

HALDUN TANER'İN OYUNLARININ ÜSTÜNLÜK KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ*

EXAMINATION OF HALDUN TANER'S THEATER PLAYS BY SUPERIORITY MODEL

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
nergiz.demir@atauni.edu.tr

Öz

Haldun Taner'in oyunlarının en önemli özelliği yazdığı tüm eserlerinde kendini gösteren mizah anlayışıdır. Oyunlarında farklı kurgular oluşturan ve tiyatro alanında modern denemeler yapan Taner'in komik ve gülmeyi tek bir yolla sağladığını söylemek doğru olmaz. Her oyun ele aldığı mesele ve karakterlerin kuruluş biçimiyle komiği oluşturan öğeler bakımından farklı yoğunluklar içermektedir. Bu açıdan bakıldığında yazarın güldürü elde etme biçimleri arasında mizah teorilerinin önemli bir işleve sahip olduğu görülür.

Mizah teorileri; üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlatma olmak üzere üç temel başlıktan oluşur. Üstünlük kuramı, bizim başımıza gelmediği için kendimizi üstün hissederek güldüğümüz durumları açıklar. Bu kuram ilk olarak Platon ve Aristoteles'in düşüncelerinde karşılığını bulması bakımından mizah teorileri arasında bilinen en eski kuram olma özelliğini taşır.

Bu çalışma, üstünlük kuramının Haldun Taner'in tiyatro oyunları üzerinde nasıl görünür kılındığı düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Yazarın benzetmeci ve epik-göstermeci türde yazdığı oyunlar üstünlük kuramının özellikleri bağlamında incelenerek oyunlardaki mizahi unsurlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, üstünlük kuramı, tiyatro

Abstract

The most important feature of Haldun Taner's pieces is the sense of humor which can be seen in all of them. Taner made modern essays in his pieces by planning different fictions and didn't create humor by only one way. All pieces show different specifications by their themes, characters and elements which create humor. By this aspect we see that the writer use various humor theory and choose the one which is more suitable for making humor.

Humor theories are composed by three principal title; superiority, inharmoniousness and relaxation. Superiority model reveal certain situation which make us laugh with the sense of superiority that we didn't experience. This model is the most ancient model which origin first of all from Platon and Aristoteles.

In this study we focused on how superiority model is exercised in Haldun Taner's pieces. We tried to examine Taner's pieces which are written in genre of simulator and epic-exhibitionist in order to determine humorous characteristic of the pieces by superiority model qualifications.

Key Words: Haldun Taner, Superiority Model, Theatre

*Bu çalışma "Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar" adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

GİRİŞ

Mizah, yaşanan çağın sosyal politik meselelerinden, düşünce, kültür dünyasından ve insanın kendisine mesele ettiği diğer konulardan ayrı düşünülemez. Bununla birlikte evrenseli yakalayabilen mizahi eserler, her dönem güncelliklerini korumayı başarırlar. Usta bir tiyatro yazarı olan Haldun Taner de oyunlarında insanların ve toplumların hep var olacak kusurlarını, hayallerini, olması gerekenle olan arasındaki farkları ve temel çatışmalarını işler. Onun oyunları, klasikleşmiş ifadeyle güldürürken düşündürülen ve yıkmak yerine sorgulamayı teşvik eden eserlerdir.

Mizah, günümüzde çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu durum kavram hakkında tek bir tanım yapmanın olanaksızlığını ortaya koyar. Çeşitli mizah tanımlarına bakacak olursak mizah öncelikle, “Alay, şaka, gülmece” ya da “Olay, olgu, kişi, davranış ve durumların komik, gülünç yanlarını ve özelliklerini kaba kaçmayacak şekilde estetik bir üslupla ortaya koymak” şeklinde karşımıza çıkar (Karataş, 2001: 291), (2004: 400). Mizah üzerine çalışan çeşitli düşünürler kavramın anlam dünyasını çeşitlendirerek farklı tanımlamalarda bulunurlar. John Morreall mizahı; “uyumsuz bir durumdan kaynaklanan gülme” olarak tanımlarken Escarpit için mizah; “bir var olma sanatı”dır (Morreall, 1997: 90), (Escarpit, 2016: 155). Baughman’a göre mizah; bir “felsefe” olarak görülürken Stephen Leacock’un mizah hakkındaki görüşü, “yaşamı yorumlamanın bir şekli.” olduğu yönündedir (Güler ve Ufuk Güler, 2010: 189), (Öğüt Eker, 2009: 169). Kierkegaard ise mizahın temelinde aykırılık ve çelişki olduğunu ifade eder (Güler ve Ufuk Güler, 2010: 245).

Her ne kadar insanın neye, nasıl ve neden güldüğü, çeşitli kuramlar ve tekniklerle belli ölçülerde izah edilmeye çalışılmış olsa da her kavram ve tanım kendi sınırlılığını beraberinde getirmektedir. Aziz Nesin’in deyişiyle her tanım aynı zamanda tanımladığı şeyi sınırlamaktadır (Nesin, 1973:16). Buna gülme durumlarının sonsuz sayıda oluşunu da ekleyecek olursak çember iyice genişler. İlk Çağlardan başlayarak günümüze gelene kadar mizah düşüncesinin gelişiminde düşünürler, gülme ve komik öğelerin nedeni, oluşumu, ortaya çıkışı ve hayata yansımaları üzerine çeşitli fikirler ortaya koymuşlardır. Bu görüşlerin sistemli hâle getirilmiş olanlarından en yaygınları üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları olarak bilinmektedir. Üstünlük kuramı adının da işaret ettiği gibi, kişinin okuduğu

veya izlediği olaylara dışarıdan bakan bir kişi olarak bu olayların kendi başına gelmemesi nedeniyle keyif alması ve kendini üstün görmesi durumudur. Uyumsuzluk kuramına göre ise olayların beklenilenin dışında gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan beklenmedik durum, yani umulan ile bulunan arasındaki uyumsuzluk insanların gülmesine neden olmaktadır (Özünü, 2000: 21). Bastırılmış duyguların gülme yoluyla ortaya çıkmasına dayanan rahatlama kuramı ise “organizmadaki sıkıştırılmış/bastırılmış enerjinin boşaltılması esası”nı temel almaktadır (Öğüt Eker, 2009: 143). Bu kuramlar birbirleriyle çelişmezler, aksine her kuram gülmenin diğer bir yönünü açıklayarak birbirlerini tamamlarlar.

Üstünlük Kuramı

Kişinin kendini başkalarından üstün görmesine dayanan bu kuram, ilk olarak Platon ve Aristoteles’in düşüncelerinde karşılığını bulması bakımından mizah teorileri arasında bilinen en eski kuram olma özelliğini taşır. “Kurama göre, herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durumu hoşuna gider ve güler.” (Özünü, 2000: 21)

Platon, sanat ve edebiyata ahlaki bakımdan karşı çıkan düşüncelere sahiptir. Platon’a göre kurulacak ideal bir toplumda bireylerden duygularını dizginlemesi beklenirken sanat ve edebiyat, dizginlemek bir tarafa onları coşturduğu için zararlı bir işleve sahiptir.¹ Bu açıdan trajedi ve komedi de insanın en yüce olana ulaşmasının önünde bir engeldir. “Kişinin başkasında gördüğü ama kendisinde görmeye utanacağı gülünç durumlardan zevk alması, aklın özerkliğini ve ciddiyetini zedelemektedir. İnsanın aşırı sevinç ve acıdan kaçınması, asil davranışlardan uzaklaşmaması gerekmektedir. Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla Platon, gülmenin nesnesinin aptallık, budalalık ve kötülük olduğunu düşünmektedir. İnsanı gülünç yapan, kendini bilmemesi, kendine karşı kayıtsız olmasıdır.” (Şentürk, 2016: 47). Bunun yanı sıra gülmede dikkat, daha çok kusur üzerine odaklandığından, Platon gülmenin beslenmemesi gerektiğini öğütler. Yoksa bu yolla kusurların gülen kişiye bulaşma ihtimali belirecektir (Morreall, 1997: 9). Platon, bir anlamda “gülme komşuna gelir başına” atasözünü özetlenebilecek ahlaki bir

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: (Moran, 2012: 26-27)

duyarlılık temelinde ele aldığı komedi ve gülme öğelerinin ancak ciddi bir sansürle insanların karşısına çıkması gerektiğini savunur.

Aristoteles; sanatın işlevi, etkileri, yararları ve zararları konusunda Platon'dan farklı düşünüyor olsa da hocasının gülme konusundaki fikirlerini paylaşmaktadır.² Morreall, Aristoteles'in gülmenin aslında alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüşleri dile getirdiğini ifade eder (Morreall, 1997: 9). Buna ilave olarak Aristoteles, gülerken aşağılık olan şeye ilgi gösterdiğimiz için, aşırı gülmenin iyi bir yaşamla uyumlayacağını ayrıca şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayriciddi yapması nedeniyle kişinin karakterine zarar verebileceğini söyler.

Gülme ve mizah konusu üzerine 'üstünlük' ekseninde düşünenlerden biri de Thomas Hobbes'tur. Ona göre gülme, "her şeye karşı olan bu savaşta, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu"ndan kaynaklanmaktadır (Morreall, 1997: 11). Hobbes, üstünlük düşüncesine birdenbirelik özelliğini de ilave eder. Onun kuramında "ani zafer duygusu" (sudden glory) önemli bir yer tutar. Gülmenin gerçekleşmesi için üstünlük duygusu ansızın oluşmalıdır (Şentürk, 2016: 51). Ayrıca Hobbes'a göre, "En fazla gülen insanlar, kimliklerini kendi başarıları değil, daha çok başkalarının hataları üzerine kurgulayanlardır." (Şentürk, 2016: 51)

Gülmeyi saldırganlık tutumuyla birlikte değerlendiren yorumlar da söz konusudur. Bunlardan Konrad Lorenz, "gülmeyi kontrol altına alınmış bir saldırganlık durumu olarak görür" (Morreall, 1997: 11-12). Bu konuda diğer bir isim Anthony Ludovici'dir. "Gülen kişi kendisini, kendisine meydan okuyan bir düşmanın yerine koyar." diyen Ludovici için gülme, "eylediği fiziksel biçime girer, otuz iki dişin birden görünmesi gibi, çünkü temelinde gülme, bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir gözdağıdır. Gülerken dişlerin böyle görünmesi, köpeklerin saldırgan davranışlarında olduğu gibi, bir kişinin fiziksel cesaretini kanıtlama yoludur." (Morreall, 1997: 12).

Morreall, üstünlük kuramı hakkında şunları söyler:

"Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır; bu anlamda, üstünlük

² "Aristoteles, edebiyatın bir çeşit bilgi kazandırdığına ve tragedyanın da arınma sağladığına inandığı için sanatın yararlı bir işlevi olduğunu söylüyordu." (Moran, 2012: 36)

duygusu bizi, o insanlara karşı davranışlarımızda, hor gören bir saygısız durumuna düşürür. Bu açıdan bir kişinin ya da kişi olarak ele aldığımız herhangi bir şeyin dışındaki hiçbir şeye gülmemiz olanaklı değildir; bunun nedeni de, kendimizi ancak kendi türümüzden varlıklarla, yani diğer kişilerle karşılaştırabilir ve böylece üstünlük duyabilir olmamızdır. Cansız nesnelere ya da durumlarla alay etmeyiz." (1997: 22)

Gülin Ögüt Eker'e göre ise 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 bedeninden olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme" bulunmaktadır (2009: 142).

Gülmeyi diğer insanlar üzerinde hissedilen üstünlük duygusunun ifadesi olarak özetleyebileceğimiz bu kuramda kişi, izlediği/seyrettiği olaydaki şeyi kendisinin yapmayacağını düşünerek üstünlük fikrinden kaynaklanan bir haz duyar. Ancak yine de üstünlük durumunu içermeyen gülme durumları da söz konusudur ve bu kuramın tüm gülme durumlarını kapsayacak genişlikte olmaması onu tek başına yeterli bir gülme kuramı olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Haldun Taner'in Oyunlarında Üstünlük Kuramının Kullanımı

Haldun Taner'in mizah anlayışının temelinde kişinin kendi kendisiyle alay edebilmesi, kendi kusurlarına karşı belli bir mesafeden bakarak bu yolla ruhunu olgunluğa erdirmeye düşüncesi yer almaktadır. Taner, mizahın yapıcı gücüne inanarak herkesi bu ortak paydada toplanmaya davet etmektedir. "Mizahı geniş memlekette ölç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha, sisleri dağıtır; yanlış insanları hizaya getirir; toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım." (Taner, 2015: 40).

Yazarın üslubunun en temel özelliklerinden biri olan bu mizahi yaklaşım biçimi diğer bir deyişle ince alay, her oyununda farklı bir kurguyla karşımıza çıkar. Yazarın havayla şişirilmiş, yükselen ancak içi boş olan balon metaforuyla karşıladığı bu durumlar, âdeta bir işi görevi gören mizah aracılığıyla delinirler diyebiliriz. Haldun Taner'in mizahı, daha çok üstünlük kuramının

argümanlarıyla değerlendirdiğini söylemek yerinde olacaktır.

“Zaten dikkat edersek gerek yazınsal çalışmalarda, edebiyat olarak yapılanlarda, gerek mizah çabalarında okuyucuya, deyim yerindeyse bir yağ çekme vardır. Yani okuyucu bir üstünlük duygusu alırsa çok fazla zevk alır bir şeyden. Edebiyatta ben bu adamla aynı fikirdeyim, ben bunu anladım. Bunu söylediğim zaman duyduğu öğüntüyü komedi olarak komedi tiyatrosunda, fars tiyatrosunda ben bu görüntüyü anladım esprisi izler. Ve bu öğüntüdür, bu üstünlük duygusudur, her zaman aşağılanmaya alışmış, her zaman kompleksler içinde kalan seyirciyi ya da okuyucuyu birden ferahlatıp böbürlendiren. Mizahta bu daha fazla vardır. Mizahta en güzel espriler, en fazla öğünülen espriler, bütün salonun algılamayıp da otuz kişinin algılayabildiği esprilerdir. Ve dikkat ederseniz tiyatro salonunda bu tip esprileri algılayanlar normalin dışında ha ha ha’larla “Ben anladım siz anlamadınız” gibisinden büyük bir övünçle tepki gösterirler. Şu halde mizah, kestirmeci olduğu için, rahat olduğu için, taze bir açı verdiği için, bir de üstünlük duygusu verdiği için çok makbul sayılıyor. Özellikle kısa olduğu için.” (Taner, 1985: 27)

Haldun Taner’in güldürüyü yapılandırma biçimi ile geleneksel tiyatrodaki ortaya çıkan güldürünün oluşumu benzerlik gösterir. Metin And, Karagöz ve Ortaoyunu’nda ortaya çıkan mizahın nedenlerinden biri olarak “gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesi”ni gösterir. Seyircinin üstünlüğünün yanı sıra “sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmaları” da buna eklenir (And, 1985: 498). Haldun Taner’de de gördüğümüz bu iki özellik yazarın oyunlarında yer alan üstünlük kuramının etkilerini gösterir. Bununla birlikte Haldun Taner’in mizah yapma şekilleri olarak karşımıza çıkan: nükte, ironi, beklenti yaratma, beklenti bozma, yanlış anlama, uyumsuzlukları bir arada kullanma gibi teknikler, geleneksel seyirlik oyunlarının güldürme tekniklerinden yararlandığını göstermektedir. Sevda Şener, Haldun Taner’in bu hünerlerini “hem seyirlik oyunlarında olduğu gibi seyirciyi eğlendirmek, hem epik tiyatrodaki olduğu gibi toplum sorunlarını gündeme getirmek için kullandığı”ni ifade eder (2007: 141).

Haldun Taner’in oyunlarında üstünlük teorisi iki boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, seyirci-oyuncu arasında diğeri ise oyun kişilerinin kendi arasında gerçekleşmektedir. İlkinde seyirci, komik olaylar başkalarının başına

geldiği ve kendisi yalnızca izleyen konumunda olduğu için üstünlük duygusu içindedir. Bununla birlikte seyircinin olayları, oyun kişilerinden daha önceden bildiği durumlar da üstünlük duygusuyla açıklanabilmektedir. İkincisinde ise oyun kişilerinin kendi arasındaki sınıfsal veya mesleki olarak hiyerarşik konumları ya da kusura dayalı özellikleri veya davranışları bakımından birbirlerine karşı üstün olma durumları söz konusudur. Bu çalışma kapsamında Taner’in *Huzur Çıkmazı*, *Cünün Adamı*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Ayıışığında Şamata adlı* oyunları üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Huzur Çıkmazı adlı oyunda Memnun, kendi halinde, son derece iyimser, eşinin şüphe uyandıracak davranışlarını bile sorgulamayacak kadar rahat ve bu rahatlığı etrafındakileri rahatsız edecek boyutlara varan sıradışı bir kişidir. Memnun’un karısı tarafından aldatıldığı, birinci perdeden itibaren seyirci tarafından bilinen bir gerçektir. Bu açıdan seyircinin bilincinde Memnun’a karşı bir üstünlük duygusu hâkimdir ve seyirci kendisinin bildiği bu gerçeğin açığa çıkmasını merakla beklemektedir. Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde bu durum gerçekleştiğinde Memnun’un vereceği tepki, oyunun seyri açısından oldukça belirleyici olacaktır.

Sevda Şener, tiyatrodaki ironinin seyirciyi üstün konuma getirdiğini söyler (2006: 159). *Huzur Çıkmazı* oyununda Memnun’un karısı tarafından aldatıldığı seyirci tarafından bilinmektedir. Buna karşın Memnun’un her şeyden habersiz bir şekilde karısının notları arasında bulunduğu romantik cümleleri kendi üzerine alınması ve bunu da şaka yollu anlamazlıktan gelmesi dramatik ironiyi ortaya çıkarmaktadır. Burada seyirci, oyun kişisinden daha fazla bilgiye sahip olduğu için üstün konumdadır.

Oyun trajik bir sonla bitmeye müsaitken Memnun’un karısının kendisini aldatmakta olduğu itirafını bir şaka olarak görmesi, bir anlamda gerçeği kabullenmemek için her yola başvurması oyunun yönünü komiğe çevirir. Yine de bu kahkahayla güldüren bir komik değildir. Beliz Güçbilmez’in ironik anlatım için ifade ettiği gibi gerginlik çözümler ancak ortada bir kahkaha değil buruk bir gülümseme vardır. Tam manasıyla bir rahatlama duygusu uyandırılmaz (Güçbilmez, 2003: 114).

Üstünlüğün bir diğer boyutu ise komedinin yapısı gereği bir kusura dayanmasıdır. Kusurlu kişinin kendisi değil de bir başkası olduğunu bilen seyirci, oyun kişisine karşı kendisini üstün görür. Bu duruma yine *Huzur Çıkmazı* adlı oyundan örnek

verecek olursak seyirci Memnun'la bir özdeşleşme kurmadığı gibi izlediklerinin kendi başına gelmediği düşüncesiyle rahattır. Komedinin ve mizahın olaylara belli bir uzaklıktan bakması seyirciyi rahatlatan güvenli bir yerden oyunu izlemesini sağlar. Sonunda ise izlediklerinden bir ders çıkarması kendine kalsa da Haldun Taner geleneksel tiyatronun bu işlevini ve epik biçimin düşündürme sorgulama unsurlarını eserlerine katarak, oyunun bazı yerlerinde doğrudan sözü ele alır. Seyircinin eleştirel düşünebilmesini sağlamak amacıyla onu yönlendirir.

“Mennan : Ben bu oyunun anlatıcısıyım. Siz sadece oyun kişileri. Elbet sizden iyi bilirim bazı şeyleri. (Abida'ya) Ne bakıyorsun devam et. (Taner, ? :35)”

(...)

“Mennan: Epik piyesi duygusallaştırmayalım. Devam. (Taner, ? :35)”

Konuya örnek teşkil eden bir diğer oyun, *Cünün Adamı*'dir. Oyunda milletvekili aday olması için teklif götürülen bir Profesör'ün bu teklifi kabul etmesi durumunda neler yaşayacağını rüya yoluyla deneyimlemesi anlatılır. Aile çevresi kendi menfaatleri nedeniyle Profesör'ü desteklerken aynı zamanda öğrencisi de olan Doçent ise buna karşı çıkar. Oyunda, seyircinin bilgi düzeyi oyun kişileriyle paralel bir gelişim çizgisi içindedir. Ancak oyunun en sonunda Doçent'in, karşı partinin hesabına çalışan biri olduğunun ortaya çıkması, oyun kişilerinin bilmediği bu durumu yalnızca seyircinin biliyor olması bakımından seyirciyi üstün kılar. Diğer yandan oyun boyunca gerçekleşen tüm olayların bir düş olması ve bu durumun finalde açığa çıkması seyirciyi şaşırtmakta, bu sefer de oyun kişisi olarak bu durumdan haberi olabilecek tek kişi olan Profesör'ü seyirci karşısında üstün kılmaktadır.

“Profesör: Alo genel sekreter mi? Hayır kardeşim. Maalesef adaylığı kabul edemeyeceğim. Teveccühüne çok teşekkür. Ama beni mazur gör. Ne mi düşündüm? Çok şey düşündüm. Telefonda anlatamam. Bilirsin hastalıklı muhayyilem var. Kuruntu olabilir. Mümkün, izan etmişimdir. Fakat affet. Olmayacak.” (Taner, 2007:99)

(...)

“Profesör: (Elini gözlerine götürerek) Çok büyük bir kabus geçirdim ben çocuklar.” (Taner, 2007:99)

Zilli Zarife adlı oyunda, ünlü iş adamı Hurşit (Cemşit) güzel ahlak derneği başkanı olan Dürdane ile evli olmasına karşın aşkı ve

huzuru genelev işleten Zarife'de bulur. Ondan bir de çocuğu vardır. Hurşit'in intiharıyla birlikte ortaya çıkan vasiyetiyle oyun başlar. Hurşit'in gerçekte ölmediğinin anlaşılmasıyla da biter. Seyirci, Hurşit'in akıbetine dair yorum yapabilse de Hurşit'in yaşadığını oyun kişileriyle eş zamanlı olarak öğrenir. Bu yönüyle oyunda, seyircinin bir üstünlüğü söz konusu değildir. Oyunun girizgâh bölümünde sahnede bulunan iki oyuncu, gelen seyirciler hakkında konuşmakta ve onların ikiyüzlü durumları üzerine ironik diyebileceğimiz eleştirilerde bulunmaktadır. Her ne kadar bu tespitler kurgunun bir parçası olsa da üstünlük duygusu içinde olan tarafın, seyircilerin ipliğini pazara çıkararak oyuncuları olduğunu söyleyebiliriz.

“Turgut: (Soldan birini fark etmiştir) Merhaba Abüzüddin bey.

Gülriiz: Hangi Abüzüddin bey?

Turgut: Tiyatro münekkidi canım,

Gülriiz: O ilk gece gelmemiş miydi?

Turgut: O gece muvazzaf gelmişti. Bugün izinli gelmiş.

Gülriiz: Nerden anladın?

Turgut: Baksana pişmiş kelle paça gibi sırtıyor.

Gülriiz: İlk gece gelmedi miydi?

Turgut: Çok gülse ertesi gün temsili kötüleyemez. Üstelik arkadaşları Abüzüddin halk tipi oyunu beğendi diye küçümserler. Gülmeye bir daha bedava davetiye vermeyiz. İki ortada ıkına sıkına fitik illetine tutulacak fakir.

(...)

Turgut: Üç kişi var ya yan yana oturan. Onların biri trafik polisidir, biri vergi polisi öbürü de ahlak polisi.

Gülriiz: İlk ikisini ben de tanıyorum ama üçüncüyü nerden tanıyorsun?

Turgut: Tanımaz olur muyum? Geçen gece evinde açık film seyrettik.”(Taner, ? : 3)

Diğer yandan oyun, göstermecî bir yapıda olduğu için oyun kişileriyle özdeşleşilmesi istenmeyen bir durum olmakla birlikte seyircinin payına düşen bu ibret perdesini³ seyreyleyerek oyunda tartışılan konular üzerine düşünmesidir. Dolayısıyla beş farklı haberin aralarında ilişki kurulup birleştirilerek oyun olarak sahnelenmesi, bu kurgunun seyircinin gözü önünde yapılması yani seyircinin pişen yemekle birlikte mutfağı da

“Koro: Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi”,
(Taner, ? : 6)

3

görmesi, bir uzaklık yaratması bakımından seyirciye üstünlük duygusu vermektedir. Bu durumu Bergson'un ipli kukla tekniğiyle ilişkilendirmek mümkündür. "Cüldürülerde nice sahne vardır ki karakterlerden biri, kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sanır fakat bir başka açıdan bakıldığında onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi görünür." (Bergson, 2015: 53). Bu açıdan bakıldığında oyunda her şey adeta anlatıcı olan Dr. Mennan'ın kontrol ve idaresindedir. Hurşit'e de ne zaman ortaya çıkması gerektiğini o söylemiştir. Oyunun süresine müdahale eder, oyunun söylem düzeyinde varacağı yeri tayin eder. Kısacası oyunun ipleri onun elindedir.

Haldun Taner'in göstermecî oyunlarında eserlerin yanılısamayı kıran yapısından ötürü seyirci her şeyin farkındadır. *Eşeğin Gölgesi* oyunu saçma bir dava konusu üzerinden (kiralanan bir eşeğin gölgesi de ayrıca ücrete tabi olmalı mıdır?) detaylıca işlenmiş uzun bir hukuk sistemi parodisidir diyebiliriz. Saçma bir dava konusu zamanla öyle büyür ki tüm ülke gündemini işgal eden manasız bir kutuplaşmanın tetikleyicisi olur. Bu durumun tek kazananı ise halkın bu bölünmüşlüğü sayesinde rahatlıkla haksız kazançlarını artıran sermaye sahipleri olur. *Eşeğin Gölgesi* oyununda, Şaban'la Mestan, eşeğin gölgesi münakaşası üzerinden giriştikleri davada neye alet olduklarını ancak oyunun sonunda fark edebilirlerken hukuk, din ve siyaset alanlarında davanın onları aşan boyutlarda çıkar ilişkilerini açığa çıkardığını seyirci çok önceden görür. Dolayısıyla seyirci, tarafların niyetlerini de bilerek tüm sahneleri izlediği için oyun kişilerinin olayların gerçek seyrinden habersiz yaptıkları girişimlere saflıklarından ötürü -keyifle- güler.

"Kara Köse: (Şarkı) İkame edilen dava geri alınamaz.

Matlup: Bu bir mülkiyet davası.

Mansur: Medeniyet davası.

Kambur Ese: Bir kere harekete geçti adalet mekanizması.

Matlup: Vatan, millet, mukaddesat hepsi bu davaya bağlı.

Hepsi: (Koro halinde) Olamaz olmaz, vazgeçemezsiniz.

Kambur Ese: Siz vazgeçseniz de sürer

âmme davası.

Kara Köse: (Şarkı) Vazgeçerseniz bütün zarar ziyanı size ödetiriz." (Taner, 2007: 46)

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım adlı oyunda, zıt karakter özelliklerine sahip Vicdani ve Efruz hep birbirinin zıddı durumlarla karşılaşır. Vicdani ve Efruz'un doğdukları sokağın adı yaşanan tarihî ve siyasi olaylara koşut olarak değişir. Aynı mekânın değişen iktidar ve tarihsel şartlara göre yeniden tanımlanması oyunda komiği oluşturur. Sokağın adı II. Abdülhamit devrinde, padişahın jurnalcisi Fehim Paşa'nın adına sahipken 1908 sonrasında 10 Temmuz Sokağı, 1. Dünya Savaşı'na müteakiben Limon Von Sanders Sokağı, Mütareke devrinde Damat Ferit Sokağı, Cumhuriyet'in ilanı ile Refet Paşa Sokağı, İsmet İnönü devrinde Refik Saydam Sokağı, 2. Dünya Savaşı sonrasında Harry Truman Sokağı, Demokrat Parti iktidarında 14 Mayıs Sokağı olarak değişir. Oyunda, sokakla birlikte Efruz'un siyasi görüşleri de değişmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında antiemperyalist ve yabancı sermaye düşmanı olarak meydanlarda konuşmalar yapan Efruz, aynı inandırıcılıkla ileride Marshall yardımlarını savunacaktır. Efruz'un geçmiş söylemlerini çok iyi bilen seyirci, üstünlük kuramı uyarınca Efruz'un dönüşümlerini ve ikiyüzlülüklerini mukayese edebildiği için bu duruma güler tepki verecektir.

Vicdani ve Efruz, pek çok açıdan Karagöz ve Hacivat'a benzemektedir. Gittikleri mahalle mektebinde hocanın Efruz ve Cemalifer'i yaptıkları haylazlıklar için her dövme isteyişinde, onların eğilmeleri üzerine suçsuz olan Vicdani'ye tokat atması ve bunun üç kez tekrarlanması hem harekete ve tekrara dayalı bir komedinin oluşmasını sağlar hem de Vicdani-Efruz ikilisinin arasındaki ilişkinin temel dinamiğinin ne olacağını seyirciye henüz oyunun başlangıcında göstermiş olur. Oyunun ilk kısmında yer alan bu sahne aracılığıyla seyircinin Efruz'un her türlü günahının cezasını Vicdani'nin çekecek olacağını önceden fark etmiş olması çok önemlidir. Bu farkındalık, Vicdani'nin ancak yaşadıkça öğreneceği türlü türlü bahtsızlıkları seyircinin henüz gerçekleşmeden önce bilmesini ve bu üstünlüğünden ötürü Vicdani'nin mağduriyetlerine rahatça gülebilmesini sağlayacaktır.

Taner'in bir diğer oyunu olan *Ayışığında*

Şamata'da ise olay örgüsü değişmese de karakterlerin seyirci istekleri doğrultusunda tam tersi özelliklerle ikinci perdede tekrar oynanması, oyunun tersine çevrildiğinde nasıl bir tablo oluşacağına ilişkin bir yaklaşımı yansıtır. İlk perdede kötümser bir şekilde çizilen tiplerin hepsi gerek kişilik özellikleri gerekse ağızlarına pelesenk ettikleri kalıp ifadeler bakımından tersine çevrilerek iyimser kişilere dönüştürülür. İlk perdenin iyileri de kötü olurlar. Örneğin birinci perdede, içinde buldukları toplumsal sınıfın kültürel kodlarına uygun hareket eden mahallenin bekçileri, ikinci perdede, puro ve pipo içip oldukça nazik bir şekilde konuşup hareket ederler (Taner, 2016: 53). İlk perdede Bekçi Zülfikar: "(...uzaktan bir küçük çocuk ağlaması.) Sayme'nin piçi olacak." şeklinde konuşurken ikinci perdede aynı sahne bu sefer "(uzakta bir ağlama sesi) Saime Hanım'ın yavrusu olacak bu ağlayan. (Şefkatle) Evladım bir de şeker ki!" şeklinde oynanır (Taner, 2016: 16, 53).

Yaptığı kürtaajlarla sosyetik çevrelerin en popüler doktoru olan Epkem ise tam tersine çocuk doğurtmaya can atan birine dönüşür. "Anlatan: Şimdi de yaş günü partisinin davetlilerini tanıtalım. Şu pastanın çevresinde doygun dolaşan beyaz saçlı adam, kürtaajdan zengin olan bazılarına hiç benzemez. Dr. Epkem Cangetir, soyadından da belli olmuyor mu, akli fikri çocuk doğurtmak. Türkiye'nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına iman etmiştir. Doğum kontrol haplarına, kürtaaja karşı savaştan iki derneğin fahri başkanı. Çok da ciddi adamdır. Doğum sırasında şiiir filan okumaz. Boş vakitlerinde hep susar." (Taner, 2016: 57).

Oyunun ikinci perdesindeki tüm mizahi öğeler seyircilerin çok kısa süre önce asıl kişilik özelliklerine uygun olarak izledikleri oyuncuların birdenbire olduklarının tam zıddı bir hâle bürünmelerinin yarattığı komiğe dayalıdır. İlk perdede asıl hâlleri gösterilmemiş olsaydı bu kadar etkili bir parodiye dönüşmeyecek olan oyunda seyirci, ilk perdeyi izlemiş olmanın getirdiği bilgiye dayalı üstünlük aracılığıyla ikinci perdede gülmektedir. Karakterlerin bir perde önce nasıl davranıp, neler söylediğini oldukça taze olarak bilen seyirci, hatırladıklarının nasıl değiştirildiğini gördükçe/keşfettikçe zekâsını okşayan bir üstünlük duygusuyla gülmektedir diyebiliriz.

SONUÇ

Üstünlük kuramı, bir başkasının başına gelen istenmeyen durumlara karşı verdiğimiz gülme tepkisini açıklamaktadır. Gülen kişi üstünlük duygusuna bağlı olarak bu durumdan haz duymaktadır. Haldun Taner, *Huzur Çıkmazı*, *Günün Adamı*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* ve *Ayışığında Şamata* adlı oyunlarında bu dengeyi başarılı bir biçimde kurarak mizahını ortaya koyar. Söz konusu oyunlarda, gülmeyi sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkan üstünlük kavramı, gerek seyircinin oyunu izlerken kapıldığı gülmeceyi yaratan bir his gerek oyun kişilerinin birbirlerine karşı konumlarını belirleyen bir ilişki biçimi olarak ele alınmıştır. Yazar, Memnun'un saflığı, Vicdani'nin şansızlığı, Hurşit'in yanlışlıkları, Mestan ve Şaban'ın aptallıklarını abartılı bir biçimde belirginleştirerek gülmenin temel mekanizmalarından birini işletir demek yanlış olmaz.

Mizah kuramları açısından bakıldığında Haldun Taner'in oyunlarının üstünlük kuramıyla açıklanmaya uygun bir yapıda olduğu söylenebilir. Bunun temelinde yazarın mizah anlayışını da yansıtan çelişkili durumlar, karşıtlıkların birlikte var olması, olayların veya kişilerin görmeye alışık olduğumuzun dışında verilmesiyle yaratılan aykırı ve sürpriz sonlara dayalı farklı düşünme biçimlerinin yattığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bergson, H. (2015). *Gülme -Komiğin Anlamı Üstüne Deneme-*. (Çev: Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir Solak, N. (2018). *Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Escarpit, R. (2016). *Mizah*, (Çev: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Güçbilmez, B. (2003). "Antik Yunan Tiyatrosunda İroni", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (2).
- Güler, Ç. ve Bilge Ufuk Güler. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. İstanbul: Yazıt Yayıncılık.
- Karataş, T. (2001). "Mizah", *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Mizah. (2004). *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü 4. Cilt*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Yayıncılık.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan Kültür Mizah -Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah-*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özünü, Ü. (2000). *Gülmecenin Dilleri*, Ankara: Doruk Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Taner, H. (1985). "Mizahçılar Tartışıyor-III" *Hürriyet Gösteri*. (Mayıs).
- (2007). *Eşeğin Gölgesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (2007). *Günün Adamı / Dışardakiler*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- (2015). *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım*. YKY. İstanbul.
- (2015). *Haldun Taner 100 Yaşında*. İstanbul: YKY.
- (2016). *Ayışığında Şamata*. İstanbul: YKY.
- *Huzur Çıkmazı*. Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.
- *Zilli Zarife*. Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.