



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**BATI TİYATROSUNDA DEFORME BEDENİN BİR KOMEDİ UNSURU
OLARAK YOLCULUĞU: COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU, UCUBE
GÖSTERİLERİ, JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU**

DİLARA TOPUKLULAR

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, NİSAN, 2018

**BATI TİYATROSUNDA DEFORME BEDENİN BİR KOMEDİ UNSURU
OLARAK YOLCULUĞU: COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU, UCUBE
GÖSTERİLERİ, JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU**

DİLARA TOPUKLULAR

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı ve Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, NİSAN, 2018

Ben, DİLARA TOPUKLULAR;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ÖĞRENCİNİN ADI, SOYADI

DİLARA TOPUKLULAR

TARİH VE İMZA

11.04.2018



KABUL VE ONAY

DİLARA TOPUKLULAR tarafından hazırlanan “**BATI TİYATROSUNDA DEFORME BEDENİN BİR KOMEDİ UNSURU OLARAK YOLCULUĞU: COMMEDIA DELL’ARTE TİYATROSU, UCUBE GÖSTERİLERİ, JACQUES LECOQ’UN BUFON TİYATROSU**” başlıklı bu çalışma **11.04.2018** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir

Prof. Dr. Çetin Kemal Sarıkartal

(Kadir Has Üniversitesi)

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil (Danışman)

(Kadir Has Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

(İstanbul Üniversitesi)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

PROF. DR. SİNEM AKGÜL AÇIKMEŞE
ONAY TARİHİ

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
1. DEFORME BEDEN VE ALGILANIŞ BIÇIMLARI	4
1.1. Normal Beden.	4
1.2. Deforme Beden	5
1.3. Bakış	7
2. DEFORME BEDENİN KOMEDİ BOYUTU	10
2.1. Üstünlük Kuramı	11
2.2. Rahatlama Kuramı	13
2.3. Uyuşmazlık Kuramı	14
2.4. Benign Violation Kuramı	15
3. BAKIŞIN VE DEFORMASYONUN TARİHSEL SÜRECİ	18
3.1. Güzelliğin Keşfi	18
3.2. Çirkinliğin Keşfi	20
3.3. Commedia dell'Arte Tiyatrosu	23
3.3.1. Komedi kuramları üzerinden Commedia dell'Arte Tiyatrosu'nun incelenmesi.	25
3.4. Normal Bedenin Keşfi	27
3.5. Ucube Gösterileri	28
3.5.1. Komedi kuramları üzerinden ucube gösterilerinin incelenmesi	32
3.6. Acımanın ve Kutsamanın Keşfi	33
4. JACQUEUS LECOQ'UN BUFON TİYATROSU.	35
4.1. Şatonun Altında Oyunu Üzerinden İnceleme.	39
SONUÇ	43
KAYNAKÇA	48
EKLER	51

ÖZET

TOPUKLULAR, DİLARA. *BATI TİYATROSUNDA DEFORME BEDENİN BİR KOMEDİ UNSURU OLARAK YOLCULUĞU: COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU, UCUBE GÖSTERİLERİ, JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2018.

Bu tez deforme bedeninin algılanış biçimlerinin tarih boyunca yaşadığı dönüşümleri temel alarak, sahne üzerinde bir komedi unsuru olarak nasıl yorumlandığına odaklanmaktadır. Bu dönüşümler üç farklı türü ve o türün dönemleri özelinde incelenmiştir: 16. yüzyılda ortaya çıkan Commedia dell'Arte Tiyatrosu, 18. ve 20. yüzyılları arasında Batı'da yapılan ucube gösterileri ve son olarak 20. yüzyılda Jacques Lecoq tarafından geliştirilen Bufon Tiyatrosu. Bu üç farklı tür dönemsel olarak, hem beden deformasyonunun sahne üzerinde değişen kullanım biçimlerini çerçevelerken hem de deforme bedeninin toplumsal, siyasal ve sanatsal kabulünün tarihini de göstermektedir. Ayrıca bu üç tür, deforme beden odaklı olmasının yanında, onu bir komedi unsuru olarak yorumlamaktadır. Bu noktada, deforme bedeni komedi unsuruna dönüştüren etkenler komedi kuramları üzerinden incelenmiş ve deforme bedeni yorumlayan bakışın geçirdiği algı süreçleri hakkında araştırmalar yapılmıştır. Sonuç olarak bu tez, deforme bedeninin komedi unsuru olarak kullanılış biçiminin bir gelenek oluşturduğunu, Batı tiyatro tarihinde odaklanılan üç farklı tür üzerinden savunmaktadır. Commedia dell'Arte Tiyatrosu'ndan ve ucube gösterilerinden devredilen bu geleneğin de Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu'nda yenilikçi bir katmanla devam ettiğini ileri sürmektedir.

Anahtar Sözcükler: Beden, deforme, deformasyon, anormal, normal, beden, grotesk, ucube, estetik, güzellik, çirkinlik, algı, bakış, gülme, komedi, sahne.

ABSTRACT

TOPUKLULAR, DİLARA. *THE JOURNEY OF DEFORMED BODY AS A COMEDIC ELEMENT IN WESTERN THEATER: COMMEDIA DELL'ARTE THEATER, FREAK SHOWS, JACQUES LECOQ'S BOUFFON THEATER*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2018.

This thesis focuses on how perception of deformed bodies is interpreted as a comedic element on stage, based on the transformations that have been experienced throughout history. These transformations are studied in three different types and periods: the Commedia dell'Arte Theater in the 16th century, the freak shows in the West between the 18th and 20th centuries, and the Bouffon Theater, developed by Jacques Lecoq in the 20th century. These three different types periodically show the history of the social, political and artistic acceptance of the deformed body as well as framing the changing forms of usage of body deformations on the stage. Moreover, these three types of deformation are not only body-oriented but also can be interpreted it as a comedic element. At this point, the factors that transformed the deformed body into a comedy element are investigated through comedy theories and investigations about the perception processes of the viewing of deformed body interpretation. As a result, this thesis defends through three different kinds of foci that focus on the history of Western theater, in which the deformed body forms a tradition as a comedic element. Depending on this result, this thesis also suggests that the tradition, taken over from the Commedia dell'Arte Theater and freak shows, continues with Jacques Lecoq's Bouffon Theater with an innovative layer.

Keywords: Body, deformed, deformation, abnormal, normal, body, grotesque, freak, aesthetic, beauty, ugliness, perception, view, laugh, comedy, change, scene.

GİRİŞ

Bu tez, Batı tiyatro tarihinde sahne üzerinde bedeni deforme ederek kullanmanın üç farklı türü olarak öncelikle Commedia dell'Arte Tiyatrosu'nu, ardından ucube gösterilerini¹, son olarak da bu iki türden kalan izlerin ışığında Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu'nu² incelemekte ve sahnede deforme beden kullanımlarının komedi türüyle olan bağıni sorgulamaktadır. Bu inceleme ve sorgulama, 4 ana başlıkta gerçekleştirilmiştir.

Birinci bölümde bedeni tanımlama ve algılama biçimleri üzerine geliştirilen kuramlar ve bu teze kaynak olacak yaklaşımlar ele alınmıştır. Normal ve deforme beden tanımlarının hangi beden yapılarını kapsadığı; bedeni bu şekilde sınıflandırılmasında, bakışın³ beden deformasyonunu nasıl değerlendirdiği ve deformasyonla karşılaştığı anda hangi süreçlerden geçtiği üzerinde durulmuştur. Bu bölüm hem normal ve deforme bedene genel bakışın özeti olma hem de seyircinin sahnedeki deforme bedene karşı tepkisini incelerken rehber olma niteliği taşımaktadır.

İkinci bölüm, deforme beden komedinin alanına nasıl girdiğini incelemektedir. Gündelik hayatta korku, acıma, kutsama ya da şefkatle bakılan bu bedenlerin nasıl bir komedi unsuruna dönüştüğü ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır. Bu çıkarımlar dört komedi kuramı üzerinde temellendirilmiş ve deforme beden bir performans olarak komedi türüyle nasıl bir bağ kurduğu ya da kurabileceği sorgulanmıştır.

Burada açıklık getirmek istediğim husus şudur: Commedia dell'Arte ve Bufon Tiyatrosu komedi türüne aittir. Ucube gösterileri ise eğlence kültürüne ait olan bir gösteri türüdür. Fakat zaman içinde ucube gösterileri de teatral bir yapıyla kurgulanmaya başlamıştır. Deforme beden seyirciyi hem hayrete düşürmesi hem de eğlendirmesi amaçlanmıştır. Bu noktada da komedi devreye girmiştir. Ucube gösterilerinin doğrudan komedi türüne ait olduğunu söyleyemesek de deforme beden sahne üzerinde komedi merceği altında kullanımı bakımından önemli bir sahne gösterisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla

¹ İngilizcede "freak show" ya da "sideshow" olarak tabir edilen bu gösteriler, araştırma yaptığım Türkçe kaynaklarda "ucube gösterileri" olarak kullanılmıştır. Ben de bu kullanımı tercih ediyorum.

² Jacques Lecoq'un *Le Corps Poétique* kitabını *Şiirsel Beden* olarak Türkçeye çeviren Mine Çerci, "buffon"u Türkçe'ye "bufon" olarak çevirmiştir. Ben de bu çeviriye uyarak bufon kelimesini kullanmayı tercih ettim.

³ Burada "bakış" tan kastım, normal bedene sahip olanların genel algılama biçimidir.

deforme beden temelli bu üç gösteri türünün en büyük ortak özelliklerinden biri beden deformasyonunu bir güldürü nesnesine dönüştürüyor olmasıdır.

Üçüncü bölüm, Batı dünyasında bedene bakışın yüzyıllar içerisinde nasıl şekillendiğini ve beden üzerinde kurulan tahakkümlerin bu üç türün ortaya çıkması ve bitmesi üzerindeki etkilerini özetlemektedir. Belirtmek gerekir ki; üç türde de görülen deformasyonların mahiyeti birbirinden çok farklıdır. Bu farklılık sadece biçimi değil, biçime yönelen bakışı da kapsamaktadır. Bedenin kullanım biçimini bedene yönelen bakıştan ayrı ele almanın tek taraflı olacağını düşündüğümden, bu bölümde algının yaşadığı değişim süreçlerine de yer vermenin gerekli olduğunu düşündüm. Çünkü dönemin seyirci yapısını ve tepkilerini, dönemin estetik anlayışını şekillendiren faktörlerle birlikte incelemek daha güvenilir ve objektif sonuçlara ulaşmayı sağlamıştır. Bedeni, çeşitli sıfatlarla sınıflandırmak ve bu sınıflandırmalar neticesinde tekrar bedene bakmak bir estetik kaygı taşımaya sebep olmuştur. Bu estetik kaygıyı taşıyan bakış ise, bedeni sürekli olarak ölçülen, sınırlanan ve tanımlanan bir yapı haline getirmiştir. Ölçüler ve tanımlar sürekli olarak değişse de bedeni ölçme ve tanımlama arzusu baki kalmıştır.

Üçüncü bölüm, beden algısının ve bedene bakışın geçirdiği bu dönüşümleri anlatırken özellikle Commedia dell'Arte'nin ve ucube gösterilerinin ortaya çıktığı ve giderek kendilerine yönelen ilginin kaybolduğu zaman dilimlerine odaklanmıştır. Aslında bakış bedeni hiçbir zaman göz hapsinden çıkarmamış, sadece ona baktığı konumu değiştirmiş ve bedeni başka tanımlarla yeniden ve yeniden biçimlendirmiştir. Ayrıca bu bölümde Commedia dell'Arte'nin ve ucube gösterilerinin komediyle olan bağlarını, komedi kuramları üzerinden yapılan çıkarımlarla ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.

Dördüncü bölümde, Jacques Lecoq'un pedagojisi ve Bufon Tiyatrosu'nun yapısı üzerinde durulmuştur. Aslında Bufon Tiyatrosu, Lecoq'un inceleme ve araştırma sürecini hayatını kaybetmesi sebebiyle tamamlayamadığından, çalışmaları içinde yoruma ve tartışmaya en açık olan sahalarından biridir. Dolayısıyla bu türün nasıl icra edileceği konusunda kesin tanımlamalar yapmak sağlıklı sonuçlara ulaşmayı engeller. Bu yüzden Bufon Tiyatrosu'nun, çerçevesi ve uygulama alanı belirli olan, fakat uygulama şekli konusunda yeniliğe açık olan bir tür olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu bölümde Bufon Tiyatrosu'nun yapısı, Lecoq'un sınırlı sayıdaki kitaplarından hareketle açıklanmıştır. Bufon Tiyatrosu'nun komediyle olan bağının da sorgulandığı bu bölümde, bir de alt

başlık yer almaktadır. Bu başlıkta bufon tekniğine ait olan *Şatonun Altında* oyunu üzerinden yapılan örneklendirmelerle hem bufon tekniğinin komediyi nasıl ortaya çıkardığı hem de Commedia dell'Arte ve ucube gösterilerinden kalan mirasın izleri incelenmiştir.

Sonuç kısmında ise, öncelikle *benign violation* kuramından hareketle, üç tür özelinde ve genelinde komediyi yaratan faktörler karşılaştırılmıştır. Sonrasında Commedia dell'Arte geleneği ve ucube gösterilerinin Jacques Lecoq'un Bufon Tiyatrosu ile nasıl bir bağ kurduğu üzerinde durulmuştur. Bütün bu bilgilerin ışığında ise, Bufon Tiyatrosu'nun diğer iki türü referans aldığına dair bir kanıt olmasa dahi, deforme beden kendi tarihinden gelen bir algısal bağ olduğu ileri sürülmüştür. Bufon Tiyatrosu'nun hem bu bağ koruduğu hem de sahnede seyircinin "bakış"ıyla gözlem altına aldığı bir deforme beden kullanımından ziyade, seyirciyi kendi gözlemi ve iktidarı altına alan bir deforme beden kullanımını sahiplendiği savunulmuştur.

BÖLÜM 1

DEFORME BEDEN VE ALGILANIS BICIMLERI

Bedenin tanımını yapmak ne kadar basit görünse de içinde birçok çelişkili ifade barındırmaktadır ki bu ifadeler, hangi kavramsal çerçevede tanımlandığına göre de değişir. Örneğin hukuk, bedene ait olduğu bireyin kimliği haricinde bakamaz. Tıp ise bedene bakarken bireylerden ziyade organları inceler, çünkü beden organlar bütünüdür (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2011, s.15). Din için beden, ilahi bir varlık tarafından yaratılmış, insanın ilahi olanla ilişki kurduğu tarafının yani ruhunun sürekli olarak sınıandığı yerleşkesi, mecazî bir tabirle evidir. Fakat bütün bu tanımlarda, insan bedeni dediğimizde kafamızda canlanan imge, iki kol ve iki bacağın bir gövdede simetrik bir biçimde birleştiği, omuzların arasından uzayan boyna yerleştirilmiş bir baş ve bütün uzuvların tam ve birbirine oranlı halde belirli bir uzamı dolduran deriyle kaplanmış kas ve iskelet sistemini kapsamaktadır. Aslında bu “normal beden”in tanımıdır. İnsan bedeninin genel tanımı ise insanın fiziksel yapısının bütünüdür.⁴ Tanım deforme ve normal bedenleri kapsasa dahi, tanımın canlandırdığı imge normal bedeni referans almaktadır. Bu noktada, deforme bedenin tanımına ve neyi kapsadığına geçmeden önce normal bedenin ne olduğuna bakmak daha yerinde olacaktır. Çünkü deforme beden şeklen tanımlanabilir düzeyde değildir, normal beden çerçevesinin dışında kalan bedendir. Hatta normal bedene sahip bakışın incelemesi altında olan bedendir. Peki, tam olarak nedir bu normal beden?

1.1. NORMAL BEDEN

Georges Canguilhem, bilimsel olarak “doğal norm” ifadesinin, yaşayan canlının hayatta kalabilmek için edimsel ve potansiyel olarak geliştirdiği “çevresine uyum sağlama kapasitesi”nden geldiğini savunmaktadır (1991). Yani bir canlı türünün yok olmamak için geçirdiği evrimsel süreç, o canlının normunu belirler. Dolayısıyla normatif açıdan bakıldığında canlılar hayatta kalma kapasitelerine göre yargılanabilirler (Canguilhem, 1991, s.188). Bu da demektir ki hayatta kalmayı becerebilen canlı, normaldir. O zaman

⁴ Beden, “Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut” olarak tanımlanmaktadır (TDK Genel Türkçe Sözlük, 2006)

Cambridge sözlüğünde “insanı ve hayvanı şekillendiren fiziksel yapı” olarak tanımlanmaktadır (Cambridge Dictionary, 2018). Buradan hareketle insan bedeninin genel tanımını bu şekilde yorumlamayı tercih ediyorum.

normal bir bedene sahip olmadan hayatta kalmayı başarmış canlılar da “normal” başlığı altına alınabilir mi? Canguilhem, embriyolojinin ışığında bir canlının gelişim sürecini inceleyebildiğimiz bir dönemde olduğumuzun da altını çizerek, bu ayrımı başarılı ve başarısız formlar olarak ayırıyor (Canguilhem, 1991, s.31). Embriyo gelişim sürecinde başarılı olan formlar hayatta kalırken, başarısız formların da bazıları hayatta kalabiliyor. Dolayısıyla a priori ontolojik açıdan bir fark görmese de, insanın aynı zamanda bir hayat formu yaratıcısı olduğundan başarısız formların sıra dışı olduğunu vurguluyor (Canguilhem, 1991, s.31).

Erving Goffman ise sosyal bilimler açısından normal olanı, ileri sürdüğü damga kuramında “beklentilerden hususi olarak uzaklaşmayan” ifadesiyle tanımlar (2014, s.31). Toplumda normal bireyler ve damgalı bireyler vardır. Fakat bunlar aslında somut kişiler değildirler, birer bakış açılarıdır (Goffman, 2014, s.190). Normallik, belirli bir normun bir kategori oluşturması ve bu normu destekleyen insanların bu kategoriyi kabul etmesi sonucunda ortaya çıkar. Kategoriye dâhil olamayanlar ise, destekleyen çoğunluk tarafından rasyonel gerçeklerle sınıflandırılır (Goffman, 2014, s.32). Bedensel deformasyonların bu durumda ait olduğu sınıflandırmalar ise sakat, özürlü, engelli, kusurlu, anormal ya da daha kutsal olarak gazi, kazazede gibi sıfatlarla isimlendirilir.⁵

Başarısız insan formu olmaları, başarılı formlara sürekli olarak bir riski hatırlattığı için, Canguilhem yaşamın karşı değerinin ölüm değil ucubelik olduğunu söyler. (1991, s.126-161). Sadece hayatta kalmak yeterli değildir, hangi koşullarda hayatta kalındığı önemlidir. Bu koşulların standart yapısı da normal beden üzerinden çizilmiştir. Normal beden kavramı hayatımıza modernizmle beraber girmiştir. Fakat anormal beden varlığı, anormal olarak anılmasa dahi yüzyıllar öncesinde fark edilmiştir.

1.2. DEFORME BEDEN

Normal beden dışında kalan bedenleri tanımlamak için kullanılan birçok tanım vardır. Normal beden karşısına anormal ya da anomali değil de deforme bedeni koymamanın sebebi ise deforme⁶ tanımının daha kapsayıcı olmasını düşünmemdir. Anormal olanın çağlar boyunca maruz kaldığı farklı bakış açılarına üçüncü bölümde değineceğim. Bu

⁵ Üçüncü bölümde bu konu üzerinde tarihsel açıdan daha ayrıntılı durulacaktır.

⁶ Deforme: Biçimi, kalıbı bozulmuş (TDK Genel Türkçe Sözlük, 2006)

bölümde ise modern kavramlar üzerinden yapılan sınıflandırmaları ve hangi tanımlamaları kullanmanın daha kapsayıcı olduğuna değinmek istiyorum.

Herhangi bir beden formunun, norm olarak kabul edilmiş düzeyin dışında olup olmadığına iki koşulu göz önünde bulundurarak karar verebiliriz: eylem kapasitesi ve estetik. Karşımızdaki beden bu iki kategoriden birini karşılayamıyorsa, deforme beden olarak adlandırılması için yeterli sebebe sahip olmuş demektir. Bu tezde normal bedenine karşısına anormal yerine deforme beden tabirini kullanmamın sebebi, anormal kelimesinin sosyal anlamdaki kapsamının “alışılmamış” sıfatını da içermesidir.⁷ Her anormal beden aynı zamanda deforme bedendir, fakat her deforme beden aynı zamanda anormal beden değildir. Örneğin; yaşlılık bedeninin deformasyonunu içerir fakat her yaşlı bedene anormal beden dememiz yanlış olur. Çünkü yaşlılık bedeninin doğal yasaları gereği yaş ilerleyen herkesi bekleyen bir süreçtir. Dolayısıyla bakış, yaşlılık görüntüsünden iğrense bile onu anormal olarak algılamaz.

Anomali, normdan sapan bir deformasyon görülen bedenler için kullanılan bir tanımdır. Şöyle ki, anomali diyebileceğimiz bedenlerde görülen tipik durumlar uzuv eksikliği, uzuv fazlalığı, organ eksikliği, organ fazlalığı, dışarı taşan organ durumu, uzuvların orantısızlığı (olması gerekenden çok büyük ya da küçük olma), mevcut uzvun ya da organın çalışmıyor olması, kadın ve erkek bedenini tanımlayan organların veya uzuvların karşı cinsten bulunuyor olması, deri ya da et yığılması ve insan-hayvan karışımı görünüme sahip olmak şeklinde sıralanabilir. Elbette ki anomali çok çeşitli durumlarda da karşımıza çıkabilir. Bakışın anomaliye yaklaşımını deminki örnekle karşılaştıracak olursak diyebiliriz ki, derisi hayli sarkmış bir yaşlı bedene tepkisi ile üç kollu bir insan gördüğünde vereceği tepki aynı olamaz. Birincisi daha aşına bir beden görüntüsü iken diğeri bakışı hayrete düşürebilecek ve bildiği bir kategoriye yerleştiremeyeceği bir görüntü olduğu için, ikincisine anormal demesi daha olasıdır. Üstelik üç kollu bedeni görmek bakışı türler arası bir sorgulamaya yönelteceği için daha varoluşsal bir şaşkınlık yaratabilir. Buradan hareketle şöyle bir yorum yapılabilir, bedeni şekillendiren şey sahip olduğu anatomik yapısının yanında, o biçimi yorumlayan bakıştır.

⁷ Anormal: 1. Genel olana, **alışılmışa** ve kurala aykırı olan, normal olmayan, düzgünsüz (TDK Genel Türkçe Sözlük, 2006).

1.3. BAKIŞ

Beden yerini bakışın onu konumlandığı yerde bulur. Böylece beden sürekli diğerinin göz hapsine ya da dikizciliğine maruz kalır: gündelik hayatta karşısına çıkan insanların gözleri, sahnedeyken seyircinin gözü, Foucault'un sıkça bahsettiği iktidarın gözü ve belki de aynadan kendi yansımasına bakan kendi gözü. Bu tezde amaç bu bakışları yargılamak değil, bakan gözün ve bakılan bedenin geçirdiği dönüşümlerin analizini yapmaktır. Bu birbirinin içine geçmiş bir dönüşümler dizisidir, çünkü her bakışın ait olduğu bir beden vardır. Maurice Maerlue-Ponty'nin de savunduğu üzere özne bilgiye, bilimin sunduklarına vakıf olmasına rağmen⁸, kendi görüşü ve deneyimi itibarıyla ulaşır (2017). Dolayısıyla öznenin başkasının bedenini algıladığı yer yine kendi bedenidir.

Ponty'nin vurguladığı deneyim kavramı, tarih boyunca deforme bedene yönelmiş yaklaşımları değerlendirirken kullanacağımız bir filtreyi yine karşımıza çıkarıyor: eylem kapasitesi. Fenomenal uzamda algıladığımız dünya elbette ki bedenimizin eylem kapasitesiyle doğru orantılıdır. Normal bir beden harekete geçmek isterse, bunu kendisindeki mutlak fenomenal bilgi sayesinde gerçekleştirir. Pierre Ancet, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* kitabında şekil bozukluğu ile karşılaşan bakışın hem simetriyle hem de karşısındaki bedenin biçim bozukluğundan ötürü kendi eylem kapasitesinin kısıtlandığı hissiyle girdiği mücadeleden bahseder (2008). Ona göre, beden karşısındaki bedeni algımlarken, o bedende kendi yönünü bulmaya çalışır. İki normal beden karşılaştığında bu çok olasıdır, fakat sakat beden kendi sınırlarını dayatır. Sakat bedenin eylem kapasitesindeki sınır, gözlemcinin bedeninde de duyumsanır (Ancet, 2008, s.22). Ancet'in analizine göre bu ilk karşılaşma anında gözlemci önce kaygı duyar. Karşısındaki bedende gördüğü deformasyon kendisine hem çok uzaktır hem de bir o kadar yakın. Çünkü karşısındaki beden kendi formunun deforme edilmiş bir örneğidir. Deformasyon, gözlemcinin bir bedeni tanımlamada kullandığı sıradan kategorileri bir anda belirsizleştirebilir: bu beden kadın mıdır, erkek midir, hatta insan mıdır? (Ancet, 2008, s.41)

Gözlemci deforme bedeni tanımlamaya çalışırken başarısız oldukça detaylara daha da dikkat etmeye başlar. Böylece gördüğü her deformasyonda uzamının daha da sınırlandığını hisseder (Ancet, 2008, s.31). Bu yüzden deforme bedenle karşılaşmak

⁸ Tabii ki bu yorum tıbbın geliştiği çağlar için mümkün.

normal bedene kendisini sağlıklı hissettirmez. Bakış eylem kapasitesini sınırlamayacak sağlıklı bedenlerle kendini temizleme ihtiyacı hisseder. Ancet burada “bedenin gölgesi” ifadesini kullanıyor. Ucube bedenın gölgesi, gözlemcinin karşısındaki bedene biri olarak bakamaması, deformasyonun bütün bedeni saran bir gölge yayması ve bakışa sürekli müdahale etmesinin ifadesidir (Ancet, 2008, s.31). Bu bazen deforme bedenın kendisine hastalık bulaştırdığı korkusuna kadar gidebilir. Artık karşısında sakatlığa uğramış bir beden yoktur, sakat beden ya da ucube beden vardır. Bu bakış açısı, gözlemcinin giderek kendisine yaklaşan ucube bedenden uzaklaşma çabası, mesafe koyma girişimidir. Deforme bedeni tanımlamak için kullanılan bütün sosyal tanımlamalar (ucube, sakat, özürlü, engelli gibi) ve gösterilen toplumsal tepkiler (merhamet, acıma gibi) bu mesafe sonucu ortaya çıkar.

Görüldüğü üzere bu tanımlamaları ve tepkileri ilk karşılaşmadan sonra uzaklaşma çabası sonucu oluşan mesafeyi dolduran ve koruyan savunma mekanizmaları olarak değerlendirebiliriz. Çünkü ilk anda tanımlama çabasının sonuçsuz kaldığını ve tepkisel olarak da kaygılı ve korkulu bir süreç yaşandığını özetlemiştik. Bunun yanında korkudan da alınan haz ile gözlemciyi sürekli bakmaya teşvik edecek durumlar da gerçekleşebilir. Deforme bedenın eşsizliği ve biricikliği karşısında, onu bir sanat eseri, bir doğa mucizesi olarak değerlendirebilecek gözlemciler de mevcuttur.

Tarih boyunca kültürel ve bilimsel gelişmeler bakışın yorumunu sürekli olarak değiştirmiştir. Örneğin, Orta Çağ’da ve Rönesans döneminde deforme beden, yarı insan yarı hayvan olarak görülüyordu (Ancet, 2008, s.52). Çünkü deforme bedenın tamamen insan olduğu sonucuna varmak için, insanın ancak insan doğurabileceğine, doğan bebeğin anne babadan aldığı genler neticesinde şekillendiğine dair bilgi sahibi olacak kadar tıbbın gelişmesi gerecekti. Rönesans döneminde, eğer hamile bir kadın dana görünüşlü bir bebek dünyaya getirirse, bu bebek o dönem için dana görünüşlü olarak değil, doğrudan dana olarak tanımlanabiliyordu (Ancet, 2008, s.53). Bu dönemlerde deforme beden, bakış için bir tabloya bakmak gibi hayranlık uyandırabiliyordu (Eco, 2007, s.142). Ancak bu kabul hayranlık, şaşkınlık ve korkuyla karışık bir kabuldü. Bu yüzden bir kadının dana doğurması hem tanrının mucizesi hem de tanrının gazabıydı. Deforme bedeni insanlıktan çıkarıp hayvanlığa yakın görmek, insanın kendi insanlığını koruma güdüsünü de yansıtmaktadır. Bu yüzden Ancet, insanın ucube bedene yaklaşımını bir mesafe koyma çeşitliliği olarak anlatır (2008). İnsan çağlar boyu yaptığı her açıklamada sadece koyduğu

mesafenin mahiyetini değiştirmiştir. Deforme bedene yönelik mizah da bu mesafeden yararlanmaktadır.

Foucault da Orta ağ ve 18. yüzyıl arasında “canavar” (monster) olarak tanımlanan şeyin, bir sınıflandırmanın ya da doğal sınırların ihlali olarak hayvan ve insan arası bir karışım olarak görüldüğünü söyler (2002, s.63). Buradaki canavar vurgusu bugün anladığımız anlamdaki ayırksı bir pozisyonda değildir. Umberto Eco da canavar kelimesinin kullanımının hem coğrafi keşifler sonucu karşılaşılan alışılmadık hayvanlar için hem de anormal doğumlar sonucu görülen olağan dışı bireyler için kullanıldığını söyler (2009, s.242). Foucault, anormal bedene sahip bir kişinin, 20. Yüzyıla kadar kendi olağanlığıyla gündelik hayatın içinde olduğunu söyler (2002, s.57). Bu yüzden canavar kelimesini doğal olmayanın doğal formu olarak tanımlar (2002, s.56). 20. yüzyılda Foucault’un tabiriyle biyo-iktidarın⁹ ortaya çıkması ve tıbbın gelişmesiyle canavar, antropolojik bir alt yapı kazanarak sakat ya da hastalıklı birey olarak anılacaktır. Görüldüğü üzere bakışın, deforme bedeni mucizeden, hilkat garibeliğine; hilkat garibeliğinden de hastalıklı bireye dönüştürmesi yüzyıllar srmştir.

⁹ Biyo-iktidar, Foucault’ un 17. Yüzyıldan sonrasında geldiğini söylediği yeni iktidar biçimi için kullandığı terimdir (2015). Bu yeni iktidarın uzun ve sağlıklı yaşam politikaları üreten, insan bedeninin olanaklarına ve performansına yönelmiş bir yapısı vardır. “Normal Bedenin Keşfi” bölümünde bu yapıdan bahsedilmektedir.

BÖLÜM 2

DEFORME BEDENİN KOMEDİ BOYUTU

Bedensel deformasyon tıp alanında iyileştirilmesi gereken bir hastalık, hukuk alanında korunma altına alınması gereken bir özel durum, din alanında ise şükredilmesi ya da ders alınması gereken ibretlik bir hal olarak incelenmesine rağmen; gündelik hayatta çoğu zaman bir mizah malzemesi olarak da kullanılmaktadır. Örneğin obezite tıbben bir hastalık olarak kabul edilmesine rağmen, bir obezin yaşam koşulları ya da yeme alışkanlığı ile ilgili çokça mizah malzemesi çıkarılabilir. Dişleri dökülmüş, kambur bir yaşlının taklidinin yapılması birçok insanı güldürebilir. Komedinin önemli bir kolunu oluşturan karikatür sanatı da mizahının büyük bir bölümünü bedensel deformasyon üzerinden temellendirmiştir. Buna paralel olarak çizgi dizilerde ve çizgi filmlerde yer alan komedi unsurları da çoğunlukla bedenin sınırlarını aştığı ve grotesk boyutta kendini gösterdiği bir anlayış sonucu ortaya çıkmıştır.

Bedenin ağır deformasyonu edebiyatta da kendini sıkça göstermiştir. Rabelais'in *Gargantua*'sı grotesk mizahın en önemli erken örneklerinden biridir. Deforme beden edebiyatta Samuel Beckett de eserlerinde bedensel deformasyonu absürd mizah ögesi olarak kullanmıştır.¹⁰

Sahne üzerinde de deformasyonun mizah malzemesi olarak kullanıldığı birçok örnek vardır. Peltekliği göz önünde olan bir oyuncunun Hamlet'i oynaması seyirciyi güldürebilir. Hatta Hamlet'e yapılan bir eleştiri olarak bile okunabilir. Kilolu oyuncuların komedi türünde oynadıkları sıkça görülmüştür. Deformasyonun komediyle olan bağı düşününce, bu örnekler daha da çoğaltılabilir. İncelediğim üç sahneleme türü özelinde de deformenin komedi boyutu hayli geniş bir alana sahiptir.

İlk bölüm, deformasyonun insanda yarattığı hayret, acıma ve korku hislerinin nasıl ortaya çıktığı ile ilgiliydi. Bu bölümde ise deformasyon ve komedi arasında kurulan bağın dinamiklerinin neler olabileceği komedi kuramları üzerinden incelenmektedir.

¹⁰ Beckett'in yazdığı tiyatro oyunları arasında *Mutlu Günler*, *Oyun Sonu*; yazdığı romanlar arasında *Molloy*, *Malone Ölüyor* bu yoruma örnektir.

2.1. ÜSTÜNLÜK KURAMI

Üstünlük kuramı bilinen en eski komedi kuramıdır. Bu kurama göre gülme eylemi, karşısında olunan kişi veya duruma, ondan daha üstün olduğunun hissedildiği ve gösterildiği bir eylemdir. Dolayısıyla bu kurama göre komedi nesnesi ve ona gülen kişi arasında bir hiyerarşi söz konusudur. Gülmek, kendini herhangi bir konuda üstün gören kişinin, üstünlüğünü ifade etme biçimi olarak da yorumlanabilir. Bu görüşün ilk izlerini, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde buluruz. Aristoteles gülünç olmanın, kusurlu ya da çirkin olmakla bir ilgisi olduğunu savunmuştur (2016). Gülünç olmak soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ona göre insan, acısız bir deformasyon gördüğünde güler (2016, s.20). Çünkü komedi, ortalamanın altında olan ve çirkin olarak gördüğümüz şeylerin taklididir (Aristoteles, 2016). Platon ise, karşımızdaki insanın düştüğü kötü durumda olmadığını için onun çektiği acının yerine, “acı çekmeyen” olarak duyduğumuz memnuniyet neticesinde gülmenin meydana geldiğini söyler (Davidson, 1990, s.373). Romalı düşünür Cicero da bu yaklaşımı destekleyerek gülünç olanın çirkinlikten ve biçim bozukluğundan kaynaklandığını söyler (1942, s.236). Thomas Hobbes, *Leviathan*'da gülme eyleminin üstünlük kurmayla ilgili olduğunu şu sözlerle savunmuştur: “Gülme tutkusu, başkalarının zayıflığıyla ya da geçmişteki kendi zayıflığımızla yapılan karşılaştırma sonucu kendimizdeki bir üstünlüğün birden anlaşılmasından doğan anî bir zafer duygusundan başka bir şey değildir.” (2016, s.25). Modern psikolojinin kurucularından olan İskoç düşünür Alexander Bain ise gülme isteğinin insanın üstünlük elde ettiği durumlarda ortaya çıktığını savunmuştur (1859).

Yıllar sonra bu görüşleri destekleyen Charles R. Gruner, evrimsel olarak gülmenin kökeninin, savaşların ya da dövüşlerin ardından gelen “zafer kükremesi” olduğunu iddia etmiştir (1978, s.52).

Henry Bergson ise bir şeye gülebilenin en önemli koşulunun acıma ve şefkat duygularından sıyrılmak olduğunu düşünmüştür. İnsanın acınacak durumda olan birine gülebileceğini; bunun için sadece bir anlığına acıma duygusundan kurtulması gerektiğini savunmuştur (Bergson, 2011, s.5). Bergson'a göre gülmek, sosyal bir varlık olan insanın sosyal hayatta kendini var etme biçimidir (2011). Yani gülmek sosyal bir eylemdir ve bu eylemin amacı toplumun kurallarını kabul eden “normal” bir birey olarak topluma ait olmanın bir göstergesidir. Yani seyirci seyir halinde olan sosyal bir topluluktur.

Topluluğun içindeki herhangi bir birey, o topluluğa ait olduğunu, gülünen değil de gülen tarafta olduğunu hissetmek için karşısındaki deforme bedene gülmektedir.

Bergson'un gülme eylemi için yaptığı bir başka tanım da "öbür gülenlerle yapılan bir anlaşma, suç ortaklığı" tanımıdır (2011, s.14). Gülünç karakterin ortaya çıkmasının da iki ayak üzerinde mümkün olabileceğini savunuyor: Toplum dışılık ve seyircinin duygusuzluğu. Ayrıca Bergson gülmenin iyileştirici, ıslah edici ve saygısızlığa karşı bir cevap olarak kullanılabilen yanları olduğunu da vurgular (2011, s.125-128). Bunun yanında toplumun intibak kurarak sivrilikleri yontması, ayrılıkçı eğilimleri cezalandırması, küçük düşürerek utandırması gibi işlevleri olduğunu söyler (2011, s.114).

Bergson'a göre beden deformasyonunun gülünç olması, bedenin kendisinin ya da ifadesinin katılığı ile mümkündür. Ruh maddeye zarafet ve canlılık katar. Fakat madde ruha direnirse zarafet ortadan kalkar ve gülünç olan açığa çıkar. Bu direnç bir damga gibi bedene bir şahsiyet katar ve deformasyonu gören kişi de o şahsiyete güler (Bergson, 2011, s.20). Böylece biçimsizlik, bakış tarafından bir anda çekilen bir fotoğraf gibi katılaştır ve kalıcı bir hal alır. Bu katılık canlı, esnek ve sürekli değişenin zıddı olarak, mekanik ve kalıplaşmıştır. Bergson bu durumu özgür eylemin karşısına koyduğu otomatizm terimiyle özetler (2011, s. 84). Hareket ve jestler de mekanik olduğu ölçüde gülünçtür. Güldürmenin şiddeti sürekli tekrarlamalar, karmaşık olanın bir makine gibi otomatik bir hareket düzenine oturması, rollerin simetrik olarak tersine dönmesi ile arttırılır (Bergson, 2011, s.47-67). Bütün bu etkenlerin gülünç olanı açığa çıkarmasının yolu, insanı duygulandıran ya da duyarlılığını ortaya çıkaran içerikten ayırmak ve biçimin odağına çekmekten geçer. Biçimin odak olması maddi boyutun manevi boyutun önüne geçmesini sağlayarak gülme eyleminin yolunu açar. Bergson bu savını şöyle özetlemektedir:

"Bulabileceğiniz en önemsiz kusuru tasvir edin bana, eğer bunu, bende sempati, endişe veya acıma doğuracak şekilde yaparsanız, her şey başlamadan bitmiştir, gelecek bir şey bulamam. Bunun tersine karanlık ve hatta genelde insanları tiksindiren bir kusuru seçin, uygun hilelere başvurarak beni bu kusur karşısında beni duyarsız kılmayı başarırsanız, kusuru da gülünç kılabilirsiniz. Bu durumda kusurun gülünç olacağını kastetmiyorum; sadece gülünç hale gelebileceğini söylüyorum. Beni duygulandırmaması gerekir, işte, her ne kadar kesinlikle yeter koşul değilse de gerçekten zorunlu tek koşul budur." (2011, s.91)

Dolayısıyla deforme beden belli sahneleme teknikleriyle seyirciyi duyarlılıktan uzak tutmayı başarabilirse, seyirciyi güldürebilir.

Bu kuram, üstünlük kurulan herhangi bir konunun gülmeye malzeme olabileceğini söylüyor. Bu bilgiler ışığında, ırkçı şakaların, cinsiyetçi şakaların¹¹, aptal sarışın şakalarının üstünlük kuramına ait olduğu yorumunu yapabiliriz. Dolayısıyla, deformasyonun mizahi bir unsura dönüşmeye açık olduğunu destekliyor. Sonuç olarak bu kuramdan hareketle, deformasyon karşısında kendi bedeninin üstünlüğünü savunmanın ve karşısındaki bedenin eylem kapasitesinden daha fazla bir kapasiteye sahip olduğunu idrak etmenin gülmeye yol açan bir etken niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz.

Deformasyon konusunda düşünülmesi gereken iki ana başlığın estetik ve eylem kapasitesi olduğundan daha önce bahsetmiştim. Estetik kategorisinde ise önce beyazların siyahilerle dalga geçmek için çıkardığı, daha sonra siyahilerin, siyahilerle dalga geçen beyazları taklit ederek devam ettirdikleri misteri oyunlarını örnek verebiliriz. Bu gösterilerde beyazlar, yüzlerini siyaha boyayarak siyahi ırkları aşağılayan tiyatro gösterileri yapıyorlardı. Beden fonksiyonları aynı olmasına rağmen siyah tene sahip olmak, beyazlar için geri kalmışlığın, barbarlığın, çirkinliğin sembolü haline gelmişti (Direkçigil, 1985). Beyazların bu gösterilerle eğlenmesinin sebebini, kendilerini o bedenden ve o bedenin sahip olduğu kimlikten üstün görmelerinde arayabiliriz.

2.2. RAHATLAMA KURAMI

Ünlü bir İngiliz sosyolog olan Herbert Spencer, bu kuramdan bahseden ilk kişidir. Spencer, kahkahanın sinirsel enerjinin boşaltım mekanizması olduğunu söyler (1860, s. 395-402). Bu kurama göre gülmek, vücudun korkudan ya da endişeden kaynaklanan gerilimi rahatlatmak için verdiği tepkidir. Bu kuramı destekleyen ünlü düşünürlerden biri de Sigmund Freud'tur. Bilinçaltı üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Freud'a göre gülmek, baskının kişinin üzerinde neden olduğu negatif enerjiden kurtulmak için, kişinin bilinçaltından gelen bir itkiyle kendini rahatlatma girişimidir. Yani bir savunma mekanizması türüdür. Bu yüzden Freud'a göre bütün gülme biçimleri ahlaki kuralların baskısından kurtulmakla bir şekilde ilgilidir (1998). 20. yüzyılın erken dönem psikologlarından olan William McDougall da bu kuramı savunuyordu. Ona göre gülmek, diğer insanların kusurlarının iç karartan etkisine karşı koruyucu bir tepki olarak doğmuştur (1931, s.387-97).

¹¹ Freud müstehcen şakaları rahatlama kuramına bağlamıştır (1998). Cinsel içerikli cinsiyetçi şakalar bu bağlamda da incelenebilir.

Bu kuramdan bakacak olursak bedendeki deformasyona gülme; kişinin, deformasyonun kendi bedeninde yarattığı gerilimden kurtulmak için başvurduğu bir rahatlama biçimi olarak yorumlanabilir. Bu yorumu şu şekilde özetleyebiliriz: Kişi deformasyonla karşılaştığı anda, kendi bedeninin ya da yakınlık kurduğu başka bedenlerin de deformasyona açık olduğu gerçeğini fark ederek bastırıldığı bir gerginlikle yüzleşir. Ancet'in sıkça üstünde durduğu algısal şok, gülerek hem fiziksel hem mental olarak rahatlama ile yatıştırılır.

Ancet'in deforme bedene yönelen bakışın yaşadığı süreçte altını çizdiği bir diğer noktanın “ deforme bedendeki sınırlı eylem kapasitesinin duyumsanması” olduğuna ilk bölümde yer verilmişti.¹² Dolayısıyla deforme beden gösterisi, kişinin, kendi eylem kapasitesinde duyumsadığı sınırlanmadan kaynaklı bir gerilim yaşamasına sebebiyet verebilir. Bu kuram özelinde gülme eylemi, seyreden kişiye kendi eylem kapasitesinde, karşısında gördüğü bedendeki gibi bir sınırlama olmadığını hissettirmekte ve bu gerilimi rahatlatmaktadır.

2.3. UYUŞMAZLIK KURAMI

Bu kurama göre gülme eylemi mantığın normal olarak kabul ettiği bir düzende, o düzene uymayan bir şey görmek ya da fark etmek üzerine kuruludur. Gülme algının bir şeyi normalde beklediğinden değişik, sürprizli, uyumsuz, anlamsız ya da farklı bulması sonucu gelişen bir eylemdir (Martin, 2007, s.63). Dolayısıyla burada algının aniden hazırlıksız yakalanması söz konusu diyebiliriz. Kurama göre gülmenin işleyişi şöyle gerçekleşir: Bir şeyin yer aldığı kompozisyon içinde o kompozisyona ait olmadığını fark etmek, ardından hangi gerekçeyle o kompozisyona bağlandığını keşfetmek ve o bağlamı bulmuş olmanın yarattığı tatminle gülmek. Dolayısıyla güldüğümüz şeyi artık bağlamsız olarak değil, kendi bulduğumuz bağlam üzerinden okumaya başlarız (Schaeffer, 1981, s.9). Beklentinin gerçeklikle uyuşmaması halinde gülünç olan kendi gerçekliğini yaratır ya da dayatır. Neil Schaeffer da gülmenin gülünç bir bağlamda ortaya çıkmış bir uyumsuzluğun sonucu olduğunu söyler. Fakat burada önemli olan gülen kişinin hayatı algıladığı normal düzenin dışında bir şeyle karşı karşıya kalması ve onu algılayabilmek için mantığın ve gerçekliğin sınırını zorlamasıdır (1981, s.25).

¹² Bknz. Bölüm 1: “Bakış”.

Arthur Koestler, bu kuram üzerine geliştirdiği ve kendi bulduğu *bisociation*¹³ terimini mizah ile ilişkilendirmektedir. Bu terimi açıklamak için Koestler kelime oyunlarından bahseder. Kelime oyunları ile yapılan mizah, aynı cümle yapısının birden fazla anlama sahip olması, her anlamın kendi içinde mantıksal bir düzlemde var olması ve hepsinin aynı anda hem ayrı ayrı hem de bir arada algılanması sebebiyle *bisociation*'ın gerçekleşmesine örnektir (Koestler, 1964, s.35). Koestler Gruner'den farklı olarak gülmenin zafer kükremesinden değil, “evreka” çılgılığında geldiğini söyler (1964, s.95). Bu çılgılık, komik olanın hem beklenmedik hem de mantıklı olma özelliği taşınmasına verilen tepkidir. Koestler'a göre modern insan biçim bozukluğuna gülmez, ona acıma duygusu ile yaklaşır. Ancak karikatür sanatı ya da bir deformasyonu taklit etmek, ortada gerçekten deformasyona uğramış bir birey olmadığı için deforme bedene yönelen acıma duygusunu perdeler ve gülmenin yolunu açar.¹⁴ Çünkü Koestler, Rönesans zamanında eğlenmek için saraylarına cüceleri, kamburları, zencileri toplayan prenslerden çok daha uygar olduğumuz için artık deforme bedene gülmediğimizi savunur (1964, s.73). Buna ek olarak bir toplumun normal kavramı ne kadar kapalı olursa, toplumun normdan ayrılan bireyle alay etmeye o denli hazır olduğunu söyler (1964, s.73). Oysa bu iki söylem deforme bedenin sahnedeki tarihine bakıldığında tezat oluşturmaktadır. Çünkü modernizmin temellerinin atıldığı dönemde ucube gösterileri altın çağını yaşamaktaydı. Bunun en büyük sebeplerinden biri ise modernizmin tasarladığı norm standartlarının oldukça katı olmasıydı. Modernizmle beraber, bedenin normlarının belirlenmesi ve buna bağlı olarak deforme bedene bakışın değişme süreci üçüncü bölümde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

2.4. BENIGN VIOLATION KURAMI

Peter McGraw and Caleb Warren, bu kuramların yanına bir de kendi çalışmalarından ileri gelen ve literatüre geçen *Benign Violation*¹⁵ kuramını ekliyorlar.¹⁶ Bu kurama göre mizah,

¹³ *Bisociation* bir tutum, olay veya fikrin kendi içinde tutarlı fakat normalde birlikte uyumsuz duran iki farklı kavramsal çerçeve perspektifinden aynı anda algılanmasıdır (Koestler, 1964). (Çeviri bana aittir.)

¹⁴ *Commedia dell'Arte* ve *Bufon Tiyatrosu* da deforme beden temsili olma bağlamında bu ifadenin çerçevesine girmektedir.

¹⁵ *Benign* “iyicil, iyi huylu, sevecen, şefkatli” anlamlarına gelmektedir. McGraw, kelimeyi “zararsız olan” olarak yorumlamıştır (2012). *Violation* ise “ihlal” anlamına gelmektedir. McGraw, bu kelimeyi “dünyanın nasıl olması gerektiğine inanma biçiminizi tehdit eden herhangi bir şey” olarak yorumlamaktadır (2010). Kuramın kapsamından ve McGraw'ın yorumundan dolayı, kuramın ismi “Zararsız tehdit” ya da “Zararsız ihlal” olarak çevrilebilir. Fakat çeviriye yorum getirmemek adına, kuramı orijinal ismiyle kullanmayı tercih ettim.

¹⁶ Kuramın *violation* bölümü, Tom Veatch'in kuramlarının kaynak alınması ile geliştirilmiştir.

rahatsız edici ya da tehditkâr bir uyarının (*violation*) aynı zamanda iyicil ya da zararsız olması (*benign*) halinde ortaya çıkan şeydir (Mcgraw vd., 2012, s.1). Bu iki uç unsurun birbiriyle dengeli olması şarttır. Peter Mcgraw'a göre sahnede mizah temalı bir performans sergileyen biri, güldürmek istediği durumun hem kabul edilemez hem de kabul edilebilir yanlarını dengeli bir şekilde ortaya koyduğunda, seyirci tehditkâr olanın aynı zamanda zararsız olduğunu algıladığı için gülebiliyor (2014). Performansı sergileyen kişi bu dengeyi iyi kurmak durumundadır. Çünkü güldürü malzemesinin rahatsız ya da tehdit edici unsuru arttığında, artık onu zararsız olarak görmek zorlaşır, mizah ortadan kalkar ve komediden trajik alana geçiş başlar. Aynı şekilde çok iyicil bir durumda da ortada gülünecek bir şey kalmaz (Mcgraw vd., 2012, s.3).

Mizahın olmazsa olmazı rahatsız edici ya da tehdit edici bir unsur barındırmasıdır. Rahatsız edici ya da tehditkâr unsuru dengeleyen iyicil unsur ise üç şekilde tezahür eder. Seyirci için iyicil tarafı açığa çıkaran araçlardan biri mesafedir. Gülme eyleminin gerçekleşebilmesi için gülen ve gülünenin arasında belli bir mesafe olmalıdır. Mesafe trajedinin komediye dönüşmesini sağlar. Mesafe dört farklı alanda tezahür edebilir: mekânsal¹⁷, zamansal¹⁸, sosyal¹⁹ ve düşünsel²⁰ (Mcgraw vd., 2012). Dolayısıyla bu kuramdan hareketle iğrendiren bir şeyin belirli bir mesafeyi koruması dâhilinde kabul edilebilir olup güldürebildiği sonucuna varabiliriz.

İyicil unsuru yaratan ikinci bir yöntem, rahatsız edici olanla kurulan zayıf bağıdır. Örneğin; belirli bir mezhep ile ilgili yapılan espri o mezhebe mensup olmayan biri tarafından komik iken, mensubu olana rahatsız edici gelebilir. Aynı şekilde iki yakın arkadaş arasında geçen bir kelime, onların kendi tarihlerinde önemli bir yere işaret edip kendilerini güldürebiliyorken dışarıdan dâhil olan bir insana anlamsız gelebilir.

¹⁷ Mekânsal uzaklık empatiyi azaltır, trajik olanın mizah unsuru olmasını kolaylaştırır. Örneğin; dünyanın bir yerinde yaşanan doğal afet, oraya çok uzak bir insan için bir mizah malzemesi olabilir.

¹⁸ Bir trajedinin üzerinden çok zaman geçmesi, olayla ilgili duyarlılığın azalmasına ve giderek bir mizah malzemesi olmasına yol açabilir. Bazı filmlerde Nazi kampı hayatının komik bir biçimde anlatılması bu başlığa örnek verilebilir.

¹⁹ Bazı durumlar tanımadığımız bir kişinin başına geldiğinde komik olmamasına rağmen, sosyal çevremizden birinin başına geldiği için bize gülünç gelebilir. Örneğin yere düşen bir insanın kim olduğu onu tanıdığımız sosyal kişiden yüzünden bir komedi unsuruna dönüşebilir.

²⁰ Gerçek dünyada karşılık bulmayan, fakat bir hayal ürünü olması sebebiyle gülünç bulunan unsurlar bu kategoridedir. Genelde çizgi filmler bu kategoriye girer. Örneğin, *Tom & Jerry* çizgi dizisinde birbirlerine ölümcül tuzak kursalar da ölmezler.

Üçüncü yöntem ise durumun başka bir açıdan okunduğunda alternatif olarak kabul edilebilir başka bir yorum oluşturmasıdır. Peter Mcgraw burada gıdıklama örneğini veriyor. Gıdıklama bir insanın diğer bir insana fiziksel atağı olarak algılanırken, bir taraftan da karşısındaki insanı güldürmek için girişilen bir eylemdir. İnsanın kendi kendisini gıdıklayamamasının sebebini de tehdit edici unsurun yani atak kısmının ortadan kalkması olarak açıklıyor (2014).

Benign violation kuramı incelenen üç sahneleme türü açısından da açıklayıcı ve kapsayıcı görünmektedir. Bu kuram üzerinden üç türü yorumlarsak, beden deformasyonunun estetik bakış açısından *violation* kapsamında yani rahatsız edici, tehditkâr ya da kötücül olarak algılandığını söyleyebilir, buna ek olarak aynı şekilde eylem kapasitesindeki farklılığın da belirli bir normun dışına çıktığı için yine *violation* unsurunu doğurduğunu önerebiliriz. Öte yandan kuramın *benign* kısmı yani iyicil, zararsız olan kısmı sahnenin kendisiyle sağlanıyor diyebiliriz. Çünkü sahne de bir mesafe koyma çeşididir.

BÖLÜM 3

BAKIŞIN VE DEFORMASYON TANIMININ TARİHSEL SÜRECİ

Deforme beden kullanımını incelediğim bu üç sahneleme türü kronolojik olarak da birbiri ardından gelmektedir. Commedia dell'Arte 16. yüzyılda ortaya çıkmış, 18. yüzyılda tarih sahnesinden çekilmese de tiyatro sahnelerinden çekilmiştir. 18. yüzyılda adından söz ettirmeye başlayan, 19. yüzyılda P. T. Barnum'la fazlaca popüler olan ucube gösterileri ise, 20. yüzyılın ortasına gelindiğinde tarihe karışmıştır. Fakat 1960'lı yıllarda performans sanatının önem kazanmasıyla beraber Jacques Lecoq, bufon tekniği üzerine yaptığı çalışmalarla deforme bedeni tekrar sahneye çıkarmıştır. Bu tabloya bakıldığında bedenin deforme biçiminin sahne üzerindeki tezahürünün farklı biçimlerde, sürekli olarak kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu sadece bedendeki değişimin değil, bakıştaki değişimin de tarihidir. Çünkü giriş bölümünde de belirtildiği gibi bedenin biçimi, ölçüsünün yanında bakışın onu nasıl gördüğüyle ilgilidir.

3.1. GÜZELLİĞİN KEŞFİ

Umberto Eco, doğru orantılanmış bir şeyin güzel olarak kabul edilmesi hususunda ortak bir kanıya varılabileceğini söylüyor (2007, s.62). İşte orantıya binaen geliştirilmiş bu ortak kanının kökenleri de Antik Yunan çağında yatıyor. Orantının estetikle kurduğu bağı sistematikleştiren ve bir öğretiy haline gelmesinin temelini oluşturan kişinin ünlü bir matematikçi olması da tesadüf olmasa gerek. MÖ 6. yüzyılda yaşamış olan Pitagoras'a göre evren matematik yasalarının gerçekleşmesi sonucu oluştuğu için varlığın temeli düzene ve matematik kurallarına dayalıdır. Dolayısıyla güzel olan matematik kuralları çerçevesince kusursuzca belirlenmiş olmalıdır. Pitagoras ve okulunun bu yaklaşımı ile bakış, estetiği matematiksel veriler üzerinden değerlendiren geleneğe yönelmiştir. Pitagoras okulundan önceki estetik anlayış, niteliksel veriler üzerinden değerlendirme yapmaktaydı (Eco, 2007, s.63).

Pitagoras'ın bu anlayışı yıkmasından sonra, kendisinin niceliksel veriler üzerinden yaptığı analizleri, kuramları ve üretimleri geliştirerek geleceğe aktaran isimlerin en önemlilerinden biri, MÖ 4. yüzyılda Antik Yunan'da yaşamış olan ünlü heykeltıraş Polikleitos'tur. Polikleitos'un önemi sadece oran ve estetik ilişkisine getirdiği yenilik değil, aynı zamanda kendinden sonra gelecek birçok sanatçıya ilham kaynağı olmasında

yatar. Ünlü Roma mimarı Vitruvius'tan ya da Rönesans sanatçıları Michelangelo, Donatella hatta Leonardo da Vinci'den bahsederken mutlaka Polikleitos'a da değinmek gerekir. Polikleitos eserlerindeki estetiği, sabit bir oranı reddederek parçaların birbirine oranını temel alarak oluşturmuştur. Estetik hakkında bu orantısal yöntemini gerçekleştirdiği eserlerinin yanında bir de bu yöntemi anlattığı *Kanon* adlı kitabı bulunmaktadır. Kanon sözcüğü, ölçüm çubuğu yani cetvel anlamına gelen Yunanca "kanna" sözcüğünden gelmektedir (Demiralp, 2009). Kanon sözcüğü ise halen ölçüt anlamını korusa da günümüze yasa yani kanun anlamını kazanarak da gelmiştir. Bu bilgilerden hareket eden Rahmi Ögdül, cetvelin İngilizce karşılığı olan sözcüğün yani "ruler"ın aynı zamanda hükümdar anlamına gelmesini de manidar buluyor (2016, para. 2). Böylece Polikleitos, estetiğin bağlı olduğu kuralları anlattığı kitabıyla, bir taraftan da beden sınırlarını çizmiş oldu.

Polikleitos'tan sonra zihnimizdeki beden imgesini inşa etmede katkısı olan Romalı mimar Vitruvius'un MS 1. yüzyılda yazdığı *De Architectura* adlı kitabı matematik ve estetik arasındaki bağı genişletmiş ve Rönesans dönemine kadar uzayan bir köprü görevi görmüştür (Eco, 2007, s.66). Ona göre de iyi biçim için gerekli iki şey vardı: oran ve simetri. Aynı görevi Romalı filozof Boethius'un MS. 5. Yüzyılda Antik Yunan'daki oran görüşü üzerine yazdığı yazılar da üstlenmiştir (Eco, 2007, s.63).

Oran ve simetri ile aranan estetik bakışa göre baktığı figürün güzelliği, kusuru bulunduğu anda biter. Dolayısıyla estetik bakışın aradığı güzellik sadece oranla sabitlenmiş bir beden formu değildir, bu "mükemmel" bir formdur.

Bunun yanında, Yunan heykelticiliğinde güzellik sadece biçimsel olan da değil, biçimsel olanın ruhsal iyilikle ahenginde aranırdı (Eco, 2007, s.45). Bu demek oluyor ki ideal güzellik, mükemmel bir formun ruhen desteklenen iyilikle bir araya gelmesinde yatıyordu. Başka bir deyişle ideal güzelliğin sırrı, ruhsal iyiliğin mükemmel bir formda tezahür etmesindeydi. Mükemmelin Antik Yunan'daki ideal tanımını güzel (kalos) ve iyinin (agathos) birleşimi olan kalokagathia ile ifade edilirdi (Eco, 2009, s.23). Peki, biçimsel olarak oransız, uyumsuz, tiksiniç olanlar ahlaki yönden nasıl değerlendirilmeliydi?

Yunan kültüründe çirkinliğin kötülükle bağdaştırıldığı birçok örneğe rastlayabiliyoruz. Özellikle Yunan mitolojisinde birçok grotesk imge kötülük ve korkunçlukla anılmıştır; medusa²¹, kerberos²², sfenks²³ gibi (Eco, 2009, s.35-36).

Çirkinlik ve kötülük arasında kurulan bu bağ yüzyıllar boyunca başka disiplinlerin başlığı altında tekrar tekrar kurulmaya devam edecektir. Hatta sözde bilimlerle (öjenik²⁴, fizyonomi²⁵, frenoloji²⁶) kanıtlanmaya çalışılacak ve suçlu teşhis etme politikalarının dayandığı sağlam ayaklardan biri olacak, katliamlara yol açacak, kısacası faşizmin vazgeçilmezi olacaktır. Fakat bunun yanında güzelliğin insanı efsunlamasına, hata yapmaya sürüklemesine, aldatmasına dair mitlere, masallara ve öykülere de sıkça rastlarız.

Böylece güzel beden, çirkin beden, iyi ahlak ve kötü ahlak arasında çeşitli kombinasyonlar yaratılmıştır. Güzelliğin aldatıcı yanı ve içindeki kötülüğün keşfinin ve çirkin bir bedene hapsolmuş iyilik dolu ruhun keşfinin izini süren hikâyeler üretilmiştir.

3.2. ÇİRKİNLİĞİN KEŞFİ

Orantısızlığın vücut bulmuş hali olan çirkinlik mide bulandıran, iğrendiren, korkulan yanının dışında içindeki güzelliği ve sırrı keşfetme merakı uyandıran başka bir bakış açısı da kazandı. Özellikle Hristiyanlıkla beraber güzelliğe ve çirkinliğe yeni yaklaşımlar geliştirildi. Öncelikle güzellik hiyerarşik bir kategoride incelenmeye başlandı. Çünkü güzelliğin zirvesinde güzelliği de çirkinliği de yaratan Tanrı yer almaktaydı. Dolayısıyla evrendeki çirkinliğin varlığının ilahi bir sebebi vardı: güzellik, çirkinlik ile mümkündür (Aziz Augustinus, 2010).

²¹ **Medusa:** Yunan mitolojisinde Gorgonlar olarak bilinen canavarların en ünlüsüdür. Genellikle yılan saçlı bir baş ve kanatlarla resmedilen dişi bir figürdür (Encyclopædia Britannica, 2018c). (Çeviri bana aittir.)

²² **Kerberos:** Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasının korkunç bekçi köpeğidir. Üç başlı ve yılan kuyruklu olduğu söylenir. Hades'in krallığından kaçmaya çalışanları yutar (Encyclopædia Britannica, 2018a). (Çeviri bana aittir.)

²³ **Sfenks:** Yunan ve Mısır mitolojilerinde görülen aslan vücuduna ve insan başına sahip olan yaratık (Encyclopædia Britannica, 2018f). (Çeviri bana aittir.)

²⁴ **Öjenik:** İnsan türünün gelecek nesillerini geliştirmek için istenen kalıtsal özelliklerin seçimidir. 1883'te İngiliz kâşif ve bilim adamı Francis Galton'ın Darwin'in doğal seçim kuramından etkilenmesiyle ortaya çıkarılmıştır (Encyclopædia Britannica, 2018b). (Çeviri bana aittir.)

²⁵ **Fizyonomi:** Psikolojik karakter yapıları ile yüz ve vücut yapılarının arasında sistemli bir bağ kurma çalışmasıdır (Encyclopædia Britannica, 2018e). (Çeviri bana aittir.)

²⁶ **Frenoloji:** Kafatası yapısının, ruhsal yetkinliklerin ve karakter özelliklerinin bir göstergesi olarak incelenmesidir (Encyclopædia Britannica, 2018d). (Çeviri bana aittir.).

Çirkinlik, hem Tanrı'nın mucizesi hem de Tanrı'nın gazabıydı. Yani çirkinlik bir ceza ya da bir ibret olma fonksiyonunu içinde tutarak Tanrı'nın insanı hayrete düşüren gücünün vücut bulmuş haliydi. Çirkinliği eleştirmek ya da çirkinini ötelemek doğrudan Tanrı'nın yaratma biçimini yargılamaya yol açtığından, çirkinliğin varlığının olumlama ve içindeki güzelliği keşfetme eğilimleri ortaya çıktı. Hristiyanlık, bedeni referans alan bir din olması sebebiyle, bu eğilimleri temellendirmek için çok uygundu: Meryem'in İsa'yı doğururken çektiği acılar, Tanrı'nın insan bedeninde ortaya çıkışı, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle işkence ve acının uzun tasvirleri (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2011, s.42). İsa'nın çilesinin resmedilmeye başlanmasıyla iğrenme, tikslenme, hastalık ya da çirkinlik kutsallık kazanmaya başladı. İsa'nın oldukça zayıflamış, kanlı, yaralı ve türlü işkencelerin izini taşıyan vücudu, baygın ve bitkin yüz ifadesi çirkinlikle değil kutsallıkla ilişkilendiriliyordu. Fakat çirkinliğin İsa'nın bedeni üzerinden estetize edilmeye başlanan bu yeni hali, güzelliği formüle eden eski bir külliyyatın yeniden açılması ve yorumlanmasıyla sekteye uğrayacaktı. Rönesans'ta Antik Yunan eserlerinin ve sanatının tekrar gündeme gelmesiyle, Orta Çağ boyunca acı çekmekten bitkin düşen ve zayıflayan İsa'nın bedenini yansıtan tasvirler, erotizmin giderek önem kazanmasıyla, yerini mükemmel forma sahip olan İsa'ya bırakacaktı (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2011).

Çirkinliğin dini bir referansla kutsallık kazanmasının izleri resim sanatında olduğu kadar yazılı eserlerde de görülmeye başladı. MS. 1. yüzyılda yaşamış Romalı filozof Yaşlı Plinius -Gaius Plinius Secundus- *Naturalis Historia (Doğa Tarihi)* adlı ansiklopedik eserinde deforme bedenlere sahip insanlara da yer vermiştir. İskenderiye'de bulunan ve MÖ 2. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen ama yazarının izine rastlanamayan *Physiologus* isimli Yunanca eser, doğadaki canlı ve cansız varlıkların canavarımsı bir biçimde aktarıldığı dinsel hikâyelerden oluşmaktadır (Eco, 2007, s.139). Bu kitap Orta Çağ'da o kadar popüler hale gelir ki "bestiary" janrının doğmasına sebep olur. 4. yüzyılda Romalı yazar Julius Obsequens tarafından yazılan *Liber Prodigiorum (Mucizeler Kitabı)* anormal doğumlardan, çift cinsiyetli bebeklerden ve garip doğa olaylarından bahseder (Eco, 2009, s.108).

Orta Çağ kültüründe çirkinlik, Hristiyanlıkla gelen kutsallıkla beraber mucizevi ve cazibeli etkisinin yanında, yeni toprakların keşfinin yeni yaratıkların keşfine dönüşmesiyle beraber entelektüel bir nitelik de kazandı (Eco, 2009, s.142). Dünya üzerinde henüz keşfedilmemiş farklı canlıların yer aldığını bilmek egzotik bir merakın da

dürtüsünü oluşturdu. Keşfedilmemiş yeni formla karşılaşma merakı ve hayreti, aynı zamanda 19. yüzyıl ortalarında zirvesini yaşayan ucube gösterilerinin de yapı taşı olacaktı.

Fakat çirkinliğin bu yeni niteliğini sadece Tanrı'nın yaratısına bağlamak yetersiz olacaktır. Orta Çağ aynı zamanda Hristiyanlığın beden üzerinde güçlü bir iktidar kurduğu, bedenin doymak bilmez arzularına ket vurduğu ve edep kurallarının giderek katılaştığı bir dönemdi. İşte Mihail Bahtin karnaval kuramını bu iki uç arasında kalan Orta Çağ insanının gülmek için örgütlendiği ikinci bir hayat üzerine kurmuştur (2005, s.34). Bahtin'e göre palyaçolar ve soytarılar gündelik hayatta karnaval ruhunu hatırlatan temsilcilerdir (2005, s.34) Fakat Bahtin bir konunun altını çizmektedir: Orta Çağ insanının gülme unsuru ile kurduğu ilişki olumsuz ve yerici bir alay üzerinden gülme hali ile ilgili değildir. Bu, modern insanın kendi ile dış dünya arasına sınır koyan, kendini bu sınırla tanımlayan, bireyselleşmiş, gülme ile yergiyi yakınlaştırdığı bir bakış açısından hareketle yorumlamasıdır. Dolayısıyla, modern gülme aynı zamanda bireysel bir tavır koymakla ilişkilidir. Oysa Orta Çağ şenliklerindeki gülüş, bireysel bir tepki değil, evrensel bir eğlenceden ve özgürleşmeden kaynaklanmaktadır (Bahtin, 2005, s.38).

Görsel ve sövgüsel çirkinlikten haz duymak, kendini de onun bir parçası haline getirmekle mümkündür. Kendini gülme unsurunun dışında ya da karşısında tutmak ve o pozisyondan değerlendirmek ise modern gözlemcinin dürtüsüdür. Dolayısıyla karnaval zamanı, ilişkilene biçiminin resmi ve dini hayatın dayattığı kurallardan uzak, halkın kendi mizah anlayışını kendisinin ürettiği, özgür ve müphem bir üretim alanı yaratır. Dini hikâyeler, resmi hiyerarşiler, görgü kuralları bedenin hem içine alan hem de dışarı püskürten canlı yapısını ele alan parodilerle yorumlanır. Kısaca, karnaval hayatın parodisidir (Bahtin, 2005, s.37). Bahtin, bu mizahi yapının ciddi bir felsefi boyutu olduğunu öne sürerek Orta Çağ halkının mizah kültürünün grotesk gerçeklik üzerine kurulduğunu söyler (2005, s.46). Bu yüzden Orta Çağ dindarlığı ve Orta Çağ halkının eğlence biçimi net bir tezat oluşturur. Orta Çağ şenlikleri groteskten alınan hazla beslenir. Estetik bakışın sınırlarla ve ölçülerle belirlediği, dinin yasaklarla kısıtladığı beden, grotesk gerçeklikte büyüyen, çoğalan, bulaşan, saçılan ve dönüşen olumlu bir imgeye sahiptir. Orta Çağdan modernizme doğru giderek bireyselleşecek ve birçok disiplin tarafından tanımlanacak beden algılarının tam tersine, grotesk gereklilikte tanımlanmamış ve tamamlanmamış beden algısı mevcuttur. Dolayısıyla grotesk

gerçeklikte beden özgürlüğe kavuşur ve kendi iktidarını kendi üzerinde kurar: bu, özgürlüğün iktidarındır. İşte Bahtin'e göre Orta Çağ panayırlarındaki devlerin, cücelerin, hilkat garibelerinin halkın mizah kültürüne yerleşmesindeki ve bir gülme unsuru haline gelmesindeki en önemli sebebi bu özgürleşmedir (2005). Gündelik hayat din, ahlak, hukuk ve yönetim esaslarına göre inşa edilmişken, karnaval bu resmiyeti dışarıda bırakan bir oyunun üzerine kurulur.

Sanat ve edebiyatın klasik kanon egemenliğinden kurtulup kendini karnavalda var eden grotesk, yeni bir tiyatro biçiminin doğmasına da sebebiyet vermiştir: Commedia dell'Arte.

3.3. COMMEDIA DELL'ARTE TİYATROSU

Commedia dell'Arte Tiyatrosu, 16. yüzyılda İtalyan Rönesansı'nda kurulmuştur. Oyuncular, gezici bir tiyatro ekibi olarak hem sarayda hem halk meydanlarında oynamışlardır (Encyclopædia Britannica, 2008).

Bazı kaynaklara göre Commedia dell'Arte'nin kurucuları olan oyuncular İtalya'nın 16. yüzyılda yaşadığı ekonomik krizde işsiz kalan ve gösterilerini sarayın duvarları dışına, halk meydanlarına, pazar yerlerine taşıyan saray soytarılarıdır (Xuereb, 2017).

16. yüzyılın ortalarında pazar yerlerindeki insanların ilgisini çekip onları etkileyerek sürekli seyir halinde tutan Commedia dell'Arte'nin groteskle olan bağı, kullandıkları maske ve o maskeyi taşıyan beden kullanımları üzerinde temellendirilmiştir.

Commedia dell'Arte Tiyatrosu yapısında, maskeler herhangi bir karakteri değil, belirli bir tipi savunur ve kendi kişiliğini dayatır. Maske, oyuncunun kimliğini yok eder ve kendi davranış ve beden önermesini dayatır. Böylelikle sahne üzerinde her şey maskenin dünyasından izlenmeye başlar.

Maskenin çehresi bir insanı işaret etse de kaynağında hayvan taklidi de mevcuttur: kedi, köpek, maymun, tavuk, domuz gibi (Rudlin, 2000, s.51). Bunun yanında oyuncuların beden kullanımları da deforme şekildedir. Bu beden kullanımlarında yine zaman zaman hayvanlar âlemini referans alan duruşlar ve tavırlar (gagalayan tavuk gibi yürümek, avcı köpek gibi bakmak, gıdaklar gibi konuşmak vb.), zaman zaman da insan bedeninin deformasyonunun abartılı hali görülür (yaşlılık, koca göbeklilik, kamburluk gibi). Bu deformasyonlar ne kadar büyükse, canlandırılan tipin genel özellikleri de o kadar abartılı

oylanır. Örneğin bir zanninin burnu büyüdükçe, aptallığı da o oranda artar. Bahtin'e göre maske karikatürün, parodinin, komik jestlerin, tuhaf duruşların kökeni, groteskin özüdür (2005, s.68). Görüldüğü üzere, Commedia dell'Arte'de ağır bir deformasyondan söz edemeyiz. Deformasyon, tekniğin bizzat kendinde vardır. Maske yapılarındaki ve beden kullanımlarındaki bu kırılmalar, karakterlerin grotesk yapısına inanmayı kolaylaştırır. Diyebiliriz ki; maske insan bedenini ne kadar başkalaştırırsa, eylemin grotesk yapısı da o kadar kabul edilebilir olur.

Commedia dell'Arte'de groteskin insan bedenine getirdiği deformasyon, Orta Çağ'daki insan-hayvan benzetmesiyle doğru orantılıydı. İnsanı hayvanla maskelemek Commedia del'Arte'nin buluşu değildi. Geleneksel mitolojide de bu tür deformasyonlarla fazlasıyla karşılaşırız (Ancet, 2008, s.103). Mitolojide insanın yarattığı vahşete veya dehşete yol açan eylemleri besleyen itkiler hayvan görünüşüyle maskelenmiştir. Commedia dell'Arte'de ise insana özgü beceriksizlik, aptallık ve çirkinlik bazen hayvanla bazen de abartılı jestlerle maskelenmektedir. Maske, eylemin bütün abartılı yapısını görünür kılmakta ve sahiplenmektedir. Çünkü eylemin kaynağı maskenin kendisidir.

Commedia dell'Arte geleneğinin abartılı jestler kullanmasının bir sebebi de gezici bir tiyatro topluluğu oluşudur. Dolayısıyla metne bağlılık aynı zamanda belirli bir dile bağlılık demek olduğu için, Commedia dell'Arte oyuncularını anlatımlarını fiziksel kurgulardan gelen doğaçlamalarla yapmışlardır (Chaffee ve Crick, 2014).

Commedia dell'Arte geleneği yaklaşık iki yüz yıl boyunca sahnede varlığını sürdürmüştür. Komedisinin temelini grotesk mizaha dayandıran bu gelenek, romantizmin önem kazanmasıyla beraber, 20. yüzyılda yeniden keşfedilene kadar sahnelerden çekilmiştir. Romantizm, komedinin grotesk biçimine ters düşer, o karakterin trajik derinliğinden beslenir (Chaffee ve Crick, 2014, s.112). Maske artık insanın gerçeğini açığa çıkaran şey değil, ardında sır gizleyen bir perdedir (Bahtin, 2005). Grotesk güldürü korkuyu alt eden, katılımcı, dönüştüren, yeniden hayat veren yapısından ziyade kaba, uygunsuz, ölçüsüz olarak görülmeye başlar. Groteske yönelen romantik bakış, groteskin biçimsel özelliklerini koruyarak romantik kurgularla anlamlandırmaya çalışmıştır. Bahtin'in de görüşlerinden faydalanarak diyebiliriz ki romantizm; anormalin, ahlaki ve toplumsal açıdan hangi manada kabul göreceğinin öyküsünü yazmıştır (2005).

Dolayısıyla Commedia dell'Arte'nin popülaritesini kaybettiği 18. yüzyıl aynı zamanda deforme bedenini komedi merceğinden, trajedi merceğine geçişinin de işaretidir. Nitekim deforme bedene trajik yaklaşımları, 19. yüzyıl başında edebiyatta örneklerini vermeye başlar. 1818 yılında yayımlanan *Frankenstein* ve 1831 yılında yayımlanan *Notre-Dame' in Kamburu* günümüzde bile her türlü sanat dalında ününü korumaktadır.

3.3.1. Komedi Kuramları Üzerinden Commedia dell'Arte Tiyatrosu'nun İncelenmesi

İncelediğim üç sahneleme türü içerisinde karikatür sanatına en yakın olan tür Commedia dell'Arte'dir. Bu sadece biçimsel bir benzerlikten ileri gelmez, çünkü biçimsel olarak bufonlar da karikatüre yakındır. Bu yakınlığın asıl nedeni tarihsel bağdır. Bu dönemde özellikle Fransa'da Commedia dell'Arte oyuncularının sergilediği karakterler ve ünlü karikatür karakterleri arasında karşılıklı bir alışveriş başlar (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2011, s.92)²⁷. Dolayısıyla karikatür sanatının bedeni deforme ederek yaptığı eğretileme Commedia dell'Arte'de maskelerin deformasyonu ve eylemlerdeki grotesk yapıyla karşımıza çıkar. Commedia dell'Arte'deki bu maskelenmiş roller aynı zamanda toplumsal rolleri de işaret ederek sınıf farkına da bir eleştiri getirir. Üstünlük kuramı üzerinden Commedia dell'Arte'nin yapısını yorumlamanın, o dönemin seyircisini temel aldığımızda, açıklayıcı olduğunu iddia edemeyiz. Çünkü Bahtin'in görüşünden hareket edecek olursak Orta Çağ seyircisinin grotesk mizahın birleştirici gücünden kopmamış olduğu sonucuna varıyoruz. Bu da Commedia dell'Arte seyircisinin gülme sebebinin üstün geldiği için değil, kendini özdeşleştirebildiği için olabileceği sonucunu karşımıza çıkarmaktadır. Çünkü Commedia dell'Arte karakterleri toplumsal sınıfın bir bölümünü işaret eder ve diğer sınıflar arasındaki farkını gözler önüne serer. Dolayısıyla karikatür sanatında olduğu gibi yergi toplumu yapılandıran sisteme yönelir, deformasyonun kendisine değil. Deformasyon hem gerçek hem de mecazî anlamda maske olarak kullanılır. Rahatlama kuramının grotesk mizah yapısı için açıklayıcı olduğu söylenebilir. Çünkü grotesk mizah doğrudan seyircinin kendi bedeniyle kurduğu fenomenal uzamla özdeşleşir. Dolayısıyla seyircinin, sahnede gerçekleşen eylemleri fenomenal olarak kendi bedeninde hissetmesi olasıdır. Bu hissini yarattığı çatışmayı yatıştırmak, gülme eyleminin ortaya çıkmasını sağlayan bir etkidir. Ya da Freud açısından bakarsak; Orta Çağın,

²⁷ Örneğin Baudelaire'e göre *Mayeux* adlı cüce karikatür dizisi dönemin ünlü oyuncusu Le Claire'den esinlenilmiştir (Cooper: 1904, 90).

Hristiyanlığın katı bir disiplinle yaşandığı bir dönem olmasına karşın, Hristiyan pratiklerine tezat bir biçimde son derece grotesk bir karnaval kültürüne sahip olması, din baskısının yarattığı gerilimin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olabilir. Bu noktada, Commedia dell'Arte geleneğinin de din baskısının yoğun olduğu bir dönemde, grotesk mizah üzerinde temellendirilmiş bir yapı olduğunu unutmamak gerekir.

Commedia dell'Arte'deki komedi unsurları aynı zamanda uyumsuzluk kuramı bakımından da incelenebilir. Commedia dell'Arte metinlerindeki birçok komedi unsuru bu uyumsuzluktan çıkmaktadır. Örneğin;

Pulcinella bir öykü anlatır: Bir zamanlar üç avcı varmış; biri kolsuz, biri kör, diğeri de bacaksızmış. Kolsuz olanı "Ben silahı taşırım."; kör olanı "Ben görür görmez vururum."; ve bacaksız olanı da "Ben koşup alırım." demiş. Ava gitmişler. Kolsuz olan "İşte bir tavşan." demiş, kör olan tavşana ateş etmiş ve bacaksız olan koşup almış. Sonra tavşanı pişirmek için; kapısız, camsız, tavansız bir eve gitmişler; "elleri olmayan" kapıyı çalmış ve "evde olmayan adam" çıkıp "Ne istiyorsunuz?" diye sormuş. Bir kap su istemişler. Evde olmayan adam suyla dolu bir kap getirmiş, o sırada aniden "orada olmayan elsiz, kör ve bacaksız bir adam" tavşanı alıp götürmüştü. (çev. Karaboğa ve Çıtak, 1994)²⁸

Bu örnekte de görüldüğü üzere Commedia dell'Arte Tiyatrosu bedeninin parçalanmış, bölünen, çoğalan grotesk yapısını ele almaktadır. Böylece beden algısını mantığın çerçevesinden çıkararak özgürleştirir. Bahtin de Orta Çağ'daki bu gülmenin özgürleştirici olduğunu savunmaktadır (2005).

Aynı zamanda Orta Çağ'daki bu gülme biçimi Bahtin'e göre bireysel değil, çoğulcu bir eylemdir. Burada Bergson'un gülmeyi sosyal bir tavır olarak açıkladığını hatırlıyoruz. Fakat, Bergson'un bahsettiği gülme biçimi de modern insana ait bir gülüştür: yergici ve dışlayıcı. Oysa Bahtin Orta Çağ panayırlarında ve gösterilerinde ortaya çıkan gülüşün bir halk gülüşü olduğunu söyler. Çünkü karnaval ruhu hiyerarşiyi askıya alır (43). Böyle gülmenin hem birleştirici hem özgürleştirici yönü ortaya çıkar. Gülme bir topluma ait olduğunu hissetmek için ortaya çıkmaz. Çünkü grotesk mizah bir sonu işaret etmez, hayatta kalma mücadelesi vermez. O zaten hayatta ve akışta olanı, sonu olmayanı devamlı olarak dönüşeni yani yaşamın kendisini anlatır. Böyle bir anlatım herkesi, her şeyi içine alan ve çıplak gerçeklerle dolu bir anlatımdır. Yani gülen ve gülünç olan arasında bir ayrıştırma söz konusu değildir.

²⁸ Alıntının aslı Placido Adriani'nin 1739 yılında yazdığı *Selva or The Miscellany of Comic Conceits* adlı kitaba aittir. Fakat kitabın İngilizce çevirisinin mevcut olmaması ve tek kaynağın İtalyanca oluşundan ötürü bu alıntıyı Kerem Karaboğa ve İhsan Özçıtak'ın makalesinden alarak kullanıyorum.

Commedia dell'Arte'yi *benign violation* kuramı açısından incelediğimizde ise maskenin bir mesafe koyma aracı olduğunu keşfediyoruz. Sahnenin yanında ikinci mesafeyi maskenin kendisiyle koyan Commedia dell'Arte tekniği, sonrasında yaptığı her eylemi de maskeleyerek gerçekleştiriyor. Böylece oyuncu ortadan tamamen kayboluyor ve sadece maske kalıyor. Maske ise seyirciyi kendine inandırarak gerçekliği ilk anda yıkıyor. Yıkılan gerçekliğin üstüne grotesk gerçeklik kuruluyor. Yani iyicil ve kötücül olan sürekli olarak aynı anda dengeleniyor. Bir karakterin kötü özellikleri aynı zamanda o karakterin zaaflarına dönüşüyor. Böylece gerçekte korkunç olan grotesk gerçeklikte gülünç oluyor.

3.4. NORMAL BEDENİN KEŞFİ

Tıptaki gelişmelerden önce, Orta Çağ'dan 18. yüzyıla giden süreçte canavar beden, hukuk ve din için sorun teşkil ediyordu (Foucault, 2002, s.63). Fakat din açısından tanrının mucizesi ya da gazabı olarak açıklanan durum, hukuk açısından hala açıklanamıyordu. Örneğin; “siyam ikizlerinin evliliklerine nasıl karar verilecek? Siyam ikizleri arasında miras bölümü nasıl yapılmalı? İki başa sahip olan bir beden kaç kişidir?” gibi sorulara hukuksal cevap vermek oldukça zordu (Foucault, 2002, s.66-67). Hukukun cevapsız kaldığı bu durumlara, 18. yüzyılda anatominin önem kazanması ve bilimsel gelişmelerin de meydana gelmesiyle, tıp cevap aramaya başladı. Normun önem kazanması hukukta da etkisini gösterince tıp, hukuk üzerinde egemenlik kurmaya ve ona biçim vermeye başladı (Foucault, 2015, s.78). Dolayısıyla mistik yaklaşımların yerini bilimsel merak aldı. Foucault' a göre bu aynı zamanda 17. yüzyılda insanlık tarihinin yeni bir iktidar biçimiyle tanışmasıyla da ilgiliydi. Daha öncesinde iktidar öldürme ya da yaşamasına izin verme ikiliği üzerine kurduğu gücünü, şimdi yaşatma veya ölüme bırakma üzerine kurmaya başladı (Foucault, 2007, s.152). Bu yeni iktidar ölümü değil, yaşamı propaganda haline getirmeye başladı. Böylece yaşam kalitesi ve yaşayış biçimleri üzerinden yapılan bir modernleşme süreci başladı. Yaşam üzerinde denetleme ve düzenleme çalışmalarına başlayan bu yeni iktidar, özellikle 18. yüzyılda tür-beden kavramının gündeme gelmesiyle de beraber, nüfusu kontrol altına alma, doğum-ölüm oranlarını inceleme, sağlık düzeyi ve yaşam süresi konusunda araştırmalar yapmaya başladı (Foucault, 2007, s.102-106). Sanayileşen toplumda bedenin aynı zamanda bir iş gücü haline gelmesiyle bireysel performans önem kazandı. Herkes kendi bedeninin sağlığından, görüntüsünden ve performansından sorumlu hale gelmeye başladı. Yani yeni iktidarın propagandasını

yaptığı beden; performansı yüksek, sağlıklı, bakımlı, güzel ve sürekli ölçülen bir bedendi (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2011, s.38).

Özetleyecek olursak, 18. ve 19. yüzyıllardaki seyircinin yaşadığı dönem, tıbbın giderek geliştiği, insan anatomisi hakkında bilinenlerin çoğaldığı, Sanayi Devrimi'nin yaşandığı, şehirleşmenin ve şehir hayatı kavramının ortaya çıktığı, eğitim oranının yükseldiği ve medeniyetin kutsallaştırıldığı bir dönemdir. İktidarın medeniyetin standartlarını belirlediği normalizasyon politikalarından nasibini alan bedenin ilk karşılaştığı kavram ise “normal beden” di.

Normal beden medeniyetin başladığı yerd. Normal bedenin normalin üstünde performans sergilemesi ise medeniyetin ulaşmak istediği noktaydı. Sanayi toplumunun dayattığı güçlü ve sağlıklı, öz bakımını yapan, hijyenik, gücünü sürekli test eden ve antrenmanını eksik etmeyen, kendini sürekli olarak ölçen bu beden, şu anki gündelik yaşamımıza ne kadar yakınsa da içinde hala yüzyıllar öncesinin estetiğini hatırlatmaktadır. Bu aynı zamanda sağlıklı bireylerden oluşan bir toplum propagandasıdır. Bedenin sağlığının, dayanıklılığının ve gücünün bu denli önem kazanması, deforme bedeni de sağlıklı, dayanıksız ve güçsüz bir konuma getirmiştir. Fakat bu yeni iktidar zamanında giderek popüleritesini arttıran başka bir dünya vardı: Ucube gösterileri.

3.5. UCUBE GÖSTERİLERİ

19. yüzyılın ortalarında ucube gösterileri, döneminin en rağbet gören eğlence odağı olmuş; organizatörleri içinse kârlı bir sektöre dönüşmüştür. Ucube gösterilerinin popülerliğini arttıran iki ünlü organizatörlerden biri Carl Hagenbeck'tir. Carl Hagenbeck modern anlamdaki hayvanat bahçelerinin kurucusu olmasının yanında, insanat bahçeleri fikrini de ilk ortaya atan kişiydi.

Hagenbeck, yakaladığı vahşi hayvanları ve sömürge ülkelerden getirdiği (çoğunlukla belirli kabilelere ait olan ve batı tipolojisine uymayan insanlar) insanları aynı alanda sergiliyordu. Hagenbeck aynı zamanda kaçırdığı bu insanları egzotik, doğa figürleriyle donatılmış dekorların içine yerleştiriyordu (Encyclopædia Britannica, 2010).

İnsanat sergilerindeki bedenler, insan bedeni görünümünde olmasına karşın hem derilerinin renkleri hem vücut ve yüz yapıları hem de yaşayış biçimleri gereği batılı insana benzemiyordu. O bedeni “öteki” yapan şey deformasyon değil, medeniyetten uzak yani

Batılı olmamasıydı. Dolayısıyla ırkçılığın ve sosyal darvinizmin temelleri de böylece atılmış oldu. Modern gözlemci artık teşhir malzemesi haline gelen bedeni, kendini tamamen ayrıştırdığı ve üstün gördüğü bir pozisyondan izliyordu. Karşısındaki beden onda egzotik bir merak uyandırıyor. Egzotik burada anahtar kelime görevi görüyor. Çünkü bu insan sergileri aslında Batılı olmayan toplulukları bilimsel olarak incelenmesi gereken bir vakaya dönüştürmüş ve egzotik bir nesne olarak sunmaya başlamıştı.

Hagenbeck'in Avrupa'da yakaladığı ivmenin, Amerika'daki karşılığı Amerikan Müzesi'ni kuran ve ucube gösterilerini dünya çapında popüler eden P. T. Barnum'dur. P. T. Barnum'dan önce Avrupa'daki panayirlarda ya da festivallerde teşhir edilen ucube gösterileri daha küçük çaplıydı. Yalnızca Paris'i ayrı tutarak, yoğun bir ucube ticaretinin başkenti olduğunu belirtmek gerekir (Courtine, 2013, s.173). Fakat P. T. Barnum ucubeleri aynı zamanda bir performansçı yerine de koyarak daha çok seyirci toplamaya başladı. Hatta Courtine, Barnum'un getirdiği yeniliği günümüz açısından Ucubeli Bir Disneyland olarak yorumluyor (Courtine, 2013, s.176). Onlar artık gündelik hayatlarından sıkılan modern bireyin hatta modern ailenin eğlencesiydi. Barnum ucubeleri, sirk kültüründen müze kültürüne taşımıştı. Sahneler, posterler, kostümler oldukça büyük ve gösterişliydi. Ucubelere gösterilerinin sonunda iyi para ödeniyordu. Amerikan Müzesi neredeyse keşfedilmiş her ucubenin sergilendiği bir sahne haline gelmişti. Hatta bir zaman sonra sahte ve gerçek ucubeleri ayırt etmek zorlamış, hatta düşünülmez olmuştu. Seyirci sahnede bir gariplik görmek istiyor ve gördüğünde tatmin oluyordu (*Circus Freaks and Sideshows* 2000).

Aileler ucubelerle piknik yapıyordu. Hatta onları izlemeye gelen seyirciler üzerinde ucubelerin olduğu kartpostalları dönüştürme hatıra olarak yanlarında götürüyordu. (Courtine, 2013, s.183) Böylece Barnum'la beraber ucubeler görsel kültüre de girmeye başladı.

Ucube gösterisi genelde şöyleydi: Ucube gösterisi başlamadan önce bir konuşmacı çıkıyor ve seyirci de merak uyandıracak bir konuşma yapıyordu. Standart bir gösteri de on ucube yer alıyordu. Konuşmacı önce her ucubenin takma adını sonra da seyircide merak uyandıracak olan bedensel deformasyonunu söylüyordu. Konuşmacılar için önemli olan seyirci de erotik bir heyecan uyandırmaktı: "Gösterimizde daha önce hiç görmediğiniz kadar olağan dışı, garip ve değişik insanlar vardır... Onlar buradalar, gerçekler ve içerdeler." (*Circus Freaks and Sideshows* 2000).

Çığırkanların merak uyandırma çabası sonuçsuz kalmıyordu. Ama seyirciyi ikna eden şeylerden biri de afişlerdi. Barnum'un hazırlattığı afişler de kullanılan tonlar, resmedilen ucubelerin ifadeleri gibi yumuşaktı (Courtine, 2013, s.177). Başka bir deyişle, Barnum seyircinin yaşayacağı algısal şoka karşılık, onu sürekli rahatlatacak yeni yöntemler buluyordu.

Seyirciler sorularının cevabını doğrudan ucubeye sorarak alabiliyorlardı. Ucubeler öncelikle kendilerini tanıtıyor, nereden geldiklerini anlatıyor daha sonra seyircilerin sorularını cevaplıyorlardı. Fakat hikâyeleri de sorulara verdikleri cevapların çoğu da aslında önceden senaryolaştırılmıştı. P. T. Barnum'un Amerikan Müzesi'ndeki *What is it?* başlıklı gösterilerinden biri olan "Zip the Pinhead"²⁹ gösterileri bu duruma açık bir örnek teşkil etmektedir. Kökeni Afro-Amerikan olan William Henry Johnson tarafından performe edilen bu gösteriler, Johnson'ın maymunu andıran kafa yapısı sebebiyle bir maymun kostümü giydirilerek "Afrika'da yakalanan maymun adam" sansasyonu ile giderek popüler olmuştur (Lost Museum). Burada, aşağılama üzerinden kurgulanmış bir yapı olsa da, teşhir haline getirilen beden yavaş yavaş performansa dönüştüğü yorumunu yapabiliyoruz. Çünkü sahnede artık maymun kostümü içinde maymun taklidi yapan ve seyirciyle bir maymunun vereceği tepkiler üzerinden ilişki kuran, kısacası yarı insan yarı maymun rolünü oynayan bir oyuncu görüyoruz.

Böylece ucubelik hem insan-hayvan arası bir formla sunularak insan türünden ayrışıyor hem de ilkelik ve vahşilikle özdeşleştirilerek medeniyet yüceltiliyordu. Bu medeniyet yüceltmesine yardımcı olan etkenlerden biri insanat bahçelerinde de kullanılan egzotik dekorlardı. Bu durum, seyircinin ucubeye antropolojik bir mesafeden bakmasını sağlıyordu. Bu mesafenin hem irksal hem de mekânsal bir uzaklığı olduğu için, sahnede bu deforme beden seyircinin gündeliğine ait değildi (Courtine, 2013, s.170). Dolayısıyla ucubeyle karşılaşınca yaşanan algısal şok, dekorun o beden başka bir dünyaya ait olduğunu hissettirmesiyle rahatlatılıyordu (Courtine, 2013, s.177). Barnum, sahnede bedeni irksal olarak uzaklaştırıp ve ona takma ad vererek o insanı nesneleştirip seyircinin rahatlaması için bir adım atıyordu. Seyircide ilk başta uyandırdığı merak sonrasında hayrete dönüşüyordu. Hayret, komedi ya da bedenle araya mesafe koyma yoluyla rahatlatılıyordu. Fakat o sırada gerçekleşen eylem yeni bir merak konusuna ve ardından

²⁹ çev. Beyinsiz Zip

tekrar hayrete dönüşüyordu. Dolayısıyla seyirci, her adımda daha da gerilimli bir boyuta taşınıyordu. Dolayısıyla iğrenerek, korkarak ya da aşağılayarak bakılan beden merak-hayret eksenini sayesinde seyircide yarattığı gerilimle bir eğlence malzemesine dönüşüyordu.

Bunun yanında Barnum'un kullandığı bir başka sahneleme tekniği de ucubenin sahip olduğu anomali neticesinde yapması ya da sahip olması imkansız gibi görünen eylemleri yapıyor olduğunu seyirciye göstermesiydi. Örneğin; cüce olan Charles Stratton'a "General Parmak Çocuk Tom" ismi verilerek, herhangi bir cücenin sahip olamayacağı yüksek bir mertebenin fantezisi yaratılıyordu (Courtine, 2013, s.181). Bu aynı zamanda zayıfla şişmanın, uzunla kısanın, kadınla erkeğin zıtlığından çıkan komediye de işaret etmektedir. 19. yüzyıl seyircisinin eğlenmesini sağlayan faktör, doğrudan anormalliğin teşhiri idi (Courtine, 2013, s.169). Barnum'un yaptığı şey ise teşhiri teatralleştirmekti.

Jan Jacques Courtine ucube gösterilerinin temelinde "egzotik acayıplık"ın olduğunu söyleyerek ekliyor: "Bunların işlevi "medenileşmiş" kalabalıklar karşısında dış görünüşün groteskliğini, bedensel işlevin hayvanîliğini, geleneklerin dehşetini, dilin barbarlığını gözler önüne sermekti." (2013, s.170). Çünkü ucubenin korkutan yanı farklılığı değil, tersine benzerliğiydi. Pierre Ancet en kötü ucubenin bize en çok benzeyen ucube olduğunu söyleyerek bu durumu özetliyor (Ancet, 2008, s.13) Foucault ise bu tezadı "normalleştirme gücü" kuramıyla açıklıyor.

Tıbbileştirmeyle, normalleştirmeyle birlikte bir tür hiyerarşi oluşur: iş yapma yeteneği olanlar, ile bu yeteneğe daha az sahip olanlar, belli bir norma itaat eden, normdan sapan, ıslah edilmez olan, falanca yöntemle ıslah edilebilir olan, başka yöntemler kullanılması gereken. Tüm bunlar, bireyleri normallikleri ölçüsünde dikkate almak, bence, çağdaş toplumun büyük iktidar aygıtlarından biridir (2015, s.157).

Yani ucube gösterilerine olan ilginin asıl nedeni, iktidarın normalleştirme gücünü yaşamı merkez alan bir normalleştirici toplum üzerine kurmuş olmasıdır. (Foucault, 2015, s.106). Dönemin şartlarını bu açıdan düşündüğümüzde ucubelik, aynı zamanda toplumun gerisinde kalmış ve medenileşmemiş bir form olarak da algılanabilir. Bu bakış açısını destekleyen bir başka düşünürse ilk bölümde de bahsi geçen George Canguilhem'dir. *The Normal and the Pathological* adlı eserinde modernleşen toplumda ucubenin bir gösteri malzemesi haline gelmesinin altında yatan nedenin, normal olana medeniyeti öğretmek ve medeniyetin faydalarını kanıtlamak olduğunu ileri sürer (1991).

3.5.1. Komedi Kuramları Üzerinden Ucube Gösterilerinin İncelenmesi

Ucube gösterilerindeki eğlenme biçimi üstünlük kuramı özelinde incelendiğinde, deforme bedeni toplumsal düzende hiyerarşik olarak daha aşağıda gören bakışın bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu kuramı Foucault'un "normalleştirme gücü" kuramından hareketle yorumlamak, modern insanın kendisini hangi noktada üstün gördüğünü anlamaya yardımcı olacaktır. İnsanlık tarihinde yeni bir çağ başlatmış ve bu çağın normlarını belirlemiş, entelektüel gelişimine ve sağlığına dikkatini yöneltmiş modern Batılı insanın, karşısında gördüğü ucube ile eğleniyor olmasının sebepleri, ucubeleri hem eski çağa ait ve cahil olarak görmesinde hem de ırksal açıdan farklı olmalarından dolayı kendisini o ırktan üstün görmesinde aranabilir. Aynı şekilde insanat bahçelerini gezen insanların, insan sergilerinde neden eğlendiklerinin cevabı da bu minvalde incelenebilir.

Barnum'un kullandığı teknikler ile Bergson'un "uygun hileler"i arasında da paralellikler yakalayabiliyoruz. Örneğin, Barnum'un birbirine zıt sıfatlar taşıyan bedenleri aynı mizansen içine yerleştirmesi, Bergson'un bir sırık ve bir cücenin büyük bir ciddiyetle kol kola yürümesinin gülünç olmasını açıklamasına bağlanabilir. Bu durumda hayal gücümüz kısa olanı uzun olanın seviyesine çıkmaya çalışıyormuş gibi görebilir ve kendi eylem kapasitemizin üstünlüğü neticesinde bu ulaşma gayretine gülebiliriz (Bergson, 2011, s. 111).

Ucube gösterilerine giden kalabalık seyircilerinin eğlenmesinin nedenlerini "normal bir birey olarak topluma ait olma" isteği üzerinden inceleyebiliriz. Ucubeler her ne kadar kendi deformasyonlarını birer performansa çevirseler de bu performans kalıcı bir biçimsizliği de işaret eder. Gösteri bitiminde kostümünü çıkaran ucube, bedenini üzerinden çıkarıp toplumun "normal" kalıbına giremez. Onun deformasyonundaki bu kalıcılık ve süreklilik seyirciyi "normal topluma ait olma" hususunda daha da birleştirir. Böylece seyircinin gülmesinin sebebi, sadece sahnedeki gösteriyi gülünç bulmasında değil, öbür gülenlerle beraber olduğunu hissetme isteğinde de aranabilir.

Rahatlama kuramı açısından incelediğimizde ise şunu söyleyebiliriz: Ucube gösterilerindeki deforme bedenler seyircinin algısında baskı kurar ve varoluşuyla kendi görüntüsünü dayatır. Bu görüntü seyirciye kendi beden bütünlüğünü ve sağlığını kaybetme ihtimalini hatırlatır. Bir yandan da karşısındaki bedeni duyumsadığı yerden

kendi eylem kapasitesinde bir sınırlanma ya da farklılık hisseder. Bu kırılmaların ortaya çıkardığı gerilim, gülme eyleminin yarattığı boşalmayla rahatlatılabilir.

Ucube gösterilerini uyumsuzluk kuramı özelinde, Pierre Ancet'in bahsettiği "bakışın algıladığı şeyi bir kategoriye sokma çabası"ndan hareketle inceleyebiliriz. Örneğin, ucube gösterilerinde algısal şok yaşayan seyirci, karşısındaki bedenin uyumsuzluğunu hangi bağlamda düşüneceğini sorgulamaya başlar. Bunu da, sürekli kendisinin normal bir bedene ve normal bir eylem kapasitesine sahip olduğu bilinciyle yapar. Bu sorgulama o bedenin geri kalmış bir ülkeden getirildiği için, insan-hayvan karışımı olduğu için ya da Tanrı'nın gazabına uğradığı için böyle bir deformasyonla dünyaya geldiği inançlarını doğrular. Deforme bedeni bu bağlamlardan herhangi biriyle düşünmek algısal şoku yatıştırarak gülmeye sebep olacak yorumlara yol açabilir. Fakat burada da seyircinin kendi algısal şokundan kurtulmak için önceden belirlenmiş bir algı yapısına sığındığı sonucuna varıyoruz. Nitekim ucube gösterilerinin tükenmesi bu algıların yerini acıma ve merhamet alanına devretmesiyle bitiyor. Ucube beden gülünecek ya da eğlenilecek bir varlık olmaktan çıkıp tıbben tedavi edilmesi gereken hastalıklı bireye dönüşüyor.

Benign Violation kuramı ise, ucube bedenin hem tehditkâr hem de iyicil unsurlar barındırdığını fark etmemizi sağlıyor. Ucube bedendeki ağır deformasyonların algıda yarattığı şok sürekli olarak P.T. Barnum'un mekânsal, zamansal ve irksal mesafe koyma yöntemleriyle yatıştırılıyor. Bu kuram ve ucube gösterileri arasındaki ayrıntılı bilgi sonuç bölümünde verilmiştir.

3.6. ACIMANIN VE KUTSAMANIN KEŞFİ

Ucubelere karşı bakışın değişmesindeki en büyük etken şüphesiz ki tıptaki, özellikle gen bilimindeki gelişmelerdi. Bu gelişmeler neticesinde asıl yaşanan şok ucubenin insana yakınlığı değil, insan olmasıydı. Bu noktada yakınlık ya da benzerlik değil, türdeşlik söz konusuydu. Bu durum, bakışı yavaş yavaş ucube bedenden ucube-insan odağına çekti (Courtine, 2013, s.193). Deformasyonun nitelendirilme biçiminin değişmesinin başka bir nedeni de hem sanayileşme yüzünden fabrikalarda yaşanan iş kazalarında sakatlanan işçilere duyulan acıma hem de 1. Dünya Savaşı'nda yaralanan, yanan, uzuvları kopan askerlere duyulan merhamet neticesinde gelen kutsamayı. Deforme beden teşhirlik değil, ibretlik bir görüntü arz ediyordu.

Böylece, modern insanın medeniyetin önemini kavramak için nesneleştirdiği ucubeler, canavarlar, hilkat garibeleri tıbbın gelişmesi ve kutsanmayla beraber antropolojik bir altyapıyla temellendirilerek “hastalık”, “özürlülük” ya da “engellilik” gibi başlıklar altında ele alınmaya başlandı (Corbin, Vigarello ve Courtine, 2008, s.309). Hatta engelli bir bireye ucube demek, medeniyetten uzak olmak haline geldi. Engelli hakları üzerinde konuşulmaya ve tartışılmaya başlandı (Crockett, 2014). Goffman bu durumu “özürlü bedeni değersizleştirme” olarak nitelendirir (2014). Çünkü bu kategoriler de hep normalizasyon çerçevesinden incelenir: amaç, özürlü bedeni normalliğe yaklaştırırken aynı zamanda anormalliğine vurgu yapmaktır (Courtine, 2013, s.221).

Fotoğraf ve sinema sanatıyla gelen medya kültürü, yeni bir eğlence anlayışının da doğmasına yol açtı. Hatta sinema da seyircinin deforme bedene olan ilgisini fark etti. Fakat deforme bedeninin komedi ile ilişkileneceği artık mümkün değildi. Dolayısıyla 18. yüzyılda ortaya çıkan romantizm akımı sinemada kendini tekrar gösterdi. *Frankenstein* (1910), *Dracula* (1931), *Freaks* (1932), *King Kong* (1933) gibi deforme bedeni başrolüne alan gerilim, korku ve dram türünde filmler yapıldı (Courtine, 2013, s.225). Seyircinin deforme bedene acıma ve kutsamayla bakışı, deforme bedeni komedi alanından uzaklaştırıp onu tekrar trajik boyuta taşıdı. 1950 yılına gelindiğinde ise 19. yüzyıldaki sahneleme anlayışıyla yapılan ucube gösterileri neredeyse tamamen ortadan kalktı (Crockett, 2014). Fakat günümüze kadar gelinen süreçte bu sahneleme anlayışının dışında da deforme bedenlerin bir gösteri malzemesi olarak kullanıldığı mecraların olduğunu söylemek gerekmektedir³⁰.

³⁰ Genetik rahatsızlıkları yüzünden ağır deformasyonları olan ya da geçirdiği bir kaza sonucu deformasyona uğramış bedenlerin medya üzerinden “reality show” kapsamında konu edilmesi veya Guinness Rekorlar Kitabı’nda yer alması örnek olarak gösterilebilir.

BÖLÜM 4

JACQUES LECOQ'UN BUFON TİYATROSU

Bufon tekniği, L'École Internationale de Théâtre'nin ve Lecoq ekolünün kurucusu olan Jacques Lecoq tarafından 1960'lı yıllarda çalışılmaya başlanmıştır. Tabii ki bu tekniğin ortaya çıkışının, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ivme kazanan performans sanatının beden üzerinde kurulan iktidarı çokça eleştirdiği bir dönemde olması rastlantısal bir durum değildir.

Fakat bufonun³¹ tarih sahnesine ilk çıkışı Roma Tiyatrosu'nda gerçekleşmiştir. Halk tarafından *buffo* olarak adlandırılan bu göstericiler yanaklarını fazlaca şişirip sonra da o havayı patlatarak ağızlarından büyük bir ses çıkarırlar ve halkı güldürürlerdi. Bu göstericiler, aynı zamanda çeşitli roma imparatorlarının saray soytarıları olarak da görev yaparlardı.

Orta Çağ ve Rönesans zamanında ise bufon kelimesi saray soytarıları için kullanılmaya başlandı.³² Batı imparatorluklarındaki saray soytarıları oldukça renkli kıyafetler giyerek ve komik şapkalar takarak gösterilerini yaparlardı. Gösterilerindeki güldürü alay etme üzerine kuruluydu. Efendisini hem kendisi hem çevre hem de efendinin kendisi üzerinden alay ederek güldüren soytarılar aslında dünyada bir fenomen halindeydi. Çin İmparatorluğu, Germen İmparatorluğu, Rus İmparatorluğu, Britanya İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu'nda hayli yaygın bir eğlence biçimiydi. Soyтарыların, soyтары olabilmeleri için fiziksel bir engelinin olması şart değildi, fakat fiziksel engeli olan soyтары sayısı fazlaydı (Otto, 2001).

1960'lı yıllarda bufonu derin uykusundan uyandıran Jacques Lecoq'un amacı kendi deyimiyle "hiçbir şeye inanmayan ve her şeyle dalga geçenler"i araştırmaktı (2015, s.138). Zaten bu iki önerme, bufon karakterlerinin en başat özelliği olmuştur. İlk

³¹ Kelimenin Fransızca karşılığı "buffon"dur. İngilizcede bufon kelimesi üç farklı şekilde yazılır: bouffon, buffoon veya buffon. Kelimenin kökeni Latince *buffare* (İngilizce karşılığı *puff* fiildir.), yani sert bir şekilde esmek, gürlemek veya kabarmak anlamlarına gelen fiildir (Wikipedia 2017). Aynı zamanda yanakların hava ile doldurulup havanın sertçe ağızdan dışarı itilmesi halinde çıkan sesin yansıması olarak da kabul edilir (Encyclopædia Britannica, 1823, s.780).

Bufon kelimesinin anlamı ise uygunsuz görüntüsü ve davranışlarıyla insanları eğlendiren kişidir (Wikipedia, 2017).

³² Genel literatürde, soyтары anlamına gelen İngilizce de *fool* ve Fransızca'da *jester* kelimeleriyle eş anlamlı kabul ediliyor (Webster's New World College Dictionary, 2014).

çalışmaları parodi üzerinden yapmaya başlar. Bir oyuncu bir performans sergilerken aynı anda diğer oyuncu da onu taklit ederek onunla alay edecektir. Fakat Lecoq, bu alayın bir süre sonra izleyici için rahatsız edici bir boyuta geldiği kanısına varır. Çünkü görünen bir “insan”ın başka bir “insan”a kötülük yaptığıdır. Dolayısıyla, alay edene müdahale etmesi gerektiğini düşünür ve oyuncularına vücutlarının çeşitli bölümlerini şişirmelerini söyler. Kocaman göbekler, göğüsler, popolar ve memelerle sahneye gelen oyunculara baktığında bir şeylerin çalıştığını görür ve şöyle bir kanıya varır: Oyuncuyu bufonesk bir bedenle sahneye çıkarmak, oyuncuyu özgürleştirmektedir. Lecoq, normal bedeninin dayattığı sınırları, o bedeni deforme ederek aşar ve bu yeni bedeninin imkânlarından faydalanmaya çalışır. Deformasyon sadece şişirmeyle ya da büyümeyle sınırlı değildir. Omurga yapısını bozmak, yürürken aksamak, topallamak, eksik uzuv ya da fazla uzuv gibi çeşitlendirmeler de mevcuttur. Diğer önemli noktası bedeninin uzamla olan ilişkisidir: Hangi beden hangi ağırlık merkezini kullanıyor ya da uzamı itiyor mu yoksa çekiyor mu?

Bufon tekniğinde seyircinin gülmediği sahneler, çalışmıyor demektir. Fakat burada gülen ile gülünen arasında tuhaf bir bağ vardır. Çünkü bufon aslında seyirciyle alay eder. Yani seyirci bufonlara gülerken aslında kendine güler. Bufonlar; hukuk, din, tıp, teknoloji, estetik, ahlak gibi (ki önceki bölümlerde bu kavramların beden üzerindeki iktidar alanlarından bahsetmişim.) insanın yaşam düzenini kurduğu bütün kavramları ve değerleri alt üst eder. Bunu da o yaşam düzenini taklit ederek yapar. Aynı zamanda dövüş, savaş ya da katliam gibi insanlık trajedisi yaratan olaylar da onlar için birer taklit ve dolayısıyla alay malzemesidir. Seyircinin bu kadar hassas konuları bile kabul edip izlemeye devam etmesinin ve hatta gülebilmesinin sebebi ise, bufonların taklit etmekten duyduğu eğlencedir.

Burada bufonun trajik bir uzamı olduğunun altını çizmek gerekir. Nereden geldikleri belli değildir. Bu da seyircinin nazarında onlara ilişkin bir gizem yaratır. Dünyanın geçmişi hakkında her şeyi bilirler, şimdiki sürekli izler, gelecekte de neler olacağını görüp insanlığın siyasal, sosyal, sanatsal ve kültürel bütün yapılarıyla alay ederler. Saçma konuşmalar da doğruyu söylerler. Oyun oynamaktan zevk alırlar, fakat saf bir çocuklukları yoktur. Deformedirler, ama hasta değildirler (Evans ve Kemps, 2016, s.160). Bu yüzden, Lecoq bufonları “yeraltı tanrıları” olarak tanımlar (2015, s.139).

Bufonlar pedagojide çete halinde dolaşır. Çete toplumu taklit ettiği için, içinde bir hiyerarşi vardır. Fakat bu hiyerarşi de bir taklittir, dolayısıyla en aptal olan çetenin lideridir. İlerleyen çalışmalarda bu çetelerden üç ana bufon ailesi doğmuştur: misteri, grotesk ve fantastik. Misteri grubu inanç merkezli temalarla alay eder. Bu inanç bir dine ya da bir ideolojiye ait olabilir. Grotesk bufonlar toplumun sosyal tabakasında dolaşırlar. Hayatta karşımıza çıkmaya daha yakın bir konumdadırlar. Fantastik bufonlar ise teknolojik gelişmeler ve bilimle birlikte toplumun geldiği yapıyla alay ederken uçarı hayal gücünü de dayatır (Lecoq, 2015). Bu kategoride kullanılan beden deformasyonları, anomaliye karşılık gelebilecek ölçüde çarpıcıdır.

Lecoq, deforme bedeni sadece tiyatro sahnesine değil, aynı zamanda tarih sahnesine çıkarmıştır. Tarih boyunca dışlanan, dikizlenen, kontrol altında tutulmaya çalışılan deforme beden tam da kendi deformasyonunu referans alarak ucubeliği bir zirve olarak görüp medeniyeti aşağılar. Erving Goffman, toplum içinde deforme bedene sahip bireyin, o toplumu kendi bedeniyle güldürmesini “soytarılaşıma” olarak nitelendiriyor (2014). Bu nitelendirmeden hareketle diyebiliriz ki, bufon tekniği beden deformasyonunu kullanarak kendiyi değil, seyirciyi alay etmesi üzerinden aslında seyirciyi soytarılaştırıyor. Seyircinin ait olduğu toplumun dünyası, bufonları o kadar çok eğlendiriyor ki bu alay sonunda seyirciyi de güldürmeye başlıyor. En nihayetinde seyirci kendini, kendine güldüğü bir konumda buluyor. Seyircinin konumlandığı bu yer diğer iki türde rastlamadığımız yeni bir durum olarak karşımıza çıkıyor.

Komedi kuramları üzerinden bakacak olursak kısaca şu sonuçlara varıyoruz:

Üstünlük kuramından hareketle seyircinin sahnedeki bir duruma gülmesini kendisini gülünç nesneden daha üstün bir yerde görmesine bağlayabiliriz. Fakat Bufon Tiyatrosu’nda, seyircinin bufonlar üzerinde değil de bufonların seyirci üzerinde üstünlük kurduğu sonucuna varıyoruz. Dolayısıyla bu kurama göre seyirci bufonlara değil, bufonlar seyirciye gülüyor ki bu da bu türün temelini oluşturuyor. Seyirci bufonlar neye gülerse ve neyle dalga geçerse ona katılıyor. Dolayısıyla seyirci kendi dünyası ve değerleriyle dalga geçilmesine gülüyor. Seyircinin sahnede gerçekleşen eylemlere yine bir topluma ait olma hissiyle güldüğünü söyleyebiliriz. Fakat bufonlar toplum değerleriyle sürekli olarak dalga geçtiği için seyirci bu sefer de, onları bir araya getiren

toplum dinamiklerinin kendisine gülüyor. Yani gülen seyircinin suç ortaklığı topluma uymayana yönelik değil, toplumun kendisine yönelik hale geliyor.

Rahatlama kuramı açısından incelersek deforme bedeninin seyircide yarattığı gerilimin yanında grotesk eylemler üzerine de odaklanmak gerekir. Bufonlar sahne üzerinde ahlak ve görgü kurallarının kolaylıkla dışına çıkabilen, modern insanın sıhhi sınırlarını sürekli olarak zorlayan, dışkılama, tükürme, boşalma, terleme, kendi pisliğinden zevk duyma gibi grotesk eylemleri sürekli olarak tekrarlamaktadır. Bufonların grotesk eylemlerinin seyircide yarattığı gerilim, tiksinti ve iğrenme hissi bir yandan da gülme eyleminin yaratıcısı gibidir. Seyirci rahatsız oldukça, rahatlamak için gülmektedir. Bufonların sahnede gerçekleştirdikleri grotesk eylemlerin seyircinin bedeninde yarattığı duyumsama ve gerginlik gülerek aşıyor denebilir. Seyircinin iğrenmeyi gülmeye çevirmesinin en büyük sebeplerinden biri de bufonların tüm bu eylemlerle eğleniyor olmasıdır. Çünkü bufonlar bütün bu eylemleri kendi dünyası özelinde haklılaştırır. Dolayısıyla sahnede gerçekleşen eylemler öncelikle seyircinin gülmesini değil, bufonların eğlenmesini, zevk almasını amaçlar. Bufonların eğlenmesi seyircinin iğrenmesine rağmen bu eğlenceye gülmesini sağlar. Bufonların eğlenmesinin en büyük sebebi de aslında insanları taklit ediyor olmalarıdır. Bu taklitlere yani bufonların eylemlerine yönelik doğan iğrenme hissiyatı ve yarattığı gerilimin, bufonların duyduğu eğlenceye gülünerek rahatlatıldığı yorumunu yapabiliriz.

Uyuşmazlık kuramı açısından baktığımızda ise bufonlar, seyircinin dünyasına ait değerleri sürekli olarak bufon dünyasından yorumlar. Bu yorum ortaya bir tezat çıkarır. İnsan dünyasının kutsallaştırdığı ya da önem atfettiği herhangi bir şey bufon dünyasında bir oyun alanı yaratabilir. Bu da seyirciyi tamamen kendi mantık ve ahlak çerçevesiyle değerlendirdiği herhangi bir şeyi bir de bufon dünyasındaki karşılığını bulmaya ve anlamaya iter. Dolayısıyla seyirci gündelik hayatında alay etmekten ya da gülmekten kaçındığı bir şeyi, bufonların dünyasından okuduğunda gülmeye başlıyor diyebiliriz.

Benign violation kuramı açısından baktığımızda ise bufonların seyirciyi güldürürken bir taraftan onu tedirgin edecek özelliklerini sürekli olarak hatırlattığına odaklanabiliriz. Özellikle mesafe koyma biçimlerini *Commedia dell'Arte*'de olduğu gibi maskeliyor olması bu ikili durumu özetliyor. Çünkü *Commedia dell'Arte*'den farklı olarak bufon maskeleri daha rahatsız edici deformasyonlar taşıyor. İnsanların iğrendiği ve utandığı her

şeyi zevkle icra ve ifşa ediyor. Dolayısıyla iyicil ve kötücül olanı dengelemek için sürekli olarak araya koyduğu mesafeleri hatırlatıyor. Bufon tekniğinin bu dengeyi kurmada kullandığı yöntemleri örneklerle inceleyebilmek için *Şatonun Altında* oyununa bakmanın aydınlatıcı olacağı kanısındayım.

4.1. ŞATONUN ALTINDA OYUNU ÜZERİNDEN İNCELEME

Şatonun Altında, “Fiziksel Tiyatro Araştırmaları”nın³³ 2016-17 sezonunda oynanmaya başlanan, yönetmenliğini Güray Dinçol’un üstlendiği, Gülden Aرسال ve Pınar Akkuzu’nun oynadığı, sezon içinde birçok ödül³⁴ alan ve bufon tekniğini üzerinden temellendirilen bir oyundur. Oyundaki yapı ve sahnelemeler üzerine inceleme yapmak, Commedia dell’Arte Tiyatrosu’nun ve ucube gösterilerinin izlerini bulmada ve deforme bedenini komedi türüyle ilişkisini anlamada yararlı olacaktır.

Şatonun Altında Macbeth’in hikâyesini anlatan ve şatonun altında yaşayan iki temizlikçi bufonun oyunudur. Lecoq bufon çetelerini daha kalabalık tasvir ediyor; bu iki bufon bir çete oluşturmaya da aynı çeteden geldiklerini söyleyebiliriz. Eskimişlikleri, kirlilikleri, tiftik saçları, buruşmuş kolları, birbirine benzer görünüşleri kendi aralarında bir çete olma mantığını destekliyor. Fakat ne kadar birbirlerine benzeseler de tıpkı P. T. Barnum’un iki farklı deformasyonu birbiriyle dengelemesi gibi, bu iki bedende de zıt deformasyonlar mevcut. Örneğin; Mei karakterinin (Gülden Aرسال) şişkin bir kamburu ve kocaman kalçaları var. Bu deformasyonlar onu daha yere eğik bir duruşa yöneltmiş. Po karakteri (Pınar Akkuzu) ise şişkin gövdesi ve yamuk bacağı ile sürekli olarak dikey bir uzamda kalkıp iniyor. Yüzlerindeki makyajla da deformasyonu desteklemeyi amaçlamışlar: asimetrik kaşlar, çürümüş dişler, yarayı ya da kanı andıran kırmızılıklar ve siyahlıklar.

Oyun anlamsız hırıltılarla başlıyor. Bufonların sahneye gelişiyle bu sesin onlara ait olduğunu anlıyoruz. Tıpkı ucubelerin barbarlıkla eşleştirilmesi gibi, bu tuhaf ve pis

³³ Fiziksel Tiyatro Araştırmaları, Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu bünyesinde bir araya gelen ve biçim olarak Lecoq pedagojisini temel almış bir tiyatro araştırma topluluğudur.

³⁴ Aldığı ödüller:

Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Özel Ödülü 2017

XVII. Direkterarası Seyirci Ödülleri / En Yenilikçi Tiyatro Ödülü 2017

XVII. Direkterarası Seyirci Ödülleri / Vasıf Öngören Özel Ödülü 2017

22. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri / Anadolu Efes Özel Ödülü 2017

Yeni Tiyatro Dergisi 5. Emek ve Başarı Ödülleri / Jüri Özel Ödülü 2017

1. Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri / Seçici Kurul Özel Ödülü 2017

bedenler de aralarında ilkel bir dille anlaşıyor gibiler. Uzun süre bu hırıltılarla ve anlamsız nidalarla konuşuyorlar. Commedia dell'Arte oyunculuğunda fiziksel anlatımın, sözsözsel anlatıma kıyasla hayli önem kazanması burada da mevcut. Seyirci, dillerini anlamasa da büyük tepkilerinden ne konuştuklarını anlayabiliyor. Sonrasında seyirciye dönük biçimde Türkçe konuşmaya başlıyorlar. Konuşmada bir yaratığı andıran hırıltı devam ediyor. Ses de bedenin bir parçası olarak deforme edilmiş ve deformasyonla maskelenmiş durumda.

Öncelikle seyirciye Macbeth'in öyküsünü anlatacaklarını açıklıyorlar. Şatonun altında yaşayan temizlikçi kılığındaki bu iki bufon, tüm bu anlatım sırasında bir yandan da çarşafı tükürükleriyle çitiliyorlar. Başka bir deyişle yeryüzünde kirlenen ne varsa üstüne tükürüyorlar. Her şeyi bilen, gören bir anlatıcı yapıları var ve bu da onları Lecoq'un üzerinde durduğu minör tanrı modeline yaklaştırıyor. Fakat eskiden bu şatoda hizmetçi olmaları bir zamanlar insan olduklarını ve bir dönüşüm yaşadıklarını düşündürüyor. Ama ne zaman bu deforme bedene büründükleri anlaşılıyor. Sanki dünya kurulu beri oradaymış gibi konuşuyorlar. Bu da bufonun gizemli yapısını ortaya koyuyor.

Bu dönüşümü aralarındaki kısa bir diyalogdan anlayabiliyoruz:

“Po: Lanetlendik!

Mei: Kutsandık!”

Böylelikle insandan bufona geçişlerini kutsanma olarak yorumladıklarını görüyoruz, onları lanetli olarak gören şey ise “bakış”. Burada ek olarak, Goffman gibi, bakışın deforme bedeni merhametle kutsamasının eleştirisi de var. Örneğin; İskoçya ordusu ve asiler arasındaki savaşı canlandırırken deşilen gözleri, fişkırın kanları, kesilen kafaları ve kopan uzuvları mimleyerek eğleniyorlar. Hatta Po, savaşırken bacağının alt bölümüne darbe alıyor ve bacağını saklayarak tek ayağının üstünde “Gazi oldum ben!” diye bağıyor. İkisi de önce bu duruma acıma tepkisi verip sonra kahkaha atmaya başlıyorlar.

Oyun süresince grotesk yapı, Barnum'un merak-hayret grafiğindeki gibi kreşendosunu koruyarak ilerliyor. Önce, pisliği koklamaktan, tatmaktan neredeyse cinsel bir haz duyan bufonlar, sonrasında şatoda yaşayan diğer karakterlerle alay ederken tabu olan birçok durumla alay ediyorlar: mastürbasyon, hacla penetrasyon, pedofili gibi. Bu alay hem tabuları ihlal edenleri hem de onları ayıplayan bakışı kapsıyor. Üstelik seyirci bütün bu

“ahlak ve norm dışı” sahnelerde hem eğlenerek hem öğrenerek gülmeye devam ediyor. Bu da tam olarak Bahtin’in Orta Çağdaki gülme biçimine denk düşüyor. Seyirci, Commedia dell’Arte’nin miras bıraktığı grotesk beden kullanımını ve sahne yazımını günümüz seyircisi olarak tecrübe edebiliyor.

Oyundaki bufonlar, anlatım tekniği olarak dramatik bir yapıya bağlı kalmayı reddediyorlar. Sonunu en başından söylüyor, isimleri karıştırıyor, hikâyenin neresinde kaldıklarını unutuyor ve hikâyeyi bilen ve düzeltme gayreti gösteren seyircilerle alay ediyorlar. Bu da bufonların bir şey aktarma derdine düşmeden, sadece eğlenmek için, insanlıkla dalga geçmek için anlattıklarını gösteriyor. Amaç, Macbeth’in iktidar hırsı neticesinde olanları anlatmak değil, Macbeth’in hırsının herkeste olduğunu göstermekte. Dolayısıyla aslında herkes Macbeth.

Bu yüzden oyun boyunca metni bir kenara bırakıp birbirleriyle oyun oynadıkları ya da seyirci ile doğrudan bir iletişime geçtikleri anlar oluyor. Fakat burada Macbeth’in hikâyesini takip etmemizi sağlayan şey, yapının dışına çıktıklarında yaptıkları eylem ile hikâyeye yeni bir boyut katmaları oluyor. Örneğin; Leydi Macbeth ve Macbeth’in erkek çocuğa sahip olmak için uğraşmaları şu şekilde sahneleniyor: Mei Macbeth’i oynayarak önce kendine fırça ve bezlerle büyük bir fallik obje yapıyor. Sahnenin bir köşesinden diğer köşesindeki Po’ya bu objeyi okşayıp sürekli sperm fırlatıyor. Po da karnını balon gibi şişirerek Lady Macbeth’in sürekli hamile kalmasını oynuyor. Lady Macbeth, Macbeth’e her sperm karşılığında bir çocuk fırlatıyor. Macbeth de her doğan bebeğin kız olduğunu görünce bebekleri ya fırlatıyor ya eziyor ya da bebeklere tekme atıyor. Bufonlar alayı o kadar çok abartıyorlar ki, bir süre sonra bu durum karşılıklı bir atışmaya dönüyor ve Macbeth, Lady Macbeth’in sürekli fırlattığı kız çocuklarla tenis oynamaya başlıyor. Burada hem bufonların alay eşiğini sürekli yükselterek eğlendiğini hem de Macbeth çiftinin erkek çocuk sahibi olma hırsını izliyoruz.³⁵ Dolayısıyla seyirci, bufonların tenis oynama halindeki hırsı ve eğlencesi ne kadar artarsa, Macbeth’in erkek çocuk sahip olmak için ortaya çıkardığı vahşete de o derece gülebiliyor.

³⁵ Burada bahsedilen sahnenin komedi yapısı uyumsuzluk kuramına örnek verilebilir.

Oyun hakkındaki bu küçük anekdotlar ve örnekler neticesinde; bufon tekniğinin hem Commedia dell'Arte döneminin hem de ucube gösterilerinin izlerini taşıyarak deforme bedenin kullanım biçimine yeni bir yorum getirdiği kanısına varabiliyoruz.

SONUÇ

Yanı başımızda ya da herhangi sosyal bir ortamda gördüğümüzde bizi şaşırtan, korkutan, tedirgin eden deforme bedenlerin aslında yüzyıllar boyunca bakışın gözetiminde kaldığını farklı dönemlerde incelemiş olduk. Özet olarak, bu durumun sebebi hem o bedeni kontrol altına almak, çoğalmasını ya da topluma karışmasını engellemekle hem de aynı anda onu merak etmekle ilgilidir.

İncelenen üç sahneleme türünden ve dört farklı komedi kuramından hareketle, tezin sonuna geline nokta, *benign violation* kuramı deforme bedene gülme konusunda en açıklayıcı kuram olarak önerilmektedir. Çünkü bu kuramın iyicil ve kötücül unsurları dengelemek için mesafe çeşitliliğini bir yöntem olarak kullanması, bu üç sahneleme türünü analiz etmeyi oldukça anlaşılır kılıyor. Üç sahneleme türü üzerinde öncelikle değinilmesi gereken ortak konu sahenin kendisinin bir mesafe koyma aracı olmasıdır. Bu da iyicil unsurun ortaya çıkmasını sağlıyor. Sahnenin hem bedeni ve seyirciyi konumlandırmasıyla mekânsal bir mesafe koyduğunu hem de seyirci ve performansçı kimlikleriyle sosyal bir mesafeye neden olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla komedinin gerçekleşmesi için doğal olarak bir zemin hazırlanmış oluyor. Öncelikle deforme bedenle karşılaşan kişi olarak gündelik hayattaki yakınlığın yarattığı tedirginlik, seyirci kimliği ile bir nebze aşıyor. Dolayısıyla maddi bir bedel ödeyip bir gösteriyi seyreyliyor olma hali, bakışı daha güvenli bir noktaya çekiyor. Seyirci için gündelik hayatta verdiği tepkilerle seyirci kimliği üzerinden verdiği tepkilerin farklılaşma ihtimali doğuyor. Kişinin sokakta görüp acıdığı ya da merhamet duyduğu bir beden sahne üzerinde bir komedi nesnesi haline gelebiliyor.

Ucube gösterilerinde Barnum'un dekorlarla yarattığı ırksal mesafe de, gösterilerin eğlence unsurunu barındırabilmesini sağlıyor. Sahne ve seyirci alanını ırksal olarak ayırtmak hem o ırkın geri kalmışlığına atıfta bulunup zamansal bir mesafe hem o ırkın başka bir ülkeye ait olmasıyla mekânsal bir mesafe hem de başka bir antropolojik yapıya sahip olmasıyla sosyal bir mesafe koyuyor. Aslında Lecoq'un bu tutuma benzer bir yapıyı bufon tekniğine dâhil ettiğini söyleyebiliriz. Lecoq bufonların insan olmadığının altını çizerek, onları yeraltından gelen bilinmezler olarak yorumluyor (2015). Dolayısıyla o da türsel bir mesafe koyuyor. Bufon Tiyatrosu'nun, ucube gösterilerinden farkı ise bu yöntemin saf değiştirmesinde yatıyor. Mesafe seyirci tarafından değil, bufon tarafından

kuruluyor. Yani seyirci bu mesafeden yararlanarak eğlenebiliyor; ama eğlendiği şey aslında kendiyse alay edilmesi. Oysa ucube gösterilerinde seyirci sahnede nesneleşmiş bedenle eğleniyor ve kendine dönük bir eleştiri alanı ile karşılaşmıyor. Bufon ise insanlardan kendini ayırıştırmasını seyirci üzerinde bir iktidar alanı kurma avantajına çeviriyor. Tarihsel açıdan baktığımızda da, 18. ve 19. yüzyıllarda belirlenmiş normlar üzerinden modernizmi inşa eden toplumun bir teşhir unsuruna dönüştürdüğü ve aşağıladığı deforme beden, 20. yüzyılın ikinci yarısında iktidarı seyircinin elinden alarak modern toplumla ve o toplumun yarattığı bütün “normal” yapılarla alay ediyor. Sanki bufonlar, Barnum’un tekniklerini modernizm propagandası yapmak için değil, modernizmi eleştirmek için kullanıyor.

Commedia dell’Arte ise bu mesafeyi maske ile kuruyor. Seyircinin oyuncuyu maske takan bir oyuncu yerine maskenin getirdiği bir karakter olarak görmesi, maskenin kendi kendini ayırıştırabilen yapısıyla mümkün olabiliyor. Böylece her grotesk eylem aslında maskeden geliyor ve geri maskeye atıfta bulunarak sonlanıyor. O eylemi herhangi bir insan değil, o maskenin kendisi gerçekleştiriyor. Bufon tekniği de, Commedia dell’Arte geleneğine paralel olarak deformasyonu maske olarak kullanıyor. Maskenin oyuncu kişisini görünmez kılan ve kendi varlığını dayatan yapısı, deformasyonun oyuncunun eylemine hükmetmesine ve bu hükmetme ile oyuncunun özgürleşmesine sebep oluyor. Oyuncunun girmemesi gereken tek bir alan var: Norm alanı. Deformasyon doğal olarak oyuncuyu belirlenmiş, sınırlandırılmış ve önceden karar verilmiş alanın dışına çıkarıyor. Akkuzu ve Arsal da normal beden algısının dışına çıkmanın bir oyuncu olarak sahnede onları ne kadar özgürleştirdiğinden sıkça bahsediyor (14 Aralık 2017). Groteskin deneyime hazır, sürekli bir eylem içinde olan, hazcı, sınırsız ve tabusuz yapısı deforme bedeni özgür kılmaktadır. Deforme bedeninin sunduğu bu özgürlük doğrudan oyuncuya da sirayet etmektedir. Böylece bufon karakterleri, ahlakın sakıncalı gördüğü her şeyi yapmaya cesaret etmekte ve bundan da büyük haz duymaktadırlar. Özetle; grotesk imge ve eylemlere ulaşmak için oyuncunun yapması gereken şey o deformasyonu bir maske gibi giymek ve maskeyi dinlemektir.

Oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği eylemin maskeden mi yoksa fikirselleşmiş bir önermeden mi geldiği ayrımını yapan şey ise ucubelik faktörüdür. Eğer eylem o bedeninin taşıdığı grotesk dünyaya ait değilse, seyirci için illüzyon bozulmuş olur. Böylelikle seyirci sahnede performans değil, deforme bedeninin teşhirini izler halde kalır. Bufon deforme

bedeni taklit etmez. Bufon deforme bedeni, o bedenin sunduğu bütün olanaklarını kullanarak performe eder. Taklit ederek alay ettiği şey normal beden ve onun ait olduğu normal yaşamdır.

Yine bu kuram üzerinden baktığımızda grotesk güldürünün hem tehditkâr hem iyicil unsurları dengelediğini söyleyebiliriz. Çünkü grotesk dediğimiz tür bir tabunun ihlal edilmesiyle doğuyor. Bu ihlal grotesk yapının olmazsa olmazıdır. Dolayısıyla mizah için gerekli olan baş unsur (*violation*) ilk adımda yerine getirilmiş oluyor. Fakat ihlal neticesinde ortaya çıkan şey yıkılan, biten, tükenen, acı çeken bir sonuç yerine üreten, çoğalan, dönüşen ve haz duyulan bir başlangıç oluyor. Bu da kuramın iyicil tarafını (*benign*) destekliyor. Bahtin de grotesk mizahtan gelen gülme hakkındaki şu sözlerinde iyicil unsurun olduğunu destekler niteliktedir:

Gülme, dogmatizmden, hoşgörüsüz ve korkutucu olandan arındırır; fanatiklik ve ukalalıktan, korku ve sindirmeden, öğreticilikten, toyluk ve yanılsamadan, tekil anlamdan, tekil düzeyden, duygusallıktan kurtarır. Gülme, ciddiyetin körelip hep tamamlanmamış kalacak olan tek varlıktan koparılmasına izin vermez. Gülme, zıt değerler içeren bütünlüğü yeniden canlandırır. Kültür ve edebiyatın tarihsel gelişiminde gülmenin işlevi böyle bir şeydir (2005, s.149).

Komediye gerçekleştiren bir diğer önemli husus ise estetik bakıştır. Estetik bakışın kuralları ve çerçeveleri olmasa normal ya da mükemmel gördüğü şeyin parodisinde komik bir durum çıkmaz. Komedi estetik bakışın sınırının dışına çıktığı alanda meydana gelmektedir. Dolayısıyla estetik bakış ve komedi arasında diyalektik bir ilişkiden söz edebiliriz. Belirli normun dışında başka bir alternatif biçim sunması da iyicil unsuru arttıran bir faktördür. Örneğin; Commedia dell'Arte'nin grotesk dans yapısı, dans figürlerine ve türlerine bakan estetik bakışa yönelik bir eleştiri niteliğindedir. Groteskin yıkıcılığı da buradadır. Seyircinin bu dansa gülmesi için, parodisi yapılacak estetize edilmiş dans figürlerinin zaten var olması gerekmektedir. Oyuncu, bu parodiyi ne kadar kendinden emin bir şekilde yaparsa komedi boyutu da o oranda artar (Chaffee ve Crick, 2014, s.342).

Bufon tekniğinin, Commedia dell'Arte'nin bu yapısını da miras aldığı kanısındayım. İnsan edimlerinin ve üretimlerinin parodisini, grotesk sanatın doruklarında yaşamak seyirciyi gülmeye teşvik eden en önemli faktörlerden biridir. Aynı diyalektik yapı üzerinden düşünersek bufonun güldürebilmesinin, insanın norm inşa eden ve o norm içinde yaşamayı esas alan bir varlık olmasıyla mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Hatta bu

noktada ucube gösterilerinin, modernizmin temellerinin atıldığı dönemde yeni bir norm anlayışı inşa edilirken ortaya çıktığını da hatırlatmak gerekir.

Bufonlar çirkinlikleriyle insanların güzel olarak gördüğü şeyin taklidini yaparlar. Bufon tekniğinde komedi -Aristoteles'in aksine- güzellik kıstaslarının mizah malzemesine dönüşmesinden, çirkinin güzeli fark etmesinden doğar. Bu tamamen ters yüz olma durumudur.

Batı Tiyatrosu'nda deforme beden Commedia dell'Arte geleneğindeki grotesk mizah üzerinden geliştirilen deforme beden kullanımı tamamen komedi temelleri üzerine oturtulmuş şekilde karşımıza çıkıyor. Romantizm akımı ile deforme beden için komediden öte trajik bir uzam açılıyor. Ucube gösterilerinde ise sürekli komedi ve trajedi arasında dengelenmeye çalışılan bir bağ görüyoruz. Burada trajedi kavramını seyircide korku uyandırmak anlamında kullanıyorum. Dönemin ucube gösterileri bugünün izleyicisi için oldukça trajik görülebilir; fakat o dönem seyircisi için bir eğlence kültürü ürünü olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla ucube gösterilerini salt komedi başlığında inceleyemeyeceğimiz gibi salt trajedi başlığında da inceleyemeyiz. Nitekim ucube gösterilerinin sonunu getiren şey de 20. yüzyılda deforme bedene "bakış"ın değişmesi ve komedinin alanına hükmetmeye başlayan trajedidir. Bufon Tiyatrosu ise hem Commedia dell'Arte geleneğinden gelen grotesk yapı ve maske kullanımındaki benzerliğiyle komedi hem de ucube gösterilerindeki gibi ağır anomaliler sergileyerek bakışı sürekli olarak zorlamasıyla trajedi boyutunu yaratır. Dolayısıyla aslında sahnede fiziksel olarak gerçekleşen ya da sahnelenen bir trajedi, grotesk mizah ve maske kullanımının etkisiyle komediye dönüşür. Bufon tekniğinin ikinci trajikomik boyutu ise seyirciyi kendine güldürmesidir. Sahnede gerçekleşen olay aslında insanların taklit edilme biçimi olduğu için seyircinin ait olduğu dünyayı sürekli olarak kaynak gösterir. Yani hem oyun açık biçimde olduğu için seyirciye fazlasıyla dönüktür hem de seyirci güldüğü şeyi sorgulamaya yönelik olduğu için kendine dönüktür. Lecoq, Bahtin'in bahsettiği modern, yerici gülmeyi de bir bakıma yıkmaktadır. Çünkü bu gülüş hem bireysel yani kendini dışarıda tutan hem de çoğulcu yani kendini sürekli içine katan bir gülme biçimidir.

Lecoq'un ekolünde ve kitaplarında, Commedia dell'Arte geleneği üzerinde sıkça durmasının dışında bufon tekniğini bu iki tür üzerinden yorumladığı herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Aksine "Bugün bufonlar hakkında edindiğim bilgileri kitaplardan ya

da bilmem hangi zanaat bilgisini bize dikte eden bir geleneğin içinden değil, hareket halindeki beden pratiğinden ve doğaçlamalardan keşfettim.” ifadesinde bulunmuştur (Lecoq, 2015, s.147). Buradan da anlaşılacağı üzere bufon tekniği, tamamen deforme beden olanaklarını araştırarak geliştirilen bir tekniktir. Fakat deforme beden kullanımının tarihteki izleri bufon tekniğinde kendini göstermiştir. Deforme beden komedi ve trajedi bağlamında seyirciyle bir kez daha karşı karşıya gelerek, trajikomik bir mizah anlayışı ile seyirciyi güldürmeyi başarmıştır. Deforme beden bufon tekniği ile hem grotesk mizahı tekrar sahneye çıkarmış hem de ucube gösterilerinde normalleştirme gücü altında bir teşhir unsuruna dönüşmesinin karşılığını, modern dünyanın bütün normları ile alay ederek vermiştir.

KAYNAKÇA

- Ancet, P. 2008, *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, çev. Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles. 2016, *Poetika/ Şiir Sanatı Üzerine*, Can Yayınları, İstanbul.
- Aziz Augustinus. 2010, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Bahtin, M. 2005, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Öztekin Çiçek, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bain, A. 1865. *The Emotions and The Will*. Longmans, Green, London.
- Bergson, H. 2011, *Gülme*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cambridge Dictionary. 2018 “Body”, , Erişim Tarihi: Şubat 2018, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/body>
- Canguilhem, G. 1991, *The Normal and The Pathological*, çev. Carolyn R. Fawcett, Zone Books, Newyork.
- Chaffee, J. & Crick, O. (ed.). 2014, *The Routledge Companion to Commedia dell’Arte*, “Commedia dell’Arte as Grotesque Dance”, Taylor & Francis, Abingdon.
- Cicero. 1942, *De Oratore*: In Two Volumes, William Heinemann. (ed.), çev. E. W. Sutton, B.C.L. & M.A., Harvard University Press, Cambridge.
- Cooper, F. T. 1904, *The History of the Nineteenth Century in Caricature*, Dodd, Mead, New York.
- Corbin, A., Vigarello, G. & Courtine, J.J. 2008, *Bedenin Tarihi 1/ Rönesans’tan Aydınlanma’ya*, çev. Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A., Vigarello, G. & Courtine, J.J. 2011, *Bedenin Tarihi 2/ Fransız Devrimi’nden Büyük Savaş’a*, çev. Orçun Turkey, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A., Vigarello, G. & Courtine, J.J. 2013, *Bedenin Tarihi 3/ Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*, çev. Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Crockett, Z. 2014, “The Rise and Fall of Circus Freakshows”, Erişim Tarihi: Aralık 2017, <https://priceconomics.com/the-rise-and-fall-of-circus-freakshows/>
- Davidson, D. 1990, *Plato’s Philebus*, Garland Publishing, Newyork ve London.
- Demiralp, D. 2009, “Sanatımı Çağının Felsefesi Işığında Biçimlendiren Bir Heykeltraş: Antik Yunanlı Polykleitos”, Erişim Tarihi: Kasım 2017, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_didem.pdf
- Direkçigil, N. 1985, *Amerika’da Zenci Tiyatrosu*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Dracula* 1931, DVD, Universal Pictures, USA. Yön. Tod Browning,
- Eco, U. 2007, *Güzelliğin Tarihi*, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul.
- Eco, U. 2009. *Çirkinliğin Tarihi*. çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültekin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul.
- Evans, M., Kemp, R (ed). 2016, *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, “Bouffon and The Grotesque”, Taylor & Francis, Abingdon.
- Foucault M. 2002, *Abnormal*, çev. Graham Burchell, Picador, London.
- Foucault, M. 2007, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. 2015, *İktidarın Gözü*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Frankenstein* 1910, DVD, Edison Manufacturing Company, USA. Yön. J. Searle Dawley..
- Freaks* 1932, DVD, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA. Yön. Tod Browning.

- Freud, S. 1998, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, çev. Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Goffman, E. 2014, *Damga- Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, çev. Ş. Geniş, L.Ünsaldı & S.N. Ağırnaslı, Heretik Yayıncılık, Ankara.
- Gruner, C. R. 1978, *Understanding Laughter: The Workings of Wit & Humor*,: Nelson-Hall, Chicago.
- Hobbes, T. 2016, *Leviathan*, çev. Semih Lin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- History's Mysteries" Circus Freaks and Sideshows* 2000. History Channel, USA. Yön. Copanas, G., Erişim Tarihi: Kasım 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=I9jnLzpEaXE>.
- Karaboğa, K. & Özçıtak, İ. 1994, "Commedia dell'Arte: Oyuncu Tiyatrosu", *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi*, Sayı: 5. 227-258, Erişim Tarihi: Mart 2018, <http://www.mimesis-dergi.org/pdf/commedia.pdf>
- King Kong* 1933, DVD, RKO Radio Pictures, USA. Yön. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack
- Koestler, A. 1964, *The Act of Creation*, Macmillian Publishers, Hutchinson.
- Lecoq, J. 2006, *Theatre of Movement and Gesture*, David Bradby (ed.), Routledge Newyork.
- Lecoq, J. 2015, *Şiirsel Beden*, çev. Mine Çerci, Nota Bene Yayınları, İstanbul.
- Lost Museum*. Erişim Tarihi: Aralık 2017, <https://lostmuseum.cuny.edu>
- Martin, R. A. 2007, *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*,: Elsevier Academiz Press, USA.
- Merleau-Ponty, M. 2017, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, İstanbul.
- McDougall, W.1931, *An Introduction to Social Psychology*, Methuen & Co, London.
- Mcgraw, A.P. 2010, *What Makes Things Funny? Boulder: TEDx*, online video, Erişim Tarihi: Kasım 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ysSgG5V-R3U>.
- Mcgraw, A.P., Warren, C., Williams, L. E. & Leonard B. 2012, "Too Close for Comfort, or Too Far to Care? Finding Humor in Distant Tragedies and Close Mishaps", Erişim Tarihi: Aralık 2017, <http://leeds-faculty.colorado.edu/mcgrawp/pdf/mcgraw.warren.williams.leonard.2012.pdf>
- Mcgraw, A.P. 2014, *The Science of Humor*, online video, Erişim Tarihi: Kasım 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bgiX7CjV910>.
- Öğdül, R. 2016, "Her Şey Bir Çubukla Başladı", Erişim Tarihi: Ağustos 2017, <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2016/07/her-sey-bir-cubukla-basladi.html>
- Otto, B. K. 2001, *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rudlin, J. 2000, *Commedia dell'Arte/ Oyuncular için Elkitabı*, çev. Ezgi İpekli , Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Schaeffer, N. 1981, *The Art of Laughter*, Colombia University Press, Newyork.
- Spencer, H. 1860, "The Physiology of Laughter", *Macmillan's Magazine*, Sayı: Mart. 395-402, Erişim Tarihi: Nisan 2018, <https://wellcomelibrary.org/item/b2246797x#?c=0&m=0&s=0&cv=0&z=0.6534%2C0.1014%2C2.5639%2C1.8431>

- Webster's New World College Dictionary. 2014, "Buffoon", *Yourdictionary.com*,
Erişim Tarihi: Aralık 2017,
<http://websters.yourdictionary.com/buffoon>
- TDK Genel Türkçe Sözlük. 2006, "Anormal", *Tdk.org.tr*, Erişim Tarihi: Aralık 2017,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a2db24ba83af8.30700852
- TDK Genel Türkçe Sözlük. 2006, "Beden", *Tdk.org.tr*, Erişim Tarihi: Aralık 2017,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a4196f2057228.02115577
- TDK Genel Türkçe Sözlük. 2006, "Deforme", *Tdk.org.tr*, Erişim Tarihi: Aralık 2017,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5a2db24e872e80.51326644
- The Editors of Encyclopædia Britannica; or A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature, Volume 4, 1823, "Buffon", Archibald Constable and Company, Edinburgh.
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2008, "Commedia dell'Arte", Erişim Tarihi: Aralık 2017, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2010, "Carl Hagenbeck", Erişim Tarihi: Aralık 2017, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018a, "Cerberus". Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018b, "Eugenics", Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018c, "Medusa", Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018d, "Phrenology", Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018e, "Physiognomy", Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- The Editors of Encyclopædia Britannica. 2018f, "Sphinx", Erişim Tarihi: Nisan 2018, Encyclopædia Britannica Online Database
- Wikipedia. 2017, "Bouffon", *Wikipedia.org*, Erişim Tarihi: Aralık 2017,
https://en.wikipedia.org/wiki/Bouffon#cite_ref-2
- Xuereb, G. 2017, "The Universal Jester Lands on Strada Stretta", *Pressreader.com*,
Erişim Tarihi: Aralık 2017,
<https://www.pressreader.com/malta/malta-independent/20170911/281500751410463>

EKLER

EK A

PINAR AKKUZU VE GÜLDEN ARSAL İLE ŞATONUN ALTINDA OYUNU ÖZELİNDE, DEFORME BEDENLE OYNAMAK ÜZERİNE RÖPORTAJ

14 Aralık 2017

Bufon Tiyatrosu ile nasıl tanıştınız? Macbeth metnini bufon tekniği üzerinden çalışma fikri nasıl doğdu?

G.A. : İlk tanışmamız Fiziksel Tiyatro ve Komedi Okulu ile oldu. Bufon kuru da en zorlandığım kurdu. Çünkü entelektüel olarak da akıl yürütmek gerekiyor. Bu yüzden bufon metnini yazmakta zorlanmıştım ben. Ama bir yandan da hiç beklemediğin, kendini bile şaşırtan bir iki an hatırlıyorum. (Pınar'a soruyor.) Hatırlar mısın, çocuk ve alay üzerine bir çalışma yapmıştık. O çalışmada hiç akla gelmeyecek doğaçlamalar yapmıştık. Bufon, çok kışkırtıcı gelmişti. Oyuncu olarak sahnedeki alanımın çok dışında bir şey yaptığımı hatırlıyorum.

P.A. : Hatta birlikte yaptığımız cinsellik teması üzerine bir doğaçlama yaptığımızı hatırlıyorum. Çocuğuz ve birbirimize tükürerek haz almaya başlıyoruz. Tamamen o andan çıkan bir şey olmuştu.

G.A. : Evet. Bufon o anlamda çok sürprizli. Biz de hem biraz bizi zrlayacağını hem de kendi alanımızı genişletebileceğimizi düşündük. Zorlu bir sınav olsun diye değil ama o şaşırtıcı yanı tutarak araştırmak istedik. İsmimiz de “Fiziksel Araştırmalar Topluluğu”.

P.A. : Tuhaf bir şekilde bufonun sunduğu karanlık çok eğlenceli bir şey bence. O ucubelik ve o ucubeliğin üzerinden bir şeyler anlatmaya çalışmak çok eğlenceli. Biz de buradan ne çıkacağını merak ettik.

G.A. : Çünkü Macbeth çok çalışılmış bir metin. Birçok konu üzerinden zaten ele alınmış. Biz rasyonel akılla bir eleştiri yapmak yerine, sahnede ne çıkacağıyla ilgilendik. Oyunu masa başı getirmedi, sahnede bufon getirdi. Aslında maske taşımak gibi. Bu noktada bufonun karanlığı bizi heyecanlandırdı. Biz daha çok sahnede çıkan şeyi masa başına oturttuk.

P.A. : Çalışırken de karakterlerin ilgilendikleri alanlara yöneldik. Erilliğe ya da dine kafayı takmaya başladılar. Gittikçe konular arttı. Onları atma kararını masa başında verdik.

Bufon bedeniyle oynayabilmek için nasıl çalışmalar yaptınız?

P.A. : Zaten ilk olarak beden üzerine çalıştık. Çünkü deformeler. Yani bir beden maskesi oturmalı ki artık o bedenin nasıl yaşayacağını, nasıl ilerleyeceğini oynayabilelim.

G.A. : İlk çalışmalardan beri kostümlü pafli çalıştık zaten. Formlar farklıydı ama o deformasyon hep vardı.

P.A. : Mutlaka şişirme, yamultma, paf koyma, postür bozma gibi bir şey kullanıyorduk. Sonra o deforme edenden çıkan bir karakterleşme evresi başladı. Önce sadece kambur ya da iri kalçalı bedenler vardı. Sonra o deforme bedenler doğaçlamaya başladı ve karaktere dair bir şeyler ortaya çıktı. Sonra deformasyonlar değişmeye ve değişiklikler oturmaya başladı. Mesela Gülden'in kamburu ya da benim boynumdaki şişme netleşti.

G.A. : Bir de bedenin yanında çarşafı nasıl kullanacağımıza da baktık. Bu malzemeye ne yapılır, ona baktık. Bir arada sirk kültürüne kaydık. Ona da kendi performansımız yeterli olmadı. Ama koca popolu bir bufon birden uçsa mesela, harika bir şey olur.

P.A. : O hantallıktan beklenmeyen bir yetenek mesela.

Deforme beden size bir oyuncu olarak normal bedenden farklı hangi olanakları sunuyor?

P.A. : Çok özgürsün, aşırı özgürsün. Sınırın yok. Çünkü beden algın farklı artık senin. Sesin bile farklı. O yüzden belirli tabuların yok artık. “Sahnede güzel görünmeliyim” tabun yok. “Dediğim anlaşılın.” tabun yok. Bir şeyi anlatmaya çalışma durumun yok. Mesela oyunda çalıştığın bir şeyi unuttun. Onu bambaşka bir şeyle değiştirebilirsin. Yani hem Pınar olarak hem de o oyunu çalışmış ve her şeyin oturduğu bir oyunda oynayan oyuncu olarak zevk alıyorum. Sonsuz çünkü. Sınırının olmaması çok güzel bir şey. Bu da bizi çekti büyük ihtimal. Groteskte çok eğlenmiştik. Çünkü o deformasyon senin

sınırlarını da yok ediyor bence oyuncu olarak. Normalde karakterin verili durumları üzerinden çalışırsın. Burada hiçbirini yok. Adlarının bir anlamı bile yok. Hiçbir şeklin şemalin yok. Yaşın yok. Nelerden hoşlandığın ya da nefret ettiğin yok. O yüzden sonsuz ve sınırsız. Bir şeysin sadece ve bir şey anlatıyorsun. O kadar.

Peki o özgürleşmeyi sahnede oyuncu olarak nasıl tecrübe ediyorsunuz?

P.A. : Seyirciye ya da Gülden'e verdiğim tepkide fark ediyorum. Hiçbir tabusunun olmaması çok ilginç. Geliyor bana. Mesela ben normal hayatta hiçbir insana bulaşmam. Oyuncu olarak da seyirciye telefonu falan çaldığında bulaşmam. Ama mesela burada ona bulaşabiliyor olmak mümkün. Bu da sanırım o hiyerarşik yapıda üste çıkıyor olmakla ilgili. Bu da hem şaşırtıyor hem zevk aldığım bir şey oluyor. Şunu hissediyorum: Orası bir alan ve benim yönetimim altında. İstedğim zaman istediğimi yaparım. Mei ile birlikte çete olup seyirciye çatarım. Özgür bir alan. Ama en önemli şey beden algının değişmesi.

G.A. : Beden algının değişmesi varlık algını da değiştiriyor. Yani sen artık başka bir şeysin. Bence o özgürlük bir de şununla ilgili. Sen bir maskeyle sahnedesin ve maskeni çıkarana kadar özgürsün. Bu bizim için bir avantaj. Oyunun bir yapısı var ama hata yapsan bile onu çevirebilirsin. Çünkü yapı ne seyirciye ne akışa kapalı. Mesela diyelim ki çarşafı asamadım. Ona verdiğim tepki de ayrı bir oyuna dönüşüyor. Dolayısıyla sahnede oyuncu olarak hata yapacağım telaşından kurtulduğunda koskoca bir oyun alanıyla karşılaşıyorsun. Ne yaparsan seyirci yer anlamında söylemiyorum, ama önemli olan maskeyi düşürmeme ve oyunun içinden çıkmama.

P.A. : Deforme beden maskesinde sürekli geziniyor olmak.

G.A. : Dolayısıyla maske dışına çıkmadığın sürece hata diye bir şey yok, bir tek oyun var.

P.A. : Hataların oyuna dönüşüyor olması, bu iki yarattığın kurduğunu dünyayla ilgili. O dünyada her şey makbul. İnsanların daha önce hiç karşılaşmadıkları, önce ürktükleri ama sonra kabul ettikleri, “ Tamam. Burası böyle bir yer.” dedikleri bir dünya.

Seyircinin bufon dünyasına tepkisini biraz daha açabilir misiniz?

P.A. : Bufon tekniğini hiç bilmeyenler tuhaf bir şekilde bize cadı diyorlar. Yani yine gündelik dışı ve deforme bir şeyle özdeşleştiriyorlar. Bunu çok duydum. İsimlerle ya da karakterlerle ilgilenmiyorlar. Normalin dışında olmasıyla ilgileniyorlar. Normalin dışında bir şey izlediğini ve bu oyunun normalin dışında iki şey tarafından anlatıldığını net kavriyorlar. Mesela bir seyirci “Başta garip bir şekilde çıktınız. Bunlar ne şimdi, dedim. Ama anlattıklarınızı dinledim ve inandım.” dedi. Bunlar derken sesi, bedeni deforme olan o ucubeden bahsediyor aslında. Ne kadar rahatsız olsa da dinleyebilmiş.

G.A. : Başka bir seyirci de death metal dinlemek gibi olduğunu söylemişti.

Peki, gülme ve iğrenme tepkilerini nasıl dengeliyorsunuz?

P.A. : Sanırım şöyle dengeliyoruz: Aslında göstermeye çalıştığımız şeyin tamamen insanla ilgili olduğunu kavradıkları anda yumuşamaya başlıyorlar. Önce birebir seyircinin karakterine dair “sen kibirlisin” demiyoruz da, “sen kibirlisin, ama hangi biriniz değil ki aptallar.” diyoruz.

G.A. : Dolayısıyla bir saldırı olarak algılamıyor.

P.A. : Yani “bu sadece senin değil, insanlığın problemi.” dediğimiz anda bu durumu normalleştirmiş oluyor.

G.A. : Bunu Macbeth için de söylüyorlar. Yani sadece Macbeth kibirli değil, Duncan da Edward da Richard da diğerleri de kibirli. İçine güncel iktidarları da koyabilirsin.

Seyirci tepkisinden çekinip bufon bedenine sınır koyduğunuz oldu mu?

P.A. : Tabi oldu. Mesela din konusunda Hristiyanlıkla sınırlı kaldık. Kara bufona gitmedik. Aslında başta denedik. Ama kara bufon Macbeth metniyle, Shakespeare’le, onun tudor yakasıyla, tiyatronun kendisiyle yani akla gelebilecek her şeyle dalga geçmeye başladı ve kurmak istediğimiz oyunun çok dışında bir yere kaydı. O yüzden deformasyonu kısmak zorunda kaldık. Nispeten insan formuna yakın olmalıydı.

G.A. : Çünkü gene de Macbeth’i anlatıyoruz.

P.A. : Evet bunlar en azından hikâye anlatmanın kendisini seviyorlar ve orayla dalga geçmiyorlar. Ama seyircide şu algının oluşması bizim için yeterli: elleri, kolları, bacakları bir yerde kaybedebilirler; ama yine de oynamaya devam ederler. Bu oyunun dünyasını güçlü kılıyor. Onları her koşulda kabul ediyor.

G.A. : Aynı şekilde mastürbasyonu, dışkılamayı, tükürmeyi, kusmayı da kabul ediyor.

Oyuncu olarak bufon tekniğine yeni bir bakış açısı getirdiğiniz yerler var mı?

G.A. : Orada *clown* girdi devreye. *Clownesk* bir boyutu da var o anlamda.

P.A. : Bana hibrit ve melez bir şey yapıyoruz gibi geliyor. Lecoq da pedagojisinde daha *dark clowna* kayıyor gibi geliyor bana. Belki *clown* tarafını çok basarsak, *dark clowna* yakın bir yer olabilir. Çünkü Lecoq da bitirmeden *clowna* geçiyor. Bu da enteresan geliyor bana.

Sorularım burada bitmiştir. Vakit ayırdığınız için teşekkür ederim.