

**T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TÜRK TİYATROSUNDA KARNAVALESK VE GROTESK SAHNELEME  
İNCELEMELERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Burçu SALİHOĞLU**

**Drama Ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı  
Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. DR. Selen KORAD BİRKİYE**

**Mayıs, 2019**



**T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**TÜRK TİYATROSUNDA KARNAVALESK VE GROTESK SAHNELEME  
İNCELEMELERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Burcu SALİHOĞLU  
Y1312.21009**

**Drama Ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı  
Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. DR. Selen KORAD BİRKİYE**

**Mayıs, 2019**



T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anabilim Dalı Tiyatro Yönetmenliği Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1312.210009** numaralı öğrencisi Burçu Salihoğlu'nun "**TÜRK TİYATROSUNDA KARNAVALESK VE GROTESK SAHNELEME İNCELEMELERİ**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 22.05.2019 tarih ve 2019/11 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 21.05.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
<b>ASIL ÜYELER</b>				
<b>Danışman</b>	Doç.Dr.	Selen KORAD BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
<b>1. Üye</b>	Prof.Dr.	Mehmet BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
<b>2. Üye</b>	Dr.Öğr.Üyesi	H. Esra ÇİZMECİ AVCI	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	
<b>YEDEK ÜYELER</b>				
<b>1. Üye</b>	Doç.Dr.	Doç. Arif Can GÜNGÖR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
<b>2. Üye</b>	Doç.Dr	Doç. N. Uğur ÖZÜAYDIN	İstanbul Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA  
Enstitü Müdürü



## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi Olarak Sunduğum ‘‘ Türk Tiyatrosunda Karnavalesk Ve Grotesk Sahneleme İncelemeleri’ adlı çalışmamda, tezimin proje kısmından sonuçlandığı zamana kadar tüm süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterildiği gibi olduğunu, bunlara atıf yaparak yararlanılmış olduğunu belirtir ve beyan ederim. (.../.../2019)

**Burcu SALİHOĞLU**





## ÖNSÖZ

Meslek hayatımda, oyunculuk ve akademisyenlik arasındaki eşik bende kimliksiz ve müphem bir varoluşsal algı içermekteydi. Şimdi, aslında bu eşiksel durumun benim varlığım olduğunu anladığım ve yaratımın, döngünün, hayatın eşiksellikten beslendiğini düşündüğüm bir süreçteyim. Elbette bu çalışmanın geçirdiğim sürece etkisi çok büyük. Tam da bu nedenle şimdi tamamlamaya karar verdiğim bu çalışma, yaklaşık dört yıllık bir süreye yayıldı. Nihayetinde merak ve biraz endişe içinde geçirdiğim bu dönem sona erdi. Hayatımın dönümlerinden birine ışık tuttuğuna inandığım bir çalışma ortaya çıktı. Bu bakış açısını bana kazandırdığı için, geçip giden zamana huzurla bakarken;

Öncelikle bu süre zarfında beni anlayışla karşılayan, özgün bir çalışma oluşturabilmem için tüm fikirlerimi titizlikle değerlendirip, groteskin sonsuz evreninde beni dizginleyerek çalışmamı belirlili sınırlılıklar ve uygun bir akademik dil çerçevesinde toparlamama ilişkin yönlendiriciliği için tez danışmanım Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'ye çok teşekkür ederim.

Meslek hayatımın her anında şemsiyesi altıda bulunmaktan sonsuz bir güven ve onur duyduğum, bölüm başkanım ve hocam Prof. Mehmet Birkiye'ye, akademik bilgisi, dostluğu ve sonsuz desteğiyle her an yanımda olan sevgili, Doç. Dr. M. Melih Korukçu 'ya, tüm yüksek lisans süreci için beni motive eden arkadaşım, Öğr. Gör. L. Mark Levitas 'a, yanımda oldukları için minnettirim.

Her zaman maddi ve manevi destekçim olan canım aileme, teşekkürlerimle.

**Mayıs, 2019**

**Burcu SALİHOĞLU**



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
<b>1. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. RİTÜELDEN KARNAVALA .....</b>	<b>5</b>
2.1 .Oyun ve Müsabaka.....	6
2.2 Ritüel .....	12
2.3 Karnaval ve Karnavalesk .....	16
<b>3. GÜLMEDEN KOMEDİYE .....</b>	<b>31</b>
3.1 Gülme Nedir(gülme davranışı, gülünç ve komik).....	31
3.2 Gülünçleştirme Yöntemleri: .....	41
3.3 Komedinin Evreleri Ve Komedi Türleri .....	46
3.4 Kavram olarak Grotesk .....	50
<b>4. EŞİK EVRESİ VE EŞİKSELLİK .....</b>	<b>71</b>
<b>5. TÜRK TİYATROSU'NDA KARNAVALESK VE GROTESK</b>	
<b>SAHNELEME ÖRNEKLERİ .....</b>	<b>79</b>
5.1 Şark Dişçisi .....	79
5.2 Kozalar .....	85
5.3 Seni Seviyorum Türkiye.....	94
5.4 Sahibinin Sesi .....	104
<b>6. SONUÇ: .....</b>	<b>115</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>123</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ: .....</b>	<b>127</b>



## ÇİZELGE LİSTESİ

	<b><u>Sayfa</u></b>
Çizelge 2.1: Karnavalesk olanın özellikleri.....	25
Çizelge 3.1: Gülme davranışı ve kategorileri .....	45
Çizelge 3.2: Groteskin öğeleri .....	68
Çizelge 4.1: Eşiksellik ve Normal Toplumsal Yaşam arasındaki karşıtlıklar .....	72
Çizelge 5.1: Şark Dişçisi İnceleme .....	84
Çizelge 5.2: Kozalar .....	93
Çizelge 5.3: Seni Seviyorum Türkiye.....	103
Çizelge 5.4: Sahibinin Sesi çözümleme.....	106
Çizelge 5.5: Sahibinin Sesi .....	112



## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1: Ritüel Ağacı (Schechner,2015,s259).....	13
Şekil 2.2: Karnaval ve Perhizin Savaşı.....	28
Şekil 3.1: Modern Zamanlar .....	41
Şekil 3.2: Photo by Sony Pictures - © 2004 Columbia Pictures Industries, Inc. All rights reserved. ....	55
Şekil 3.3:The Ring (Halka).....	56
Şekil 3.4: X Man.....	58
Şekil 3.5:Westworld .....	59
Şekil 3.6: Reservuar Dogs .....	61
Şekil 5.1: şark dişçisi .....	83
Şekil 5.2: şark dişçisi .....	85
Şekil 5.3:Kozala.....	90
Şekil 5.4: 1.Kadın – Esra Dermancığlu .....	91
Şekil 5.5: 2. Kadın- Binnur Kaya .....	91
Şekil 5.6: 3. Kadın – Demet Evgar .....	92
Şekil 5.7:Kozalar .....	93
Şekil 5.8:Seni Seviyorum Türkiye.....	100
Şekil 5.9:Seni Seviyorum Türkiye.....	101
Şekil 5.10:Seni Seviyorum Türkiye.....	102
Şekil 5.11:Seni Seviyorum Türkiye .....	102
Şekil.5.12: La famme collage .....	109
Şekil.5.13: Gelinin Hazırlığı.....	110
Şekil.5.14: Castor And Pollision .....	110





## TÜRK TİYATROSUNDA KARNAVALESK VE GROTESK SAHNELEME İNCELEMELERİ

### ÖZET

Bu çalışmada, Türk Tiyatrosunda grotesk sahneleme biçimi araştırılarak, 2010 yılı sonrası İstanbul Şehir Tiyatroları yapımı Şark Dişçisi, Pangar Tiyatro yapımı Kozalar ve Bakırköy Belediye Tiyatroları yapımı Seni Seviyorum Türkiye, sahneleme örnekleri incelenmiştir.

Öncelikle oyun, ritüel ve karnaval olguları, gülme ve komedi kavramları, buna bağlı olarak da grotesk ele alınmış, tüm bu kavramlar eşiksellekle ilişkilendirilmiştir. Her biri tablolarla açıklanan kavramların ardından, örnek oluşturan söz konusu oyunlardaki grotesk ve karnavalesk öğeler, Bahtin'in ve Kayser'in bakışına göre sınıflandırılarak tablo haline getirilmiştir. Bu örnekler doğrultusunda Sevim Burak 'ın Sahibinin Sesi oyununa grotesk bir sahneleme önerisi oluşturulmuştur. Metinsel anlamda da karnavalesk öğeleri barındıran oyunun sahneleme önerisinde de Bahtin ve Kayser in grotesk tanımlarına uygun imgeler tablo olarak gösterilmiş ve Türk tiyatrosunda grotesk sahnemelerde ağırlıklı olarak karnavalesk öğelerin kullanıldığı ispatlanmaya çalışılmıştır.

Sonuç; olarak Türk tiyatrosunda grotesk sahneleme biçiminin günümüzde karnavalesk öğeler içermesinin yanı sıra groteskin çağa ve kültüre göre değişkenlik gösteren norm dışılık ve aykırılık içeren, hayal gücünden beslenen bir biçim olmasından ötürü, sahnemelerde kullanılan imgelerin de döneme ve kültüre göre değişkenlik göstermesinin kaçınılmaz olduğu çıkarımına varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Grotesk, Karnavalesk, Eşiksellik, Türk Tiyatrosu*



## ANALISING OF THE GROTESQUE AND THE CARNAVALESQUE STAGING IN TURKISH THEATRE

### ABSTRACT

This study investigates ways of grotesque staging in the Turkish Theatre after 2010 by examining specific productions: Istanbul City Theatre's production of *Şark Dişçisi* (Eastern Dentist), Pangar Theatre's production of *Kozalar*, and Bakırköy Municipality Theatre's production of *Seni Seviyorum Türkiye*. First, I examine the concepts of play, ritual, carnival, laughter, and comedy in relation to grotesque, then I analyze how all these concepts are associated with the idea of liminality. After I explain each concept through diagrams, I classify the grotesque and carnivalesque elements in these specific plays using Bahtin's and Kayser's ideas about grotesque. In accordance with their analysis, I propose a staging for Sevim Burak's play, *Sahibinin Sesi* (The Voice of the Owner). In the staging of *Sahibinin Sesi*, I show the images that suit the analysis of Bahtin and Kayser on a diagram and argue that the carnivalesque ideas are specifically used in the production of plays carrying grotesque qualities in the Turkish theater. As a result, aside from the idea that the grotesque productions in the Turkish theatre carry carnivalesque qualities, since the notion of grotesque images vary according to the period and culture, carry contradictions and ideas outside of the box, filled with imagination, it is inevitable that the elements used in the stagings will vary according to different time frames and cultures.

**Key words:** *Grotesque, carnivalesque, liminality, Turkish Theatre*



## 1. GİRİŞ

Türk tiyatrosunda grotesk, sahneleme biçimi olarak halen kullanılmakla birlikte, bu formun tam olarak tanımı yapılamamaktadır. Bu başlıkta nitelenen sahnemeler iki ayrı biçimin özelliklerini göstermektedir. Geleneksel Türk tiyatrosuna da dayanarak, daha ziyade karnavalesk özellikler taşıyan sahnemeler ve absürt tiyatro örneklerinde görülen, mekanik ve abartılı oyunculuklar, tekinsiz ve ürkütücü mekan ve ses tasarımları içeren yapımlar, olarak iki ayrı grotesk algısı mevcuttur. Bu araştırmanın amacı karnavalesk ve grotesk biçimi inceleyerek günümüz Türk tiyatrosunda grotesk biçimin tekinsiz, karanlık yanından çok karnavalesk, ikiyüzlü, şenlikli, yenilikçi ve yıkıcı yanına dair örneklerin bulunduğunu ispatlamaktır. Bu bağlamda oyun kavramından başlayarak, kolektif ruh, ritüeller ve buradan doğan karnaval olgusu incelenecek, gülünç olan ve komik, komedi ve komedi türleri ve gülünçleştirme metodları araştırılacaktır. Groteskin eşiksellelikle ilişkisine değinildikten sonra, 2010 yılı sonrası sahnelenmiş, Şark Dişçisi, Kozalar, Seni Seviyorum Türkiye adlı oyunlar, karnavalesk ve grotesk bağlamında çözümlenecek ve Sahibinin Sesi adlı oyuna sahneleme önerisi getirilecektir. Bu örnekler sonucunda bugün Türk tiyatrosunda grotesk sahnelemenin karnavalesk biçime yakın olduğu ispat edilmeye çalışılacaktır.

Birinci bölümde oyun, ritüel ve karnaval ilişkisi, karnavalesk biçim ve bunların Türk tiyatrosuna yansımaları incelenecektir. Günümüzde insanın kültürel gelişimi, onu diğer canlılardan ayıran hayalgücü ve kurgu becerisine dayandırılmaktadır. Kurgu ve hayal gücü doğrultusunda gelişen merak, keşfetme ve öğrenme dürtüleri oyun yolu ile tatmin bulur. İnsanın topluluk halindeki yaşamı ve iletişim içerisinde geliştirdiği kolektif süreçler kültürel yapıyı oluşturmuştur. Tüm kolektif süreçler oyun dürtüsü ile başlar dolayısıyla kültür oyun süreçleriyle ilişkilidir. Oyun süreçlerinin temeli hazza dayanır. Zaman içinde kurgusal beceri ve kültürel gelişim temeli oyuna bağlı olan etkinlikler, haz hedefi unutulmuş yaşamsal bir zorunluluk zorunluluğa dönüşmüş

olabilir. Oyun iyi oyun kötü oyun gibi ayrılabilir. Müsabaka ve savaş bir çeşit oyun olduğu gibi, eğitim, kariyer, toplumsal kimlikler ve sanat da başka türde bir oyunun dönüştüğü formlardır. İnsanın kolektif etkinliklerinin oluşumunda oyun kadar bağlayıcı bir başka hareket alanı ise inançtır. İnanç ve ibadet, bir araya toplanmanın, bir sınıf olmanın, bir amaç için birlikte çabalamanın, bir kimliğe sahip olmanın yolu olmuştur. Bir çok kaynağa göre müzik, dans, şiir, tiyatro gibi sanatsal etkinlikler belirli bir amaç için yapılan ritüel etkinliklerinden doğmuştur. Dini ritüellerin şenlikli, kutlama içeren biçimleri sahne sanatlarının doğurmuştur. Bu şenliklerin sahne sanatlarıyla en çok ilişkilendirilene Dionisos şenlikleridir. Ancak daha ziyade oyunla bağdaştırılan, fakat ritüelistik yani harekete ve belirli bir ritme dayalı, tekrarlanan davranışları içeren estetik ritüeller de performatif sanatlara kaynak olma özelliği taşır. Schechner bu nedenle insan ritüellerini toplumsal, dini ve estetik ritüeller olarak üçe ayırır. Edebiyat ve gösteri sanatlarının bugünkü formuna temel oluşturan kutlamalardan bir diğeri karnaval etkinlikleridir. Karnavallar Dionisos şenliklerinin Hristiyanlık'taki uzantılarıdır. Ortaçağın katı kuralları içerisinde halka nefes alması için ayrılan bu eğlence dönemleri genellikle büyük perhizden sonraki bir haftalık süreçte gerçekleşir. Bu etkinliklerde halk her türlü esrikliğe, eğlenceye izin verilen bir coşku içindedir. Herkesin eşit bir düzlemde bulunduğu bu karnavallar, şehrin önemli bir meydanında kalabalık ve coşku içinde gerçekleşen yılın, ticari anlamda da en önemli etkinlikleridir. Çeşitli maskeler ve renkli kostümlerle her sınıftan insan özellikle belirli meslek loncaları arabalarla geçit törenleri yaparak meydana gelir. Bu meydanda türlü eğlenceler gösteriler gerçekleştirilir. Halk tiyatrosu bu etkinliklerde doğar. Karnavallarda otoriteye karşı her türlü eleştirinin ve taşlamanın yapıldığı gösteriler yer alır. Zıtlıkların, ötekiliklerin ve farklı iki görüşün, hoşgörü ile yanyana bulunduğu karnavallarda oluşan kolektif ruh beraberinde yenilenmeyi değişimi ve dönüşümü getirir. Dolayısıyla eskiye ve kurulu düzene karşı yıkıcı bir etkiyi de yaratır. Halk Tiyatrosu komedi türünün önemli örneklerini içerir. Karnavalesk ve groteski komiği oluşturmak için kullanır.

İkinci bölümde; gülme davranışının nedenleri, gülücün tanımı, komedi türleri ve evreler incelenecektir. Bu doğrultuda grotesk kavram olarak yorumlanacak ve günümüzdeki grotesk algı saptanmaya çalışılacaktır. Gülme tepkisi komedi

sanatının konusudur, çünkü komik gülünçten doğar. Gülünç olan estetize edildiğinde komiği doğurur. Gülme, mutluluk ve şefkat nedeniyle oluştuğu kadar, utanç, kibir ve acı karşısında da oluşabilen bir reflekstir. Bir uyarana karşı verilir ve bu uyarının kişide yarttığı algı sonucu ortaya çıkar. Zihinsel bir faaliyettir. Gülünçleştirme biçimlerinden olan groteskin, gülmeye sebep olan nedenleri araştırılarak, groteskin gülme ile ilişkisi tartışılacaktır. Grotesk kavramının çıkışından günümüze kadar olan süreçte nasıl geliştiği ve nasıl algılandığı incelenerek günümüz tiyatrosundan ve sinemasından örneklerle grotesk anlayışın bugün neyi kapsadığına dair bir yorum getirilecektir.

Üçüncü bölümde, eşik ritüelleri ve eşiksellik üzerinde durularak, performatif sanatların eşiksellikle bağlantısı incelenecektir. Bu bağlamda karnavalesk ve grotesk ilişkisine, groteskin, ritüel, karnaval ve performans ve tiyatro içerisindeki rolüne dair bir fikir oluşturulmaya çalışılacaktır.

Son olarak, Türk tiyatrosunda grotesk ve karnavalesk sahneleme örnekleri Hagop Boranyan'ın yazdığı Engin Alkan'ın yönettiği, *Şark Dişçisi*, Adalet Ağaoğlu'nun yazdığı, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği, *Kozalar*, Ceren Ercan'ın yazdığı Yelda Baskın'ın yönettiği, *Seni Seviyorum Türkiye* sahnelemeleri incelenecek ve Sevim Burak'ın yazdığı *Sahibinin Sesi* oyununa, rejisi önerisi getirilecektir. Tüm bu incelemeler sonucunda günümüz Türk tiyatrosunda karnavalesk ve grotesk sahnelemelere ilişkin bir sonuca varılacaktır





## 2. RİTÜELDEN KARNAVALA

Antropoloji, etnoloji, folklor, sosyoloji ve performans kuramcılarının geneli insanın hatta canlının belirli bir sıklıkta, tekrarlanan kolektif eylemlerini incelenme gereği duymuş ve tüm bu insan bilimleri teorilerinin temelini bu araştırmalara dayandırmışlardır. İnsanın kolektif hareketinin çağlar öncesine dayandığı arkeologların tarih öncesi bulguları yoluyla ispatlanmış durumdadır. Mağara duvarlarındaki bu bulgular, barınma, beslenme, korunma gibi içgüdüsel eylemlerin de kolektif biçimde gerçekleştiğini kanıtlamaktadır. Deneyimlerin sistematik eylemlere, tekrarlanan kurallara dönüştüğü bir amacı ve hedefi olan bu davranışlar, sürü halinde yaşayan hayvanlarda da; örneğin arılar, kuşlar ve balıklarda da gözlemlenmektedir. Araştırmacıları en çok etkileyen de bu kolektif eylemlerin benzerliğidir. Bu eylemlerin ortak özellikleri toplu olarak yapılmalarının yanı sıra, belirli bir ritme ve neredeyse koreografik bir düzene sahip olmalarıdır. Hayvan toplulukları tarafından bir içgüdüsel hedefi olmakla beraber bilinçli bir amacı olmayan bu eylemler, insan toplulukları tarafından bir bilinç doğrultusunda tekrarlanmaktadır. Bu noktada, ritüel, oyun, performans gibi kavramlar, ortaya çıkmıştır.

Durkheim 'in kolektif coşkusu, Huizinga'nın oyun kuramı, Turner' in liminal ve liminoid kavramlarıyla açıkladığı ritüel kuramı, Bahtin'in karnaval kuramı ve Schechner' in performans kuramı bir arada yapılan bu tekrarlı eylemlere ilişkin sorulara cevap aramaktadır. İnsanın topluluk halinde bir arada yaptığı eylemler ibadet eğlence yıkım ya da yeniden var ediş gibi farklı amaçlar taşıyabilir ama her şekilde sanatın başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir.

İleride değinecek olduğumuz tüm bu olguları kökeninde barındıran, Dionisos ve Komos şenliklerinden temellenen ve eski komedyanın güldürü biçimlerini de içerisine dahil ederek ortaçağın dini ritüellerinden kendine bir çıkış noktası bulan karnaval olgusu eski komedya geleneği ve güldürü unsurlarını yeni taşlama biçimlerinin ve Karnavalesk biçimin doğmasına yol açmıştır.

Bir şenlik türü diyebileceğimiz karnaval olgusunun çağdaş tiyatrodaki ve de grotesk anlatım biçimindeki etkisi, karnavalesk etkinin grotesk anlatım biçimindeki etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda araştırmanın bu kısmında gösteri sanatlarının tümünün kökeni olan ritüel kavramı incelenirken onun dönüştüğü karnaval olgusu ve karnavalesk biçimin unsurlarına değinilecektir.

## 2.1 .Oyun ve Müsabaka

Tıpkı ritüeller gibi birçok bilim dalının araştırma konusu olan, insanın hatta canlılığın var oluşu kadar eski eğlence, zevk, boş vakit gibi insanın gündelik hayatının dışında olarak algılanan oyun olgusu sözlükte, spor , sanat, eğlence konularının yanı sıra, toplumsal yapı ve düzene ilişkin birbirinden bağımsız birçok anlam içermektedir.

Oyunla ilgili araştırmacıların ortak kanısı, oyunun; temelinde haz duygusunu barındıran, belirli kuralları, sınırları, başlangıcı ve sonu olmakla birlikte esasında gönüllülükle yapılan bir eylem olduğudur. Çocuklarda içgüdüsel olarak var olan oyun davranışı yetişkinlikte bir bilinçlilik içerisinde devam etmektedir. Bir zorunluluğa dayanmadan tercih edilen bu davranışın ortaya çıkış nedeni konuyla ilgili araştırmacıların çokça sorguladığı bir konudur.

Oyun, toplumsal yapı ve düzene ilişkin birçok kavramın içerisinde kullanılmaktadır oysa Danimarkalı kültür tarihçisi Huizinga 'nın dediği gibi kültürden çok daha önce var olan bir olgudur. Huizinga, yalnız insanda değil hayvanlarda da dürtüsel olarak var olan bu davranış biçiminin yalnızca akılla değil ruhla ilgili olduğu, başka bir olgunun karşılığında değil baştan beri var olan olduğu şeklinde açıklar. (Huizinga,2013,17-21)

“ Oyun herşeyden önce gönüllü bir eylemdir. Emirlerle bağlı oyun, oyun değildir.(...) Çocuk ve hayvan oynarlar çünkü zevk alırlar; İşte özgürlükleri tam da bu noktadadır.

Her ne olursa olsun oyun, insan ve sorumlu yetişkin için isterse ihmal edebileceği bir işlemdir. Oyun keyfe kederdir. (...) Oyun her an ertelenebilir ya da iptal edilebilir. Oyun fiziksel ivedilik veya ahlaki bir ödev tarafından dayatılmış bir hiç değildir. Oyun bir görev değildir. Boş zaman içinde gerçekleştirilmektedir. Ancak Kültürel bir işlev haline geldiği zaman zorunluluk, görev ve ödev kavramları ona dahil olmaktadır.” (Huizinga, 2013, s.25)

Oyun hayvan ve insan türlerinin tamamında görünen bir davranış biçimidir. Biyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi birçok bilim dalının araştırma alanına girmektedir. Patrick Bateson ve Paul Martin, Burghardt'ın teorisinden hareketle oyunun biyolojik açıdan beş ölçütünü aşağıdaki gibi sıralamışlardır.

- “Oyun davranışı kendiliğindedir ve birey için ödüllendiricidir; içsel güdülenme gerektirir ve oyunun amacı oyundur. Oyun eğlenmedir.
- Oyuncu, ciddi davranışların normal sonuçlarından bir yere kadar korunur. Oyun davranışı, doğrudan pratik bir amacı veya yararı yokmuş gibi görünür. Bu davranışın sosyal biçimlerinde, davranış anında veya öncesinde, davranışın ciddi olmadığını gösteren özel işaretler ya da mimikler olur. Oyun iş veya ciddi davranışın karşıtıdır.
- Oyun davranışı değişik biçimlerde ifade edilen eylemlerden ve eğer insandan söz ediyorsak düşüncelerden oluşur. Bu davranışın sosyal biçimlerinde, sosyal ilişkilerde rol değiştirme gibi geçici değişiklikler ortaya çıkabilir. Örneğin baskın bir birey oyun oynarken geçici olarak ikincil olabilir ya da tam tersi. Çünkü oyun sürekli değişiklik üretir.
- Bireysel eylemler veya düşünceler defalarca yinelenir ( ama yine de mahrumiyet koşullarında tutulan hayvanlarda görülen dairesel volta gibi kalıplaşmış davranışlara benzemez) Ayrıca yetişkinlerdeki oyunbaz olmayan davranışlara göre tamamlanmamış veya abartılı olabilir. Oyun farklı görünür.
- Oyun davranışı hakim koşullara duyarlıdır ve ancak oyuncu hasta ya da stresli değilse ortaya çıkar. Oyun, zindeliğin göstergesidir.(Bateson & Martin,2014,s. 23-24)

Biyolojik anlamda olduğu gibi bir çok psikoloğun da oyunu tanımlarken ortaya koyduğu bu ölçütlerle Bateson ve Martin ‘in “oyunbaz oyun” kavramını tam tanımlayamamaktadır. Onlar diğer beş maddeye ek olarak koydukları altıncı maddede oyunbaz oyunu şöyle açıklar.

- “ Oyunbaz oyuna (daha kapsamlı bir kategori olan biyolojik oyundan farklı olarak) bireyin kendiliğinden esnek bir şekilde davranmaya ( insanlar söz konusu olduğunda, düşünmeye) daha eğilimli olduğu özel, pozitif bir duygu durumu eşlik eder” .(Bateson & Martin,2014,s. 25)

Adı geçen yazarlar oyunbaz olmayı insani bir durum olarak açıklarken, neşe, heyecan, hayat doluluk, keyiflilik gibi bir takım insani duyguları içerdiğini belirtmektedir. Oyunbaz olmak mizah ile ilişkisi olan, düşünerek bilerek ortaya çıkan pozitif bir haldir. Mizah üretmek oyunbaz olmayı gerektirir. Oyunbaz

insan olayları, durumları, kuralları, farklı bakış açılarıyla algılayabilir ve yaratıcı olabilir. Örneğin; Amadeus Mozart 'ın son derece oyunbaz ve şakacı mizacının müziğine yansıdığı düşünülmektedir. Onun üç sesli Kanonu (KV559) şarkı olarak söylendiğinde müstehcen Almanca sözler gibi duyulan, saçma bir Latince metinden oluşuyor olduğu Robert ve Michelle Root- Bernstein (2001) tarafından fark edilmiştir. Sanatçı başarılı yapıtında oyunbazlığı elden bırakmamıştır.

Oyunbaz oyun en önemli özelliği davranışta her zaman gözlenebilir olmasa da pozitif bir duygu durumu içeriyor olmasıdır. Pellering'e göre insanlarda oyun tek başına ya da sosyal, taklide dayalı ya da hayali, sembolik ya da sözlü, , el becerisine dayalı ya da boğuşmalı olabilir. İnsanlarda ve bazı hayvanlarda görülen yap inan oyunu nesnelere mecazi anlamlar yüklemekle ilintilidir. Örneğin bir tahta parçasını bebekmiş gibi kucaklamak ya da plastik bebeğin göğsünü steteskopla dinlemek birer yap inan oyunudur.(Bateson & Martin,2014,s. 26)

Öte yandan psikolog Eric Berne ' e göre insan ilişkilerinin temelinde yer alan okşanma ihtiyacının yanı sıra, insanın en önemli ihtiyacı uyku dışındaki zamanını düzenleme ihtiyacıdır. Bu düzenlemeyi toplumsal ilişkilerin kaynağı olan oyun yoluyla gerçekleştirir. Temelinde bakarsak, tüm iletişim hadiseleri birer etki tepki oyunudur. Oyunlar kuşaktan kuşağa geçerek kültürü oluşturur. Nihayetinde toplumdaki her üyenin; Çalışma hayatından, törenlere, yakın ilişkilerden, etkinliklere ve oyunlara kadar tüm kategorilerde birincil ve ikincil amaçlar olarak düzeyleri değişse de, temeldeki amacı doyuma ulaşmaktır. Bu özünde bebeklikteki omurganın okşanması ihtiyacından ve onun biyolojik etkisinden çok uzak değildir. (Berne,2001,s.13-19)

Psikoloji kuramları açısından bakıldığında insan yaşamının tamamında bir oyunun içerisindedir. Bilişsel gelişimi oyun evreleri ile doğru orantılıdır. Nesnelere kurduğu ilişki ve bu ilişkinin devamlılığı onun yaşamını sağlar. Yeni deneyimler ve yeni öğrenmeler bu iletişim yoluyla oluşur. Piaget 'e göre oyun içinde insan gerçekleri bir nesnel olarak kavramadan çok anlama ihtiyacıdadır. Bu durum bireyin oyun halindeyken egonun çelişkilerini bastırıp, uyumdan çok özümseme hali içinde olması olarak yorumlanabilir. Oyun yalnızca fiziksel

eylemler yoluyla değil düşünceler yoluyla da gerçekleşir. Kendisi ile iletişimde de insan bir oyun halinde olabilir.

”(...) Piaget, kendiliğinden kurallı oyunları, hem saf alıştırma oyunlarının hem de zaman zaman sembolik oyunların toplumsallaşmasının sonucu olarak değerlendirmektedir. (...) Piaget kurallı oyunlarda, bütün oyunlardaki ilke olan ego içerisinde özümleme ile toplumsal yaşam arasında ince bir dengelenim görmektedir. Diğerlerine karşı bireysel bir zafer kazanma şansında zihinsel bir doyum vardır, ancak bu doyum onur ve adil oyun ilkesini sağlayan oyun kuralları tarafından "meşru" kılınmaktadır.

Özetle, Piaget oyun gelişiminin saf bireysel süreçlerden ve doğuştan gelen özel sembollerden, toplumsal oyuna ve ortak sembolizme doğru ilerlediğini belirtmektedir. (...)”(Nicolopoulou,2004 ,s142)

Eugene Fink e göre; oyun sosyal dünyada aşına olduğumuz bir olgudur. Kişi bazen oyunun içinde yaşar bazen ise oyunu yapandır. Oyunu kendi eylemlerimize bir olanak olarak görsek de oyun bizim insanlarla olan toplumsal temasımızı sürdürdüğümüzün bir kanıtıdır. Her oyun hatta yalnız oynanan oyunlar bile kişiler arası bir hedef içerir. Onu yaşanır, dışsal görünmez. Kişi oyunun öznesi durumundadır ve oyun oynamanın hazzıyla yaşar. Oyun gündelik yorumlarda düşünüldüğü gibi insanın hayatının kenar fenomeni değildir. İnsan için oyun, yaşamın tamamını kaplar.

Oyundan alınan zevk aslında zafere ulaşmanın, kazanmanın verdiği zevktir. Bir amaca ulaşma sürecinde yaşanan haz oyun hazzını içerir. Bu bağlamda amaca ulaşmanın iki yolu vardır. Yarışma ya da benzetme. Şenlikli oyun kötü oyun, oyun ya da oyunbazlık. *And'ın deyimiyle “oyunun işlevinde iki önemli görünüm vardır: ya bir şey için yarışma, karşılaşma ya da bir şeyi yansılama, benzetme. İki işlevi birleştirirsek, oyun ya bir yarışmayı yansıtır ya da bir şeyi başka şeye en iyi benzetmek için yarışır.”* (Çakmak,2012,s.47)

Oyunun temelinde yatan haz iki biçimde hayat bulabilir benzetmenin hazzı ya da kazanmanın hazzı. Oyunun müsabaka yanı bireysel oyunda aktif görünmese de hayat oyununda kazanmanın hazzı temellidir. Aslında tüm yarışmalar bu hayat oyununu kazanmanın hazzına eş değer bir benzetmeden ibarettir. Bu nedenle müsabaka insanın var oluşundan beri en vazgeçilmez oyun biçimidir.

“Ölüm iş egemenlik, sevgi ve oyun insan var oluşunun gizemli ve çok anlamlı temel gerilim dokusunu ve anahtarını meydana getirir. Shiller'in dediği gibi “...insan yalnızca oynadığı yerde tamamen insandır. Şunu da diyebiliriz ki insan yalnızca çalıştığı, mücadele

ettiği, ölüme karşı durduğu, sevdiği yerde tamamen vardır.”(Fink,2015,s14)

Fink, bu günün insanının hayatta kalma kültürel yapının içinde var olma savaşının özünü, temeldeki oyun oynama dürtüsünden aldığını ve kazanılacak en önemli müsabakanın hayat oyununda ayakta kalmak mücadelesi olduğu görüşüyle yaşamın gerçeğini oyun olgusundan hareket ederek açıklar.

Oyunun belirli bir yere uymayan, sabitlenmeye, yerleştirmeye, yerelleştirilmeye karşı inatçı olmakla birlikte geçici olduğunu söyleyen Victor Turner da, ritüelden ritüelleştirmeye geçiş yaptığı gibi oyun yerine oyunbazlıktan söz etmiştir. Ona göre tiyatrodan, dini törenlere, kazanma – kaybetme ilişkisinde, güç gösterisi ve rekabete birçok alanı kapsayan oyunbazlık her yerde ve hiçbir yerde olmakla beraber ekmek kaygısı dışında kalan şeyleri temsil etse de, kültürümüzün yeniden yapılanmasını sağlar. (Schechner,2015,s39)

Schechner, Turner’in bu çıkarımını çelişkili bulurken, Oyunun edimleri şablonundan, yani; yapı, süreç, deneyim, işlev ideoloji, çerçeve açısından yorumlanarak zorlayıcı değil heves içerebilir olabileceğini savunur. Bu noktadan hareketle oyun kavramının ve de oyun olarak algılananın batı ve doğu felsefelerine göre karşıtlıklarını saptar.

Ona göre; Oyun bugün batıdaki anlamıyla içi boş bir alan olup, ikiyüzlülük, gerçek dışılık ve maskaralığın lekelediği bir etkinliktir artık. Ritüel ve oyun ilişkisi ile ilgili ortaya çıkan kuramlar oyuna gösterilen ilgiyi arttırsa da, oyunun en çok ciddiye alındığı alan savaş oyunlarıdır. Aslında oyun oynamayı böyle lekeleyen, onun çoklu gerçekliğinin, gerçek - dışı bir yapmacıklıkla otoriteyi barındıran bir gerçeklik hiyerarşisine yerleştirilmiş olmasıdır.

Doğudaki bakışı, yanılısama ve oyunun Sanskrit dilindeki karşılığı olan Maya ve Lila’nın anlamından yola çıkarak açıklar. En iyi şekilde tercümesini dönüşüm olarak açıkladığı maya kelimesi aslında gerçeği hayatın kendi gerçeğini ifade eder. Lila kelimesi ise daha sıradan bir kelime olup oyun spor drama anlamına gelir. Maya ve lila birbirini kapsar. Hintli bakış açısından, oynamak evreni oluşturan şeyin kendisidir. Oyunda olma hali bütün ilişkilerin geçici olduğunu kabul etme hali, dönüşümün geçirgen gerçekliğin kabul edildiği bir dünyadır. Ulaşılabilecek olan nihai bir gerçeklik bir “O” yoktur. Tek gerçeklik herkese açık, dönüşebilen, birbirinin içine işleyen çoklu maya – lila gerçekliğidir.

Temelde Schechner, batıdaki, tanrı yarattı ve yaratım bitti, gerçekliğin içinde hiyerarşi vardır, görüşünün karşısında, doğuda, yaratım ve yıkım bir döngüdür sürekli yaratım devam eder, fikrini ortaya atar. Dolayısıyla oynamak batıda düşük bir konumdadır, ciddi ve gerçek değildir, katı kurallarla ve şiddet içermediğinde iyidir, güçsüz, dişil ve çocuksudur, erotik olanı baskılar, geçicidir. Doğuda ise ayrıcalıklı bir tanrısal bir yaratım sürecidir. Yaratıcı ve yıkıcıdır. Hem dişil hem erildir tanrıların en güçlü hareketidir, erotik olanı esrik olarak tasvir eder, kalıcıdır. (Schechner, 2015)

Şu halde görüyoruz ki; insanın en temel dürtüsü olan oyun dürtüsünün toplumsal insanın hayatındaki yeri hakkında iki görüş vardır. Bu iki görüş birbirine karşı olmayan iç içe geçen ve birbirini tamamlayan görüşlerdir. Şöyle ki; oyun insanın toplumsal hayatının, iş, ilişkiler, kurallar dışında kalan boş zaman denilen zamanın içinde eğlence ve haz odaklı bir uğraşıdır. Aynı zamanda çocukluktan itibaren haz odaklı bu eylemin tüm toplumsal ilişkilerin kültürel eylemlerin varlığına sebep olan büyüdükçe haz odağını yitirmiş olarak birer ödeve dönüşen her türlü davranışı kapsadığı görüşüdür. Günümüz dünyasında oyun oynayan insandan, çalışan insana geçiş sürecini sert kırılmalarla yaşanmamaktadır. Çalışma hayatı ve eğitim sürecine yaklaşım biçimi artık çocuğa belirli bir metodun içerisinde, kendince kuralları ve kazançları olan bir oyun gibi sunulduğundan kişi oyun dürtüsünün tatminini belki de bu süreçte yaşayabilmektedir

Tüm araştırmalar gösteriyor ki insan kültürü içinde oyunun varlığı ve de kültürün oluşumundaki oyunun rolü tartışılmaz. Bu referanslar doğrultusunda diyebiliriz ki, Oyunlar her şekilde içerisinde hazzı barındırmaktadır. Kötü oyun veya yıkıcı oyun ve şenlikli oyun diyebileceğimiz iki ayrı yönü bulunmaktadır. Çocukların boğuşma oyunları ile evcilik oyunları arasındaki ortaklık haz duygusu olsa da içerdiği şiddet anlamında ayrım içindedir. Yahut toplu bir dans ile toplu halde ilerleyen bir ordunun hissettiği haz özünde aynı olmakla birlikte eylemin sonuçları bakımından farklıdır. Oyun dürtüsü insan ilişkileri, toplumsal davranışlar ve gelenekler açısından belirleyici olmuş olabilir. Öte yandan kesinlik içeren bir yönü vardır ki, oyun dürtüsü, günlük yaşamın dışında kalan toplu eğlence törenlerinin kökenini oluşturur.

## 2.2 Ritüel

İnsanlık tarihinin kültürel evrelerinin en temel birimi olan ritüeller kutsal ya da gündelik her türlü geleneğin başlangıcı niteliği taşıyabileceği gibi bugün toplumsal yaşamın aldığı şeklin belirleyicisi olarak kabul edilebilmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre; ritüel sıfat anlamı olarak bakıldığında adet, isim anlamına bakıldığında ise ayin anlamına gelmektedir. (TDK sözlük, 2015) Ritüelin ayin anlamı kutsal bir amaç için yapıldığı fikriyle örtüşür.

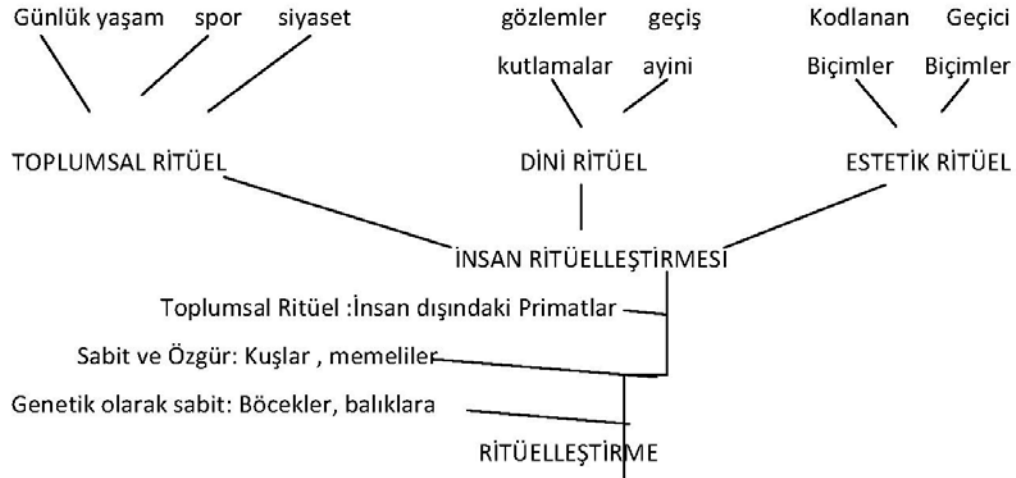
Schechner ritüelleri hayvanların evrimsel gelişiminin parçası, biçimsel niteliklerle tanımlanabilir ilişkiler içeren yapılar, anlamın sembolik sistemleri, performatif süreçler ve deneyimler olarak niteler. Kutsalla özdeşleştirilse de artık tartışılan seküler ritüel kavramının izini sürerek kutsal ile seküler arasındaki duvarları oyunla çalmak arasındaki duvarlar kadar geçirgen ve de kültüre özgü olarak nitelendirir. Ritüelleri var olanı korumaya yönelik değil, yeni malzemeler oluşturan geleneksel davranışları tekrar bir araya getiren dinamik performatif sistemler olarak açıklar.

“Etolojik anlamda konuşmak gerekirse, ritüel, yoğunlaşma, mübalağa, yinleme ve ritim yoluyla sıradan davranışın, genellikle çiftleşme hiyerarşi ya da kendi alanını belirleme konularıyla ilgili özgün işlevlere hizmet eden özel davranış dizilerine dönüştürülmüş halidir.”(Schechner, 2015, s.259)

Bazı grup hayvan davranışlarıyla insan ritüelleri arasında bir benzerlik algılanabilir. Ancak örneğin bir arı dansı ile, ki bu örüntülü davranış dizgesine gözlemci bir insan dans adını vermektedir, insan ritüelleri arasında en kökten ayırım arı topluluğunun alternatifi olmaksızın bu örüntüyü, aynı biçimde ve hiç değişmez kurallar dizgisiyle gerçekleştirmesidir. Oysa bir dansçı bir gece koreografiyi kendi istediği yönde değiştirebilir. Bir arının farklı hareket yapması duruma karşı çıkması ya da itirazı onun DNA sınırını farklı olma ihtimalini doğururken bir dansçı için işini kaybetme ihtimalinden daha fazla bir sonuç çıkarılmasına sebep vermez. Schechner in de dediği gibi; bir palyaçoya tuhaf hareketler yaptıran, bir dansçıyı parmak uçlarında durmaya iten, bir oyuncuya yüzlerce yıl önce yazılı sözleri ezberletip söyleten şey tuhaf bir zevktir. Aynı tuhaf zevk şarap ayini, bir inisiyasyon ritüeli ya da dünya kupası maçı için de geçerlidir.(Schechner,2015,s260)



Schechner etolojik bakış açısıyla, ritüelin evrimini bir ağaç gibi şemalandırmıştır.



Şekil 2.1: Ritüel Ağacı

**Kaynak:** Schechner,2015,s259

Bu şemanın ilk bölümünü, Ritüelleştirme; aşağıdan başlayarak sırasıyla; Genetik olarak sabit; böcek ve balıklar, sabit ve özgür; kuşlar ve memeliler, toplumsal ritüel; insan dışındaki primatlar, olarak bölümlenmiştir.

İnsan ritüelleştirmeleri ise üç kategoride toplanmıştır;

- Toplumsal ritüel: **a)** Günlük yaşam **b)** Spor **c)** Siyaset
- Dini ritüel: **a)** Ayin **b)** Kutlama (Şenlik)
- Estetik ritüel :**a)** Kodlanan **b)** Geçici

Bu üç kategoride de amaçlar ne olursa olsun, söz konusu olan bir insanın role büründüğü, bir oyun içinde olmasıdır. Ve bu noktada Schechner'in de sorduğu, insana tüm bunları yaptıran tuhaf zevk nedir? sorusunun cevabı, insanın oyun davranışının kökenine bağlanmaktadır.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde; **ayin** kelimesi “Dini tören, ritüel “ olarak açıklanmaktadır. **Şenlik** ise “Belli günlerde yapılan coşku veren eğlencelerin tümü, Bayram” **bayram** ise “milli veya dini bakımdan önemi olan ve kutlanan gün” olarak tanımlanmaktadır. (T.D.K. gov.tr.) Şu halde şenlik ve ayin dini ritüellerin iki ayrı biçimidir. Her ikisi de çıkış noktası olarak insanın oyun hazzına dayanmakta ve hayal gücüyle desteklenerek şekillenmektedir.

Yerleşik hayata geçmeden önce de günlük hayatın sıradan avlanma, barınma, çiftleşme işlerinin yanı sıra devam eden ritüeller, son derece önemlidir. İsraili arkeolog Yosef Garnfinkel; Cilalı Taş ile Bakırtaş Döneminde insanlar arasındaki etkileşimi tanımlamak için kullanılan en popüler konunun ritüeller olduğunu, ileri sürmektedir.(Ehrenreich,2009,s.58) . Bulunan birçok mağara figüründe, gündelik hareketlerin dışında, düz sıra ya da halka halinde, yüzlerinde maskeler, ellerinde sopalarla çizilmiş topluluklar aynı zamanda tüm dini ritüellerin (ayin- kutlama) göstergeleri sayılmaktadır. Danslı ritüellerin ne zaman doğduğu bilinmese de; yakın zamanda İngiltere de bulunan mağaranın tavanında on binlerce yıl önce nesli tükenen hayvan figürleriyle birlikte, dans eden kadınların bulunması, dansın yazıdan çok önce var olduğunun ve de kayalara kaydedilecek kadar önemli olduğunun işaretidir. İnsan varoluşundan itibaren ölüm – yaşam arasındaki kavgasında, çeşitli geçiş, değişim dönemlerinde, çiftleşme, savaş, ölüm gibi toplumsal değişim anlarında tekrarlanan hareket dizilerine ihtiyaç duyduğu birçok eski destanda da görülmektedir.

Ritüellerin elbette ki bir amacı vardır. Gordon Marshall, Gluckman ve Cazeneuve gibi araştırmacılar ritüelleri belirli bir geleneğe bağlı olarak tekrarlanan hareket dizileri olarak nitelendirerek ayinden ayırmışlardır. Bu da Schechner'in ritüel ağacındaki kategorileşmeyi desteklemektedir. Ritüellerin birebir dinsel olmaları gerekmemekle birlikte zaman içinde değişim gösterebilecek davranış dizileri olduğu fikrindedirler. Ayinler ise Gluckman' a göre; gizemli ya da dinsel amaç ya da araçlara dayanarak şekillenebilen sınırlı bir kategoridir. (Birkiye,2007,s.44) Yani ayin ritüelin bir biçimidir denebilir.

Siggins ise ritüel kavramını; İlkel toplulukların büyüsel-dinsel ayinleri bağlamında bakıldığında; Sıkça özel sözcük biçimleriyle ya da özel (ve gizli) bir sözlükle gerçekleştirilen ve genellikle önemli durum ya da eylemlerle bağıntılı olan dinsel ya da büyüsel tören ya da işlemler sistemi; teknolojik rutinle bağlantılı olmayan, gizemli varlık ya da güçlere göndermede bulunan durumlar için, önceden belirlenmiş formel davranış; genellikle din ya da büyü içerikli ve geleneklerce kurulmuş bir dizini izleyen eylemler dizisi olarak nitelendirir. Bunun yanı sıra Psikanalizde; obsesif – kompulsif davranış, psikolojide, günlük yaşamda tekrar edilen davranışlar, Etolojide ise bazı

türlerde görülen ve birincil dürtülerin giderilmesine yönelik olamamakla birlikte tekrar edilen davranışlar olarak kategorize etmiştir.( Akyol ,2009 s.18)

“Durkheim, ritüellerin toplum birliğinin bir tür dışavurumu olduğunu ve görevlerinin toplumsal dayanışmanın, özellikle de toplumsal düzenin dayanakları olan duyguları yineleyerek, güçlendirerek toplumu ya da toplumsal düzeni yeniden yaratmak olduğuna ve ritüellerin kişinin nesnel huzurunda nasıl davranacağını belirleyen davranış kuralları olduğuna yönelik bir kuram ortaya koyar.”(Akyol,2009,s.21)

Bununla birlikte Durkheim ritüeli kutsal kategorisinde değerlendirerek, tamamen din için ve dine bağlı konulara ait olarak inceler. Toplumu bir arada tutan kuralları ritüel olarak nitelendirerek, eylemlerin inançları doğurduğunu inançların ise eylemi doğurmada yetersiz kalacağını söyler. Buna karşılık, Leach bunun keskin bir ayrımı olamayacağını, ikisi arasında bir süreklilik olduğunu savunur. Ritüeller yalnızca kutsal kapsamında yer almaz herhangi bir amaç için tekrarlanan ve gelenekselleşmiş her türlü davranışı içerir. Buna bağlı olarak ritüel tanımının içine, kravat takmaktan, el sıkılmaya, din adamlarının ibadetine kadar bir çok eylem dahil edilebilir.(Birkiye ,2007,s.45)

Bunun ile bağlantılı olarak Sklar'ın hareket bilgisi diğer bilgilerle iç içedir ifadesine değinilebilir. Hareketler, içindeki anlamı tam ve açık olarak ifade etmese de kültürel bir bilgi birikiminin sonucudur. Örneğin kilisedeki diz çökme eyleminin yarattığı duygu, tevazuu kavramının bilinmesinden kaynaklıdır. Hareket “anda” gerçekleştiğinden, hareket yoluyla öğrenme diğer tüm öğrenmelerden daha farklıdır. Temelinde bir haz etkisi içerir. Hareket bir bilgi içerir ve sözü vardır. Bu bilgiyi algılamak için hareket anındaki bedene bakılmalıdır. Bu tür hareket deneyimlerinde sözlü ifadeye dönüşmemiş gizli bir bilgi üretimi söz konusudur. (Ünlü, 2009,s.62-65) Şu halde ritüeller birçok bilgi aktarımını ve öğrenmeyi beraberinde taşıyabilir. Bu noktadan bakıldığında ritüellerin toplumda bir öğrenmeyi gerçekleştirdiği ve bir devamlılığı sağlamak için tekrarlandığı söylenebilir. Marksistlerin ritüeller ile ilgili yorumu insanlar arasındaki gerçek ilişkileri değil düzenin istediği ilişki biçimlerinin kodlanmasında yardımcı olduğu yönündedir. Yanlış biçimle yayılan ritüeller gerçekliğin anlaşılması ile değil var olan düzenin devamlılığının sağlanması ile ilgilenir. (Birkiye,2007) .

Ritüeller tarihte özellikle sanat spor gibi günlük işlerin dışında birçok kolektif alanın da kökenidir.

Sonuç olarak; Kültürel yapının önemli bir parçası olan tiyatro sanatının da birçok kolektif alan gibi, kökeni ritüellere dayandırılabilir. İnsan ritüelleşmesinin bir kolu olan sanatsal etkinlikler içinde tiyatronun da bugünkü haline, yani sahne üzerinde, metne bağlı rol oynamaya dayalı formuna gelişi, oyunun yanı sıra eğleceli ritüellere, Dionisos şenliklerine dayandırılmaktadır. Bu şenlikler tek tanrılı dinlerde başka formlara bürünmüş olsa da tiyatronun değişimine ve türlerinin çeşitliliğine sebebiyet veren etkinliklerdir.

### **2.3 Karnaval ve Karnavalesk**

Tarihe bakınca her türlü halk kutlaması gibi Karnaval da aristokrat ve hakim sınıfın egemenliğinin harekete geçirdiği bir yer altı hareketi olarak görülebilir. Karnavallar Avrupa halk kültürünün en önemli şenlik türü olarak nitelendirilebilir. Metin And karnaval kelimesinin eski Osmanlı şenliklerinde geçit alaylarında karadan yürütülen gemileri anlatan currus ve navalis kelimelerinden türeyebilmiş olacağına değinmektedir.(And,1992) Buna karşın karnaval sözcüğünün kökeninin birçok kaynakta Latince etin saklanması anlamına gelen ‘carne’ ve ete veda anlamına gelen “valle” kelimelerinden türemiş olduğu söylenmektedir. Karnavallar Ortaçağ Avrupa’sında Katoliklerin, Büyük perhizin bir hafta öncesi arefe günü olan son salıya kadar süren kutlama ritüelleridir.

Her zaman doğal döngüde tekrar eden biyolojik ya da tarihsel bir zamana hatta bireysel yaşamların kırılma noktalarıyla ilişki içinde olan bayramların kendine has karakterleri vardır. Bahtin ‘e göre, Kültürün önemli formlarından biri olan bayramlar düzenli dinlenme ihtiyacı ile açıklanabilse de her zaman özsel bir anlam ve felsefi bir içerik taşır. Bir dinlenme süresinin bayram olabilmesi için; ona, insan varoluşunun yüce amacı tarafından tasdik edilmiş, ruhani ve ideolojik boyuttan bir şeyler eklenmelidir. Pratik koşulların dünyası tarafından değil, idealler dünyası tarafından bir tasdik olmadan şenlik olmaz. Ortaçağın resmi bayramları kiliseye ve feodal düzene ait olup, desteklenmekteydi. Ancak bu bayramlar halkı düzenin dışına çıkaramamakla birlikte onlara yeni bir kapı açmamaktaydı.

Ortaçağın resmi bayramları, durağan olanı, yani; hiyerarşiyi geçerli siyasi ve ahlaki değerleri, normları ve yasakları onaylıyordu. Bu yüzden resmi bayramlar

bütünüyle gülmeye uzak bir ciddiyet taşırdı. O bayramlar insanın hakiki şenlikli doğasına bir ihanet niteliğindedi. Oysa karnavallar halkın ikinci hayatıydı. Halkın bu zamanda yaşadığı hayat, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun hayalî alanıydı.

“Denilebilir ki karnaval, resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizdi. Karnaval, zamanın hakiki bayramıydı; oluşumun, değişimin ve yenileşmenin bayramı. Ölümsüzleştirilmiş ve tamamlanmış her şeye düşmandı” (Bahtin,2013, s.36)

Karnavalda, resmi kültürün tam karşısında konumlanan bir halk kültürü söz konusudur. Karnaval meydanı Bahtin ‘in dediği gibi, her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alayın, tepetaklak edilen hiyerarşinin, küfürler, şiddet ve kabalıkla ihlal edilen davranış kurallarının, bedensel iştah ve aşırılıkların kutlanması olarak kendini dışa vuran, bir halk bilincinin mekanıdır. Beden imgesi karnavalın merkezindedir ve bu imgede insan varlığının mutlak sınırları ihlal edilirken yaşamla ölüm birbirine karışır. Karnavalın en can alıcı noktası da yaşamın maddi ve bedensel boyutuna yapılan bu vurgudur. Bahtin’ e göre karnaval imgesi, egemen sınırların izin verdiği ölçüde değil gülmenin başkaldırısının verdiği güçle, yüksek kültür ve aşağı kültür arasında gedikler açabilir ve farklı alanlara sızar.(Bahtin ,2015,.24,25)

“Gülmenin olağan üstü bir gücü vardır: Nesneyi yakınına getirir, onu parmağın bildik hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukarıdan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar merkezine bakar ondan kuşkulandır, onu böler parçalara ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar. Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanınan bir nesneye dönüştürür. Böylece özgürce araştırılması için zemin hazırlamış olur. Gülme korkusuzluk gibi bir ön koşulun gerçekleştirilmesinde yaşamsal bir etmendir; bu ön koşul olmaksızın dünyaya gerçekçi olarak yaklaşmak olanaksızdır. Gülme nesneyi kendine çekip bildik kılarak onu gerek bilimsel gerek sanatsal sorgulayıcı ve özgür deneysel düş gücünün korkusuz ellerine teslim eder”(Aktaran, Sanders B. Kahkahanın Yıkıcı Zaferi s.34)

“*Gülmeyi bastırmak olanaksızdır.*” (Sanders B.2000, s.80) Gülme bastırıldığında daha büyük şiddetle ortaya çıkma eğilimindedir. Antik çağdan itibaren, toplumun baskı görmüş kadınları kendilerinin olan bu hakkı geri almak için toplum düzenini altüst ederek adaleti sağlamak ihtiyacıydı. Düzenin

altüst edilebildiği, tüm olmazların gülmenin koruyuculuğu altında meşru sayıldığı karnaval ortamı bu nedenle, geçmişteki esrikleşme şenliklerinde olduğu gibi, en çok kadınları misafir ederdi. Denilebilir ki karnavalların önderi kadınlardı. Yılda belirli zamanlarda hem de perhize girmeden hemen önce ifade ve özgür hissetme şansı bulunan bu ezilen kesimin önderliğindeki halk kutlamalarında gülmenin patlaması kaçınılmazdı. On beşinci yüzyılda kadınların katıldığı çok fazla cümbüşlü şenlik bulunmaktaydı.

Ortaçağ resmi bayramları, durağan ve değişmezdi. Bu yüzden de gülmeye yabancı duruyordu. Hiyerarşiyi, ahlaki değerleri ve normları içeren tartışılmaz olarak ortaya koyan bu bayramlara rağmen hakiki şenlikleri ve gülmeyi yok edebilmek mümkün değildi. Resmi alan dışında bayramı kutlamak yasal hale getirilmeliydi.

“Karnaval günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü bir tür tersine çevirme ya da başkaldırma töreni olarak yorumlanmıştır. Günlük yaşamın kurulu düzenini neredeyse ütopyacı bir anarşi karşısında çözüldüğü, bütün hiyerarşik yapıların tersyüz olduğu ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kakhaha, çılgınlık ve oyun dünyası olarak görülmüştür. Hepsinden önemlisi normal yaşamın bastırma ve yasaklarının geçerliğini yitirdiği ve her tür zevk biçiminin birden olanaklı hale geldiği bir teni kutlama olarak anlaşılmıştır. Gerçekten de şenliğin adı bile “tene veda” anlamına gelen (Latince ten anlamın gelen canis veda anlamına gelen vade sözcüklerinden) Büyük Perhiz’den önce tenselliğin bir tür son utkusu olarak yorumlanmıştır. Tenselliğin bu bu kutsanışının çeşitli zaman ve mekanlarda kendine özgü tezahürlerinin, farklı dönemlerde ve farklı kültürel bağlamlarda mevcut somut simgeselliklerin olduğunu biliyorsak da bu karnaval geleneğinin temel biçimsel birliği yapılan neredeyse bütün önemli çalışmaların varsayımlarından biri olmuştur. (Sanders,2000 s.182)

Burada söylendiği üzere daha önce kelime köküne değindiğimiz karnavalın, aslında çıkış noktasındaki ete veda etme durumundan çok, tensel olan her şeye veda edilmesi anlamında kullanmak daha doğru olabilir. Dolayısıyla her yeme içmenin yanı sıra cinsellik ve esrikliği içeren güdüsel her şeyi barındırabilir. Karnaval şenlikleri aynı zamanda gülmeyi içeren, soytarılar, cambazlar, hokkabazlar, parodi edebiyatı ve komik ayinleri kapsayan bir mizah kültürünü taşır. Yürüyüşler ve geçitlerin yanı sıra ,” Deliler bayramı” , “ eşek bayramı” gibi bayramlar ve Paskalya Gülüşü (risus paschalis) eğlencesi gibi kilise bayramlarıyla bir paralelliği vardır. Halkın düzenlediği Bu törenlerde palyaçolar

ve soytarılar katılımıyla komik olan gerçekleşir hatta ciddi bazı törenlerin de taklidi yapılırdı.

Karnaval ritüelleri, özellikle Roma Satürn Bayramı ve Ortaçağ karnavalları halk bilincinin ve halk kültürünün ifadeleri haline gelirken, dinsel ritüeller olmaktan uzaklaşarak, büyü ve dua karakterinden çıkıp kilise dinselliğinin tamamen dışında konumlanmışlardır. Oyun unsurunun güçlülüğü, duylara hitap edişi yönünden karnaval imgeleri gösteri sanatlarındaki imgelere çok benzerler. Ancak başta da söylediğimiz gibi yalnızca sanatsal bir formda gösteriden ibaret değil, hayatın bir oyun kalıbına göre şekillenmiş halidir. (Bahtin. M. Rabelias ve Dünyası s.33)

“Aslında karnaval sahne ışığı nedir bilmez; başka bir deyişle aktörlerle seyirciler arası herhangi bir ayırım kabul etmez. Sahne ışıkları karnavalı yok ederdi; tıpkı bir tiyatro oyununun ışıklar olmadan sahnelenememesi gibi. Karnaval insanlar tarafından seyredilen bir gösteri değildir; insanlar onun içinde yaşarlar, herkes ona katılır zira karnaval ruhu bütün insanları kucaklar. Karnaval olduğu sürece onun dışında başka bir hayat yoktur. Karnaval zamanında hayat sadece onun yasalarına tabidir, yani onun kendi özgürlüğünün yasalarına. Karnavalın evrensel bir ruhu vardır; o, tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumdur. İşte karnavalın özü budur, katılımcıların hepsi bu özü canlarıyla kanlarıyla hissederler.” (Bahtin 2013s.33)

Karnaval zamanı, hiyerarşik düzenin, rütbelerin, ilişkilerin dayatılan görgü kurallarının normların kısıtlayıcı bağından uzak, bambaşka bir ilişki biçimini içerir. Bu da insanlar arası mesafeye izin vermeyen bir ifade, bu zamanlara özgü olan karnavalesk bir ifade biçimi doğurmuştur. Fransız yazar ve felsefeci Rabelias'nın eseri Gargantua'da bu biçim temsil edilmiştir. Karnaval modern zamanların parodilerinden oldukça uzakta olmakla birlikte aslında karnaval dışı hayatın bir parodisidir. Yalnızca olumsuzluk içermeyen yergi, bir tersyüz olma, , taklit, hakaretler içerir. Ortaçağ'da soytarılar elle tutulamayan gerçekliği açıkça dile getiren, yasaları hiçe sayan habercilerdir.

Karnaval gülüşü, katılan katılmayan herkese yönelik, şenliğe özgü olup, komik bir olaya verilen bireysel tepki niteliğinde olmaksızın, neşeli, zafer dolu, hayat verici, inkar edici, alaycı ve taklitçi, bir halk gülüşüdür. Ancak ortaçağın mizah kültürünün tamamını oluşturur. Bu dönem, Rönesans'ta, gülmenin özgür eleştirel bir tarihsel bilincin biçimi haline gelişini hazırlamıştır. Ortaçağda folklorik gülme kilise sınıfı dahil her düzleme yayılmıştı. Halk gülüşü yerel

pagan ayinlerinden kalma alışkanlıkla her türlü törenin içerisinde yer bulmaktaydı. Düğünler, vaftizler ve toplu ayinlerde bunlara rastlamak mümkündü. Ancak Ortaçağın başlarında tüm törenlerde devam eden bu gelenek daha sonra kilise yakınlarında yasaklanmış, fakat Pazar yerlerinde devam eden karnavallara dönüşmüştür. Bu saf gülme ayinlere kilise törenlerine paralel olarak yürümüştür. Örneğin, önceleri eğitimciler ve düşük düzeyli papazlar tarafından St. Stephan yortusu sırasında (6 Ocak) kutlanan “ Deliler Bayramı” sonraları yarı meşru olarak pazarlarda ve meydanlarda devam eden resmi kültürün parodisinin yapıldığı karnavallara dönüşmüştür.

Ruhban sınıfı arasında tartışmaya yol açan bu etkinlikler şenlikleri savunanlar tarafından; hiç havalandırılmayan şarap fıçısı zaman içinde çatlar. İnsanlarsa sağlam olmayan fıçılardır. Bozulmaması için hava almasına izin verilmelidir. Ancak böylece Tanrı’ ya hizmeti şevkle gerçekleştirebiliriz, şeklinde açıklanmıştır. Hristiyan kültü ile karşıt olan bu görüş yılda bir kere yalnızca Deliler Bayramı’nda boşalım sağlayan ve ortaçağ insanının ikincil yaşamı olan karnavalı onaylıyordu. Fakat birçok kez yasaklanmış olan deliler bayramı, yasal olmayarak yapılmıştır. İlk kısıtlamalar Toledo Konseyi tarafından yedinci yüzyılda da getirilmiştir. İlk kınamadan sonraki dokuz yüzyıl boyunca bayramın yarı yasal kutlamaları devam etmişti.

Fransa, İspanya, İtalya gibi ülkelerde yılın en önemli olayını oluşturan karnavallar, kentlerin ana meydanlarında ve ona bağlı sokaklarda çeşitli şehirlerden ve köylerden gelen insanları konuk ederlerdi. Bu meydanlardan, Roma’da Corso, Venedikte San Marco en önemli karnaval mekanlarıydı. Karnavallar elbette ki yüzyıllar öncesine dayanan şenliklerin birçok özelliğini taşımaktaydı. Genellikle geçit törenlerinin yanı sıra gösterilerin düzenlendiği; karnavallar, tüm halkın katılımcı olduğu oyunlar olarak da nitelendirilmektedir.

“Bu törenlerden birinde 1540 da Rebalias ‘ın adı zikredilmiş ve şölende ilahi yerine “Gargantua’nın Chonicale’i okunmuştu.”Böylece Rabelias ‘cı gülme ana rahmine ilk ritüel ve gösteri geleneğine dönmüş görünüyordu.(Bahtin, 2015s.94)

Karnaval gösterilerinin en önemli ögesi şüphesiz geçit törenleriydi. Bu geçit töreni çeşitli kostümler giymiş insanların taşındığı süslü arabalarla yapılıyordu. Ayrıca karada veya denizde düzenlenen, mızrak döğüşü ve kürek yarışları karnavalların önemli öğeleri arasındaydı. Bölgesel farklılık göstermekle beraber



genellikle, vaaz verme oyunu, evlenme oyunu, bir kalenin ele geçirildiği kuşatma oyunu gibi oyunlar mutlaka sergileniyordu. Sahnelenen bu oyunlarda karnavalı ve perhizi simgeleyen figürler bulunurdu. Karnavalı şişman bir adam perhizi ise zayıf bir kadın simgelerdi. Genellikle Karnaval göbekli, pembe yanaklı, neşeli bir adamken perhiz balıklarla gezen ve bir fiçinin üstüne oturmuş bir adamdı. Perhiz ise siyah giysiler giyen balık taşıyan yaşlı ve sıska bir kadındı. Özellikle bu iki figürün ortaya çıktığı, karnaval ortamının karakteristik özelliklerini, Flaman resminin Rönesans'taki en önemli temsilcilerinden Pieter Brueghel' in " Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş "adlı resminde ( 1559) açıkça görürüz. (Resim1)

Arsal 'ın söz konusu yapıtla ilgili çözümlemesinde belirttiği üzere; yaklaşık Yüzyetmiş kişinin bulunduğu kalabalık bir meydanda, bira fiçisi üzerine oturmuş şişman adam Karnaval ile, bir rahip ve rahibe tarafından çekilen el arabasındaki sıska kadın olan Perhiz, bir mızrak savaşı yapmaktadır. Karnaval elinde şişe takılı sosis ve et Perhiz ise üzerinde bir ringa balığı olan fırın küreği tutmaktadır. Bu iki figür arasında gördüğümüz savaş perhizden önce üç gün yapılan temsili oyunların en yaygını idi. "Son Salı" günü karnavalı figürü temsili olarak yargılanır, başı kesilip öldürülür ya da karnaval alanının dışına atılırdı. Bu ölümün dışarı atılmasını olduğu gibi aslında kışın bitişi ve baharın gelişi anlamını da içerirdi.

Brueghel 'in resminde sol tarafta Karnavalı, eğlenceyi, yemeyi içmeyi, coşkuyu gösterirken. Sağ tarafta ise Perhizi rahipleri, dua eden din adamlarını görürüz . Yine resmin içindeki sakatlar, dilenciler çocuklar, maskeli bir grup özellikle dikkat çekmektedir. Karnaval tarafında etraftakilerce görmezden gelinen sakatlar ve dilenciler, eğlenceye düşmüş çalışmayan izleyen insanlar, oyuncular şarkıcılar ve kumarbazlar görülmektedir. Perhizin bulunduğu sağ tarafta ise dilencilere yardım edilmekte ve insanlar çalışmaktadır. Bu Karnaval ve Perhiz karşıtlığını karnavalın halkın rütbelerden, isimlerden ve dinden arınmış, özgür ruhunu göstermekle birlikte, resmin birkaç bölümünde bulunan dilenciler ve sakatların görmezden gelindiği figürler özellikle karşıtlıkların bir arada bulunduğu şenlik ortamını yansıtmaktadır. Ölümden eğlenceye sakatlıktan sağlığa dinden ve inançtan inançsızlığa tüm karşıtlıkların bir arada resmedildiği bu eserde, özünü karşıtlıklardan alan karnaval dünyasının özelliklerini açıkça

göstermektedir. Resmin ön bölümünde birbirlerinden çok iyi ayrılmış bu karşıt iki durum resmin arka bölümünde iyice iç içe geçmekte karşıtlıklar bir arada görülmektedir. (Aras,2006)

Bruguel' in resmine bakıldığında karnaval dünyasının, bir karşıtlıklar bütünü olduğu ve adeta insan hayatının özündeki yaşam ve ölüm çatışmasının bir taklidi olarak kurgulandığı söylenebilir. Ve karnaval da özünü işte bu çatışmadan almaktadır.

Bahtin; karnavalın resmi kültüre karşıt olarak var olan Halk kültürünün, bedenini dilini ve işlevlerini, kahkahayı, ortak yaşam ve doğanın ritmini, edebiyata taşıdığını söyler. Ve taklidin, kılık değiştirmenin, maskenin, taşlamanın, yerginin, her türlü karşıtlığın ve beklenmedikliğin, kahkahanın ve tüm bunların temelinde başkaldırının bulunduğu karnavalesk biçim ortaya çıkmış olur. Rabelias' de birebir olmakla beraber onun yanı sıra Erasmus Shakespeare, Lope De Vega ve Alman soytarı edebiyatında bulunan karnavala özgü imge dokusu, Rönesans edebiyatında, maskeli balolar ve daha karmaşık karnaval biçimleri, popüler bayram imgeleri tarihsel farkındalığın içinde görülmektedir. Klasisizmin yüksek türleri ise karşıtlıkları barındıran karnaval geleneğinden kopmuş varlığın değişmezliği ve tamamlanmış oluşuna yönelik tekil bir ciddiyet havasına yönelmiştir.

Ancak yeniçağ boyunca Rabelias'in karakterleri saray eğlencelerinin maskeli baloların başkahramanları olmuştu. Hatta Sosisler savaşı ve Pantagruelciler adıyla baleler ve Rabelias' in karakterlerinden yola çıkılan çeşitli gösteriler düzenlenmiştir. Bu gösterilerde karnavalesk öğeler kullanılmıştır. Özellikle İtalya'da saray şairleri tarafından düzenlenen saray eğlencelerinde maskeli balolar, geçit törenleri, havai fişek gösterilerinin tamamının çıkış noktası karnaval geleneğidir.

Karnavalın kendisini bir edebi tür olarak nitelenmek elbette ki mümkün değildir. Ancak ritüel tarzındaki kaynaştırıcı biçim olarak çok değişken olan bu gösteriler, karmaşık kitlesel eylemlerden, bedensel zevkler kadar bir çok sembolik biçimle örülü bir dile sahiptir. Bu bedensel çağrışımların sanatın imgesel diline aktarmak ancak belli bir ölçüde olabilir. Bahtin karnavalın edebiyatın diline aktarımını edebiyatın karnavallaşması olarak adlandırmıştır. Karnaval sahneye çıkmaksızın gerçekleşen bir törendir. Bir yaşam anının

kendisidir. Çeşitli komedi türlerinde ve grotesk sahnelemede var olansa beden kullanımını içeren karnavalesk yaşamdır. Bu alışılmış olandan çıkmış bir tersyüz edilmiş yaşam şeklidir.

17. ve 19 . yüzyıllar arasında kilise karnavalları konulan çeşitli kanunlarla yasaklanmaya ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Buna karşılık bazı rahipler fazla bekletilen şarap fıçısının havalandırılmazsa bozulacağı örneğini vererek yılda bir de olsa bu şenliklere halkın ihtiyacı olduğu fikrini savunmuşlardır. Baskılardan kurtulduğu tek eğlence ve kendini ifade etme süreci olan karnavala, özellikle halk ve kadınların ihtiyacı vardır. Tüm karnavallarda kadınlar başı çekmekte, eğlencenin öncüleri olmaktadır. Bu başkaldırı ve herkesin eşit olduğu karnaval ortamı Fransız devriminden az önce burjuvazinin elitlerini kendi eğlencelerini saraylara itmiştir. Bu saray eğlenceleri yeniçağın en popüler geleneğidir. Maskeli balolar, havai fişek gösterileri, allegoriler, oyunlardan oluşan bu eğlenceleri özellikle İtalya’da saray şairleri düzenlemekteydi. Ancak bu eğlenceler, giderek yozlaşmaya, şatafatlı, maddi ve bedensel alt yapıya dayalı erotik havailiklere dönüşmüştür. ( Bahtin,2001, s. 117)

1972 Lionel Trilingin yazdığına göre on yedinci yüzyılın başlarında insan doğasında bir değişim gerçekleşmişti. Bunun adı “iç benliğin keşfi” ya da “öznelliğin yükselişi” idi. Bu dönemde herkesin kendi alanında belli bir disiplin içeren örneğin piyesler operalar, ağırbaşlı eğlence biçimleri, karnavalın, eşitlikçi ve karşılıklı etkileşim içeren çekici zevklerine alternatif oluşturur.( Ehrenreich,2009, S. 176)

Fakat modern dönemim bu bireyciliğinin ödenecek olan bedeli, yalnızlık, diğerlerinden kopma hali, yaşamın ve hayattan duyulan masum hazzın yitirilmesi ve gerçekliğin ona yüklenenden başka bir anlama sahip olmamasından kaynaklanan sıkıntıdır. Aslında insanın derin depresyonuna yol açan gerçekliğin yitirilmesi anksiyetesini tedavi edebilecek şey ise sanattır. Düşüncesi yayılmaya başlamıştır. Ve melankoliyi tedavi için yine şenliklere ihtiyaç duyulmuştur.

“Uçarı, sarhoş, cinsel duyguları ve davranışları teşvik eden karnavallar mıdır – yoksa bir alanı kaplama, orayı “ özgürleştirme” eyleminin kendisi midir insanları uçarı yapan” (Schechner ,2015 s.63)

Günümüze gelindiğinde; Schechner karnaval olgusunun drama sanatı ile açıklanabilirliğini sorgulamaktadır. Bayramlar ve şenlikler aynı zamanda teatral olaylardır. Yaşamın içerdiği çeşitliliğin dışı vurulduğu bu olaylar kalabalık meydanlarda beraberlik içinde gerçekleşir. Yetkililerin belirlediği sınırlılıklarda gerçekleşen bu etkinlikler, sokaklarda toplanan insanların beklenmedik doğaçlama davranışlarının ihtimaline zemin hazırlamaktadır. Bir etkinliğe çoğunluk olarak, bir başkasını parçası – partneri olarak katılma durumu cinsel içerik barındırmasa bile yaşamın temeline dair bir gerçeklikle alay eder. İçerisinde oyunbazlığı barındıran bu topluluk aslında her türlü otoriteye, resmi hayata ve ciddiyete ve ölümsüzlük fikrine meydan okur. Bu meydan okuma doğasından ötürü her tür devrim başlangıçta bir karnaval havası barındırır.

“1968 de Sorbone’daki bir duvara yazıldığı gibi “ Seviştikçe devrim yapma devrim yaptıkça da sevişme isteğim artıyor” (Baxandal,1969-65) Bunun nedeni hem devrimin hem de karnavalın arzuları, özellikle cinsel arzuları ve sarhoşluk arzularını tatmin etmek için serbest bir alan, sosyal ilişkileri daha özgürce canlandırmak için yeni bir alan sunmasıdır. İnsanlar maske takıp kostüm giyer ya da olmadığı gibi hareket eder bu davranışlar her zaman sıradan yaşama karşı taşkındır.” (Schechner, 2015,S.65)

Özetle; karnaval bir topluluk ruhu, bir başkaldırı, bir dönüştürme isteği taşır. Sıradan yaşama ayak uyduramaz. Bu nedenle karşıtlıklar hep yanyanadır. Karnavalda öteki olmak yoktur birlik ruhu vardır. Gücünü insanın doğasından alan karnavallar otoritenin ve her türlü normun karşısındadır. Bir nefes alma alanıdır. Bu durum dönüştürücü ve değiştirici bir güç oluşturur. Topluluğun bir araya gelmesi ve dönüştürmesinden rahatsız olan her tür otorite dizginlenemez bu güçten korkar. Çağlar boyunca karnavalların yasaklarla yok edilme çabası bundandır.

Karnavalesk olanın özellikleri

**Çizelge 2.1:** Karnavalesk olanın özellikleri

Toplumsal	Biçimsel	Metinsel
Norm dışıdır	Büyük	Kaba <ul style="list-style-type: none"><li>• Söz</li><li>• Hareket</li></ul>
Eğlence hedeflidir	Renkli	Komik <ul style="list-style-type: none"><li>• Hiciv</li><li>• Yergi</li><li>• İroni</li><li>• Alay</li><li>• Taşlama</li></ul>
Başkaldırı içerir	Abartılı	Halk dilinde <ul style="list-style-type: none"><li>• Kurationsız</li><li>• Değişken</li><li>• yöresel</li></ul>
Doğaya aittir <ul style="list-style-type: none"><li>• doğum</li><li>• ölüm</li><li>• dönüşüm</li></ul>	Ürkütücü	Şiirsel <ul style="list-style-type: none"><li>• tekrarlı</li><li>• ritmik</li><li>• melodik</li></ul>
Otoriteye karşıdır	Bedensel <ul style="list-style-type: none"><li>• Üreme</li><li>• Beslenme</li><li>• Boşaltım</li></ul>	
Hoşgörü içerir Karşıtlıklaryan yanadır	Kaotiktir	

### **Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Karnavalesk :**

Geleneksel Türk tiyatrosu Köylü ve Halk tiyatrosu olarak iki başlık altında incelenmektedir. Ritüelistik bir temele dayanan Köylü tiyatrosu Halkın kendi özel günleri ve bu günlerin içeriğine uygun olarak sergilediği dramatik oyunları içerir. Pagan geleneğe gelen bu oyunlar da diğer ritüeller gibi bir işleve dayalıdır. Anadolu da halen devam eden bu ritüel geleneğinin temeli yine yaşamın sona ermesi ve yeni yaşamın başlaması ikilemine dayanmaktadır. Oyun kurma olarak adlandırılan dramatik köylü oyunları oruç, perhiz, kemer sıkma karşısında çiftleşme, dirilme, güçlendirme gibi temalar doğrultusunda kurulan oyunlardır. (And,1985) Metin And Anadoludaki Dramatik köylü oyunlarının en yaygın iki ögesi olarak, Ak Kara ögesi ve Erotik ögeyi

belirtmiştir. Yüzü karaya boyamaya dayalı Arap oyunu çeşitli biçimlerde görülmektedir. Ayrıca keçi postuna sarılarak oynanan tulluk oyunu da ak kara karşıtlığı bakımından oynanan oyunlardan birine örnek olarak gösterilebilir. Bitkilerin çabuk büyümesi için oynanan çiftleşme oyunlarında erotik öğeler özellikle fallus çok görülmektedir. Çalı çırpı oyunu, çift sürme oyunu, kız kaçırmaya oyunu erotik oyunlara örnek sayılabilir. Köylü tiyatrosu ve halk tiyatrosundan birçok açıdan farklılık gösterir. Bir işlevi olan köylü tiyatrosu orada olmayana yöneliktir, öteyi oraya getirir, oynarken esrikleşilir, gerçek zaman ortadan kalkar simgesel zaman gelir ve bir topluca inanma hali vardır.

Bu bağlamda Köylü tiyatrosunun, halk kültürünün yaratıcısı olan karnaval geleneği ile benzerliklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Halk tiyatrosunda da kullanılan dil, yergi ve taşlama hiciv içermesi bakımından karnavalla benzerlik taşımaktadır.

Osmanlı'da da dini bayramlarda kökeni rahatlama ve eğlence olan yapılmakta olduğu bilinmektedir. Bu şenliklerde cambazlar, curcunabazlar gibi bedene dayalı eğlence türlerinin kullanıldığı karnavalesk unsurlar görülmekteydi. Bu eğlenceler temelde bir başkaldırı ve otoriteye karşı duruş içermese de özellikle söze dayalı oyunlarda yergi ve taşlamayı kullanmaktaydı. Ancak karnavallarda, karnavalı simgeleyen, cinselliğin bolluğun ve kıtlığın her türlü karşıtlığının ve de özgür gülüşün yaşandığı alan köylü tiyatrosu geleneğini içinde barındıran törenlerdir. Bu törenler yine bayramlarda mevsim dönümlerinde, düğünlerde oynanır. Karnavalesk bir ruh taşıdığı, karnaval gülüşü içerdiği muhakkaktır. Kadın ve erkeklerin bir arada oynadığı bazı oyunlar olmakla beraber bunun toplumsal bir başkaldırıya, bir arada harekete ötekiliğin kalkmasına müsaade edebildiği bir özgür alan ve ifade biçimine dönüşmemiştir.

Osmanlı geleneğinde resmi şenliklerin de maskelerin altında her türlü kimlikten sıyrılmaya müsaade etmemekle beraber, bedensel hazza yönelik bir boşalımaya yol açamayacağı aşikârdır. Şenlikler resmi olarak tertiplenir ve alanlarda denetime tabidir. Bu nedenle halkın bir arada oluşu, hokkabazlar curcunabazlar, cambazlar gibi bazı karnavalesk gösteri biçimleri içermesine rağmen bir düzenin altüst oluş hali ve kökeninde bir başkaldırı içerebilme ihtimali taşımamaktadır. Bu açıdan bakıldığında karnaval ile ilişkilendirilemez.

## **Günümüzde Karnaval**

Ortaçağ geleneği olan karnavalların izleri günümüzdeki karnaval şenliklerinde de biçimsel olarak görülmektedir. Günümüzde karnavallar bir karşı duruş ve bir altüst olma hali içermese de halen eğlencenin olduğu geçit törenleri ve renkli dans gösterilerinin sergilendiği dikkat etkinliklerdir.

“Karnaval büyük ölçüde yıkıcı karnavalesk temaların beden sahasında ve yasa önünde bir tiyatrosudur. Günümüzde ise karnaval "artık kurulu düzenin askıya alındığı, bu düzenden farklı bir toplumsallaşma biçimine işaret etmez." Bakhtin'in de belirttiği gibi, karnavala 351 özgü dünya duygusu dağılıp yitmiştir. Bugün, karnaval geleneği tüketim kültürü içerisinde varlığını sürdürmektedir. Karnavalın alt-üst edici özelliği ve ihlal edimleri, popüler kültürün katmanlaşmış varlığı içerisinde erimiş, karnaval mekanları ihlal değil, tüketim ve imaj mekanlarına dönüşmüştür ancak karnavalesk imgeler bedeni ve kaosu bir direniş biçimi olarak okuyan sistem karşıtı siyasal hareketlerde kendine yer bulmuştur. “(Arpacı Murat. S.136)

Başta anlattığımız karnaval ruhu ve karnaval gülüşünün yakalandığı iddia edilse de bir gösteri ve ticari malzeme haline dönüşmüştür. Karnaval ruhuna ait tek şey karnavalesk bedenin örneklerinin, geçit törenlerinin vazgeçilmezi oluşudur. Halkın eğlence bedensel aktivite ve boşalım ihtiyacı en çok karşılayan başka bir tür ise spor karşılaşmalarıdır. Özellikle futbol ve taraftar ilişkisi ve futbolun kitleler üzerindeki etkisi karnaval ruhuna ve karnaval gülüşüne son derece yakındır. Yüzlerini boyayarak, kendilerince şarkılar söyleyerek öfkelerini ve neşelerini dışa vuran bu kitle ortaçağ pazar yerinde, kilisenin normlarına, baskılanan özgürlüğüne, rağmen şiddetini ve intikam duygusunu gizlemeyen halkla benzerlik taşımaktadır.

Günümüzde karnaval kültürü artık sokakların dışında bir başka mecra bulmuştur. Sosyal medya sitelerinde, canlı video paylaşımlarında, ilişki ve arkadaşlık sitelerindeki imajlarda karnaval ruhunun ve de karnavalesk bedenin öğelerini görmekteyiz. İletişimsizliğin iletişimi içinde karnaval ruhu kendini gösterebilmektedir. Kendilerini istedikleri maskenin arkasına gizleyen kitleler her türlü saldırı, deşarj, öfke ve eğlence alanını bu tüm dünyayı kaplayan meydanda coşku içinde yaşar. Öte yandan bu karnavalesk durumun içinde bir arada nefes alma ve hareket etme değil tam tersi bir yalnızlaşma ve eylemsizlik dürtüsü söz konusudur. Bu anlamda ortaçağ kiliselerinin kontrol etmek için özgür bırak mantığıyla yasallaşmış karnaval geleneği burada sürmektedir. Her katılımcı özgürdür. Ama sadece klavyesinin başındayken, Bu kontrollü eğlence,

özgürlük ve de kendini ifade ediş alanı onu bir süre tatmin eder idareciler internete sınırlılık ya da izinsiz veri kaydı yapıncaya kadar.



**Şekil 2.2:** Karnaval ve Perhizin Savaşı

**Kaynak:** Burugel

Sonuç olarak diyebiliriz ki, insanın kollektif hareketi ve komünal hayatı kültürel yapıyı var etmiştir. Kollektif hareketler oyun ihtiyacı ile başlar. Oyun her türlü hareketli ve sözel olan, öğrenmeye yönelik, doğumdan ölüme kadar var olan bir olgudur. Öğrenmeden gelişime, keşfetmekten, eğlenceye, rekabetten, paylaşım, iletişimden, globalleşmeye, kültürel ve insani birçok durum oyun ile ilişkilendirilmektedir. Oyun davranışı tüm canlıların doğasında var olan, bununla birlikte insanın yaşam denen kültürel sürecinde birçok esasın temellendiği bir olgudur.

Oyun kadar kültürel evrimde öncelikli bir başka konu ise ritüellerdir. Birçok ritüelin yine oyun gibi hayal gücü, keşif arzusu ilerleme, topluluk olma gibi gereklerden doğduğu düşünülmektedir. Ritüeller ayin ve eğlence amacı bakımından iki grupta düşünülebilir. Eğlence ritüelleri tek tanrılı dinlerde bayramlar diye adlandırabilen belirli tarih aralıklarında belirli düzende gerçekleşen şenliklere dönüşmüştür

Ortaçağ'da ortaya çıkan karnavallar büyük perhiz gibi dini ibadet dönemlerinin ardından yapılan eğlencelerdir. Bu eğlencelerde halktan kişiler çeşitli kostümler



ve maskelerle geçit törenleri, danslı ve Őarkılı gösteriler sergiler. Bu gösteriler halk tiyatrosu geleneğinin başlangıç noktası olarak düşünülmektedir. Genellikle var olan düzeni eleştirmek, insana ait aŐırlıklarla alay etmek, insan ve kültürün çatışmasını gözler önüne sermek üzere kurulan bu gösteriler güldürü niteliği taşır. Amaç eğlenmek kendini ifade etmek ve yılın belli bir döneminde deşarj olmak olan bu etkinlikler çeşitli kabalıklara, esrikliklere ve baş kaldırıllara da sahne olmuştur. Bu etkinlikler sırasında her türlü tersyüz olma ve düzene karşı durma hali serbesttir. O nedenle karnavallar aynı zamanda bir değişim dönüşüm oluşturan ve bir çeşit halk hareketi olma anlamı taşır. Ancak bu niteliği iyi karŐılanmamıŐ ve zaman içinde, karnaval eğlenceleri otorite tarafından yasaklanmış ve belirli formlar içeren icrasal etkinliklere dnŐmŐlerdir. Bu süreçte de karnavalın biçimsel özellikleri olan, maskeler, abartılı kostümler, zıt olan iki Şeyin yan yana oluşu, beden imgelerin abartısı gibi özellikleri içeren bir çeşit güldürü metodu ya da tiyatro sanatının bir biçimi diyebileceğimiz karnavalesk biçim ortaya çıkmıştır.

Bu biçim yalnızca orta Avrupa da değil Osmanlı’ da da halk eğlencelerinden oluşan farklı formlarda var olmuştur. Halk tiyatrosu, Karagöz gibi gösterilerde metinsel ve biçimsel boyutta karnavalesk etkiler görülmektedir.

Günümüzde karnaval adı altında eğlence etkinlikleri yapılmakta ancak onlarda da karnavalın yıkıcı ve dnŐtrc etkisine ve kollektif bilincin oluştuğu büyük hareketlere çok rastlanmamaktadır. Karnavalesk biçimin abartılı kostümleri ve danslı geçit törenleri turistik eğlenceler olan nitelendirilebilir. Ancak Karnaval ruhu va karnavalın birleştirici, değiştirici ve dnŐtrc gücü, 2000li yıllardan önce daha çok, spor karŐılaŐmalarında, rock konserlerinde, yaŐansa da, 2019 iletişim ve internet çağında, sosyal medyadaki sanal birlikteliktelik ve gruplaŐma karnaval ruhuna yakın bir ifade alanı, değişim ve dönüşüm gücüne sahiptir. Üstelik, giftler, hikaye paylaŐımları ve fotoğraf filtreleri karnavalesk biçimin özelliklerini göstermektedir. Ama insanın insanla birebir iletişimi elbette sanal sosyalleŐme alanlarında mevcut olamamaktadır. Karnaval ruhundaki, perhizden sonraki esrime niteliğini göz önüne alırsak, insan bedeninin bir çeşit baŐkaldırısı olarak grlen karnavalların sanal ortamda var oluŐları ihtimali mümkün değildir. Bu bir aradalık inancı tıpkı var olduğu yer kadar sanaldır. Çağımızda, gerçek anlamda bir karnaval ruhunun var olması,

statükonun ve otoritenin olmadığı bir mekan ve zaman dilimi bulunabildiğinde mümkün olabilecektir.

### 3. GÜLMEDEN KOMEDİYE

#### 3.1 Gülme Nedir(gülme davranışı, gülünç ve komik)

İnsan hangi toplumdun dinden ırktan olursa olsun bebekliğinden itibaren gösterdiği bir tepki olarak nitelendireceğimiz gülme davranışı dinden fizyolojiye, felsefeden, sosyolojiye ve elbette edebiyata pek çok alanın konusu olmuştur. “*Başlangıçta gülme vardı*” (Sanders;2001) diye başlıyor B. Sanders gülmenin yıkıcı tarihini anlatırken. Bir Mısır papürüsüne göre dünya kahkahayla yaratılmıştır. Tanrı güldüğünde ışığın içine sevinç ve coşku dolu bir dünya salar, ikinci kahkahasıyla suları oluşturur. Nihayet yedinci kahkahasında ruhu oluşturmuştur. Bu inanca göre bir Mısırlı ne zaman gülse havayı temizleyerek dünyayı yeniden yaratmış olur. Birçok inançta soluğun yaşamın mucizesi olduğu kabul edilir. Bunun yanında gülme nefesle teşvik edilse de sıradan bir soluk alıp vermenin çok ötesindedir. İsa’dan önce üç ve dördüncü yüzyıllardan kalan felsefe metinlerinde bebeklerin doğduktan sonra yararlandıkları başka bir yaşamsal havadan bahsedildiği bilinmektedir. Bebekler dünyaya ağlayarak gelir bu birçok inançta onun yaşadığının belirtisidir. Ancak Antik çağda bebek soluğunu başka bir yolla da dile getirir. Bu yol gülmedir. Kahkaha yüklü bu hava bebeği insana dönüştürür. Tanrının mucizesiyle dolan hava gülmeyi, gülme de insanın ruhsal yolculuğunu başlatır. Gülmek tanrının soluğunu devam ettirmektir. Bebeğin gülüşünün başladığı gün bu nedenle önemlidir. Çünkü o an bebeğin yaşamı sonsuza kadar ruhla dolar. Aristoteles bundan yola çıkarak “*İnsan gülen hayvandır*” tanımını yapar. Yahudi ve Hristiyanlar ’da da soluk tanrının bir hediyesi olarak kutsal sayılmaktadır ama o kutsal soluğun kahkahayla harcanması hoş karşılanmaz. Tanrılardan gelen bu hediye Yahudi halkına az verilir bir hediyedir. Yunan ve Roma uzmanlarını da şaşkırtan tanrıların sürekli kahkaha atan alaycı tavırlarını bu konuda teori üreten Bowra; şüphecilik değil tam ve emin bir inancın göstergesi olarak yorumlamıştır. Tanrı yarattığından o kadar emimdir onunla alay etmekten çekinmez. (Sanders, 2001)Bu inancı bugün için yorumladığımızda aslında gülmenin özünde

algılamak ve inançla bağlantılı zihinsel bir faaliyet yattığını söylememiz yanlış olmaz.

Gülme; sözlük anlamı olarak baktığımızda “insanın hoşuna ya da tuhafına giden olaylar karşısında verdiği tepki” olarak tanımlanır. Bize genel geçer ilk anlam gibi gelse de bu tanımın en can alıcı yönü gülmenin bir tepki olduğunun işaretini vermesidir. Aslında yüz kaslarının hareketiyle beliren bu tepki bilinç süzgecinden geçirilen bir takım koşullara bağlıdır ve bilinç onu kontrol altına alıncaya kadar devam eder. Fizyolojik olarak incelediğimizde gülmeyi ortaya çıkaran dürtülerin merkezi sinir sistemiyle bağlantılı olduğunu görürüz. Sinir sisteminin harekete geçirdiği yüz kaslarına, uyarının şiddetine göre nefes ve ses kaslarının eklendiği, hatta gövde bacak ve tüm beden etkilediği bir boşalma dönüştüğü de görülebilir. Hatta gülmekten katılarak ölünebilir. Fizyolojik olarak davranış- beyin ilişkisine bakıldığında Hipotamus ve limbik yapıların pek çoğu haz- acı, ödül- ceza ya da doyum- nefret gibi duyuların, duygusal dışa vurumu ile ilgili olduğu saptanmıştır. Bu noktadan bakıldığında gülme tepkisi biyolojik olarak haz- elem karşıtlığına dayandırılır. Psikolojik açıdan baktığımızda; öncelikle gülmenin ruhsal sağlık ve dengenin göstergesi olduğu söylenebilir. Gülememek ya da sağlıksız bir gülme refleksi geçici ya da kalıcı bir psikolojik rahatsızlık belirtisi olarak değerlendirilir. Çünkü gülme, bilinçli bir değerlendirmeden sonra ortaya çıksa da, duygusal atmosferin ve koşulların uygunluğuna ihtiyaç duyar.

Gülme, bir gereksinim değil, temel gereksinimlerin doyuma ulaşmasının bir sonucudur diyebiliriz. Aynı ortamda aynı uyarana farklı gülme tepkilerinin görülmesi duygusal yaşantıların özneliliğiyle ilişkilidir. Gülmenin derecesinde kişilerin karakter yapıları, eğitim durumları gibi faktörler rol oynar.

Epicuros; mutluluğu acının yokluğu olarak niteler. Gülme mutluluğun sonucu verilen bir tepki ise; gülmenin korkunun, endişenin ve nihayetinde acının olmadığı durumlarda ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kişinin hayranlık uyandıran ve kendinden daha üstün bulduğu şeylere gülmemesi bundandır. Hayranlık uyandırıcı şey karşısında duyulan korku, gerilim ve endişe bir tür yenilgidir. Gülmek ise zafer ve üstünlük taşır. Epicuros ‘a göre; Bu zafer, insanın tanrı ve ölüm korkusundan kaynaklı temel acısına karşı mantığının zaferidir. İnsan korkularına karşı mantığıyla açtığı savaş sonucu mutluluğu yakalar.

Sosyolojik yapısına baktığımızda gülme; tek başına gerçekleştiğinde yadırganan, toplumsal bir paylaşım içeren bir tepkidir. Bergson'un dediği gibi, İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Bu, gülünen değil gülen kişi olmanın yarattığı üstünlük duygusuyla, toplum içinde yalnız kalmama ihtiyacının bir sonucudur. Bu noktada aynı zamanda bireyin toplumsal sorunlarıyla baş edebilmesinin yoludur. Rönesans düşünürü L. Castalvetto; gülüncü neye güleriz sorusundan yola çıkarak tanımlamaya çalışmış ve dört çeşit gülme olduğunu söylemiştir. Bunlar, Şefkat ve sevgiden dolayı oluşan gülme, Başkalarının yanılması ya da aldanmasından dolayı gülme ki bu aldanmayı, hilekârlık, sarhoşluk, sapıtmak, cehalet ve güçsüzlük olarak beş çeşide ayırmıştır; fiziksel bozukluklara gülme ve açık saçıklıktan kaynaklanan gülmedir. Bunların ilki gülünç karşısında gerçekleşmez. (Sokullu,1997)

Örnekleyecek olursak bir annenin bebeğine baktığı sırada yüzünde oluşan gülme bir şefkatle ilintiliyken, diğerleri gülünç karşısında gerçekleşir. Castalvetto'nun diğer kategorisine göre Acı sosu reçel sanıp yiyen adama gülüyorsak gülünç olan bu başkasının yanılmasıdır, ağzının yanışına rağmen sos çok tatlıymış numarası yapan adama gülüyorsak bu hile ve kandırmaca karşısında gerçekleşmiş olan gülmedir. Bir dolandırıcı ya da hilekâr bir satıcı da aynı nedenle gülünçtür. Bu tür gülme hem kandırmanın hem de kandırılanın yarattığı iki türlü gülünç karşısında gerçekleşmiş olur. Kandırmanın kurnazlığı ve de kandırılanın saflığı aynı derecede gülünçtür. Gülme her şekilde bir tepkidir. Ancak algılanan şeye göre ya da başka deyişle uyarana göre anlam değiştirir.

Uyaran kişinin kendinden kaynaklıdır. Gülme biçimi ve gülme uyaranları, toplumlara göre farklılık gösterebilir. Gülme konuları, onarılması mümkün olan, olağan konulardır. Aksi halde doğacak olan tepki, öfke ya da acımadır. Gülmenin ve gülünecek olanın, yazılı olmayan toplumsal sınırları vardır ve hoş karşılanması için ancak bu sınırlar içinde ortaya çıkmalıdır.

Gelgelelim, fizyolojik, psikolojik ve sosyal boyutları içeren bu tepkinin niteliği, onun uyaranı ile doğru orantılıdır. İşte bu nedenle gülme tepkisi ancak gülünç olanın niteliği doğrultusunda anlam kazanır. Çağlar boyunca filozoflar insanı diğer canlılardan ayıran gülme tepkisini açıklamak için gülünç ya da komik olanı irdelemiş ve bununla ilgili birçok teori üretmişlerdir. (Smadja;2013)

Gülme tepkisi gülünç ya da komik olana karşı verilir. Gülünç ve komik aynı gibi algılansa da ikisi farklı şeylerdir. M.Kagan'a göre; Gülünç Psiko-fizyolojik, komik ise; estetik bir fenomendir. Buna karşın gülünç ve komik karşısında verilen tepki aynıdır. İnsan bir komedi oyunu izlerken ya da sokakta beklenmedik bir anda yere düşen birini görünce güler. Aynı insanın gıdıklandığında verdiği tepki diğer ikisinden çok farklı değildir. Yani gülme bir zihinsel hareket gerektirmese de gülünç ve komik olana verilen tepkide bir zihinsel süreç söz konusudur. Ancak komik bir estetik kaygı güder. Gülücün estetik süzgeçten geçirilmiş haline komik denebilir. Komik, olanla olması gereken arasındaki çatışmadan doğar. Doğal ya da olağan olanla olağan olmayanın karşıtlığının fark edildiği noktada gülünç algısı oluşur. Komik, yaşamda gülünç olanın, sanat gerçekliğine aktarılmasıdır. Komikte seyircinin tamamlayabileceği bir düşünsel boşluk yaratılır, seyirci bu boşluğu doldurarak estetik hazza erişir. (Kağan;1993).Örneğin; Gülen Gözler filminde Şener Şen 'in canlandırdığı Vecihi karakterinin sevdiği kız Fikret ile evlenmek için türlü numaralarla, babasının dikkatini çekme çabası, dönemin Türk aile yapısı içinde genç bir aşğın çaresizliğini son derece ustaca birbirini takip eden komik bir örgüyle anlatılır. Vecihi ilkin geleneksel usullerle kızı ister ama babası kızı vermez sonra iskeleden tırmanarak gelir reddedilir, bir düğünde mikrofonu eline alır şarkı ile ister yine reddedilir. Birbirinden ilginç biçimlerde Fikret'i babasından isteyen genç her seferinde reddedilir. Son denemesinde uçakla evin içine girerek talebini yineler bu kez baba kızı verir ama Vecihi ilk anda inanamaz. Her birinde aynı sözcüklerle gerçekleşen isteme ve reddediliş Vecihi'nin evi tepelerine yıkmasına kadar tırmanır. Gerçekte gençler üzerindeki toplumsal baskının, ataerkil aile geleneğinin iki aşğın kavuşmasına engel oluşu, üzücü olmakla birlikte aşkın insanı çaresiz bırakması ve elde etmek için ısrarı ve başvurdukları yollar gülünçtür. Bunu Vecihi ve Fikret'in aşkıdaki kurgu ise komik olandır. Çünkü içinde ustalıklı bir oyunculuk, tekrar, abartı ve ironi barındırır. Vecihi, Fikret ve Fikret İn babası yaşayan bireyler değil birer kurgu kişiliktir. Seyirci gerçek bir aşk karşısındaki tepkinin çok dışında bir kurguyu izlemenin rahatlığı ile tepki verir. İzlerken fikir yürütür, öfkelenir, heyecanlanır, böbürlenir, sorgular, küçümser ve daha birçok duygu ve düşünce ile durumu yorumlayarak güler. Bu gülme estetik bir hazdır.

Gülünçün ne olduğuna ilk değinen düşünür Platon'dur. Platon Philebos diyalogunda gülünç olanı şöyle tanımlar;

“Kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülünç görünür. Kişi çirkinken kendini güzel görüyorsa, korkakken kendini cesur sanıyorsa, bilgisizken bilgili geçiniyorsa, yoksulken zengin sanıyorsa, yani yeteneklerini kestiremiyor, haddini bilmiyorsa bu kişi kusurlu bir davranış içine giriyor demektir. Böylesi bir kusur da gülünçün kapsamına girer.” (Sokullu, 1997)

Bu tür bir bilinçsizlik yüksek mevkide bir kişide görülürse korkunçtur. Ancak konumu bizden aşağıda ise gülünç görünür. Platonun gülünç konusunda üç saptaması önemlidir.

- Gülünç karşıtların yanyana getirilmesiyle ortaya çıkar.
- Gülünç yapılmaması gereken düzeltilebilir bir kusur üzerine kurulur.
- Gülen ve gülünen insanda odaklanır ve arada seviye farkı bulunur.

Aristoteles; komedyanın yani komiğin gülünç olanı taklit ettiğini söyler. Gülünç olanın özünü soylu olmayışa ve kusura dayandırır. Âmâ bu kusur acı etkisi yaratmaz. Onun gülünce yaklaşımı insanda bıraktığı etki doğrultusundadır. Gülme ancak zarar verici olamayan durumda ortaya çıkar. Neşeli bir gülme için güven duygusu şarttır.(Şener;1991)

“Aristoteles'in tanımında niteliksel üç öge var; Komiğin gülünç olması, gülünç olanın soylu olmayışı ve kusura dayanması. Bu öğeler günümüze kadar etkili olmuştur diyebiliriz.” (Şener,1991)

Aristoteles e göre gülünç olan kötüyle küçük düşürülme arasında özel bir yerdedir . Gülenin gülünenden üstün olduğunu, gülmenin bir alay türü olduğunu söylemiş ve insanın gülünen olmak istememesinden ötürü gülünecek bir şey yapmayışını gülmenin koruyucu ve ahlaki yönü olarak nitelendirmiştir. Aristoteles in tanımına göre komedyâ şu maddelerle açıklanabilir.

- Ortalamadan aşağı karakterleri taklit eder.
- Gülünç olanın taklididir, kötü olanın değil.
- Konu aldığı kusurların acı verici etkisi yoktur.
- Sonu tragedyada olduğu gibi acıyla bitmez , mutsuzluktan mutluluğa doğru ilerler.

Bu tanımlama günümüzde kadar kabul görse de yetersiz kalmaktadır. Gülüncün kaynağındaki uyumsuzluğu bulgulamış ancak irdelememiştir. Onun ardından Latin kuramcılar daha çirkinlik ve bayağılığı ve biçim bozukluğunu gülünçlün konusu olarak göstermişlerdir. Nitekim Cicero; Aristoteles' in üstünlük kuramını kabul ederken gülme nedenlerini de çarpıklık olarak nitelendirir. Cicero, De Oratore adlı eserinde gülüncün alanında bayağılık ve biçim bozukluğunun bulunduğunu söylemiştir. Aynı görüşe Quentelian da katılmıştır. Ars Poetika adlı eserinde komedyaya geniş yer ayıran Horatius ise gülüncün tanımına değinmemiştir. Horatius Aristoteles ten daha biçimci olup öncelikle dil ve üslup sorununu tartışırken karakterlerin inandırıcılığını irdeler. Sanatın hayatın taklidi olduğunu, şairlerin görevinin öğretmek ve eğlendirmek olduğunu söyler. Gerçeğe benzerliği eğlendiricilikle, öğreticiliği de hoş olanla birleşince komedyaya öğüdün yanında haz da verir. (Sokullu;1997)

Araştırmacılar 16. yüzyıl Ortalarında gülünç kavramı üzerinde durmaya başlamışlardır. Madius 1550 de De *Ridiculis* adlı makalesinde gülüncün tanımına beklenmediklik ve umulmadıklık öğelerini katar. (Sokullu 1997) Gülüncün konusunun çirkinlik olduğuna katılmakla birlikte beklenmedik ve umulmadık anda ortaya çıkmasının gülmeyi getirdiği fikrini ekler. Ve sürekli çirkinlik iğrenme duygusu getireceğinden çirkinliğin yeni bir görünümle ortaya çıkması gerektiğini, gülünen şeyin hafif ve gelip geçici bir çirkinlik barındırması gerektiğini söyler. Zevk verici bir durum karşısında gülme gerçekleşiyorsa, durumun bir çirkinlik barındırdığını iddia eder.(Tuncay 2013)

Trissino; farklı olarak kahkahanın duyular yoluyla ortaya çıktığını ve gülüne verilen bir ceza olduğunu söylemiştir. Gülüncün bir haz türü olduğunu kabul etmekle birlikte bu hazzın tragediyadakinden farklı olarak çirkinlik karşısında yaşanan bir haz olduğunu kabul eder.

Sidney gülünç olanı gülünen şey açısından ele alarak gülmenin her zaman kendimizle ya da doğayla uyum içinde olmayan şeylerden kaynaklandığını, gülüncün konusunun ise saçma ve alay konusu olabilecek yanlışlardan oluştuğunu söyler. Aynı dönemin güldürü yazarı Ben Jonson; İnsan Ve Nesnelere Üzerine Bulgular adlı kitabında gülmenin, çağlara göre değişim gösterdiğini vurgular, çünkü gülme güncel yaşamla birebir bağlıdır. Bu bağ trajik olanda yoktur. Bu nedenle gülünç konu olarak her dönemde kusurları ele alsada olan



şey değişkenlik göstermektedir. Gülünç olan her zaman bir yeniyi barındırır, aynı şeye iki kez gülmeyiz.

Jonson, gülüncün, doğruyla yanlışın çatışmasından ortaya çıktığını savunur. “*İyi sirke şarabın bozulmuşundan, iyi komedyada da insanın bozulmuşundan elde edilir ona göre.*” (Tuncay 2013 69) Sidney ve Jonson; ahlaki değerler açısından gülmeye bakarak gülüşün yücelik karşısında ortaya çıkmadığını ve ahlaki değerler açısından bozuk olana gülündüğünü söylemişlerdir.

Thomas Hobbes; ise gülen insanın ruhsal durumu ile ilgilenmiş ve gülmenin bir üstünlük duygusundan kaynaklanarak, güvende oluşun dönüştüğü övünç duyma hali sonucu ortaya çıktığını söylemiştir. Kant; ise gülmenin nedenini üstünlüğün övünce dönüşmesi değil, ümit edilenin beklenenin ani değişimi olarak açıklamıştır. Olağanın tersinin gerçekleşmesi beklentinin aksinin oluşması hali insanı güldürür.

Yaşamın anlamının insanın kendisinde olduğunu söyleyen R.W.Emerson’a göre, kişi gülmeyi doğuran fikri bütünden ayırıp, ideal olanla bir çelişki yakalayarak gülmeyi yaşar. Boşa çıkan ümit, alışlagelmişin dışına çıkan algılamamanın içe yansıtması, gülünç olanı doğurur. Gülme ruhun, gülmeyi yaratan bu çelişkiyi yargılayıp, idealin ve olması gerekenin nasıl olduğunu saptaması sonucu, ruhsal denge sağlandığında bitecektir. Emerson, gülmenin bitişine değinen ilk düşünürdür.

J.Priestley, gülen kişi açısından bakarak gülüncü uyumsuzluk oransızlık gibi nesnedeki karşıtlıkların algılanmasından doğduğunu söylemiştir. Ancak bu çelişkiler ciddi karakterler üzerinde gerçekleşmemelidir. William Hazlitt gülüncü uyumsuzlukların özü olarak nitelendirmiştir. Bu uyumsuzlukları ludicrous ve ridiculous olarak ikiye ayırarak açıklamıştır. Ludicrous alışkanlık ve törelere ilişkin beklentiyle karşı nesnenin uyumsuzluğudur. Ridiculous ise bu çelişkinin duyular yoluyla akla ve mantığa aykırı hale gelişidir.

Üç temel sorunun yani güzellik, erdem, gerçekliğin insan yaşamına verdiği anlam üzerinden belirlediği felsefesinde J.P.F. Richter, madde evrenin üstünde bulunan, ancak madde evreninden yola çıkarak bilinebilen bir tinsel evrenden söz eder. Gülüncü yücenin karşıtı olarak nitelendirir ve gülünç olanı gülen – gülünç bağlantısıyla değerlendirir. Kişi yüce karşısında güçsüz, gülünç

karşısında ise güçlüdür. Gülünç nesnede değil bir durum ya da davranış sürecinde var olur. Bir şeyin gülüncü ortaya çıkarması için gerçek olma zorunluluğu yoktur, öyle görünmesi yeterlidir. Saçma olan da bu nedenle gülünç olabilir. Gülünç bir algılama süreciyle ortaya çıkar ve kaybolur.

Amerikalı filozof ve tanrıbilimci olan Charles Carroll Everett; Comedy and Duty yaptında gülüncün öğeler arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklandığını söyler. Trajedi de bu uyuşmazlıktan doğmasına karşın, trajik olanın gerçeği ile ilgilidir, oysa komedide uyuşmazlık biçimindedir. Oidipus'un trajik çizgisinde mantığa ters gelen hiçbir yön olmamasının sebebi, uyuşmazlığın, bağlantıyı meydana getiren nedenlerde ve sonuçlarda nesnel olarak var olabilmesidir. Bu durum seyredenlerde değişmeyen, nesnel tepkiler ortaya çıkaracaktır. Oysa gülünçteki uyuşmazlık bağlantısının biçimde oluşu, bizi akla bağılıktan kurtarır. Bir durumun mantık dışılığı bizi güldürebilirken, bizde trajik bir etki yaratmaz. Bu da gülüncü öznel kılar. Yarattığı hazzın temelindeki etki-tepki olgusu da özgür ve öznedir. Bu nedenle bir durumu gülünç bulmak ya da bulmamak kişisel bir hadisedir.(Tuncay, 2013)

19. yüzyıl başlarından itibaren artık gülünç olanın, bayağılık, zayıflık, kusurdan kaynaklandığı ilkesinden ziyade bu konuyla ilgili daha felsefi çelişkilere yönelmeye başlanmıştır. Bu durumun oluşmasındaki en büyük pay hiç kuşkusuz Fransız devrimiyle birlikte değişen toplumun değerler sistemidir. Günümüze yaklaşıldıkça gülüncün kaynağı genel geçer uyuşmazlık ilkesine oturtulmakla beraber ana ölçüt bireyin öznel yargılarıdır, görüşü yaygınlaşmıştır. Kusurluluk, zayıflık, çirkinlik karşısında birey öznel yargısıyla tepki verir.

Varoluşçu felsefenin öncüsü Sören Kierkegaard; gerçeği yaratan şeyin bilinç olduğunu söylerken, evrenin içinde boşluğa atılmışlık bilincine varmanın yarattığı kuşku ve güvensizlik, çelişkilerle dolu yaşam ahlakın kaynağını oluşturduğunu ifade eder. İnsandaki büyük karşıtlıkları kavrama ve büyük acılara dayanma gücünün yaşamını üstün kılan iki önemli faktör olduğunu söyleyen düşünür. Gülüncün yaşamın her aşamasında var olduğunu, varoluşun kendisinin ve var olma çabasının acı ve gülünç olduğunu yaşamın kendi içindeki çelişkileri ve bu karşıtlığı kavrama ve sevinci sevmenin gülmeyi getireceğini söyler. Ona göre Yaşam kendi içinde çelişkilerle dolu bir saçmalaktır. Bu saçmalık bilincine vardıldıktan sonra gülebilmek bir tercihtir.

Freud; Gülmeyi ruhbilimsel çözümlene yapılarak iki temel nedene bağlar. Birincisi; İnsanın zihinsel hareketlerde kendisinden az, fiziksel hareketlerde ise kendisinden çok enerji harcayan insanlara güldüğü gerçeğidir. Böylesi durumlar karşısında oluşan gülme, bir üstünlük duygusuna denk gelir, ki bu noktada Freud Hobbes 'un görüşüne katılır. Tersinde ise yani zihinsel hareketlerin kendisinkinden hızlı, fiziksel hareketlerin kendisinkinden yavaş olunması durumu hayranlık uyandırır. Freud burada da gülücün yücenin karşısında olduğunu savunarak Richter'in fikrine yaklaşmaktadır. Bunu harcamada ekonomi olarak adlandırır. Freud un gülmeyi bağladığı bir diğer neden ise; Bastırılmış Çocukluktur (infantilism) .Burada gülme, toplumsal yasaklar ve eğitimlerden dolayı büyüdükçe bastırılmış olan; bir İçgüdüsel yeteneğin, yani düşmanlık duygusunun açığa çıkışıdır. Bu duygular toplumsal yaşam içinde direkt ifade edilemeyeceklerinden alay, nükteler ve şakalarla açığa çıkar. Aslında her türlü taklit, kılık değiştirme ve parodi ve bu türden komikleşme teknikleri saldırgan eğilimler içerir. Gülünçleştirme geçici bir eylemdir. Kişi toplumsal olmayan niteliklerini burada açığa vurmaktadır. Bir başka deyişle düşmanca ve saldırgan duygular kahkaha yoluyla açığa çıkar. Bu da bir boşalım ve rahatlama yani Kathastasis yaratır. (Tuncay, 2013)

Kahkahanın niteliğinde sinsilikler bulan başka bir yazar da Edward Stainbrock tur. Çocuktaki gülümsemenin büyüyünce yerini kahkahaya bıraktığını söylediği Gülümseme adlı makalesinde Gülümsemenin dağırcığı sınırlıdır fakat kahkaha dilin kaypaklığına sahiptir. (Sokullu 1997) der.

Northon Fry gülmenin ortak yaşam gereklerine cevap vermesi nedeniyle toplumsal bir anlamı olduğunu komik eğilimin kahramanı toplumla bütünleştirmek trajik eğilimin ise kahramanı toplumdaki ayırmaya yönelik olduğunu söyler.

Elder Olson 'a göre gülünç ciddi ile karşıt bir kavram olup iki şekilde ortaya çıkar. Birincisi durumu yaratan kişinin hatasına ve karakterine bağlı olarak ortaya çıkan gülünç olan; hem kişi hem de harekettir. ikincisi ise kişinin bilmeyişinden ortaya çıkan gülünçtür, burada gülünç olan kişi değil yalnızca harekettir. İki durum da insanın yanılığında kaynaklanır. Yanılığın gülünç görünmesi için alışılmış olana benzemeyen aykırı ve aynı zamanda yüzeysel nitelikte olması gereklidir. Gülücün çok önemli ya da çok kötüde bulunma

imkanı yoktur. Korkaklık saflık ahmaklık ve bilgisizlik komik değil komik olanın hareketleridir.(Sokullu 1997)

Bergson a göre 1900 yılında yayınladığı Gülme adlı eserinde gülünç konusuna gülme olgusu açısından eğilir. Gülünçleşmenin saldırgan bir eylem olduğu konusunda Freud la birleşir. Gülme İnsanla ilgili bir kavramdır. Direkt olarak düşünceye yöneliktir. Zihinsel bir algılama süreci ve akıl gerektirir. Gülme duygulara yönelik bir durum değildir. Tam tersi kahkaha kalbin bir anlık duygusuzluğunu gerektirir. İnsan doğal olanın dışında bulduğu şeye güler. Kendi imgeleminden yola çıkarak doğal olanı algılar, bunun dışındakini gülünç bulur. Bergson gülünç olanı değişen ve devinen yaşamın içindeki katılık olarak açıklar. Kişi olağan akışa karşı duruyorsa gülünç olacaktır. Bunu moda ile örnekleyebiliriz. Eğer bir kıyafet balosunda değilsek, 1970 lerin geniş yaka gömlekleri ve favorisi uzun saçlarıyla dolaşan adamı gülünç buluruz. Çünkü İmgelemimiz bu günün modasını benimsemiştir. Ve onun dışında kalan bir katılık belirtisidir. Oysa bir giysi zaten insan doğasının dışında ve bir mekaniktir. Fakat imgelem bu günün modası olanı doğal ve insana ait olarak algılar. Ve katı olana güler. Bu noktada gülme aynı zamanda toplumsal bir uyarı niteliği taşır. Çünkü esneklikten yoksun kişi gülünç duruma düşer ve acı çeker. Gülme toplumun toplumsal olmayandan aldığı bir öçtür. İnsanı kaplayan bir mekanik, yani doğalın dışında olma hali her zaman gülüncü yaratır. İnsanın nesneye dönüşmesi, ruhu kaplayan katı kalıp mekanik gülüncü yaratır. İnsan bir an için duygularını bırakıp düşünsel bir bakışla, etrafını algılamaya geçtiğinde gülünç olan çok şey bulabilir. Örneğin törenler hayatın mekanikleştiği anlardır. Tören denilen şey doğalın tamamen dışında olan bir mekanik akıştır. Ve özünde gülünçtür. Bergson'a göre gülme toplumsal bir jesttir. İnsani toplumsal olan herşeyin doğal olanla uyumsuzluğu temeline dayanır. Bu durumun zekâyâ yoluyla fark edilmesi sonucu oluşan coşkulu bir tepkidir. Bu tepki alay, eleştiri, taşlama, saldırı ve karalama olarak birleşerek Mizah kavramını oluşturur.

Malvolio nun tüm kuralcı ahlakçı titiz ve üstten bakan tavrına karşı, söz konusu aşk olunca kendinden kat kat genç ve güzel hanımı Olivia yı kendine denk görüp onunla evlenmek istemesi, üstelik bunun için kendine çok aykırı türlü şaklabanlıklar yapması onu gülünç kılar. Bir şeyin olağan doğal biçiminin dışına çıkması gülüncü yaratır.

Tom ve Jerry de Tom un merdivenden kayarak bir akordeon gibi kıvrılması her kültürde komiktir. Bir farenin peşinde yani doğasının en başat davranışını sergileyen kedi ;Tom , o fare tarafından alt edilir üstelik biçim değiştirir. Bu canlının nesneleşme haline örnektir. Ve de komiktir. Chaplin in Modern Zamanlar filminde çarkların arasında kaybolan işçi görüntüsü de yine aynı komiğe örnek verilebilir.



**Şekil 3.1:** Modern Zamanlar

**Kaynak:** İmdb

### **3.2 Gülünçleştirme Yöntemleri:**

Komiğin gülüncün estetize edilmiş hali olduğunu kanısından ilerlediğimizde , gülüncü yaratmak için kullanılan yöntemleri incelemek gerekir. Edebiyat sahne sanatları, karikatür gibi gülünçten yararlanan birçok dal çeşitli gülünçleştirme metodlarına başvurmaktadır. Bu yöntemler söze devinime ya da her ikisine birden dayanabilir.

**Yergi:**

Komedyanın en çok kullandığı türdür. Ancak işlenen konu yüzeysel değil ağırsa, konu edilen kusur düzeltilebilir değilse, yergi komedyanın malzemesi olmaktan çıkıp ciddi bir suça dönüşebilir. Salt bir komedyanın malzemesi olmaktan çıkar bir Alay bir taşlama malzemesi olur. Yergi artık onarıcı değil uyarıcı olur. Komedyanın yergi yöntemini kullanması çok kez sansüre neden olur. Yergi komedyanın özüdür diğer türler yöntemler estetize edilmiş halidir.

Yergi eski komedya geleneğinin en çok kullandığı yöntemdir. Ayrıca Molier komedilerinde ve İtalyan halk tiyatrosu geleneğinde çok kullanılmıştır. Shakespeare komedilerinden günümüze kadar yergiyi malzeme olarak görmekteyiz.

Örneğin; Aristofanes in Lisisitrata oyunu savaşı ve erkek egemen dünyayı eleştirmek üzerine kuruludur. Bunu yaparken hem kadınlara hem de erkeklere yönelik taşlama ve alay ile doludur. Dolayısıyla yergi içermektedir. .

“Lisistrata: Ah şu kadınlar Bakhos bayramına, Pan tapınağına Kolias burnundan Aphrodite Oçağrılısaldı, ortalık davul dümbelekten geçilmez olurdu ama şimdi bir tanesi gelmiyor . ....” (315)

Bu büyük komedinin daha yukarıda gördüğümüz açılış cümlesinde, kadınların eğlenceye vakit ayırıp ciddi işleri hiçe saydıklarına dair bir taşlama yapılmaktadır.

Molier’in Tartuffe’ü, dini ve din adamlarını en açık ve zekice hicveden komedilerdendir.

Parodi:

Yapısal bir gülünçleştirme yöntemidir. Bir eserin ya da kişinin taklidi yoluyla onun gülünç bir benzerini ortaya çıkarmaktır. Ciddi bir yapıtın tüm özelliklerini koruyarak yeni ve bambaşka bir özle işleyen yapıtlara parodi denir. Özgün olanın zayıf ve eleştirel yönlerini açığa çıkarır şekilde taklit edilmesine parodi denir. ( Hamlet’in oyuncular sahnesinde Marlow’un oyunculuk üslubunu taklit ederek parodi yoluyla alayı kullanmıştır.) Gerçek anlamda başarılı bir parodi alay edilen kişi ya da akımın acımasızca yargılarken, söz konusu yapıtın, kişinin, olayın veya işlenen ögenin özelliklerinin de derinlemesine anlaşılmasına neden olur. Ertem Eğilmez in “Arabesk” filmi eski Yeşilçam sinemasının parodisidir. Parodinin en yaygın örnekleri siyasal olayların ya da kişilerin benzerlerinin abartılı ve de kusurları göz önüne getirilerek yapılan taklidinde görebiliriz. Seksenli yılların ünlü televizyon programı Olacak O Kadar dönemin siyasetinin ustaca yapılmış parodileridir. Söz konusu programda, güncel olayların taklidini oyuncu Levent Kırca ‘nın plastik maske ile olayın içerisindeki kişilerin birebir jest ve mimiklerin de taklidini yaptığı parodileri içermektedir.

İroni:

Gerçekte belli etmeden alaya alma anlamına gelen sözcük, Yunancada eironia deyiminden türemiştir. Türkçe karşılık olarak alaysılama denebilir. Örnek verecek olursak; Sokrates'in hiç bir şey bilmediğini ileri sürerek karşısındakinin bilgisizliğiyle alay eden bir sözel ironi yaptığını düşünebiliriz. Anlatılmak istenenin, alay olduğunu belli edecek şekilde tersini söyleyerek anlatma edebiyattaki tanımıdır. Söylenenle söylenmeyenin karşıtlığıdır. Sözel İroni ve Durum İronisi olarak iki farklı şekilde gerçekleşebilir. İroni; İroniyi yaratan, Kurban ve gözlemci olmak üzere üç temele dayanır. Sözel ironide üçü de ortadadır. Durum ironisinde ise ironiyi yapan yoktur. Durum ironisi komedinin değil tiyatronun temel yöntemlerindedir. (dramatik – komik ya da trajik – romantik) komik ironi gerçekte ideal olanın çatışmasıdır. Seyirci ideali bilir ama sahnedeki gerçeklik farklıdır bu ironidir. Burada oyun kişisi durumun farkında değildir, trajik ironidekinden farklı olarak sonuçta gülme oluşur. Ve bu gülme estetik boyutu olan bir cezalandırmadır. Onikinci gecede Tobi ve Andrew in meyhanede yaptıkları sohbet bu tür gülünçleştirmeye örnek verilebilir.

“Andrew :....Keşke pişpirik oynayıp zar atacağıma, sanata, kültüre verseydim kendimi. Kafamı güzelleştirseydim.

Tobi: Doğru belki o zaman bol saçlı bir kafan olurdu.

Andrew: Demeyin ! Kelliğe de yarıyor mu kültür?

Tobi: Eh kellik allah vergisi kültür insan yapısı olduğuna göre... Kültürün olunca saçın da olur belki.

Andrew: Ama beni bu halimle yakışıklı bulanlar da var.

Tobi: Elbette pırıl pırıl parlıyor baksanıza. Müthiş bir ayna olurdun hanımımın yatak odasına. “ (Onikinci Gece , Çev. Zeynep Avcı)

Grotesk:

Daha sonra daha geniş ele alacağımız bu yöntem görsel değerlerin ve formların daha ağırlıklı kullanıldığı bir yöntemdir. Groteski kısaca ve en yalın haliyle açıklayacak olursak; Grotesk; Maddesel aşırılıkları, yasak kabul etmeyen bir tavır içinde cüretli, saldırgan, fakat eğlenceli bir biçim içinde gösterir. Grotesk karnavala özgü abartılı bir neşe, açık saçıklık, taşkınlık, anlamsızlık şeklinde sıradan insanlara yönelebilir. Tiyatroda ise groteski kullanırken seyirciyi

sahneye yabancılaştırmak, şaşırtıcı, tuhaf biçimlerle yüce ile sıradan, güzel ile çirkin gibi karşıtlıkları bir arada tutarak güldürmek amaçlanır. Korku groteskin temel etmenlerindendir. Bu korku masalsı ve fantastik dünya, mistik gerilimlerin ve karşıtlıkların yarattığı gülünçlikle evrilerek modern metinlerde bir tiksintiye ve de özellikle bir tekinsizlik hissine dönüşür. Grotesk, özellikle 20.yüzyılın ortalarında oluşan “*absürt tiyatro*” tarzının en önemli anlatım biçimlerinden biri olmuştur. Bu kapsamda kara komedinin yanında yer almaktadır. Aslında, tarihi çok eski çağlara inen, klâsik ve romantik tiyatrodada da sıkça başvurulmuş bir yol olan grotesk, 20.yüzyıl sanatına, bu tiyatro tarzının içinde yeniden biçimlenerek kullanılmıştır. Masalsı ve fantastik dünya, mistik gerilimlerin ve karşıtlıkların yarattığı gülünçlikle evrilerek modern metinlerde bir tiksintiye ve de özellikle bir tekinsizlik hissine dönüşür.( Tuncay ,2006) Örneğin, İonesco nun Kel Şarkıcı oyununda diyalogların çoğunda groteske rastlanmaktadır.

“BAY SMITH: İyi bir doktor hastasını iyileştiremezse onunla beraber ölmeli. Bir geminin kaptanı gemisiyle beraber batmalı. Yalnız yaşaması hiç de doğru değil.

BAYAN SMITH: Hasta ile gemiyi karşılaştıramazsm.

BAY SMITH: Nedenmiş? Geminin de hastalıkları olur; zaten senin doktorun bir gemi kadar sağlıklı; işte, bunun için de gemisiyle ölen kaptan gibi o da hastasıyla birlikte ölmeliydi.

BAYAN SMITH: Ya! Bunu düşünmemiştim... Belki de doğrudur... peki, bundan hangi sonucu çıkartıyorsun?

BAY SMITH: Doktorların tümü şarlatandır. Bütün hastalar da. İngiltere de yalnızca deniz kuvvetleri namusludur.” (Kel Şarkıcı)



## Gülme Davranışı ve Kategorileri

Gülme davranışını açıklamak için çeşitli görüşler ileri atılmıştır. Bu görüşlerin ışığında gülücün ortaya çıkışını bir tablo ile kategorilendirebiliriz.

**Çizelge 3.1:** Gülme davranışı ve kategorileri

Uyarana göre	Kişide yarattığı sonuca göre	Kişinin ruh haline göre	Kişinin algısına göre	Toplumun algısına göre
Çirkin	Mutluluk	Öfke	Bilinmez	Ayıp
Şaşırtıcı	Şefkat	Şiddet	Acayip	Din dışı
Korkunç	Hayranlık	Tekinsizlik	Anlaşılmaz	Korkunç
Karşıtlık	Korku	Korma	Tiksindirici	Aykırı
Barındıran				
Beklenmedik	Utanç	Utanma	Suçluluk	Suç
Kaba	Tiksinme	Heyecan	Gerginlik yaratan	Aşırılık
Müstehcen	Acıma	Üzüntü	Acıtıcı	İlkel
Tekrarlı	Rahatsız edici	Sinir bozucu	Üzücü	Sıra dışı

Gülme tepkisini açıklarken tek bir nedene ya da uyarana bağlı olarak gerçekleştiği sonucuna varamayız. Kişi uyarının biçimi ve ritmi , gülenin uyarana karşısında kendini konumladığı durum, kişinin hisleri, kişinin algı durumu ve toplumun uyarana karşı genel algısı gülme davranışını ortaya çıkan nedenlerden olabilir. Bu nedenle aynı durum her zaman aynı derecede tepkiye neden olmaz. Kişiye, uyarana ve topluma göre gülmenin derecesi ve de etki gücü değişkenlik gösterebilir. İncelemek istediğimizde bir gülme davranışını uyarana, sonuca, kişisel algıya, ruh durumuna ve davranışın gerçekleştiği toplumun değerlerine göre bakmamız ve ayrıştırmamız gerekir.

### 3.3 Komedinin Evreleri Ve Komedi Türleri

Komedi gülünçleştirme metodları kullanılarak elde edilir. Gülme ise bir analiz ve bir yorum ile oluşan bir tepkidir. Bu nedenle Komedi sezgisel bir tür olarak nitelendirilemez. Anlam kodları olmadan gülme gerçekleşmez.

Komedyaya Komos sözcüğünden türemiştir. Cümbüş, içkili eğlence anlamına gelen komos, Antik Yunan da Dionisos adına gerçekleşen ritüellere verilen addır. Eski komedyanın kökenini oluşturan bu ayinlerdeki Fallus türküleri olduğu söylenebilir. Aristoteles komedyayı ortalamadan aşağı olanın taklidi olarak nitelemiş, komedyada betimlenen şeyin kusurlar olduğunu söylemiştir *"Bununla beraber komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa dayanır. Ama bu kusur acı veren bir etkide bulunmaz."*

Eski komedyada düşünsellikle gülmece iç içedir. Mitolojik burlesk ve alegorinin yanında, soyutlama ve taşlama kullanılarak, hem eğlendirmek hem de halkı eğitmek amacına gidilmiştir. Gülerek bir boşalım yaşayan kişi gülünç düşme hallerini algılayınca ve kendinde bu açılardan bakabilir. Kendi kusurlarını düzeltme yoluna gidebilir. (Yüksel;

17. yüzyılda Fransa da Molier; komedyaya yazmanın zorluklarından bahsederek, komedyanın yaşama bağlı kalınarak gerçeğe benzerlik göstermesi gerektiğini söyler. Molier komedilerinde de kusurların gülünçleştirilmesinden yararlanılarak yararlanılmış ve komedyaya halkı bilinçlendirme işlevini sürdürmüştür. Komedi konularını, kıskançlık, cimrilik gibi insan zaaflarından almıştır. Yine söz komiği ve nüktelerin yanında, yergi ve taşlama ön plandadır.

19. Yüzyıl dan itibaren gerçekçi akımla beraber komedyanın toplum dışı ahlaksızlıkla davranışların abartısından değil, toplum içindeki uyumsuzluktan doğduğu fikri ortaya çıkmıştır. Bu nokta da komedyayı oluşturan asıl etmen kişinin kendi haline yabancı kalması ve gülünen kişinin tavrının var olanla uyumsuzluğu üzerine kurulmuştur.

Komedyaya tragedyadan daha farklı kendine özgü bir haz ve sağaltım içerir. Klasik dönemde, tragedyanın işlevini zevk verme ve eğitime olarak belirtirken bunu kötünün cezalandırılması iyinin ödüllendirilmesi biçiminde göstererek yaratılacağı savunulur. Komedyada ise bu işlev yanlış yapanla alay etme ve ona

gölme ile sağlanır. Seyirci gülünç düşürölme durumundan ibret alır.(Şener; 2007) Bir üstünlük duygusu yaşar. Bu noktada gülüncün tarifi ve gülünçle ilgili öne sürölen fikirlere de baktığımız da aslında komedyada duyguların boşalımindan değil, akılla ve yorumlama ile ortaya çıkan bir kıyaslama ve farkında olma halinden kaynaklı bir iyileşme söz konusudur. Freud un teorisine göre gülme bir rahatlama yöntemidir. Kişinin çocukluktan itibaren bastırıldığı düşmanca duyguların açığa çıkış biçimidir. Düşmanca duygular alay yolu ile dolaylı olarak dışarı atılır. Komedi bu düşmanca duyguların ortaya çıkardığı şiddeti sağaltan araçlardan biridir. Dolayışı ile alay, taşlama, yergi insanı rahatlatıp saldırganlıktan kurtaran bireysel bir yarar sağlamaktadır. Bu Aristoteles in katharsis kuramına benzerlik gösterir. Aristoteles tragedyanın seyircide korku ve acıma duyguları uyandırarak onu bu heyecanlardan arıttığını söylemiştir. Pathos yani tragedyanın sonunda görölen büyük acı seyirci tarafından da güçlü biçimde duyularak tüketilir. Bu noktada her iki düşünür de farklı nedenlerle bir sağaltımdan bahseder. Aristoteles de Freud da nedenleri farklı olsa da tiyatronun seyirciyi rahatlatma ve içten bir güçlendirme işlevi olduğunu vurgulamışlardır.(Şener, 2007)

Sevda Şener ‘e göre komedi sanatında hem güldürme ve hem de düşündürme işlevi bulunur, Eğlenceyi ve ciddiyeti iyi işleyen bir ürün bu türün başarılı örneği sayılır. Komedi türünde seyirciyi yalnızca güldürmeyi hedefleyen oyunlara fars denilmiştir. Farslarda gülme; fiziksel devinimi bol hareketlerle, kaba şaka, alay, cinsel ima gibi anlık ve hızlı tepki alan konuşmalarla oluşturulur. Fars komedilerinde seyirci, düşme yuvarlanma, tokat atma gibi hareketlere içgüdüsel bir tepki verir. Bu tepki bastırılmış isteklerin rahatlamasıdır. Komedyanın basit ve alt sınırında sayılsa da en iyi komedyalarda bile bu türün güldürme biçimlerine rastlanır. Komedyada oyun kişisi, durum eylem, sonuç ve karar gibi dramatik yapıyı oluşturan öğelerin farkları ve baskınlıkları doğrultusunda türlere ayrılır. Olay kurgusu gülmeyi oluşturuyor ve vurgulanıyorsa *Dolantı komedyası*, kişiler vurguluysa *Karakter komedyası*, toplum yapısı vurgulanıyorsa *töre komedyası* oyunun fikri ve ortaya attığı tez vurgulanıyorsa *Düşünce komedyası* olarak türlere ayrılır.(Şener,2007)

“Fars bir kaçış sanatıdır. Yalnız toplum sorunlarından değil moral sorumluluktan, bilincin baskısından da kaçır. Toplumsal ve vicdansal baskılardan bunalmış içgüdüsel dünyamıza bir an için

nefes alma yaşama olanağı verir. Bu bakımdan toplumsal yaşamda bir uyarıcı olarak görev alan komedyadan farklı hareket eder. Boşaltır, gevşetir. Zevke ve doyuma yöneliktir” (Sokullu, 1993)

Farsı komedyanın dışında ayrı bir tür olarak irdeleyen Sokullu, kökeni kaba şakalı *halk* eğlencelerine dayalı, metinden değil sahneden ve oyuncudan beslenen tiyatrunun özü olarak nitelenebilecek bir tür olarak açıklar. Heyecanın ve şiddetin abartılı olduğu ancak bu şiddetin kötülükten değil rastlantıdan ortaya çıktığı insani olanın abartılarak insansı olmanın dışında bir sahne hareketi, hız, tekrar veya büyüklüğe dayalı bir ilkel, çocuksu zevk eğilimi içerir.

20.yüzyıl da bu yaklaşım Tragedya ve Komedyanın yeni birleşimi olan kara komedi türünü ortaya çıkarmıştır. Kara komedide anlatılmak istenen daha çok ironi yolu ile aktarılır. Sert eleştirilere yer verilir. Genellikle tabu olarak nitelenen konuları ele alır. Kara güldürü türünün ortaya çıktığı Absürd tiyatrodaki alay, taşlama yöntemlerine başvurulur. Güldürmek dışında bir tuhafılık ve tekinsizlik hissini de tetikler. Dil ve görüntüde daha önce yapılmamış düzenlemelerle groteske başvurulur. İki farklı durumun yanyana oluşu, açısından groteski çokça kullanan bu türün biçimden çok özdeki çelişkiye başvurması onun şiddetini ve iyi kötü ayrımı konudaki yargısını belirgin kılar. Kara komedide müphem bir algı değil kesin bir acı vardır. (Sokullu ,

Halk Tiyatrosu, Comedi Dell’ Arte de taşlama ve yergiyi, tipler üzerinden yapar. Maskeler yoluyla Kılık değiştirmelerin olduğu bu tür, İnsanın nesneleşmesinden doğan bir güldürü biçimidir söz konusudur. Temel kişileri komik tiplerdir. Ciddi tipler olan aşıklar dışında her tipiğerleri ise tipik özelliği yansıtan maskeler ve yine jestlerle sahnede olurlar. Bu tipleri ve jestleri seyirci öncesinden bilir, oyundaki öykü değişir ancak tipler değişmez. Komikler üç tipte toplanır yaşlılar, Gençler ve Uşaklar en ilgi çekici tipler uşaklardır. Ana kahraman Uşak olur. Buradaki tipler ve durumlar fars türünün temelini de oluşturur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu: Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda derinlemesine işlenen sorunlar ve kişiler yoktur. Komik taklit yoluyla oluşturulurken bu taklidi İstanbulluluk dışındaki dil ve davranış kusurlarına ve toplumsal ahlaka aykırı tavırların abartılmasına dayanır. ( zenne, Beberuhi, Matiz, Çelebi) Oyunlarda, erkek ve dişi konuşurma adı verilen yöntemle kullanılır. Oyun seyirci tarafından önceden tanınan iki eksen kişi üzerine oturtulur. Dişi konuşan ve

Erkek konuşan. Dişi konuşan bilge, kültürlü, zarif, yol yordam bilen, erkek konuşan ise cahil, kaba, yanlıştır. Geleneksel tiyatronun gülmece estetiği sözle yapılan güldürü üzerindedir. Kişiler konuşmalarıyla komik duruma düştüğü gibi konuşarak başkasını gülünç duruma düşürürler. Konuşarak komik duruma düşmek daha çok şive komiği ile olur. Konuşarak başkasını gülünç duruma düşürmek ise osmanlıcanın zengin sözcük birikimine; sanatçının nükte üretme zekasına dayanmaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosunda sözle güldürü üretmenin incelikleri buradadır. Sözle güldürü; İma etmek (Çözüm yolları içine serpiştirilmiş dolaylı anlatımlar.) İstihza, (İşi alaya götüren eğlenmeler.) Mecaz (Sözcüğün başka manada kullanımı) Cinaz (Birçok anlama çekilen lastikli söz).Telmih ( söz arasında kastedilen şeyi açık değilde bir fıkra, bir atasözü vs. ile dolaylı söylemek.) Ve bunların tümünü kapsayan Nükte: Fransızcasıyla Espri; Gülüncü bir başka şey ile karşıtlama yoluyla sergileme nüktenin oluşmasında en temel olandır. Nükte, bu türde en önemli hüner sayılır. Bir komedi ustası belirli bir zarafet içinde iyi nüktedan olmalıdır. Tersinleme ile söylenen sözdür nükte. İçinde latifeyi barındıran nükte, zeka pırıltısı taşımalı, kırıcı ve utandırıcı olmadan gülünç olanı oluşturmayı başarmalıdır. Nüktedanlık doğaçlamaya dayalı tüm tiyatro türlerinde önemli yer tutar. (Tuncay,2018)

Sonuç olarak; gülme zihinsel bir farkındalık gerektiren insani bir tepkidir. Bu duygulardan arınmış düşünsel bir harekettir. Olağanın ya da beklenenin dışında olanı algılamakla ilgili bir süreçtir. İnsan beklenenin, olağanın dışında kalan, kusurlu ya da tuhaf durumları gülünç bulur. Gülme sosyal bir durumdur tek başına gerçekleşemez, gülen ve gülünen ilişkisi gerektirir. Gülen, gülünç olan karşısında üstünlük duyar. Gülme tepkisi gülünç duruma düşmemiş olmanın yarattığı hazzın ve gülünen durum ya da kişiyle ilgili öfkenin ortaya çıkmasının sonucudur. Gülüncü yaratan durum çoğu zaman acıma ya da korkuyu yaratan durum ve davranışlarla benzerlik gösterir. Gülüncün kaba, çirkin ya da korkunçla ayırdedilebilir oluşu estetize edilmiş biçimiyle ilgilidir. Komedinin ve komiğin sırrı burada yatar.

Komik gülüncün estetize edilmiş halidir. Komedi olağanın dışında, kusur ve davranışları ya da durumları çeşitli sözel ve biçimsel metotlarla taklit eder. Hayatın idealize edilmeden yansıtılmasıdır. Bu nedenle hayatın içindeki karşıtlıkları içinde, yanyana barındırır. Karşıtlıkların yanyana oluşu bakımından

ele alındığında grotesk komedinin vaz geçilmez yöntemlerindedir. Başlangıçta birbirine aykırı iki figürün yanyana görüntüsünün yarattığı tuhaflık hissi, insanın özü ve dünya arasındaki çelişkinin yarattığı yabancılaşma hissine kadar gelmiş ve Grotesk günümüzdeki anlamına ulaşmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, yaşamın yanyana duran çelişkileri karşısında, hayatın kahkaha ile acının bir arada yaşanabildiği bir saçmalıklar bütünü olduğu fikri ortaya atılmıştır. Bu felsefeden yola çıkıldığında, tiyatro da anlatım dili olarak acıyla hazzın, korkuyla neşenin, hayalle kabusun, güzelle çirkinin bir arada olabildiği grotesk en etkili yöntem olarak benimsenmiştir.

### **3.4 Kavram olarak Grotesk**

Grotesk kavramı ilk olarak plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır. Romada yapılan kazılarda ortaya çıkan insan – bitki karışımı heykeller , karşıtlığı bir arada barındırması bakımından groteskin ilk örnekleri sayılır. Yanıkkaya nın aktardığına göre Rönesans mimarları Titus hamamının yapısal özelliklerini araştırırken İmparator Nero'nun evinin kalıntılarıyla karşılaştılar. Üst üste yapılmış bina yığınları yer altında bir mağara algısı yarattığı için burada bulunan, geç Roma dönemi özellikleri gösteren süslemeler, italyanca mağara anlamına gelen grotto, sözcüğünün özgü anlamı veren eki almasıyla grotesco (mağaraya özgü) olarak adlandırılmıştır. (Yanıkkaya, 2004) Daha sonra Fransa ve İngiltere’de de bu sözcük kullanılmaya başlanmıştır. Grotesk sözcüğü edebiyatta örneğin Rabelias’de beden parçalarını nitelerken kullanılmıştır. 18. yüzyılda karikatürle ilişkilendirilmiştir. 19. yüzyılda komiğin kaba türü olarak tanımlanmıştır. Ancak bu tanım groteskin ürkütücü, uzaklaştırıcı, tekinsiz yanını görmezden geldiğinden kavramı tanımını eksik bıraktığı hatta anlam kaybına neden olduğu düşünülmektedir. Büyük Türkçe Sözlükte Grotesk;

“1. Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme uslubu 2.tiy.Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karşıt görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi.” (tdk.gov.tr.2017)

Türkçe sözlükteki tanımının yanı sıra aslında Güncel Türkçe Sözlükte;

“Tiyatro da karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşıt görüntüleri

birleştirerek güldürmeye yönelik, ussal dizgeye karşı çıkarak, ussal bir sonucu getiren, temelde ciddi, ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim.” (tdk.gov.tr.2017)

Olarak tanımlanır. Süsleme sanatında da yazım sanatında da groteskin sözlük anlamı; tuhaf, şaşırtıcı ve karşıtlık içerdiği konusunda hem fikirdir. Aslında groteskin 19. yüzyıla kadar kavram olarak ele alındığı söylenemez. Ancak Rönesans'ta hem yazında hem de plastik sanatlarda tuhaf ve ürkütücü bulunan bu biçim, Platonun idealist sanatını benimseyenler tarafından ucube olarak nitelendirilirken Romantiklerce yenilikçi bulunup hayal gücü ve bireyselliğin bir açık alanı olarak nitelenerek destek görmüştür. (Yanikkaya :2004)

Gülünçün temel unsurlarını içeren grotesk gülünçleştirme yöntemiolarak her dönemde kullanılmıştır. Bahtin e göre gündelik dildeki mizahedebiyatı asıl kökünden yani halk kültüründen koparılarak ele alınmışve incelenmiştir. Bundan dolayı da ayrı ayrı parçaları inceleyerek komiği açıklamaya çalışan akademisyenler dünyanın özünde olan kendine ait ama birbiriyle iç içe birbirinden yaratılmış parçalar halindeki mizahi yönünü görememiş olduğunu söyler. Komiğin yarattığı etkiler modern zamanların kültürel, estetik ve edebi normlarına göre yorumlanmış kendilerine ait olamayan ölçütlerle değerlendirilmiştir.

“Onca çeşitliliğe rağmen tek olan ve ortaçağ halk kültürünün doğasında var olup genelde modern zamanlara (özellikle XIX. Yüzyıla) yabancı olan komik imge dokusunun kendine has özellikleri anlaşılmamıştır.”(Bahtin: 2005,45)

Bahtin halk mizah kültürünün tüm dokusunu grotesk gerçekçilik kavramına dayandırır. Halk mizah kültüründen gelen bedensel imgelerin, Rabelias' nin eserlerindeki bedensel imgelerde görülmekte olduğunu ve bu imgelerdeki kendine has estetik kavramın kendisinden sonra gelenlerden radikal biçimde ayrıldığını söyler. Grotesk gerçekçilikte maddi olan bedensel unsurlarla toplumsal ve de kozmik unsurlar ayrılmaz ve bir arada verilir. Bu bütünlük neşeli ve candan bir şeydir. Bundan dolayı bedensel olan olumlu bir şeydir. Maddi bedensel köklerinden kopmuş olan dünya karşısında kaba saba olan şeylerle alakasız görünmeden durur. Grotesk gerçekçilikte temel ilke itibarın yok edilmesidir. Yani ideal olan yahut ruhani her şeyi alaşağı ederek, dünya ve beden alanlarına aktarmaktadır. Rabelias 'nin Gargantua eserinde Gargantua'nın rahime düşüşü, doğumu, yemeği , dışkı, sevişmesinin kaba bir

halk dili ile, ayrı ayrı başlıklar halinde anlatılması bu itibarsızlaştırmaya örnek olarak verilebilir. Bahtin Don Quijote 'nin törenselliği ve şövalyeliği itibarsızlaştırdığı sahnelerin de kaynağını grotesk gerçekçilik geleneğine bağlar. Ortaçağ parodileri de bu anlamada grotesk gerçeklikle açıklanabilir. Grotesk gerçeklikte itibarsızlaştırma, ya da aşağıya indirme, yıkıma ve yok etmeye değil üremenin gerçekleştiği ana rahmine üreme organlarına doğumun gerçekleştiği bölgelere doğru itilir. Grotesk gerçekçiliğin aşağı bölgeden anladığı ana rahmi yani bereketli bir dünya yatar.(Bahtin:2005:49)

Bahtin grotesk imgelerin antik evredeki oluşumuna değinmemekle birlikte, zaman içinde gelişip değiştiğini, Rabelias 'nin eserlerinden yola çıkarak açıklamıştır. Ortaçağ halk mizah kültürüyle yeşeren grotesk imgeler sisteminin Rönesans edebiyatında doruk noktaya ulaştığını söylemektedir. Süsleme sanatının bir unsuru olarak ortaya çıkan grotesk Raffaello'nun çömezleri tarafından Vatikan logolarına yapılan süslemelerde yer alır. Aslında antikite boyunca var olan bu süsleme bir yenilik olarak benimsenmiştir. Böylece grotesk imgeye ve de doğal olarak bu kavrama daha üretken bir alan açılmış ve de grotesk imgenin yapısı giderek genişlemiştir.

17 ve 18. Yüzyıllarda grotesk, halk mizah kültürüyle ilişkili görülmüş ve dışlanmış. Bu dönem itibariyle ritüel ve halk karnavalları kültüründe de daralma görülmektedir. Şenlikler resmigeçitlere karnavallar ise pazar meydanlarından kapalı alanlara ailelerin özel hayatlarının bir parçası haline gelmişti. Bu dönemde grotesk halk kültürüyle bağını kaybederek bir edebi tür halini almıştır.

Groteskin edebiyatta kullanımı 17. yüzyıldan itibaren gülünç görünüşlü kimselerin davranışlarını, dikkat çeken sözcükleri tanımlamak için kullanılmaya başlamış olsa da romantiklerle birlikte güzel ve çirkinin bir arada kullanılması diye değerlendirilmiştir.

Groteskin ilk olarak Wolfgang Kayser'in 1957 de yayımlanan *Sanat ve Edebiyat* adlı eserinde tanımlandığı söylenmektedir. Kayser 'e göre grotesk olumsuz bir kavramdır. Groteskin gücü yaşadığımız dünyanın, soğuk, uzak ve yabancı olma halini göstermesinden kaynaklanır. Grotesk yasak ya da ifade edilemez olanı imgeler, korkunç ve gülünç olanın birleşiminden oluşur. Dünyaya yabancı olma ya da dünyanın yabancılığı groteskin en temel özelliklerindedir. 19.yüzyılda



John Ruskin ve Victor Hugo gibi isimler de; bu niteliği vurgulayıp groteskin kaba bir komiklik ve soytarılıktan ziyade rahatsız edici etkisine dikkat çekmişlerdir. Ruskin'e göre grotesk iğrenç ve gülünç olanın birleşimidir. Bu çirkinliğin soylu insanların elinde mükemmelleşebileceğini söyler. Ruskin Durumu dinsel bir bakışla ele almaktadır. Hugo ise tam bir romantik edebiyat söylemiyle; idealize edilmiş yaratılışı bir yana bırakarak, insanın çirkinlik ve tuhaflık içeren hayvansı bir yanı da olduğunu ifade eder. Gerçek betimlenin yüce olanın, maneviyatın yanında insanın gülünç ve tiksindirici olan hayvansı yanının da anlatması gerektiğini savunur.

Ruskin, groteski, soyluluk ve alçaklık, ruh ve günah, tanrı ve insan arasındaki çelişkinin ifadesi olarak kullanmıştır. (Nil Ünlü Aycıl:2002) Ruskin Ortaçağ ve Rönesans' ta resim ve mimari sanatını incelediği çalışmasında, groteskin temel ögesinin “gören adam” yani “kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti” altında ezilen kişi olduğunu vurgular. Burada önemli olan, bu dünyanın dehşetli bir dünya olduğunu fark eden kişidir. Bu farkındalık doğrultusunda yüce-bayağı, masumiyet-günah, acıklı-gülünç, olağan-paradoksal gibi karşıtlıkları yaratan da aslında dünya, doğa ya da gerçeklik değil insanoğlunun kendisidir gerçekliği ile yüzleşir. Bu durumda meçhul yıkıcı gücün beklentisinde olan insan aslında tüm korkuların kaynağının kendisi olduğunu anlar. Bu, insandaki uyumsuzluk duygusunun kaynağını oluşturur. Groteskin temeli uyumsuzluk duygusundan kaynaklı yabancılaşma olgusuna dayanır.

Kayser' e göre groteskin en genel özelliği uzaklaşmış, yabancı bir dünya algısı barındırmasıdır. Kişi bu dünyayı dışarıdan izlediği bir masal dünyası olarak algılar. Aslında bu çevre kişinin bakış açısına göre aniden yabancı ve dolayısıyla saçma hale dönüşür. Dolayısıyla beklenmedik ve ani durumlar groteskin temel öğelerindedir. Beklenmedik ani durum karşısında yaşanan yabancılaşma, mekanik ve gerçek dışı dünya algısı grotesk etkiyi pekiştirir. Uyumsuz, gerçeklikten uzak, masalsı bir dünya algısı saçma ve yabancılık hissi yaratır. İnsanı mekanik bir figüre dönüştüren maskeler, otomatik hareketler, kuklalar bu etkiyi yaratan grotesk motiflerdir. Durumun, anın gerginliği bu motiflerle yaratılır.

Thomson'a göre; Kayser' in kitabına kadar tanımlanmamış olan grotesk soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesidir. Tanıdık dünyaya onu aniden tuhaf

kılan bir perspektiften bakılır. Bu tuhafılık gülünç olduğu gibi korkunç ya da ürpertici de olabilir. Tüm bu tuhafıklar groteskin, bugün genellikle üzerinde hemfikir olunan öğeleri arasında özellikle ilk olarak Ruskin 'in ortaya attığı yabancılaşma durumuyla ilintilidir. İonesco' nun İki Kişilik Hırgür oyununda ilk sahne belirli birkaç cümlelerin tekrarı biçiminde ilerler. Abartılı bir tek düzelik ve aynıının tekrarı söz dizileri bilindik sıkıcı aile hayatına karşı aynı zamanda bir yabancılaşma hissi oluşturur.

Mc Elroy; Groteskin ağırlıklı olarak görsel ve fiziksel biçimde olduğunu söyler. Edebiyatta kullanımında ise okuyucuda bir görsel imge yaratmak için dilin çarpıtıldığı yapılarda görüldüğünü söyleyerek, bu türdeki yapılarda, muhtemelen deli olan anlatıcının öyküsündeki çarpıtılmış gerçeği, zamansız, karmaşık fantazileri ve hayalleri grotesk olarak nitelendirir. Modern groteskin doğuşunu modern dünyada din ve mitten uzaklaşarak, laik kültürde buna benzer inanç ve değerlerin konulamayışına bağlar. Groteskin yeni bir fenomen olmadığını savunurken, ilkel insandan itibaren var olduğunu ve de sanatta kullanıldığını söyler. Elroy groteski açıklarken Freud 'un teorilerinden faydalanır. Örneğin; modern insanda “uncanny” (tekinsizlik) hissi yaratan şeyler içimizdeki animistik zihinsel kalıntıların bir sonucudur varsayımından çok etkilenir. Bazı grotesk sahneleri ve figürleri, Freud'un, çocuklukta ki kastrasyon anksiyetisi ya da hayvan fobisi teorilerine bağlı olarak açıklar .( Ünlü Aycıl,) Örneğin Örümcek Adam çizgi romanı ve tüm filmleri bu tür groteske örnek oluşturmaktadır. Çocuklukta ki örümcek tarafından ısırılma korkusu bu seride işlenmektedir. Ve hikayenin kötü karakteri ahtapot kollu doktor yine bu tür groteskin örneğidir.



**Şekil 3.2:**Örümcek adam

**Kaynak:** Photo by Sony Pictures - © 2004 Columbia Pictures Industries, Inc. All rights reserved.

Groteski aslında tamamen bir algılayış meselesi olarak görebiliriz. Gülünç olanda olduğu gibi algılayanın dünyasına göre değişiklik gösterir. Örneğin sahne üzerindeki çıplaklık kadar aşırı gözyaşını ya da aşırı kahkahayı ürkütücü, tiksindirici ya da komik bulmak mümkündür. Grotesk bu bağlamda bakıldığında bakan kişinin psikolojik ve kültürel yapısına göre bir etki yaratır.

Henrik Lübner; groteskin karşıt çözücü ve abartılı yeni yapılar ile öne sürdüğü yeni anlamdan bahseder. Bu birbiri ile ilişkili olarak var olan yapı ve durumların dışında, ilişkisiz hatta aykırı, abartılı yapı, yepyeni başka bir anlamı araştırır.( Ergül, 2017) Burada bir sonuca ilerlemek ve bir anlam kurgulamak hedefi yoktur. Sadece birçok anlamın bir araya geldiği ve öznel algı boyutunda sonsuz anlamlara gelebilecek yeni bir anlamı aramaktır. Bu anlam anlamsızlık olarak nitelenemez, anlamsızlık bir sonuçtur oysa groteskte her zaman bir arayış, bir belirsizlik, döngü ve sonuçlanmamışlık vardır. Örneğin; David Lynch 'in Kayıp Otoban filmindeki tüm bozulmuş yapı ve karmaşık kurgu yepyeni bir anlam oluşturur. Aslında basit bir kadın erkek ilişkisi ve aile dramını anlatan filmde, fantezi ile gerçeğin iç içe olduğu bir dünya kurulmuştur. Karakterlerin yaşadıkları evreni abartılı, hayal dünyalarını ise sade bir biçimde sunarken aynı zamanda olaylar zincirinin takibinde de bir zaman kayması ve dağılması vardır. Zizek 'e göre Lynch' in dünyasındaki yabancılaşma ve tekinsizlik efektinin sebebi budur. Soğuk katı abartılı ama duygudan yoksun oynanan gerçek dünya , sade insani daha duygu yoğunluğu oluşturan efektlerle kurgulanmış fantezi dünyası bu algıya destek olur.Ortaya yeni bir anlam çıkar ama bu anlam her türlü okumada başka algılanabilir. Lynch bu negatif anlam algısının kendi

beklentisi olmadığını söylerken aslında tam da groteski yaratmış olur. Her bakışa göre yepyeni bir algı oluşturabilecek, beklentiye girilemeyen, müphem bir durumdur bu.(Zizek, 2014)

Peter Fingesten; makalesinde Groteskle ilgili teknik olarak, aynı eserde uyumsuz veya çelişkili iki öğenin bulunması olarak tanımlarken, kaygılar, kabuslar, adsız korkular içeren yüzeysel yaşamın dışında yoğun abartılı duygular ve biçimlere sahip bir sanat kategorisi olduğunu söyler. Çelişkili iki öğe korku ve kabus içeriyorsa grotesktir. Ünlü Japon korku filmi Koji Suziki' nin yazdığı Halka (Ring)' da karakterler bir korku filmi izlemektedirler, izledikleri filmde Tamara adlı genç kız hapsedildiği kuyudan dağınık pis ve upuzun saçları ve beyaz giysisiyle çıkar. Filmin içindeki filmde Tamara'nın uyanacağı telefonun çalışmasıyla haber verilmiştir. Ve ansızın telefon çalar film kahramanları bu sesle ürker ,Tamara izlenmekte olduğu televizyondan çıkarak ve filmin karakterlerinin üzerine yürür. Filmde uyku ile uyanıklık, gençlik ve çirkinlik teknoloji ve inancın birbirine girdiği bu sahne grotesk etkinin sonucu olan tekinsizlik hissini izleyicide film bittikten çok çok sonra dahi sürdürebilmektedir. Bu çelişkili durum ve filmde tamamlanan telefon insan ve ekran zinciri izleyicide tekinsizlik yaratır. İzleyici her telefon çalışmada halkayı kendi içinde tamamlar ve korku devam eder, filmde hatırdaki kalan grotesk imge bu durumun tümüdür ve grotesk etki devam eder.



**Şekil 3.3:**The Ring (Halka)

**Kaynak:**İmdb

The ring <http://sinema.mynet.com/fotoanaliz/unutulmaz-sahneler/594/32>

Kayser'den sonra, grotesk de bir tekinsizlik (uncanny) duygusu yaratma eğilimi ile büyüsellik, karikatürleştirme, gülme ve korkunun biraradalığı, normalden sapma ve çirkinlik gibi etkilere sahip olduğu söylenmiştir. Ancak grotesk için bunların bir arada sunulmasından ibaret bir anlatım yöntemidir denemez.

Grotesk bu eğilim ve etkiler arasındaki karşıtlık, çözümsüzlük ve uyuşmazlık üzerine oturur.

Bahtin; groteski Rabelias ve Dostoyevski'nin eserlerindeki imgeler üzerinden örnekleyerek ele alır. O daha önce yapılmış tanımlarında ki gibi groteskin, komik, abartılı, karşıtlık içeren yönünü kabul eder. Ancak grotesk imgenin salt yergi içeren ve olumsuz bir şey olarak nitelendirilmesini yanlış bulur. Ona göre Rabelias 'nin bedensel imgeleri, Shakespeare ya da Cervantes'in yergilerinden daha olumsuz değildir. Bu tipik tanımlamaların groteskin en temel yönü olan belirsizliğini (müphem) ve folklordan geliyor oluşunu hiçe saymak olduğunu söyler. (Bahtin: 2015) Bahtin edebi türleri ve de mizah kültürünün kökenini karnaval kültürüne bağlar. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Bahtin karnavalı dünyayı bir bütün olarak duyumsama biçimi diye nitelendirir. Bir arada ve bir bütün olabilmek ve tüm karşıtlıkların yanyana durabilmesi adına karnavalın kendisi grotesk bir yapıdır. Bu bağlamda Kayser'in grotesk anlayışına karşı olarak; korkudan kurtaran, kişiyi başka kişilere ve kendine yaklaştıran bir dünya anlayışı ile tek yanlı ve kasvetli resmi ciddiyete karşıt olan bir grotesk anlayışı göz önüne sermiştir. Bu bağlamda "grotesk gerçeklik" kavramını ortaya atmıştır. Düşüncesinin merkezine insanın doğasında olanı yani yeme içme dışkılama gibi bedensel gerçeklerin "grotesk imge" olarak nitelenmekle birlikte bu imgenin olumsuz olana değil olumlu olana bir gönderme yaptığını savunur. Karşı gelinen ve kaçınılan şey bireysel bir ifade tarzıdır. Çünkü bedensellik, yenilenme ve değişim barındırır, bu da bir burjuva egosunda ya da bireysellikte değil halkta mevcuttur. Aslında bedensel uzuvlar, doğurganlık, yeme içme abartılı ve heybetli bir biçimde imgelenirken, birey değil insanlığın toptan geçmişi yahut özü gösterilir.( Bahtin: 2015)

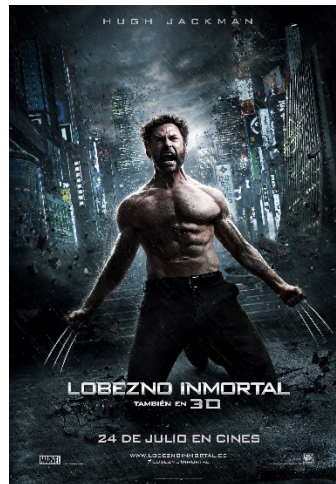
Bunların ışığında diyebiliriz ki grotesk; tekinsizlik, yabancılaşma, korku, gülme gibi duygusal tepkilere neden olan, kaba, çirkin, korkunç ve tuhaf olarak nitelendirilebilen, ilkel topluluklardan bu yana var olan, olumsuz ya da olumlu olarak ele alınabilen bir fenomendir. Plastik sanatlarda ve edebiyatta bir biçim olarak nitelemek için; öncelikle grotesk imgeyi ve kullanım amacını ayrıştırmak gerekir. Bahtin grotesk imgeyi şöyle tanımlar.

"Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır:  
Doğumdan ölüme büyümeden oluşa doğru giden henüz

tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellikse müphemliktir. Zira bu imgede dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: Eskiyle yeniye, ölmekte olanla döllelenmekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu.”(Bahtin,2005:52)

Bahtin’e göre, bu biçimlerin temelinde olan zamanla ilişkileri, zamanı algılayışları ve deneyimleyişleri binlerce yıllık gelişimleri süresince değişim geçirmiştir. Groteskin en arkaik dönemlerinde imgelerin içeriğini başlangıç ve son, ilkbahar ve kış, dölleme, gebelik, büyüme, ölüm gibi biyolojik hayatın döngüsel zamanları oluşturur. Grotesk imgeler bu ilkel evrede kalmamış zaman ve değişim algısı genişleyerek içine toplumsal ve tarihi fenomenleri de alan bir döngüye dönüşmüştür. Bahtin, Grotesk imgelerin Rönesans’la birlikte tarihe ve tarihsel değişime yönelen büyük bir farkındalığın sanatsal ve ideolojik ifadesi haline geldiğini söyler.

Süper kahramanlar, yapay zeka, insanlığı yok eden robotlar ve benzeri hikayeler grotesk imgenin dönüşümünü destekler. Örneğin X Man Wolverine, hikayesinde kahramanın ellerinin metal bir pençeye dönüşmesi grotesk bir imgedir. Bu son derece şaşırtıcı ve ne olduğu belirsiz durum aynı zamanda ürkütücü olmakla birlikte acınası ve gülünç bir his de uyandırdığından tekinsizlik de yaratmaktadır. Grotesk imgenin yılan başlı sarmaşıktan bu noktaya evrilmesi onun doğanın insanın evrimi ve değişmeyen değişimi düşünülürse kaçınılmazdır.



Şekil 3.4: X Man

**Kaynak:**İmdb 2019

Grotesk imgeler klasik estetik açısından bakıldığında, çirkin, korkunç, iğrenç olarak algılanır. Grotesk imgeler gelişimini tamamlamış, doğum ve büyümenin pisliklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdır. Tarihsel algı onlara yeni bir anlam katmış olsa da geleneksel içeriklerini değiştirememiştir. Çiftleşme, ihtiyarlama, çürüme gibi doğrudan insana ait maddi olma özellikleriyle sistemin temel unsurları olmayı sürdürmüşlerdir. 1973 yapımı West World ( Batı Dünyası) adlı sinema filmi tüm dış görünüşü birebir insan olan ancak birer robot olan kovboyları anlatmaktadır. İçi makine dışı insan olan bu kovboy bir grotesk imgedir. Aynı hikaye 2017 de dizi formatında uyarlandığında insan robotlar artık yeni bir ikilemin içindedir bireysel özgürlük bağımsız karar. Bireyin kendi gerçeği ile yüzleşmesini konu alan yapımda, aslında ruh ve beden ikilemi tam da Bahtin 'in grotesk imgesine örnek gösterilebilir. Özgür irade ve beden sınırları, yaşam ve ölüm, rüya ve gerçek, iç içe ve yan yana durmaktadır.



Şekil 3.5: Westworld

**Kaynak:**İmdb 2019

Grotesk bedenler modern kanonlardakinin aksine, tamamlanmış bir birim değildir. O henüz bitmemiştir ve dünyanın geri kalanından ayrılmaz. Grotesk beden imgeleri yalnızca beden dış pürüzsüz yüzeyini değil iç uzuvları da gösterir. İçerisiyle iletişimi olan bir döngüyü oluşturan uzuvlar vurgulanır. Açık bir ağız, burun, penis, meme, üreme organları, göbek gibi uzuvlar beden grotesk imgeleridir. Grotesk beden her zaman dönüşüm halinde olan bedendir. Grotesk bedenin yaşı ya ölüme yakın ya da henüz çok genç bir beden olarak görülür. Bahtin'e göre bedensel grotesk imgelerden en belirginini iki bedeni bir bedende göstermektedir.

Bedenin grotesk kavranışının sözel biçimi ise küfürler ve sövgülerle açıklanabilir. Sevginin bir göstergesi olan sevişme ya da çiftleşme eyleminin bir çeşit hakaret olarak kullanılması yine grotesk bir durumdur. Burada da durum yine bedensel gerçeğin kültürel gerçekle çatışmasıdır. Kendini tatmin güdüseldir. Oysa insan sağduyu sahibi ve dürtülerine söz geçirebilen kültürel bir varlıktır.

“Groteskin temel özelliği olarak komik ve korkunç olanın birlikteliği gösterildiğinden bu birlikteliğin pek çok durumda yeniden üretilmesi de mümkün olmalı. Fakat bu karşıt birlikteliğe eşlik eden groteskin başka bir özelliği olan, dünyanın uyumsuzluğu ve canavarca yapısı ortaya çıkmadığında, sadece komik ve korkunç olanın varlığı groteskin ortaya çıkmasına yetmez Korkunç ve oyunsu olanın ardından tuhaflık duygusunu yamaktan geri durmayan yabancılık, uyumsuzluk ve tekinsizlik de olmalı. Bu nedenle, bir zincir halinde birbirine bağlanarak sürekliliği sağlayan grotesk bir gelenekten ziyade, noktalardan oluşan grotesk adalardan söz edilebilir. Başka bir yere bitişmeyen, kıta ve denizin geniş yayılımlarına yabancı ve uzak bir ada düşüncesidir grotesk.”(Ergül, Grotesk,2016,s.44)

Ergül ‘ün makalesinde işaret ettiği gibi; groteskin çizgiden çok nokta olarak nitelendirmesi Bahtin’in kanona uymama ve fikrine yakınlık göstermektedir. Ayrıca yalnızlık ve mesafelilik içinde söz söylemesi, uyumsuzlukların birliğinden çok bir tekilliği içermesi bakımından sınıflandırılmaz bir vaka diye nitelediği groteski tek nokta olarak algılamak kayda değer bir düşüncedir. Gülünç olanın ve de karnavalın öğelerinden olan beklenmediklik ve karşıtlığın ötesinde bir durumdur bu. Buradaki noktalar ya da norm dışı olan biraradalık şüphe, öfke, korku, tikslenme veya tekinsizlik yaratabilir ve sınıflandıramamanın tedirginliğini barındırır.

Örneğin; Tarantino’nun, Rezervuar Köpekleri ( Reservuar Dogs) filmindeki ünlü kulak sahnesini ele alalım; bu sahnede, ağzı ve elleri bağlı şekilde sandalyede oturan adamın karşısında, kahramanımız Mr. Blonde (Michael Madsen) takım elbiseler içerisinde radyoda çalan müziğe dansla eşlik etmektedir. Dansını hiç bozmadan kurbanına yaklaşarak kulağını keser. Kulak kesme anında açı değişir. İzbe mekanın genel görüntüsü üzerine hareketli dans müziği düşmektedir. Bir sonraki karede Mr. Blonde ‘yi elinde kesik kulakla görürüz şarkı ve kurbanın çığılığı bu görüntünün üzerine düşer. Burada Mr. Blonede kesik kulağa bağırarak konuşur. Bu anda kahkımızı tutamayız. Bedenden ayrılmış bu kulak doğal durumundaymış gibi bir duyma organı olarak kullanılması grotesk bir etki



yaratır. Bir kaç saniye önceki işkence sahnesi başka bir etkiyle yer değiştirir. Bir anlam halinden çıkıp anlamsızlığın yarattığı bir etkiye döner. Hem ürpertici hem iğrenç, hem acıklı olan bu nokta groteske iyi bir örnek olarak filmin en akılda kalan sahnelerinden biri haline gelmekte ve yapımı da türünün önemli örneklerinden biri haline getirmektedir.



**Şekil 3.6:** Reservuar Dogs

**Kaynak:**İmdb 2019

Flögel Groteski, 1788 de yazdığı “*Komik Groteskin Tanımı*”

( Geschichetedes Grotesk- Komischen ) kitabında komedinin bir türü olarak incelemiştir. Groteskin komik ve karikatürle olan ilişkisini anlatırken grotesk komik olarak tanımlar ve groteskin süsleme ve mimarideki anlamını dikkate almaz.

“İnsan tüm detaylarıyla zarif komik öge keşfetmeye ya da ondan keyif almaya yetecek denli uygarlaşınca kadar abartıdan ve kaba komik olandan zevk almaya çoktan başlamıştı. Çünkü kaba komik olandan zevk alma beğenileri incelmemiş insanın ilkel tavırlarına uygundur ve kesinlikle bu tavırdan kaynaklanır.”(Grotesk , 186)

Flögel grotesk komiği iki biçimde sınıflandırmıştır. Zarif komik olan ve kaba komik olan olarak sınıflandırırken, insanı da tarihsel gelişimi içinde ilkel ve uygar olarak iki snıfa ayırmıştır. İnsanın varoluşuyla başlayan kaba komikte estetik bir kaygı güdülmez. Zarif komiği algılamak için ise uygar ve ince bir zevke sahip olunmalıdır.

18. yüzyılın kalıplaşmış düşüncelerine yeni bir başlangıç getiren Romantik yazarlar klasik aydınlanma çağı yazarları doğanın gizli anlamı ve gücünü bulmaya çalışıp gizemli olanı araştırırken doğa ve doğanın karanlık yanını irdelerler. Rüyalar, gece, karanlık ile birlikte kişinin algılanamayan ruhsal güçleri konu edilir.

“Romantik yazarlar doğanın karanlık yanlarını, insanın çirkin, ikiyüzlü, gülünç ve zayıf taraflarını, insanı artık sadece “ideal insan olarak değil, onu doğada olduğu gibi klasik sanatın standartlarına aldırılmadan, kendi içinde, kendine özgü, eserlerinde “kahraman” değil, gerçek hayatın içinden çıkmış karakterler olarak ele alırlar. Alman Romantik kuramcı Schlegel’ in (1772-1829) de belirttiği gibi “Bütün insanlar, sadece insan olmalarından ötürü, biraz gülünç ve grotesktirler; bu bağlamda sanatçılar ise kanımca iki kat daha insandırlar. Bu şimdi böyle, önceden de böyleydi ve gelecekte de böyle olacak” Romantik yazar Aydınlanma’nın o zamana kadarki akılcı ancak tek yönlü gerçeklik anlayışına karşı bir cevap olarak groteski kullanır” (A.G. E ,188)

Fantastik olanla birleştirilerek kullanılan grotesk, çirkin ve şeytani tonda olanla gülünç olanı bir arada veren romantik yazar, Bunu yaparken doğadaki ve toplumdaki çelişkiler ve karşıtlıkları yansıtmaya çalışır. Schegel açıklamasında groteskin bu sayede romantik yazarın elini güçlendirdiğini söyler. Hatta bunu kullanarak da var olan kurallara, önyargılara ve dogmalara karşı çıkan, bağımsız ve kendi doğasına, iç sesine göre hareket eden, kişisel dehasının gücüne kendini bırakan yazarın, gülünç olarak algılanacağını ve toplumdan bağımsız, uyumsuz ve sapmış olacağını söyler. Bu da onu normal insandan daha da grotesk yapar.

Schegel’den sonra Victor Hugo (1802-1885) Groteskin komiğin kaba türü olmasından çok rahatsız edici yanına vurgu yapmıştır. O alman romantiklerden daha farklı olarak groteskin fantastikle değil gerçekle bağlantılı olduğunu savunur. Gerçek hayattaki gibi güzel ile çirkin, gülünçle acıklıyı yani karşıtlıkları bir araya getiren yanını vurgular ve groteski bu yanıyla korkunç olarak niteler.

“insan , “yaradılış “ içinde her şeyin insansal anlamda güzel olmadığını güzelin yanında çirkinin, kibarın yanında biçimsizin, yücenin arka yüzünde acayıpliğin bulunduğunu, iyinin kötüyle, ışığın karanlıkla birlikte olduğunu duyumsayacaktır” (A.G.E 192)

Hugo’nun Cromwell oyununun önsözünden yapılan alıntı onun grotesk anlayışını ve de terimin geldiği noktayı açıklayıcı niteliktedir. Çelik’in makalesinde de bahsettiği gibi Hugo’nun bu açıklaması Quasimodo ( Notre Dame’ ın Kamburu) karakterinde açıklayıcı şekilde algılamaktayız. Eserde çirkinlik, güzellik ve yücelik kavramları her anlamda bir karşıtlık içerisinde verilmektedir. Bu anlamda romantik akımın groteske yaklaşımı ve onun gerçekle bağı üzerine edebiyattaki en iyi örneklerden biridir.

20. yy da edebiyat, dünyanın ideal ya da fantezinin ötesinde yaşadığımız gerçek dünyaya, tüm acımasızlığı ile var olanı algılamaya yönelmiştir. Bu noktada Kayser'in grotesk anlayışı ortaya çıkmıştır.

“Kayser ‘e göre groteskte dünya yabancılaşmış, biçimler değişmiş, dünyamızın düzeni bozulmuş (...) korkutucu bir mekanizma insanların ve eşyaların üzerine çökmüş gibi görünür. Burada belirleyici olan ise bu yabancılaşmanın insanların ayaklarının altındaki zemini çekip alması ve hiç bir anlam sorgulamasına izin vermemesidir: Ürkütücü güçler dünyamıza saldırır ve onu bize yabancılaştırırlar (...) Kayser özetle groteski yabancılaşmış dünya olarak tanımlar”(A.G.E. 193)

Kayser'in tanımlaması groteskin Absürd Uyumsuz tiyatro örneklerindeki kara mizah ve komedi anlayışıyla örtüşmektedir. Uyumsuz tiyatro ekolünün öncüsü Eugène Ionesco'nun Cehennem Günlüğü'nde kaydettiği;

“Çok çeşitli insanlar var şu dünyada: Sorularına cevap bulamayanlar, nereden gelip nereye gittiklerini akıllarının ucundan bile geçirmeyenler. Kendilerine hiçbir soru yöneltmeden hayatın tadını çıkarıp belki ne olduğunu bile merak etmedikleri birtakım hazır kalıplarla yetinip avunanlar. Cevaplarını bulmuş olanlar. Ve nihayet bir yığın bilinmezlik yükü altında ezilmiş, bomboş ellerle ortalıkta kalakalanlar var. Bir cevap bulmak için de iyice geciktim. Ne diye geldim bu âleme ben? Hiçbir şey anladığım yok.” (1999: 63)

Bu alıntı Kayser 'in saptamasının Absürd tiyatro yazınındaki yerini göstermektedir. Ancak bu saptamayı sadece absürd tiyatroya dair düşünmek yetmez. İvanov' un yaşadığı çevreye yabancılaşması ya da Üç Kız Kardeş 'in sürekli Moskova'ya gitmekten bahsedip hareket edememesi aynı bakışla değerlendirilebilir. Bu da bir başka savı, Schegel 'in *bütün insanlar sadece insan olmaktan ötürü grotesk ve gülünçtürler açıklamasını destekler*. İnsanı, olduğu gibi insanı yazan Çehov, karanlık, karamsar ve sorularına cevap bulunamayan bir dünyanın içinde değildir. Sadece yaşamın tam içindedir ve oradan yazar. Schegel 'in görüşü doğa ve kültür çatışmasının groteski doğurduğu yargısını oluşturabilir. Bu bir sanat kavramı araştırmasından çok bir varoluşsal bir felsefe tartışmasının konusu olabilir. Grotesk kavramını dolayısıyla belirli sınırlılıklar içerisinde incelemek gerekmektedir.

Sevinç Sokullu Absürt tiyatroyu, değerlerin alt üst olduğu, çıkar yolun kalmadığı yabancılaşan dünyamızı tüm kopukluğu, anlamsızlığı,

duygusuzluğu ve saçmalığıyla anlatan tür olarak nitelendirir. Absürd tiyatro, öncülüğünü James Joyce, Marcel Proust gibi isimlerin yaptığı yirminci yüzyılın başlarında başlayan modernist sanat tarzının tiyatrodaki uzantısıdır denilebilir. Ama Absürd Tiyatro modernist anlayışa temelde benzerlik gösterirken grotesk ve kara mizahı kullanarak biçim bakımından bir özgünlük yakalar. Absürd eserlerde beklenmedik durumlar, tuhaf, şaşırtıcı, korku dolu olaylar, psikolojik motifler birbirine bağlanır. Arthur Adamov, Edward Albee, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco, Harold Pinter yazarların eserlerinde bu özellikleri görebiliriz. Bu oyunlarda son derece ciddi bir teatrallik içeren komik bir sahne ya da tam tersi, esprilerle çarpıklaştırılan dramatik bir sahne görülebilir. Dolayısıyla grotesk olanın yarattığı gülme rahatlatıcı bir gülme değil gerginlik ve sıkışmışlıktan kaynaklı bir gülmedir.

Pinter'in Aldatma adlı oyununda karı kocanın ve de iki arkadaşın son derece bedene özgü bir meseleyi gündelik toplumsal değerler düzleminde, akla ve sağduyuya uygun bir biçimde tartışması yine gergin bir ikilem ve anlamsızlık, yabancılaşma duygusu yaratır. Bu hem Bahtin'ci hem de Kayser'ci bir anlayışa örnek verilebilir. Grotesk, ilk aklımıza gelen absürd örneklerdeki gibi yabancılaşma, anlamsızlık hissi abartılı davranışlar ya da gerçek dışı diyaloglara ve bir biçime bürünmeksizin var olabilmektedir. Burada da grotesk imge yine bedendir. İnsan doğasını vaz geçilmezi aşk ve seks kültürünün vazgeçilmez yapı taşı aile kurumunu altüst etmiştir. Oyunun gerçek zaman akışında geçmemesi de bu altüst olma haline hizmet eder. Beden yine kültürle çatışmaktadır. Çünkü beden devrim ve değişimini sektirmeden sürdürür. Buradaki tekinsizlik aldatmanın kabullenilişi ya da görmezden gelinişi ya da bilerek güdülerin bastırılışı ile insanın ikiyüzlülüğünün görünür kılınmasıdır. Bu ikiyüzlü hal tekinsiz, komik ve de acıklıdır. Yani grotesktir.

Bu tarzın öncü teorisyenlerinden Martin Esslin Absürd tiyatronun, böylesi sahneler aracılığıyla, insan yaşamında gözlemlenen anlamsızlığı, tutarsızlık, endişe, belirsizlik ve çaresizlik duygusunu anlattığını söyler. Toplum ve kimliği arasında bir uyumsuzluk ve karmaşık bir çatışma yaşayan kişileri ele alan bu tür eserlerde groteskin işlevi önemlidir. Bu noktada, groteskin kendi geleneğinden getirdiği başat öge olan korkunun ortaya çıkışı, kişinin kendi dışındaki her şeyi öteki olduğu fikriyle algılamasından doğar. Kişi kendi

değerlerinin dışındaki her şeyi öteki olan değersiz ve bozuk olarak nitelendirir. Bu durumdan doğan karşıtlık gülüncü yaratır. Bu gülünç groteskin vardığı bir sonuçtur. Karşıt iki durumun yarattığı tuhaf ya da abes durumu grotesk eserler özellikle vurgular. Özellikle, toplumda geçerli olan maddî ilişkiler bütününe, ekonomik sisteme, modern hayatın kurumlarına, kent yaşamına, estetik yozlaşmaya karşı bir yabancılaşma yaşayan kişiler bütün bu modern toplum yapısının getirdiği genel yabancılaşmayı, yani toplumu oluşturan genelin kendi insanî değerlerinden uzaklaşmasını olumsuz olarak nitelemiş olur. Dolayısıyla, bu tuhaf komikliğin en temelinde çatışmanın, uyumsuzluğun sürekliliğinden kaynaklanan bir ciddilik, hatta kederli bir durum çıkar.

Kayser' in komedi kuramlarına itiraz ederek yeniden ele aldığı ve yabancılaşmış uzaklaşmış bir dünya yapısı olarak ele aldığı kuramında, groteskin amacını dünyanın kötü ruhlu şeytani yönlerini uyandırarak hicvetmektir. Kayser'e göre grotesk; absürd oyun ve dünyadaki şeytansı ilişki olarak tanımlanır. Kayser 'in tanımında komedinin işlevinin çok az çok az olduğu yabancılaşmış, tuhaf açıklanamaz bir dünya vardır. Eğer ortaya bir gülüş çıkıyorsa bu groteskin karikatürle ilgili yanından gelir. Bu gülüş acı alaycı ve şeytanidir. Korkutucu olanı vurgulayarak groteski neşe veren değil aksine tedirgin eden ürküten kötü ve çirkin bir olumsuz imge olarak yorumlamıştır. (Tuncay, 2013)Oysa daha önce söylendiği gibi Bahtin karnaval ile ilişkilendirdiği tezinde konuya bambaşka bir bakış açısı getirerek, insanın özüne ilişkin bir felsefi içerik eklemiştir.

Kayserin grotesk dünyayı nedenselliği açısından kaçınılmaz niyetleri açısından kötü huylu ve absürd olarak tanımlamasını, Mc Ellroy modern groteske daha uygun bulur. Ayrıca kendisi, groteskin modern dünyaya ait bir fenomen olmadığını söyleyerek, groteskin yarattığı hissin içimizdeki animatik kalıntıların zihinsel aktiviteleri tetiklemeyle ortaya çıktığı görüşünü ortaya atar. Bu konuda Freud dan yararlanır. Freud'un çocukluk çağı korkuları ve sarsıntılarına dair açıklamalarıyla bazı grotesk sahnelerin yorumunu yapar. Groteskin insanın ilkel yanına, içindeki çocuğa, psikotik olana seslendiğini ileri sürer. Birçok grotesk figürün, örümcek yarasa gibi sürüngenler dünyasından örnekler içerdiğini, bunun da insanda hayranlık ve korku karışımı duygular uyandıran çocukluk korkularını tetiklediği doğrultusunda açıklar.

20.yy başında İtalya’da Tiyatro del Grottesco nun 1. Dünya savaşı sırasında ve sonrasında temelde savaşın neden olduğu karamsarlığı işlemiş karamsarlık ve yabancılaşma temalarını almıştır. “*Çağımızda Grotesk evrenle mental bağıni yitiren kişinin, bölük pörçük dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır.*” Grotesk, insanın kendi denetiminde olmayan fiziksel yapısının, metafizik ve sosyal güçlerin simgelandığı, zaman zaman eylemsiz, karmaşık ve abartılı bir anlatım düzlemi oluşturur. Bu saçma ve abartılı düzlemde insan çevresine ve kendisine yabancıdır. Anlamsızlık duygusu ve saçma bir dünyanın ifadesi yönü groteski Absürd sanatın en güçlü anlatım yollarından biri yapar. Dürenmatt bir oyun ön sözünde groteski anlatırken aşağıdaki cümleleri kullanmıştır.

“ Nasil Hieronymus Bosch'un apokaliptik resimleri grotesk ise, günümüz dünyası da artık grotesk olarak tanımlanmalıdır. Çünkü grotesk, belirli biçimi olmayan bir şeyin biçimidir ya da kendine özgü çehresi bulunmayan bir dünyanın çehresidir; yani karşıtlıklardan doğmuştur. “ denebilir.(Yanikkaya,2014)

Dürenmatt’ın bu bakışına örnek verecek olursak Büyük Romulus oyununda Romulus ‘un bir tavuk çiftliği haline gelen imparatorluk binası da tam bu özgün çevreyi içerir. Bilinmez ülkenin uydurma kralı Romulus tavuklarıyla ilgilenmekten ülkeyi yönetememektedir. Oysa ülke işgal edilmiştir. Ve tam bir kaos yaşanmaktadır. Bu karmaşaya gelen başka bir ülkenin habercisi geliş nedenini aşağıdaki sözlerle anlatır.

“Emilian: Ruh eti yener ...

Geldiğim yerde kasaplar ruhu yediler” ( Büyük Romulus)

Ruhun ete karşı yenik düşmesi, hırs ve şiddetin insani olanı yok etmesinin çelişkisini içeren bu diyalog Daha önce bahsettiğimiz Bahtin in bahsettiği grotesk imgelerden, yemek, et, iştah gibi imgeleri kullanırken, değil daha çok Kayser ‘in baktığı yerden yani groteskin korkutucu ve yabancı anlamsız yanını örnek oluşturur. Burada grotesk olanın işaret ettiği döngü yeniden doğuma değil yıkım ve yok oluşa işaret eder. Bir gülüş ve coşkuyu değil, umutsuzluk, korku ve acı ve karamsarlık hissini yaratmaya yöneliktir.

Bu gün groteskin geldiği nokta, kaynağı insan olan , çıkış noktasını kurulu düzenden alarak, yıkıcı ama tekinsiz, belirsiz , yeni, devrimci ve yapıcı, hayal gücünden ivme alan bu nedenle de insan zihninin bilinmezliği kadar geniş ve

bilinmez imgeleri kullanabilen özgünlük ve özgürlük olarak tanımlanabilen bir yapı olduğudur.

“Groteskin kaynağı insandır, dildir, zihindir. Grotesk ile ilgili anlaşmaları aşağıdaki nitelikleriyle özetlemek olanaklıdır. Grotesk sınır tanımaz bir metamorfozu imler. Hibritliktir, araftalıktır. Groteskin referansı kurulu düzendir, bu nedenle uzlaşmalara dayalı bir zemin gerektirir, bu yönüyle grotesk muhafazakârdır. Aynı zamanda grotesk kurulu düzene aykırıdır. Bu nedenle grotesk yıkıcıdır tekinsizdir. Kurulu düzeni erki bozar; kendi kurallarını koyar yenisini inşa eder. Bu nedenle grotesk yapıcıdır; devrimcidir. Grotesk unsurun ürkütücülüğü kadar groteskin kendisi de ürkütücü olabilir bu nedenle yasaklanır. Yasaklamanın kaynağı hegamonk olacağı gibi günümüzdeki endişe ve kaygıdan kaynaklanan içe kapanmanın görünümü olan otosansür de olabilir. Groteskin gözden kaçan belki de en önemli niteliği özdüşümselliği serbest bırakması olabilir. Günümüzde insan zihninin işleyişine imgelemin sınırlarına yönelik bilmediklerimizden oluşan bulut dağılıyor gibi görünse de hala bir muammanın içinde olduğumuzu söylemek yanlış olmaz Dolayısıyla groteskin ontolojisine yönelik söylediklerimiz olsalılık kipinde ifade etmek kaçınılmaz. Ama yine de grotesk özgürlüktür.” (Güzel,2016 s .223)

Buna bağlı olarak groteskin keskin bir tanımını yapmak grotesk olanla çelişen bir ifade oluşturur. Bu noktada aslında grotesk olmayanın ne olduğunu kavramak adına, günümüzde grotesk tanımlarından yola çıkarak, groteskin öğelerini bir tabloda göstermek uygun olabilir.

Groteskin Öğeleri

### Çizelge 3.2: Groteskin öğeleri

Grotesk imge	Flögel	Schegel	Hugo	Kayser	Bahtin
Evrensel	Estetikten yoksun	Norm Dışıdır	Fantastik	Tekinsizdir	Müphemdir
Algısal	Komik	Çelişkili	Rahatsızlık verici Korkunç	Hayal gücüne ve fanteziye hizmet eder	Bir bütünün parçası değildir Tek başına bir anlamdır
Bedensel	Kaba	Zarafetten yoksun		Çirkin Korkutucu İğrenç	Yeme içme Cinsellik Dışkılama İç organlar Zayıf Şişman
Eylemsel	İlkel	Karakterler kahraman değildir		Yabancılaşmış	Dönüşüm içerir
Toplumsal				Öteki Kötü Karanlık Karamsar	Öteki Başkaldıran Aydınlık Umutlu

Pala günümüzde groteski bir muamma olarak nitelendirmektedir. Tıpkı Bahtin in dediği gibi groteskle ilgili bilinen tek şey anlamlandırılmayan değişen ve bir bilinmez olduğudur. Bir başkaldırı bir ifade biçimi bir beden serbest bırakılışı halidir.

Özetle grotesk, insanın anlam arayışında gizlidir. Kendini doğadan ayıran kültürü anlamlandırma bir çeşit varlığının gerekçesini sorgulama halidir. Bugün Black Mirror dizinin 1. Bölümünde başbakanı ekranların önünde bir domuzla çiftleşmesi bize Büyük Romulus'un "Zaten yitirilmiş bir dünya ateşe verilmez." Cümlesinden daha farklı bir şey hissettirmemektedir. Değişen İnsanın animastik dürtüleri değildir. İnsan doğası aynıdır. Değişim kültürdedir, kültür algıyı değiştirir. O halde grotesk imgenin yarattığı etki algılayana göre değişen, tıpkı komikte olduğu gibi bir zekâ hareketi bir bilişsel bakış gerektiren bir algılama sürecine ihtiyaç duyar. Fakat bu bilişsel bakış, topluma uyumlu ya da uyumsuz olmayı değil toplumun varlığını ve insanın kendi ile yarattığı kültür arasındaki çelişkisini algılar. Buradan baktığımızda beceriksiz beden eğitimi öğretmeni Badi Ekrem ile Forrest Gump karşısında yaşadığımız his arasında bir fark ortaya çıkar. İkisine de gülebiliriz ama Forrest bizi hüznendirir. Ya da Black Mirror



da siparişle ölmüş kocasının robotunu yaptıran kadın bize hem gülünç hem acınacak hem de korkutucu gelir. Bu insanın yarattığı kendi sarmalını gözler önüne seren algı 2019'lu yıllarda yeni anlam arayışlarına giden dünyayı göz önüne sermektedir. Harrari'nin çok satan kitapları artık insanlığın yeni bir anlamı aradığının göstergesidir. Spiens tezi doğruysa insanı diğer canlılardan ayıran hayal gücü onu her zaman bir bilinmezi aramaya doğru evirilecektir. İşte grotesk budur. Artık ışınlanmanın, diğer gezegenlerdeki hayatın keşfedildiği bir dünyada grotesk imge ne boyutta olacaktır bu bir bilinmezdir. Bilinmezlik her zaman groteske zemin hazırlayacaktır. Çünkü grotesk imge hayal gücüyle doğru orantılıdır. Bilinmezliği de bundandır. Bu nedenle tiyatrodaki karşımıza öncelikle komedinin vaz geçilmez yöntemlerinde olarak çıksa da bugün ikinci dünya sonrası insanın anlam arayışı sürecindeki varoluşsal sorgulamalara zemin hazırlayan grotesk imge bugün daha yıkıcı ve dönüştürücü başka bir deyişle ilerlemeyi ve umudu açığa çıkarabilir. Başlangıçta birbirine aykırı iki figürün yanyana görüntüsünün yarattığı tuhaflık hissi, insanın özü ve dünya arasındaki çelişkinin yarattığı yabancılaşma hissine kadar gelmiştir. Ama zaten uzak yabancı ve yalnızların dünyasında iletişim adına yaratılan sanal sosyalleşmeler bu günün grotesk imgelerine alan yaratmaktadır.



#### 4. EŞİK EVRESİ VE EŞİKSELLİK

Toplumsal bir varlık olan insan yaşamı boyunca toplumda çeşitli konumlarda yer alır. Doğum, çocukluk, yetişkinlik, karı koca olmak, ebeveyn olmak, çalışma hayatını bırakmak, ölmek insanın bir statüden başka bir statüye geçişidir. Bu geçişler toplum tarafından organize edilen geleneksel ritüeller eşliğinde gerçekleşir. Van Gennep bu durumu geçiş ritüelleri olarak adlandırır. (Polat,2015).

Her toplumda görülen geçiş ritüelleri üç evreden oluşur.

- Ayrılma evresi
- Eşikte olma evresi (liminalite)
- Bütünleşme evresi.

Bireyler ilk evrede buldukları gruptan ayrılarak diğerine harekete

ederler. Bu evreleri cenaze törenleriyle açıklayacak olursak, biten ve uzaklaşılın durum, yaşamdan ve dünyadan ayrılış söz konusudur. İkinci evre olan eşik evresi bir arafta kalma durumu bilinmez bir zaman dilimi ve mekân içeren tanımlanamaz bir durumdur. Beden ve ruh birbirlerinden ayrılır, Beden artık canlı değildir ama hala buradadır. Üçüncü evre ise bütünleşmedir. Toprakla bütünleşir ya da kül olur duman olur havaya karışır ve bir yeniden oluşum ortaya çıkar. (Kottak,2008) Esasında insan hayatının tümüne yayacak olursak, Doğum anneden ayrılış ve hayata başlangıçtır. Ölüm ise evrenle bütünleşmedir. Büyüme yaşamak ise başlı başına tüm bilinmezliğiyle bir eşik evresidir denilebilir. Toplumsal yaşamın içinde de tüm yaşam evreleri, büyüme, evlenmek, işe girmek, yetişkin olmak, anne baba olmak emekli olmak, gibi her yeni başlangıç bir şeyin sonlanmasıyla gerçekleşir. İşte eşik evresi geçiş sürecinde başlangıçla son arasındaki bilinmezliği tüm bu boşluk anını ifade eder. İnsanın varoluşsal sorunlarının da dayanağı sayılabilecek antropoloji ile performatif sanatlarının ortak konusu olan ikinci evre liminalite yani eşik evresi geçiş ritüellerinin en çok üzerinde durulan evresidir.

Turner Geçiş Ritüelleri kuramında, insan toplum içine doğmaz ama geçiş ritüelleri ile topluma kabul görür der. Kabaca bir yer ya da evreden bir başkasına geçiş ile ilgili adetler için kullanılan bu kavram için düğün, cenaze, vaftiz gibi törenleri de örnek verebiliriz.

Liminal sözcüğünün kökeni latince *limen* (*eşik*) sözcüğünden gelmektedir. Liminalite doğum, ölüm evlilik gibi belirli davranış kodları ve topluma özgü sosyal ve kültürel işaretler, ritüelistik davranışlar içeren özel, geçici zaman ve konumları niteleyen bir kavramdır. Geçici olan öncesi ile sonrası arasındaki eşikte olma durumudur Liminal.

“Eşiksellik evresinin her zaman belirli özellikleri bulunmaktadır. Eşikteki insanlar ikircikli toplumsal konumlar işgal ederler. Normal toplumsal bağıntıları kesilmiştir. olağan toplumsal yaşamdan kopukluk çeşitli kontrastlarla belirlenebilir.(...) Eşiksellik boyunca geçmiş ve gelecekteki konumları görmezden gelinir hatta tersine çevrilir. (...)” (Kottak, 2008.s 470)

Kottak kitabında, Victor Turner in “The Rituel Process” (Ritüelin Süreci) kitabını kaynak alarak eşiksellik ve toplumsal yaşam karşıtlığını aşağıdaki gibi özetlemiştir.

#### Çizelge 4.1: Eşiksellik ve Normal Toplumsal Yaşam arasındaki karşıtlıklar

Eşiksellik	Normal Toplumsal Yapı
Geçiş	Durum
Türdeslik	Heterojenlik
Comünitas / cemaat	Yapı
Eşitlik	Eşitsizlik
Anonimlik	İsimler
Mülkiyet yokluğu	Mülkiyet
Statü yokluğu	Statü
Çıplaklık ya da tek tip giysi	Giysi farklılaşması
Cinsel perhiz ya da aşırılık	Cinsellik
Cinsiyet ayrımlarının asgarileşmesi	Cinsiyet ayrımlarının azamileşmesi
Rütbe yokluğu	Rütbeler
Alçakgönüllülük	Kibir
Dış görünüşü önemseme	Dış görünüşe özen
Özgecilik	Bencilik
Mutlak boyun eğme	Yalnızca daha yüksek rütbelere boyun eğme
Kutsallık	sekülerlik
Kutsal öğretiler	Teknik bilgi
Suskunluk	Konuşma
Yalnlık	Karmaşıklık
Acı ve ıstırapı kabulleniş	Acı ve ıstıraptan kaçınma

Liminalite (eşiksellik) teriminin, ilk kez Arnold van Gennep ‘in 1908 tarihli, Rites de Passage kitabında ortaya atılmış olmasına karşın eşik evresi (liminal)

ve eşikselliği (liminalite) toplum ve kültürdeki önemine ilk kez Turner dikkat çekmiştir. Turner'a göre eşik evresi bir çırpıda geçilebilen kısa bir süreç değildir. Örneğin evlilik töreni bir geçiş ritüelidir. Bu ritüel çiftin tanışıp nikah salonuna gitmesiyle bitmez. Evlilik teklifiyle başlayan süreç ailelerin tanışması, nişanlanma, düğün hazırlıkları, düğün eğlencesi ve balayını da kapsar. Her bir adım çiftin içinde bulunduğu topluma göre kendine özgü davranış kalıplarıyla dolu bu süreç bir eşik evresidir ve kişi eşikselliği (liminalite) deneyimler. Ya da bir hac yolculuğu bir durumdan diğerine hızlıca geçilmeyen birçok şartı barındırır. Dolayısıyla eşik evresi bir kapının eşiğinden atlamak kadar hızlı gerçekleşmeyen uzun bir yolculuktur.

Homi Bhabha'ya göre ise eşik evresi sabit kimliklendirmeler arasındaki geçittir. Bununla ilgili *stairwell (merdiven boşluğu)* imgesini kullanır. Bu benzetme eşik evresinde bir kimlikten başka kimliğe geçerken basamaklarda bazan durulur oturulur bazan adımlanır bazan zıplanır bazan tırmanılır anlamına gelir.(---)

Turner, *From Rituel to Theatre* adlı kitabında geçiş ritüellerinden bahseder. Sosyal drama kavramını oluşturan Turner, Gennep in savaştan barışa, salgından sağlığa, hatta düzenli olarak gelişen mevsimsel geçişlere kadar her türlü değişimi kapsayan geçiş dönemlerine ait törenlerden bahsettiğini vurgulamıştır. (Carlson,2013,s39)

Eşiksellik normal toplumsal kuralların geçici bir süre için kaldırılması toplumsal statülerin ve hiyerarşinin bir an için düzleştirilerek, iktidar ilişkilerinin oyun yolu ile altüst edilmesi olarak tanımlanır. Turner eşik evresini, statüyü yükseltme ve terfi ya da statüyü ortadan kaldırma ve tersine çevirme olarak farklı iki tip ritüel ile açıklar. Her ikisinde de insan statüsüz bir yerededir. Turner buna statüsüzlüğün arafı der. Statü yükseltme ritüelleri Gennep'in bahsettiği bireyin bir evreden diğerine, kalıcı olarak geçtiği, ergenlik, evlenme, ölüm gibi geçiş ayinleriyle ilişkilidir. Öte yandan, genellikle mevsimsel dönüme ve takvime bağlı karnaval ve şenlik gibi statünün alt üst edildiği ritüellerde kalıcı bir dönüşüm ve geçiş yoktur. Geçicidir ve çoğunlukla düşük statüdeki insanların geçici süreyle yükselişi söz konusudur. Eşik evresinde bulunan birey ya da grubun statüsü bulunmamaktadır. Geçmiş ve gelecekteki konumlarıyla ilişkileri ve benzerlikleri çok azdır ya da hiç yoktur. Eşik evresinde bir

bulanıklık ve belirsizlik söz konusudur. Ne biri ne öteki, ne orada ne burada, ne bu ne o olma durumu bir araf ve geçiş hali, kimliksizlik içeren geçici sosyo kültürel bir bölgedir. Bir şeye ait olmayan bir haldir. Bahtin 'in müphem olarak açıkladığı belirsizlik içeren durumdur.

“Liminal evrenin kültürel bakımdan sınır özelliklerinin, özel olarak belirlenmiş başka olaylara da özgü olduğunu belirten Turner, liminaliteyi diğer ritüel çeşitlerini (karnaval, spor etkinlikleri vb.), özellikle de tiyatro gibi icraya dayalı türleri de kapsayacak biçimde genişletir (1977: 44). Nitekim, Turner müzik icralarının da liminal bir etkinlik olabileceğini ima ederek şunları belirtir: “Kültürel icraların çoğu, kültürün ‘dilek’ kipine aittir [...] Bu kip, güncel bir gerçeklik konumundan çok tahmin, arzu, varsayım, olasılık vb. dışa vurmak için kullanılan bir eylemdir [...] Ritüel, karnaval, festival, tiyatro, film ve benzeri icrasal türler bu tutumlardan çoğuna sahiptir.” (1969: 101).” (Çelikçapa, 2014)

İcralar dışındaki eşiksellikler bir niyet ve istek doğrultusunda gerçekleşmez. Oysa tiyatro, müzik gibi sanatsal etkinliklerde insan bir eşikte olmakla birlikte bu eşik, bir gerekten, zorunluluktan, mevsimden ya da yaşamdaki yaş evrelerinden kaynaklanmaz. Kişi bu eşik halini kendi isteğiyle oluşturur.

Turner, icrasal halleri eşiksellik olarak görmez, tiyatro sahnesinde yapılan bir etkinlik eşik evresinde (liminal) bir durum değildir, çünkü eşiksellik (liminalite) kutsal ya da dini olan ritüeller için söz konusudur. Ritüel dışı olan yani isteğe bağlı icra halinde olma durumunu eşik evresi benzeri (liminal benzeri) olarak niteler. Buna da “*liminoid*” adını verir.

Ritüelin performansla ilişkisi Turner tarafından bu şekilde ortaya atılmıştır. Performans rol yapma ve seyredildiğinin farkında olma hali içeren bir dal, dram sanatını ise bunun çatışma içeren biçimi olarak şekillendirmiştir.

Schechner ise, ritüelleri, tiyatro oyunları ve rol yapma üzerinden estetik bir ilişki ile değerlendirerek, Turner'in performans kavramına yeni bir açılım getirmiş ve ritüelleri bir performatif etkinlikler olarak değerlendirmiştir. Kabuki, Kathakali ve bale gibi stilize performansların günlük yaşam performanslarındaki tekrarlanan ifade biçimleriyle benzer olduğunu, performansların aktarabilir davranışlar olmasıyla açıklar. Bu bağlamda ritüelleri de birer performans olarak niteler. Performansı, toplu bir yaratıcılık ve bir değişim yaratmayı amaçlıyorsa; ritüel, şimdi ve burada olana odaklanıp, haz ve estetik amaçlıyorsa; eğlence olarak tanımlar. Performans amacı doğrultusunda,

ritüel ya da sanatsal etkinlik olarak belirlenir. Performans sanatı olarak nitelediğimizde ise toplumsal etki ve eğlence arasında dengeli bir birliktelik vardır. (Çelikçapa,2014)

Bu iki bakış açısı değerlendirilince eşikselliğin ve geçiş ritüellerinin dönüştürücü etkisi sanatın dönüştürücü etkisini de açıklamaktadır. Ritüelistik ya da sanatsal her tür performans bir eşiksellik içerir. Bu da kültürel ve de toplumsal bir geçiş yaratır.

“En çarpıcısı, kollektif eşikselliğin communitas (Turner 1978) denen ve yoğun topluluk ruhu, büyük dayanışma, eşitlik ve birliktelik duygusu yaratan yönüdür. Birlikte eşikselliği yaşayan insanlar bir eşitler topluluğu oluşturur. Geçmişte varolan ve gelecekte var olacak toplumsal ayrımlar geçici olarak unutulur. Eşikteki insanlar aynı davranışlara koşullara maruz kalır ve benzer tarzda hareket etmelidir. Eşiksellik gündelik davranışların tersine çevrilmesiyle ayinsel ya da simgesel olarak belirlenebilir.” (Kottak,2008,s.471)

Turner, Gennep’ in geçiş ritlerinin evrelerini, ayrılma, eşik ve bütünlenme olarak adlandırmıştı, ancak, M. B. Vizedon ve G.I. Caffee nin Preliminal ( eşik öncesi ) liminal (eşik) ve post liminal (eşik sonrası) şeklindeki terimlerini de kullanıyordu. Turner Gennep’in liminal (eşik) kavramından hareketle kendine ait, daha detaylı bir kavram olarak liminoid kavramını geliştirmiştir. Turner Gennep’ten yola çıkarak liminal olarak nitelendirdiği etkinliklerin, yıkıcı potansiyele sahip kültürel işlemlerin yapısına ters düşen, karşı yapı haline dikkat çekmiştir. Liminal yapının dağınıklığını, düzenin ve tutucu bakışın yarattığı basıncın patlaması olarak nitelemiştir. Liminoid etkinlikler ise daha çok sınırlı, oyuna, spora, sanata ya da boş zamana yani işin ve çalışma hayatının dışındaki tüm etkinliklere yayılmış durumdadır. (Carlson ,2013, s.40-45)

“Liminoid benzeri liminal etkinlikler, artık konvansiyonel yapıyı saygınlaştırmak yerine, daha oyunsal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla, status quo’ nun gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ve ya da keşfetmeleri yüzünden yıkıcı olmaya çok daha yakın durmaktadırlar.”(Carlson, 2013,s.44)

Liminal etkinlikler genellikle din ile ilişkili geçiş ritüelleridir. Bu noktada iletişimin ve bireyin esas alındığı bir toplumsal yapı içeren, çağımızda liminoide benzer liminallik çok mümkün değildir. Modern toplumda toplumun

tamamıyla ilişkili biçimde yer almazlar. Örneğin liminoid olan spor ve müsabaka etkinlikleri stadyumda toplanma ve taraftar ruhu gibi tıpkı karnavala benzer bir toplanmaya yeniden doğuşa, yeni bir kimliğe bürünmeye sebebiyet verir. Taraftar artık kendisi değil sadece taraftardır. Bu durum onda yeni bir alternatif sınıf, grup ya da yeni kurallar geliştirme özgürlüğü tanır. Taraftarlık liminal bir durumdur. Dolayısıyla her türlü yıkıma ve değişime yakın durabilir.

Schechner, Caillois 'in tanımıyla festivalleri, aynı anda yenileme ve arındırma özelliğine sahip, bir toplum feveranı olarak nitelendirir. Bununla birlikte iktisadi açıdan da bir zirve, ticaretin, kaynak dağılımının ve itibarın dolaşımına bir sebep olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Girard'ın festivalin zirve anında temsili olarak gerçekleşen kurban etkinliğinin, topluluğun üyeleri arasında gerçekleşecek korkunç ve rastgele şiddeti engellemek için var olduğu fikrini aktarır. Bu saptamalar kalabalıkların, arınma, yenilenme ve kutlama amacıyla toplanan halkın bir noktadan bir aradalığın yarattığı şiddet ve eylem arzusu sonucu bir kurban aradığı ve tüm baskılara sebep olan otoriteye başkaldırma noktasına vardığı fikrini oluşturur.

Günümüzde ise festivaller var olan düzeni ters yüz etmek yerine düzenin aynası biçiminde gerçekleşir. Festival tiyatrosu ise geçiş riti sırasında herhangi bir statüye sahip olmayan kimselerin uyması gereken kalıp ve davranışları barındıran hal ve deneyim içerir. 1960 lardan sonra bazı festivallerde, kameraya çekilerek bir derdi ifade etmek amacıyla planlanan tiyatral etkinlikler gündeme gelir. Bu etkinlikler tüm festival alanınındaki doğal reaksiyonu daha sonra izlenip yorumlanabilecek bir yapıya taşır. Planlanmış olan etkinlik, bir aradalığın yarattığı coşku ile gösterinin enerjisini artırır vekatılımcıların çoğaldığı planlanmadan gelişen eylemlere dönüşür. Performans araştırmalarının konusu içersine incelenebilecek bu etkinliklerde de karnavalda olduğu gibi klasik roller tersine döner.

Özellikle New Orleans'daki Mardi Gras karnaval özelliklerinin çoğunu taşır. Gerçek anlamda sarhoşluk ve cinsellik içeren, siyahların beyazlar gibi giyindiği, erkeklerin kadınlar gibi giyindiği bu festival neredeyse klasik karnavallarda olduğu gibidir. Ancak Mardi Gras zaten ayrıcalıklı olana ayrıcalık tanıyan bir karnavaldır. Siyahiler seks kölesi olmakla birlikte balolara katılamazlar, bu durum Mardi Gras günü beyazların geçit töreninin parodisi olan Zulu geçitlerini



doğurur . Bu geçit final yürüyüşünden hemen önce gerçekleşir. 1940 larda bu geçitler Bahtinci anlamda karnavala yaklaşmışlardı.

Mardi Gras'ı bir karnavalın günümüze yansıması olarak görebiliriz. 1969 da New York , Woodstock 'ta düzenlenen iki günlük rock konserleri olan Woodstock bu kategoride değerlendirilebilirler. Hindistan' da Raminna, New York ta Bahar tatili gibi karnavallar , güçlü baş kaldırı ve eleştiri temeline oturur. Karnaval statükoyu eleştirisinin güçlü bir dışa vurumudur. Statükonun yerini alamaz ve süresiz olamaz. Aksi taktirde terör olarak nitelendirilebilir. Klasik ya da modern tüm karnavallarda sokağa dökülenler zaman sınırının farkındadırlar, az zamanları olduğunu bilirler. Kısa zaman ve sınırları belirli mekanda olabilecek en fazla keyfi almak amaçtır. Devrimci karnavalların keyfi ise gücünü resmi olmayan, özgürlük alanının mümkün olduğunca uzun zamana ve geniş mekana yayma arzusundan kaynaklanır. Devrimci sokak eylemlerinin sonu önceden kestirilemez çünkü bir tarafta sokağa dökülenler diğer tarafta otoriteler tarafından elde edilmek istenen iki sonuç barındırır.

Sonuç olarak Gennep'in ortaya attığı geçiş ritüelleri ve eşik evresi teorisi, toplumsal bir statüden diğerine geçiş sırasında tekrarlanan davranış dizgilerini açıklamaktadır. Bir dönemden diğerine geçiş her zaman arada kalmışlık, kimliksizlik ve bilinmezlik içerir. Ayrılma eşik ve bütünleşme şeklinde üç evreye ayrılan geçiş ritüelleri liminal etkinlikler olarak anılır. Bu ritüellerin dinle ilişkili olmayarak isteğe bağlı yapılanlarını ayırd edebilmek adına Turner liminoid terimini ortaya atmıştır. Liminal olan eşik hali bir icra içermez, doğal bir süreçte ya da bir örneğin din, eğitim, toplumsal hayat gibi zorunluluklar doğrultusunda gerçekleşir. Liminoid olanlar ise gönüllülük ve isteğe bağlı olarak bir çeşit haz barındırır denilebilir. Liminal etkinlikler kolektif ruh içerir. Liminoid benzeri liminal etkinliklerde bu kolektif durum zorunlu değil isteğe ve hazza bağlı olarak gerçekleşir. Bu da bir dinamizm oluşturur. Değişime dönüşüme ve yıkıma gebedir. Karnavallar eşiksellik (liminalite) içerir. Bir ters yüz olma hali ve bir, norm dışılık mevcuttur. Statüler sıfırlanır ve herkes aynı düzlemde, kimliksizdir. Bir kimlikten diğerine geçişteki boşluk ve eşik evresidir. Başı ve sonundan ayrı bir nokta, kendi içinde bir anlam içerir.

Grotesk ve karnavalesk aslında tam da bu geçişi içerir. Groteskin içindeki anlamsızlılık, ikiyüzlülük ve kimliksizlik bir eşikte olma ifadesidir. Grotesk his

de yine aynı şekilde nitelenebilir. Acı, korku, gülünç, gibi birçok hissi barındırır. Kesin olan birşey var ki her eşikte olduğu gibi bir yeniliğe ve dönüşüme hazırlanma anıdır. Bu süreçte belirsiz bir müphem durum içinde kalınmaktadır. Groteski bu açıdan destekler.

## **5. TÜRK TİYATROSU'NDA KARNAVALESK VE GROTESK SAHNELEME ÖRNEKLERİ**

Groteskin Türk Tiyatrosu geleneğinde bir gülünçleştirme yöntemi olarak kullanılmış olduğunu karnavalesk öğeler barındıran imgelerin geleneksel tiyatrodaki da görüldüğünü daha önce açıklamıştık. Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosu'nda ise, 1970 li yıllardan itibaren kara komedi örnekleri metinsel anlamda göze çarpmaktadır. Bu bölümde 2010 yılı itibariyle sahnelenmiş olan üç oyun ele alınarak, oyunlarda hem metin hem de sahneleme yönünden karnavalesk ve grotesk olan saptanmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda çağdaş Türk Tiyatrosu'nda grotesk kavramına Kayserci ve Bahtinci bakış açılarıyla yaklaşılarak karnavalesk - grotesk ilişkisi, Türk tiyatrosundaki grotesk algısı ve bunun dönüşümü araştırılacaktır. Oyunlar yazım yılı ve sahneleme anlamında kronolojik olarak incelemeye uygun şekilde seçilmiştir.

### **5.1 Şark Dişçisi**

Hagop Baronyan 'ın 1890 larda yazdığı oyun halk tiyatrosu geleneğinden gelen gülünçleştirme yöntemlerini yergi, ironi gibi söz sanatlarının sıkça kullanıldığı beş perde olarak yazılmış bir komedidir.

Olayın baş kahramanı sahte dişçi Taparginos'tur. Çapkın sahte dişçi Toparginos'un karısı Marta ilgisizlikten şikayet etmektedir. Karı koca kavga ederek ayrılmaya karar verirler. Kızları Yarenyag'ı Merker adlı bir taşaralı ile nişanlamışlardır. Ancak Marta Levon 'a aşıktır. Bir karışıklık sonucu dişçi koltuğuna bağlanan Toparginos Levon sayesinde sandalyeden kurtulur. Onun dişçi olduğunu bilmeyen Levon Yarenyag'ı görmeye gider. Toparginos Levon u müşteri sanmaktadır. Dişini çekmek ister Levon kaçar. İkinci perde yine Toparginos un evindedir Markar Toparginos ve karısı Martayı barıştırır. Bu sırada hizmetçi Levon un Yarenyag a yazdığı mektubu bulur. Toparginos kızının aşığı olduğunu anlar onu faka bastırmaya çalışır. Kızının ağzından mektup yazar. Markar evlilik tarihi isterken Yarenyag türlü bahanelerle düğünü

erteletir. Dişçi aşığıyla buluşmak üzere evden çıkar. Markar Martaya akıl verir. Marta erkek kılığına girerek Toparginos u sevgilisiyle basmak üzere bir plan yaparlar. Toparginos şarapçı yaşlı Tomas ın karısı Sofi ile aşk yaşamaktadır. İki aşık Tomas'ı sarhoş edecek ve gece baloya gideceklerdir. Ancak Toparginos da sarhoş olur. Aşığın sözüne kanarak kadın kılığına girerek baloya gider. Aynı baloda Karısı erkek kılığında kendisi kadın kılığında olarak bir aradadırlar. Çeşitli karışıklık yanlış anlaşılma ve kovalamacanın sonunda Marta ve Tomas Sofi ve Toparginos u yakalarlar. Beşinci perdede Toparginos un evine dönmüşlerdir. Kavga devam etmektedir. Öte yandan Levon ve Yarenyag' ın aşkları da ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine Markar nişandan vaz geçer. Tüm eşler birbirlerine bağlılık yemini ederler ve oyun mutlu sonla biter.

Metindeki Komik Karnavalesk Grotesk;

Oyun ilk sahneden itibaren tipik bir karnavalesk öge olan genç beden ve yaşlı beden karşıtlığını vurgulamakla başlar. Marta' nın başına gelenler aslında genç bir erkekle evlenmesinden doğan çelişkidir. Oyunun yazın biçimini genel olarak kadın erkek karşıtlığını, geleneksel olunanla insanın bedensel gerçeğinin çelişkisini göz önüne sererken sınıf atlama ve zenginlik çabası içinde olan sahtekar bir doktorun, dönemin aile biçiminin ve de Osmanlı zengin sınıfının bir parodisi olarak niteleyebiliriz.

Metni ilk sahneden itibaren incelediğimizde, Özellikle bedensel imgelerin ve karşıtlıkların çokça yer aldığı bir kaba komedi ve geleneksel Türk tiyatrosu geleneğinin söz oyunlarından faydalandığı görülmektedir. Örneğin; üzerinde geceliğiyle yalnız kalmış ve artık eskisi kadar arzulanmayan kasdının bedensel ihtiyaçlarını bastıramaz hali yaşlı ve genç , ölüm ve yaşam karşıtlığı oyunun temelinde en çok kullanılan gülünç imgelerdir.

“1. SAHNE

*(Marta üzerinde gecelikle kızgın bir şekilde girer, uşağı çağırır)*

*MARTA: Nigo... Nigo... Dayanılacak gibi değil, artık sabrım kalmadı. Her gece bekle, bekle, sonra tek başına uyu. Haftada bir gece evde yatıyor... Peki ya diğer geceler? Bilmem ki nerede? Ona soracağım, bakalım beni bu evde esir mi almış? Paramla esir olmak istemiyorum. Hayır, hayır, beni neden yapayalnız bıraktığını biliyorum. Çünkü artık yaşlandım. O n altı yaşında genç bir kız olsaydım, tabii ki öyle yapmazdı. “Kadınlar gençken sevilir, yaşlandıklarında hor görülür” diyen, bilmediğim bir kural mı var*

acaba? Eğer öyleyse söyleyecek sözüm yok. Ama bunun hangi kanun olduğunu bilmek istiyorum.

“Tamam, ondan on beş yaş büyüğüm, ama yakasından çekip zorla “Benimle evlen!” demedim ya!Kendi arzusuyla, hatta yalvararak *benimle evlenmek istedi. Çünkü güzeldim. Çünkü zengindim.Çünkü tahsilliydim. Çünkü. Çünkü... Ne bileyim, bir sürü güzel şeyim vardı. Ve şimdi her gece başınıalıp, “diş çekmeye” diyor ve gidiyor. (Şarkı söyler.)*”

Yine yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi , görgüsüzlüğü, hadsizliği sınıf atlama çabası, yalancılık gibi uygunsuz davranışların işlenişi yergi ve taşlamaya örnek verilebilir.

Ayrıca bu oyun boyunca en çok kullanılan diş imgesinin ilk kez burada vurgulanır. Diş çekme diş boşaltma diş doldurma, dişçilik işi gece yapılır gibi sözler asıl anlamından ziyade cinsel bir gönderme yapmak amacıyla bir söz oyununa , Taporgines’ in sahtekarlığını yüze vuran bir taşlamaya , yanlış anlamaya ve beklenmedikliğe, karşıtlığa hizmet eder.Bu geleneksel Türk tiyatrosunda çok kullanılan bir güldürü yöntemlerinden *cinas* a örnek gösterilebilir.Bu söz oyunu oyun boyunca çeşitli biçimlerde tekrarlanır.

Ayrıca dişçilik mesleği kaba komedinin ,insanın fiziksel olarak zor duruma düşmesi ve bununla mücadelesinin taklidinin yapılmasına uygun düşmektedir ve iğrenme, korkma, utanma duygularından kaynaklanan gülmeyi tetiklemektedir. Oldukça uzun yazılmış olan diş çekme sahnesinde her türlü devinim ve söz bu çeşit gülmeyi tetikleyecek niteliktedir.Bu bölüm gülünçleştirme yöntemlerinden parodiye örnektir. Son derece ciddiye ve bilgi ve beceri gerektiren diş çekiminin parodisi yapılmaktadır.

Ayrıca aynı sahne vasıtasıyla mesleğiyle gereğinden fazla böbürlenmiş her türlü her insana ve de kendini olmadığı yerde görenlere bir çeşit taşlama ve yergi söz konusudur.Bütün bu arbedede Taporginos yanlış dişi çekmiştir. Sahnenin sonundaki bu beklenmediklik ve de yanlış anlama sonucu bir gülme oluşur.

Yazar, Şark Dişçisi’nde metinsel anlamda yanlış anlama, beklenmediklik, kılık değiştirme gibi birçok gülünçleştirme yöntemini kullanır. Bunlar aynı zamanda hem komiğin hem karnavalesk olanın ortak özellikleridir.Her rol kişisi temel özellikleri abartılarak çizilmiştir. Aşıklar her türlü şaşkınlığı ve gençliğin getirdiği heyecanı barındırır. Yaşlılar abartılı yaşlı hareketsiz ve unutkan sarhoşlar sadece sarhoş.çirkinler çirkin güzeller güzel, şehvet düşkünleri sadece

şehvetli olarak tek yönleriyle çizilmiş tiplerdir.Mutlu sonla biten tipik bir fars komiğine örnektir.

### **Sark Dişçisi Sahneleme Cözümlemesi**

- İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları – 2011
- Yazan : Hagop Baronyan  
Yönetmen : Engin Alkan  
Çeviren : Boğos Çalgıcıoğlu  
Dramaturg : Sinem Özlek  
Dekor Tasarım : Cem Yılmaz  
Kostüm Tasarım : Tomris Kuzu  
Işık Tasarım : Cem Yılmaz  
Dans Düzeni : Selçuk Borak  
Yönetmen Yardımcısı : Zafer Kırşan, Berna Adıgüzel, Aslı Nimet Altaylar
- Oyuncular
- Çağlar Çorumlu, Çiğdem Gürel, Doğan Şirin, Emrah Özertem, Esra Karabaş, Hüseyin Tuncel, Murat Güreç, Murat Üzen, ÖzgeO'Neill Sarımola, Selin Türkmen, Reyhan Karasu, Senem Oluz, Sevil Akı, Sevinç Erbulak, Tuğrul Arsever, Ümit Daşdöğen, Volkan Ayhan, Yılmaz Arda Alpkıray, Serkan Bacak
- **“Oyun Hakkında:**
- “Aile ilişkilerinin yozlaştığı, tarafların birbirinin kuyusunu kazdığı bir ortamda, eşler, eski ve yeni âşıklar, çocuklar ve nişanlılar arasındaki ilişkiler iç içe geçerse neler olur? 19.Yüzyıl Ermeni mizah edebiyatının en önemli kalemlerinden olan Hagop Baronyan bu komedisinde görücü usulü evlilik ile sadakat konusunu ele alıyor. Eğlenceli ve müzikli bir dönem oyunu.”(ibbşt tanıtım metni)

### **Sahnelemede Grotesk İmgeler**

Tipik bir fars örneği olan metnin sahneleme biçimi tam anlamıyla karnavalesk bir yapıya oturtulmuştur.

Dekor tasarımında bu yapı bir karnaval geçit arabası ile verilmiştir. Metinde yapılan kısaltmalar ve uyarlamaların en önemli birimi, yönetmen Alkan'ın oyuna bir anlatıcı figürü yerleştirmesidir. Anlatıcı karnaval alayının başı etkinliğin sunucusu gibidir. Tüm sahneleri izler ayrıca zaman zaman uşak rolünü oynarken zaman zaman bazı karakterlerin sözlerinin arasına girer. Yeni yazılmış bir tiptedir. Oyun anlatıcı ile birlikte karnaval alanına gelen bir kumpanya ve bu kumpanyanın oyuncularının tanıtıldığı geçit törenine benzer bir dansla başlar. Daha en başından sahnede tam bir eğlence vardır. Metne bugüne ait evlilikle ilgili bazı sözcükler ve kavramlar yerleştirilmiştir. Bu da komediyi pekiştirir.

Dekor olarak sahnenin tam ortasına gelen karnaval arabası bu geçit törenini yansıtmaktadır. Tüm mekanlar bu rengarenk ve iki katlı yapıda kurulmaktadır. Bu yapı perdeler tüller ile bölünmüştür. Bu hem tiatrallığe hem deliminoide vurgu yapar. Her oyuncu, tiplerini Anlatıcı tarafından anons edildikten sonra bu tüllerin arasından çıkarak sahnesini alır.



**Şekil 5.1: şark dışçisi**

**Kaynak:** İbbş2019

Işık da parlak renkler yine tam bir eğlence ve şenlik havasında bir karnaval geçit töreni ışıltısındadır. Rengarenk ve gösterişli dans ve coşkunun ortada olduğu her zaman aydınlık olan bir atmosfer vardır. Fonda bulunan beyaz perdede bu renkler yansır ve daha da canlı adeta bir sirk gösterisinin renkli ışıklarına dönüşür. Yeşiller maviler sarı turuncu ve kırmızı renk filtreleri kullanılmıştır.

Kostüm ve makyaj her karakterin tipik özelliklerini abartacak biçimde tasarlanmıştır. Abartılı, büyük peruklar ve gösterişli imajlar tercih edilmiştir. Yaşlı çirkin marta simsiyah genç metres pembe giydirilmiştir. Bu unsurlar karnavalesk olmakla birlikte groteskin de tüm özelliklerini taşır. Bu sahneleme

de mekanikleşme ya da insan dışı olma daha çok kostümde belirgindir. Birliktelik ve coşku havası tekinsizlikten daha ağır basar. Seyircide yarattığı irkilmeden çok şaşırma , neşe ve insan doğasına dair özgürleşme arayışıdır. Her hangi bir karamsar ya da düşündürücü öge yoktur. Ölümün varlığını kabul etmeye karşın yaşam odaklı bir enerji vardır. metnin sözünü bu anlamda çok iyi geçirir. Bu görsel şölen adeta danslar , kostümler ve ışıkla metindeki tüm karşıtlıkları çelişkileri açığa çıkarır.

Oyunun en karmaşık sahnesi olan balo sahnesinde komedi türlerinden groteskin her türlü kullanımını görmekteyiz. Kılık değiştirmeden , beklenmedikliğe bir çok şey özellikle düğümün çözüldüğü bu sahnede görülür.

Tüm bu göstergeler değerlendirildiğinde Engin Alkan yorumuyla sahneye konulan Şark Dişçisi Karnavalesk bir biçimin örneğidir ve de dolayısı ile grotesktir.

#### Çizelge 5.1: Şark Dişçisi İnceleme

<b>Karnavalesk</b>	<b>Grotesk</b>	<b>Kaysar</b>	<b>Bahtin</b>
Abartılı renkli(Tüm kostümler)	Zıtlıkların yanyana oluşu	Abartı	Beden imgesi
Eğlenceli (Müzik ve dans)	Coşku ve esrime	Çelişki	Karnaval coşkusu
Geçit Töreni Karnaval arabası (Dekor )	Tören Abartılmış gülünç beden imgesi		Karnaval yürüyüşü Yer değiştirme
Kılık değiştirme			Kimlik ve kılık değiştirme Bedensel acı ve haz
Beden imgeleri (diş çekme, ihtiyarlık gençlik , sarhoşluk, güzellik çirkinlik)			Döngü , değişim





**Şekil 5.2:** şark dışçisi

**Kaynak:** İbbşt2019

## **5.2 Kozalar**

Adalet Ağaoğlu'nun 1971'de yazdığı oyun, soğuk savaş döneminin politik etkilerini taşımaktadır. Oyunda yaşları 35 ile 45 arasında değişen üç kadın karakter yer almaktadır. Karakterlerin isimleri yoktur 1. II. ve III. Kadın olarak adlandırılmışlardır. Tipik burjuva kadın özellikleri gösteren, örgü ören, ev işleriyle ilgilenen çocuklarına bakan bu üç kadın 1. Kadın'ın evinde toplanmışlardır. Üçü de evlidir. II. Kadın diğer ikisinden daha yaşlıdır. III. Kadın'ın çocuğu yoktur. Bunun yanı sıra her karakterin yazar tarafından belirtilmiş tipik davranış tekrarları vardır.

1. Kadının oturma odasında geçen oyun gündelik sohbet içerisinde başlar. Evdeki kanaryadan, akrabalarından, ortak tanıdıklarından, örgü modellerinden, eşyalarından ya da giysilerinden bahseden üç kadın, bu konularda birbirleriyle rekabet içerisinde. Kendilerini övmekle geçen bu sohbet sırasında radyoda bir banka soygunu haberini duyarlar. Çeşitli ülkelerdeki iç savaş ve ülkedeki siyasi gençlik olaylarına rağmen üç kadını en çok dehşete düşüren ve endişelendiren bu soygun haberidir. Habere göre soyguncular kaçmıştır. Kadınlar endişe ve korkuya kapılırlar. Sonra aralıklı olarak kapı vurulması, dışardan gelen patlama sesi ve 1. Kadın'ın çocuklarının çığlığı duyulur. Her bir sesin arasında kadınlar daha da endişeye kapılırlar. Endişeleri gözle görünür haldedir. Koltukların üzerine çıkarlar, birlikte hareket ederler. Bir süre sonra çocukların kaybolduğunu fark ederler. Çocuklarla birlikte evdeki bazı eşyalar da

yok olmuştur.Korkarak çocukların odasına girerler ve orada bir delik görürler.Ve bu deliği etraftaki eşyalarla kapatırlar. Her yeri sıkı bir şekilde kapalı evin oturma odasına geri dönerler, Tavanda beliren bir örümcek etraflarında ağ örerek onları iyice hapseder. Kadınlar tamamen ağ ile kaplanmıştır.İpek böceği gibi odanın ortasında hareket ederlerken kapı vurulmaya başlar. Hepsinin bir delik bir delik olsaydı keşke sözleriyle oyun biter.

Metnin Komik Karnavalesk ve Grotesk Bağlamında İncelenmesi:

Metin dönemin Türk tiyatrosundaki Kara Komedi anlayışına uygun ve Absürd tiyatroya örnek gösterilebilecek yapıdadır. Metin dramatik bir yapıda kurulmuştur. Yazar oyunun başında karakterleri tanımlarken her birinin tipik bir özelliğinin altını çizmektedir. Üçü de birbirinden çok farklı rol kişileri, tipik özellikleri, mızımız, ağlak ya da akıllı geçinen gibi toplumca hoş görünmeyen yergi içeren sıfatlarla tanımlanmıştır.Kişilerin karakterden çok tiplene özelliğine sahip olduğu bu açıklamalardan anlaşılmaktadır. Çok ağlamak , çok gülmek yavaş konuşmak gibi kalıplaşmış davranış biçimlerine sahip olan rol kişileri komedi metinlerine uygun kişilerdir. Yine yazarın notunda karakterlerin bu özelliklerinin metin ilerledikçe ve korkuları arttıkça daha da abartılı olması gerektiği vurgulanmaktadır. Abartı ve beklenmediklik de gülünçleştirme metodudur.

Oyunun başında yazar, kaosun kargaşanın olduğu bir çağdaş dünyanın varlığını algılatmak istemektedir. Bu dış dünyanın içinde tertemiz bir ev ve sanki olan biten onlara hiç değmiyormuşçasına yemeklerden örgüden giyim kuşamdan konuşan kadınlar vardır. Birbirine zıt bu durumun yanyana oluşu absürd tiyatronun kara komedi tekniğiyle örtüşmektedir. Dışarıdaki korkunç dünyayı görmezden gelerek ya da göremeyerek, içeride tertemiz bir ev ve farkında olmadan yaşayan üç kadının hali komik olduğu kadar acınası ve şaşırtıcıdır.

“Perde açılmadan, ya da sahne aydınlanmadan önce bir film, sesler -gürültüler: Bu film ve seslerle çağdaş dünyanın, endüstrileşen büyük kentlerin, uzay yarışının, yeni bir aranın, yeni bir oluşumun, bu oluşum içinde güçlü ve güçsüzlerin; eziliş ve direnişin görünümü verilir. Gürültü ve sesler tek tek belirgin, ama, çok yüksek tonda; seyirciyi iyice rahatsız edecek bir tonda verilmelidir. Film: Kulak paralayan sesleri, kulak paralayan uçakların geçişi

izler. Önce sivil, sonra birden askeri uçaklar. Uçaklar uzaklaşırken birden çok şiddetli bir patlama duyulur. Aynı anda patlayan bir bomba görüntüsü. Patlama yankılanıp dağılırken, hemen ardından —seyirci oh demeye zaman bulamadan— sürekli bir uğultu duyulur: Yürüyen, koşuşan büyük kalabalık...

DEKOR: Her şeyin pırıl pırıl ve yerli yerinde, gösterişli ama zevksiz döşenmiş olduğunu belirleyen bir dekor, bir konuk oturma ve yemek odasını gösterir. Kanarya sesi konuk odasında *bulunan* kafesten gelmektedir. Kişiliksizliği belirgin bu odada hiçbir eşya yerinden oynatılamaz izlenimini verir. Dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş bir evdir burası.”

Oyunun ilk sözü tuhaf bir zorunluluğu öne sürer . “*Kanarya her eve şart*” Kanarya oyunun başından itibaren sonuna kadar ara ara ötmektedir. Hapsedilmiş bu kanarya üç kadının kafesin içindeki umarsız dünyasını temsil eder adeta. “*Bir evde bir kanarya şart Kanaryasız ev tokmaksız davula benzer*” Kanaryanın çok önemsenmesi oyundaki sözel ironinin örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Bu zengin evlerinde olmazsa olmazın yaşamın devamlılığıyla ilgisi yoktur ancak birşeyleri himayene almak ve sahip olmakla ilgili olduğu düşüncesinin ironik yansıması olarak düşünülebilir.

Dışarıdan gelen her türlü tehlikeye karşı büyük ve abartılı bir tedirginlik vardır. Bu tekrarlardan oluşan komiğe hizmet ederken aynı zamanda karşıtlık oluşturan bir tekinsiz hal acınası ama gülünç bir durum ortaya koyar. Bunu yazarın belirttiği ani sessizlik ve gerilim gibi söz dışındaki parantezlerden anlarız.

“(Kanaryanın ötüşü biraz hafiflemiştir. Ama sürer.)

II. KADIN : *Un çarşıdan gelince elemek gerekiyor. Bitli çıkıyor.*

ÖTEKİLER : *Bitli mi? Bitli mi?*

II. KADIN : *Un biti.*

(*Üçü de düşünceye dalar, usul usul çaylarını karıştırırlar. Bir süre tedirgin bir gerginlik.*)

I. KADIN : *Bizim un bitsiz. Kayınbiraderimin değirmeninden geliyor. Buyrun... Yiyin... Has undan...*

(*Gerginlik dağılır. Kadınlar pastalarını yerler.*)

III. KADIN : (*Öç alır gibi.*) *Çok mikrop var ortalıkta. Bizimki diyor ki, mikrop kolera yapıyor, diyor.*

ÖTEKİLER : (Pastalarını bırakırlar. Haykırırlar.) *Kolera mı? Kolera mı? (Yine gergin bir sessizlik. Gereksiz yere çaylarını karıştırır dururlar. Bir süre yalnız kanaryanın hafiften ötüşü duyulur.)*”

Bir yandan çaylarını içerken bir yandan da sohbet eden üç kadın gençlerin siyasi çatışmaları üst sınıf alt sınıf çatışmasını kendi gündelik algılarıyla anlatırken bir yandan da buldukları konumu kaybedeceklerine dair korkuları adım adım artarak patetik ve saçma bir diyaloglar zinciri oluşturur.

“II. KADIN : *Gitmişler... Gitmişler... Aydan sesleri duymadın mıydı?*

-----.

II. KADIN : *Bütün elbiselerimi güve yemiş.*

III. KADIN : *Onlar böyle aya gide gele güveler de arttı.”*

Dünyada olup bitenleri kendilerince yorumlayan bu üç kadının sözde dünya ve toplumsal olaylarla ilgili bu saçma diyalogları radyoyu açıp haberleri dinleyinceye kadar sürer, ancak haberler korkuyu daha da tetikler ve abartılı bir panik halindedirler. Kapı çalınır ve kapının çalınması bir dehşet havası yaratır. Kapıyı açıp açmamak arasında gidip gelirken yan odadan çocukların çığlığı gelir.

“ I. KADIN : Fakir fukaradan bize ne? Bize ne kanboşlu sarı maymunlardan? Yüz kırk altısı öldürülmüş... Bize ne? Biz mi? (Aynı anda soldan bir çocuk çığlığı duyulur.) *Çocuklarım!* (Soldaki kapıya atılır. Öbür ikisi de peşinden) *Yavrularım!.. Ah, çocuklarım!..*

(Üçü de koridorda koşarken sahne kararır. Müzik yine tedirgin edici bir tonda girer. Makineli tüfek sesleri duyulur.) (Slayt: Bir tarlada çırılçıplak kurşuna dizilmiş çocuklar. Fonda küçük çocuk çığlıkları. Hemen ardından çok kesin bir sessizlik. Kesin sessizlik ardından kanaryanın tatlı tatlı ötüşüyle sahne aydınlanır.) (Üç kadın oyunun başındaki yerlerinde, hiçbir şey olmamış gibi oturmakta, el işlerini yapmaktadırlar. Tek ayırım, üstlerinde, artık çok uzaklaşmış bir ufak tedirginlik)

I. KADIN : (Güler.) "Azrail gördük" diyor büyüğü. Azrail'in evimizde işi ne? Masal okuyorlardı... Besbelli masal okurken, masal okurken... Çocuk aklı işte.

II. KADIN : Gerçekten gördüler belki de?”

Üç kadın tüm çevrenin pisliklerinden kendilerini korumak uğruna kendilerini buldukları odaya hapsederler. Bir süre sonra tekrar çığlıklar duyulur dışarıdan protesto sesleri gelmektedir. Üç kadın birbirlerine kenetlenir ve odadan çıkmazlar. 1. Kadının aklın çocukları ve kaneviçe örtüleri gelinceye kadar. Çocuklar odada yoktur. Yatağın altında bir delik bir tek çorap vardır. Bu

delikten sesleri duyulduğu için çocukları girip çaldıklarını düşünürler. Ve birlikte bu deliği de tıkarlar. Hiç bir çıkış yolu kalmamıştır. Artık dışarının sesleri içeri girmeyecektir. çok sessizce konuşarak birbirlerine tutunurlar ve bir örümcek tarafından yapılan ağ etraflarını sarar. Artık kıpırdayamaz olurlar. Oyunun son cümlesi “ *bir delik çıkabilecek bir delik* “tir.

Hapsettikleri kanaryadan farksız içinden çıkamayacakları bir ağın içindedirler.

Kozalar metni seçilmiş olan isimden de anlaşılacağı gibi grotesk imgeler barındırır. Koza kendi etrafını saran yapısı ve sonucunda ortaya çıkan güzel canlı kelebek grotesk imgeye iyi bir örnektir. Zengin fakir , titiz pasaklı , hızlı yavaş ve karşıtlıklar ve abartılı hallerin yanı sıra, grotesk imgeler, örümcek, küçük bir delikten kaçırılmak, süslü temiz evi içinde kalan örümcek ağları gibi imgeler sayılabilir. Ayrıca ipek böceğine ait bir saflık ama kendini attığı sarmal oyunun tümüne hakim, hem düşünsel hem de görsel anlamda kullanılmış grotesk bir örnektir.

Oyunun, yapısal olarak dramatik, tek zaman ve mekanda geçen bir izleği olmakla beraber anlamsal boyutta karşıtlıkları barındırdığını görmekteyiz. Bu karşıtlıklar komedi türlerinden kara komediye uymakla beraber. Gülünçleştirme yöntemi olarak taşlama, yergi, ve grotesk i barındırır. Grotesk imgeler, Kayser in grotesk tanımındaki gibi, tekinsizlik yaratan, korkutan, anlaşılmaz ve huzursuz edicidir. Daha çok groteskin olumsuz yanından faydalanır. Kapalı kalmak, bir örümcek ağı tarafından sarılmak, bilinmez sesler, kaybolan çocuklar, kara küçük bir delikten doğan tehlike groteskin karanlık yüzünün imgeleridir.

Kozalar Sahneleme Çözümlemesi

*Pangar Tiyatro Yapım yılı 2016*

*Yöneten: Ayşe Nil Şamlıoğlu*

Oyuncular: 1. Kadın: Esra Dermancıoğlu 2.Kadın: Binnur Kaya 3. Kadın: Demet Evgar

*Dekor Tasarım: Tomris Kuzu*

*Işık Tasarım: Cem Yılmaz*

*Ses Tasarım: Okan Yalabık*

Sahnelemede Grotesk imgeler:

Dekor, metnin bize verdiği özenli ve titiz misafir odası fikri üç oyuncunun da tek çizgide aynı tip üç taburede oturduğu boş bir alan olarak kurulmuştur. Bu boş alanda, yalnızca kırmızı iplikler düzensiz ve karmaşık bir biçimde sarkıtılarak oluşturulmuş bir arka fon bulunmaktadır. Görüntü yün çilelerini andırır. Oyunun sonunda düşen bu iplikler üç oyuncuyu da kaplar. Bu fon dış dünyanın ve finalde kadınların üzerini kaplayan ağın göstergesidir. Bu ağlarda kullanılan kırmızı renk metnin öteki ve görünmez dış dünyasının kaotik ve şiddet dolu halinin bir çeşit anlatımı olarak nitelenebilir. Son derece yumuşak yapıdaki bu dokunun finalde bir şiddet aracına dönüşmesi grotesk imge olarak nitelendirilebilir. Tertemiz bir ev diye nitelenen mekanın bu kargaşada ve renkte olması bir bilinmezlik ve tekinsizlik hissi doğururken aynı zamanda gülünçtür de.



Şekil 5.3:Kozala

**Kaynak:** İbbşt2019

Işık rejisi daha ziyade soğuk renkler ve düşük derecelerle neredeyse karanlık, fondaki kızılığı, arttırmak için finale doğru kırmızı tonların ağır bastığı, daha çok üç oyuncunun etrafında alan yaratmayı hedeflemiş ve renkler finale doğru daha da karanlık ve bu alanın daraltıldığı, bir kapanma kaybolma efekti oluşturacak şekilde yapılmıştır. Grotesk imgeleri vurgulamakta ışık etkin bir öge olarak kullanılmıştır. Ancak sadece ışık ile oluşturulmuş bir imge yoktur.

Müzik ve ses düzeni metindeki yönlendirmeye sadık kalınarak yapılmıştır. Tekno bir saund kullanılarak hazırlanmış müzikte kaos ortamı ve tedirgin edici, anlamı belirsiz sesler kullanılmaktadır. İstenilen karmaşık ortamı müzik hissettirmektedir.

Grotesk imgelerin en belirgin olduğu birim kostüm ve makyajdır. Karakterlerin üçü de başat özellikleri abartılmış olarak giydirilmiş ve perukları yine aynı duruma hizmet edecek biçimde taranmıştır. 1. Kadın titiz ama gösterişli ve zengindir. Giysisi mor renkte seçilmiş, saç gri tonlarda kabarık taranmıştır. Kaşlarından saç biçimine ve omuzlarının duruşuna kadar bir çeşit kabarma ve böbürlenme halinin abartısı söz konusudur.



**Şekil 5.4:** 1.Kadın – Esra Dermancığlu

**Kaynak:** İbbş2019

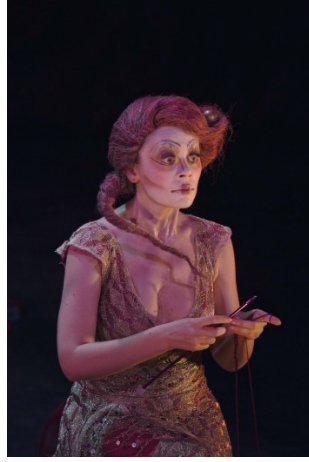
2. Kadın korkak ve geleneksel, meraklı ve dedikoducu, çocuklu ama güçlü olmayan, etliye sütlüye karışmamaktan yana, batıl inançları olan bir kadındır. Bunların göstergesi olarak toprak tonlarında kıyafetler tercih edilmiş, saç bigudilerle sarılı olarak toplanmıştır. Kıyafeti el örgüsüdür. Ve elinde yine örgü işi vardır. Abartılmış olan yanı ekonomi bilen tipik ev kadını göstergeleridir.



**Şekil 5.5:** 2. Kadın- Binnur Kaya

**Kaynak:** İbbş2019

3. Kadın çocuksuz ama şehvet düşkünüdür. Bu özelliği geniş yaka dekoltesi olan elbisesi, özenli toplanmış, boynunu açıkta bırakan kızıl saçları, yırtmacı ile abartılmıştır. Kıyafet ve makyaj renkleri pembe, kırmızı tonlarındadır. Göğüs, dudak, dil gibi cinsel imajlarla şehvetli yönü abartılmıştır.



**Şekil 5.6:-** 3. Kadın – Demet Evgar

**Kaynak:** İbbşt2019

Karakterlerin içsel özelliklerinin dışa yansıtılması karnavalesk olmakla birlikte tam anlamıyla grotesk birer imgedir. Herbiri saç renklerinden başlayarak tipikleştirilmiştir. 1. Kadın kostüm renkleri mor lacivert ve koyu renk saçlı 2. Kadın toprak tonları ve kahverengi saçlı 3. Kadın pempe parlak elbiseli ve kızıl saçlıdır.

Bu tipik kişilik özellikleri metinde repliklerle hissettirilmektedir. Oysa yönetmen Şamlıoğlu rejisinde metinde kısaltmalara gitmiş ve rol kişilerinin bu tipikliklerini oyuncuların aksiyonlarına yerleştirmiştir. Oyuncuların beden kullanımı ve aksiyonu da insani değil daha çok makineleşmiş ve kurgulanmış ya da kurulmuş bebekler gibidir. Örneğin 3. Kadının her konuşması sonunda dil çıkarması, 1. Kadının omuzları havada dolaşması , 2. Kadının hep ağlak bir yüz ifadesinde olması ve çok yavaş hareket etmesi insani bir davranışın değil bir çeşit makine ya da bir tür hayvan davranışını andırmaktadır. Konuşmaları ve hareketleri kesik, keskin ve genellikle tekrarlıdır.





**Şekil 5.7:Kozalar**

**Kaynak:** İbbş2019

Sonuç olarak Kozalar Şamlıoğlu rejisiyle, karnavalesk bazı öğelerin kullanıldığı, oyuncunun eyleminde ve metnin içeriğinde grotesk öğeleri barındıran bir sahnelemedir. Metindeki tekinsizlik karnavalesk olanla örtüştürülmeye çalışılmıştır. Bu metinde budamalar gerektirmiştir. Dramatik çatı korunmuş ama groteskin bilinmezliği ve müphemliğini içeren bir seyirlik ortaya çıkmıştır.

**Çizelge 5.2: Kozalar İncelemesi**

Karnavalesk	Grotesk	Kayser	Bahtin
Renkli (Kostümler)	Abartılı	Makinemsi(aksiyonlar)	Bedenimgeleri: Oyuncuların saç biçimleri.
Abartılı (Makyaj,saç)	Gerçek dışı Kesintili (Oyuncunun eylemi)	Fantastik (Örümcek ve delik imgesi )	Beklenmedik: Oyuncunun eylemi
Gülünç (Saç makyaj)	Rahatsız edici ve (müzik ve sesler)	Tedirgin edici (dış sesler)	
	Çelişki (Söz ve durum karşıtlığı)	Çelişki (dünya olayları ve günlük hayat)	

### 5.3 Seni Seviyorum Türkiye

Ceren Ercan'ın 2016-2018 yılları arasında kaleme aldığı Türkiye Üçlemesi 'nin ilk oyunu "Seni Seviyorum" Türkiye ironik bir taşlama niteliği göstermektedir. Kara komedi diyebileceğimiz metin post dramatik yapıya sahiptir. Metnin büyük bir bölümü anlatılardan oluşmaktadır. Bir çamaşırhanede (laundry) geçen oyun, karakterlerin kendi geçmişlerini ya da gelecek hayallerini seyirciyle ya da diğer oyuncularla paylaştıkları monologları ile kırılır. Oyunun karakterleri bilinmezlik, arada kalmışlık, eşikte olma, bir çeşit arafta kalma halindedir. Bir geçiş dönemi içinde olan Türkiye'nin içinde bulunduğu belirsizlik kargaşa ve toplumsal bunalımın temsili olan mekan tüm kirli çamaşırları da göze sermenin metaforu olarak nitelenebilir. İstanbul'un önemli merkezlerinden Beyoğlu'ndaki bu çamaşırhane 2000' li yıllarda bir gece kulübüken, artık el değiştirmiştir.

Oyun kişileri, 120 gündür yıkanmayan, kendini evine kapayan umutsuz **İrem**, Onun üst kat komşusu yeni doğum yapmış lohusa **Defne**, anaokulundan arkadaşı **Damla**, onun ev arkadaşı homoseksüel **Emre** ve çamaşırhane müdürü **Alican** 'dır. Dört karakter çamaşırlarını yıkamak için çamaşırhaneye gelirler. Çamaşırları ortaya döküp ayıklamaları söylenir. Çamaşırların içerisinde görünen bir takım şüpheli giysiler nedeniyle ve de bilinmez kişilerden gelen bir emirle, çamaşırhane müdürü, ikinci bir emir gelene kadar oradan çıkamayacaklarını bildirir. Çamaşırların arasında bulunan , Damla'nın Amerika'ya giden sevgilisinin bıraktığı bir T- shirt onları şüpheli kılmıştır. Bundan sonra ülkedeki güncel konulara,örneğin darbe girişimine, terör eylemlerine, devlet çalışanlarının sosyal medya iletileri sebep gösterilerek açığa alınmasına, protestolara, tutuklanmalara göndermeler yapılmaktadır. Burada sözel kaba komedi örneği yoktur. Parodi, taşlama,yergi ve grotesk yöntemleri kullanılarak bir kara komedi örneği oluşturulmuştur.

Örneğin, aşağıdaki diyalogun geçtiği bölüm, t-shirtündeki yazı protesto olarak algılanan bir davalı nedeniyle, mahkûmların tek tip giyinmesiyle ilgili tartışmaların parodisidir.

*"Alican: Oldukça şüpheli bir durum.*

*İrem: Nedir şüpheli olan?*

*Alican :T-shirt, gündemden habersiz bir kadın, üstelik lohusa, evsiz*

*biri, sevgilisi Amerika’da olan bir başkası ve siz.”(Ercan,2017)*

Karakterlerin tamamı, gençliğini 2000 li yıllarda yaşamıştır. Oyunun geçtiği yıllarda 30 ila 40 yaş arasındadırlar. Kişiler, yetiştikleri Türkiye ile yeni Türkiye arasında geçişin şahididirler. Kendi dünya algılarıyla toplumun onlardan beklentisi arasında bir çelişki vardır. Kargaşa ortamı içindeki ülkelerinde kalmak ya da gitmek, başka ülkelere göç etmek arasında kalmışlardır.Bu ikilemin içinde ne yapacağını bilemeyenlerle, olanı kabullenmiş ve yeni Türkiye’ye uyum sağlamış olan arasındaki çatışma oyunun genel olay dizgisini oluşturmuştur. Değişime ayak uyduran Alican diğer kişilerin karşısındadır. Çözüm arayışında olan ve ne yapacağını bilemeyen aktivist homoseksüel Emre’nin diyalogu toplumun eğitilmiş sınıfı diye adlandırılabilir olan sınıfa tam bir taşlamadır.

“Emre: Arkadaşlar *kanalıma* hoş geldiniz. Bugün sizlere acil durumlarda

ülkeyi terk etmenin püf noktalarını anlatacağız! Siz de yorum bölümüne aklınıza gelenleri yazabilirsiniz.Dilerseniz terk etmenin gerekliliği ve gereksizliği üzerinebayraklarınızı açarak kavga edebilirsiniz. Parası olanlara küfredebilir, birilerini cahillikle suçlayabilirsiniz.Arka arkaya en çok “ya sev ya terk et” yazanlar arasındayapacağımız çekiliş sonucunda talihli arkadaşımıza, kullanmadığımız bir adet tablet hediye edeceğiz.“Bir Avrupalı’yı evliliğe ikna etmek kısmet işi”,....”

Bu diyalog taşlama içermekle beraber Emre ve diğer karakterleri çaresizliği düşünüldüğünde bir kaba komiğe değil buruk bir tebessüme, acıya, bilinmez bir hisse yani kara komedinin içerisinde bir grotesk algıya yol açar. Oyunda ironiyi kullanarak acıya toplumsal baskıya dikkat çekmek hedeflenir. Sahnelemedeki grotesk imgeler bu noktada, kara komedinin içinde bir motif olarak kullanılmıştır.Bireylerin içinde bulunduğu ikilem yine ironi kullanılarak yukardaki örnekte olduğu gibi işlenmiştir. Tüm oyun bir bilinmez zaman, bir şimdi, bir an içinde geçmektedir. Yarınlarını tahmin edemeyen kapana kısılmış bu insanlar dönüşüm değişim dönemindeki bir toplumun endişesinin yansımasıdır.

“**Emre** Hayat seni *hayal kırıklığına uğrattığında*

*Unutma yarın yeni bir gün.”*

Öte yandan Alican’ın yaşadığı değişim ve ikilem tam bir eşik hali bilinmezlik, korku, acı, şaşkınlık çelişki barındırması, zıtlıkların yanyanalığı, eşikte olma

hali düşünülduğünde grotesktir. Bunun yanında kurduğu dünya gerçeklerden faydalanır. Ortada fantastik, doğaüstü bir durum yoktur. Bu bakımdan kara komediye örnektir.

*“Alican ....Ofisten içeri giriyorum. Herkes tuhaf tuhaf suratıma bakıyor.*

*Bir şey mi oldu? Stajyer çocuğu kenara çekiyorum. Facebook'unuz*

*diyor! Şifremi bile hatırlamıyorum. ....*

*Bunları paylaşan şuursuzu bir elime geçirsem! .....*

*Nasıl kapatılır bu hesap!? .....*

Biraz yükseldiyseniz sizden hoşlanmayan birileri muhakkak olur!

*Öyle görünen öyle olmayabilir. İnsan çok dikkatli olmalı Bugünlerde!”*

Oyunun tamamında karakterler değişim dönüşüm sürecine uyum sağlama çabasıdadırlar. Bu arafta kalma hali oyunun geçtiği dönemi, zaman dilimi , ve karakterlerin davranışlarını belirler. Bir eşik çeşit evresini açıkça görürüz. Tüm karakterler için eşiksellik (liminalite) söz konusudur. Dönüşüme ayak uydurmak isteyen Alican, yeni doğum yapmış Defne, aşk acısı çeken elit kadın Damla, mesleğini yapamayan fikirlerini ifade edemeyen akademisyen İrem ve cinsel kimliğine uygun yaşarsa yargılanacak olan Emre, bir süreçten yenisine geçmek ile bir süreci tamamlamak arasında eşiktedirler. Oyunun finali yine bir eşikte bir bilinmezlik ve ikilemde biter. Defne çocuğuyla konuşmaktadır. Konuşma, çocuğuna gelecek orda umut et derken, kendi için beklediği ya da umut ettiği sonun bir Hollywood filmi kadar uzak masalsi ve hatta yersiz olduğunu ifade eden bir gönderme ile biter .

*“....Defne :Yalnız Cennet Şelaleleri'ne nasıl gideceğimi bilmiyorum.*

*İşte bu! Bizi oraya keşif balonuyla götürebilirsin! Bizi oraya*

*götüreceğine söz ver! Yemin et! Yemin et! Güzel, söz verdin.*

*Sözünden dönmek yok. Yarın görüşürüz ufaklık. Hoşça*

*kal! Macera orada bir yerde!...*

*Yine de aynı rüyaya inanmaya devam ettiler.*

*Bir gün adam piknik sepeti hazırlamış, içine de Cennet*

*Şelaleleri'ne iki uçak bileti koymuştu. Kadın tam o gün çimenlere*

*yıgılıp kaldı. Uçak biletleri o sepetten hiç çıkmadı.”*

Yazar oyunun sonunda Defne' nin çocuğuyla yaptığı bu konuşmaya umutlu başlasa da kendi hayallerini gündelikliğin telaşında yok eden, onlar için para güç ve fırsat bulamayan, kendi olmanın zor olduğu böylesi ortamlarda ve hayallerinin çözüm getirecek bir sonuç olmayacağını söylemektedir. Onlar kalmaya devam edecek ve bu döngü tekrarlanıp duracaktır. Metnin ilk sahneden son sahneye kadar devam ironisi burada gizlidir.”Gitmek isteyen gidebilir, durma git.” ama nasıl?, neden? ,nereye? sorularını sorarak, kalmaya devam etmenin oyunudur.Mücadele edip değiştirmek ya da kabullenip oturmak üzerine yorumsuz olan metin bize bir sonuç önermez, olanı sadece alaylı bir biçimde ifade eder.

#### Seni Seviyorum Türkiye Sahneleme Çözümlemesi

Yazarın aynı zamanda dramaturgluğunu da yaptığı oyun 2017 yılında İKSV Tiyatro Festivali'nde prömiyer yapmıştır. Bakırköy Belediye Tiyatroları prodüksiyonu olarak sahnelenen yapım kurumun internet sayfasında aşığıdaki biçimde tanıtılmaktadır.

- “Yazan: Ceren ERCAN
- Yöneten: Yelda BASKIN
- Koreografi: Melih KIRAÇ
- Dekor Tasarım: Cem YILMAZER
- Kostüm Tasarım: Selin ÖLÇEN
- Işık Tasarım: Cem YILMAZER
- Müzik Tasarım: Okan KAYA
- Dramaturg: Ceren ERCAN
- Reji Asistanları: Emre SIRIMSI / Ercan KOÇAK
- Afiş ,Broşür Tasarım: Ethem Onur BİLGİÇ
- Oyun Fotoğrafları: Emre MOLLAOĞLU
- Oyuncular Alican YÜCESOY Damla KARAELMAS Defne ŞENER GÜNAY Emre KOÇ İrem Sultan CENGİZ

- ....BBT “Seni Seviyorum Türkiye” ile bugüne ait içerden hikayeler anlatmanın yolunu ararken sahne için de yeni sorular sormanın peşinden gidiyor. Bugünün kendisini görünür kılabilecek bir sahne estetiğini de bu arayışın bir parçası haline getiriyor. Yaşarken karamsarlık içinde baktıklarımıza tiyatronun birleştirici gücü ve coşkulu özü ile yeni bir soluk getirmeyi hedefliyor.”(BBT.com.tr)

Dekor; boş bir tiyatro sahnesidir. Bu boşlukta sahnenin herbir köşesinde bulunan 5 adet kirli poşeti vardır. Oyuncular sırayla sahneye girerek poşetlerin yanında yer alırlar. Yılmaz’ın seçimi çöplük boşluk ya da hiçliğe gönderme yapmaktadır. Oyun ilk repliği “ *İrem :120 gündür banyo yapmıyorum*” ile başlayan monologdan itibaren bu boşlukta oynanır. Oyun boyunca poşetler ve sahne binasının basamak, ya da boruları mekanı oluşturur. Burası her yer ve hiçbir yerdir.

Işık yine aynı boşluk hissiyle başlar zaman zaman çok renkli ve hareketli olarak karnaval ortamını andıran bir coşkuya hizmet eder biçimdedir.

Oyunda oyuncuların ağzından söylenen güncel ya da dönem ait şarkılar dışında özgün besteler vardır. Müzik oyunun anlamının tam tersine renkli ve neşeli, çocuk şarkısı ve finaldeki Urfa yöresinin “Kınıfır “ adlı beste türkü gibi örneklerden anlaşılacağı üzere oyunun müzik rejisi yine oyunun ironik metnine uygun olarak eklektik ve çeşitlilik içerir. Zaman zaman metinle bir zıtlık oluşturmak zaman zaman mekanı nitелеmek için kullanılmıştır.

Kostümler günlük rahat ve karakterlerin kişilik özelliklerine uygun ve sadedir. Oyun boyunca poşetlerden çıkan kirli çamaşırlar, çeşitli anlarda giyilir ve çıkarılır. Kostüm diyebileceğimiz kirli çamaşırlar oyunun dekoru gibidir. Bu çamaşırlar tüm monologlarda mekanı oluşturmaya ve oyuncunun eylemine hizmet eder.

Oyuncunun eylemi ise zaman zaman mekanik zaman zaman sade bir anlatıdır. Abartılı bir eylem söz konusu değildir. Rol kişinin başat özellikleri aksiyonda abartılmaz. Oyuncunun zaman zaman ritmi değişir, seyirciyle beklenmedik ani iletişim kurar ve dördüncü duvar yoktur.

Son derece çağdaş olan bu sahneleme metindeki ironiyi, grotesk ve karnavalesk öğeleri kullanarak gerçekleştirmiştir.

#### Sahnelemede Grotesk Ve Karnavalesk Öğeler

Yelda Baskın oyunun ana çatısını metnin en önemli metaforlarından biri olan kirli çamaşırlar üzerine kurmuş olduğu anlaşılmaktadır. Bir çamaşırhaneye çamaşırlar arındırılmak için gelinmiştir. Ama çamaşırlar rol kişilerini hapsetmiştir. Tüm oyun boyunca kirliler sağdan sola soldan sağa atılıp durur. Metnin bir bölümün de de geçen, yazarın da önermesi olan çamaşırlar bir karnaval havasında ortaya dökülmesi oyunun tümüne yayılmıştır. Kıyafetler ve çamaşırlar; Karnavalesk olanın kılık değiştirme özelliğine tam olarak olanak sağlar. Özellikle Alican'ın giderek bir canavara, amorf bir varlığa, bir bilinmeze dönüştüğü 10. Sahne bu fikri destekleyicidir. Defne ve Alican ın Taksim'in değişimi üzerine ve gençliklerine ilişkin yaptıkları konuşma boyunca tüm kıyafetler sırayla bütün oyuncular tarafından giyilir ve nihayet Alican 'ın üstünde kalır. Üst üste giydiği tüm giysilerle bir hayvana, bir soytarıya benzemektedir. Fakat sade ve gerçekçi biçimde monoloğunu sürdürmektedir. Bu karnavalesk sahnenin etkisi tam olarak grotesktir. Seyirciyi gülmek, öfkelenmek, acımak arasında bırakır. Alican 'ı haklı görüp onunla empati kurabildiğimiz de bir andır. Ama tüm pisliği üzerinde taşır. Seyirci kendinde o canavarı ve soytarıyı bir an için görür. Bu sahne boyunca diğer oyuncular birer çamaşırmış gibi sofitanın demirinde sırayla sallanırlar.



**Şekil 5.8:Seni Seviyorum Türkiye**

**Kaynak:** Bbt 2019

13. sahnede ülkedeki etnik kökenler arası iletişim ve demokrasi anlayışının eleştirisi vardır. Bir aradalık, kardeşlik ve demokrasi yalanının ironisinin metinsel olarak çok açık olduğu bu bölümde iki an grotesk ve de karnavalesktir. Sahnede Alican ülkeyi sevdiğinin kanıtı olarak herkesten seviyorum kelimesini tekrarlamasını ister. Ardından ülkede demokrasi anlayışının simgesi haline gelmiş “Bir başkadır benim memleketim “ şarkısı Alican tarafından seyircilere söylenirken, oyuncular son derece nötr birer ruhsuz robot gibi “seviyorum” sözcüğünü tekrar ederler. Bu çelişkili durum grotesk etki yaratırken aynı zamanda tüm seyirciyi de oyuna katar. İrem’le Damla’nın birbirleriyle yüzleşmesinde bir anda iki köpek gibi hırlayarak ve havlayarak konuşması da grotesk bir andır.

Ardından öfkesini meditasyonla dinginleyen Damla’nın monoloğu sırasında mavi ışık ve yarı karanlık sahnede kıvranan İrem’i ve Emre’yi görürüz. Gama frekansında sakinleştirici müzik ve alfa tonunda konuşmasının tam tersi olarak şiddet ve acı içeren bu aksiyon zıtlıkların yanyanalığı ve korku ve bilinmezlik hissi yaratması bakımından grotesktir.Sahnenin sonunda dört oyuncu da yüzlerinde sahte bir tebessümle donup kalırlar. Bu makineleşme yine grotesk bir imgedir.





**Şekil 5.9:Seni Seviyorum Türkiye**

**Kaynak:** Bbt 2019

Yine neden burada olduklarına cevap aradıkları 15. bölümde tüm oyuncular, birbirine düğüm olmuş bir yığın halindedirler. Birbirlerine sıkı sıkıya bağlanmış kıpırdamayamaması ama gitmek istemesi grotesktir. Göç etmek ve gitmekten bahsederler. Bu bölümün sonunda isteyen gidebilir. Kararıyla hepsi yerlere saçılmış çamaşırları toplar ve koşmaya başlar. Bir daire halinde sahnede birkaç tur atan oyuncular önce gidiyor olmanın heyecanı ile gülümserken giderek yüzlerine yorgunluk, endişe, nihayetinde çaresizlik içinde bir yalvarış ifadesi belirir. Seyirci koltuklarına doğru ilerleyerek kendilerini başka ülkeye kabul ettirmek için yalvarırlar. Metindeki sözler korunmuştur. Aksiyonlar ise daha çok dilenci ya da işportacı gibidir. Kendileri saçma gerekçeler ve aşırı ısrarcı tavırlarıyla satmaya çalışırlar. Bu sahne komik olmanın yanında metnin tümünde olduğu gibi rahatsız edici bir hisse seyircide grotesk bir etkiye sebep olur. Ortada tiksindirici bir ifade vardır. Ancak acınası ve komiktir. Öte yandan seyirci kendisiyle kurduğu bağ doğrultusunda bir çeşit mahçubiyet ve utanç hisseder.

Karnavalesk sahnelerden biri de Emre'nin Gay Pride'ı anlatan monoloğudur. Karnaval havası konfetiler ve Emre'nin renkli kostümüyle verilir. Bu sahnenin ışığı ve oyuncuların hep birlikte söyledikleri şarkı eşliğindeki dansları yine bir şenlik havasında adeta karnaval geçidi gibidir.



**Şekil 5.10:Seni Seviyorum Türkiye**

**Kaynak:** Bbt 2019

Sözleri çok negatif olan bu şarkı umutlu bir çocuk şarkısı gibi bestelenmiştir. Gitmek ve ülkeyi terk etmek üzerine bu karnaval neşesinin ardından Defne'nin karnaval gülüşü coşkusunda kahkahaları ve çocuk parkındaki çocuk edasıyla coşkuyla yaptığı dansı gelir.



**Şekil 5.11:Seni Seviyorum Türkiye**

**Kaynak:** Bbt 2019

Monoloğun ardından İrem ve Defne elele tutuşarak birbirlerinin düşünce balonunu seslendirdikleri sahnede iki kadın yanyana grotesk bir görüntü oluşturur. Defne üzerine kendine küçük gelen bir tütü giymiştir. Sığmadığı bir giysiye girme çabası, bir annenin yenidoğan çocuk olma arzusu, fiziksel olarak imkansızın içinde sıkışıp kalmışlığı grotesk bir görüntüdür. Bu sahnenin ardından, masal geleceği anlattığı monoloğunda kadın – çocuk arasında kalan edasıyla ürkütücü acıklı ve komiktir. Oyunun finali metinden farklıdır. Finalde burada her şeyin temizlenmesi gerek diyen oyuncular, Anadolu türküsü eşliğinde kovalardan aldıkları suyla yıkanılır. Çok dramatik bir türkü olan “kınıfır” tam bir hüzüne yol açar. Bu yıkanma giderek esrik kahkahalar içinde

bir su savaşına ve onun devamında bir çeşit azgınlığa dönüşür. Kakhalar sürerken ışık kararır.

Özetle Yelda Baskın 'ın Bakırköy Belediye Tiyatroları nda 2017 yılındaki sahnelemesi Karnavalesk ve grotesk sahnelemenin Türkiye'deki çağdaş bir örneğidir. İncelediğimiz diğer iki oyundan farklı olarak groteskin tekinsizlik yanı abartılı bir oyunculuğa ya da fantastik görsellere kaçmadan oluşturulmuştur. Bu yanıyla Kayserci groteskin örneğini oluştururken beden imgelerinin kullanımı, döngü , giriş ve çıkış , müphem,baş kaldıran ve seyircide bir ruh ve bir aradalık hissi oluşu bakımından Bahtinci bir groteski de içerir. Bir yok oluş bir kayboluşun ötesinde bir arınış ile biten final grotesk etkinin yarattığı sağaltım ve karnaval ruhunun yarattığı değişime örnek gösterilebilir. Oyunun afişi, Oyuncuların bir kara deliğin önündeki şaşkın halleriyle durdukları bir fotoğraftır. İlk bakışta, nereye gideceğini bilmeyerek bir boşlukta kalakalmış insanlar, grotesk bir etki yaratmasa da sahneleme göz önünde tutulduğunda yönetmenin fikrinin tamamlayıcısı olmaktadır.

### Çizelge 5.3: Seni Seviyorum Türkiye İncelemesi

Karnavalesk	Grotesk	Kayser	Bahtin
Kılık değiştirme(Alican 'ın dönüşümü)	Zıtlıkların yanyana oluşu	Çelişki	Beden imgesi
Beden imgeleri (yılanmak, arınmak, kamburlaşmak, küçülmek,lohusalık)	Coşku ve esrime	Zıtlıklar	Karnaval coşkusu
Bir arada olma ruhu	Belirsizlik	Bilinmezlik	Karnaval yürüyüşü
Kendini ifade etme baş kaldırı	Abartılmış gülünç beden imgesi İyi kötünün yanyana oluşu Boşluk Kimliksizlik Kargaşa	Korku	Yer değiştirme  Kimlik ve kılık değiştirme Ruhsal acı ve haz Döngü , değişim Başkaldırı

## 5.4 Sahibinin Sesi

Sahibinin Sesi Türk tiyatro yazınında en özel eserlerden biridir. Eserin tekinsizlik hissini, ve groteski her anlamda barındırmasının yanı sıra kendi dünyasında ve tüm edebi hayatında farklı kişiliği ve Türk edebiyatındaki yeri adına Sevim Burak bu araştırmaya konu olan biçimin en özgün eserlerini vermiş döneminin öncüsü olarak nitelendirilebilecek bir oyun yazarıdır. Güçbilmez bir makalesinde Sahibinin Sesi'nin yazarın tüm yaşamını ve de onu ölümsüz kılan sonsuzluğunu açıklayan bir metin olduğunu söyler. Yazarın uzun süren sessizliğinin ardından, ölümünden bir yıl önce yayınlanan eseri, tekrarlar, kişiler ve durumlar adeta kendi yaşamışlığının ve ölümsüzlüğünün belgesidir.

“Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki *yirmi* kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeğin ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman- gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım.” (Güçbilmez,2019)

Yukarıdaki açıklamayı; metinleri içindeki tekrarlar, kişiler üzerine bir söyleşide yazar, kendi yazım biçimiyle ilgili olarak yapmaktadır. Burak, oyunu “Ah Ya Rab” adlı kendi öyküsünden uyarlamıştır. Metnin içinde yazarın önceki metinlerinden parçalar, kişiler, durumlara rastlanmaktadır. Bu nedenle kendi yazın serüvenine on yedi yıl ara verdikten sonra 1982 yılında yayımladığı Sahibinin Sesi yazarın eserleri içinde ayrı bir önem taşımaktadır.

Kendi hayatı ailesi ve özellikle annesi ile ilişkisi eserlerinde son derece hissedilir. Onun eserleri yaşadığı aile kadar çok seslidir. Hayatı Türk ve Müslüman babasının, babaannesinin ve aslen Yahudi olan annesinin arasında geçer. Annesinin iki kimlikli hali ve bundan gizlice utanan bir genç kız psikolojisi içinde büyümüştür. Bunu daha sonra itiraf etmiştir. Eserlerinde bu çok kimlikli olma ve ötekilik durumu sıkça işlenmektedir. Oyunları içinde ise yalnız, Sahibinin Sesi bu anlamda örnek sayılabilir.(Şahin,2015)

Burak 'ın metni bir çeşit çok seslilik içerir. Çoğunluğun karşısındadır, hem dil hem biçim olarak bütün unsurları bir karşı duruş içerir. Kendine has bir melodisi ve fikri vardır. Norm dışı ve kurallara karşıdır. Türk mahallesinde

Yahudi, kocanın karşısında kadın, yaşayanlar karşısında ölü, beden karşısında nesne, gerçek karşısında rüya metnin bütününde yer alır. Her tür otoriteye meydan okur.

Sahibinin Sesi'nin etkileyici öyküsünde başkişi Bilal Bağana'dır. Sevgilisi Zembul Allahanati ile birlikte yaşayan Bilal hastalık derecesinde kuşkucu bir karakterdir. Zembul'un hamileliği onun kuşkucu karakterini daha da tetikler. Tedirginliğinin asıl sebebi bu hamilelik yüzünden Zembul'ün akrabalarının onu evliliğe zorlaması ihtimalidir. Bunun yanı sıra asker kaçağı olması hayatındaki önemli pürüzlerden biridir. Zembul'un kendi akrabaları ve diğer "gayrimüslim komşuları" ile birlik olarak bu durumu koz olarak kullanıp ona şantaj yapmalarından korkar. Ve bu problemi ortadan kaldırmak için harekete geçer. Babasının çevresini kullanarak, görev başında ölen askeri pilot Muzaffer Seza'nın kimliğini alır. Artık asker kaçağı olarak görülmeyecektir, ama görev sırasında bir patlamada yanarak ölen Muammer Seza'nın "hayaleti" onun peşini bırakmaz. Bu sırada babası da ölmüştür ve Bilal babasının yatağını kendi evine taşır. Yatağa yatar yatmaz topuğuna bir dikiş iğnesi batar. Çocuğun doğumuyla kendi dışındaki herkesi düşman olarak gören Bilal'in topuğundan giren iğne oyun boyunca vücudunda ilerlemeye devam eder. Doğan çocuğu kabullenmez ve Zembul 'ü haksızlıkla suçlar. Hasta ve olan çocuk onun için bir utanç halini alır. Zembul durum karşısında çok acı çekmektedir. Tüm bunlar olurken topuğundan giren iğnenin kalbe saplanmasından söz edilir. Bu sırada Bilal'in muhbir ve yabancı düşmanı olan yanı ortaya çıkmıştır. Bilal mahallede tüm yaşayanları düşman olarak görmektedir. Ona göre herkes düşman ve onun kötülüğünü istemektedir. Bunun sonucu olarak mahalleyi kundaklamaya karar verir. Oyun boyunca bu planı gerçekleştirmeye hazırlanır. Ve oyunun sonunda planı gerçekleştirir.

Sahibinin Sesi Oyun Kişileri

**Çizelge 5.4: Sahibinin Sesi çözümleme**

<b>Oyun Kişisi</b>	<b>Biyolojik</b>	<b>Psikolojik</b>	<b>Sosyolojik</b>	<b>Tavır ve benzeri diğer özellikler</b>
Bilal	Genç fiziksel sağlığı yerinde	Kuruntulu, takıntılı, ön yargılı,kaygılı, hayalci, çarpık algı yapısına sahip	Eski istanbul ailesinin eğitilmiş çocuğu, asker kaçağı	Özentili, süslü, hovarda
ZiyaBey	Yaşlı	Kadımlara karşı nazik, iyilik sever	Evli, eğitilmiş	Nazik, meraklı ,
Zembul	Genç, güzel, hamile	Hamile, Bilal' e aşık, çaresiz.	Göçmen , Yahudi, metres	Ürkek, kederli, endişeli
Baba	Yaşlı hasta , ölü	Endişli , oğlunu korumaya çalışan	Geçmişte kalmış eski gücü yok	Tavsiyeler veren
Melek	Genç güzel	Yardım sever meraklı	Çöpçatan	Meraklı
Anastasya	Orta yaşlı	Anaç	Ebe	Mahcup
Şahande	Orta yaşlı	Flörtöz, şehvetli	Bekar , Bilal in ablası	Müzik sever, alkolik,
Muzaffer Seza	Ölü	Vatan sever, dürüst, güçlü	Asker , şehit	Aniden beliriyor. Bilal 'in diğer kimliği
Donna	Orta yaşlı	İyilik sever	Zembul ün ablası, Evli, yahudi	Zembul 'e acıyor yardım etmek istiyor.
Nene	Yaşlı	Üzgün	Zembul ün Nenesi	Zembul 'ü düşünüyor.
Dr. Jak	Yaşlı	Sevecen, dost canlısı	Doktor	Bilal 'i ve aileyi çok seven, sorgulamadan isteklerini kabul eden biri
Azize	Yaşlı	Kederli yalnız ölüm korkusu var	Bilal 'in halası	Yaşlılar evine gönderilir
Şükrü Bey	Yaşlı		Azize 'nin hamisi	
Adam Osman Sabri Polisler Kadın Sesleri Erkek Sesleri	Genç	Kendinden emin	Bilal'in arkadaşı	

### Sahibinin Sesi Sahneleme Önerisi:

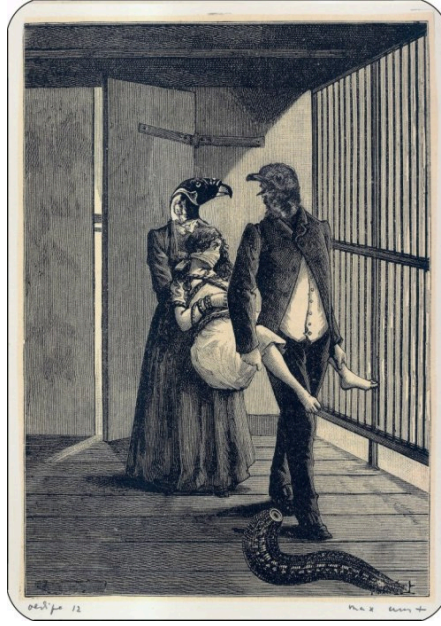
Çok sesliliğin ve ötekiliğin sesi, olarak ifade edebileceğimiz Sevim Burak, edebiyatımızda imgelerin, duyuların, hayal gücünün yoğunlukla ifade bulduğu yazarlardan biridir. Ters yüz olma, karışık dil yapısı , rüya ve gerçeğin bir arada kullanımı bakımından tam olarak tekinsizlik duygusunu hissettiren metni, Sahibinin Sesi grotesk yapısıyla bu araştırmanın sonucunda uygun olabilecek bir sahneleme modeli geliştirilebilir. Bu noktada özellikle, metinde bulunan izlenmek, izlemek, rüya görmek, konuşmak, dinlemek, işitmek katlanmalarından yola çıkarak yaşam, yaşamsal olan, ölüm, ölümcül olan, gerçek ve gerçek dışı olan ikileminde gidip gelen bir atmosfer vardır. Görülen ve gösterilen ile arasındaki ilişki, algı ve anlam kayması arasındaki kaygan zemin üzerine kurulmuş bir hikaye barındırır. Öte yandan Sevim Burak karakterlerinin genelinde olduğu gibi toplumca dışlanmış olan, akıl hastası Bilal ile Yahudi asıllı Zembul ün hikayesinde; Bilal'i delirten nedir ? Ona batan ve onu kalpsizleştiren iğne neyi temsil eder? Gördüklerini saptıran, kendinden uzaklaştıran onu kimliksizleştiren ve varlığını sorgulatan nedir? Ne zaman bir rüyanın ne zaman bir gerçeğin içindedir? Bu sorular metnin sahneleme önerisini bulmak için sorabileceğimiz sonsuz sorudan bir kaçıdır. Üstelik metnin içinde bu soruların her birine birkaç farklı yanıt bulmak da mümkün, Sahibinin Sesi 'nin büyüğü yanı burada, bir zemine, zamana ve etkiye ihtiyaç duyulmadan, serbest bir zihin akışıyla yazılmış olması eserin oyunbaz yanını artırarak cezbedici hale getiriyor. Bu noktada grotesk bir sahnelemede arayacağımız müphem, tekinsiz, fantastik, iki yüzlü, kaotik bedensel ve döngüsel durum açısından doğru bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu 2019 lu yıllarda hangi önerme ile sahneleneceği bu noktada önemlidir. Çünkü metnin kaygan yapısından kaynaklı bilinçli tutarsızlıklar sahnelemede kaybedilmemeli anlaşılma zıllığın anlamı aranmalıdır.

Metnin duyuusal farkındalıklar ve algının çarpıklığı ile ilişkisi Sahibinin Sesi ismini de açıklamaktadır. Günümüzün çok sesli iletişim dünyasında ses ve görüntüyle her türlü algı yönlendirmesi yapılabildiğini düşünürsek oyunun özündeki, insanın algıladıklarından ibaret olduğu düşüncesi üzerinden sahnelenmesi çağımızda doğru bir yorum olur. Buradan hareketle yukarıda sorduğumuz sorulara cevap ararsak, onun deliliği değişen dünyayı ve kendini

kabul etmeyen katı bir duruşun yarattığı davranış biçimidir. Bilal 'e batan ve kalbine kadar yürüyen şey ise kuşkuları ve kendi algılarıdır. Ona varlığını sorgulatan ve onu kimliksizleştiren ise olduğu ile olmak istediği yer arasındaki uçurumdur. Groteskin en önemli niteliği müphem bir anlama sahip olmasıdır. Bu nedenle grotesk bir sahnelemeyi tek bir önermeye ve buna bağlı tek bir forma uygun olarak gerçekleştirmek grotesk yapıya terstir. Dolayısıyla Sahibinin Sesi oyununun önermesi ancak *“yaşam, algılardan ibaret, gerçeklik aranmayacak bir bilinmezdir”* olabilir. Bu bağlamda metine sorduğumuz soruların, her biri ayrı bir birimin önermesi olarak karşımıza çıkacaktır.

Tüm oyun Bilal' in algısı üzerinden zaman zaman tekleyen zaman zaman şiirsel bir akıcılıkta, kaotik bir ritme sahiptir. Bilal in hastalıklı zihninin sahneye yansımasıdır. Bu nedenle sahnelemede eksen kişi olarak Bilal alınacaktır. Ve o tüm oyunu aynı zamanda gören ve gösterendir. Zembul ise olan ve görünen arasında sıkışıp kalan çaresiz bir ötekidir. Kendi gerçeğini, üzerine yapışan etiketten sıyrılarak bir türlü açığa çıkaramaz. Kişileri Bilal ve Zembul karşıtlığı bağlamında ikiye ayırırsak, Zembul'ün yanında olan, Ziya, Melek, Anastasya, Donna, Nine, Bilal e rahatsız edici görünürken, Muzaffer Seza, Osman Sabri, Baba, Azize, Şükrü Bey, Dr. Jak, Bilal 'in yanında ona sıcacık ve sevimli görünürler. Oyundaki en tekinsiz kişi Muzaffer Seza'dır. Ölü olarak burada olması onu oyunun en grotesk imgesi yapar. Hayalet imgesi her zaman grotesk algıyı yaratmakta önemli bir motiftir. Öte yandan arada kalmışlığı ve kimliksizliği nedeni ile Zembul de varoluşsal problemlerin tekinsiz etkisini ortaya koyan grotesk bir karakterdir. Zembul de Bilal den farksızdır. O da çift isimli ve bir gizlediği bir de açık ettiği iki kimliğiyle varlığını sürdürmektedir. Bu ilişkideki tekinsizlik sürrealist ressam Max Ernst 'in La Famme collage eserindeki etkiden hareketle sahneye aktarılacaktır. Daha önce resim sanatında tanımlanmış olan grotesk etki sahnelemede atmosfer oluşturmada çokça referans alınmaktadır. Bu nedenle Sahibinin Sesi en çok Düş sahnelerinin geneli sürreal resimlerden esinlenerek tasarlanacaktır. Ancak bu görsel etki oyuncunun eylemine yansımayacaktır.





**Şekil.5.12:** La femme collage

**Kaynak:** Ernst,2019

Oyunda bulunan düzlemlerden, sesler, düşler ve nesnelere sahnelemede temel dayanak olarak kullanılacaktır. Ses tüm oyunda en belirgin düzlemdir. En başta Bilal 'in kendi ile konuşması, iç sesi, sonra diğerleriyle tüm ilişkisi sözcüklerden kendince çıkardığı anlamlara bağlıdır. Ve finalde duyduğu dış dünyanın sesi onun sonunun nasıl geldiğinin haberini verir. Oyunun adı olan Sahibinin Sesi aynı zamanda bir plak markasıdır. Plak oyunun geçtiği dönemin kayıt aracı olmasının yanı sıra dönen bir nesne oluşu ve dışsal engellerle tökezleyebilmesi, geri sarması başa alınması, duraklatılması bakımından adeta insan yaşamını simgeler. Yaşamı insan için kim kaydetmiştir. Ve insan kimin yarattığı hikayeyi dinliyordur. Her çağda kitle, çeşitli iletişim araçlarıyla yönlendirilmiş kandırılmış ve inandırılmıştır. Bunu simgelemesi bakımından plak oyundaki önemli nesnelere dendir. Oyunun temel göstergelerinden dekor da bu nedenle bir pikap ve üzerindeki plak olarak seçilecektir. Bu döngü hem insan bedeninin döngüsü hem de engel olunamayan evrensel döngüyü ifade eder. Aynı biçimde iğne oyundaki en önemli grotesk nesne olarak, dekorda da önemli bir yer tutacaktır. Bilal'in zihin akışında bedeni boyunca yürüyen endişeleri ve varoluşsal sorunları ve zihninin ona oynadığı oyunları tetikleyen herşey bedeninde dolaşan iğnedir. Bir plak da iğnesi olmadan ifade bulamaz, tıpkı bilal gibi. *“Bu durumda yaşamın hareket ettiricisi ve yönlendiricisi içimizdeki kuşkudur.”* Önermesinden yola çıkıp iğne sahnede görsel olarak da kullanılacaktır. Pikap

iğnesi ve gramofon üzerinde oyuncuların dolaşabildiği, bir kaydırak, bir merdiven, bir kaldıraç, salıncak, tahterevallı gibi kullanılarak, sahne mekanlarını oluşturacaklardır.

Bir diğer boyut olan düşler ise sonsuz bir hayal gücünden faydalanılarak yazarın önerdiği, hayvan figürleri, korku filmi sahneleri temel alınacaktır. Bu sahnelerde Türkiye ve özellikle İstanbul'un günümüzdeki kaotik estetiğinin yanı sıra yine Boch, Ernst gibi ressamın tablolarından kesitler örnek alınacaktır. Örneğin, Zembul ve Ziya'nın sahnesi Bilal'in ilk düşü Max Ernst 'ün Gelinin Hazırlığı tablosundan ve Muzaffer Seza'nın Hayaleti ile Bilal'in konuştuğu sahne ise bir diğer tablosu Castor And Pollision (1923) den esinlenerek kurulacaktır.



**Şekil.5.13:** Gelinin Hazırlığı

**Kaynak:** Ernst,2019



**Şekil.5.14:** Castor And Pollision

**Kaynak:** Ernst,2019

Zembul genellikle şeffaf bir kostümün içinde çaresiz bir beden olarak yansıyacak, Bilal in düşlerinde bu şeffaflık tamamen farklı büyük kostümler ve keskin aksiyonlarla kırılacaktır. Bilal dahil tüm oyuncular temel bir kostüm giyecek zaman ve sahne değişimleri bunun üzerine giyilen kostüm detaylarıyla yaratılacaktır. Kostümlerde temel bir armoni ve sert ve hızlı değişen anlar gibi keskin değişimler tercih edilecektir. Müzik de bu durumu destekler nitelikte her biri birbirinden farklı ve anlam bütünlüğü olmayan parçalardan oluşmalıdır. Dekor bir pikap üzerinde dönen bir plağı ifade edecek şekilde döner bir platform olacaktır. Bu platformun üzerinde tam ortada Bilal Bağana' yı görürüz. Hiç bir sahne geçişinde ışık tam kapanmayacak, sahne geçişleri oyuncuların bir önceki sahenin ritminden diğer sahenin ritmine bazen keskin bazen de yumuşak hareketlerle geçtiği bir hareket düzeni içinde oluşturulacaktır. Rengârenk karnavalesk bir atmosferi hissettiren ışık ve zaman zaman tüm karakterlerin gösteri yaptığı bir geçit töreni hissi oyunun geneline hakim olacaktır. Tüm oyun Bilal'in etrafında dönen bir dairede oynanacaktır. Oyuncuların eylemi düş sahneleri dahil olmak üzere referans alınmış film ya da tablonun etkisini yaratabilecek sahicilikte olacaktır.

Oyunun ilk bölümü Bilal in dürbünle etrafı gözetlediği ve Zembul ün hasta yattığını açıkladığı sahnedir. Burada Bilal Bağana sahnede dönen plağın ortasında taht görünümlü koltuğundadır. Ardından ilk düş sahnesi olan Ziya ve Zembul ün sahnesi başlar. Bu sahenin duygusu Bilal in çarpık algısı, korkuları, şüphelerinden kaynaklı olarak tekinsizlik içerir. Sahne Zembul ün ve Ziya nın gerçek kimliğinin çok dışında bir çeşit nesneleştirme biçiminde bir düş olarak tasarlanacaktır. Baba'nın ölüm sahnesinde oyuncular döner sahenin gittiği yönün tersine koşarak oynayacaktır. Baba Azize ve Şükrü Bey döner sahnede gözden kaybolacaklardır. Muzaffer Seza Bilal 'in ansızın beliren bir parçası bir uzvu gibi düşünülecektir. Ve neredeyse onun içinden çıkan ya da tek bedende iki kişi gibi görselleştirilecektir. Osman Sabri ve Bilal in sahnesi pikap iğnesinin üstünde son derece yakın iki arkadaşın dertleşmesi sakinliğinde bir meyhaneye ajitasyonu içinde geçecektir. Final sahnesinde

“İğne kalbe girdi” repliği ardından Bilal yere düşer. Sesleri ortada plakla birlikte dönen Bilal'in hareketsiz bedeni üzerine düşer. “ Bu iş bitti.” Repliğinden sonra gramofonun içinden tırmanan oyuncular bir kakafonik bir

uğultu oluşana kadar giderek hızlanarak konuşurlar. Işık söner. Plak dönmeye devam eder.

**Çizelge 5.5: Sahibinin Sesi**

<b>Karnavale sk</b>	<b>Grotesk</b>	<b>Bahtin</b>	<b>Kayser</b>	
Çok kültürlülük	Hayvan bedeninde insan	Eşit kimlikler Altüst olma hali	Karşıtları n yanyana oluşu	Metinde
Çift kimliklilik	Hayalet	Norm dışı (delilik)	Hayalet	
Beden imgeleri (hamilelik- iğne- ölüm)	Zamansızlık	İğnenin bedende dolaşması	Fantastik	
Zamansızlık	Rüya ve gerçeğin yanyana oluşu	Döngü (ölüm doğum, yeni- eski)	Zaman karmaşası	
Geçit töreni	Makineleşme(oy uncunun eylemi)	Dil kullanımı (aksan)	Asılma	Sahnelemede
Hayvan figürleri	Plak – iğne	İğne	Anlamsız devinim	
Maske	Gramofon	Sakatlık	Dışardan gelen sesler	

Bu bölümde, seçilen üç oyunun incelemesinde de grotesk ve karnavalesk imgelere rastlanmıştır. Şark Dişçisi karnavalesk öğelerin ağır bastığı, Bahtin'in tanımına uygun grotesk imgelerin kullanıldığı bir sahnelemedir. Kozalar da karnavalesk imgeler makyaj ve kostümde kullanılmış olmakla birlikte, Kayser'in tanımladığı, daha çok tekinsizlik içeren, animastik dürtülere yönelik bir grotesk etkiye hedefleyen imgeler ağırlıktadır. Seni Seviyorum Türkiye ise hem Kayser hem de Bahtin 'in ifade ettiği grotesk imgeleri içinde barındırırken, karnavalesk olandan faydalanmış ancak bunu abartılı davranışlar ve makyajda değil daha çok zıtlıkların yanyana kullanımı ve içerik ile aksiyonun çelişkisini ortaya koymuştur.

Üç oyunda seçilen grotesk imgeler metinlerin yazıldığı dönemle ilişkilendirilirse Türk tiyatrosunda geleneksel halk tiyatrosunun izlerine rastlandığı görülmektedir. Çağdaş yazımda da taşlama, yergi ve ironi etkili biçimde kullanılmaktadır. Sahnelemelerde seçilmiş olan, özellikle Şark Dışçısı ve Kozalar adlı oyunlardaki karnavalesk yaklaşım, Günümüze gelindiğinde biçimsel olarak azalsa da karnavalın dönüştürücü yanı ve yıkıcı etkisini, karnaval coşkusu ve ruhunu taşır. Bu noktada Seni Seviyorum Türkiye sahnelemesinde birçok grotesk imge, abartıya kaçmadan, fiziksel olarak büyütülmeden, olağan sürecin parçası gibi görünerek, ama kendi anlamını oluşturan, tekinsiz ve müphem hissi yaratmaktadır.

Bu üç örnekte görüldüğü üzere çağdaş Türk tiyatrosunda grotesk imge fantaziden çok bedenseldir. Grotesk imgenin yarattığı his ise tekinsizliğin yanında, kahkahayı, değişim isteğini, başkaldırı ve yıkımı içermektedir. Grotesk algı, biçimin yanı sıra özle ilgilidir. Karşıt durum groteski doğurmaktadır. Yine bu karşıtlık bir eşiksellik ve kimliksizlik oluşturmaktadır.

Sahneleme örneği olarak seçilen Sahibinin Sesi oyun metni karnavalesk ve grotesk imgeleri içermektedir. Bu noktadan hareketle metnin kendi dokusunda bulunan bu biçimin sahnelemede desteklenmesi amaçlanmıştır. Groteskin, eşiksel durumları içeren, zıtlıkları yanyana barındıran, norm dışılığı ve ötekililiği düşünmeksizin tüm sınıfları, kimlikleri aynı düzlemde buluşturan yönü, Sahibin Sesi 'ndeki Zembul ve Bilal Bağana' nın ilişkisinde, Bilal Bağana'nın kimlik arayışında ve yine Bilal Bağana'nın akılla deliklik arasında gidip gelen zihin süreçlerinde, görülmektedir. Öte yandan, hayalet imgesi, rüya ve gerçeğin iç içe geçtiği zaman algısı, fantastik ve korkutucu göstergelerin bir arada bulunması adına groteskin tekinsiz yanını barındırmaktadır. Bu İmgeler sahnelemenin karnavalesk ve grotesk bir biçimde gerçekleşmesini kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, groteskin tekinsiz ve karanlık yanı oyuncunun zaman zaman makinemsi eylemleri, dekorda kullanılan plak ve gramofonun kara delik benzeri içine düşeni yutan bir döngüye dönüşmesi gibi imgelerle oluşturulmaktadır. Bununla birlikte, döngü, ötekilerin bir aradaki duruşu, tersyüz olma hali bakımından yine plak ve üzerindeki geçit töreni, Bilal 'in sırtındaki Muzaffer Seza ile yarattığı form dışı görüntü, plağın ve oyuncuların ters hareketi gibi anlar karnavalesk biçimin imgeleridir.

Sahneleme önerisinde türkiyedeki daha önceki yapımları destekler düzeyde, grotesk ve karnavalesk göstergeler bir arada kullanılmaya çalışılmıştır.

## 6. SONUÇ:

Oyun oynama dürtüsünden, hayal gücünden, inançtan, beslenerek evrimini sürdüren tiyatro hem icra etme hem de izleme hali olarak bir değişimin başlangıcı bir eşikte olma durumu içerir. İnsanın tiyatroda olma hali gerçekte kurmacanın arasında kalması demektir. Algı ve tepkinin her an aktif olduğu bir durumdur tiyatro. Bu nedenle de toplumlara, zamanlara, coğrafyalara göre biçim değiştirir.

Toplanmanın birlikteliğin bir cemaat olmanın gücünden yararlanarak değişime, öğrenmeye, yönlendirmeye müsaittir. İnsani ihtiyaçlara ve toplum ile içgüdüler arasındaki dengeyi kurmaya bu anlamda hizmet eder. Tiyatro ibadet ihtiyacı kadar insanın gülme tepkisinin de tatmin bulduğu bir alandır. Gülme bir tepki olarak zihinsel bir farkında olma, yorumlama süreci gerektirir. Gülme tepkisi kişiseldir. Bu nedenle gülünç olandan beslenen komedi sanatı insanın şaka algısı ile ilintilidir. Öyle ki aynı olay bazı durumlarda, komik bazı durumlarda ise acıklı olarak yorumlanabilir. Oysa her iki tepki de var olan durumun değişimi insanın bir durumdan bir başka duruma geçişini, bir eşik halini ya da çatışmayı içerir.

İnsanın ölümle yaşam arasındaki eşliğini anlamlı kılmak için başvurduğu en etkili yol inançtır. Çoğu zaman devam eden döngüye ve sonlanmayacak olmaya karşı duyduğu beklenti, onu kendi koyduğu toplumsal kurallar ve kültürle arasındaki çelişkide rahatlatan tek şeydir. Bu döngüyü kendi farkındalığı içinde ve tahmin edebilir kılmak ise insanı güvende hissettirir. Bu nedenle insanlık mevsim dönümleri, coğrafi olaylar, doğanın dönüşümü gibi zamanlarda ritüellere başvurmuştur. Bir amaç doğrultusunda, her türlü insani toplumsal ya da doğal değişim sürecini bir ritüelle karşılamışlardır. Ritüel insanı günlük yaşamın sıradanlığı, anlamsızlığı hissinden uzaklaştıran, bir kaçış alanı ya da başka bir deyişle bir kendini buluş alanı olarak nitelenebilir. Kendi olma ve yaratıcıyla bütünleşme hazzını içeren bu süreç aynı zamanda kendini algılama ve gücünü fark etme, bir çeşit yaşam enerjisi oluşturma ihtiyacıdır. Bu

anlamıyla bakıldığında içinde eğlence ve hazzı barındırır. Zaman içerisinde eğlence ve hazzı barındıran danslı ritüeller, bir amaç için değil estetik bir haz ve de esrikleşme, gündelik yaşamdan uzaklaşma ihtiyacına hizmet eden şenliklere dönüşmeye başlamıştır. Bu şenliklerin yazın sanatına en çok zemin hazırlayanı karnavallardır. Romanın ve de performatif sanatların bugünkü var oluşu karnavallara dayanak gösterilebilir. Bahtin, Schechner, Carlson gibi araştırmacılar bugün bu ilişki üzerinden tiyatro ve performans sanatını açıklamaktadırlar. Karnavallar gündelik yaşamın dışında ayrıksı zaman dilimlerinde geçer. Bir ibadet olan perhizin ödülü olarak nitelendirilebilecek şenliklerdir. Bu şenliklerde tüm halk otoritenin kurallarına, toplumsal kimliklerine, sosyal sınıflarına bağlı kalmaksızın eğlenir. Bu süreçte yargılama, yadırgama, aşağılama yoktur. Her türlü sınıf ortak ve eşit bir zemindedir, tek düzlemindedir. Doğal ve insan olma hali önceliklidir. Bu kimliksizleşme zamanında yapılan gösteriler, söylenen şarkılar, halk tiyatrosunun ve edebiyatının kökenini de oluşturur. Fars, Comedia Del'Arte türleri bu eğlencelerden doğmuştur. Komedinin birçok türü ve özellikle groteskin bugünkü temeli karnavalesk anlatım biçiminden gelmiştir. Karnavalesk biçim, geçit törenleri, abartılı beden imgeleri, kılık değiştirme, güzel çirkin, yaşlı genç, şişman zayıf gibi zıtlıkların bir arada kullanımı, doğum ölüm gibi dönüşüm içeren durumların konu edildiği, statülerin ve kimliklerin belirsiz olduğu bu türdür. Aslında karnavalesk karnavala ait olan bir kalıba sokulabilecek bir türden çok, bir bilinmezlik, birliktelik ve esriklik kaynaklı bir coşku , olma hali taşıyan bir topluluk ruhudur. Öncesi ve sonrası yoktur. Bir eşiktir.

Grotesk bu ikircikliğin, bilinmez ve tanımlanamazlığın anlatımıdır. Bu tanımlanamazlık karnavaleskteki gibi coşku ve neşe içermez daha çok bir korku ve endişe içerir. İçerisinde kargaşa, ikilem, bilinmezlik barındıran bir dünyadır. Kayser groteski tekinsizlik (uncanny) etkisini ön plana çıkararak açıklar. Bahtin ise müphem olma durumundan kaynaklı karnavaldaki gibi bir belirsizlikten bir geçiş halinden ve eşikten kaynaklı korku, bilinmeze karşı duyulan heyecan ve anlamsızlık hissi ile açıklar. Bu açıklamayı insanın bedenle ilişkisi üzerinden yapar. İnsan için kendi kurguladığı kültür dışındaki birçok şey bilinmezdir. Tüm yaşam rutinine karşın, bedeni ve güdüleri, doğum ve ölüm sıradışı ve bilinmezdir. Buna bağlı olarak bir algı durumu olan grotesk, toplumdan topluma



değişiklik gösterir. Grotesk bir ötekilik, bir yabancılaşma, ama buna rağmen birlikte olma hali içerir. Ancak farklı olan grotesk olandır diyemeyiz. Burada asıl mesele uyumsuzluktur. İnsanın doğum ve ölüm arasında kurduğu yaşamsal faaliyetlerin kendi gerçeği ya da doğasıyla uyumsuzluk gösterdiği anda ortaya çıkan çelişkidir. Üreme, yeme içme dürtüleri ve yaşam döngüsünü içeren, grotesk imge, kurulu düzen içinde ayrıksı duran, onu altüst eden ve insanın doğasını açığa çıkaran her şey olabilir. Grotesk olan bir nokta, bir geçiştir. Bu nedenle bir bütünü ve bir formu yoktur. Sürekli bir döngüdür. Buna bağlı olarak grotesk imge çağa ve topluma göre değişebilir. İnsan yüzlü örümcek, robot örümceğe, makineleşmiş insan bedeni, bilinçli makineye dönüştüğü için grotesk imge de dönüşmelidir. Buradan baktığımızda her değişim ve geçiş grotesk bir an olarak nitelenebilir. Elbette burada sözkonusu olan toplumsal dönüşümdür. Dini inancı nedeniyle geleneksel kostümüyle uçağa binen hacı onu algılayan açısından grotesk sayılabilir. Ancak günümüzde demokrasi anlayışı bireyin kendi seçimi ve özgürlüğünü ön plana çıkardığından bu durum artık normaldir, grotesk bir etki yaratmaz. Aslında grotesk insanın anlamlandırma ihtiyacının yarattığı bir etkidir. Bunun sonucunda da bir anlam arayışı süreci olan yaşam tamamen grotesktir denilebilir. Doğum ve ölüm arasındaki bu süreç bir eşiktir bir geçiştir. Çünkü ölüm sonrası bir bilinmezdir. Varoluşçu felsefeyle birlikte ortaya çıkan bu anlam arayışının tiyatroya yansması Absürd metin örneklerinde ortaya çıkmıştır. Bu metinlerde bulunan kara komedi özelliği grotesk imgeler ve gülünçleştirme biçimi olarak grotesk ile ilişkilidir. Aynı zamanda groteskin yarattığı tekinsizlik hissini de oluşturur. İonesco, Durenmatt, Genet ve daha birçok yazarın absürt eserleri grotesk öğeler içerir. Bu yazarlar absürt oyunlarında groteski kullanırken, yanı sıra karnavalesk olanın biçimini almışlardır. Büyük beden imgeleri, doğaya ait olanın fantastik simgeleri, maskeler yaygın olarak kullanılır. Ancak yaşamın devamlılığı, süregelen döngüsü, bir karnaval coşkusuna değil, bir acıya ve karamsarlığa dönüşür. İnsanın var oluş çabası korkunç ve iğrenç, karamsar ve hastalıklı, itici ve ölümcül olarak düşünülür. Oysa karnavalesk olanda bir coşku, esrime, eğlence ve güçlü bir başkaldırı ile ortaya çıkan bir dönüşüm ve döngünün kabulü söz konusudur. Grotesk sahnelemedeki karnavalesk seçim bu var oluş çabası ile insan biyolojisinin çatışmasını açığa çıkarır. Aslında kültürün doğa ile, aklın duygu ile, toplumun iç güdü ile savaşıdır estetize edilen.

Geleneksel Türk tiyatrosunda Halk Tiyatrosu geleneğinde olan gülünçleştirme yöntemleri karnavalesk imgelerin kullanıldığı yöntemlerdir. Aynı biçimde komedi geleneğinin temelini oluşturmaktadır. Üzerinde çok durulmamış olsa da Karagöz ve Gölge Oyunu gelenekleri, yine karnavalesk imgelerden beslenir. Ancak karnaval ruhu, coşkusu yıkıcılığı ve değişime ön ayak olan, demokrat yönü bu metinlerde görülmez. Daha çok otoriteye destek veren bir ayrımcılık ve ötekileştirme söz konusudur. Toplum dışı olanı ayıplama hali metinlerde de söz konusudur. Kuklada bedenın makineleşmesi ve gölge oyununda bedenın iki boyutla algılanması grotesk imgeye örnek olabilir. Ancak groteskin tekinsiz yanına geleneksel türk tiyatrosunda verebileceğimiz örnek çok değildir.

Bu çalışmada 2010 yılı sonrası grotesk sahneleme örnekleri üzerine bir inceleme yapıldığından, Türk tiyatrosunda söz konusu biçime ilişkin metin örneklerine detaylı yer verilmemiştir. Buna karşın kronolojik bir yazım ve sahneleme süreci doğrultusunda incelenen örneklerin, groteski hem metinsel hem de sahneleme anlamında açıklama olanağı sağlamasına dikkat edilmiştir. Özellikle 1970 lerden sonra yazılan yerli absürt metinlerde grotesk anlatım örnekleri görülmektedir. Grotesk imgeler içeren metinler genellikle geleneksel olandan yararlanırken öz ve biçimin çatışmasından doğan bir grotesk etki ortaya çıkar. Metinlerdeki durum grotesk tekinsizlik hissi yaratırken, diyaloglar geleneksel halk tiyatrosu metodlarını taşlamayı, cinası, mecazı ve ironiyi içerir. Metinlerdeki bu anlayış sahneleme biçimlerine de yansımıştır. Grotesk sahneleme karnavalesk olanla ilişkilendirilmiş, abartılı ve büyük olanın, makinemsi bir tek düzeliğin içinde ortaya çıkarıldığı bir tersinlemeye gidilmiştir. Öte yandan anlattığı mesele ve çıkışsızlık, tekinsiz, ürkütücü yanıyla bu metinlerdeki groteske örnek verilebilir.

Bu nedenle çalışmanın ilk örneği olan “Şark Dişçisi” geleneksel bir komedi metni olmasına rağmen bu biçimin dışında bir sahneleme örneği olarak, Türk Tiyatrosu’ndaki özgün örneklerden biri olarak düşünülebilir. Gülünçleştirme metotlarından ziyade metindeki ötekileştirme ve yaşlı genç çatışmasının ekseninde bir önermeye en uygun örnek olan karnavalesk biçim, eski bir metne yeni bir ruh getirerek tiyatronun dönüştürücü ve başkaldıran yanına da örnek oluşturmuştur. Bu anlamda son yıllarda Türk Tiyatrosu’nda karnavalesk ve grotesk algıya ilişkin de yenilikçi bir başlangıç olmuştur. Groteskin ürkütücü

karanlık yanı değil eğlenceli, şenlikli, coşkulu, karnavalesk yanı sahnelemenin biçimini oluşturmaktadır. Eğlenceli, coşkulu ve dinamik yapısıyla, geleneksel olanı evrensel ile buluşturan bu nedenle de yeni nesil seyirciye ulaşan çağdaş bir sahnelemedir.

Araştırmanın ikinci örneği Kozalar absürd bir metindir. Sahnelemede ise karnavalesk biçimin izlerini taşır. Kozalar'da oyuncunun eyleminde, kostüm ve makyajda karnavalesk unsurlar kullanmakla birlikte, groteskin tekinsizlik içeren yönü ışıktaki ve efektte görülmektedir. Metin içindeki grotesk imgeler oyuncunun eylemi ile tekinsiz bir etkiye dönüştürülmüştür. İzleyicide bu imgeler yabancılaşma yaratmaktadır, ancak daha çok gülünç bir etkiye ve de komediye hizmet etmektedir. Bu noktada absürd metin ve karnavalesk biçim ilişkisi artık aranılan tekinsizliği ve korkuyu yaratmadığından, grotesk imge olarak yalnızca gülünçtür. Oyun keyifli bir seyirlik olmakla birlikte karnavalesk olan beden imgeleri seyircide bilinmezlikten kaynaklı bir tekinsizliğe değil, çok iyi bildiği bir gülünçleştirme yöntemine örnek olarak komedi hazzı vermektedir. Üç kadın oyun boyunca komiktir. Özünde ise Kayser'in anlayışında bir grotesk yaklaşım belirgindir. Değişen çağ ve Türkiye'de tiyatrunun yeni kitlesi için bu biçim yeni bir arayış değil bilindik bir yabancılaştırma efekti dokusunda bir anlayış olarak düşünülebilir. Bu groteskin değişim ve dönüşüm içeren bilinmez yanıyla uyumamaktadır. Ayrıca sosyalleşmenin, teknolojinin, makineleşmenin ve demokrasinin tam bir kargaşaya dönüştürdüğü günümüz dünyasında, bu yaklaşım bilinmez bir noktadan çok belirli bir stili ve normu olan bir estetiği içerir. Bugün groteskin geldiği noktadan baktığımızda, kozalar sahnelemesini groteskten çok karnavalesk olarak nitelendirmek daha doğrudur.

Son örnek "Seni Seviyorum Türkiye" karnavalesk biçimi aksiyondan ve kostüm, dekor gibi göstergelerden çok, özünde bulunan başkaldırı, topluluk olma hissi, değişim ve dönüşüm içermesi bakımından yansıtır. Öte yandan tüm bunların yanında müphem bir durum ve bu durumun ortaya çıkardığı tekinsiz, bir yabancılaşma içerir. İroninin yanı sıra, kara komediyi, taşlamanın içinde, trajediyi kullanırken sahne etmenlerinde ve oyuncunun eyleminde bir abartı yoktur. Beklenmediklik ve makineleşmenin yanında bir döngü ve bir çember kurulmuştur. Bu güne has bir haz, bir etki bırakır. Seyirciyi beklediği, bildiği bir formun içine sokmaz. Formu bilinmez ve anlaşılmaz oluşudur. Sahneleme,

metnin yapısında da olan ironiden kaynaklı bir karnavalesk durum ve karnaval coşkusu ile birlikte karnaval ruhu da içermektedir. Çünkü karnaval ruhu değişime hazırlanan bir eşik durumu içerir. Bilinmez ve beklenmedik olana bir haykırıdır. Tam bu eşik noktasında yaşanan korku, acı, utanç grotesk etkiyi oluşturur. Seni Seviyorum Türkiye bu buruk eğlenceyi, bir yabancılaşma ve utanma hissi içinde seyirciye yaşatırken Bahtin'in grotesk anlayışının örneğini oluşturur.

Eşiksellik, karnavalesk ve grotesk ilişkisine bakıldığında bu kavramlara örnek olacak bir metne, sahneleme önerisi getirmek, tüm bu bağlamlar doğrultusunda bir model oluşturmak için Sevim Burak 'ın Sahibinin Sesi oyunu seçilmiştir. Metin bu anlamda gerek yazarın Türk edebiyatında durduğu yer, gerekse metnin geçtiği dönem ve tartıştığı mesele bakımından bir eşik hali, geçiş dönemi, karşılıkların ilişkisi ve zamansızlık içermektedir. Bu bakımdan karnavalesk ve groteske örnek oluşturmaktadır. Sahnelemede yine metnin kendisinden destek alınarak, metindeki imgelere müdahale edilmeden, bugünkü grotesk algıya ulaşabilecek, sadelik içinde, karnaval ruhuna uygun bir grotesk bakış oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Sonuç olarak bu araştırmada oyun kavramından başlayarak ritüeller ve karnavallardaki nedensellik üzerinden karnavalesk biçim incelenmiş, buna bağlı olarak gülme davranışı ve komedi türleri, gülünçleştirme metodları ele alınmış, eşik evresi ve liminalite teorisinin tiyatro ve performans sanatlarıyla ilişkisi açıklanmıştır. Araştırmada öne atılan Türk tiyatrosunda grotesk sahnelemenin evrimi 2015 yılı sonrası yapımı olan üç örnekle ele alınmıştır. Her bir bölüm sonunda yapılan tablolar doğrultusunda ele alınan sahnelemelerde türkiyede karnavaleskin halen yaygın bir biçim olduğu, yine de Bahtin 'in yanı sıra Kayser'in teorisinin de görüldüğü imgeler bulunmuştur. Üç örnek de grotesk etkinin tekensiz, belirsiz yanının da karnavalesk olanla ilişkili bir eşiksellik halinden kaynaklandığını, karnavaleskin yalnız bir coşku ve neşeye hizmet etmediğini göstermektedir.

İnsanlığın internet sayesinde her an bir karnavaldaki gibi özgürlük alanı içinde kendini var edebildiği bir dünyada, sosyal ağlar ve iletişim kolaylığı artık sanal bir topluluk ruhunu tetiklediğinden, tiyatrodaki gerçeğe uygunluk, mükemmel uyumdan çok bir ilkelik, bir öze ve doğasına dönme hali aranmakta olduğunu

düşünülebilir. Bu noktadan bakıldığında günümüzde yaşam grotesktir. Sahne estetiğinde yeni bir imge aramadan var olan uyumsuzluğa bakmak bugün groteskin en yalın açıklamasıdır. Geleneksel Türk tiyatrosunun kişileştirme, mekan yaratma ve anlatı özellikleri grotesk imgelerle bir arada kullanıldığında Türkiye’de grotesk biçime yeni bir arayış getiren sahneleme örneklerini görmek mümkündür.

Bugünün tiyatrosunda grotesk imgeyi oluştururken, çıplak ve sade olanı tercih etmek daha tekinsiz ve müphem bir duyguya yol açabilir. Çünkü bugünün insanı kendini maskelerinden arındırarak yaşamakta olduğunun bilincindedir ve bundan sıyrıлма becerisi ona uzaktır. Artık sahnedeki maske ona şaşırtıcı ve yüzleştirici gelmekten çok eski bir sanatın nostaljik sunumudur. Yaşamda herşey uyumlu, aynı zamanda da uyumsuzdur. Yaşam gerçeğinin içinde bir çeşit estetik a haz için bir binada, oyuncuların olmadıkları bir kılığa girerek, oynadıkları ya da taklit ettikleri bir durumu izlemek de bir eşik hali ve bir geçiş içerir. Seyirci olmak hem tiyatronun içinde hem de dışında kalma durumudur. Müdahale edebilir ama müdahale etmeyip izler. Bir oyuncunun acısına şahit olur öte yandan bu acıyı izlemekten haz duyar. O halde tiyatronun kendisi, hem oyuncu, hem de izleyici açısından eşiksel bir durumdur. Dolayısıyla tiyatro grotesktir denebilir. Bu liminoid etkinlik çağın ruhuna göre değişim gösterdiğinde etkisini sürdürebilir. Türkiye’de de tiyatro çağın estetik ruhunu yakalama ve arama sürecine girdiğinde, grotesk olanın bu toplumda ne olduğu üzerine daha çok söz söylenebilir.



## KAYNAKLAR

- Bahtin M.** (2005), *Rabelias ve Dünyası* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin M.** (2001), *Karnaval'dan Romana* İstanbul: Ayrıntı yayınlar
- Sanders B.** (2000), *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarihi Olarak Gülme* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yurdakul S.**2006, *Bir ürün ve Toplumsal Bütünleşme Aracı Olarak Modern Kent Karnavalları ve Türkiyedeki Örneklerinde Görülen Uygulama Farkları* ,Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Marmara üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
- Aras Yüzcüler S.** 2006 *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş : Brueghel in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme.* <https://dergipark.org.tr/download/article-file/12978>
- And M.** (2006 ), *Başlangıcından 1983 e Türk Tiyatro Tarihi.*İstanbul : İletişim yayınları.
- Carlson M.** (2013), *Performans Eleştirel Bir Giriş.* Ankara :Dost Kitabevi 2013. Ankara.
- Ehrenreich B.** (2009), *Sokaklarda Dans Kolektif Eğlencenin Bir Tarihi* İstanbul : Verus Kitap .
- Rabelais F.** (2014), *Gargantua* İstanbul : İS Bankası Kültür Yayınları.
- Arpacı M.** (2011) *Biyo-İktidar Ve Karnavalesk Beden: Foucault Ve Bakhtın'ın Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması.* Yüksek Lisans Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü istanbul ,Türkiye
- Kottak P. C.** (2008), *Antropoloji İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış.* Ankara: Ütopya Yayınevi
- Aktaş , Semra Polat,** *Turistlerin Tatil Dönemlerinde Sergiledikleri Liminoid Davranışlar1,* Department of Tourism Management, Faculty of Management, Sakarya University, Sakarya Türkiye
- Çelikçapa E** (2014) *,Richard Schechner'in Performans Anlayışı,* Yüksek Lisans Tezi , istanbul
- Devrim H. Kınılı İ. Yükselsin Y.** *,Eşikler, Müzikler Ve Liminalite: Profesyonel Roman Müzisyenler Ve Bergama Yöresi Evlilik Ritüellerindeki Liminal Roller*
- Sina,Ayşen,** *Eskiçağda Atina'da Şenlikler* , Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 1 (Sf. 42-59) (2015)
- Şener S.** 1991 *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* Eskişehir: Anadolu üniversitesi Devlet Konservatuarı.
- Şener S.** (2011), *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* Ankara: Dost Yayınevi.
- Çalışlar A.** (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi,*Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Tunalı, İ.** (1998), *Estetik,* İstanbul :Remzi Kitabevi,Ekim.
- Tunalı İsmail** (1996), *Grek Estetik 'i* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncay M.** (2013), *Sahneye Bakmak (3) Tiyatronun Temel Kavramlarına Bakış* İstanbul : Mitos Boyut Yayınları.

- Tuncay, M.** 2008 *Tiyatral Anlatımda Güldürü*, Yayınlanmamış Ders Notları, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Doktora Programı
- Büyük Türkçe Sözlük** (2005), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Nutku Ö.** (1995), *Dünya Tiyatrosu Tarihi (1)*, İstanbul:Remzi Kitabevi
- Bergson, H.** (2011), *Gülme*, İstanbul : Ayrıntı Yayınları
- Zupancic A.** (2011), *Komedi: Sonsuzun Fiziği* İstanbul: Metis Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül,** (2011), Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri, dergiler .ankara.edu.tr.
- Sokullu S.**2011 *Komedyanın Eğitici İşlevi*, dergiler .ankara.edu.tr. Kasım 2011
- Kuruyazıcı, N.** 2011 *Dürenmatt'ın Tiyatrodan Beklentisi*, (dergiler .ankara.edu.tr.)
- Ünlüaycıl N.** 2011 *Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı*, dergiler .ankara.edu.tr. Kasım 2011
- Sazyek, H.** 2011 *Grotesk ve Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınarın Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, dergiler .ankara.edu.tr.
- Çakmak ,B.** 2011 , *Absürd Tiyatroda “Oyun” Kavramı ve Samuel Becket ‘in Oyun Sonu İle Jean Genet ‘in Baklon Adlı Oyunlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, dergiler .ankara.edu.tr. Kasım 2011
- Ramsharst,R.E.,**Staging the Savage God: The Grotesgue in Performance, S. IllinoisÜniv. Press, 2004,Aktaran S.K. Birkiye, İstanbul
- Güçbilmez B.** *Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili*  
http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1426.pdf
- Korukçu, M. M.** (2016), *Oyun Analizi* ; İstanbul : Mitos Boyut yayınları
- Burak S.** 2018 *Sahibinin Sesi (5.)* İstanbul : Yapı kredi Yayınları
- Şahin, Özge** “Derl” (2015), *Ötekilere Yazmak Sevim Burak Üzerine Yazılar*,İstanbul : Yapı kredi Yayınları
- Demirtaş , Mustafa** “Derl”, (2018) *İkinci Bir Yaşam Sevim Burak ın Edebiyat Dünyası*, İstanbul :Yapı Kredi Yayınları
- Smadja E.** (2013), *Gülmek* İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Fink E.** (2015), *Bir Dünya Sembolü Olarak Oyun* Ankara : Dost Kitabevi Yayınları.
- Huizinga J.** (2013), *Hmo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme(4.)*, İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Berne, E.** 2001 *Hayat Denen Oyun* İstanbul : Kariyer Yayınları
- Bateson P .& Martin P.** 2014 *Oyun, Oyunbazlık ve İnovasyon*,İstanbul : Ayrıntı Yayınları
- Candan A.** 2003 *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şener, S.** 2010 *Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi* , Ankara : Dost Yayınevi.
- Güzel Pala Ş.** ( Ed.) 2016 *Grotesk* Ankara : BilgeSu Yayıncılık.
- Zizek S.** 2014 *David Lynch Ya Da Güllünç Yücenin Sanatı* İstanbul :Encore Yayınları
- Korad Birkiye S.** 2007 *Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilim* Ankara : De Ki Basım Yayımları Ltd. Şti.
- Schechner R.** 2015 *Ritüelin Geleceği* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Baronyan H.**2012, *Şark Dişçisi*,Şehir Tiyatroları Oyun Arşivi
- Ağaoğlu A.**2019 *Kozalar* İstanbul Devlet Tiyatroları Oyun Arşivi
- Ercan C.** 2016 *Seni Seviyorum Türkiye* İstanbul : Bakırköy Belediye Tiyatroları Oyun Arşivi



**Yanikkaya Z.** 2003 *Tiyatroda Grotesk Ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tđyatrosu* . Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enistitüsü, Ankara , Türkiye

<https://www.imdb.com/> Mayıs – 2019

Bakırköy Belediye Tiyatroları resmi web sitesi< <https://www.bbt.bel.tr/>> Mayıs 2019

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları resmi <https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/> Mayıs, 2019



## ÖZGEÇMİŞ:

### BURÇU SALİHOĞLU

15 . 08 . 1976 'da Trabzon'da doğdu

1997- 2001 A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Ana sanat Dalı'nda öğrenim gördü ve "Federico Garcia Lorca'nın Kanlı Düğün Adlı Oyununda Gelin Karakterinin Aşk- Töre İkileminde İncelenmesi" başlıklı lisans teziyle mezun oldu.

1993 - 1997 K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Eğitimi Bölümü Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Programı'nda öğrenim gördü ve mezun oldu.

#### İş Deneyimi:

2008- ... İstanbul Aydın Üniversitesi Drama Ve Oyunculuk Bölümünde Öğretim Görevlisi

2010 – ... Tümay Özokur Oyunculuk ve Şöhret Akademisi ; Eğitimci

2018- Ezop Sahne Yönetmen “ Göç Dalgası”

2016 Platform , 2. Yönetmen “ Köpeklerin İsyan Günü”

2014 Destar Tiyatro Yardımcı Yönetmen “ Dil Kuşu”

2010-2011 İstanbul Devlet Tiyatrosu ; Oyuncu

2004 - 2009 İstanbul Aydın Üniversitesi Çocuk Gelişimi

Bölümü;Öğretim görevlisi.

2005- 2007 Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda oyuncu

2001- 2002 Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda oyuncu

1997 - 2001 Ankara Deneme Sahnesi'nde oyuncu

1996 - 1997 Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu

#### Rol Aldığı Sinema Filmleri

2019 Kovan (yön: Eylem Kaftan)

2017 Kötü Çocuk (yön:Yağız Alp Akaydın)

2011 72. Koğuş (yön: Murat Saraçoğlu)

2008 İlkbahar Sonbahar ( yön:Yavuz Özkan)

- 2008 İncir Çekirdeği (yön: Selda Çiçek)  
2004 Abdülhamit Düşerken (Yön; Ziya Öztan)

Tv Projeleri

- 2017 Aşk ve Gurur (ATV)  
2016 Hayat Yolunda( Kanal D)  
2015 Huzur Sokağı (ATV)  
2011-2013 Keşanlı Ali Destanı (Kanal D)  
2006-2007 Kınalı Kuzular (TRT)  
2004 Havada Bulut (TRT)  
2002 Kale İçi (TRT)  
2002 Esir Şehrin İnsanları( TRT)