

Tiyatroda Fars Tekniğinin Genel Çerçevesi

Burak AKYÜZ¹

ÖZ

Tiyatroda fars tekniğinin genel özellikleri ve bu özelliklerin tarihsel süreci üzerine bir araştırma yazısıdır. Komedinin alt türlerinden biri olan fars tekniği daha çok yazılı kaynaklar üzerinden değerlendirmeye alınmıştır. Antik Yunan'daki Attelan Farslarından başlayarak, günümüze kadar olan süreci ana hatlarıyla sorgulanmıştır. Tiyatro tarihi süreci içinde 'basit gülmece türü' anlayışından ziyade teknik özellikleri üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte çok eski zamanlardan beri var olan bu türün bugün hala nasıl yaşadığına dair fikir vermektir. Genelde kalın çizgili ve kaba komedi türü olan Antik Yunan dönemi Attelan Farslarıyla; dolantı ve cinsellik vurgusunun çok sivriltildiği Antik Roma dönemi Mimus oyunlarının bu türün atası olduğu noktasından hareket edilmiştir. Fars tekniğinin biçimsel olduğu kadar anlamsal özelliklerine de vurgu yapılmıştır. Bununla birlikte dönemsel olarak Antik Yunan ve Antik Roma tiyatrosunun fars tekniği anlamında karşılıklı karşılaştırmaları da bu anlamda yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Komedi, Fars, Sahne İletişimi, Dolantı, Kaba Komedi.*

General Features of Farce Technique in Theatre

ABSTRACT

It is a research article on the general features of the farce technique in theater and the historical process of these features. The farce technique, which is one of the sub-genres of comedy, has been evaluated mostly through written sources. Starting from the Attelan Farces in Ancient Greece, its process until today has been questioned in outline. In the historical process of theater, technical features were emphasized rather than the understanding of 'simple humorous genre'. However, it is to give an idea about how this species, which has existed since ancient times, still lives today. It was started from the point that the Attelan Persians of the Ancient Greek period, which are generally thick-lined and vulgar comedy, and the Mimus plays of the Ancient Roman period, in which the emphasis on entanglement and sexuality, is the ancestor of this genre. Emphasis is placed on the semantic as well as the formal features of the farce technique. However, periodically, mutual comparisons of Ancient Greek and Ancient Roman theater in terms of farce technique were made in this sense.

Keywords: *Comedy, Farce, Stage Communication, Rogue, Rough Comedy.*

¹Yazar, burakakyuz1@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3538-6372

Geliş Tarihi: 5 Ekim 2021, Kabul Tarihi: 12 Aralık 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v07i14007

GİRİŞ

Fars, komedyanın alt türlerinden biridir. Ancak komedyanın tersine komik olanı fiziksel hareket ve durumlardan çıkarır. Kalıplaşmış durumların, değişik kavga sahnelerinin komik varyasyonlarını içeren, kalıplı ya da steriotip oyun kişileriyle oluşturulan, kelime oyunlarının da sık sık kullanıldığı Fars, tuluat tiyatrosunun da başat türlerinden biridir. Fars, komik durumlara dayanır. Farsın özünü komik olan oluşturur. Bu komik olan oyun da, genelde 'durum' üzerine kuruludur. Komik olan komedyada olduğu gibi 'düşündürmeye, mesaj vermeye' yönelik değil, daha çok sadece güldürmeye yöneliktir. Yani farsın komedi anlayışı 'eleştirel' değildir. Bundan dolayı farsın oyun kişileri de olayları da abartılarak, karikatürize edilir. Olay örgüsü anlamsal olmaktan çok, fizikseldir. Olay örgüsü 'hızlı' bir şekilde hareket eder. Rastlantısallık ve yanlış anlama çok fazla kullanılır (Çalışlar, 1993: 69).

Tiyatroda fars türünü ve tekniğini açıklamak için tarihsel sürecini de ana hatlarıyla anlamak gerekir. Çünkü dünya tiyatrosu tarihinde gülmeye anlayışıyla beraber fars türünün de değişim ve dönüşüme uğradığı görülür. Öncelikle komedi ve fars türlerinin ilişki biçimini sorgulamak gerekir. Fars kavramının tiyatrodaki açılımı doğal olarak komedi kavramıyla ardışık ilerler. Öyle ki tarihsel süreçte Aziz Çalışlar tarafından yapılan 'komedyaya altlaşik oyun türü' açıklaması, komediyle farsın birlikte algılanması gerektiği sonucunu verir. Fars'ın ilk nüveleri doğal olarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda tragedyanın ağır havasını dağıtmak için aralara konulan 'Satyr' oyunları olarak ortaya çıkar. Satyrler, ilk sistematik güldürü unsuru olarak değerlendirilebilir. Antik Roma' da ise At-

tellan farsları bu türün ilk örneğidir. Attellan farsı, cinsellik vurgusu yüksek halk tiyatrosudur. Doğal olarak, yaşayış biçimine paralel olarak Roma güldürüsü biçimi daha kalın çizgili bir oyun türüdür. Bu kalın çizgili oyun türü, 'Mimus' türünü ortaya çıkarır ve Mimus oyunları 'halk tiyatrosu' örneğidir ve genelde grotesk oyun kişileriyle yaşam bulur. Günlük yaşamın sıradan konuları kalıp karakterlerle oynanır ve kalıp karakterler, dünya tiyatrosunda yavaş yavaş yerini almaya başlar. En ünlü Mimus tipi 'Stupidus', gittikçe daha da gelişip, İtalyan halk komedyası türü Commedia Dell'arte'yi; hatta Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanıp Karagöz'ü bile etkileyecektir. Bugün İngilizcede kullanılan Stupid (aptal) sözcüğü de bu fars tipinden doğmuştur (Redhouse Küçük Elsözlüğü, 2000: 458).

Tüm bunlar farsın 'önce'si olarak değerlendirilir. Komedyanın karşıtı olarak fars biçiminde, komediye fiziksel aksiyon belirler. Yani 'durum'lar komik olanın temel unsurudur. Bu oyunlarda 'kalıp' karakterler, gündelik yaşamdaki 'kalıp' durumları dövüş sahneleri ve bol mizanzenli bir oyunculukla sergilerler. Aynı zamanda bu tür 'steriotip' oyun kişileriyle de oynanabilir. Dil cambazlığının çok önemli olduğu fars türü, tuluat tiyatrosunun da kurallarının belirleyicisi olmuştur. Sürekli gülmeye türünde tekrarlanan 'güldürürken düşündürme', fars türünün ilgilendiği bir durum değildir. Daha çok 'güldürme'nin esas alındığı bu türde doğal olarak gülmeye türüne nazaran daha çok 'fiziksel sahne eylemi' beklenir. Bu nedenle daha abartılı bir gülmeye anlayışıdır. Durumlar, karakterler daha kalın çizgili konumlandırılır ve abartılır. Oyunun aksiyonel yapısı, daha fiziki ve hareketli bir şekilde yürür ve olay örgüsü çok hızlı bir şekilde seyircinin

gözünde cereyan eder. Olaylar ve durumlarda 'yanlış anlama', rastlantısal olarak asal unsur olarak sahnede olur. Bu 'yanlış anlama' konusunun en güçlü örneklerinden biri Shakespeare'in 'Yanlışlıklar Güldürüsü' adlı oyunundadır. Bu oyunda ikiz kardeş çiftin karşılaşma serüveni anlatılır ve kardeşler ikiz olmalarından dolayı birbirlerine benzemektedir. Sicilya'nın Sirakuza kentinden Antifolus, emrindeki uşağı Dromio'yla birlikte Efes kentine gelirler. Efes, hem Sirakuzalı Antifolus'un ikiz kardeşinin Efesli Antifolus'un; hem de uşağı Sirakuzalı Dromio'nun ikiz kardeşi olan ve Efesli Antifolus'un uşağı olan Efesli Dromio'nun yaşadıkları şehirdir. Sirakuzalı ikizler Efesli ikizlerin arkadaşları ve akrabaları ile karşılaştıkları zamanlar ortaya çıkan kimlik karışıklığı nedeniyle bir sürü çılgınca terslikler meydana gelmekte; yanlış yere dayak yemekler, enseste yakın baştan çıkartmalar, Efesli Antifolus'un hapse atılması ve (aldatma, hırsızlık, cinnet getirme ve şeytanların hâkimiyetine girme şeklinde) suçlamalar ortaya çıkmaktadır. Yanlışlıklar Güldürüsü, Shakespeare oyunları içinde en fazla farsî özellikler taşıyan oyundur. İçinde soytarılık ve kimlik karışıklıkları, cinaslar, yanlış anlamalar ve söz oyunları çok yer almaktadır. Shakespeare' in Yanlışlıklar Güldürüsü oyununda en güçlü farsî özelliklerden biri olan kaba komedi unsuru kullanılmıştır ve sadece bu farsî özelliğiyle bile yazarın diğer oyunlarından ayrılabilir. Kaba komedide Attellan Farslarından beri kullanılan 'dayak' komedisi burada da kullanılır ve sahnede farsî gülmece unsuru bununla sağlanır (Çalışlar, 1994: 310).

SIRACUSALI DROMIO -Sizi böyle keyifli görünce pek seviniyorum. Ama... Bu şakaların anlamı nedir, bana söyler misiniz efendiciğim?

SIRACUSALI ANTIPHOLUS -Hala mı yüzüme karşı benimle alay ediyorsun? Sözlerimi şaka mı sandın? Al öyleyse...Al bunu da!.. (Döver)

SIRACUSALI DROMIO -Tanrı aşkına yeter. Şakalarınız şimdi ciddileşti. Ama bu dayak da nereden esti?

SIRACUSALI ANTIPHOLUS -Ara sıra sana soytarıymışsın gibi davranarak yakınlık gösteriyor ve seninle gevezelik ediyorsa, sana ilgi göstermemle, küstahlık göstererek alay mı edeceksin? (Shakespeare, 2000: 32).

Bu sahnede efendisinin uşağına attığı 'dayak', sahne eylemine kaba komedi unsuru olarak hizmet etmiştir ve klasik Farlarda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Görüldüğü gibi olay örgüsü çok hızlı bir şekilde yürümüştür ve bu sahnede iki oyun karakterinin de genel özelliklerine dair ipuçları elde edilir. Kendi karakteristik yapılarına uygun eylemlerde buldukları izlenimini verirler. Öyle ki efendi efendiliğini; uşak da uşaklığını komik bir şekilde bize sahnede anlatır. Bu durumda karakterin kendisi kadar; karakterin sahnede yarattığı durum da farsidir. Ancak her şeye karşın fars, basit bir güldürmece türü değildir. 15. yüzyıldan sonra tüm Avrupa' da etkinliğini arttıran fars türü, İspanya' da 'Entremés' şeklinde oluşmuştur. Alman çoşumcu tiyatrosu ise tam da sözü edilen eleştirelilik yaklaşımıyla değerlendirmişler fars türünü. 19. yüzyıl Fransız tiyatrosu ise vodvil ve fars-komedy biçiminde gelişmiş, güçlenmiştir. Bu dönem Fransız tiyatrosunun en başarılı fars yazarı Georges Feydeau'dur. 1869 yılında Paris' de doğan ve 1921 yılında aynı şehirde ölen yazar, daha altı yaşındayken oyun yazmaya başlar. 1.Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde oyunları bine yakın temsil verdi. Bu dönemde genelde tek perde-

lik oyunlar yazan yazar, Moliere'den sonra Fransa'nın en büyük komedi yazarı olarak kabul edilmektedir. En büyük amacı seyirciyi güldürmek olan Feydeau'nun bulvar tiyatrosu biçiminde farsları, olay örgüsündeki bol hareketlilikle kendini tamamlar. Oyun ilerledikçe karmaşıklaşan dolantılı ve birbirinin ardı sıra yanlışı anlamalı durumlar oyunlarında sıkça vardır. Onun oyunlarında her replik, bir final etkisi yaratmaya yöneliktir. Feydeau'nun oyunlarında seyirciler kahkahalara boğulmaktadır ve bu durum neredeyse 'sözsüz oyun' denilebilecek bir hareketliliğe ve 'durum komedisi' ne sahip olan oyunlar yazmış olmasıyla açıklanır. Onun oyunlarında aynı zamanda güçlü bir tiyatro tekniğinin varlığı söz konusudur. Ölümüne dek 39 komedyaya yazmış olan yazar, Türkiye'de de bulvar komedisi adı altında oynanmıştır. Feydeau'nun farsları seçtiği kadın karakterler temel alındığında üç kümede değerlendirilir. Birinci kümede yer alan kadınlar, genelde orta sınıf kadın karakterlerdir. Bu kadınlar genelde erdemli olma özlemi içinde ve bunu hemen yitiren kadın karakterlerdir. Ancak akılları çelinse de kocalarına ya da sevgililerine de sadık olmayı başaran oyun kişileridir. İkinci kümedeki kadın karakterler ise işveli, baştan çıkarıcı kadın karakterlerdir. Son kümede ise erkeklerin tepesine binen, dominant kadın kahramanlar vardır. Bu yüzyılda Fransız ve Avrupa farsı Feydeau'yla beraber kendi kimliğini bulmuştur. (Çalışlar, 1995: 215-216). Bugüne gelindiğinde 'güldürü\komedi' türüyle birlikte anılır fars. İkinci Dünya savaşı sonrası oluşan Absürd tiyatro biçiminde (kimilerine göre de biçim değildir) fars, trajifars ve grotesk fars adlarıyla da anılmıştır. Örneğin Ionesco, tragifars kavramını kendi oyunlarını tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Absürd ve Karşı-gerçekçi ti-

yatronun öncülerinden olan Ionesco'nun tanımlamasından bir oyun yazma biçimi de olduğu anlaşılmaktadır. Tragifars, tragedya öğeleriyle, fars öğelerinin birbiriyle harmanlanması değil; fars ve tragedyanın özünde birbirinin yerine geçmesinin açıklamasıdır. Böylece 'gerçeklik' tragifars olarak tanımlanır. Yani düz bir gerçeklik anlayışı yerine, gerçekliğin hem bir tragedyaya hem de bir fars olarak nitelenmeye çalışılmasıdır. Bunun dışında İsviçreli yazar Dürrenmatt da oyunlarını tragifars kavramıyla tanımlamıştır (Çalışlar, 1993: 69-70).

Fars, tiyatro tekniği anlamında 'kapı-pencere dramaturgisi' eğrilemesi şeklinde adlandırılır. Türkiye'de fars denince tabii ki ilk akla gelen örnek Dormen Tiyatrosu'dur. Özellikle ellili yıllardan itibaren oynanan farmlar çok geniş seyirci kitlelerine ulaşmayı başarabilmiştir. Haldun Dormen, en büyük fars oyun yazarlarından Ray Cooney'in oyunlarını Türkiye'de ilk sergileyen tiyatro insanlarından biridir. Fars yazmanın temel zorluklarından biri, matematiğin neredeyse sondan başa doğru işlemesidir. Bazı farmlarda –ki çoğunluğu durum komedisidir- öykünün önceleri hakkında seyirciyey\okuyucuya bilgilendirmeler yapılır (Çalışlar, 1993).

FARS TEKNİĞİ

Fars Türünün Tarihsel Gelişimi

Fars, bir komedi tekniği olduğu için bunun tarihsel gelişimindeki oluşum basamakları da bizim için önemlidir. Komedi türünün ilk çıkış noktası Antik Yunan tiyatrosudur ve bu dönemde 'Eski Komedyaya' ve 'Orta Komedyaya' ve 'Yeni Komedyaya' olarak sınıflandırılmıştır. Eski komedyaya, İÖ. 427'de komedyaya yazarı Aristophanes'in ilk oyununun temsilinden daha önce or-

taya çıkmıştır. Bu tür, İÖ 486 yılında, Antik Yunan tanrısı Dionüsos adına düzenlenen şenliklerle beslenip gelişmiştir. Bolluğu ve bereketi simgeleyen Dionüsos şenliklerinde ocak ayında düzenlenen şenliğin adı Lenia'ydı. Bu şenlikle fallik ezgiler söylenirdi. Dionüsos, aynı zamanda 'çoşkunluğu' simgelediği için komedi türünün ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Yunancada 'Komodia' sözcüğü 'komos şarkısı' olarak karşılır. 'Komos' sözcüğü ise curcuna, eğlence, cümbüş anlamlarını karşılır. Görüldüğü gibi sözcüğün etimolojisi de içeriğiyle ilgili bilgi vermektedir. Peki, 'komos' ilk olarak nerede oynandı? Birçok coğrafyada, bağbozumu şenliklerinde kaba güldürüler ilk olarak oynanmıştır. Özellikle Sicilya, Megera bölgesinde. Bu şenliklerde köylüler içki içer, kalabalık gruplar halinde kırsal alanlarda dolaşırlar, karşılıklarına çıkan insanlara nüktedan bir şekilde sataşırlar ve kadınları öperlerdi. Ancak yine de bunun 'kontROLSÜZ' bir süreç olduğunu söylememiz yerinde olmaz.

Öyle ki tragedyanın doğuşunda olduğu gibi komedyanın doğuşunda da 'inansal' bir süreç olduğu ortadadır. Çünkü bu şenliklerde sepetlerde Dionüsos'a sunulacak kurbanlar taşınır. Sepet, Dionüsos'un doğumunu simgelemektedir. Çünkü tanrı Dionüsos, zaten kelime anlamı olarak da 'iki kere doğan' anlamına gelmektedir. Bu 'yeniden doğum' ritüelinde bolluğu, bereketi, üremeyi simgeleyen heykel 'fallus'lar (erkek cinsel organı) taşınır. Tragedya gibi komedya da inansal bir düzlem üzerine oturmaktadır. Tragedyanın çıkış noktası Ditrambos'tur. Yani Tanrı Dionüsos'a tutulan yasta söylenen ezgili şarkılar. Bununla beraber Komediya da Dionüsos adına düzen-

lenen eğlence ve kutlama ritüellerinden doğmuştur. İÖ VI. Yüzyılda Megara'da bir komedi türü vardır ve bu tür doğaçlamaya dayanır. Sicilya'da ise Aiskhülos'un çağdaşı olan bir yazar olan Epikarmos, ilk komediya metinlerini yazmıştır (Nutku, 2000: 41-42). Bununla birlikte, iki kişinin karşılıklı konuşmasına dayanan bir güldürü türü ortaya çıkmıştır Sicilya'da: Mimos. Gülmeden daha geniş anlamda bakılacak olursa tiyatronun kökenindeki 'mitos'un ve öyküsellik; aynı toplumların bellekleriyle de doğru orantılı olduğunu görürüz. Bu aynı zamanda mekânsal anlamda da bir uzantıdır. Tiyatro, kelime anlamıyla da 'seyir yeri' sözünü karşılamasından dolayı, gerçekleştiği alanı da bizimle ilintilendirir. Halk komedilerinde 'Pazar yeri' önemlidir. Çünkü tiyatronun mekânsallığına önemli bir katkıdır. Tiyatronun ilk metinsel gelişim gösterdiği Antik Yunan kültüründe, ortak kültürde yer alan öyküler, yeniden anlatılarak tiyatro sahnesine getirilmiş olur. Aristo özellikle Poetika'da bu tanımı özellikle kullanır. Orada tragedyanın başı sonu belli olan bir olayın taklidi olduğunu belirtir. Yani 'sıfırdan yaratım' öykülerin yerine var olan öykülerin tiyatral formda yeniden yorumlanması baskın olmuştur.

Komedyanın ilk adımının atıldığı kent olan Megara, bir demokrasiydi. Öte yandan Sicilyalı Epikarmos, oyunlarını yazarken, çok fazla otoriter bir rejim benimseyen tiranların gölgesinde yazdı. Böylelikle ilk komediya yazarı, ilk sansürüyle de karşılaşmış oldu. Eski Komediya, Atina'nın demokratik rejiminde büyüdü. Atinalılar için komedya, kendilerini, yaşamlarını gördükleri bir durumu bir yerde. Komedyanın insana ve topluma kendini gösterme, ona ayna tutma işlevi aslında hiçbir zaman değişmedi tarihsel

süreç içinde. Ki bu başlangıcında da aynı amaca hizmet etmekteydi. Roma döneminde ise daha 'kaba çizgili' bir komedi anlayışı vardır. Ki bu durum fars tekniğiyle de biçimsel olduğu kadar anlamsal olarak da paraleldir. Roma döneminde tiyatroyla ilgili kavramsal ve kuramsal derinlikten çok, tiyatronun toplum üzerindeki işlevselliği ve biçimselliği üzerinde durulur. Antik Roma' da tiyatronun daha çok toplum gereksinimlerine yanıt vermesi amaçlanır. Ve bu anlamda dünya tiyatro tarihinde ilk kez 'seyirciye göre tiyatro' meselesi ortaya çıkar. (Nutku, 2000: 42.) Komede, 'komik olan'da da ve -nihayetinde fars tekniğine kaynak olacak- 'kaba komedi'de de 'halkın beğenisi' çok güçlü bir şekilde kendini göstermeye başlar. Yapı, yontu, konuşma gibi alanlarda bilgi veren kitaplar yayınlanmıştır bu dönemde. Yani artık alan sınırlamaları söz konusudur. Roma döneminde tiyatroyla ilgili yazılan kuramsal yapıt sayısı çok azdır. Plautus, bazı komedyalarının önsözünde, komedinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar yapmıştır. Böylelikle komedyanın nasıl olması gerektiği sorgulaması başlamıştır. Komediyle ilgili bir arayış söz konusudur.

Hem anlamsal olarak hem de biçimsel olarak yeni bir tür sıfatlandırılmaya başlanmıştır. Halkın beğenisi gülmece anlayışını yönlendirdiği gibi Roma' da halk için aynı zamanda bir 'alışkanlık' haline gelmiştir. Öyle ki yılın büyük bir bölümünü gösteriyle geçiren Roma toplumu, bu gösterilerin azalmasıyla beraber bir halk ayaklanması dahi gerçekleştirir. Bu ayaklanmalarda 'Circes et Panes' diye bağırır. Yani aç kaldığında isyan eden halk 'Gösteri ve Ekmek' diye bağırır. Böylece gösterinin hayatiliği kendini daha güçlü hissettirir. (Güçbilmez, 2006: 25.) Bu-

rada 'gösteri'den kast ettiğimiz salt gülmece değildir elbette. Ancak gülmece gösterinin başat öğelerinden bir olduğu yadsınamaz. Roma yönetimi, başta Sezar olmak üzere, her ikisini de halka sağlama zorunluluğunda hissetmişlerdir kendilerini (Nutku, 2000: 42).Cicero da tiyatroyla ilgili görüşler açıklar ancak bunların hiçbiri gerçek anlamda bir dramaturgi değeri taşımaz. Roma sanatının genel özellikleriyle tiyatrosu arasında belli benzerlikler vardır. Roma sanatının başka bir özelliği de kompozisyonların etkileşim halinde oluşudur. Buralarda yer alan figürler Antik Yunan' da olduğu gibi kendine özgü bir biçimde değil, daha genele hizmet eden bir anlayış içinde sergilenmiştir. Roma sanatı genel anlamda içerikten çok biçime önem vermektedir ve bu yönüyle dış görünüş anlayışı Antik Yunan sanat anlayışına göre daha çok ön plandadır.

Kabartmalarda görülen eylemlilik ve birbirine koşutluluk, aynı şekilde Roma komedyalarında görülen bol hareketlilikle, birbirine geçen dolantısallık arasında bir bağ vardır. Komedyanın hareketli yapısı; daha doğrusu hareketli bir yapı kazanması doğal olarak seyirci algılarını da bu yönde değiştirmiştir. Bu komedyalarda seyirci anlama ve algılama süreçleriyle çok fazla ilgilenmez. Bu anlama, komedyanın toplumsal yararına yönelik bir anlama çabası da değildir. Tamamen o durumdan çıkarılacak olan hazla ilgili bir süreçtir. Roma komedyalarında ortaya çıkan dolantının nasıl çözümleneceği en büyük merak unsurudur. Buradan gelişen fars tekniğinin de seyircide yaratmak istediği asal emel budur. Yoğun, statik, anlam arayan uzun konuşmaların yerine gövdesel eylem ve bol dış aksiyon vardır. Olay örgüsü düzenli değil, karmaşık bir yapıda kurgulanmıştır.

Olay örgüsü, tüm bu karmaşık süreçler çözüldüğünde sonuca bağlanır. (Şener, 1998: 54) Doğal olarak bunun bilinçli bir seçim olduğu görülmektedir. Bu da tiyatro tarihinde ilk kez 'kurgu' tekniğini de getirir. Tiyatro kuramcılarının en çok ilgisini çeken nokta da bu olmuştur Roma komedyelerinde. Kurgusal oyun düzeni ve bu oyunun aynı zamanda kimi yerlerde ahlaki eğiticiliğinin olması. Haz verme ve eğitime paralelliği Roma komedyası anlayışı için doğru bir kullanımdır. Bunu kuramsal olarak ilk ortaya atan kuramcı da Ars Poetika'nın yazarı Horatius'tur (Neyzi, 2003: 71).

Antik Roma dönemi komedyası yazarlarından söz edecek olursak, ilk olarak Plautus'tan söz etmek gerekir. İÖ. 254-184 yılları arasında yaşamış olan yazar, Amphitrio adlı oyununun girişinde şöyle bir açıklama yapar: '*Krallar, Tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna kadar komedyası etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım, içinde bir köle var, onun için, demin de dediğim gibi, yarı tragedya ederim, yarı komedyası.*' (Şener, 1998: 56-57.) Öncelikle türler birbirinden kesin ve net bir şekilde ayrılır. Bu ifadeden anlaşıldığı gibi oyunun içinde bir köle vardır ve bundan dolayı oyun komedyası sınıfına girmektedir. Elbette ki komedyası sınıflandırmasının kıstası salt köle olamaz. Ancak bir köle olması dahi onu komedyası diye adlandırmamıza yetmektedir yazara göre. Aristo, Poetika'da tragedyanın ve komedyanın farklı iki tür olduğunu net bir şekilde tanımlar. Tragedyanın 'ortalamadan yukarı'; Komedyanın ise 'ortalamadan aşağı' insanları hedef alması gerektiğini belirtir. Yani tragedya, 'sıradan' seyirci için değildir. (Aristoteles, 2009: 82-86.) Zaten Roma dönemi tiyatro kuramı

da Poetika'nın bir sentezidir. Plautus'un bu özür açıklaması gibi olan söyleminde dikkat çeken başka bir unsur da halkın tiyatroya ve komedyaya bakış açısıdır. Kralar, Tanrılar komedyası içinde olmamalıdır. Ve bunun üzerine yazar, bir 'dengeleme' unsuru kurmak istemiş ve yarı komedyası yarı tragedya şeklinde betimlemiştir. Komedi ve Fars'taki biçimcilik anlayışıyla da bir ölçüde paralel bir saptamadır bu durum. Tiyatro artık biçimsel bir süreçte de ele alınmaktadır. Bir diğer komedyası yazarı Terentius ise İÖ. 192-153 yılları arasında yaşamıştır. Terentius da Plautus gibi komedya yazarlarında Yeni Yunan Komedyasından örnekler göstermiştir. Terentius, oyunlarında birden fazla Yunan komedyasının öyküsünden yararlanmış ve bu olay örgülerini birleştirerek bütüncül bir yapıt meydana getirmiştir. Bu yeni tekniğe de 'kontaminaton' denilmiştir. Bu durumu yazar şu şekilde savunmuştur: Önceki kaynaklar adapte edilirken, bunlara Latin dilinin güzellikleri eklenmiştir ve bu durum bir 'yorum' oluşturmuştur. Ayrıca yazar, kendinden önce yazılan oyunlardaki kişileri kendi oyununda değerlendirmeyi kişisel bir hak olarak görmüştür. Cicero ise (İÖ.106-43) 'De Oratore' adlı yapıtında 'gülünç' olanın tanımlamasını yapmıştır. Komedyada kullanılan 'zaaf'ın nasıl olması gerektiğiyle ilgili açıklamalar bulunur bu yapıtta. Komedyada olması gereken oyun kişilerinin niteliklerini belirtmiş ve güldürme biçemleriyle ilgili görüşlerini açıklamıştır. Cicero'ya göre gülünç olan 'İğneleyici olduğu belirtilen ama sahnede gösterildiğinde seyirciye iğneleyici gelmeyen bir çirkinlik ve biçimsizlikten ileri gelir'. Komedyada sergilenen zaaf, acı ve huzursuz edici olmamalıdır. Ne yüksek bir felaket duygusu, ne fakirlik, ne de silahlı saldırı komedyası oyununda

bulunmamalıdır. Acının görüntüsü de sergilenmesi de tatsızdır. Cicero, komedyaya uygun olan oyun kişilerinden söz ederken, komik olmaya yatkın olan, kullanılabilir tiplerden de söz etmektedir: 'huysuz, kuşkucu, kibirli' vb. tiplerdir sözünü ettiği. Cicero, tip güldürmecesinin yanında sözün de öneminden söz etmektedir. Söz ve anlatımla sağlanan güldürme yönteminden de söz etmektedir. Sözle gelen gülme daha çok, sözcük oyunları, kelime cambazlıkları, ters anlamalar, şaşırtma yollarıyla sağlanır ki Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da bu sıklıkla kullanılır. Düşünceden kaynaklanan gülmede ise daha çok, hayallerin yıkılması, abartı bir karikatürize durum, kötü ve utanç verici olana benzeme\benzetme, tersinleme, uygunsuz birleştirmeler, masum görünme numarası vb. biçimlerle elde edilmektedir. Ortaçağ kuramcısı Donatus, Cicero'nun şu saptamasını aktarır: 'Komedyaya, hayatın yansıması, adetlerin görünüşü, gerçeğin aynasıdır'. Cicero'nun bu belirlemesi kendinden sonra pek çok tiyatro insanını etkilemiş ve günümüzde komedyanın, 'komik olanın' tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. (Şener, 1998: 57.) Gülmenin yaşamsallığı ve halkla olan temasları üzerine eskiden beri görüş öne sürülür. Konu komedi ve komik olan olduğunda 'ansal' ve yaşamsal olanlar daha çok önem kazanmaktadır. Bu, Komedinin diğer türlerden üstün değil, farklı olan yönünün açıklanmasıdır. Öyle ki Aristoteles, Poetika adlı yapıtında komedyayı 'Ortalama-dan aşağı olan insanların taklidi' olarak tanımlar. Roma döneminde, komedyanın, tragedyaya daha çok tercih edildiği ortadadır. Bunda, toplum düzeni, refah seviyesi ve imparatorluğun uyguladığı yönetimsel politikalar da etkilidir. İÖ. 2. ve 1. yüzyıldan tam anlamıyla algıladığımız

komedyanın ve tragedyanın keskin biçimlerle birbirlerinden ayrılmış olduğudur. Güldürünün tanımı, komik olanın teknik özellikleri, komediye sağlayan söz ve tip özellikleri tanımlanmıştır. Cicero'nun gülmece tekniğiyle ilgili görüşlerinin Aristoteles'in izinde olduğu görülür. Komedyanın günlük yaşamın bir taklidi, aynası olduğu düşüncesi Yunan yeni komedyasının ve Latin komedyasının genel izleğidir. Tragedyanın ortalamanın üzerindeki kişileri ve olayları ele almasına karşılık, komedyanın günlük ilişkileri sorgulaması, idealize bir durumla süreci ya da durumu düzeltmesi değil sıradan yaşamsal gerçeklerle ilgilenmesi temel istek olmuştur. Biçimden söz ederken, Horaitus'un sözcüklerin kullanımıyla ilgili farklı önerileri de vardır. Sözcük seçiminde farklılıktan yana olduğu gibi, konuşma kullanımında da farklılıktan yanadır. Türlerle göre farklı konuşmalar kullanılmalıdır. Tragedyaya uyan konuşma, komedyaya uymaz. Her duygu, her istem, kendine özgü biçimiyle yazılmalıdır ve sergilenmelidir. Roma egemenliğinin sürdüğü dönemde tiyatro 'eğlendirme ve eğitime' işlevini gördüğünden doğal olarak eleştirel boyutu daha ikircikli bir durumda kalmıştır. Böylece tiyatro dramatik öz ve biçim açısından çok nitelikli bir konuma gelememiştir. Yani daha basite indirgenmiş ve kalıcı olması zor olan bir gösteri türü haline gelmiştir. İ.S. II. yüzyıldan itibaren bu basitleşme süreci daha da büyüyerek tiyatronun 'düşünsellik' katmanı tamamen ortadan kalkmıştır. Sonrasında tiyatro temsilleri konularını ahlaka aykırı olan temalardan seçmeye başlamıştır. Seyircide şehvet ve cinsel haz duygusunu yaratma süreci başlar. Özellikle Marcus Aurelius gibi imparatorlar, artık adına tiyatro dahi denilemeyecek bu gösterileri başta ahlaki açıdan tehlikeli bulsa da; halkın

eğlencesi olduğu için göz yummuşlardır. Böylece halk, hoşça vakit geçirerek, siyasal konularla ilgilenmemektedir. Bundan dolayı senato tiyatroyu yasaklamamıştır. Roma’ da oynanan komedi bu anlamda ilk defa yönetimle tiyatroyu karşı karşıya getirmiştir. Komedinin de farsın da doğal olarak yapısında ‘hareketlilik’ vardır ve bu hareketliliği kontrol altına almak, tragedya türünde olduğu gibi çok kolay değildir. Bu durum aynı zamanda Roma’nın çok tanrılı inanç yapısının tiyatroyu, kendisine düşman görece kadar etkin bir güç olarak değerlendirmemiş olmasıyla da açıklanabilir. (Şener, 1998: 58-59).

Ortaçağ tam anlamıyla din egemenliği altındadır ve tiyatrodan seyirciyi eğlendirmesi istenmez. Kilisenin ortaya koyduğu şartlar, tiyatronun dine hizmet etme koşuluyla var olması şeklindedir. Komedi ve Fars türünün en çok zorluk yaşadığı dönem Ortaçağ dönemidir. Komedi, yapısı gereği insanda kimi duyguları da kıskırtabilir. Ortaçağ, ‘yaşamsal’ olandan çok ‘öte dünyasal’ olanla ilgilendiği için komedinin gelişmemiş olması rastlantısal bir durum değildir. İ.S. II. yüzyıldan itibaren Roma’da komedi anlayışı özellikle ‘Mimus’ türüyle, seyircilerin cinsel hazzına yönelik bir hale gelmiştir. Mimus oyunlarında evlilik aldatmacaları ve zinanın sıkça işlendiği bilinmektedir. Ve farsın ilk nüvelerinden biri olarak da Mimus oyunlarını gösterebiliriz. Özellikle kalıp tip Stupidus. Doğal olarak Mimus’lar Hıristiyan din ve ahlak kurallarına da saygı göstermediler ve sonunda Kilise tarafından Afroz edildiler. Mimus komedisi yapısı gereği, ‘bol dış aksiyonlu, şehvet duygusu yüksek, kıskırtan’ bir oyun anlayışıydı. Doğal olarak bu süreçlerle beraber tiyatro, bir ‘günah yuvası’ olarak adlandırıldı (Tuncay, 1992: 7).

Ortaçağ, tiyatroya çok fazla suçlama getirmiş ve dine hizmet etmeyen bir tiyatro anlayışını benimsememiştir. Daha çok bu makalenin konusu komedinin ve farsın gelişim süreci olduğundan, kilisenin Mimus’un içeriğine ilişkin sert eleştirilerinin haklı mı haksız mı olduğu konusuna fazlaca değinilmeyecektir. Kilise içinde oynanan oyunlarla, rahipler kendi tiyatrolarını zaten yaratmışlardır. Burada İsa’nın başından geçen mucizeler canlandırılır ve bu ‘sunum’un seyirci gözünde daha etkili olduğu savunulurdu. Mimus ve Pantomimus oyuncularını bu suçlamalara karşı, herhangi bir düzenlemeye gitmemişlerdir. Hatta Vaftiz törenleriyle alay eden oyunlar dahi oynamışlardır. Kilise doğal olarak tiyatroya düşmanca bir tavır sergilemiştir ve tiyatroların kapanmasını sağlayabilmiştir. Oyuncular da Roma dışına sürgüne gönderilmiştir. Herhangi bir Hıristiyan’ın oyuncu olması ya da oyuncuyla evlenmesi durumunda ‘afroz’ ilan edileceği duyurulur ve bu durum uygulamada da kendini var ederdi (Tuncay, 1992: 15).

Ortaçağ genel yapısı itibariyle komedi türünün gelişmesine çok uygun bir saha olamamıştır. Ancak tüm yasaklamalara ve sürgünlere karşın, komedi temsillerinin gizlice de olsa bazı yerlerde oynandığı bilgisi aktarılır. Bu da insanın içindeki gülmeceye olan merakın, ilginin içgüdüsel olduğunun bir kanıtıdır. Her koşulda, tarihte gülmece türü –Ortaçağ’ da bile- varlığını bir şekilde sürdürmüştür. (Tuncay, 1992:15.) Ortaçağ karanlığında oldukça fazla sekteye uğrayan gülmece türü, Rönesans ‘la beraber tekrar ivme kazanmaya başlar. Rönesans dönemi felsefesi daha çok ‘bireyci’ bir anlayış üzerine inşa edildiğinden dolayı, bireysel olan, gülmece daha sıklıkla

kullanılmıştır. Dönemin en önemli gülmece türü Commedia Dell'arte adındaki İtalyan Halk tiyatrosu biçimidir. Commedia Dell'arte dolantsallık özelliğinden dolayı fars türüne en çok kaynaklık eden yapılardan biridir. Bu türle birlikte tiyatroya kalıp karakter olgusu artık tam anlamıyla yerleşmiştir. Bunun ilk örneğini Roma dönemi tiyatrosunda Mimius türünde, Stupidus karakteriyle görmüştük. Commedia Dell'arte tiyatronun merkezine 'oyuncu'yu yerleşmiştir ve o tiyatro biçiminin 'her şeyi' haline gelmiştir. Bir oyuncu bir karakteri ömür boyu oynamaktadır. Kalıp karakterler, oyundan oyuna değişiklik göstermez, sabit kalırlar. Yaşları, sosyal durumları, hareketleri, karakterleri değişmez. Ancak bazı Dell'arte oyuncularının kişisel yorumlarıyla bazı kalıp karakterlere belli yorumları eklediği kaydedilmiştir. Kalıp karakter meselesi bizim için önemlidir. Çünkü bu süreçle gülmece belli 'seyir alışkanlıkları' çıkmıştır. Seyirci durumdan önce 'alışmış olduğu' kalıp karaktere gülmeceye başlamıştır. Yeni bir gülmece tipi, yeni bir gülmece geleneğini başlatmıştır. Rodlin kitabında "Commedia'nın kökeni nedir?" sorgulamasını yapar. Dell'arte, komedinin gerçek anlamda başlangıcı mıdır? Yani ondan öncesini 'toplumsal hazırlık' evresi olarak mı görmeliyiz? Doğal olarak bu türde uygulanan 'doğaçlama' anlayışının teknik olarak bir yenilik getirmiş olduğunu söyleyebiliriz. Doğaçlamayla beraber kurgulanmış hareketten çok, 'ansal eylem' ön plana gelmiştir. Bu aynı zamanda dil, kültür ayrımlarını da ortadan kaldırmıştır. Dell'arte İtalya'da ortaya çıkmış olan bir tür olmasına rağmen, İtalyanca bilmeyen ülkelerde de oynanabilmiştir. Özellikle okuma-yazma bilmeyen halk için eylemsellik meselesi önemli bir noktadadır. Komedinin kökeninde kalıp karakter meselesi

kadar, hareket gülmece ve doğaçlama gülmece meseleleri de önemlidir. Gülmece konusunda 'hareket' Dell'arte türüyle kuramsallaşır. Yani salt rastlantısal bir hareket biçimlemesi olarak bunu adlandıramayız. Oyunlar tam anlamıyla yazılı bir metine de dayanmaz. 'Scenario' adı verilen, adından da anlaşıldığı gibi sadece olay örgüsünün ve konunun açıklandığı bir kanava olan metinler, yazılı anlamda bu türün eldeki tek somut kaynağıdır. Scenario senaryolarında topluluğun oyundaki ana çatışmanın ne olacağı konusunda fikir birliğine varması da arzulanır. Ana hatlarıyla olayı kavrayan oyuncu, devamını tamamen kendi yaratıcılığıyla tamamlar. Tüm bu unsurlara karşın komedi kavramının basitleşmesi tehlikesi bu topluluklar için de söz konusu olmuştur. Kaba komediye -ki Mimius gibi bir kaba komedi değil- her halk sınıfının tepkisi aynı olmamıştır. Karşı tepkiler de komedi tarihi sorgulanırken göz önünde tutulmalıdır. Rudlin, Tommaso Garzoni'nin 1580'lerde kaleme aldığı bir değerlendirmeyi aktarır: *'Onların sayesinde komedi sanatı çamurlara gömülür. Efendiler, onları topraklarından atar, yasa onları hor görür, değişik uluslar onları birçok şekilde küçümser; bütün dünya sanki uygunsuz davranışları varmış gibi haklı olarak onları reddeder. Bu nedenle toplulukların birbirinden ayrılmış olduklarını görürsünüz... Eğer oynamak ve para kazanmak istiyorlarsa, izinler ve ruhsatlar her yerde gösterilmek zorundadır. Çünkü gittikleri her yerde bir yığın skandala neden olan bu aşağılık ırk herkesi tiksindirmiştir. Valerio'ya göre bunun nedeni, Marsilya şehrinin hiçbir zaman soytarılar yüzünden acı çekmek istememesidir. Bir şehre girdiklerinde, davulcu 'kibar oyuncuların' geldiğini hemen duy-*

urur... Doğaları gereği, ayaktakımı yeni ve tuhaf şeyler izlemeye can atarak hemen oturacakları bir yer bulmak için koşuşturur ve giriş ücretlerini ödeyerek handaki önceden hazırlanmış salona geçerler.(Rudlin, 2000:10-15.) Rudlin'in aktardığı bu pasajda Garzoni, gülmece kavramına, görülüyor ki kendi beklentilerini eklemiştir. Aslında bu tarz gelişen bir komediyle toplumsal mizah arasında da paralellikler vardır. Komedi de mizah da 'uzlaşmak' tan ziyade daha çok 'sataşma'yı seçmiştir. Doğal olarak aynı zamanda 'aşağı tabaka' halklara da yansıyan bir biçim olan komedide her zaman terminolojik ifade durumu açıklamaya yetmemektedir. Commedia Dell'arte sözcük anlamı olarak tam çevirisi 'sanatçıların komedisi'dir. Aynı zamanda bu gösteri biçimini, amatörlerden ayırmak için 'Usta işi komedyâ' tanımlaması da yapılır. Carlo Goldoni ise bu komedi türünü, bir tiyatro sanatçısı olarak yazılı gülmece türünü, maskeli ve doğaçlamaya dayanan güldürüden ayırt etmek için kullanmıştır. Kalıp karakterlerden biri uşak Zanni'dir. Hiçbir kişisel varlığı olmayan ve yaşamak için çalışmak zorunda olan bir tiptir. Mesleki özelliğini oyunlarda belli oranda gösterir. Zanni, hizmetçi olmasının getirmiş olduğu sosyal sınıf özelliklerinin de etkisiyle yaşamda kalma dürtüsü en yüksek olan tiptir. Bir açlık spazmı sorunu vardır ve bu sorun Zanni'yi obur bir tip haline getirir. Zanni'nin doymak bilmez yapısının tek açıklaması fiziksel açlık sorunu değildir. Bu aynı zamanda komedi oluşturmada önemli bir özelliktir bu karakter için. Bu özelliğini kendince alay etme unsuru olarak da kullanır Zanni. (Rudlin, 2000:17.) Böylece karakter, kendinde olan bir zaafı gülmece unsuru olarak kullanır. Açlık doğal olarak çok insani ve fiziksel bir sorundur. Zanni, bunu komedi unsuru haline getirirken ken-

di oyunculuk işlemlerini de doğal olarak beraberinde getirir. Zanni bilgisiz ve kaba bir hizmetçidir. Bu iki özellik de dünya komedi tarihinde sıklıkla kullanılan özelliklerden ikisidir. Kendini eleştirme, değerlendirme gibi durumların yerine suçu karşı tarafa yıkmaya çalışan bir komedi tipidir. Hile yapar, tuzak kurar ve bunları yaparken doğal olarak ne kadar kurnaz olduğunu seyirciye gösterir. Hemen her oyunda kişisel özellikleri algılanır Zanni'nin. Ancak her durumda gülünecek bir durum oluşturur Zanni. Elindeki sopayla önüne gelene vurmaktan büyük bir keyif alır. Bu aksesuar Roma Mimus'larında kullanılan aksesuarın devamıdır. Orada da Stupidus karakteri bu sopayı kullanmaktadır. Bu sopa Geleneksel Türk Tiyatrosu'na kadar uzanacak ve Pişekâr' da bu sopayı pastav adıyla aşağı yukarı aynı amaçla kullanacaktır. Zanni, genelde idare edilmesi de zor bir tiptir. Kurallara uymaz. Hoşgörüsüzdür. İçinde bulunduğu durumu yaşamak ve bu durumun tadını çıkarmak amacındadır sürekli. Uykuyu komedi unsuru olarak çok kullanır. Uykusu geldiğinde bunun için herhangi bir yatak aramaz ve bulduğu herhangi bir noktaya uzanır. Genelde düşünsel değil, duygusal tepkiler verir (Rudlin, 2000: 23).

Diğer bir uşak tipi ise Arlechino'dur. Pantalone'nin uşağıdır. Her zaman 'çokbilmiş' özelliklerine sahip olmuştur. Sürekli olarak kendini kanıtlama peşindedir. Örneğin oyunun bir yerinde kazara sopası yere düşecek olursa onu yerden almak için takla atar. Böylece kıvraklığını üzerine basa basa seyirciye göstermek ister. Arlechino'nun temel çatışması çevik bir bedene sahip olmasının yanında beyninin aynı çevikliğe sahip olmamasıdır. Genel gülmece özelliğini bu başlık üzerinde şekillendirir. Arlechino, çok kötü durum-

lara düşmez. Diğer oyun kişilerinin belirtmesine rağmen, çalışmayan bir kafası olduğunu kabul etmez. Aynı Zanni gibi özeleştirir yapmaz. Okuma-yazma bilmez ama mektubu yorumlamaktan da geri kalmaz. Ters gibi kendini satmayı genelde başarır. Hareketlerini sorgulamaz ve böylece başına gelen olaylardan dolayı hiçbir zaman ders almaz. Açlık, aşk, tehlike gibi durumlarla karşılaştığından bunlara anında tepki verir, bu tepkiler tam olarak kavranamaz, içeriği yüksek sözcüklerden oluşur. Bir daha gerekene kadar da söyledikleri unutulur. Ortaya edebi değeri varmış gibi görünen ama içi boş sözler söyler. Art niyetli bir karakter değildir. Oyuna başladıktan sonra sürekli kılık değiştirmesi bilinen bir özelliğidir (Rudlin, 2000:87).

Komedi ve Fars tekniğinde çok sık kullanılan bir çözüm de kılık değiştirmedir. Karakter, başka birinin kılığına girerek, diğer oyun kişilerini kandırır ve durum komedisini bu şekilde sağlar. Aynı zamanda merak duygusu uyandırır. İçine girdiği kılıklar genelde papaz, bir Türk, bir hacı ya da varsıl bir hayırseverdir. Bu iki temel Commedia Dell'arte karakterinde benzer özellikler olduğu kadar, karşıt özelliklerdir de aynı zamanda. Buradan bakıldığında genel anlamda, 14. ve 15. yüzyıllarda derebeyi yönetimiyle yönetilen toplumdaki hümanist topluma bir geçiş yaşanmıştır. Hümanizma, gülmecenin ortaya çıkmasında önemli öğedir. Hümanist düşünce merkezli erken burjuva toplumu ortaya çıkmış, Ortaçağ'ın özellikle komedi türüne getirdiği yasaklar kırılabilmiştir. Rönesans İtalyan Tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu izleğinde, dinsel kapalılığa karşı, estetiğin kaynağının dinde değil, insan doğasında olduğunu savunan bir anlayış ortaya koymuştur. Böylece bu dönemin tiyatrosu da bu anlayışa

göre şekillenmiştir. Bu dönemde özellikle Commedia Dell'arte'yle beraber yeni bir tiyatro ve gülmece anlayışı şekillenmiştir. Plautus ve Terentius gibi yazarları merkeze alarak 'Commedia Erudita' türünü ortaya çıkarmışlardır. Sanatın kaynağı olarak birey gösterilerek doğa ve insana yönelik pastoral ve lirik oyunlar ön plana çıkmıştır. Commedia Dell'arte'nin bu gelişimi kentlerin ve kent kültürünün ilerlemesi; aynı zamanda ortaçağ dindışı oyunlarının bu türü beslemesi nedeniyledir (Rudlin, 2000: 97).

Bu dönemin kuramcıları komedyanın ve tragedyanın gerçek yaşama yönelmesini ve tragedyayı ve komedyanın bireye hizmet etmesini istemişlerdir. Böylece karakter komedyanın ve karakter tragedyasının oluşmasına önayak olmuşlar, böylelikle Aristo'nun görüşlerinin kendi yüzyıllarında da yaşamasına olanak tanımışlardır. İtalyan Rönesans tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosuna dönüşle, antik tiyatroyla klasik tiyatro arasında bir sentez yapmıştır. 'Trajikomedya' kavramı ortaya çıkarak, iki türün birbiriyle karışımı sağlanmıştır. Rönesans felsefesinin temel bileşenlerinden olan 'uyum, denge, düzen, simetri' belirlemelerinin devamı olarak ortaya bir 'denge'; yani trajikomedya çıkmıştır. Hem komediyi hem de trajediyi birbiriyle harmanlayan yeni bir biçim. Böylece seyircinin gülmeye bakış açısı çeşitlilik kazanmıştır. Klasik komedya anlayışı da kökten değişmiştir (Çalışlar, 1998: 24).

Michelet'e göre Rönesans, gerçek anlamda Ortaçağ'ın küllerinden yeniden doğmuş olan bir yaşama biçimini işaret etmektedir. Öyle ki Ortaçağ, o zamana kadar benzeri görülmemiş güçteki bir 'monarşi'nin temellendirilmiş halidir. Piskoposluğun zayıflığı üzerine kurulmuş

olan ‘Papalık’ örneğinde olduğu gibi bir çeşit ‘dev bir kilise’. Başat öğelerden biri olarak rahatlıkla gösterilebilir ki, bu kilise egemenliği gülmece tiyatrosunun önündeki engeldir. Güçlü bir sanatsal edimin olmaması gülmececin ilerlemesinde de ana sorunlardan biridir. Roma dönemi gülmececinin, niteliğine bakılmaksızın ‘aranır’ halde olmasını Saint-Just’in bu sözü kanıtlar: ‘Romalılardan beri dünya boş kaldı’ (Michelet, 1998).

Bu dönemin en önemli yazarlarından biri olan Moliere’ in ‘Zorla Evlenme ‘ adlı oyunu da farsî özellikler taşımaktadır. Öyle ki yaşı ellinin üzerinde olan Sganarelle, Dorimene adında genç bir kızla evlenmeye çoktan karar vermesine rağmen bu durumu dostu Geronimo’ ya danışır. Sganarelle’nin kendisinden yaşça fazlaca küçük bir kızla evlenmekte bir sakınca görmemesi akla Commedia Dell’arte karakteri Pantalone’yi getirir. Sganarelle, bu durumda dostuna danıştığında dostu ona bu evlilik konusunda gençlerin iyi düşünüp taşınmasını; yaşlıların ise evliliği aklından bile geçirmemesi gerektiğini söyler. Dostu bu durumda komedi anlamında karşıtlık oluşturur ve ana karakterin farsî anlamda hareketliliği bu noktada başlar. Dostunun bu sözlerine kızan Sganarelle, hemen evlenmek için harekete geçer. Dostu ise bu durumda onun kararını desteklemek zorunda kalır. Zorlamayla kazandığı bu baskıdan dolayı çok mutlu olan Sganarelle, sokakta rastladığı sevgilisine hemen durumu açar. Sevgilisinden yanıt bekler. Sevgilisi olumlu yanıt verir ancak peşinden bir şart koşar. Birbirlerinin işlerine karışmayacaklardır. Bunun üzerine Sganarelle’nin içine bir kuşku düşer ve kararsızlığa kapılır. Dostu Grenimo, bu karmaşık durumdan kurtulması için filozo-

flara başvurmasını söyler. Sganarelle’nin ilk başvurduğu filozof Aristocu Pancrace öylesine gevezedir ki; Sganarelle bir türlü fırsatını bulup, ona derdini anlatamaz. Klasik Komedi anlayışının kökten değişmesiyle beraber ortaya ‘düşünce komedyası’ anlayışı çıkmıştır. Düşünce komedyası olarak adlandırılan oyunlarda anlatılmak istenen, oyunun sonunda seyirciye verilen mesajdır. Yazar, burada belli bir savı ortaya atar ve o savın olduğu düşünsel-toplumsal ortamı, insanlar arası ilişkileri harmanlayarak ortaya yeni fikirler getirir. Bu tür komedilerde yönelik olarak, sahnede bir tartışma platformu var olur ve tartışmanın sonucunda, birbirine karşıt olan fikirler birbirini dengeleyerek, sonuçlandırır. Gerisi seyircinin tamamlamasına bırakılır (Oflazoğlu, 1999: 147).

Yazarın kendi savını kabul ettirmek için seyirciye sunduğu oyun türüne ‘tezli oyun’ denir. Tezli oyunlar, daha çok ciddi dram türlerinde kullanılıp, komedi türünde pek rağbet görmemiştir. Ancak Bertolt Brecht, savını olay örgüsüne yedirerek, gülmececin hafifletici etkisini kullanarak yazan yazarlardan biridir. ‘*Bay Puntilla ile Uşağı Matti*’, ciddi mesajların verildiği; ancak bunun güldürücü durumlar yapılarak sunulduğu bir oyundur. Patron statüsüyle insan kimliği arasındaki komik çatışmayı Puntilla’nın şoförüyle olan diyaloglarında veren Brecht, insanın toplumsal ve sınıfsal konumu gereği, kendi insani özellikleriyle bağdaşmayan davranışlar sergilemek zorunda kalmasını komik bir anlayışla eleştirir. Puntilla, sarhoş olduğu zaman uşağı ile samimi konuşmalarda bulunurken, onunla dost olmaya çalışan sıradan bir insandır. Ancak ayıldığı zaman uşağına emirler yağdırır, kaba, ulu-orta küfür

eden bir patron haline gelir. Bu karşıtlık komedinin çatışmasını oluşturduğu gibi oyunun da temel çatışmasıdır. George Bernard Shaw da, Brecht gibi toplumsal kurallar ve bu kuralların bireyler üzerindeki etkisi konusunda hassasiyet göstermiş bir yazardır. Ancak o daha kalıplaşmış olan düşünceleri seyircinin önüne tartışmaya açmıştır. Sonunda istenen, alışlagelmiş, basmakalıp toplumsal kuralların ve değer yargılarının, düşünülmeden, tartılmadan kabul edilmemesidir ve bu kuralların dokunulmazlığının kırılmasıdır. Görüldüğü gibi ana hatlarıyla 18. yy. da tiyatronun ve gülmecenin toplumu onarması görevi, sahneden beklenmektedir (Şener, 1998: 141-142).

Bugün de yaşayan yazarlardan Dario Fo' nun karakterleri komedi karakterleri olmasının yanında farsî özellikler de gösterir. Zeynep Oral, Dario Fo ve eşi Franca Rame'i izlediği bir Commedia Dell'arte yorumunda şu aktarımı yapar: "*Şimdi Franca Rame'i izliyorum: Bir kontesle bir fahişenin karşılaşmasını, kontesin 'fahişe gibi' ; fahişeninse 'kontes' gibi olmak istemesi sonucunda birbirlerine verdikleri dersleri anlatıyor. Franca Rame hem kontesi hem fahişeyi oynuyor.*" (Oral, 2004: 276.) Oral'ın değerlendirmesi yıldız oyuncu boyutundan bakılarak yapılan bir değerlendirmeyi andırmasına karşın, sahnenin hareketliliği, tiplerin değişimi ve değişen tiplerin durum komedisi oluşturması bakımından farsidir. Oral, aynı zamanda farstaki hareketliliğin durum komedisi yaratarak evrensel gülmecce anlayışına daha yakın olduğu savımızı da şöyle kanıtlar: "*Tek kelime İtalyanca bilmeden bu iki oyuncunun her söylediğini nasıl oluyor da anlıyordum?(tüm ayrıntıları değilse de neden söz ettiklerini) Galiba, sözcüklerden*

çok ritimle, tempoyla oynadıklarından; galiba, ağızlarıyla değil, bedenleriyle, hareketle, yüzleriyle oynadıklarından... İlk kez hareketin bir sesi olabileceğini bunca açık seçik görüyorum. İki oyuncu her an seyircinin gözbebeklerinden içeri süzülüyorlardı, buna karşın yine de sanki yalnız ve yalnız benimle konuşuyorlardı.' (Oral, 2004: 21). Literatür araştırmasında en geniş çerçeveyi Aziz Çalışlar'ın Tiyatro Kavramları Sözlüğü'nün oluşturduğu görülmektedir. Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatro Tarihi 1,2 kitapları tarihsel sürecinin açıklanmasında destekleyici olmuştur.

SONUÇ

Tiyatroda fars tekniği tarihsel süreç içerisinde değişimlere uğrasa da asal amacının seyirciyi güldürmek olduğu gerçeği değişmemiştir. Toplumsal sorunları tartışmak ya da bu anlamda bir farkındalık yaratmak yerine, seyircinin o an için 'mutlu' zaman geçirmesi hedef alınmış görünmektedir. Bu da tarihselliğine bakılarak şöyle yorumlanabilir: Fars, biçimsel olarak da çok fazla değişmeye uğramamıştır. Hem biçimsel hem de anlamsal olarak tiyatronun değişmez komedi tekniklerinden biri olarak var olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde toplumsal şartlar değişime uğrasa da insanın gülmeye olan gereksinimi değişmemiştir. Fars bu anlamda sosyal yaşamın zorlu süreçlerinde boğuşan insan için bir 'nefes alma' alanı yaratmaktadır. Bu nefes alma alanında farsın dolantısallığı gülmeceye daha kolay ulaşmayı sağlamıştır. İnsan komedi tarihi boyunca en pratik yoldan gülmek istemiştir tiyatrodan ve bu gülmeyi en hızlı şekilde fars tekniği sağlamıştır. Tiyatro sanatının tek amacı elbette gülmecce değildir. Ancak bugün tiyatrodan böyle bir misyon bekleyen seyirci sayısı

da az değildir. Tarihsel süreç içerisinde fars tekniğinin çok büyük değişikliklere uğramadığı görülmektedir. Bu durum tiyatro türleri içinde çok sık görülen bir durum değildir. Bunun asal neden farsın 'dolantı, yanlış anlama ve hareket komiği' üzerine kurulu olmasıdır. Bu tekniğin tarihsel sürece bu kadar uzun yayılabilmesinin bir başka nedeni genellikle 'siyasal eleştiri' barındırmamasıdır. Bu o görüşe sahip olmayan seyirciyi bölmek anlamına gelmektedir. Fars bu anlamda bugün hâlâ yaşayan bir türdür. Seyircinin sahneden beklediği gülmece ihtiyacına yanıt vermeye devam etmektedir. İnsan davranışlarındaki 'komik haller' çok değişime uğramadığından ve insan doğasının 'evsensual' yanlarından dolayı fars çok fazla bölgesel özellikler de göstermemiştir. Farklı dillere çevrilen farslar, insanlarda konu anlamında sahnede yabancılik yaratmamıştır. Bugün hala daha eşini aldatan birinin sahnede düştüğü durum, ilişkilerde yaşanan kaçamaklar, birbirine karışan oyun kişileri, yanlış anlaşılabilir durumlar, yanlışlıkla başkalarına giren oyun kişileri modern tiyatronun sahnelerinde kendine yer bulmaktadır ve geniş seyirci kitlelerine ulaşmaktadır. Bu anlamda fars, komedinin en evrensel durumlarından birine hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), 18. Basım, Remzi Kitabevi, 2009.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, C.109, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Mitosboyut Yayınları, 1993.

Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, İstanbul, Mitosboyut Yayınları, 1994.

Güçbilmez, Beliz, *Zaman\ Zemin\ Zuhur\ Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kur-gusu*, 1.Baskı, Ankara, Deniz Kitabevi, 2006.

Michelet, Jules, *Rönesans*, Kazım Berker (çev.), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi:16, 1998.

Neyzi, H., Ali, (2003). 'Tiyatro Oyuncularının Yaşam Yazgıları', *Varlık* (1145):71.

Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*, İstanbul, Mitosboyut yayınları, 2000.

Oflazoğlu, Turan, *Molière*, 1.Baskı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1999.

Oral, Zeynep, *Dünya Sahnelerinden İzlenimler Karanlıktaki Işık*, 1. baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.

Redhouse Küçük Elsözlüğü, 'Stupid', İstanbul, Redhouse Yayınevi, 2000.

Rudlin, John, *Commedia dell'Arte Oyuncular İçin Elkitabı*, Ezgi İpekli (çev.), 1.Baskı, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000.

Shakespeare, William, *Yanlışlıklar Güldürüsü*, Avni Givda (çev.), İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi: 131, 2000.

Şener, Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 3.Baskı, Ankara, Dost Yayınları, 1998.

Tuncay, Murat, *Ortaçağ Tiyatrosunda Dinsel Oyunlar Ve Everyman İbret Oyunu*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1992.