ikinci Fasil'ında Klemanso, Loyd Corc ve Wilson'un dev kuklaları bir kukla oyunu oynayarak şu şarkıyı söylerler.

Gel kardeşim

Elini ver bana

Al kardeşim

Canı m feda yoluna

Sev kardeşim

Ye, iç, gül oyna.

Dünyayı bölelim üçe

Parçala hükmet paracıklar dolsun cebe

Nefis bir lokma Türkiye.

Yabancı güçlerin lokmayı yutmaya çalıştıkları sırada Mustafa Kemal'in Anadolu'ya geçerek başlattığı kurtuluş hareketinin kahramanlarını Abdülcanbaz ve arkadaşları simgelerler. Gözlüklü Sami grubu ise düzenlerini yabancı kuvvetleri desteklemek, evlerini işgalcilere açmakla korumaya çalışan vatan hainleridir. Oyun bu iki takımın arasında bir gönül bağı çevresinde gelişmekte, çatışmalar eğlenceli biçimde sunulurken sonuç ibret getirmektedir.

Abdülcanbaz bağımsızlık savaşı sona erince, komutanını Gözlüklü Sami'nin evinde ve dostu olarak görünce şaşkına döner.

"Abdülcanbaz — Komutanım bunlar

Miralay — Biliyorum oğlum. Sami bey İstiklâl harbimize maddi yardımlarda bulun-

muş bir tüccardır. Bugün de memleketin kalkınmasına hizmet yolunda fedakârane çalışmak iştiyakı içinde olduğunu bildirmek üzere beni evlerine davet ettiler.

Miralay — Biz muharipler ne kadar dışındayız cemiyet hayatının değil mi? Bayağı yadırgıyorum bu asri havayı. Alışmamız gerekecek.

Abdülcambaz — Komutanım bunlar

Miralay — Biliyorum oğlum.. Bunlar yeni Türkiyemizin iktisat kahrmanları olacak. İktisat cephesinin silahşöhlery...

Yurtseverler, kanını ve canını vererek, İstanbul'lu işbirlikçilerin çıkarları için göz kırpmadan yabancı güçlere peşkeş çektikleri yurdu kurtarıp yeniden kurarken vatani satan İstanbul'lu işbirlikçinin Ankara'da iktisat cephesinin kahramanı adı altında aynı oyuna yeniden başlaması karşısında sanatçı isyan eder. Soyтары dokunulmazlığına sığınarak seslenir :

Final Söyleşmesi

Karanfil — Efendiim. Bir garip encama vardı hikâyemiz. Ne onlar ermiş muradına diyebildik. Ne de kerevete çıkabildik. İnşallah gelecek oyunu-

*muzda gönlümüzce bir son buluruz
Abdülcanbaz'ın bu bitmeyen mace-
rasına.*

Fettah — Bu günün işini yarına bırakmasana.

Karanfil — Oğlum sabreden derviş

Fettah — Sıkıntıdan gebermiş

*Karanfil — (Bozultur canheвлиyle) Her nekadar
sürçülisan ettikse*

Fettah — Affolmaya

*Karanfil — Allahından bul emi zıpır herif. (se-
yirciye) Kusura bakmayın efendim.
Hepinize iyi geceler.*

. Oyunumuz burada . . .

Fettah — Bitmez

Karanfil — (Çaresiz bakar)

*Fettah — Boşuna çabalama hoca. Bu oyun
böyle bitmez.....*

Tarihsel ortam içinde düzen sorunlarını işleyen ko-
medya yazarlarının Musahipzade Celâl'den aldıkları
meş'aleyi yalnız aydınlatmak için kullanmadıkları görül-
mektedir. Bu meşâlenin değneğiyle de seyirciyi dürtüp
uyandırmaya yöneliyor, komedyanın dolaylı iması ile ye-
tinmeyip sonunda anlatmak istediklerini doğrudan doğru-
ya söylüyorlar.

Çağdaş komedyamızın son evresindeki bir başka yöneliş düzen sorunlarını köy yaşantısı içinde işleme eğilimidir. Köy yaşantısı komedyaya konusu olunca sorunsal tema, köy yaşamıyla ilgili renkli ayrıntı ile bezenir. Yerel ve kırsal özellikler çoğu kez şiirsel bir atmosferi oluşturur. Komedyaya doğalcı karakteri ile bu yaşama ait gerçekçi ayrıntıların yansıtılmasında elverişli bir ortam olurken uzak açısı ile de bu gerçeğin hoyratlığını ve acılığını yumuşatıp hafifletmektedir.

Cahit Atay *Pusuda, Ormanda, Karaların Memetleri ve Ana Hanım Kız Hanım* gibi oyunlarında kırsal ve toplumsal koşulların köy insanının kaderini çizdiğine işaret ederek eleştirisini daha geniş bir perspektife yerleştirir. Üç kısa oyundan oluşan *Karaların Memetleri*, köy insanının bilgisizliği ve yanılgısı ile gülünç, safiyeti ve çaresizliği ile acıklı durumunu ortaya koyar. *Ermiş Memet*'de bilgisizlik ve ilgisizlik ve çaresizlik içindeki köy ortamında Ermiş Memet'in dünya acılarından kurtarmak için arkadaşını öldürmesi ne gaflet, ne de suçtur. Ermişlerin çağdaş akıl ve bilimle bağışlanmaz aykırılığı, köyün koşullarıyla oluşmuştur. Terkedilmişlik, bilgisizlik ve hepsinden baskın olan yoksulluk, mutluluğa erişmeyi ancak ölümden, öte dünyada umdurur Memet'e. En iyi arkadaşından bu mutluluğu esirgemez. Onun ermişliğine tutunan köylüler de daha karamsar bir tablo çizerler. *Yangın Memet*'de zorunluluk haline gelmiş bir köy töresinin köylüleri soktuğu zavallı perişan durum nesnel ve uzak açılı bir tutumla eleştirilir. Kan davasını sürdürmeye zorlanan

İlyas ve Memet birbirlerinin geçmişı ve geleceğidirler. Bu durumu seyirci, Memetle beraber yaşar.

Kerpiç Memet ise işlediğı bir suçtan ötürü dağa çıkan Memet'in, artık istese de namuslu ve yasal yaşama dönemiyeceğinin öyküsüdür. Aftan yararlanarak köyüne dönmeyi tasarlayan Memet'in, hayallerindeki Kerpiç Memet olduğuna ne köylüsü, ne de yavuklusu inanır. Memet efsaneleştiğı gibi kalmak zorundadır sonuna değin...

Atay'ın komedyalarında toplumsal sorunlar eleştirilirken belirli bir kurum ya da yönetim boy hedefi alınmamıştır. Köy ağaları dahi Başkut'un komedyalarında gösterildiğı gibi içi kapkara kötü kişiler olarak çizilmemiştir. Söz gelimi *Ana Hanım Kız Hanım*'da ağa, damadı köyü bırakıp kente gittiğı için tarlasını sürdürecekt zamanda yardımsız kalmıştır. Bunun üzerine yoksul köylü Ali'nin evine giderek oğlu tarlasını sürerse damadının terkettiğı kıızıyla evereceğini vaadederek. Bu kandırmacasında onu destekleyecek dalkavukları, adamları da vardır. Ağa'nın Aligillere oynadığı oyun komedyanın ana düşüncesini değil, olayları geliştirir. Ana düşünce 'ağanın kızını almayı umarken ahırdaki öküzden de olan' Aligillerle vurgulanan köyün çaresizliğidir. Köyün koşulları Ağa için dahi üstesinden gelecek kadar kolay değildir.

Atay kentteki milyoner'in yaşamına da aynı tutumla yaklaşır.

Hamdi ve Hamdi'de milyoner Hamdi'nin bir çığ gibi büyüyen işi, kent dışındaki gecekonduya yaşayan posta

memuru Hamdi'nin rahatını kaçıır. Gecekonduarı yıkarak yerine fabrika kuracak olan milyoner Hamdi'nin ise işi büyüdükçe sağığı bozulmuş, zevkle yaşayacak boş zamanı kalmamıştır. Yoksul Hamdiler parasızlığın verdiği tartışmalar ve sıkıntılar içinde bir bardak bira ile bile mutluluğı daha yaşayabiliyorlar. Atay bu gerçeğı kâh dramatik kâh komik ironi ile karşımıza getirir. Fantezinin de karıştığı oyunda çözüme zengin Hamdi'nin zenginlik ve kazanma tutkusu olarak vurgulanan yanılığısından kurtulup yaşamın gerçek amacını fark etmesiyle ulaşılır.

Özetle köy gerçeğı olsun, kent gerçeğı olsun Atay'ın komedyalarında sorunlara alayla değil daha geniş bir açıdan bakılmıştır. Düzen sorunları yaşantı ayrıntılarıyla bezenerek genelleştirilmiş, içinde insan yanılığının da payı olan toplumsal bir çelişki biçiminde sunulmuştur.

Köy gerçeklerini komedyaya malzemesi yapan bir başka yazar Necati Cumalı'dır. *Nalınlar ve Kaynana Cığeri* köy töresini yansıtan neş'eli komedyalardır. *Nalınlar*'da genç sevgililerin evlenmesine engel olmaya çalışan ağabey'in tutumu köy göreneğini ve ekonomik kaygıları dile getirir. Ağabey'in yardımcısı Muhtar, otoritenin ve kuralların baskısını simgeler. Bununla birlikte töre eleştirisi bir düzen sorunu olarak vurgulanmaz. Oyunda kaçma ve kaçırılmayı içeren ve dolantı ile gelişen olaylar dizisi sonu iyi biten bir yaşantıyı sergileyerek klâsik bir komedyaya kanavasına erişir.

Düzen bozukluğu düşüncesinin komedyaya egemen olduğu üçüncü küme oyunlarda çağdaş sorunlar ya diya-

lektik bir tartışma ile veriliyor ve tezi getiriyor ya da durum sorunsal olarak işleniyor. Her iki halde de komedyalar toplumsal – siyasal taşlamalara dönüşüyor. Aynı sorunları eleştirisel bir tavırla ele alan yazarlar, gülünçlemelerini, aşağılamaya yönelmeyen alayla yapıyorlar. Bu sorunlara töresel açıdan bakıldığı gibi törenin sorunsal açıdan ele alındığı görülüyor. Bazı yazarlar eleştiriye daha da neş'eli bir ortamda iletiyorlar.

Düzen bozukluğunu toplumsal – siyasal taşlamalarla yansıtan ve düşünceyi tez biçiminde ileten Başar Sabuncu ile Sermet Çağan'ın oyunlarında sorunsal durum ön plana çıkarak güldürüyü yok eder. Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası*'nda ekonomik, siyasal ve dinsel sömürüyü güncel ve tarihsel olgularla destekleyerek betimlemiştir. Adalet, güvenlik, yasama ve yürütme gibi çeşitli alanlarda çıkarların örgütlendiğini betimler, ülke sorunlarına örgütlenmiş bu çıkar açısından bakar. Bu görünüm içinde 'aydın'ın geniş yığınlardan kopmuşluğu, halkın da bilinçsizliği vurgulanmıştır. Fakat bu sorunsal durum içinde cehalet, çaresizlik ve bilinçsizlik de yoksulluk ve sömürü kadar ölçüsüz ve seçeneksiz çizildiği için oyun, yergi alanından çıkarak karmaşık ve karşıt tepkileri uyandıran grotesk'e ulaşır.

Başar Sabuncu ise *Şerefîye, Çark, Mutemet Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* gibi oyunlarında alayı aşağılamanın, hor görmenin ağırlığı içinde yaparak yergici tavrını korur. Gülünçlemeyi suçlanan sömürücü güçleri betimlemek için yapar. Bu düzenin kişileri, komedyanın

kusurlu kişiler gibi oyunun sonunda, yanılgılarını görüp düzelmez, arınmazlar. Çünkü kusurlara mizaç değil toplumsal yapıyı belirleyen ekonomik düzen ve ilişkiler sebep olmaktadır. *Şerefiye*'de milyoner fabrika sahibinin sömürdüğü işçilerini simgeleyen gece bekçisi Sabri ve karısı da, durumun farkında değildirler. Sadaka gibi verilen, daha büyük bir çıkarın yemi olduğunu anlamadıkları gibi her şeref saydıkları patronun ziyaretinin minneti altında iki kaz ezilirler. Gerçeği farkedecek olan, bu iki kat ezilenlerin çocukları olacaktır. Gencin anlamsız bir başkaldırı ve karşıkoyma gibi başlayan hareketi evinin eskimiş sıvalarını dökmeye yönelecek, sonra tüm sallanan duvarlara sıra gelecektir. Yazar *Çark'ta* ise gelecek uyanışı simgeleyen genç kuşağın eleştirisini yapar. Babalarının tutumlarını beğenmeyen kentsoylu gençler ne yap-salar o çarktan kendilerini kurtaramazlar. Karşı çıkmaları bir hippî kolaylığından öteye geçemez. Geleceğin hareketini, ezilen sınıfın içinden yetişen gençler, 'İşçi Hasanlar' başaracaktır. Başar Sabuncu'nun taşlamalarında neye yöneltilmiş olduğu belirlenmiş öfke, horgörü ve ümit gibi duygular, oldukça duygusallıktan arınmış olarak düşünce-sine ve tezine eşlik eder. Başar Sabuncu, sorunları tanı-ması, çelişkileri sergilemesi ve geleceğe değin potansiyeli açık seçik belirlemesi ile Refik Erduran ve Cevat F. Başkut'un taşlamalarından ayrılır.

Mizah yazarı Aziz Nesin'in hikâyelerinden oyun-laştırılan komedya-ları da toplumsal – siyasal taşlamalar niteliğindedir. *Sait Hop Sait, Aziname, Yaşar Ne Yaşar*

Yaşamaz bu türden güldürülerdir. Aziz Nesin bazen bu taşlamalarını geleneksel oyunların kurgusuna yerleştirir. *Üç Karagöz Oyunu* gibi taşlamalarının başlıca temalarını siyasal ve toplumsal sömürü, düzen bozukluğunun bürokrasi, bilgisizlik, bilinçsizlik gibi çeşitli yönleri oluşturur. Bu oyunlarda taşlama güleç bir yüzle yapılır. Söz gelimi *Gol Kralı Sait Hop Sait*'te bir fars güldürüsü içinde düzen bozukluğunu taşlamıştır. Egemen sınıfların iktidarlarını sürdürmek için halkın ilgisini sürekli beyhude şeylerin üzerine çektiklerini simgesel bir futbol düşkünlüğü ile iletir. Yazar futbol maçlarının çevresinde dönen oyunlarla top peşinde enerjisini ve potansiyelini tüketen halkı taşlamaktadır⁽⁸⁾.

"Siz söyleyin a dostlar, Ahmet nerde oynasın?

Dolaplar dümenler var, ama hepsi derinde

Anlamadık bu işi, siz anlayın gelin de...

Futbol maçı neyine, metelik yok cebinde.

Bizim gibi avanak bulunur kaç yüz binde?

Ahmet nerde oynasın? Cehennem dibinde"

Aziz Nesin'in doğrudan doğruya tiyatro yapıtı olarak yazdığı oyunlardan dördü tragi – komedya, taşlama ve kara komedya olarak nitelendirilebilir. *Toros Canavarı* düzen bozukluğunun altüst ettiği toplum değer ve töresi-

8 A. Nesin, *Gol Kralı Sait Hop Sait*, Bölüm 2, A.S. T.'dan sağlanan tekstir.

nin olduğu kadar, düzen bozukluğunu görmezlikten gelenlerin de taşlamasıdır. Yolsuzluğun kol gezdiği, zorbalığın, kabagücün egemen olduğu düzen içinde kabuğuna çekilen Nuri Bey kendisine eziyet eden ev sahibini şikâyet için gittiği karakolda, aranmakta olan ünlü eşkiya *Toros Canavarı*'na benzetilerek tutuklanır. *Toros Canavarı* sanılması çevresinde hayranlıkla karışık bir korku ve saygı uyandırır. Karıncayı bile incitmediği yaşamı boyunca görmediği bir itibarla karşılaşan Nuri Bey, şaşkınlık ve isyan duyguları ile bocalar. Fakat ironik sonuç, yazarın düşüncesini vurgular. Kimliğinin anlaşılması üzerine önünde korku ile eğilen bütün çevresi tekrar onu horlamaya hatta ezmeye başlayınca, halim selim Nuri Bey bu kez gerçekten canavarlaşır.

Düdükçülerle Fırçacılar'ın Savaşı'nda Aziz Nesin uluslararası konferansları, siyasal barış girişimlerini gülünçleştirir. Savaş ilânlarının, ateşkes antlaşmalarının bir çeşit oyun ve aldatmaca olduğunu grotesk ve saçmayı kullanarak sergiler. İnsan hayatı ile ilgili savaş gibi konuların gülünçleştirilmesi, taşlamanın saçma ve abese varan abartısı oyuna karanlık komedya tonunu getirir. Öğrenerek ve karamsarlık bu tür komedyaaların diğer önemli iki öğesidir⁽⁹⁾. Aşağı yukarı aynı türdeki *Sen Gara Değilsin* ⁽¹⁰⁾ taşlamadan çok inançlar üzerinde bir tartışma

9 J.L. Styan, *The Dark Comedy*, Cambridge University Press, 2nd edition, 1968, s. 293.

10 A. Nesin, *Sen Gara Değilsin*, Türk Dili Dergisi, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı, s. 516 - 520

sayılabilir. Gerçi Aziz Nesin bu iki oyununda da taşıdığı kişileri insancıl ayrıntılarından soyutlar. Onları genel yarılgıların, genel kusurların ve kötülüklerin simgesi olarak verir. Fakat bu oyunda siyasal – toplumsal tem, salt gerçek ile toplum gerçeği çelişkisinin arka planında kalır. İnsan davranışlarını koşulların belirleyip anlamlandırması; eleştirilmez ve değişmez değer sayılan feragat, kahramanlık gibi erdemlerin yoksul hayat gerçeği ile uzlaşmayan soyutluğu, grotesk bir anlatımla ortaya çıkarılır. Aykırılıklar, çelişkiler saçmaya, en çirkine dek abartılıp gülünçleştirilerek uyumsuz, anlamsız varılır. Bu karalama, hiçleme ve yadsıma ile varılan kara mizah bir anlayışın, bir dünya görüşünün yergisidir.

Aziz Nesin'in *Hadi Öldürsene Canikom*'da yaptığı düzen eleştirisi iki yaşlı kadının yalnız yaşantılarından sızar. Kocalarıyla birlikte yaşadıkları anılarından başka bir tutanağı olmayan iki yaşlı kadının sevgi ve arkadaş ihtiyaçları eleştiri ve yerginin batıcı, duygusuz tavrından çok buruk bir güldürü, hoşgörü ile acımanın bileşkeni tragi – komik tutumla anlatılır. Komedyanın, iki yaşlı kadın ve bir havagazı memurundan oluşan kahramanlarında karakter canlılığına yer yer ulaşan yazar, zaman boyutunu da vurgulayarak bu kişilerin mutsuzluklarını sergiler.

Mizahi görüşünü *Lütfen Dokunmayın ve Huzur Çıkmazı* ile tiyatroya aktaran Haldun Taner giderek düzen bozukluğunu ele alan taşlamalara yöneldi. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da sorunsal durumu tarihsel

süreçte, *Keşanlı Ali Destanı*'nda gecekondü mahallesinde, *Eşegin Gölgesi*'nde masalın simgesel ortamında, *Zilli Zârife*'de bir genelev çevresinde işlemiştir. Daha sonra güncel konuları da taşıyan kabare türü içinde yazmıştır. Bu denemelerinden Geleneksel tiyatromuzun, yaşamın güncel ve düzensel sorunlarına ayna tutarak 'gerçeğin acı dilini balla kesen' özelliğinden yararlanmıştır. Bu yolla geleneksel tiyatromun ısırtıcı, ısırtırken okşayıcı olan dilini ve boşaltıcı, eğlendirici aynı zamanda öğrenekçi olan işlevini batı kabare tiyatrosu esprisiyle özdeşleştirmiştir.

Haldun Taner toplumsal – siyasal yergilerini içeren oyunlarından *Eşegin Gölgesi*'nde bir eşek davası yaratarak halkın dikkatini başka yönlerle çevirmeye çalışan düzenin işleyişini, yasama, yürütme ve adalet kurumlarını taşıyarak sergiler. Aynı tema Aziz Nesin'in *Sait Hop Sait*'inde sulu bir güldürü içinde sunulmuştı.

Göstermecî üslup ve kesikli bir akışla sunulan *Eşegin Gölgesi*'nde kendilerinin olmayan eşegin gölgesi yüzünden kavga eden iki çırak bilinçsiz emekçi halkı, kavgayı önleyip akıl veren ozan ise bilinçli aydını simgelemektedir:

"Ozan — Ustalık taslayım
derken
Bakıyorum
Usta sandınız
Kendinizi
Gerçekten

*Nenize gerek
Mülkiyet davası
Gölge eşek nızası
Patronmusunuz
A mübarek
Senin bütün sermayen
Şu tabanı yarık
Bir çift ayak
Seninkisi de
Şu nasırlı yirmi parmak
Alemleri var mı kavga'nın
Başbaşa verip
Düşünün
Bu eşek
Yahut şu ustura
Şu makas
Nenin nesi
Kimin malı
Önce
Bu soruyu
Çözün
Bir kalem*

İşte asıl mesele

*Bir şey ona hazırda konanın mı
Yoksa onun için
Ter dökenin
Hayatını verenin
Çalışıp yorulanın mı?"*

Yazardan sağlanan teksir, s. 25

Çırakların gözü açılınca dükkân sahipleri ozanı mahkemeye vermekle korkuturlar. Ozansa meydan okur: s. 28.

"Ozan — Maksat
Gerçeği örtüp
Dikkati başka yana
Çekmek.
Pireyi deve yapıp
Asıl işi uyutmak.
Eşek kimin
Ustura kimin
Sorusu
Sorulmasın
Kurcalanmasın da tek
İsterse
Dünya birbirine girsin
Ne umurumuz.
Yağma yok, ben burdayım
Karşınızda."

Fakat ağalar davayı mahkemeye, mahkemeden Yüce Kadılar Katı'na götürürler. Dava o kadar büyük ki seçimde fırkaların kimi eşekçileri, kimi gölgecileri tutar. Bütün ülke ikiye bölünür, taraflar her yerde tutuşur.

"Ozan — *Oldu ağaların istediği. Büyüdü kavga arbede. Tirajdan kazandılar, silâhtan kazandılar. Doldurdular küplerini.*"

s. 70

Epilog — *"Bu daha niceyedek bu minval üzre gidecek.*

*Niceye dek onları ihya etmek için
Birbirine girecek millet
Niceyedek mugalata ıvırzıvır
Gerçekleri gölgeleyecek.*

*Böyle biter masalımız
Onlar ermiş muradına
Biz... çikalım kerevetine.
ve kafa kafaya
verip düşünelim
Bir çözüm bulalım bu
Derde."*

Yazar bir yıl sonra yazdığı *Zilli Zarıfe*'de çözümü savaşında bulur. Zengin iş adamı Hurşit, sosyetenin

dıştan namuslu içten namussuz dünyasından genelev pat-
rolu *Zilli Zarife*'nin içten namuslu dünyasına sığınmak is-
temiş, bunu başaramayınca da kendini öldürmeye yelten-
miştir. Ölüm haberi karşısında meşru karısı ile kapatması
Zarife'nin davranışlarındaki karşıtlık keskin ve acımasız
bir toplum taşlamasını oluşturur. Oyunun sonunda kendi-
ni öldürmeyi başaramayan Hurşit Bey Zarife ile evlenip
bir köşeye çekilmek isteyince anlatıcı duruma karışır⁽¹¹⁾.

" — *Değilmiki hayatı seçtin savaşıacaksın.*

*Bu yanar döner ahlâkın maskesini alaşağı
edeceksiniz. Balonları deleceksiniz, onunla
birlik olup bu zararlı otları ayıklayacak-
sınız. Günün birinde bu tarlada gerçek
ahlak, gıllığışsız ahlak, çıkarsız ahlak yer-
leşsin."*

Bu dönem yazarları düşünce ve tezlerini iletirken
seyirciyi etkilemek için çeşitli güldürü öğelerine, yapı
özelliklerine başvurmuşlar fakat bununla da yetinmeyip
seyirciye doğrudan doğruya seslenmeye başlamışlardır.
Eşeğin Gölgesi, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım,
Zilli Zarife oyunlarında izlediğimiz bu tavra daha önce
Sarıpınar 1914 oyununun ironik öndeyişinde *Abdülcan-
baz*'ın final söyleşmesinde de tanık olmuştuk. Son yılların
çok başarılı bir oyunu olan *Nafile Dünya*'da Oktay Arayı-

11 H. Taner, *Zilli Zarife*, yazardan sağlanan teksir, s. 62.

cı ironik bir komedyaya içinde uyarmaya yönelir⁽¹²⁾. Oyunun kahramanı Ramazan, ödev ve erdem duyguları ile yetiştirilmiş ülkücü bir komiserdir. Aldığı her görevde 'hayat düsturları'nın ışığında yolsuzluk ve ahlâksızlıkla savaşıır. Egemen güçlerin desteğindeki çıkar çevreleri onun her karşı çıkışında fedakârlık ve feragat duygularını sömürerek onu zararsız hale getürmenin yolunu bulurlar. Ramazan önüne çıkan yeldeğirmenlerine gözü kapalı saldırdığı bu görevlerinin sonunda öldürölür Oyunu tecrübeli polis memuru Abdölcemâli açar:

"Anlatıcı

Ali, Cemâli, Abdölcemâli

— *Cümleten safa gelmiş ahali;*

*Bendeniz polis memuru Ali, Cemâli,
Abdölcemâli.*

Bizler, ne kör rehberleriz,

*Ne de, körler yurdunda ayna satmak
isteriz.*

Oyunumuz gösterir hali,

Niyetimiz,

*Halden kışsa getirip yansıtmak istik-
bali.*

Hüner değil midir görmede,

Ağacı tohumda başağı tanede.

12 O. Arayıcı, *Nafîle Dünya*, A.S.T.'dan sağlanan teksir.

*Sadece nükte ile sanılmasın sözümüz,
Gerçekleri kotarır fikriyle bak özümüz.*

*Halleri var, güleni ağlatır can;
Halleri var, ağlayan güler kurban,
Kimdir dersiniz başkomiser Ramazan..."*

'Eşeğe ters binen Ramazan' menzili göremediği ve de 'kokmuş balığın kuyruğuyla uğraştığı' için 'kendi eliyle kendi acı sonunu biçer.' Yazar Son Deyiş'te seyirciyi bir daha uyarır.

*"Doğruyu bulmadan
Fikir tam olmadan
Heleki bilmeden
Hasmını görmeden
Menzile girmeden
Vâdesi ermeden
Kim çekmişse tetiği
Boşa gitmiştir kurşun
Kesindir karavana."*

H. Taner'de gözlerini kapayıp vazifesini yapan namuslu fakat bilinçsiz yurttaş, Oktay Arayıcı'nın *Nafîle Dünya'sında* ise çevresindeki güçleri kestiremeyen bir Donkişot'tur. Artık komedyalarda yalnız bozuk düzeni taşlamakla yetinilmediği görülüyor. Düzen sorunlarına

eğilen yazarlar giderek en büyük sorunun halkın bilinçsizliği olduğunda birleşiyorlar. Oyun kahramanlarının, eleştirilen toplumsal kesimden daha güçsüz olması durumu ironikleştiriyor. Bu yoldan toplumsal – siyasal taşlamaların niteliği değişerek ironik komedyalara kayılıyor. Horgörü ve suçlama da hafifleyip kayboluyor. Eleştiri daha nesnel fakat daha buruk bir görünüm alıyor.

Eleştirisel tavrını koruyarak töresel sorunları işleyen komedyalar arasında Turgut Özakman'ın *Kanaviçe'li Oyun'u* eski törenin kuralları içinde donup kalmış üç yaşlı kadın ile evin genç kızı arasındaki değerler çatışmasını sergiler. Üç yaşlı kadın yetiştikleri göreneğin kurbanı olarak bütün istek ve arzularını bastırmışlar yaşanmamış gençlikleri yüzünden mutsuz, anlayışsız ve katı olmuşlardır. Genç kızın isteklerini kısıtlayan davranışları suçlanmaz, gülünçleştirilir. Katılıkları altındaki doyumsuz yaşamları da hoşgörülü bir eleştiriye getirir. Sabahattin kudret Aksal *Kahvede Şenlik Var'da* kadın ile erkeği evliliğe götüren adımlardaki çıkara dayanan pazarlığı taşlar. Kadının bu alışverişte erkekten aşağı kalmayan hesabılığı zaman zaman sevgi ve duygu özlemleri ile karıştığı için daha nesnel bir eleştiriye yönelir. Toplumsal yaşamın yöneldiği yeni değerler karşısında kadın ve erkek bir bakıma suçlu değil koşulların kurbanı kuklalarıdır. Toplumsal değerlerin değişmesi ile yeni yaşam tarzını eleştirisel biçimde ele alan komedyalar genellikle kişileri robot gibi göstermişlerdir. Yukarıdaki oyunlarda izlediğimiz bu tutum A.K. Tecer'in *Bir Pazar Günü'nün* komik kişileri için de geçerlidir.

Töre bir yanda daha kökten ve ciddi çözümlemelerle düzen sorunları içinde eleştirilirken bir yandan da hafif komedyalara, sırf güldürmek için yazılan oyunlara malzeme olmakta devam etmektedir. Söz gelimi okul çağı muziplikleri içinde sorumsuz, fırsatçı, yeteneksiz idareci ve öğretmenleri de eleştiren Rifat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* bu türden hafif bir güldürüdür.

Kanlı Nigâr, Yedi Kocalı Hürmüz, Kart Horoz gibi hafif güldürülerde Sadık Şendil, aşk serüvenlerini, becerikli kadınların küçük entrikalarını, eski İstanbul yaşantısını çoğu kez geleneksel tiyatronun konu ve kişileryle işlemektedir.

Fakat yazar ve seyircinin genel beğenisini ve ilgisi siyasal toplumsal taşlamada ve güncel konuların eleştirisinde öyle birleşmiştir ki toplum yaşamındaki her değişim, örneğin seçimler, partilerin tutumu, hükümetlerin kurulup çekilmesi gibi olaylar komedya alayına hedef olmaktadır. Kabare oyunlarında Haldun Taner'in başarıyla sürdürdüğü bu taşlamalar, yarı uyarılma yarı telif olan bulvar komedya alaylarında da seyirci çekmektedir. Popüler komedya diyebileceğimiz bu oyunlar arasında Refik Kordag'ın *Cibali Karakolu, Armatör, Süavi Süalp*'in *Şehvet Kurbanı Şevket, Aman Paşa Biraz Daha Yaşa* gibi güncel olaylara değinen oyunlarını sayabiliriz.

Çağdaş komedyamızın içeriği şöyle özetlenebilir. İlk evrede eski görenek ve yeni modaları eleştirisine yönelen komedya alayları töre üzerinde durmaktadır. Töre bu evrede davranış ve göreneklerde ortaya çıkan 'uyumsuzluk'

ve 'aykırılık' olarak ele alınıyor. Nedir, bu dönemin güçlü yazarı Musahipzade Celâl'in komedyanı, hem içeriği, hem geleneksel etkileri yansıtması, hem de taşlamasındaki acılığına rağmen komedyâ hafifliğini korumasıyla özgün bir olay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kültür değişimi sürecinde yeni değerlerin yarattığı koşullar toplumun her kesimini etkiledikçe uyumsuzluk yozlaşmaya dönüşıyor, günlük yaşamda aykırılıkları içinde taşıyan töre, artık töresizlik halinde tedirginlik yaratıyor. Başkut'un, Erduran'ın komedyanlarında olduğu gibi bu tedirginlik, umutsuzluğa varan bir taşlamayı getiriyor.

Çağdaş komedyâ son evrede güncel yaşamı, düzen sorunu açısından ele alıyor. Kültürel değişimin yarattığı değer karmaşasının ekonomik düzenle sıkı sıkıya bağlı olduğu gözleniyor. Komedyâ bu kez yoksulluk, bilgisizlik bilinçsizlik gibi sorunları, çıkarıcı bir düzenin işleyişı ile açıklamaya yöneliyor. Yazarlar aynı zamanda taşlamalarında halkın bilinçsizliğini ve sorumsuzluğunu da vurgulayarak eleştirilerine daha gerçekçi bir gözlemi getiriyorlar. Bu bakımdan bazen taşlama bazen ironik komedyâ olarak ortaya çıkan oyunlarda düşünce, başat öğe oluyor. İnsan karakterine ve mizacına doğrudan doğruya yönelmeyen yazarlar, sorunsal durumu yaşantı içinde gösterdikleri zaman 'insan'a gereksiniyorlar. Bu tür komedyanın kişileri çeşitli durumlardaki tepkileriyle hacim kazanıyor insanı veriyorlar. Komedyanın içeriği konusunda ilâve edeceğimiz bir sonuç da şu. Atay ve Nesin gibi yazarların komedyanlarında güncel olanı evrenselleştirme

gibi bir yöneliş izleniyor. *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*, *Hadi Öldürsene Canikom*, *Sen Gara Değilsin* gibi oyunların temaları hem yerel, hem güncel hem de evrenseldir. Atay da köy yaşantısını yansıtan komedyalarında yerel gerçekleri, sorunsal durumun özelliklerine rağmen, insan davranışlarına yön veren zaaf ve yanılığın payını da belirterek genelleştirir. Bu yoldan onun komedyaları da Aziz Nesin'in komedyaları gibi evrensel bir anlamı içerirler.

Taşlamaya Yöneliş

Çağdaş komedyamızın ağır basan niteliğinin toplumsal – siyasal karakterli yergi olduğu belirtilmişti. Bu yergisel özellik güldürünün biçimlenmesinde de kendini gösterir. Çoğunlukla özeleştiriyi de içeren mizahi görüş yerini kendine dönük bir eleştiriyi içermeyen yergisel gülünçlemeye bırakır. İnsan yanılığı ve kusur gibi kendini bilmezlikle eğlenen alay, bu dönemde daha ağırlaşarak sorumsuzluk, görevini kötüye kullanma, sömürücülük gibi toplumsal yaşamda suç teşkil eden tutumları aşağılayıp gülünçler. Taşlama yanı ağır basan bu oyunlar, amaca ulaşmak için her aracı kullanırlar. Doğrudan doğruya hafifseme, küçümseme ile alay ederler. Yermek için her çeşit kelime ve söz hünerlerinden yararlanırlar. İroni bile istihzaya dönüşerek yerginin hizmetine girer.

Geleneksel oyunlarda söz hünerleri bir çeşit söz ustalığını meydana koymak için yapılırken bu oyunlarda söz ve kelime oyunları daha iyi vurmak için kullanılır.

Bunun için daha önce yaşanmış olay ya da kullanılmış sözlerden yararlanırlar. Söz öğesini daha etkili kılabilmek için hareket ve fars öğesini de yerginin hizmetine koyarlar. Seyirciye daha iyi ulaşabilmek, hasmı daha çok yerebilmek için groteske başvururlar. Böylece Geleneksel tiyatromuzun bir ögesi ve halk sanatlarının ortak niteliği olan grotesk'in çağdaş komedyalarda tekrar ortaya çıktığına tanık oluruz. Bundan başka geleneksel oyunlardaki söyleşmelerde Karagöz Kavuklu tiplerinin sözlerinde kendini gösteren '*saçma*'yı, Aziz Nesin'in oyunlarında güldürü ögesi ve taşlama aracı olarak kullandığını görüyoruz.

Söz öğesinin her olanağından yararlanarak gülünçleme emrinde kullanılmasına karşın, dolantı ve fars hareketleriyle yapılan gülünçlemeye daha az başvurulduğu, yapıldığı durumlarda da çok başarılı olmadığı izlenir. Dolantisal olaylar dizisine bu oyunlarda pek az yer verilmiştir. Daha çok rastlatılarla yaratılan durumlar bazen küçük dolantılarla pekiştirilmiştir. Bundan başka farsa özgü tempolu ve yüksek sesli hareketlerin, hızlı akışlı ve patlayıverecekmiş gibi gergin olaylar ancak hafif ve popüler komedyalarda başarı ile kullanılmaları mümkün oluyor. Söz öğesinin ve düşüncenin ağır bastığı bütün oyunlarda hareketten doğan böylesine bir gülünçlemenin egemen olması olanaksız. Bundan ötürü genellikle sözden söze güldürü sağlanıyor ve çağdaş komedyanın da en etkili güldürü ögesi gene söz oluyor.

Yergisel gülünçlemenin çağdaş komedyanızda en başat öge olduğunu söylemiştik. Bununla birlikte aldanma

ve aldatmadan doğan güldürünün de kullanıldığını özellikle Musahipzade Celâl'in komedyelerinde asal öğeyi oluşturduğunu söyleyeyim. Musahipzade Celâl, yerdiği tutum ve durumları insan mizacıyla ilgili yanılgılarla da destekleyerek eleştirisini mizah açısına oturtur. Oyunlarında düzeni ve yöneticileri eleştirmekle beraber insani küçük zaafılara da eğilir. Bir oyunundan örnek verelim. *Balaban Ağa*'da düzenin baştan karalığı ve yönetici kadronun yeteneksizliği eleştirilir. Bu ortamda gelişen zorbalık ve başıboşluk da kellerden haraç alan Kel Kaytas ile simgelenir. Ülkenin yönetim kadrosunun güçsüzlüğünü göstermesi bakımında soruna ağır bir alay ve küçümseme ile bakılmıştır. Fakat oyunun başkahramanı Subaşı Balaban Ağa ve Sikke Tebdili Arif Ağa'ya aynı zamanda duygudaşlıkla yaklaşmıştır. Herkesi kendileri gibi doğru sanmaları, emirlerindeki insanlara inanmaları bakımından bu ağalar aldanmışlar ve aldatılmışlardır. Onları sorumlu mevkiiye getirenler sorumlu ve suçlu, ağalar ise bilgiye, yeteneğe iltifat edilmeyen bu ortamda çaresiz zavallılardır. Bu ikili bakış ile Musahipzade'nin komedyelerinde insan mizacıyla ilgili eleştiri ile mizah, düzene yönelik alay ve suçlama ile taşlama yer almaktadır. Musahipzade'nin güldürüsü anlamlı durumlarla geliştirdiği insan davranışlarından üremektedir. Musahipzade Celâl'in mizah ile taşlamayı birbirine sindirerek ulaştığı komedya duygusu Osman Celal Kaygısız'ın *Üfürükçü*'sünde daha hafif bir soruna, batıl inançlara yönelir. Fakat bu hafif komedyada töre eleştirisi Musahipzade Celâl'in oyunlarını

hatırlatan bir yaşantı renkliliği ile yansıtılır. Ayrıca yazar, sözü, Geleneksel tiyatrodaki rastlanılan bir zenginlikle kullanmıştır. Taşı gedğine koyma gibisinden çene yarıştırmalar, atasözleri, maniler ve tekerlemelerle söylenen halk deyişlerinden etkiler taşıyan bu söyleşme örgüsünden örnek verelim. Üfürükçü komedyasının 3. perdesindeki meyhane sahnesinde gündüz şeyh gece meyhane müşterisi olan Kaftani, meyhaneye tebdil gelmiştir. Meyhane müşterilerinden rind bir derviş olan Ahmet, nadân bir adam olan İzzet ve başkaları arasındaki söyleşme söyleşme, bir çeşit çene yarıştırmasıdır⁽¹³⁾.

- "Kaftani* — *Canlardamışsın yahu sen!*
- Ahmet* — *Eskiden canlardandık amma şimdi olduk pathicanlardan..*
- Kaftani* — *Erenler... erenler..*
- Ahmet* — *Postu tekkeye serenler*
- Kaftani* — *Verin şuna benden bir rakı daha!*
- Ahmet* — *Her kim içer bu bâdeyi*
Hemen boylar libâdeyi!
İşi yoksa versin yolda
Jandarmaya ifadeyi.
- İzzet* — *(Kahkaha atarak) Ulan yine şairliğin tuttu Ahmet!.*
- Ahmet* — *(İzzeti göstererek) Bak hele şu enayiye:*
Topçu sanır piyadeyi! (güleryler)

13 Osman Cemal Kaygısız, *Üfürükçü*. Devlet Basımevi, İst. 1935, s. 117.

Ahmet — *Eller ier ekeri çok,
Biz içeriz hep sadeyi!
(g l        )*

*Ismarlarsanız içerim Bir okkad n
ziy deyi!*

 zzet — *(gülerek)         !*

Ahmet — *E   ek olana sözüm yok, o ne anlar
    deyi!"*

Fakat komedyalarda yergi ağırlaştıkça, söz cam-
bazlığı, çene yarı tırma gibi Geleneksel tiyatro kalıtı bu
nitelik kaybolur. Yazarlar yerdikleri konuya göre sözü
değişik biçimde kullanırlar. Karşıtlıkları sergilerler, abar-
tıya başvururlar, tekrarlarla vurgularla ya da söz sanatla-
rındaki mecaz, cinas, kinaye gibi anlatım araçlarından ya-
rarlanırlar.

Ba kut'un oyunlarında sözler oğ nlukla kendi
başına değıl de durum içinde güldürüyü getirirler. Bazen
kişilerin karşıtlığı bu durumu yaratır. Bazen mübalağa ve
yinelemelerle sözün g l nle tirildiğı, bazen de mecazlı
ifadelerle gülüncü yaratmaya gidildiğı görülür. Karşıtlık-
lardan elde edilen komik duruma  rneğı *Ayarsızlar* oyu-
nundan verelim. Biri alaturka diğeri alafranga iki kardeş-
ten alaturka saatinin züppe bir oğılu ve biraz külhani bir
manevi evl dı vardır. Oyun alaturka yaşam ile alafranga
yaşam'ın getirdiğı ayarsızlıkları sergiler. Gülünçlük, ya-
 am tarzının ve alışkanlıkların sözle izdiğı karşıtlıklar-
dan anla mazlıktan doğar.

1. perdede züppe oğul ile manevi evlat Mustafa arasındaki konuşma. Ai'nin kulağı sarılıdır :

- "Mustafa — *Şu kulağındaki pamuğu at be...
Tütün kaçıırıyordu nihayet enselenmiş*
- Ali — *Peki, şimdi ne olacak?*
- Mustafa — *Eftaminto kofti*
- Ali — *Efendim?*
- Mustafa — *Pof yoş..*
- Ali — *Anlamadım...*
- Mustafa — *Senin gibi hem sağır hem sığırla işim
ne bilmem ki! Aftos piyos.. Yani ya
iplemem ben...*

Bu sırada alafranga amcanın kızı iki arkadaşıyla gelir, Nazan, amca ve yengesine arkadaşlarını tanıştırır.

- Murteza — *(Delikanlılara bakarak) — Beyler ?*
- Nazan — *Me kamarad.Tu le dö parfe sportmen*
- Ayşe — *(Murteza'ya) Kimmiş bunlar?*
- Mustafa — *(Ali'ye) Vay canına denyoların adları
birer arşın.*
- Murteza — *(Ayşe'ye) Arkadaşlarım diyor (Na-
zan'a) isimleri..*

- Nazan* — *Memo... Velo..*
- Mustafa* — *Anlaşıldı bunlar kürd...*
- Murteza* — *Cümlemize şeref verdiler Kendilerini bu fakir hanede mihmun etmekle bahtiyarız. İnayet buyurun, lütfen istirahat eyleyin!*
- Nazan* — *(Mehmet ve Veli'ye) Ne diyor?*
- Ali* — *Oturun. Oturun.. aseye vu!....*
- Mustafa* — *Asseye vu?*
- (Otururlar)
- Murteza* — *(Nazan') Peki ne yaparlar?*
- Nazan* — *Velo bir koktely yapar eksalan... Memo'nun rumbada eşi yoktur*
- Ayşe* — *(Murtezaya) Mustafa — (Aliye) Ne diyor?*
- Mustafa* — *(İlerleyerek) Bana bak hemşire hanım, adam gibi konuş. Buraya rampa ettin anladık, fakat rocona uymazsan dikiş tuturamazsın, mümkünü yok bir kazanda kaynayamayız. Aklın kesmiyorsa ançizle!..*
- Murteza* — *(Ayşe'ye) Nazan — (Mehmet ve Veli'ye) Ne diyor, ne diyor?*
- Murteza* — *Hayır kızım bir suitefehhüm vaki oldu. Maksadı âcizanem başka idi.*

Nazan — *(Mehmet ve Velî'ye) Ne diyor?*

Murteza — *Arkadaşlarının meşguliyetleri, meslekleri nedir diye soruyordum. Yani ne iş yaparlar?*

Nazan — *Pardon, anladım. Memo ekstra oto kullanır, Velo da denizde öyle kürek yapar ekstra...*

Ayşe — *(Ali ve Mustafa'ya) Ne diyor?"*

Sözün mecaz anlamlarıyla kullanılarak gülüncün yaratılmasına da *Makine* oyunundan örnek verelim.

Ortahalli bir memur olan Hacıbey emekli ikramiyesi ile takside çalıştırmak üzere bir otomobil almıştır. Fakat araba başına dert olmuştur, hergün yeni bir tamir masrafı çıkmaktadır. I. perdenin II. meclis'inde arabanın çıkardığı yeni bir bozukluk Hacıbey ile şöför arasında konuşma konusu olmaktadır. Evin okumuş gençkızı Oya da otomobilin bozukluğuna yardımcı olmak için bir el kitabından tavsiyeler okur. Anne ise lohusa komşu hanıma üzülmemekte.

"Nuriye hanım — *Zavallıcığın lohusa kartısı çok hasta...
Öyle üzülüyorum ki.....*

Hacıbey — *Nesi var?*

Nuriye — *Memesi tıkanmış...*

Oya — *Hava pompasıyla hava vermeli anne...*

Nuriye — *Alay etme kızım günahtır.*

Oya — *Vallahi alay etmiyorum anne... işte kitap öyle yazıyor, bak. 109 uncu sayfa. Tıkalı bir meme nasıl temizlenir?"*

Söz komikliği Erduran'ın komedyaalarında güldürüyü öldüren zoraki nüktelerle donanmıştır. Aksiyonun akışına ve gidişine, söyleyenlerin de ağzına komedya açısından iyi oturmayan bu nüktelerden bazı örnekler verelim.

Bir Kilo Namus'ta Handan kocası ile geçinememektedir. Huysuz bir adam olan kocası hakkında kayınpederiyle dertleşir

"Handan — *Oğlunuz bugün yine ters tarafından kalkmış beyefendiciğim.*

Harun — *Kızım bilmez misin onun iki tarafı da terstir.*

Konuşmaya biraz sonra Handan'ın kocası da katılır. Oğlunun ileri geri konuşması karşısında kayınpeder gelininin yanını tutar.

"Harun — *Bırak kızım münasibetsizi! Aile yuvasından öyle bahsediyor*

Selim — *İçinden çıkılmayan yuvaya kafes denir "*

Yazar iğnelemesini istihza ile yapmaktadır. *Canavar Cafer* oyunundan başka örnek verelim

Tuğrul'un babası ağabeyi tarafından çevrilen bir komploya kurban gitmiş ve gazete amcanın eline geçmiştir. Tuğrul bu söylentiye inanmaz ve geçerli bir kanıt olmadıkça harekete geçmemekte direnir. Sevgilisi Şirin hep bu konu çevresinde dönen tartışmalarının birinde onu şöyle iğneler.

"Şirin — *Sen ineklerden izin almadan nasıl süt içiyorsun?"*

Bundan sonra gazetenin hisse senetleri tutucu bir dul tarafından satın alınır. Zengin dul Perihan hanım satın aldığı gazete idarehanesini görmeye gelir ve Tuğrul'un amcasına hayat hakkında dersler verir.

"— *İçki içmeyenler sarhoş olunca foyalarının meydana çıkacağından korkanlardır "*

"— *İnsan menfaatlerini koruyacak en iyi bekçi köpeği bir gazetedir "*

Komedyanın içten güldürüsü bu nüktelerde ölmektedir.

Musahipzade'nin komedyalarında ise böylesine bir istihza diyalog örgüsüne sindirilmiştir. *Bir Kavuk Devrildi*'de saksoncubaşı Hayret Efendi sadrazam tayin edilince korkusunu ve endişesini arkadaşı ve dalkavuğu Neşati Efendi'ye açar. Devlet umurunu bilmediğini, şimdiye kadar yalnız çomarlarla uğraştığını söyler.

"Hayret — Devlet umuru kolay şey değil!"

Neşati — A benim efendim, hiç üzilmeyin kurulmuş bir dolaptır, nasıl olsa çevrilir

Burada taşlama kasdıyla Neşati'ye söylenen söz Hayret'in korkusuna, tecrübesizliğine, söyleyenin dalkavukluğuna uygun düşürülerek duruma yakıştırılmış ve bir ironi ile ifade edilmiştir.

Musahipzade, düzenin bozukluğunu taşlarken de doğrudan doğruya aşağılayan bir tavır takınmaz. Aksaklığı belirleyen betimlemesi ayrıntı renkliliği içinde ustalıkla atılan taşları içerir. Taşlama, gücünü durumu belirleyen sözden alır. Atasözleri, deyimlerle olayların gidişini betimlediği gibi bozuk düzenin işleyişini hiç bir çarpıtmaya gereksinmeden kendi doğal akışıyla belirler. Örnek olarak *Pazartesi — Perşembe*'den devlet dairelerindeki kırtasiyeciliği eleştiren bir bölümü alalım. Bu oyunda gitgeller, devlet dairesindeki savsaklama ve atlatmalar diyalog örgüsünde ince bir alayla ve kelimelerdeki alliterasyonun tek düze etkisiyle vurgulanmıştır. 1. perde 2. mecliste Evrak odasında işini takip etmeğe gelen Kömürcü Hasip ile memurlar arasındaki konuşma bürokrasinin nefis bir sergilemesi ve ince bir yergisidir.

"Avki — (Mendilini başına örter defterin üzerine başını kor, uyur).

Hasip — (Gelir, esnaf kıyafetinde, etrafına bakınır)

- Avki — *(çediklerini, çoraplarını çıkarır)*
- Hasip — *(Boş çekmecelerden birini gösterek) Buradaki efendi bugün de mi gelmedi?*
- Avki — *(Kollarını sıvamakla meşgul)*
- Hasip — *Bu efendi nerede?*
- Avki — *(Mühmeli'ye) ibriği doldur.*
- Mühmeli — *(Kapı dibindeki ibriği alır, çıkar)*
- Hasip — *Bizim iş ne oldu aceba?*
- Avki — *(Gerinir, ayağa kalkar) ne söyleniyorsun?*
- Hasip — *Burada oturan efendi yazacaktı.*
- Avki — *(Duvardaki torbanın üzerinde asılı olan havluyu alır) mübeyyizi salis Suubet efendide mi?*
- Hasip — *Evet... Kaç aydın gider gelirim*
- Avki — *Pazartesi gel!.... (ağır, ağır yürür)*
- Hasip — *Dükkânda işimi bırakıp her gün buraya geleyim?*
- Avki — *Belki haftaya pazartesi veya perşembe kaleme gelirse kağıdını çıkarır.*
- Hasip — *A... Kaç aydır git gel, git gel.*

- Avki* — *Muamelâtı resmiyeye aklın ermez, umuru devlet boyacı küpü değil... Elbette gidip geleceksin.*
- Hasip* — *Ne bitmez iş bu, aylardır elden ele dolaşır, kimin eline geçerse kuyruğuna bir kağıt parçası yapıştırıyor.*
- Avki* — *Yapışır zâhir... Hukuku hazineye siyaset için maslahat bunu iktiza eder. Tesvit edilir, tashih edilir, tebyiz edilir, bâderkenar icap eden makamattan istifsar edilir, istizan edilir, istilâm edilir, itâç edilir, temhir edilir, ilsakiyeleriyle merbuten varide sadire kuyudatile cami ve hifzedilir."*

Kelimelerin gerek anlam gerek ses bakımından anlatımdaki ironiyi destekleyecek biçimde seçilmeleri söyleşmeye mizah çeşnisi verir. Oysa anlatımda ironinin yerini alay alınca söyleşmeye yergi egemen olur. *Kahve-de Şenlik Var*'dan vereceğimiz söyleşme böyle bir yergiyi sergiler⁽¹⁴⁾. Erkek ve kadın, arabulucu dostları vasıtasıyla kahvede buluşup anlaşmaya, evlenmeye karar vereceklerdir. Kahveye daha önce gelen Erkek 'değerlerinin bilinmesi', ağırlığının olanca gücüyle görünmesi için Garson'dan kadına karşı yüceltilmesini ister. Kendini tanıtmak bildirmek için varlığını sayıp döker.

14 S.K. Aksal, *Kahvede Şenlik Var*.

- "Erkek — Kitaplarımdan söz edin. Ömrümün sonuna değin, hergece uyumadan önce beş dakika okumak istesem gene de bitiremeyecek kadar çok kitabım var. Hepsi de ciltli, ciltlerinin rengi de duvarların rengine uygun.*
- Garson — Ben şaşırtıyorsunuz. Başka?*
- Erkek — Kravatlarımdan söz edin.*
- Garson — Başka?*
- Erkek — Pijamalarımdan*
- Garson — Başka?*
- Erkek — Bornozlarımdan.*
- Garson — Başka?*
- Erkek — Traş makinelerimden, traş pudralarımdan, traş sularımdan, diş fırçalarımdan, diş macunlarımdan elma sıkma makinelerimden, ceviz sıkma makinelerimden, kastane sıkma makinelerimden...*
- Garson — Ne zengin bir çeyiziniz var!*
- Erkek — Su sıkma makinelerimden, kum sıkma makinelerimden, taş sıkma makinelerimden, çakıl sıkma makinelerimden....."*

Sözdeki abartma yinelenerek katmerleşir. Ölçü dışına çıkan malların niteliği ölçü dışı bir yaşamı sergiler. Yazar erkeği kurulu bir makine gibi konuşturarak hem toplumun yeni değerlerini hem de makinelerden ibaret olan hayatın eleştirisini yaparak gülünçler.

Kelimeleri aykırı kullanılışından doğan gülünçlük nasıl doğal olmayan, mekanik bir yaşamı da gülünçlütorsa, karşıtlıktan doğan gülünçlük de kuşaklar arasındaki karşıtlığı simgelemek için kullanılır. Bu türden bir gülünçleme *Kanaviçeli Oyun*'da yapılmıştır. Hiç evlenmemiş iki yaşlı kız ile dul kardeşleri eski İstanbul göreneğinin dar kuralları içinde katılaşmışlardır. Soyluluğun ve kentsoylu ahlakının oluşturduğu kişilikleri, cinsel isteklerin bastırılması sonucunda erkek düşmanlığı ve yaşam korkusuyla kabuk bağlamıştır. Yazar bu katılığı, evdeki genç kız ile ihtiyar teyzeleri arasındaki karşıtlıktan çıkarır. Yaşlı kadınların katılaşmış ruhları mekanik görünümeleri ve kesik sözlerinde belirir. Oyunun 4. bölümünde bir söyleşmeyi alalım. Konağın oturma odasında teyzeler kucaklarında çarşaf lar yeğenlerine çeyiz işlemektedirler. Damat olacak gencin ailesi hakkında soruşturma yapan ortanca teyze topladığı bilgiyi anlatır⁽¹⁵⁾.

"— Çok yerlermiş!

— Demek ki çok müsrifler

— Misâflr gelirmiş.

15 T Özakman, *Kanaviçeli Oyun*.

- *Demek ki havailer*
- *Kimse ile kavga ettikleri görülmemiş!*
- *Sinsi bunlar.*
- *Geç vakit yatarlarmış.*
- *Sefahat!*
- *Ama erken kalkarlarmış*
- *Hırs ne olacak.*
- *Akraba da pekçok.*
- *Kabile gibi*
- *Gidip gelirlermiş sıksık.*
- *Menfaat dünyası*
- *Hizmetçileri onunla bununla yarenlik edermiş!*
- *Ne de olsa görgüsüz aile....!"*

Töre ve görenek eleştirisi yerini toplumsal taşlamaya bıraktıkça sözle yapılan gülünçlemede tekrar ve abartma da yerini istihza, kinaye ve telmihe bırakır. H. Taner Gözlerimi *Kaparım Vazıfemi Yaparım*'da 1960 Devrimi'nde sonra yapılan soruştırmalarda çıkarıcı ve devrin adamı Efruz Bey'i şöyle konuşturur.

"Efruz Bey — *Benim adım ak vicdanım berraktır memur bey.*

Anlatıcı — *Doğru, Efruz beyin vicdânı temiz kalmıştı. Çünkü hiç mi hiç kullanılmamıştı."*

Artık sözle yapılan gülünçlemenin yalnız, bir karışıklığı, aykırılığı sergilemekle kalmadığı, içinde yavaş yavaş küçümseme, suçlama gibi tavırların yer almaya başladığı görülür. Taner, bu türlü istihzayı toplumsal taşlamalarda kullandığı gibi kişisel yergilerde de kullanır. *Lütfen Dokunmayın*'da çapkın ve yaşlı Profesör Nesip, genç asistan Sevgi'ye Baltacı'nın Prut Savaşı'ndaki tutumunu Çariçe Katerina'ya olan cinsel zaafı ile açıklar :

"Nesip — *Ben ben-iâdemin tab'ını oldukça tanırım, Binâberin o şehvetperest, açgözlü herifin mizacını...*

Sevgi — *Kendiniz gibi bilirsiniz...."*

s.6

Hariciye memurluğundan emekli Ekmel bey ise Baltacı'nın davranışını politik açıdan değerlendirmenin doğru olacağı kanısındadır.

"Nesip — *(Bu fikirlerle katılmaz) Emin olun masal diye dinliyorum.*

Ekmel — *Masalı gerçek diye anlattığınıza göre şimdi gerçeği masal gibi dinlemenize şaşılmaz."*

s.21

Taner, bu söyleşmelerde belli bir istihza tonunu çeşitli söz sanatlarıyla birlikte kullanmıştır. Birinci söyleşme parçasında taşı gediğine koyma dediğimiz söz geleceğimizden yararlanmış, ikinci örnekte muhatabının

sözünü tersine çevirmek suretiyle yapılan nükte ile istihzasını zenginleştirmiştir.

Dolaylı söyleme sanatı olan komedyanın özüne uygun düşen telmih de son yılların toplumsal taşlamalarında en çok kullanılan güldürü ve yergi araçlarından biridir. Gene Haldun Taner'in oyunlarından başlayarak örnekler verelim *Zilli Zarife*'de anlatıcı oyun başında kendini tanıtırken 1960 Devrimi'nden sonra 147 öğretim üyesinin Üniversitelerden uzaklaştırılması olayına değinir. (s.4)

"Anlatıcı — 147 olduktan sonra Fakülteye de dönmedim."

Eşeğin Gölgesi'nde 1950 – 1960 yılları arasında Türkiye'yi ziyaret eden bazı Yakındoğulu devlet adamlarına düzenlediği söylenen gece âlemlerine telmih yapılır. Oyun kişilerinden Güllü, bu âlemlere çağrılıp bir hayli paraya kavuşacağını hayal etmişti : (s.40)

"Güllü — Ne varki talihim buraya da yetişti. Sasaan Devlet reisi ziyarete geldiği için ekselânsı eğlendirmek vazifeyi vataniyesi Nergis'e düştü."

Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım'da 1970 yılında sonra solcu gençleri Çin sempatizalığına karşı bazı çevrelerde duyulan tepkiye değinir. (Okul – 2 tablosu)

*"Anlatan — O tarihten beri
Vidâni'de
Bir Çin allerjisi"*

Oktay Arayıcı *Nafîle Dünya*'da kötülük ve ahlak-sızlığa karşı savaş açan polis komiseri Ramazan'ın kar-şısına bir de akıl hastasını çıkarır. Ramazan sarhoş bir genci yaka – paça karakola getiren bu delinin abuksabuk sözlerinde bile hikmet arar. Karşısındaki güçleri tanıma-dan savaşa girişen Ramazan'ın bilinçsizliğini vurgulayan bu ironik durum deli ile sarhoş genç arasındaki söyleşme-de 1970 sonrasına yapılan telmihlerle güncel yaşama bağ-lanır :

"Ramazan — Öyle bir suç işlemişsin ki cezan devletler hukukuna giriyor.

(Akıl hastası sarhoşun seçim afişlerine de işediğini söyler.)

Ramazan — Aynı zamanda demokrasi düşmanı desenize...

Akıl hastası — Hem suçlu hem güçlü...

Sarhoş — Yanılıyorsunuz güçlü olan suçlu ola-maz.

Ramazan — Adaletten hesap mı soruyorsun?

Sarhoş — Hayır reddi hâkim tlaebinde bulunuyor."

Gene aynı dönemin olaylarına yapılan telmihleri *Abdülcanbaz*'ın *Harikulâde Maceraları* oyununda izliye-lim.

Gözlüklü Sami ailesi İngiliz subayı Jackson'la çay içerlerken kızlarının nişanlısı olan Mustafa Kemalci Ab-dülcanbaz'ın gelmesiyle konuşmalarda durgunluk olur.

"Safinaz — Kız çocuğu oldu. (Güler, herkes ona bakar susar.) Ay nedir bu böyle? Ne güzel eğleniyorduk canım.

Sürmegöz — Soğuk bir hava esti hamfendi.

Gözlüklü — Aşırı cereyan var.

Sürmegöz — Pek güzel oturttunuz beyfendi." s.15

Dördüncü bölümün perdeönü II. söyleşmesi de telmihle doludur.

"Fettah — Ne maçı hoca, başka maç mı kaldı?

Fettah — Yalnız futbol mu? Her türlü toplantı gösteri miting yasak.....

Fettah — Gece yasağı uzatıldı.."

Aynı oyunda her vesile ile yaşanan günlerin olaylarına telmih yapılır. Gözlüklü Sami'nin yordakçısı ve yardımcısı Sürmegöz duruma hakim olacak yeni bir polis müdürü bulur. Bu cahil bir İstanbul kabadayısıdır. Bütün derslerini ve talimatı da Sürmegöz'den alır.

"Sürmegöz — Millicilerle konuşanları, onları tanıyanları tanıyanları görenleri, görenlerle arkadaşlık edenleri, arkadaşlarının uzakdan yakından akrabalarını tevkîfedeceksin."

Seyirci gösteri ve toplantıların yasaklandığı, gece yasaklarının sürekli uzatıldığı, insanları sebepli sebepsiz kovalandığı bir dönemde, yaşamındaki baskıların sahnede dolaylı olarak dile getirilmesi ile sanki kendi söylemiş gibi baskıların sıkıntılarından kurtuluyor. Boşalımın verdiği zevk kahkahaya dönüşüyor.

Aziz Nesin'in taşlamaları bir soytarı gevezeliğinin özgürlüğü içindedir. Alayında istihzayı, telmihlerinde yerginin sivri ve acı dilini ustaca kullanır. Geleneksel gölge oyunu biçiminde yazdığı oyunlardan *Karagöz'ün Kaptanlığı*'ndan bir örnek verelim. Hacivatı perde gazeli olarak söylediği bu monologda yazar, bir tek olayı değil bozuk düzenin her aksaklığını yer vurur. Fikir özgürlüğü mücadelesinde ispat hakkı diye ortaya çıkan gazetecilerle "İspat hakkı mı İsmail Hakkı mı" diye alay eden bir devrin başbakanının sözleri, Nato Antlaşması'nın gerekliliğini tartışanların zihniyeti alaylarla yerilir⁽¹⁶⁾.

"Söyleyip söyleşmeye, elleyip elleşmeye dillenip dilleşmeye, gülüp gülüşmeye başlamadan önce, Hazret-i iktidara selâm ve aleyküm selâm, bütçemiz eksikse de sayılır tamam, işte o kadar vesselâm,,, (Topçu komutanı gibi seslenir) Oğlum İsmail Hakkı ! Nerdisin huzur hakkı!.. Gelsene muzur Hakkı! (Komut verir) üç barut hakkı... tıılaaa, tıılaaa, sıılaaa! Di haydi mevlâm rast getire! Ateeeeş! (Bir top gürültüsü)

16 A. Nesin, *Üç Karagöz Oyunu*, s. 8

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi,

Olmaya devlet cihanda bir rahat koltuk gibi

denildiği üzre, şu küşteri alanında, bana bir kafa dengi olsa, nato kafa nato mermer olsa, oldukça Amerikanca bilse, velkam, melkam, okey mokey diyebilse, biraz frenkçe bilse...

Karagöz (Pencereden) — Biraz Almanca.. (Garson gibi bağıırır) Az pilav veer, fasulyeli olsun. Milletvekili mi arıyorsun ulan, az İngilizce, az Fransızca bilsin..."

Aziz Nesin kelime diziminde çeşitli ses uyumlarını arayarak, alay, tariz ve kinayeyi güncel bir telmihin çevresine yerli yerine yerleştirir. Böylece güçlü bir yergi dokusu meydana getirir.

Telmih bazan tanınmış bir kişinin pek bilinen bir deyişine yapılır. Divan Edebiyatında irsâl-i mesel denilen söz sanatıdır bu. Gene her çeşit söz sanatının toplumsal siyasal amaçlı taşlamalarda kullanıldığını görüyoruz. İki ayrı oyundan birer örnek verelim. *Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım*'dan:

Anlatan — İsmet Paşa'nın

Sizi ben de kurtaramam

dediği sene."

Abdülcanbaz'ın Harikulâde Maceraları'dan Dördüncü bölümde İngiliz işgal kuvvetleriyle Abdülcanbaz takımının yaptığı futbol maçından sonra gençler yürüyüş yapar. Sürmegöz efendisi Gözlüklü Sami'ye bilgi verir.

"Sürmegöz — Maç hadisesi malumunuzdur. Sokaklarda yürüyüşe başladılar.

Gözlüklü Sami — Yürüsünler. Yürümekle sokak aşınmaz."

Gözlüklü Sami oyunun yazıldığı yılların başbakanının ünlü bir sözünü tekrar etmiştir.

Taşlamalarda başvurulmuş bir başka güçlü silah ciddi konuların, başka maksatla yazılmış sözlerin ya biçimini ya da içeriğini değiştirerek yapılan gülünçlemedir. Daha önce Geleneksel tiyatromuzda Karagöz'ün aşk şiirlerini bu yolla gülünçleştirdiğini görmüştük. Benzekleme denilen bu gülünçleştirmeye özellikle Haldun Taner'in oyunlarında çok rastlanır. Taner genellikle edebiyatı ünlü tiradlarını benzekler. Söz gelimi *Zilli Zarife*'de Shakespeare'in Julius Ceasar tragedyasındaki Antonius'un Ceasar'ın mezarı başında söylediği ünlü tiradını benzekler. Bu yolla, gayrimeşru servetlerin, namussuzlukların hesabını sormayan zihniyetin, yasa dahilinde yapılan açık bir alışverişin peşinden koşmasını gülünçler. Zarife'nin tutuklanmasını protesto etmek isteyen kızlarını polis müdürü dağıtınca Zarife'nin eski bir dostu olan gazeteci kızlar adına bir konuşma yapma iznini koparır.

"—

*Dostlar, kardeşler, İstanbullular, vatan-
daşlar, Ben buraya Zarifeyi sövmeye gel-
medim. Övmeye de değil. Asil İsmail
İpsala size Zârifenin ahlâksız bir kadın
olduğunu söyledi. Eğer böyle ise suçu
büyüktür. Şimdi cezası da ağır olacak de-
mektir. Ona rağmen asil İsmail İpsala izin
verdiler burada konuşabiliyorum. Çünkü
İsmail İpsala şeref sahibi bir insandır..."*

Taner Vatan Kurtaran Şaban'da da şair Abdülhâk
Hamit'in ünlü Tarık tiradını benzeklemiştir. (s.1)

"Şaban — *Türkiyenin kültür hazineleri içinde-
sin Şaban. Sen nerden gelip nerden
durmuşsun. Azimetin ne tarâfa? Sen
Tapu Kadastro'dan gelip Kültür Baş-
müşavirliğinde durmuşsun. Yarın sa-
na bir halaskâr diyecekler. Bununla
beraber sen bir kulübeden çıktın, bir
kültür hazinesindesin, bir mezara gi-
receksin..."*

Aziz Nesin parodilerinde orijinal metne tümü ile
sadık kalmaz. Bir deyişi alarak cinaslarla, alliterasyonlar-
la bezeyerek gülünçlemesine özgün ve kıvrak bir akıcılık
kazandırır. *Karagöz'ün Kaptanlığı* oyununda Aziz Nesin'
in benzeklediği iki şarkıdan örnek verelim. İkinci bölü-
mün başında Temel Reis, Şair Nedim'in "Beni candan
usandırdı cefadan yer usanmaz mı" şarkısını benzekleyen
bir şarkı söyler.

*Usandık söylemekten, o söyler usanmaz ki,
"Artık yeter!" desek de, bizi adam samaz ki...
Az daha dayanın!" der, biz dayandık diyelim,
Bu kadar dayanmaya pantolon dayanmaz ki...
Zam üstüne zamlarla şap gibi yansak bile,
Bugün dünden iyiyiz diyerek kansak bile,
Ucuzluk müjdesine bizler inansak bile,
Evdeki çoluk çocuk vallahi inanmaz ki...
Téftiş haberi gelir, hep memurlar uyanır,
Badanalar yapılır, tüm duvarlar boyanır,
Müfettişler tanımaz, başka bir bina sanır.
Göz boyamak olsa da bu kadar boyanmaz ki..*

s.81

Temel Reis'ten sonra gelen Ali Ekberağa 'Sensiz her gecenin sabahı olmayacak sanırım' şarkısını bezekleyen manzumesinde düzeni yermektedir.

*"Neden bu gecelerin mehtabı olmayacak?
Öyle bir çöldeyim ki serabı olmayacak...
Garsona kırk yılda bir pideli kebab
desem,
Yalnız pide getirir kebabı olmayacak...
Yükselmek isteyen her bişeyi olcak,
Yalnız bişey istemez hicabı olmayacak!..*

*Yaptığı kötülüğü bilmeyecek bitürlü,
Vicdanı olacak da azabı olmayacak...
Plân, program dersin cigara paketinde,
Ondaki plânların hesabı olmayacak?*

Yergisel gülünçleme içinde saydıklarımız söz güldürüleri içinde Geleneksel tiyatromuzun değişik biçimlerinden yararlanarak düzenlenmiş laf cambazlıkları, atasözleri, maniler ve tekerlemelerle desteklenmiş halk deyişi özellikleri de bulunur. Söz cambazlığına, bir çeşit dil ve deyiş hünerine dayanması bakımından fars güldürüsü niteliğini de taşıyan bu gülünçleme, eninde sonunda taşlamaktan kendini alamaz. Bundan dolayı bu tür söz oyunlarını da yergisel gülünçleme içinde gözden geçireceğiz. Karagöz'ün Antrenörlüğü'nde Hacivat'ın Giriş söyleşmesi

- "Hacivat — Sayın bayanlar, baylar merhabaaa...*
- Karagöz — (Pencereden) Sayın olmayan bayanlar, baylar, sizlere de merhaba!*
- Hacivat — Bindiği dalı kesenler, öksürüğe göre esenler, çabuk darılıp küsenler, merhabaaaa!....*
- Karagöz — (Pencereden) Merhaba bal – börek, merhaba zehir – zenberek..*
- Hacivat — Konuşurken mangalda kül bırakmayanlar, halka talkım verip kendileri salkım yutanlar, Merhaba!*

- Karagöz* — *Dönme dolaplar, rüzgâr güllü, çarkıfelek, sayın dönek, merhaba!..*
- Hacivat* — *Atı alıp Üsküdar'ı geçen' parayı verip düdüğü çalan, arabasını dağdan aşırان, düz yolda yolunu şaşıran, Merhaba!...*
- Karagöz* — *(Pencereden) Odun iskelesi müdürü, gusulhane mandalı, apteshane ibriği, merhaba!*
- Hacivat* — *Tatlı sesli yem borusu, eğrisi doğrusu, parlak geleceğimiz çıkmaz ayın son çarşambası, merhaba!*
- Karagöz* — *(Pecereden) İncir çekirdeği, keçi boyunu, dam üstünde saksağan, merhaba!"*

s.70

Gene aynı oyunda tekerlemelerin, telmihlerin, irsal-i mesel dediğimiz söz sanatlarının içiçe kullanıldığı bir söyleşmeyi örnek alalım.

- "Hacivat* — *İşte geldik alana,
Selâm verdik dört yana,
Sözümüz anlayana,
Merhabalar, merhaba!*

Efendim, demem, o demek değil.... Ünlü şairimiz Zırtullah-ı Kirmanî'nin

"İstemem yamalı hamam bohçası,

İsterim dikensiz bir gül bahçesi"

dediği gibi, bu alanda hep ben, hey ben söylesem, dinleyenler de hep baş sallasa, hep baş sallasa...

Karagöz — (Pencereden) Arada bir de kuyruk sallasa....

Hacivat — Ben nutuk atsam, nişangâhsız sallasam, onlar da alkışlasa... Hülâsa, bir dikensiz gül bahçesi olsa.. Yaaa Hee-eeyy! Bu seçimde de, seçmenler zartımıza baksa da yolumuzu bulsak... Muhalifler dalgamıza taş atmasa... Maksat, fasulyenin suyu bol olsun, vatan kurtulsun... Yar bana bir eğleneeeee...

Karagöz — (Pencereden) Yine dayağa kaşınıyorsun.

Hacivat — Yar bana bir eğleneeeee....

Cesur sanmayın beni, bende yürek selânik,

Üçbuçuk atıyorum, yüreğim değil çelik.

Ben de doğru söylerim, sonu olmasa delik..

Hâlâ prensip diye bağladığım yerde kal!

Yukarı tükür bıyık, aşağı tükür, sakal..

Yar bana bir eğlenceeee.....

*Karagöz — (Pencereden) Onu öyle demezler,
Peynir ekmek yemezler,
Ben de seni döğmezsem,
Bana da adam demezler..."*

s.71

Abdülcanbaz'ın Harikulâde Maceraları'nda iki bölüm arasında dekor değiştirilirken oyunun bir çeşit Pişekâr ve Kavuklu'su olan Karanfil Hoca ile Fettah, perdenin önüne gelip çene yarıştıırırlar. Ara name denilen bu söyleşme yergiyi içermemektedir. Halk tekerlemeleri, maniler, güzellemlerle bezenen bu söyleşmenin sonunda Karanfil Hoca çene yarıştıırmanın vakit kazanmak için yapılan bir gevezelik olduğunu açıklayarak aynı zamanda oyunu bozar.

Ara Nağme

*"Karañil — Bülbul kanadın kırılısın niçin ettin
güle naz.
Şu fani dünyada ağılıyan çok gülen
az.*

*Fettah — (gelerek)
Akşam olur mum yanar, dolanır pervaneler
Hep buraya toplanmış deli divaneler*

- Kar.* — *Şu karşıda bir yapı var geliyor keser sesi*
Ustalar meclisinde çıraklar keser sesi
- Fet.* — *Vezneciler altı Sultan Süleymaniye*
Cevap isterim senden söylediğim mâniye.
- Kar.* — *İstabil'da şalvarlar hep bir yerde dokunur.*
Eğer mani söylersem sözüm sana dokunur.
- Fet.* — *Geceyi hastaya sor, gündüzü gezen bilir*
Söylediğin mâniyi evdeki teyzen bilir.
- Kar.* — *Kuşa attım boşa gitti, vuramadım saçmalar*
Bak şu delinin zoruna, gelmiş burda saçmalar.
- Fet.* — *Tutar isen bülbülü tuzağını kur dayı*
Çıkmam dağa var iken senin gibi kurt ayı
- Kar.* — *Severdim deli gibi, o da gitti Kafa yar*

*Mâni ile taş atma, yumruk ile kafa
yar.*

Fet. — *Ne vakit yâre gitsem, belinde lâhuri
şalım*

*El vermez mi dargınlık gel artık
barışalım.*

Kar. — *Çalgıların içinde birincidir borazan
Başka mâni kalmadı, dekor hazır mı
Tarzan?*

Hazırmış haydi yürü (giderler.)"

Geleneksel tiyatronun çene yarıştırmak, karşısındaki kendi sözüyle matetmek, oyunu ve yanılısamayı bozmak gibi söze dayanan hüner ve oyunbozalıklarının güldürü bakımından en özgün niteliği olduğunu söylemiştik. Çağdaş tiyatro yazarlarımız son yıllarda ulusal bir değiş ve biçim aranırken tekrar geleneksel kaynaklara dönmüşlerdir. Özellikle komedyalarda Karagöz – Hacıvat söyleşmelerinde de tanık olduğumuz taş atma cinaslı dokundurma, uyaklı söz söyleme geleneğinden yararlanmışlardır. Yukarıda verilen örnekler dışında H. Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*, Sadık Şendil'in *Kanlı Nigâr* ve *Yedi Kocalı Hürmüz* gibi komedyelerini geleneksel değişleri kullanan oyunlar arasında sayabiliriz.

Özellikle son yıllarda toplumsal siyasal taşlamalara yönelen komedyalarımızda söz ile yapılan yergi giderek hareket ve görüntü gülünçlemesiyle pekiştirilmiştir. Hareket, bilindiği gibi farsın en belirleyici ögesidir. Bununla birlikte komedyalarda da bol bol yararlanılan bir güldürü aracıdır. Ne var günümüz komedya larıda '*hareket*', yazarın düşüncesini pekiştirecek biçimde kullanılmaktadır. Sahnede her hareketin doğal olarak sözü desteklediği düşünülebilir. Fakat yazarlarımız haraketi düşüncelerini ve ana fikri vurgulayacak biçimde ve yergiye katkıda bulunacak yolda kullanmışlardır. Komedyalarımızda bir kaç örnekle savımızı destekleyebiliriz.

Necati Cumalı bürakrosi eleştirisini *Masalar* adlı oyununda hiç durmadan yeri değiştirilen masalarla vurgulamayı tercih etmiştir. Alliterasyonlu kelimelerin birbirini izlemesinin yerini masaların birbiri ardısıra bir odadan diğerine, bir köşeden ötekine geçmesi alır.

Bir örnek vermek gerekirse hafif bir komedy a sayılan ve mesajının zayıf olduğu gerekçesiyle önemsenmeyen *Gol Kralı Sait Hop Sait* oyununda yazar düşüncesini görüntü ve hareketle de desteklemiştir. Stadın kapısında maçı hoparlörden izleyen halk maçı bitiminden üç dakika önce hakemin düdüğünü çaldığını işitir. İçlerinden biri şöyle konuşur :

"Çulsuz — Vay canına,, hakem kaçıp canını kurtarmak için maçı üç dakika erken bitirdi."

Kapı açılır, hakem bir ayağı ayakkabısız olarak kaçmaya, arkasından da bütün futbolcularla beraber seyirciler kovalamaya başlar. Orada geçmekte olan halk, hatta yaşlı bir kadın bu kovalamaya katılır. Kovalama gittikçe artan hızı ve kalabalığı ile '*absurd*' bir duruma ulaşır. Yazar ortaya çıkarttığı bu saçma durumla memleketin içinde bulunduğu karmaşayı yansıtır. Bir yanda zorbalığın haksızlığın, diğer yanda bilinçsizliğin saçmaya yaklaşan bir hızla artışı ve yaygınlaşmasını vurgular. Burada seyirci, her çeşit ölçünün akıldışı ölçüsüzlüğe dönmesine gülmektedir.

Aziz Nesin *Hadi Öldürsene Canikom*'da orta sınıftan iki yaşlı kadının sevgi ve arkadaşlık ihtiyaçlarını, anılarından başka bir uğraşları ve zevkleri olmayan yalnız yaşamlarını buruk bir güldürü ile verir. Şehirde kendine havagazı memuru süsü veren bir sapığın yalnız yaşayan kadınlara tecavüz ettikten sonra öldürdüğü söylentisi yayılmıştır. Siyen ve Diha korkuyla karışık tuhaf duygular içinde bu haberi tartışırken gerçek bir havagazı memuru kapıyı çalar. Yaşlı kadınlar birbirlerini atlatmaya çalışarak havagazı memuru ile yalnız kalmaya çalışırlar. Yorgun ve bezgin havagazı memurunun, sapık, saldırgan erkek imgesi ile karşıt durumu ve yaşlı kadınların korkuyla karışık cinsel arzularla canından bezmiş memurun üstüne varmaları hem komik hem de beşeri açıdan acıklıdır. Kadınlar memuru biraz daha alıkoymak için onu doyurur, kocalarından kalma elbise ve çizme ile üstünü başını donatmaya kalkarlar. Son sahnede memuru

zorla yatırıp sırtına vantuz çekerler. Tesadüflerin ve yanılığının üzerine kurulmuş olan komik fars durumu düzen eleştirisini insan boyutları içinde ele aldığından kara mizaha, acıyı güldürü ile veren bir anlatıma ulaşır.

"Siyen — *Dur önce ceketini çıkaralım... (Siyen havagazi memurunun ceketini soyar. Üstü çıplak kalan havazgazi memurunu Diha eliyle yüzükoyu yatırır)*

Diha — *Vantuz çekeceğim yerlere sen pamukla tentürdiyot sür.*

Memur — *(Siyen çıplak tenine pamukla tetürdiyot sürdükçe gıdıklanır, güler) — Durun..Bırakın.. gıdıklanıyorum.. Ay yapmayın (yattığı yerde çırpınır) Bırakın beni.. (Siyer ile Diha da, havagazi memurunun kahkahlarına katılır gülerler) Durun ne olur, bayılacağım.. (Siyen bir çizmesini, Diha öbür çizmesini çıkarmıştır.) Ay, aman... Ölüyorum... gıdıklamayın ne olur (Siye ve Diha, havagazi memurunun pantolonunu da çıkarmaya çalışırlarken, memur çırpınır, katılır gibi güler.) Peki, peki.. Bırakın ben çıkarayım... (Diha gider, bardaklara şarap doldurur, getirir Güle güle gözlerinden yaş gelen havagazi me-*

*murunun sırtını yastığa dayar Siyen.
Diha eline şarap bardağını verir.)*

- Siyen* — *İçelim...*
- Diha* — *Şerefe Bugünün şerefine (Cilvelenerek havazgazi memurunu tahrik için gıdıklar) Hadi ama artık, hadisene... (Şarabı içmekten gıdıklanan havazgazi memuru, birde ağzından püskürtür) Ay yapmayın, vallahi ölüyorum...*
- Siyen* — *Boğsana artık, Hadi boğ beni canikom...*
- Diha* — *Öldür beni... Hadi öldür artık..*
- Siyen* — *(Hayal kırıklığıyla) Yalancı!.. Bir de havazgazi memuruyum, diyor..*
- Memur* — *(Bir yandan gülererek) Vallahi havazgazi memuruyum..*
- Siyen* — *Dünyada inanmam.. Havazgazi memuru olsan boğardın çoktan.*
- Memur* — *Ay katılacağgım, durun... bittim.. aman Peki, peki..*

(Vantuz şişeleri yerlere düşer. Artık iki kadın da düpedüz havazgazi memurunu gıdıklamaktadırlar. Havazgazi memuru, güle güle, divadan yere yuvarlanır. Siyen'le Diha da yere, yanına uzanırlar. Siyen

ve Diha, havagazi memurunu hâlâ gıdıklamaktadırlar.)

Diha — Hadi artık ama Ne olursun boş biraz...

*Siyen — Öldürsene canikom, hadi öldürsene...
(Üçü birden yerde debelenirken, havagazi memurunda birden ses kesilir. Külçe gibi kalır.)*

Diha — Hadi şekerim boşacaksan boş ama...

Siyen — Ne zama öldüreceksin? Öldür, öldür canikom..

(Havagazi memurunun gıdıklanmadığını görüp şaşırmıştır. Memurun üstüne eğilir Kulağını kalbine kor. Başını kaldırır, Diha'ya bakar.)

Diha — (Havagazi memurunun nabzını eline alır) Aaaa! (susma).

Siyen — Ölmüş!....."

s.59

Aziz Nesin'i komedyalarında fikri belirleyen söz ve hareket birliğinin görüntüyle zengileştirilişine *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* oyununda da tanık oluruz. Milletlerarası savaşların ve barış konferanslarının alayla taş-landığı bu kara komedyada sözler kadar görüntüler de

anlatımla yüklüdür. Söz gelimi konferansa katılan Harbiye nazırının göğsünde nişanları arasında kadın donu vardır. Kadın delegenin eteği açılınca kıllı bacağından erkek olduğu anlaşılır. Konferansta ilk konuşacak üyeyi saptamak için başvurulmuş usul konferansın ciddiyeti ile uzlaşmaz bir görüntü verir. Karşılıklı ayak yaparak konuşmacıyı seçerler. Konuşmacıların sesleri duyulmaz, duyulsa da bir anlam çıkmaz. Delegeler sesi duyulmayan konuşmacıyı dinleyebilmek için sinema seyircileri gibi tepineyerek, elçirpıp ıslık çalarak bağırırlar:

"— *Sees, Ses!*

— *Makinist!... ses!"*

s. 72

Konferansta barış girişimleri boşa çıkınca savaş kararı verilir. Fakat kan dökülmesini önlemek için iki ordu yerine iki subayın karşılaşması istenir. Subaylar dövüşeceklerine birbirlerinin parmaklarını ısirmaya çalışacaklardır. Subayların bellerinde silahları olduğu halde birbirlerini ısirmaya çalışmaları yeterince saçma ve grotesk bir görünüm getirirken abdesti gelen subayların savaş alanını bırakmaları görüntüye daha da aykırılık katar. Delegeler bu biçim savaştan hoşnut kalmayarak ringe yürürler. Gazeteciler dövülür, barış için çalışan bilginler yerde sürüklenir ve ellerinden gizli formülleri alınır. Kaşıntı ve gülme gazı ile zehirlenen iki ülke insanları kaşınıp gülmekten katılarak öleceklerdir. Aziz Nesin dille olduğu kadar görüntü ve hareketle de aykırılık ve uyum-

suzluk ve saçmayı vurgulayan grotesk'i kullanmıştır. Bu yolda *Düdükçülerle Fırçacıları Savaşı* kara komedyalara yaklaşan bir taşlamadır. Grotesk'in geleneksel tiyatrodan sonra çağdaş komedyalarda tekrar önem kazanan bir öge olduğu görülüyor. Aziz Nesin, *Gol Kralı Sait Hop Sait*, *Sen Gara Değilsin*, *Hadi Öldürsene Canikom* gibi oyunlarında da aykırılıkları grotesk ile gösterme yoluna gitmiştir. Ayrıca işemek, altına kaçırmak, gıdıklayarak öldürmek gibi hareketleri en uyumsuz yerlerde kullanarak grotesk anlamı ve görüntüyü getirmiştir.

Grotesk, Musahipzade Celâl'den beri komedya yazarlarımızın kullandıkları bir anlatım tarzı olup çeşitli biçimde kullanılıyor. Sözelimi *Pazartesi perşembe*'de cinsellik, sevişme, yılışma, sımaşma ve koç ile dövüşme biçiminde kullanılmıştır. *Mum söndü*'de Mum Söndü ayinlerindeki kadın erkek ilişkisi; üfürükçü Nihâni'ni kadınları dudağına yapışıp nefes verip alması; Gani Ağa'nın sarhoş olup Arap bacı'nın üstüne binmesi; *Aynaroz Kadısı*'nda Yakup Efendi'nin küçük Rum kızına sataşması, *İstanbul Efedisi'nde cüce* kızın görüntüsü, babaları tutup yere yuvarlanan Arap bacı, ve çarpışmış genç kız görüntüsü; *Balaban Ağa*'da Kel Kaytas'ın herkesin keline saldırması ve yarattığı korkuyla karışık iğreç duygu çeşitli biçimlerde ortaya çıkan grotesk görüntülerdir.

V.N. Tör'ün *Aşağıda Yukarı*'sında sakat, topal ve takma bacaklı dilenciler; *Sahte Sultan*'ında serserilerin bitlerini ayıklayıp yemeye kalkışmaları, fahişelerin akan sümükleri, köpeklerin, ineklerin, eşeklerin allegorik mev-

cudiyetleri grotesk'i somutlaştırır. *Çarliston* oyununda ise aşağı odada hasta yatarken üst katta çarliston oynayanların bacakları görünür.

Böyle bir görünüm'ün daha aykırısı *Bir Ölü Evi*'nde bulunur. Ölünün odasında miras kavgası yapan evlatlar odanın köşe bucağında para araştırırken, evin kızı da sevgilisiyle yatağa girer.

Eşeğin Gölgesi oyununda da grotesk motifler buluyoruz. Eşek, otomobil gibi kullanılır sonra da eşek olarak muhakeme edilir. Eşeğin gölgesi davası büyüyüp Yüce Yüzler Meclisi'ne yansması üzerine iki fırka üyeleri birbirlerine düşerler Taraflar yağlı güreşçilerini çağırırlar. İki iri kıyım üye güreşirken, başka iki üye cetvellerle düello yapar, diğerleri boğa güreşinde olduğu gibi dövüşürler. Kısaboylu bir gölgeci eşekçileri zisu zitsu ile yere serer.

Bu tablo bir parlamento oturumunun parodisidir. Hareket ve görüntüyle ciddi bir oturum çeşitli türden güreşlerin yapıldığı bir eğlece yerine benzetilerek alaya alınmış, aşağılanmıştır. Düşünceyi vurgulayan aykırılık ve uyumsuzluğun yarattığı grotesk ile gülünçleme yapılmıştır.

Taner'in başka oyunlarında yer yer grotesk görünlere başvurulduğunu – örneğin *Zilli Zarife*'de politikacının yanına baldırına yapıştırdığı önerge ile giren yosma'da olduğu gibi – görürüz.

Buraya kadar anlattıklarımızda çağdaş komedyalarımızda yergisel gülüncü üreten ögenin sözle birlikte hareket ve görüntü olduğunu işaret ettik. Sözle verilmek istenen ana düşüncenin hareket ve görüntüyle desteklenmesi, bu öğeleri salt güldürmekten çok anlamla yüklü olmalarını doğurmuştur. Heyecansal tepkilerle beraber zihinsel çağrışımlardan yararlanmak yoluyla da grotesk'ten yararlanmaya gidilmiştir.

Taşlama yergi ve alayla güldürürken, eleştiri sınırını aşmayan komedyalarda güldürü ironik olmaktadır. Yergici, taşıdığı nesnenin karşısına geçmekte, dolayısı ile tarafsız olmamaktadır. Bundan ötürü kahkahası aşağılayıcı, küçümseyicidir. Komedyacı belli bir taraf gözetmez. Eleştirdiği evrende kendisi de yaşamaktadır. Kusur ve ahlaki hatadan çok yanılma üzerinde durur. Olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığı meydana çıkaran entellektüel bir yönelişle eleştirir. Bunun için eleştirisinde alayı küçümseyici, horgörücü tutumu bulunmaz. Mizah dediğimiz daha nesnel, hoşgörülü güldürüye yönelir. Cahit Atay'ın komedyelerinde bu türden güldürücü durumlarda ortaya çıkar. Olaylara ve durumlara seyirci anlam verir. Böylece daha geniş bir komedyacı duygusuna, hayat görüşüne varılır. Gene de söz, durumun ironikliğini vurgulamada önemini korur. *Karaların Memetleri* üçlemesinden *Ermiş Memet*'ten bir örnek verelim:

Yoksulluk, bilgisizlik ve ilgisizliğin çaresiz ve savunmasız bıraktığı Memet'i köyün Şıh'ı eline geçirmiş, onu dualarının gücüne, öteki dünyanın huzuruna inandırmıştır.

Çapada ögle güneşinin kızgın yorgunluğunda içi geçerken rüyasında Şih'i görmüş gözünü açınca ondan aldığı icazet ile arkadaşı Ali'yi dünya gailesinden kurtarmak için öldürmüştür. Arkadaşını kurtardığını söyleyip okuyup üfleyen Memet'in erdiğine inanılır. Orakçılar varıp Ermiş Memet'in elini öperler. Jandarmalar gelince de hem Memet'i korumak hem de ermişliğin sevabını paylaşmak için suçu üstlenirler. Memet'se yaptığını gizleyecek değildir. Büyülenmiş gibi sallanarak tekrar eder :

"Memet — Ben vurdum ben... onlar sevap almak isterler. Ben vurdum.

Jandarma — Sevap? (Kendini toparlar) Amma da kısmeti gür ölüymüş ha..."

Bir lokma ekmek yiyebilmek için çorak tarlalar ve örümcek beyinlerle savaşında tek başına bırakılmış Alile-
rin, Memetlerin kısmetsiz yaşamlarını sergileyen ironik durum, *"amma da kısmeti gür ölüymüş"* sözü ile daha güçlenir, buruklanır. Yerginin hınçlı kahkahası yerini acılı gülümsemeye bırakır.

Sonuç olarak çağdaş komedyamızda söz ögesi çeşitli amaçlar için her olanaktan yararlanarak kullanılmıştır. Şaka, alay, yergi gibi derece derece taşlama şiddeti artan gülünçlemelerden başka içinde saldırı ögesi bulunmayan güldürüye de hizmet etmiştir. Oyunların ana düşüncesini vurgulayan gülünçlemeden başka, seyircinin alışık ve tanışık olduğu halk deyişlerini yineleyerek seyirci ile sıkı ilişki kurma görevini de yüklenmiştir.

Komedyada söz kadar gülünç olay ve durumları yaratan dolantı da önemli bir öğedir. Oysa bizim komedyalarda söz söyleme, taş atma bakımından dil ne kadar ustaca kullanılmışsa, olayları kurma ve dolandırma bakımından da dolantı o nispette başarısızdır. Oyunun bütününe egemen olan, olayları dolandırıp düğümleyen bir dolantıdan söz açmak hemen hemen olanaksızdır. Bazı komedyalarda olayların bir bölüğünü kurup geliştiren dolantılara rastlanırsa da bu dolantılar güldürüyü sağlamaktan çok yazarın anafikrini gerçekleştirmeye yararlar. Özellikle Cevat Fehmi Başkut ve Refik Erduran'ın komedyelerinde bu tür toplantılara rastlanır. Bu yazarlar olayları başlatıp çözüme götürecek komik dolantı yerine olağan üstü olaylar icat eder, rastlantıları kurarlar. Çoğu kez delilerin, hapisane kaçaklarının olayların başlayıp gelişmesinde, komik durumların meydana gelmesinde kullandıkları izlenir. İnsanların beyni değiştirilir, kahramanlar başkasının kişiliğinde yaşarlar, tablolarındaki resimler canlanır, azrailler insanlarla pazarlık eder, köprü başını tutan ayılar insanlarla güreşir, ilaçlarla aşk tedavi edilir. Raslantıların da en zorakisi seçilir. Evden eve taşınan eşyaların içinden kadınlar çıkar, kar yolları tıkayınca tımarhanedeki deliler kasabanın yöneticilerin tutuklayıp yönetimi ele geçirirler. Böylece komedyada olası gözükmesi gereken imkânsızlık, bir düşe, olası olmayışa yönelir. Romantik komedya­ların düş ortamına ve geçmiş zaman içine yakışan fantazi ve hayal ögesi Çağdaş komedyamızı gerçekçi, güncel ortamına ve yergisel niteliğine

aykırı düşer, güldürücülüğü bozar. Böylesine bir fantezi *Buzlar Çözülmeden*'de olduğu gibi oyunu ironikleştirir umutsuzlaştırır. Ya da hafif, kaypak, oynak olması gereken komedyaya '*allegori*'nin, simge'nin ağırlığını yükler.

Komiği doğuran hareketlere gelince. Sonradan fars öğeleri olan koşma, düşme, kovalama, dayakatma, dayak yeme gibi fiziksel beceriksizliği gösteren hareketlere bol bol yer verilmiştir. Fakat bu hareketler olaylar dizisinin hızlı, gergin akışına oturtulmadığı ve komedyacı kişilerin aldanmadan, zaaftan doğan kusurlarından türetilmediği için fars'a özgü içten neş'eyi yaratmazlar. Çoğu kez yazarları düşüncesini desteklemek için düzünlenen bu hareketler ağır ve hantal olaylar içinde ne tempoyu hızlandırır ne de komedyacı kıvraklığını yaratır. Ancak son yıllarda yeni arayışlar içinde olan yazarlarımız güldürü öğesi olan hareketi fikir ile destekledikleri ölçüde başarılı olmuşlardır.

Ulusal Deyişi Arama

Çağdaş komedyamız içerik bakımından güncel çağcıl sorunları yansıtmada oldukça pekişik olduğu halde yapısı açısından daha karmaşık ve karışık görünüm içindedir. Tanzimatta batı etkisiyle giren Aristoteles'çi tiyatro geleneği yerleşmiştir. Yazarlar uzun yıllar genellikle yerel ve ulusal biçim gereksinmesi duymadan sadece içeriğe önem vermişlerdir. Bu ilk evredeki yazarlardan Musahipzade Celâl'in komedyalarında klasik komedyacı öğelerine oldukça rastlamaktadır. *Aynaroz Kadısı*, *Kafes*

Arkasında, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi – Perşembe, Balaba Ağa gibi oyunlarında birbirileriyle birleşmek isteyen genç sevgililer, anlayışsız yaşlı kuşaklar, tanınma, mutlu son, düğün gibi komedya kişi ve ögelerinin biri bazen da bir kaç birden bulunmaktadır. Buna rağmen genç sevgilileri birleşmesi ve aşk konuları, düzen sorunlarının betimlenmesi ve sergilenmesi yanında ikincil önem taşır. Aşk teması, toplumsal temayı renklendirerek ona gevşekçe bağlanır. Her iki tema böylece biraz dağınık ve yaygın bir doku içinde örülerek sonuca giderler. Olayları kesikli akışı ve anlatımsal düzeni geleneksel oyunların etkisini taşırsa da ne komedyaya özgü dairesel ne de geleneksel oyunlardaki ovalimsi örüntüye bu komedyalarda rastlanılmaz. Bununla birlikte şarkı ve ilahilerin yer olduğu tablolar, 'Denyo' ya benzeyen beden ve kafaca sakat oğullar, babaları tutan arap halayıklar, zorba Kel Kaytas gibi tipler ile geleneksel tiyatro etkisi kendini duyurmaktadır.

Musahipzade Celâl'den sonra yazarların batı kurallarına uygun biçimler içinde yazdıkları gözlenirse de geleneksel yapı özelliklerinden yararlanmak isteyen yazarlara da rastlanmaktadır. İ.H. Baltacıoğlu'nun *Andavalpalas*, A. Kutsi Tecer'in *Bir Pazar Günü*, Vedat Nedim Tör'ün *Aşağıdan Yukarı ve Sahte Sultan* bu alandaki ilk örnekler içindedir. Bu oyunlarda genellikle tablo tablo gelişen olaylar dizisi bir anlatıcı ile sunulmakta ve bağlanmaktadır. Tecer'in 'curcuna'lı Önoyunu, Araoyun'da *Camden'e Mutlu Yolculuk*'daki sandalyeler üzerinde yapılan otomo-

bil yolculuğunu anımsatan göstermeci bir sahne ile bağlanır. Tör, geleneksel tiyatro tiplerinin geçitine benzer biçimde, toplumun çeşitli kesimindeki tipleri bir köşebaşından ve *'dilencilerin düzleminden'* aşağıdan yukarıya ayna tutarak gösterdiği *Aşağıdan Yukarı*'dan sonra *Sahte Sultan*'da koro, şarkılar ve anlatıcı ile yanılısamayı bozmaya yönelmiştir. Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi* bu saydığımız oyunlar gibi geleneksel tiyatronun belirgin etkisini yansıtmazsa da olaylardaki anlatımsal gelişim bu dönem oyunları ile ortak bir özelliği göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci*, Osman Cemal Kaygılı'nın *Üfürükçü* oyunlarından Cevat Fehmi Başkut ve Refik Erduran'ın komedyalarına uzanan çizgide geleneksel biçimler denenmemiştir. Bu tarihler içinde yazdığı oyunlarda geleneksel birkaç öğeyi kullanan Oktay Rifat, *Kadınlar Arasında*'da oyun kişilerini perde önüne getirerek oyunu tanıtmış, *Oyun İçinde Oyun*'da da tipik bir Ortaoyunu örüntüsünü oyun içinde ikinci oyun olarak uygulamıştır. Refik Erduran'ın öteki komedyalarından biçimiyle ayrılan *Ayı Masalı*'nda, anlatıcı işlevinde kahveci Arif Efendi ile Pişekâr'a, çağdaş toplumun kişilerini taşıdığı köprübaşıyla Küşteri Meydanı'na koşutluk çizilmiştir. Oyun yapısı ve biçimi bakımından dramatik yapıyı izleyen Cahit Atay da bazı oyunlarında yeni anlatımları denemiştir. *Hamdi ve Hamdi*'de iki eksen kişi, iki ayrı oyun yeri (simultan sahne) ile olayları düzenleyen bir dış öge 'Hızır'ı bir çeşit oyun takdimcisi gibi kullanmıştır. *Ana Hanım Kız Hanım*'da ise hem yanılısamayı bozmuş

hem de benzetmeci biçimi dışına çıkmıştır. Perde önüne gelerek seyircide hakemlik etmesini dileyen iki başoyuncu Ana Hanım ve Kız Hanım, yaşamlarının diğerlerinden daha zorlu, daha mühim olduğunu ileri sürerek başlarından geçeni oynamaya koyulurlar. Tablo tablo gelişen oyunun bölüm arasında perde önüne gelerek tekrar yanıl-samayı bozarlar.

"Ana — *Demem o ki şöyle çökek de az diğnenek. Millet de nefes alsı biraz."*

Başlarına geleni oynarken seyircinin yargısına başvuran ve yorum yapan Ana ve Kız, hem anlatıcı hem de bir çeşit koro görevini yüklenmişlerdir. Oyunu bitirdikten sonra gene sahne önüne gelerek seyirciye danışırlar.

"Ana — *Olmadık öküzün sürdüğü bitmedik tarlanın ekinini yerik. Heç bir şeye yanmam öküze yanarım. Getti göz göre göre Sarı Öküz. Hadi deyin bahalım gözünün yağını yediklerim. Kimin derdi zorlu, kimin derdi daha mühimmiş.*

Kız — *(Atılır) Demincek anam, duyanlar halımızı tefe gorlar mani yakarlar derdi. Bizim maniler, türküler her bir yanı tuttuğuna bakarak şu bizim dert anamınkini çohtan geçmedi mi? Siz hak verin allasen?*

(*Seyirciden cevap beklerken perde iner. Uzaktan türküleri duyulur.*)

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* oyununda Kahvehane'nin garsonu bir palyaço kılığı ve kimliğinde oyunu sunar, seyircilerle konuşur, olayları başlatır. Garson, bazan kesilen, duran aksiyonu yürüten yazar, bazan oyunculara akıl veren rejisör, bazen da yaşama, soytarıların itilmişliği ve uzaklığı açısından bakan bir yorumcudur. Seyircilerle zaman zaman kurduğu dolaysız bağlantı ve seyirci ile oyun arasındaki aracılığı ile, omuzuna attığı mendiline terini silerek öyküsünü anlatan meddah'a da benzetilebilir.

Turgut Özakman *Kanaviçeli Oyun*'da dramatik yapı içinde oyunculukta ve dilde üsluplaştırmaya gitmekle yetinmiş, bu yolda sahnede kuklamsı bir görüntü sağlamıştır. Fakat R. N. Güntekin'in Değirmen hikâyesinden uyarladığı *Sarıpınar 1914* de dramatik yapıya anlatıcı, projeksiyon, koro ve müzik katarak göstermeci bir nitelik vermiştir.

Biçim konusunda yeni bileşimlere ulaşma isteği, Haldun Taner ve Sermet Çağan'la sistemli bir uğraşa dönüşür. Daha önce yazarlar Geleneksel oyunları yapı özelliklerinden ya da güldürü öğelerinden bazılarını alarak oyunlarında kullanıyorlardı. Sermet Çağan, *Ayak Bacak Fabrikası*'nda düzen bozukluğunu çelişkileri ile getirirken Geleneksel tiyatromuzun yapısal öğelerini sentetik bir yolda kullanmış, özellikle oyununun düşünce

özünü vermek için bu geleneği grotesk anlatımından geniş ölçüde yararlanmıştır. Diğer yandan grotesk'i görevci ve bileşimci bir yolda kullanarak çağdaş tiyatro anlayışına – özellikle Meyerhold'un önerilerin – yaklaşmıştır.

s. 237

H. Taner ise önce *Lütfen Dokunmayın* ile epik biçimi dener. Topkapı Sarayı Müzesi'nde başlayan oyun Topkapı Kütüphanesi'nde tarihsel gerçeklerin tartışılması ile sürer. İlk Cevdet Tarihine, sonra da Kantemir Osmanlı Tarihi'ne göre tarihsel olay tekrarlanır. Tartışmaya elverişli epik alatım projeksiyon ile desteklenir. Yazar daha sonra epik tiyatronun çağdaş niteliğini gözününe alarak Geleneksel oyunlarımızın hem ulusal hem de çağdaş olabilecek niteliklerini araştırmaya yönelmiştir. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*'da anlatıcı seyircilere

"Gönüllü asker, dürüst vergi mükellefi

Model vatadaş

Vicdani Yurdakuler'in

Bir baştan sonra

Bütün bir hayat hikâyesi"ni sunar. Oyunda sürekli değişen dekoru projeksiyon yerine Karagöz oyunlarında gözlediğimiz göstermelik iletir. Geleneksel tiyatrodaki ana tema ya da konudan bağımsız olan şarkıları, Taner, epik tiyatrodaki olduğu gibi aksiyonu destekleyici biçimde kullanmıştır. *Eşegin Gölgesi*'nde Ortaoyunu'nun Curcu-

na'sına benzer bir curcuna ile bütün oyuncular ve eşek, müzik eşliğinde sahneden geçerler. Oyunu, Çoban, Hacıvad'ın perde gazelinde işaret ettiği gibi bir ibret olarak sunar.

"Çoban

—

Yedi günün biri salı

Kesme bastığgın dalı

Dinle de bak ibret al

Bu geceki masalı."

Mekân tablolarla gösterilir. Oyunda ayrıca oyunculara akıl veren, oyunun yorumunu yapan ozan son deyişi yapar. Yazar Zilli Zarife'de Geleneksel tiyatro, epik tiyatro öğeleriden başka Doğu tiyatrosunun sahne aksesuarcısı olan kurombo'yu ve sahnede kılık değiştirmeyi almıştır. Zilli Zarife'de oyun kişilerinden biri aynı zamanda anlatıcı olarak perde önüne gelir ve oyunu açar. Sonra oyunun başkişisi olan kadın oyuncu ile Hacıvad-Karagöz'ün "*Giriş muhaveresi*" ne bezetilen bir ön söyleşmeye girerler. Bu söyleşide güncel olaylar, seyirci ve sosyete haberleri üzerine iğnelemelerle nükteler yapılır. Sahneye gelen teknisyenlerin yardımı ile giyinmesi tamamlanan anlatıcı oyunu başlatır. Projeksiyon ve diyapozitiflerle, gösterilmeyen olaylar açıklanır. Randevuevinin kızlarından oluşan koro, Karagöz oyunlarındaki tekerlemeye benzer ve tekerleme ile bitiriş şarkısını söyler.

"— *Yıktık perdeyi eyledik viran*

*Varalım sansür heyetine haber verelim
heman."*

Haldun Taner taşlama tonunda yazdığı bu komedya-
larda sonra kabare türü oyunlarında geleneksel öğeleri
daha özgürlükle kullanmıştır. Geleneksel tiyatronun ek-
lemli yapısını, bir anafikir çevresinde toplanan sahnelerden
oluşan kabare oyunlarının yapısı ile bağdaştırmak çok
kolay olmuştur. Yazar, belli bir kanava çevresinde seyir-
ciye ve olaylara göre değiştirilebilen geleneksel tiyat-
ronun doğmaca metinleri gibi bu oyunlarda da esnek metni
ve doğmacayı uygulayabilmiştir. Ayrıca geleneksel tiyat-
roun özgürlüğünü ortaya çıkaran söz ve oyunculuk
biçimlerini de bu oyunlarda geniş şekilde gerçekleştirme
olanağı bulmuştur. Çene yarıştırma, karşısındakini nükte
ile söz ile matetme, oyun bozma gibi özellikleri kabare
oyunlarının toplumsal taşlaması arasına sıkıştırmıştır.

Toplumsal taşlamalar, düzen sorunları hatta güncel
olaylar, oyunun şaka tonuyla sunulması, oyuncunun seyir-
ci ile dolaysız bir bağ kurması, oyunu bozması, konunun
müzik ve şarkı ile, yerine göre dansla desteklenmesi gibi
gelenekten gelen seyirlik özellikler ile örülünce seyircinin
beğenisini daha çok çekmiştir. Son yıllarda özellikle ko-
medya yazarları bu biçimlerden yararlanma yoluna gitti-
ler. 1970'lerin biri Ankara'da diğeri İstanbul'da sahnele-
nen iki komedyası uzun aylar afişte kaldı. AST'ta sahne-
lenen *Nafile Dünya'da* Oktay Arayıcı, düzen bozukluğunu

ve çelişkileri, maskaralığa gitmeyen bir gülünçleme ile sergilemiş, insansal boyutları çıkaran mizah ve ironiyi göstermeci öğelerle uzlaştırmıştır. Oyuna curcunamsı girişi oyuncuların takdimi biçiminde kullanmış, oyunu açan anlatıcıya sahnede kılık değiştirterek başka kişilikleri de oynamasını sağlamıştır. Birbirini izleyen sahnelerde dramatik akışı korurken aksiyonu oyun kişilerinin şarkılarıyla kesmiş fakat bu şarkıları ana düşünceyi pekiştirecek yolda kullanmıştır. Oyunun bitiminde bütün oyuncuların bir araya gelip söyledikleri sondeyiş ile de yanılısamayı bozmuştur.

"Kelâmı dilledik bitirdik sözü

Meramı söyledik hem çaldık sazı

Nükteden geçirdik, güldürdük bazı

Arif anlamaktır maksadı özü

Maksadı özü

Maksadı özü

eyledik oyun

Turhan Selçuk'un çizgi romanından Dostlar Tiyatrosu'nun oyunlaştırdığı *Abdülcanbaz'ın Hârikulâde Maceraları*'nda panayır çığırtkanı, kukla oyunu, Karagöz – Hacıvad'vari perde önü söyleşmeleri gibi çeşitli geleneksel ve seyirlik öğelerin şarkı, müzik, projeksiyon gibi epik öğelerle birleştirildiği görülür. Oyuncuların bir bölümü

oyun oynarken bir başka bölüğü sahede onları seyreder, bazen oyunlarına karışır, söz atar, yanılsamayı bozarlar. Perde önü söyleşmelerindeki Karagöz – Hacıvat tekerlemeleri ve sataşmaları folklor malzemesi ile de donatılmıştır. Oyun kişilerden ikisi, geleneksel Karagöz ve Hacıvat kişilikleri arasından çağdaş Türk toplumunun iki tavrını simgelerler. Bilinçli ve yurtsever Karanfil Hoca bilge, tedbirli fakat beklemesini tercih eden yaşlı kuşaktır. Fettah gözünü budaktan, sözünü hasımdan esirgemeyen atak geçliktir. *'Boşuna çabalama hoca. Bu oyun böyle bitmez'* demektedir.

Görüldüğü gibi oyunların konularını oluşturan toplum ve düzenle ilgili sorunları önemi ve devingenliği, göstermeci biçimle daha vurgulanabiliyor ve güç kazanıyor. Sahede seyirci ile dolaysız alışveriş kurarak da daha etkin oluyor. Buna karşın bazı yazarlar da yanılsamayı bozmak, göstererek ve anlatarak seyirciyi oyuna katmak yerine seyircide başka türlü etkinlik yaratmaya yöneliyorlar. Söz gelimi mizah ve ironiyi aşıp uyumsuzca varan güldürülerinde, anafikrini grotesk öğelerle destekleyen Aziz Nesin, gerçekçi ve yerel ayrıntıları soyutlayıp özelden genele, tekilden evrensele yönelir. Güldürüsüne getirdiği trajik ve evrensel boyut ile seyircisini ne suçlamanın kolaylığına, ne de duygusuzca gülmenin gevşekliğine bırakır. Seyircinin, içinde kendini bulduğu traji – komik durum onu yeni tavırlar, yeni kararlar almaya zorlar. Etkinliğini bu yolda sağlayan oyunları, dilde geleneksel ve ulusal bütün özellikleri içerir. Grotesk öğelerin geniş

çapta kullanıldığı, kişilerin, zamanın ve mekânın soyutlandığı bu oyunlar, geleneksel tiyatronun özellikleriyle başka yoldan birleşmiş oluyor.

Sonuç olarak Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından beri oyunların yapısında özgünlüğü arama kaygısının başladığı görülmektedir. Özellikle geleneksel biçimlerden esinlenen bu denemeleri 1960'larda yerel ve geleneksel öğelerle ulusallığa ve çağdaşlığa ulaşma çabası izlemiştir. Çoğu yazarları birleştiği yeni bireşim, yanılsamadan kaçınmak, seyirci ile doğrudan alışverişe gitmek, olayların sergilenmesinde anlatımsal ve düzlemsel bir dokuyu oluşturmak, grotesk öğelere ve somutlaştırmaya yönelmekle özetlenebilir.

Bu dönemdeki diğer biçimsel özellikler ya 'allegori' ve simgelerle fantezi yaratarak düşünceyi olaylar dizisinde devindirmek, ya da soyutlama ve grotesk'in birleşik etkisi altında seyirciyi heyecansal ve düşünsel titreşimlerle sarsmak yolunda gelişmiştir.

SONUÇ

Türk tiyatrosunun başlangıç noktası olarak ele aldığımız, Seyirlik oyunları günümüz Türk komedyasının tek geleneksel kayağıdır. Karagöz ve Ortaoyunu üzerinde yaptığımız incelemeler Geleneksel tiyatromuzun, gerek içerik, gerek yapı bakımından dinsel kökene dayamadığını gösteriyor. Bu oyunlar Antik sanatı Dor kaynaklı mimleri, Latinlerin Atallan farsları gibi, halk tiyatrosundan doğmadır. Batı komedyelerinden farklı olarak dinsel eğiticilik sürecinde geçmemiştir. Karagöz oyunlarında tanık olduğumuz tasavvuf eğilimi sunuluştaki perde gaze- li sınırları içinde kalmış, oyunun ne içeriğine, ne de nite- liğine sinmemiştir. Karagöz'de metafizik anlam, bu oyun- ları çağın eleştirisine karşı bir kalkan gibi korumaktadır. Tasavvuf gizemciliğinin gerçeği başka dünyada arayan felsefesi ile Karagöz oyunlarının dünyasal gerçeğe dönük uygulaması arasında organik bir ilinti yoktur.

Geleneksel Türk tiyatrosunun başat özelliği halkın ilkel yaşama dürtüsünü yansıtmasıdır. Onun için bu oyun- lar kaba saba olmakla birlikte sevinçli ve muziptirler. Ko- nuları ne olursa olsun yaşam sevincini sergiledikleri için seyirci üzerindeki etkileri olumludur.

Seyirlik oyunları dünyasal olana dönüktür. Günlük olana ve toplumda gene olarak yer alana yönelir. Bireysel olana ve kişinin iç dünyasına eğilmez. Toplumun ortak yaşantısını yansıtır. Karagöz oyunları ön planda günlük davranışları, töreleri ve adetleri betimlerken, arka planda

ele alınan toplum esiminin genel sorunlarını belirtir. Bu tablo bir yoksulluk, bir cahillik, bir işsizlik, bir zorbalık ortamının tablosudur.

Karagöz oyunları sunulan gerçeklerde bir ibret dersi çıkarılmasını amaçlar. Bu ibret dersi sadece genel bozukluğun sergilenmesi biçiminde olur. Sorunun nedenlerine de çözüm yollarına da değinilmez. Kişi bu bozuk düzende her zaman yeniktir. Yalnız Karagöz için bir umut kapısı açık bırakılmıştır. Bir kez daha şansını deneyecektir. Bu umut kapısı seyirciye tüm olanakların yitirilmemiş olduğunu duyurarak onun direncini artırır.

Ortaoyunu'nda ise sorunsal durum vurgulanmamıştır. Bu oyularda belli bir kent kesiminin uyum içinde yaşaması gözetilmektedir. Ortaoyunu uzlaşımli değerleri eleştirirse de, bağışlayıcıdır. Hoşgörüsü ile toplumsal yaşamı pekiştirir. Geçerli değerleri koruyarak toplumu onaylar. Bu tavrı ile Karagöz'den daha tutucudur.

Seyirlik oyunları, biçimleme ve anlatımda soyutlamayı dener. Oyun kişileri kalın çizgili tiplerdir. Karagöz oyunlarında tipler sorsal bir durumu simgelerler. Ortaoyunun'da ise tipler kent yaşamının adetlerini, kentsoyluları tavırlarını gösterir. Kavuklu ile Pişekâr'ın karşıtlıklarında eski ve yeni, olgun ve ham, geçmiş ve gelecek, simgelenmiştir.

Seyirlik oyunların biçimi dramatik değildir. Dramatik tiyatronun krize yol açan çatışmalarının yerini mat etme, bozma ve yarışma almıştır. bu yüzde aksiyon bir gelişimi göstermez, sonuçsuz bir devinim olarak sürer.

Ortaoyunu, yapısı ve oyunculuğu ile tiyatro sanatım özünü teşkil eden "*İronik durum*" yaratmaya elverişlidir. İronik Durum'dan, oyuncu ve seyircinin sürekli olarak bir oyun bilinci içinde bulunmasının kastedildiğini anımsıyoruz. Ortaoyunun iki eksen kişisi oyun süresince gerçek yaşamdaki adlarıyla anılmakta ve böylece hem kendi, hem oyun kişisi olarak ikili durumu yaşamaktadırlar. Seyirci de, buna bağlı olarak oyun yanılısaması ile yaşam bilinci arasında gidip gelir. Bu yolda tiyatronun ironisi benzetmeci, hatta göstermeci anlatımlardan daha da etkili olarak gerçekleştirilmekte, yalan-gerçek ikilemi daha iyi algılanmaktadır. Ortaoyunu'nda ironi, işlevsel olarak da kullanılmıştır. Yaşamda karşılaştığı kandırmacalara karşı susmak zorunda kalan seyirci, oyundaki Kavuklu'nun kişiliğinde bu aldatmacaya kanmadığını açıklamış, böylece rahatlamış olur. Bu açıdan Karagöz oyunları daha tıkanıktır. Ayrıca Karagöz oyunlarında tanık olduğumuz dülemsel yaşam görünümü Ortaoyunu'ndaki seyirci oyuncu alışverişi ile, üçüncü boyut kazanır.

Seyirlik oyunlarında anlatım dolaylıdır. Sözlü anlatımda rumuzlardan, benzetmelerden, simgelerden yararlanır. Bu dolaylı anlatımdaki başarısı ise geleneksel tiyatro-muz gerçek bir komedya sanatı oluşturmuştur. Oyunculukta beceri gösterisine önem verilir. Bu oyunlarda tanık olduğumuz dil ve oyunculuk hüneri, insandaki gizli gücü kanıtladığı için yaşam sevincini bir kez daha arttırmaktadır.

Batı etkisindeki Türk komedyası değişik bir doğrutuda gelişmiştir. Son yüzyılda batı komedyalarına öykünülerek yazılan komedyalarda düşünce öğesi ağırlık kazanmıştır. Seyirlik oyularının şakasının yerini ciddiyet almıştır. Yazarlar sorunsal duruma duygusallıkla yaklaşmışlardır. Bu iki tutum, ciddilik ve duygusal yaklaşım komedyanın sevincin tüketmiştir. Seyirlik oyunlarının içgüdüsel yaşam sevincini bu oyunlarda bulmak olanaksızdır.

Yeni gelişen bu komedyaya yeni gelişen kentsoylu sınıfın değer çatışmalarına yer vermiştir. Bu yüzden bu oyunlarda kuşaklararası anlaşmazlıkların sık sık ele alındığı görülür.

Batı etkisindeki Türk komedyasının amacı eğitmektir. Hatalı olanları düzelterek aşırılıkları törpüleyerek toplumu onaylar.

Gelişen komedyaya soyut ve tipik olandan ayrılmakta, somut ve özel olana eğilmektedir. Bunun sonucu olarak insan öğesinin somut bir birey olarak ele alındığı görülür. Fakat henüz başarılı karakter portreleri yapılamamıştır.

Bu komedyalarda dolantıya ve kapalı biçim öğelerine yer verilir. Seyirlik oyunlarının açık anlatımından ve oyunda yaratılan ironik durumdan uzaklaşmıştır. Olaylar dramatik bir odak noktasının çevresinde gelişirler.

Batı etkisindeki Türk komedyası düşünce öğesini ve insanı ele almakla önemli bir adım atmış, öte yandan kendi geleneğinden koptuğu ve batı geleneğindeki tiyat-

ronun dayandığı perspektife dayanmadığı için, yüzeysel bir düşünce yalınkat bir eğlendiricilikle yetinmek zorunda kalmıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk komedyası Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarının bilgiçliğini sürdürür. Son elli yılda yazılan oyunların genellikle düşündürücü, eleştirici, hatta tezli oldukları görülür. Bu tutum, komedy sanatının ruhuna aykırı bir ciddiyeti getirdiği gibi, mizaha aykırı bir taşlama eğilimini de belirtir.

Cumhuriyet döneminin başlangıcında Musahipzade Celâl'in özel bir yeri vardır. Musahipzade Celâl, komed-yalarında batı tiyatrosunun düşünselliği ile geleneksel Karagöz oyunlarının siyasal ilgisini bağdaştırmıştır. Aynı şekilde yazarın, seyirlik oyunlarının öğeleri ve uslubu ile batı komedyasını biçimsel kurgusunu uzlaştırdığı görülür. Bu oyunlarda yaşantının zenginliği ve renkliliği düşünce-ye eşlik eder. Musahipzade Celâl yaşamda gözlediği komiği yakalayabilmiştir. Durumları zorla çarpıtarak gülünç-lük elde etmeğe çalışmamıştır. Bu yüzde en ağır taşlama-larında bile inandırıcı ve güleryüzlü olmayı başarmıştır.

Cumhuriyet komedyalarının ortak özelliği düşünce-nin olaylara yön vermesidir. Böylesi oyunlarda yazar düşüncesini geliştirmek için durumları, raslantıları düzenle-mekle kalmaz, bazen fantazinin garip ve düşsel dünyasına da başvurur. Bu oyunlarda düşünce ögesi yazarın duygusal yönelişini de içerdiğinden komedyanın uzak açısı ve nesnelliği yitirilmektedir. Duygusal yaklaşım sempati

biçimde olduğunda duygusal drama, öfke ve horgörü ağır bastığından ise taşlama türlerine yaklaşılmaktadır.

Eleştiri, insan yanılığı gibi beşeri olandan, toplumsal yaşamın sorunları ve düzen bozukluğu gibi daha ciddi ve önemli yönlere kaydıkça şaka ve mizah duygusu yitirilmekte, gülünçleme alaya, yergiye dönüşmektedir.

Cumhuriyet döneminin son evresinde yeni eğilimler belirir. Oyunların içerik kapsamaları genişlemiştir. Toplumsal-siyasal nitelikteki güncel sorunlar ilgi görür. Komedyanın geleneksel uğraşı olan aşk temasın yerini, yönetim ve yetki sorunları alır. Kuşaklararası çatışma ise, yerini, ekonomik güçler ve sınıflar arasındaki kavgaya bırakır. Komedyanın bakış alanı ailenin dar çemberinden devlete kadar genişleyince, olayların ortamı da geçmişe ve Anadolu'ya doğru uzanır. Tarihsel olaylara, köy ve gecekondulaşmaya yer verilmeğe başlanır.

Son dönem komedyacılarının amacı ibret vermek, eğitmek değil, uyandırmak, bilinçlendirmektir.

Özdeki bu değişim yazarları yeni biçimler denemeğe zorlar. Batı tiyatrosunun özellikle belgesel oyunlara uyguladığı epik biçimin ülkemizde de tanınması yazarları bu konuya yöneltmiştir. Epik tiyatronun açık biçimi ile seyirlik oyunlarının açık biçimi arasındaki benzerlik dikkati çeker. Çağdaş ulusal biçimlemeyi ve anlatımı bulmak için denemeler yapılır. Ulusal deyişi geleneksel öğelerle gerçekleştirmek isteyenler ilkin yanılısamayı kırarak öğeleri aramışlardır. Ortaoyunu'nun Pişekâr'ı, yeni oyunların

anlatıcısı ve sunucusu olmuştur. Ayrıca, olayların kesikli akışından doğan eklemli yapı, projeksiyon, göstermelik, şarkı ve koro gibi yabancılaştırmayı sağlayan epik ve geleneksel öğelerle donatılmıştır. Biçimsel arayışların üçüncü aşaması metin üzerinde yapılmaktadır. Ya esnek bir metin alınmakta, ya da zaman zaman doğmacaya fırsat verecek metinlere yönelinmektedir. Metinlerde söz ögesi-nin, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi ustalıkla kullanılma-sına önem vermiştir. Söz sanatlarının her çeşidinden, folk-lor malzemesinden, tekerlemeli, manili söyleşmelerden yararlanılmıştır. Bu konuda bilinçli bir çaba göstermemiş olan yazarların oyunlarında bile yapının dağınıklığı ve anlatım özelliği gelenek doğrultusundadır.

Görüldüğü gibi günümüz Türk komedyası birbirin-den çok farklı iki ayrı kaynaktan beslemektedir. Bu kay-nakların biri, geçmiş yüzyıllar gerisine uzanan seyirlik oyunları, diğeri ise bugün yüzyıllık bir geçmişi oluşturmaş bulunan batı etkisindeki Türk komedyasıdır. Günümüz yazarları bu iki ayrı geleneği uzlaştırmaya çalışmak-tadırlar. Geleneksel seyirlik oyunlarını çağdaş anlamla donatmak, batı biçimlemesinin katılığını ve kısır döngü-sünü aşip rahatlamak yolunda olumlu girişimler yapılmış, anlatımda kıvraklık kazanılmıştır. Bununla birlikte bugün komedyamızda halk güldürülerinin sevinçli, içten ve gür kahahasının eksikliği kendini duyurduğu gibi batı ko-medyasının beşeri perspektifi de layıkı ile gerçekleştirilememiştir.

Oysa seyirlik geleneğimiz tekil olarak insana eğil-
memekle birlikte yenik düştüğü halde başeğmeyen ve ya-
şanı sevincini yitirmeyen ve gene de bir daha ki sefere gü-
cünü yeniden sınamaya kararlı '*insanlığın*' türküsünü
söylemektedir.

İNCELENEN OYUNLAR

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Karagöz Oyunları

<i>Abdal Bekçi</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Ağalık</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Aşçılık</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Bahçe</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Bakallık</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Balık</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Bursalı Leylâ</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Büyük Evlenme</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Canbazlar</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Câzular</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Cincilik</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt I Bilgi Yayın 1968
<i>Çeşme</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Eczahane</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Ferhat ile Şirin</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Hain Kâhya</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Hamam</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Hekimlik</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Kanlı Kavak</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Kanlı Nigâr</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Karagöz'ün Esrar</i>		
<i>İçip Deli Olması</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Kayık</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Kırgınlar</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Mandıra</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Meyhane</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Orman</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Ortaklar</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt II Bilgi Yayın 1969
<i>Ödüllü ya da</i>		

<i>Sahte Esirci</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Salıncak</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Sünnet</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Şairlik</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Tahir ile Zühre</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Tahmis</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Ters Evlenme</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Tımarhane</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Yalova Safası</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
<i>Yazıcı</i>	Cevdet KUDRET	Karagöz Cilt III Bilgi Yayınevi 1970
Ortaoyunları		
<i>Bahçe</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Büyücü</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Büyücü Hoca</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Çeşme</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Çivi Baskını</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Eskici Abdi</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Ferhat ile Şirin</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973
<i>Fotoğrafçı</i>	Cevdet KUDRET	Ortaoyunu Türk Tarih Kurum Bas. 1973

BATI ETKİSİNDE OLUŞAN KOMEDYALAR

- Ali Necip Paşazade *Sanki Aşk* 4 fasil 5 perde, Mahmutbey
Ahmet Hamdi Mat. İst. 1299
Ahmet Mithat *Açıkbaş Şark* Matbaası 1291
Ahmet Mithat *Cengi*
Ali Bey *Çingirak* Tiyatro Araş. Der. s. 141 153 Sayı I 1970
Ali Bey *Misafiri İstital* Şevkibey mat. İst 1287
Ali Bey *Geveze Berber* İstanbul Şehir. Tiyat Arşivi
Cenab Şehabettin *Körebe* Yeni Şark Mat. İst. 1933
Feraizcizade Mehmet Şakir *Evhani* Devlet Tiyatrosu Arşivinden
Fıkri Paşazade Ömer Lütfi Bey *Erkekler Arasında* Türk Matbaası, Kahire 1907
İbnürrefik Ahmet Nuri *Çürük Merdiven*
Mehmet Asaf *Beyinin Edebiyata Merakı* Cemiyet Kütüphanesi, İst. 1334
Mehmet Murat *Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu* Tefeyyüz Kütüp. İst. 1326
Mehmet Rauf *Diken* kütüphane-i Sudi İst. 1933
Mehmet Talât *Bal Kabağını Evlendirelim* 1923
Musavveri Nuri *Zamane Şıkları* Şeyh Yahya Efendi Mat. İst. 1291
Ömer Faik *Karı Kocaya Uygun* Milli Komedi İst. 1305
Ömer Seyfettin *Mahçupluk İnıtıhanı*
Recaizade Ekrem *Çok Bilen Çok Yanılır*, Mustafa Nihat Özön Bas. İst. 1961
Saffet Nezihi *İzah ve İstizah* Suhulet Kütüphanesi 1326
Sermet Muhtar *Kof Ramiz* Metin And Belgeliği 1920
Şinasi *Şair Evlenmesi* Mustafa Nihat Özön baskısı 1943
Şemsi *Kendim Ettim Kendim Buldum* 1292
Yusuf Ziya Bey *Nâme* 1335
(Yazarı belli değil) *Eskici Kasım* Mektebi Sanayi Matbaası, İst. 1303

CUMHURİYET KOMEDYALARI

AKSAL, Sabahattin Kudret

Kahvede Şenlik Var Varlık
Yayınları 1966

AKSAL, Sabahattin Kudret

Şakacı Varlık Yayınları 1952

ALTAN, Çetin

Tahtıravalli Dönem Yayınları İst. 1952

ARAYICI, Oktay

Nafile Dünya Özdemir Nutku Kitap. sağlanan teksir

ATAY, Cahit

Hanılı ve Hamdi İzleim Yayınları 1964

ATAY, Cahit

Ana Hanımı Kız Hanımı İzlem Yayınları

ATAY, Cahit

Ormanda İzlem Yayınları 1964

ATAY, Cahit

Karaların Memetleri Bilgi Yayın. Ank., 1963

ATAY, Cahit

Pusuda Ajanstürk Bas. Ank. 1961

BALTACIOĞLU, İsmail

Andaval Palas Sebat Bas. İst.
1940

BAŞKUT, Cevat F.

Buzlar Çözülmeden İnkılâp ve Aka Kitap. İst. 1965

BAŞKUT, Cevat F.

Göç İnkılâp ve Aka Kitap. 1962

BAŞKUT, Cevat F.

Hacıyatmaz

BAŞKUT, Cevat F.

Harputta Bir Amerikalı Cumhuriyet Mat. İst. 1955

BAŞKUT, Cevat F.

Kleopatranın Mezarı

BAŞKUT, Cevat F.

Küçük Şehir Cumhuriyet Mat. İst. 1955

BAŞKUT, Cevat F.

Makina

BAŞKUT, Cevat F.

Ölen Hangisi İnkılâp ve Aka Kitap İst. 1970

BAŞKUT, Cevat F.

Paydos Cumhuriyet Mat. İst. 1948

BAŞKUT, Cevat F.

Sana Rey Veriyorum Cumhuriyet Mat. İst. 1951

BAŞKUT, Cevat F.

Soygun

BAŞKUT, Cevat F.

Tablodaki Adamı Ceylan Yayın, Mat. İst. 1963

CUMALI, Necati

Nalınlar İmbat Yayın. İst. 1969

CUMALI, Necati

Masallar İmbat Yayın. İst. 1962

CUMALI, Necati

Kaynanacigeri İmbat Yayın İst. 1963

ERDURAN, Refik

Ayı Masalı Dormen Yayınları 1963

ERDURAN, Refik

Bir Kilo Namus İstanbul Şehir Tiy. Arşivi

ERDURAN, Refik

Deli Metin And Belgeliği

ERDURAN, Refik

Canavar Cafer Gazanfer Özcan'dan sağlanan teksir

ERDURAN, Refik

Turp Suyu M. And Kitaplığından sağlanan teksir

GÜLER, Cemal Nadir *Yüz Karası* Şehir tiyatrosu Arşivi 1940

- GÜNTEKİN, Reşat Nuri *Hülleci* Devlet Basımevi, Ank. 1935
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi *Kadın Erkekleşince* Hilmi Kitabevi İst. 1953
- GÜRPINAR, Hüseyin Rahmi *Tokuşan Kafalar*
- HOROZCU, Oktay Rıfat *Kadınlar Arasında*
- HOROZCU, Oktay Rıfat *Oyun İçinde Oyun* İstanbul Şehir Tiy. arşivinden
- ILGAZ, Rıfat *Hababam Sınıfı Baskında Sınıf* Yayın İst. 1972
- KAYGILI, Osman Cemal *Üfürükçü*
- KASKAN, Selçuk *Dolap Beygiri*
- MUHASİPZADE, Celal *Aynaroz Kadısı Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *Balaban Ağa Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *Bir Kavuk Devrildi Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *Fermanlı Deli Hazretleri Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *İstanbul Efendisi Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *Kafes Arkasında Kanaat Kitabevi, İst. 1936*
- MUHASİPZADE, Celal *Mum Söndü Kanaat Kitabevi İst. 1936*
- NESİN, Aziz *Üç Karagöz Oyunu Düzün Yayınevi, 1968*
- NESİN, Aziz *Düdükçülerle Farçacıların Savaşı* Bilgi Yayın, Ank. 1970
- NESİN, Aziz *Hadi Öldürsene Canıkom* İstanbul Matbaası, 1970
- NESİN, Aziz *Gol Kralı Sait Hop Sait* AST'dan sağlanan teksir
- NESİN, Aziz *Toros Canavarı* Düzün Yayın İst. 1965
- ÖZAKMAN, Turgut *Kanaviçeli Oyun* Devlet Tiyatrosu arşivinden
- ÖZAKMAN, Turgut *Sarıpınar - 1914* AST'dan sağlanan teksir
- RAN, Nazım Hikmet *Bir Ölü Evi ya da Merhumun Hanesi* İzlem Yayın: 48 İstanbul 1966

SABUNCU, Başar *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi*
İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan

SABUNCU, Başar Şerefiye Yayınları ANKARA 1979

SABUNCU, Başar *Çark* Devlet Tiyatrosu Arşivi

SELÇUK, Turhan *Abdülcanbaz'ın Harikulâde Maceraları*

ŞENDİL, Sadık *Yedi Kocalı Hürmüz* Yazarın arşivinden 1967

ŞENDİL, Sadık *Kart Horoz* Yazarın arşivinden 1967

ŞENDİL, Sadık *Kanlı Nigâr* Yazarın Arşivinden 1967

TANER, Haldun *Vatan Kurtaran Şaban* Yazarın Arşivinden 1967

TANER, Haldun *Zilli Zarife* Yazarın Arşivinden 1967

TANER, Haldun *Eşegin Gölgesi* Yazarın Arşivinden 1967

TANER, Haldun *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* Bilgi Yayın. Ank. 1971

TANER, Haldun *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* Yazarın Arşiv.

TANER, Haldun *Huzur Çıkmazı* Yazarın Arşiv.

TANER, Haldun *Keşanlı Ali Destanı* Bilgi Yayınları Ank., 1971

TANER, Haldun *Lütfen Dokunmayın* DTCF Tiyatro Kürsüsü Arşivi

TECER, Ahmet Kutsi *Bir Pazar Günü Genç Oyuncular* Oyun Yayınları
İstanbul 1959

TÖR, Vedat Nedim *Aşağıdan Yukarı* Yazarın Arşivinden

TÖR, Vedat Nedim *Avrupa Ana* Yazarın Arşivinden

TÖR, Vedat Nedim *Sahte Sultan* Yazarın Arşivinden

ALFABETİK

BİBLİYOGRAFYA

- | | |
|---------------|--|
| AKI, Niyazi | <i>XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu</i> , Ankara Üni. Basımevi 1963 |
| ALANGU, Tahir | <i>Keloğlan Masalları</i> , Keloğlan Yayınları: 7, İstanbul 1967 |
| AND, Metin | <i>Bizans Tiyatrosu</i> , Forum Yayınları: 6, Ankara 1962 |
| AND, Metin | <i>Dionisos ve Anadolu Köylüsü</i> , Elif Yayınları, İstanbul 1962 |
| AND, Metin | <i>Geleneksel Türk Tiyatrosu</i> , Bilgi Basımevi, Ankara 1969 |
| AND, Metin | <i>100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi</i> . Gerçek Yayınevi, İst. 1970 |

- AND, Metin *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu* (1908 1923) Bilgi Basımevi, Ankara 1971
- AND, Metin *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (1839 1908) Mars Basımevi, Ankara 1972
- AND, Metin *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973
- AND, Metin *Oyun ve Bügü*, Baha Matbaası, İstanbul 1974
- ANDAY, Melih Cevdet *Gelişen Komedyâ*, Gün Basımevi, İstanbul 1965
- ARİSTOTELES *Poetika*, Çev. İ. Tunalı, Yükselen Matbaası, İstanbul 1963
- BERGSON, Henry *Gülme*, M.E.B., İstanbul 1945
- BENTLEY, Eric *The Life of the Drama*, A thencum, New York 1967
- BERKES, Niyazi *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Basımevi, Ankara 1973
- BIERMAN, Judah, James Holt, Stanley Johnson : *The Dramatic Experience*, prentice - Hall Inc., N. J., 1958
- BLAU, Herbert *The Impossible Theatre*, The Macmillan Co., New York 1964
- BORATAV, Pertev Naili *Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Basımevi, Ankara 1969
- BORATAV, Pertev Naili *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1969
- BRADEROOK, M.C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Pinguen Books Ltd., 1963
- BRILL, A.A. *The Basic Writting of Sigmund Freud*, Modern Library, 1962
- CLARK, H. Baret *European Theories of the Drama*, Crown Publishers Inc., N. Y., 1965
- CLAYBORCGH, Arthur *The Grotesque in English Literature* Clarendon Press, 1965
- COE Richard N., Jackson R.F., Ryan Lawrence et al. *Aspects of Drama and the Theatre*, Sidney Univ. Pres, 1965
- COOK, Albert *The Dark Voyage and golden Mean: A Philosophy*, Harward Univ. Press 1949
- CORRIGAN, Robert W. *Comedy: Meaning and Form*, Chandler Publishing Co., 1965

- CORRIGAN, Robert W. *Roman Drama*, Laurell Dell Publish Ing Co., Inc.: New York 1966
- DRYDEN, John *Dramatic Poesy and Other Essays* (Comedy, Farce and Tragedy), J.N. Dentry Sons Ltd., 2. baskı, 1950
- DUCKWORTH, George E.: *The Nature of Roman Comedy*, Princeton Univ. Press N.J., 1952
- EFLATUN *Şölen*, R.K., İstanbul, 1961
- Eflatun *Phllebos*, Mf. V., Çev. S.E. Silyavuşgılı, İstanbul, 1959
- ELÇİN, Şükrü *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ayyıldız Matbaası, Ank., 1964
- ESSLIN, Martin *The Theatre of Absurd*, Harin and Scratch, 1961
- ELLIOT, R.C. *The Power of Satire Magic Ritual Art*, Princeton Univ. Press, 1960
- FISCHER, Ernst *Sanatın Gerekliği*, Çev. C. Çapan, De Yayınevi, 1968
- FRYE, Northrop *Anatomy Of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1957
- GERÇEK, Selim Nüzhet *Türk Teması*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1942
- GOODMAN, Paul *The Structure of Literature*, Univ. of Chicago Press, 1954
- GRIEGG, J.Y.T. *Theories of Laughter and Comedy*, Cooper Square Publishers, N.Y., 1964
- GROTHJOHN, Martin *A Celebration of Laughter*, Mara Books, 1970
- GRUBE, C.M.A. *The Greek and Roman Critics*, Methuen and Co. Ltd., 1965
- GÜVENÇ, Bozkurt *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi İstanbul, 1974
- HAZLITT, William *Lectures on the English Comic Writers*, J.N. Dent and Co., Aldine House, London, 1905
- HERRICKS, Marwin, J. *Comic Theory in the 16th Century*, Univ. Of Illinois Press, 1964
- HIGHET, Cilbert *The Anatomy of Satire*, Princeton Univ. Press, 1968
- JOUNRAIH, Eleanor F. *Dramatic Theory and Practice in France* (1690 - 1808) Benjamin Blom, N.Y. 1968

- JUMP, John D. *Burlesque Critical Idiom*, Methuen and Co. Ltd., London, 1972
- KALLEN, Horace M. *Liberty, Laughter and Tears*, Nothem Illinois Univ. Press, 1968
- KAUL, A.N. *The Action of English Comedy*, Yale Univ. Press, New Haven, 1970
- KERNODLE, G.K. *Invitation To The Theatre*, Harcourt Brace And World Inc., N.y., 1967
- KERR, Walter *Tragedy and Comedy*, Simon and Sachusler, New York, 1967
- KITTO, H.D.H. *Form and Meaning in Drama*, Methuen London, 1960
- KOESTLER, Arthur *The Act of Creation*, Dell Publishing, 1966
- KONGAR, Emre *Toplumsal Değişme*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972
- KUBAN, Doğan *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970
- KUDRET, Cevdet *Ortaoyunu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ank., 1970
- KUDRET, Cevdet *Karagöz*, Cilt I, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968
- LAUTER, Paul *Theories of Comedy*, Doubleday and Company, Newyork, 1964
- LEVER, Katherine *The Art of Greek Comedy*, Methuen and Co. Ltd., London 1956
- MAST, Gerald *The Comic Mind: Comedy and Movies*, The Bobs Merril Co., N.Y., 1973
- MC COLLOM, W.C. *The Divine Average A View of Comedy*, Press of Western Resorve Univ., Ohio, 1971
- MERCHANT, Moelwyn *Comedy the Critical Idiom*, Methuen. and Co., Ltd. London, 1972
- MERCIER, Vivian *The Irish Comic Tradition*, Oxford at the Clarendon Press, 1969
- MEREDITH, George *An Essay on Comedy and the Uses of Comic Spirit*, London, 1897
- MUECKE, D.C. *Irony the Critical Idiom*, Methuen and Co., Ltd., 1970
- NICOLL, Allardyce *The Theatre and Dramatic Thory*, George and Harrap, London, 1962
- NORWOOD, Gilbert *The Greek Comedy*, Hill and Wang, 1960

- NUTKU, Özdemir *Tiyatro ve Yazar*, Cim Yayınları: 1, 1960
- NUTKU, Özdemir *Darülbédâyî'nin Elli Yılı*, Ank. Üniv. Basımevi, 1969
- NUTKU, Özdemir *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt I. Ank. Üniv. Basımevi, 1971
- NUTKU, Özdemir *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt II. Ank. Üniv. Basımevi, 1972
- OLSON, Elder *The Theory of Comedy*, Indiana Univ. Press, 1968
- ÖRNEK, Sedat Veyis *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, Gerçek Yayınevi, 1971
- ÖRNEK, Sedat Veyis *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara Üniv. Basımevi, 1971
- ÖRNEK, Sedat Veyis *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ank. Üniv. Basımevi, 1971
- PICKARD CAMBRIDGE, A.W. : *Dythramb, Tragedy and Comedy* Oxford Univ. Press London, 1927
- PLEHANOV, G.P. *Sanat ve Sosyalizm*, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1967
- POTTS, J. *Comedy*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972
- SEVENGİL Refik Ahmet *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Cilt I. Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1934
- SEVENGİL, Refik Ahmet: *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Cilt II, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul 1934
- SEVENGİL, Refik Ahmet : *Tanzimat Tiyatrosu*, M.E.B., İst., 1961
- SEVENGİL, Refik Ahmet *Meyrutiyet Tiyatrosu*, M.E.B., İst., 1968
- SEVENGİL, Refik Ahmet : *Eski Türklerde Dram Sanatı*, M.E. B., İst., 1969
- SEVİLEN, Muhittin (Hayali Küçük Ali) : *Karagöz* M.E.B., İst., 1969
- SHARPE, R. Bois *Irony in Drama*, Chapel Hill, N.C., 1959
- SIDNEY; Sir Philip *An Apology for Poetry Elizabethan Age*, der Harry T Moore, the Laurel Masterpieces of Literature, Dell Publish. N.Y. 1965
- SIYAVUŞGİL, Sabri Esat *Karagöz*, Saim Toraman Basımevi, Ankara., 1955
- STYAN, J.L. *The Dark Comedy*, Cambridge Univ. Press., 1968
- SYMPHER, Wylie *Comedy, 'laughter'* H. Bergson, 'An Essay on Comedy' G. Meredith, Doubleday Anchor Books, N.Y., 1956

- ŞENER, Sevda *Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu*, T.T.Kurumu Bas.
- ŞENER, Sevda *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları*, Ankara Üniv. Basımevi, 1971
- ŞENER, Sevda *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara 1972
- THOMSON, Philip *The Grotesque the Critical Idiom*, Methuen and Co. Ltd., 1972
- TUNALI, İsmail *Sanat Antolojisi*, ED. Fak. Yayınları, İst. 1965
- TUNALI, İsmail *Bernadotte Croca Estetik'ine Giriş* I.Ü. Ed. Fak. Yayınları, 1973
- UZMEN, Engin *Plautus ve Terentius'un Shakespeare Öncesi ve Shakespeare'in Komedileri Üzerinde Etkileri*, Ank. Üniv. Yayınları, 1969
- VAN O'CONNER, William : *The Grotesque: An American Genre*, Carbondale Southern Illinois Press, 1962

MAKALELER

- And, Metin *"Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi"* Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Yıl 1970, sayı: 1
- Dyson, A.E. *"Swift : The Metamorphosis of Irony"* Essays and Studies, 1958 Wyman and Sons Ltd., London
- Klarmann, Adolf D. *"Friedrich Duerrenmatt and the Tragic Sense of Comedy-"* Tulane Drama Review 1960 No. 4
- Nutku, Özdemir *"Ortaoyunu'nda 'Yabancılaştırma' Kavramı"* Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Yıl 1970, sayı 1
- Özgü, Melâhat *Die Turkei* (in : Heinz Kindermans *"Thater"* Geschichte Europas) X. Bd. s.
- Şencer, Sevda *Karaların Memetleri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, 1972
- Ahmet Kutsi Tecer'in Köşebaşı adlı Oyunu ve Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*, Ankara, 1972

ISBN 975 - 17 - 1115 - 0
25.000.-TL