

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**İRİNİN BİR MİZAH AYGITI OLARAK DRAMATİK METİNLERDE  
KULLANIMI-LİMON VE OYUNLARLA YAŞAYANLAR ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatma Öznur USLU

Ankara, 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**İRÖNİNİN BİR MİZAH AYGITI OLARAK DRAMATİK METİNLERDE  
KULLANIMI-LİMON VE OYUNLARLA YAŞAYANLAR ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatma Öznur USLU

Tez Danışmanı  
Dr. Öğretim Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

Ankara, 2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**İRÖNİNİN BİR MİZAH AYGITI OLARAK DRAMATİK METİNLERDE  
KULLANIMI-LİMON VE OYUNLARLA YAŞAYANLAR ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Fatma Öznur USLU

Tez Danışmanı: Dr. Öğretim Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

Tez Jüri Üyeleri

Dr. Öğretim Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK

Dr. Öğretim Üyesi Murat CANKARA

Tez Savunma Tarihi:

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE;**

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

18/06/2020

Fatma Öznur USLU

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: MİZAH VE İRONİ	7
1.1. Mizah Kavramı	7
1.2. Bergson'un Gülme Kuramı	15
1.3. İroni Kavramı	24
2. BÖLÜM: TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDİ	38
3. BÖLÜM: METİN İNCELEME	57
3.1. Karakter İronisi	57
3.2. Söz İronisi	69
3.3. Durum İronisi	76
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	103
ÖZET	109
ABSTRACT	110

## ÖNSÖZ

Mizah, gülme gibi kavramlar üzerine yazılmış hemen her kaynağın önsözünde bu kavramlar üzerine çalışıp söz söylemenin zorluğundan bahsedilmiştir. Mizaha ve kullanım alanlarına ilgi duymaya ve konuyla ilgili okumalarımaya başladığımdan bu yana her geçen gün bunun ne anlama geldiğini daha iyi anlamış bulunuyorum. Mizah ve gülme kavramları üzerine bir çalışma ortaya koymanın en büyük zorluğu, bu kavramların şimdiye dek kimse tarafından tam olarak tanımlanıp sınırlarının çizilememiş oluşudur. Bu bağlamda Bergson'un *Gülme* adlı eserinin başlangıç cümleleri olan şu sözlerini bir özet içeriği olarak alıntılarım istiyorum:

*Gülme ne anlama gelir? Gülünçlüğün temelinde ne vardır? Bir soytarının surat asışında, bir sözcük oyununda, bir vodvildeki yanılmacada, ince güldürünün bir sahnesinde ortak ne olabilir? Bu denli çeşitli üründe aynı olup da kimine nahoş kimine hoş bir koku bahşeden o esansı hangi damıtma yöntemi verebilir bize? Tüm ele geçirme çabalarına direnen, aniden tekrar ortaya çıkmadan önce gözden kaçıp yiten ve felsefi düşüncenin önüne küstah bir meydan okuma gibi dikilen bu küçük sorunla, Aristoteles'ten bu yana ne büyük düşünürler cebelleşti.*

(Bergson, 2014; 3)

Kaynak bulmak zorluğundan öte bir anlam taşıyan bu durum aynı zamanda benim için bu kavramların içinde dolaşmanın verdiği keyfin sebebini ve bir araştırma konusu olarak çekiciliğini de açıklamaktadır. Araştırmamın şüphesiz en

güzel yanı, şimdiye dek hiç kimse tarafından sınırları net bir biçimde çizilmemiş olan bir alanda keşfe çıkmak ve kendi bakış açımı oluşturmaya çalışırken birçok farklı görüşle karşılaşmaktı.

Dramatik metinlerde sıkça karşılaştığım ve değerli hocam Beliz Güçbilmez'in *İroni ve Dram Sanatı* adlı eseriyle kavramsal olarak tanışıp üzerine düşünmeye başladığım "ironi"nin ise mizahı aşan çok daha geniş bir kullanım alanına sahip olduğunun farkına varmaya başladım. O dönemde seçici algımla ironinin bazen edebi eserlerin yanı sıra sosyal medyada ve sözlü-yazılı basında çok zalim ve rahatsız edici ve hatta sorumsuz biçimde kullanılabildiğine birçok kez şahit oldum. Bu aşamada "İkincil bir anlam kastedilerek söylenen her söz takınılan her tavır ironinin sınırlarına dahil edilebilir mi?" sorusuyla zihnimin bir hayli meşgul olduğunu söylemeliyim. İroni ve mizahın ne olduğu, nasıl kurulduğu ve en çok da insani değerler ve toplumsal bilinçle birlikte değerlendirildiğinde ironinin bir araç olarak nereye konumlanması gerektiği konusunda kafam karıştıkça bu kavramların içinde dolaşmaya duyduğum heves de arttı. Bu süreçte ironi ve mizah kullanımı ile ilgili olarak kendi düşüncelerimin, mizah ve ironiyi yalnız güldürmek amacıyla ya da salt toplumsal mesajlar vermek adına araç olarak kullanan formlara değil de yerme ve güldürme işlevlerini kaybetmeden yani başka bir deyişle özünü yitirmeden ama toplumsal sorumlulukların ve insani değerlerin de tamamen göz ardı edilmediği kullanım biçimlerine yaklaştığını gördüm. Bergson'a daha yakından bakma isteğimin oluşması da bu keşfime yakın bir döneme tekabül etmiştir. İroni ve mizahı kullanımı bakımından Memet Baydur'un hemen her oyunu, bu düşünme biçimimi karşılayan eserler olarak karşıma çıktı. Eserlerine, bir yazar olarak toplumsal

konumlanışına aşına olduğum Oğuz Atay'ı ise, ironiyi ustalıkla kullanan bir yazar olmanın yanı sıra, toplumsal sorunlarda sorumluluk sahibi yanıyla, bir başka deyişle toplumcu gerçekçiliğe değen kısmıyla araştırmama dahil etmek istedim.

Çalışma hayatıyla birlikte bir yüksek lisans programında öğrenciliği bir arada yürütmenin zorluğunu yaşayanlar bilirler. Bana bu süreçte verdikleri destekle bu çalışmayı mümkün kılan bazı insanların adını burada anmak isterim: Öncelikle özel bir tiyatrodan oyunculuk eğitimi alırken karşılaştığım ülkemizin yetiştirdiği en değerli tiyatro eleştirmenlerinden Sayın Gülşen Karakadıoğlu'na beni tiyatroya duyduğum ilgiyi akademik alana taşımak konusunda yüreklendirdiği için şükranlarımı sunuyorum. Sabrı, desteği ve yardımıyla çalışmama en büyük katkıyı sunan değerli hocam, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber'e; değerli fikirleriyle bana yeni düşünme alanları açan Doç. Dr. Murat Cankara'ya; hiçbir zaman yardımını esirgemeyen kıymetli hocam Arş. Gör. Ozan Utku Akgün'e; çalışmama sundukları katkının yanı sıra bana birlikte öğrenci olmanın keyfini yaşatan sevgili dostlarım Sertaç Sayın ve Begüm Günceler'e; entelektüel sohbetleriyle her daim düşüncelerimi çoğaltan sevgili dostum Sevgi Ernas'a; varlığıyla bana her zaman güç veren ablam Özlem Gülderen'e; yeryüzündeki en büyük destekçim, annem Hacer USLU'ya ve dünyadaki serüveni 2014'te sona ermesine rağmen beni halen izleyip desteklediğine inandığım babam Cengiz Uslu'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Fatma Öznur USLU

## GİRİŞ

Dramatik metinler yazıldıkları dönemin tarihsel koşullarını, toplumsal, ekonomik, siyasi gibi birçok anlamda üzerlerinde taşırlar. Bu çalışma, seçilen dramatik metinlerin ironi ve mizahı kullanım biçimlerini ortaya koymak amacıyla yazılmıştır. Yazarların yarattıkları güldürü unsurlarının tarihsel koşulları içinde, toplumsal çerçevede ne anlam ifade ettiğini ortaya koymak motivasyonu ile hayata geçirilmiştir. Çalışma kapsamında metinlerin hangi tarihsel koşullar içinde hangi olay, olgu ve karakterleri birer mizah unsuru olarak seyirci/okurun önüne getirdikleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu amaçla metinlerin yazımı sırasında kullandıkları ironi teknikleri incelemeye tabi tutulacaktır.

Literatürde "mizah kuramları" ya da "gülme teorileri" başlığıyla yer bulmuş çalışmaların bir kısmı ilgili görüşleri felsefi, psikolojik ve sosyolojik kuramlar alt başlıklarıyla sunmuşken bir kısmı da üstünlük, rahatlama ve uyumsuzluk kuramları başlıkları altında detaylandırmıştır. Örneğin; Platon'un mizah hakkındaki görüşleri bazı kaynaklarda mizaha felsefi yaklaşımlar bölümünde sunulurken bazılarında üstünlük kuramları alt başlığı altında sunulmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı daha çok ironiyle kurulan mizahla sınırlıdır. Bu bağlamda mizaha pozitif ve negatif yaklaşım önem arz etmektedir. Tarihsel süreçte mizahla ilgili görüş bildirmiş hemen her düşünür hangi isimle adlandırılırsa adlandırılınsın, mizahı, pozitif ya da negatif bir kavram olarak ele almıştır. Mizah kavramını ve çalışma kapsamında seçilen metinleri tüm mizah kuramlarının çerçevesinden incelemek şüphesiz ki bu

çalışmanın sınırlarını aşacağından seçilen metinlerin ironi ve mizah kullanımı bakımından dayanak oluşturduğu düşünülen kuramlara odaklanılmıştır. Bu sebeple bu çalışma kapsamında mizah kuramlarına genel bir bakış olarak Platon, Aristoteles, Hobbes, Kant, Freud'un görüşlerine araştırmanın sınırları bağlamında değinilecektir. Bergson'un görüşleri ise gülmeyi ise mizahı toplumsal temelleriyle ele aldığından çalışma bakımından önemlidir. Görüşlerine yer verilen düşünürlerin mizaha pozitif ya da negatif yaklaşım biçimleri, araştırmanın kuramsal çerçevesine dahil edilmiştir. Çalışmanın kaynak tarama aşamasında incelenen görüşlerin hemen hepsi mizahın eleştirisini, nesnesini yermesi ve yarattığı itibar sarsıcı etkisi üzerinden yapmaktadır.

Kavramların kullanımı bakımından bir başka önemli husus da kullanılan birçok kaynakta gülme ve mizah kavramlarının birbirinin yerine kullanılmasıdır. Birçok kaynakta bu iki kavram aynı anlama gelecek biçimde kullanılmakla birlikte gülme ve mizahın birbirinden farklı olduğunu vurgulayan kaynaklar da mevcuttur. Bu kaynakların yaklaşımına göre gülme, mizahın fizyolojik bir sonucudur. Her gülme mizah içermeyebileceği gibi mizah da her zaman gülmeye sebep olmayabilir.

*Mizah kavramsal anlamda gülme eylemiyle eşdeğer tutulmaya çalışılsa da, üzerinde yapılmış çalışmalar gösteriyor ki; gülme mizahın sadece fizyolojik bir belirtisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gülme eylemi de neden ve nasıl kaynaklandığı, hangi psikolojik ve fizyolojik durumlarda ortaya çıktığı, hakkında belirlenmiş kuramları*

*ve çeşitleriyle çok geniş bir sorgulanma alanıdır. Bu noktada ayırt edilmesi gereken nokta şudur ki, mizah işini yaparken gülmeyi bir araç olarak kullanmaktadır. Mizah ile gülme kavramlarını eşitlemek bu noktada çok da doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira her gülme eyleminde, mizahsal bir altyapı olmayabilir. (Kamiloğlu, 2014: 5)*

Gülme ve mizah kavramlarıyla ilgili olarak bu ayırım kuramsal çerçevede önemli olmakla birlikte bu araştırma, bir mizah aygıtı olarak ironi kavramına odaklıdır. Bu bakımdan mizah ve gülme kavramları arasındaki ayırım, araştırmanın konusu bakımından odak dışı kalmaktadır. Bu sebeple birçok kaynakta yer aldığı gibi gülme ve mizah kavramları bu araştırmada da aynı anlama gelecek biçimde ve birbirinin yerine kullanılmıştır.

Yukarıda açıklanan dayanaklar bağlamında araştırmanın ilk bölümünde mizah ve ironi ile ilgili genel kuramsal bir çerçeve çizmek amacıyla, düşünürlerin görüşlerine yer verilecektir. Bu görüşler ışığında mizah kavramı Bergson bağlamında daha detaylı incelenecektir. İkinci bölümde, Türk Tiyatrosunda komedi türünde verilmiş bazı eserlerde mizah unsurlarına ve ele alınan başlıca konulara yer verilecektir. Üçüncü ve son bölümde ise ilk iki bölümde oluşturulmaya çalışılan teorik zemin üzerinde Memet Baydur'un Limon oyunu ve Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar oyunu ironi kullanımları bağlamında incelenecektir.

Araştırmanın son bölümünde ironi unsurları incelenmek için seçilen oyunlardan Limon'un yazarı Memet Baydur, 1951-2001 yılları arasında yaşamış en

önemli oyun yazarlarımızdan biridir. Döneminin en üretken oyun yazarlarından olan Baydur, 26 oyunun yanında öykü ve deneme türlerinde de eserler vermiştir. Yazarın Cumhuriyet Gazetesi köşesinde yayınlanan yazılarından derlenen *Sessiz Güvercinler Ülkesinde* adlı bir kitabının yanı sıra, denemelerinden oluşan *Uccello'nun Kuşları* adlı bir kitabı mevcuttur. Sinema dersleri de vermiş olan yazarın sinema hakkında yazdıkları yazılar ise *Sinema Yazıları* adlı kitabı ile yayınlanmıştır. 1979 yılında öykü de yazmaya başlayan Memet Baydur'un öyküleri de *Gözün Kahverengi Suyu* kitabında bir araya getirilmiştir. Yazdığı oyunlardan bazıları yabancı dillere çevrilerek yurtdışında da sahnelenmiştir. Kendisi de oyun ve kitap çevirileri yaparak Türkçe literatüre yeni eserler kazandırmıştır.

Memet Baydur, yedisi kısa oyun olmak üzere toplam 26 tane oyun yazmıştır. Eserleri birçok kez devlet tiyatrolarında, şehir tiyatrolarında ve özel tiyatrolarda sahnelenmiş olan yazar bu oyunlarla birçok da ödül almıştır. Tiyatro yazarlığına adım attığı ilk oyunu olan Limon'la 1984 Sanat Kurumu En İyi Yazar Ödülünü almıştır. Sonrasında da sırasıyla, Kadın İstasyonu oyunuyla 1988 İnönü Vakfı Tiyatro Ödülünü, Yangın Yerinde Orkideler oyunuyla 1989 Sanat Kurumu ve Avni Dilligil ödülleri, Güne bakan Cam Kırıkları oyunuyla Afife Jale Tiyatro Ödülünü ve Cevat Fehmi Başkut Ödülünü kazanmıştır. Nobel ödüllü roman yazarımız Orhan Pamuk'un "gelmiş geçmiş en büyük oyun yazarımız" olarak nitelendirdiği, en önemli tiyatro eleştirmenlerimizden Ayşegül Yüksel'in "eleştirmen eskiten yazar" olarak tanımladığı Memet Baydur, 50 yıllık kısacık yaşamına birçok başarı sığdırmış, Türk tiyatrosuna büyük ve önemli eserler bırakmıştır. Devrinin, hatta tüm zamanların en önemli tiyatro insanlarından biri olan Memet Baydur,

örnek Türk aydınını en iyi biçimde temsil eden isimlerden biri olmuştur. (Şener, Yüksel ve Elmas, 2002)

Araştırmanın son bölümünde incelenecek olan diğer bir oyun olan Oyunlarla Yaşayanlar'ın yazarı Oğuz Atay ise 1934-1977 yılları arasında yaşamış roman ve öykü ve oyun yazarımızdır. İlk romanı olan *Tutunamayanlar* 1971 ve 1972 yıllarında ilkin iki cilt olarak basılmış, sonradan tek bir kitapta toplanmıştır. 1973 yılında ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*, 1975'de ise biyografik bir roman olan *Bir Bilim Adamının Romanı* yayınlanmıştır. *Korkuyu Beklerken* adlı bir öykü kitabı bulunan yazarın Oyunlarla Yaşayanlar adlı bir de tiyatro oyunu vardır. Atay, Türkiye'nin Ruhu adlı kitabı üzerinde çalıştığı sırada henüz 43 yaşındayken aramızdan çok erken ayrılmıştır. Sonrasında ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar* ve tiyatro oyunu Oyunlarla Yaşayanlar'ın yazım aşamasında el yazısı ile tuttuğu notlar *Günlük* adlı bir kitapta toplanarak basılmıştır. Bu eserlerin mutfağı niteliğindeki bu kitap, eserlerin yazım tekniği bakımından kıymetli bilgiler içermekle birlikte Oğuz Atay'ın bu eserleri yazarken duyduğu içsel motivasyonunu ortaya koyması bakımından da önemlidir.

Oğuz Atay'ın ilk eseri olan, günümüzde Türk edebiyatında üslubu ve yazım teknikleri bakımından önemli bir yere sahip olan *Tutunamayanlar* romanı, 1970 TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülünü almış olmasına rağmen, o dönemde yeterli ilgiyi görmemiştir. Yayınlandığı dönemde edebiyat çevrelerinin romana dair suskunluğu içerdiği ağır ironiden kaynaklıdır. Atay, hemen her eserinde

karakterlerini toplumun aydın kesiminden seçmiş ve onlar üzerine kurduğu ironiyle ezberleri bozmuştur. Oğuz Atay eserlerinde;

*...belli bir kültür ve bilgi birikimine sahip, ileri görüşlü olması gereken ve topluma karşı pek çok sorumluluğu bulunan ve bu sorumluluklarını yerine getirmek için mücadele vermesi beklenen aydınların gerçekte böyle olmadıklarının altını çizmekte, aydınların toplum içinde dürüstlükten uzak ikiyüzlü bir oyunu sürdürdüklerini söylemektedir.*  
(Pekman, 2003: 52)

Oğuz Atay eserlerinin yayınlandığı dönemde yeterli ilgiyi görmemiş olmasına rağmen sonradan değeri anlaşılmış, tüm eserlerinin üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Toplumcu değerlerini ezber bozan bir ironiyle ve özgün tekniklerle eserlerine yansıtmış bir yazar olarak günümüzde halen değerini korumaktadır.

## 1. BÖLÜM

### MİZAH ve İRONİ KAVRAMI

#### 1.1. Mizah Kavramı

Mizah genellikle gülme eylemiyle birlikte düşünülür ve bir eğlence aracı olarak görülür. Ancak bu düşünme biçimi mizahın hangi kavramlar üzerine kurulduğuna göre farklılık göstermektedir. Herhangi bir konunun mizahla anlatımı kimine eğlenceli ve komik gelirken bir başkasında rahatsızlık yaratabilir. Bu durum, mizah nesnesiyle kurulan özdeşimle ya da insanların farklı duyarlılık düzeyleriyle açıklanabilir. Mizahın insanlar üzerinde yaratacağı etki mizahı kuran kişinin amacıyla da değişebilmektedir. Siyasi taşlamalar, bir olay olgu ya da kişiyi doğrudan yerme amacı güden mizah unsurları ya da baskı altında sergilenen bir direniş tavrı olarak mizah, farklı insanlar üzerinde farklı etkiler yaratabilir. Mizaha karşı duyulan bu hassasiyet kişilerin tolerans düzeyleriyle de açıklanmaktadır. Literatürde, işlevinden bağımsız olarak mizah olgusunun kendisine toleransı olmayan insanların ciddi psikolojik sorunlar yaşayan insanlar oldukları ve aynı zamanda estetik deneyimden de yoksun oldukları savunan kaynaklar mevcuttur (Morreal, 1997 :149). Yine mizah üzerine yapılan hemen her çalışmada dünya tarihi boyunca diktatörlerin mizaha geçit vermedikleri ifade edilmiştir. Dikta rejimlerinin hemen hepsinde mizahın sansürlenmesinin sebebi olarak gösterilen

durum ile mizahın filozoflar tarafından ahlaki olarak sorgulanmasının sebebi temelde benzerlik göstermektedir; ardında başka anlamlar barındırdığı ve yarattığı etki bakımından farklı amaçlara hizmet ettiği. Bu bağlamda mizah, pozitif ve negatif olarak iki ayrı perspektiften değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Antik Çağdan bugüne "gülme" ve "mizah" kavramlarıyla ilgilenen filozofların hemen hepsi konuyu negatif ya da pozitif biçimde ele almıştır. "İnsan neye güler?" sorusuna odaklı çalışmalarda bir yandan mizahın tanımı yapılırken, bir yandan da gülmeye ve mizaha yatkın insan profilleri tanımlanmaya çalışılmıştır.

Günümüzde geniş kitlelerce genellikle olumlu bir kavram olarak düşünülen ve kabul gören mizahın, literatürde karşımıza çıkan ilk çalışmalarda genellikle negatif bir biçimde tanımlandığı, gülmeye yatkın insanların düşük karakter özelliklerine sahip olduğu gibi tespitlerin yapıldığı dikkat çekmektedir. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde, ağır başlı, soylu, karakterli ozanların, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini; hafifmeşrep karakterli ozanların ise, bayağı yaradılıştaki insanların eylemlerini taklit ettiklerini söylemektedir. Tragedya ve komedy tanımlarından anlaşıldığı üzere Aristoteles, bu sözleriyle ilkin tragedya, ikincisinde ise komedy yazarlarını kastetmektedir (Aristoteles, 2012). Aristoteles'in bu yaklaşımını temel alan bir düşünme biçimi uzun yıllar etkisini sürdürmüştür, bu sayede tiyatro yazınında da diğer edebi türlerde olduğu gibi, genellikle bir olay, olgu ya da karakteri yeren ve seyirci/okurunu böylelikle güldüren komedi türleri, uzunca bir süre diğerlerinden daha itibarsız türler olarak algılanmıştır. Gülin Öğüt Eker, *İnsan Kültür Mizah* adlı eserinde Avrupalı yazar ve

düşünürlerin 16. yy öncesine kadar mizahı bu negatif etkileri bakımından gayriciddi bir kavram olarak ele aldıklarını ve bir “aşağılama” ve “rencide etme” aracı olarak kullandıklarını belirtmiştir (Öğüt Eker, 2014 :6).

Gülme ve mizah kavramlarına negatif etkileri bakımından yaklaşan düşünme biçiminin ilk örneklerinden biri olarak Platon’un görüşleri karşımıza çıkmaktadır. Platon, mizahı negatif bir kavram olarak ele alır. Dahası mizahın sınırlandırılması gerektiğini ileri sürer. Platon mizaha negatif yaklaşımını üç ana sebep etrafında toplamıştır. Bunlardan ilki mizahın bizi insan kusurları gibi bayağı şeylerle karşı karşıya getirdiğidir. Bu sebeple mizah insan karakteri için potansiyel bir tehlikedir. İkincisi insanı insan yapan üstün değerlerin kaybına sebep olacak biçimde bir şeye gülerken mantıksal yetilerimizi kaybetmemizdir (Morreal, 1997: 121). Bu sebeptir ki, en önemli eserlerini siyaset felsefesi üzerine vermiş olan Platon, devlet yönetiminde yer alacak "değerli insan" tanımı yaparken gülme ve mizaha asla geçit vermemektedir. "Devletimizi emanet etmeyi düşündüğümüz yeni yetişen gençler ve çocuklarımız pek öyle gülmeye de düşkün olmamalı, aşırı derecede gülmek insanın içinde aşırı tepkiler uyandırır" (Güler ve Güler, 2010: 5). Platon, dönemin komedyalarının da insan erdemlerini yükseltmek bakımından olumsuz etkileri olduğu ve bu anlamda tehlikeli oldukları gerekçesiyle sınırlandırılmalarının gerekliliğine dikkat çekmektedir. 'Değerli İnsan' yazında ya da tiyatrodaki gülen kişi olarak sunulmamalıdır. "Saygıdeğer insanlar gülmenin esiri olmuş gibi sunulmamalıdır ve yine Tanrıların böylesi bir durumun içine düşmüş gibi sunulmalarına izin verilmemelidir" (Güler ve Güler, 2010: 170). Üçüncüsü ise gülmeyi, gülen öznenin mizah nesnesine karşı duyduğu üstünlük duygularıyla

açıklanan toplumdışı bir eylem olarak görmesidir (Morreal, 1997: 122).

Platon'un gülmeyi ahlaki bir zayıflık olarak görmesinin nedeni mizahı üstünlük duygularıyla ilişkilendirmesidir. Ona göre insanlar aslında sahip olmadıkları erdemlere sahip olduklarını zannettikleri derecede komiktirler. İnsan kendini olduğundan daha erdemli zannederek diğerleri üzerinde üstünlük kurmak çabası içerisinde olduğunda güldürü nesnesi haline gelmektedir. Platon'un bu görüşleri 17. yy'da Thomas Hobbes tarafından "Üstünlük Kuramı" olarak formüle edilmiştir. "Hobbes'a göre de mizah kişinin kendisini ötekilerle kıyaslayıp daha üstün görme duygusundan kaynaklanır. Böylece gülen adeta kendi kendisini kutlar" (Öğüt Eker, 2014: 142).

Mizahı kuran kişinin mizah nesnesi üzerindeki mutlak üstünlük duygusu bağlamında mizah kavramını inceleyen düşünme biçimi, kavramın sosyolojik olarak daha ayrıntılı biçimde açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Yaşanmış bir olayın ya da yaratılan bir karakterin güldürü nesnesi olarak sunulması kurgulayanın mutlak üstünlük duygusundan kaynaklandığında, mizaha konu olan nesne sosyolojik olarak bir indirgemeye tabi tutulmuş olmaktadır. En yalın biçimde ifade edilirse güldürü nesnesi olan olay, olgu ya da karakter toplum içinde küçük düşürülmektedir. Platon'un konuya, mizahın yasaklanması gerektiğini ileri sürecek kadar net biçimde olumsuz yaklaşımının altında da bu küçük düşürücü etki yatmaktadır.

*Üstünlük kuramının temelinde, rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif,  
bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki*

*konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninde olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme yer almaktadır.*  
(Öğüt Eker, 2014: 142)

Aristoteles de öğrencisi olduğu Platon gibi mizaha olumsuz yaklaşır. Ancak Platon'dan daha ılımlıdır. Mizahı “üstünlük” değil “tutarsızlık” bağlamında ele alır. Aristoteles'in mizahın oluşumu ile ilgili görüşleri “tutarsızlık” kavramına işaret etmektedir. İnsanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmalarının gülme eylemini ortaya çıkardığını savunan bu düşünme biçimi bağlamında mizahı ve gülme eylemini Platon kadar tehlikeli bulmaz. Mizahın kayda değer olamamakla birlikte toplumda bazı olumlu etkilerinin de olabileceğini dile getirir. Ancak buna rağmen genel olarak mizahı yararsız bulmaktadır. “Aristoteles, komedinin zararsız bir tutarsızlık, saçmalık olduğunu düşünmektedir” (Şentürk, 2016: 48).

Aristoteles'in görüşleri ayrıntılar incelendiğinde Platon'dan ayrılrsa da mizahın yararsızlığı sebebiyle olumsuz bakış açısında ve sınırlandırılmasının gerekliliği konusunda Platon'un görüşleriyle birleşmektedir.

*Aristoteles, gülmenin aslında alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüşü paylaşıyordu. Nükte bile, ona göre, gerçekte kibarlaştırılmış küstahlıktır. Bununla birlikte insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için, gülme, haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan bir toplumsal düzenleyici gibi hizmet verebilir. Ancak gülmenin bu*

*etkisi fazla önemsenmemelidir. Espriyi bir alay etme yöntemi olarak tanımlayan, esprili tutum içerisinde olan insanların önemli konularda da gayriciddi bir tavır sergileyebileceğini öne süren Aristoteles aynı zamanda yasa koyucuların nüktenin bazı türlerini yasaklamaları gerektiğine dair tavsiyelerde de bulunmuştur (Güler ve Güler, 2010: 129)*

Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde komedyayı ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olarak tanımlamış ve şiir sanatının ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön aldığını ifade etmiştir: "...ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler" (Aristoteles, 2012: 17). Aristoteles, tragedyanın yegâne amacı olarak gördüğü, korku ve acıma duygularının oluşumu ile gelen "katharsis" in de komedyaya ile mümkün olmadığını düşünmekte ve bu sebeple tragedya ile komedyayı keskin bir biçimde birbirinden ayırmakta, komedyayı tragedyadan daha itibarsız bir tür olarak tanımlamaktadır (Aristoteles, 2012).

İnsanın neye niçin güldüğü sorusuyla derinlemesine ilgilenmiş olan bir başka düşünür olarak Immanuel Kant da birçok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Kant, gülmenin oluşumunu "tutarsızlık" kavramı üzerinden açıklar. Literatürde "uyumsuzluk kuramı" olarak adlandırılan, Kant tarafından geliştirilen bu görüşün temeli ilk olarak Aristoteles'in dile getirdiği tutarsızlık kavramına dayanmaktadır.

Kant'a göre şaka nükte gibi gülmeye sebep olan unsurlar esasen eğlendirici zekâ oyunlarıdır. Ancak bu oyunlar sırasında aklın beklediği, alıştığı, öncesinde

tecrübe ettiği sonuçlar ortaya çıkmadığında aklın hak ettiği konumu koruyamamasından bir gerilim doğar. Gülme ise bu gerilimin dengelenmesi olayıdır. İnsan zihninin önceki tecrübelerinden edindiği ve depoladığı bilgiler, karşılaştığı olay akışındaki beklentilerini belirler. Bu beklenti bozulduğunda, aklın beklediği durumun boşa çıkmış olmasından kaynaklı oluşan gerilim gülme ile dengelenir. Uyumsuzluk Kuramı bu mantığa aykırılık, gerilim ve dengelenme üzerine kuruludur. Kant'a göre gülme bu dengelenmeyi sağladığından yararlıdır.

*Hayat dolu sarsıcı bir gülmenin vücuda gelebilmesi için, durumun, aklın zevk alamayacağı biçimde paradoksal olması gerektiğini düşünen Kant, gülmeyi gergin bir bekleyişin ansızın boşa çıkması dolayısıyla oluşan şiddetli heyecan olarak tanımlamaktadır. Akıl için hiç de sevindirici olmayan bu boşa çıkma, aslında dolaylı yoldan sevindirmektedir. Zira somut hedeflere ulaşma amacı gütmeyen tasavvur oyunları, hayat güçlerinin bedendeki dengesini kurmaktadır. (Şentürk, 2016: 52)*

Freud ise mizahı psikolojik bir süreç olarak ele alır ve espri kavramı üzerinden irdeler. *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı çalışmasında mizahın oluşum sürecini ve yarattığı etkileri psikolojik süreçler olarak açıklar. Freud'a göre, mizahın kaynağı haz arayışıdır. İnsanın tüm edimlerinin altında bilinçdışı bir haz arayışının varlığını iddia ettiği gibi, esprileri ve gülmeyi de bir haz arama süreci biçiminde ortaya koyar. Esprileri kasıtlı ve masum espriler olarak ikiye ayırır. Masum espriler tekniği olan, daha çok dille kurulan zararsız esprilerdir. Verdiği hazzın düzeyi kasıtlı esprilere göre daha azdır. Kasıtlı espriler ise bir saldırı niteliği taşır ve esprinin saldırdığı kişi, olay ya da olguların konumları ne kadar kuvvetli ise

alınan haz o kadar fazladır. Bu tür esprilerin öznesinin esprinin konusuna karşı bir tür tarafsızlık içinde olması, esprinin saldırı amacına karşı çıkacak duygular barındırmaması vazgeçilmez koşuldur. Bu espriler, güçlü bir hakaret eğiliminin, ileri derecede gelişmiş bir estetik kültürle durdurulduğu durumları ifade eder (Freud, 2012).

Freud'un espriler üzerinden kurduğu mizah kuramı, toplumsal bakış açısıyla değerlendirildiğinde daha çok mizahın saldırı işlevine işaret ettiği görülmektedir. Freud, somut gerçeklere şüpheyle yaklaştığı, gündelik hayatın dahi, saldırganlık ve cinsellik barındıran bilinç dışı süreçler tarafından idare edildiğini iddia ettiği gibi, özellikle "kasıtlı" başlığıyla kategorize ettiği esprilerin saldırı işlevine odaklanmıştır. Bu tür espriler araştırmanın konusuna temel oluşturacak biçimde yöneldiği kişi, olay ya da olguların itibarını sarsmak amacı taşısa da öznenin motivasyonu toplumsal bir cezalandırma ya da düzeltme değil insanın bitmek tükenmek bilmez haz arayışıdır. Bu süreç tümüyle öznel bir süreçtir.

Freud çalışmasında esprilerin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini açıklarken mizahın gücünü ortaya koyar. Mizah ile anlatılan düşüncenin daha kolay kabul göreceği iddiasındadır. İnsanın, haz kaynağının devamının sağlanması için, gülünçleştirilen herhangi bir şeyin üzerine düşünmek eğiliminde olmayacağını ifade eder. Freud'a göre, insan bir şeye güldüğünde, içinde onu eleştirmeye en elverişsiz ortam oluşur. Bunun sebebi insanın kendine haz veren bir kaynağı kurutmak istememesidir. Bu yüzden espriler hazdan başka düşünceyi büyütüp yüceltmek ve eleştirilerden korumak amacına da dolaylı yünden hizmet eder. Bu bağlamda

masum espriler dahi tamamen masum değildir (Freud, 2012).

Görüldüğü gibi mizah ve gülme kavramları farklı düşünürler tarafından farklı bağlamlarla ele alınsa da “uyumsuzluk” “tutarsızlık” “üstünlük” gibi olumsuz kavramlar üzerinden incelemeye tabi tutulmuştur. Araştırmanın buraya kadarki bölümünde ele alınan görüşlerin, mizahın nesnesi üzerinde bir itibar kaybına sebep olduğu konusunda fikir birliğinin bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda mizah uzunca bir dönem olumsuz etkileri bakımından bir eleştiri aracı olarak görülmüş ve edebi eserlerde bu amaçla kullanılmıştır. 1859-1941 yılları arasında yaşamış ünlü Fransız filozof Henri Bergson ise bu olumsuz etkilerin toplumsal anlamda olumlu sonuçlar doğurabileceği yaklaşımıyla mizah ve gülme kavramlarını incelemeye tabi tutmuştur.

## **1.2. Bergson’un Gülme Kuramı**

Mizahı sosyolojik açıdan incelemeye tabi tutmuş olan Henri Bergson, mizahtan çok gülme üzerine yoğunlaşmış ve mizaha dair düşüncelerini *Gülme* adlı eserinde bir araya getirmiştir. Gülmenin hangi koşullarda nasıl ortaya çıktığı üzerine kafa yoran Bergson’un çalışması günümüzde de mizah üzerine yazılmış en önemli kaynaklardan biri olarak kabul görmektedir.

Genel olarak öncülleri gibi “İnsan neye güler?” sorusuna yanıt arayan

Bergson, çalışmasında gülmeyi sosyolojik bir bakış açısıyla mercek altına almıştır. Kendinden önceki bazı düşünürler gibi mizahın saldırı işlevine odaklanmış, güldürü nesnesi olarak ortaya konan olay, olgu ya da karakterlerin itibarının sarsıldığı düşüncesini desteklemiştir. Ancak öncüllerinden farklı olarak gülmenin saldırı işlevine pozitif bir anlam yüklemiştir. Ona göre topluluk halinde güldüğümüz bir şeyi kendimiz yapmayacağımızı teyit etmiş oluruz. Gülme, bu sayede toplumdaki sıra dışılıkları tespit edip bastırır ve normalleştirir; bu sayede herkesi mükemmelleştirmeye çalışır (Bergson, 2014).

Bergson, düşünce tarihi koşulları bağlamında, çalışmalarını aklın üstünlüğünün koşulsuz kabul gördüğü bir zaman diliminde yürütmüştür. Hegel'in "Gerçek olan akılsal, akılsal olan gerçektir" önermesiyle özetlenebilecek olan zamanın Batılı düşünme biçiminde en belirgin kırılmayı yaratmıştır. Düşüncelerinin desteklenmesi ya da karşısında bir duruş sergilenmesi yoluyla olsun devrinin hemen hiçbir filozofu ona kayıtsız kalmamış, bu sebeple kendi döneminin iyi bilinen önemli bir düşünürü haline gelmiştir. Birçok görüşü günümüzde de halen kabul görmektedir.

Bergson, yalnız deney ve gözleme dayalı bilginin geçerliliğini iddia eden Pozitivizmin altın çağını yaşadığı bir dönemde, aklın bilgiye ulaşmada tek yol olamayacağını, çünkü insan aklının yaşamda olup biten her şeyi açıklamada yetersiz kalacağını ileri sürmüştür. Geçerli ve doğru bilgiye ulaşmada bir yöntem olarak aklın yanında "sezgi"ye de yer vermek gerekliliğini savunmuştur. Zekânın içgüdü ile birlikteliğinden oluşan "sezgi"yi bir bilgiye ulaşma yöntemi olarak

literatüre ekletmeyi başarmıştır. Bu bağlamda metafizik süreçleri tamamen dışlayan pozitivistliğe de karşı bir duruş sergilemiştir.

*Bergson, varlığın akli aşan bir doğası olduğunu iddia eder ve “sezgi”yi bir bilme yetisi olarak tanımlar. Varlığın bu aşkın kısmının sezgiyle kavranabilir olduğunu iddia eder. Buradan hareketle metafiziğin mümkün ve meşru olduğunu, bilimin dışında da sağlam ve güvenilir bilgilerin var olabileceğini, bu bilgilerin önemli kısmının felsefi ve metafizik bilgiler olduğunu savunur. Bu metafizik ve felsefi süreçleri akıl karşıtı değil akıl üstü süreçler olarak tanımlar. (Bayraktar ve Tek, 2015: 5)*

İnsan aklının yalnız maddeyi açıklamaya yeterli olduğunu savunan Bergson, zekânın açıklamakta yetersiz kaldığı süreçleri ise bir nevi indirgemeye tabi tutarak anlamlandırabildiği maddi süreçlere benzetme eğiliminde olduğuna ve bu durumun hayatı anlamlandırmada insanın yetersiz kalmasına sebep olduğuna vurgu yapmaktadır.

*Bergson zekânın gerçekliği kavramaya yetkin olduğu fikrinin karşısında yer alır ve bu fikre karşı en önemli itirazları getiren filozof olarak bilinir. Ona göre zekânın gerçek konusu maddedir. Madde ile yoğrularak pratik işlerden oluşmuş zekâ, hangi konuya dokunursa onu mutlaka maddeye çevirmek ve sonra da parçalara ayırmak zorundadır. Çünkü böyle yapmazsa bir şey anlamaz. Bergson’a göre zekâ ancak maddeye hâkim olabilir, fakat hayat alanında yaya kalır çünkü hayatı anlamak için uygun değildir. Böyle olunca zekâ, başlı başına ne hayatı, ne ruhu, ne yaratmayı, ne oluşu, ne süreyi ve hatta ne de evreni anlayabilir. (Bayraktar, 2016: 21)*

Henri Bergson 1900 yılında *Gülme* adlı çalışmasını yayınlamıştır. Mizah üzerine çalışmalar yapan diğer düşünürler gibi o da “İnsan neye güler?” sorusuna yanıt aramış, komiğin anatomisini felsefe alanındaki düşüncelerini temel alan bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Bergson'un felsefi çalışmalarında temel aldığı düalist bakış açısı mizahla ilgili çalışmalarına da yansımış; gülmenin, varlığın bileşenleri olarak açıkladığı zamandaki ruh ve mekândaki beden birlikteliğini inkâr eden durum ve tutumlardan kaynaklandığını ileri sürmüştür. *Gülme* eserinin Bergson'un varlıkla ilgili düşünme biçiminden doğduğuna dair Mustafa Şekip Tunç'un görüşü şu şekildedir:

*... Bergson'un dünya görüşü, madde ve hayat anlayışıyla gülmeyi yoruşu arasında sıkı ve sistemli bir bağlılık vardır. Filhakika hayat artığı olarak telakki ettiği görünür maddenin katılık ve sertliğin hayata abanarak onu makineleştirmiş bir hale getirmesi bizim hayati sezgimize hem garip hem de cezalandırılması lazım gelen tuhaf bir küstahlık gibi geldiği için hem hoşlanıyor hem de iğnelemek istiyoruz. (aktaran Bayraktar ve Tek, 2015: 67)*

Varlığın yalnız zekâ ile anlaşılabilir, sadece deney ve gözlem yoluyla elde edilen, ölçülebilir bilgiler ışığında anlaşılabilir bir duruma indirgenmesi komiği yaratır. Hayatın kendisi komik değildir, komik olan hayata aykırıdır. Bir makine ya da bir insan kendi başına komik değildir ancak, makine gibi davranan bir insan komiktir. Çünkü ruhun üzerindeki beden mekanik bir şeye dönüşüp katılmıştır. Buradaki komiklik hayatı kuşatan mekaniklikten, bir başka deyişle varlığı oluşturan

düalizmin inkârından doğar. “Yalnızca fizik kanunlarına uyduğumuzda –örneğin bir muz kabuğuna basıp düştüğümüzde- ya da edimlediğimiz mekanik ve otomatik bir hale geldiğinde sadece işte bu gibi durumlarda başkaları bize gülmektedir” (Bayraktar, 2016). Her türlü katılık bu sebeple komik olarak algılanır. Ruhta ya da bedendeki her türden katılık, mekanik bir algı yaratır ve komiği doğurur. “Bergson, komediyi varlığın sadece zekânın kavradığı şekilde ölçülebilir, hesaplanabilir ve öngörülebilir olana indirgenmesinin hayatla yarattığı çelişki üzerinden kurgular” (Bayraktar ve Tek, 2015: 32).

Bergson gülmeyi toplumsal bir perspektiften değerlendirirken gülmenin bulaşıcı olduğunu da iddia eder. Mizahın etkisinin ortak değerlere sahip insanlardan oluşan topluluklarda arttığını, herhangi bir şeye, böylesi topluluklarda daha kolay ve şiddetli gülündüğünü öne sürmektedir. Bu durumu Mustafa Şekip Tunç "Gülme Dili ve Onun Mana ve Kaynağı" adlı yazısında şu şekilde ifade etmektedir:

*...bir nükte söylendiği yahut gülünç bir şey, mesela Nasreddin Hoca'nın bir fıkrası anlatıldığı zaman o mecliste bulunanların hepsinin gülmeye iştirak etmeleri anlamayanlar olsa bile bunların da gülmeye katılmaları gülünç şeylerden gelen gülmelerin içtimai bir kaynaktan geldiklerini ve içtimai bir baskının tesiri altında bulduklarını gösterir. Gülüncün bütün topluluklarda bu suretle salgın bir tesir yapması dinleyenler arasında müşterek fikir tedailer, müşterek kıymet ve adetler, müşterek düşünce ve duygular olmasından geliyor. ...garip görünmesine rağmen gülmenin içtimailiği dolayısıyla topluluklarda katıla katıla güldüğümüz şeylere tek*

*başına kalınca gülemiyoruz; gülsek bile gene o topluluğun tesiri altında ve onu düşünerek gülüyoruz. (Bayraktar ve Tek, 2015: 63)*

Tiyatro, toplulukta sergilenen sanat dalı olduğundan Bergson'un mizaha toplumsal bir olgu olarak yaklaşan bu bakış açısı tiyatro metinlerinde mizahın incelenmesi bakımından önemlidir.

*Gülme* adlı eserinde Bergson, mizahı, sonuçları ve yarattığı etki bakımından da sosyolojik bir perspektiften ele alır. Bir şeye topluca gülen bireyler, aynı zamanda onu yapmayacağına söz vermiş olurlar. Çünkü sosyal bir varlık olarak hayatını diğer insanlarla iletişim halinde sürdürmek durumunda olan insan, gülmenin barındırdığı itibar kaybına uğramayı, bir başka deyişle toplum tarafından cezalandırılmayı göze alamaz. Gülünç duruma düşmemek için diğer insanlarla beraber güldüğü bir davranışı sergilemekten imtina edecektir. (Bergson, 2014)

Toplum dışı olan her tür davranış biçimi toplum için tekinsiz bir durum yaratır. Bu tekinsizlikten "gülünç" doğar. Kendini yaşadığı toplumdan soyutlayan herkes gülünçtür. Toplum dışı olan her şey komiktir ancak tek koşul bu toplum dışı durumun bireylerde bir duygulanmaya sebep olmamasıdır.

*Toplumun her bir üyesi etrafına dikkat göstermeli, kendini çevresine göre ayarlamalı, kısacası bir fildişi kuledemişçesine kendi içine kapanmaktan kaçınmalıdır. Bu yüzdendir ki toplum bir ceza tehdidini değilse bile hafif ama yine de göz korkutucu olan bir küçük düşürme olasılığını her bireyin başına musallat eder. Gülmenin işlevi bu olmalıdır. Konu olan kişiyi*

*daima bir parça küçük düşüren gülme hakikaten bir tür toplumsal hizaya sokma biçimidir. (Bergson, 2014: 88)*

Bergson'un, her türlü katılığı komik olarak değerlendirdiğini, bedensel ya da zihinsel olsun katılığa gülündüğünü iddia ettiğini ve bunun hayatı saran mekaniklikten kaynaklandığını daha evvel dile getirmiştik. Toplumsal bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde ise karakter ya da zihniyetteki katılık toplum için tekinsiz bir durum yaratır. Bu tekinsizlik sebebiyle toplumu oluşturan bireyler bu sıra dışılıkları bastırmak ister ve her tür katılığı gülünç olarak görür. Bu sayede her şeyi mükemmelleştirmeye çalışır. Böylelikle mizahın itibar sarsıcı olumsuz işlevi toplumsal bağlamda faydalı bir düzeltme aracına dönüşür. Komedi metinlerini, toplumsal bağlamıyla bu istemin ortaya çıkardığı birer ürün olarak görmek mümkündür. Komedi metinlerinde bu tarz olay, olgu ve karakterlere sıkça rastlanmaktadır.

Sanatın ne olduğu, hangi eserlerin sanat eseri olarak kabul görmesi gerektiği, sanatın toplumsal bir çıkara hizmet edip etmemesi gerektiği estetikle ilgilenen tüm düşünürlerin yanıt aradığı en önemli sorulardır. Farklı biçimlerde açıklama getirilmiş olsa da güldürünün çıkarsız olmadığı konusunda mizahla ilgilenen hemen her düşünür hemfikirdir. Çünkü çoğunlukla birşeyin güldürü nesnesi olarak seyirci/okura sunulmasının ardında örtülü bir niyet bulunmaktadır. Bergson, bu durumu şu sözlerle ifade eder:

*...tiyatroda bile gülmenin keyfi katıksız bir keyif değildir, yani sadece estetik, tümüyle tarafsız değildir. Daima bir art düşünce örtük bir niyet karışır bu keyfe. Ve bu, birey olarak bize ait değilse şayet, bütün olarak topluma aittir. Söz konusu bu niyet, itiraf edilmeyen bir küçük düşürme ve dolayısıyla da, en azından biçimsel olarak ıslah etme niyetidir.*

(Bergson, 2014: 89)

Ahlak dışı olmayıp toplum dışı davranışlar sergileyen karakterler, zamanın en önemli güldürü oyunlarının yazarı Molière'in metinlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bergson'un da çalışmasında gülmeyi toplumsal bir perspektiften ele alırken çokça alıntı yaptığı Molière oyunlarında, karakterlerin en az bir yönüyle katılıkları ve dik başlı tavırları dikkat çekmektedir. Hemen her oyununda toplumda hoş karşılanmayacak olan –Bergson'un ifadesiyle 'toplum dışı' olan- bir davranış biçimi aşırılıkla sergilenmekte, bu özellikler toplumsal anlamda bir düzeltme istemiyle güldürü nesnesi olarak seyirci/okurun önüne konmaktadır. Molière'in komedinin basite alındığı, diğerlerine nazaran itibarsız bir sanat dalı olarak görüldüğü bir dönemde saray sanatçısı olmasında da metinlerinin günümüzde halen tiyatro literatüründe önemli yere sahip olmasında da mizahın bu toplumsal işlevini yakalamış olmasının etkisi büyüktür.

Molière'in hemen her komedi metninde toplum dışı davranışlar sergileyen karakterler bulunur. Buna en iyi iki örnek olarak Cimri ve Tartuffe verilebilir. Molière, Cimri oyununda Harpagon üzerinden cimriliği, Tartuffe oyununda da oyuna adını veren Tartuffe karakteri üzerinden dinin alet edildiği riyakarlığı

gölünçleştirmiştir. Genel düşünce bu oyunların yazılış ve sergilenişindeki ana amacın seyirciyi güldürmek olduğu şeklinde olsa da aynı zamanda toplum düzeni için bir tehdit olarak var olan bu davranışları izleyicinin aynı gülünçlüğün nesnesi haline gelme korkusuyla sergilemeyeceği öngörüsüyle, farklı bir amaç daha taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Molière'in ironiyi kullanma biçimi de oyuncuların seyirci üzerinde yaratması beklenen bu etkiyi kanıtlar biçimindedir. Hemen hemen bütün oyunlarında ironiyi sahne kişinin kendisi hakkındaki bilgisizliği ve seyircinin bu anlamdaki bilgi üstünlüğü üzerine kurmuştur. Karakterler aşırılıklarının, toplum dışlıklarının, katılıklarının farkında olmaksızın davranışlarını sergilerler. Diğer birçok sahne kişinin de bilgisi dahilinde olan bu durum seyirciler tarafından da daha oyunun başında açıkça görülebilmektedir. Karakterlerin kendi davranışlarının tuhaflığının farkında olmayışları seyircinin gözünde acıklı bir duruma düşmelerini kaçınılmaz kılar.

Bergson'un bakış açısına göre; bir şeye topluca gülerken bir yandan biz onu yapmayacağıımıza söz veririz. Molière oyunları bu bağlamda izleyicilerinin benzer davranışları sergilemekten kaçınmalarını sağlayabilecek olmanın yanı sıra, bir yandan da benzer biçimde acıklı bir güldürü nesnesi haline gelmemek için farkında olmadan benzer davranışları sergilemiş/sergiliyor olma ihtimallerini gözden geçirmeleri sonucunu doğurabilir. Mizahın seyirci üzerinde oluşturduğu bu etkinin toplumsal düzeltme bakımından bir otokontrol yöntemi olarak çalışması mümkündür. Bergson'a göre; karakterdeki katılık toplum için tekinsiz bir durum yaratır. Çünkü toplumsal hayatın selameti, toplumu oluşturan bireylerin davranışlarında zaman/mekân/durum temelinde esnekliğe bağlıdır. Bu bağlamda

toplumda olumlu görülen bazı davranışlar da katı biçimde sergilendiklerinde karakterler bu toplum dışı katılıklarıyla gülünç olurlar. En belirgin örneğini Cimri oyununda Alceste karakterinin dürüstlüğünde gördüğümüz bu durum, Moilere oyunlarında ana tema olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Kibarlık Budalası adlı oyunu da buna iyi bir örnektir. Sosyetenin davranışlarına özenen iki taşralı genç kızı konu alan oyunun ana mizah hattı, toplumda olumlu bir davranış olarak görülen kibarlığın, toplum dışı, bağlamından kopuk, aşırı bir biçimde sergilenmesinden oluşmaktadır. (Bergson, 2014)

### 1.3. İroni Kavramı

İroni kavramı sözlükte "gülmece", "söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme" olarak tanımlanmaktadır. "Yunanca 'bilmezden gelerek soru sormak' anlamına gelen 'eironia' sözcüğü, on üçüncü yüzyılın sonunda Latince 'ironia' olarak değişmiş ve buradan batılı dillere aktarılmıştır. İroni, görünen veya söylenen anlam ile esasında söylenmek istenenin zıtlığını vurgulayan, bir çeşit kinaye ya da alaycı tesadüftür (Halhallı, 2013: 3-4).

Kavram üzerine en önemli çalışmalardan birini literatüre kazandırmış olan Søren Kierkegaard tarafından "Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir" (Kierkegaard, 2009: 271) şeklinde açıklanan ironi kavramını Sevda Şener ise "etkiyi çoğaltmak için

birşeyin tersini söyleyerek alay etme” olarak tanımlamıştır (Şener, 2012: 159).

İroninin, muhatabına örtük anlamını doğru iletibilmesi için ya reel durumun söylenenin aksi olduğu herkesçe iyi biliniyor olmalı ya da sözün söyleniş biçimiyle, söylenenle ima edilenin farklı olduğuna dair bilgi veriliyor olmalıdır. İroni sözün kendisinde ya da söyleyenin tavrında gizli olabilir. "İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir" (Kierkegaard, 2009: 272).

İlk kullanımına Antik Yunan'da rastladığımız ironi tarihsel süreçte kullanıldığı döneme ait sanat akımlarından etkilenecek farklı formlara bürünmüş farklı tekniklerle kurulmuş olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok farklı formu bulunsa da temelde değişmeyen, genelgeçer bazı özelliklere sahiptir. "Söylenenden başka bir şeyin ima edilmesi", veya "görünenden başka bir durumun varlığına işaret etmesi" ironinin tüm tarihsel koşullarda geçerliliğini koruyan özellikleri olarak kabul edilebilir.

İroni kullanımının bilinen en eski örnekleri Sokrates'in diyaloglarında yaşanan, onun, bildiklerini bilmiyormuş gibi yapıp karşısındakini önce kendisine kıyasla bilgi bakımından üstün bir konuma yerleştirip bir yandan sorduğu sorularla onlara kendi cehaletlerinin farkına varmalarını sağladığı tutumu üzerinden tanımlanır. Sokrates'in diyalogları üzerinden tanımlanan retorik alanına ait bu ironi biçimi günümüzde de pek çok kaynakta Sokrates ironisi olarak anılmaktadır. Beliz

Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı* adlı kitabında Sokrates ironisini şöyle açıklamaktadır:

*Antik Yunan uygarlığının kültür ve sanat açısından en parlak dönemi olarak kabul edilen V. ve IV. yüzyıllarda ironinin hem felsefe ve retorikte hem de oyun yazarlığında belirgin bir biçimde kendini var ettiği görülmektedir. İroni, retorik alanında Sokrates'in adıyla birleştirilmiş, onun tartışma çinde rakiplerini gülünç duruma düşürerek alt etmesini sağlayan bir tutum olarak belirmiştir. Sokrates gösterdiğinden fazlasını bilir daima, sorduğu soruların yanıtı kendisinde mevcuttur. Bilgi edinme amacıyla sorduğunu düşündüğü sorularının arkasındaki gizli amaç rakiplerini kendisinin baştan beri bulunduğu noktaya çekmek için yönlendirmektir. Tartışmanın finalinde, Sokrates'in rakipleriyle birlikte tartışmaya tanık olanlar Sokrates'in kurduğu oyunun farkına varırlar. Bu noktada ironik tutum Sokrates'in gerçekte sahip olduğu bilgiyle gösterdiği bilgi arasındaki farktan doğar. Böylece oyunun üstünlüklü konumunda Sokrates bulunur, onun kurbanları açıkça ironinin kurbanlarıdır. (Güçbilmez, 2005: 56)*

İroni kavramı, tarihsel süreçte kategorize edilmiş, literatürde farklı ironi çeşitleri tanımlanmıştır. Trajik ironi, dramatik ironi, pratik ironi, diyalektik ironi bunlardan bazılarıdır. Ancak ironi üzerine söz söylemiş hemen her düşünürün üzerinde birleştiği, kavramın çıkış noktasını oluşturan en eski biçimi olarak kabul edilen, retorik alanına ait Sokrates'in adıyla anılan söz ironisidir. Bu çeşit ironi, büyük çoğunlukla ifade edilen söz ya da durumla onun ardında ima edilerek asıl

anlatılmaya çalışılanın arasındaki farktan doğar. İroninin geniş kitleye hitap etmesi istenen durumlarda bu farkın belirgin olması ya da ifade edilenle ima edilenin tam bir zıtlık içinde olması ironinin sıklıkla kullanılan formu olarak karşımıza çıkmaktadır.

İroninin yalnız belli bir kesimin bilgisi dahilinde olan bir durum üzerine kurulduğu farklı bir biçimi de mevcuttur. Böylesi ironilerde bir grup sözü ya da durumu gerçek anlamıyla alımlarken bilgi üstünlüğüne sahip diğer bir grup söz ya da durumdaki ikincil anlamı da algılayabilmektedir. Dramatik ironi olarak adlandırılan bu ironi biçimi bu bilgi üstünlüğünden doğar. Dramatik ironi seyircinin bildiğini oyun kişilerinin bilmemesi ve böylece sahnede sergilenenin seyirci için çift anlam üretmesi biçiminde kurulabilmektedir. Seveda şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Dşnncesi* adlı eserinde dramatik ironiyi şöyle açıklar:

*Tiyatroda ironi, umulanın, ya da kastedilmiş olanın tersinin gerçekleşmesi ve bu yüzden oyun kahramanının zor duruma düşmesini anlatır. Oyun kişisinin, seyircinin bildiği halde kendinin bilmediği bir gerçek hakkında yanılığya düşmesi anlamında ironi hem dramatik, hem komik olarak kullanılır. Tiyatroda ironi seyirciyi üstün duruma sokar. Çünkü o asıl gerçeği bilmekte, bunu bilmeyen oyun kişisinin durumuna acımakta ya da gülmektedir (şener, 2021: 159)*

İroni bazen de oyun kişilerinin bildiğini seyircinin bilmemesi ve oyunun ilerleyen kısımlarında oyun kişisinin sahip olduğu bilgiye eriştiğinde izlediklerini yeniden anlamlandırması şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Bu ift anlam

retiminden dolayı ironi, amacın yalnız güldürmek olmadığı, seyirciyi güldürürken bir yandan örtülü bir mesajın iletmeye çalışıldığı metinlerde kullanılmak için elverişli bir araçtır.

İroni, sıklıkla mizah aracı olarak kullanılıyor olsa da genellikle buruk, acıklı bir gülmeye sebep olması, doğasında barındırdığı ifade edilen/ima edilen arasındaki zıtlıktan kaynaklıdır. İroni tamamen mizahın alanına dahil bir kavram değildir. Onun yarattığı gülme salt gülme değil, mutlak içinde bir acıma ya da hüzün barındıran bir glmedir. Aynı Şekilde ironi, doğrudan ifade edildiğinde tamamen acıklı olarak algılanacak durumlarda da bir gülümsemeye yaratır. Çünkü ironi karşıtlıktan beslenir. Bu anlamda ironinin sanatın alanına dahil olan yanı doğasında barındırdığı zıtlık ve bu sebeple gülme ile acıma arasında yarattığı ikircikli durumdur denilebilir. Bu sebeple ironi, metnin, güldürü nesnesinin toplumsal bir cezalandırma ve düzeltmeye tabi tutulması niyetini barındıran komedi metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. "İroninin her zaman bir tür çift duygudan, ikilikten beslendiği anımsandığında komedi türünde bu karşıt duyguların gülme temel duygusu içindeki acı/acıma duygusu olabileceği kolaylıkla anlaşılabilir" (Güçbilmez: 2005: 37).

İroni acıklı bir gülümsemeye sebep olan doğasından dolayı komedyacı metinlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak Antik Yunan'da tragedya yazarları hem retoriğe ait Sokrates ironisini hem de bilgi üstünlüğüne dayalı dramatik ironiyi metinlerinde etkin biçimde kullanmışlardır. İçinde barındırdığı ikircikli durum, Antik Yunan tragedyalarının ana unsuru olan iki uçlu çatışmaları destekler nitelikte

olduğundan ironi, birçok tragedya metninde karşımıza çıkmaktadır.

*Olayların 'ironik' (tersinlemeli) bir anlam taşıması, Antik Yunan tragedyalarında çokça rastlanan bir anlatım ustalığıdır. İronik olay veya durum, görünen gerçeğin ötesinde gizli anlamları anıştırması ile öykünün anlamını zenginleştirir. Seyircinin bu gizli gerçeği baş oyun kişisinden önce farketmesi, buna karşın, oyun kişinin bilmezlik içinde hatasını sürdürmesi ve yıkımını hazırlaması seyirciye bir anlayış üstünlüğü verir. İronik anlatım, seyircinin düşüncesini kurcalayan bir anlatım hüneridir. (Şener, 2012: 35)*

Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında dramatik ironiyi Sophocles'in Oidipus metninden örnekle açıklamaktadır. Bilge Oidipus, kendi geçmişi hakkında hiçbir şey bilmeyen, öğrenme uğraşının onu yıkıma sürükleyeceği ise seyirci tarafından iyi bilinen bir tragedya kahramanı olarak çarpıcı biçimde ironiktir. Seyirci için çifte anlam üreten bu tür ironiyi Sophocles'in diğer metinlerinde de görmek mümkündür. (Şener, 2014)

Beliz Güçbilmez ise Sophocles'in oyunlarında kullandığı ironiyi şöyle açıklar:

*Sophokles oyunlarında ironiyi, söz ironisi ile trajik ironiyi birlikte örer kurar. Söz ironisi, sözün yüzeysel anlamının ironinin kurbanına, yıkıcı öte anlamının ise sahip olduğu bilgiyle kahramanına göre üstünlüklü konumda bulunan izleyiciye yöneldiği çift kodlu ifadeler oluşturur. Sözün iki katmanı birbirini yok saymaz, her ikisi de kendi bağlamlarında geçerliliklerini üretir ve korur. İroni bu çifte geçerlilik durumundan doğar. (Güçbilmez, 2005: 57)*

Dramatik ironi olarak bilinen, seyircinin bilgi üstünlüğüne dayalı olarak çift anlam üreten ironi biçimi, dönemin hâkim sanat akımına bağlı olarak değişen formlarla günümüze dek kullanılagelmiştir. Dramatik ironi günümüzde Sophocles ironisi adıyla da anılmaktadır.

*“Döneminden yüzyıllar sonra romantik dönemde Antik Yunan metinleri üzerinden ironi kavramını inceleyen Schlegeller, Nietzsche gibi düşünürler de üç büyük tragedya yazarı olarak kabul edilen arasından en fazla Euripides metinleri üzerine odaklanmış olsalar da, kendi döneminden 23 yy. sonra bir ironi türüne ismini verecek olan Euripides değil Sophocles olacaktır. 19. yy'ın ilk yarısında ‘dramatik ironi’ terimi ile aynı anda doğan ve aynı anlamda kullanılan Sophokles ironisi oldukça uzun bir süre boyunca özellikle tiyatro metinlerindeki ironinin incelenmesinde başat araç olarak kabul edilmiştir.” (Güçbilmez, 2005: 23,33)*

İroni kavramının dönemin hâkim sanat akımına göre farklı anlamlar yüklenerek farklı biçimlerde ele alındığını daha evvel belirtmiştik. On yedinci yy'da tarih sahnesine çıkan ve yaşamı farklı bir perspektiften değerlendirip sanatı da Klasizmin keskin sınırlarının dışına taşıyan Romantikler, ironiye de kendi dünya görüşlerine uygun yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Sanata derin anlamlar yükleyen ve sanatçıya dahi gözüyle bakan Romantikler, sanatçıya atfettikleri tanrısal özelliklerle bezenmiş ayrıcalıklı konumunun bir yansıması olarak ironi kavramını da sanatçının değeri üzerinden yeniden anlamlandırmış ve tanımlamışlardır. Romantizmde ironi bir söz söyleme aracı ya da dramatik teknikten ziyade sanatçıya ait bir dünya görüşünü, bir duruşu ifade etmektedir:

*Alman romantikleri trajik, dramatik, komik ironi kavramlarına yeni bir boyut getirmişlerdir. Bu yeni anlamı kapsayan kavram 'romantik ironi' olarak adlandırılmıştır. Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir. Burada yazarın yaşama karşı üstün durumda oluşu söz konusudur. Yazar dünyada yaşayanların farkedemedikleri bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan daha üstündür. (Şener, 2012: 159)*

Romantizmin etkisinin toplumlar üzerinde azalmasını takip eden, idealizmin yerini realist yaklaşımlara bırakıp ekonomik dengelerin değişmeye başladığı, psikolojinin tarih sahnesine çıktığı ve bireyselleşmenin arttığı dönemlerde ironi, edebi metinlerde farklı formlara bürünmüştür. Genellikle bu dönemde yazarların ironiyi, topluma yabancılaşan bireyin iç dünyasını yansıtırma aracı olarak kullandığı söylenebilir. On sekizinci yüzyılda yaşama dair algıda görülen bu değişiklikler ironinin anlamı bakımından da yeni bir döneme işaret eder. Bireyselleşmenin arttığı, cemaat kültürünün azalmaya başladığı bu dönemde toplumdaki değişimler karşıtlıkları ve çatışma zeminlerini doğurmuştur. “Karşıtlıkları besleyen bu sosyal zeminde gücü elinde bulunduranlara karşı öteki konumundaki insanın kendini koruyarak eleştirmek için en önemli ve korunaklı savunma silahı da ironidir” (Yalçın, 2010: 107).

20. yüzyılda, iki dünya savaşının insan üzerindeki olumsuz etkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan Absürd Tiyatro ise ironiyi başat unsur olarak kullanmıştır. İnsan hayatının değersizliği, amaçtan yoksunluk, anlamsızlık ve

umutsuzluk gibi temalar üzerine kurulan metinler, bu halleriyle bizzat hayatın kendisiyle çelişik haldedirler. Bu çelişkiler, karşıtlıklar bütününün yansıtılmasında ironi, genellikle metnin geneline hâkim bir forma bürünmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde insan doğasıyla çelişen yaşam dinamiklerinin ifade edilebilmesinde ironi en verimli araç olarak karşımıza çıkmaktadır. "Yirminci yüzyılın ironiye getirdiği en büyük yeniliklerden biri ironiyi felsefi bir konumlanış ya da retorik aracı olmaktan çıkarıp, sanat eserinin kurgusuna, yapısına ve biçimine ilişkin bir araç olarak tanımlaması olmuştur. (Güçbilmez, 2005: 28)

Tarihsel süreçte farklı formlarda karşımıza çıkan ironi üzerine yapılan hemen her çalışmada, ironinin olumsuz bir taraf barındırdığına dair açıklamalara rastlamak mümkündür. Doğasında barındırdığı ifade edilen/ima edilen karşıtlığı ironiyi yaratan öznenin konumuna göre olumlu ya da olumsuz anlam kazanabilmektedir. "Antik Yunan'da ironi sözcüğüne olumsuz bir anlam yüklenmiştir. Haksız olunan durumda bile, karşıtları yanıltarak haklı çıkmayı sağlayacak bir araçtır ironi" (Güçbilmez, 2005: 13,14). Bir başka deyişle, kıvrak bir zekâ Sokrates'in yaptığını gerçeği manüple etmek ve haksızken haklı çıkmak için kullanabilir. Ya da ironist ironiyi keyfi bir yıkıcı eylem aracı olarak kullanabilir. Güçbilmez, Hegel'in ironiye yüklediği olumsuz anlamı şöyle alıntılamıştır: "Hegel, ironiyi, yok edici kuşkuculuğunun sorumsuz bir keyfiyet taşıdığını ve yalıtılmış özelliğinin, kendini, bütünleyici her tür olanağın dışına çekmesinin doruğu olduğunu söyleyerek yargılamıştır" (Güçbilmez, 2005: 19).

Hegel olumsuzluk bağlamında Sokrates'in adıyla anılan söz ironisi ile

modern (romantik) ironiyi birbirinden ayırır. Hegel'e göre; "Sokratik ironi öznel olmakla birlikte nihilistik değildir. Schlegel'in temsil ettiği "modern ironi" ise bir oyundan ibarettir ve bu oyun hiçbir şeyi ciddiye almaz. Ciddi olan şeyi önce yaratır sonra da yok eder" (aktaran Cebeci, 2008: 291).

Kierkegaard da İroni Kavramı adlı çalışmasında ironinin olumsuzluğuna dair açıklamalarda bulunmuş, ironinin tanıklar önünde sergilenmesini kendi içindeki tutarsızlıkları örtbas etmenin gerekliliği olarak tanımlamıştır.

*İronik olma kendini beğenmişliğin daha bayağı bir biçimidir ve ironi, kendisini inandırıp temin etmek için tanıklara ihtiyaç duyar; çünkü bu, ironinin diğer tüm olumsuz bakış açılarıyla paylaştığı bir tutarsızlıktan ibarettir. (Kierkegaard, 2009: 273)*

İroni sözcük kökeni bakımından da olumsuz anlam taşımaktadır. Kierkegaard çalışmasında buna da değinmiştir. Kavrama olumsuz bir anlam yükleyip sözcük kökeni olarak Danca'da "sahtekarlık", "iki yüzlülük" gibi kavramlarla etimolojik olarak bir köken benzerliğinden söz etse de ironiyi ahlaki bir değerlendirmenin dışında tutar:

*İroni Danca'ya zaman zaman Skalkagtighed (muzaşlık) olarak çevrilmektedir ve bir ikiyüzlüye genellikle Qienskalk (sahtekar) denir. Ancak ikiyüzlülük ahlaki bir çembere aittir; zira ikiyüzlü kişi kötü niyetli olduğu halde sürekli iyi görünmeye çalışır. Öte yandan, ironi, metafizik çembere aittir; çünkü ironistin tek kaygısı, olduğundan farklı görünmektir. Bu amaç doğrultusunda ciddi sözlerini şakalarla, şakalarını ciddi sözlerle*

saklarken iyi olmasına rağmen kötü gibi de algılanabilir. Ancak unutulmamalıdır ki ahlaki belirlemeler ironi için fazla somuttur. (Kierkegaard, 2009: 281, 282)

İroni eski Yunanca'da da sözcük anlamı bakımından olumsuz anlam taşımaktadır. Güçbilmez, Antoin Furetieire'nin ironinin sözcük kökenine dair açıklamasını şöyle alıntılar:

*İroni, konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneridir. İroni hem sözcüklere hem de tonlamaya dayalı olarak yapılır. En çarpıcı ironiler gerçeğin karşıtı ile yapılanlardır. Sözcük Yunanca eironeia'dan gelir. Aldatma ve kandırma anlamına gelir, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir. (aktaran Güçbilmez, 2005: 12,13)*

İroni, tarihin her döneminde üzerine çalışan birçok düşünür tarafından muhatabını sarsan, küçük düşüren yıkıcı bir araç olarak tanımlanmıştır:

*İroni 'yıkıcı' bir araçtır. Sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için fark edilemez olanın korunaklı alanına saldırır. Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha, bir tür boşalımdır. İroni ise kahkahanın değil, buruk gülümseyişin peşindedir. (Güçbilmez, 2005: 39).*

Bu bağlamıyla olumsuz bir anlam taşıyormuş gibi görünse de, ironinin bu yıkıcı yanı sanatın alanında paha biçilemez bir avangarda dönüşmektedir. Özellikle komedinin seyirci/okuru etkileme gücü ile birleştiğinde en korunaklı görülen alanlarda dahi yerine yeni fikirlerin inşa edilmesine olanak sağlayacak yıkıcı etkiyi

yaratmak için avangart bir araç olarak kullanılmaktadır.

Mizahın salt güldürmek amacıyla yapılmadığı durumlarda, zıtlıkları içinde barındıran doğasından dolayı güldürürken bir yandan sözün ardındaki anlama odaklanmayı da sağlaması bakımından ironinin bir mizah aracı olarak komedi metinlerinde sıkça tercih edildiği daha evvel ifade edilmişti. Bunun yanı sıra yine daha evvel bahsedildiği üzere ironinin muhatabını küçük düşüren bir doğaya sahip olması da mizahın farklı amaçlarla kullanıldığı durumlarda başka bir tercih sebebi olarak önümüze çıkmaktadır.

*İroninin ilk kullanıldığı günden beri başvurulan işlevlerinden biri de saldıdır. Bu bağlamda yıkıcı bir nitelik taşıyan ironi, düzeltici (yapıcı) ve eleştirel olabildiği gibi doğrudan yıkıcı ve saldırgan da olabilir. Kutsallaştırılan, tartışmaya kapalı değerlere yıkıcı bir saldırıda bulunabildiği gibi, bu değerlerin aksayan tarafları ile ilgili yapıcı bir eleştirel tutum da benimseyebilir. 'Komik' olanın değersizleştirici gücü bu noktada devreye girer. Tartışılması bile düşünölemeyen bir değerın komikleştirilmesi, onu değersizleştirerek ondaki koruma kalkanını yerle bir eder. Onu sıradanlaştırarak tartışmaya açar. (Yalçın, 2010: 133)*

İroninin bu yıkıcı etkisi, sanatın dönüştürücü gücünü destekler niteliktedir. Bu dönüştürücü etki bağlamında ironi, hiciv ve eleştiri gibi kavramlarla ortak yönleri bulunmasına rağmen bazı temel farkları da barındırır. Olana saldırıp gülünçleştirerek olması gerekeni ima eden "hiciv"den ya da yapıcı ya da yıkıcı olarak kurulabilen "eleştiri"den önemli detaylarda ayrılmaktadır. İroni birşeyi yerip eleştirirken karşısına bir doğru yerleştirmez.

Murat Belge ise eleştiri ve ironi kavramlarını “Edebiyat Üstüne Yazılar” adlı makalesinde şöyle karşılaştırmıştır:

*Eleştiri ve ironi “aslında hayata karşı birbirine tamamen karşıt iki tavır temsil eder. İroni alaycı ve hatta nihilist bir tavidir. Yanlılarla alay eder ama yanlışı bir doğruyla karşıtlamak gereğini duymaz. Doğruya zaten pek inanmaz. Belli bir değerün üstüne çıkar, öteki bir değeri alaya alır; sonra bir başka değere oturur, az önce üstünde durduğu değeri yerin dibine batırır.*

*Oysa eleştiri, belirli bir değerler sistemine dayanmak zorundadır. Eleştiride yanlışın ‘teşhir’iyle aynı anda doğru da belirlenir, iki süreç birbirinden ayrılmaz. Eleştiri bir sistematığın sonucu, ironi ise bir sistematığın yokluğudur. Eleştiri, değiştirmeyi amaçlar; kendi başına değiştirmeyi elbette, ama neyin, niçin ve nasıl değişeceğini gösterir, yani daha olumluya geçişin teorik hazırlığını yapar. İroni ise değişme ve değiştirme gibi amaç gütmeyi. Tersine, eleştireliliğin bağnazlığı olduğu, yani her şeyin her zaman alaya alınmasını öngördüğü için, aslında tamamen edilgin, durağandır. (Belge, 1998: 206,207)*

İroni, toplumda itibarı olan kişi olay ya da olguların üzerinde itibar sarsıcı etkisi sebebiyle kullanıldığı durumlarda yasal yükümlülükler bakımından da yazara ek bir özgürlük alanı sunmaktadır. Özellikle sansürün daha yoğun uygulandığı baskı dönemlerinde ironinin eserlerde daha sık kullanılması bundandır. Çünkü açıkça söylenmeyip ima edilenle ilgili olarak yasal yükümlülükler bakımından bir

belirsizlik mevcuttur. Bu belirsizlik yazara kendini savunabileceği bir alan yaratmaktadır. Fatih Yalçın, “Tahsin Yücel’in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni” adlı doktora tezinde bunu ironinin kendi kendini koruma işlevi olarak ele almıştır:

*‘Kendi kendini koruma işlevi’ genellikle ironistin kendini baskı altında hissettiği dönemlerde yaygınlıkla kullanılır. Eğer, ironist düşüncelerini ifade etme konusunda kendini özgür hissetmiyor, kaygı taşıyorsa ironiyi bu işleviyle kullanma ihtiyacı duyar. Düşünce özgürlüğünün sınırlandırıldığı zamanlarda ironi bu işleviyle yazarın ‘özgürlük alanı’nı genişleten bir güce sahiptir. Yazar hem düşüncelerini - doğrudan olmasa da- söyleme imkânı bulur hem de egemen güçlerin baskısından kısmen de olsa kurtulur. İroni, bu bağlamda farklı düşünönlere ‘kaçak dövüşme’ imkânını vererek onlar için güvenli bir alan sağlar. (Yalçın, 2010: 131)*

## 2. BÖLÜM

### TÜRK TİYATROSUNDA KOMEDİ

Araştırmanın bu bölümünde Türk Tiyatrosunda mizah kullanımından genel hatlarıyla bahsedilecektir. Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Karagöz ve orta oyununun, Batı etkisinde oluşan komedi türleri kapsamında ise Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerindeki bazı komedi oyunları konuları bakımından, Limon ve Oyunlarla Yaşayanlar metinlerindeki ironi ve mizah kullanımına zemin oluşturacağı düşünülen bağlamda ele alınacaktır.

Türk Tiyatro Tarihinde, Tanzimat öncesine tekabül eden, “bize ait özgün bir tiyatroya sahip olduğumuz” (And, 2014: 8) dönemler günümüzde Geleneksel Türk Tiyatrosu olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosunda komedi türleri önemli bir yer tutmaktadır. Tanzimat öncesi bu dönemde mizah kullanımının yalnız seyirciyi güldürmeye yönelik söz oyunlarından nükteli siyasi taşlamalara kadar geniş bir alana yayıldığı görülmektedir. Bu dönemde Karagöz ve orta oyunu tiyatromuzun en önemli iki türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanzimat öncesi dönemde Karagöz ve orta oyununun ortak özelliği olarak sözle yapılan esprilerin kullanımına sık rastlanmaktadır. Her ikisinde de en fazla çok anlamlılık, ses benzeşmesi, gelenekselleşmiş deyimlerin deyim anlamıyla değil de gerçek anlamıyla kullanımından yararlanıldığı görülmektedir (Çamurdan, 2010: 12). Farklı bölgelerde kullanılan dilin sözcüklere yüklediği farklı anlamların yanında

İstanbul Türkçesi dışındaki şive ve ağızların kendisi de bizzat güldürü unsuru olarak her iki türde sıkça kullanılır.

Metin And'a göre; Karagöz ve orta oyununu da kapsayan Türk Seyirlik Oyunlarının temel özelliklerinden ikisi "taklit" ve "karşıtlıklardan yararlanmadır" (And, 2014: 12). Taklit ve karşıtlıklardan yararlanma aynı zamanda seyirlik oyunların güldürü unsurlarıdır. Taklitle anlatılmak istenen Aristoteles'in *Poetika*'sında bahsettiği türden genel anlamıyla insan davranışının taklidi biçiminde değildir. Özelde tek bir insanın davranışlarının -genellikle toplumda tanınan, toplumun ileri gelenlerinden birinin- abartılı biçimde tekrar edilmesi ya da bir hayvanın taklidi biçimindedir. Karşıtlıklardan yararlanma ise komik olanı doğurur ve nükte fırsatı verir. Karagöz ve orta oyununa bakıldığında ikisinde de biri kaba saba, bilgisiz, uzlaşmaz, diğeri medeni ve kibar, İstanbul Türkçesiyle konuşan, birbirine zıt iki oyun kişisi karşımıza çıkmaktadır. Her iki oyun türünde de seyirci kaba saba olan karaktere güler. Karagöz ve orta oyununda yol yordam bilmeyen, kaba saba karakterlerin seyirci önünde gülünçleştirilmiş olması bağlamında, Bergson'un daha önceki bölümlerde bahsedilen "bir şeye toplulukla güldüğümüzde biz o şeyi yapmayacağımıza söz veririz" savının geçerli olduğu söylenebilir.

Karagöz ve orta oyununun ortak özelliklerinden biri de derinlikli karakterler barındırmaması, oyun kişilerinin her olay karşısında hep aynı tavırları sergileyen, zaman ve mekândan azade, "tip"ler oluşudur. Bu oyun kişileri herhangi bir birikim söz konusu olmadan, gelişim göstermeden her oyunda benzer biçimde aynı tavırla seyirci karşısındadır.

Kökenine dair farklı görüşlerin bulunduğu Karagöz oyunu 17. yy'da kesin halini almış ve Türk Tiyatrosunun en sevilen türü olmuştur (And, 2014: 42). “Mukaddime” (öndeğiş veya giriş), “muhavere” (söyleşme), “fasıl” (oyunun kendisi), ve “bitiş” olmak üzere dört bölümden oluşan oyun hep aynı biçimde başlar, aynı tip taklitlerle devam eder ve aynı biçimde biter. Karagöz kaba saba, bilgisiz ve işsiz güçsüz, zorba bir tiptir. Hemen her oyunda anlaşılamadığı tipleri dövmek ya da kovmak eğilimindedir. Karagöz'ün bu özellikleriyle aslında toplumsal bozulmalara değinilir. Ona karşın Hacivat ise nazik, hoşgörülü, medeni ve düşünceli tavrıyla tüm erdemleri kendinde barındırır. Bu zıtlıktan faydalanarak oluşturulan komik unsurlar doğru toplumsal davranış biçimlerini ortaya koymaktadır. Her birinde farklı bir konunun işlendiği oyunlarda toplumsal düzensizliğin, çürüyen bir yönetimin izleri sürülebilmektedir. Konular ve diyaloglar incelendiğinde toplumsal ve bireysel ahlak açısından belli bir amacın güdüldüğü söylenebilir. “Bu amaç, kötülüklerin farkında olmayanları uyarmak, uyarmakla kalmayıp kötülük yapanlara karşı tavır almaya zorlamak”tır (Sokullu, 1979: 103). Bu amaç bağlamında mizah kullanımında nükteli, eleştirel taşlama, yergisel gülünçleme ön plana çıkmaktadır. Üstünlük kuramıyla açıklanabilecek alaysı bir üslup söz konusudur. “Alayı acımasız ve düşmanca olan ve kendini gülünen kişinin üstünde sayan bir gülünçlemedir” (Sokullu, 1979: 102).

Orta oyununda da Karagöz oyunlarındaki gibi toplumsal olaylara değinilir, taklitler yapılır ve yergisel gülünçlemeye yer verilir. Ancak orta oyunun araçları farklıdır. Karagöz oyunlarındaki gibi kuklalarla değil canlı oyun kişileri tarafından etrafı seyircilerle sarılı bir sahnede sergilenir. Orta oyununda güldürü ön plandadır.

En ciddi konular dahi bir şamata ortamında ele alınır. Kelime cambazlığına dayanan söz oyunları ile yapılan gülünçlemeler bile dans ve şarkılarla desteklenir (Sokullu, 1979: 143). Öte yandan orta oyununda İstanbul Efendisi, Yeniçeri Ağası gibi toplumun ileri gelenlerinin taklidi de yapılır (And, 2014: 51). Bundan dolayı topluma ayna tutan, yergiye dayanan bir mizah anlayışına sahip olduğu da söylenebilir. Karagöz oyununda Karagöz ve Hacivat oyun kişileri arasında bulunan zıtlığın benzeri orta oyununun oyun kişileri Kavuklu ve Pişekar'da da mevcuttur. Pişekar İstanbul Türkçesiyle konuşan, kibar medeni karakterdir. Bilgisiz, kaba, oldukça özensiz bir dille konuşan Kavuklu ise onun kullandığı özenli dili anlayamaz. Pişekar'ın ağdalı dilindeki mecaz kullanımları bile gerçek anlamlarıyla algılar. Kavuklu'nun Pişekar'la olduğu gibi diğer oyun kişileriyle de bir türlü aynı dili konuşamadığı görülür. Komik olan genellikle bu diyaloglardan doğar.

*...dili, düşünceleri, tepkileriyle halk tipini temsil eden Kavuklu, dili çok özenli, ağdalı, bilgiççe olan Pişekarla anlaşamadığı gibi, öteki tiplerle de kullandıkları yöresel deyimler, ağızlar yüzünden atışır. Dil artık kişiler arasında iletişim aracı olmaktan çıkıp bir engel oluşturur. Seyirciyi güldüren de dilin olağan işlevini yitirmesinden doğan durumlardır. Buradaki gülme olgusu, oyun alanında canlandırılan kişilerin İstanbul halkına garip görünen giysileri, dilleri, burjuva görgü kurallarını bilmeyişleri karşısında duyulan üstünlükten kaynaklanır. (Çamurdan, 2010: 15)*

1839 yılında Sultan Abdülmecit tarafından Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi ile toplumda yaratılmaya çalışılan değişiklik tiyatromuza da yansımıştır.

Tanzimat Fermanı toplumsal alanda olduğu gibi Türk Tiyatrosunda da Batı etkisinin başlangıcı olarak görülür.

Temeli Sultan II. Mahmut'un ıslahatlarına dayanan Fransız Devriminin ülkede yarattığı etkinin bir yansıması olan Tanzimat Fermanı'yla ilk kez Osmanlı Devleti'nde "İnsan Hakları" kavramı devletin diline dahil olmuştur. Osmanlı'da Batı etkisi gözlenmeye başlanmıştır ancak Tanzimat'la gelen yenilikler Fransız Devrimindeki gibi halkın mücadelesiyle değil, Padişahın iradesiyle hayata geçirildiğinden yenilikler kalıcı olamamış, toplumun belli bir kesimi tarafından benimsenmemiştir. Buna rağmen Tanzimat'la başlayan Batılılaşma süreci Meşrutiyetin ilanıyla devam etmiş, Cumhuriyet döneminde ise en üst seviyeye ulaşmıştır.

Toplumsal düzende yapılmak istenen değişikliklerin etkisiyle yaşanan eski-yeni tartışmalarının benzeri Türk Tiyatrosunda da uzun yıllar etkisini sürdürmüştür. Tanzimat Fermanı'nın yayınlandığı yıl olan 1839'da İstanbul'da dört tiyatro açılmıştır. Bu tiyatrolar, Türk Tiyatrosunda Batı etkisinin yerleşmesi için atılan en önemli adımdır (And, 2014: 67). Batı etkisindeki ilk tiyatro oyunu olarak bilinen Şair Evlenmesi, İbrahim Şinasi tarafından 1859'da yazılmıştır. Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere Şinasi'ye ısmarlanan bu komedi oyunu (Sokullu, 1979: 191) Geleneksel Türk Tiyatrosunun unsurlarını taşıyor olmasına rağmen, doğaçlama olmayıp bir metne bağlı olması, olayların başlangıcı gelişimi ve son buluşu bakımından Batılı tarzda yazılmış bir oyundur. Bunun dışında da Batı etkisinde yazılan ilk eserlere baktığımızda gelenekten gelen bir eğilimle

yazarların komedyaya daha fazla yöneldikleri görülür. Ancak Batıda komedyaya Geleneksel Türk Tiyatrosunun oyunlarına göre ahlak, vicdan ve terbiyeye dair daha fazla kaygılar içermektedir. Geleneksel Türk Tiyatrosunda ise toplumsal sorunlar seyirciye “maskaralık ve şaklabanlıklarla, sulandırılarak” (Sokullu, 1979: 174) iletiliyordu. Bu oyunlarda toplumsal sorunlara değinirken dahi güldürü unsurları ön plandadır. Batı komedyalarında ise güldürü unsurları yıkıcı bir etki yaratarak mesaj vermekte ve güldürü bu ciddiyetin gölgesinde kalmaktadır. Sokullu’ya göre bu iki durum Şair Evlenmesi’nde sorun ile şakayı birleştirdiğinden dengededir. Bu sebeple Şair Evlenmesi “eski ile yeni arasında önemli bir köprüdür (Sokullu, 1979: 174,175). Ancak sonrasında bu denge “yeni”nin lehine bozulmuş Geleneksel Türk Tiyatrosunun izleri oyunlardan silinmeye başlamıştır.

Tanzimat’la gelen ani değişim tiyatro seyircisinde de Geleneksel Türk Tiyatrosundan getirdiği alışkanlıklardan dolayı bazı uyum sorunlarına sebep olmuştur. Numaralı koltuklar, sahne ile seyir yerinin birbirinden net biçimde ayrılmasıyla yaratılan illüzyon, oyuncu ile seyircinin doğrudan iletişimini sağlayan yabancılaştırma efektlerinin yokluğu gibi birçok durum o dönemde tiyatro seyircisi için yepyeni durumlardır. Öte yandan yönetim politikaları bakımından da tiyatro bu ani ve keskin toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görülmüş, bu durum da tiyatrodaki eğlenmeye alışkın seyircide birtakım sorunların doğmasına sebep olmuştur. Halkı eğitmek adına halktan koparılan, halkın eğlencesi değil, medeni bir toplumun gereği olarak görülen tiyatrodaki seyirci üslubu da bu medeniyetin göstergesi olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu dönemde nasıl medeni bir tiyatro izleyicisi olunacağına dair seyirciyi eğitmek üzerine de çalışmalar yürütülmüştür.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki süreç ele alındığında Batı tekniğiyle oyun yazma çalışmalarının en çok komedi etrafında toplandığı görülür. Yine bu dönemde "Türk Tiyatrosunun en başarılı oyunlarının gelenekten gelen bir yetenekle komedyalar ve müzikli oyunlar olduğu" (And, 2014: 99) görülmektedir. Bu dönemde komedi oyunları konuları bakımından iki ana gruba ayrılabilir: Bunlardan biri gelenek eleştirisi diğeri ise yanlış Batılılaşmanın, aşırı özentililiğin yarattığı komik durumlardır.

Devlet yönetiminin yüzünü Batıya dönmesi ile toplumda kayıtsız şartsız Batılılaşma yanlılarının yanı sıra bir grup insan da Batılı yaşam biçiminin benimsenmesini savunmakla birlikte duruma daha temkinli yaklaşarak bazı geleneksel değerlerin yitirilmesine karşı çıkmaktaydılar. Bir başka kesimin ise karşı duruşu eskiye güzelleme, yeninin tamamen reddedilmesi biçimindeydi. Toplumun hemen her kesiminde görülen bu tartışmalar Türk Edebiyatı ve Tiyatrosunda da belirgin biçimde hissedilmektedir. Bu sebeple yazılan eserler genellikle gelenek eleştirisi ya da yanlış Batılılaşma eleştirileri etrafında toplanmaktadır.

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketleri çağdışı kalmış düşünme biçimlerinin ve geleneklerin de toplum tarafından terkedilmesini gerektiriyordu. Tiyatro bu süreçte en uygun eğitim araçlarından biri olarak görülmekteydi. O dönemde tiyatro hem Batılı ve medeni bir toplumun gerekliliği hem de topluma kazandırılmak istenen yeni davranış ve düşünme biçimlerinin taşıyıcısı biçiminde algılanmıştır. Bu bakış açısıyla bu dönem oyunlarında gelenek eleştirisine sık rastlanmaktadır. Batı etkisinde yazılan ilk tiyatro oyunu olarak bilinen, görücü usulü

evlilik geleneğini eleştiren Şair Evlenmesi bunun en iyi örneklerindedir. Yazıldığı dönemde toplumda halen çiftlerin birbirini görmeden evlendirilmesi geleneksel bir uygulamaydı. Oyun gülünç olaylar zincirini kullanarak bu geleneğin çağdışılığına değinmektedir. Genç bir şair olan Müştak Bey'le aynı mahallede oturduğu genç ve güzel Kumru Hanım birbirlerine âşıktır. Görücü usulüyle Kumru Hanım'la evlendiğini düşünürken aslında onun yaşı geçkin ve çirkin ablası Sakine Hanım'la evlendirilmektedir. Durumun anlaşılması sonrasında Müştak Bey'in arkadaşı Hikmet Bey devreye girip nikahı kıyan Ebüllaklaka'ya rüşvet vererek bu hatayı düzelttirir ve genç âşıkları kavuşturur. Komik olaylar zinciriyle düğümlenip sonrasında tatlıya bağlanan oyunda başlıca amaç görücü usulü evliliğin sakıncalarını topluma anlatmaktır. Şair Evlenmesi'nde gülünç kılınarak dikkat çekilen asal unsur görücü usulü evlilik geleneğidir.

Batılı değerlerin etkin olmaya başlamasıyla birlikte toplumun bir kesiminde, içselleştirilmemiş, aşırı özentili biçiminde ve bu sebeple toplum tarafından yadırganan bazı davranış biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Birinci bölümde bahsedilen, Platon'un, "aslında sahip olmadığımız değerlere sahip olduğumuzu zannettiğimizde komik oluruz" savını ispatlayan bu davranış biçimlerinin dönemin komedyalarında sıkça işlendiği görülmektedir. Bu komedyalarda gülünç olan daha "medeni olmak" kaygısıyla Batılı yaşam biçimini benimsemeye çalışan insanların göstermelik, züppe tavırları ve eskiyi hor gören davranış biçimlerinden doğmaktaydı. Aslında olmadıkları bir biçimde Batılı gibi davranmaya, konuşmaya, giyinmeye çalışan, bir yandan da geleneksel olan her tür davranış biçimini aşağılama eğiliminde olan bu" aşırı Avrupa düşkünü, taklitçi züppeler" in (And,

2014: 102) yer aldığı oyunlara, Ahmet Hamdi'nin Sanki Aşk, Sermet Muhtar'ın Kof Ramiz ve Musavveri Nuri'nin Zamane Şıkları oyunları örnek olarak verilebilir (Sokullu, 1979: 178).

Toplumsal değişimin yansıması olarak Türk edebiyatının diğer türlerinde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de “alafranga züppe tipi” (Kılıçkaya, 2016: 47) sıkça karşımıza çıkmaktadır. Toplumda sık karşılaşılan ve bu sebeple edebiyatta da sıkça işlenen bir kavram olarak “züppelik” yanlış Batılılaşmayı, içinde doğup büyüdüğü topluma yabancılaşmayı ifade etmektedir. Musavveri Nuri'nin 1875 yılında yazdığı 3 perdelik oyunu Zamane Şıkları oyunundaki tipler bunun en iyi örneklerindedir. Oyunun “şıkları” baba parası ya da aile mirası ile alafranga yaşam süren altı gençtir. Oyunun başında bu gençlerden ikisi Metrul ve Meftun Beyler “şıklığa mahsus elbise ile mülebbes olarak” Beyoğlu'nda bir gazinoda oturup sohbet ederken karşımıza çıkar. Sohbetin konusu Beyoğlu'nun harikulade bir yer olduğu, Beyoğlu dışındaki “İstanbul tarafında” eğlenmenin onlar için mümkün olmadığıdır. Geleneksel olanı aşağılama eğilimi oyun boyunca tüm şıklarda gözlenebilen bir tavidir. Oyundaki tüm zamane şıkları giyim kuşamına son derece önem verir ve bunun için bol para harcarlar. Bu sebeple arkalarında hep alacaklı bir terzi bulunur. Şıklar için bir diğer önemli husus da aksesuarlarıdır. Şık görüntülerinin teminatı olarak muhakkak bir bastonla gezer, siyah eldivenler takar ve hep palto taşırlar. Zamane şıklarının kendi tarzlarına uygun üst seviyeden zevkleri vardır. Fransız tiyatrosu dururken Şark tiyatrosuna gidemeyecekleri için Fransızca bilmemelerine rağmen biliyormuş gibi Fransız tiyatrosuna giderler. Balolardan davetlerden çıkmayan zamane şıkları tüm bu pahalı zevkleri için para

bulmakta zorlanmalarına rağmen zengin tavırlar sergilerler. Bu balolardan birine arkadaşları ile katılmak için baş şık Mağrur Bey saatini rehin verir. Oyunda komik olan zamane şıklarının içinde buldukları topluma yabancılaşmış bu özentiliği ve züppe halleridir. Oyunun sonunda baş şık Mağrur Bey'in babası Naşad Efendi oğlunun yanına dahi uğramadığı bir gayrimeşru çocuğu olduğunu öğrendiğinde onu evlatlıktan reddeder. Naşad Efendi'nin "Cümlenize ibrettir ha!" sözüyle oyun sona erer (Kılıçkaya, 2016). Oyun, yanlış Batılılaşmayı, aşırı özentiliği gülünç kılarak eleştirir.

Osmanlı Devleti yıkılıp yerine kültürel ve ekonomik temelleri Batılı değerler üzerine kurulu Türkiye Cumhuriyeti'nin tarih sahnesine çıkmasıyla, Tanzimat'la başlayan Batılılaşma süreci en üst seviyeye ulaşmıştır. Diğer yandan tüm dünyadaki ulus devlet akımının etkisiyle milliyetçi değerleri ve Türklüğü ön planda tutan yönetim politikalarının egemen olduğu da görülmektedir. Bu süreçte Cumhuriyet öncesinde olduğu gibi tiyatronun toplumsal eğitim aracı olarak algılanışı Atatürk Devrimleri lehine benzer biçimde olmuştur. Genç cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, Metin And'ın Türkiye'nin ilk dramaturgu olarak nitelendirdiği Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk (And, 2014: 153) tiyatroya büyük önem vermiş ve bu dönemde tiyatro devlet eliyle desteklenmiştir. Bu destek devrimlerin yerleştirilmesi için "Osmanlı tortusu ile ülkücü kuşağın çatışmasına" (And, 2014: 156) yer veren oyunların etrafında toplanmıştır. Bu dönemin oyunları evrensel değerler bağlamında insanı ele alan konuları işlemekten çok insanın ulusal değerler adına feda edilebileceği ülküsünü, milliyetçi değerleri işlemektedir. Yine Cumhuriyet öncesi dönemde olduğu gibi seyircinin tiyatro

izleyicisi olmakla ilgili olarak da eğitimleri, tiyatroya nasıl gelineceği, oyuncuların ne zaman alkışlanacağına kadar detaylandırılarak devam etmiştir. Devrin en önemli tiyatro insanlarından olan Muhsin Ertuğrul önderliğinde bu devrin tiyatro etkinlikleri, Batı ülkelerinde izlenen oyunların Türkçeye çevrilerek ya da uyarlanarak sahneye konması ve seyircide bu yeni tarza uygun izleme alışkanlıklarının kazandırılıp bir tiyatro kültürü oluşturulması etrafında toplanmıştır. (And, 2014) Toplumun estetik değerlerini yükseltmenin tek yolunun tiyatro seyircisini gerçek sanatla yani Batı tiyatrosuyla buluşturmaktan geçtiğini savunan Muhsin Ertuğrul liderliğindeki bir kesimin yanı sıra diğer bir kesim de Geleneksel Türk Tiyatrosunun da mirasını taşıyan özgün bir tiyatro yaratmanın gerekliliğini savunuyordu. Dönemin tiyatro üzerine tartışmaları uzun yıllar bu iki görüş etrafında toplanmıştır. 1941-42 sezonunda Hamlet'in sahneye konması tartışmaları arttırmış ve tiyatro ile ilgili görüşler ilk defa mahkemeye taşınacak kadar ayrılmıştır. (Alpan, 2015: 21)

Cumhuriyet öncesi dönemde Batı etkisindeki komedyalarda ele alınan konuların, gelenek eleştirisi ve yanlış Batılılaşma olarak iki ana gruba ayrıldığını söylemiştik. Cumhuriyetin 1950'lere kadarki komedyalarına baktığımızda daha çok gelenek eleştirisi başlığı altında toplanabilecek oyunların Atatürk devrimleri lehine eskiyi eleştiren oyunlar biçiminde karşımıza çıktığı görülmektedir. Bunun en belirgin örnekleri sırtını geleneklere ve dini kurallara yaslayarak dini değerleri kendi çıkarları için sömüren bağınazlığın eleştirisidir. Yüzyıllardır dini kurallarla yönetilen Osmanlı Devleti'nin devamı niteliğindeki Türkiye Cumhuriyeti'nde laiklik ilkesi belirli bir kesim tarafından en fazla dirençle karşılanan ilke olmuştur. 5 Şubat 1937'de anayasaya giren laiklik ilkesinin toplumca benimsenmesine destek olacak biçimde

bu dönemde bağnazlık eleştirisi yapan komedyalar yazılmıştır. Bunun yanı sıra yine Cumhuriyet öncesinde olduğu gibi Batılılaşmanın taklit düzeyinde kalması ve komik durumlar doğurması da Cumhuriyet dönemi komedyalarına konu olmuştur.

Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yaşanan sürecin bir benzeri olarak Cumhuriyetin getirdiği hak ve özgürlükler toplumda kabul görmeden yönetimce gerçekleştirildiği için toplumun bir kesimi tarafından yadırganmış ve kabul görmemiştir. Bu sebeple yanlış Batılılaşmayı eleştirirken yazarlar bazen eşitlikçi ve çağdaş yeniliklere de karşı çıkmaya hatasına düşmüşlerdir. Örneğin, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Kadın Erkekleşince (1933) oyununda kadın rollerinin değişimine sunduğu eleştiri bağnazlığın sınırlarına girmektedir. Oyunda Cumhuriyet Devrimleri sayesinde iş hayatına atılan Nebahat, evdeki işlerini ihmal etmektedir. Nebahat çalışma arzusu yüzünden geleneksel kadın rollerini reddetmektedir. Yazıldığı dönem itibariyle oyun kişisi Nebahat'in bu davranışları bir "aşırılığı" anlatmakla birlikte bir yandan da kadınların toplumsal yaşama ve iş hayatına daha fazla dahil olmalarını sağlayacak hak ve özgürlüklerin toplumda kabul görmesine engel olacak bir düşünme biçiminin ürünüdür. Nebahat'in işe gitme ısrarı ile evde yalnız bıraktığı çocuğunun ölmesinin seyircide böylesi bir etki yaratması oldukça muhtemeldir. Gürpınar, bu oyunuyla yanlış Batılılaşmayı eleştirmeye çalışırken eşitlik karşıtı bir duruş sergilemiştir demek yanlış olmayacaktır. (Yılmaz, 2011) Benzer biçimde Cumhuriyet öncesi komedyalarda da yanlış Batılılaşmayı eleştirirken statükoyu savunan, aşırı özentililiği ve züppeliği eleştirirken yenileşme karşıtı bir tavir sergileyen yazarlar mevcuttur.

2. Dünya Savaşı sonrası 1950'lerde yükselen kapitalizmle birlikte para kazanma, zengin olma ve Batılı gibi yaşama toplumda hırs haline gelmeye başladıkça değer yitimi sürmüştür. Uygarlaşma adına körü körüne Batı taklitçiliği yalnız genç nüfusun özenti ve hevesi olmaktan çıkmış tüm kentsoylu sınıfa sirayet etmiştir. Kentsoylu sınıf nüfusu arttıkça da toplumdaki değer çatışmalarının derinliği artmıştır. Fırsatçılığın, kurnazlığın toplumda baş göstermeye başladığı bu yıllarda iktidar partisinin de sanata ve tiyatroya mesafeli duruşu sanatsal yaratımları olumsuz etkilemiş, bu sebeple Türk Tiyatrosu 50'li yıllarda durgun bir döneme girmiştir. Bu dönemde komedyalar yalnız toplumsal işlevleri ile değerlendirilmeye tabi tutulmuş, Batı etkisi ile başlayan komedyalardan güldürü ögesinin geri çekilmesi en üst seviyeye ulaşmıştır. Bir başka deyişle komedyalar seyirciye sunulmuş birer öğreti biçimini almıştır. (Sokullu, 1979)

1960-1070 yılları arasının ise Türk Tiyatrosunun altın çağı olduğu birçok tiyatro insanının üzerinde birleştiği bir görüştür. 1950'lerdeki sanatsal durgunluğun ardından 1961 Anayasasının yarattığı görece özgürlük ortamının bunda etkisi yüksektir. 1060'lı yıllarda tiyatro hem toplumsal sorunların kaynaklarına inerek ulusal kimlik arayışına hizmet etmiş hem de özgün biçim arayışı sırasında yeniden kullanılmaya başlanan Geleneksel Türk Tiyatrosu öğeleriyle iyice arka plana itilmiş güldürü öğelerini yeniden kazanmaya başlamıştır. Genellikle çeviri ve uyarlama oyunları sahneye koyan şehir tiyatrolarında yerli oyun sayıları hızla artmış, bunun yanı sıra yine yerli oyunların sergilendiği birçok özel tiyatro kurulmuş ve bu oyunlar izleyicinin ilgisiyle karşılanmıştır. Eleştirel düşünmenin övüldüğü, yargı bağımsızlığı için adımların atıldığı, gerçek anlamda modern bir toplum olma çabaları

kapsamında daha özgürlükçü bir anayasanın yürürlüğe konduğu bu yıllar sanatsal yaratımı olumlu biçimde etkilemiştir. Bu özgürleşme çabaları içinde toplumcu değerler ön plana çıkmış, tiyatro oyunlarında da toplum sorunlarına eğilim artmıştır. Dönem komedyalarında toplumsal çelişkilerin kaynaklarına inme çabası hâkimdir. Toplumda yaşanan değer çatışmalarının yalnız yanlış Batılılaşma, özentisi ve taklitle ya da bazı geleneklerin çağdışılığıyla açıklanamayacak kadar karmaşık olduğu düşüncesiyle toplumsal sorunları daha geniş perspektiften değerlendiren oyunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu oyunlar halkı eğitmekten çok uyandırmak, gidişat konusunda bilinçlendirmek için yazılmış gibidirler. Haldun Taner'in, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım (1964), Eşeğin Gölgesi (1965), Keşanlı Ali (1962), Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (1971) gibi oyunları buna iyi birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. (Sokullu, 1979)

Haldun Taner'in Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyununda Vicdani ve Efruz karakterleri üzerinden toplumdaki değişim yazar tarafından gözler önüne serilmektedir. Oyunda bir yandan Vicdani ve Efruz'un hayat hikâyesi sergilenirken bir yandan Osmanlı'nın son döneminden oyunun yazıldığı döneme dek yaşanmış önemli siyasi olaylar anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Oyunda bu iki karakter tüm toplumsal bağlamları ile doğdukları andan itibaren iki zıt kutbu ifade ederler. Vicdani, dürüstlük, çalışkanlık, duyarlılık başta olmak üzere birçok erdemi en yüksek düzeyde karakterinde barındırmasına rağmen hayat acemisi çocuksuluğu yüzünden hep acınası bir haldedir. Buna karşın gidişatın dinamiklerini iyi çözmüş, kurnazlığın sınırlarını zorlayan Efruz ise hiçbir erdem barındırmamasına karşın her durumdan kendine bir fayda sağlayarak çıkmayı bilmektedir. Vicdaninin, değerleri

değişen bir toplumda ne yazık ki eskide kalmış ve zeminini yitirmiş erdemlerine sıkı sıkı tutunması hep zor durumda kalmasına sebep olmaktadır. Bu değer yitiminin içinde sıkı sıkıya tutunduğu erdemleriyle seyircinin kolayca fark edebildiği bir durum ironisinin asal unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeminini yitiren değerleri onu edilgen ve saf kılmakta ve böylelikle acıklı bir güldürünün nesnesi olmaktadır. Haldun Taner, oyunda Vicdani karakteri vasıtasıyla değerlerin ezberletildiği, düşünmenin ötelendiği, içini boşaltmak pahasına kavramların yüceltildiği bir düzenin eleştirisini sunmaktadır. Vicdani-Efruz karşıtlığında yaratılan ironi aslında toplumsal düzene yöneltilmiş bir eleştiridir. Yakın tarihin ayrıntılı biçimde ele alındığı Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyunu içi boşalan değerlerin sistemi getirdiği nokta konusunda topluma tutulmuş bir ayna gibidir. Oyun sonunda Vicdani “Ben az gelişmiş bir ülkenin geri zekâlı bir vatandaşım” diyecektir. Vicdani’de baş gösteren plak sendromu ezberci bir eğitim sisteminde hayata hazırlanan ve değerlerin hiçe sayılıp yalnız bireysel faydanın gözetildiği bir toplumsal sistemde yaşayan bireyin makineleşmesini anlatır.

Oyunun yazıldığı dönemde değişen değerler artık yanlış Batılılaşmanın doğurduğu özentili ve heves olmaktan çıkmış yükselen kapitalizmin etkisiyle de bu yeni değerler toplumun çarklarını çeviren ana unsur haline gelmeye başlamıştır. Daha öncesinde mizah unsurları ve dolayısıyla eleştirel bakış değerlerin yitimi üzerinde toplanırken, bu oyunda mizahla eleştiri, değer yitiminin toplumda yarattığı erozyonun farkında olmayan ve bunun için önlem almaksızın kendi değerlerine tutunarak yaşamaya çalışan Vicdani karakteri üzerinden tüm topluma yönlendirilmiştir. Oyun Vicdani’nin “Gözlerimizi açalım gerekeni yapalım” ve “Sakın

plak olmayın” replikleriyle biter. Tüm oyunda olduğu gibi yazarın oyunun bitişinde de açıkça toplumu uyandırma ve toplumu oluşturan bireylere farkındalık kazandırma amacı taşıdığı görülmektedir. (Taner, 2015)

60’lı yıllarda Türk Tiyatrosunun komedyalara yansıyan bir başka karakteristik özelliği de insan kusurlarından çok bu kusurları ortaya çıkaran toplumsal koşulları konu edinmesidir. Halkın toplumcu eğilimi arttıkça yazarların toplumsal sorunları derinlemesine işleme eğilimi de artmış bunun komedyalardaki yansıması insana ait kusurların toplumsal bağlamları ile ele alınması şeklinde olmuştur. Komedyalar, eleştiri oklarını artık Geleneksel Türk Tiyatrosunda olduğu gibi insana ait kusurlara değil, o kusurları ortaya çıkaran durumlara yönelmektedir. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım oyununun kurnaz karakteri Efruz tüm erdemsiz davranışlarına rağmen seyircide nefret uyandırmaz. Çünkü yazarın, seyircinin eleştirel bakışını yönelttiği taraf Efruz’un kendisi değil, onu ortaya çıkaran toplumsal koşullardır.

Bu dönemde, daha evvel gelenekçi-yenilikçi zıtlığı üzerinden kurulan kuşak çatışmaları ise daha çok sınıf çatışmaları biçimini almıştır. Haldun Taner’in Keşanlı Ali (1962) oyununda belirgin biçimde karşımıza çıktığı gibi kırsaldan kente göç eden ve kent soylu sınıfın davranış biçimlerine ayak uydurmakta zorlanan oyun kişileri birçok oyunda karşımıza çıkmaktadır. Bunda yükselen kapitalist değerlerle sınıflar arası mesafenin artışının etkisi büyüktür. Sermet Çağan’ın Ayak Bacak Fabrikası (1963) oyunu ise kapitalizmin yarattığı sömürü düzenini ve düzenin devamını sağlayan bileşenleri eleştirir. Yazar bu oyunu, Anamur’un bazı köylerinde

köylülerin “fink” adını verdikleri bir karatohum ekmeğini yiyip sakat kalmalarından esinlenerek yazmıştır. 60’larda yazılan birçok oyun toplumcu bir bakış açısıyla halkı bilinçlendirme amacı taşıdığından bu dönemde siyasi taşlamalar hemen her komedyada karşımıza çıkmaktadır. Sermet Çağan’ın Ayak Bacak Fabrikası oyunu ise doğrudan yönetim sınıfına yönlendirilmiş bir siyasi taşlama niteliğindedir. (Ulutaş, 2016) Yine Haldun Taner’in Eşeğin Gölgesi (1965) oyunu yönetilenler sınıfından Mestan ve Şaban’ın, ellerindeki her şeyi yegâne değer olarak gördükleri paraya çeviren egemen sınıflara ayak uydurma çabaları sırasında düştükleri gülünç halleri anlatır.

60’lı yıllarda yazarlar oyunlarında sıkça politik taşlamalara yer verdiklerinden, kendi duygusal ve siyasal yönelimleri de eserlerinden okunabilmekteydi. 1971’de yayınlanan muhtıranın demokrasiye ve özgür düşünce ortamına verdiği zararlar toplum iyiden iyiye politize olmuş, siyasi bakımdan ayrışmalar artmıştır. Politik tiyatronun yükselişe geçişi komedyalardaki siyasi tavır da arttırmış, politik taşlamaların tonunu koyulaştırmıştır. Bu dönemde komedyada eleştiriler, alay, doğrudan yerme biçimini almıştır. Bu tavır 80 darbesine dek sürmüştür. Komedyalardaki politik taşlamalar uzak açılarını tamamen yitirmiş, eleştiri öğeleri belli siyasal düşünceler etrafında toplanmıştır. Güldürü unsurlarının doğrudan küçümseme, alay, suçlama biçimini almaya başladığı da görülmektedir. En belirgin örneklerini Aziz Nesin oyunlarında gördüğümüz bu tavır 80 darbesine dek sürmüştür. (Sokullu, 1979)

Araştırma konusu kapsamında seçilen Oyunlarla Yaşayanlar (1975) ve

Limon (1982) oyunlarının her ikisi de 1980 darbesinin izlerini taşıyan oyunlardır. Bu sebeple 1980 darbesi döneminin koşullarını iyi analiz etmek mühimdir çünkü biri sağ-sol ayrımının iyice kızıştığı ve sokakta şiddetin baş gösterdiği darbeye zemin hazırlayan döneme, diğeri darbe sonrasındaki baskı ve sansür dönemine ait oyunlardır.

1980 yılında ordunun yönetime el koyması ile devletin diğeri aygıtları gibi sanat ve tiyatro da tüm bileşenleriyle topyekûn bir suskunluk dönemine girmiştir. Ordunun yönetime el koyması ile sokaktaki şiddet bastırılmış ancak bu kez devlet eliyle üretilen şiddet hapishanelerde işkence, bilimde ve sanatta baskı ve sansür şeklinde hüküm sürmeye başlamıştır. Dönemin sanatsal ve kültürel yönelimi “birlik ve beraberlik sağlama” ülküsüne hizmet eden eserlerin üretilmesi ve sergilenmesi biçimindedir. Tiyatroda da nitelikli eserlerin sayısında belirgin bir azalma görülür. Sayısı az olsa da üretilen nitelikli eserler arasında “aydın çevreye yönelme eğilimi” 80’lerde Türk Tiyatrosunda yazarlık eğilimi kaynaklarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Çelenk, 1999) Baskı ve sansür döneminde eserlerde Türk aydını askeri yönetimin uygulamalarına karşı konumlandıkları yere göre betimlenmiştir.

Darbe sonrası yapılan seçimlerle sivilleşme çalışmaları ve özgürlük vaatleri başta birçok kesime umut olmuştur. Ancak darbe öncesi karışıklıklar, darbe döneminin sansür koşulları ve ağır cezalar toplumu depolitize etmiş, kapitalist değerlerin ve piyasa koşullarının özgürlük ve refah beklentisi ile yükseltilmesi kültürel yozlaşmaya da zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Türkiye, burjuva değerlerinin benimsenmeye çalışıldığı, para kazanmanın yegâne amaç olduğu,

alım gücünün övüldüğü bir tüketim toplumu olma yolunda ilerlerken, bir yandan sanatçı kısımları, düşünce suçlularının cezalandırılması gibi baskı dönemine ait olaylar sürmüştür. 1980 öncesi ve sonrası döneme tanıklık eden aydınlar genellikle eylemsizleşmiş, toplumda genel bir suskunluk dönemi hâkim olmuştur. Darbe döneminin sansür olgusu, depolitizasyon döneminde otosansür biçimini almıştır. Serbest piyasa ekonomisinin yerleşmeye başlaması kültürel yozlaşmayı beraberinde getirdiği gibi, değişen ekonomik koşullar kırsaldan kente göçü arttırmış, bu sırada yaşanan uyum sorunları arabesk kültürün yükselişine zemin hazırlamıştır. Bu durum, sanatsal ve kültürel anlamda yaşanan olumsuzlukları kat be kat arttırmıştır. (Gürbilek, 2016) Bu kültürel erozyon komedyayı da etkilemiş, Batılılaşma ile yükselen ve 60'lardan itibaren başat unsur halini alan düşünce ögesi komedyalardan geri çekilmiştir. Darbe sonrası sivilleşme çabalarının hâkim olduğu dönem ise apolitik toplumun hüküm sürdüğü ve bu sebeple seyircinin hep gülmek istediği eserlerin verildiği bir dönem olmuştur. Yine bu dönemde devletin sadece "bazı tiyatrolara" yıllık ödeneklerle teşvik vermesi ve serbest piyasa koşullarında ödeneksiz ayakta durmanın zorluğundan kaynaklı olarak özel tiyatroların benzer komedi oyunlarını sahneleme isteğinde oldukları görülmektedir. (Çelenk, 1999)

### 3. BÖLÜM

#### METİN İNCELEME

Bu bölümde, Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar ve Memet Baydur'un Limon oyunlarındaki ironi unsurları, ilk iki bölümde ortaya konmaya çalışılan kuramsal çerçevede, “karakter ironisi”, “söz ironisi” ve “durum ironisi” başlıkları altında incelenecektir.

##### 3.1. Karakter İronisi

Oyunlarla Yaşayanlar'ın yazıldığı 1975 yılından Cumhuriyet tarihine bakıldığında, Tanzimat'tan o yıllara dek yaratılmaya çalışılan modern toplum lehine, eğitim, kültürel faaliyetler, sanat gibi halkın üzerinde etki yaratabilecek tüm dinamikler işe koşulmuş ancak tüm bunlara rağmen demokrasi kültürü yerleştirilememiş, istenen modern topluma bir türlü ulaşılamamıştır. Oyunun yazıldığı dönem, siyasi ve ekonomik çalkantılardan beslenen kültürel değişimlerin yaşandığı, toplumun da giderek politize olduğu bir dönemdir. Oyun karakterlerinde de bu ortamın etkileri belirgin biçimde görülmektedir. Karakterler bu kültürel değişime oyunlarla bir yandan ayak uydurmaya çalışırken bir yandan sanata yüklenen değişim ve gelişime öncülük etme misyonunun gölgesinde toplum önderliğini üstlenmeye çalışmaktadırlar. Ancak mevcut şartlarda topluma önderlik

edecek biçimde ayaklarının yere sağlam basmadığı da oyunun ana mizah unsuru olarak metnin her yerine sirayet etmiştir.

1982 yılında kaleme alınan Limon'un yazıldığı dönem ise, 1980 Askeri Darbesiyle düzenin yeniden sağlanmaya çalışıldığı bir dönemdir. Darbe öncesi dönem, Türkiye'de toplumsal ve siyasi kargaşanın arttığı, 70'lerin başındaki politize ortamın gitgide terörize bir hal aldığı, toplumun sokaklarda siyasi sebeplerle işlenen cinayetlere tanıklık ettiği bir dönemdir. Bu kargaşa ortamında düzeni sağlama amacı iddiasındaki darbe yönetimi halktan da destek almıştır. Başta sulhu sağlamış gibi görünse de sonrasındaki uygulamalarıyla baskı ve sansür doruğa tırmanmıştır. Şiddetin her türlü bu kez darbe yönetimince hapishanelerde kol gezmiş, ölüm cezaları, infazlar, hapishanedeki işkence uygulamaları toplumda bir korku kültürünün oluşmasına sebep olmuştur. Limon böylesi toplumsal koşulların ürünü bir tiyatro oyunudur ve oyun kişilerinde bu dönemin etkisi görülmektedir. İki perdeden oluşan, iki farklı mekânda geçen, yedi oyun kişinin diyalogları üzerine kurulu Limon, oyun kişilerinin sürekli rol değişimine dayalı bir oyun içinde oyun biçiminde kurgulanmıştır. Oyun boyunca roller ve kimlikler değişse de oyun kişilerinin eğitilmiş, toplumun aydın kesimi sayılabilecek kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Oyunun dekorundaki “kütüphane, çalışma masası, duvardaki yağlı boya tablolar, bir bariton saksafon, satranç tablası, daktilo masası” (Baydur, 2016: 13) gibi unsurlar oyun kişilerinin entelektüel bir yaşam sürdüklerine dair beklentinin oluşmasına sebep olmaktadır. Necip karakterinin oyunun başındaki repliklerinden biri de bu durumu ortaya koymaktadır:

*NECİP: Ben bir votka-maden suyu alacağım. Buz istemez. (Oturur)  
Burası hoşuma gitti. Sevimli insanlarsınız. Sanatçı, öğretim üyesi,  
sosyolog, bir iki yabancı dil, tarihi sentez, nasıl derler, i-le-ti-şim  
so-run-la-rı, filan. Bir sigara rica... (Baydur, 2016: 14)*

Limon'da bir ana karakterden bahsetmek mümkün değildir. Ancak Oyunlarla Yaşayanlar'da ana karakter Coşkun Ermiş adlı emekli tarih öğretmenidir. Coşkun, eşi Cemile, oğlu Ümit ve kayınvalidesi Saadet Nine ile yaşamaktadır. Evdeki dekorun çalışma masası, kütüphane gibi unsurları yine belli bir entelektüel seviyenin göstergesi niteliğinde olup duvardaki resimler tarihi figürler içermektedir:

*... Duvarlar resimlerle dolu... büyük adamların resimleri: Napolyon, İskender, Hinderburg (ya da onun gibi bir Alman), Nelson (ya da batılı bir sarışın kumandan), Fatih Sultan Mehmet, Kanuni, bir arap ileri geleni, bir hint şairi, bir çin filozofu... bir iki minyatür, birkaç tablo: Osman Hamdi Bey, Namık, Rembrandt, Van Gogh, Dürer... (Atay, 2017: 9)*

Coşkun oyun yazmaya çalışmakta ve tiyatro oyuncusu arkadaşı Saffet ona bu süreçte yardım etmektedir. Saffet'in tiyatrodan arkadaşı Emel ve tiyatro sahibi Servet de oyunun diğer kişileridir.

Coşkun Ermiş, emeklilik sonrası dünyayı kurtaracak bir iş çıkarmak peşindedir. Bu motivasyonla bir tiyatro oyunu yazıp sahnelemeye çalışır. Adından ve soyadından da anlaşılacağı üzere toplum önderliği konusunda bir hayli heyecanlı bir aydın karakterdir. Oyun içinde oyun biçiminde kurulan metinde Coşkun'un "tutunamayan" bir aydın karakter olarak gerçek hayatı ile yaşamak

istediği hayatın arasındaki fark belirgin biçimde oynadığı hayat oyunlarıyla seyirci/okurun önüne getirilmektedir.

*Coşkun Ermiş, bir yandan yazdığı, bir yandan da yaşam içinde oynadığı oyunlarla ayakta durabilen, küçük burjuva yaşam biçimi içinde aynı zamanda bu yaşama da yabancılaşmış, oyunlar yoluyla hem yaşamla uzlaşan hem de ona karşı çıkan, düzenden bir türlü kopamayan ancak düzenle de kıyasıya bir hesaplaşma içine girmiş, bu hesaplaşmayı kendine de yönelmiş, bir aydın kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır.*  
(Pekman, 2003: 51)

Coşkun'un ses getirecek bir şeyleri hayata geçirmek üzerine bu aşırı heyecanlı, toplum önderliği için yanıp tutuşan halleri metnin Coşkun karakterinde kurulmuş ana ironi unsurudur. Türk toplumunda eğitim almış olmak -geleneksel tabirle okumuş olmak- toplumda ayrıcalıklı bir durumu ifade eder. Okumuş insan olmak aldığı eğitimi toplum yararına işe koşmak, etrafını da bilgisiyle aydınlatmak yükümlülüğünü beraberinde getirir. Bu geleneğin toplumda yerleşmesi Tanzimat dönemine dayanmaktadır. Bu dönemde başlayan Batı yanlısı değişim hareketlerine öncülük etmek üzere yurtdışına gönderilen öğrenciler yurda döndüklerinde devletin önemli kademelerinde yer almışlardır. Tanzimat'tan 80'li yıllara kadar genel bir bakışla toplumun sürekli bir dönüşüm çabası içinde olduğu düşünöldüğünde zaman zaman iktidar talebiyle bazen de bu "okumuş" kesimin kendi iradeleri ile aldıkları sorumluluk çerçevesinde topluma öncülük etme çabaları her devirde görölmüş ve bir gelenek halini almıştır. Ancak bu aydın kesimin aldıkları eğitim, genellikle topluma aidiyet duygusunu yitirmelerine ve kendilerini halkın üstünde bir

yere konumlanmalarına neden olmuştur. Bir türlü halka “inemeyen” aydınlar değişim önderliğinde beklenen başarıyı gösterememiş, siyasi ve ekonomik istikrarsızlık bir türlü giderilememiştir. Kuşkusuz bu başarısızlığın altında kolayca tanımlanamayacak, karmaşık birçok sebep olmakla birlikte, Türk aydınının halkla arasındaki mesafe başat unsurlardan biri olarak edebi eserlerde de karşımıza sıkça çıkmaktadır. Siyasi ve ekonomik açıdan büyük çalkantılar yaşayan Türk toplumu ne değişime tam anlamıyla ayak uydurabilmiş ne de değişimin tamamen karşısında durabilmiştir. Oyunlarla Yaşayanlar’ın Coşkun’u toplumu iyileştirmeye katkı sunamayan, belki de bu katkıyı sunabileceği mesafenin hep uzağında konumlanmış olan Türk Aydınının bir parodisi biçimindedir. Bu bağlamda Coşkun karakterinin emekli bir tarih öğretmeni olması kuşkusuz ki tesadüf değildir. Yukarıda bahsedilen misyon özellikle Cumhuriyet döneminde en belirgin biçimde öğretmenlere yüklenmiştir. Genç Cumhuriyetin yeni değerlerinin toplumca benimsenmesi, sosyo-kültürel anlamda “geri kalmış”, ekonomik anlamda güçsüz, savaşlardan yorgun bir milletin çağın gereklerine uygun biçimde çağdaş uygarlık seviyesine yükseltilmesinde, çevresini değiştirip dönüştürecek toplum önderi figürü olarak öğretmenler her zaman ön planda tutulmuştur. Öğretmenler ve öğretmenlik mesleği idealist söylemlerle yüceltilmiş halkın gözünde de diğer meslek gruplarından daha yüce bir kutsallık atfedilerek ayrıcalıklı bir konuma konmuştur. Dönemin somut koşullarından kopuk bu romantik olarak değerlendirilebilecek bakış açısı tarihi zaferlerle desteklenerek Türk Halkı yüceltmeye, böylelikle somut toplumsal ve ekonomik koşulların pek de izin vermediği köklü değişimler hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Tarih öğretmeni Coşkun karakteri hem resmî ideolojinin hem toplumu dönüştürme misyonunun hem de bu dönüşümlerin koşullar ne olursa

olsun mümkün olduğunun ispatı olarak sunulan şanlı tarih söylemlerinin ironik bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cemile ise metinde somut koşulları üzerinde taşıyan unsurdur. Evin geçimini sağlamak için dikiş diken Cemile halktan biridir. Kendini halkın üstünde bir yere konumlamış aydın karakter Coşkun büyük işler başarmak peşinde iken Cemile hayat mücadelesi içindedir. Coşkun'un daha evvel bir kitap işinde büyük paralar batırdığını kayınvalidesi Saadet Nine'den oyunun başlarında öğreniriz. Daha sonra bu sebeple eve haciz de gelecektir. Cemile, Coşkun'un büyük hayallerinin ve oynadığı oyunların gerçek hayata bıraktığı izleri dikiş dikerek silmeye çalışmaktadır.

*Cemile: Oyun oyun. Biraz da gerçek oyunlarla ilgilensen iyi olur. Mesela benim para kazanmak, evi geçindirmek için sahneye koyduğum dikiş dikme oyunlarımla, Ümit'in her sınıfını iki yılda geçme oyununu düzeltsen biraz. Ya da paralarını içkiye yatırma oyununu adam etsen. Erken emekli olma oyununun bize neye mal olduğunu bir düşünsen... Ne dersin?*  
(Atay, 2017: 34-35)

Coşkun oyun yazarken bir yandan da hayatını oyuna çevirmiştir. Oynadığı oyunlar Coşkun için bir bakıma somut koşulların üstesinden gelerek hayatına devam etme yöntemidir. Cemile ise, oyun boyunca gerçek zeminin temsili, somut koşulların ifadesi biçiminde kalmaktadır. Hemen her repliği Coşkun'un oynadığı hayat oyunlarının gerçek yaşantılarına nasıl yansıdığının, Coşkun'un gerçeklerden ne derece kopuk hayaller peşinde olduğunu göstermektedir. Çünkü Coşkun

dünyayı etkileyebilecek kadar büyük işler yapabileceğine inanır ancak dünya bu konuda onunla pek de aynı fikirde değildir. Coşkun, yaşamak istediği koşullar ile içinde bulunduğu gerçek koşulların arasındaki uçurumun buhranını yaşamaktadır.

*COŞKUN: (Saflıkla) Ama nerde tiyatro?*

*SAFFET: Siz karar verin bir kere, her şeyin çaresi bulunur.*

*COŞKUN: (Öfkelenmiş gibi): Hayır efendim olmaz. Bana teminat vermelisiniz. Çünkü her yeni işimde başıma gelmiştir bu: "Coşkun Bey," derler çok kibar bir sesle, "Siz hele şimdilik göreve onuncu dereceden başlayın da ilk müsait fırsatta kadro boşalır boşalmaz bir şeyler yaparız." (Keskin bir ifadeyle) Hayır efendim olmaz. Geçmişimle ilgimi keserken bunu, bir kenara atılacak oyunlar yazmak için yapmadım. Artık benim sesimi de dinlemeli insanlar! İster keman sesi olsun, ister oyun sesi; yeni bir ses getirmeliyim bu dünyaya! (Atay, 2017: 33)*

"Bütün hayatı Boyunca başrolü özleyen (Atay, 2017: 87) Coşkun'un, oyun yazma çalışmaları sırasında ona destek veren bir başka oyun kişisi tiyatro oyuncusu arkadaşı Saffet'tir. Saffet Coşkun'u bulvar komedileri yazması konusunda telkin etmektedir. Saffet'in tiyatro oyunu sahneleme işine daha popülist yaklaştığı görülür. Coşkun'un Saffet aracılığıyla tanıştığı tiyatro sahibi Servet de metindeki ironi göstergeleri bakımından önemli bir karakterdir. İsminden de anlaşılacağı üzere tiyatronun sahnelenmesi için gerekli sermayenin sahibi olan Servet Duygulu, koşulsuz biçimde eskiyi öven, yenilik karşıtı bir sanat anlayışına sahiptir. Tiyatrodaki yeni akımları, bağlamından kopararak yorumlamakta ve bu haliyle metinde ironik bir mizah unsuru olarak yer almaktadır.

*SERVET: Şimdi bütün gençler sanata karşı. (Durur) Kendini genç sanan ihtiyarlar da sanata karşı. Herkes sanata karşı. Önce şiirden anlamı kaldırdılar, sonra müzikte melodiyi öldürdüler. Ya resim? Çizgi çizmesini bilmeyenler hemen meşhur oluyorlar. Sanatı öldürdüler!*

*Emel: Onun da pek yaşamaya niyeti yokmuş. (Atay, 2017: 23)*

Servet'in tiyatro ve tiyatroda denenen avangart uygulamalar hakkındaki yorumları ne kendi konvensiyonel tiyatrosunu ne Batı etkisindeki tiyatroyu tam olarak tanıma fırsatı bulabilmiş olan dönem seyircisinde bu avangart uygulamaların yarattığı muhtemel etkiyi anlatması bakımından da önemlidir. Günün koşullarında sade vatandaşın sanata bakışı hayata yansıyan bir estetik tutumun ifadesi olmaktan çok, söz düzeyinde kalan ezber cümlelerden ibarettir. Servetin konuyla ilgili replikleri de bunun parodisi biçimindedir. Servet, Tanzimat'tan gelen yanlış Batılılaşmanın eleştirisi geleneğine benzer bir biçimde yeni olanın eleştirisini yapmakta buna karşın eskiye övgüler yağdırmaktadır. Ancak eleştirisini yaptığı yenilikleri de yanlış anlamış olmakla ironiktir. Servetin genç bir tiyatro yazarı ile arasında geçen diyalog diğer bir açıdan bakıldığında, tiyatroda avangart uygulamaların günün koşullarında bağlamından ne derece kopuk olduğuna da vurgu yapmaktadır.

*SERVET: Geçen gün bir genç adam yollamışlar bana. Oyun yazarıymış. Nerde oyununuz dedim. Yokmuş. Artık oyunlardan konuşma kaldırılmış, öyle söyledi.*

*EMEL: Pandomim!*

*SERVET: Yok canım "İçinden Anlama" tiyatrosuymuş. Delikanlı bana bir saat nutuk çekti: (Delikanlıyı oynar.) Ey küçük kafalı, küçük burjuva*

*seyircisi! Bir bilet aldım da koltuğuma kuruldum diye bu gevşeme hakkını  
nerden buluyorsun? Tembel seyirciye paydos! Oyuncularımızın içinden  
geçenleri anlamayan senin gibi seyircilere kapılarımızı kapadık artık biz!  
(Durur, üzüntülü) Ne yapsam? (Ellerini iki yana açarak hareketsiz kalır.)  
Ben de bostan korkuluğu reklamına mı çıksam?*

...

*SERVET: Romantikler ölmez, his ve acı ölmez! İnsanlar büyük acılara  
her zaman ilgi göstermişlerdir. Büyük insanlar ve büyük acılar! İşte  
tiyatronun iki temel direği. (Ümitsiz) Fakat nerde eski acılar... (Atay,  
2017: 23,24)*

Metnin ironik unsurları bakımından bir diğer önemli karakter de Cemile'nin annesi Saadet Nine'dir. Zihnen geçmiş zamanda bedenlenmiş şimdide olan Saadet Nine, damadı Coşkun ve torunu Ümit tarafından oyunların içine çekilmektedir. Saadet Nine'nin bu gündelik oyunlardaki ironik hali tamamen zihnindeki zaman kaymasıyla ilgilidir. Bu bakımdan oyunlarla yaşayan diğer karakterlerden ayrılmaktadır. Saadet Nine de diğer karakterler gibi oyunlarla yaşamaktadır ancak bunun farkında değildir. Özellikle torunu Ümit onun kendi gerçeğini sürdürebilmesi için oyunlarda gerekli rolü üstlenmektedir. Oyun diye oynanan aslında Saadet Nine'nin gerçeğidir. Bu bağlamda tüm metin boyunca oyunlarla yaşayan en gerçek karakter Saadet Nine'dir demek yanlış olmayacaktır. Bir oyun kişisi olarak Saadet Nine'deki ironi unsuru bu "oyun" içindeki "gerçekliği"dir.

Oyunlarla Yaşayanlar'a genel bir bakışla, oyunda karakter ironisinin oyun kişilerinin birbirlerine konumlanışına göre şekillendiğini söylemek mümkündür.

Oyun içindeki oyunların asal unsuru Coşkun'un konumuna karşın Cemile, içine çekildiği tüm oyunlara ve rızası dışında da olsa bu oyunların yarattığı durum ironilerinin bir parçası haline gelmesine rağmen konumu itibariyle gerçeğin temsili, bir başka deyişle kendisinin de içinde bulunduğu durumun ironisinin en belirgin göstergesi olmaktadır. Yine benzer biçimde Saadet Nine de farkında olmaksızın içinde bulunduğu oyunlardaki konumu itibariyle Cemile'ye benzer biçimde hakikatin ironik bir göstergesi olmaya hizmet etmektedir. Coşkun ve Cemile'de en belirgin biçimde görülen bu konumlanıştan doğan ironi, zaman dışı konumuyla Saadet Nine'de görüldüğü gibi diğer karakterler için de geçerlidir.

Memet Baydur'un Limon oyununda karakterlere baktığımızda ise yedi tane oyun kişisi karşımıza çıkmaktadır. Limon oyun kişilerinin rollerinin sürekli değiştiği bir oyun içinde oyun biçiminde kurulmuştur. Oyunlarda Yaşayanlar'da da aynı kişiyi ilkin müzik öğretmeni, sonra garson, daha sonra komiser, en son da haciz memuru olarak görmekteyiz. Ancak Limon'daki rol değişimleri, alışıldık biçimde oyun içinde oyuna gönderme yapan bir göstermecî yaklaşım unsuru ya da yabancılaştırma efekti biçiminde değil oyunun ana unsuru olan bir kargaşa halinde karşımıza çıkmaktadır. Oyun, Aziz'in evindeki bir odada başlar. Aziz'in konuğu olarak sahneye ilk Muhsin ve Necip dahil olur. Muhsin ve Necip istasyonda beraber kalkmayan bir treni beklemiş ve sonrasında Aziz'in evine konuk olmuşlardır. Necip bu sayede gruba dahil olmuştur. Oyun süresince diğer karakterlerde de görülen rol değişimleri Necip'te en belirgin biçimdedir. Necip, ilkin bir emekli avukat, sonra Aziz'in dayısı, daha sonra da muhasebe müdürü olarak karşımıza çıkar. Metinde isimler ve kişiler aynı kalmakla birlikte, rolleri sürekli değişmekte, bu rol değişimleri

hızlıca yaşanmakta, zaman zaman seyirci/okurun da takip etmekte zorlandığı bir hale bürünmektedir. Parantez içi açıklamalarla aydınlatılmaya çalışılan bu kimlik karmaşasının içinde yalnız 70'lerindeki Berfinaz oyunun başından sonuna dek "Berfinaz" olarak kalır.

*(...Roller yine değişmiştir şimdi. Necip ev sahibi, her şeyin sahibi ya da herşeye hâkim bir büyük gibidir artık. Aslı, esrarengiz kimsenin tanımadığı bir konuktur. Muhsin şairdir, gizemli, bulutlu konuşur. Aziz, alaycı "müstehzi bir kuzen gibidir... Yalnızca Berfinaz Berfinazlığını korur. Onu değiştirebilecek bir oyun yazarı icat edilmemiştir henüz.)*  
(Baydur, 2016: 34)

Türk aydını, 1980 darbesi sonrası hafızasına kazınanlarla suskunlaşmaya başlamıştır. Limon'un aydınları da tüm dönem koşullarının sebep ve sonuçlarını analiz edebilecek bilinç düzeyine sahiptir. Gerçek zemine dair farkındalıkları canlarını acıtmakta ve bu durumdan oyun oynayarak kurtulmaya çalışmaktadırlar. Bu sebeple karakterler, kendilerini dış dünyadan ve dönem koşullarından soyutladıkları bir odada sürekli içki içmekte ve ara ara yaptıkları özeleştirel dışında sonu bir yere varmayan, dişe dokunmayan, kötü gidişatın yalnız alt metinlerden okunabildiği alaycı konuşmalarla gevezelik etmektedirler. Gevezelik, oyun kişileri için bir kaçış alanı gibidir. Ayşegül Yüksel bu gevezelik halini şöyle açıklar:

*'Gevezelik', insana başka insanlarla iletişim kurduğu duygusunu veren, insanı suskunluğun aşıldığı anlayışına götüren, insana uygarlık ve toplum tarafından yakıştırılmış çeşitli rolleri, rolden role geçerek oynama*

*olanağı veren, en önemlisi de zamanın geçmesini sağlayan bir dilsel başkaldırıdır. (Yüksel,1997: 136)*

Oyun kişilerinin gevezelikleri aslında söylemek istediklerini dile getirememekten, yani suskunluklarından kaynaklanmaktadır. “Limon’da 12 Eylül döneminde aydınlar arasında yaygınlaşan ‘Suskunluğun gevezeliği’ söz konusudur” (Şener, Yüksel ve Elmas, 2002: 27,28).

Limon’un aydınları içki içmeyi de konuşmak gibi bir kaçış eylemi, bir sığınak olarak kullanmaktadırlar. İçi boş, dişe dokunmayan biçimde sürekli konuştukları gibi bir yandan da sürekli içki içerler. Oyunun tamamında oyun karakterlerinin elinde bir içki kadehi olduğu gibi tüm diyaloglar da içki servisi, boşalan kadehlerin doldurulması ile başlayıp bitmekte ya da bölünmektedir. Buna rağmen yazar hiçbir oyun kişinin çok sarhoş olmadığı konusunda parantez içi açıklamalarda bulunmuştur. Limon’un aydınları içinde buldukları durumda herhangi bir sorumlulukları olmadığına kendilerini inandırmış, koşulların değişimine herhangi bir katkı sunabilecekleri inancını da yitirmiş, böylelikle duruma açıklık getirmek için kaderciliğe yaslanmış ve yaşamlarını devam ettirmek için kendilerine izole bir oyun alanı yaratmışlardır. İçinde buldukları duruma kendi iradeleri dışındaki değişkenlerle açıklama getirme eğilimindedirler. Kaderci, aynı zamanda ironik ve alaycı bir yaklaşımın yanında alkolle de bu herhangi bir etkide bulunamadıkları duruma tahammüllerini arttırmaya çalışırlar. Bu tespitlerin dışında Limon karakterleri için söz söylemek hayli zordur. Çünkü oyunda ne başı sonu olan bir olay örgüsünden ne bir karakter gelişiminden bahsetmek mümkündür. Bir kaçış

yöntemi olarak gündelik oyunlar oynamaları bakımından Oyunlarla Yaşayanlar'ın Coşkun karakterine benzetilmeleri mümkün olsa da oyunun geneline bakıldığında durum oldukça farklıdır. Oyunlarla Yaşayanlar'da gündelik oyunların bir üst katmanında Coşkun için bir yaşam öyküsünden bahsetmek mümkündür. Ancak Berfinaz dışında sürekli rolleri değişen Limon karakterlerinin, metnin ana kurgusunda o karakterlerden hangisi olduklarına dair bir gösterge mevcut değildir.

Berfinaz, Saadet Nine'ye benzer biçimde oyunları en ciddiye alan, tüm alaycı gevezelikleri can kulağıyla dinleyip anlamlandırmaya çalışan oyun kişisidir. Saadet Nine'den farkı şudur ki; Berfinaz etrafında oynanan oyunların farkına varır ancak bir türlü neden oyun oynandığını idrak edemez.

*NECİP: Ben avukatım, yani avukattım.*

*AZİZ: Muhasebeci olduğunuzu inkâr mı ediyorsunuz?*

*BERFİNAZ: Üstüme iyilik sağlık, Aziz! Gözün kör olmasın hınzır, bu nasıl oyun? (Baydur, 2016: 23)*

Tiyatro metinlerinde oyun kişilerine dair, yazıldıkları dönemin ana akım tiyatro anlayışı çerçevesinde kişilik özellikleri, geçmiş yaşantıları, çevresel koşulları vb. göstergeler mevcuttur. Limon karakterlerinin ise alaycı tavırları dışında ne bir kişilik özelliklerini ne herhangi bir davranışlarının geçmişe dair uzantılarını ne de bir olay örgüsü içinde davranışlarının sonuçlarını görmek mümkündür. Bu sebeple aslında Limon'da bir "karakterden" bahsetmek bile mümkün değildir demek yanlış olmayacaktır. Seyirci/okur olarak oyun kişileriyle ilgili verilen anlık bilgilerle yetinmek zorunda olduğumuz bir durum ortaya çıkmaktadır. Limon'da oyun kişileri

bu kimlik karmaşası ile karakter yitimine işaret etmektedirler. Metinde yalnızca bu kimlik karmaşasının sebeplerine dair göstergeler mevcuttur. (Bu göstergeler “Durum İronisi” başlığı altında daha detaylı incelenecektir). Oyun kişileri bakımından metnin ana ironi unsuru da bu “kimlik karmaşası” üzerine kuruludur.

### 3.2. Söz İronisi

İroninin en eski formunun Antik Yunan’da Sokrates’in diyaloglarında karşılaşılan ve bu sebeple hala literatürde Sokrates ironisi adıyla da anılan söz ironisi olduğunu daha önce belirtmiştik. Retorik alanına ait bu ironi çeşidi tek bir sözcüğün iki anlamından faydalanılarak güldürmek maksatlı kurulan basit bir söz ironisinden tutun maksatlı olarak muhatabını farklı bir anlam zeminine çekmek için sözcüklerle ustalıklarla oynamaya ya da tamamen itibar yıkıcı sinik bir dilin aracı olmaya kadar geniş bir alanı kapsar.

Limon’da genel olarak dilin kullanımına baktığımızda karakterler bakımından kendini ifade aracı olmaktan çok metnin tüm dokusuna işlemiş bir alaycılığın göstergesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Muhsin ve Aziz karakterlerinde en belirgin biçimde görülen alaycılık metnin tamamına hâkim durumdadır. Karakterler sürekli birbirlerinin sözlerini ironist bir tutumla gülünçleştirmekte, genellikle birbirleriyle, bazen de kendileriyle alay etmektedirler. Bu bağlamda her iki oyunda da kullanılan söz ironisi, Sokratesçi söz ironisinden

hakikat zemini açısından farklıdır; Sokratesçi söz ironisinde söylenen ile kastedilen arasında bir karşıtlık olmakla birlikte, her şeye karşı bir hakikat zemini sağlam bir biçimde söz konusudur. Oysa her iki oyunda da, özellikle Limon oyununda, hangi sözün gerçekten kastedildiğini belirleyecek hakikat zemini tümüyle iptal edilmiştir. Bu durum, kastedilen söz ile söylenen söz arasındaki karşıtlıktan doğan söz ironisi kaygan bir zemine taşınmaktadır. Oyun kişileri söz ironisini karşısındakini başka bir zemine çekmek ya da başka bir düşünme biçimi yaratmak maksadıyla değil salt alaycılığa ve anlam yitiminin kaygan zeminine işaret etmek maksadıyla kullanırlar. Bununla oluşan mizah seyirci/okuru zaman zaman gülümsetse de metnin tamamına sinen hakikat zemininden yoksun bu alaycı tavır bir burukluk ve acınası bir durum yaratmaktadır. Oyun, seyirci/okuru gülmekle, acınası bir burukluğun tam ortasında bir yerde tutmaktadır. Zaman zaman bir tarafa yaklaşan ama asla tamamen gülme ya da acıma duygusunun katıksız biçimde yaşanmadığı bir duygu hali yaratmaktadır. Durum ironisi başlığı altında daha detaylı incelenecek olan oyunun üzerine kurulduğu limon metaforunu da açıklar biçimde oyundaki “ekşilik” bundan kaynaklanmaktadır.

Oyunlarla Yaşayanlar'da da benzer biçimde alaycılık hâkimdir. Alaycı tavır özellikle ana karakter Coşkun'un kullandığı dil üzerinde toplanmış olmakla birlikte diğer karakterlerin de bu ironist tutuma dahil oldukları görülmektedir. Coşkun oyun boyunca ele aldığı hemen her konuya alaycı ve ironist bir tutumla yaklaşmaktadır. Bu tutum kendisi söz konusu olduğunda doruğa ulaşmakta ve daha da acımasız bir hal almaktadır.

Limon'da hemen her oyun kişisinde birbirlerine karşı, Oyunlarla Yaşayanlar'da da en belirgin biçimde Coşkun karakterinde görülen ironist tutumu tanımlamak için Nurdan Gürbilek'in "Mağdurun Dili" kitabındaki ironi tanımı oldukça yol göstericidir:

*Her şeyi anında parodileştiren akıl yürüterek yenemediğini şakanın gücüyle değersizleştiren, inançsızlığını başkalarını eleştirmeye değil, küçük düşürmeye adanmış sinik alaycılık. Bir bakış açısını bir başkasına yaslanarak geçersizleştirmeye dayanan bir "ne desem yalan" hali. Her problemin hakkından bir sözcük oyunuyla gelen bir hafifseme tekniği. Doğruyla bağını çoktan koparmış bir maske düşürme merakı. (Gürbilek, 2015: 71)*

Coşkun gibi Limon'un aydın karakterlerinin de çevresinde olup bitenleri akıl yürüterek açıklayabilecekleri zemini çoktan kaybettikleri metnin her bir satırına sinmiştir. İroninin etimolojik olarak "sahtekarlık", "iki yüzlülük" gibi kavramlardan türediğini, tarihsel süreçte de ironi hakkında olumsuz değerlendirmelerin sıkça yapıldığını daha önceki bölümde belirtmiştik. Her iki oyunda da oyun kişilerinin doğruya, gerçeğe, olanın yanında olması gerekene dair hiçbir söylemi yoktur. Oyun kişileri ironist tutuma sığınarak hayatlarına devam etmeye çalışmakla bu ironist tutumun kendilerine yükleyeceği olumsuz anlamı da baştan kabul etmiş gibidirler.

*İroni birçok bakımdan hicivden farklıdır. Hicvin tersine ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. İroni tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlışı ayıracak zeminin kayganlaştığı an başlar. Bu yüzden sürekli yer değiştirir özne; önce bir*

*değere dayanıp bir başkasını alaya alır, hemen ardından bir başkasına yaslanıp onunla alay edebilir. Alay ettiği nesneyle arasındaki ilişkide hep bir süreklilik sezgisi vardır; onunla hiç değilse köken bakımından özdeş olduğunu, aynı maddeden yapılmış, aynı acz içinde olduğunu sezer ya da bu duygudan bir türlü kurtaramaz kendini. Gerçi karşısındakinin doğruyu temsil etmediğinin farkındadır, bu yüzden onu gülünç kılmak ister ama bu isteğinin bu kez kendini doğrunun yerine koymaya götüreceğinin, gerçeği görelileştireceğinin de farkındadır. Bu, öznenin, bireysel kurtuluşun imkânsız olduğunu hissettiği, alay ettiği nesneyle, isyan edilenle, acı çektirenle ortak bir kadere sahip olduğunu fark ettiği andır. Bu yüzden de karşısındakine yönelttiği alay, her zaman geri dönüp kendisini de yaralayacaktır. O halde soytarılığı, maskaralığı, mahallenin delikanlısı olmayı baştan kabul eder; kendini karşısındakinden daha da gülünç, daha da budala kılar. (Gürbilek, 2016: 28, 29)*

Her iki oyunun da onca güldürü unsuruna rağmen, seyirci/okuru salt güldürmemelerinin başlıca sebebi karakterlerin bu ironist tutumlarının kendilerine buruk ve acınası bir hal yüklemesidir. Coşkun karakterinde bu geri dönüş, kendi sözleriyle açıkça ve en acımasız biçimde ifade edilmektedir.

*COŞKUN: Hiç utanmadan, sanki hiç ölmemişim gibi, eve gelenlere hoş geldiniz diyorum, giderlerken güle güle diyorum. Ve sanki karım dikmiş dikmiyormuş gibi, sanki eski borçlarım yüzünden ikide birde kapım aşındırılmıyormuş gibi, sanki insanmışım gibi, yine buyrun bekleriz diyorum. Ne-var-ne-yok-iyilik-sağlık oynuyorum hergün... Hayır, hoş gelmediniz; hayır ne iyilik ne sağlık... (Atay, 2017: 53)*

Her iki metin de söz ironisi bakımından incelendiğinde sözcüklerin ürettiği birden fazla anlamla kurulan söz ironilerinin metnin hemen her yerinde görüldüğü ve bu söz ironilerinin metinlerde genellikle güldürü unsuru olarak buldukları görülür. Limon'da karakterler sürekli içki içmektedirler. Ve bu konudaki aşırılıklarının da farkındadırlar. Ancak bu hallerini güldürü malzemesi yapmaktan geri durmazlar:

*NECİP: Evet, inanan/inanmayan ne kadar oyuncu varsa hepsini ikinci bir emre kadar içecek ve yiyecek bir şey verilmeden hücreye konulmuş.*

*MUHSİN: Yiyecek neyse de "içecek" bir şey olmaması fena... (Baydur, 2016: 53)*

İçki tüketimleri konusunda Aslı'nın özeleştirisine ironist bir tutumla yanıt veren Muhsin'in Karaciğer kişileştirmesine dayalı repliği oyunun en belirgin söz ironisi örneklerinden biridir:

*ASLI: Karaciğerinizin eli kalem tutsaydı da, gerçekleri kaydetseydi.*

*MUHSİN: Onu orta ikiye kadar okutabildik ablası. Hep okuldan kaçır, sinemaya giderdi. Biraz daha büyüyünce, sinemadan kaçır meyhaneye gitmeye başladı. Bir tane karaciğer tabii, sokağa atamazdık. Doktor olsun, mühendis olsun, memlekete faydalı bir karaciğer olsun istiyorduk. Okumadı. Ne dediysek tersine gitti. Anası "bu karaciğerin hali ne olacak?" diye az mı gözyaşı döktü... Bir sinsî kaplan gibiydi deyyus... ne zaman ne bok yiyeceği bilinmez... durduğu yerde parlar... hop gider, oh deriz, hop bakarız geri gelmiş... gri elbisesiyle..." (Baydur, 2016: 41)*

Oyunlarla Yaşayanlar'da metnin hemen her yerinde söz ironisine

rastlanmaktadır. Sözcüklerin ürettikleri birden çok anlama dayalı biçimde güldürü unsuru olarak metne yerleştirilmiş Coşkun ve Saffet arasında geçen diyalogdaki kitap isimleri belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bazılarının isimleri şöyledir:

- *İnkılap Cinsleri ve Cinsel İnkılap*
- *Yabancı sermaye ve 1881 Düyunu Umumiye Evrak-ı Perişanı Hakkında Arazi Mülkiyeti Bakımından Tetkikler*
- *Az Gelişmiş Ülkelerde Geri Kalmış Sorunlar*
- *Çok Gelişmiş Ülkelerden Sevgilerle: Bir Muhabirin Notları*
- *Önce Kültür Çorbası Atay, 2017: 61-64)*

Yukarıdaki kitap isimleri söz ironisine örnek oluşturmakla birlikte kuşkusuz ideolojik göndermeler de barındırmaktadır. Bir sonraki bölümde Oyunlarla Yaşayanlar'ın neredeyse tamamında görülen resmî ideolojinin ironisi daha detaylı biçimde incelenecektir.

Her iki oyunda da oyun kişilerinin sözlerine dayalı ironi unsurlarını incelerken ironi yapmakla ironist olmak arasındaki farkı ortaya koymak gerekir. İroniye hayatın hemen her noktasında zaman zaman rastlamak mümkündür. Herkes bazen ironi yapar ancak ironist olmak süreğen bir tutumu ifade eder. Bu ironist tutum bir karakterde herhangi bir konu özelinde karşımıza çıkabileceği gibi bazen sinizmin sınırlarına girecek biçimde tüm olay ve kişilere karşı genel bir tutum biçiminde de sergilenebilir.

Sinizm (kinizm), Antik Çağ'da ortaya çıkmış, Stoacılığın temelini oluşturan bir düşünce akımıdır. Kökeni, M. Ö. 500'lü yıllara, Sokrates'in izinden giden Anthistenes'e dayanmaktadır. Bilinen en meşhur sinik ise Sinoplu Diyojen'dir. Sinizm, etimolojik olarak "kuvikos" sözcüğünden türemiş ve "köpek gibi" anlamına gelmektedir. Köpek gibi olmaktan kasıt istek ve ihtiyaçlardan arınmak, bir hayvan cinsi olarak insanın doğasına uygun biçimde yaşam sürmesidir. Diyojen'in kendisini ziyarete gelen ve bir dileği olup olmadığını soran Büyük İskender'e cevaben verdiği iddia edilen "Gölge etme, başka ihsan istemem" ifadesi günümüzde de iyi bilinen, sinik tutumun simgesidir. Sinizm Antik Çağda nefsi kontrol etmek, anlık tutkuların kölesi olmaktan kaçınmak, hiçbir şeye ihtiyaç duymamak gibi anlamlar taşıırken modern çağda manipülasyon, istismar, güvensizlik, kayıtsızlık, iki yüzlülük gibi olumsuz anlamları çağrıştırmaktadır. (Murat, 2017) Modern çağda sinizm kavramıyla ilgili çalışmalarıyla bilinen Peter Sloterdijk, sinizmi "aydınlanmış yanlış bilinç" olarak tanımlamakta ve "Neler olup bittiğini biliyorlar ama yine de..." ifadesiyle formüle etmiştir. (aktaran Bulut, 2017: 9)

Sinizm, genellikle ironi kavramıyla birlikte anılmaktadır. Çünkü ironi, sinik tutumun dışı vurumu için en elverişli araçtır. Modern çağda sinizmin ifade ettiği anlam, Limon'da oyun kişilerinin tutumlarıyla tam bir örtüşme içindedir. Limon'da oyun kişileri diyaloglarında tam manasıyla sinik denebilecek bir tutum içindedirler. Oyun kişilerinin hemen her sözü, bir diğeri tarafından bir kayıtsızlık göstergesi biçiminde alayla bölünmekte ve gülünçleştirilmektedir. Bu diyaloglarla ironinin ötesinde metne sinizmin kokusu da sinmiştir.

Limon'da diyaloglarda görülen sinik tutumun bir benzerini Oyunlarla Yaşayanlar'da Coşkun karakterinde görürüz. Ancak Coşkun karakterinin ironisi Limon'un oyun kişilerinde görülene benzer bir sinik tutumu Türk Aydınına ve ideolojik söylemlere yönelmektedir. Sinik tutum, durum ne olursa olsun, her şey yolundaymış gibi hayatına devam etmeyi sağlayan bir kayıtsızlığı da açıklar. Oyun kişilerinin bu tutumunun altında şüphesiz ki koşullarının dayanılmaz ağırlığından kaçışları yatmaktadır. "Sinizmi sadece kötümserlik, şüphecilik veya kayıtsızlık olarak resmetmek yeterli değildir. Sinizm, yaşanan bütün olumsuzluklara rağmen, hayata aynı şekilde devam edilmesini sağlayan bir mekanizmadır" (Bulut, 2017: 3).

### **3.3. Durum İronisi**

Tiyatro metinleri ve içerdikleri oyun kişileri genellikle yazıldıkları dönemin koşullarına ait ürünlerdir. Yukarıda ortaya konmaya çalışılan, her iki oyunda da görülen oyun kişilerindeki alaycılık, ironist tavır ve dildeki sinizmin sebeplerini ortaya koyan dönem koşullarına dair birçok gösterge bu metinlerde de mevcuttur. Biri 1980 darbesinin öncesinde diğeri hemen sonrasında yazılmış iki metinde de günün politik koşullarına ait ortak bazı göstergeler olmakla birlikte farklılıklar da mevcuttur. Her iki oyunda da ülke koşullarına işaret eden, alegorik okumaya uygun durumlar ironi aracılığıyla ortaya konmuştur.

Oyunlarla Yaşayanlar'da dönem koşullarına ait göstergeler incelendiğinde

karşımıza aydın kesim üzerindeki baskı ve toplumda yaratılan korku kültürüne dair ifadeler sıkça çıkmaktadır. Saffet ve Coşkun tarafından Müzik Hocasına oynanan oyunda sobaya atılan kitaplar, “aydın baskını”na verilen “Ha o baskın mı?” tepkisin ya da Servet’in Emel’in “Tiyatroda devrim yapın” tavsiyesine karşılık devrim sözcüğünün Servet’te yarattığı korku buna örnektir. Yine Coşkun’un şu sözleri düşünce suçunun varlığını anlatması bakımından önemlidir:

*Saffet: Aman felsefe yapma!*

*Coşkun: Yapacağım. Ve düşüneceğim. Ülkemizde suç sayılan ne varsa hepsini yapacağım. (Atay, 2017: 17)*

Oğuz Atay’ın ironisini eserlerinde sosyo-kültürel durumların yan ısıra devletin resmî ideolojisine, Kemalist değerlere de yönlendirdiği bilinmektedir. Oyunda da politik mizah olarak değerlendirilebilecek resmî ideoloji üzerine kurulu eleştiri mekanizması durum ironisi ile hayata geçirilmiştir. Durum ironisi en basit ifadeyle kişinin içinde bulunduğu durumu algılama ve yorumlama biçimiyle o duruma dışarıdan bakıldığında görünenin arasındaki fark olarak tanımlanabilir. Oyunun ana karakteri Coşkun bu bağlamda birçok kez bir durum ironisinin içinde karşımıza çıkar. Oğuz Atay’ın diğer eserlerinde de görülen, Oyunlarla Yaşayanlar’da Coşkun üzerinden ortaya konan aslında toplumsal bir durumun ifadesidir. Nurdan Gürbilek bunu alegorik okuma olarak tanımlar:

*Atay’ın her iki romanında da “Biz Türkler”den, “bu ülke”den, “bu fakir millet”ten, “Doğulular”dan, insanın içine işleyen “alaturka”dan, bir türlü geçmeyen “azgelişmişlik”ten, “azgelişmiş öfke”den, “azgelişmiş*

*aşklar”dan söz ediyor olması; İngilizlere, “yabancılar”a, “yabancı amcalar”a, “Batılı Amcalar”a yaptığı ısrarlı göndermeler hepsi okuru ulusal alegorik okumaya kışkırtır. (Gürbilek, 2016, 184)*

Atay’ın tek tiyatro metni olan Oyunlarla Yaşayanlar’da da seyirci/okuru, “Az Gelişmiş Ülkelerde Geri Kalmış Sorunlar” gibi çok satanlar listesindeki kitap isimlerinden tutun; Coşkun’un “Ecnebi Bunalım Tanrısının büyüüne kapılarak meyhaneleri ithal malı bunalımlarla dolduran adam başına düşen yıllık gelirden oldukça yüksek pay alan okumuş takımını” konu edindiği oyununa kadar birçok yerde seyirci/okuru alegorik okumaya “kışkırttığını” söylemek mümkündür.

Gürbilek, Atay için yaptığı bu yorumu Fredric Jameson’un üçüncü dünyada yazılan romanların zorunlu olarak birer ulusal alegori olduğu ve öyle okunmaları gerektiği fikrine dayandırmaktadır. Jameson Üçüncü Dünya’da bireysel deneyimin kolektif olanın alegorisi olduğunu savlar.

*Kapitalist kültürün belirleyici ayrımı (özel alanla kamusal alan, şiirsel olanla siyasal olan, cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin arasındaki ayrım) Üçüncü Dünya’da henüz gerçekleşmemiştir. Bu yüzden bu toplumlarda psikolojinin alanı her zaman belirgin olarak toplumsal terimlerle ifade edilir. Bir başka deyişle bireysel deneyim her zaman toplumsal deneyimin alegorisidir. ... Üçüncü Dünya’da aydın olmanın öncelikle “siyasi aydın” olmak anlamına gelmesi de bundandır. (aktaran Gürbilek, 2016, 171)*

Oyunlarla Yaşayanlar'da Coşkun, yukarıda değinilen, yazdığı oyunlardan tutun gündelik konuşmalarına kadar sözlerinde hep ideolojik motifler barındıran bir Üçüncü Dünya aydınıdır. Coşkun, ülkenin şanlı tarihinden, resmî ideolojiden bahsederken seyirci/okur tarafından kolayca fark edilebilen bir durum ironisinin içindedir. Cumhuriyet'in temel ideolojik söylemi olan, toplumun da sıkı sıkıya bağlı olduğu, 'Türk ulusunun yüceliği' gibi Kemalist değerler de bu durum ironisinin konusudur.

*COŞKUN: Törenlerde konuşan içimdeki yabancı,  
Kalbimize saplanan ecnebi sahte sancı  
İnsanlıktan emekli Coşkun Ermiş'in sesi  
Tarih öğretmeniydi, Ahmet Cemal Lisesi  
Bütün eski emeller gözünde soldu birden  
Bir hiç olmak isterdi, ve herşey oldu birden  
Bende ezelden beri büyüklük istidadı var  
Hangi deli kendisine zincir vurur şaşarım (Atay, 2017: 49)*

Oyunda durum ironisiyle ortaya konan bir diğer olgu da aydın kesimin halktan kopukluğu, üstlendiği toplum önderliği misyonunu yerine getirecek konumdan uzak oluşudur. "Durmadan bir şeyler yapması gerektiğini" hisseden Coşkun, topluma karşı tam bir yabancılaşma içinde bir aydın parodisi yazıp oynamaktadır. Ezber cümlelerle kurulmuş bir idealizminle ve kendini toplumdan ileride gören bir yabancılaşma içinde, toplumu aydınlatmak maksadıyla şiir okumak, nutuk söylemek gibi alternatifler sonrası "insanlığın uyanışı münasebetiyle kendi imkanları dahilinde bir tören" düzenlemeye karar verir. Coşkun'un bu tören

sırasında halka seslenişi, oyunun belki de en belirgin mizah unsuru olmakla birlikte, aynı zamanda toplumda karşılığı olmayan ezber cümlelerle konuşan dönem aydınının nutukçuluğuna dair bir durum ironisidir.

*COŞKUN: Ey zavallı milletim dinle! (Durur.) Şu anda, hepimiz burada seni kurtarmak için toplanmış bulunuyoruz. Çünkü ey milletim, senin hakkında, az gelişmiştir geri kalmıştır gibi söylentiler dolaşüyor. Ey sevgili milletim! Neden böyle yapıyorsun? Neden az geliyorsun? Niçin bizden geri kalıyorsun? Bizler bu kadar çok gelişirken geri kaldığın için hiç utanmıyor musun? Hiç düşünmüyor musun ki, sen neden geri kalıyorsun diye durmadan düşünmek yüzünden, biz de istediğimiz kadar ilerleyemiyoruz. Bu milletin hali ne olacak diye hayatı kendimize zehir ediyoruz. Fakir fukaranın hayatını anlatan zengin yazarlarımıza gece kulüplerinde içtikleri viskileri zehir oluyor. Zengin takımının hayatını gözlerimizin önüne sermeye çalışan meteliksiz yazarlarımız da aslında şu fakir milleti düşündükleri için, küçük meyhanelerinde ağız tadıyla içemiyorlar. Ey şu fakir milletim! Aslında seni anlatmıyoruz. Sefil ruhlarımızın korkak karanlığını anlatıyoruz. İşte onun için sana yanaşamıyoruz, senin yanında bir sığıntı gibi yaşıyoruz. Hiç utanmıyor muyuz? Hiç utanmıyoruz. Size kendimden örnek vermek istiyorum. (Atay, 2017: 51)*

Oyunda, dönem aydınının topluma yabancılaşma sorununa ait bir diğer belirgin durum ironisi Coşkun'un yazdığı Antik Yunan'da geçen oyununa ait repliklerdir. Antik Yunan'da geçtiği söylene de açıkça günün ülke koşullarını anlatan oyun Türk Aydınının toplum karşısında kendini konumladığı yeri ve içi

boşaltılmış idealist söylemleri iyi ifade eden bir mizah unsurudur. Coşkun tarafından yazılan oyunun Antik Yunan'da geçiyor olması kuşkusuz tesadüf değildir. Antik Yunan Tragedyalarının kahramanları ortalamadan üstün özelliklere sahip kişilerdir. Ancak bir yönleriyle aşırı oldukları ve Tanrısal yazgıya karşı çıktıkları için yıkıma uğrarlar. Coşkun'un oyunundaki repliklerin sahibi ana karakter ise Antik Yunan kahramanlarının parodisi biçiminde kurulmuştur ve dönem aydınlarının üstünlük yanılgısına dair bir durum ironisine işaret etmektedir.

*KORO: Dinle ey sağır sultan! Halkın dileklerine neden kulaklarını tıkadın? Neden kendini satırların arasına gömdün? Neden hayatı bırakıp Emirleri kutsallaştırdın ve halkın anasını ağlattın?*

*COŞKUN: Yalan! bin kere yalan! Onun için okullar açarak ona nasıl sefil yaşadığını gene ben öğretmedim mi? Onun ağzından konuşarak, halkın yazdıklarını taklid ederek facialar yazmadım mı? Bu eserlerde halkın içinden kahramanlar çıkararak onu düşmanlarının elinden kurtarmadım mı? Halkım için meyhanelerde bunca göz yaşını kim döktü? Felaketler boyunca sayısız ağıtlar yazmadım mı? Kendimi bu yüzden içkiye vermedim mi? Kendine gelsin diye, bir zamanlar nasıl kahraman bir ulus olduğunu unutmasın diye cephelere sürmedim mi? Her felaketten ve her mutluluktan sonra ona nutuklar çekmedim mi? Başarı ya da başın sağ olsun telgrafları çekmedim mi? Kötü rüzgârlara kapılmasın, akli karışmasın diye kendi okuduklarımı ona yasak etmedim mi?*

*KORO: Düşün ey kafasız kahraman! Yüz başlı bir canavar olduğunu anlamıyor musun? Bütün Tanrıları çevrende topladın: Bilgi Tanrısı da sensin, Cahillik Tanrısı da sen. Oturmuş bütün tanrıları yiyorsun, kendi*

*başlarını bitiriyorsun. Ey Nefret Tanrısı ve Kölelik Tanrısı ve Savaş Tarihsî ve Barış Tanrısı ve Düşmanlık Tanrısı...” (Atay, 2017: 87,88)*

Bilindiği gibi Antik Yunan tragedyalarında koro halkı temsil etmektedir. İki uçlu değer çatışmalarının konu edildiği tragedyalarda koro genellikle olayları toplumsal bakış açısıyla halkın gözünden değerlendirmekte ve özetlemektedir. Benzer bir çatışmanın parodisi niteliğinde olan oyun içindeki oyun, dönem aydınlarının, aldıkları eğitimin yarattığı üstünlük yanılgısının bir yansıması olarak, sıradan vatandaşın yaşam biçimlerine, zevklerine, uğraşlarına karar verme yetkisini kendilerinde görmelerine dair durumun ironisi niteliğindedir. Oyunda koronun sözleri bu çatışmayı ifade etmektedir.

*KORO: Çünkü ey Cemil! Halkın anlamadığı bir dille konuşuyorsun, kendine yeni kelimeler buldun. Okuma-yazmayı bilmeyenler ülkesini yazılarla doldurdun. Şimdi hayat sellerinin ortasında kendi ıssızlığının çölünde yaşıyorsun. Kendi kendine oynadığın oyunlarla avunmaya çalışıyorsun. . (Atay, 2017: 88,89)*

Oğuz Atay, Günlük adlı kitabıyla yayınlanan notlarında dönem aydınları ve onların toplum önderliği misyonuna soyunmalarıyla ilgili mühim tespitlerde bulunmuştur. Topluma önderlik etmeye talip aydınların Doğu-Batı arasında sıkışmış, halkına yabancılaşmış durumlarına dikkat çekmektedir. Coşkun üzerinden kurduğu dönem aydınlarının durumuna dair ironinin ağırlığı, oyunun hemen her yerine işlemiş alaycı tavrı bu tespitleri üzerine kuruludur. Tespitlerini yaparken özne olarak” biz”i kullandığı dikkat çeken bir unsurdur. Bir başka deyişle bu tespitler aynı zamanda bir özeleştiri niteliğindedir. Yazar, kendini eleştirdiği

durumun dışında tutmamakta, hatta kendini, eleştiriyi yönelttiği yerin merkezine konumlamaktadır. Bu konuya “Günlük”te ironi ve mizahtan uzak biçimde şöyle değinmektedir:

*Ülkemizi sevmiyoruz, kaçıp gitmek istiyoruz. Kötü yöneticiler halkla ilişki kurmasını becerebildiği halde biz halkı sevmediğimiz için kendimizi ülkemizde istenmeyen bir misafir gibi hissediyoruz. Bu yüzden onu tanımak, onun derinliğini, ruhunu hissetmek istemiyoruz. Bayramlar gibi sosyal sloganlar da aslında anlamını kaybetmiştir. Toplumcu aydınlar da halkı istatistiklerin rakamları ya da kitaplardaki teorilerin örnekleri olarak görüyorlar. Bazımız Batıdan korkuyoruz, bazımız Doğudan ve en çok halktan kopuyoruz. Halkın içinden gelen aydınlar bile hemen burjuvalaşıyor, burjuvalara kendini beğendirmek için romanlarında, hikayelerinde yarım yamalak öğrendiği görülmemiş burjuva biçim inceliklerine özeniyor ya da halkının şivesini taklit ederek halkını burjuvaya turistik bir eşya gibi satmaya kalkıyor. (Atay, 2017: 132)*

Türk Aydınının içinde yaşadığı topluma yabancılaşması, kendini halkın ilerisinde gören bakış açısı Türk Tiyatrosunda komedyaların ele aldığı konular ve güldürü unsurları düşünüldüğünde oldukça tanıdık gelmektedir. Coşkun’la işlenen aydın modelinin, Tanzimat’tan bu yana işlenen “züppelik”, “yanlış Batılılaşma”, “cahillik”, “yarı cahillik” gibi konularla akrabalığı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak benzer konuda ironi, karakter kusuru şeklinde değil durum ironisi biçimde kurulmuştur. Türk Tiyatrosunda Batı etkisiyle birlikte komedyalarda eleştirinin basit insan kusurlarından toplumsal yaşamın sorunlarına ve düzendeki

bozulmalara yöneldiği, oyunlarda düşünce unsurunun yazarın duygusal yönelimlerini de içerecek biçimde ön plana çıktığı bir önceki bölümde ifade edilmişti. Batı etkisindeki Türk Tiyatrosunda özellikle komedyalarda sıkça işlenen “Yanlış Batılılaşma”, “züppelik” gibi kavramlar başlangıçta genellikle kişilere ait birer güldürü unsuru olarak karşımıza çıkmakta iken sonrasında bu kavramlar toplumsal sebep ve sonuçlarıyla birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Komedyalarda Batı etkisiyle birlikte eğlendirme amacı arka plana itilip güldürü unsurları geri çekilmiş; eğitmek, bilinçlendirmek amacıyla düşünce ön plana çıkmıştır. Oyunlarla Yaşayanlar’da ise “durum”un gülmekle ağlamanın ortasında bir yerde acıklı bir güldürü halini aldığını söylemek mümkündür. Oyunda Coşkun’un “durum”una ne doya doya gülmek ne de ağlamak mümkündür.

Nurdan Gürbilek, “Mağduriyet’in Dili” adlı kitabında bu çift kutupluluğun Atay’da acıyı anlatmanın bir yolu olduğunu belirtir. Atay’ın roman karakterleri üzerinden aslında bir başka yazarın elinde kolayca melodram halini alabilecek öykülerinin ironiyle patetik alanda ifade edilebildiği savını ortaya atar. Yunanca, seyirci/okurda yoğun acıma duygusu uyandıran “pathos” sözcüğünden türeyen patetik; acıklı, dokunaklı anlamına gelmektedir. Patetik haksız yere çekilen acıyı ifade etmekle “trajik”ten de ayrılmaktadır. Atay’ın ironisinin işlevi bakımından bir önemli kavram da “bathos” kavramıdır. “Bathos” acının aşırı biçimde ifade edilmesinden dolayı inandırıcılığını yitirip gülünç olduğu bir durumu anlatmaktadır. Atay, seyirci/okuru acıya inandırmanın güldürmekten daha zor olduğunu eserlerini yazarken aldığı notların bir araya getirilmesinden oluşan “Günlük” adlı kitabında ifade etmiştir. Atay, romanlarında ustaca kullandığı ironi ile hem karakterlerini

gölünç kılmakta, bir yandan da koşullarının ağırlığını ortaya koyarak seyirci/okuru onların çektiği acıya inandırmaktadır. (Gürbilek, 2015) Coşkun'un yaşam hikayesine de baktığımızda benzer yorumları yapmak mümkündür. Coşkun, hayatı boyunca başrolü özelemiş, büyük işler başarmanın hayaliyle yaşamış ve bu yüzden erkenden emekli olmuş, evine icra memurları gelen, karısı evi geçindirmek için dikiş diken ve hayal ettiği büyük işlerin hiçbirini başaramadan da yaşamı sonlanan biridir. Yaşamak istediği hayatın çok uzağında bir yaşam öyküsüne sahiptir. Buna tahammül edebilmek için bir "oyunlarla yaşayan" haline gelmiştir. Böyle bakıldığında Coşkun'un da bir melodrama konu olabilecek bir hikayesi olduğu söylenebilir. Ancak Atay'ın ustaca kullandığı ironiyle Coşkun hem mizahın hem acının alanına dahil bir aydın parodisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Coşkun'un gülünç hali kendisinin de zaman zaman özeleştirileriyle ortaya koyduğu "durum"un ironisinden kaynaklanmaktadır. Ancak bu durum ironisi seyirci/okuru eğlendirerek kahkahalara boğmaz. Çünkü aynı "durum" yüzünden gülünç olduğu kadar acıklıdır da, ancak seyirci/okuru gözyaşına da boğmaz.

Buna benzer bir "durum" Limon için de geçerlidir. Tamamı için hüznünlü bir güldürü denebilecek olan Limon, ismini hak eder biçimde ne acı ne tatlı denebilecek bir ekşilik "durum"unun ifadesidir. Memet Baydur, oyunlarını 1980 darbesi sonrasındaki sivilleşme çalışmalarının yarattığı kafa karışıklığı ortamında yazmıştır. Eserlerinin büyük bölümünde görüldüğü gibi Limon'da da darbe sonrası toplumsal koşulların izleri görülmektedir. Oyun, bir durum yüzleşmesi biçimindedir. Doğru ve yanlışın birbirine karıştığı, değerlerin yitirildiği, amaçların anlamsızlaştığı bir döneme ait oyun kişilerinin sinmiş, sindirilmiş, suskun ve yalnız oluşları

seyirci/okuru “durum”la yüzleştiren unsurlardır. Sansür ya da otosansür altında suskunlaşan aydının yaşamı ile değerleri arasındaki çatışma durum ironisiyle ortaya konmuştur.

Tanıklık ettiği dönemin ağır koşullarını oyunları aracılığıyla dile getiren Memet Baydur, Türk Tiyatrosunun altın çağını yaşadığı komedyalarda düşünce unsurunun ön plana çıkmaya başladığı yıllardan gelen bir gelenekle oyunlarında seyirci/okuru düşünmeye sevk eden durumlara yer vermiş, bir başka deyişle tiyatroyu bir ileti aracı olarak kullanmıştır. Ancak buna karşın oyunlarında ustaca kullandığı ironi ve mizah sayesinde sözünü salt bir eleştiri bir ders niteliğinde değil, izleyicinin tiyatrodan aldığı hazzı da gözeterek ustaca söylemiştir. Şener, “Memet Baydur Oyunlarıyla Yaşayacak” adlı yazısında bunu şu sözlerle ifade etmiştir:

Memet Baydur yirminci yüzyılın son yirmi yılında yazdığı yirmiden fazla oyunuyla okuru/seyirciyi hayata, alışkanlıklarımızın engeline takılmadan yeni bir gözle bakmaya, kalıplaşmış yargıların ötesinde düşünmeye çağırıp pas tutmuş zekâları bilemeye, vicdanları doğrulara açmaya çalıştı. Tiyatronun bir ileti aracı olarak kullanılmasına, ders kuruluşuna düşmesine karşıydı, Onun için eleştirisini oyunlarının oyunsu keyfini kaçırmadan yapmayı başardı. (Şener, 2002: 37)

Memet Baydur oyunları temaları ve oyun kişileri bakımından döneminin siyasi, politik ve kültürel koşullarını ironik bir biçimde ve belki de bu sebeple sansürden kaçabilmiş olarak ortaya koymaktadır. Ayşegül Yüksel, Memet Baydur’u “hüznü gülmeceyle damıtan bir tiyatro ozanı” olarak nitelendirmiştir. (Şener, Yüksel

ve Elmas, 2002). Yazar, memleketin acıklı durumunu, güldürü unsurlarıyla ironik biçimde oyunlarında işlemiş, topyekûn suskunluğun hâkim olduğu sansür dönemlerinde dahi bu sayede sözünü söylemekten geri kalmamıştır.

Türkiye'nin 1980 darbesi sonrası yaşadığı gibi toplumlarda büyük kırılmaların yaşandığı dönemlerde ortaya çıkan sansür ve baskı koşullarında depolitize olan, susan, susturulan aydınların meydanlardaki yerini sahte aydınların doldurduğu ve bu durumun ülke koşullarını daha da içinden çıkılmaz bir hale getirdiğine tarih sahnesi birçok kez tanıklık etmiştir. İktidar sahipleri böylesi dönemlerde kötü gidişatı gizlemek için, toplumun temelini oluşturan ve onu ayakta tutan değerlerin yitimini "değişim" in, içi boş özentili davranış kalıplarını "ilerleme" nin unsurları gibi sunmak eğilimiyle bu sahte aydınlara muhtaçtırlar. Limon, böyle bir dönemin oyunudur:

*NECİP: Neden şikayetçisiniz efendiler?*

*AZİZ: Yüksek faiz oranlarından...*

*ASLI: Hoşgörüsüz ahmaklıktan...*

*AZİZ: Azgın cehaletin ana unsur haline gelmesinden...*

*ASLI: Tezgahtar kızların televizyon lisanıyla kendilerini ifade etmelerinde ya da edememelerinden...*

*AZİZ: En çok da bunları size anlatma mecburiyetine duçar kalışımızdan...*

*ASLI: Şikayetçiyiz efendim. (Baydur, 2016: 35)*

Oyun karakterlerinin mekânda ve diyaloglarında görülen köşeye sıkışmış, eylemden vazgeçmiş halleriyle acıklı bir güldürü nesnesi haline gelmektedirler.

Oyunun genelinde sürekli içki içen oyun kişileri ağır bir umutsuzluk içindedir. Geri dönüşsüz bir tükenmişliğin sembolü olarak oyunun birçok yerinde “ölüm”ün kavramı olarak repliklere sızması bundandır. Radyodaki piyeste geçen “Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabı bu” replikleri ya da Muhsin’in eskiden duyduğu bir şarkıdan alıntılacağı “Bir ölüm sandığının üstünde/Tam onbir kişiydik” dizeleri buna örnektir. Seyirci/okuru en belirgin biçimde etkileyen ise Muhsin’in getirdiği kuşa isim aradıkları sırada Muhsin’in kuşa “ölüm” adını koyma önerisidir. (Baydur, 2016: 37) Aziz ve Muhsin kuşa bir isim aradıkları alaycı diyalog, Muhsin’in isim alternatifi olarak “Ölüm”ü sunması ile bölünmektedir. Küçük sevimli bir kuşa ölüm gibi ağır bir kavramı isim olarak önermek genel “durum”a dair belirgin bir fikir vermektedir. Muhsin’in kuşun adının “Baykuş” konmasından sonraki sözleri tükenmişliğin ayrı bir göstergesidir:

*MUHSİN: Küçük kuşumun adı Baykuş olmalı. Onu havasızlıkla uykusuzlukla, sigara ve alkol dumanıyla besleyeceğiz*

*AZİZ: Ali kuşa viski at!..*

*MUHSİN: Ölümlerle, umutsuzlukla, nefretle, yalanla büyüteceğiz kuşumuzu.*

*AZİZ: Baba bana sustalı çakı al.*

*MUHSİN: Acılardan süzölmüş, yine de iyimser bir kuş olacak bu. Yaralarını yalamayı reddeden alçaktan uçan, alçakgönüllü bir kuş.*

*ENGİN: Canım, alt tarafı bir saka işte...*

*MUHSİN: Alt tarafı bir saka Üst tarafı da, adı Baykuş olan bir küçük kuş olacak. Pusuya yatanların üstünde uçacak, hazır lop tetikleri durduracak, kasırgaları muştulayacak önceden... büyüyünce kasırga olacak.*

*AZİZ: Denetimsiz bir kuş...*

*MUHSİN: Evet... denetimsiz bir baykuş, bir denizaltı kuşu olacak büyüyünce... Bir gece kuşu... Bir ölüm postacısı... Hayattan damıtılmış bir ağu. Kırgın bir mağara ağızı gibi uğuldayacak... kendi kendine... başucumuza konacak gölgesi... Gölgesi kendisinin, aslı'nın yüz misli olacak... eh, sizin de ödünüz kopacak... Malum ya, gölgelerden korkarsınız... oldum bittim korkarsınız gölgelerden...*

*SEVDA: Sakin ol... dün gece getirdiğimiz kuşa isim koyuyorduk yalnızca.  
(Baydur, 2016: 40)*

Bu diyaloglar tıpkı Oyunlarla Yaşayanlar'da da görüldüğü gibi seyirci/okuru ulusal alegorik okumaya iten durumların ifadesidir. Bunların en belirgin olanı alaycı akışı belirgin biçimde bölen, oyun kişilerinin duymaya tahammül etmekte zorlandıkları Radyo'da yayınlanan tiyatronun replikleridir. Dönem koşullarına ve bu koşulların aydınlar üzerinde yarattığı etkiye dair birçok gösterge barındıran metinde dönemin aydınlarına en belirgin biçimde aynanın tutulduğu kısım bu repliklerdir.

*RADYO: "Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. İşte George, burada böyle yazıyor. Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabı bu. Marie'ye bunu anlatmaya çalışıyordum ki...*

*(Muhsin radyoyu kapatır. Ortalık birdenbire hareketlenir.) (Baydur, 2016: 25)*

Yabancı bir ülkede geçen radyo oyununun replikleri ülkenin dönem

koşullarına ait bir durum ironisi biçiminde kurgulanmıştır. Yabancı karakterlerin olduğu bir radyo piyesinde söylenenler aslında ülke koşullarını yazarın gözünden ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bu bölümde mizah geri çekilmekte, duruma ait ironi radyodaki yabancı insanlara ait repliklerin ikincil anlamıyla ön plana çıkmaktadır. Muhsin'in duyduklarından hoşlanmayarak radyoyu kapatması karakterlerin içinde buldukları buhranlı durumdan kaçıp kurtulmak çabasıdır. Bu "kaçış oyunu" metinde onlara "durum"u hatırlatan her bir ayrıntı ile sıkça bölünmektedir. Çünkü, ortalamanın üstünde eğitim düzeyine sahip karakterlerin bilinç düzeyleri koşulları tamamen inkâr ederek kendilerine kurdukları oyunun içinde yaşamak için elverişli değildir. Bir başka deyişle Limon'un aydınları da Gürbilek'in Atay'ın karakterlerini tanımlarken kullandığı biçimde Üçüncü Dünyanın aydınlarıdır. Politik ortamın, yaratılan korku kültürünün farkında olan ancak bu durumdan kurdukları gündelik oyunlarla, bir yandan kaderciliğe yaslanarak, bir yandan içki içerek, kaçmaya çalışan kişilerdir. Bu kaçış oyununun dışarıdan gelen yeni bir uyararla bölünmesi ile gerçeklerin oyuna dahil olması rahatsızlık yaratmaktadır. Oyun kişileri bu halleriyle de mevcut durum ironisinin acıklı mizah nesnesi durumuna düşmektedirler.

Metinde seyirci okuru alegorik okumaya iten bir başka bölüm de Muhsin'in anlattığı Glaukos Şenliği'dir. Hikâyede oyuncu Glaukos ve arkadaşları şenliğe katkıda bulunmak için bir oyun sahneye koyarlar. Oyun icabı sahneye bir klise kurup altı kişiyi vaftiz ederler. Oyunun, şenliğe katılan bazı kişilerce ciddiye alınması ile Kral'a haber gider. Kral, önce Glaukos'u ikna etmeye çalışır ancak o "inanırları" savununca arkadaşlarıyla birlikte zindana atılır. Zindanda bir melek

belirir. Vaftiz olamayanlara bir, olanlara iki nar dağıtır. Bunun üzerine vaftiz olmayanlar “bir narlık maaş farkını almak için” vaftiz olmak isterler. Mizah unsurları taşıyan, sık sık söz ironileriyle ve alaycı konuşmalarla da bölünen Muhsin’in anlattığı hikâyenin sonuna yaklaşırken “Kral artık bir seçim yapmak zorundadır. Ya inancın yayılmasına göz yumacak... ya da... topunu birden ezecektir.” Sonunda tüm Hristiyanlar, oyuncular, fahişeler dahil herkes Kral’ın emriyle idam edilir. (Baydur, 2016: 49-56) Tüm detaylarıyla incelendiğinde, Glaukos Şenliği’nin, oyuna 1980 darbesi sonrası kırımın göstergesi bir durum ironisi biçiminde kurgulandığı görülmektedir.

Yukarıda açıklanmaya çalışılan durum ironisi örneklerinin yanı sıra her iki metnin genel olarak da aydın olgusu bakımından birer durum ironisini temsil ettiklerini söylemek mümkündür. Durum ironisi, tanım olarak karakterlerin içinde buldukları durumun gördüklerinden farklı anlamlar üretmesi üzerine kuruludur. Bir başka deyişle tiyatro metinlerinde durum ironisi genellikle oyun kişilerinin içinde buldukları duruma ait değerlendirmelerinin eksik ya da yanlış olması ve seyircinin bunun farkında olması ile kurulur. Ancak oyun içinde oyun biçiminde kurulan bu iki oyunda da durum ironisi mekanizması daha karmaşık bir hal almaktadır. Her iki oyunda da oyun kişilerinin içinde buldukları durum ironisinin farkında olduklarına dair göstergeler mevcuttur ancak tam da bu farkındalıktan kaçıp kurtulmanın yolu olarak gündelik oyunlara sığındıkları görülmektedir. Farkındalıkla birlikte kaçışın yarattığı çelişkiden doğan daha büyük çerçevede bir durum ironisinden de bahsedilebilir.

Limon'un oyun içinde oyun olarak kurgulandığı daha oyunun başından itibaren anlaşılmaktadır. Memet Baydur katıldığı bir konferansta oyunu için “Limon bence ancak oyun olarak yazılabilirdi” (aktaran Kurt, 2009: 146) demiştir. Bu tekniğin seçiminde kuşkusuz teatralliğe verdiği değerin yanında, bu yöntemin temel meselesini aktarabileceği iyi teknik olmasının da etkisi büyüktür. Üst kurmacayı romanlarında da kullanan Oğuz Atay'ın ise Oyunlarla Yaşayanlar'ı en başından oyun içinde oyun olarak kurguladığını Günlük'te aldığı notlarından görüyoruz.

*Aylar geçmiş. Bu arada gene bir şeyler yaptım sayılır: Biyografik romanı yeniden yazdım, kafamda duran üç hikayeyi bitirdim. Şimdi bir oyun yazmak durumundayım. Bu notları okuyordum. 'Games people play'i yeni baştan incelemeliyim. Kahraman, -adı Coşkun olacak- evdekilerle, onların yadırgayacağı oyunlar oynayacak... (Atay, 2017: 104, 106)*

Oğuz Atay'ın bu “oyun yazma zorunluluğu” şüphesiz yazarın temel meselesini bir de teatralliğe yaslanarak aktarma isteğinden kaynaklanmıştır. Yazar, tüm eserlerinde görülen dönem koşullarında köşeye sıkışmış ve hayata kurduğu oyunlarla tutunmaya çalışan -ve hatta tutunamayan- karakterleri bu kez tiyatrodaki bir üst kurmacayla seyirci/okurun önüne getirmek istemiştir. Oyunun ana karakteri Coşkun bir aydın parodisi olarak karşımıza çıkmakla birlikte, içinde bulunduğu durum ironisini kendisine yönelttiği oldukça ağır ve alaycı özeleştirme mekanizmasıyla yine kendisi ortaya koymaktadır. Çocuksu bir iyimserlikle oyunlar kurup oynayan Coşkun, özeleştirme dürtüsüne hâkim olamadığında kendini bir o kadar acımasız biçimde eleştirmektedir. Bir yandan “Ben oldum artık”, “Bize bu

dünyada milletçe bir görev verildi” diyen de Coşkun’dur; oynadığı oyunlarda illüzyonu bir sebeple kesintiye uğradığında “büyük adam rolüne soyunduğunu” itiraf eden de, hayat koşullarını en gerçekçi biçimde koyup “hayır ne iyilik, ne sağlık...” diyen de...

Oyunlarla Yaşayanlar’da durum ironileri genellikle Coşkun’un sözleriyle kesintiye uğrar. Bu kesintilerin genelde dışarıdan bir uyararla olmadığı, Coşkun’un zaman zaman yaşadığı “samimiyet buhranlarının” ürünleri olduğu görülmektedir. Bundan da anlaşılmaktadır ki, Coşkun en başından sonuna dek içinde bulunda tüm durumların ironisine vakıftır. Limon’da benzer mekanizma farklı tekniklerle işlemektedir. Rolü sık sık değişse ismi Aslı olarak kalan oyun kişinin birkaç kez Coşkun’a benzer biçimde samimiyetle durumu ifade ettiği görülmektedir. Ancak Aslı’nın doğrudan seyirciye yönelen sözleri, parabasis’i çağrıştırmaktadır.

*(Engin, Sevda ve Berfinaz sokağa çıkmaya hazırlanırken: Muhsin pencerenin önünde kalır, dışarıya bakar. Necip kanepede oturur ve içer. Aziz paltoları tutar ve gülümser. Aslı sahnenin kıyasına gelir. Elinde konyak bardağı. Hüzünlü/acıklı/dağınık/sinirli/güzel ve biraz çakır keyiftir. Seyirciye doğru/kendiyle konuşur.)*

*ASLI: İşte böyle. Bir yere tıklandık ve orada kaldık. Durmadan içiyoruz. Scott Fitzgerald’ın kahramanları gibiyiz. Bazı kahramanları gibi... Bu "kahraman" sözcüğüne de bayılıyorum. Mikroskobun altında herkes kahramandır. Herkes kımıldar durur. Durmadan kımıldar... durur... herkes. Kahraman... (Keman sesi)” (Baydur, 2016: 43)*

Limon'da da ironi, bazen en belirgin biçimde seyirciye yapılan açıklamalarla, bazen gerçeğin dışarıdan bir uyararla oyuna sızmasıyla (radyo replikleri), bazen de oyun kişilerinin anlık duraksamalarıyla kesintiye uğramaktadır. Bu kesintiler karakterlerin öz farkındalıklarını anlatması bakımından önemlidir. Bunların yanı sıra oyun içindeki oyunda da karakterlerin farkındalık düzeylerini ortaya koyan özeleştiri yaptıkları bölümler mevcuttur. Oyunun bir yerinde Muhsin, “yabancılaşma” teşhisini dile getirir ancak bunu ironist tavrını koruyarak mizah unsuru haline getirerek yapar. “Çok içiyoruz” özeleştirisıyla başlayan bölümde Muhsin, alaycı biçimde geçmişe dair birşeyler anlatır. Aziz ve Aslı, ara ara Muhsin'i durdurmaya çalışmakta çünkü onun mizah dilinin altındaki haklı eleştirileri görmekte ve buna tahammül edememektedirler. Coşkun'un samimiyet buhranlarını çağrıştıran biçimde kimse tarafından “durdurulamayan” Muhsin konuşmanın sonunda da durumun adını “yabancılaşma” olarak koyacaktır. Yabancılaşma kavramı yine alaycı diliyle “tadı çıkarılacak” bir olgu olarak dile getirilmektedir. Bunun yanında “yabancılaşma” gibi ağır bir teşhisin hemen ardından aşure ve puf böreği yemekten bahsedilmesi oyun kişilerinin farkındalıklarına rağmen boş vermişliklerinin göstergesidir. (Baydur, 2014: 41- 43)

Beliz Güçbilmez, “Türk Tiyatrosu'nda Romantik Karakterler” adlı makalesinde Limon ve Oyunlarla Yaşayanlar'ı romantik karakterler bağlamıyla incelemiştir. Limon'un aydınlarının ve Coşkun'un birer romantik karakter olarak kabul edilebileceklerini söyler ve bunu romantizmin “an'dan kaçma”, “oyun”, ve “öz farkındalık” asal belirleyeni bağlamıyla açıklar.

...kahramanların, aydınların yalnızlık ve yabancılaşma gibi evrensel sorunlarını da içeren, ancak çoğu kez sorunları özelleştirerek ve yerelleştirerek yaratılışları dikkat çeker. Bu oyunlarda, fonu, bir türlü demokratikleşemeyen Türkiye oluşturmaktadır. Bu durum Türkiye'deki aydınlar açısından da son derece yoğun bir yalnızlığı ve yabancılaşmayı kaçınılmaz kılmıştır. Hepsi de hep bir büyük boğuntuyu dışa vurmaktadırlar. Boğuntularının kaynağı genelde varoluşları özelde bu koşullarda varoluşları ile ilgili duydukları sıkıntılardır. Bu sıkıntılar, aydın kahramanların edindikleri bilginin sonucu olarak "farkına varma"larından kaynaklanmaktadır. Geldikleri noktada, ne olduklarına ya da neye dönüştüklerine ilişkin rahatsızlıkları, onları, kendilerini çevreleyen gerçekliği, prizmalarından geçirip, isteklerine göre eğip büktükten sonra algılama noktasına getirmiştir. Ama sahip oldukları yüksek bilinç düzeyi, kendilerine oynadıkları bu oyunla rahatlamalarına, tümüyle oyunun içinde akıp gitmelerine engel olmaktadır. Bir yanlarıyla "gerçek hayat"ın içindedirler ve günlük yaşam onların yaralarının kabuk bağlamasına asla izin vermemektedir." (Güçbilmez, 2002)

Oyun kişileri ironik bir durumun içindeler ve bunun farkındalar. Özellikle Limon'da görülen oyun sonunda gelecek güzel günlere göz kırpmanın oyun boyunca ortaya konan durum ironisiyle çelişkisi dikkat çekmektedir.

ENGİN: Limon'un sağlığına... Onu bekleyen güzel günlerin şerefine... kim bilir ne kadar çağdaş, ne kadar akıllı, bilgili, alımlı, hoşgörülü, alçakgönüllü, duru ve güzel bir insan olacak kızım... Olağanüstü bir dünya bekliyor onu... Her şeyin şimdikinden başka olacağı bir yeryüzü...

*Sahici insanların kurduğu gerçek tarihle, gerçek coğrafyanın kucaklaştığı  
bir dűnyada bűyűyecek Limon... kızım... (Baydur, 2016: 71)*

Oyun boyunca geri dűnűssűz bir tűkenmiřliđin, kabulleniliřin yarattığı durumu izleyen seyircide tűkenmeyen umudun gűstergesi olarak Engin'in sűzlerinin yarattığı çeliřki beraberinde bařka bir sorgulamayı getirmektedir. "Durum" bűyle ise Limon bebeđin, gelecekte babasının bahsettiđi řekilde yařamını sűrdűrmesi műmkűn műdűr? O gerçek tarihi yazacak sahiciler kimlerdir? Tam da burada Memet Baydur'un Limon'la dűnem aydınlarına bir ayna tutmak maksadında olduđunu sűylemek gerekir. Beklenen ۆzlenen gűnlerle gerçek durumun arasındaki çeliřkiye dikkat çekme ve mevcut bu eliřkide Tűrk aydınının eylemsizliđinin iřlevini sorgulatmaktadır. Limon, darbe sonrası baskı ve sansűr kořullarında, kűtű gidiřata karřı koymak için aydın kesimin toplum ۆnderliđine en çok ihtiyaç duyulduđu bir dűnemin oyunudur. Baskı ve sansűre boyun eđmekle, susup eylemden vazgeçip kabuđuna çekilmekle durumun daha kűtűye gitmesinin kaçınılmaz olduđunu da řűphesiz ki bilen Memet Baydur, Limon ile bir yandan 1980 darbesinin dűnem aydınları ۆzerindeki etkisini sebepleriyle ortaya koyarken bir yandan da onlara kendi mesajını da iletmiř, topluma karřı sorumluluklarını hatırlatmak için ironi ve mizahı iře kořmuřtur. Limon, oyun kiřilerinde gűrűlen eylem yoksunluđunun haklı sebeplerini, yazıldıđı dűnemin ađır kořullarını iyi ifade etmekle birlikte seyirci/okurun zihnine oyun kiřilerine dair "Durum bűyle de olsa bu kadar çok içmek, tűm yařam zeminini kaybetmek zorundalar mı?" benzeri sorgulamayı da yerleřtirmeyi bařaran bir oyundur. űnkű, yazar, hangi kořulda olursa olsun, aydınların toplum ۆnderliđi sorumluluđuna sahip olmaları ve dođrularını yűksek sesle

dile getirmeleri gerekliliğini savunmaktadır. Memet Baydur bu görüşünü “Memet Baydur’la Buluşma: Aydın Sorumluluğu, Oyun Yazarlığı ve Türk Tiyatrosu” adlı konferansta bir katılımcının sorduğu soruyu şu şekilde yanıtlayarak ifade etmiştir.

*KATILIMCI: ...Türkiye'nin mozaikini yansıtmak istiyorum dediğiniz için, acaba aydınların edilgen hâlini mi ortaya koymaya çalışıyorsunuz, yoksa asıl eleştirdiğiniz bu mu?”*

*MEMET BAYDUR: “Tabi ki edilgenliği eleştirmeye çalışıyorum. Benim için aydın doğru bildiğini yüksek sesle ve mümkün olduğu kadar kafaya kakıcı bir şekilde hiç yılmadan söyleyen insandır. Bazen durumu idare etmek için küçük tavizler vermeyen insandır ... edilgenliği sanki marifetmiş gibi hiçbir şey yapmadan sadece laf üreterek, ortaya hiçbir şey koymadan-üretmeden aydın olarak ortaya çıkanlarla da tabii dalga geçtim, şimdiden sonra da inşallah dalga geçeceğiz” (aktaran Kurt, 200: 156).*

## SONUÇ

Mizah tarihsel süreçte sosyolojik etkileri bakımından birçok düşünür tarafından incelemeye tabi tutulmuştur. Bu incelemeler sonucu ortaya konan çalışmaların hemen hepsi pozitif ya da negatif bir zemin üzerine oluşturulmuştur. Karşımıza çıkan ilk çalışmalarda bu zeminin genellikle negatif olduğu bilinmektedir. Mizah, yöneltildiği olay olgu ya da karakterin itibarını sarsmaya dayalı bir araç olarak görülmüş, toplumdaki etkileri bakımından genellikle saldırı işlevine odaklanılarak incelenmiştir.

Bergson'un görüşleri, gülmeyi toplumsal bir perspektiften değerlendirmesi, gülmenin bulaşıcı olduğunu da iddia etmesi bakımından toplulukta temsil edilen tiyatro sanatına ait komedi metinlerinin incelenmesinde önem arz etmektedir. Çünkü Bergson, mizahın etkisinin ortak değerlere sahip insanlardan oluşan topluluklarda arttığını, herhangi bir şeye, böylesi topluluklarda daha kolay ve şiddetli gülündüğünü öne sürmektedir.

Bergson, sosyolojik açıdan öncüllerine benzer biçimde, mizahı saldırı işlevi bakımından incelemeye tabi tutmuş ancak onlardan farklı olarak mizahın toplumsal bir düzeltme aracı olarak da etkisinden söz etmiştir. Bergson'a göre bir şeye toplulukla güldüğümüzde o şeyi kendimiz yapmayacağımıza söz vermiş oluruz. Mizah nesnesinin yerilmesinden öte bir anlam taşıyan, mizahı toplumsal bir olgu olarak ele alan ve toplum üzerinde yaratma ihtimali bulunan pozitif etkilere odaklanan bu düşünme biçimi; sahnede cezalandırılan mizah nesnesine benzer

biçimde gülünç duruma düşmenin yaratacağı itibar kaybını göze alamayacak olan toplum bireyleri için, mizahın özellikle tiyatrodaki bir otokontrol sağlama yöntemi olarak kullanılmasını mümkün kılmaktadır. Bir başka deyişle kaynağını olumsuz bir zemin olarak mizahın saldırı işlevinden alan bu düşünme biçimi otokontrol bağlamında toplumda sağlayacağı düzeltme ile olumlu bir hale dönüşmektedir.

Komedi metinlerinin salt güldürmek amacıyla olmadığı, mizahın toplumsal olay ve olgular üzerine kurulduğu durumlarda ironi, iki kutuplu yapısıyla oldukça işlevsel bir mizah aracıdır. İroni, tarihsel süreçte farklı konvansiyonlarda farklı formlarla karşımıza çıksa da doğasında barındırdığı zıtlık ve taşıdığı örtük anlam bakımından mühim bir mizah aygıtı haline gelmektedir. Çünkü ironinin, toplumca kabul görmüş eleştirel düşünceye kapalı olay ve olguları sıradanlaştırıp, görünenin ardındaki anlamıyla eleştirel düşünceye açması bakımından diğer mizah araçlarından daha işlevsel olduğu söylenebilir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun kökleri çoğunlukla komedi türlerine dayanmaktadır. Gelenekten gelen yatkınlıkla Batı etkisindeki Türk Tiyatrosunda da komedi türleri önemli bir yere sahiptir. Türk toplumunda çağa ayak uydurmanın gerekliliği düşüncesiyle Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketleri kapsamında dönüşüm halk hareketleri ile değil yönetim politikalarıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Bu sebeple komedyaların konuları genellikle gelenek eleştirisi ve yanlış Batılılaşmanın oluşturduğu komik durumlar etrafında toplanmıştır. Bu süreçte tiyatronun toplumsal değişim için bir araç olarak görülmesi fikri gitgide yaygınlaşmış, Cumhuriyet döneminde en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Geleneksel

Türk Tiyatrosundan gelen güldürü unsurları giderek geri plana çekilmiş, Batı komedyalarında olduğu gibi düşünce unsurları ön plana çıkmıştır. Türk Tiyatrosunda komedyaların toplumsal sorunları ele alma eğilimi 60'lı yıllarda en yüksek seviyeye ulaşmış, komedyalarda işlenen konular insan kusurlarından bu kusurları oluşturan toplumsal kaynaklara yönelmeye başlamıştır. 70'li yıllarda ise toplumsal sorunları ele alma biçimi politik tavır halini almış, komedyaların güldürü unsurları yazarların politik görüşleri etrafında şekillenmiştir.

Araştırmaya konu olan her iki oyun da belirgin bir siyasi görüş etrafında yazılmış, politik tiyatro unsurları taşıyan metinler olmamalarına rağmen mizah unsurları bakımından resmî ideolojiye ve buldukları devrin koşullarına eleştiri getirmeleri bakımından düşünce unsuru taşımaktadır. Her iki metinde de düşünce unsurunun dönem koşulları bağlamıyla “aydın olgusu” etrafında toplandığını söylemek mümkündür. Her iki yazar da aydın olgusu bağlamında durum ironisini ustalıkla kullanmış, düşünce unsurunu durum ironileriyle ortaya koyarken, karakterler üzerinden de dönem aydınlarına ayna tutmuşlardır.

Oyunlarla Yaşayanlar'da, Coşkun karakteri toplumu iyileştirmeye katkı sunamayan, belki de bu katkıyı sunabileceği mesafenin hep uzağında konumlanmış olan Türk Aydınının bir parodisi biçimindedir. Coşkun, durum ironileriyle bir yandan acıklı bir güldürü unsuru olarak karşımıza çıkarken bir yandan da farkındalığıyla yazarın dönem aydınlarına tuttuğu aynanın da taşıyıcı unsuru olarak metinde yer almaktadır. Yazar, Coşkun karakteri üzerinden topluma yabancılaşan dönem aydınını eleştirmektedir.

Benzer bir durum Limon için de geçerlidir. Limon'da aydınlar tam bir kimlik karmaşası içindedir. Oyunlarla Yaşayanlar'da Coşkun karakterinde belirgin biçimde görülen ironist tavır, Limon karakterlerinde de görülmekte, hatta Limon'da alaycılık sinizmin sınırlarına girmektedir. Limon'un darbe görmüş aydınları toplumda yaratılan korku kültürünün ispatı biçiminde suskun ve eylemsizdirler. Hayata devam etmenin yolu olarak sinik tavırlı gevezelikleriyle ve içki tüketimleriyle acıklı bir güldürünün nesnesi konumundadırlar. Acı ya da tatlı diye nitelendirilemeyecek bu durum oyunun adını açıklar biçimde tam bir ekşiliği ifade etmektedir. Bu ekşi durumun oluşmasında etkisi olan dönem koşullarına dar göstergeler metinde mevcuttur. Bu göstergeler bir yandan resmî ideolojiye ve iktidarın uygulamalarına dönük birer eleştiri olmakla birlikte Memet Baydur'un Limon'la asıl eleştirdiği dönem aydınlarıdır. Memet Baydur'un, Limon'un oyun kişileri üzerinden dönemin aydınlarına yönelttiği eleştiri, mevcut ağır koşullarla gerekçelendirilen "suskunluk ve eylemsizlik'tir.

Durum ironisi, karakterlerin içinde bulunduğu durumun kendi gördüğünden farklı anlamlar üretmesi demektir. Bir başka deyişle tiyatro metinlerinde durum ironisi genellikle oyun kişilerinin içinde buldukları duruma ait değerlendirmelerinin eksik ya da yanlış olması ve seyircinin bunun farkında olması ile kurulur. Oyun içinde oyun biçiminde kurulan Limon ve Oyunlarla Yaşayanlar'da ise karakterler içinde buldukları durum ironisinin farkındadırlar. Bu üst düzey farkındalıkla birlikte kaçışın, oyunlara sığınmanın yarattığı daha büyük çerçevede bir ironiden bahsetmek mümkündür. Oyun kişilerinde içinde buldukları durumun ironisine dair bu farkındalığı her iki yazar da oyun içinde oyun tekniğini ustalıkla

kullanarak sağlamıştır. Bu sayede oyunun bir katmanında bulunduğu durumun farkında olmayan ve bu sebeple mizah nesnesi durumuna gelen oyun kişilerinin komik durumu ile bir üst katmanda sahip oldukları farkındalığın yarattığı hüznün arasında oluşan çatışma her iki oyunun da asıl ironisini ve aynı zamanda düşünce ve eleştiri unsurunu oluşturmaktadır.

Oğuz Atay, Oyunlarla Yaşayanlar'da ezber cümlelerle yüceltilen resmî ideolojinin kayıtsız şartsız savunucusu, toplum önderliğini misyon edinmiş ancak topluma bir o kadar yabancılaşmış Türk Aydınının durumunu; Memet Baydur da Limon'da Türk aydınının dönem koşullarının ağırlığıyla gerekçelendirdiği suskunluk ve eylemsizliğini ortaya koymak için ironiyi ustaca kullanmışlardır.

## KAYNAKÇA

AND, M. (2014). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. (7. Baskı). İstanbul: İletişim

ARİSTOTELES. (2012). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). (21. Baskı). İstanbul: Remzi

AKDENİZLİ ÇELENK, Z. (1999). *1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Eğilimler ve Kaynakları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ALPAN, D. E. (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Eleştiri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

ATAY, O. (2007). *Tutunamayanlar*. (39. Baskı). İstanbul: İletişim

ATAY, O. (2017). *Günlük*. (24. Baskı). İstanbul: İletişim

ATAY, O. (2017). *Oyunlarla Yaşayanlar*. (28. Baskı). İstanbul: İletişim

BAYDUR, M. (2001). Memet Baydur'la Buluşma: Aydın Sorumluluğu, Oyun Yazarlığı ve Türk Tiyatrosu, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 1, 115-129

BAYDUR, M. (2006). *Sessiz Güvercinler Ülkesinde*. İstanbul: İletişim

BAYDUR, M. (2010). *Gözün Kahverengi Suyu*. İstanbul: İletişim

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

BAYRAKTAR, L., TEK, Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme*. Ankara: Aktif Düşünce

BAYRAKTAR, L. (2016). *Bergson*. Ankara: Aktif Düşünce

BELGE, M. (1998). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim

BERGSON, H. (2014). *Gülme*. Devrim Çetinkasap (Çev.) Ankara: Kültür

CEBECİ, O. (2008). *Komik Edebi Türler "Parodi, Satir ve İroni"*. İstanbul: İthaki

ÇAMURDAN, E. (2010). *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut

ÇEVİK, A. (2005). Sahnedeki Kültürel Travma: Oyunlarla Yaşayanlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 20, 41-71

FREUD, S. (2012). *Espiriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. Emre Kapkın (Çev.). (5. Baskı) İstanbul: Payel

GRAF, S. Ş. (2008). *Memet Baydur'un Oyunlarında Uygarlık ve Uygar İnsan*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GÜÇBİLMEZ, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz

GÜÇBİLMEZ, B. (2002) Türkiye Tiyatrosunda Romantik Karakterler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:13

<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/56355/1369.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

GÜLER, G., GÜLER, B.U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. Ankara: Yazıt.

GÜRBİLRK, N. (2015). *Mağdurun Dili*. (4. Basım). İstanbul: Metis

GÜRBİLEK, N. (2016). *Kör Ayna Kayıp Şark*. (5. Basım). İstanbul: Metis

GÜRBİLEK, N. (2016). *Vitrinde Yaşamak*. (8. Basım). İstanbul: Metis

GÜRBİLEK, N. (2016). *Yer Değiştiren Gölge*. (5. Basım). İstanbul: Metis

HALHALLI, H. K. (2013). *Sanatın İronik Boyutları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

KAMİLOĞLU, Z. (2014) *2002-2011 Dönemi Türk Siyasetinde Mizah*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

KIERKEGAARD, S. (2009). *İroni Kavramı*. Sıla Okur (Çev.). (3. Baskı). Ankara: İmge

KILIÇKAYA, D. (2016). Mizah Gazetelerindeki Bilgiler Işığında “Zamane Şıkları” ve “İşte Alafranga”. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. yıl:5, sayı:2, 45-66

KURT, F. (2009). *Memet Baydur Oyunlarının Absürd Tiyatro Özellikleri Bakımından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Osmangazi

Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

MOLIERE. (2016). *Cimri*. T. Yılmaz Öğüt (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut

MORREAL, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris

ORUÇ, O. (2016). *Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖĞÜT- EKER, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah / Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*. (2. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.

PEKMAN, Y. (2003). Oyunlarla Yaşayanlar ya da Yaşadığımız Oyunlar. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. 2, 37-65

SOKULLU, S. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. (1. Baskı) Ankara: Kültür Bakanlığı

ŞENER, S., YÜKSEL, A., ELMAS, F. (2002). *Elveda Dünya Merhaba Kâinat*. Ankara: Mitos-Boyut

ŞENER, S. (2011) *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. (4. Baskı). Ankara: Dost

ŞENER, S. (2011). Memet Baydur Tiyatrosu. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. 31, 109-140

ŞENER, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (7. Baskı). Ankara: Dost

ŞENTÜRK, R. (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre

TANER, H. (2015). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

TEVFİK, R. (2005). *Bergson Hakkında*. İstanbul: Çizgi

TURAL, S. (2016). Bir Aydın Parodisi: Tutunamayanlar. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, (Ekim), 37-42

ULUTAŞ, N. (2016). Bir Kara Mizah Örneği: Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası Oyunu. *Journal of Turkish Studies* 11. volume:11, issue:15, 553-576

ULUYOL, S. (2010). *Memet Baydur'un Oyunlarındaki Anlatıların İşlevleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

YALÇIN, F. (2010). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

YILMAZ, N.F. (2011). Geleneksel Ataerkillikten Modern Ataerkilliğe. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi*. sayı: 19, 105-128

YÜKSEL, A. (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. İstanbul: MitosBoyut

ZERENLER Dilek, (2009). Memet Baydur'un Tutunamayanları. *CIU folklor, edebiyat*. cilt:15, sayı:59, 157-182

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c3a4a593dfe12.95142162](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c3a4a593dfe12.95142162)



## ÖZET

Mizah kavramı üzerine çalışmalar yapan hemen her düşünür mizah kavramını pozitif ya da negatif bakış açısıyla incelemeye tabi tutmuştur. Tarihsel süreçte bilinen ilk çalışmaların genellikle mizaha negatif bir kavram olarak yaklaştığı ve mizahı saldırı işlevi üzerinden açıklama eğiliminde olduğu görülmektedir. Ironinin ise, bir mizah aygıtı olarak mizah nesnesinin itibarını sarsmak için bir araç olarak kullanımı bu çalışmalarda sıkça dile getirilmiştir. Türk Tiyatrosu'nda Batı etkisiyle düşünce unsurunun ön plana çıktığı bazı metinlerde ironinin böylesi kullanımına örnek metinlere sıkça rastlanmaktadır. Çünkü ironi, çift kutuplu yapısı ve en korunaklı alanlarda dahi yeni bir düşünme biçimi yaratmaya zemin hazırlayacak yıkıcı etkisiyle düşünce unsurlarının ifadesinde en elverişli mizah aracıdır. Bu bağlamda dramatik metinlerde düşünce unsurunun ifadesinde ironinin kullanımı Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar ve Memet Baydur'un Limon oyunları örneklemeyle ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Mizah, ironi, Henri Bergson, Oğuz Atay, Memet Baydur, Oyunlarla Yaşayanlar, Limon.

## ABSTRACT

Almost every philodophers who studies the concept of humor has scrutinized the concept of humor from a positive or negative perspective. It is seen that the earliest known studies generally approached humor as a negative concept and tended to explain humor through the attack function in throughout history. Using irony to undermine the reputation of the object of humor were mentioned frequently in these studies. Sample texts of this use of irony are frequently encountered in some text which the element of thought comes to the fore in Turkish Theatre. Because, irony with bilateral structure and its destructive effect that will prepare the ground for creating a new way of thinking even in the most sheltered areas is the most effective means of humor. In this context, the use of irony in expressing the element of thought in dramatic texts will be tried to be demonstrated by the examples of Oğuz Atay's Oyunlarla Yaşayanlar and Memet Baydur's Limon games.

**Key Words:** Humor, irony, Henri Bergson, Oğuz Atay, Memet Baydur, Oyunlarla Yaşayanlar, Limon.