T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

HEGEL'in KENDİLİK BİLİNCİ KAVRAMIYLA KOMEDİYE YAKLAŞMAK: SATİR ve FARS GELENEKLERİNDE BEDENSEL ve TOPLUMSAL AÇIDAN KARAKTER ÜRETİMİ

Nazım SARIKAYA

2502180381

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz ARICI

İSTANBUL – 2023

ÖZ

HEGEL'in KENDİLİK BİLİNCİ KAVRAMIYLA KOMEDİYE YAKLAŞMAK: SATİR ve FARS GELENEKLERİNDE BEDENSEL ve TOPLUMSAL AÇIDAN KARAKTER ÜRETİMİ

NAZIM SARIKAYA

Kendilik bilinci, insanın bedensel ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğunu kavramasıyla birlikte geliştirilir. İnsan, kendisinin farkına vardığında bunu sanat, din, hukuk gibi alanların yanında komediyle de açığa çıkarmaktadır. Felsefe üzerinden tiyatro disiplinine yönelen bu çalışma, Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla komediye yönelik bir okuma modeli geliştirmektedir. Hegel, yazar-oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinden bir komedi okuması yaparken burada yazar-metin-okur ilişkisi öne çıkarılmaktadır. *Tinin Fenomenolojisi*'nde açıklanan bilinç kabulü üzerinden ulaşılan kendilik bilinci kavramı, üç aşamalı tasarımsal bir yapıyla oyun metinlerine uyarlanmaktadır. Nesnenin duyusal bilgisi, öznenin kendini bilmesi ve özne nesne özdeşliğini açığa çıkaran tasarımdan kendilik bilinci kavramına ulaşılarak öznenin aynı zamanda nesne olduğu gösterilmektedir. Metinler üzerinden kendi bedensel ve toplumsal varlığını, nesnel olan öznelliğini gören okur ve yazar eşitlerarası bir ilişkiyle daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşacaktır.

Hegel'in ifadesiyle "sanatın sonu" olduğu içinde çok farklı alt türler barındıran komedi, çalışmada satir ve fars gelenekleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Toplumsallık ve bedensellik üzerinden değerlendirilen bu iki gelenek; kökensel bağlantılar, mizah anlayışları ve komik tekniklerle birlikte değerlendirilmektedir. Antik Yunan ve Roma'ya uzanan satir ve fars, komediyi tarihsel açıdan da bütünlüklü görebilmeye imkan tanır. Antik, klasik ve modern dönem oyunlarında evrensel bir insan doğası yansıtılmaktadır. Komedide insanın "doğal ve etik özü", içi boş ve anlamsız biçimde görünür kılınarak kendilik bilinci yaklaşımı geliştirilir. Okur ve yazar, karakter dolayımıyla kendilerini fark edip karakterle birlikte kendilerine de gülebilirse komedi yoluyla özne nesne özdeşliği sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hegel, Kendilik Bilinci, Komedi, Satir, Fars

ABSTRACT

APPROACHING COMEDY WITH HEGEL'S CONCEPT OF SELF-CONSCIOUSNESS: PHYSICAL AND SOCIAL CHARACTER PRODUCTION IN SATIRE AND FARCE TRADITIONS

NAZIM SARIKAYA

Self-conciousness is developed with the understanding that man is a bodily and social conscious being. When a person realizes himself, he reveals this with comedy as well as fields such as art, religion and law. This study, which is directed to the discipline of theater through philosophy, develops a reading model for comedy with Hegel's concept of self-consciousness. While Hegel makes a comedy reading through the author-actor-audience relationship, the author-text-reader relationship is highlighted in this study. The concept of self-consciousness, which is reached through the acceptance of consciousness explained in the Phenomenology of Spirit, is adapted to the play texts with a three-stage structure. It is shown that the subject is also an object by reaching the concept of self-consciousness from the design that reveals the sensory knowledge of the object, the subject's self-knowledge and the subject-object identity. Readers and writers, who see their own bodily and social existence and objective subjectivity through texts, will reach a higher level of consciousness through an interequal relationship.

In Hegel's words, comedy, which is the "end of art" and contains many different sub-genres, is handled within the framework of satyr and Persian traditions in the study. In Hegel's words, comedy, which is the "end of art" and contains many different sub-genres, is examined within the framework of satire and farce traditions in the study. These two traditions, which are evaluated through sociality and bodiliness; tradational connections are evaluated together with their sense of humor and comic techniques. Satire and farce dating back to Ancient Greece and Rome allow to see the comedy in a historical perspective.

Keywords: Hegel, Self-Consciousness, Comedy, Satire, Farce

ÖNSÖZ

İnsanın yapay zeka karşısında çaresiz kalacağının konuşulduğu bir dönemde bilinç üzerine çalışmanın, bu dünyaya hem çok yakın hem de çok uzak olduğunu düşünüyorum. Çok yakın çünkü Endüstri 4.0 bütünüyle üzerimizde hüküm sürmeden insan varlığıyla bilincin ne olduğunu ve nasıl kurulduğunu yeniden fark etmemiz gerekiyor. Diğer yandan kendilik bilinci konusu bu döneme çok uzak çünkü rengarenk dijital bir dünyada Hegel siyah beyaz ve karıncalı… Karmışık dili ve kavramları, felsefe tarihine göndermeleri özellikle tiyatro alanından gelen bir araştırmacı için epey zorluydu. Yaklaşık dört yıldır gerek toplumsal yaşamın gerekse tiyatro dünyasının dışında "spesifik ve spekülatif" bir konuyu ısrarla öğrenmeye ve komediyle ilişkilendirmeye çalıştım. Uzun zamandır ilgi duyduğum komediyi, yüksek lisansta grotesk düşünceyle ele alırken doktorada Hegel üzerinden değerlendirdim.

Beykent Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışıyor olmam, böyle özel bir konuda uzun süreli araştırma yapmama imkan tanıdı. Bölüm başkanı Tuğçe Çakır'a bana tanıdığı alan için teşekkür ederim. Makale revizyon sürecinde felsefe disiplininden bakarak eksikliklerimi görmemi sağlayan Hakem 1 ve Ezgi Diler Tarhan'a, izleme komitesindeki hocalarıma ve doğrudan çevirilere destek olan arkadaşlarıma teşekkür etmek isterim. Lisans, YL ve DR sürecinden yarınki projelere danışmanım ve duruşuyla yol gösterici olan hocam Oğuz Arıcı'ya teşekkürü borç bilirim. Desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, varlığıyla yalnız hissettirmeyen aileme ayrıca teşekkür ederim.

Nazım SARIKAYA

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
HEGEL'in KENDİLİK BİLİNCİ KAVRAMI ve KOMEDİ

1.1. Tinin Fenomenolojisi'nin Genel Hatları 12
1.2. Hegel'de Kendilik Bilinci Kavramı 16
1.3. Bilinç ve Kendilik Bilinci 19
1.3.1. Duyusal Kesinlik, Algı ve Anlama Yetisi 20
1.3.2. Kendilik Bilinci ve Tinsel Bilinç 24
1.3.3. Hayvani ve İnsani Arzu 27
1.4. Kendilik Bilincinin Bağımsızlık Arayışı Olarak Efendi Köle Diyalektiği 30
1.5. Kendilik Bilincinin Özgürlük Arayışı Olarak Stoacılık, Kuşkuculuk ve Mutsuz Bilinç 33
1.6. Kendilik Bilincinin 'Akıl' Aşaması 35
1.7. Kendilik Bilincinin 'Tin' Aşaması 36
1.8. Din ve Sanatta Kendilik Bilinci 37
1.8.1. Doğal Din ve Sembolik Sanattan Sanat Dini ve Klasik Sanata Geçiş 39
1.8.2. Klasik Sanatın Eski Komedya ile Tamamlanışı 42
1.9. Hegel'in Kendilik Bilinciyle İlişkili Komedi Yorumu 44
1.9.1. Sanat-Dini'nin Sonu Olarak Eski Komedya 46
1.9.2.Maske/Karakter Karşısında Seyirci ve Oyuncunun Eşitlenmesi 49
1.10.Tinin Fenomenolojisi ve Eski Komedya İlişkisi 51
1.11. Hegel'in İroni ve Satirle İlişkili Olarak Komediyi Konumlandırdığı Yer 54
1.12.Sonuç: Hegelci Sistemde Kendilik Bilinci ve Komedi 58

İKİNCİ BÖLÜM
KOMEDİDE SATİR ve FARS GELENEKLERİ

2.1. Tanım Sorunu 63
2.1.1.Komedinin Kökeni Olarak Komos 66
2.1.2.Satir ve Fars Gelenekleri ile Eski ve Yeni Komedya İlişkisi 69
2.2. Satir Geleneği 73
2.2.1.Satirin Kökeni 74
2.2.2. Roma Edebi Satiri Eski Komedya İlişkisi 77
2.2.3.Satirik Taklit Modeli 78
2.2.4. Satir Geleneğinde Toplumsallık 81
2.2.5. Satir Geleneğinde Mizah Anlayışı 84
2.2.6.Satir Geleneğinde Komik Teknikler 87
2.2.7. Satir Geleneğinin Temel Özellikleri 92
2.3. Fars Geleneği 96
2.3.1. Atellan Farsları ile Antik Mim 97
2.3.2.Ortaçağ Farsı ve Sottie 100
2.3.3. 'Öznel' ve 'Nesnel' Fars 103
2.3.4. Fars Geleneğinde Bedensellik 106
2.3.5. Fars Geleneğinde Mizah Anlayışı 109
2.3.6. Fars Geleneğinde Komik Teknikler 112
2.3.7. Fars Geleneğinin Temel Özellikleri 115
2.4.Sonuç: Komedide Satir ve Fars Gelenekleri 118

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SATİR VE FARS GELENEKLERİNDE BEDENSEL VE TOPLUMSAL AÇIDAN KARAKTER ÜRETİMİ

3.1.Satir Geleneğinde Bedensel Açıdan Karakter Üretimi 123
3.1.1. Duyusal Varlığını Seyreden Karakter 124
3.1.2. Maddi Varlığını Seyreden Karakter 130
3.2. Satir Geleneğinde Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi 134
3.2.1.Saygınlığını Seyrettiren Karakter 135
3.2.2. Toplumsal Yapıyı Seyrettiren Karakter 140

3.3. Satir Geleneğinde Kendilik Bilinci Yaklaşımı 145
3.4. Fars Geleneğinde Bedensel Açıdan Karakter Üretimi 152
3.4.1. Duyusal Varlığını Seyreden Karakter 152
3.4.2. Maddi Varlığını Seyreden Karakter 156
3.5.Fars Geleneğinde Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi 159
3.5.1.Saygınlığını Seyrettiren Karakter 159
3.5.2. Toplumsal Yapıyı Seyrettiren Karakter 163
3.6. Fars Geleneğinde Kendilik Bilinci Yaklaşımı 165
SONUÇ 171
EK 1- Tinin Fenomenolojisi'ndeki Komedi Yorumu 178
KAYNAKÇA 179
ÖZGEÇMİŞ 195

GİRİŞ

Tübingen'deki yatılı papaz okulunda oda arkadaşı olan Hegel, Schelling ve Hölderlin'in okul albümünün üzerine el yazısıyla "Hen kai Pan" ifadesi eklenmiştir.[1] Yunanca "Tanrı birdir ve her şeydir" gibi bir anlama gelen bu kelimeler, dönemin egemen teoloji yaklaşımından oldukça uzaktır. Dini bir okulda bulunmalarına rağmen Fransız İhtilali'nin etkisiyle devrimci bir tutum takınan bu gençler, ruh ile beden arasındaki geleneksel ayrıma karşı çıkmışlardır. Bu ikiliğin doğadaki diğer varlıklarla birlikte ortak bir bütünün, yani Tanrı'nın parçası olduğunu ifade etmişlerdir. Dini referansından ayrıştırıldığında burada ruh ile vurgulanan düşüncedir. Hegel, düşünce ve beden arasında kurgulanan kartezyen anlayışı alt üst etmeye çalışır. Varlık ve düşünce arasında ikili karşıtlık oluşturan Descartes "düşünüyorum öyleyse varım" ifadesiyle kendi kendini düşünen varlığı, yani insanı düşünceye indirgerken Hegel için düşünce aynı zamanda bedendir. İnsan, doğadaki diğer varlıklar gibi doğal bir varlık olarak düşünmektedir. Dolayısıyla düşünce, doğanın ve bedenin içinden açığa çıkar. Hegel *'bilincin bedenselleşmesini'* veya *'bilincin bedensel bir yapıda'* kurgulanmasını açıklamaya çalışmaktadır.[2]

Kendilik bilinci kavramı, insanın 'ne olduğu' ve 'ne için' var olduğu soruları üzerinden hareket eder. Felsefe tarihinde, özellikle Alman İdealizmi tartışmalarında bu sorular üzerinden farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Genel hatlarıyla bir tarafta öznelci yaklaşım bulunmaktadır. Kant ve Fitche gibi felsefeciler insanı 'öznenin düşünebilme gücüyle' açıklamış, özneyi kendi içsel koşullarıyla anlamaya çalışmışlardır. Diğer tarafta ise nesnelci yaklaşım bulunmaktadır. Spinoza ve Schelling gibi felsefeciler insan varlığının dışsal koşullara bağımlı olduğunu savunarak düşünceyi maddi var oluş üzerinden açıklamışlardır. Hegel ise bu iki geleneği sentezleyerek insanı hem nesnel hem de öznel koşullar içerisinde anlamaya ve bu

[1] Tery Pinkard, **Hegel**, çev. Mehmet Barış Albayrak, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020, s.32.
[2] Sevi Emek Önder, **The Embodiment of the Individual Self: A Conceptualization of Body in Hegel's Phenomenology of Spirit**, Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 2018, s.3.

bağlamda açıklamaya çalışır. Hegel'e göre insan doğal bir varlıktır ve insanın bedenselliği nesnel koşullar içerisinde ona verili olandır. Ancak insan aynı zamanda düşünebilme gücüyle bu bedenselliği aşarak maddi varlık koşullarının dışına çıkabilir. Dolayısıyla düşünce, nesnel varlığın içinden çıkarak farklı varlıklara nüfuz edebilir ve var olanları dönüştürerek kendi öznelliğini kurgulayabilir. Sonuç olarak Hegel'de nesnellik ve öznelliğin karşılıklı olarak birbirini ürettiğini söylemek mümkündür.

Hegel'e göre düşünmek kendine nesne olmak, kendini nesnellik ile ilişkilendirebilmektir. Ancak bu nesnellik, insanın toplumsal yapı içerisinde bir özne olduğuna işaret edecek biçimde olmalıdır.[3] Dolayısıyla insanın öznelliği ancak toplumsal yapı içerisinde bir konum edinerek kurgulanabilir. Düşünce kendi içinden çıkarak toplumsal bir boyut kazanmakta, bununla birlikte insanın toplumsal varlığı da nesneleştirilmektedir. Hegel'in kendilik bilinci kavramı insanı aynı zamanda toplumsal bir varlık olarak konumlandırır. Peki insanı bedensel var oluştan toplumsal var oluşa götüren nedir? İnsan ne yaparak toplumsal bir varlık olabilir?

Hegel, *Tinin Fenomenoloji*'sinin 'Tin' bölümünde Yunanlıların Homeros'la birlikte kendilerine dair toplumsal bilinçle bir farkındalık oluşturduğunu ifade eder.[4] Epikteki kahramanlar toplumu tek bir temsilde bedenselleştirmektedir. Odysseus gibi zeki, Akhilleus gibi savaşçı olduğunu yansıtan Yunanlılar kendi uygarlıklarını temsil etmektedir. Hegel, insanın ancak bu şekilde sanat, din veya siyaset, felsefe gibi alanlar dolayımıyla toplumsal bir varlık olabileceğini ifade eder. Ancak bilincin bu aşamaya ulaşabilmesi için öncelikle toplumsallığın koşulunu, yalıtılmış bireylerin oluşturduğu toplum dinamiklerini kavrayıp aşması gerekir. Hegel'e göre insanın aşması gereken bedensellik ve toplumsallık kurgusunun temelinde arzular bulunmaktadır.

Doğal bir varlık olan insanın temel arzusu, yaşamını sürdürebilmek için bedensel ihtiyaçlarına yöneliktir. Hayvani arzu ifadesiyle ele alacağımız bu arzunun nesnesi doğal varlıklardır. İnsan doğadaki diğer canlılar gibi doğal varlıkları tüketerek kendinin kılmak istemektedir. Yeme, içme ve cinsellik gibi hayvani arzular, doğal

[3] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 2019, s.86.
[4] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** Paul Dry Books, Philadelphia, 2007, s.382.

yaşam için gerekli ancak 'insan olmak' için yeterli değildir. Bu biçimdeki hayvani arzuda düşünce kendi sınırlarının ve bağlı olduğu nesnenin dışına çıkamadığı, arzuya kapanmış olduğu için kendisini, yani öznelliğini nesneleştiremez.

İnsanı toplumsal bir varlık olmaya götüren insani arzu, maddi varlıklardan ziyade manevi değerlere yöneliktir. İnsan, toplumsal yapı içerisinde bilinip tanınmak ve saygın bir konum edinmek için mücadele eder. Hegel'in felsefi antropolojisi olan efendi köle diyalektiği, bu arzu biçimlerinin bilinç düzeyindeki ifadesidir. Köle bilinci, başta ölüm korkusuyla doğanın ve sonrasında efendi olarak tanıdığı kimsenin boyunduruğu altındadır. Hayvani arzularına kapanmış olduğu için toplumsal yapıyı göremez. Efendi bilinci ise ölümü pahasına giriştiği bağımsızlık mücadelesiyle toplumsal yapıda saygın bir konum edinmeye çalışır. Doğal arzularının farkına varıp bunları aşar ancak arzunun kendisini, başkaları tarafından arzulanmayı arzular. Hegel'e göre kendilik bilinci tüm bu arzu biçimlerine yönelik bir farkındalıktır. İnsan ancak hayvani ve insani arzularını dışarıdan görüp nesneleştirerek bunları aştığı takdirde 'Tin' ve 'Din' bölümünde ifade edilen sanat, din, siyaset gibi alanlar üzerinden bedensel olan bir toplumsallık kurgulayabilir.

Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde tinin esasında nesne olduğunu; kendine bir başkası olma, kendi kendinin nesnesi olma ve sonunda bunu kapsayarak aşma hareketi olduğunu ifade eder.[5] Dolayısıyla insan ancak 'kendisini' ortaya koyup nesne kılarak özneleşebilir. İnsanın kendisini dışa dökme hareketi tarihte farklı biçimler kazanmıştır. Hegel'in kültürü kuran ilk varsayımsal mücadele olarak gördüğü efendi ve köle diyalektiğinden günümüze kendilik bilinci birçok şekilde açığa çıkmıştır. *Tinin Fenomenoloji*'sinde bilincin yansımaları farklı biçimlerde gösterilmektedir ancak bu çalışmada esas olarak komedide kendilik bilincine yaklaşılacaktır. İnsan komediyle de kendi varlığına yönelik bilincini, kendi öznelliğini nesneleştirerek açığa çıkarmaktadır.

Hegel, *Estetik* üzerine verdiği derslerde insanın sanat eseri dolayımıyla içtepi ve eğilimlerini, yani hayvani ve insani arzularını seyrettiğini ifade eder. Bu tutkular

[5] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.22.

öncesinde düşünceden yoksun biçimde var olurken insan sanat yoluyla bunları kendisinin dışında görür çünkü artık nesnel bir şey olarak açığa çıkmaktadır.[6] Hegel'e göre doğadaki canlı varlıklar, kendi ruhunu/düşüncesini kendi üzerinde görünüşe çıkaramaz. Doğa kendi içerisinde kalan, kendisini ideal olarak ifade edemeyendir. Hayvan, kendi kendisini düşünerek nesneleştiremez ancak kendilik bilincinde olan insan bunu ifade edebilir.[7] Komedi; insanın bedensel ve toplumsal varlığının, hayvani ve insani arzularının farkına vararak görünüşe çıkarmasıdır. İnsan, komedi sayesinde doğayla olan dolayımsız bağlantısına mesafe koyarak kendi varlığını açığa çıkarır ve bu biçimde diğer insanlarla iletişim kurar.

Komedi; 'bizim' şimdi kim olduğumuzu ve 'bizim' daha önceleri kim olduğumuzu hatırlatmaktadır. Seyirci ile oyuncuyu, okur ile metni birbirine bağlayan komik ruh, bir şekilde bir topluluğun üyeleri olarak kendimize dair algımızı etkiler ve yansıtır.[8] Dolayısıyla komedi bireyin kendisini ve toplumu adlandırmasının karmaşık yollarını temsil etmekte ve yeniden üretmektedir. Komedi, kendisini üreten toplumdan doğar ve onu yansıtır ancak aynı zamanda bize, tarihin dışındaymış gibi bir toplumsal bağlamın kalbinden çıkarak doğrudan hitap eder.[9] Aşılmaz bir kültürel ve zamansal boşluk olsa da modern seyirciye/okura eserin tarihsel köklerinden ayrılma anahtarı sunar. Karakterler, durumlar, insani dürtüler ve sosyal dinamikler yerelleştirilmiş ayrıntılarına rağmen zamansız bir ilişki izlenimi verme yeteneğine sahiptir.[10] Komedi, belirli bir zaman ve mekandaki kültürel kodların paylaşımı olduğu için yerel unsurlar taşısa da evrensel bir anlam üretmektedir. Bu evrensel anlam Hegel'in kendilik bilinciyle ifade ettiği insanın bedensel ve toplumsal varlığıdır. Komedinin evrensel anlamı insanın doğa içindeki uygunsuz, merkez-dışı, tuhaf konumunu tasdik eder.[11] İnsan doğadaki dolayımsız deneyimden ayrılarak kendisine ve topluma yönelik yansıtıcı tavrını komediyle açığa çıkarmaktadır.

---

[6] G.W.F.Hegel, **Estetik 1**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012, s.48.
[7] Hegel, **Estetik 1**, s.132.
[8] Scott Douglas Jenkins, **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit,** Princeton University, 2003, s.28.
[9] Scott Cutler Shershow, **Laughing Matters The Paradox of Comedy,** s.103.
[10] Eric Weitz, **The Cambridge Introduction to Comedy,** Cambridge University Press, 2014, s.63.
[11] Simon Critchley, **Mizah Üzerine,** çev. Seyran Sam, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020, s.52.

Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla komediye yaklaşıldığında insanın bedensel ve toplumsal varlığı, satir ve fars gelenekleri üzerinden okunabilmektedir. Antik Yunan ve Roma'ya dayanan bu geleneklerden satir, toplumsal yapıdaki çelişkileri merkezine alırken fars, insanın bedensel varlığını öne çıkarmaktadır. Ancak Hegel'in *"doğrunun nesne olduğu kadar özne olduğu"* ve *"insanın doğal ve etik özden oluştuğu"* ifadeleri, satir ve fars geleneklerinde bedensellik ve toplumsallığın birlikte üretildiğine işaret etmektedir. Öte yandan bu gelenekler, klasik ve modern dönemlerde de karşılık bulduğu için satir ve fars üzerinden komediye yönelik bütünlüklü bir bakış geliştirmek mümkündür. Hegel de bütünü kavramayı bilme özgürlüğünün ölçüsü sayar: *"bütün her şeydir"* ve *"gerçek ancak bütünlük olarak vardır"*.[12] İnsan; varlık ve düşünce, öznellik ve nesnellik, toplumsallık ve bedensellik üzerinde bir bütündür. İnsanın kendi varlığını yansıttığı komediye de satir ve fars üzerinden aynı düşünme biçimiyle yaklaşılabilir.

Hegel'e göre komedide özne nesne özdeşliği, yazar-oyuncu-seyirci ilişkisinde gözlemlenmektedir. Sahne üzerindeki oyuncu, yazarın temsile getirdiği maskeyi indirerek bedensel varlığını açığa çıkarır. Seyirci ise toplumsal yapıyı temsil eden maskenin indirilmesiyle birlikte oyuncunun bedeni üzerinden kendisini fark eder. Oyuncu ve seyirci karşılıklı olarak nesneleşen özneler biçiminde bir araya gelmektedir. Maskeyle içi boş ve anlamsız biçimde temsil edilen toplumsal yapının ve bedenselliğin fark edilmesi, oyuncu ve seyirci tarafından gülmeyle karşılanır. Oyuncunun maskesiyi indirmesiyle birlikte hem kendisine gülmesi hem de seyirciler tarafından oyunculara gülünmesi kendilik bilincinin açığa çıkardığı bir tepkidir.[13] Hegel'e göre komedide insan kendi varlığını negatif temsille açığa çıkarmaktadır. 'Kendi' saygı görülmesi gereken bir yönetici veya aile babası değildir, ters yüz edilerek temsil edilir. Dolayısıyla toplumsal yapıya yönelik bir küçümseme ve tiksinme söz konusudur. Bir arzuya tutsak biçimde yansıtılan karakter, Hegel'in ifadesiyle kendiliğin bir tür gölgesidir.

[12] Jean François Kervegan, **Hegel ve Hegelcilik**, çev. İsmail Yerguz, Dost Yayınları, Ankara, 2011, s.49.

[13] Gary Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Autumn, 1976, Vol. 35, No. 1, (Autumn, 1976), 32.

Bu çalışmadaki kendilik bilinci yaklaşımı ise sadece negatif temsil üzerinden değil, *Tinin Fenomenoloji*'sinde açıklanan bilinç kabulü üzerinden de geliştirilmeye çalışılacaktır. Oyunlardaki karakter üretimi bilincin katmanlarıyla, hayvani ve insani arzunun yansıtılma biçimleriyle gösterilecektir. Öte yandan Hegel, kendilik bilinci yaklaşımını sadece Eski Komedya üzerinden ele alır. *Estetik* derslerinde 'modern komedi' olarak ifade ettiği Yeni Komedya, Shakespeare ve Moliere'de toplumsal yapıdan bağımsızlık içindeki özgür bireyselliğin temsil edildiğini vurgular. Karakterler öznel bakışla üretildiği, aynı zamanda nesne kılınmadığı için kendilik bilincinden uzaktır. Bu çalışmada ise bahsi geçen yazarların metinlerinde kendilik bilinci yaklaşımının söz konusu olduğu iddia edilecek, karakterlerin hem bedensel hem de toplumsal açıdan nesneleştirildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Son olarak Hegel satiri, salt Roma edebi satiriyle ilişkilendirerek Eski Komedya ve kendilik bilincinden ayrı tutar. Ona göre satir, toplumsal yapıdaki erdemsizliklere karşı kendi haklılığını öne çıkardığı için öznel bakışla üretilmektedir. Ancak bu çalışmada satir geleneği, Roma edebi satiriyle ilişkili biçimde açıklanacak, Eski Komedya'yı da kapsayan bir tiyatro konvansiyonu olarak kendilik bilinci bağlamında ele alınacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde *Tinin Fenomenolojisi*'nin genel hatlarını açığa çıkarmaya, Hegel'in felsefi sistemi ve kavramlarıyla birlikte kendilik bilinci yaklaşımını açıklamaya çalışacağız. Hegel'in sistemi hukuk, tarih, siyaset, din gibi alanları kapmış olsa da burada özellikle epistemolojik bilinç kabulü üzerinden kendilik bilinci kavramını ve Hegel'in sanat felsefesini öne çıkaracağız. *Tinin Fenomenoloji*'sinde 744, 745 ve 746. paragraflardan oluşan (Bkz. EK-1) komedi yorumunu detaylı biçimde tartışmaya, Hegel'in kendilik bilinciyle ilişkili komedi okumasını açmaya çalışacağız.

Hegel'in ifadesiyle 'sanatın sonu' olan komedi, kendi temsil niteliğini çözülmeye uğrattığı için sanat ile hayat arasında belirsiz bir konumda yer alır. Sadece estetik deneyim olmanın ötesine geçerek içinde bulunduğu maddi dünya ile bütünsel bir yerden ilişkilenir. Oyuncunun toplumsal yapıyı temsil eden maskeyi indirerek seyirciyle bedensel bir varlık olarak eşitlenmesi, komedinin kendi temsil niteliğinden vazgeçtiği anlamına gelmektedir. Ancak her ne kadar indirilmiş olsa da sahne üzerinde

bir maske, yani temsil söz konusudur. Hegel'in Eski Komedya'daki oyuncu seyirci ilişkisiyle açıkladığı temsilin çözülmeye uğratılması, üst başlıkta komedi için de geçerlidir. Kendi içinde çok farklı tür ve alt tür barındıran, sanatsal niteliklerin yanında gündelik yaşamın da parçası olan komedi, satir ve fars gelenekleri üzerinden ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde satir ve fars gelenekleri Hegel'in kendilik bilinci kavramı ışığında kavramsal ve kökensel olarak tartışılacaktır. Antik Yunan'daki *komos* etkinliklerinin komediye; Roma edebi satiri ve Eski Komedya'nın satir geleneğine; Yunan mimi ve Atellan farslarıyla Ortaçağ farsları ve *sottie* türünün fars geleneği üzerindeki etkilerine dikkat çekilecektir. Satir ve fars gelenekleri ciddiyet ve ciddiyetsizlik, şenlik ve saldırganlık dengesinin yanında mizah anlayışları ve komik teknikleri açısından bedensellik ve toplumsallıkla ilişkili biçimde değerlendirilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümü satir ve fars geleneklerine ait oyunların incelenmesine ayrılmıştır. Antik, klasik ve modern dönemlerdeki metinlerde karakter üretimi üzerinden kendilik bilincinin nasıl açığa çıktığı gösterilmeye çalışılacaktır. Hegel, komedide kendilik bilincinin oyuncu ve seyirci arasındaki karşılaşmada gizli olduğunu vurgular. Oyuncu toplumsal yapıyı ifade eden maskeyi indirerek bedensel varlığını açığa çıkarır. Kendi varlığını fark ettiği için kendisine gülen oyuncu ve sahnedeki oyuncu dolayımıyla kendisini fark ettiği için gülen seyirci eşitlenerek özne nesne özdeşliğine ulaşır. Bu çalışmada ise dramaturjik bir yaklaşımla kendilik bilincinin metinsel düzlemdeki yansımaları üzerinde durulacak; dolayısıyla yazar, metin ve okur arasındaki iletişimle özne nesne özdeşliğinin yaratılabileceği iddia edilecektir.

Satir ve fars gelenekleri antik, klasik ve modern dönemlerdeki oyunlardan örneklerle ele alınacaktır. Gelenek ifadesinin tercih edilmesi ve komedi tarihinde bütünü görebilmek amacıyla oyunlar ve dönemlerde çeşitlilik ve kapsayıcılık hedeflenmiştir. Oyunlar Hegel'in kendilik bilinci kavramından hareketle üç aşamalı tasarımsal bir yapıda ele alınacak, sonunda bu tasarımdan kavrama ulaşılmaya çalışılacaktır. Satir geleneğinde antik dönem oyunları olarak Aristophanes'ten *Kömürcüler, Barış, Lysistrata, Kadın Mebuslar, Atlılılar, Bulutlar, Eşek Arıları,*

Kuşlar; klasik dönem Shakespeare'den *Fırtına, Venedik Taciri, Nasıl Hoşunuza Giderse* ve Moliere'den *Tartüffe, İnsandan Kaçan*; modern dönem Brecht-*Sezuan'ın İyi İnsanı*, Gogol-*Müfettiş*, Boris Vian-*Generallerin İkindi Kahvaltısı*, A. Jarry-*Kral Übü* tercih edilmiştir. Fars geleneğinde antik dönem oyunları olarak Plautus'tan *İkizler, Çömlek, Palavracı Asker*, Terenteus-*Andros Güzeli*, Menandros-*Huysuz Adam*; klasik dönem Shakespeare'den *Hırçın Kız*, *12. Gece, Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve Moliere'den *Scapin'in Dolapları, Gülünç Kibarlar, George Dandin*; modern dönem Dario Fo-*Klakson Borozan ve Bırtlar*, Oscar Wilde-*Ciddi Olmanın Önemi Üzerine*, Ionesco-*Ders*, Ray Cooney-*Kaç Baba Kaç* tercih edilmiştir.

Satir ve fars geleneklerinde yer alabilecek oyunların sayısını çoğaltmak elbette mümkündür. Ancak burada gelenekleri temsil edeceği düşünülen örnekler üzerinden ilerlenecektir. Komik teknikler ve mizah anlayışları açısından çoğu zaman iç içe geçen satir ve fars oyunları, biçimsel ve türsel açıdan ayrıştırılmaktansa içeriğe odaklanılarak "Bu oyun ne hakkında?" sorusuyla bir geleneğe dahil edilecektir. Esasen 'komik bir fikir' üzerinden dramatik yapı oluşturan satirde toplumsallığın, 'bir şaka' üzerinden teatral biçim kazanan farsta ise bireyin ve dolayısıyla bedenselliğin konu olmasına dikkat edilecek ancak insanın bu ikili varlığının birlikte yansıtılması daima göz önünde bulundurulacaktır.

Satir geleneğine dahil edilen oyunlarda sahnedeki karakterden çok 'dışarıdaki' özneye işaret edilmekte, ifade özgürlüğü ve saldırganlık öne çıkarılmakta, müstehcenlik ve şok edicilik etkisi yaratılmakta, ciddiyet ve didaktik tonla birlikte ciddiyetsiz ve alaycı tutum bir araya getirilmektedir. İkinci bölümde açıklanacak satirin mizah yaklaşımı, parodi ve ironi gibi komik teknikleri kullanma biçimi oyunların tasniflenmesine katkı sunmuştur. Fars geleneğindeki oyunların ise harekete odaklanırken rastlantı ve kazalara önem vermesine, şiddet içeren eyleme rağmen acı barındırmamasına, güdülerinde aşırıya kaçan ve bu yüzden cezalandırılan karakterler bulundurmasına ve bastırılmış istekleri açığa çıkarmasına dikkat edilecektir. Oyunların tasniflenmesinde ikinci bölümde açıklanacak fars geleneğinin mizah anlayışı ve kalıp olay örgüsü ve karakterler gibi komik teknikleri kullanma biçiminden de yararlanılacaktır. Oyunlara kendilik bilinci kavramıyla yaklaşılacağı için

toplumsallık ve bedenselliğin nasıl sentezlendiği ve kapsanarak aşıldığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Hegel, bilincin ilk aşamada doğal bir varlık olarak kendine özdeş olduğunu; ikincide özdeşliğini yitirerek toplumsal yapıda saygınlık kazanmak için kendini adamış öz olduğunu ve üçüncü aşamada kendilik bilincinde özne olduğunu ifade eder.[14] Oyunlarda da kendilik bilinci yaklaşımı üç aşamalı tasarımsal bir yapıyla açığa çıkarılacak ve bu tasarım üzerinden kendilik bilinci kavramına ulaşılmaya çalışılacaktır. İlk aşamada bilincin kendine özdeş olduğu, nesnenin duyusal bilgisiyle şekillenen bedensel varlık üzerinde durulacaktır. Duyusal ve maddi varlığını seyreden karakterler üzerinden bilincin doğal hali gösterilecektir. İkinci aşamada bilincin nesneden geri çekilerek kendi öznelliği üzerine düşünmesi ve yalıtılmış toplumsallık içerisindeki yansıtılma biçimleri üzerinde durulacaktır. Saygınlığını ve toplumsal yapıyı seyrettiren karakterlerle, kendi içinde özdeşliğini yitirerek doğal varlık olmaktan çıkan ve başkaları tarafından bilinip tanınmaya çalışan bilincin toplumsal boyutu ele alınacaktır. Hegel'in kendilik bilinci yaklaşımı bedenselliği ve toplumsallığı sentezlemektedir. Üçüncü aşamada oyunlardaki karakterler hem bedensellik hem de toplumsallık boyutuyla değerlendirilecek, gerek arzular gerekse bilinç şekillerinin nasıl kapsanarak aşıldığı gösterilecektir. Yazar, metin ve okur arasındaki iletişimsellikle tamamlanacak komedi ortamı, nesneleşen öznelerin kendilik bilinciyle karşılıklı olarak bir araya gelmesi ve öznelerarasılıkla sonuçlanacaktır.

Hegel'e göre insan kendini inşa eder ve bu yolda açığa çıkanı kendi içine dahil eder.[15] Komedide insanın kendi bedensel ve toplumsal varlığını açığa çıkararak kendine katması bir tür inşa sürecidir. Bilincin aşamaları üzerinden kendilik bilinci kavramına ulaşılmaktadır. Hegel'in aşma ifadesi (*Aufhebung*) ilk olarak ortadan kaldırma ve ilk yanılsamayı yok etme anlamına gelir. Komedide bilincin kendi doğruları ile hayvani ve insani arzuya yönelik yanılsamaları ortadan kaldırılıp yok edilmektedir. Ancak aşma ifadesinin ikinci anlamı saklamak, deneyimin içine kaldırıp

[14] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.200.
[15] Heidegger, **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020, s.55.

almaktır. Komedide karakter, bilincin bu hallerinin farkına varsa da eylemde bulunmaya devam edip bedensel ve toplumsal varlık olmayı sürdürür. Aşma ifadesinin üçüncü anlamı ise kendisinin bilgisini ve bizzat bilinmiş olanı daha yüksek bir aşamaya kaldırmaktır.[16] Karakter üretiminin geldiği son aşamada bilincin bedensel ve toplumsal varlığı daha yüksek bir aşamaya kaldırılır. O noktada okur ve metin arasındaki iletişimsellik insanın kendisine yönelik bir farkındalıkla tamamlanır. Komedide kendilik bilinci yaklaşımı, insanın bedensel ve toplumsal varlığının nesneleştirilerek yansıtılması ve kendi nesneliğini gören ve bunu aşan öznelerin aralarındaki eşit ilişkiyle gerçekleşmektedir.

[16] Heidegger, **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, s.56.

1. HEGEL'in KENDİLİK BİLİNCİ KAVRAMI ve KOMEDİ

Komedi, dönemin toplumsal yaşantısıyla birlikte evrensel insan doğasıyla ilişkilidir. Metinler bir yandan toplumsal yaşam pratiklerinin gözlenmesine imkan tanır. Örneğin Aristophanes komedyaları M.Ö. 5. yy. yaşantısını açıklayabilmek için arkeolojik çalışmalarda[17] referans olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla komedi, içinde bulunduğu toplumu belirli bir zaman ve mekandaki 'gizli kodlarıyla' açığa çıkarır.[18] Öte yandan komedi, hangi zaman ve mekanda açığa çıkarsa çıksın insanın verili bedensel varlığını yansıtmaktadır. Komedide beden, insanın içgüdülerine ve hayvan doğasına olan hayranlığının araştırıldığı ortamdır ve toplumsal idealin üzerindedir.[19]

Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde geliştirdiği kendilik bilinci kavramı, komediye yönelik bir okuma getirilmesine imkan tanımaktadır. Çünkü Hegel de insanı çifte doğa biçiminde açıklar: özgür bir etkinliktir ama ayrıca kökensel olarak belirli bir varlık taşır, *kendinde* ve *kendi için*dir.[20] İnsanın *kendinde* olması, doğa tarafından verili olan bedensel varlığa işaret eder; *kendi için* olması ise bedensel varlığın toplumsal yapıda edimsellik kazanmasıdır. Hegel'e göre *kendinde* olan kapasite ve güç olarak bilinir, dolayısıyla *potentia-dynamis*tir; *kendi için* olan ise bu potansiyelin bilince ulaşıp insan için açığa çıkmasıdır, yani *energeia*dır.[21]

Hegel, insanın ahlaki alışkanlıklar ve düşünme yollarıyla karşıtlık içerisinde özgür bir etkinlik olduğunu ifade eder.[22] İnsan ancak toplumsal bir yapı içerisinde, başkalarının karşısında *kendi için* var olabilir. Dolayısıyla *kendi için* kavramı belirli bir amaç için eyleyen, organize olan ve gelişen anlamındadır.[23] Öte yandan *kendinde* kavramı diğer insanlarla ilişkisinden ayrı olarak 'kendi başına' anlamına gelmez. Hegel sisteminde varlıklar ancak başka varlıklarla ilişki içerisinde, birbirlerine bağlı

---

[17] Örneğin Carl Kerenyi, Anthesterion ritüelini Aristophanes'in *Kömürcüler*'ine referans vererek anlatır. Bkz. Carl Kerenyi, **Dionysos,** çev. Bahar Çetiner, Pinhan Yayınları, İstanbul, s.280. Aynı oyunda dönemin ticaret alışkanlıkları ve evlilik törenlerine dair bilgilere ulaşmak mümkündür. *Eşekarıları* dönemin hukuk yaşantısını, *Bulutlar* felsefe eğitimini görebilmeyi mümkün kılmaktadır.

[18] Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, 2013, s.17.

[19] Andrew Stott, **Comedy The New Critical Idiom**, Routledge, 2004, s.79.

[20] G.W.F. Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.127.

[21] Hegel, **Felsefe Tarihi**, çev. Doğan Barış Kılınç, Cilt 1, Notabene Yayınları, İstanbul, 2018, s.39.

[22] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.124.

[23] Frederick Beiser, **Hegel**, çev. Seçim Bayazit, Alfa Yayınları, İstanbul, 2005, s.117.

olarak var olabilir. *Kendinde* kavramı daha çok gelişmemiş ve olgunlaşmamış anlamındadır. *Kendinde* olan insan, *kendi için* var olurken değişime uğrasa da bir ve aynı kalmaya devam eder çünkü başlangıç *(arkhe)* yol boyunca sürece hükmetmektedir.[24]

Çalışmaya başlığını veren kendilik bilinci kavramı Hegel ile ortaya çıkmış değildir. Alman İdealizmi'nin önemli isimleri Kant, Fichte, Schelling başta olmak üzere Descartes ve Spinoza gibi felsefeciler öznellik, benlik, özbilinç ve kendinin bilinci isimleri altında konuyu farklı açılardan ele almışlardır. Hegel ise öznel ve nesnel yaklaşımları sentezleyerek özgün bir içerik geliştirir.[25] Felsefe tarihi açısıdan önemli olan bu tartışmaya daha sonra değineceğiz ancak burada komediye yönelik bir okuma geliştirileceği için öncelikle Hegel'in kendilik bilinci kavramını açıklamaya çalışacağız.

1.1. Tinin Fenomenolojisi'nin Genel Hatları

Tinin Fenomenolojisi (1807) Hegel'in yayınlanmış ilk büyük eseridir. Hegel'in Mantık, Hukuk ve Ansiklopedi'de geliştirdiği felsefi sistemin kurucu metni olarak bilinmektedir. *Tinin Fenomenolojisi*'nde bilincin formları, kendi kesinliğiyle birlikte hayal kırıklığına uğradığı bir deneyim yaşar ve yerini kendisiyle aynı kaderi paylaşan başka bilinç formlarına bırakır.[26] *Fenomenoloji*'nin 'Önsöz' ve 'Giriş' bölümünde sistemin genel yapısı açıklandıktan sonra birinci bölümde 'Bilinç' başlığı altında nesnenin bilgisiyle duyular üzerinden şekillenen doğal bilinç ele alınmaktadır. İkinci bölümde 'Kendilik Bilinci' başlığı altında dışarıdaki nesnelerden kendi içerisine çekilen ve öznelliği üzerine düşünen bilinç biçimi tartışılmaktadır. Üçüncü bölümde yalıtık öznellikten çıkan bilincin 'Akıl' biçimini alarak doğaya yönelmesi ve tekrar nesneyle bir araya gelmeye çalışması değerlendirilmektedir. Dördüncü bölüm, 'Tin'

[24] Hegel, **Felsefe Tarihi,** s.40.
[25] Alman İdealizmi'nde kendilik bilinci tartışmaları için bkz. Robert B. Pippin, **Hegel's Idealism The Satisfactions of Self-Consciousness**, Cambridge Universty Press, 1. Bölüm. Fehmi Ünsalan, **Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2015.
[26] Gustav Emil Müller, "Fenomenoloji, Mantık ve Ansiklopedi'nin Karşılıklı Bağlılıkları" çev. Meryem Uçar, **Alman İdealizmi II Hegel** içinde, ed. Güçlü Ateşoğlu, Doğu Batı Yayınları, 2022, s.288.

biçimine bürünen bilincin toplumsal varlık kazanarak evrensel kendiliği arayışı üzerinedir. Doğayı gözlemleyen Akıl bölümünde toplumun rolü soyut ve durağanken Tin'de toplum, tarih boyunca hareket eder.[27] Beşinci bölümde ise 'Din' başlığı altında soyut tanrısal öz ile somut insani varlık bir araya getirilmektedir. Arkaik kültlerden (Doğal Dinler) Klasik Yunan sanatına çıkarılan izlekte kendilik bilincinde olan insanın tanrısal yazgıyı ele geçirmesi komedi üzerinden gösterilmektedir. Son bölümde ise 'Mutlak Bilgi' başlığı altında felsefi düzeye yükselen bilincin, özne nesne özdeşliğini nasıl sağladığı tartışılır. Artık tasarımlar kavramlara dönüşürken dinsel metaforlardan felsefi spekülasyona geçilmektedir.[28]

Tinin Fenomenolojisi doğal bilincin (gören ama kendisini göremeyen, kendi kendisinin farkında olamayan saf bilinç) felsefeye doğru adım adım, diyalektik bir yöntemle ilerleyişini betimlemek, görüngübilimini yapmaktadır.[29] Başlangıçta nesnenin bilgisi, sonrasında öznenin kendini bilmesi ve ardından öznenin aynı zamanda nesne olduğunu bilmesi, soyut duyusal bilgiden somut felsefi bilgiye doğru yükselmektedir. Bilinç yeni bir momente kaldırılırken kendini nesneleştirmekte, bir önceki aşamadaki deneyiminin koşullarını öğrenmekte ve kendine yönelik öz farkındalık geliştirmektedir. Deneyim, bilincin bilme iddiasının aslında yanıltıcı olduğunu öğrendiği kendi kendini inceleme sürecidir.[30] Hegel, insanı anlamak için tözsel ve tikel bir yerden, doğal varlığın kendisinden başlayarak evrensele ve tümele ulaşmayı, sondaki bütünün bilgisiyle yeniden başlangıca dönerek insanı ve bilincin bu döngüsel süreçteki deneyimini açıklamaya çalışır. Kendi hatalarının farkına vardıktan sonra yeni bir şekil kazanan bilinç, yaşadığı çelişkilerden öğrenen dramatik bir karaktere benzemektedir. Her bilinç katmanında öncekinin hatalarından ders çıkaran farklı bir karakter sahneye girer.

Dönem edebiyatında karşımıza çıkan insanın kendisine yönelik soruşturması Hegel sisteminde felsefi açıdan ele alınmaktadır. Yakın zamanlarda yaşamış olan

[27] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu,** Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016, s.273.
[28] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, s.139.
[29] Tülin Bumin, **Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi**, İstanbul, YKY, 2019, s.84.
[30] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit**, s.21.

Goethe, Schiller veya Cervantes bireyselliğin ne demek olduğunu, bilincin sınırlarını, varlık ve düşünce ilişkisini edebi üsluplarıyla işlemişlerdir. Hegel ise bilimsel bilgiyle dini, felsefi, etik, estetik ve politik deneyimleri felsefi bağlamda tartışır:

> *"Fenomenoloji mutlak bilgiye ilerleyişi içindeki insan bilincinin tarihidir. Bu tarih, bilincin deneyimlerinin bir kurulumu olmaktan çok bir betimlemesidir. Bu deneyim sadece kuramsal bilgi değil; din, etik ve sanata dair beşeri kavramları içerir. Eserin bir sistem oluşturma hedefi deneyimin her aşamasında duraklamaktan ve onu kendi uğruna betimlemekten kaçınmaz."*[31]

Hegel, sabit bir görüş üzerinden bilinci açıklamayı tercih etmez. Bunun yerine bilinç deneyimlerinin hareketini kendi devingen canlılığı ve ilişkiselliği içerisinde betimlemeye yönelir. Bilinci, tarihsel bütünlüğüyle ve tinsel üretimleri göz önüne alarak anlamaya çalışır. Kitabın başlığında da yer alan 'tin' kavramını Alexandre Kojeve şu şekilde açıklar: *"Doğaya oranla duyu-üstü ve aşkın olan tin, verilmiş dünyada insan tarafından gerçekleştirilen olumsuzlayıcı (yaratıcı) eylemdir."*[32] Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde insanın doğa üzerinde, doğayı kendisine zemin alarak gerçekleştirdiği yaratıcı/üretici eylemleri değerlendirmektedir. Hegel'in tin ile kastettiği, insanın bilinçli akılsal etkinliğiyle doğaya eklediği tüm kültürel, maddi ve manevi zenginlikler alanıdır.[33] Tinin içerisinde gerçekleşen her şey sürekli hareket halindedir ve tüm varlığı da bu tarihsel hareketinden ibarettir.[34] *Fenomenoloji*'de sanat, din, siyaset gibi alanlar üzerinden tinin kendisini açığa çıkarma biçimleri ele alınmaktadır. Öte yandan bu süreç, bilincin kendi evriminin, çok katmanlı varlığının farkına varmasının tarihini oluşturur.

Türkçeye 'görüngübilim' ifadesiyle çevrilse de *Fenomenoloji* sadece duyulabilir/görülebilir varlığı veya biçimleri değil, içsel ve tözsel olanı da araştırma konusu yapar. Kant'ın fenomen (deneyimde bize görünen dünya) ve numen (kendinde olan, deneyimlenemeyen şeyler) ayrımının aksine Hegel'de iç ile dış, varlık ve düşünce birbirlerini üretmektedir. Dolayısıyla Hegel'de öznenin nüfuz edemediği

---

[31] J. Hyppolite**, Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, çev. Doğan Barış Kılınç, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016, s.53.
[32] Alexandre Kojeve, **Hegel Felsefesine Giriş**, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.28.
[33] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, Belge Yayınları, İstanbul, 2022, s.114.
[34] Ömer Albayrak, **Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkınlık,** s.115.

‘kendinde olan’ varlık söz konusu değildir. Varlık ancak başka varlıklarla karşılıklı ilişki içerisinde var olabilir ve buna bağlı olarak açıklanabilir. *Fenomenoloji,* bütünlüğü içinde varlığın konfigürasyonunu göstermeye çalışan bir gerçekliğin mantığıdır.[35]

Hegel, Kant’ın reddettiği şeyi, saf akıl aracılığıyla koşulsuzun (kendinde şeyin) bilgisine ulaşmanın olanaklı olmasını onaylar.[36] Çünkü deneyimin salt duyularla sınırlı olmadığı, bilincin de bu süreçte yer aldığı fikrindedir. Daha sonra üzerinde duracağımız ‘anlama yetisi’ biçiminde ifade edilen bilinç katmanı ile insan doğadaki hareketliliği, şeylerdeki içsel ‘kuvvet’i düşünebilmektedir. Bilincin ‘Akıl’ aşaması ise doğadaki organik ve inorganik yaşamı, aklın yasalarıyla açıklamaya çalışmıştır. Dolayısıyla insan düşünme gücüyle kendini aşarak varlık sınırlarının ötesine geçebilir. Numenal olan fenomenalin, koşulsuz olan koşullunun içindedir. Bilinç başlangıçta *kendinde* olan bir varlık olsa da kendinden çıkarak, *kendi için* başka varlıklara nüfuz edebilmektedir. *Fenomenoloji,* varlık ve düşünce arasında varsayılan dışsallık ilişkisini aşmaya, bilinci tözsel halinden alarak kavram düzeyine yükseltmeye gayret eder.

İnsan doğuştan mutlak bilgiye sahip olamaz. Başlangıçta bedensel varlığı ve duyusal yetileriyle sınırlıdır. Kavramsal yapılardan yoksun olan bilinci dolayımsız duyusal izlenim ve algıya ait olduğu için bilgisi duyular düzeyindedir. Hegel ise bu bilinci, *kendinde* olan varlığı, adım adım felsefi bilince dönüştürmeye gayret eder. Ona göre doğal bilinç oluşumu sürecinde tikel ve tümel olanın ilişkisini kendisine dahil ederek kendi bilgisine ulaşır.[37] İnsan ‘Ben’ diyerek özne-nesne ikiliğini, evrensellik karşısında kendi bireyselliğini kurgulamaya başladığı andan itibaren gittikçe daha fazla dolayıma doğru ilerleyecektir. Bilinç bu gelişim sürecinde sadece kendisini değil karşısındaki nesnenin de dönüşümünü gözlemler ancak sonunda, bu sürecin kendi gelişimi ve kendi tarihi olduğunu anladığı zaman özne nesne özdeşliğini fark eder.[38] Hegel’in geldiği son aşamada mutlağın bilgisine, doğrunun töz olduğu kadar nesne

[35] Kojeve, **a.g.e.**, s.65.
[36] Beiser, **a.g.e.**, s.208.
[37] Jean Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, Northwestern University Press, 1974, s. 39.
[38] Tülin Bumin, **a.g.e.**, s.97.

olduğu bilgisine erişilir. Doğal bilinç felsefi bilince dönüştüğü zaman özne nesne, varlık düşünce, bireysel evrensel ikiliklerinin bir ve aynı şey olduğu görülür.

1.2. Hegel'de Kendilik Bilinci Kavramı

Hegel'in iki ciltlik *Estetik Dersleri'*ni İngilizceye çeviren T. M. Knox, önsözde Hegel'in çok sevdiği ayna metaforu üzerinden kendilik bilincini açıklamaya çalışır. Gözün kendisini ancak aynadaki yansımasında görebilmesi gibi bilincin de nesnelerin farkında olup onlardan kendisine geri dönebilmekle kendisinin bilincinde olabileceğini söyler.[39] İnsan, hem dışındaki dünyadan başka bir şey olduğunun hem de bu dünyanın bir parçası olduğunun bilincine varabilirse kendilik bilincine ulaşabilir. Dolayısıyla birey olarak sanatçı kendi öznelliğini yapıta yansıtır ancak o yapıt, sanatçının parçası olduğu toplumsal tinin ürünüdür.[40] Bu bakımdan kendilik bilinci, hem dünyayı kendisinin karşısına koymak hem de dünyada kendini yeniden keşfetmek anlamına gelir. Bilinç, özne-nesne ikiliğini kapsayarak aştığı *(aufheben)* anda, Hegelci özdeşliğin reflektif bilincine yaklaşmış olmaktadır. Komedide benliğin sunuluşu ve alımlanışı da bu özne nesne geçişliliği zemininde gerçekleşmektedir.

J. Hyppolite'e göre kendilik bilincini karakterize eden şey bilincin naif ve dolaysız yaşamdan kopması, varlığın durağan belirlenimlerinin üzerine yükselmesidir. Ancak bu varoluş, her tikel varlık kipliğinin sürekli olumsuzlanması olarak dünyanın rahminden doğar.[41] Bilincin kendisini bulunduğu dünyadan ayırması; Ben ve diğerleri, özne ve nesne ayrımına gitmesi gerekir. Ancak bu ayrım tek bir dünyada yapılmaktadır. Bilinç kendisini ayrıştırsa da diğer varlıklarla birlikte aynı dünyada var olmaktadır. Dolayısıyla kendilik bilinci söz konusu olabilmesi için bilincin kendi nesnesi haline gelmesi gerekir. Bu da ancak bilinç ile nesnesi arasındaki ayrımın çökertilmesiyle mümkündür.[42] Bu durumda doğadaki yaşam kavranarak yaşamın içine

[39] Hegel**, Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 2012, s.XIV.
[40] Ömer Albayrak, **Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkınlık,** s.115.
[41] Hyppolite, **Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, s.63.
[42] Ivan Soll, **Hegel'in Felsefesine Eleştirel Bir Giriş**, çev. Tufan Karaağaç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s.47.

hakiki biçimde nüfuz edilebilir. Canlı canlıyı kendi gibi görüp kendi kendisiyle ilişkilendirerek anlar.[43]

Hegel'e kadar kendilik bilinci daha çok özne merkezli bir dünya görüşüyle açıklanmıştır. Tülin Bumin bu geleneği şu şekilde ifade eder: *"Descartes'ın anlıksal sezgiyle ulaştığı tıpkı Kant'ın transandantal bilinci gibi yalnızca düşünen öznenin kendi kendini düşünme ediminin bilincidir."*[44] Özne merkezli bu düşünme biçimine göre gerçeklik öznenin sınırları kadardır. Burada esasen özne nesne 'özdeşsizliği' söz konusudur. Kant'ın ayrımını hatırlayacak olursak nesne, öznenin irade ve hayal gücünden bağımsız olarak dışsal bir şekilde var olmaktadır. Öznenin nüfuz etmesinin mümkün olmadığı bu nesne anlayışı 'kendinde şey' fikriyle şekillenmiştir. Ancak Hegel, düşüncenin dışsal/çevresel faktörlerden bağımsız olarak öznenin kendi kendini düşünmesiyle anlaşılamayacağını iddia ederek bu gelenekten ayrışır. Hegel'in Kant eleştirisi 'özdeşliğin sadece öznede gerçekleştiği' fikrinden kaynaklıdır. Kant'ın öznesi sadece yarattığı şeyi bildiği, kendinde şeyi kavrayamadığı için kendine kapalıdır. Ancak Hegel'e göre özne, anlama yetisi ve Akıl yoluyla kendinden çıkıp başka varlıklara ulaşarak onların iç özünü kavrayabilir. Bu ilişkide özne ve nesne, varlık ve düşünce, düşünce ve düşünce karşılıklı olarak birbirini biçimlendirmektedir.

Öte yandan Hegel özneyi salt dışsal/çevresel koşullarla ele alan Spinoza'yı da eleştirmektedir. Varlığı organik dünya görüşüyle açıkladığı için *Etika*'daki aksiyom ve tanımlarla başlayan geometrik yöntemi mekanik bulmaktadır.[45] Spinoza'nın felsefesi kendini aşamayan doğayı pekala açıklayabilir ancak bu düşünce yaşamın bilinci olduğu ölçüde *kendinde*nin *kendi için*ini açığa çıkaran insani varoluşu içinde barındırmaz.[46] Spinoza'nın doğa ve nesne merkezli düşünme biçimi, insanı ve öznelliği ıskalamaktadır. Benzer biçimde Schelling de 'mutlak sonsuzluk ilkesi' düşüncesiyle bir tür bilinemezlik ve gizemciliğe kayarak insan bilincine sınır çizer.[47] Schelling sistemini biyolojik ve natüralist olarak tanımlayan Hegel, tarihsel ya da

[43] Hans Gadamer, **Hegel'in Diyalektiği**, Haz. Güçlü Ateşoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2021, s.71.
[44] Tülin Bumin, **a.g.e**., s.24.
[45] Beiser, **a.g.e.**, s.130.
[46] Hyppolite, **Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, s.199.
[47] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi,** s.88.

kültürel bir anlam taşıyan tin fikrine daha yakındır.[48] Spinoza ve Schelling'te gördüğümüz varlık/töz merkezli düşünme biçimi, öznelliğin doğa üzerindeki konumunu tanımamaktadır. Hegel'e göre öznenin olumsuzlayıcı gücü, bir başka deyişle insanın yaratıcı eylemi olan Tin sayesinde kültür ve doğa yeniden biçimlenmekte, daha yüksek bir aşamaya ulaşmaktadır.

Tek başına doğada olan her şey sonludur, başka bir şey tarafından sınırlandırılmıştır ancak tin sonsuzdur, bir daire oluşturarak doğanın dolayımıyla kendisine geri döner. Öznelliğin olumsuzlayıcı güçlerinden biri olan sanat; doğal varlıkları geçici olmaktan, saf görünümden kurtararak onlara tinden doğmuş olan daha yüksek bir edimsellik vermektedir.[49] Doğa öznellikten ayrı ve ondan önce var olsa da tarih, sanat ve din gibi kültürel etkinliklerden ayrıştırılırsa eksik kalacaktır. Hegel yaşamla salt biyolojik bir kavram olarak değil, zihin ve tinin yaşamı olarak ilgilenir: Tin kendisini keşfedendir, doğa ise tinin kendini keşfetme sahnesidir.[50] Dolayısıyla doğa, kültüre zemin oluşturarak onun bir parçası olur ve ikisi karşılıklı olarak birbirini biçimlendirir ve yeniden üretir.

Hegel kendisinden önceki özne nesne ayrımını, ikisi arasında varsayılan mutlak karşıtlığı ortadan kaldıran bir düşünce ortaya koymuştur. *Fenomenoloji*'nin önsözünde gerçekliğin töz ve aynı zamanda özne olduğunu açıklaması, esasında bu iki geleneği (Kant-Fitche ve Schelling-Spinoza'yı) birleştirme çabasıdır.[51] Özne ve nesnenin öznel olan birer nesnellik olarak koyulması *Fenomenoloji*'nin öznellik kavrayışının temeli olarak okunmalıdır.[52] Hem öznenin hem de nesnenin 'öznel olan birer nesnellik' olması ikisinin bir ve aynı şey olduğunu göstermektedir.

Terry Pinkard, öznel ve nesnel bakış açıları arasındaki ayrımı *"eğer realistlerin hatası, dünyanın düşünmeye belirlenim bahşettiğini düşünmeleriyse, Fichte gibi öznel idealistlerin hatası da, düşünmenin, dünyaya bütün belirlenimini dayattığını*

[48] Beiser, **a.g.e.**, s.153.
[49] Hegel, **Estetik 1**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 2012, s.9.
[50] Hyppolite, **Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, s.44.
[51] Beiser, **a.g.e.**, s.62.
[52] Fehmi Ünsalan, **Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2015, s.147.

düşünmeleridir.”[53] şeklinde açıklar. Pinkard nesnel görüşün bilinci salt dışsal faktörlerle (doğa ile) açıklamasını veya öznel görüşün salt içsel faktörlerle açıkladıkları bilincin nesneleri belirlediğini düşünmelerini eşit derecede hatalı bulur. Hegel felsefesinde düşünce dış dünya tarafından koşullanmaz ve düşünce dış dünyayı koşullayamaz. Hegel felsefesi öznel ve nesnel bakış açılarını zorunlu olarak kapsayan bir bakış açısı sunmaktadır. Kendimize ve dünyamıza dair bölünmüş bir bilincin yerine özne ve nesneyi, varlık ve düşünceyi bir araya getiren bir bilinç önerilir.

Varlık ve düşünce arasında varsayılan ayrım, bilincin kendi parçasını kendisinden uzaklaştırması anlamına gelmektedir. Bu taş bana dışsaldır, bu taş ben olmayandır dediğimde bilme ile varlık arasında bir ayrım doğar. Ancak taş düşüncenin birliği içindedir, düşünce tarafından içselleştirilmiştir. Düşüncenin tamamen dışında, bilinemez anlamda ‘kendinde şey’ olarak dışsal değildir.[54] Hyppolite, Hegelci mantığın, düşüncenin düşünülen şey ile özdeşleştirilmesinden yola çıktığını vurgular. Buna göre varlık, düşüncenin ötesinde olmadığı gibi düşünce de varlığa yabancı değildir.[55] Varlık ve düşüncenin birbirinden yansıdıkları öğe; anlamın varlık, varlığın da anlam olarak göründüğü yerdir.[56]

Fenomenoloji’nin Önsöz ve Giriş bölümüne benzer biçimde sistemin genel yapısı ortaya konulduğuna göre hatalar ve yanlışlıklarla yükselen bilincin serüvenini yakından izleyemeye başlayabiliriz.

1.3. Bilinç ve Kendilik Bilinci

Hegel’in *Fenomenoloji*’de kullandığı yöntem, merkezi bir noktadan başlayarak adım adım kavramın geliştirilmesiyle şekillenmektedir; tikelden tümele, tözden tine, parçadan bütüne ulaşılır. Hegel için doğru, sürecin başlangıcı, sürecin kendisi ve sürecin sonu olan organik bir bütündür.[57] Ancak bu bütünlük bilinç aşamalarındaki parçaların toplamı anlamına gelmemektedir. Hegel için bütün, bilincin diyalektik hareketle ve aşama aşama kendini açığa çıkarıp kendiyle bütünleşmesi sonucunda

[53] Terry Pinkard, **Hegel,** Çev. Mehmet Barış Albayrak, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020, s.151.
[54] Walter Terence Stace, **Hegel Üzerine**, çev. Murat Belge, Fol Yayınları, 2019, s.101.
[55] Hyppolite, **Mantık ve Varoluş**, çev: İsmail Yılmaz, Celal Gürbüz, Bilgesu Yayıncılık, 2013, s.9.
[56] **A.e.**, s.253.
[57] Berk Özcangiller, “Hegel’de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü”, s.170.

ulaşılan özne nesne özdeşliğidir. Dolayısıyla bütünün bilgisi, öznenin kendindeki nesnelliği fark ederek varlığını inşa etmesiyle kazanılır.

Bu çalışmada benzer bir yöntem takip edilecek, *kendilik bilinci* kavramı belirli katmanlarla açıklanmaya çalışılacaktır. Hegel, her bilinç şeklini kendi içinde nesnede özdeşlik ve öznede ayrım biçiminde üç aşamalı diyalektik hareketle oldukça detaylı biçimde ele almaktadır.[58] Çalışmasını Alman İdealizmi düşüncesiyle birlikte detaylandırmış, kavramını çok katmanlı bir yapı içerisinde kurmuş ve sonu mutlağa ulaşan döngüsel bir sistem inşa etmiştir. Bu çalışmada esas olarak komedi literatürüne bir yaklaşım getirilmesi, satir ve fars geleneklerinde toplumsal ve bedensel açıdan karakter üretiminin tartışılması hedeflendiği için Hegel'in kavramı genel hatlar üzerinden bir izlek oluşturarak ele alınacaktır. Bilinç şekillerinin genel yapısı ve diyalektik düşünme biçimi ortaya konulacaktır.

İlk olarak nesnenin bilgisiyle şekillenen bilincin bedensel varlığı *duyusal kesinlik, algı* ve *anlama yetisi* aşamalarıyla ele alınacaktır. Hegel'e göre bilinç, özne nesne özdeşliğini sağlamayamadığı için çelişkiye düştüğünde daha yüksek bir aşamayı zorlayarak varlık sınırlarını genişletir. Başlangıçta dışsal nesnenin bilgisiyle şekillenen bilinç, doğrunun kendi içinde olduğunu fark ederek öznelliği üzerine düşünmeye başlar. İkinci aşamada bilincin nesnel varlığı kapsayarak aşması ve kendilik bilinci aşamasıyla özneleşmesi süreci tartışılacaktır. Bilincin nesne ve özne arasındaki hareketi, döngüsel biçimde her aşamada yeniden ancak daha yüksek bir farkındalıkla tamamlanır.

1.3.1. Duyusal Kesinlik, Algı ve Anlama Yetisi

Hegel'e göre duyusal kesinlik, doğal bilincin ilk varoluş biçimi, en ilkel halidir. Bilinç, bu aşamada henüz kültürün süzgecinden geçmemiştir. Sadece verili olanı duyular tarafından kaydetmekten ibarettir. Bilinç için farklı nitelikleri olan hiçbir nesne yoktur, sadece bir bütüne ait olmayan radikal ayrıntılar vardır.[59] Duyusal

[58] Hegel'in *Fenomenoloji*'de tartıştığı bilinç şekillerinin diyalektik akışı ve metnin yakın okuması için bkz. İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016.

[59] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.29.

kesinlik nesneler arasında bir ayrıma gidemediği gibi nesnenin kendi içindeki farklı nitelikleri de kavrayamaz. Duyusal kesinliğin 'yanılgısı' nesnede birlik ve çokluk ayrımını yapamamasıdır.[60] Kendi karşısında duranı tekil olarak ve dolaysızca ayrımsamak iddiasıyla yola çıkan, herhangi bir önyargıya saplanıp kalmamak amacında olan duyusal kesinlik aşamasındaki bilinç, *"dolayımsız olanın kesinliği olmayı amaçlar. Sadece tekil, biricik, dile gelmez varlığı gözetir. Duyulur bilinç, kendisini bile tekil olarak kavramaktan acizdir. Dilde ifade bulan bu tümel, düşüncenin en yoksul biçimidir, en üst soyutlamadır."*[61]

Duyusal kesinlik aşamasında varlıkla kurulan ilişki toplumsal pratiklerden, tarih ve kültürden bağımsızdır. Duyusal kesinlik, öznellik ya da kişisel kimlik oluşumunun öncesinde yer alır.[62] Bilincin henüz dolayımsız ve özsel biçimde hiçbir şey bilmeden şeyin dolayımlı bilgisine sahip olduğunu iddia ettiği bu anda tek referansı 'bu', 'şimdi' ve 'burada'dır; dolayısıyla duyusal kesinlik aslında hiçbir anlama gelmez, sadece şeylerin var olmasıdır.[63] Deneyim anı, duyusal kesinliğe en doğru ve kesin bilgi olarak görünmektedir. Nesne, eksiksiz olarak karşıdadır, bilinç ise kendi tarafından 'Ben' olarak vardır. Ancak burada *"özne olarak 'Ben', karmaşık bir tasarım, 'şey' de çeşitli belirlenim imlerini taşımaz, bu arı varlık, yalın dolaysızlık onun gerçekliğini oluşturur."*[64] Bilinç, karşısındaki varlığı, kendi durduğu yerden algılasa da henüz ne özne ne de nesne 'karmaşık bir tasarım' değildir, kavramsallaşmamıştır.

Duyusal kesinlik tüm zenginliği içerisinde nesnenin tamamının bilgisine hakim olmayı hedefler ancak başaramaz. Genel olarak duyusal kesinlik, bilincin ancak 'eksik hakikati' olabilir çünkü bu aşamada bilinç kendi kendine yeterli ya da nesnelerden bağımsız değildir.[65] Edilgen bir halde şimdi ve burada olan var olan nesnenin duyusal bilgisine bağımlı kalmıştır. Kendi öznelliğinin farkında olamadığı, nesnesinden

[60] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, s.120.
[61] Hegel, **Tinin Görüngübilimi,** s.23.
[62] Fredric Jameson, **Hegel Varyasyonları**, çev. Bülent O. Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016, s.46.
[63] Terry Pinkard, **Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason,** Cambridge University Press, 1996, s.24.
[64] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.45.
[65] Scott Douglas Jenkins, **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.19.

uzaklaşamadığı için yanılsama halindedir. Ancak bu yanlış anlamanın farkına vardıktan sonra duyusal kesinliğin en zengin ve en hakiki bilinç olarak tezahür ederken aslında en fakir ve en az hakikate sahip olduğu bilinebilir.[66]

Bilinç, algı aşamasıyla duyusal kesinliğin üzerine çıkarak nesneleri ayrıştırmaya başlar. Hegel, duyusal bilginin duyusal kesinlikle değil, algı yoluyla var olabildiğini düşünmektedir.[67] Tekil olan ve duyumsanan şeyler artık evrensel değildir çünkü nesneler farklı özellikleriyle birlikte alımlanmaktadır. Algının nesnesi de duyusal kesinliğin nesnesi gibi bir Bu'dur ancak algı, nesneler arasındaki ayrımı ve çokluğu içermektedir.[68] Duyusal kesinlikte yer alan mutlak duyusal bilinç, algı aşamasıyla birlikte nesnelerin kendilerine özgü belli biçimlerde görülmesini sağlamaktadır. Algı aşamasında nesnelerin kendilerine özgü farklılıklarının ayrımına varıldığı için duyusal kesinlik, algının ancak özel bir durumu olabilir.[69] Nesnelerdeki çeşitliliğe yükselen duyusal farkındalık, algı aşamasında öznenin onlara biçtiği değerlerle bir araya gelir. Nesneler dolayımla, tasarımsal süreçle alımlandığı için algıya dayanan bilgi iki kaynaktan, nesnenin kendisinden ve özne tarafından nesneye atfedilen özelliklerden beslenmektedir.[70] Nesnedeki çeşitliliğin nesnenin kendisinden mi yoksa özneden mi kaynaklı olduğu algının aşamadığı bir sorundur.

Algı aşamasında nesnenin bilgisi, diğerler nesnelerle duyusal karşıtlık temelinde kavrandığı için 'koşullu evrensellik' biçimindedir. Bunun anlamı algının ilkesi olan evrenselliğin kendisiyle özdeş evrensellik değil, karşıtı ile etkilenmiş evrensellik olduğudur.[71] Bu aşamada nesne, özneden bağımsız ve ona duyusal temelde karşıt olarak kendi başına belirlenmiş halde var olur. Hegel'in bilinç şekillerinde doğru; nesnede birlik, öznede ayrım ve özne nesne özdeşliği biçiminde üç katmandan oluşmaktadır. Algı aşamasında ilk olarak nesnelerdeki farklılıklar (renkler ve biçimler) bütünlük içinde kavransa da birbirinden bağımsızdır. İkinci aşamada öznenin etkisiyle

[66] Martin Heidegger, **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, 2020, s.97.
[67] Hegel, **a.g.e.**, s.52.
[68] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu**, s.84.
[69] Terry Pinkard, **Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason,** s.28.
[70] Fehmi Ünsalan, **Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme,** s.167.
[71] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu,** s.98.

farklılıklar birbiriyle ilişki içinde kavranır. Üçüncü aşamada ise her ikisi sentezlenir ve nesneler farklılıkları içinde kavranmaya çalışılır.[72] Ancak algı aşamasında varlıktaki çokluk nesnenin birliğinden ayrıştırılamadığı, nesneler diğer nesneler ilişki içinde kavranamadığı için bilinç bir kez daha çelişkiye düşer ve daha yüksek bir aşamanın sınırlarını zorlar.

Algı aşamasının anlama yetisine yükselmesiyle birlikte nesnelerin koşullu evrensele dayalı duyusal bilgisi anlama yetisinin konusu haline gelmekte, düşüncenin bilgisiyle 'koşulsuz evrensel'e dönüşmektedir. Hegel'e göre koşulsuz evrensel algılanamaz çünkü artık düşüncenin alanına geçilerek anlama yetisiyle nesnelere ve doğaya dair bir çıkarım yapılmaktadır.[73] Hegel bu süreçte şeylerdeki çokluğun evrensel birliğini açıklamak için 'kuvvet' kavramını öne çıkarır. Ona göre şeyin tözü yalnızca kuvvet ile anlaşılabilir ve bu kavram da algıdan sonraki bilinç biçimi olarak anlama yetisine aittir.[74] Anlama yetisiyle birlikte nesnelerin *kendinde* olan varlığı ve içsel mekanizması düşünülebilir olmaktadır. Dönemin Newtoncu bilimsel düşüncesiyle ilişkili olarak doğadaki kuvvet ilişkisinin dışavurumu olarak bilinmektedir.[75] Bilinç, koşulsuz evrenseli kendisi için nesne kıldığında, fenomenal nesnelerin sürekli değişime tabi olan oluş süreçlerinin ardında yatan kuvvet ilişkisini de kavramaktadır.

Bu aşamaya kadar duyularla bilinen dünya anlama yetisiyle birlikte düşünülebilir olmuştur. Dünya, öznenin kendi bedensel varlığını aşan eylem ve olayların mekanı halinde kavranmaktadır. Duyusal kesinlik ve algıdaki nesneler artık harekete dönüşmekte, birbiriyle ilişki içerisinde bilinmektedir.[76] Böylece tikel ve tümelin algı kökenli bilgisi aşılarak anlama yetisi sayesinde çokluktaki birliğin diyalektik yapısı düşünülebilir. Anlama yetisi duyusallıktan tamamen sıyrılarak koşulsuz evrenselin birliğini, nesnelerdeki çokluğu ve onların içsel hareketi olan kuvveti kavrasa da hala öznelliğinin farkında değildir. Nesneyi kendinden tamamen

[72] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.49.
[73] Hegel, **Tinin Fenomenolojisi,** s.61.
[74] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu,** s.99.
[75] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi,** s.123.
[76] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.56.

bağımsız bir öz olarak ele almaya devam etmektedir. Ortaya çıkan çelişkinin kaynağı bilincin halen nesnesi olarak ele aldığı şeyde kendi rolünü görememesi ve nesnesini tamamen kendisine karşıt ve kendisinden bağımsız bir nesnellik olarak düşünmesidir.[77] Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamalarında bilinç salt nesnenin bilgisi üzerinden biçimlendiği için eksik ve çelişkilidir. Bütünsellikten yoksun kavrayış düzeyini aşmak için kendi öznelliğinin farkına varmalı, kendilik bilinci aşamasına yükselmelidir.

1.3.2. Kendilik Bilinci ve Tinsel Bilinç

Bilinç, başlangıçta kendisinden tamamen ayrı bir dış gerçeklik olarak nesnenin bilgisiyle şekillenir. Bilinç aşamasındaki bilme, kendi varlığını unutmuş ve yalnızca nesnesine bağlanarak kendini kaybetmiştir.[78] Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamaları nesneyle kurulan ilişkileniş biçimleridir. Bu aşamada sadece nesnenin bilgisiyle kendilik söz konusudur. Ancak anlama yetisiyle birlikte nesnelerin içsel koşulları düşünülmekte ve bilinç kendi öznelliğini fark etmeye başlamaktadır. Bilinç algı temelli içerikleri birbirine bağlamak için kullandığı tüm kategorilerin kendisinin ürünü olduğunu görerek, kendi öznel varlığının ayrımına varır.[79] Kendilik bilincine geçiş bu dolayımla söz konusu olur. Nesnesi ona uzak bir 'kendinde şey' olmaktan çıkmış, öznenin kendi etkinliğine dönüşmüştür. Kendilik bilinci aşamasında öznenin nesnesi bizzat kendisidir.

Duyusal kesinliğin algı ve anlama yetisine yükselmesi gibi bilinç de kendilik bilincine yükselmelidir. Ben, sadece nesnenin bilgisiyle biçimlenen bilinç değil aynı zamanda kendinin (zaman ve mekandaki bedensel varlığın ve öznelliğin) bilincidir. İnsan sadece düşünen, varlığı sözle açığa vuran varlık değildir. İnsan aynı zamanda kendisinin varlığını, açığa vurucu varlığı da açığa vuran varlıktır.[80] Dolayısıyla sadece bilincin değil zamansal ve mekansal varlığın, başkalarıyla birlikte var olabilen kendilik bilincinin farkına varılması gereklidir. Heidegger, kendilik bilincinin açığa çıkabilmesi için bilincin hem kendini kendi olarak hem de diğer şeylerden ayrık olarak

[77] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu,** s.117.
[78] Heidegger, **a.g.e.**, s.215.
[79] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, s.126.
[80] Kojeve, **a.g.e.**, s.39.

bilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre şeylerde açımlanan bilinç, kendini bildiği anda şeylerden sıyrılır; bilinç olarak kendini bilir, kendinin bilincine dönüşür ve kendinin de bir bilme olduğunu bilir.[81] Ancak bilinç bildiği şeyden sıyrılırken onu bir kenara atmaz, kendine bağlar çünkü kendilik, bilinç ve bildiği şey üzerindeki bilme halidir.

Hegel, kendilik bilincini diğer bilinç şekillerinde olduğu gibi üç aşamada ele alır. Anlama yetisi aşamasından sonra kendi öznelliğine yükselen bilinç başlangıçta ben=ben ilişkisiyle sadece kendisi olarak vardır. Dolayısıyla doğadan ve toplumdan yalıtılmış öznelliğin ve bireyselciliğin keşfedildiği durumdadır. İkinci aşamada dış nesnelerin olumsuzlanması biçimindeki arzuyla kendini bilir. Dış dünyanın yabancılığını ortadan kaldırmak amacıyla doğal nesneleri olumsuzlayarak kendinin kılar. Üçüncü aşamada kendilik bilincinin tekrar kendisine geri dönmesiyle birlikte nesnesi 'yaşam' olur. Bilinç bu son noktada kendilik bilincinde olan farklı yaşamları, başkalarının arzularını arzulayarak kendisinden emin olmaktadır. Hegel'in sisteminde kendilik bilincini var eden arzudur. İnsani varoluşun temeli olan bu unsur oyun incelemesinde de önemli bir yer tutacağı için ayrıca değerlendirilecektir.

Hegel'e göre 'kendilik bilinci', kişinin kendi konumunu kaydetmesinin ve yeniden farkına varmasının öz-düşünümsel katmanına, kişinin yaptığı şeyleri hesaba katmasına karşılık gelir.[82] Kendilik bilinci temsil ettiği değerlerle toplumda nasıl bir pozisyona sahip olunduğunun bilgisidir. Terry Pinkard'ın altını çizdiği gibi kendilik bilinci *"toplumsal yapı içerisinde asgari düzeyde bir konum varsayımıdır."*[83] Kendi bilincinde olan birey toplumsal yapıda durduğu yeri ancak diğer bireylerle ilişki içerisinde tanıyabilir. Dolayısıyla kendilik bilincine ulaşabilmek için insanın bedensel varlığının yanı sıra toplumsal varlığının da hesaba katılması gerekir. Ancak Hegel'e göre bilinç, tinsel olan bir toplumsallığa Akıl dolayımıyla Tin biçiminde ulaşmaktadır. Kendilik bilinci aşamasında ise henüz tinselliğe ulaşamamış, yalıtılmış bir toplumsallık söz konusudur. Toplum bu aşamada bireylerden oluşan bir kalabalık biçimindedir.[84] Kendilik bilincinin farklı bilinçlerle karşılaştığı durum, kapsanarak

[81] Heidegger, **a.g.e.**, s.37.
[82] Slavoj Zizek, Alenka Zupancic, **Hegel ve Freud Olumsuzlamadan Dürtüye**, çev: Erkan Ünal İstanbul: Encore Yayınları, 2020, s.57.
[83] Terry Pinkard, **a.g.e.**, s.7.
[84] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.107.

aşılması gereken bir tür yalıtılmış toplumsallık biçiminde değerlendirilmelidir. Bedensel varlığın yanında bu şekildeki yalıtılmış toplumsal varlığın kapsanarak aşılmasıyla tinsel bilince ve özne nesne özdeşliğine ulaşılacaktır.

Kendilik bilincinde olabilmek kendiyle çelişmeyi, kendindeki eksiklik ve hataları görebilmeyi gerektirir. Duyusal kesinlik ve algı momentlerinde nesnenin bilgisiyle şekillenen bedensel varlığın dışına çıkılamaması gibi kendilik bilincinde de öznenin kendini bilmesiyle şekilenen yalıtılmış toplumsal varlığın dışına çıkılamaz. Bu aşamada bilincin tek hakikati, başkası karşısında nasıl bilinip tanındığı bilgisi ve öznelliğidir. Oysa insan, karşısındaki nesnenin bilgisiyle öznelliğini biçimlendirir ve aynı zamanda toplumsal yapıyı oluşturan bir nesne olarak bütünün bir parçasıdır. Dolayısıyla bilinç, kendisinin dışına çıkarak toplumsal varlığını da görebilmeli; kendini başkasında tanıyarak sonrasında tekrar geriye dönmeli ve kendinin farkına varabilmelidir. Bilinç ancak bu biçimde kendi öznellik sınırlarını da aşarak tinsel bilince yükselebilir.

Bilincin bu son aşamaya ulaşabilmesi, *kendinde* ve *kendi için* varlığa yükselebilmesi için bedensel, zihinsel ve toplumsal varlığına uzaktan bakabilmesi, yani kendisine mesafe alabilmesi gerekir. Hegel'e göre kendilik bilinci, bilincin, başkasına baktığı gibi kendisine nesne olarak bakabilmesinden geçmektedir: *"İçinde tanıdığım şey, benim için nesne olduğundan, onda kendim için aynı zamanda genel olarak bir başka öz-bilinç biçiminde bulunurum, öyle bir öz-bilinç ki, o nesnede tikel bireyselliğinden, doğallık ve olumsallığından yabancılaşmıştır."*[85] Tinsel olan kendilik bilinci için kendine bir yabancı olarak bakabilmek, Rimbaud'nun ifadesiyle *"ben bir başkasıdır"* diyebilmek gerekir. Çünkü bireysellik, kendindeki evrensel başkalığın, öznellik ise kendi nesnelliğinin farkına varılmasıyla gerçekleşebilir.

Gündelik yaşamda 'benlik' kendisini bir başkasında keşfeder. Bilinç ancak başkasıyla kurduğu ilişkiyle kendisini tanıyabilir. O an başkasının bilinci kendi bilinci olur, bir aynada kendini görmesi gibi başkasıyla kurduğu ilişkide kendisinin farkına varır. Bu aşamada bilinç, *kendinde* olmaktan çıkıp *kendisi için* olmaya başlar. Ancak

[85] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.22.

bilinçli oluş, yani *'kendisi için'* oluş, daha önce aydınlattığı nesnel gerçekliği kendi içinde bulundurur.[86] İnsanın bedensel varlığının kapsanarak aşıldığı ve toplumsallığa yükseldiği yerde bilinç, artık kendilik bilincinden tinsel bilinç aşamasına evrilmektedir. Hegel tinsel bilinci toplumların etik yaşamlarında, dinsel uygulamalarında, siyasi alandaki faaliyetlerinde detaylı biçimde ele almaktadır. Ancak bu çalışmada tinsel bilinç ifadesiyle bilincin kendi bedensel ve toplumsal varlığını komedi metinleri üzerinden aşmasına ve bu biçimde kurulan özne nesne özdeşliğine dikkat çekilmektedir.

Kendilik bilincinin nihai amacı bilinç ile nesnel varlık, kavram ile şey arasındaki farklılığı aşma arzusudur. Bu arzu sadece amaca egemen olmakla, nesneyi elde etmekle tatmin edilemez; 'kendisinin bilinci'nin arzu eden bir bilince ve bu arzuyu tanıyan bir bilince bölünmesi sayesinde tatmin edilebilir.[87] İnsan, kendi bilinci ile diğerlerinin aynı dinamiklerle ve aynı sınırlar içerisinde birlikte var olduğunu anladığı zaman 'Ben' ile 'biz' arasındaki sınır, diyalektik bir geçişlilikle yeniden çizilmekte; 'Ben olan Biz' ile 'Biz olan Ben' arasında yeni bir ayrımda özdeşliği beraberinde getirmektedir. Tikel Ben'lerin bir araya gelmesiyle oluşan tümel Biz, kendilik bilincinin tinsel bilince dönüşerek öznelerarasılık biçiminde ifade edilmesini mümkün kılmaktadır. Komedi metinleri üzerinden nesneleştirilen bilinç biçimlerinin okur ve yazar tarafından tanınması; insanın bedensel, zihinsel ve toplumsal varlığının yanında arzunun farkına varılmasıyla öznelerarasılık ilişkisi üretecektir. Ancak bu aşamaya ulaşmak için kendilik bilincinin itici gücü olan arzu faktörü üzerinde ayrıca durulması gerekmektedir.

1.3.3. Hayvani ve İnsani Arzu

Hegel, kendilik bilincini açıklarken kendi öznelliğine kapanan bilincin ben=ben durumundan arzuyla birlikte çıktığını ifade eder. Kendinin farkına varan bilinç, ilk olarak nesneleri doğrudan olumsuzlamaya, sonrasında 'yaşam' biçimini alarak farklı arzuları arzulamaya yönelmektedir. Hegel'e göre kendilik bilincinin kendiyle özdeş olmaya yönelik arzusu, Akıl dolayımıyla Tin aşamasında farklı

[86] Nejat Bozkurt, **Hegel**, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s.36.
[87] Jean Fronçois Kervegan, **Hegel ve Hegelcilik**, s.65.

biçimler alarak din, sanat, siyaset gibi alanlarda açığa çıkmaya devam eder. Ancak burada arzunun temel durumu, tinselliğe yönelik koşulu ele alınmaktadır. Hayvani arzu, bilincin duyusal temelde arzuya gömülü olmasını ifade etmektedir. Hegel'e göre içgüdüsel varlık olan hayvanların duyusal kesinlik aşamasında olduğu gibi şeylerin karşısında öylece duramaması arzudan kaynaklanmaktadır.[88] İnsani arzu ise kendilik bilincinin manevi değerlere yönelerek toplumsal yapıda bilinip tanınma arzusu anlamına gelmektedir. Yeme arzusuyla toplumsal yapıda kendini gerçekleştirme arzusu özünde aynı şeydir. Kendilik birinde fiziki diğerinde ise kavramsal olarak dışsal dünyaya açılmakta, kendini kapsayarak aşmaktadır.

Fichte'ye göre bilinç, ilk olarak fiziksel dünyayla kurulan arzu ilişkisinin farkına varır.[89] Neden arzu duyduğumuzu, arzulayarak ne yaptığımızı düşünmeye başladığımızda kendi bedensel ve düşünsel yapımızın kurgusuna ulaşırız. 'Arzu duyan Ben' doğal bir canlıdır. Arzu, ilk olarak organik yaşamın korunması ve devamlılığı için vardır. Dolayısıyla insanın sahip olduğu arzu, temelde doğal, hayvani arzulardır. Arzudan yoksun olan bir taş veya bir bitki kendinin bilincine ulaşamazken hayvan ise neyi istediğini bilerek kendindeki bu eksikliği gidermek için harekete geçer. Dolayısıyla hayvan, kendisinin biyolojik ve duyusal varlığını bilmektedir. Biyolojik varlığın sürdürülmesi için yeme içme, barınma, çiftleşme ve türün devamlılığı yönündeki bütün güdüsel eylemler bu arzudan kaynaklanır.

Hayvani arzu, canlılığın temel koşulu olduğu için insani varoluş için zorunlu ancak yeterli değildir. Bu arzu, sadece canlılığın sürdürülmesine ve biyolojik varlığa yönelik olduğu için sınırlıdır, doğal nesnelere bağımlıdır ve onları aşmayı başaramaz: *"Hayvan, hayvansal isteğinde olumsuzlanmış doğanın üstüne, bu isteğinde doyuma ulaştığı anda, yine doğanın içine düşmek için yükselir. Bundan dolayı hayvan ancak kendinin duygusuna-duyuşuna ulaşabilir, kendinin bilincine ulaşamaz, ben diyemez."*[90] Bireyin özne olabilmesi, 'Ben' diyebilmesi için kendisini verili dünyadan ayırması, şeylerle arasına mesafe koyabilmesi gerekir. Oysa hayvan, şeylere bağımlıdır. Kendi bedensel varlığını vücut olarak aşamaz, kendisini seyredebilmek

[88] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.104.
[89] Scott Douglas Jenkins, **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.75.
[90] Kojeve, **Hegel Felsefesine Giriş,** s.43.

için kendisiyle arasına mesafe koyamaz. Hayvani arzuyu bilincin duyusal kesinlik aşamasında verili nesnelere edilgen bir şekilde tutulup kalmasıyla karakterize etmek mümkündür. Bilinç kendi duygusunun dışına çıkamamaktadır. Ancak insani varoluş başkası tarafından onaylanma arzusuna bu yolla ulaşamaz. Tam tersine insan, nesnenin bağımsızlığını deneyimlemelidir. Bundan dolayı salt duyusal ben hissi kendilik bilinci değildir. Örneğin en uç açlık ve susuzluk isteğinin koşulu kendinden başka hiçbir şey tanımamaktır. Bu içgüdüsel tek boyutluluk içinde kendisiyle ilgili bilinç söz konusu olamaz.[91]

Hegel'e göre insan bir hayvandır fakat hayvani işleri bakımından bile, hayvanda olduğu gibi, arzusuna kapanmış değildir. İnsan bu yeme, içme ve cinsellik gibi işlevlerin bilincine varır, onları tanır, sindirim sürecine benzer biçimde onları bilince yükseltir. Bir hayvan olduğunu bildiği için bir hayvan olmaktan çıkar ve tin olarak kendinin bilincine varır.[92] İnsani arzu için bilincin kendisini öteki kılığında görüp başkaları üzerinden benliğini kurabilmesine ve aynı anda kendiyle başkası arasında bir sınır çizebilmesine imkan tanıyan bir arzuya ihtiyaç vardır.[93] Bilinç kendini ancak başkaları dolayımıyla tanıyabilmekte; başkalarını da kendi benliğinden hareketle algılayabilmektedir. Dolayısıyla insani varoluş, kendi tekilliğinden çıkarak tümele ulaşmayı hedefler. J. Hyppolite, öznenin kendisini nesnede fark ederek kendi fiziksel sınırlarını aştığını, bu şekilde öznenin kişisel varlığının da evrensel arzuya dönüştüğünü vurgular.[94] Bu arzu, özünde, verili varlığın sınırlarını aşarak başkası tarafından tanınmaya yönelmiştir. İnsani arzu, hayvani arzuda olduğu gibi nesneleri tüketip yok etmektense 'kendinin' kılmak niyetindedir. Böylece insan, kendi varlık sınırlarını ve tekilliği aşarak tümele ulaşabilir.

İnsani arzunun odağında, doğal varlıklardan ziyade toplumsal yapıda bilinip tanınma ve saygınlık kazanma fikri yer almaktadır. İnsanın kendi doğal varlığını aşması için arzunun doğal olmayan bir şeye, isteğin kendisine yönelmesi; insanın

---

[91] Gadamer, **a.g.e.**, s.81.
[92] Hegel, **Estetik 1**, s.79.
[93] Fehmi Ünsalan, **Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme**, s.179.
[94] Jean Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit,** Northwestern University Press, 1974, s.452.

başka bir arzuyu, başka bir Ben'i istemesi gerekmektedir.[95] Çünkü bilincin hedefi, başkası ile kendisi arasındaki diyalektik dolayım üzerinden kendi dolaysız bilgisine sahip olmaktır. Öte yandan bilinç, başkalarının arzularını da arzulamaktadır. Bu arzu, esasında toplumsal yapıdaki konumun tanınmasına ve kabul görmeye yöneliktir. Önemli olan, arzu nesnesinin (burada nesne ile bir meta değil, manevi değer ve konum kast edilmektedir) başkaları tarafından arzulanıyor olmasıdır; çünkü herkesin arzuladığı şeyi elde etmek, *'herkes tarafından tanınmak'* anlamına gelecektir.

Doğal yaşamda canlılar bulundukları çevreye uyum sağlayarak var olurlar. Ancak kültürel yaşamda bireyler, toplumda kabul görmek için mücadele etmektedir. Kendilik bilinci, doğal yaşamdan gelen arzuyla toplumsal yapıda üretilen arzu arasındaki ayrımın farkındadır.[96] Böylesi bir bilince ancak yalıtılmış da olsa toplumsallık içerisinde, iki kendilik bilinci karşı karşıya geldikten sonra ulaşılabilir. Bilinç kendisinin farkına vardıktan sonra karşılaştığı farklı bir kendilik karşısında bağımsızlık arayışı içinde olur. Hegel'in ünlü 'efendi köle diyalektiği' bu mücadeleyle birlikte şekillenmektedir.

1.4. Kendilik Bilincinin Bağımsızlık Arayışı Olarak Efendi Köle Diyalektiği

Doğal yaşamda hayvanın tek mücadelesi yaşamını sürdürmek için nesnelerle sınırlıdır oysa insan doğal nesnelerden çok toplumsal yapıda kabul görmeyi, bireyselliğinden/tikelliğinden çıkarak evrensele/tümele ulaşmayı istemektedir. Dolayısıyla insanın mücadelesi doğal yaşamını sürdürmekten fazlasıdır. Bilinç, kendilik bilincine yükseldikten, başkalarının karşısında kendi öznelliğinin farkına vardıktan sonra narsistik bir yaralanma yaşayarak başkasının varlığını, kendi özsel varlığı için tehlike olarak görür.[97] Kendilik bilincinin, kendi öznelliğini öne çıkarmak ve bağımsızlığını deneyimlemek için giriştiği mücadele, efendi köle diyalektiğiyle açıklanır.

[95] Tülin Bumin, **Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi**, s.30.
[96] Terry Pinkard, **a.g.e.**, s.66.
[97] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, s.127.

Hegel için yalıtılmış da olsa toplumsallık en az iki ampirik insanın karşı karşıya gelmesi ve bilinip tanınmak için hayatlarını tehlikeye atarak mücadeleye girişmesiyle kurulmaya başlar. Kendi bağımsızlığını karşı tarafa kabul ettirmek uğruna verilen savaşı kazanan efendi, ölümden korkarak doğal yaşamını sürdürmek için mücadeleden kaçan ise köledir. Efendinin amacı nihayetinde kendi konumunun kabul edilmesi olduğu için kölenin hayatı bağışlanmalıdır. Kölenin amacı ise hayatta kalmak olduğu için efendiyi tanımalı, varlığını efendi için çalışmaya adamalıdır. İnsanlık tarihindeki bu ilk varsayımsal mücadele, Hegel için kültür kurucu bir önem taşımaktadır. Kendilik bilinci başlangıçta bu iki karşıt bilincin mücadelesiyle şekillenir ancak bu savaşım geçici veya dönemsel değildir, insanlık tarihinin kökeninde olan bu ilişki tarih boyunca farklı biçimlerde yeniden üretilmiştir.[98] Tülin Bumin de efendi köle mücadelesini insanlar arası ilişkinin tarihi, insan doğa ilişkisinin tarihi, köle ve efendinin birbirini karşılıklı olarak etkilemelerinin tarihi olarak tanımlar.[99]

Efendi biyolojik hayatına karşılık soyut kavramsal bir şeyi tercih etmiştir. Bu şey, bilinçte ve bilinçle bilinip tanınmış olmak, efendi diye adlandırılmaktır.[100] Efendi için doğal hayvani arzular kölenin sırtına yüklenmiştir. Kölenin çalışması sayesinde bedensel varlığına yönelik ihtiyaçlarını karşılar. Köle ise efendinin isteği doğrultusunda, onun proje ve tasarımlarıyla birlikte doğayı dönüşüme uğratmaktadır. Böylece efendi doğayı boyunduruk altına almış, doğa üzerindeki bağımsızlığını gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla efendi, çalışan köleyi egemenlik altına alarak doğayı da egemenlik altına almaktadır. Efendi (bilinip tanınmak için) mücadele eder ama çalışmaz, köle çalışır ama mücadele etmez (bilinip tanınmak için savaşmaz).

Köle başlangıçta ölüm korkusu duyduğu için önce doğanın sonra efendinin kölesi olur ancak çalışma aracılığıyla doğayı dönüşüme uğratarak doğa üzerinde fiziksel egemenlik kurar. Efendinin köleyi çalışmaya zorlaması köleyi doğanın efendisi haline getirir, köleyi doğadan özgürleştiren çalışmadır.[101] Çalışma yoluyla köle dış dünyadaki nesneleri olumsuzlayarak kendi özerkliğinin bilincine varma

[98] Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.35.
[99] Tülin Bumin, **a.g.e**, s.37.
[100] Kojeve, **a.g.e.**, s.43.
[101] Kojeve, **a.g.e.**, s.82.

yolunda ilerler. Doğayı biçimlendirirken kendi de biçimlenmektedir. Efendi ise bu süreçte değişime uğramaktansa kendi iç çelişkilerini yaşamaya devam eder. Gerçek anlamıyla bilinip tanınma arzusunu tatmin edebilmiş değildir. Köleyi birey olarak görmediği için onun kendisini tanıması yeterli değildir. Öte yandan efendinin bir başka efendi tarafından tanınması da imkansızdır. Prestij mücadelesinde ya ölecek ya da karşısındaki kişiyi köleleştirecektir. Dolayısıyla efendi kendi içinde çelişkili bir varlıktır ve bunu değiştiremez.

Hegel için efendilik ve kölelik, kendilik bilincinin farklı yansımalarını oluşturur: *"Efendi, özü kendi-için-olmak olan bağımsız bilinç; köle, özü bir başkası için yaşamak olan bağımlı bilinçtir."*[102] Efendilik bilinci doğadan, verili varlıktan bağımsızlaşmıştır. Kendi olmak için, toplumsal yapıda temsil ettiği değerle başkaları tarafından tanınmak için eylemde bulunur. Kölelik bilinciyse doğaya, bedensel varlığına ölüm korkusuyla bağımlıdır, efendinin tasarımları için çalışır. Kendi öznelliğini tek-yanlı ve soyut bir tarzda vurgulayan efendiye karşı köle, kendi değerlerini ancak maddi dünyada gerçekleşebileceğini savunarak daha somut ve doğru konumlanış içerisindedir.[103] Hegel *Fenomenoloji*'de bilincin serüvenini köle bilinci üzerinden devam ettirir. Çünkü efendi kendisini bağımsız olarak gösterse de diyalektik hareketin sonunda köle kendi içine çekilerek bu bağımsızlığı elde eder.[104] Köleye karşı bağımsızlığını sağlayan efendinin değişme ihtimali bulunmazken arzularına mesafe koyarak doğayı dönüşüme uğratan köle bilinci, çalışmayla birlikte somut olarak bağımsızlığı deneyimlemektedir.

Köle bilinci çalışmayla açığa çıkardığı ürün dolayımıyla kendisini gördüğü için yeni bir aşamaya yükselmiştir. Ancak kölenin kendine yönelik bilgisi duyusal düzeydedir. Kölenin bağımsızlığı nesnesine bağlıdır. Köle, ürününü ortaya koyan kendi düşüncesini keşfetmiş değildir.[105] Hegel'e göre bu bilinç fiziksel dünyadan bağımsızlaşmak, özgürlüğü deneyimlemek için kendi içine çekilir. Bilincin bu biçimdeki yansımaları Stoacılık, Kuşkuculuk ve Mutsuz Bilinç'le ifade edilmektedir.

---

[102] Hegel, **a.g.e.**, s.83.
[103] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi,** s.129.
[104] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenoloji'sinde Özne Sorunu**, s.151.
[105] İhsan Berk Özcangiller, **a.g.e.**, s.154.

1.5. Kendilik Bilincinin Özgürlük Arayışı Olarak Stoacılık, Kuşkuculuk ve Mutsuz Bilinç

Hegel'e göre efendi *kendi için* eylemde bulunabilen, köle ise *kendinde* olanla yetinendir. Dolayısıyla köle kendi tekil varlığının dışına *kendi için* çıkamaz. Bu açıdan Stoacılık, Kuşkuculuk ve Hristiyanlık (Mutsuz Bilinç) kölenin özgür olduğunu bildiği halde özgür olmadan yaşamasını meşrulaştıracak türde dünya görüşleridir.[106] Her üç yaklaşımda da birey eylemlerinde sınırlandırılmıştır ancak düşünce düzeyinde kendini olumsuzlayarak adım adım bilinç kazanır. Stoacılık, Kuşkuculuk ve Mutsuz Bilinç; tarihsel boyutu olmakla birlikte kendini bilen bilincin arketipleridir.[107] Dolayısıyla efendilik ve kölelikte olduğu gibi tarih boyunca farklı görünüşlerde yeniden açığa çıkmaktadır. Burada ortaya konulan toplumsallık da henüz tinsel boyut kazanmamış, yalıtılmış bireylerin toplamından oluşmaktadır.

Stoacılık, maddi dünyadan ve arzulardan tamamen geri çekilen düşüncenin kendi kendine var olması ve kendi iç özgürlüğüne duyduğu inançtır. Kendi düşüncesinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan Stoacılık, korku ve acıma gibi duygulardan arınarak bir tür 'apati' deneyimini tavsiye eder.[108] Belirsizlik ve acılarla dolu olan hayatın ve her türden arzunun kurbanı olmamanın tek yolu her şeyden soyutlanmaktır. Stoacı için özgürlük etkilenmek değil, etkilenmemektir.[109] Tanrısal belirlenime tabi olan doğayı değiştirmek boş bir çabadır. Hegel'in "insanın hakiki varlığı eylemidir" ifadesine karşıt bir yerden Stoacılar insan varlığı için eylemsizliği tercih etmektedir. Oysa Hegel bireyin yaşamını 'şey' kategorisine değil, eylem kategorisine dahil eder. Birey, eylem yoluyla kendinde sabit olanı (içsel inorganik doğasını) olumsuzlar ve ancak bu yolla kendini aşar.[110]

Stoacılarda bilinç, eylem alanından uzaklaşıp mutlak düşünceyle kendi içine çekilmiştir. Dış dünya ve buna bağlı özne nesne ilişkisi yadsınır. Stoacı kendi düşüncesini düşünen, kendine yeten ve otonom bir düşünür olduğundan ancak kendi

[106] Tülin Bumin, **a.g.e.**, s.55.
[107] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.126.
[108] Peter Kalkavage, **a.g.e.,** s.128.
[109] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, s.130.
[110] Hyppolite, **Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, s.51.

içinde özgürdür.[111] Dolayısıyla Stoacı bilgelik, iyiliğin ve özgürlüğün düşüncede bulunduğu bilgisiyle sınırlıdır. Öznelliğin içsel değerini tek yanlı vurguladığı için nesnel gerçekliğin, doğa ve toplum kaynaklı dışsal etkenlerin belirleyiciliğini göz ardı etmektedir. Doğal dünyadan ve arzudan soyutlanmış Stoacı düşünce, toplumsal alanda oluşmadığı için eksik ve çelişkilidir.

Kuşkuculuk, Stoacılığın yarım bıraktığı işi tamamlayarak bilincin dış dünyaya karşı hiçbir şey bilemeyeceğini gösterir. Bilinç kendi içine kapanmayı bırakmış, Kuşkuculukla birlikte eylemsizlik terk edilmiş ancak yerini mutlak reddediş almıştır. Kuşkuculuk için dış dünyaya dair her şey şüphe konusudur. Ancak gündelik yaşamını normal biçimde sürdürüp toplumsal yapının nimetlerinden faydalanırken sadece felsefi yaşamda şüphecilik öne çıkarılmaktadır. Teorik planda dile gelen şüphe, pratikte geçerliliğini yitirmektedir. Hegel'e göre Kuşkucular görmenin, işitmenin hiçliğinden söz ederken görüp işittikleri için kendilerine özdeşsizliğin çelişkili bilincini yaşamaktadır.[112] Hegel, Kuşkuculuğu provakatif biçimde "kayıp kendilik bilinci" şeklinde ifade eder çünkü reddedilen toplumun bir parçası olunduğu inkar edilmektedir. Kuşkucular kendilerini her şeyden ayırarak tanrısal bir konumda görmesine rağmen (efendilik), arzularının etkisiyle hareket etmektedirler (kölelik).[113] Varlığın olumsallığını ve insani eylemi, yani Tin'i reddediş sonuçsuz bir sonuçtur. İnsan bu karamsar tavrını yıkımın bizzat içinde, her şeyin boşa çıktığı süreçte kazanır. William Desmond'a göre Kuşkuculuk, umutsuzluk yolunda bir istasyondur.[114] Kuşkuculukta birey kendisinin bir yıkımın ortasında olduğunu düşünür ancak garip bir şekilde bu yıkımı onaylar.

Mutsuz Bilinç bir adım daha yükselerek dış dünyanın sorunlu var oluşuyla yüzleşmektedir. Hıristiyanlıkla açığa çıkan bu bilinç, fiziksel dünyanın olumsuz varoluşunu mutsuz biçimde kabul ederek ancak öte yaşamda bağımsız olmayı bekler.[115] Mutsuz Bilinç diğerlerinin aksine kendisinin çelişkili bir varlık olduğunun

---

[111] Ivan Soll, **Hegel'in Felsefesine Eleştirel Bir Giriş,** s.50.
[112] Hegel, **a.g.e.**, 89.
[113] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.135.
[114] William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, State University of New York Press, 1992, s.281.
[115] Ivan Soll, **a.g.e.**, s.60.

bilincine varmıştır. *"Bilinç özünün bilinci olarak karşıtını kendinde taşır, kendi hiçliğinin bilincidir. Arı düşünceyi (Stoacılık) ve bireyselliği (Kuşkuculuk) bir araya getirir ama henüz ikisini uzlaştırıp yükseltemez, kendisinin bilincinin bireyselliğini bilmez."*[116] Mutsuz Bilinç her iki dünya görüşünü, düşüncenin içerisinden çıkamayan Stoacılıkla bireyselleşme adına mutlak reddediş içinde olan Kuşkuculuğu bir araya getirir. Ancak Mutsuz Bilinç, bireysellik (Kuşkuculuk) ve saf düşünceyi (Stoacılık) sentezleyemez. İki karşıtlığı kendinde barındıran çelişkili bir yapı ortaya çıkardığı için mutsuzdur.

Stoacılık üzerinden Mutsuz Bilinç aşamasına yükselen bilinç, kendi içine kapalı soyut düşünceden somut dünyevi gerçekliğe indirgenir. Bu noktada aşma kavramının *(Aufhebung)* Hegel'de yalnızca olumsuzlama/ortadan kaldırma değil, bir şeyin olumlu yanlarının korunarak olumsuzlanması, kendi içinde saklayarak ortadan kaldırılması olduğunu düşünürsek Hıristiyanlık Kuşkuculuğun, Kuşkuculuk ise Stoacılığın aşılmasıdır.[117] Köle bilinci son aşamasında bireysellik biçiminde bildiği soyut düşüncenin, yani nesnesinin aslında kendisi (somut varlığı) olduğunu fark eder. Diyalektik yapıda düşüncenin edilgen yanı etken yan tarafından aşılmaktadır.[118] Çelişkilerinin farkına varan bilinç, bir sonraki moment olan Akıl'a yükselerek kendinden çıkar ve kendisini doğada tanımaya, akılsal düzenin işleyişiyle birlikte kendisini doğada görmeye başlar.

1.6. Kendilik Bilincinin 'Akıl' Aşaması

Mutsuz Bilinç aşıldıktan sonra bilinç kendi maddi gerçekliğini akılsal temelde kavrar. Doğadaki nesnel varlık, bilincin akılsal yapısına uygun biçimde dönüştürülür. Bu aşamada dış dünya aklın bilinçsiz bir dışavurumu olarak koyulur ve tüm fenomenler aynı mantıksal işleyişin bileşenidir.[119] Bu kısımda daha çok akılsal işleyişin mantıksal ve psikolojik katmanları incelenmekte; aklın içsel altyapısı fizyoloji ve anatomi bağlamında fizyonomi ve frenolojiyle ilişkilendirilmektedir. Bu

[116] Hegel, **a.g.e.**, s.92.
[117] Tülin Bumin, **a.g.e.**, s.61.
[118] İhsan Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenoloji'sinde Özne Sorunu**, s.171.
[119] Enver Orman, **Hegel'in Mutlak İdealizmi,** s.134.

çalışamanın merkezinde kendilik bilinci kavramı ve komedi olduğu için *Fenomenoloji*'deki 'Akıl' bölümünün detayları üzerinde durulmayacaktır.

Özetlemek gerekirse *Fenomenoloji*'nin ilk bölümü 'Bilinç'te nesne, ikinci bölümü 'Kendilik Bilinci'nde özne faktörü ağır basmaktadır. Kendilik bilincinde olan özne, esas itibariyle kendi bağımsızlığı ve özgürlüğünü öne çıkarır ancak üçüncü aşama olan 'Akıl' ile birlikte bilinç dışsallık ile bir arada var olabilir.[120] 'Gözlemci Akıl' olarak özne, doğa alanında kendisini bulmaya çalıştıktan sonra yeniden geri dönerek kendisinde gözlenebilir olan yasaları araştırır. Aklın bireyselciliğinin aşılmasıyla birlikte kendilik bilinci toplumsal bilince, edimsel bir topluluğun somut törel farkındalığına ilerler.[121] Hegel, bilincin yükseldiği bu momenti 'Tin' başlığı altında ele almaktadır. Artık toplum, yalıtılmış bireylerden çıkarak belirli yasa ve törelerle bir araya gelen topluluk (Volk) biçimini almıştır.

1.7. Kendilik Bilincinin 'Tin' Aşaması

'Akıl' bölümünde bilinç, doğa alanını gözlemlediği ve bu dolayım üzerinden kendisine geri döndüğü için toplumun rolü durağan ve soyuttur ancak Tin'de toplum tarih boyunca hareket eder.[122] Akılsallık kendi dolaysız gerçekliğinin ötesine uzanarak toplumsal bir içerik kazanmaya başlar. *Fenomoloji*'de kendilik bilincinin tarihsel ve politik yansıması Yunan ve Roma dönemlerinde vatandaş ve tüzel kişilik kavramlarının oluşumuyla gösterilmektedir. Daha sonra Monarşi, Aristokrasi, Cumhuriyet rejimlerinde bireyselden evrensele, tikelden tümele doğru tinin kendisine yabancılaşarak geçirdiği evrim politik düzlemde tartışılır. Öte yandan Hegel kendilik bilincini etikle ilişkilendirmektedir. Buna göre insanların törel eylemleri bir kendilik bilinci yansımasıdır.

Hegel, Antik Yunan etik yaşantısına örnek olarak *Antigone* tragedyasını vermektedir. Oyunda Antigone ve Kreon'u eyleme sürükleyen özgür iradeden ziyade toplumsal yapının talepleridir. *"Yunan tragedyası, her biri Yunan yaşantısının 'etik ilkelerini' kendinde cisimleştiren karakterler arasındaki çatışmayı temsil eder ve*

[120] Berk Özcangiller, **Hegel'de Özne Sorunu,** s.177.
[121] **A.e.,** s.270.
[122] **A.e.,** s.273.

karakterlerin her biri haklı olsa da, yanlış yaptıkları için, oyun tarafından ortaya atılan ikilemin mutlu ya da 'ahlaki' bir yanıtı olamaz."[123] Antigone aile, Kreon devlet yasalarının etik değerleriyle eylemde bulunmaktadır. Oyunun eylem analizi yapıldığında toplumsal yapının bireylerden talep ettiği rolleri, etik davranış kalıplarını görebilmek zor değildir. Antigone'nin kadın Kreon'un erkek olması dahi etik değerler açısından belirleyicidir. Yunan toplumunda ev içine mahkum olan kadın doğa, kamusal alanda var olan erkek ise tin ile ilişkilendirilir.[124] Tragedyalarda açığa çıkan törel düzenden kaynaklı olarak aile yasalarının dişil, devlet yasalarının eril figürle temsil edilmesi rastlantı değildir. Yunan tragedyası iki kendilik bilincini taraf tutmadan karşı karşıya getirmektedir. Karakterler etik değerler açısından *kendi için* yaptıkları eylemde haklıdır ancak her iki taraf da farkında olmadan hata yapmaktadır. Tragedya toplumdaki kendilik bilinçlerini yansıtmaktan öteye gidip bu tartışmaya ahlaki bir yanıt sunmaz.

Fenomenoloji'nin bir sonraki 'Din' başlığı altında farklı dönemlerdeki dinsel ve sanatsal pratikler tartışılarak açığa çıkan üretimler dolayımıyla kendilik bilinci gösterilmektedir. Hegel'in Yunan komedyasına ilişkin fikirleri de bu bölümde yer almaktadır. Hegel burada da aynı yöntemi kullanır; soyuttan somuta yönelen bilincin hareketi özne nesne özdeşliği arayışındadır. Kendilik bilincini verili varlıkla ilişkili olan doğal dinlerdeki yansımasından alarak Antik Yunan dinsel pratiklerindeki kavramsal yapıya doğru yükselişi gösterilmektedir. Dolaysızlıktan dolayıma giden tinin bu yolculuğunu, tıpkı bilincin serüveni gibi yakından izlemeye çalışacağız.

1.8. Din ve Sanatta Kendilik Bilinci

Hegel 'Din' bölümünde özellikle Doğu'ya ait olan doğal dinlerden başlayarak Antik Yunan'ı kasteden Sanat-Dini'ne yükselen bir yapı ortaya koyar. *Fenomenoloji*'de doğal dinler nesnenin öne çıktığı 'Bilinç' şekline uygunken Sanat-Dini öznenin öne çıktığı 'Kendilik Bilinci' şekline uygundur.[125] Mısır ve Hindistan gibi Doğu toplumlarında kendilik doğal bir nesne (üzüm, incir vs.) ya da dolaysız bir

[123] Terry Pinkard, **Hegel**, çev. Mehmet Barış Albayrak, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020, s.204.
[124] Terry Pinkard, **a.g.e.**, s.144.
[125] Berk Özcangiller, "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", **Estetik Üzerine Yazılar** içinde, ed. Gamze Keskin, İstanbul: Alfa Yayınları, 2019, s.177.

geometrik şekil (piramitler, T şekilleri vs.) üzerinden ifade edilir. Eylemin ikinci aşamasında doğal nesneler ve dolayımsız şekiller insanın kendi biçimine, bedenselliğine dönüştürülmektedir. İnsan, doğal varlıklardan, nesneden ayrı olarak kendi varlığının, yani öznelliğinin farkına vardığı için snatsal temsilleri kendi biçimine (epik, tragedya ve komedya kahramanları) yükseltir. Hegel için ilk aşama doğal din, ikinci aşama sanat dinidir. Üçüncü eylem ise ilk ikisinin tek yanlılığını ortadan kaldırıp *kendinde olan* doğal varlığı ve insanın *kendi için* varlığını bir araya getirir. İnsanın kendi biçiminde olan temsili doğal dinlerdeki gibi dolaysızdır. Doğal dinlerde temsil edilen nesnelerdeki dolaysızlık ise insanın kendi biçiminde açığa çıkarılır. Hegel'e göre ilk aşamada bilinç, ikinci aşamada kendilik bilinci üçüncü aşamada ise bunların sentezi, *kendinde* ve *kendi için* varlık söz konusudur; Tin'in ulaşacağı bu son nokta Bildirilmiş Din'dir.[126]

Hegel, *Fenomenoloji*'de bilincin Sanat Dini aşamasını da kendi içinde soyuttan somuta doğru betimlemektedir. Antik Yunan'da insan biçiminde tasvir edilen tanrı heykelleri dolayımsız saf nesnelliği açığa çıkardığı için soyut olarak nitelenir. Bu hareketsiz ve cansız nesneler, daha yüksek bir öğe olan 'dilin' dahil edilmesiyle dönüşüme uğrar. Dil öğesiyle temsil edilen tanrılar, önce ilahiler ve sonrasında kült edimi ve ritüellerle canlı sanat eserine dönüşür. Ancak hala tanrısal öz olan nesnellik, insanın öznelliğinden uzak olup doğanın özbilinçli biçimlerinde (ekmek ve şarabın gizeminde) belirir.[127] Hegel, Dionysosçu şenlikler ve Olimpiyat oyunlarında insanın kendisini heykellerin yerine koyarak canlı sanat eserine dönüştüğünü vurgular. Atletik mücadalelerde birinci gelen atlet bir tanrı gibi onurlandırılır ve süslenir.[128] Bu yarışmaların yapıldığı şenliklerde Yunanlılar toplumsallığa dair bir bilinç

[126] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.275. Diyalektiği bu sefer din ve sanat alanında görmekteyiz. *Fenomenoloji'*nin önsözünde diyalektik tohum örneğiyle anlatılır. Buna göre toprağa atılan tohum çiçeğin açmasıyla yiter, çiçek tarafından çürütülür, yok edilir. Daha sonra meyvenin görünmesi çiçeğin yanlış bir varoluşu olarak anlatılabilir, meyve çiçeği ortadan kaldırır. Bitkinin gerçeği olarak meyve, çiçeğin yerini almıştır. Bu biçimler (tohum, çiçek ve meyve) ayrı olarak birbirinin yerini alsa da akışkan doğaları onları aynı zamanda yaşamsal birliğin aşamaları yapar. Hegel, **a.g.e.**, s.9-10. J. Hyppolite ise diyalektiği anlam dolu bir dil içinde kendini yorumlayan, kendi üzerine dönen, kendini düşünüp varlığı açığa çıkaran icat olarak tanımlar. Hyppolite, **Mantık ve Varoluş**, s.13. Hegel için olumsuzlama (negation), aşma (aufhebung) ve diyalektik gibi iç içe geçen kavramlarla bilincin, tarihin, din ve sanatın oluşumu açıklanabilmektedir.

[127] Berk Özcangiller, "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", s.190.

[128] **A.e.**, s.191.

üretmektedir. Kendilerini birliktelik içerisinde görüp 'Volk' olarak adlandırdıkları için 'evrensel insanlığın' bedenselleşmiş halini temsil ederler.[129] Homeros'la birlikte toplumsallığa dair bir farkındalık ve kendine dair bir bilinç söz konusu olur. Epik, tragedya ve komedya ilişkisinde Yunanlıların kendilerini nasıl sanat dolayımıyla açığa çıkardıklarının detaylarına bakmadan önce *Estetik* metninin de yardımıyla doğal dinlerden Sanat-Dini'ne geçiş incelenecektir.

1.8.1. Doğal Din ve Sembolik Sanattan Sanat Dini ve Klasik Sanata Geçiş

Hegel, din ve sanatı çoğu zaman bir arada gördüğü için *Estetik* derslerinde dinlerle birlikte sanatı da üç aşamada kavramaya çalışır: Sembolik, klasik ve romantik. Doğal dinlerle ilişkili olan sembolik sanatta idea, henüz kendi içinde soyut ve belirlenimsizdir. Karmaşık düşünce ve kavramlardan yoksun olduğu için sembolik sanat *kendinde* ve *kendi için* tam uygun görünüşü kazanmamıştır. Nesnelliğin öne çıktığı sembolik sanatta tanrısal öz, doğal nesneler ve dolayımsız şekillerle temsil edilir. Antik Yunan'la açığa çıkan klasik sanatta ise idea kendi kavramına uygun olur. Sembolik sanatta olduğu gibi tümel düşüncelerin soyutluğunda kalmayıp *kendi için* dışsal bir şekle sahip olmaya başlar. Kendilik temsilleri; epik, tragedya ve komedya karakterleriyle insan biçimine yükselmiş, aynı zamanda tümel etik değerlerin tartışılmasına vesile olmuştur. Romantik sanat ise, klasik dönemdeki içsel (tanrısal töz, idea) ile dışsal (kavram, biçim) arasındaki birliği çözülmeye uğratır. Şimdiye kadar varoluşun dışsallığında aranan nesnellik, romantik sanatla birlikte kendi içinde kendini duyumsayarak elde edilir.[130] Sanatın hakiki içeriği mutlak içsellik ve öznelliktir. Romantik sanat dışsallıktan kaçarak, bir başka ifadeyle kendi biçimini bozuma uğratarak kendisine döner. Şekil, ideaya kayıtsız dışsallık haline gelmiş, biçim ve içerik birbirinden ayrılmıştır.[131]

Din ve sanatla ifade edilen kendilik bilinci, dönemin toplumsal yaşantısıyla doğrudan ilişkilidir. İnsan, doğal dinlerin açığa çıktığı zamanlarda yaşam pratikleri

[129] Peter Kalkavage, **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** s.382.
[130] Hegel, **Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 2015, s.285.
[131] **A.e.**, s.14.

açısından doğaya yakın olup doğayla arasına özne nesne ilişkisi koymamakta ve doğanın bir parçası olarak yaşamaktadır. Ancak sembolik sanatla ifade bulan tanrısal öz, insanın doğayla arasına mesafe koymasına, doğal varlıklar veya dolayımsız temsiller üzerinden aşkın bir anlam üretebilmesine yol açmıştır. Tanrısal özü ifade eden temsiller aracılığıyla kendilik bilincinin ilk kez yansıtıldığı biçimler arasında genellikle yarı insan yarı hayvan biçiminde figürler yer almaktadır. Bu ifade insanın hayvani arzuları aştığının göstergesidir. Bir hayvanın yaşamından farksız olduğu dönemde doğal nesnelere ve arzularına kapalı halde tüketici olduğunu, oysa artık kendilik bilinciyle birlikte üretici bir güce dönüştüğünü ima etmektedir:

> *"Hayvan şekli aynı zamanda ortadan kaldırılmış bir şekil, bir başka anlamın ve düşüncenin hiyeroglifi olur ama henüz dilden, anlamın kendisini taşıyan öğeden yoksundur, iç kendiyi değil salt dış kendiyi gösterir."*[132]

Doğal dinlerdeki şekiller insanın geride bıraktığı bir dönemi ifade etse de henüz dilden ve dolayısıyla kavramsal tartışmadan yoksundur. Dönüşümün göstergesi olan dinsel sembol ve heykeller mutlak biçimsel kalmıştır. Doğal dinlerin salt dış kendi'yi göstermesi, verili varlık alanından çıkarak dolayımlı olana yükselemediklerinin kanıtıdır. Sembolik sanatla ifade bulan temsiller toplum, kültür, sanat vs. herhangi bir alanda kavramsal tartışma yürütmeden salt tanrısal tözü ifade etmektedir.

Doğal nesneler ve dolayımsız şekillerin mutlak biçimsel olmalarının nedeni, biçimin tekil bir anlam üzerinden kurgulanmasıdır. Yunan toplumu ise kendilik bilincini iç kendi'nin tartışıldığı bir aşamaya yükseltir. Klasik sanatta temsiller insanın kendi biçimine yükseltilirken etik değerler ve hukuk, siyaset, sanat gibi alanlarda kavramsal tartışmalar yürütülür. Örnek olarak "Biz kimiz?" sorusuna *Kral Oidipus*'ta tiranlığı aşmış, *Oresteia*'da kan bağı ve sözlü yasaları aşarak medeni hukuku getirmiş bir toplumuz yanıtını verirler. *Antigone*'de ise aile yasaları ile devlet yasalarını eşit biçimde ve taraf tutmadan karşılaştırarak etik tartışma yürütürler. Yunanlılar için toplumun iç kendi'si, sembolik sanatın aksine dil ve anlamla birlikte kavramsal boyutta ifade edilmektedir.

---

[132] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.279.

Fenomenoloji'de din, Tin'in en yüksek formu ve Tin'in kendilik bilinci olarak gösterilmektedir.[133] Dolayısıyla insan eyleminin ulaşabileceği en yüksek aşama dinsel düşünceyle ilişkili olarak dilin, dolayımlı ve kavramsal olanın, iç kendi'nin ifade edildiği sanatın alanıdır. Yunanlılar Tin'in en yüksek formu olarak kendilik bilincini epik, tragedya ve komedya ile ifade etmişlerdir. Epikten komedyaya diyalektik gelişim tanrısal olandan insani olana geri dönüşü ifade etmektedir.[134] Epik, Yunan kültünün dinsel eylemlerini henüz kavrama değil ancak tasarımsal düşünceye yükseltir. Bu dünyanın bir öznesi olan ozan tarafından bu dünya tamamlanmışlık içinde bir bütün olarak üretilir.[135] Homeros, Yunanlıları Troyalılarla çatışma içinde göstererek kim oldukları duygusunun toplumda gelişmesini sağlar, dolayısıyla kendilik bilinci ifadesidir. Tragedya ise Tin bölümündeki etik tartışmasında değindiğimiz *Antigone* örneğinde olduğu gibi, kendilik bilincinde olan insanın kendi biçimine yükseltilmiş temsilleri karşı karşıya getirmektedir. Oyun kişileri artık tanrılar değil, amaçlarının ve etik değerlerle temsil ettikleri toplumsal yapıların bilincinde olan insanlardır. Hegel'e göre tragedya kahramanları eylemlerinin 'iç özünü' yansıtır.[136] Hegel'in bu ifadeyle kastettiği etik davranışlarının arkasında yatan toplumsal gerekçelerin kahraman tarafından haklı gösterilmesidir.

Epikte kader ve yazgı, değişmeyen plastik figürler olarak temsil edilen tanrılar tarafından belirlenir. Tasarım tanrılar tarafından yapılmıştır. İnsanlar sadece kendilerine verilen rolü yerine getirir. Buna karşı tragedya kahramanı yazgısıyla kurduğu ilişkiyle var olmaktadır. Kahraman tanrısal yasaları karşısına alarak yazgısını değiştirmeye çalışır, tanrısal yasalarla mücadelesi onun karakterini belirlemektedir. Son aşama olan komedyada ise tanrısal yasalar tamamen ortadan kaldırılmıştır. Dinsel tasarımla kurgulanan epik evren komedyayla birlikte doğrudan yeryüzüne, insanın maddi eylemine indirgenir. Komedyada insan, tanrılarla alay ederek onları karşısına almakta ve özgür öznelliği idealize ederek kendi kaderini yazmaya başlamaktadır.

[133] Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.532.
[134] Terry Pinkard, **The Society of Reason**, s.550.
[135] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.290.
[136] **A.e.**, s.292.

Epikte gördüğümüz önceden tasarımlanmış bütünlüklü yapı komedyayla birlikte yerini mutlak bireyselliğe bırakır.

1.8.2. Klasik Sanatın Eski Komedya ile Tamamlanışı

Hegel, 'Din' bölümünde doğal dinlerden Yunan komedyasına uzanan bir izlek çıkarır. Doğal dinsel bilinçteki ilerleyişle tanrıların yerini özgür öznellik olarak insanın kendi biçimindeki temsilin alması felsefi açıdan farkındalığa işaret eder.[137] Doğal dinler başlangıçta verili nesneler veya dolayımsız geometrik şekiller üzerinden tanrısal özü yansıtmaktadır. Tanrıyla özdeşleşen nesnelerin temsili mutlak biçimde yüce olanın ifadesidir. Antik Yunan'da ise tanrı temsili insan biçimine yükseltilir, yüce olan tanrısal töz insan dolayımıyla açığa çıkarılır. Epikte ozanın tasarımladığı dünyada insanlar ve yarı tanrılar, Olimpik tanrıların mutlak egemenliği altında gösterilir. Yunanlılar ilk kez kendi kimliklerini Akhilleus, Odysseus gibi insanın kendi biçimindeki yarı tanrılarla ifade etmektedir. Tragedyalarda ise Olimpik tanrıların mutlak otoritesi ortadan kalkmış, insanların yasasıyla tanrıların yasası (farklı etik değerler üzerinden) eşit biçimde karşı karşıya getirilmiştir. Özgür iradeyle kaderi, vatandaşlıkla kan bağını, devlet yasasıyla aile yasalarını karşılaştıran Yunanlılar; kendilerini ve bulundukları dünyayı her aşamada daha yüksek bir farkındalıkla yansıtmaktadır.

Komedyaya geçildiği dönemde (epik, tragedya, komedya kronolojik olarak sıralanmaktadır) yüce tanrılar ve kutsal yasaların hükmü tamamen son bulur. Yunanlılar komedi türüyle birlikte kendilerini bireyselliğin egemen olduğu bir toplumsal yapıda temsil etmektedir. Geçmiş dönemin değerlerini taşıyan dinsel otorite sistemin dışına çıkarılmış, komedyayla birlikte akıllara bir tür "kutsal aptallık" getirilmiştir.[138] Epik ve tragedya kahramanları Olimpik tanrıları yüce değerleriyle birlikte gösterirken komedyada aynı tanrılar ve değerleri ters yüz edilmiş, yücelik "aptallık" halesini kuşanmıştır. Artık kutsal olan toplumun içinde ve maddi

[137] Gary Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", s.24.
[138] William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, s.17.

düzeydedir; aile, sivil toplum, devlet gibi kurumlar ve bireysellikle birlikte açığa çıkarılır.[139]

Komedyanın dinsel değerleri maddi düzeye indirgeyerek bireyselliği ön plana çıkarması, yukarıda açıklanan Alman İdealizmi sonrası modern birey kavramıyla karıştırmamalıdır. Komedyanın ters yüz ettiği dinsel değerler esas itibariyle Olimpik tanrıların düzenidir. Burada bireysellikle kastedilen içsel farklılıklardan bağımsız olarak kendi'nin ifade edildiği bir tür tüzel kişiliktir.[140] Komedya bu farksızlığı bencil, küstah, anlamsız, inançtan veya bilgiden yoksun, dedikoducu gibi temsiller yaratarak gösterir. Toplumun belli kesimlerini ifade eden bu 'nesneleştirilmiş özneler' eleştirel yaklaşımın aileye, sivil topluma ve devlete yönelmesine yardımcı olmaktadır. Yunanlılar bu süreçte hem dönüşerek hem de çevresi tarafından dönüştürülerek dünyanın şekillenmesine yardımcı olur. [141]

Eski Komedya modellemesi esas itibariyle öznellik ve nesnelliğin 'çifte bağı'nı ifade eder. Özne bağımsız değildir, bulunduğu toplumsal yapıya bağlı bir varlık olarak dünyada var olur.[142] Toplumsal yapının nesnel koşulları içinde kendisini kurgularken, toplumsal yapıyı oluşturan nesnel koşullar da öznenin eylemleriyle yapılanmaktadır. Örneğin *Eşekarıları*'ndaki Philokleon karakteri dönemin hukuk düzeniyle girdiği ilişkiyle birey olur. *Kömürcüler*'de Dikaiopolis çiftçi ve tüccar olarak toplumsal yapıda kimliğini üretir. *Bulutlar*'da Strepsiades'in sofistlerle ilişkisi dönemin felsefi eğitim sisteminin karakter kurgusundaki etkisini göstermektedir. Tüm bu örnekler komedyada öznelliğin ve nesnelliğin 'çifte bağ' ile bir araya geldiğine işaret etmektedir. Toplumsal yapının kurumlarıyla bireylerin eleştiri kapasiteleri bütünleşerek öznelliği tamamlar.

---

[139] Gillian Rose**, The Comedy of Hegel and the Trauerspiel of Modern Philosophy**, This paper was originally prepared for the Conference on Modernism: Politics, Poetics, Practice, King's College, Cambridge, 1993, s.14.

[140] Jeffrey Reid, **Hegel and the Politics of Tragedy, Comedy and Terror**, Epoché: A Journal for the History of Philosophy 25 (1):135-153 (2020), s.14.

[141] Lydia L. Moland, "Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor", s.18.

[142] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", **The Object of Comedy**, Philosophies and Performances, Springer Nature Switzerland AG, 2019, s.63.

Eski Komedya'da hem nesnel koşulları ifade eden toplumsal yapı hem de karakterin öznelliği çözülmeye uğratılmaktadır. Bir yanda toplumsal kurumlar ve talepleri diğer yanda öznenin temelsiz istekleri olumsuzlanarak temsil edilir.[143] Klasik sanat ve tragedyada biçimin içeriğe 'tam uygunluğu'nu dramatik eylemde görmek mümkündür. Öznenin isteklerinin arkasında toplumsal gerekçeler bulunmaktadır. Örneğin Antigone'nin kardeşini toprağa verme isteğinin arkasında aile yasalarının nesnel talepleri vardır. Kimi zaman öznellik (subjectivity) kimi zaman toplumsal yapıya dayanan nesnellik (substance) ön plana çıkarılsa da karakter tasarımında bu iki öğe daima birlikte temsil edilmektedir.[144] Ancak komedyada toplumsal yapının evrensel bir etik değeri yoktur. Karakterin davranışı, temsil ettiği aile ve devlet gibi kurumlarla uyumsuzluk halinde olduğu için karakterle de alay edilmektedir. Eski Komedya öznel ve nesnel ilişkilerde kendisiyle çelişen ve dolayısıyla kendi kendini iptal eden pozisyonları açığa çıkarır.[145] Olumsuzlama kendi altını oymakta, nihayetinde kendini iptal etmektedir. İnsan bu aşamada kendiyle özdeşlik kurmak yerine kendi bedensel ve toplumsal varlığının negatif tarafını bilince getirir. Klasik sanatta biçimin içeriğe tam uygunluğu ve içeriğin insanın kendi biçimine yükseldiği aşamadan sonra komedya bu özdeşliği bozuma uğratarak ayrıştırmıştır.

1.9. Hegel'in Kendilik Bilinciyle İlişkili Komedi Yorumu

Çalışmanın bu bölümünde *Fenomenoloji*'de 744, 745 ve 746. paragrafa konu olan komedi yorumunu (Bkz. Ek-1) satır satır açıklamaya çalışacağız. Bu kısımdaki ifadelerin yakın okumasını yaptıktan sonra Hegel'in yaklaşımını dönemin toplumsal yapısı, oyuncu seyirci ilişkisi ve sanatı sonu olması bakımından detaylı biçimde ele alacağız.

Hegel, doğal dinlerden yükselen bilincin Sanat-Dini'nin son aşamasında komediye ulaştığına dikkat çeker. İnsanın, tanrıların elinde bulundurduğu kaderi

[143] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", s.57.
[144] Edited by Miguel de Beistegui and Simon Sparks, Philosophy and Tragedy, **Self-dissolving seriousness: on the comic in the Hegelian conception of tragedy**, Rodolphe Gasché, Routledge, 2000, s.45.
[145] Mark William Roche, **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel**, State University of New York Press, 1998, s.139.

belirleme gücüne sahip bir yerden temsil edilmesinin komedi olduğunu ifade eder. Ancak ona göre bu temsil 'gerçek' değildir. Komedi karakteri kesin bir forma sahip olmak için bireysellik biçiminde görünüşe çıksa dahi hayali ve suni bir temsil sunar. Bulundukları toplumsal yapıda etik değer açısından bir karşılığı olmadığı için gerçekliğin bir tür gölgesidirler. Sahne üzerindeki oyuncu olarak öznenin kendisi, tekil ve soyut bir niteliği ifade eden maskeyi takarak *"kendisi için bir şey olmak isteyen bir şeyin"* ironisini ifade eder. Hegel'in komedi karakterini ironiyle ilişkilendirmesi, oyunda bulundukları yüksek pozisyonla gerçekte oldukları yer arasındaki uçuruma işaret etmektedir. Karakterlerin genellikle toplumun alt tabakalarından gelerek tanrılar katına yükselmesi, çirkin ve yaşlı olmasına rağmen genç bakireyle kutsal evlilik yapması konumuna göre ironik bir durumdur. İroni, karakterin göründüğü ve aslında olduğu konum arasındaki ayrımdan doğmaktadır. Bu yaklaşım karakterin toplumsal ve bedensel varlığının altını oyarak içini boşaltır ve anlamsızlaştırır.

Komedi oyuncusunun taktığı maske esasen 'gerçekliğin gölgesi' biçimindedir. Oyuncu, kendisini gerçekliğin gölgesinde tutsak kalmış gibi göstererek toplumsal yapı tarafından kendisine dayatılan maskeyi bilinçli bir şekilde düşürür ve olmak istediği sahici gerçekliğe dönüşür. Kendisine verilen toplumsal rolü istemediği bir kıyafet gibi çıkaran oyuncu artık 'kendisi' olarak mevcuttur, sahne üzerinde *kendinde* olanı açığa çıkarmaktadır. Maskesini düşürerek temsil ettiği karaktere ve anlamsızlaştırdığı toplumsal değerlere mesafe koyar ve böylece seyirciyle eşitlenir. Eski Komedya gösterilerinde her iki taraf, oyuncu ve seyirci çıplak beden, saf kendilik olarak oradadır.

Hegel'e göre soyut tanrısal öz, insanın kendi bireyselliğinde (somut olanda) çözülmeye uğratılırken içerik ciddi bir önem kazanmaktadır. Komedi, ahlaksız ve kaba bir hale, yani ciddiyetsiz bir görünüme dönüştüğü ölçüde daha önemli ve gerekli bir değere sahip olur. Kendilik bilinciyle ifade edilen bu tanrısal içerik, esasen doğal (bedensel) ve etik (toplumsal) unsurlardan oluşmaktadır. 'Doğal' olan kurban, şölen, süsleme vs. unsurları kullanarak kendini gösterir. Tanrıların yaratısı olan bu doğal varlıklar, insanlar tarafından tüketildiği, onlara tanrısal biçimde hükmedildiği için aslında tanrılara ihanet edilmektedir. Ancak insan, ekmek ve şarabın gizemini, doğanın kendi içsel (tanrısal) anlamını bildiği için komedi, kendi ironisinin farkındadır.

Komedide açığa çıkan ‘etik’ unsur, devlet ve aile yaşantısını kapsamaktadır. Buradaki öz farkındalık ‘evrenseli rasyonel olarak düşünmek’ anlamındadır. Kendi’nin toplumda hürmet duyulması gereken bir yönetici veya aile içerisinde saygıdeğer bir baba olması gerektiği bilinmesine rağmen komedide kendilik tam tersi bir yerden gülünç zıtlıkla, ironik biçimde anlamsızlaştırılarak sergilenir. Toplumsal yapıdaki etik değerlere karşı bir saldırı ve aşağılama söz konusudur. Komedide zıtlıklar toplumsal yapının zorunluluğu ve rastlantısallığı ya da gerekliliği ve sıradanlığı arasında kurulmaktadır. İkilikler arasındaki ayrımdan doğan ironi, etik kendilik bilinci yaklaşımından kaynaklanmaktadır.

Komedide kendilik, öznel olana doğru zorlanmış, evrensellik bireysellik tarafından etkilenmiştir. Tekil bireysellik ilkesi evrenselden ayrılır ve nesneyi evrilterek karşısına olan özne kendi gerçekliğini öne çıkarır. Arzuları tarafından sürüklenen karakter etik değerlerden uzaklaşsa da amacına ulaşır, bencil ve açgözlü olsa da nesnesini elde eder. Böylesi dolaysız tikel bireyselliğin, tümel olan devlet ve aile gücünü ele geçirmesinin sergilenmesi, toplumsal yapıya karşı duyulan küçümsemeyi ifade etmektedir. *Fenomenoloji*’nin 744-746. paragraflarındaki komedi yorumu, özgür öznelliğin ön plana çıkarılmasıyla tamamlanmaktadır.

Hegel’in komedi yorumunu açmak için ilk olarak tarihsel süreçte komedinin bulunduğu yeri, Hegelci terminolojiyle dinin ve sanatın sonu olması bakımından ele alacağız. Sonrasında Hegel’in oyuncu seyirci ilişkisiyle ele aldığı öznelliği, insanın bedensel ve toplumsal varlığıyla birlikte değerlendireceğiz. Son olarak Hegel’in öne çıkardığı Aristophanesçi komedi yaklaşımını, *Estetik* metninden hareketle mizah, ironi ve satir gibi edebi türlerle birlikte inceleyeceğiz.

1.9.1. Sanat-Dini’nin Sonu Olarak Eski Komedya

Hegel, *Fenomenoloji*’de Antik Yunan dünyasında kendilik bilincini yorumlamak için sanat ile dini birlikte değerlendirir. Sanat-Dini, öznenin nesnesinde kendisini bulduğu ve bu deneyimle birlikte tanrıların gitgide insanlaştığı bir süreci serimlemektedir.[146] Bu süreçte dinsel içerikten sıyrılarak mutlak sanata, yani komediye dönüşen kendilik bilinci, din ile birlikte sanatın da sonunu ilan etmektedir.

[146] Berk Özcangiller, “Hegel’de Özne-Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü”, s.171.

Soyut tanrısal öz somut insani varlığa indirgenmiş ve temsil, insanın kendisine dönüşmüştür. Komedyadaki çatışma tragedyada olduğu gibi eşit değerler arasında değil ancak *"baştan sona hakiki gerçeklik ile bireysel gerçeklik arasında"* gerçekleşir. Burada esas olan uyumsuzluğun giderilmesi ve mutlu sona ulaşılmasıdır.[147]

Hegel'in *Din Felsefesi Dersleri*'ndeki ünlü "tanrının ölümü" ifadesi Hristiyanlık (Mutsuz Bilinç) için kullanılmıştır. Ancak ortaya konulan dünya Eski Komedya'nın içinde bulunduğu yerle neredeyse aynıdır. Hegel'e göre Mutsuz Bilinç kendi içinde eksiksiz bir mutluluk halinde olan komik bilincin karşı yanını ve tamamlanışını oluşturur.[148] Mutsuz bilinç ne kadar çelişkilerle doluysa komik bilinç o kadar kendinden emindir çünkü dünya üzerinden silinen tanrısal özü ve yüce değerleri ele geçirmiştir. Mutsuz Bilinç bu dünyada "tanrı öldüğü" için acı çeker ancak doğal bir ölüm değildir bu, tanrı komedya tarafından öldürülmüştür.[149] Komedyayla birlikte insan, tanrısallığı olumsuzlayarak kendinin kılar. İlahi olan sahnede temsil edilmez, ilahi olan artık insandır.[150] Dinsel etkinin yok olmasıyla açığa çıkan bireyselleşme olgusu sanatın sonlanmasının başlıca nedenidir. Hegel'e göre sanat artık eski işlevine sahip değildir, insanın 'en yüksek' ve 'tinsel' ihtiyaçlarını tatmin etmemektedir.[151] Hegel, "sanatın ölümü"nü ilan etmekten ziyade "sanat eskiye dair bir şeydir" ifadesinde bulunur ve bununla sanatın, kendisinin bilincine vardığı anda onun geçmişte kalan özünün bilinci olduğunu vurgular.[152]

Hegel'e göre komedya, sadece bir estetik deneyim olmanın, yani temsilin ötesine geçip insanın maddi dünyasına dahil olduğu için dünyayı bütünsel olarak

[147] Martin Donougho, "Hegelian Comedy", **Philosophy & Rhetoric** , Vol. 49, No. 2 (2016), s.205.
[148] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.298.
[149] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", s.64.
[150] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", Verifiche XLV (1-2), 2016, s.91.
[151] Ömer Albayrak, **Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkınlık**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2022, s.111. Stephen Houlgate, Hegel'in hiçbir yerde sanatın sonlandığını ifade etmediğini ancak modern dönemde epiğin yerini romanın almasıyla epiğin ölümüne işaret ettiğini ifade eder. Stephan Houlgate, "Hegel ve Sanatın Son'u", **Alman İdealizmi 2 Hegel** içinde, ed. Güçlü Ateşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2021, s.626..
[152] Ömer Albayrak, **a.g.e.**, s.121.

duyumsar.[153] Komedya, dinin ve sanatın son aşaması olarak bir yanıyla eski temsil niteliğini korur ancak diğer yanıyla kendini yok etme pahasına din ve sanatla birlikte bütün toplumsal kurumların altını oyar. Lydia Moland'a göre komedyayla varılan bu noktanın sanatın en yüksek aşaması mı yoksa en yozlaşmış hali mi olduğunun cevabı net değildir.[154] Kendilik bilincinin dini içerikten arındırılarak insanın bizzat kendi varlığını yansıtması bir gelişim mi yoksa çöküş müdür?

Eski Komedya ile toplumun farklı kesimleri; kadınlar, köleler, köylüler sahne üzerinde temsil edilme fırsatı bulmuştur. Toplumun her kesiminden seyircinin sahneye bir karakterle 'kendi' olarak çıkmasına izin verilmiştir.[155] Şair olarak Aristophanes, özellikle *parabasis* bölümlerinde, toplumsal yaşama ve kurumlara dair fikirlerini doğrudan ifade edebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında bireyselleşme ifade özgürlüğüne neden olmuş, farklı kesimleri görünür kılarak çoksesli bir ortam yaratmıştır. Ancak Aristophanes komedyaları bireyselleşmeyle birlikte toplumsal yapıda bir yozlaşmanın doğduğuna işaret etmektedir. Örneğin *Bulutlar*'da sofistlerin belagatle insanları nasıl kandırdığı, *Eşekarıları*'nda yargıçların nasıl adam kayırıcılık yaptığı, *Kuşlar*'da Atina'da demokrasinin kalmadığı anlatılır. Aristophanes trajik çatışmaya sahne olan Yunan Altın Çağı sonrasında çöken kültürü gözler önüne sermektedir. Atina'da politikacılar savaştan çok retorik konusunda yeteneklidir; burada bireysel çıkarlar toplumun refahından, topluluk ruhundan önce gelmektedir.[156] Aristophanes yaşadığı toplumu dini değerler ve vatanseverlik konularına kayıtsız olmasından, bireylerin toplum için kendisini feda etmemesinden dolayı eleştirir. Eski Komedya, Atina toplumundaki çürümenin hem belirtisi hem de katalizörü olmuştur.[157] *Kurbağalar* komedyası Atina'da 'tragedyanın ölümünü' duyururken aynı zamanda eskinin yüce değerleri ve Hegelci terminolojiyle sanatın sonunu ilan etmektedir.

---

[153] William Maker, Hegel and Aesthetics, Stephen C. Law, **Hegel and the Spirit of Comedy**, State University of New York Press, 2000, s.113.
[154] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", s.75.
[155] Allen Speight, **Hegel, Literature and the Problem of Agency**, s.74.
[156] Karin De Boer, "The Eternal Irony of the Community: Aristophanian Echoes in Hegel's Phenomenology of Spirit", Inquiry, Vol. 52, No. 4, 311–334, August 2009, s.317.
[157] Lydia L. Moland, "Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor", s.18, **All Too Human, Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy,** Springer International Publishing, 2018, s.18.

Sanatın sonunda yer alan komedya, Hegel'in *aufhebung* kavramıyla ilişkili olarak hem yükseltme hem de indirgeme işlevi görür. Tanrısal özü ve toplumsal yapıyı insanın bedensel varlığına indirgerken maddi dünyayı yükseltmektedir. Din ve sanat komedyayla birlikte kendisinin, soyut içeriği ifade eden temsil geçmişinin farkında olup onu aşarak yeni bir estetik deneyim açığa çıkarmaktadır. Sanatın sonunu barındıran bu deneyimi Eski Komedya performanslarındaki oyuncu-seyirci ilişkisiyle birlikte okumak mümkündür.

1.9.2.Maske/Karakter Karşısında Seyirci ve Oyuncunun Eşitlenmesi

Tanrısal içerik taşıyan temsilin giderek insanın kendisine dönüşmesi ve sanatın sonlanmasıyla birlikte komedyada oyuncu ve seyirci arasındaki sınırlar kalkmaktadır. Sahnedeki temsil, seyircinin bilincini açığa çıkardığında bunun aynı zamanda kendi bilinci olduğunun farkına varır. Burada kurulan birlik sınırların kalktığı, tarafların karşılıklı olarak kendilerini fark ettikleri bir çemberdir. Yolculuk boyunca sahne ve seyir yerindeki bilinçler bir tür esrime ve karşılıklı empati yoluyla kendilerinden çıkarak kendilerinin farkına varırlar.[158] Tanrılar ve insanlar arasındaki hiyerarşinin yıkılması; sanat üreticisi ve alımlayıcı, oyuncu ve seyirci arasında eşit bir ilişki biçiminin doğmasına vesile olmuştur. Sanatçının eserinde kendisini bulmasıyla gerçekleşen özdeşlik, eseri izleyen seyirci için de geçerli olacak ve seyirci, tıpkı sanatçı gibi eserinde/nesnesinde kendisini bulacaktır.[159]

Hegel komedide oyuncunun, maskenin arkasında olsa bile *kendinde* olan varlığını ortaya çıkarabilme potansiyeli olduğunu düşünür; dolayısıyla oyuncu kendilik bilincinde olarak rolünü oynar.[160] Aynı biçimde seyirci de komedi karakterini (maskeyi, rolü ve oyuncunun bedensel varlığını) izlerken *kendinde* olanın, verili varlığının farkına varır. Komedi karakterinin bilinçli olarak taktığı maskeyi düşürmesi, seyircinin oyuncuyla eşitlenmesine neden olur. İnsanın biyolojik varlığı tüm çıplaklığıyla açığa çıktığı için 'oyun yanılsaması' ve 'dinsel yücelik etkisi'

[158] Richard Collins, **The Comic Dissolution of Art: The Last Act of Hegel's "Aesthetics"**, Theatre Journal , Mar., 1981, Vol. 33, No. 1 (Mar., 1981), s.61.
[159] Berk Özcangiller, "Hegel'de Özne-Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", s.175.
[160] Terry Pinkard, **The Society of Reason**, s.249.

bozulmaktadır. Artık oyuncu ne tanrının ne de toplumsal değerlerin temsili olan maskenin arkasına gizlenmez. Hegel, Eski Komedya'da seyircilerin oyun sonunda kendi olabilmeleri gibi, oyuncunun/yazarın da kendi 'benliği' gibi görünmek için maskeyi indirdiği anı kaydeder, oradaki herkes salt kendi olarak var olur.[161]

Komedyada karakterin maskesinin düşürülmesi sanatsal temsilin çözüme uğradığının göstergesidir. Bu aşamada oyuncunun seyirciden bir farkı kalmaz, karşılıklı 'kendi' olarak, 'varlık' olarak oradadırlar. Oyuncunun taşıdığı maskenin toplumsal anlamı ortadan kaldırılmıştır. Maske en başta Dionysos'un simgesi olduğu için dinsel içerik barındırır. Asker, hakim, filozof vs. komedya oyuncusunun maskesi toplumsal bir kurumu sahne üzerine çıkarır. Ancak bu maskeler tragedyada olduğu gibi kendi etik değerinin bilincinde olarak bunu haklılaştıran biçimde taşınmamaktadır. Komedya, trajik maskenin verdiği toplumsal araçları düşürerek, değerleri ters yüz ederek toplumsallığa dahil olur.[162] Maskenin temsil ettiği toplumsal değer, bireysellik tarafından ele geçirilmiştir. Saygı duyulması gereken devlet yöneticisi ve aile babası artık bayağı olarak temsil edilir. Doğaya ve tine yöneltilen ironik tavır, her şeyi gülünç bir duruma indirgeyerek kendisini nihai yargıç olarak koyar.[163]

Eski Komedya gösterilerinde Atinalılar öz bilinçli olarak kendileriyle, toplumun ve değerlerin nasıl çürüdüğüyle alay etmektedirler. Komedya oyuncusunun maskesini indirmesiyle birlikte hem kendisine gülmesi hem de seyirciler tarafından oyunculara gülünmesi kendilik bilincinin açığa çıkardığı bir tepkidir.[164] İnsan, bedensel ve toplumsal varlığının ironik biçimde içi boş ve anlamsız olduğunu fark eder ve bunu gülmeyle karşılar. Oyuncunun toplumsal yapıyı temsil eden maskeyi indirmesi ve çıplak bedensellik olarak mevcut olması, seyirci ve oyuncunun sahne üzerinde 'kendi' varlığını görerek kendisiyle özdeşleşmesiyle sonuçlanır. Felsefenin kavramlarla ulaştığı özne nesne özdeşliği, komedide oyuncu ve seyircinin kendisini

[161] Martin Donougho, "Hegelian Comedy", s.209.
[162] Allen Speight, **Hegel, Literature and the Problem of Agency**, Cambridge University Press, 2004, s.65.
[163] Berk Özcangiller, "Hegel'de Özne-Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", s.213.
[164] Gary Shapiro, "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", s.32.

fark etmesinin mutlu birliğiyle sağlanmaktadır. Bu karşılaşmada seyirci-oyuncu-rol arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. Komedya kendisine sanat ve toplum arasında, tamamen her ikisine de ait olmayan bir sınır varoluş bulur.[165] Bu sınır varoluşta toplumsal düzen ve bireysel özgürlük karşılıklı olarak açığa çıkarılır. Seyirci ve oyuncu maskenin ifade ettiği toplumsal yapıya eşit mesafeden, bedensel ve toplumsal varlıklarının farkında olarak kendilik bilinciyle bakmaktadır. Öznenin aynı zamanda nesne olduğunu fark ettiği bu deneyim, *Fenomenoloji*'de doğal bilincin felsefi bilince yükselmesine benzemektedir.

1.10.Tinin Fenomenolojisi ve Eski Komedya İlişkisi

Doğal bilinçten felsefi bilince yönelen bilincin serüveni, yukarıda tartıştığımız gibi bilincin kendi eksikliğinin farkına vararak yükselmesiyle gerçekleşmektedir. Bilinç her katmanla birlikte daha önce yanlış veya eksik bildiğini fark eder. Duyusal kesinlikten algıya, algıdan anlama yetisi ve kendilik bilincine geçerken her aşama kendine karşıt kılınır (*negation*) ve kapsanarak aşılır (*aufhebung*). Jamila M. H. Mascat bilincin bu serüvenini komedi karakterine benzetmektedir. Buna göre komedyada olumsuzlama ve kapsayarak aşma; hatalar, yanılsamalar, başarısızlıklar, tersine çevirmeler ile bilincin fenomenolojik yolculuğuna işaret eder.[166] Bilincin deneyimi sonunda mutlağa nasıl ulaşıyorsa komedya karakteri de öznel ve nesnel tüm çelişkileri kapsayarak aşar ve bu ilişkileri kendinde barındıran başka bir aşamaya, mutlu sona yükselir.

Eski Komedya'da oyun sonu (*exodos* bölümü) seyirci ve oyuncunun birlikte dahil olduğu bir kutlama ve şölen alayına dönüşmektedir. Komedya sahne üzerinde kendini onaylayan bireyselliğin zaferini tasvir ederken Dionysosçu kült olarak seyirci ve oyuncunun 'öznelliği' kutlamasıyla sonlanır.[167] Bu tercih olay örgüsüne yönelik bir sınırlamadan ziyade doğal bilincin mutlağa yükselmesine işaret ettiği için dolaylı olarak felsefi derinlik taşır. Mark William Roche komedya ile bilincin yükseldiği bu

[165] Martin Donougho, "Hegelian Comedy", s.200.
[166] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", s.64.
[167] Martin Donougho, "Hegelian Comedy", s.200.

aşamayı ‘öznelerarasılık’ ifadesiyle tanımlamaktadır.[168] Komedya gösterisinin sonlanmasıyla öznel ve nesnel tüm farklılıklar birbirini tanıyarak yeniden bir araya gelir. Roche’a göre komedyada farklılık ve bireysellik çözülmeye uğramaz; tersine öznelerarasılık ancak farklılık temelinde mümkündür.[169]

Öznelerarasılık bilincin bir başkasında kendini tanımaya geçtiği aşamadır. Kendilik, kendini, başka bir kendi’de bulur. Kendini bir başkası olarak görmek veya diğerini kendi olarak görmek bir tür aynalama (kendine ayna tutma) yoluyla elde edilir.[170] Seyirci ve oyuncu kendisini negatif yolla nesneleştirilmiş biçimde bir başkasında görür. Oyun sonundaysa tüm nesnelleştirilmiş özneler bir araya gelir. Dolayısıyla nesnellik öznellikten geçer ve ancak bu şekilde, rekabet halindeki (ve kötü) bir öznelliğin üstesinden gelinmektedir. Bu noktada özneler aynı zamanda nesne olduklarının farkına varır. Komedyadaki eğlence öznenin içindeki nesnelliği yükseltmekten kaynaklanmaktadır.[171]

Komedyada kendilik bilinci, öznenin kendisine dışsal olan, toplumsal yapının dayattığı negatif güçlerin üstesinden gelmesiyle çelişkileri aşar. Bu kendini tanımada sanatçı, sanat eseri (veya karakter) ve izleyicinin tutumu mutlu bir birliğe ulaşmaktadır.[172] Kendini ve toplumu parçalayarak çözülmeye uğratan özne, sonunda, bireysel ve toplumsal tüm farklılıkları yeniden bir araya getirir. Komedyanın ciddiyetsiz görünümünün altında yatan bu ciddi yaklaşım bir yanda toplumsal kurumları açığa çıkaran maddi ve nesnel bir alan yaratır, diğer yanda tüm bunların

---

[168] M. W. Roche’a göre Hegel komedyada üç tip olay örgüsü olduğunu düşünmektedir: 1. Eylem biçiminde karakterin amaçlarının arkasında maddi bir gerekçe yoktur, bu yüzden eylem başarısızlıkla sonuçlanır. 2. Eylem biçiminde karakterin amaçların bir gerekçesi vardır ancak sınırlıdır, karakter amaçlarının tam olarak farkında değildir. 3. Eylem biçiminde şans faktörüyle harmonik bir sonuca ulaşılır. M. W. Roche bu üç eylem biçimi arasında komedide öznelerarasılığın en üst aşama olduğunu düşünmektedir. Kahraman çelişkileri aşıp nesnel amacının farkına vardığında öznelerarasılık açığa çıkar. Mark William Roche, **Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel**, S.138. Lydia Moland’a göre Kant’ın ‘beklentinin boşa çıkarılması’ yönündeki gülme teorisini Hegel 3 tip komik olay örgüsü için kullanmaktadır: 1. Karakterin ve hedeflerinin altında maddi bir gerekçe olmaması 2. Oyunun sonunda hiçbir şey olmaması, oyunun çelişkide bırakması. 3. Karakterin hedefleri ile gerçekte olduğu yer arasındaki uyumsuzluk. Lydia Moland, “‘And Why Not?’ Hegel, Comedy, and the end of Art”, s.86.

[169] Mark William Roche, **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel**, s.187.

[170] **A.e.**, s.187.

[171] **A.e.**, s.220.

[172] Gary Shapiro, “Hegel's Dialectic of Artistic Meaning”, s.31.

altını oyar (negatif biçimde nesneleştirir). Buradaki olumsuzlama hem nesnelere hem de öznenin kendisine yöneliktir. Dolayısıyla komedya basitçe özne ve nesneleri olumsuzlamakla kalmaz, öznenin bakış açısıyla nesnelerin kendisini ve dünyadaki hallerini de yansıtır.[173]

Sonuç olarak komedyada kendinin negatif nesneleştirilmesi pozitif bir amaca hizmet etmektedir. Öznenin kendisini çözülmeye uğratması, yıkımdan zafere ulaşmasıyla, kendisiyle yeniden uzlaşması ve kendi karşıtıyla bütünleşmesiyle sonuçlanmaktadır.[174] Öznelliğin gelişimi eylemdeki çelişkilerin üstesinden gelinmesi ve toplumsal yapıya ışık tutan nesnelliğin açığa çıkarılmasıyla birlikte temsil edilir. Eski Komedya'da öznelliğin nesnel kurgusu sahne üzerinde dünyanın bir minyatürünü sergiler. Öznenin kendine yönelik negatif nesneleştirmesi, nesnel bir dünya temsili içerisinde özneyi açığa çıkarmaktadır.[175] Hegel'e göre komedide bireylerin kendilerine ilişkin bağımsızlık iddiaları kendi iç ve dış bağımlılıkları tarafından boşa çıkarılmaktadır.[176] Özne, mutlak bağımsızlık yanılsamasından uzaklaşarak kendini aynı zamanda nesne olarak görebilmelidir. Aksi halde bireyin iç dünyasından uzaklaşamayacağı, kendine ve topluma mesafe koyamayacağı için komedi aşırı duygulu olana kaçacaktır. Hegel'e göre bireyin iç dünyasını açığa çıkarmak isteyen sahici komedinin, dış dünya tarafından nasıl nesne kılındığını görebilmesi gerekmektedir.[177] Dolayısıyla öznenin öznelliği toplumsal koşulların nesnelliğiyle birlikte üretilir ve sahici komedi bu durumu açığa çıkarır.

Hegel'e göre özne nesne özdeşliği ve özne merkezli bakış arasındaki fark 'nesnel komedi' ve 'öznel komedi' ayrımını beraberinde getirmektedir. Hegel, İngiliz romancısı Laurence Sterne'ın *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı* ve Alman yazar T.G. Von Hippel'in metinlerini neredeyse her konuya dair 'bireysel bakış' sunduğu için öznel komedi biçiminde ifade eder. Antik Yunan epigramları ise insanın kendi

---

[173] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", s.57.
[174] Rodolphe Gasché, **Self-dissolving Seriousness: On the Comic in the Hegelian Conception of Tragedy**, s.50.
[175] Russell Ford, **Tragedy, Comedy, Parody: From Hegel to Klossowski**, Diacritics , Spring, 2005, Vol. 35, No. 1, s.28.
[176] Hegel, **Estetik 1,** s.191.
[177] Hegel, **Estetik 2,** s.385.

tinsel anlamını fark etmesine, öznenin çözülmesine ve nesnel koşullarla yeniden bütünleşmesine vesile olduğu için nesnel komedidir.[178] Nesnel komedi için öznenin nesneyle 'içten' yakınlaşması, dolayısıyla kendini de nesne olarak görebilmesi gerekir. Burada zorunlu olan öznenin kendinden çıkıp nesneye dalması, bütünüyle nesneye adanması ve nesnesini içeriği olarak tutan tinin bir iç hareketi olmasıdır.[179]

Hegel, modern dönemin karakter anlayışı ile klasik dönemin *ethos*unu birbirinden ayırmaktadır. Yunanlıların evrensel etik değerleri taşıyan toplumsal yapıyla birlikte karakteri tanımladığı fikrindedir. Modern dönemdeyse karakter toplumsal yapıdan bağımsız olarak var olabilmektedir. Hegel'e göre Shakespeare ve onun daha zayıf bir takipçisi olan Moliere'de görülen becerikli karakterizasyon ve eğlenceli entrikaların ustaca inşası Aristophanes'in vardığı noktaya ulaşamaz.[180] Çünkü özne nesne özdeşliği bozulmuş, toplumsal yapı ve başkasıyla ilişkiden yoksun olan karakter bağımsızlık içerisinde ele alınmıştır. Klasik dönemde seyirci 'karakterle birlikte' kendisine de gülerken modern dönemde sadece 'karaktere' gülmektedir. Hegel'e göre bu durumda kahkahalarımız saf değildir, bir tür 'kötülük' içerir.[181] Çünkü kendimizi karakterden ayrıştırıp ona yukarıdan bakarak karaktere güleriz. Ancak komedinin esas gücü öznenin kendindeki nesnelliği fark etmesi, kendi hatalarını kapsayarak aşmasından gelmektedir.[182] Bu fikirden yola çıkan Hegel, komediyi diğer edebi türlerle ilişki bir yerde konumlandırarak modern romanlar, ironi ve satir gibi türler üzerinden açıklamaya çalışır.

1.11. Hegel'in İroni ve Satirle İlişkili Olarak Komediyi Konumlandırdığı Yer

Hegel, ironi ve satiri komediyle ilişki içinde olan edebi türler olarak görmektedir. Özellikle *Estetik*'te bu iki türü komediyle birlikte ele alır. Ona göre ironi,

---

[178] Lydia L. Moland, "Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor", s.23.
[179] Hegel, **Estetik 2**, s.394.
[180] Martin Donougho, "Hegelian Comedy", s.206.
[181] Stephen C. Law, **a.g.e.**, s.122.
[182] Hegel, nesnel ve öznel komediyle ilişkili olarak komik (das Komische) ve gülüncü de (das Lächerliche) birbirinden ayırır. Buna göre komikte öznellik, toplumsal gerçeklik karşısında hataya sürüklenerek çözülmeye uğratılmaktadır. Böylesi bir hata kendine karşıtlıktır, bireyin kendini negatif olarak nesneleştirmesidir. Buna karşı görünüşle sahici gerçeklik arasındaki her karşıtlık gülünç olabilir. William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, s.274.

sonunda kendi yıkımına neden olan mutlak bir eleştiri, satir ise kendi gerçekleriyle çelişen toplumsal yapıya karşı sitem ve saldırıyla biçimlenir. Ancak her ikisinde de 'öznel komedi'de gördüğümüz birey merkezli tek boyutlu tutum ve yüzeysellik söz konusudur. Ömer Albayrak, *Romantizm Okulu*'nun önsözünde Hegel'in komediyi ironiden ayırmasının temel nedeninin öznellik olduğunu vurgular. Komedi, toplumsal yapı tarafından yüceltilen değerlerin aslında boş olduğunu ortaya koyarken özgürlük ve adalet vurgusuyla ciddi bir tutum takınır. İroniyse bu ayrımı yapmayıp özne dışında her şeyi boş görmektedir.[183] İronik özne hiçbir şeyi ciddiye almayıp ciddiye alırmış gibi görünür. Komik özne ise hiçbir şeyi ciddiye almıyormuş gibi görünürken asıl ciddi olanın ne olduğunu bilir, onu görmeyenin düştüğü komik durumu da acımasızca gösterir.[184]

Hegel'e göre ironi en üstün ve en iyi olan şeyde hiçbir şeyin bulunmadığı fikrini merkeze almaktadır. Karakterler ve eylemler başta olmak üzere her şeyi çelişki içerisinde yansıtır. Buna karşılık komedi, kendi kendini yok eden şeyin özünde geçersiz olduğunu söyleyerek bir bağlam açığa çıkarır. Karakter ve etik değer arasındaki özne nesne çelişkisi ve tüm farklılıklar oyunun sonunda kapsanarak aşılmakta, mutlu birliğe ulaşılmaktadır. Buna karşılık ironide bütün anlamların altı oyulduğu için mutlak negatif bakış hakimdir. Hegel'e göre ironik ve komik arasındaki ayrım, yok edilen şeyin içeriğidir. Komedi bağlamı muhafaza ederken ironi yok eder.[185]

Hegel, edebi tür olarak ironiyi, romantik dönemdeki sanatçının yaşadığı yabancılaşmayla birlikte açıklar. Dönemin toplumsal koşullarıyla ilişkili olarak romantik sanatçı her şeye karşı mesafeli ve eleştireldir. Onun ironisi kendi kopukluğunu, herhangi bir içerikten uzak durmaya ve o içeriği eleştirmeye yönelik arzusunu dışavurmuştur.[186] Klasik dönemde kendi biçimine tam uygun olan içerik romantik dönemle birlikte yeniden ayrıştırılır. Romantik ironinin geldiği son noktada

[183] Heinrich Heine, **Romantizm Okulu**, çev. Ömer Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s.26.
[184] Heinrich Heine, **Romantizm Okulu,** s.27.
[185] Stephen C. Law, **Hegel and the Spirit of Comedy**, s.124.
[186] Beiser, **Hegel**, s.382.

tüm formlar terk edilmiştir. İroni kendinin temsilinde kendini metalaştırır. Eser kendisiyle çeliştiği ve kendi kendini yıktığı için aslında kendisi hakkında ironiktir.[187] Hegel, 1820-21 seminerlerinde mizahta ve komedide "sanat öz yıkıma ilerler" diye belirtirken sanatın kendisi hakkında konuşmaya, meta temsil üretmeye başladığına dikkat çeker.[188] Bu düzlemde sanat kendi biçiminin bile altını oyarken aslında kendinin farkında olan yeni bir sanat formunu açığa çıkarmaktadır.

Hegel'e göre edebi tür olan satir, Roma döneminde toplumsal bozulmayla birlikte bir eleştiri kurumu olarak açığa çıkmıştır. Tragedyalardan sonra sahnelenen satir oyunları ve komedyalardan farklı olarak dramatik bir eser değil, düzyazı ve konuşma/söylev biçimindedir. Hegel, satire örnek olarak Horatius'un *Saturalar* ve *Mektuplar*'ını gösterir. Sonraki bölümde üzerinde duracağımız Roma edebi satiri, kendi zamanında toplumu yıkıma götüren törelerin canlı bir resmini çizmektedir. Ancak Hegel için bu edebi tür, sadece kötüyü gülünç kılmakla yetinen, incelikli ve kültürlü ama şiirsel olmayan bir neşelilik halidir.[189]

Hegel'e göre komedi ile satir arasındaki en büyük ayrım birey ve toplum arasında kurulan ilişkide gözlemlenir. Eski Komedya, özne nesne özdeşliğiyle hareket ettiği için kendisini de nesne kılıp olumsuzlarken satir, öznel bakışla kendi durduğu yeri mutlak doğru olarak konumlandırmaktadır. Hegel'e göre satir *"bilincini gerçekleştiremeyen soylu bir tin, erdemli bir yürek, tutkulu bir infial, keskinlik ve ince bir nüktedanlıkla önünde duran varoluşa karşıt bir tutum alır, kendi soyut erdem ve hakikat idesiyle çelişen dünyaya öfkelenip küser veya dalga geçer."*[190] Soylu öznellik ile yoz dışsallık arasında mutlak bir karşıtlık ve çelişki açığa çıkarılmaktadır. Satir, mevcut düzenle çelişen ve düzeni karşısına alan kendi sabit ilkelerine gereksinim duymaktadır. Kendisini bozuk düzende soylu kalan bir bilgelik olarak görür ve yalnız kendisine, kendi gerçeklerine bağlıdır.

[187] Hegel, **Estetik 1**, s.67.
[188] Stephan Houlgate, "Hegel ve Sanatın 'Son'u", s.642.
[189] Hegel, **Estetik 2**, s.282.
[190] **A.e.**, s.280.

Bu yaklaşımla satir ve Eski Komedya arasında ortaklık kurmak mümkündür. Eski Komedya'da da gerçeklik, iyi olan ve hakiki olan karşısında çürümüşlük içinde tasvir edilmektedir. Toplumsal yapıdaki hiyerarşinin temsilcisi olan ve saygı duyulması gereken karakterlerin aptal ve yetersiz olarak gösterilmesi dönemin toplumsal çöküşünü ifade eder.[191] Özne, mevcut toplumsal yapı karşısında memnuniyet duymadığı için buna karşı düşmanca tavır almaktadır. Ancak satirde sanatçı öfkeye kapılmışken *"Aristophanes kendi zamanının gerçekliğinin en özsel alanları ile ilgili olarak komedya sanatını öfkeden uzak, saf ve iç açıcı bir neşe içinde kullanmıştır."*[192] Eski Komedya'nın kutlamayla biten sonu, korku ve acımaya izin vermeyen renkli atmosferi, kendisiyle alay edebiliyor oluşu 'iç açıcı neşelilik hali' ifadeleridir. Satirin aksine öfkeden uzak duruşu toplumsal yapıyı nesnel biçimde görebilmesine imkan tanımaktadır. Tanrıların, yöneticilerin, hakimlerin ve saygı duyulması gereken babaların 'aslında olmadıkları gibi' gösterilip alay konusu edilmesi, toplumun kim olduğunu ve kimlerden oluştuğunu anlamaya yöneliktir.[193] Bu açıdan bakıldığında Yunan komedyasında toplumsal kimlik açısından kendilik bilinci dolayımlı olarak açığa çıkarılır. Yunanlılar kendilerini 'aslında olmadıkları' bir biçimde göstererek kim olduklarını masaya yatırırlar.

Eski Komedya'nın ironi ve satir gibi türlerden farklılaşan yönü, döneminin toplumsal gerçekliği karşısında nesnel bir tavır alarak kendilik bilincini açığa çıkarmasıdır. Aristophanes yaşadığı toplumu kendilik bilinciyle birbirine bağlı olarak betimler ve seyirciyi de bunun bir parçası olmaya davet eder.[194] Modern dönemdeyse değişen toplumsal yapıyla birlikte farklı bir kendilik bilinci açığa çıkar ancak bireyin başkalarıyla olan bağlılığı sürmeye devam etmektedir. Dolayısıyla kendilik bilinci herhangi bir döneme mahsus, statik bir şey değildir. Komedi ise bu değişkenliğe bağlı olarak kendi döneminin tarihsel koşullarıyla biçimlenen statik kurumsal yapılara karşıt bir yerden biçimlenir.[195] Sonuç olarak her dönemde komedinin, zamanın toplumsal

[191] Andrew Huddleston, **Hegel on Comedy: Theodicy, Social Criticism, and the 'Supreme Task' of Art**, British Journal of Aesthetics Vol. 54, April 2014, s.236.
[192] Hegel, **Estetik 2**, s.277.
[193] Terry Pinkard, **The Society of Reason**, s.248.
[194] Andrew Huddleston, **Hegel on Comedy: Theodicy, Social Criticism, and the 'Supreme Task' of Art**, s.237.
[195] William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, s.22.

yapısına bağlı olarak biçimsel değişkenlik göstereceğini ve bu bağlamda farklı kendilik bilinçleri açığa çıkacağını söylemek mümkündür. Ancak kendilik bilinçleri toplumsallık ve bedensellik üzerinden üretildiği için temelde ortak bir yaklaşım sergilemektedir. Bu çalışmada Hegel'den farklı olarak Yeni Komedya, Shakespeare ve Moliere, satir ve fars gelenekleri üzerinden ele alınacaktır. Antik, klasik ve modern dönemlerdeki farklı metinlere Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla yaklaşılacaktır.

1.12.Sonuç: Hegelci Sistemde Kendilik Bilinci ve Komedi

Hegel'in *Fenomenoloji*'de ortaya koyduğu sistemde kendilik bilincinin tinselliğe yükselebilmesi için bilincin kendi hatalarının farkına varabilmesi gerekir. Algı aşamasına yükseldiğinde duyusal kesinliğin, anlama yetisinde algının ve kendilik bilincinde bilinç şeklinin yanlışları görülür. Doğal bilinç felsefi bilince yükselirken her aşamada kendisini olumsuzlamakta, kendi eksikliğini kapsayarak aşmakta ve sonunda mutlağa ulaşmaktadır. Bireyin ancak başkalarıyla ilişki içerisinde kendilik bilincine ulaşabileceği bu döngüsel sistemde başarısızlık belki de en temel durumdur. Birey kendisinin 'tam bağımsız özne' olduğunu düşünürken aslında başkalarına 'tam bağımlı nesne' olduğunu fark eder. Bilinç daima hataya sürüklenerek kendi eksikliğinin farkına bir başkasında varır. Kendi varlığına yönelik mutlak farkındalık kazanılabilmesi için mutlak ötekilik deneyimlenmelidir.[196] Hegelci sistemde özne, kendisini önce bedeninin sonra toplumun nesnesi olarak kurgular. İçsel ve dışsal koşullardan bağımsız olunduğu düşüncesi artık söz konusu değildir. Hegelci döngüsel sistem, kendisini mutlak öteki olarak gören özne-nesnelerin birbirlerine bağlanmasıyla tamamlanır. Hegel'in *Fenomenoloji*'yi bir 'imgeler galerisi' olarak adlandırdığını aktaran William Desmond, bu ifade yerine 'postürler galerisi'ni kullanmayı tercih eder.[197] Bilinç sürdürdüğü yolculuk boyunca her seferinde kendini mutlak olarak görünüşe çıkaran sahte duruşlar, yapay pozlar açığa çıkarır.

Hegel'in *Fenomenoloji*'de bilincin aşamaları için yanlış anlamalar üzerine kurduğu yolculuk sonu gelmeyen bir komediye benzemektedir.[198] Bilincin yükseldiği her katmanla birlikte kendinden emin tavır takınması, aslında olduğu yer ile olduğunu

[196] William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, s.286.
[197] William Desmond, **a.g.e.**, s.282.
[198] Gillian Rose, **The Comedy of Hegel and the Trauerspiel of Modern Philosophy**, s.18.

düşündüğü yer, görünüşü ile varlığı arasındaki çelişki komedi karakterinin eylemlerinin arkasında maddi bir gerekçe olmadığı durumu (*subject* ile *substance* arasındaki ayrım) hatırlatmaktadır. Bu çalışmada komedide karakter üretimi, bilincin serüveninden yola çıkılarak değerlendirilecektir. Duyusal kesinlikten kendilik bilincine kadar farklı bilinç şekilleri karakterler üzerinden gösterilecektir. Kendiliğin metinlerde bu biçimde temsil edilmesiyle yazar ve okurun, kendinin aynı zamanda öteki olduğunu ve kendindeki ötekiyi görebilmesi mümkündür. Satir ve fars geleneklerinde bedensel ve toplumsal açıdan karakter üretimini incelerken bilinç şekillerinin temsil biçimleri üzerine örnekler verilecektir.

Andrew Huddleston'a göre Hegel'in komedi yaklaşımını onun sistemi içerisinde okumak sanatın 'yüce misyonunu' anlamamıza yardımcı olmaktadır: Komedinin üstün amacı kahramanın özgür öznelliğini idealize etmektir.[199] Her ne kadar negatif biçimde nesneleştirilmiş olsa da karakterin içi boşaltılmış toplumsal yapı karşısındaki yıkıcı tutumu ve tuhaf isteklerini gerçekleştirebilmesi bireyselliğin en uç noktasıdır. Komedi, Hegel için etik açıdan oldukça önemli olan özgürlüğün canlı ve duyusal bir görüntüsünü sunar. İdealize edilmiş bu sunum, mevcut toplumsal kurum ve yaşam biçimlerine yöneltilen eleştiriyle büyük ölçüde uyumludur. Eski Komedya'da karakterin amaçlarındaki saçmalığın hem oyun kişileri hem de seyirciler tarafından farkında olunması özgürlük ifadesi olarak kendilik bilincidir. Gerçekte olduğu yer ile olmak istediği yer arasındaki çelişkiye rağmen karakterin amaçlarını gerçekleştirmesi, özgür öznelliği idealize etmek anlamına gelmektedir. Aristophanes aptallıktaki mutlak özgürlüğü bir eğlence olarak sahneler. Karakterin amaçlarının saçma olmasının nedeni toplumsal yapının taleplerinin anlamsızlığıdır. Eski Komedya özgür öznellik ile *polis* arasındaki çatışma ve çelişkiyi açığa çıkarır.[200] Bir tarafta bireyin saçmalık içinde sunulan idealize edilmiş öznelliği diğer tarafta toplumsal yapının kuralları abartılı biçimde yer almaktadır. İnsanın bedensel ve toplumsal varlığı bir çelişki temelinde görünür kılınır.

---

[199] Andrew Huddleston, **Hegel on Comedy: Theodicy, Social Criticism, and the 'Supreme Task' of Art**, s.233.
[200] William Desmond, **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, s.321.

Komedi, öznelliğin olumsuzlayıcı gücününden, nesnelliği kapsayarak aşmasından beslenir. M. W. Roche'un ifadesiyle komedide öznelerarasılık deneyimi, öznenin çelişkilerini aşarak ve kendindeki nesneyi açığa çıkararak nesnel dünyaya, evrensele ulaşmasını barındırır.[201] Kendilik bilincinde olan komedi karakteri oyun sonunda evrensel bilinçten ve nesnellikten kopuk değildir. Bireyselliğin en uç biçimi evrensel olanla buluşur ve Hegelci döngüsel sistem tamamlanır. Bilincin duyusal kesinlikten tinsel bilince uzanan yolculuğu ile komedi karakterinin kendini nesneleştirmekten öznerlerasılığa ve bireysel/tikel olandan evrensel/tümel olana yolculuğu aynı döngüsel hareketle gerçekleşmektedir.

Tinin Fenomenolojisi insanın kendine yönelik farkındalığını din, sanat, siyaset, felsefe gibi alanlarda üretilen eserler üzerinden, bilincin bu alanlardaki yansımalarına odaklanarak açıklamaya çalışır. Tini üreten bireyler hem doğal ve bedensel hem de toplumsal bilinç varlıkları olarak bir bütünün parçalarıdır. *"Sanatçı eseri aracılığıyla sadece kendinin farkında değildir, aynı zamanda tüm tarihin ve doğanın tini onun aracılığıyla kendinin farkında olur."*[202] Sanatçı bir taraftan doğrudan malzemeye dahildir. Öznel düşünceler yoluyla mutlak bağımsızlık fikrinin altını oyar ve kendisini nesne kılar. Tarihin ve doğanın oluşturduğu bütünün organik parçasıdır. Eser dolayımıyla sanatçının ait olduğu tarihe, topluma, doğaya, bilince ve bedene dair kendilik bilinci üretilir. Diğer taraftan sanatçı eser aracılığıyla en başta kendi verili biyolojik varlığının, sonrasında bireysellikten çıkarak evrensele ulaşan toplumsal yapı karşısındaki öznelliğinin nasıl kurgulandığını fark eder.

Komedide bedensel ve toplumsal varlık olarak insanın kendilik bilinci, nihai olarak oyuncu seyirci ilişkisinde görülmektedir. Tragedyadan hemen sonra gelen komedide (diyalektiğin üçüncü anı Hegel'de her zaman kendine dönüş anı olduğu için)[203] özne tragedya maskesini çıkarır ve maskenin altında kendi yüzünü görür. Tragedyada toplumsal yapının dayattığı biçimde davrandığı için özgür olmayan özne, maskeler düştüğünde bakışını kendine çevirir ve kendine dışsal ve zorunlu sanıp boyun

[201] Mark William Roche, **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel**, s.288.
[202] Beiser, **Hegel**, s.373.
[203] Stoacılık-Kuşkuculuk-Mutsuz Bilinç ve Sembolik-Klasik-Romantik Sanat'ta da soyuttan somuta, nesneden öznenin kendisine dönüş söz konusudur.

eğdiği gücün aslında kendi gücü olduğunu görür. Az önce tragedya olarak adlandırılan durum şimdi ona komedi olarak görünmektedir.[204] Oyuncu ve seyirci, sahne dolayımıyla bedensel ve toplumsal varlığını içi boş ve anlamsız biçimde gördüğü için bu durumu gülmeyle karşılar. Komedinin açığa çıkardığı gülme tepkisi, seyirci ve oyuncunun kendi varlığının farkına varmasının işaretidir. Saf benlik, çıplak beden olarak oradadırlar ve karakter dolayımıyla eşitlenmişlerdir. Felsefenin kavramlarla ulaştığı mutlak, yani 'doğrunun töz olduğu kadar özne olduğu'nun bilgisi komedide gülme jestiyle karşılanır. Seyirci oyuncu arasında ulaşılan özne nesne özdeşliği ve öznelerarasılık deneyimi, bilincin kendini tanıdığı fenomenolojik yolculuk aynılaşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ni açmaya, metinde geliştirilen kendilik bilinci kavramını ve Hegel'in komedi yorumunu tartışmaya çalıştık. Hegel, Eski Komedya ve oyunculuk performansı üzerinden bir komedi okuması yaptı ve satiri ayrı bir edebi tür olarak ele aldı. Bu çalışmada ise komediye satir ve fars gelenekleri üzerinden bakılacak, yazar-metin-okur ilişkisi üzerinden bir model geliştirilmeye çalışılacaktır. Hegel'in oyuncu seyirci ilişkisiyle vardığı özne nesne özdeşliğine, metin dolayımıyla yazar ve okur arasında kurulacak ilişkiyle varılmaya çalışılacaktır. Sadece Eski Komedya'ya odaklanmaktan ziyade komedi metinlerine yönelik daha geniş bir okuma yapılması hedeflenmektedir. Bu nedenle ikinci bölümde komedi için Hegelci okumaya fırsat verdiğini düşündüğümüz satir ve fars geleneklerine odaklanacağız.

[204] Heinrich Heine, **Romantizm Okulu**, s.26.

2.KOMEDİDE SATİR ve FARS GELENEKLERİ

Birinci bölümde *Fenomenoloji*'yi açarak Hegel'in Eski Komedya'daki oyunculuk performansları üzerinden şekillenen komedi yaklaşımını yorumlamaya çalıştık. Hegel, *Estetik* derslerinde de komediyi ironi, satir gibi edebi türlerle birlikte ele almış, karakter merkezli modern komediyi 'öznel komedi' ifadesiyle açıklamıştır. Hegel'in Aristophanes'te gördüğü komedi anlayışı kendisini de nesneleştiren, toplumsal yapıyla ilişki içinde ve nesnel olan öznelliği açığa çıkaran bir yaklaşım taşır. Bu çalışmada Hegel'den farklı olarak Yeni Komedya, Shakespeare ve Moliere'de karakterle birlikte toplumun da nesneleştirildiğini, dolayısıyla kendilik bilinci yaklaşımının ortaya çıkarılabileceğini iddia edeceğiz. Özellikle oyun incelemesinde antik, klasik ve modern dönemlerdeki satir ve fars metinlerinde karakter üretimi üzerinden bilincin katmanlarını göstermeye çalışacağız.

Hegel, sadece ayrıntılardan yola çıkarak bütünü göremeyeceğimizi, ayrıntının değerinin bütünle olan ilişkisinde olduğunu ifade eder.[205] Ayrıntılar bütünün ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Satir ve fars, içinde çok fazla ayrıntı barındıran komediyi bütünsel bir yerden görmemizi sağlayabilir çünkü bu iki gelenek Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla ilişkili biçimde insanın bedensel ve toplumsal varlığı üzerinden kurgulanmaktadır. Aristophanes'ten günümüze satir geleneği toplumsal yapıdaki çelişkileri karşısına almış, insanın toplumsal boyutunu öne çıkarmıştır. Menandros'tan günümüze fars geleneği ise insanın bedensel ihtiyaçları üzerinden hareket etmiştir. Hegel'in bedensel ve toplumsal olanı, doğal ve etik özlerle ilişkili biçimde aile ve devlet üzerinden açıklamasına paralel biçimde fars büyük oranda aileyi, satir ise devleti (toplumsal yapıyı) merkezine alır. İnsanın doğduğu andan itibaren aileyle olan zorunluluk ilişkisi *kendinde* olanla bağlantılıdır. Toplumsal yapı

[205] Hegel, **Felsefe Tarihi,** s.27.

karşısındaki mücadelesi ise *kendi için* yaptıklarıdır. Ancak Hegel'de bedensellik ve toplumsallık karşılıklı olarak birbirini üretmektedir. İnsanın *kendinde* olan varlığı ve *kendi için* varlığıyla diyalektik ilişki içerisindedir. Dolayısıyla satir ve fars geleneklerinde de bedensellik ve toplumsallık birbirini üretir. Bu bölümde üst başlıkta komediyi açıkladıktan sonra satir ve fars geleneklerini Hegel'in kendilik bilinci kavramı ışığında değerlendireceğiz.

2.1. Tanım Sorunu

Platon'dan günümüze kadar komedi üzerine yapılan yorumlar, komedi başlığı altına alınan eserler birbirinden son derece farklı olduğu için bu alanda genel geçer tanımlar getirebilmek oldukça zor görünmektedir. J.W. Hokenson'a göre komedi üzerine yapılan çalışmalar hiçbir zaman analitik söylemin parçası olmamış, diyalojik bir süreçle gelişim göstermiştir. Komedi tartışmaları rasyonel neden sonuç zinciriyle ilerleyen doğrusal bir süreçten ziyade döngüsel bir hareket olarak ele alınmalıdır. Birbirine karşıt görüşler kendi durdukları yerden doğru olup birbirine ayna tutmaktadır.[206] Komedi teorisini tek bir noktadan hareketle karakterize etmektense tarih boyunca ayrıştırılmış dönüm noktalarını bir araya getirmek daha derin bir uzlaşım sağlayacaktır. Hokenson, *The Idea of Comedy*'de komedi teorisyenlerini edebiyat çevirmenlerine benzetir çünkü her biri farkında olmadan kendi zamanının normatif gelenekleri ve ilkelerine göre metinleri eğip bükmektedir.

Horatius, Cicero, Donatus ve Terenteus gibi Roma düşünürleri komediyi etik ve toplumsal bir bakış açısı ve eğitim misyonuyla incelemişlerdir. Rönesans ve Neo-klasik dönem düşünürleri eğitim ve ahlaki misyonu eleyip toplumsal bozukluklarla ince alayı komediye dahil etmişlerdir. 18. yy.'da ise toplumsal norm düşüncesi baskın olsa da Lessing ile komedinin tek bir norm üzerinden değil farklı normlarla şekillenmesi gerektiği ifade edilir. Romantik estetik akımın öncülerinden Schlegel de aynı fikri paylaşmaktadır. Yakın dönemde yaşayan Diderot *Rameau'nun Yeğeni*, Voltaire ise *Candide*'ye komik karakter ve toplumsal norm arasında görünüşte

[206] Jan Walsh Hokenson, **The Idea of Comedy: History, Theory, Critique,** Fairleigh Dickinson Univ Press, 2006, s.16.

kutupsal bir karşıtlık kurarak başlar ancak karşılıklı saygı ve sempati olmadan, konumların tersine çevrilmesiyle sonlandırır.[207] Tarihsel açıdan komedi yaklaşımlarının dönemin koşullarıyla ilişkili olarak farklılık ve hatta karşıtlık gösterebildiği bu örnekler üzerinden okunabilmektedir. Bugün yapılması gereken herhangi bir tarihsel dönemi homojen bir gelenek olarak ele alma tuzağına düşmeden bütünsel bir yaklaşım geliştirebilmektir.[208]

Komedi terimi pastoral ve romantik komedi, fars, satir, burlesk, pandomim gibi geleneksel türlerle birlikte; sitcom, stand up, karikatür, skeç, sessiz sinema gibi modern alt türler için de geçerli olabilmektedir. Böylesi bir karışıma tek tip tanım veya metodolojik yaklaşım uygulamak yetersiz kalacaktır çünkü komedi yapısal olduğu kadar eserin bazı kısımlarını ifade etmek için kullanılan bir niteliktir.[209] Andrew Stott da 'komedi' teriminin farklı ortamlarda kendini gösteren bir tür, bir ton ve bir dizi etkiyi eşit olarak ifade edebildiği kanısındadır. Bu durum komediyi hem tanımlanabilir yapısal niteliklere sahip bir edebi gelenek hem de diğer türler içindeki izole olayları veya pasajları tanımlamanın bir yolu olarak çok taraflı düşünmemizi gerektirecektir.[210]

Komediyi tanımlama konusundaki zorluğun önemli bir nedeni hem sanat eserlerini hem de sanatsal nitelik taşımayan gündelik etkinlikleri kapsıyor olmasıdır. Hegel'in ifadesiyle "sanatın sonu" olan komedi, kendi temsil niteliğini çözülmeye uğratır. Görünürde bir tür temsiliyet üretilse de sahne üzerinde farklı özellikler geliştiren, derinlikli bir karakter mevcut değildir; "kendiliğin gölgesi" söz konusudur. Toplumsal yapıyı temsil eden maske sahnede yer alır ancak oyuncu bu maskeyi indirerek kendi bedensel varlığını açığa çıkarır. Sahne üzerinde karakter olarak değil, doğal 'kendi' olarak mevcuttur. Dolayısıyla komedi; sanat ile hayat ve toplumsallık ile bedensellik arasında konumlandığı için dramatik eserleri veya herhangi bir anlatısı olmayan performansları, estetik değeri olan işleri veya gündelik hayattaki deneyimleri barındırabilir. Performans olarak komedinin sahne dışında patlak verdiği sayısız an

[207] Jan Walsh Hokenson, **a.g.e.**, s.38.
[208] Jan Walsh Hokenson, **a.g.e.** s.65.
[209] Andrew Stott, **Comedy The New Critical Idiom**, s.1.
[210] **A.e.,** s.2.

vardır; insanlar esprili anekdotlar anlatır, şakalar yapar, komik yürüyüşlerle abartılı oyunlar oynar.[211] Komedi tüm bu farklılıkları aynı başlık altında bir araya getirebildiği için hem sanatın hem de hayatın içindedir ancak bütünüyle ne sanata ne de hayata aittir. Hangi perspektiften olursa olsun ölçüm onu dönüştürdüğü veya yok ettiği için 'belirsizlik ilkesi' olarak adlandırılabilecek bir kurala tabidir.[212] Bu ifadeyle komedide kesinliğin erozyona uğratıldığı vurgulanmaktadır. Aynı eser satirik, ironik veya grotesk olabilir. Parodi, alegori veya karikatür etiketi alabilir. Komedi türündeki hiçbir anlatı tek başına bunlardan biriyle özdeşleştirilemez ancak süreklilik içindeki kombinasyonlarıyla tanımlanabilir. Örneğin *Don Kişot* grotesk mi, ironik mi, satirik mi? Bir Ortaçağ parodisi mi, şövalye karikatürü mü? Yoksa bu seçeneklerin hepsi doğru mu? Ya da *Kral Übü* sadece bir Macbeth parodisi mi yoksa hem grotesk hem de satir mi? Komedinin heterojen tutumları genellikle tek bir komedi unsuru olarak esere dahil olur.[213] Farklı komik biçimler bir araya gelerek tek bir eseri oluşturmaktadır.

Komedidenin çok sesli ortamı, tanımlardan özgürleşme yönünde bir tavır takınır. Komedi, genel geçer ve totolojik bir tanımdansa çok yönlü olaylar dizisi olarak ele alınmalıdır; tıpkı dil gibi çoğul, tamamlanmamış, bağlama göre şekillenen bir metinlerarasılıktır.[214] Eric Weitz komedi ortamının kendi içinde barındırdığı türsel çeşitliliği açıklamak için komediyi bir kitabevine benzetir. Büyük bir mağaza olan komedi türünde klasik romanlar, şiir kitapları, çocuk kitapları gibi bir kitabevinde olması gereken temel ürünler yer alır. Bu temel ürünler satir, fars, romantik ve absürt komedi gibi akla ilk gelen alt türlerdir. Ancak bu büyük kitabevinde aynı zamanda konser bileti, CD, fincan, hediyelik eşya gibi kitap dışında farklı ürünler de satılmaktadır. Dolayısıyla komedi türü kendi içinde karikatür, skeç, şaka, dil oyunları, stand up, slapstik ve komik yürüyüş gibi dramatik olmayan alt türleri ve farklı komik biçimleri de barındırır.[215]

---

[211] Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction**, s.20.
[212] Scott Cutler Shershow, **Laughing Matters The Paradox of Comedy,** The University of Massachusetts Press, 1986, s.4.
[213] Agnes Heller, **The Immortal Comedy The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life,** Lexington Books, 2005, s.7.
[214] Andrew Stott, **Comedy The New Critical Idiom**, s.13.
[215] Eric Weitz, **The Cambridge Introduction to Comedy,** s.22.

Gündelik hayatın içinde ve edebiyat alanında yer alan komediler çalışmamızın dışında kalmaktadır. Burada komedi terimiyle büyük ölçekli ve hikayeleştirilmiş sahne performansları ile dramatik metinler ifade edilmektedir. Komedi, mizahın bireysel şaka düzeyinde kullandığı komik teknikleri dramatik hale getirmenin daha karmaşık biçimlerini oluşturur.[216] Mizah, küçük ölçekli ve hikayeleştirilmemiş durumları bireysel şaka biçiminde kullanırken komedi, farklı komik tekniklerle bir anlatı kurmaktadır. Etimolojik olarak bakıldığında da mizahın 'komik' anlamına geldiği görülecektir. Mizah kelimesi köken olarak mizacı normlardan farklılaşan demektir ve mizahın büyük kısmı bir ihlal ya da sapma sorunudur.[217] Bergson'a göre de komik; toplumsal bir imgenin, alışkanlığın veya uzlaşımın bozulmasıdır.[218] Bu ihlal ve uzlaşımın bozulması, insanın toplumsal ve bedensel varlığıyla ilişkili biçimde okunmalıdır. Komedide insanın kendi varlığını içi boş ve anlamsız biçimde gözler önüne sermesi, kendilik bilinci yaklaşımıdır. Oyuncu ve seyirci, kendisini bir başkasında gördüğü için hem kendisine hem de sahneye güler. Komik olanın mutlaka güldürmesi gerekmez ancak potansiyel olarak gülmeyi barındırmalıdır.[219] Buradaki gülme jesti, Hegel'in komedi yorumuyla ilişkili olarak kendilik bilinci yansıması biçiminde okunmalıdır.

Antik çağdan bu yana komedi, merkezi esasen anlatı olan farklı komik tekniklerin bir mizah yaklaşımıyla bir araya geldiği, temsil niteliğini aşan geniş kapsamlı bir deneyim olarak görülebilir. Daha sonra satir ve fars geleneklerini doğuran bu deneyimin kökleri Yunan ritüellerine uzanmaktadır.

2.1.1.Komedinin Kökeni Olarak Komos

Komedi veya antik dönemdeki ifade biçimiyle komedya, Yunanca *komos* ve *odia* kelimelerinin birleşiminden türemiştir: *Komos* durumunda söylenen şarkı. Tam olarak çevrilmesi pek mümkün olmayan *komos* sözcüğü çeşitli bağlamlarda resmi ve

[216] N.J. Lowe, Comedy: Definitions, Theories, History, **New Surveys in the Classics** , Volume 37: Comedy , 2007 , pp. 1 – 20, s.7.
[217] Tery Eagleton, **Mizah**, çev. Melih Pakdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, s.81.
[218] Bergson, **Gülme,** çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s.33.
[219] R.D.V. Glasgow, **Madness, Masks and Laughter: An Essay on Comedy**, s.4.

gayri resmi, dini ve seküler, kamusal ve özel anlamlarının yanı sıra törensel bir eğlence veya hareketli bir parti için kullanılabilecek gevşek bir terimdir.[220] *Komos* ifadesi ise *komazein*den (küfürlü şarkılar ve abartılı danslarla şarap tanrısı Dionysos'u onurlandırmaya giden sarhoş erkek güruhu) türemiştir.[221] *Komazein* topluluk halinde harekete geçen ciddiyetsiz yürüyüş alayıdır. Dionysosçu oldukları için dini niteliği vardır ancak dinsel değerleri ayaklar altına alırlar. Toplum tarafından kabul görmüş olmalarına rağmen yasaları çiğnerler. Böylesi bir kökenden gelen *komos,* şehvet ve vahşet içindeki erkek topluluğu olarak görülebilir. Yarı çıplak kostümleri, hayvan postları ve kadınsı giysilerden oluşmaktadır. Şarapla kendilerinden geçmişlerdir. Müzisyen ve dansçıların eğlendirici işlev gördüğü bu hareketli tören alayı, neşeli kutlamadan yabani şiddete kadar türlü davranışlar sergilemektedir.[222]

Komedinin böyle bir ruhtan doğup geliştiği düşünülürse kontrol edilmesi zor duyguları harekete geçirmekten zevk aldığı söylenebilir. Matthew Bevis'in ifadesiyle *"komedinin tohumları komos ise bu tür kaosa yönelebilir, cümbüş isyana dönüşebilir."*[223] Neşenin yanında vahşet, yaşamı yücelten cinselliğin yanında ölümcül şiddet bulunmaktadır. Eric Segal orgiastik *komos*un ahlakın çözülmesini temsil etmediğini öne sürer. Tam tersine ciddi ve onurlu olan bu topluluk dinsel büyüyü yoğunlaştırmak için farklı güçleri birleştirerek ilkel kaosu ve kozmik anarşinin şiddetli boşluğunu deneyimlemektedir.[224] *Komos* ahlaki çözülmeden ziyade insanın kültürel kimliğinden uzaklaştığı, doğanın bizzat kendisi olduğu bir tür sınır deneyim olarak görülmelidir.

Komedinin kökeni olan *komos* kelimesinin *komazein*den (cümbüş içindeki erkek alayı) değil *kome*den (köy kökenli) türediği yönünde farklı bir görüş daha bulunmaktadır. İlk olarak Aristoteles *komos*un kökeni olan *kome* ifadesini köylerde başıboş dolaşan oyuncuları aşağılamak için Dorların kullandığını söylemiştir.[225] Bu

---

[220] N.J. Lowe, **a.g.e.**, s.6.
[221] Carl Cerenyi, **Dionyos**, çev. Bahar Çetiner, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.295.
[222] Babetta Pütz, **Symposium and Komos in Aristophanes**, Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Text, 2007, s.121.
[223]Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction**, s.31.
[224] Eric Segal, **The Death of Comedy,** s.14.
[225] Aristoteles, **Poetika**, 1448b. Bu açıklamaya göre Attika lehçesinde kırsal yerleşkeleri ifade etmek için kullanılan *demos*, Dorlarda *kome*dir.

görüşe göre 'komedyenler' (*comoidoi*) şehirden atıldıktan sonra şarkı söyleyerek köylere gitmek zorunda kalan bir grup hayduttur. Uzaklaştırılmalarının nedeni konularının ya da davranışlarının -veya ikisi birden- şehirlileri rahatsız etmesidir. Antropolog Carl Kerenyi de komedi ile köy arasındaki ilişkinin altını çizer. Buna göre *komos*, kendilerine haksızlık eden varlıklı şehirlilerin evlerine geceleyin gidip alaycı şarkılarla intikam alan yoksul köylülerden oluşan yüzleri boyayla maskeli topluluktur.[226] Romalılar ise komedyadan damıttıkları *koma* ifadesiyle bu türün 'bir gece yaratığı' olduğunu ima etmektedirler: *Koma* (uyku) ve *oide* (şarkı).[227] Kentli zenginlere karşı yıkıcı alayın yapılabilmesi için en uygun vakit gece karanlığıdır. Dolayısıyla komedinin uyku haliyle, rüyalarla ve hipnozla olan benzerliği sınırsız özgürlük için uygun fırsatlar sunar.[228] Komosun saldırgan cümbüş ve köyle ilişkili anlamlarının yanı sıra gece ve karanlıkla olan yakınlığı da dikkat çekicidir. Kozmik anarşi, kaos ve ilkel şiddetten beslenerek kontrol edilmesi zor duyguları harekete geçirdiği şeklindeki düşünceyle birlikte okunabilir.

Dionysos adına yapılan dinsel şenliklerin tiyatro gösterilerine sahne olduğu erken dönemlerde *komos* alaylarının köylerde yarıştığı, farklı *komos* topluluklarının provalar yaparak seyirci karşısına çıktığı bilinmektedir.[229] Tragedyalarda korolar on iki kişiden oluşurken *komos* yarışmalarındaki topluluklar yirmi dört kişidir. Maskeleri doğal ve ağırbaşlı olmaktan ziyade karikatürümsü ve çirkindir. Karakterlerin kendilerine özgü bir şekilde donattığı falluslar tuhaf bir şekilde dolguludur.[230] Tragedyaların ardından sahnelenen, bir tür tragedya parodisi olan satir oyunlarından ayrı olarak *komos* yarışmaları M.Ö.486 yılında ilk kez kentte, Atina Şehri Dionysia festivalinde *komoidia* adlı bir tür olarak yarışmaya layık görülür.[231] Komedya her ne kadar köylerde doğup kendi formuna ulaşsa da sonunda kent gösterilerinin bir parçası olur. Sonuç olarak komedya köy kökenli de olsa *komazein*den de türese medeniyetle birlikte büyüyerek Eric Segal'in ifadesiyle *"komeden kente doğru ilerler."*[232]

[226] Carl Cerenyi, **Dionysos**, s.296.
[227] Eric Segal, **The Death of Comedy**, s.1.
[228] **A.e**., s.4.
[229] Stephan Halliwell, **Greek Laughter,** Cambridge University Press, 2008, s.194.
[230] N.J. Lowe, Comedy: **Definitions, Theories, History**, s.6.
[231] **A.e.,** s.5.
[232] Eric Segal, **The Death of Comedy**, s.105.

Dionysos festivalleriyle birlikte kent kültürünün parçası olan *komos* kökenli komedya, zaman içerisinde satir ve fars gelenekleri dahil olmak üzere birçok alt türü açığa çıkarır.

2.1.2.Satir ve Fars Gelenekleri ile Eski ve Yeni Komedya İlişkisi

Satir ve fars ile Eski ve Yeni Komedya arasında keskin bir ayrım yapmak, bu geleneklerin ortak bir kaynaktan, *komos* etkinliklerinden doğup geliştiklerinin gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. Örneğin Jan Walsh Hokenson komedyanın esasen satirik ve popülist gelenekle şekillendiğini ifade ederek keskin bir ayrıma gider. Ona göre toplumsal normları onaylayan Menandrosçu formdan saf bir şenlik dünyası olarak Ortaçağ karnavalına kadar popülist tipoloji toplumsal çatışmadan uzaktır. Satirik tipoloji ise aksine toplumsal çatışmayı esas alır. [233] *On Radical Comedy* adlı çalışmada da Yeni Komedya ile başlatılan Konvansiyonel Komedya'nın toplumsal yasaları dayatarak aykırılıkları törpülediği ifade edilir. Eski Komedya ile başlatılan Radikal Komedya ise konvansiyonel olanın normalleştirme etkisini etkisizleştirmektedir.[234] Bu iki yaklaşım Eski Komedya'yı satir, Yeni Komedya'yı fars ile ilişkilendirerek ilkini salt toplumsal meseleler, ikincisini ise insanın bedensel ihtiyaçları üzerinden konumlandırır. Ancak Eski ve Yeni Komedya'da insanın toplumsal ve bedensel varlığı, Hegel'in kendilik bilinci kavramına uygun biçimde diyalektik ilişkiyle açığa çıkarılmaktadır.

Yeni Komedya'nın toplumsal meselelerden uzak durarak 'saf şenlik dünyası' arayışında olduğu veya toplumsal normları yeniden ürettiği iddiası tartışmaya açıktır. Örneğin Plautus'la sahneye çıkan kölelerin dinleyicilere sık sık hitap etmesi, onların bizden biri olduğu anlamına gelmektedir.[235] Oyunların sonunda kölelerin özgürlüğünü kazanması ve kadınların çatışmanın kazanan tarafında olması Yeni Komedya'nın da toplumsal çatışmalardan beslendiğinin, dönemin genel geçer normlarını yeniden üretmenin aksine dönüştürdüğünün kanıtıdır. *Buğday Kurdu*'nda genelevde çalışan

[233] Jan Walsh Hokenson, **The Idea of Comedy: History, Theory, Critique**, s.165.
[234] Martin Patrick Sheehan Aiken, **On Radical Comedy,** PHD, University of Virginia, 2009, s.63.
[235] Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction,** s.73.

köle Phaedromus oyunun sonunda sevdiği adamla evlenip özgürlüğünü kazanır. *İkizler*'in sonunda ise kardeşler birbirini köle Messenio'nun yardımıyla bulduğu için azad edilir. Plautus, egemen sınıfın alt sınıf köleler tarafından kurban edilmesini dramatize etmektedir. *Çömlek*'te altınları saklayan köle, bir efendi olan Euclio ile alay eder. Dolayısıyla Romalı seyircilerin kölenin küstahlık ve yaramazlıklarına rağmen cezasız kalmasını izlemekten 'özel bir zevk' aldığını söylemek mümkündür.[236]

Eski Komedya ise sadece toplumsal meseleleri dert edinmemiş, aynı zamanda saf bir şenlik dünyası arayışında olmuştur. Oyunlardaki neşeli atmosferin, mutlu son ve kutsal evlilikle yapılan şölenlerin yanı sıra koronun sahneye girişi ve çıkışı (*parados* ve *exodos*) gibi *komos* etkinlikleri buna örnek gösterilebilir. Eski Komedya'daki ritüel sunumlarda müzik, dans, şarap ve cinsellikle birlikte saf bir şenlik dünyası öne çıkarılmaktadır. Ayrıca bu tür *komos* etkinlikleri Eski Komedya'da sahne üzerinde yer alırken Yeni Komedya'da gösteri başlamadan önce sahne arkasında gerçekleşir.[237] Plautus'un *Merkatör*'ünde oyun yazarının vekili olarak tayin edilen aşçı, Eski Komedya'daki yemek sahnelerine benzeyen şölenle ilgili metatiyatral betimlemelerde bulunur. Oyunda dramatik aksiyon kesilir ve ritüel sunuma yakın bir temsil gerçekleşir. Dolayısıyla *komodoumenoi*nin Roma'da daha büyük bir gelenek içinde yerini aldığını söylemek mümkündür.[238]

Eski Komedya'daki *parabasis* bölümü de Yeni Komedya'da yeni bir bağlam kazanmaktadır. Terenteus, *Kayınvalide*'nin prologunda önceki sahneleme girişimlerine gönderme yaparak tiyatroya rakip ip cambazlarının, dövüşçülerin ve gladyatörlerin seyircilerin dikkatini dağıttığı ve ilgisini çektiği için rahatsız olduğunu dile getirmektedir.[239] Yazar olarak içinde bulunduğu kötü durumu oyuncunun şikayetçi olduğu *prolog*larla, neredeyse *parabasis* biçiminde seyirciye anlatır. Terenteus, Aristophanes gibi kötü muamele görmüş bir sanatçı imajı

[236] Scott Cutler Shershow, **Laughing Matters The Paradox of Comedy**, s.50.
[237] Eric Segal, **The Death of Comedy,** s.130.
[238] Jennifer L. Ferriss-Hill, **Roman Satire and the Old Comic Tradition Comic Tradition**, Cambridge University Press, 2015, s.228.
[239] Catherina Keane, "Defining the Art of Blame: Classical Satire", Ed. Ruben Quintero, **A Companion to Literature Satire**, Blackwell Publishing, 2007, s.39.

geliştirmektedir.[240] Eserini takdir edebilmek için ciddi düşünce gerektiğini öne sürer ve ciddiyetle dinlenmeyi talep eder. Seyirciye *parabasis*te sunulan tanı koyma seçiminin aynısı sunulur: Kendinizi ya yetkin eleştirmenler ya da nankör ve anlayışsız ahmaklar olarak kanıtlayın! [241] Yazar ve seyirci arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Seyircinin eleştirmen olarak otoritesi, oyun yazarı olarak Terenteus'un otoritesini desteklemektedir.

Komos etkinliklerinden doğup gelişen komedyada 'saf bir şenlik dünyası' arayışı ile bedensellik; 'toplumsal meselelerin' dert edilmesiyle toplumsallık açığa çıkarılmaktadır. Eski ve Yeni Komedya ile başlayan satir ve fars gelenekleri F. Conford'a göre de aynı ritüel kaynaktan türer: Satir ölüme ve kısırlığa yönelik kızgınlığı ifade ederken fars müstehcenliğin ve cinsellikle irrasyonel durumun kutlanışı olarak gösterilir.[242] Tematik olarak Aristophanes'in *Lysistrata*'sında komedinin doğadaki ritimle açıklandığı bu teori gözlemlenebilir. Hayatın düşmanı (Atina ve Sparta arasındaki savaş) satir tarafından kovulurken, hayatın destekleyicisi (cinsellik) fars zevkleriyle desteklenir.

Satir ve fars nitelikleri Moliere'de de benzer biçimde bir aradadır. Örneğin *Tartüf*'teki eylem akışı, Moliere'in Fransa'da Cizvit işgali olarak gördükleridir. Moliere yerel bir bağlamı, Yeni Komedya ve farsa uygun olay örgüsü ve karakterle ulusal ve politik bir bağlama dönüştürmüştür.[243] Satirin gülmeyi kınama ile birleştiren yaklaşımı ve farsın neşeli kahkahaları bir araya getirilmektedir. İlk tıbbi oyunu, *Hekim Uçtu* geleneksel tek perdelik bir fars olarak tasarlanmasına rağmen sonraki eserlerindeki tekrarlanacak birçok satirik özellik sunmaktadır: Kara sevdadan muzdarip bir hasta, kılık değiştirmiş bir uşak olan doktor, biraz dışkı edebiyatı yapan

---

[240] Aristophanes, *Eşekarıları* oyununda *Bulutlar* komedyası beğenilmediği için şikayet eder: "*Dionysos'un tapınağına yüz sürerek, Yeminler ediyor ki bugüne dek sizler, O dizelerden iyisini duymadınız komedyada. Yüzünüz kızarmalı anlamadığınız için o zaman."* Bkz. **Eşekarıları**, s.89. *Bulutlar'*da da kaba rakipleri tarafından haksız yere mağlup edilerek mücadeleden çekildiğini söyler. Bkz. **Bulutlar**, s.28 *Kömürcüler'*de ise: "*şairimiz hiç övmedi kendini seyircilere, ama düşmanları iftiralar yağdırdı ona"* ifadelerini kullanır. Bkz. **Kömürcüler**, s.57.

[241] Catherina Keane, "Defining the Art of Blame: Classical Satire", s.40.

[242] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi türler,** s.46.

[243] Andrew Calder, **Moliere the Theory and Practice of Comedy,** s.158.

bir mizah anlayışı ve doktorların rüşvetçiliğine gönderme yapılır.[244] Moliere'de toplumsal yapı eleştirildiği için satir, kalıp karakterler ve yanlış anlaşılmalarla fars özellikleri bir araya getirilmekte; kınama ve gülme, kızgınlık ve neşe iç içe geçirilmektedir.

Satir ve fars geleneği arasındaki yakın ilişkiyi Shakespeare'de de gözlemlemek mümkündür. Shakespeare Yunan ritüel kalıbını, Yeni Komedya tekniklerini ve Saturnalia festivalini anımsatan kılık değiştirme, hiyerarşiyi ters yüz etme gibi temsillere yer vermektedir.[245] Örneğin *Bir Yaz Gecesi Rüyası* toplumsal hiyerarşileri ters yüz eden kılık değiştirmelerle Saturnalia ile ilişkilenirken, olay örgüsü tekniği açısından Yeni Komedya kalıplarını kullanılır. Ancak oyunun sonunda aşıkların evlenmesiyle Eski Komedya'daki kutsal evlilik ritüelini çağrıştıran bir şölen düzenlemektedir. *Nasıl Hoşunuza Giderse* ise olay örgüsü açısından fars tekniğini kullansa da merkezde aşıkların birbirini bulması değil, etik değerler ve toplumsal yapı tartışıldığı için satir geleneğine yakınlaşmaktadır.

Gilbert Highet'e göre hemen her satirde farsın bazı unsurları bulunmaktadır. Ciddi törenleri müstehcen alay ve saygısız ifadelerle bozan, renkli kıyafetlerle, maskelerle ve kılık değişiklikleriyle fars, satire oldukça yakındır.[246] Aristophanes'in hakaret ve alayları fallik ritüeller ve fars ile aynı yapının parçasını oluşturur. *The Anatomy of Satire*'de satirin yakın akrabaları olarak bir tarafta taşlama (*lampoon*) ve hakaret (*invective*) diğer tarafta ise komedi ve fars gösterilir. İlk ikisi nefretle doludur ve sadece yok etmeyi, son ikisi ise eğlence ve takdir edilmeyi ister. Satir bu ikisini bir araya getirerek kahkaha ve hakaret yoluyla deliliği tedavi etmek ve kötülüğü cezalandırmak niyetindedir; ancak bunu gerçekleştiremezse, budalalıkla alay etmek ve kötülüğü acı bir aşağılamaya maruz bırakmakla yetinir.[247]

Satir ve fars gelenekleri birçok komik tekniği uyarlayarak farklı türlere temas etmektedir. Bu nedenle kimi kuramcılar fars için tür yerine ton veya yöntem ifadesini

[244] **A.e.,** s.124.
[245] Nortoph Frye, **The Argument of Comedy**, Henry the Fourth Parts I and II, Routledge, 1986, s.11.
[246] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, Princeton University Press, 1972, s.154.
[247] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.156.

kullanmayı tercih eder. Farsa bir tiyatro figürü, bakış açısı veya yöntem açısından bakan bu yaklaşım, gösteri statüsünü kaybettirmediği farsı edebi sanatın alanına yerleştirir. [248] Buna göre dışarıdan türsel ve biçimsel bir çerçeve oluşturmaktansa eserin barındırdığı ton ve anlara odaklanmak gerekir. Aynı biçimde satiri eserdeki bir 'an' veya bir 'vurgu' biçiminde açıklamak mümkündür. Felsefi incelemeler, şarkılar, operalar, video klipler, görsel sanatlar ve politik konuşmalar dahil olmak üzere birçok eserde satirik bir dönüş, bir 'an' veya alt tema söz konusudur.[249] Buradaki satirik vurgusu, genel geçer bir tanımdan ziyade eserlerdeki karakteristik benzerliklerin geliştirilmesine katkı sunmaktadır. Çünkü satir, uzun zamandır ilişkilendirildiği mizah gibi özcü bir tanıma uygun değildir.[250] Her satir eserinde bir miktar fars ve her fars eserinde bir miktar satir bulunmaktadır.

Satir ve fars geleneklerini Hegel'in kendilik bilinci kavramından yola çıkarak iki konvansiyon biçiminde görebilmek için "Bu oyun ne hakkında?" sorusu bir anahtar olabilir.[251] Esas olarak insanın bedensel ihtiyaçları ve aile ilişkileriyle bağlantılıysa bu bir farstır; oysa siyasi, tarihsel veya dini fikirlerle ilgiliyse, önemi bireysel olmaktan ziyade toplumsal ve sembolikse satire yakındır. Bir oyuna önceden kabul edilen yargılardan ziyade oyunun konusuna, genel tonuna ve atmosferine ilişkin bir değerlendirmeyle yaklaşılmalıdır. Hegel'in kendilik bilinci kavramı da oyunların satir veya fars geleneklerine dahil edilmesine katkı sunacaktır.

2.2. Satir Geleneği

Satir geleneği ifadesiyle ele alacağımız komedya konvansiyonu, Yunan satir oyunlarından daha çok Roma edebi satiriyle ilişkilidir. Tragedyalardan sonra sahnelenen satir oyunları, genel olarak toplumsal yapıdaki çelişkilerden uzak durmaktadır. Oyunlarda esasen tragedyalar ve mitoloji parodileştirilir. Örneğin

[248] Robert C. Stephenson, "Farce As Method", **The Tulane Drama Review**, Vol. 5, No. 2 (Dec., 1960), pp. 85-93 The MIT Press, s.91.
[249] Conal Condren, "Satire and Definition", **International Juornal of Humour**, 25(4): 375 – 399, 2010, s.394.
[250] Conal Condren, "Satire and Definition", s.396.
[251] Barbara Cannings, **Towards a Definition of Farce as a Literary "Genre"**, The Modern Language Review , Oct., 1961, Vol. 56, No. 4 (Oct., 1961), pp. 558-560, Modern Humanities Research Association, s.558.

Euripides'in satir oyunu *Kyklops*'ta (M.Ö. 440) Odyseus, adamlarıyla birlikte tutsak edildikleri mağaradan kurtulmak için tek gözlü canavar Kyklops'u sarhoş edip gözlerini oyar. Homeros'un *Odessia*'sının parodisi olan bu oyunda Dionysosçu bilge Silenos, Zeus, Apollon ve oğlu Kyklops'la alay edilmektedir.[252] Satir oyunlarında tragedyalarda yüceltilen kahramanların küçük düşürülmesi amaçlanır. Ancak kendilik bilinci kavramından yola çıkılırsa satir geleneği, bireysel alaydan ziyade toplumsal yapıyı ele almalı, Hegel'in ifadesiyle 'öznel komedi'den ziyade 'nesnel komedi' olabilmelidir. Yunan satir oyunlarından ziyade Roma edebi satiri bu yapıya daha uygun görünmektedir.

2.2.1.Satirin Kökeni

Edebi açıdan satir, Roma döneminde bir tür şiir biçimiyle ilişkilendirilmektedir. Quintus Ennius tarafından açığa çıkarılan bu tür, edebi biçimini Gaius Lucillus ile kazandıktan sonra dört yüzyıl boyunca farklı periyotlarda Horatius, Perseus ve Juvenal tarafından farklı yaklaşımlarla geliştirilir.[253] Lucillius (M.Ö. 2. yüzyılın sonları) metinlerinde politik görüşünü açık yüreklilikle doğrudan ifade eder. Horatius (M.Ö. 65-8) ile Lucillius'un agrasif tonu yumuşatılır ve Roma özgürlük tanrıçası Libertas'ın temel erdemleri vurgulanır.[254] Perseus (M.Ö. 34-62); Stoacılık etkisiyle erdem, denge ve orta yol üzerinde durur ancak satirlerinde alaycı bir üslup geliştirir. Juvenal (M.S. 2. yüzyılın başları); epik ve tragedya ile rekabet etmeye çalışarak satirin kapsamını genişletir. Mutlak monarşi altında bir satiristin konuşması çok tehlikeli olmasına rağmen öncekilerin dokunamadığı, ahlak dışı kusurları ele alır.[255] Juvenal'den sonra Latince başka satiristlerin şiirleri bilinse de bu çalışmalar neredeyse tamamen yok olmuştur. Juvenal ve Perseus 'gülmenin nefretle karıştığı' daha sert bir tonu tercih ederken Horatius'un temsil ettiği akım ağır başlı bir tutum takınarak 'doğru davranış'ı vurgular.[256]

---

[252] Euripides, **Kyklops**, çev. Ari Çokana, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.
[253] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.41-42
[254] Llewelyn Morgan, "Satire", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature**, Blackwell Publishing, 2005, s.178.
[255] Catherine Keane, **Figuring Genre Roman Satire**, Oxford University Press, 2006, s.4.
[256] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler,** s.177.

Satirde esasen saldırgan ve hoşgörülü olmak üzere iki temel yaklaşım bulunmaktadır. Birincisi her ne kadar cahil de olsa insanlardan hoşlanır, hakikati gülümseyerek anlatarak Horatius gibi yaraları nezaketle tedavi eder. İkincisi ise çoğu insandan nefret ederek onları hor görür. Yeryüzünde rezillik muzaffer olduğu için amacı tedavi etmek değil, Juvenal gibi yaralamak, cezalandırmak ve yok etmektir.[257] Lucian ve Juvenal satiri daha saldırgandır, Horatius ve Perseus ise erdem kavramına odaklanır. Roma edebi satirinde uzlaşmacı ve hoşgörülü ile saldırgan ve yırtıcı olmak üzere iki temel yaklaşım bulunmaktadır.

Satir terimi Yunanca ve Latince'de farklı biçimlerde kullanılmaktadır.[258] Yunanca'da yarı hayvan yarı insan biçimindeki mitolojik canavarlara işaret eden *sauturos* ve *satyr* kelimesinden türerken Latince'de *satura* ifadesi, ilk olarak Ennius'un yazdığı ulusal destan *Annales*'le birlikte açığa çıkmıştır.[259] *Satura* adını verdiği kısa şiirlerde gündelik yaşam deneyimlerinden bahseden Ennius, toplumsal yaşama ilişkin ahlak dersleri ve biraz da genel felsefi içerikler üretmiştir. Roma dönemindeki edebi satirin ölçü biçimi *Annales*'in geleneksel ölçüsü, metrik olarak altıgen şeklinde düzenlenmiş *hexameter*dir.[260] Truva'nın yıkılışı ve Roma'nın yükselişi gibi mitolojik ve tarihi konuları ele almak için kullanılan bu ölçü antik çağın en yüksek biçimidir.[261]

Roma satiri, ölçü biçimi kullanmasına rağmen edebi olduğuna karşı çıkmış ve bu şekilde büyük bir ün kazanmıştır.[262] Roma satirinin edebiyatı reddetmesinin temel nedeni biçim ve içerikte oldukça karmaşık bir tutum takınması ve gündelik yaşamı

[257] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.235.

[258] Rönesans döneminde satirin Yunan veya Roma ile bağlantısını kuranlar etimolojik bir noktadan hareket etmişlerdir: Petrus Nannius'e göre (1500–1557) kelimenin kökenindeki '*sat'* Yunanca'da Latince'ye göre çok daha nadir bulunmaktadır; Daniel Heinsius (1580–1655) ise '*Satira lanx*' olarak adlandırılan ve Yunan mitolojisindeki satirler tarafından taşınan kasenin Yunan kökenli olduğunu iddia etti. Tüm bunlardan Romalıların terimi kavramsal olarak icat ettiklerini, ancak kavramın kendisinin aslen Yunanca olduğu sonucuna varılabilir. Conal Condren, "Satire and Definition", s.380.

[259] Llewelyn Morgan, "Satire", s.174.

[260] Birçok Yunan ve Romalı tür satir olarak görülmesine rağmen antik çağda 'satir' etiketi Romalı şairler tarafından geliştirilen hexameter türüne atıfta bulunmaktadır. Ralph M. Rosen and Catherine C. Keane, "Greco-Roman Satirical Poetry", Ed. Thomas K. Hubbard, **A Companion to Greek and Roman Sexualities**, Blackwell Publishing, 2014, s.390.

[261] Catherine Keane, **Figuring Genre Roman Satire**, s.33.

[262] Llewelyn Morgan, "Satire", s.174.

merkezine almasıdır. Etimolojik açıdan ele alındığında satirin barındırdığı çeşitlilik kolaylıkla görülecektir çünkü satir, aynı zamanda sıradan ve edebi olmayan bir ifadedir. Satir teriminin kökeni olan *satura*, tarihin bir döneminde yerel tanrıça Satura'ya verilen 'doluluk' anlamındaki soyut bir isimdir ve cinsel çağrışımlarla birlikte 'farklı şeylerle dolu bir karışım' anlamına gelmektedir.[263] Satir ifadesi, dini ritüellerde kullanılan malzemenin bolluğu (*saturitas*) ve tanrılara sunulan tepsideki 'tıka basa dolup taşan' (*satura*) meyvelerden türemiştir. Bu yemeğin adı *Ianx satura*dır. Bir başka düşünceye göre de satir bir tür 'doldurulmuş' (*satura*) sosisle ilişkilidir.[264] Juvenal bu türün anlamına atıfta bulunurken satirlerini başka bir karışık yiyecek olan *farrago*, sığırlara verilen bir tahıl karışımıyla adlandırmaktadır.[265] Satirin Roma ırkını temsil edebilen, rozbif veya elmalı turta ile aynı çağrışımlara sahip bir yemek olduğu da düşünülmektedir.[266] Kelimenin bu anlamları Hegel'in terminolojisiyle bedensellikle ilişkili olarak okunabilir. Satir toplumsal yapıyı, insanın *kendi için* varlığını karşısına alırken bedensel olandan, insanın *kendinde* olan varlığından hareket eder.

Bu edebiyat biçiminde gündelik ve sıradan ancak diğer taraftan sanatsal bir kompozisyonda karışık meyve tabaklarına benzeyen bir temsil gerçekleşmektedir. Epik ve tragedyanın görkemli bakış açısı, komedi ve mimin sıradan ve kaba dünyası, Roma kültürünü oluşturan retorik, hukuk, din, gastronomi gibi yerli ve yabancı kurumlar satirin nesnesidir.[267] Satirik şair tema, hikaye, ton, parodi ve mecazi ifadenin ustalıklı sunumunu sağlar. Şiirler toplumsal yaşamın ahlaki ve kültürel yönleriyle alay eden birinci tekil şahıs konuşmacıya sahiptir.[268] Hegel'in ifadesiyle komedinin sanatın sonunu barındırması ve temsili çözüme uğratması Roma edebi satiri için de geçerlidir. Edebi satir, kullandığı ölçü biçimi ve edebi tekniklere rağmen kendi temsil niteliğinden vazgeçerek tıpkı komedi gibi insanın maddi varlığını açığa çıkarır.

---

[263] B. L. Ullman, "Satura and Satire", **Classical Philology,** Vol. 8, No. 2 (Apr., 1913), pp. 172-194, s.177.
[264] Llewelyn Morgan, "Satire", s.175.
[265] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.231.
[266] Llewelyn Morgan, "Satire", s.176.
[267] Catherine Keane, **Figuring Genre Roman Satire**, s.7.
[268] Catherina Keane, "Defining the Art of Blame: Classical Satire", s.31.

2.2.2. Roma Edebi Satiri Eski Komedya İlişkisi

Roma'da yazılı edebiyattan çok önce *saturae* ismi verilen varyete şovları biçiminde sahne performansları bulunmaktadır.[269] Bu gösteriler dramatik yapıdan yoksun olduğu için tam anlamıyla bir tiyatro olmasa da oyuncu ve seyircinin karşılaşmasına imkan tanır. Tiyatroyla olan bu yakınlığı nedeniyle Roma edebi satiri ve Eski Komedya arasında oldukça fazla ilişki kurulmaktadır. Edebi satirin, insan kusurlarına saldırmak için Eski Komedya'yı model alan bir Roma şiir türü olduğu ifade edilir.[270] Sadece *satura* terimiyle Roma edebi satirindeki akşam yemeği şiirlerini, Eski Komedya'daki yemek takıntısı ve mutlu sonla ilişkilendirebilmek mümkündür.[271] Bu nedenle satir geleneğinin kökenini, ona karakteristik özelliğini veren nitelikleri Eski Komedya etkisindeki Roma edebi satirinde aramak gerekir.[272]

Romalı satirist, "Dinleyin!" haykırışıyla cesurca öne çıkarak içinde bulunduğu toplumu dönemin sorunları hakkında düşünmeye davet ettiğinde Eski Komedya'daki koroyu ve oyun yazarını örnek almıştır.[273] *Parabasis* ile temsili sonlandırarak seyirci karşısına doğrudan çıkan yazar, toplumla öğreti ilişkisi kurarak Roma edebi satirine model olur. Örneğin *Kurbağalar* komedyasının 686–7. paragrafında *"kutsal koronun şehre asil şeyler önermek ve öğretmek için katılması doğrudur"* ifadesiyle nasihat verilirken koronun (dolayısıyla yazarın), toplumun öğretmeni rolünde olduğunu iddia eder.[274] Roma edebi satiri, Eski Komedya'daki *parabasis*in genişletilmiş hali olarak görülebilir. Birinci tekil şahıs üzerinden yapılan konuşma, toplumsal yapıya dönük eleştiri ve gündelik yaşam pratiklerine alaycı bir üslupla saldırılması doğrudan *parabasis*le ilişkilidir. Örneğin Horatius, satirlerindeki *parabasis* biçimindeki konuşmaların "*Latinceye dönüştürülmüş Eski Komedya ile dolu olduğunu"* öne

[269] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.212.
[270] Llewelyn Morgan, "Satire", s.175.
[271] Jennifer L. Ferriss-Hill, **Roman Satire and the Old Comic Tradition**, s.232.
[272] Eski Komedya metinlerinin Roma'da eksiksiz biçimde bulunduğuna dair kanıtlar mevcuttur. Ancak Roma döneminde Eski Komedya, sahnelenmekten ziyade edebi ve retorik çalışmanın bir parçası olarak okunacak bir referans kaynak haline gelmiştir. Örneğin Cicero erkek kardeşinin yazdığı son mektubu tarif ederken "Herkül tarafından hem ciddi hem de eğlenceli, Aristophanes tarzında" ifadesini kullanır. Jennifer L. Ferriss-Hill, **Roman Satire and the Old Comic Tradition**, S.38.
[273] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.29.
[274] R. Jennifer L. Ferriss-Hill, **Roman Satire and the Old Comic Tradition**, s.25.

sürmektedir.[275] *Saturalar*'da ise satirin; birer ölçü Yeni Komedya ve iambus, yarım ölçü felsefe ve bir buçuk ölçü Eski Komedya'dan oluştuğunu vurgular.[276] Horatius'un tarifi ortak bir kaynaktan, *komos* etkinliklerinden gelişen komedinin barındırdığı çeşitliliği de göstermektedir.

2.2.3.Satirik Taklit Modeli

Komedideki satir geleneğini açıklamak için Roma edebi satirine değinilmesinin nedeni, etimolojik bağlantıların yanında yazar ve okur ilişkisi, eğlence ve saldırganlık dengesi, öğretici ve eleştirel yaklaşımdır. Eski Komedya ve Aristophanes ise temsil biçimi açısından satir geleneğine model niteliğindedir. Kronolojik açıdan hatalı olsa da geleneğin temel özelliklerini açıklayabilmek için öncelikle Roma edebi satirine odaklanılmasının nedeni bu dönemde kendisini satir olarak tanımlayan ve satiri açıklayan birçok kaynak bulunmasıdır. Başta Aristophanes olmak üzere oyun yazarları ise kendisini satirist, eserlerini satir olarak tanımlamasa da oyunlarında temsili çözülmeye uğratan bir dramatik yapı kullanır. Bu bölümde 'satirik taklit' ifadesiyle Hegel'in yaklaşımıyla ilişkili biçimde sanatın sonunu da barındıran satir geleneğindeki oyunların temsil biçimi üzerinde durulacaktır.

Oğuz Cebeci, Eski Yunan tiyatrosunun Eski Komedya evresinde üretilmiş yapıtların satirik komedi olduğunu ifade eder.[277] Satir geleneği, farklı türler tarafından dolaylanmamış 'saf bir tür' değildir ancak Aristophanes, sonraki dönemlerde yazan satiristlerden çok daha açık ve işine odaklı bir sese sahiptir. Bu durum Aristophanes'in edebi ve türsel öz bilincinden kaynaklanmaktadır: Bir satirist olarak kendine gönderme yapan rolüne oyunbaz bir ilgi gösterir, ahlaki rehberliğine (iddia ettiği gibi) ihtiyaç duyan toplumda çalışmalarının didaktik önemine dikkat çeker.[278] Aristophanes'in satir geleneğinin en açık örneği olmasının başlıca nedenleri *parabasis* üzerinden açıkladığımız 'kendine gönderme yaptığı için temsili sonlandıran' dramatik dışı bir

[275] **A.e.,** s.10.
[276] **A.e.,** s.41.
[277] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler**, s.172.
[278] Ralph M. Rosen, **Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart.**, Social Research 79.1, 1-32 The Johns Hopkins University Press, 2012, s.5.

üslup kullanması ve toplumla ahlaki, felsefi ve politik konularda öğreti ilişkisi kurarken eğlenceden, alaydan ve neşeden taviz vermemesidir.

Aristophanes, satir geleneğinde temsil biçimi açısından model alınabilir çünkü 'mimetik temsil' ve 'satirik taklit' arasındaki ayrım Aristophanes'te önemli ölçüde açıktır. Mimetik temsilin temelini oluşturan illüzyon ve natüralizm Aristophanes'e göre ne gerekli ne de arzu edilen anlatı sınırlarıdır; dolayısıyla zaman, mekan, yanılsama ve hatta olasılık ve zorunluluk yasası coşkuyla kırılabilir.[279] Dramatik yapı, dramatik olmayan unsurlar barındırdığı için olay örgüsünün neden-sonuç zinciriyle inşa edilmesi zorunlu değildir. Esnek dramatik yapı farklı türlere, komik tekniklere ve mizah anlayışlarına imkan tanıdığı için kendine özgü bir temsil anlayışı açığa çıkmaktadır. Aristophanes'in kullandığı olay örgüsü yapısı ritüel kalıplardan ve P. Rau'nun ifadesiyle *paratragedya*dan model alınmış, komik üretimden doğan bilinçli bir hayal gücüne bağlı olmuştur.[280] Buradaki *paratragedya* ifadesiyle klasik satir oyunlarına referansla Eski Komedya'nın tragedya parodisi olma özelliğine dikkat çekilmektedir. Ancak satir geleneğindeki parodi tekniği farklı komik üretimlerden sadece birisidir. Bu gelenek tek bir anlatı perspektifinden yoksun olup genellikle hedef aldığı yerde eleştirel boşluklar açarak farklı türleri aramaktadır.[281]

Satirin etimolojik anlamı 'karışım' ve 'tıka basa doluluk', bu gelenekteki eserlerin barındırdığı alt tür ve komik teknik çeşitliliğinin anlaşılması açısından önemlidir. Satire model olan Eski Komedya'nın olay örgüsünde sıkı bir dramatik yapıdan ziyade nispeten yapılandırılmış doğaçlamalar bulunmaktadır.[282] Aristophanes'te slapstik, müstehcen şaka, skeç, koro şarkısı ve dansından oluşan gevşek bir olay örgüsü bulunmaktadır.[283] Eski Komedya çeşitli popüler gelenekleri (Dorian, Megara, geleneksel koro yapıları) bir araya getirerek bir tür 'epizodik vodvil'

[279] N. W. Lowe, **The Classical Plot and the Invention of Western Narrative**, Cambridge University Press, 2003, s.186.
[280] Charles A. Knight, **The Literature of Satire,** Cambridge University Press, New York, 2004, s.33-34.
[281] Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction**, s.184.
[282] Eric Segal, **The Death of Comedy**, s.34.
[283] Eric Weitz, **The Cambridge Introduction to Comedy**, s.42.

açığa çıkarmıştır. Dolayısıyla Eski Komedya'nın şiiri heterojendir; lir ve fallusun eşsiz karışımıyla incelik, uyumsuzluk ve kabalığın melodisi oluşturulur.[284]

Eski Komedya yazarları, tragedya yazarları gibi mitolojideki olay örgülerini dramatik bir forma dönüştürmemişlerdir. *"Komik bir olay örgüsü mitos değil logostur"* ifadesini sıklıkla kullanan Aristophanes, aslında oyunlarının hangi amaçla yazıldığını anlatır.[285] Aristophanes oyunlarında yazarın sesinin öne çıkması nedeniyle de mimetik taklit bozuma uğratılır. Aristophanes'in dünyasında iyi kurulu dramatik yapı veya eylemin taklidinin yerini 'komik fikir' almaktadır: Zor bir durumla karşılaşan kahraman kendisinden beklenilmeyecek fantastik bir fikir tasarladıktan sonra koroyu bunun işe yarar olduğuna ikna eder ve acımasız düşmanların üstesinden gelir. Örneğin *Kurbağalar*'da ölmüş bir şairi yeniden dünyaya getirmek için yeraltına inilir. *Barış*'ta barış tanrısını serbest bırakmak için bok böceğiyle tanrılar katına çıkılır. *Kuşlar*'da demokrasi arayışıyla bulutların üzerinde kuşlarla birlikte bir kent inşa edilir. Buradaki 'komik fikirlerin' tamamı toplumsal bir mesele üzerinden kurgulanmaktadır. Satir geleneği klasik ve modern dönemlerde de komik fikir üzerine dramatik yapı inşa eder. Örneğin Shakespeare'in *Fırtına*'sında Milano Düklüğü elinden alınan Prospero; kendisine tuzak kuranları bir adaya düşürür, büyülü güçleriyle kendisine haksızlık yapanları cezalandırır. Boris Vian'ın *Generallerin İkindi Kahvaltısı*'nda Başbakan, ülke ekonomisindeki üretim fazlasını dengelemek için generalden savaş yapmasını ister. Brecht'in bazı oyunlar için 'ön oyun' tasarlayarak bir fikir ortaya atması, dramatik eylemi bu fikir üzerinden esnek biçimde kurgulaması da 'komik fikir' yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir.

Satir geleneğinin dramatik etkisi, oyunun asıl konusunun taklit edilen eylem olmadığını seyircinin anlamasıyla yaratılır. Sahne üzerindeki eylem esasen dışarıdaki 'gerçek özneye' işaret etmektedir. Dolayısıyla satirde mimetik eylem üzerinden toplumsal eleştiri açığa çıkmaz, tersine toplumsal eleştiri üzerinden 'satirik taklit' gerçekleştirilir.[286] Komik fikirle şekillenen toplumsal eleştiri üzerinden dolaylı bir

[284] Eric Segal, **The Death of Comedy**, s.36.
[285] Eric Segal, **a.g.e.**, s.25.
[286] Charles A. Knight, **The Literature of Satire**, s.35.

eylem sahnelenmektedir. Bu nedenle satir görünüş ile gerçeklik arasındaki ayrımdan beslenir, çünkü taklit ettiği görünüş ile toplumsal gerçeklikler arasındaki ayrımları açığa çıkarmaktadır.[287] Brecht'in *Kafkas Tebeşir Daire*'sinde ise görünüşte savaşın ortasında ölüme terk edilen bir bebeğe sahiplenmeye çalışan emekçi Gruşa'nın hikayesi anlatılsa da gerçekte bütün bir sistem sorgulamakta, insanların maddi çıkarlar karşısında manevi değerleri nasıl yok sayabileceği gösterilmektedir. Moliere'in satirleri ise erdem ve gerçeklik arasındaki karşıtlığı çözülmemiş bir gerilim olarak açığa çıkarır.[288] *Tartüf*'te Orgon'un davranış biçimi (dini değerler uğruna maddiyattan vazgeçmesi) kendi ahlaki kodları açısından bakıldığında erdemlidir ancak gerçeklikte karşıtı bir durum söz konusudur; Tartuffe üzerinden toplumsal yapıdaki din sömürüsüne işaret edilir.

Sonuç olarak satir geleneğindeki temsil biçiminin esasen toplumsal ilişkiler üzerinden yapılandığını ve bu nedenle Hegel'in insanı toplumsal bir varlık olarak gören yaklaşımıyla ilişkilili biçimde okunabileceğini söylemek mümkündür. Komik bir fikir ile öne çıkarılan toplumsal eleştiri üzerinden bir taklit modeli kurgulanır. Bu yapı içinde dramatik dışı unsurlarla birlikte farklı komik teknikler, mizah anlayışları ve alt türler yer alır alır. Ancak satirin dramatik biçimi, toplumla kurduğu öğreti ilişkisinin yanında yeme, içme ve cinsellikle birlikte bedensel olana da vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla satir geleneğinde toplumsallık bedensel olanla birlikte üretilir.

2.2.4. Satir Geleneğinde Toplumsallık

Komedinin kökeninindeki *komos* etkinliklerinin satir geleneği üzerindeki en büyük etkisi 'ifade özgürlüğü' anlayışıdır. Toplumsal yapıya yönelik eleştiri 'gerçek' olanın ortaya çıkması için bir çaba ya da yüksek ahlaki standartları savunmaktan önce 'festival atmosferini' ve bu atmosferle bağlantılı 'konuşma özgürlüğü'nü ifade etmektedir.[289] Komik fikir üzerinden toplumsal yapının görünür kılınması veya taklit edilen eylem üzerinden 'dışarıdaki' özneye işaret edilmesi festival deneyiminin dolaylı

[287] Charles A. Knight, **a.g.e.**, s.37.
[288] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", s.100.
[289] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler**, s.173.

sonuçlarıdır. Satirik taklit açısından model olan Aristophanes, toplumsal yaşamdan izole edilmiş festival atmosferinin sunduğu konuşma özgürlüğüyle öne çıkar.[290] Toplum için doğru olduğunu düşündüğü gerçekleri ifade ederken politik, etik, dini ve hukuki yasalardan muaf bir zeminde yer alır.

Aristophanes'in *komos* etkinliklerine dayanan ifade özgürlüğü tutumunu Yunanlı kinik filozof Gaderalı Menippus'un[291] (MÖ. 3.yy.) huysuz ve doğrudan, hatta acımasızca dürüst yaklaşımıyla ilişkilendirmek mümkündür.[292] Dramatik olmayan ilk satir yazarı Menippus için *"ciddi konular hakkında şaka yapan adam"* sıfatı kullanışmıştır.[293] Aristophanes ve Menippus'un kuralları ve yasaları tanımadan toplum karşısına çıkabilmesinin nedeni satir geleneğinin Yunan ve Roma festivalleriyle ilişkisidir. Başta Mihail Bahtin olmak üzere birçok eleştirmen Roma Saturnalia ve Ortaçağ karnavalları gibi popüler festivallerin satiri doğurduğunu iddia etmişlerdir. Örneğin Matthew Hodgart'a göre *"karnavalın ve Saturnalia'nın özü, sorumsuzluğun anarşi noktasına kadar yüceltilmesidir"* ve bu tür şenlikli patlamalardan satire doğru ihlal dalgası akmıştır.[294] Satir geleneğinin festival deneyimiyle ilişkisi aynı zamanda bedenselliği öne çıkarmaktadır. Toplumsal normların, yasaların ve değerlerin ters yüz edildiği, hiyerarşilerin bozuma uğratıldığı festival deneyiminde yeme, içme ve cinsellik üzerinden insanın bedensel varlığı görünür kılınır.

Satirin toplumla kurduğu ilişki biçimi ciddi standartlar talep eden, sorumluluk sahibi eleştiriyle uyuşmaz.[295] Satirde ciddiyetsizlik ve alay, toplumsal yapıdaki çelişkilere yöneltilen eleştiriye rengini vermektedir. Dolayısıyla satir geleneğindeki

---

[290] Stephen Halliwell, "Aristophanic Satire", **The Yearbook of English Studies,** 1984, Vol. 14, Satire Special Number. Essays in Memory of Robert C. Elliott 1914-1981 (1984), pp. 6-20, s.16.

[291] Meneppian satirinde düzyazı nazımla, şarkılar masallar, mektuplar ve başka edebi türlerle iç içe kullanılır. Menippus'a ait günümüze kalan tek bilgi Varro'nun *Saturae Menippeae*'sinin fragmanları ve dolaylı aktarımlardır. Conal Condren, "Satire and Definition", s.383. Bu fragmanlar genel olarak eğitim ve felsefenin parodisi olma özelliği taşımaktadır. Suriyeli bir köle olmasına rağmen özgürlüğünü kazanmış ve Yunan şehri Tebai vatandaşı olmuştur. Yunan yerine Sami kökenli nesir parçaları ile karışık düzyazı olabilecek bir kalıp kullanmıştır. Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.91.

[292] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.36.

[293] Gilbert Highet, **a.g.e.,** s.212.

[294] Ruben Quintero, "Introduction: Understanding Satire", ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature,** Blackwell Publishing, 2005, s.6.

[295] Stephen Halliwell, "Aristophanic Satire", s.8.

ifade özgürlüğü, festival deneyimi ve fallik ritüellere dayalı müstehcenlik ve edepsizlikle birlikte okunmalıdır. Satir, etik açıdan yüksek ve temiz bir yolu savunurken uygunsuz ve bayağı bir dille konuşur.[296] Görünürde ahlak dersi veren satiristin ilgisi cinsel ihlalin kendisine yönelmiştir, asıl amacı şok etkisidir.

Satir geleneğinde cinsellik, fiziksel birleşmenin güzelliği veya ruhsal buluşmanın mutluluğu aracılığıyla değil; kabalık, çirkinlik ve bayağılık dolu 'kirli' bir dille bu dünyaya dahil olur. Satirde cinselliğin bayağı haline odaklanma eğilimi, politikanın ve toplumsal yapının çirkin ve gülünç kılınmasına benzer bir yaklaşımla paralellik göstermektedir. Öyle ki cinsellik politize olur ve sosyo-politika cinselleşir.[297] Satirde cinsellik, görünen ile gerçeklik arasındaki çelişkiyi öne çıkarmakta, esasen 'dışarıdaki' özneye işaret etmektedir. Örneğin Juvenal, Roma'daki patronaj sistemini büyük bir cinsel değiş tokuş olarak ifşa ederken cinselliğin gerçekte daha derin güç ilişkilerinin göstergeleri olduğunu öne sürmektedir.[298] Aristophanes'in *Kadın Mebuslar*'ında ise genç erkeklerin önce yaşlı kadınlarla, genç kadınların ise yaşlı erkeklerle birlikte olması şartı getirilerek cinsellik metaforu üzerinden toplumdaki ekonomik eşitsizliklere işaret edilmektedir.

Satir geleneğinde cinsellik, toplumsal açıdan barındırdığı dolaylı anlamların yanında saldırganlık ve şok etkisiyle birlikte ele alınmalıdır. Örneğin Aristophanes'in *Kurbağalar*'ındaki açılış sahnesinde cinsel imalar taşıyan bayağı şakalardan sonra bunlara tahammülü olmayan aşırı hassas kimselerin gitmesi gerektiği vurgulanır. Oyunda toplumsal açıdan son derece ciddi konular ele aldığı için oyunun başındaki cinsel imalar toplumsal konularla birlikte değerlendirilmelidir. *Kömürcüler*'de ise Dikaipolis aracılığıyla seyirciye "Doğru nedir?" sorusu yöneltilirken aynı zamanda "şok edici şeyler" (*deina*) olduğu ifade edilir.[299] Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununda tanrılara yardımcı olan kişinin sadece kentin orospusu Shen Te olması,

[296] Ralph M. Rosen and Catherine C. Keane, "Greco-Roman Satirical Poetryco Roman Satirical Poetry", s.382.
[297] Ralph M. Rosen and Catherine C. Keane, **a.g.e.**, s.382.
[298] **A.e.**, s.394.
[299] Ralph M. Rosen, "Comic Parrhêsia and the Paradoxes of Repression", In Olson, S. D. (Ed.), **Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson** (pp. 13-28), 2013, s.14.

ahlaki normlar göz önüne alındığında cinsellik üzerinden yaratılan şok etkisine başka bir örnektir. Satir geleneğinde 'komedi işlevi' biçiminde ortaya çıkan bir tür 'ciddiyet' olduğunun altı çizilmelidir. Yunanlılar bunun için *spoudaiogeloion* (ciddi-eğlenceli-komik) kavramını icat etmişlerdir.[300] Bu yaklaşım Aristophanes gibi komedi yazarlarının üsluptaki şok edici müstehcenlik ve sosyo-politik gündemin sorunları arasındaki paradoksu çözmeye çalıştıkları bir yoldur. Satir geleneğindeki toplumsallık anlayışı bu uç noktalar arasında farklı denge mekanizmaları kurmaya özen gösterir. Satir geleneği yeme ve içmenin yanında cinsellik gibi insanın bedensel varlığı üzerinden toplumsal yapıyla ilişkili anlamlar üretmektedir.

2.2.5. Satir Geleneğinde Mizah Anlayışı

Satiri salt ciddi olanın alanına yerleştirmek, tanımsal değerlendirmeden mizahı çıkarmak anlamına gelir. Satiri salt ciddi olmayanın alanına yerleştirmek ise mizahı merkeze alırken etik ve toplumsal eleştirinin gereksiz olduğunu varsayar.[301] Satirin mizah anlayışı ciddi ve ciddi olmayan arasındaki herhangi bir ayrımı açıkça ihlal eder ve gücünü ikisi arasında geçiş yapmaktan veya ikisini birleştirmekten alır. Satirde son derece ciddiyetle oluşturulan argümanın çerçevesi, türün alaycı eğlenme biçimiyle saldırısını gerçekleştirebilmesi için bir araç ve teknik olarak anlaşılmalıdır.[302] Dolayısıyla satir geleneğinde ciddiyetle birlikte didaktik ton öne çıksa da cinsellik ve alay sayesinde ciddiyetsizliğe ani geçiş söz konusudur. Oyunun konusu güncel siyaset olsa bile eserin bir komedi olduğu sürekli hatırlatılır. Komik biçimle komik içeriğin politik potansiyeli otomatik olarak azaltılmaktadır.[303]

Satir geleneğinde ciddiyet ve ciddiyetsizlik, toplumsallık ve bedensellik arasında bir denge durumu oluşturmalıdır. Ciddi ton, didaktik etki, saldırı ve nefret üzerinden toplumsallık fazlaca öne çıkarıldığında satir etkisini yitirir. Dolayısıyla sosyo-politik açıdan satiri kamusal alanda siyasi konuşma değil, komik siyasi konuşma

[300] Ralph M. Rosen, **Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart**, s.3.
[301] Conal Condren, "Satire and Definition", s.388.
[302] Stephen Halliwell, "Aristophanic Satire", s.18.
[303] Andrew Stot, **Comedy**, s.101.

olarak görmek gerekir. Bu temel ayrım, satirin siyasal iletişimden ziyade şakacı bir estetik nesne olarak ele alınması gerektiği anlamına gelmektedir. Önce sanatsal, sonra siyasal yönüyle anlaşılmalıdır.[304] Aristophanes gibi başarılı komik satiristler saldırgan ama sevecen bir mizah yaklaşımını tercih etmektedir. Sadece eğlendirmekten ziyade dava konusu olacak kadar rahatsızlık uyandırarak geniş kitlelerin ilgisini nasıl çekeceklerini, bu ince çizgide nasıl yürüyeceklerini öğrenmişlerdir.[305] Satir geleneği bu ince çizgiyi bedensellik vurgusuyla birlikte üretmektedir.

Eski Komedya ve Romalı satiristlerin aynı anda farklı teknikler uygularken tümünü birden kastetmeleri ve farklı ortamlar arasında salınıma fırsat veren mizah yaklaşımıdır.[306] Satirde ciddiyeti arındırarak tamamlayan mizah anlayışı hem toplumsal yapıya dönük saldırgan eleştiriye hem de bedensel olanı açığa çıkaran neşeli kahkahalara imkan tanır. Ahlaki davranış konusunda ders verir gibi göründüğü zamanlarda bile başarısı öncelikli olarak izleyiciyi eğlendirme yeteneğine bağlıdır.[307] Ancak Aristophanes, Horatius ve Persius ahlaki gerçeklikleri basitçe mizah perdesiyle örtmedikleri için mizahı, satirin bir parçası olarak ele almak gerekir.[308]

Satir geleneği, komik fikir üzerinden kurgulandığı için belli bir tür komik davranışı işaret eden bir konuşma olarak anlaşılmalıdır. Komik (ve ciddi olmayan) konuşma biçimi olarak satirin paradoksal doğası ciddi olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Bunun nedeni satirist kendisini 'toplum tarafından takdir edilmemiş' olsa da şehir için hayati önem taşıyan bir öğretmen rolünde konumlandırmasıdır.[309] Bu durum kuantum alanında ışığın hem dalga hem de parçacık olarak davranma biçimine benzer bir analojiye sahiptir. Satirin hem ciddi hem de ciddi olmayan biçiminde kabul edilebilmesi, onun etkisinin nasıl değerlendirileceği konusunda kafa karışıklığına

---

[304] James E. Caron, **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "truthiness" and Civic Engagement,** The Pennsylvania State University Press, 2021, s.52.
[305] Ralph M. Rosen, "Comic Parrhêsia and the Paradoxes of Repression", s.13.
[306] Jennifer L. Ferriss-Hill, Jennifer L. Ferriss-Hill, **Roman Satire and the Old Comic Tradition Comic Tradition,** s.36.
[307] Ralph M. Rosen and Catherine C. Keane, **Greco-Roman Satirical Poetryco Roman Satirical Poetry**, s.381.
[308] Jennifer L. Ferriss-Hill, Jennifer L. Ferriss-Hill, **a.g.e.,** s.133.
[309] **A.e.**, s.77.

neden olan bir paradokstur.[310] Satir, didaktik iddiaları ile eğlendirme ihtiyacı arasındaki çatışmadan kaynaklanan gerilimle ünlüdür ve bu şekilde etkili olabilir. Bir miktar didaktizm ve komedi olmadan var olamaz ancak satirin 'başarısı' daha çok ikincisine, yani komedi ve mizah yönüne bağlıdır.[311] Bu nedenle satir geleneği komedinin bir parçası olmuştur.

Satir geleneğinde hem ciddi hem de ciddi olmayanın ikili doğası genellikle gerçek olaylara, konulara ve insanlara atıfta bulunmaktadır. Satir toplumsal yapının değişimi konusundaki etik tutumunda kararlıdır ancak aynı zamanda sanatsal alay ve saçma olanın sembolik şiddetini komik tekniklerle kullanmaktan geri durmaz.[312] Satiristler ritüel palyaçoları ya da kraliyet soytarıları gibi toplumun bastırdığı veya gizlediklerini söyleme yetkisine sahip ayrıcalıklı konuşmacılar olarak görüldükleri için eleştiri ve hakaretle birlikte müstehcenliklerine izin verilir. Satir geleneğindeki mizah yaklaşımında toplumun hastalıklarının komik tekniklerle iyileştirmesi veya en azından hafifletmesi için tasarlanmış sembolik bir sahte saldırganlık sunulur.[313] Satirin hedef aldığı kişiler, kurbanla birlikte genellikle seyircilerdir. Satir her iki tarafı da cezalandırmayı amaçlarken düzeltmeye yönelik daha karmaşık bir 'savcılık' yaklaşımını temsil etmektedir.[314] Ancak satir geleneğinde böylesi bir savcılık yaklaşımı geliştirilirken kullanılacak argümanlar için makul bir temelden vazgeçilmesi gerekir. Yanlış olarak kabul ettiği bir ahlaki kodun normlarını ihlal etmek için diğer ahlaki öğretilerden de bağımsız olmalıdır.[315] Satir rasyonel bir yerde konumlanırsa veya taraflı bir öğretiyle şekillenirse eğlenceli olmaktan çıkacak, ciddi ve didaktik olmaya başlayarak 'toplumsal olumsuzlama' komedisine dönüşecektir.

---

[310] James E. Caron, **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "Truthiness" and Civic Engagement,** s.23.
[311] Ralph M. Rosen, **Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart,** s.5.
[312] James E. Caron, **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "Truthiness" and Civic Engagement,** s.22.
[313] **A.e**., s.25.
[314] **A.e.,** s.11.
[315] Charles A. Knight, **The Literature of Satire**, s.5.

M. W. Roche toplumsal olumsuzlama komedisini genellikle taraflı temalarla tanımlar.[316] Toplumsal olumsuzlama komedisinde asimetrik ilişkiler bütün bir toplumun baskın özelliği haline geldiği için tümüyle mesaj haline dönüşme ihtimali bulunmaktadır.[317] Satiristin bireysel düşüncesi öne çıktığı için Hegel'in ifadesiyle 'öznel komedi' yaklaşımı söz konusudur. Aristophanes'in *Bulutlar*'ında etik değerler açısından yozlaşmanın kaynağı olarak temsil edilen Sokrates'e karşı taraflı tutum buna örnek gösterilebilir. Sokrates'ten eğitim alan oğlu babasına el kaldırır. Oyunun sonunda Sokrates'in okulunu yakan baba Strepsiades'in ifadesi şöyledir: *"Sokrates yüzünden ilahları inkar ettiğim zaman deliymişim.*"[318] Oyunda Sokrates'in temsil ettiği sofistler etik açıdan 'kötü' oldukları, toplumu 'yanlış' davranışlara yönlendirdikleri ve bu nedenle oyunun sonunda cezalandırıldıkları için taraflı tutum ve ciddiyet, mizah ve ciddiyetsizliğin önüne geçmiştir. Ancak satir geleneğinin mizah anlayışı, ciddi ve ciddi olmayan arasında paradoksal bir ilişki kurarak toplumun nasıl olması gerektiği konusunda tarafını belli etmez. Satir dogmayı yıkmak için katkı sunsa da düzene alternatif getirmez.[319] Satir geleneğinde, olan ve olması gereken konumlar arasındaki ayrım derinleştirilmekte, toplumsal yapıyla ilişkili olarak saçma olanın üzerinde durulmaktadır. Satir, erdemli idealler ile yozlaşmış gerçeklik arasındaki boşluğu ortaya çıkarır.[320] Toplumsal yapıyla birlikte kendisini de nesneleştiren satir, farklı komik teknikleri bir araç olarak kullanmaktadır.

2.2.6.Satir Geleneğinde Komik Teknikler

Satirin sınırları komik biçimlerin bir teknik olarak kendisine uyarlanmasıyla genişlediği için oyunlar eklektik bir yapı kazanmaktadır. İroni, parodi, taşlama ve burlesk gibi komik biçimler satire bir teknik biçiminde uyarlanarak dahil olur. Satir üzerine çalışan kimseler, bu biçimlerin çoğunu satirin kendi içindeki alt türler, satirin saldırılarını yaparken kullandığı silahlar olarak görmelidir.[321] Ancak özellikle ironi ve

[316] Mark William Roche, **a.g.e.,** s.209.
[317] Mark William Roche, **a.g.e.,** s.286.
[318] Aristophanes, **Bulutlar**, s.70.
[319] Andrew Stott, **a.g.e.,** s.18.
[320] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", s.95.
[321] Charles A. Knight, **The Literature of Satire**, s.6.

parodinin satir geleneğinin temel nitelikleri olduğu söylenebilir. Çünkü ironi, çerçeve içine yerleştirilen 'dışarıdaki' özneyi yerinden ederken parodi, bu çerçevenin kendisini taklit etmektedir. İronik bakış toplumsal yapıya, yani içeriğe; parodik ödünç alma ise edebi biçime yöneliktir.[322] İroni ve parodi satirin temel nitelikleri olarak diğer komik tekniklerden ayrı biçimde ele alınacaktır.

Satir geleneğinde öne çıkan komik tekniklerden ilki, saldırı ve şok edicilikle ilişkili olarak *iambos* tekniğidir. Kişisel alayın yapıldığı bir şiir türünü belirten *iambik,* vezin dilinden türetilen Yunanca bir kelimedir. Ancak bu dönemdeki ölçülerden bağımsız olarak müstehcen ve küfürlü şiirlerde kullanılmıştır. M.Ö. 7. ve 6. yüzyıllarda Ege bölgesindeki Yunan şehir devletlerinde uygulanan şiir türlerinden biri olan *iambik*, esas olarak manzum kişisel tacizdir.[323] Eserleri sadece fragmanlar halinde kalsa da Paroslu Archilochus ve Efesli Hipponax antik çağ boyunca *iambik* türün ustaları kabul edilmiştir. Üslupları bilmece ve kinayeden açık müstehcenliğe kadar çeşitlilik gösterir.[324] Aristoteles'in *iambik* ve komik yazarların benzer eğilimlere sahip olduğu iddiası (Poetika 1449a2–4), türler arasındaki üslup ve yapı bağlantılarına dikkat çekmektedir.[325] *İambografi,* komedi ile aynı kökenden gelir. Öfkenin otantik biçimde ifade edilmesi değil, fallik ritüellerdeki müstehcen ifadelerden türeyen bir sanattır. Satir geleneği mizah anlayışıyla ilişkili biçimde komik teknik olarak bu sanatı kullanır.*"Bok"* ifadesiyle açılan *Kral Übü*'de *iambografi* tekniğinin modern bir örneğini görmek mümkündür. Küfür ve müstehcenlik, bedensellikle ilişkili biçimde toplumsal eleştiri açısından bir araç işlevi görmektedir.

İambos tekniğinden yararlanan Aristophanes, eleştiri ve saldırısını gerçekleştirirken açıkça ismini verdiği kişiler ve temsil ettiği kurumlar arasındaki belirsizlikten faydalanır. Aristophanes, bir yönetici olan Kleon'a *Atlılar*'da veya bir asker olan Lamakhus'a *Kömürcüler*'de atıfta bulunarak taklit edilen karakterin temsil

[322] **A.e**., s.7.
[323] Catherina Keane, "Defining the Art of Blame: Classical Satire", s.34.
[324] **A.e.**, s.35. Archilochus toplumsal ve politik sisteme saldırmaz ama özel aileye odaklanır. Simonides ise kadınları farklı hayvan türlerine benzeten şiirleriyle kadın düşmanı komik söylemin erken bir örneğidir.
[325] Catherina Keane, **a.g.e.,** s.36.

ettiği toplumsal konuma uygun bir maske kurgular. Ancak öte yandan görsel bir karikatür olan maske, eleştirinin hedefi olan gerçekliğe yakın olmalıdır.[326] Satirik kişileştirmede tüm bireylerin maskeyle temsil edilip edilmediği net değildir ancak her karakter, maske veya kostümle bir stereotipi açığa çıkarır. Örneğin *Thesmophoria*'da Agathon ve Kleisthenes'in feminen bir temsille sahneye çıkarılması bireysel benzerlikten ziyade stereotipik bir sunumdur. Aynı oyunda Euripides'in görünüşünde ise hiçbir satirik element yoktur, bireysel benzerliğin altı çizilmiştir. Aristophanes belirli özelliklere veya niteliklere odaklanmaktan ziyade gerçek bireyleri abartılı ve kolayca tanınabilir bir tipe dönüştürmektedir.[327] Böylelikle eleştiri hem kişisel hem de kurumsal saldırıya dönüşebilir. Eski Komedya'da bireyler ve temsil ettiği kurumlar arasındaki belirsizlik ilişkisi, satir geleneğinin kullandığı taşlama tekniğinin bir uzantısı olarak okunmalıdır. Örneğin Brecht'in *3. Riech'ın Korku ve Sefaleti* bu teknikten faydalanarak Hitler rejiminin toplumsal yapısına yönelik eleştiri geliştirmektedir.

Satir geleneğinin kullandığı komik teknik olan taşlama (lampoon), esasen kişiselleştirilmiş satirdir. Ancak eleştirinin toplumsal yapıdan ziyade doğrudan bireylere indirgenmesi satir niteliklerini sınırlamakta ve eseri 'öznel komedi'ye dönüştürmektedir. Böylesi bir suçlama ve taciz; toplumsal değişim için değil, hedef aldığı kişiyi gücendirmek için yazılmıştır. *Bulutlar*'daki temsilin doğrudan Sokrates'le ilişkilendirilmesi buna örnek gösterilebilir. Platon'a göre dönemin insanları, Sokrates'i idama götüren suçlamaya *"bir komedya yazarı"* yüzünden inanmıştır.[328] Jonathan Swift bu tür taşlamayı *"kişisel tatmin olduğu için daha az asil"* olarak konumlandırır. Gerçek satirin toplumsal bir ruh taşıdığını, yanlışlıkların düzeltilmesi için erdemli insanları teşvik ettiğini ifade eder.[329] Bireyselleştirilmiş taşlama, yalnızca bir bireyi veya grubu yaralamak ve yok etmek ister. Satir ise bütün topluma fayda sağlamak için bireyleri ve grupları yaralar ve yok eder.[330] Komik biçimler, kendi içinde ele

[326] Stephen Halliwell, "Aristophanic Satire", s.9.
[327] Stephen Halliwell, **a.g.e.**, s.10.
[328] Platon, **Sokratesin Savunması**, çev. Erman Gören, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018, s.35.
[329] James E. Caron, **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "Truthiness" and Civic Engagement**, s.10.
[330] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.30.

alındığında farklı nitelikler sergilemelerine rağmen satire uyarlanarak bu geleneğin bir parçası olabilmektedir. Dolayısıyla taşlama, ancak toplumsal yapıyla ilişkili olabilirse satir geleneğinin kullandığı bir teknik olabilir.

Satir geleneği diğer tekniklerin aksine ironiyi doğrudan kendi aracı ve hatta özü olarak kullanmaktadır.[331] İroni, esasen yüzeyle içerisi arasındaki ayrım ve gerilime bağlıdır. Sokrates'in 'dışı' ile 'içi' arasındaki farklılık (çirkin, kısa boylu, şişko olmasına rağmen bilge veya cahillik taslamasına rağmen kamil olması) ironi kavramının simgesel özünü oluşturmaktadır.[332] Her ne kadar Platon aksini iddia etse de *Bulutlar*'daki Sokrates karakteri, o dönem yaşayan Sokrates'le stereotipik bir sofist temsili arasında bir yerde konumlandırılır. Eski tanıkların ifadelerinde alay konusu edilen Sokrates'in seyirci olarak katıldığı gösteride ayağa kalktığı, insanları sahnedeki maskeyle olan benzerliğine inandırmaya çalıştığı yazılır.[333]

Bulutlar'da ironi tekniği bulutların görünümü ve gerçekte bulundukları dünya arasındaki gerilimin açığa çıkarılmasıyla uygulanmaktadır. Düşüncenin amaçsız hareketini simgeleyen bulutlar, Sokrates gibi boştur ancak sürekli dalgalanarak leopara, kurda, boğaya veya ölümlü bir kadına benzer. Bulutların sadece dış görüntüsü bu varlıklara benzemektedir; içleri ise boş havadan, sis ve buhardan ibarettir.[334] Sokrates'in içindeki boşluk havadaki bulutlara yansımıştır. İronik yaklaşım bilincin çift katmanlılığını, zihin ile zihnin göstergeleri arasında hiç durmadan açılan ayrımı görünür kılmaktadır.[335] Satirin temsil biçiminde bahsi geçen görünen ve gerçeklik, olan ve olması gereken arasındaki ayrım esasen ironiyle ilişkilidir. Aynı zamanda alegori de bir şeyin sözü ile anlamının farklı, hatta bazen karşıt olma durumunu ifade etmektedir.[336] Satir geleneği, ironi ve alegoriyi komik teknik biçiminde kendine dahil eder. Örneğin Aristophanes'in *Kömürcüler*'inde 'barış kabı' alegorik bir temsil olarak

---

[331] Zoja Pavlovskis-Petit, "Irony and Satire", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature**, Blackwell Publishing, 2005, s.510.
[332] Oğuz Cebeci, **a.g.e**., s.259. Eski Komedya'daki kalıp karakterlerden biri olan *eiron* ('ironist' veya 'ironik kişi'), kendini hafife alıyormuş gibi davranan ve bu şekilde başkalarını kandırmaya çalışan oldukça aşağılık bir adam anlamına gelmektedir. Zoja Pavlovskis-Petit, "Irony and Satire", s.512.
[333] Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı**, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, İstanbul, 2009, s.144.
[334] Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı,** s.145.
[335] Vladimir Jankelevitch, **İroni**, çev. Yunus Çetin, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.56.
[336] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler**, s.263.

sahneye çıkarılır, *Atlılar*'da ise *demos*un, yani halkın bir karakter biçiminde sahnede yer alması alegori tekniğiyle ilişkilidir.

Satirik ve ironik yaklaşım, birbirinden bağımsız olarak ele alındığında farklı bakış açıları üzerinden kurgulanmaktadır. Önceki bölümde üzerinde durulduğu biçimde Hegel'in ironiyi komediden ayırmasının temel nedeni, ironinin kendisiyle birlikte tüm anlamların altını oymasıdır. İronik belirsizlik nihayetinde hiçbir yere varmaz ancak Hegel'e göre komedi, toplumsal yapının ne kadar boş ve anlamsız olduğunu gösterirken insanın doğal ve etik özlerinin, bedensel ve toplumsal varlığının ne kadar ciddi ve önemli olduğunu bilmektedir. İroni ise doğruları konusunda kendinden emin ve kavgacı satir egosunun aksine kendisini gizlemeye çalışır.[337] İroni aynı anda iki anlama gelebildiği için mutlak belirsizlik yolunda hareket ederken komedinin parçası olan satir geleneği, amacını ortaya koymak için açık ve net olmayı tercih eder. Yine de nazik, anlayışlı, saldırgan ve alaycı ironi her tür satirde silah olarak kullanılabilmektedir.[338] Önemli olan ironinin, tıpkı taşlama gibi satire uyarlanabilme kapasitesidir.

Bir diğer komik biçim olan parodi; satirin en doğal, tatmin edici ve çoğu zaman en etkili tekniklerinden biridir.[339] Parodi; etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etki yaratacak biçimde uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir.[340] Kaynak eserle girdiği ilişki hem edebi ve sanatsal hem de sosyo-politik konularda biçim ve içerik ilişkilerini kapsamaktadır. Örneğin *Kurbağalar*'da tragedya yazarları Aiskhylos ve Euripides'in yazım biçimi, ölçü ve ifade kalıplarının parodisi yapılarak biçimsel ilişikiler üzerinden parodi tekniği kullanılmaktadır. Aynı oyunda dönem itibariyle Sparta ile yapılan savaş üzerinden Atina toplumuna göndermelerde bulunulur. Aiskhylos ile bireyin toplum için kendisini feda etmesindeki erdem; Euripides ile toplumun ahlaki çöküşü ve bireysel yozlaşma temsil etmekte, bu açıdan toplumun

[337] Zoja Pavlovskis-Petit, "Irony and Satire", s.511.
[338] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.57.
[339] Gilbert Highet, **a.g.e**, s.67.
[340] Oğuz Cebeci, **a.g.e.,** s.78.

parodisi yapılmaktadır. Dolayısıyla *Kurbağalar* biçim ve içerik açısından kaynak eserle farklı ilişkiler kurarak kendi özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Kurbağalar'dan yola çıkarak kaynak eseri biraz da olsa yaralayan, zayıflıkları vurgulayarak gücünü azaltan bir eserin satirik parodi olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda eylem parodi, yarattığı etki satir etkisidir.[341] *Kurbağalar*'ın eylemi tragedya parodisi, yarattığı etki toplumsal yapıyla ilişkili olduğu için satir etkisidir. Ancak kaynak eserle sadece biçim ya da sadece içerik düzeyinde ilişkide kalırsa parodinin satire uyarlanma ihtimali oldukça azdır. Bu durumda salt çarpıtma veya taklit düzeyinde kalma ihtimali belirginleşir. Linda Hutcheon satirin ahlaki ve toplumsal konulara ilişkin önceliğinin parodide aynı biçimde mevcut olmadığını hatırlatmaktadır.[342] Dolayısıyla bireyselleştirilmiş taşlama veya kendini gizlemeye çalışan ironide olduğu gibi parodinin de bağımsız bir yerden değil, toplumsallıkla ilişkili bir perspektifle satire uyarlanması gerekir. İroni, parodi ve diğer komik biçimler ancak satire bir teknik şeklinde uyarlanarak bu çok sesli ortamın bir parçası olabilirler.

2.2.7. Satir Geleneğinin Temel Özellikleri

Edebi literatürde satir genellikle üç ana biçimden birine sahip olmuştur. 1- Monolog (çoğu zaman ya kendi şahsında ya da kendini gizlemeye niyetli olmayan bir maskenin arkasında konuşarak doğrudan insanlara hitap eder) 2- Parodi (Burada satirist, mevcut bir edebiyat eserini ya da bazı saygın kitap ve şiirlerin yazıldığı edebi bir formu alır. Sonrasında kaynak eserin estetik araçlarını abartarak gülünç hale getirir ya da eserdeki fikirleri uygunsuz bir biçime sokarak saçma görünmesini sağlar veya ikisini birden yapar.) 3- Kurmaca hikayeler; Voltaire-*Candide* gibi roman veya hikaye biçiminde veya *Troilus ve Cressida* gibi dramatik kurgular, sahne satiri biçimindedir.[343] Bu çalışmada 'satir geleneği' ifadesiyle incelemeye çalıştığımız konvansiyon, satirik taklit modeliyle esnek bir dramatik kurguya sahip olan sahne satirleridir.

[341] Gilbert Highet, **a.g.e.**, s.68.
[342] Oğuz Cebeci, **a.g.e**., s.84.
[343] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.13-14.

Satir geleneğinin karakteristik olarak dört temel özelliği bulunmaktadır: 1) Oyun, 2) yargılama, 3) saldırganlık ve 4) kahkaha. Oyun, satir geleneğini kavramsallaştırmada ilk unsur olmalıdır çünkü yukarıda bahsi geçtiği gibi satir, her ne kadar sanat olmadığını iddia etse de nihayetinde estetik bir biçimdir. Sanatın sonunu kendinde barındırması nedeniyle sanat ile hayat arasında kalan belirsiz konumunu daima öne çıkarır. Oyun özelliği, satirik taklit modeliyle genellikle abartılı ya da çarpıtılmış olmasına rağmen gerçekçi olduğunu iddia etmesiyle açığa çıkarılır. Oyun kurgusu gerçek gibi davranır ancak gerçeklik baştan sona çarpıtılmaktadır. Satir, insan yaşamını eleştirmek amacında olmasına rağmen gerçeği söylüyormuş gibi davranır. Kurgu ile gerçeklik arasındaki belirsizlikten faydalanan oyun niteliği 'eleştirdiği nahoş durum'u daha da yoğunlaştırarak teşhir etmeyi amaçlar.[344] Dolayısıyla satir, dramatik kurgu ve gelişim konularıyla ilgili değildir. Çözüme bağlanmamış kriz durumları yaratıldığı için satirin kurgusu parçalı yapıdadır. Bütünsellik taşımayan olay örgüsü çözüme yönelmez. Satirde kurgusallık farklı türlerin yer aldığı karma formlarla sağlanır. Kelime anlamının (*satura*-karışım) bir sonucu olarak yapısında farklı komik biçimler barındırmaktadır. Dolayısıyla satir, sıkı dramatik yapıdan ziyade görünür geçmişin bazı hususlarına yönelik eleştiri içeren bir 'kurgu' olmasıyla dikkat çeker.[345]

Satir geleneğinin ikinci özelliği 'yargılama' olmalıdır çünkü bu unsur sanatsal yönünden sonra satirin toplumsallıkla bağlantısına ve ahlaki tutumuna işaret etmektedir. İlk iki madde, yani sanatsal ve toplumsal açıdan satir, ciddiyet ve ciddiyetsizliği aynı anda var ederek satirin kuantum alanındaki ikili belirsizliğini göstermektedir.[346] Oyun özelliğindeki ikilik, gerçek ve kurgu arasında açığa çıkarılır. Toplumsal yapıyı ilgilendiren gerçeklik ciddi olanla, tümünün abartılı ve çarpıtılmış bir oyun olması ciddiyetsizlikle ilişkilidir. Yargıma özelliğindeki ikilik ise yerel ve güncel olanla ilgilenmesine rağmen evrensel temalarla bağlantı kurulmasıyla sağlanır. Satir geleneğinde yargılama 'insan yaradılışındaki satire yönelik eğilim' ve toplumların satirdeki yereli kendi dönemlerine uyarlayabilme özelliği yüzünden

[344] Oğuz Cebeci, **a.g.e.,** s.188.
[345] Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.167.
[346] James E. Caron, **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "Truthiness" and Civic Engagement**, s.23.

zaman zaman evrensel bir boyut kazanabilmektedir.[347] Ancak satir, temelde belirli toplumsal koşullara özgü bir türdür ve izleyicinin gündelik yaşamından uzaklaştığı ölçüde anlaşılmaz olur. Bu özelliğiyle tarihi bir tür olan satir, insan yaratılışındaki eleştirel yönü temsil ettiği için 'doğal' bir tür de sayılmaktadır. Satir bir yanıyla insanın bedensel varlığı, diğer yanıyla insanın içinde bulunduğu kültürle ilişkili biçimde toplumsal varlığı tarafından biçimlenmektedir. Dolayısıyla Hegel'in kendilik bilinci kavramı üzerinden bedensellik ve toplumsallıkla ilişkili biçimde okunabilmektedir.

Satirin üçüncü özelliği alay konusu biçimini alan saldırganlıktır. İnsani kötülüğün kökleşmiş doğası, satir ile yararlı bir kültürel amaca yönlendirilmiştir.[348] Satirin rahatsız edici alaycılığı (alay yoluyla bir tür sembolik ölüm) ve şok etkisi oldukça güçlü bir fenomendir. Ritüel kötülükten gelen gazap veya tiksintiye geçme ihtimali, komediden gizlenmemiş vahşi satiristi sürekli kılar.[349] Satir geleneği *komos* etkinliklerinin vahşet ve neşeyi, iğrençlik ve şehveti barındıran ikili yüzünü yansıtır. Aynı zamanda satiristler, komik bir iletişim biçimi olarak satirlerine her zaman müstehcen alay, cinsellik ve saçma olanı dahil ederler. Bu tür kötücül duyguları açığa çıkarmanın ikili yolu Shakespeare'in *Nasıl Hoşunuza Giderse* adlı şenlikli komedisinde görülebilir. Oyunda yaratılan neşeli atmosfere rağmen kıskançlık gibi insani bir kötülükle aşıklar birbirinden uzaklaştırılmaktadır. Komedinin içerisine sızmış 'vahşi kötülükle' Arden ormanında tersine bir dünya temsil edilir ancak sonunda evlilik törenleriyle çiftler birleşir; sekiz çiftin dünya evine girmesiyle cinsellik vurgusu öne çıkarılır.

Satir geleneğinin dördüncü özelliği, mizah yaklaşımı ve komik teknikleriyle ilişkili olarak kahkahadır. Satir toplumsal yapıya dair eleştirel kurguyu öne çıkarsa da ilke olarak komik olmakla birlikte çoğu zaman gülme duygusu uyandırır.[350] Satirin gerek biçim gerekse içerik konusunda ikilik ve belirsizlikten beslenen doğası mizahla kurduğu ilişkide de açığa çıkmaktadır. Genellikle grotesk veya acı verici bir şekilde

[347] Oğuz Cebeci, **a.g.e.,** s.183.
[348] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision,** Cornell University Press, 1975, s.31.
[349] **A.e.**, s.45.
[350] Oğuz Cebeci, **a.g.e**., s.167.

olmasına rağmen komik ve eğlencelidir.[351] Satirin açığa çıkardığı gülme saf bir kahkaha değildir. Toplumsallıktan beslenmesine rağmen müstehcen saldırısında bedenselliği öne çıkardığı için ciddiyet ve ciddiyetsizlik arasında konumlanır. Satir geleneğinde mizah yaklaşımı, şok etkisi nedeniyle rahatsızlık verirken eğlendirmektedir.

Satir geleneği, Hegel'in terminolojiyle 'negatif temsilin' çerçevesini oluşturur. Nesnesi olarak ele aldığı komik fikri önce olduğu gibi kavrar, sonrasında tersinden temsil eder. Bu temsil biçimini Hegel'den alıntılayan Gadamer 'evrik dünya' ifadesiyle özetlemiştir. Diyalektik olarak tersyüz olma anlamı taşıyan evrik dünya tabiri, *Tinin Fenomenolojisi'nde "küçümsenmiş olanın saygı görüldüğü, saygı görüleninse küçümsendiği"* evrik bir dünya yasası şeklinde karşımıza çıkar.[352] Evrik dünya, doğru dünyadaki her şeyin tersine olduğu bir dünyadır. Gadamer'e göre bu temsil biçimi satir edebiyatının temel özelliğidir. Ancak evrik dünya, salt tersine (ya da karşı olan) değil, aynı zamanda mevcut dünyanın soyut karşıtlığını ifade etmektedir. Dolayısıyla içinde her şeyin başka türlü olduğu tersyüz olma hali lunaparktaki dev aynaları gibi her şeyin gizli örtüklüğünü görünür kılar: *"Öyleyse evrik dünya, evrikliğin evrilmesidir, bu da satirin anlamıdır."*[353] Evrik dünya kendini evrik olarak sunarken mevcut dünyanın da evrikliğini gösterir. Gedemer evrikliği kendi içinde bir refleksiyon, yani kendi içinden yansıma olarak ifade etmektedir. Evriklik bir şeye mutlak karşıtlık değildir. Satir geleneğindeki hicivli tersyüz etme, dünyayı tersyüz olarak konumlandırırken kendisini de evrikliğin bir parçası kılar. Satirin tarafsız olması ve 'nesnel komedi'ye dönüşmesi, bütün ahlaki kodların perspektiflerini reddetmesi ve kendi evrikliğini görebilmesiyle mümkündür. Evrik dünyanın hakiki anlamı, dışarıdaki dünya ile birlikte kendi evrikliğindeki hatalı görünüşü görünür kılmasıdır.[354] Satir geleneğinin anlatım biçimi olan evrik dünya yaklaşımı, satirin nesnesini negatif temsille açığa çıkarmasıyla ilişkilidir.

---

[351] Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, s.5.
[352] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.71.
[353] Gadamer, **Hegel'in Diyalektiği**, s.66.
[354] **A.e.**, s.67.

Oyun, yargılama, saldırı ve kahkaha özellikleriyle öne çıkan satir geleneğinde; komik fikir üzerinden tersine dünya biçiminde üretilmiş sahne eserleri yer almaktadır. Ciddiyet ve ciddiyetsizlik arasındaki mizah anlayışı, saldırganlık ve neşeden beslenen farklı komik teknikleri kullanması satir geleneğinin şekillenmesinde belirleyicidir. Eski Komedya ve Roma edebi satiri ise bu geleneğe içerik ve temsil biçimi açıdan karakteristik özelliklerini vermiştir. Satir geleneği Hegel'in terminolojisiyle insanın toplumsal varlığını açığa çıkarır ancak gerek mizah yaklaşımı gerekse komik teknikleri açısından bedensel olandan beslenmektedir. Hegel'in kendilik bilinci yaklaşımı aynı biçimde fars geleneği için bir okuma yapılmasına da imkan tanımaktadır.

2.3. Fars Geleneği

Oxford Dictionary of English (2. baskı, 2005) farsı *"soytarılık (buffoonery) ve eşek şakası (horseplay) kullanan ve tipik olarak kaba karakterizasyon ve gülünç derecede olasılık dışı durumlar içeren komik dramatik bir çalışma"* olarak tanımlar.[355] *Britannica Ansiklopedisi*'nde fars tanımı *"dramatik sanatta komik bir biçim olduğu ve saçma durumlar, olaylar ve kahkahayla coşkulandırmayı amaçladığı"* şeklindedir. *Oxford Companion to Theatre* (1. Baskı, 2003) fars için *"genel olarak evlilik dışı ilişkilere dayanan bazı saçma durumları ele alan bütünlüklü bir oyun"* ifadelerini kullanır; bu nedenle "yatak odası farsı" terimi tercih edilir.[356] *The Funk and Wagnalls New Standard Dictionary* ise farsı *"etkilerin abartılması ve olayların çarpıtılmasından kaynaklanan mizahı olan kısa bir komedi"* biçiminde açıklar.[357]

Robert C. Stephenson'a göre sözlüklerdeki fars tanımları üç temel noktaya dikkat çekmektedir: 1) Bedensellik gerekli bir unsur olarak kabul edilir. 2) Farklı materyeller kullanılır. 3) Kısa olması beklenir.[358] Bedensellik vurgusu, soytarılık ve

[355] Penny Gay, "Farce", **Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies,** Cambridge Introductions to Literature, pp. 16-34, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, s.16.
[356] Leslie Smith, **Modern British Farce A Selective Study of British Farce from Pinero to the Present Day,** Springer Link, 1989, s.13.
[357] Frank Warren Clippinger, Frank Warren Clippinger, **The Devolopment of a Modern Literary Farce**, MA, University of Illinois, 1917, s.1.
[358] Robert C. Stephenson, "Farce as Method", s.91.

abartılı eşek şakaları gibi komik tekniklerle sahne üzerindeki aksiyonlar ve cinsellik üzerinden biçimlenmektedir. Kullandığı materyeller fabl, halk hikayeleri ve lehçeler gibi farklı unsurlardan oluşmaktadır. Fars bu biçimlerdeki kısa materyalleri tersine çevirerek, başka bir deyişle tiyatral kılarak söz ve eylemde açığa çıkarır.[359] Ayrıca farsta temel öğe olarak kısalığa dikkat çekilir. Fars, komik olanı sınırlı bir alanda baskılamanın ortaya çıkardığı patlama olarak ifade edilebilir.

Satirle birlikte *komos* etkinliklerinden doğup gelişen fars geleneğinin şekillenmesinde belirli dönem ve türlerin etkisi öne çıkmaktadır. Atellan farsı ve antik mim performansları ile Ortaçağ farsı ve *sottie* türleri fars geleneğinin önemli kaynaklarıdır. Fars geleneği insanın bedensel varlığını merkezine alması, bedensellik üzerinden toplumsal yapıyla ilişkili anlamlar üretmesi nedeniyle Hegel'in kendilik bilinci kavramı üzerinden okunabilmektedir.

2.3.1. Atellan Farsları ile Antik Mim

Yunan mimi ve fars komedisi; Yunanca konuşulan Sicilya bölgesindeki Epikharmos'un (M.Ö. 550-460) komedyalarında, Sophron'un (M.Ö.470-400) düzyazı mimlerinde ve Rhinthon'un (M.Ö.323-285) burlesk oyunlarından geliştirilmiştir.[360] Geleneksel İtalyan farsları ise adını Capania'daki Atella kasabasından alarak *Fabula Atellana* ifadesiyle anılmıştır. Amatör oyuncuların doğaçlamalarından gelişen bu farslara edebi biçimi Pomponius ve Novius tarafından M.Ö. 1.yy. başlarında verilmiştir.[361] Oyunlar gündelik yaşam durumlarını, düşük ve bayağı bir dilde ifade eder. Günümüze kalan fragmanlardan maskeyle canlandırılan kalıp karakterleri köleler, fahişeler ve asalakların oynadığı ve olay örgüsünde aile içi sorunların ele alındığı bilinmektedir.[362] Juvenal'in mektuplarında Atellan farslarının tragedyalardan sonra oynandığı ancak bu oyunların yanı sıra mim performanslarının da sergilendiği

[359] **A.e.**, s.90.
[360] Robert C. Stephenson, "Farce as Method", s.139.
[361] Costas Panayotakis, "Comedy, Atellane Farce and Mime", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature,** Blackwell Publishing, 2005, s.132.
[362] Costas Panayotakis, "Comedy, Atellane Farce and Mime", s.138.

belirtilir.[363] Dolayısıyla Atellan farsları ve mim performanslarının aynı kategoride yer aldığını, benzer amaçlarla sergilendiğini söylemek mümkündür.

Papirüslerdeki Roma mimi fragmanları, Commedia Delle Arte pratiğini hatırlatan bir kanavayı çağrıştırmaktadır. Bu dönemdeki mimin tema temelli doğaçlamalardan oluştuğunu ve dolayısıyla Commedia Delle Arte'ye benzer bir pratik olduğunu Wiemken öne sürmüştür.[364] Baudelaire de *Gülme'nin Özü*'nde mimin Commedia Delle Arte'den türediğini ve farsın özü olduğunu ifade eder.[365] Mim ve fars basit bir kanava etrafında yapılanan hareket temelli doğaçlamalarla şekillenmektedir. Eric Bentley de doğaçlama dramanın farsın kökeni olduğunu öne sürer: Comedia Fars düşüncesi oyuncunun sanatı olan Comedia Delle Arte ile ilişkilidir ve bunların hepsi Atellan farsından türemiştir.[366]

Antik mim, tiyatronun kökenindeki dramatik gösterilerin dinsel niteliğinden yoksun olsa da maske kullanımının öne çıkması nedeniyle tiyatral nitelikler taşıyan gündelik bir eğlence biçimi olarak tanımlanabilir.[367] *Mimus* kelimesi, hem taklitçi ve oyuncu hem de her türlü teatral gösteriyi kapsayan bir drama biçimi anlamındadır ancak trajik veya komik dramaya ait değildir. Mim performansçıları genellikle hokkabazlar ve sihirbazlarla birlikte adlandırılır ve mimin kendisi bu sirk ortamından türemiştir.[368] Mimin fırsatçı doğası daima eğlence peşinde olsa da ahlaki yasalar, din, felsefe ve siyaset sıra dışı bir biçimde hedef alınmıştır. Kaba müstehcenlikle yüksek ahlaki standartlar ve sofistike sözlerin eğlenceli bir şekilde bir araya geldiği örnekler söz konusudur. Mim, ciddi ve ciddiyetsiz olanla paralellik kurarak hem yüksek hem de düşük zevkleri aynı anda tatmin eder. Dolayısıyla toplumun farklı kesimlerine ulaşma ihtimali bulunmaktadır. Mimde ciddi kısım kibar ve doğal, saçma kısım ise

---

[363] **A.e**., s.139.

[364] Maurizio Sonnino, "Comedy Outside the Canon: From Ritual Slapstick to Hellenistic Mime", Ed. Giulio Colesanti and Manuela Giordano, **Submerged Literature in Ancient Greek Culture, Maurizio Sonnino,** De Gruyter, 2014, s.145.

[365] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision,** s.195.

[366] Eric Bentley, "Farce", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965, s.300.

[367] Maurizio Sonnino, "Comedy Outside the Canon: From Ritual Slapstick to Hellenistic Mime", s.132.

[368] Maurizio Sonnino, **a.g.e.**, s.142.

doğanın ötesine geçen yapaylık olarak tanımlanır.[369] Doğallık üzerinden toplumsal yapıyla ilişkili ahlaki tutum, yapaylık üzerinden ise bedensellikle ilişkili düşüncesiz kahkahalar açığa çıkarılır.

Antik mim ve farsın kökenini oluşturan doğaçlama gösteriler toplumsal konulardan ve hatta toplumdan çok daha derin köklere sahiptir. Doğaçlama gösterilerle açığa çıkarılan karakter yapılanması, insani duyulardan türediği için bizzat doğanın kendisidir, dolayımsız bedendir. Fars geleneği başlangıçta doğrudan insanın bedensel varlığına yönelik teatral araştırmalarla biçimlenmiştir. Bu beden gelişerek bir tür forma, karaktere dönüştüğünde farklı dramatik biçimler kazanır. Bu dönüşümdeki geçiş ve ilişki parataktik fars olarak ifade edilir.[370] Farsın gelişimi dolayımsız bedenselliğin karakter ve dramatik yapıya dönüşmesi ve toplumsal yapıyla ilişki kurmasıyla sağlanır.

Bedenselliği merkeze alması, sözden çok harekete dayanması, kalıp karakterleri nedeniyle fars, diğerlerinin temel aldığı orijinal komik biçim olarak görülmüştür.[371] Komedinin bu bastırılmış arka planında saf eğlence değerine sahip seküler bir slapstick bulunmaktadır. Aristophanes'teki burlesk sahneler (kahramanın güçlü rakiplerini dövdüğü sahneler), İtalyan Commedia Delle Arte veya Alman Kasperlespiel'de benzer bir tür popüler Dor farsının mirası mevcuttur.[372] Eski Komedya gibi Dor farsının da kökeni Dionysos festivallerine, *komos* etkinliklerine dayanır. Şarap tanrısının alaya alınması, bereketlilik ruhunu ifade eden tanrıların burlesk kişileştirilmesi, paralel olarak Roma ve Ortaçağ ritüellerinde bireysel taşlamaya izin verilmesi fars tarihini göstermektedir.[373] Bu izleği İngiliz Mummer, İtalyan Comeddia Delle Arte, 16.yy. İtalya-Paris farsçıları, Alman Volkstheather, Rus Cabanitins vb. tüm Avrupa'da görmek mümkündür. Fars ile folklor genel olarak

[369] Leo Hughes, "Rival Entertainments: Pantomime, Burlesqe, Satire, Sentiment", **In Century of English Farce,** Princeton University Press, 1956, s.114.
[370] Robert C. Stephenson, **Farce as Method,** s.85.
[371] Marguerite A. Wells, Jessica Milner Davis, "Farce and Satire in Kyo¯gen", **Understanding Humor in Japan,** Detroit: Wayne State University Press, 2006, pp.127-153, s.128.
[372] Maurizio Sonnino, "Comedy Outside the Canon: From Ritual Slapstick to Hellenistic Mime", s.129.
[373] J. M. Davis, **Farce,** Routledge Taylor and Francis Group, 2017, s.71.

çözülmez bir şekilde birbirine bağlıdır ve fars, bakış açısını folk estetiğine borçludur.[374]

2.3.2.Ortaçağ Farsı ve Sottie

Farsın kelime anlamı satire oldukça yakındır. Latince 'doldurmak veya tıkıştırmak' anlamına gelen *farciere* fiilinden türemiştir. Et ürünleri ve yiyecekler için kullanılan eski moda bir terim olarak hem Fransızca hem de İngilizcede yer almaktadır.[375] Fars kelimesi, tıpkı satir gibi yemeyle ilişkili bir anlam taşıdığı için insanın bedensel varlığına işaret eder. Ancak kelimenin kilise ve sanatla ilgili farklı bir anlamı da mevcuttur. Latin komünyonunun 9 ve 12. yy. arasındaki müzikal uygulaması *farsae,* zaman içinde ayine eklenen sözlerle dramatik biçim kazanmıştır. Profesyonel mimciler tarafından sergilenen bu oyunlar komik aksiyonlar içermekte ve epizotları farsa işaret etmektedir.[376] Dolayısıyla fars, Ortaçağın sonlarındaki gizem oyunlarında komik bir ara olarak 'doldurulduğu' için oyunun bir bileşeni olmuştur. Genellikle kısa ve epizodik yapısından kaynaklı olarak farsın doğası 'doldurma' işlevi görmektedir.[377] Farsın kilisiyle ilgili anlamı da toplumsallıkla ilişkilidir çünkü bu dönemde fars toplumsal yapıyla ilişkisini kilise üzerinden kazanır.

Farsın 'doldurma' şeklindeki anlamı, farklı performansların arasına yerleştirilmesine atıfta bulunmakla birlikte farklı alt tür ve komik teknikleri kendi içerisine doldurulmasına işaret eder. Örneğin Ortaçağ farslarının en ünlüsü *Maitre Pathelin*; kümülatif masalları, karnaval monologlarını, slapsticki kullanarak kendi

---

[374] Robert C. Stephenson, "Farce as Method", s.85. Ayrıca Fransa'daki 14-15. yy. Neşeli Kardeşler repertuarı, İspanyol dramasındaki Juan del Encina'nın 1492'deki postoral şiirlerinde fars biçimi bulunduğu ifade edilir. Farsın kökensel olarak taşıdığı popüler kültür ürünü olma özelliği ve folk estetiği 17.yy'da farklı biçimlerde açığa çıkmıştır. 1673'te Francis Kirkman'ın panayır mekanlarında küçük gezici topluluklar tarafından sahnelenen kısa oyun koleksiyonunu *The Wits* ya da *Drols and Farces* buna örnektir. Shakespeare klasiklerinin versiyonları olan bu metinlerde fars yapısı düz bir anlatı düzeyindedir. Örneğin "The Grave-maker" küçük bir drama parçası sağlamak için Hamlet'in mezar kazıcıyla karşılaşmasını kullanır. Bu farslarının çoğunun yaratıcısı ve baş aktörü olan Robert Cox, "ip dansı" gibi oyunlar oynayabilen altı ya da sekiz kişilik bir topluluğu yönetmiştir. Peter Holland, "Farce", D. Payne Fisk (Ed.), **The Cambridge Companion to English Restoration Theatre**, 2000, s.113.
[375] Leslie Smith, **Modern British Farce**, s.5.
[376] J. M. Davis, **Farce**, s.77.
[377] **A.e.,** s.74.

biçimini çoğul bir yapıda kazanır.[378] Fars bu farklı türleri ve komik teknikleri dışarıdan almaktadır, bu çeşitlilik tıka basa doldurulmuş olan farsın parçası değildir. Petit de Julleville sözcüğün ilk tanımından yola çıkarak tiyatroda farsın, toplumun çeşitli katmanlarından lehçe ve konuşma kalıplarının bir 'karışımını' içeren, seyirciler tarafından mizahi olarak kabul edilebilecek kısa bir komik oyun olduğunu ifade eder.[379] Fars, gizem oyunlarına komik skeçler olarak eklendikten sonra tiyatroya uyarlanmış ve zaman içinde kendine özgü bir tür olarak anılmıştır. Pazar yerlerinde, kiliselerde, meydanlarda oynanan oyunlar yaygınlaştıkça toplumun farklı kesimlerinden kimseler temsil edilmekte, farklı dil ve lehçelerin bir karışımı sunulmaktadır. Bu dönemde *sots* (aptallar) ve *fols* (deliler) karakterlerinin dahil olmasıyla fars, alegorik ve ahlaki özellikler göstermeye başlar. Doğrudan politik ya da dini imalar içermese de bu oyunlar eğlenceli skeçler barındıran bir komedi fikrini uyandırmaktadır.[380]

Farsın etimolojisi (tıka basa doldurma) antik dönemde yemek ve Ortaçağ'da kilisedeki müzikal etkinliklere gönderme yapmaktadır. Bu anlam zamanla kilise gösterilerinde komik aralara ve kendi içinde farklı tür ve tekniklerle doldurulmuş olmaya dönüşmüştür. Toplumun farklı kesimlerinden oluşan karışımı da kısa mizahi skeçlerle ifade eden fars, Ortaçağ'ın sonlarında satirle ilişkili biçimde ahlaki ve alegorik özellikler göstermeye başlamıştır. Farsın etimolojisindeki bu değişim, bu geleneğin yapısal dönüşümünü, salt bedensel olandan çıkarak toplumsal yapıyla ilişkilenmesini de özetlemektedir.

Farsın dramatik biçimi olarak adlandırabileceğimiz *sottie*, 15 ve 16. yy.'da fars ile neredeyse eşanlamlı kabul edilmektedir. Kilise gösterilerinde komik ara oyun olarak sergilenen fars, bu dönemle birlikte salt kahkaha ve eğlence odaklı olmaktan çıkmaya; ahlaki, dini ve politik yan anlamlar kazanmaya başlamıştır. *Sottie*, farsın toplumsal yapıyla kurduğu ilişkideki dönüşümde önemli bir rol oynayarak geleneğin

[378] Robert C. Stephenson, "Farce as Method", s.86. Çalışmada Ortaçağ farslarının kimi zaman çok yazarlı veya anonim olabildiği vurgulanmaktadır.
[379] Samuel Macon Carrington, **The Elements of Humor and Satire in the Medieval Farces and Sotties**, PHD, University of North Carolina at Chapel Hill, 1965, s.12.
[380] Samuel Macon Carrington, **The Elements of Humor and Satire in the Medieval Farces and Sotties**, s.20.

bu biçimde şekillenmesinde etkili olmaktadır. Kısaca *sottie*, ayyaş ve aptalların komik kompozisyonudur. Oyunlarda ahmaklık maskesi altında toplumun önemli liderleri ve kurumlarının yaptığı suistimallerle alay edilir. Her ne kadar iç içe geçmiş olsa da *sottie* ve farslar arasında kimi farklılıklar bulunmaktadır. Bunların başında kullandıkları geleneksel karakter tipleri gelir. Öne çıkan aptal ve ayyaş karakterleri bu türün temel özelliğini oluşturmaktadır.

Sottie, 13. yy.'da kilise korosundaki genç rahip ve katipler tarafından düzenlenen 'neşeli kutlamalar' şeklindeki gösterilerle biçimlenmeye başlar. Bu etkinlikler genellikle özel günlerde, Hıristiyan Kilisesi'nin dini takvime dahil ettiği Saturnaila ile aynı zamanlarda yapılmaktadır. Kutlamalarda rahipler, kilise hiyerarşisinin ve ayinlerin parodisini yapan aptallar ya da ayyaşlar gibi giyinir.[381] Bu alaycı seremoniler 14. yy.'da kiliseden uzaklaştırılır ve bütün toplumsal yapıyı kapsayan parodiler üretilir. Bu dönemde daha büyük ve daha ciddi esere komik ara olarak eklenen veya 'tıka basa doldurulan' farstan ziyade diğer dinsel dramalardan bağımsız bir komedi gelişir.[382] *Sottie*, kesin biçimini 7. Louis'in (1498-1515) hüküm sürdüğü yıllarda kazanır, ancak 1. Franpois'in (1515-1547) yükselişi ve sıkı gözetim bu oyunlardan siyasi imaların silinmesine neden olur.[383]

Aynı dönem Ortaçağ'daki dini gösteriler arasında olan *mystery* ve uzun *morality*lerde dramatik unsurun önemi oldukça azdır. Ayrıca bu gösteriler neredeyse hiçbir satirik özellik barındırmaz. Bunlardan ayrı bir tür olarak ele aldığımız *sottie* ise satirik özellikleri ve karakter yapılanmasıyla öne çıkmaktadır. *Sottie* başlangıçta iki veya üç aptal arasındaki mantıksız ve bağlantısız doğaçlama diyaloglardan oluşmuştur. Aralarında herhangi bir hiyerarşi kurulmadan sunulan bu dramatizasyonlarda farsa benzer bir olay örgüsü bulunmaktadır. Ancak zamanla *sottie*lerde olay örgüsünden ziyade satirik vurgu ağır basmış, karakterler arasında bir hiyerarşi açığa çıkarılmıştır.[384] *Sottie*lerdeki bu dönüşüm, farsın bedensel olanın

[381] Samuel Macon Carrington, **a.g.e.,** s.16.
[382] Samuel Macon Carrington, **a.g.e.**, s.26.
[383] **A.e.,** s.4.
[384] **A.e**., s.49.

yanında satirik özellikler kazanması ve insanın toplumsal varlığını öne çıkarmasıyla ilişkilidir.

2.3.3. 'Öznel' ve 'Nesnel' Fars

Hegel'in komedi yorumunda bireysel bakışı merkeze alan, bireyi toplumsal yapıdan bağımsızlık yanılsaması içerisinde ele alan komedi 'öznel', kendisini toplumsal yapının bir parçası olarak gören, kendindeki nesnelliği açığa çıkaran komedi ise 'nesnel' ifadeleriyle açıklandı. Bu yaklaşımı farsa uyarlayacak olursak insanın salt kendi bedensel varlığı üzerinden biçimlenen fars 'öznel', aynı zamanda toplumsal yapıyla da ilişki kurabilen fars ise 'nesnel' olarak değerlendirilebilir. Başlangıçta bedensellik üzerinden eğlence ve kahkahaya odaklanan fars, zaman içinde toplumsal yapıyla ilişkili yan anlamlar üretmeye başlar. Ancak farklı dönemlerde sadece bedenselliği ve şiddeti ön plana çıkaran, tek boyutlu olay örgüsü ve kalıp karakterler üzerinden eğlence ve kahkaha üretmeyi amaçlayan, oyunun sonunda egemen toplumsal uzlaşıyı yeniden üreten fars örnekleri de bulunmaktadır. Çalışmada bu fars biçimini 'öznel fars', tüm bunların yanında (*sottie* gibi) toplumsal yapıyla ilgili yan anlamlar üreten fars biçimini ise 'nesnel fars' olarak adlandıracaktır. Ortaçağ Fransız farsı ve 19.yy. İngiliz vodvili üzerinden aralarındaki yaklaşım farklığını örneklemeye çalışılacaktır.

13. yy. Fransasız farsı esasen anonimdir, karakter adları Homme ve Femme gibi genel isimler veya Guillaumeor Mimin gibi tür adlarıdır. Bu oyunlarda şehvetli bir rahip ya da küçük bir asilzade maskaralıkla azarlanabilirken; Papa, Kral ya da Sorbonne gibi egemen toplumsal kurumların yüksek temsilcilerine dokunulmaz. Bu farslar eleştiriyi bireysel düzeyde tutarak statükoyu ve ahlakı bozanları alaycı bir üslupla cezalandırdığı için muhafazakar bir nitelik taşımaktadır çünkü aykırılıkların törpülenmesi düzenin ve statükonun sürdürülmesine katkı sunar. Bu fars biçiminin yalnızca gündelik olaylarla ilgilendiğini, böylece toplumsal yapıyla ilişkili satir olanaklarını sınırladığını söylemek mümkündür.[385]

[385] E. Bruce Hayes, **Rebeleais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Function**, Ashgate Publishing Limited, 1988, s.100.

Ortaçağ'da birkaç yüzyıl sonraki Fransız yazarları ise aynı anlatı kalıbını daha radikal bir amaç için kullanmaya başlar. Şehvetli rahip senaryosu dahil olmak üzere birçok olay örgüsü karakterleri değil, onları yaratan toplumsal sistemi, dolayısıyla dini kurumları eleştirmektedir. Fars yazarlarının kullandığı bu anlatı kalıbı eğlencenin yanında siyasal ve toplumsal atmosferle bağlantılıdır.[386] Fransız farsı 15.yy.'ın sonlarında ve 16.yy'ın başlarında kamuoyunun şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Önceki dönemin 'öznel' farsı hiçbir şekilde kiliseyi karşısına almazken bu dönemde Papa ikiyüzlü ve megaloman bir dolandırıcı olarak karakterize edilir.[387] Dolayısıyla 'nesnel' fars biçimi kamuoyunu biçimlendirmenin yanında insanların siyasi ve dini kaygılarını duyurmak için merkezi bir araç haline gelir. Örneğin aktif olarak ideolojik bir mücadele içinde olan Rabelais, farsın yerleşik kurumlara karşı politik bir silaha dönüştürülme potansiyelini öne çıkarır.[388] Fars yapısı iktidarın temsil ettiği değerleri aşağılayıcı biçimde ters yüz ederek egemen toplumsal yapının altını oymaya fırsat tanır. Rabelais da bir grup reform yanlısı hümanist toplulukta yer alarak fars gibi popüler bir formu radikalleştirmiş, toplumsal ve dinsel değişiklikler için bir araç olarak kullanmıştır.

Rönesans Fransa'sında Boccaccio ve Rabelais gibi edebi metin biçiminde fars yazanların dışında, din ve kraliyet yetkililerinin otoritesine doğrudan meydan okuyan dramatik sahne oyunları da mevcuttur. Doğası gereği satirik olan bu oyunlar, hem köylülerin ve şehirlilerin katıldığı karnavallarda hem de kolej ve mahkemelerde sahnelenmektedir. Bu dönem devlet yetkililerini eleştirmek ve hatta Papa'nın gücüyle alay etmek için farstan yararlanılmıştır.[389] 15 ve 16.yy. Fransız farsı, rahibin çelişkisini göstermek için çift taraflı bir karakter inşa eder. Dini dünyadaki maneviyat ile gündelik yaşamdaki maddiyatın aynı kişide temsil edilmesi; çift sesli söylemler, dilsel ifade biçimleri ve çifte sahne yapısı biçiminde katlanan formlar oluşturur. Gülünç biçimde şehvet düşkünü olan rahibin çifte bağlantı mekanizması, Rönesans'taki toplumsal

[386] E. Bruce Hayes, **Rebeleais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Function**, s. 20.
[387] **A.e.**, s.84.
[388] **A.e.,** s.6.
[389] Aria Elizabeth Dal Molin, **A Transalpine Theatrical Conversation: French Medieval Farce and Italian Renaissance Comedy**, s.26.

çelişkileri ve iyi/kötü, ahlaklı/ahlaksız, kentsel/kırsal gibi sahte ikilikleri sorgulama işlevi görmektedir.[390]

Ortaçağ Fransız farsında 'öznel' olandan 'nesnel' olana doğru değişimin bir benzerini 19.yy. İngiliz vodvilinde gözlemlemek mümkündür. Vodvil türü 18.yy'daki sokak ve panayır tiyatrosu aracılığıyla Ortaçağ farsına kadar götürülebilir. Mekanikleşme, aldatma, iktidarın ters yüz edilmesi gibi popüler konu ve teknikleri ele alması nedeniyle vodvil ve fars arasında doğrudan ilişki kurmak mümkündür.[391] 19.yy. Viktorya dönemindeki vodvillerde, büyük ölçüde sansür nedeniyle, neşeli ve 'düzgün' bir ahlakla eğlendirmek, ev ve ailedeki küçük değişimlere dostça bakış atmak amaçlanmaktadır.[392] Bu vodvillerde salt bedensellik üzerinden yaratılan bir eğlence, durum ve karakter uyuşmazlığından elde edilen komikliklerden oluşan mekanik bir olay örgüsü öne çıkmaktadır. Oyunun sonunda aşırılıklara kaçan karakter cezalandırıldığı ve ahlaki düzen yeniden sağlandığı için genellikle 'öznel' fars nitelikleri göstermektedir. Ancak 19.yy. sonlarında Arthur Wing Pinero satirik amaçları bu vodvil biçimine dahil eder.[393] Örneğin *The Cabinet Minester* (1892) bir olay örgüsü sergilemekten çok, toplumsal atmosferi ön plana çıkararak belirli karakter tiplerini hicvetmeyi amaçlamıştır. [394] Toplumsal yapıyla ilişkili üretilen yan anlamlarla birlikte vodvilin muhafazakar yönü değişime uğramaktadır.

Ortaçağ farsı ve vodvildeki farklı yaklaşımlar, 'öznel' ve 'nesnel' fars arasındaki ayrımın göstergeleri olarak okunabilir. 'Öznel' farsın temel özellikleri anonim veya stereotipik isimleri kullanması, tek boyutlu bir olay örgüsüne dayanması ve eğlenceyi amaçlamasıdır. Bu fars anlayışı popüler olma çabasından kaynaklı sözden çok harekete dayanarak salt bedenselliği, hareketi ve şiddeti öne çıkarır. Çoğu zaman kaba ve alaycı olan eleştirisi bireyleri hedef almakta, doğrudan veya dolaylı egemen toplumsal yapının devam ettirilmesini amaçlamaktadır. 'Nesnel' fars ise bedensel olanın yanına din, siyaset, ahlak gibi kurumlara yönelik değişim talebini dahil eder.

[390] Aria Elizabeth Dal Molin, **a.g.e.,** s.24
[391] Vera Gottlieb, "Why this Farce?", **New Theatre Quarterly,** Volume 7, Issue 27, August 1991, pp 217 – 228, s.219.
[392] Vera Gottlieb, "Why this Farce?", s.221.
[393] Frank Warren Clippinger, **The Devolopment of a Modern Literary Farce**, s.41.
[394] Frank Warren Clippinger, **a.g.e.,** s.46.

Bireyler bağlı oldukları toplumsal yapının bir sonucu olarak eleştiriye tabi tutulur. Farsın kökensel olarak barındırdığı bedensellik, ancak toplumsal yapıyla ilişki kurduğu zaman Hegel'in kendilik bilinci yaklaşımıyla birlikte okunabilir.

2.3.4. Fars Geleneğinde Bedensellik

Meyerhold fars fikriyle oyuncunun sanatını; maske, hareket ve jestin parçalanamaz bütünlüğüyle ilişkilendirir: Fars harekettir ve aktörün bedenine odaklanır.[395] Fars aynı zamanda aktörlerin tiyatrosudur. Teknik becerilere bağlı olan ve onlardan keyif alan dramatik bir biçimdir. Farsın antik mim ve harekete dayalı doğaçlama gösterilerden gelişmesi nedeniyle bu gelenekte bedensellik, oyunculuk sanatınıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak bilincin bedensel varlığından çıkarak toplumsal yapıyla ilişkilenmesi gibi fars oyuncusunun bedeni ve hareketi, bedensellikten yola çıkarak toplumsal yapıyla ilişkili anlamlara ulaşmalıdır.

Fars geleneğinde bedensellik, öncelikli olarak diğer maddi varlıklarla birlikte doğal bir nesne olarak öne çıkarılmaktadır. Örneğin John Maddison Morton'un *Box ve Cox* (1859) ve W. E. Suter'in *The Lost Child* (1863) gibi popüler tek perdelik farslarında karakterler sahneye domuz pastırması ve pirzola fırlatır ya da et tabaklarının altındaki bebekleri keşfeder.[396] Sahne üzerinde oyuncunun bedeni, diğer nesnelerle birlikte doğal bir nesne olarak temsil edilir. Ancak bu tarz 'öznel' farslar tek boyutlu bir olay örgüsü üzerinden kurgulandığı için bedenselliği aşamaz. Komik şiddet öne çıkarılırken diyalogdan ziyade eylemlere ve kaba hareketlere önem verilir.[397] Buradaki bedensellik farsın görüntüsü, dış görünüşüdür. Dario Fo ise bedensellikle açığa çıkarılan dış görünüş üzerinden toplumsal bir anlam üretir. *Klakson Borazan ve Bırtlar*'da Fiat şirketinin sahibi Agnelli ile fabrika işçisi Antonio'nun karıştırılması ve çeşitli yanlış anlamalarla karakterlere bedensel acı çektirilmesi toplumsal yapıyla ilişkili politik anlam üretmektedir. Moliere de

[395] Meyerhold, "Farce", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965, s.316.
[396] Kerry Powell, "Farcical Comedy", **Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s** (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 12., s.85.
[397] Leslie Smith, **Modern British Farce**, s.12.

bedenselliği, hareketi ve şiddeti ikincil bir unsur biçiminde kullanarak toplumsal yapıdaki çelişkileri açığa çıkarır.[398] Oyunlarda yeme ve içmeye yapılan vurgu; kıtlık, yoksulluk, savaş, siyasi rekabet gibi toplumsal bağlamlara dolaylı olarak göndermeler yapmaktadır.[399] Yukarıda değinildiği gibi *Tartüffe*'te din adamının insanları kandırarak dünyevi zevklerle sefa sürmesi, Moliere'in Cizvit işgali olarak gördüklerini vurgular.

Gustave Lanson, farsın sahne etkileri ve farsın estetik ilkelerinin ayrılması gerektiği fikrindedir. Bu düşünceye göre bedensellik ve komik şiddetle açığa çıkan dış görünüş, farsın sahne etkisidir. Popüler bilinç üzerinden tümüyle sahne etkisine dayanan 'öznel' farslar genellikle bayağı örnekler vermektedir.[400] Farsın estetik ilkesi ise sahne etkisinin toplumsal yapıyla ilişkili yan anlamlar üretmesiyle açığa çıkarılır. Bu oyunlarda izleyici, oyuncunun bedenine ve sahnedeki diğer nesnelere 'metamorfik gerçeklikler' olarak odaklanmaktadır.[401] Sahnede bedensellik ve komik şiddet üzerinden gösterilen gerçeklik dönüşüme uğrayarak farklı anlamlar üretmeye başlar. Sahneye çıkarılan nesneler ve oyuncunun bedeni, üretilen anlamlar açısından dönüşüme uğramaktadır. Lanson'a göre fars geleneği estetik ilkesini ancak bu biçimde kurgulayabilir.

Fars, rahatsız edici konuları (toplumsallık), hoşnut edici biçimde (bedensellik) temsil eder. Toplumsal yapıdaki çelişkileri gösteren içerik şok edicidir. Ahlaki bozulmayı teşhir ettiği için saldırgan özellikler geliştirir. Ancak müstehcenlikten yararlanan biçim hoşnut edicidir. Bedensel hazları açığa çıkaran oyun şenlikli özellikler geliştirir. Eric Bentley farsta biraz 'zararsız' ancak daha çok 'taraflı' şaka bulunduğu kanısındadır.[402] Ona göre tepkisel ve saldırgan olmayan fars işlevsel

---

[398] Gustave Lanson, Cohn Ruby, "Molière and Farce"**, The Tulane Drama Review 8**, no. 2 (1963): 133–54. s.154.
[399] Aria Elizabeth Dal Molin, **A Transalpine Theatrical Conversation: French Medieval Farce and Italian Renaissance Comedy**, s.104.
[400] Gustave Lanson, Cohn Ruby, "Molière and Farce", s.144.
[401] Peter Hollland, **Farce,** Holland, P. Farce. D. Payne Fisk (Ed.), The Cambridge Companion to English Restoration Theatre (Cambridge Companions to Literature, pp. 107-126). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s.109.
[402] Eric Bentley, "Farce", s.292.

değildir çünkü farsın etkisi dağıtıcı olmasından kaynaklanır. Toplumsal uzlaşımı bozması nedeniyle fars rahatsız edici bir düşünceyle sonuçlanmalıdır. Bentley, saldırganlık özelliğinin şenlik özelliğiyle nötrleştirilmesini gerçek fars ruhuna aykırı bulur. Ona göre düzensizliğin norm olması sadece geçici bir eğlence için açığa çıkmamaktadır.[403] Toplumsal hiyerarşiler sonu tatlıya bağlanan kısa süreli bir şenlik için ters yüz edilmez. Dolayısıyla farsta saldırganlık ve şenlik dengesini birbirini nötrleştiren iki ayrı kutup olarak görmemek gerekir. Saldırgan özellikler geliştiren fars esasında irrasyonelliğin güçlü zevkleriyle birlikte her şeyi altüst etmeyi teşvik eder.[404] Farsın şenlikli özellikleri *komos* etkinliklerinden gelen kaotik damardan beslenmektedir.

Fars geleneğinin öncelikle bedensel olan mizah anlayışı kurbanı küçük düşürmekte ve aşağılamaktadır. Karakterler ve durumlar hakkında yargı üretilir. Cezaların 'bedenin alt tabakasına' verilmesi, küfürbaz ve müstehcen üslup cezalandırılan kişinin eylemlerinin 'temelsizliğini' vurgulamaya hizmet eder.[405] Cezalandırılan karakterlerin neredeyse tamamı her zaman aşırı davranıştan suçludur. Fars kurbanları genellikle oburluk ya da şehvet gibi içgüdüsel tutumlarda abartılı iştah göstermektedir.[406] Dolayısıyla fars dünyası hiçbir karakterin iyi davranış sergileyerek öne çıkmadığı bir düzenbazlar dünyasıdır. Ancak muzaffer hilecinin kurnaz cesaretinden çok kandırılan kişinin hataları vurgulanır ve bundan keyif alınır. Dolayısıyla suç ve ceza ilişkisi, saldırganlık ve şenlik dengesinin bir başka biçimini oluşturmaktadır. Suç işleyen kurbana yönelik saldırı sonucunda verilen ceza, adaleti sağlamaktan ziyade şenlikli bir eğlenceye dönüşmektedir.

Fars, toplumsal merdivenlerin en üst basamağından en alt basamağına kadar farklı grupların ahlaki başarısızlıklarını ifşa etmektedir. Soyluların ahlaksızlığı ve duygusallığı, burjuvazinin açgözlülüğü ve sahtekârlığı, keşişlerin müstehcenliği,

---

[403] Leslie Smith, **Modern British Farce**, s.9.
[404] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision,** s.85.
[405] E. Bruce Hayes, **Rabelais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Functional Farce,** s.58.
[406] E. Bruce Hayes, **Rabelais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Functional Farce,** s.25.

rahiplerin şehveti, yargıçların Latin hayranlığı, profesörlerin gösterişçiliği, köylülerin cahilliği gösterilir.[407] Farsta verilen ceza, kurbanın eylemleriyle bozulan bir dengeyi yeniden kurmak için düzeltici bir unsurdur. Ancak oyunlarda suçluları cezalandıran karakterler eylemlerinde haklı olsalar bile rollerin kolayca tersine çevrilemeyeceğine dair hiçbir gösterge yoktur.[408] Dolayısıyla farsta esas olan suça verilen ceza yoluyla geleneksel adelet dengesini sağlaması değil, karşıt güçler arasındaki çatışmaların sürdürülmesi, hiyerarşilerin daima ters yüz edilmesidir. Jessica Milner Davis gelecek yeni çatışmaların vaadiyle karşıt güçler arasında temel bir denge sağlandığını, bu şekilde farsın denge mekaniğinde bir tür teknik zevkin açığa çıktığını ifade eder.[409] Karşıt güçleri farklı biçimlerde bir araya getirerek yaşanan teknik zevk; saldırganlık ve şenlik, suç ve ceza arasındaki denge mekaniği, farsın mizah anlayışından kaynaklanmaktadır.

2.3.5. Fars Geleneğinde Mizah Anlayışı

Freud'un mizah yorumunu farsa uyarlayan Eric Bentley *"rüyalar gibi farslarda da bastırılmış isteklerin kılık değiştirerek gerçekleştiğini"* ifade eder.[410] Hem rüyalarda hem de farslarda toplumsal yapı tarafından yasaklanan ilkel dürtüler farklı biçimlerde açığa çıkmaktadır. Rüyayı oluşturan düşünsel içerik 'yer değiştirme' ile bağlantısız nesnelerle temsil edilir, farsta ise sahne ve karakter dolayımıyla bastırılan dürtüler yansıtılır. Toplumsal yapı tarafından engellenen çocuksu, günahkar, uygarlaşmamış hazlar farsın mizah anlayışıyla birlikte açığa çıkarılır. Erich Segal ise Plautus üzerine yaptığı bir çalışmada komedyayı ahlakın yükünden kurtulmak olarak tanımlar.[411] Plautus'un bir parçası olduğu fars geleneği toplumun dayattığı sorumluluk duygusundan, kısıtlama ve bastırma davranışlarından uzaklaşılmasına fırsat tanır. Freud da komik sanatı ve en irrasyonel biçimiyle farsı, insanın kültürel olarak boyun eğdiği davranış biçimlerine karşı en iyi ve tek estetik karşıtlık olarak görür. Buna göre

[407] Scott Cutler Shershow, **Laughing Matters The Paradox of Comedy,** s.252.
[408] E. Bruce Hayes, **Rabelais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Functional Farce**, s.58.
[409] J. M. Davis, **Farce**, s.111.
[410] Leslie Smith, **Modern British Farce,** s.8.
[411] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision**, s.231.

fars kültürel süper egonun mükemmel bir düşmanı olmalıdır; çünkü engellenmeyi en asi biçimde ve sorumsuzca bertaraf eden bir sanattır.[412] Fars toplumsal yapının engelleyici yönüyle mücadele alanı oluşturur. Her türlü nezaket ve disiplini, meşruiyet ve mantığı, otorite ve yapaylığı parçalamayı amaçlar. Fars, kültürel süper egonun açıkça kınadığı tatlı günahların ve öfkelerin (en azından potansiyel) komedisidir.[413]

Fars geleneğinde kısıtlamaların serbest bırakılması, geleneksel ahlaki tutumdan 'tatile çıkılması' anlamına gelmektedir. Örneğin İngiliz farsı, kendisini Viktorya döneminin ciddi sosyal normlarından bir tür 'kaçamak' olarak tanımlar. Dramatik eylemlerin genellikle bir sahil beldesinde veya gündelik hayat rutinlerinden geçici olarak uzaklaşıldığı başka bir saklanma yerinde oynanması tesadüf değildir; W. Lestoq ve E. M. Robson'ın *The Foundling*'i (1894), Mrs. Pacheco'nun *Tom, Dick ve Harry*'si (1893) bu oyunlardan ikisidir.[414] Fars geleneği karanlık ve çekici hazzı, güvenli toplumsal ortama getirdiği için özel bir fırsat sunmaktadır. Toplumsal yapı tarafından yasaklanan arzuların suçluluk duyulmadan deneyimlenmesine fırsat tanınır. Seyirci pasif biçimde koltuklarında otururken yetişkinlik maceralarının tadını çıkarmaktadır çünkü toplum içerisinde dile getiremeyeceği arzuları sahne üzerinde gerçekleşmektedir.[415]

Farsın mizah anlayışı toplumsal yapının baskısına karşı bir rahatlama sağlarken uyumsuz ve saçma olanı göstermeyi hedefler. Aile hayatı ve şehir hayatı, dindarlık ve sefahat üzerinden bir araya getirilen karşıtlıklar; taraflı bir şekilde yanlış gördüklerini aşağılamaktansa çelişkileri açığa çıkarır. Fars, tıpkı satir gibi karşısına aldığı toplumsal yapıyla birlikte kendisini de nesneleştirebilmelidir. Örneğin Plautus'un *Amphitryon*'unda açığa çıkarılan hata ve mantıksızlıkların sayısı ne olursa olsun, bunların düzeltilmesi Plautus'un ilgileneceği en son şeydir. *Amphitryon*'daki komik mekanizma gerçeğin/doğrunun açıklığa kavuşturulması değil, daha çok saçma bir

[412] **A.e.,** s.130.
[413] **A.e.**, s.135.
[414] Kerry Powell, "Rewriting Farce", In K. Powell & P. Raby (Eds.), **Oscar Wilde in Context** (Literature in Context, pp. 168-176). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s.196.
[415] Eric Bentley, "Farce", s.285.

dünyada 'aklın canlandırıcı yenilgisinin' üretilmesiyle işler.[416] Suç ve ceza dengesi adaleti sağlamaktan ziyade rasyonel aklı saçma olan karşısında yenik duruma düşürmektedir. Anlamsızlıktan alınan zevk 'gurur duyduğumuz' mantığın bozulmasını fark etmekten kaynaklanır.[417] Toplumsal yapı tarafından yüceltilen aklın yenilgisi, insanın bedensel varlığı üzerinde canlandırıcı bir etkide bulunmaktadır.

Farsın mizah anlayışı şenlikli özellikler geliştirerek insanın bedensel varlığını kutlarken aynı zamanda insanın varoluşsal umutsuzluğunun, ölüm karşısındaki çaresizliğinin altını çizer. Fars ve Absürt Tiyatro arasındaki bağlantıya dikkat çeken Norman Saphiro, gelişigüzel bir evrende kaderin amaçsızlığı ve öngörülemezliğine vurgu yapar.[418] Birçok absürt oyunda mekanikleşme, *Godot'u Beklerken*'de olduğu gibi, karakterlerin düştükleri çaresiz durum karşısında umutsuzca ve boyun eğmiş bir sessizlikle eylemlerini sürdürmesiyle açığa çıkar.[419] Sürekli yeni çatışma durumlarının yaratılmasıyla kurulan döngüsel yapı ve karakterlerin kendileri dışında gelişen saçma olaylara engel olamaması 'dışarıdaki gerçekliğe' işaret etmektedir. Belirsizlik tarafından kontrol edildiğimiz ve bunun karşısındaki çaresizlik duygusu farsın mizah anlayışının bir parçasıdır. Farsta tekrarlayan, takıntılı ve saçma olanın sonsuza kadar devam edeceğini, hiçbir şeyin asla başarılamayacağını ve gerçekten öğrenilemeyeceğini fark etmekten kaynaklanan bir umutsuzluk söz konusudur.

Farstaki umutsuzluğun içinde toplumun üyelerini birbirine bağlayan şeyin, aynı zamanda onları sonsuza dek ayrı tutan şey olduğu düşüncesi yatmaktadır.[420] İnsan, bedensel varlığını sürdürebilmek için toplumsal bir yapı oluşturur ancak bedenselliğinden vazgeçemediği için toplumun tam olarak bir parçası olamaz. Farsın mizah anlayışıyla sağladığı tatmin, toplumun yasaları ve ahlakından kaynaklanan hoşnutsuzluklardan ileri gelmektedir. İçgüdüsel olarak kök salmış olsa da toplum tarafından tehlikeli görüldüğü için bastırılan bedensel gerçeklikler, mizahla açığa

[416] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision,** s.87.
[417] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision**, s.120.
[418] Leslie Smith, **Modern British Farce,** s.6.
[419] Vera Gottlieb, "Why this Farce?", s.220.
[420] Aria Elizabeth Dal Molin, **A Transalpine Theatrical Conversation: French Medieval Farce and Italian Renaissance Comedy,** s.33.

çıkarılır. Bunun için farklı komik biçimlerden yararlanılmaktadır. Fars geleneğinin teknikleri, esasında saçma olan uygarlık kurallarına bağlılıktan kurtulmayı sağlayan komik biçimlerdir.[421]

2.3.6. Fars Geleneğinde Komik Teknikler

Fars geleneğinde komik teknikler esasen bedensellikten beslenir. Farsta komik teknik olarak dilin kullanımı dahi bedensellikle ilişkili okunabilmektedir. Dilin maddi yönüne dikkat çekilerek kelimelerin anlamları önemsizleştirilir, aldatma ve yanlış anlama gibi dil oyunlarına ağırlık verilir. Mim, harekete dayalı doğaçlama gösteriler ve kalıp olay örgüsü kullanımı farsın temel komik tekniklerdir. Genel olarak komik teknikleri kullanması açısından fars; burlesk (oyun dışındaki kişi, durum ve olayların alaycı taklitle ele alınması), slapstick (fiziksel-stilize vuruşlar, somurtkan hedeflerin aşağılanması) ve rastlantısal kazalardan (absürt durumlar) yararlanır. Farsı diğer komik türlerden ayrıştıran karakteriyse bu teknikleri kullanırken hiçbir konuda seyirciye 'ders' vermemesidir.[422] Farsın kökensel olarak barındırdığı hayvani ruh, kabalığı ve düşkünlüğü deklere etmekte, farsın komik tekniklerinde de bu açıklık gözlemlenmektedir.[423]

Slapstick ve rastlantısal kazalar doğrudan farsın araçlarıyken burlesk bağımsız nitelikler göstermektedir. Buna rağmen fars ve burlesk; bedensel olanı açığa çıkarırken kılık değiştirme, tekrarlama, gürültülü eşek şakaları gibi ortak araçlar kullanır. Her ikisi de abartı ve hatta groteskten beslenir ancak burlesk yazarının niyeti, fars ve mimden uzaktır. Fars ve mim daha çok eğlence amaçlıyken burlesk eleştirme arzusuyla biçimlenir. [424] Dolayısıyla alegori ve satirle yakın ilişki içerisinde olan burlesk ancak eleştirel tutumunu törpüleyip eğlence ve şenliğe ağırlık verdiği zaman farsla yakınlaşabilir.

---

[421] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision**, s.52.
[422] J. M. Davis, **Farce**, s.3.
[423] J. M. Davis, **Farce**, s.3.
[424] Leo Hughes, "Rival Entertainments: Pantomime, Burlesqe, Satire, Sentiment", s.120.

Farsın olay örgüsü yapısı ve karakterlerindeki mekanik doğa, farsı komedideki diğer esnek formlardan ayırmaktadır.[425] En basit fars yapısı bile olay örgüsünde denge ve modellemeye dikkat eder; eylemin stilizasyonu karakterlerin kişiliksizleştirilmesini öne çıkarır. Farsta darmadağınık ve kaba saba olan bireysellik yok edilir. Eric Bentley'e göre Mr. Auden: *"Sanatın tek bir öznesi olabilir; bilinçli varlık olarak biricik insan."* derken haklıdır ancak bu durumda fars sanat değildir.[426] Farsta karakterler bilinçle hareket etmez, haylazlıklarının sonuçlarından habersiz tip-karakterlerdir. Fars, diğer dramatik biçimler arasında olay örgüsü yapısı ve kişiliksizleştirilmiş karakterleriyle hazır yapım bir model olarak bulunmaktadır. Örneğin Aristophanes ve Moliere, farsı hazır bir model olarak kullanır.[427] Bu açıdan bakıldığında farsı kendi içinde alt türler barındıran bir gelenek olmaktan çok, başka türlerde komik teknik olarak kullanılabilecek bir model olarak görmek mümkündür. Bu yaklaşım farsı sadece kalıp olay örgüsü ve genelleştirilmiş karakterleriyle ele alır ancak bunlar sadece fars geleneğinin kullandığı komik tekniklerdir.

Fars, dramatik yapısını belirli şemalar (ikili veya üçlü olay dizileri, tekrar, karşıtlık ve tersine çevirme) üzerine kurarken sadece komik durumu geliştirmeyi veya birçok fars teorisyeninin ısrar ettiği gibi anlamın olmadığı salt 'heyecan verici kahkahalar' yaratmayı amaçlamaz. Aksine farsta çatışan güdüler ve eylemler aşırı bir anlam ve yorum yüklenmesi olarak okunmalıdır.[428] Dolayısıyla farstaki olay örgüsü biçimlerine sadece eğlence ve gülmeyi açığa çıkaran komik teknik değil, farsın estetik ilkesinin bir parçası olarak bakılmalıdır çünkü olay örgüleri toplumsal yapıyla ilişkili yan anlamlar üretebilmektedir. J. M. Davis'e göre tipik olarak fars olay örgüleri dört kalıptan birine uygundur.[429] Her kalıp saldırganlığın belli bir çerçeveyle

[425] J. M. Davis, **Farce**, s.88.
[426] Eric Bentley, "Farce", s.293.
[427] **A.e.**, s.72.
[428] Aria Elizabeth Dal Molin**, A Transalpine Theatrical Conversation: French Medieval Farce and Italian Renaissance Comedy,** s.114.
[429] J. M. Davis, **Farce**, s.7. 1. Aşağılama veya aldatma farsı: Burada 'güdülerinde aşırılığa kaçan' bir kurban, misilleme fırsatı olmadan kaderine maruz bırakılır. Bu farslar şakalarında tek yönlüdür ve başkalarının acılarından duyulan zevki gerekçelendirir. John Heywood-*Tyb His Wife* (1530) aşağılama farsına örnektir. Tek boyutlu eylem 'haksızlığa uğramış koca' tiplemesiyle açığa çıkarılır. Bu olay örgüsü modelinde Comeddeia Delle Arte'deki hazır yapım karakter modellemeleri kullanılmaktadır. 2. Terse dönüş farsı: Bu durumda 'güdülerinde aşırılığa kaçan' kurbanın misilleme yapmasına izin verilir.

sınırlandırılmış doğasını vurgulamak için uyarlanır ve genellikle bozulan toplumsal uzlaşımın oyunun sonunda güvenli bir şekilde yeniden üretilmesini sağlar. Olay örgüleri şenlik ve eğlenceyi açığa çıkaran komik teknik olmanın dışında çatışmada farklı denge durumları sağladığı için toplumsal yapıyla ilgili yan anlamlar üretmektedir.

Olay örgüsü kalıplarına bağlı olarak rastlantı ve kazalar, fars geleneğinde komik teknik biçiminde kullanılmaktadır. Farsın anarşiye giden yolculuğunda sonuç son derece mantıksız görünse bile, yol boyunca birbirini takip eden adımların mantığı tarafından seyircinin ikna edilmesi gereklidir.[430] Dolayısıyla fars, bir kurmaca yapıt olarak absürtlüğün teatral yapılanmasıdır. Tesadüfleri bir yasa olarak kullandığı için diğer türlerden ayrılır.[431] Ancak sahne üzerinde gerçekleşen olağandışı durumlar olay örgüsünün bir parçası olarak önceden ayrıntılı biçimde kurgulanmaktadır. Problem hangi biçimde olursa olsun sonunda çözüme kavuştuğu için fars 'düzenli olarak kurulan düzensiz bir yapı' izlenimi uyandırır.[432] Dramatik yapının düzensiz görünmesinin nedeni kazalar, aksilikler ve rastlantıların doğa yasası biçiminde karşımıza çıkmasıdır.

Farsta dilin maddi varlığının öne çıkarılması bir diğer komik teknik biçimidir. Farsta dil iletişim kurmaktan çok kafa karıştırmak için kullanılır çünkü dilin maddi yönüne işaret eden çeşitli oyunlar oynanmaktadır. Dilsel gösteren ile gösterilen, kelimeler ile anlam arasındaki ayrıma dikkat çekilir. Farsta ifade ile niyet arasında

---

Çatışma farklı denge durumlarıyla yeniden kurgulanmaktadır. Neşeyi uzatmak ve sonunda 'uygun' geleneksel sonucu sağlamak için olaylar tersine çevrilir. Bu teknikte beklenti aniden boşa çıkarılmakta, olaylar birden tersine dönmektedir. Kısacası soyguncu soyulur veya ava giden avlanır. Fransız Ortaçağ farsının karakteristiğidir, şehvetli rahip figürü üzerinden kilisiyle ilgili dolaylı anlamlar üretilmektedir. J. M. Davis, **Farce**, s.105. 3. Denge veya çatışma farsı: Bu durumda olay örgüsü karşıt güçlerin sürekli bir denge içinde kalarak çözümsüz bir halat çekme yarışında birbirleriyle güreştikleri, dar ve sürekli olan bir harekete odaklanmaktadır. Bu teknik saldırgan olmaktan ziyade sevecendir çünkü toplumsal yapı açıkça hedef alınmaz. Cervantes'in 8 kısa performansı Entremeses buna örnek gösterilebilir. J. M. Davis, **Farce**, s.97. 4. Kartopu farsı: Bu durumda tüm karakterler, artan bir ses ve öfke kasırgasına eşit derecede yakalanmaktadır. Genellikle farklı taraflar arasında çatışmaya yol açan ayrıntılı bir dizi yanlış anlama ve hata tarafından yönlendirilirler. Gittikçe büyüyen karışıklıklar sonunda çözüme ulaşır. 19. yy. İngiliz vodvili bu teknikten faydalanmaktadır. Marguerite A. Wells, Jessica Milner Davis, "Farce and Satire in Kyo¯gen", S.129.

[430] **A.e.**, s.12.

[431] Eric Bentley, "Farce", s.296.

[432] J. M. Davis, **Farce**, s.7.

kurbanının tanımaması gereken ironik bir mesafe yaratılmalıdır.[433] Dilin mecazi ve ironik olanaklarını görmezden gelen her karakter farsta yenilgiye uğratılır. Oyunlarda baskın olan kelime oyunları ve dilsel göstergelerin manipülasyonu, gösteren gösterilen ilişkisinin keyfiliği ve düzenbazlar tarafından kolayca değiştirilebileceği fikrini destekler.[434]

Rasyonel olanla hayvani, uygarlık ile ilkel güçler, id ile ego, otorite ile özgürlük arasındaki çatışma insan varlığının parçalarıdır. Fars geleneği insan doğasında bir gerilim halinde var olan bu çatışmayı kendi mizahi ve yıkıcı amaçları için farklı komik tekniklerle açığa çıkarır.[435] Bedensellikle ilişkili bu teknikler daha çok eğlence ve şenlikli nitelikleri ön plana çıkarsa da farsın estetik ilkesinin bir parçası olarak toplumsal yapıyla ilişkili anlamlar üretilmekte ve bu nedenle Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla okunabilmektedir.

2.3.7. Fars Geleneğinin Temel Özellikleri

Barbara Freedman'a göre ansiklopedi ve tiyatro sözlüklerindeki fars tanımları üç temel yapısal özellik sunar: 1-Saçma Durum, 2-Norm olarak kabul edilemeyecek libidinal eylem, 3-Sabit ve sürrealist karakterler. Albert Bermel ise dördüncü özellik olarak nesneleri dahil eder: *"Farslar nesneler ve insanlar arasındaki bilinç farkını küçültür; bu nesneler tematiktir ve karakterlerin yaptığı gibi eylemin içine ve dışına doğru esen bir rüzgardır."* Bermel, farsta nesnelerin 'olası aktörler' olduğunu vurgulayarak dördüncü özellik olarak 'canlı nesneler'in eklenmesine vesile olur. [436] Sahnede açığa çıkarılan nesneler, oyuncunun bedeni gibi 'canlı' bir varlıktır çünkü estetik ilkesine bağlı olarak farklı anlamlar üretebilmektedir.

---

[433] E. Bruce Hayes, **Rabelais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Functional Farce,** s.65.

[434] E. Bruce Hayes, **Rabelais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Functional Farce,** s.67. Dilsel açıdan fars "karışıklık dili", "baştan çıkarma dili", "yalan söyleme dili" biçiminde üç temel oyun kurgulamaktadır. Her durumda farsın kurbanı gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımı, kelimeler ve temsil ettikleri arasındaki ironik boşluğu fark edemedikleri için aldatılmaktadır. **A.e.**, s.16.

[435] Leslie Smith, **Modern British Farce**, s.15.

[436] Douglas Bruster, **Drama and the Market in the Age of Shakespeare**, Cambridge University Press, 1992, s.67.

Farsın nesne eğilimi, kimliğe olan ilgisiyle yakından ilişkilidir. Mülkiyet ve mülk sahiplerinin kimliklerinin kasıtlı olarak birbirine karıştırılması, nesnelerle dolaylı olarak temsil edilmektedir. Fars geleneğinde temsil edilen 'bir çanta' ve 'bir kişi' ayrılmaz bir şekilde birbiriyle bağlantılıdır. Yanlış yerleştirilmiş bir nesnenin bulunması bir tanınmaya yol açar ve sonunda hikaye tamamlanır.[437] Böylesi nesnelerin oluşturduğu güçlü arzu merkezleri, kimliğin simgeleri veya bunların parçaları olarak dramatik açıdan işlev görebilmektedir. Genellikle ikiye bölünmüş karakterler arasındaki bağı sürdürmenin araçlarını, ancak bazen ayrılığın sebebini sembolize eder.

Farsın karakterler ve durumlar arasındaki ilişkileri temsil etmek için nesneleri kullanması, çocukların 'ce-e' oyunuyla benzerlik göstermektedir. 'Ce-e' ikiliği aynı zamanda bir karakterin bireyselliğinin geçici bir kimlik kaybı ve topluluktan yabancılaşma yoluyla inşasını tanımlayabilir. Fars geleneği bu kaybı paradoksal olarak kimlik inşa etmek için kullanmaktadır.[438] *Yanlışlıklar Komedyası*'nda Antipholus'un parasının kaybolması ve bulunması, dramatik bir 'ce-e' oyununa benzer çünkü buradaki para kendi kimliğini simgelemektedir. Bu ruhsal bölünme ve bütünleşme, borçların ödenmesiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ve zihinsel birlik öncelikle toplumun maddi düzeyinde gerçekleştirilir.[439] Sahnedeki nesnenin kaybolması ve yeniden bulunması, karakterin kimliğini sembolize ettiği için nesneler, oyuncu bedeni gibi canlı bir temsil oluşturmakta ve toplumsal yapıyla ilişkili anlam üretmektedir.

Bir çocuk oyunu olan 'ce-e'nin fars geleneğindeki karakter ve kimlik kurgusu için metafor olması rastlantı değildir çünkü farsın olay örgüsü bir şaka üzerine inşa edilmektedir. Satir geleneği komik bir fikir üzerinden şekillenirken farsın merkezinde şaka bulunmaktadır. Çehov'un 'şaka' tanımı da genellikle İngilizceye 'fars' olarak çevrilir.[440] Farsın sanatı; şakayı karakter, olay örgüsü ve sahne biçiminde teatralleştirmesidir. Ancak her ne kadar şaka üzerine kurulu olsa da fars basitçe gülmeye ve eğlenceye indirgenemez. Her eser biçim ve içerik açısından kendine özel

[437] Douglas Bruster, **Drama and the Market in the Age of Shakespeare,** s.63.
[438] **A.e.**, s.68.
[439] Douglas Bruster, **Drama and the Market in the Age of Shakespeare,** s.75.
[440] Vera Gottlieb, "Why this Farce?", s.224.

bir bağlam oluşturduğu için fars bazen çok az eğlenceli olabilmektedir. Terry Eagleton'a göre Çehov komiktir ama eğlenceli değildir.[441] Farstaki farklı eğilimleri görmek adına Morton Gurewitch'in 20. yy. farsı için getirdiği 'psişik', 'politik' ve 'metafizik' ayrımı dikkat çekicidir. Her yaklaşım şakayı farklı mizah anlayışları ve komik tekniklerle yapılandırmaktadır.

Çehov'la ilişkilendirilen 'psişik fars' insani irade ve irade eksikliği arasındaki mücadeleyi esas alır. Çoğu fars durumun absürtlüğüne vurgu yaparken Çehov'un vurgusu karakterlerin absürtlüğü üzerindedir. Duruma vurgu yapan fars biçimi esas olarak olay örgüsü yapısıyla ilgilenir, mekanik olay örgüsü ve 'insansızlaştırma' söz konusudur. Çehov ve Bernard Shaw gibi yazarlar ise olay örgüsü ve karakterleri insanileştirmeye çalışır. Shaw, fars geleneğindeki standartlaşan karışıklık ve tesadüflerin mekanik görünümünün 'insancıllaştırılması' olarak adlandırdığı şeyi üstlenmektedir.[442] Psişik farsta çatışma, karakter ve toplumsal yapı arasında kurgulanırken politik fars, toplumsal yapının yapaylığı ve saçmalığı üzerinden şekillenir. Toplum organize bir saçmalık ya da insan hayatını tüketen bir canavar olarak temsil edilmekte, tarih bir dizi iğrenç grotesk hikaye olarak şekillenmektedir.[443] Örneğin Dario Fo'nun 2. Dünya Savaşı sonrası faşist politikalara karşı satirik niyetlerle biçimlendirdiği fars, sansür mekanizmasından da 'sadece saçmalık' olarak görüldüğü için kurtulmuştur.[444]

Bedenselliği ve şiddeti merkeze aldığı için çoğu zaman bayağı görünen fars, insan var oluşundaki çaresizliğe ve kozmik hiçliğe işaret edebildiği için felsefi anlamlar da üretebilmektedir. 1959'da Rosette Lamont, Ionesco *Sandalyeler* ve Beckett *Oyun Sonu* için 'metafizik fars' etiketini kullanmış, bunu felsefi bir uçurumda palyaçoluk yapmak şeklinde tanımlamıştır.[445] Metafizik fars, aslında saçma olan evrenin tekinsiz oyununu tanınabilir insani deneyime aktarmanın ikna edici yollarını aramaktadır. Sembolik biçimde ifade edilen boş oda kozmik hiçliği, sandalyeler ise

[441] Terry Eagleton, **Mizah,** s.59.
[442] Kerry Powell, "Farcical Comedy", s.92.
[443] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision,** s.159.
[444] J.M.Davis, **Farce**, s.18.
[445] Morton Gurewitch, **Comedy the Irrational Vision**, s.171.

kalabalıkları gösterir.[446] Ionesco, otomatikleştirilmiş karakterlerin karşısına kasıtlı olarak gülünç durumlar getirir ve bu koşullarda karakterlerin hem acizlik hem de yararsızlık sergilediği absürt bir dünya yaratır: "*Salon komedileri değil ama fars, hayatın kabus gibi acı verici ve dayanılmaz olduğu açıklanamaz bir dünyaya tepkidir. Farsın çılgınca eylemi mekanik varlıklar tarafından gerçekleştirilir."*[447] Çehov'la özdeşleşen psişik farsta mekanikleşmeye karşı insanileşme çabası söz konusuyken metafizik farsta mekanikleşme görünür kılınmış, ancak bununla insan var oluşundaki belirsizliğe ve insanın hiçlik karşısındaki çaresizliğine dikkat çekilmiştir.

Sonuç olarak fars teriminin geniş bir tanımdansa geniş bir alanı ifade ettiğini söylemek mümkündür. Modern dönemde psişik, politik, metafizik biçimler kazanabilirken antik dönemde mim ve Atellan farsları, Ortaçağ'da ise *Sottie* biçimlerinde olabilmektedir. *Komos* etkinliklerinden doğup gelişen fars geleneğinde, tıpkı satir gibi doğadaki döngüsel hareket dramatik amaçlar için kullanılır. Kutlamayla ilişkili ancak saldırgan ve karanlık, kimi zaman da cezbedici tatlılıkta, aynı zamanda eleştirel ve düzeltici nitelikler barındırmaktadır. Bunların tümü teatral gelişim içinde belli bir mizah yaklaşımıyla komik biçimler şeklinde açığa çıkar.

2.4.Sonuç: Komedide Satir ve Fars Gelenekleri

Komedi; içinde farklı tür ve alt türler barındıran, sanat ile hayat arasında yer alan çok sesli bir ortamdır. Bu çatı altındaki dramatik sahne eserleri ise Hegel'in kendilik bilinci kavramı ışığında genel olarak iki damardan, satir ve fars geleneklerinden oluşur. İnsanın kendisine, bedensel ve toplumsal varlığına dair bilgisini açığa çıkardığı bu gelenekler, belli bir mizah yaklaşımı ve komik tekniklerle dramatik biçim kazanmaktadır. Satir geleneği komik bir fikir üzerinden toplumsal yapıdaki çelişkilere odaklanırken bedensellikten beslenir. Fars ise bir şaka üzerinden insanın bedensel ihtiyaçlarına yönelirken toplumsal yapıya gönderme yapar. Dolayısıyla insanı *kendinde* olan doğal varlığı ve *kendi için* olan toplumsal varlığına değinen kendilik bilinci kavramı, satir ve fars geleneklerindeki bedensellik ve toplumsallıkla ilişkili biçimde okunabilmektedir.

---

[446] **A.e**., s.172.
[447] Vera Gottlieb, "Why this Farce?", s.28.

Satir ve fars geleneklerinde insan, kendi doğal varlığından keyif alabilen, aynı zamanda kendi doğal varlığını kötüleyen biçimde açığa çıkarılır. Aristophanes'ten bu yana komik hayal gücü bedensel olmaktan eğlenir ancak bu zevkin bir kısmı bedensel olan hakkında düşünmeye bağlıdır. Bu perspektiften bakıldığında komedi çifte çekimi, sınırlar arasında salınımlı bir ritmi teşvik eder.[448] Bedensel olandan zevk almak ve bedensel olan üzerine düşünerek onu kötülemek komedinin evrensel anlamlarının başında gelir. İnsan hangi zaman, mekan ve kültürde olursa olsun bedensel bir varlıktır, aynı zamanda toplumsal yapı içerisinde yer aldığı için bunun çelişkisini yaşar. Agnes Heller de komediyi insan hayatındaki iki başlangıç noktası, bedensel ve toplumsal olanla ilişki içinde açıklar. Toplumsal yaşamda ve bedensel varlıklar olabilmek için bu iki sürecin iç içe geçmesi gerekir. Ancak bedensel ve toplumsal olan bütünüyle iç içe geçemez, aralarında bir gerilim ve kapanmaz bir uçurum söz konusudur. Komedi bu gerilimin yarattığı boşluktan kendisine bir yol bulur.[449] Komedinin Hegelci yaklaşımla bedensellik ve toplumsallık üzerinden üretilen evrensel anlamları, satir ve fars geleneklerini bütüncül bir yerden görebilmeye fırsat tanımaktadır.

3. SATİR VE FARS GELENEKLERİNDE BEDENSEL VE TOPLUMSAL AÇIDAN KARAKTER ÜRETİMİ

Hegel'e göre insan kendilik bilincini kazandığında, özne nesne özdeşliğine ulaşabilmek için kendisini farklı biçimlerde açığa çıkarmaktadır. Birinci bölümde açıkladığımız Hegel'in komedi yorumuna göre kendilik bilincinde olan insan, nesnel olan öznelliğine ulaşabilmek için bedensel ve toplumsal varlığını içi boş ve anlamsız biçimde bilince getirir. M. W. Roche'a göre komedide olumsuzlamanın nesnesi olan insan kendini iptal eder; *kendinde* ve *kendisi için* olumsuzdur.[450] Lydia Moland insanın kendisini olumsuzlamasının, bedensel ve toplumsal açıdan öznenin yeniden kurgulanması anlamına geldiğini düşünür.[451] Jamila M. H. Mascat komedinin (kendini

[448] Matthew Bevis, **Comedy: A Very Short Introduction,** s.32.
[449] Alenka Zupancic, **Komedi: Sonsuzun Fiziği,** s.205.
[450] M. W. Roche, **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel,** s.147.
[451] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", s.84.

olumsuzlayan) öznelliğin dramatik türü olarak nitelendirilebileceği fikrindedir.[452] Jeffrey Reid ise Hegelci komedide oyuncunun toplumsal yapıyı temsil eden maskeyi çıkararak kendisini özgür öznellik biçiminde temsil ettiğini vurgular.[453] Hegel'in komedi yorumunda her ne kadar olumsuzlanmış olsa da toplumsal yapı karşısında idealize edilen bir özgür öznellik söz konusudur. Kendini bilen öznenin nesne üzerindeki egemenliği ve nesneyi kapsayarak aşması, toplumsal yapıda tüm istediklerini yapabilmesiyle gösterilir.

Eski Komedya'da ana karakter bedensellik açısından yaşlı ve çirkin, toplumsallık açısından köylü ve yoksul olarak temsil edilmesine rağmen çatışmanın kazanan tarafında yer almaktadır. İnsanın barındırdığı varoluşsal çelişkilerin tersine sonsuz bir kaygısızlık ve güven içindedir.[454] Kendiliğin olumsuzlanmasıyla açığa çıkarılan karakter kurnaz, bencil veya nefsine düşkün olsa da kendisinden emindir. Hegel'in 'kendiliğin negatif temsili' ifadesi, böylesi bir dolaysızlık anlamı taşımaktadır. J Loewenberg'e göre Hegelci komedi, özne ya da nesnedeki dolaysızlığın 'özünü' barındırmak zorundadır.[455] Komedide insanın toplumsal ve bedensel varlığı dolaysız biçimde temsil edilir. Bu durum kendilik bilincinde olan öznenin kendi kesinliğinin (self cercainty) göstergesidir. Hegel'e göre bu dolaysız tikel bireyselliğin, tümel olan devlet ve aile gücünü devirmesi, toplumsal yapıya karşı duyulan küçümsemeyi ifade etmektedir.[456]

Hegel, Eski Komedya'dan yola çıkılarak geliştirdiği komedi yorumunda Yeni Komedya, Shakespeare ve Moliere'i ayrı bir yerde konumlandırır. 'Modern komedi' ifadesiyle adlandırdığı bu yazarlarda karakterlerin toplumsal yapıdan bağımsızlık içinde sergilendiği düşüncesindedir: Tek yanlı bireysel figürler ile kendi içinde düzenli bir dünya arasındaki komik çelişme söz konusudur.[457] Bu çalışmada Hegel'in aksine Yeni Komedya, Shakespeare ve Moliere'in metinlerinde kendilik bilinci yaklaşımı,

[452] Jamila M. H. Mascat, "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", s.60.
[453] Jeffrey Reid, **Hegel and the Politics of Tragedy, Comedy and Terror**, s.14.
[454] Lydia Moland, "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", s.86.
[455] J. Loewenberg, "The Comedy of Immediacy in Hegel's 'Phenomenology'"**, Mind,** Jan., 1935, Vol. 44, No. 173 (Jan., 1935), s.31.
[456] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.297.
[457] Hegel, **Estetik 2**, s.373.

bedensel ve toplumsal açıdan karakter üretimleri üzerinden örneklendirilecektir. Öte yandan komedide kendilik temsili, Hegel'in yaptığı gibi sadece kendiliğin negatif biçimde olumsuzlanması biçiminde değerlendirilmeyecektir. *Fenomenoloji*'de tartışılan bilinç şekilleri üzerinden ele alınacak ve kendilik bilinci kavramıyla metinlere yönelik bir okuma modeli geliştirilecektir.

Hegel *Estetik*'te satiri, sadece Roma edebi satiriyle ilişkilendirerek *"kötüyü gülünç kılmakla yetinen, incelikli ve kültürlü ama şiirsel olmayan bir neşelilik hali"* olarak tanımlar.[458] Ona göre erdemlilik ile erdemsizliği doğrudan karşıtlaştıran satir, yüzeysel bir bağlılığı ifade etmektedir. Toplumsal yapıdaki görünür çelişkileri öznel bir yerden eleştirir ancak kendisini nesneleştirmez. Eski Komedya ise insanın bedensel ve toplumsal varlığını açığa çıkarıp kendisinin de aynı zamanda nesne olduğunu ifade ettiği için kendilik bilinciyle ilişkilidir. Burada Hegel'den farklı olarak satir geleneği, salt Roma edebi satiriyle birlikte değil, Aristophanes'le başlayan bir komedi konvansiyonu bağlamında ele alınacaktır. İnsanın bedensel ve toplumsal varlığı oyunlardaki karakterler üzerinden, bilincin yansımalarıyla gösterilecektir.

İnsanın *kendinde* olan ve *kendi için* olan varlığı, nesne ve öznenin bilgisiyle biçimlenmektedir. Bilinç momentini açıklarken ele aldığımız aşamalar, insanın *kendinde* olan bedensel varlığı, nesnellikle ilişkilidir. Duyusal kesinlik, algı ve anlama yetisi aşamasında bilinç sadece karşısındaki nesnenin bilgisine sahiptir. Kendilik bilinci momenti ise insanın kendi öznel varlığını bilmesiyle gerçekleşir. İnsanın yalıtılmış da olsa toplumsal yapıda yapıp ettikleri *kendi için* varlığıyla ilişkilidir. Doğal bilinçten felsefi bilince yükselen bilincin serüveni, komedideki satir ve fars geleneklerinde de gözlemlenebilmektedir. Oyun incelemesinde 'bedensellik' başlığı altında *kendinde* olanla ilişkili biçimde açıklanan bilincin 'duyusal kesinlik', 'algı' ve 'anlama yetisi' aşamaları ve 'hayvani arzu' üzerinden ilerlenecektir. Toplumsallık başlığa altında ise *kendi için* olanla ilişkili biçimde açıklanan 'kendilik bilinci' aşaması ve 'insani arzu' ele alınacaktır. Üçüncü ve son başlıkta ise 'tinsel bilinç' ifadesiyle

[458] Hegel, **a.g.e.**, s.282.

açıkladığımız bedensellik ve toplumsallığın sentezlenerek yansıtılma biçimleri üzerinde durulacaktır.

Oyunlarda bedensellik üzerinde dururken 'seyreden karakter', toplumsallık üzerinde dururken 'seyrettiren karakter' ifadesi kullanılacaktır. Bedensel açıdan üretilen karakterlerle görünür kılınacak doğal bilinçte, birey edilgen biçimde varlığın seyrine tutulup nesnenin duyusal bilgisi ve hayvani arzularıyla sürüklenmektedir. Toplumsallıkla gösterilmeye çalışılacak insani arzuda ise daha yüksek bir farkındalık söz konusudur. Nesnesinden uzaklaşarak kendi öznelliği üzerine düşünen bilinç, salt maddi varlık ve bedenle sınırlı olmayıp manevi değerler üzerinden, toplumsal yapıda bilinip tanınmakla ilişkili biçimde kurgulanır. Dolayısıyla toplumsal açıdan karakter üretiminde kendi saygınlığını gören ve bunu başkalarına seyrettiren, bu biçimde toplumsal yapıda bir konum edinmeye çalışılan karakterlere odaklanılacaktır.

Hegel'in terimleri (*kendinde* ve *kendi için*) birbirine çok yakın olduğu için oyun incelemesindeki başlıklarda bu ifadeleri kullanmanın anlam karışıklığına yol açabileceği düşünülmektedir. Öte yandan bu bölümde oyunları ve karakterleri ele alacağımız için tiyatroya uyarlanabilecek terimler kullanmak doğru olacaktır: 'Duyusal Varlığını Seyreden Karakter' ve 'Maddi Varlığını Seyreden Karakter' alt başlıklarıyla bedensellik; 'Saygınlığını Seyrettiren Karakter' ve 'Toplumsal Yapıyı Seyrettiren Karakter' alt başlıklarıyla da toplumsallık üzerinden ilerlenecektir. Üçüncü başlıkta ise bedensellik ve toplumsallığın diyalektik biçimde nasıl üretildiği açıklanmaya çalışılacaktır.

Oyun incelemesinde temel olarak doğal bilincin felsefi bilince dönüşürken geçirdiği aşamaların (duyusal kesinlik, algı, anlama yetisi, kendilik bilinci), komedide nasıl kapsanarak aşıldığı ve kendilik bilincinde sentezlendiği satir ve fars geleneklerindeki oyunlar üzerinden değerlendirilecektir. Sonuç olarak komedide kendilik bilincinin insana dair bir kavrayış olduğu, bu farkındalıkla oyunlara yaklaşıldığında okur ve yazarda daha yüksek ve tinsel bir bilinç söz konusu olabileceği öne sürülecektir. Hegel, bilincin kendi deneyimine yabancılaşarak kendisini nesneleştirdiğini öne sürer. Ona göre düşünmek, kendine nesne olmak, kendini

nesnellik ile ilişkilendirmektir.[459] Oyunlar üzerine yapacağımız düşünme pratiğiyle, komedi metinleri ve karakterler üzerinden öznenin aynı zamanda nesne olduğunun gösterilmesi hedeflenmektedir.

İnsanın ikili varoluşunun oyunlardaki tezahürü, bunların kapsanarak aşıldığı anlamına gelir. Satir ve fars geleneklerinde kendilik bilincinin sistemli biçimde üretilebilmesi için bilincin geçirdiği aşamalara yönelik bir farkındalık gereklidir. Oyun yazarı Hegel'in kavramıyla kendi varlığına dair bilinç kazanıp eserlerini bu şekilde açığa çıkardığında ve metinleri okuyan kimse kendi bedensel ve toplumsal varlığına yönelik bir farkındalık yaşadığında özne nesne özdeşliği açığa çıkacaktır. Yazar, metin ve okur arasında diyalektik bir ilişki kurulabilirse oyun yazarı her yazma eyleminde kendisini nesneleştirerek açığa çıkarır, okur ise nesneleştirilen temsil üzerinden kendi öznelliğini kurgulayabilir. Felsefi bilince tiyatro dolayımıyla yükselen insanın kendisini nesneleştirerek özneleşmesi, döngüsel bir yapıyla bütünlük kuran Hegel sisteminin özetidir.

3.1.Satir Geleneğinde Bedensel Açıdan Karakter Üretimi

Satir geleneğini açıklarken komik bir fikir üzerinden geliştirilen eylemle esasen 'dışarıdaki' özneye işaret edildiğini, merkezde ise toplumsal yapıdaki çelişkilerin bulunduğunu vurguladık. Ancak kelime anlamı itibariyle satirin yeme ve içmeyle ilişkili olduğu, cinsellik gibi bedensel unsurlar üzerinden toplumsal anlamlar ürettiği üzerinde de durduk. Hegel'in *Fenomenoloji*'de ortaya koyduğu insanın ikili varlığı satirde birbirini üretmektedir. Bu bölümde insanın doğal varlığı olarak ifade ettiğimiz bedensellik, satir geleneğinde iki alt başlıkta incelenecektir. İlk başlıkta nesnenin duyusal bilgisiyle hayvani arzuların açığa çıktığı durum, insanın edilgen biçimde varlığın seyrine daldığı bilinç hali gösterilecektir. İkinci alt başlıkta ise algı ve anlama yetisi aşamasıyla özne nesne ayrımının doğmaya başladığı bilinç düzeyi ele alınacaktır. Bilinç bu aşamasında nesneler arasında bir ayrıma giderek nesnelerdeki çokluk ve birliği kavrasa da henüz kendi öznelliğinin farkında olmadığı için temelde yine bedensellik üzerinden kurgulanmaktadır. Oyunlarda bedensel açıdan karakter

[459] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.86.

üretimi ilk olarak bilincin duyusal kesinlik, sonrasında algı ve anlama yetisi aşamalarıyla birlikte değerlendirilecektir.

3.1.1. Duyusal Varlığını Seyreden Karakter

Aristophanes'in *Kuşlar*'ı insanın bedensel varlığının açığa çıkarıldığı bir antik dönem satir geleneği örneği olarak değerlendirilebilir çünkü komik fikir üzerinden üretilen metin esasen toplumsal yapıdaki çelişkilere işaret etmektedir. Mizah anlayışı açısından ciddiyet ve ciddiyetsizlik arasında denge kurarken topluma ders vermekten ziyade komik tekniklerle eğlence yönüne ağırlık vermektedir. *Kuşlar*'da bedensellik vurgusu, Güvendost ve Umutlugil'in toplumsal amaçlarına rağmen kendi biyolojik varlığını koruması, onu beslemesi üzerinden temsil edilir. Atina'da demokrasi kalmadığı, vergi ve cezalardan dolayı yaşanmaz hale geldiği için kentten kaçıp kuşların diyarında demokrasi inşa etmeye gelirler. Ancak Güvendost'un aklındaki tek şey kendi güvenliği ve bedensel bütünlüğüdür. Kuşların kendisine zarar vermeyeceğinin garantisini isterken beni ısırmasınlar, yolmasınlar, *"orama burama"* dokunmasınlar talebinde bulunur, Umutlugil ise *"nerene, şurana mı?"* diye sorar.[460] İşaret edilen alt kısımdaki bölgeler, cinsellik ve dışkılama gibi bedensel etkinliklerle ilişkilidir. Daha sonra Hüthüt'ün eşi Bülbül'ü görünce *"ben bu kuşla sevişmeye varım"*, Umutlugil ise *"gelinler gibi giymiş, bir güzel öpmek isterdim"* ifadesinde bulunur.[461] Duyusal varlığını seyreden karakter temsili bu sefer hayvani arzuyla çoğalmaya yönelmiştir. Bülbül, kuşlar diyarının önemli kişisi Hüthüt'ün eşi olmasına rağmen karakterler arzularını çekinmeden dile getirirler çünkü görebildikleri salt duyular düzeyindedir. Hüthüt'ün temsil ettiği değerlerin, toplumsal yapıda yer aldığı konumun farkında değillerdir. Öncesinde de Hüthüt, nasıl bir ülke istiyorsun diye sorduğunda Güvendost şu şekilde cevaplar:

> *"Öyle bir yer ki, güzel bir delikanlının babası,*
> *gelsin şöyle azarlasın beni:*
> *Senden beklemezdim bunu, serseri desin,*
> *oğlumu hamamdan çıkarken görmüşün,*
> *ne kucaklamışın, ne yanağını okşamışın, ne öpmüşün.*

[460] Aristophanes, **Kuşlar**, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966, s.51.
[461] Aristophanes, **Kuşlar**, s.69.

Yuf sana ben de baba dostu bilirdim seni"[462]

Hayal edilen ülkede vatandaşlar değil ancak cinsellik özgürce yaşanabilmeli, demokrasinin değil ancak bedensel ihtiyaçların giderilmesi noktasında engeller kaldırılmalıdır. Güvendost'un bilinci salt duyusal düzeyde olduğu için Hüthüt'ün toplumsal yapıdaki karşılığını göremez. Oyunda kendilik temsili duyusal kesinlik düzeyinde sunulur ve karakterler sadece karşısındaki nesnenin bilgisiyle hareket eder. Benzer bir yaklaşımı *Barış*'ın sonunda görmek mümkündür. Trygaios, bir bok böceğiyle tanrılar katına çıkıp barışı getirdiği için verilen şölende bir köle, tanrı Opora'yı kucaklayarak *"Ah ne davullar vurulur, ne şenlikler yapılır bu kalçalarda!"* diye haykırır.[463] Köle, cinsellik üzerinden duyusal varlığının seyrine daldığı için bu sözleri bir tanrıya söylediğinin bilincinde değildir. Oyunda Sparta'yla barış gibi ciddi bir mesele öne çıkarılsa da ciddiyetsiz biçimde bok böceğiyle tanrılar katına çıkılmıştır. Sadece duyusal bilinciyle hareket eden karakterler dinsel değerlerin toplumsal yapı açısından barındırdığı anlamı göremeyip cinsel arzularla hareket etmiştir.

İnsanın duyusal varlığı, hayvani arzularıyla harekete geçmektedir. Bilincin henüz sadece karşısındaki nesnenin bilgisiyle şekillendiği, özne ve nesne ayrımının doğmadığı bu aşamada bilinç, hayvani arzularla deneyimlenen duyular düzeyindedir ve nesneler arasında bir ayrıma gidemediği için duyumsanan her şeye evrensel bir içerik verir. Güvendost ve Umutlugil'in bilinci hayvani arzu temelinde karşısındaki nesnenin duyusal bilgisi kadardır. Dolayımsız bir farkındalık düzeyi olan bu aşamada bilincin sadece şunları deme şansı vardır: "Bu*dur*" ve "*Ben*im farkında olduğum şey budur."[464] Dolayısıyla başkaları tarafından nasıl göründüğünü ve toplumsal yapıyı kavrayacak düzeyde değillerdir. Bu aşamada duyumsanan varlık/nesneyle diğer varlıklar/nesneler arasında ilişki kurulamadığı için genelleştirme (bu*dur*) söz konusudur. *Kuşlar*'da yöneticinin eşine sulanan Güvendost veya *Barış*'ta tanrıçaya laf

[462] Aristophanes, **Kuşlar**, s.26.
[463] Aristophanes, "Barış", **Barış Oyunları**, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Hürriyet Yayınları, Ankara, 1975, s.123.
[464] H. S. Harris, "Bilinç", **Alman İdealizmi 2 Hegel,** Ed. Güçlü Ateşoğlu, çev. Emre Ebetürk, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2021, s.169.

atan köle, karşısındaki tekil arzu nesnesine evrensel bir içerik verdiği için diğer nesnelerle/insanlarla ilişki kuramaz. Öte yandan duyumsayan özne, kendi duyularından çıkamadığı için (*ben*im) henüz bireysel bir kimlik üretememekte, varlıkları kendisine nesne kılamamaktadır. Dolayısıyla bu deneyime sahip olan özne kendisini tam da 'bu' nesneyle özdeşleştirir.[465] Oyunlarda bilincin duyusal kesinlik haliyle temsil edilen karakterler, kendi öznelliklerini fark edemeyip karşısındaki nesneyle özdeşleşerek var olur.

Aristophanes'in *Lysistrata*'sında da duyusal varlığını seyreden ve buna edilgen biçimde tutulmuş karakter üretimi söz konusudur. Erkeklerin bitmeyen savaşlarından bıkan Lysistrata öncülüğündeki kadınlar, barışı getirmek için akropolisi işgal ederek cinsel greve giderler. Toplumsal bir amaç için harekete geçseler de kadınların aklında hala cinsellik, dolayısıyla bedensel varlıkları bulunmaktadır. Oyunun başında Klonike, kadınların ne için toplandıklarını sorduğunda Lysistrata büyük bir şey için yanıtını verir:

> *"KLONİKE- Kocaman bir şey varsa neden gelmiyorlar?*
> *LYSİSTRATA- Öylesi değil, o dediğin olsa çoktan toplanmıştık."*[466]

Kadınlar politik bir amaç için toplanmaya başlasa da ilgi cinsel organlar ve beden üzerindedir: *"ah meme dediğin böyle olmalı (...) yaban otları iyice yolunmuş"*[467] Oyunda karakterlerin duyusal varlığı, cinsellikle ilişkili olarak açığa çıkarılır. Karakterlerin bedensel varlığı seyrediş biçimi cinsellikte tutulu kalmıştır. Lysistrata, erkekleri barışa zorlamak için kadınlara *"o işin"* yapılmaması gerektiğini söylediğinde kadınlar alandan uzaklaşmaya başlar, Kleonike: *"Ateşlerin içinden geç de geçerim, tek o işi bırak, onsuz olmaz."*[468] Sonrasında da kadınlar işgal ettikleri akropolisten kaçmaya kalkar çünkü cinsel açlığa daha fazla dayanamazlar. Politik bir amaç için orada olsalar da duyusal varlıklarını öncelemektedirler. Oyunda cinsellik ve dolayısıyla bedensellik, insani var oluşun vazgeçilmez bir unsuru olarak yansıtılır. J. Loewenberg'e göre temsil edilen karakterin tek bir arzuya kapanmış olması duyusal

[465] H. S. Harris, "Bilinç", s.169.
[466] Aristophanes, **Barış Oyunları**, "Lysistrata", s.146.
[467] Aristophanes, "Lysistrata", s.149.
[468] Aristophanes, "Lysistrata", s.150.

kesinliğe işaret eder.[469] Salt duyusal varlığını seyreden, hayvani arzuyla karşısındaki nesneye dalan karakter seyredişinden başka bir şey düşünemez. Sadece bedensel varlığını korumanın ve doğal yaşamını sürdürerek çoğalmanın peşindedir. Duyusal kesinlik, oyunlarda dil aracılığıyla temsil edildiği için bilincin bu haline dair bir farkındalık söz konusudur. Oyun yazarı insanın bedensel varlığını karakter dolayımıyla yansıtmaktadır.

Klasik dönem satir geleneğinde bedensellikle ilişkili olarak bilincin doğal halini karakterler dolayımıyla görebilmek mümkündür. Hegel'in kavramıyla yaklaşıldığında Shakespeare ve Moliere oyunlarındaki duyusal varlığını seyreden karakterler, temsil biçimi açısından Aristophanes'ten farklı değildir. Burada geliştirilmeye çalışılan okuma modelinde salt kendilik bilinci kavramıyla hareket edilmektedir. Dolayısıyla kolonyal ve postkolonyal eleştiri, ekoeleştiri, feminist eleştiri gibi yaklaşımlar üzerinde durulmamaktadır. Örneğin Shakespeare'in *Fırtına*'sında ana karakter Prospero, yıllardır mahsur kaldığı adada büyülü güçlerini kullanarak kendisine haksızlık edenleri cezalandırmaya çalışırken adanın yerlisi Caliban üzerinde sömürgecilik faaliyetinde bulunmaktadır. Ancak kendilik bilinci yaklaşımıyla Prospero başkaları karşısında, yani toplumsal yapıda kendi öznelliğini kurgulamaktadır. Caliban ise doğrudan bedenselliği yansıtan bir karakterdir. Hayvani arzularıyla hareket ederek efendisi Pospero'nun kızı Miranda'ya tecavüz girişiminde bulunur: *"Ah keşke becerebilseydim o işi, bu adayı küçük Calibanlarla dolduracaktım."*[470] Caliban'ın eylemi Prospero'nun gözünden tecavüz olarak adlandırılsa da onun bilinci duyusal kesinlik düzeyindedir, salt hayvani arzularıyla hareket eder. Toplumsal yapıdan habersiz olduğu için Prospero'nun konumunun ve tecavüzün ne demek olduğunun bilincinde değildir. Dolayısıyla Caliban'ın *Kuşlar*'da Hüthüt'ün eşine sulanan Güvendost veya *Barış*'ta tanrı Opara'nın kalçalarında davul çalmak isteyen köleden herhangi bir farkı yoktur. Toplumsal yapıdan ve ahlaki değerlerden habersiz biçimde karşısındaki arzu nesnesiyle duyusal varlığın ve hayvani arzuların seyrine dalmıştır.

[469] J. Loewenberg, "The Comedy of Immediacy in Hegel's 'Phenomenology'", s.25.
[470] W. Shakespeare, **Fırtına**, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.35.

Caliban hayatında ilk kez şarap içtikten sonra bu gizemli içeceğe hayran kalır ve gözü başka bir şey görmez. Kendisine şarap veren gemici Stephano'nun kölesi olmak ister: *"En güzel pınarları gösteririm sana; böğürtlen toplarım, balık tutarım, istediğin kadar odun getiririm."*[471] Caliban bir başkasına köle olmayı, hayvani arzusunu doyurmak, şarap içebilmek için kabul etmektedir. Hegel, efendi köle diyalektiğinde kölenin doğal varlığını korumak ve sürdürmek için köleliğe boyun eğdiğini ifade eder. Köle kendi doğasını aşamadığı için efendinin ve doğanın kölesi olarak çalışmaktadır.[472] Oyunda da Prospero, ölüm korkusu vererek Caliban üzerinde egemenlik kurmuş, onu köleliğe zorlamıştır: *"Karşı gelmesem iyi olacak. Büyüsü öyle güçlü ki, Annemin tanrısı Setebos'u bile yıldırıp, kendine kul edebilir."*[473] Ancak Caliban, duyusal varlığı açısından bir yenilikle karşılaştığı için ölüm korkusunu unutur ve yeni efendisine köle olur. F. Beiser, bilincin bu erken aşamasında öznenin kendini sadece arzu tarafından yönlendirilmiş eylemler aracılığıyla bildiğini, bu noktada irade sahibi akli varlık değil sadece hayvani arzularını hisseden bir varlık olarak kendisini bildiğini ifade eder.[474] Özne, nesneleri tüketerek onlar üzerindeki bilinçli deneyimini (duyusal biçimde) göstermektedir. Caliban'ın hafızası da duyumsayabildikleri kadardır. Varlığı, karşısındaki doğal nesnede erimiştir. Şarapla tanıştıktan sonra *bu* doğanın kölesi olur ve genelleştirdiği *bu* tekil içerikten başka bir şey göremez. Yeni efendisine Prospero'yu öldürürse, güzel kızı Miranda'dan çocuklar yapabileceğini söylerken yine hayvani arzuyla hareket etmektedir. Aklında efendi olmak veya adayı yönetmekten ziyade çoğalmak, yiyip içip bedensel varlığını sürdürmek bulunmaktadır. Shakespeare'in Caliban'ı duyusal kesinliğin temsili açısından dikkate değer bir karakterdir.

Moliere'in *Tartüf*'ünde ise doğrudan bedensel ihtiyaçlarıyla değil ancak düşünce veya inanç düzeyinde duygusal olarak arzuya kapanmışlık temsili söz konusudur. Oyunda sahte dindar Tartuffe, varlıklı Orgon'u din üzerinden kandırarak kızıyla evlenmek, karısıyla birlikte olmak ister. Karısı Elmire bir oyun düzenleyerek Tartuffe'ün gerçek yüzünü gösterir ancak Orgon ona inanmaz. Tartuffe'e olan

[471] Shakespeare, **Fırtına**, s.70.
[472] Tülin Bumin, **Hegel Felsefesine Giriş**, s.38.
[473] Shakespeare, **Fırtına**, s.37.
[474] Beiser, **Hegel'den Sonra,** s.237.

duygusal bağlılığı nedeniyle toplumsal yapıyı görememesi, arzusuna kapanmış biçimde temsil edilmesi nedeniyle duyusal varlığını seyreden karakter biçimindedir. Karşısındaki kişinin nasıl bir dolandırıcı olduğunu ve karısına kur yaptığını, dolayısıyla kendi öznelliğini göremez:

> *"ORGON- Evdekiler ne yapıyor, nasıl keyifleri?*
> *DORİNE- Hanımın önceki gün akşama kadar ateşi vardı, Bir de akıl almaz bir ağrısı.*
> *ORGON- Ya Tartuffe?*
> *DORİNE- Tartuffe mü? Onun keyfi pek gıcırdı! Eti budu yerinde; cildi parlak, al al dudakları!*
> *ORGON- Zavallı adam!"*[475]

Hizmetçi Dorine; karısının hasta olduğunu, Tartuffe'ün yiyip içip keyif çattığını anlatsa da aynı konuşma biçimi tekrar eder. Orgon'un kapalılığı, hayvani arzu ve duyusal kesinlik derecesinde Tartuffe'e bağlanması şu cümlelerden de okunabilmektedir: *"Görsem de öldüğünü kardeşin, ananın, çoluğun, çocuğun… Zerre gam yemem."*[476] Orgon için en yakınlarının ölümünün bile önemi yoktur çünkü Tartuffe'e bağlanmıştır. Kendi seyredişine kapalı olduğu için arzusundan başka bir şeyin bilincinde değildir. Duyusal kesinlik aşamasındaki bilinç, şimdi ve burada olanla sınırlıdır. Varlığın edilgen biçimde seyredilmesi insanı kendine, öznelliğine geri döndüremez. İnsan nesnede erir, onu değiştiremez, dönüştüremez.[477] Bu oyunda her ne kadar somut nesnelere yönelmiş olmasa da arzuya kapanmışlık ve öznenin nesnesinde kaybolması açısından duyusal kesinlik temsili söz konusudur.

Modern dönem satir geleneğinde de aynı biçimde duyusal varlığını seyreden karakterler görebilmek mümkündür. A. Jarry-*Kral Übü*'deki Übü Baba bu temsil biçimine örnektir. Oyunda kralı öldürerek Polonya'nın başına geçen aç gözlü Übü Baba, soylulardan başlayarak tüm halkı yok eder, vergilerle köylülerin parasını toplar ancak Rus Çarı'nın kendisini devirmesinden sonra karısıyla birlikte ülkeden kaçar. Bedensellik temsili Übü Baba'nın bizzat kendisiyle açığa çıkarılmaktadır. A. Jarry'nin çizimlerinde yer alan kocaman göbeğindeki dışkı işareti bu vurguya dikkat çeker. Kralı

[475] Moliere, **Tartüf**, çev. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008, s.18.
[476] Moliere, **Tartüf**, s.21.
[477] Tülin Bumin, **a.g.e.,** s.29.

devirmek için destek veren Litvanya dükü Bordür de Übü Baba'ya fena koktuğunu, hiç yıkanıp yıkanmadığını sorar. Karısı ona *"koca bok"* diye seslenir. Oyunun daha ilk cümlesi *"bok"*tur. Dışkıya ve kokulara yönelen temsil, bedenselliği ve insanın duyusal varlığını öne çıkarmaktadır.

Übü Baba, oyunun açılış sahnesinde nesnesiyle kurduğu ilişkiyi gözler önüne serer. Yemeğe çağırdıkları kişiler toplumun önde gelen saygın kişileridir ancak onlar gelmeden 'dayanamayıp' yemeye koyulur: *"(Kızarmış bir piliç alır) Bak hele! Çok acıktım. Bu kuşu dişleyeceğim. Bir piliç bu. Sanırım hiç fena değil."*[478] Bekledikleri misafirlerden biri, kralı devirmelerine yardımcı olacak Yüzbaşı Bordür olsa da Übü Baba duyusal varlığının seyrine kapalı olduğu için yemekten başka bir şey düşünemez. Hayvani arzuları nedeniyle duyusal varlığında kaybolmuş ancak bu yanılsamanın gerçekliğine inanmıştır. Çünkü duyusal kesinlik bir tür kanıdır, duyusal varlığında kaybolmuş biçimde dolaysızca var olduğu yanılsamadır.[479] Kral olup toplumsal yapıda saygın bir konuma gelmenin ne anlama geldiğini bilmemektedir. Onun tek gerçekliği hayvani arzuları olduğu için kuşu *"dişlemeye"* çalışır. Kendisine kızan Übü Ana'ya belli etmeden bir dana budu dilimini aşırır. Misafirlerin, davetin ve sorumluluklarının bilincinde değildir. Bilinci duyusal düzeyde olduğu için Caliban gibi sadece doğal varlığını beslemeye yönelmiştir.

3.1.2. Maddi Varlığını Seyreden Karakter

Duyusal varlığını seyreden karakter temsilinde bilinç nesnesinde kaybolur, nesnelerde çokluk ve birlik ayrımına gidemez. Tekil olan nesnelere evrensel bir içerik verir çünkü karşısındaki nesnenin duyusal bilgisi düzeyindedir. Oyunlarda bu biçimde sunulan kendilik temsilleri de kendi öznelliğinin farkında olmadan salt duyularla hareket eder. Ancak bilincin algı aşamasına yükselmesiyle birlikte nesneler arasında ayrım yapılmaktadır. Algıyla birlikte şeylerin ne olduğuyla değil ne tür şeyler olduğuyla ilgilenilir.[480] Kişi henüz toplum içindeki varlığıyla kendi öznelliğini konumlandıramasa da kendi ve diğerleri arasında bir ayrıma gitmeye başlar. Bilinç

[478] Alfred Jarry, **ÜBÜ Bütün Yönleriyle Übü Serüveni**, çev. Rıza Katı, Yaba Yayınları, İstanbul, 2004, s.38.
[479] Heidegger, **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, s.116.
[480] H. S. Harris, **Bilinç**, s.171.

anlama yetisi aşamasında ise nesnelerin iç özünü düşünce düzeyinde kavramaya, nesneler arasındaki kuvvet ilişkisini anlamaya başlar. Dolayısıyla oyunlarda bu bilinç şekilleriyle temsil edilen karakterler bedensel varlığının yanında maddi varlığının, kendine ait olan mal ve mülkün farkındadır. Karakterler tek bir nesneye evrensel içerik vermeyip nesneler arasında ayrıma gidebilir.

Antik dönem satir geleneğinden *Kuşlar*'da Umutlugil ve Güvendost, duyusal kesinlikle birlikte bilincin algı aşamasını da yansıtmaktadır. Bu karakterler duyusal varlığın farkına vardıktan sonra maddi varlığın seyrine dalan biçimde temsil edilir. Örneğin Güvendost, yeni devletlerini güçlü göstermek için tanrıları zor durumda bırakmaya çalışır; kargaları yollayarak koyunların, sığırların gözlerini oymayı düşünür ancak Umutlugil *"aman dur, benim öküzlerimi bir satayım da, sonra yap bu işi"* şeklinde karşılık verir.[481] Güvendost insanlar tarafından saygı duyulmak amacıyla tanrıları zor durumda bırakmak ister, dolayısıyla başkalarının bilinciyle hareket etmektedir ancak Umutlugil öncelikli olarak kendi maddi varlığını düşünür. Bulutların üzerinde kurdukları yeni devlette bedensel varlıklarını koruduklarını anladıktan sonra Atina'daki maddi çıkarları üzerine düşünmeye başlamıştır. Güvendost, kuşların insanlar için fal bakabileceğini, onları zengin etme vaatlerinde bulunabileceğini söylerken Umutlugil *"öyleyse ben de bir gemi alayım da kaptan olayım"* fikrine kapılır.[482] Kendisine fal baktırıp zengin olma hayali kurmaktadır. Algı düzeyinde temsil edilen bilinç, maddi varlığının seyrine dalmıştır. Kuşlar dünyasında kurulan yeni devletin mülkünü paylaşmak istemediği için masraftan kaçınır, kestikleri kurbanı daha çok kuşa pay etmemek için rahibi kovup ritüeli kendi yapar. Toplumsal yapıyla ilişkili dinsel kuralların nasıl bir önem taşıdığının bilincinde değildir. Güvendost, kuşlar devleti kurulduktan sonra türeyen kehanet okuyucusu, astrolog, ozan gibi asalaklara dayak atıp onları kovalar. Yeni demokrasiye (dolayısıyla kendi maddi varlığına) baş kaldıran asi kuşları da kesip sarımsaklı sos ve zeytinyağla yer. Algı düzeyinde temsil edilen kendilik, maddi varlığını sürdürmeyi esas almakta ve bedensellikle biçimlenmektedir. Hegel de duyusal bilginin esasen algıya ait olduğunu

[481] Aristophanes, **Kuşlar**, s.62.
[482] Aristophanes, **Kuşlar**, s.64.

çünkü ayrımı ve çokluğu özünde taşıdığını ifade eder.[483] Duyusal kesinlikte bilinç nesnede kaybolurken algıda duyulara dair bir farkındalık söz konusudur. Karakterler de bilinçli olarak kendi bedensel çıkarlarına yönelik eylemde bulunur.

Klasik dönem satir geleneğinden Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde bu biçimde temsil edilen karakter Shylock'tur. Oyunda tüccar Antonio, arkadaşının sevdiği kızla evlenebilmesi için tefeci Shylock'tan borç alır ancak iflas ettiği için geri ödeyemez ve sözleşme gereği bedeninden bir parça et vermek zorunda kalır. Mahkemede etini verirken kan dökülürse suçlu olacağı iddia edilince Yahudi Shylock davadan vazgeçer, parasının bir kısmını da Hristiyanla kaçan kızına vermek zorunda kalır.

> *"SHYLOCK-Keşke kızımın ölüsü şimdi ayaklarımın dibinde yatıyor olsaydı da mücevherler de kulaklarında olsaydı! Keşke ayaklarımın dibinde, tabutun içinde yatsaydı da dukalar da tabutta olsaydı!"*[484]

Shylock maddi varlığının seyrine tutulmuş bir karakterdir çünkü altınlarını kızından daha çok sever. Yerde ölü olarak yatan kızını değil, kulaklarındaki mücevherleri görecek birisidir. Nesneler arasında ayrıma gitmesi bilincin algı aşamasının göstergesidir ancak Hegel'in ifadesiyle bilinci 'koşullu evrensel' düzeyindedir. Sylock'un nesnelerdeki çokluğu kavrayışı duyularının koşullarıyla gerçekleşir. Nesneler arasında bir ayrıma gitse de bu ayrım kendi maddi varlığını kavrayan algısının koşuluyla gerçekleşir. Tüccar Antonio'nun tüm varlığını yüklediği gemilerin battığını duyunca sevinir çünkü kendisine olan borcunu ödeyemeceği için ondan intikam alacaktır. Ancak kızının Cenova'da bir gecede harcadığı parayı duyunca üzülür. Shylock'ta nesnenin bilgisi salt kendi duyusal çıkarları koşuluyla kurgulanmaktadır. Onun için maddi varlık her şeyden önemlidir. Dolayısıyla bilincin algı aşamasında doğru dedikleri yalnızca 'göreli olarak' (ya da belli bir bağlamda) doğrudur.[485]

Shylock'a kendi bilinci açısından, kendi algısının koşuluyla bakıldığında doğrularının peşinden koşan biri olarak görülecektir. Tefeci olduğu için parasını, yani

[483] Hegel, **Tinin Fenomenolojisi**, s.52.
[484] Shakespeare, **Venedik Taciri**, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s.78.
[485] H. S. Harris, "Bilinç", s.174.

sermayesini büyütmek; Yahudi olduğu için kendisini düşman bilen Hristiyanlardan intikam almak istemektedir. Ancak toplumsal açıdan bakıldığında başkalarına iyilik yapmak isteyen bir tüccarı batırmanın, Hristiyan olduğu için bedeninden bir parça et alıp onu öldürmenin peşindedir. İçeriden (öznel bir yerden) bakıldığında haklıyken dışarıdan (nesnel bir yerden) bakıldığında hatalıdır. Dolayısıyla bilincin gerçek biliş düzeyine ulaşabilmesi için karşıt beyanları da bir araya getirip, onları tutarlı bakış açısının zorunlu unsuru olarak varsayması gerekmektedir.[486] Sylock'ta bilinç temsili, diğer aşamalarda olduğu gibi insanın kendisini olumsuzlamasıyla, negatif temsille açığa çıkarılır.

Modern dönem satir geleneğinden *Kral Übü*'deki temsil de Shylock'a yakın bir model sunar. Übü Baba duyusal varlığın seyirine dalmanın yanında bedenselliğini, mal ve mülk açısından korumaya ve büyütmeye çalışan birisidir. Kendi algısının koşuluyla evrenseli kavrar. Konuklara Polonya çorbası, Ratron kaburgası, dana, piliç, it böreği, hindi gerisi, Rus şarlotu, bombar dolması, salata, meyve, tatlı, söğüş, yer elması, boklu karnabahar yapıldığını öğrenince *"Behey kadın! Beni şarkın imparatoru mu sandın bu kadar israf yapmak için?"*[487] Übü Baba bilinç açısından bir önceki aşamada sadece karşısındaki nesnenin duyusal bilgisiyle hareket ettiği için konukları beklemeden yemeğe gömülmüştü. Ancak şimdi kafasını kaldırıp sofrada neler olduğunu görebilen bir karakter temsili sunar. Übü'nün de nesneler arasındaki ayrımı algının koşuluyla gerçekleşmektedir. Kendine ait olan maddi varlığı korumak amacıyla tuvaletten aldığı zehirli süpürgeyle misafirleri öldürür, kalanlara sofradaki kaburgaları fırlatarak saldırır. Kral olduktan sonra da halka et ve altın dağıtmak istemez: *"Üç tane yaşlı at kesin. Bu maymunlara yeter de artar bile."*[488] Übü Baba sadece vergileri zamanında öderlerse para dağıtmayı kabul eder. Maddi çıkarı her şeyden önce geldiği için bilinci bu koşullarda nesneler arasında bir ayrıma giderek evrenseli kavrar. Ancak kendilik bilincine ulaşabilmek için algının anlama yetisi aşamasıyla 'koşulsuz evrensel'e yükselmesi, nesneler arasında bir ayrıma giderken algı kökenli duyularla etkilenmemesi gerekir. Bilinç bu şekilde nesneler arasında

[486] **A.e.,** s.175.
[487] Alfred Jarry, **Kral Übü**, s.39.
[488] Alfred Jarry, **Übü**, s.51.

ayrıma giderken her birini kendi içsel hareketiyle kavrayabilir ve bu dolayımla kendi içsel koşulları üzerine düşünmeye başlayabilir.

Antik, klasik ve modern dönemlerdeki oyunlarda bedensel açıdan karakter üretimi, *Fenomenoloji*'deki 'bilinç' momenti üzerinden ele alınmıştır. Bu oyunlarda Hegel'in terminolojisiyle insanın *kendinde* olan varlığı yansıtıldığı görülebilir. İnsanın *kendi için* olan varlığı ise 'kendilik bilinci' momenti ve öznelliğin açığa çıkmasıyla ilişkilidir. Nesnenin bilgisinden kendi öznelliğine geri çekilen ve duyulardan uzaklaşarak kendi üzerine düşünmeye başlayan bilincin bu aşaması, saygınlığını ve toplumsal yapıyı seyrettiren karakterlerle temsil edilmektedir.

3.2. Satir Geleneğinde Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi

Fenomenoloji'deki bilincin serüveni, doğal bilincin kendine yabancılaşarak felsefi bilince yükselmesiyle gerçekleşir. Bilincin bedensellikten çıkarak toplumsallığa yükselen hareketi, her adımında bir önceki halini kendinde barındırmaktadır. Olumsuzlama önceki durumun eksikliğini fark etse de, Hegel'in diyalektiğiyle ilişkili biçimde, sonraki aşamaya bu zemin üzerinden yükselir. Dolayısıyla Hegel'de bedensellik ve toplumsallık birbirinden kopuk olmayıp birbirini üretmektedir. Kendilik bilinci açısından yaklaşıldığında satir ve fars geleneklerindeki karakterlerde bedensellik ve toplumsallık bir bütünün parçalarıdır. Bu bütünü kavrayabilmek için öncelikle karakterin bedensel açıdan sonrasında bu dolayımla toplumsal açıdan üretimini değerlendirmek, Hegel'in yaklaşımına daha uygun görünmektedir.

Oyun incelemesinin ikinci adımında karakter üretimine 'kendilik bilinci' momentinde değinilen insanın yalıtılmış toplumsal varlığı üzerinden yaklaşılacaktır. 'Saygınlığını seyrettiren karakter' alt başlığında insanın toplumsal yapıda nasıl bir konum edindiği, bilinip tanınmak için nasıl bir mücadele verdiği üzerinde duralacaktır. Hegel'in 'insani arzu' ifadesiyle açıkladığı prestij mücadelesi, maddi varlıklardan ziyade manevi değerlere yöneliktir. Satir ve fars geleneklerindeki karakterlerin bir kısmı da bu biçimde temsil edilir. Ancak insan, kendisinin nasıl göründüğü bilgisinin yanında bağlı olduğu toplumsal yapının nasıl göründüğünü de görebilmektedir. 'Toplumsal yapıyı seyrettiren karakter' alt başlığında, karakterin (ve dolaylı olarak

yazarın) gözünden toplumsal yapının temsil edilme biçimleri gösterilmeye çalışılacaktır. Satir geleneğinde daha çok evrik dünya biçiminde temsil edilen toplumsal yapıya odaklanılacaktır.

3.2.1.Saygınlığını Seyrettiren Karakter

Fenomenoloji'nin 'bilinç' momentinde özne, kendisinden tamamen bağımsız olan karşısındaki nesnenin bilgisiyle var olur. 'Kendilik bilinci' momentine yükseldiği zaman ise nesnesinin ona yabancı olmadığını, aslında kendi etkinliği olduğunu anlar. Kendi etkinliğini fark ederek kendisini kendisine nesne olarak alır ve kendini bilmede neyi bildiğini kavramaya çalışır.[489] Kendilik bilincinde olan özne, bağımsız nesneyi yok eder ve böylece kendisinin kesinliğini kazanır. Burada arzunun amacı nesne değil arzunun kendisidir.[490] Özne ancak başkalarının arzularını, yani başka 'yaşam'ları kendinin kılarak var olabilir. Onun arzusu kendisini nesnel kılmaktır.

Antik dönem satir geleneğinden Aristophanes'in *Kömürcüler*'inde Spartalılarla 'kendi evinde' barış yapan ve refah içinde yaşayan Dikaipolis, barışı kimseyle paylaşmak istemez. Bunun nedeni tüm kentin kendi başarısını seyretmesini istemesidir. Dikaiopolis o kadar yiyeceği gerçekten yiyecek değildir. Mallarını manevi bir amaç için paylaşmamaktadır. Herkesin istediği bereketi ve refahı tek başına o elde etmiştir, bu biçimde saygınlığını seyrettirir. Savaş yanlısı komutan Lamakhos, yılanbalığı yemek ister ancak Dikaipolis ticaretle getirdiği yiyeceklerin hepsini türküler söyleyerek kendi evine götürür. Alegorik bir temsil olan barış kabından sadece taze geline vermeyi kabul eder: *"Asker toplamaya gelecekleri zaman, kocasının orasını gece bu yağla ovsun."*[491] Dikaiopolis'in barışı gerdek gecesi için vermesinin nedeni daha yüksek bir bilinç şeklinde olduğu için aşağı gördüğü bedenselliği paylaşıyor olmasıdır. Saygınlığını topluma izlettirmek için barışı tek başına elinde tutmaya devam eder.

[489] Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu**, s.131.
[490] **A.e.,** s.144.
[491] Aristophanes, **Kömürcüler**, s.76.

Oyunun son bölümünde Dikaiopolis yemek ve içki eşliğinde iki yosmayla eğlenip şölen yaparken komutan Lamakhos kışın soğukta savaşa gitmek zorunda kalır. Lamakhos yaralandığı için savaştan dönerken (kendisini taşıyanlara) *"bacağımdan tutun, ay ay sarılın bana"* Dikaipolis ise (yanındaki yosmalara) *"Aman şuramdan tutun, sarılın bana"* diye seslenir.[492] Dikaiopolis ne kadar mesut olduğunu, herkesin istediği bereketi ve refahı tek başına elde ettiğini başkalarına seyrettirmeye çalışmaktadır. Cinsel arzudan ziyade, sahip olduğu başarının altını çizerek başkalarını kendisine hayran bırakmak ister. Kalkavage'e göre kendilik bilincinde olmak, başkalarıyla kendi arasında bir ayrımı beraberinde getirir. Özne, dışarıdaki dünyadan ve nesnenin bilgisinden kendine çekilirken dış dünyayı kendinin olarak görür, kendinde birliğe getirir.[493] Dikaipolis'in arzusu başka yaşamları kendisine dahil ederek kendi yabancılığını ortadan kaldırmaktır.

Eşekarıları'nda ise Philekleon, aynı yönelimle hakim olarak bilinip tanınmak ve bu biçimde saygınlığını seyrettirmek istemektedir. Hakimlik mesleğine takıntılı olan Philekleon'u bu sevdadan vazgeçirmeye çalışan oğlu Bdelykleon, evinde mahkeme kurarak Sicilya peyniri çalan köpeği yargılamasını sağlar. Philekleon'un hakimlik tutkusunun nedeni kendisine yalakalık yapılması, bu şekilde insanların saygısını kazanacağını düşünmesidir. Başkaları tarafından nasıl görüldüğünü önemsediği için toplum içerisinde kendi öznelliğinin bilinciyle hareket eder. Toplumsal yapıda hakim olarak bir konum edinmeye çalışır. Philekleon, oğlunun ona sunduğu imkanlarla refah içinde yiyip içmektense parası az da olsa yargıçlık yapmayı tercih eder çünkü hayvani arzudansa insani arzuyu, başka yaşamları arzular:

> *"Benim istediğim yargıçlık,*
> *Kuş südü kuru üzüm değil.*
> *Benim kızartmalarda, ızgaralarda gözüm yok:*
> *Benim istediğim çömlekte, hafif ateşte, sin sin pişen bir davacık, buğulama bir yargıcık. (...) Herkesin efendisi oldum yargıçlıkla."*[494]

Philekleon, oğlunun imkanları sayesinde bedensellikle ilişkili biçimde duyusal ve maddi varlığının seyrine dalmayı; kuş sütü, kuru üzüm veya kızartmalar gibi doğal

[492] Aristophanes, **a.g.e.,** s.82.
[493] Kalkavage, **a.g.e.**, s.95.
[494] Aristophanes, **Eşekarıları**, çev. Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966, s.46.

nesneleri tüketmeyi istemez. Bedensel ihtiyaçlarından ziyade manevi bir amaç olan bağımsızlık ve efendi olarak bilinmek amacındadır. *Fırtına*'da da aynı karşıtlığı görebilmek mümkündür. Köle bilincine sahip Caliban, doğanın ve hayvani arzuların kölesi olarak bağımsızlık mücadelesi vermeyi istemez. Dükalığı elinden alınan Prospero ise büyülü güçlerini kullanarak kendisine haksızlık edenlerden intikam almak, onlara saygınlığını seyrettirmek için 'bir eser' inşa eder. Dolayısıyla köle bilincinin aksine bağımsızlık mücadelesi vermektedir. Yarattığı fırtına sonucunda adada yaşananlar, kızı Miranda ile Napoli Kralı'nın oğlu Ferdinand'ı buluşturması ve diğerlerine ayrı ayrı ders vermesi kendi prestiji için yaptığı bir sanat eseridir. Köle bilincine sahip olan Caliban'la uğraşmazken efendi olarak gördüğü düklere karşı kendisini kabul ettirmek istemektedir. Çünkü efendi, köleyi özne olarak görmediği için kölenin onu kabul etmesi yeterli değildir, başka bir efendi tarafından tanınması gereklidir.[495]

Fırtına'da saygınlık için verilen mücadelenin bir diğer ayağı kardeşler arasındadır. Prospero'nun kardeşi Antonio kendi saygınlığını seyrettirebilmek amacıyla zamanında dükalığı abisinden almıştır. Şimdi de bulundukları adada Napoli Dükü'nün kardeşi Sebestian'a aynısını yaptırmaya çalışır: *"ANTONIO-Nerede bulunur bu vicdan dediğin? Topuğumda nasır olsaydı, terliğimi giyerdim; Ama öyle bir ilahi varlık hissetmiyorum içimde."*[496] Antonio'nun vicdanı yok saymasının nedeni kardeşinin daima kendisinin önüne geçmesidir. Saygınlığını seyrettiren kimse olmadığı için kendi öznelliğini kurgulayamaz. Hegel'e göre kendisi üzerine düşünen özne, öz-kesinliğini onaylayabilmek için başkasının kendisini tanımasına ihtiyacı olduğunu anlar. Ancak bu tanınma sayesinde kendisini özne olarak belirleyebilir.[497] Kardeşlerin birbirlerine karşı kıskançlık beslemelerinin nedeni diğerinden daha çok bilinip tanınmak ve özne olmak istemeleridir. Shakespeare'in *Nasıl Hoşunuza Giderse*'sinde de benzer mücadeleler söz konusudur. Büyük Dük'ten haksız yere dükalığı alan kardeşi Frederick, kızı Celia'nın yanında 'fazla iyi' olduğu için yeğeni Rosland'ı sürgün eder. Rosland'ın ilk görüşte aşık olduğu Orlando da kendisini

[495] Tülin Bumin, **a.g.e**., s.39.
[496] Shakespeare, **Fırtına**, s.60.
[497] Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenoloji'sinde Özne Sorunu,** s.146.

kıskanan ağabeyi Oliver'le kavga edip Aden ormanına gitmiştir. Oyunda abi kardeş çatışması ve kıskançlık, toplumda seyredilen kişi olma arzusuyla ilişkili etik tartışma olarak ele alınmaktadır. Oliver kardeşi Orlando için şu ifadeleri kullanır:

> *"Neden bilmiyorum ama ondan bütün ruhumla nefret ediyorum. Aslında bir soyluda bulunan niteliklere sahip; okula gitmediği halde bilgili; her zaman iyi niyetli; şeytan tüyü varmış gibi herkes tarafından seviliyor…"*[498]

Orlando'nun parasız ve eğitimsiz olmasının nedeni abisinin kıskançlığıdır. Oliver herkes tarafından sevilen kişinin kendisi olmasını arzular. Ancak kardeşi, soylu bir ruhta olan tüm niteliklere sahip olarak diğerlerinin ilgisini çektiği için kendisine engel oluşturur. Bu nedenle kardeşinden bütün ruhuyla nefret etmektedir. Dük Frederick de kızının yakın arkadaşı olan yeğeni Rosalind'i kıskanır. Güzelliği ve uysallığı nedeniyle insanların kızını değil Rosalind'ı seveceğini düşünmektedir. Başkaları tarafından arzulanan kişinin kızı olmasını istediği için Rosalind'ı sarayından uzaklaştırır. Babasını kaybeden kimsesiz bir kızı sürgün etmekten, abisini öldürmeye kalkan Antonio gibi, vicdan azabı duymaz çünkü saygınlığını seyrettirmekten başka bir şey düşünmemektedir.

Hegel için insanı 'ben' demeye götürecek olan arzudur. Hayvani arzu ve bedensellik insani varoluş için zorunludur ancak toplumsal yaşamda isteğin nesnesi değişerek 'yaşam' olur. İnsan, hayvani arzularının farkına vararak nesneyi kendi doğal değeri için değil, başkasının isteğinin nesnesi olması bakımından istemektedir.[499] Moliere'in *İnsandan Kaçan*'ında iki yüzlü davrandıkları için insanları sevmeyen Alcaste'nin aşık olduğu Celimen, bu biçimde başka yaşamları kazanarak saygınlığını seyrettirmeye çalışır. Taliplilerinde kusur bulsa da farklı yaşamların arzularını kazanmaya devam etmek için onlara ilgi gösterir. Aslında Timante'nin *"tepeden tırnağa anlaşılmaz bir insan"*, Geralde'ın *"can sıkıcı masalcı"*, Adraste'nin *"kendini dev aynasında gören biri"* olduğunu düşünür. Cleon için *"yenilir yutulur değil o anlamsız kişiliği"* ve Belise için *"işkencedeyim beni görmeye geldiği zamanlar"* sözlerini sarfeder. Herkese mavi boncuk dağıttığı için kendisine kızan Alcaste'ye ise

[498] Shakespeare, **Nasıl Hoşunuza Giderse**, s.7.
[499] Tülin Bumin, **Hegel**, s.31.

"Suçlu mu oluyorum bana tutkunlar var diye?" şeklinde karşılık verir.[500] Celimen sevgililer arasından bir seçim yapamaz çünkü herkes tarafından arzulanan bir kimse olarak bilinip tanınmak istemektedir.

Rene Girard, cilveli kadının ısrarla ayrıcalığın kanıtlarını aradığını, aşığının arzularını besleyip körüklediğini ifade eder. Ancak amacı kendisini teslim etmek değil reddetmektir.[501] Celimen taliplileri hakkında kusur bularak kendini daha yüksek bir konuma yerleştirir. Herkes onu ister ancak o kimseye layık değildir. Arzusu aracılığıyla esasında kendi kendisini arzulamaktadır. Girard'a göre cilveli kadın aşığıyla yakınlaştığında her şey sıradanlaşır ve bayağılaşır. Yalanları açığa çıksa da Alceste, birlikte insanlardan kaçmaya davet eder ancak Celimen, saygınlığını seyrettirmeye tutulmuş olduğu için bunu kabul etmez. Aşığıyla yakınlaşmayı bayağı ve sıradan bulduğu için insanların, yani diğer aşıkların olmadığı bir yerde yaşayamacağını söyler. Celimen nesne üzerinde hakkını/kendi üstünlüğünü başkalarına kabul ettirmek amacındadır. Dolayısıyla toplumsal açıdan kendilik, kendini kabul ettirme isteği ve ondan kaynaklanan eylem olarak görülmelidir.[502]

Modern dönem satir geleneğinden A. Jarry'nin *Kral Übü*'sünde kraliyeti ele geçirdikten sonra Übü Baba'ya karşı çıkan Übü Ana, başkalarının bilinciyle hareket eder. Açılış sahnesindeki yemek davetinde konukları iyi bir şekilde ağırlayarak kendisini kabul ettirmek istediği için sofrayı donatır. Kraliyeti ele geçirdikten sonra, güçlü görünerek desteklerini almak için halka altın dağıtmaları gerektiğini söyler. Übü Baba'dan soylulukları öldürmemesini, aşırıya gitmemesini ister ancak Übü Baba hepsini öldürür, maaş vermeyeceğini söyledikten sonra itiraz eden hakimleri de öldürür:

> *"ÜBÜ ANA- Yahu ne yapıyorsun Übü Baba? Adaleti kim sağlayacak şimdi?*
> *ÜBÜ BABA-Bak hele, ben ne güne duruyorum?"*[503]

[500] Moliere, **İnsandan Kaçan**, s.32-34.
[501] Rene Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, çev. Arzu Etemsel İldem, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.98.
[502] Tülin Bumin, **a.g.e.,** s.31.
[503] A. Jarry, **Kral Übü**, s.57-58.

Übü Ana insanın toplumsal bir varlık olduğunun farkındadır. Kendi saygınlığını seyrettirmenin yanında toplumsal yapıya bağlı bir özne olduğunun bilinciyle hareket eder. Übü Baba hakimleri öldürdükten sonra gelen *"Adaleti kim sağlayacak şimdi?"* sorusu toplumsal yapının ne durumda olduğuna işaret etmektedir. Satir geleneğindeki 'evrik dünya' biçimindeki temsil biçiminde, toplumsal yapı karakterin ve dolaylı olarak yazarın gözünden görünür kılınır. Buradaki bilinç temsili, saygınlığını seyrettiren karakterden daha yüksek bir aşamadır. Oyunlardaki karakterler, sadece öznelliklerini düşünmekten çıkarak bağlı oldukları toplumsal yapının nesnel gerçekliğini gözler önüne sermektedir.

3.2.2. Toplumsal Yapıyı Seyrettiren Karakter

Hegel, evrik dünya ifadesine bilincin 'anlama yetisi' aşamasından 'kendilik bilinci' aşamasına yükseldiği ana değinir. Karşısındaki nesnenin bilgisiyle şekillenen bilincin kendi öznelliğine dönmesi, birbirine karşıt olan dışsallığın içselliğe diyalektik dönüşümü, evrik dünya yaklaşımıdır.[504] Düşük duyusal deneyim, tek bir dünyada, yüksek düşünce dünyasına çıkartılmaktadır. Satir geleneğindeki evrik dünya yaklaşımını, ikinci bölümde açıkladığımız biçimde Hegel'den alıntılayan Gadamer şekillendirmiştir. Buna göre satirin temel görevlerinden biri ahlaki ikiyüzlülüğü, mevcut dünyanın sahteliğini ortaya çıkarmaktır: *"Hakiki edimsellik kendi evrikliğindeki hatalı görünüş arkasında görünür olur, çünkü her örnekte kendinde karşıtlıktır."*[505] Evrik dünya esasen yazarın içinde bulunduğu dünyadaki evrikliğin evriltilmesidir. Hegel de bilincin dönüşümünü 'olumsuzlamanın olumsuzlaması' biçiminde ifade eder.[506] İçinde yaşanılan toplumsal yapı çelişkiler barındırdığı için evriktir. Satir geleneğinde bu evriklik bir kez daha ters yüz edilerek açığa çıkarılır. Bu negatif temsil biçimi, oyunlarda toplumsal yapının 'kendisindeki karşıtlığı' görünür kılmaktadır. Satir geleneğindeki karakterler ve dolaylı olarak yazar, içinde yaşanılan toplumsal yapıyı ters yüz ederek açığa çıkarır.

[504] Kalkavage, **a.g.e.**, s.80.
[505] Gadamer, **Hegel'in Diyalektiği,** s.67.
[506] Kalkavage, **a.g.e.**, s.82.

Antik dönemden Aristophanes'in *Kuşlar*'ında yeni kurulan devletin, insanlar ve tanrılar tarafından kabul görmesi için mevcut toplumsal kurumlar evrik dünya biçiminde sunulur. Oyunda çıkarılan yasayla her tanrıya karşılık bir kuş seçileceği, Herakles'e boğa kesmeden önce akbabaya ballı çörek verileceği, Poseidon'a koyun kesmeden ördeğe yulaf verileceği kararlaştırılır.[507] Tanrıların hayvanlarla bir tutulması evrik bir temsil biçimi olarak dinsel yaşantının sahteliğini görünür kılar. Dönem itibariyle sayıca fazla olan kurban ritüelinin zorunluluğu, insanlar üzerinde yarattığı baskı ve yozlaşma bu biçimde eleştirilmektedir. Dini yaşantının ters yüz edilmesi dönemin toplumsal yapısındaki çelişkilerle ilişkilidir:

> *"GÜVENDOST- Erkek yok mu bu kızı dizginleyecek, inletecek hem de nasıl.*
> *(...) Sürtük, nasıl geçtin kapıları? (...) Leyleklerden giriş belgesi aldın mı?*
> *(...) Hiçbir kuştan hiçbir mühürlü kağıt almadın mı?*
> *İRİS- Kağıt, mühür ne oluyor be yahu?"*[508]

Tanrı İris, kuşlar dünyasını savunmak için inşa edilen surları izinsiz geçmiştir. Bir tanrı olmasına rağmen kendisine *"sürtük"* diye seslenilmekte; *"dizginlemek"*, *"inletmek"* gibi aşağılayıcı cinsel imalarla toplumsal yapıdaki hiyerarşi alt üst edilmektedir. Karşıtlıklar bedensellik ve toplumsallık temelinde iç içe geçirilir. Öte yandan kapılar, mühürlü kağıtlar, giriş belgesi gibi bürokratik temsillerle içinde bulundukları toplumsal kurumlar anlamsızlaştırılmaktadır. Karakterler tanrıları alay konusu yaparak dolaylı olarak toplumdaki sahtekarlıkları ifşa eder. Zeus'un krallık asasını ve karısını alan Güvendost, yabancı bir kadından doğduğu için Herakles'in piç olduğunu söyler. *Barış*'ta ise osurgana binerek tanrılar katına çıkan Traigos, tanrı Hermes'i maddi varlıklarla kandırır. İnsanların ona tapınacağını, bir sürü kazanç elde edeceğini söylediğinde Hermes: *"Altın kupalara dayanamam doğrusu!"* yanıtını verir.[509] Bir tanrı olmasına rağmen maddi varlığını seyreden, mal mülk peşinde koşan bir karakterdir. Mevcut toplumsal yapıda hiyerarşinin en üstünde yer alan temsillerin hayvani arzuyla hareket etmesi evrik dünya yaklaşımıyla ilişkilidir. Tanrı temsilleri üzerinden toplumsal yapıdaki çelişkiler seyrettirilmektedir.

[507] Aristophanes, **Kuşlar**, s.60.
[508] Aristophanes, **Kuşlar,** s.108.
[509] Aristophanes, "Barış", s.105.

Kadınların akropolisi işgal ederek cinsel greve gittikleri *Lysistrata*'da ise toplumsal yapı, cinsiyet rollerinin ters yüz edilmesiyle görünür kılınır. Oyundaki kadınlar, erkeklere karşı içinde bulundukları dünyanın cinsiyetçi kalıplarıyla yaklaşır. Kleonike erkekler için *"Al şu sepeti, topla eteklerini, başla yün eğirmeğe, sakız çiğneyerek, cenk işi kadın işi!"* veya *"Bir süvari komutanı gördüm, bir kocakarıdan aldığı bakla ezmesini tunç miğferine doldurmasın mı?"* ifadelerini kullanır.[510] Gündelik yaşamda erkeklerin kadınlar hakkında geliştirdikleri ön yargılar oyunda tersine çevrilmektedir. Erkeklerin göründükleriyle (zırhlı savaşçı) aslında oldukları (pazarda alışveriş yapan kişi) arasındaki çelişki üzerinden toplumsal yapı ters yüz edilerek seyrettirilir. *Kadın Mebuslar*'da da benzer biçimde cinsiyet rollerinin değişimi üzerinden dönemin toplumsal yapısına işaret edilmektedir. Kadınların çoğunluğu sağlamayı planladıkları mecliste bir kadın konuşma yapmadan önce içki içmek ister ancak kendisine karşı çıkılınca *"ne yani mecliste de içmiyorlar mı"* şeklinde yanıt verir.[511] Dönemin toplumsal yapısındaki evriklik, yöneticilerin sarhoş olmasına rağmen ülkeyi yönetmeleridir. Oyunda ise bu evriklik tersine çevrilir ve bu sefer kadınlar aynı davranışı sergilemeye niyetlenir. Erkekler ve onların yönetim biçimi, kadın karakterlerin gözünden çelişkiler içinde ve evrik biçimde yansıtılmaktadır.

Aristophanes'in *Atlılar*'ında evrik dünya temsili siyasi iktidar düzeyinde gösterilmektedir. Kentin yöneticisi Paflagonyalı, bir deri satıcısıdır. Oyunun başında devlet gücüyle el koyduğu etli börekleri yiyip şarapları içtiği için horlarken kehanet paketi çalınır. Ülkenin bir sosis satıcısı tarafından yönetileceği öğrenildikten sonra bağırsakları yıkayan Sosis Satıcısı'na: *"Eyy! Atina İmparatorluğu'nun kudretli yöneticisi! (...) seni büyük yapacak şey düşük soyluluğun, serseriliğin, küstahlığın..."* biçiminde hitap edilir.[512] Oyunun evrik dünyasında siyasi liderlik tahsilli ve dürüst insanlardan ziyade alçak ve cahillere uygun görülmektedir. Sosis satıcısı ve deri satıcısı, ülkeyi yönetebilmek için aşağı olmakta yarışa tutulurlar. Toplumun alegorisi olan Demos karakterine birisi ayakkabı diğeri ceket verir:

[510] Aristophanes, "Lysistrata", s.170-171.
[511] Aristophanes, **Kadın Mebuslar**, s.7.
[512] Aristophanes, **Atlılar**, çev. Selin Cengiz, Hiperyayın, İstanbul, 2019, s.25.

"PAFLAGONYALI-Bak burada da güzel, küçük bir kek var senin için getirdiğim. (…)
SOSİS SATICISI-Ben de enfes kaşık ekmeği getirdim sana. (…)
PAFLAGONYALI-Burada da bezelye püresi var, güzel ve kavrulmuş, (…)
SOSİS SATICISI- Bu yahniyi başının üzerinde tutarak, tanrıça seni ve kurmuş olduğun düzeni koruyor."[513]

Paflagonyalı ve Sosis Satıcısı'nın halka dalkavukluk yarışı iktidarı ele geçirmek içindir. Hediyeleri verirken samimi olmadıkları herkes tarafından bilinmektedir. Bu evrik dünyada yönetici olabilmek için erdemli olmaktan çok aşağılık olmak gerekir. Halka hayvani arzularını tatmin etmeleri için rüşvet verirken kendileri yönetici olmak ve saygınlıklarını seyrettirmek istemektedirler. *Atlılar*'la temsil edilen bu evrik dünya, Aristophanes'in yaşadığı dönemdeki toplumsal yapıdaki evrikliği göstermektedir. Paflagonyolı karakteri, doğduğu yere atıfla dönemin yöneticisi Kleon'u ima eder. *Eşekarıları*'nda da Philekleon (Kleon sevdalısı) ve Bhilekleon (Kleon düşmanı) karakterleri oyunların dönemin toplumsal yapısıyla ilişkisini göstermektedir.

Hegel, evrik dünya ifadesinin aynı zamanda kendisinin karşıtı olduğunu açıklarken 'ekşi tatlı' örneğini verir. Her bir karşıt, ekşi ve tatlı, kendisinde içsel bir başkalık bulundurmaktadır. Evrilme, karşıtlıkların birbirlerine dışsal olmayıp birbirlerini içermesidir. Aynı dünyada hem kendisi hem de başkası olmasıdır.[514] Modern dönem satir geleneğinden Boris Vian'ın *Generallerin İkindi Kahvaltısı* yazarın içinde bulunduğu dünyadaki savaş koşullarıyla karşılaştırıldığında bütünüyle evrik temsil sunar. Oyunda başbakan Leon, ülke ekonomisindeki üretim fazlasını dengelemek için general Audubon'dan savaş yapmasını ister. Audubon anne kuzusu bir çocuk olsa da; ABD, Çin ve Rusya'nın desteğiyle Cezayir'le iki yıl sürecek bir savaşa girer. Bu evrik dünyada ülkeyi savaşa götüren general bir çocuk gibi davranmaktadır. Oyunun açılışında kravatını bağlayamadığı için annesinden yardım alır, arkadaşlarını çağırmak için izin ister:

"ANNESİ-Nasıl terbiyeli çocuklar mı?
AUDUBON-Tabi ki anneceğim. Hepsi general. Bilirsiniz onlar iyi terbiye almıştır.

[513] Aristophanes, **Atlılar**, s.109-110.
[514] Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenoloji'sinde Özne Sorunu**, s.131.

ANNESİ-Terbiyeli çocuklarsa, arkadaşlarını ikindi kahvaltısına çağır."[515]

Ekşi-tatlı durumunda olduğu gibi insanları savaşa sürükleyen generaller, tam karşıtı biçimde çocukça davranmaktadır. Toplumsal yapının seyrettirildiği bu temsil biçimi karşıtlıkların birbirine dışsal olmayıp birbirini içerdiği fikrini akıllara getirir. Savaş kararını veren büyük insanların bulunduğu odaya anne gelince, hepsi çocuk gibi dağılır: *"Bana öyle geliyor ki savaşçılık oynadınız."*[516] Annesi sorana kadar kiminle savaşacaklarını bilmezler. Oyundaki bu evrik dünya, Boris Vian'ın içinde bulunduğu Fransa'nın toplumsal yapısındaki evriklik üzerinden şekillenmiştir. Yazar, karakterler dolayımıyla toplumsal yapıyı seyrettirir. Gogol de *Müfettiş*'te benzer şekilde tüm kurumlarıyla evrik bir toplumsal yapı seyrettirir. Kaymakam, Yoksulları Koruma Kurumları Müdürü, Lise Müdürü, Postane Müdürü ve Yargıç müfettiş sandığı kişiye rüşvet verip ona dalkavukluk eder. Oyundaki karakterlerin anlattıklarına göre yargıç mahkemede kaz yetiştirip av kamçısını evrak dolabının üstüne asar. Hastaneler kirlidir, hastalar evcil hayvana benzemektedir. Postane Müdürü kentin mektuplarını açıp okur. Lise Müdürü gençleri kötü düşüncelerle etkiler. Esnaf ve diğer vatandaşlar da rüşvetçidir. Kaymakam köprü yapılırken yüz rublelik kereste masrafı için esnafların yirmi bin ruble fatura kesmesine yardım etmiştir...

Sonuç olarak satir geleneğindeki oyunlarda, yazarın içinde bulunduğu toplumsal yapının karakterler aracılığıyla evrik dünya biçiminde seyrettirildiğini söylemek mümkündür. Bilinç kendi bedenselliğini aştıktan sonra toplumsal bir varlık olduğunun farkına vararak içinde bulunduğu ve bir parçası olduğu toplumu komedi dolayımıyla yansıtır. Ancak Hegel'e göre kendilik bilincinin 'Tin' ve 'Din' biçiminde kendisini aşabilmesi için hem toplumsal hem de bedensel varlığa yönelik bir farkındalık geliştirmesi gerekir. Örneğin Yunanlılar, kendilerini 'evrensel insanlığın bedenselleşmiş hali' biçiminde gördükleri için 'Volk' olarak adlandırır.[517] Bu çalışmada da yazar-metin-okur arasında özne nesne geçişliliğinde bir ilişki kurularak topluluk kurulması amaçlanmaktadır. Bunun için metinler üzerinden insanın bedensel

[515] Boris Vian, **Generallerin İkindi Kahvaltısı**, çev. Vedii İlmen, Yaba Yayınları, İstanbul, 2009, s.20.
[516] Boris Vian, **Generallerin İkindi Kahvaltısı,** s.44.
[517] Kalkavage, **a.g.e.**, s.382.

ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğunun gösterilmesiyle kendilik bilinci yaklaşımı geliştirilecektir.

3.3. Satir Geleneğinde Kendilik Bilinci Yaklaşımı

Şimdiye kadar yapılan okumanın ilk adımında karakter üretimi bedensel açıdan değerlendirildi. 'Bilinç' aşamasını yansıtan karakterler duyusal ve maddi varlığını seyreden biçimde ele alındı. İkinci adımda ise 'kendilik bilinci' aşamasını yansıtan karakterler yalıtılmış toplumsallık içerisinde, nesneden uzaklaşarak kendi öznelliği üzerine düşünen biçimde incelendi. Oyunlarda bu bilinç biçimiyle temsil edilen karakterler kendi saygınlığını ve toplumsal yapıyı seyrettirmektedir. Bedensellikten toplumsallığa giden bu süreç Hegel'in yaklaşımıyla ilişkilidir. Her bilinç temsilindeki yanlışlıklar ve eksiklikler kapsanarak aşılır, karakterler bir önceki adımı kendinde barındırarak yeni bir bilinç düzeyinde kavranır.

Bedensel varlığını seyreden karakter, hayvani arzusuna kapanmış olduğu için aynı zamanda toplumsal bir varlık olduğunu görememektedir. Edilgen biçimde duyusal varlığının ve bir nesnenin seyrine dalmıştır. Toplumsal varlığını seyrettiren karakter ise insani arzuyla manevi bir amaca yönelmiştir. Ancak bu karakterlerin bilinç düzeyi de yalıtılmış toplumsallık içindeki konumları üzerinden şekillendiği, bilinip tanınmak amacıyla insani arzuya kapanmış oldukları için hala eksiktir. Bu bölümde hem bedensel hem de toplumsal varlığın sentezlenerek kendilik bilinci yaklaşımının açığa çıkma biçimleri, oyunlardaki karakterler üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır.

Antik dönem satir geleneğinden Aristophanes'in *Lysistrata*'sında insanın bedensel varlığı toplumsal bir anlama yükseltilmektedir. Yukarıda bahsi geçtiği gibi oyunda bedensellik, cinsellikle ilişkili biçimde temsil edilir. Kadınların cinsel greve gitmeleri, erkeklerle ilişkiye girmeyi reddetmeleri temelde bedensellikle ilişkilidir. Örneğin oyunun sonunda Myrrhine, eşi Kinesias'ı çileden çıkarmak için sevişmenin eşiğine getirip her seferinde bir bahaneyle (koku sürünmek, yatak getirmek vs.) erteler.[518] Ancak burada açığa çıkarılan bedensellik toplumsal bir amaç taşır. Kadınlar

[518] Aristophanes, "Lysistrata", s.188.

ülkeye barış getirebilmek için politik bir eylem yapmaktadır. Sonunda erkekler yaşayamadıkları cinsellikleri nedeniyle bedenselliğin farkına vararak barışa karar verdikleri için aynı zamanda toplumsallığın da farkına varmış olur. Kendilik bilincinde 'kendinde' olan 'kendisi için' olur; çünkü bilinçli oluş, yani 'kendisi için oluş' daha önce aydınlattığı nesnel gerçekliği kendi içinde bulundurur.[519] *Atlılar*'da ise yönetici olmak için yarışan Paflagonyalı ile Sosis Satıcısı temelde bedensellik üzerinden karşılaşırlar ancak oyunda bunun üzerinden toplumsallıkla ilişkili anlam üretildiğinden *kendinde* olan *kendisi için* olmuştur:

> *"PAFLAGONYALI- Kim benimle karşılaştırılmaya cesaret edebilir! Tuna balığı ve pirzolamı tıka basa yedikten sonra, kafaya dikeceğim su katılmamış mis gibi bir tas şarabı (...)*
> *SOSİS SATICISI- İnek ve domuz işkembesi, ciğeri ve bilumum sakatatları, şu kirli ellerim ve kirli parmaklarımla karıştırdıktan sonra, onların yahnilerini kana kana içeceğim."*[520]

Paflagonyalı ve Sosis Satıcısı'nın yarışı, yeme içme eylemi üzerinden bedensellikle kurgulansa da kentin başına geçmek için karşılaşmaları nedeniyle toplumsal bir anlam taşımaktadır. Oyunda duyusal varlığın seyrine dalan karakterlerin temsili, ironi tekniğiyle, toplumsal yapıyı seyrettiren karakterlere dönüşmektedir. Tuna balığı veya domuz işkembesinin yenilip su katılmamış şarabın veya yahninin içilmesi toplumu yöneten kişilerin kendi çıkarlarına göre hareket ettiklerini, dolayısıyla toplumsal yapıyı evrik biçimde görünür kılmaktadır. *Barış*'ta ise bedensellik ve toplumsallık sahne tasarımı üzerinden yan yana getirilir: *"Orkestranın; dibinde solda Zeus'un evi. (...) Sağda Trygaios'un evi ve bir ağıl kapısı. İkinci kölenin yoğurduğu tezek çöreklerini birinci köle ağıla götürür, köleler osurganı tezekle besler."*[521] Sahnenin bir yanında toplumsal anlam taşıyan Zeus'un evi, diğer yanında dışkılarla temsil edilen bedensellik yer almaktadır. Oyunun sonunda da dışkıyla beslenen Osurgan, Zeus'un arabasıyla şimşekler taşımaya gider. Köylü Trygaios ise tanrıçalarla birlikte ağıla iner. Din kurumuna yöneltilen eleştiri genişletilerek toplumsal yapıyla ilişkilendirilir ve sahne üzerinde insanın bedensel ve toplumsal varlığı sentezlenir:

---

[519] Nejat Bozkurt, **Hegel**, s.36.
[520] Aristophanes, **Atlılar**, s.42.
[521] Aristophanes, "Barış", s.87.

"KÖLE- Seyircilerden biri çıkar da, kendini beğenmiş bir delikanlı, seslenirse bize: -Bu ne biçim oyun, bu osurgan da ne- diye sorarsa, Yanında oturan bir İonyalı da karşılık verir, derse ki: -Osurgan Kleon'un ta kendisi, pisliği afiyetle yediğine bakılırsa…- Hadi şimdi gideyim de sulusundan vereyim osurgana."[522]

Kölenin ifadelerinden kendilik bilincinin ikili anlamını okumak mümkündür. Oyunda osurgan ve dışkıların yer alması bedensellik temsilidir. Ancak bunlarla kentin yöneticisi Kleon'a işaret edilmektedir. Zeus'la birlikte toplumsal yapıdaki diğer kurumlar da evrik biçimde temsil edilir. Bedene ve topluma yönelik bu farkındalık, *kendi için* olan ve *kendinde* olanı sentezlediği için kendilik bilinci yaklaşımıyla birlikte okunabilmektedir.

Moliere'in Tarttuffe karakteri de bilincin bedensel ve toplumsal boyutunu birlikte yansıtır. Sahneye ilk girdiğinde başkaları tarafından nasıl seyredildiğine önem veren, kendi öznelliği üzerine düşünen biri olduğunu gösterir: *"O azap gömleğimi çile kırbacıma sarıp verin, Dua edin de yaradan nurunu sizden esirgemesin"*[523] Saygınlığını seyrettirmek için bir din adamı olarak nasıl göründüğüne dikkat eder ve kelimelerini buna göre seçer. Ancak hemen ardından hizmetçi Dorine'i görünce memesini mendille örtmesini ister: *"Böylesi şeylerle ruhlar sarsılır, bu da günahkar düşünceleri çağırır."*[524] Saygınlığını seyrettirmek için bir temsil sunan Tartuffe, karşısındaki nesnenin bilgisiyle şekillenen duyusal varlığını bastırmaya çalışmaktadır. Ancak etrafta kimse olmadığını, 'başkaları' tarafından seyredilmediğini bildiği an hayvani arzusuna kapanır, bedensel varlığını ve karşısındaki 'Bu' nesneyi seyretmeye başlar. Orgon'un eşi Elmire'yle yalnız kaldığında bacaklarını okşar, kadın sandalyesiyle öteye çekilince peşinden gider: *"Bizi ebedi güzelliklere bağlayan sevda, engel değildir fani şeylere aşık olmamıza."*[525] Tartuffe'ün ebedi güzelliklerle kastettiği dini yaşamdır, saygınlığını seyrettirebilmesi için böyle bir görünüme ihtiyacı olduğunun farkındadır. Ancak öte yandan fani şeylere de aşık olduğunu, duyusal varlığının seyrine tutulduğunu bilmektedir. Karakterin bedensel ve toplumsal

[522] Aristophanes, "Barış", s.89.
[523] Moliere, **Tartüf**, s.51.
[524] **A.e.**, s.52.
[525] **A.e.**, s.55-56.

bilinç biçimlerine dışarıdan bakabilmesi, kendi öznelliği ve nesnelliğinin farkında olduğunu göstermektedir.

Tartuffe, önce saygınlığını seyrettiren sonrasında duyusal varlığını seyreden karakter üretimiyle toplumsal ve bedensel bilinç biçimlerini yansıtmaktadır. Orgon ise tam tersine bir yol izler. Tartuffe'e duyusal kesinlik düzeyinde tutulu olan Orgon, ancak masanın altında saklanırken karısına yaptıklarını gördükten sonra bir farkındalık yaşar. Orgon bu karşılaşmayla birlikte nesnenin duyusal bilgisiyle şekillenen kendi bilinç biçimine yabancılaşır. Bedensel varlığının seyrine dalmaktan çıkıp başkaları tarafından nasıl seyredildiğini görür:

> *"TARTUFFE- Ne hacet var ondan dolayı endişe duymanıza;*
> *Burnundan tutup sürüklenecek bir adamdır o, laf aramızda*
> *Bizim sohbetimizden iftihar payı çıkarır kendine*
> *Onu öyle bir yola koydum ki, görse de inanmaz bir şeye."*[526]

Orgon, Tartuffe'ün kendisi için söylediklerini duyduktan sonra hayvani arzusuna kapanmış olduğunu anlar. İnsanların kendisini nasıl gördüğünü gördüğü için farklı bir bilinç seviyesine yükselir. Toplumsal yapıdaki saygınlığını korumak amacıyla (tüm malını Tartuffe'e verdiği için artık geç de olsa) çözüm aramaya çalışır. Orgon'un annesiyle olan konuşması da artık daha yüksek bir bilinç düzeyinde olduğunu göstermektedir. Madame Parnalle, Tartuffe hakkında söylenenlere inanmayınca Orgon hayret eder. Gözüyle gördüğünü söylese de inanmayan annesinde bilincin doğal halini, hayvani arzusuna kapanmış birisini görür. Hyppolite bu durumu benliğin kendisini başkasında keşfettiği sonsuz yaşam döngüsü olarak tanımlar. O anda ötekinin bilinci, kendilik bilinci olur ve *kendinde* olan *kendi için*e dönüşür.[527] Oyunun sonunda Orgon, Madame Parnalle'nin (dolayısıyla kendinin) bilincini kapsayarak aşar ve farkındalığı daha yüksek bir aşamaya, kendilik bilincine dönüşür.

Shakespeare'in *Nasıl Hoşunuza Giderse*'deki soytarı Touchstone da bedensel ve toplumsal varlığının farkında olan bir karakter temsili sunar. Kendisi saraylı olsa da çirkin bir köylü kızıyla evlenmek istemektedir: *"Suratı pek bir şeye benzemiyor,*

[526] Moliere, **Tartüf**, s.81.
[527] Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.117.

ama hiç değilse benim. Kimsenin istemediğini almak benim huyum."[528] Suratı bir şeye benzemediği ve bir köylü olduğu için başkaları kendi nesnesini arzulamayacak, dolayısıyla prestij mücadelesine gerek kalmayacaktır. Scott Douglas Jenkins'e göre kendilik bilinci deneyimine sahip olan özne, kendiliğin bir 'isteme etkinliği' olduğunun farkındadır. Dolayısıyla kendilik bilincinde olan özne güçlü arzularıyla arasına mesafe koyabilir.[529] Touchstone arzuya dair bu farkındalıkla hareket etmektedir. Ancak aynı zamanda güzellikle namusun şeker ekilmiş bala benzediğini söyleyerek kıza *"çirkin olduğun için tanrılara şükredelim. Belki oynaklık da arkandan gelir."*[530] şeklinde seslenir. Touchstone toplumsallığın farkında olarak hareket etmenin yanında bedensel varlığının da farkındadır. Hayvani arzularını tatmin etmek için kızın *"oynak"* olmasını hayal eder: *"Kumrular nasıl gagalaşıp koklaşıyorsa, insan da öylece evlenip gagalaşmak ister."*[531] Karakter hem toplumsal yapıdaki saygınlık mücadelesinin hem de duyusal varlığının ve hayvani arzularının bilincinde olduğu için tüm bunları kapsayarak aşmıştır.

Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde ise tek bir karakter üzerinden değil, iki karakterin karşılaşmasıyla kendilik bilinci yansıtılır. İyi bir insan olarak bilinip tanınmak istediği için insani arzuyla kendi öznelliği üzerine düşünen Antonio ve maddi varlığın seyrine tutulu olduğu için hayvani arzuyla hareket eden Shylock'un karşılaşması kendilik bilinciyle ilişkili biçimde okunabilmektedir. Antonio sözleşme gereği bedeninden parça vereceği için öleceğini bilse de yasaları değiştirmeyi kabul etmez. [532] Saygınlığını seyrettirmeye öncelik verdiği için onuru, yaşamaktan ve bedensel varlığından önemlidir. Efendi köle diyalektiğinde gördüğümüz biçimde efendi olarak bilinip tanınmak için doğal yaşamını tehlikeye atarak bağımsızlık mücadelesine girişir. Shylock ise nesnenin bilgisiyle maddi varlığın seyrine tutulu olduğu için kendi öznelliğini düşünmez, onun aklında sadece para ve intikam vardır. *Fırtına*'da da Prospero ile Caliban'ın karşılaşması benzer bir temsil sunmaktadır.

---

[528] Shakespeare, **Nasıl Hoşunuza Giderse**, s.111.
[529] Scott Douglas Jenkins, **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.75.
[530] Shakespeare, **Nasıl Hoşunuza Giderse**, s.70.
[531] **A.e.**, s.71.
[532] Shakespeare, **Venedik Taciri**, s.110.

Prospero saygınlığını seyrettirmek için adada bir 'eser' yaratırken Caliban salt bedensel ihtiyaçlarını gidermek için doğal nesneleri olumsuzlamaktadır. Hyppolite, kendilik bilincinin karşıt bilinçler ve efendi ile köle arasındaki mücadeleyle oluştuğunu ifade eder. Dönemsel olmayan bu mücadele insanlık tarihinde farklı biçimlerde yeniden üretilse de uygarlığın kökenini oluşturmaktadır.[533] Her iki oyunda da efendi ve köle bilincinin bağımsızlık mücadelesi içinde bir araya getirilmesi kendilik bilinci yaklaşımıyla ilişkilidir.

Modern dönem satir geleneğinden Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda da kendilik bilinci iki karakter üzerinden temsil edilir. Sezuan şehrine iyi bir insan bulmak için giden tanrılara sadece orospu Shen Te yardım eder. Shen Te, tanrılardan aldığı parayla tütüncü açıp insanlara iyilik yapar ancak suistimal edilip dükkanı kapamak zorunda kalınca kuzeni Shui Ta kılığına girip tam tersine dönüşür. Bu sistemde iyi insan Shen Te olarak var olamaz, Shui Ta olduğu zaman da çevresindekileri sömüren bir iş insanına dönüşmektedir: *"İyi bir insan olmak istiyorum, ama kiramı nasıl ödeyeceğim?"*[534] İyi insan olmayla bedensellik, kira ödeme çabasıyla toplumsallık arasındaki çatışma ve çelişki açığa çıkarılmaktadır. Oyunda Shen Te'nin iyilik tutkusu, duyusal varlığını seyreden karakter düzeyindedir çünkü daima duygularıyla hareket eder. Dükkanın 6 aylık kirası için aldığı borç parayı aşık olduğu işsiz pilot Sun'a verir. Ancak Sun, tekrar uçabilmek için dükkanı satmayı düşünmektedir:

> *"SUN- Onda akıl yok! Ömrü boyunca ondan yararlanmışlar, zavallı hayvancık! Elimi omzuna atsam anasını bile hatırlamaz etekleri zil çalarak gelir (...) Kuzenin bana bağlandı çünkü ellerim onun göğüslerini okşamasını bildi."*[535]

Sun'ın Shen Te'ye hayvan demesinin nedeni kendi çıkarına olanı göremeyecek derecede iyilik yapmaya kapanmış olmasıdır. Duyusal varlığının seyrine daldığı, kendi öznelliğini düşünemediği için tüm maddi varlığını Sun'a verir. Berber Shu Fu, kendisiyle evlenirse rahat bir yaşam süreceğini söylese de Sun'a teslim olmuştur.

---

[533] Hyppolite, **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.35.
[534] Bertolt Brecht, **Bütün Oyunları Cilt 8 Sezuan'ın İyi İnsanı**, çev. Özdemir Nutku, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.162.
[535] Brecht, **Sezuan'ın İyi İnsanı**, s.198.

Dükkana yerleşen evsizler keyif çatıp sigara tüttürürken, hatta tütünlerini satıp şarapla takas ederken Shen Te kira sözleşmesi ve marangozun faturasıyla kalakalır. Borçları karşılığında dükkanını kaybetse de işsiz kalan marangozun sahipsiz çocuğuna bakmayı kabul eder. Kalan son mallarını sucu Wang'ın kırık elinin tedavisi için verir. Shen Te'nin iyilik tutkusu bedensellik temsili sunmaktadır.

Shui Ta ise toplumsal yapıdaki öznelliğini, nasıl bilinip tanınacağını önemseyen bir karakterdir, iyiliğe ve duygusallığa yer vermeden ticari işleri yoluna koyar. Berberin evsizler için verdiği yeri tütün deposu olarak kullanır, açık çeki de 10 bin dolara çevirerek dükkan kirasını peşin öder. Misafirlere ancak tütün işinde çalışırlarsa kalacak yer verir. Sun'ın Shen Te'den aldığı parayı çalışarak geri ödetir. Shui Ta çok geçmeden toplumsal yapıda bilinip tanınan saygın biri haline gelir. Shui Ta aklıyla (toplumsal varlık) Shen Te duygularıyla (bedensel varlık) hareket etmektedir: *"Ne yaptımsa komşularıma yardım içindi, Sevgilimi sevebilmek, Ve yoksulluktan kurtarmak içindi oğlumu…"*[536] Oyunun sonu yoktur çünkü çözümsüz bir sorusu vardır. Kendilik bilinci bedensel ve toplumsal olan arasındaki çelişki temelinde açığa çıkarılır. Shen te ve Shui Ta'nın aslında aynı kişi olması bedensellik ve toplumsallığın sentezlenmesi anlamına gelmektedir. Karakter her iki biçimi de kapsayarak aşmıştır.

Satir geleneğinde kendilik bilinci yaklaşımı kimi zaman Orgon, Touchstone, Shen Te gibi bir karakterin bilinç biçimlerini kapsayarak aşmasıyla geliştirilir. Kimi zaman da Prospero-Caliban, Antonio-Shylock gibi efendi köle diyalektiğinin yansıtılmasıyla açığa çıkarılır. Antik dönem satir geleneğinde ise bedensel olanın toplumsal bir anlama yükseltilmesiyle kendilik bilinci yansıtılmaktadır. *Lysistrata*'da cinsellik üzerinden barışa, *Atlılar*'da yeme içme üzerinden siyasete gönderme yapılması, *kendinde* olanın *kendi için* olanla ilişkisine dönüşür. Antik, klasik ve modern dönemlerdeki fars geleneğinde de kendilik bilinci yaklaşımıyla bedensel ve toplumsal açıdan karakter üretimleri görebilmek mümkündür.

[536] Brecht, **Sezuan'ın İyi İnsanı**, s.242.

3.4. Fars Geleneğinde Bedensel Açıdan Karakter Üretimi

Fars geleneği başlangıçta toplumsal yapıdan bağımsız olarak doğrudan bedenselliği merkeze almıştır. Farsın kökeni olan Atellan Farsları ve Yunan Mimi, hareket ve doğaçlama üzerinden bedensellik vurgusuyla kurgulanmıştır. Ancak farsın bedene yönelik ilgisi, Roma dönemindeki karakter ve olay örgüsü dolayımıyla birlikte toplumsal yapıyla ilişkili yan anlamlar kazanmaya başlar. İkinci bölümde altını çizdiğimiz gibi farsın estetik ilkesi etik, politik, dini vs. bağlamlarda üretilen ikincil anlamlara bağlıdır. Dolayısıyla fars geleneğinde bedensellik ve toplumsallık, satir geleneğindeki toplumsallık ve bedensellik gibi diyalektik biçimde birbirini üretir. Hegel'in kendilik bilinci kavramı söz konusu olduğu için insanın bu ikili varlığı birbirinden kopuk değildir. Geleneklerden biri bedenselliği öne çıkarırken toplumsallığa, diğeri toplumsallığı öne çıkarırken bedenselliğe vurgu yapsa da oyunlarda karakter üretimi benzer bir yaklaşımla, Hegel'in bilinç şekilleriyle okunabilmektedir.

3.4.1. Duyusal Varlığını Seyreden Karakter

Fars geleneğindeki oyunlarda dramatik yapı bir şaka üzerinden kurgulanmakta, mizah anlayışı açısından uyumsuz ve saçma olandan beslenmekte, kalıp olay örgüsü ve karakterler, dil oyunları, rastlantı ve kazalar gibi komik teknikler kullanılmaktadır. Oyunlarda nesnenin duyusal bilgisiyle hareket eden karakterler insanın bedensel varlığını temsil etmektedir. Antik dönemden Plautus'un *Palavracı Asker*'inde genç bir kızı kendisine eş yapan Pirgopolinikes, uşağının oyunuyla evli bir kadının kendisine aşık olduğunu düşünerek genç kızı Atina'ya gönderir ancak evli kadının kocası tarafından dayak yer, kızı da aşığıyla gönderdiğini anlar. Oyunda duyusal varlığını seyreden karakter Pirgopolinikes'tir. Genç kızın sevgilisiyle buluşması için bir oyun düzenleyen Uşak, kızın bir ikizi olduğu yalanını uydurunca Pirgopolinikes'in hayvani arzusu görünür kılınır:

> *"PİRGOPOLİNİKES (Şehvetle) İkizi nasıl, güzel mi bari?*
> *PALESTRİYO Efendim, siz de her şeyi istiyorsunuz yani!*
> *PİRGOPOLİNİKES (Daha da şehvetle) Annesi nerede demiştin?*
> *PALESTRİYO Gemide, gözleri şiş ve irinler içinde. Geminin süvarisi söyledi bana.*
> *PİRGOPOLİNİKES O nasıl peki, yakışıklı mı bari?*

PALESTRİYO Kesin şunu yeter artık! Aslında Tipik bir aygırsınız siz gerçekten, Kadın ve erkek, taliplerin var her iki cinsten, Ama yeter artık, lütfen!"[537]

Pirgopolinikes'in arzu duyması için karşısında eşinin ikizi, eşinin annesi ve hatta gemideki süvarinin olması önemli değildir. Karşısındaki 'Bu' nesnenin seyrine kapanmış olduğu için toplumsal kuralları göremez, salt hayvani arzularıyla hareket etmektedir. Bilinç bu aşamada yansıtıcı veya açığa çıkarıcı değildir, diğer varlıklar arasında doğal bir varlıktır.[538] Duyusal kesinlik, doğadaki nesnelerin doğal farkındalığıdır. Dolayısıyla bilinç sadece duyumsadıklarına ve hayvani arzusuna bağlıdır.

Plautus'un *İkizler*'inde de duyusal varlığını seyreden karakter bir efendi olan Menaechmus'tur. Yemeye, içmeye ve safahata düşkünlüğü nedeniyle karısı, metresi ve asalağı tarafından sömürülen birisidir. Hayvani arzularıyla hareket ettiği için başkaları tarafından nasıl göründüğünü göremez ve kendi öznelliğini düşünemez. Karısıyla kavga ettikten sonra hediye aldığı elbiseyi çalıp metresine götürür. Metresini memnun ederek kendi arzularını tatmin etmesini beklemektedir. Şimdi ve burada olana tutulu olduğu için karısının ne düşüneceğini düşünemez. O an dürtülerine teslim olmuştur, aklında sadece kölesiyle birlikte düzenleyeceği şölen vardır: *"Çarşıya bir adam gönder, bir domuz gerdanı aldırt, bir de but isteriz, domuz başını unutmasın ha!"*[539] Menaechmus'un cinselliğin yanında yemeğe olan tutkusu, bedenselliğin farklı bir boyutunu temsil etmektedir. Hegel, en hayvani açlık ve susuzluk hissininin koşulunun kendinden başka hiçbir şeyi tanımamak olduğunu ifade eder. Konuşurken "bir ayı ya da kurt gibi aç" denilmesi bir rastlantı değildir: İçgüdünün tek boyutluluğu içine çekilmiş olan bir hayvanı doyuran şeyden başka bir şeyin bizi doyuramayacağı gerçeğinden hareket edilirse, açlık burada hakim durumdadır.[540] Plautus'un Pirgopolinikles ve Menaechmus karakterleri bu biçimde hayvani açlık içerisindedir. Nesnesinin duyusal bilgisi olarak kendinden başka hiçbir şeyi düşünemezler.

---

[537] Plautus, **Palavracı Asker**, çev. Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004, s.84.
[538] Terry Pinkard, **Society of Reason**, s.23.
[539] Plautus, **İkizler**, çev. Nurullah Ataç, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1965, s.17.
[540] Hans-George Gadamer, "Hegel'in Özbilinç Diyalektiği", çev. Çetin Baluniye, **Alman İdealizmi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2021, s.204.

Klasik dönem fars geleneğinden Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda bedensellik, daha çok aşk ve dolayısıyla cinsellik üzerinden temsil edilir. Oyunda Egeus, kızı Hermia'yı Demetrius'la evlendirmek ister ancak kızın gönlü Lysander'dedir. Diğer taraftan Helena, Demetrius'a, Demetrius ise Hermia'ya aşıktır. İki aşık, Lysander ile Hermia ormanda kaçarken perilerin savaşına denk gelir. Yapılan büyülerle aşklar tersine çevrilir, periler kraliçesi de eşek kafalı bir köylüye aşık olur. Ormandaki yanlışlıkların düzeltilmesinden sonra sarayda büyük bir düğün yapılır. Oyunda duyusal varlığını seyreden karakterleri bu aşk döngüsü üzerinden görebilmek mümkündür. Örneğin Helena'nın Demetrius'a olan aşkı hayvani arzu düzeyinde temsil edilir: *"Beni dövsen de sana sürtünmekten vazgeçmeyeceğim, Köpeğine ne yaparsan bana da onu yap"*[541] Demetrius kendisine değer vermese de 'bir kadın olmasına rağmen' onun peşinden koşmaya ve 'bir köpek gibi' ona sürtünmeye devam eder.[542] Başkası tarafından nasıl göründüğünü göremediği ve duyusal varlığının seyrine daldığı için küçük duruma düştüğünün bilincinde değildir. Helena aslında *"Erkeğin peşinde koşmak için yaratılmadıklarını, peşlerinden koşulmasını istediklerini"* bilir ancak davranışlarına engel olamaz çünkü hayvani arzusu tarafından sürüklenmektedir.[543] Karakterin yaşadığı 'açlık' kendi öznelliğini düşünmesine engel olmaktadır. Bu duygunun içerisinden çıkıp toplumsal yapının nesnel koşullarını göremez.

Oyunda ormanlar kraliçesi olan Titania da (büyü nedeniyle) kafası eşeğe dönüştürülmüş köylü Bottom'a hayvani arzu biçiminde aşık olur. Yanlışlıkla damlatılan aşk iksirinden sonra kraliçenin arzusu duyusal kesinlik düzeyinde temsil edilir. Nesnesinin kaba saba ve eşek kafalı bir mahlukat olduğunu göremez. Perilerine seslenerek *"kayısıyla besleyin onu, çilek yedirin, Kara üzüm, yeşil incir, kırmızı dut getirin. Arı yuvalarına gidin, bal torbalarını aşırın, kalçalarını biraz kırpın, sevgilime*

[541] Shakespeare, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Yayınları, 2012, s.44.
[542] Yukarıda altı çizildiği gibi *Fırtına'*da kolonyal eleştiri açısından Caliban-Prospero temsili ideolojik bir yaklaşım gösterirken burada feminist eleştiri açısından toplumdaki egemen güç ilişkileri yeniden üretilmektedir. Tekrar etmek gerekirse Hegel'in kendilik bilinci yaklaşımıyla geliştirmeye çalıştığımız okuma modeli modern eleştiri kuramlarıyla ilişki kurmamakta, felsefe üzerinden tiyatroya yaklaşmaktadır.
[543] **A.e.**., s.46.

mum yapın…" talebinde bulunur.[544] Bilinci duyusal kesinlik düzeyinde olan eşek başlı Bottom da hayvani arzularını sınırsız biçimde deneyimleme fırsatı yakalar. Hegel *Fenomenoloji*'de insana aykırı olan, hayvansal olan şeyin duyguda durup kalmak ve salt bunun içinden iletişim kurabilmek olduğunu ifade etmektedir.[545] *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda Bottom, gerek dış görünüş gerekse davranış biçimi açısından insana aykırı olanı temsil etmektedir. Duyusal varlığın seyrine daldığı için duyguda durup kalır ve sadece bu çerçevede iletişim kurabilir.

Modern dönem fars geleneğinden Ray Cooney'nin *Kaç Baba Kaç* adlı oyununda 'Bu' nesnenin bilgisiyle tek bir arzuya kapanmış olan karakter Mike'tır. Oyunda tıp konferansındaki konuşmasına hazırlanan David'in geçmişte sevgilisi olan Jane ve varlığından habersiz olduğu oğlu Leslie'nin gelmesiyle işler karışır. David konuşmasını yapabilmek ve karısının geçmişte olanları öğrenmesini engellemek için yalanlar uydurur çünkü toplumda saygın bir konuma gelmeyi amaçlamaktadır ancak Mike, 'çörek tutkusu'yla kendisine ayak bağı olur. Konuşmasını hazırlayan David'e çörek ikram eder, rejimde olduğunu söylemesine rağmen David'in karısına yemesi için ısrar eder ve Rektör'e de zorla yedirmeye çalışır. Mike, tıpkı çöreğe tutulu olduğu gibi hastanenin moral gecesi için organize ettiği gösteriyi aklından çıkaramaz. David'in oldukça önemli olan konuşmasını umursamayıp oynayacağı oyunu anlatmaya başlar. Gösteri için hastane morgundaki bir cesedi kullanmayı düşünerek Rektör'e *"yaşlı bir su perisi rolünü"* teklif eder. Mike'ın çörek takıntısı ve moral gecesi etkinliğine bakışı bedensellik düzeyindedir, arzusunun dışına çıkıp olanları dışarıdan, başkalarının gözünden göremez. Nesnenin duyusal bilgisine kapanmış, tekil olana evrensel bir içerik yüklemiştir. Hyppolite, Hegel'e referansla insanca olanın karşıtı, hayvanca olanı sırf duyguda kalmak, duygularla iletişim kurmak biçiminde tanımlar.[546] Duyusal varlığını seyreden karakter Mike, tıpkı Bottom gibi hayvani arzuya teslim olarak duygularında durup kalır ve ancak bunun içinden iletişim kurabilir. Oyunlarda bu biçimde temsil edilen karakterler, karşılarındaki tek bir nesneye evrensel içerik

[544] **A.e**., s.62.
[545] Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, s.35.
[546] Hyppolite, **Mantık ve Varoluş**, s.13.

verdikleri için nesneler arasında ayrıma gidememektedir. Maddi varlığını seyreden karakterler ise nesnelerdeki çokluk ve ayrımın farkındadır.

3.4.2. Maddi Varlığını Seyreden Karakter

Bilinç duyusal kesinlikten çıktığında algı aşamasıyla birlikte nesneleri birbirinden ayırt edebilmektedir. Algı sürecinde özne, nesneyi sahip olduğu özellikler dolayımıyla fark eder ve onu diğer varlıklardan farklı bir şey olarak görür.[547] Karakter temsili açısından duyusal varlığın seyrinin maddi varlığa yönelmesi; mal, mülk ve fiziki yaşam koşullarının iyileştirilmesiyle ilişkilidir. Karakterler kendi maddi varlıklarının farkına vararak bunu geliştirmeye çalışan biçimde temsil edilir. Ancak duyusal varlığını seyreden karakterde olduğu gibi henüz başkaları tarafından seyredildiğinin ve toplumsal yapının farkında değillerdir. Antik dönem fars geleneği oyunlarından Plautus'un *Çömlek*'inde Euclio, kızıyla altınları için evlenmek istediklerini düşünerek buna karşı çıkar. Ancak uşağın oyunuyla kaybolan altınları geri gelince genç aşıklar evlenir. Oyunda Euclio, altınlarını karısından bile gizleyen birisidir. Daima kendisini yoksul göstermeye çalışır. Damadı kutlama için şarap getirince *"Beni içirip içirip körkütük sarhoş edecek, sonra da bizim çömlek yer değiştirecek"* fikrine kapılır.[548] Euclio'nun tüm varlığı ve kimliği altınlarla sembolize edilmektedir. İkinci bölümde üzerinde durduğumuz gibi fars geleneğinde nesnelerin kaybolması kimlik kaybını ifade eder. Euclio ancak altınlarını, yani maddi varlığını geri aldığında benliğini tekrar kurgulayabilir. Bilincin algı aşamasındaki nesnesi de duyusal kesinlikte olduğu gibi bir Bu'dur. Euclio'nun nesnesi altınlarıdır, tüm varlığını bu nesneyle ilişkilendirir. Ancak algı aşamasında nesneler arasında ayrımın ve çokluğun farkında olunduğu için duyusal kesinlikte yer alan 'Bu'dan farklı olarak bir 'Bu olmayan' konulur.[549] Euclio, altınları olmadığı zaman tüm varlığını yitirdiğini anladığı için nesnesinin olması ve olmaması arasındaki ayrımı bilmektedir.

Maddi varlığının seyrine dalan Euclio, altınlarını en güvenli yer olarak düşündüğü güven tapınağına gömer. Sonrasında ise güvenemeyip vazgeçer ve

[547] Fehmi Ünsalan, **a.g.e.**, s.167.
[548] Plautus, **Çömlek**, çev. Nurullah Ataç, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 2013, s.47.
[549] Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenoloji'sinde Özne Sorunu**, s.84.

tapınaktaki uşağı döver. Dinsel mabetteki uygunsuz davranışının farkında değildir çünkü toplumsal değerlerin anlamını bilmez. Düğün yemeği hazırlayan aşçılar büyük bir çömlek arayınca altınlarını götüreceklerini düşünüp onlara da saldırır. Euclio benliğini maddi varlığı üzerinden kurguladığı için çalınma ihtimaline karşı paranoyak bir tutum takınır: *"Bu sefer bir cesaret ettim de kızımın düğünü var, hele bir ziyafet çekeyim dedim. Çarşıya gittim, balık sordum, pahalıydı; kuzu pahalı; sığır, dana, palamut, domuz, her şey pahalı, her şey!"*[550] Kızının düğünü söz konusu olsa bile tek kuruş harcamak istemez. Duyusal varlığının farkında olarak yeme ve içmeye yönelik hayvani arzusunu dizginlemektedir. Ancak Euclio nesnesinin bilgisine, maddi varlığının seyrine dalmıştır. Sadece altınlarını koruyup çoğaltarak kendi bireyselliğini kurgulayabilmektedir.

Klasik dönem fars geleneğinden Moliere'in *Scapin'in Dolapları*'nda uşak Scapin, maddi varlığının seyrine tutulmuş biçimde temsil edilir. Bireysel çıkarı için dolaplar çevirmektedir. Hediye gelen İspanyol şarabını arkadaşlarıyla içmesine rağmen döküldüğü sanılsın diye etrafı ıslattığını anlatır. Çingene kıza hediye olarak verdiği saatin çalındığını söyler, yüzünü gözünü kana bulayarak efendisini kandırır. Ayrıca geceleri dışarıya yollamaması için kurt adam kılığına girip efendisini çukura attığını itiraf eder.[551] Scapin nesneler arasındaki çokluk ve ayrımın farkında olarak bedensel varlığını beslemeyi ve korumayı amaçlar. Bilinci salt nesnenin bilgisiyle kurgulandığı için başkalarının neler yaşadığını önemsemez. Bu yönüyle Shakespeare'in *12. Gece* adlı oyunundaki Tobi'yle benzerlik göstermektedir. Yeğeni Olive, babası ve abisi öldüğü için yas tutarken içkici ve nefsine düşkün olan Tobi alem yapar:

> *"TOBİ- Yeğenim iyice saçmaladı artık. Ne olmuş? Kardeşi ölmüş! Ne yapalım? Ölenle ölünür mü? Keder yaşamın düşmanıdır, derim de başka şey demem! (...) Şu boğazım tıkanmadıkça, şu memleketin içkileri tükenmedikçe, sevgili yeğenimin sağlığına içeceğim. Başı fırıl fırıl dönene kadar yeğenimin şerefine kadeh kaldırmayan, namussuzun, alçağın tekidir."*[552]

[550] Plautus, **Çömlek**, s.36.
[551] Moliere, **Toplu Oyunları 1 Scapin'in Dolapları-George Dandin**, çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2016, s.34.
[552] Shakespeare, **12. Gece**, çev. Zeynep Avcı, Helikopter Yayınları, İstanbul, 2015, s.91-92.

Kardeşinin ve yeğeninin ölümü, Tobi'nin bedensel ihtiyaçlarına yönelik arzularına engel değildir. Diğer yeğeni Olive'in şerefine kadeh kaldırsa da esasen kendi bedenselliğini öne çıkarmaktadır. *"Kader yaşamın düşmanıdır"* diyerek maddi varlığını seyretme alışkanlığını haklılaştırır. Tobi'nin bilinç düzeyinin duyusal kesinlikten çok anlama yetisine yakın olmasının nedeni, kendisi ile nesneler arasındaki ayrımın farkında olmasıdır. Hayvani arzuya kapanmış karakter, duyularından başka bir şeyi göremez ancak Tobi, kardeşi ve yeğeni öldüğü için yas tutan Olive'i görür ve ona kadeh kaldırır. Nesneleri kendi içsel farklılıklarıyla düşünce düzeyinde kavrayabilmektedir. Tobi, toplumsal yapının farkında olmasa da kendisi ile nesneler arasında ayrıma gidebilmektedir.

Modern dönem fars geleneğinden Oscar Wilde'ın *Ciddi Olmanın Önemi Üzerine*'de maddi varlığını seyreden karakterler; Tobi ve Scapin'e benzer biçimde zevk ve eğlenceye düşkünlüğüyle öne çıkar. Aristokrat bir ailede büyüyen Algernon ve bir yetim olarak kırda büyüyen Jack, birbirlerinin yeğeniyle evlenmek ister ancak eğlence düşkünü arkadaşlar sorumluluklarından kaçmak için sahte kişiler yaratmışlardır. Kent ve kırda sürdürdükleri ikili yaşam sonucunda kimlikler karışsa da sonunda kimsesiz olduğu düşünülen Jack'in Algernon'la kardeş olduğu açığa çıkar ve evlilik törenleri yapılır. Oyunun adındaki 'ciddi olmanın önemi' eğlence ve bedenselliğe düşkünlüğü, bu konudaki hassasiyeti ifade etmektedir. Dolayısıyla aslında ciddiyetsiz olana işaret edilerek ironi tekniği kullanılır.

Daha ilk sahnede Algernoon, dışarıda yemeğe çıkmak için Jack'e ısrar eder: *"Evet, ama bu konuda ciddi olmalısın. Ben yediklerine ciddiyet göstermeyen insanlardan nefret ederim. Bu, onların çok sığ olduklarını gösterir."*[553] Algernoon oyun başlamadan önce tıka basa yiyip içmiştir, bu konuşmayı yaparken sofra yemek doludur ancak karakter sürekli acıkmaktadır; ilerideki bir sahnede sevgilisi ciğer ezmeli krep ve şampanya ikram etse de yine acıktığını söyler. Algernon'un açlığı, *Kaç Baba Kaç*'taki Mike'ın çöreğe olan takıntısı gibi bir metafordur. Karakterin hayvani arzuna kapanmış olduğunu göstermektedir: *"Her şey çok güzel de aç karnına Bunbury*

[553] Oscar Wilde, **Ciddi Olmanın Önemi Üzerine**, çev. Murat Erşen, İmge Kitabevi, İstanbul, 2010, s.25.

yapılmaz ki!"[554] Oyundaki 'Bunbury yapmak' deyimi, Hegelci arzu teorisinin özetidir. Hiç bitmeyen bir açlık söz konusudur çünkü kişinin açlığı maddi varlıklara yönelmediği için arzunun kendisi arzulanmaktadır. Algernoon sevgilisi tarafından terk edilse de arzusunda bir eksilme olmaz: *"Böyle bir durumda muffin yemen bütünüyle kalpsizliktir derim."*[555] Sadece kendi bedensel varlığını seyreden bir karakter temsili söz konusudur. Ancak Hegel'in kendilik bilinci kavramı insanı aynı zamanda toplumsallık üzerinden açıklar. Fars geleneğinde karakter üretimi bedenselliğin yanında toplumsal açıdan yapılanmaktadır.

3.5.Fars Geleneğinde Toplumsal Açıdan Karakter Üretimi

Fars geleneğindeki karakter üretiminde, satir geleneğine benzer biçimde bilincin toplumsal boyutunu görebilmek mümkündür. Saygınlığını seyrettiren karakterler toplum içinde edindiği konumu ve prestijini önceler. Toplumsal yapıyı seyrettiren karakter ise bireysel konumunun yanında parçası olduğu toplumsal yapının farkına vararak bunu yansıtır. Satir geleneğinde toplumsal yapı evrik dünya biçiminde temsil edilirken fars geleneğinde dürtülerinde aşırıya kaçtığı için işlediği suç ve ona verilen ceza dengesi üzerinden açığa çıkarılmaktadır. Ancak ikinci bölümde bahsi geçtiği gibi farsın amacı suçluyu cezalandırarak adeleti sağlamak değil çatışmanın kendisine dikkat çekmek, yeni çatışma durumlarıyla J. M. Davis'in ifadesiyle "denge mekaniğinden" teknik zevk almaktır.[556] Fars geleneğinde suç ve ceza ilişkisinin yarattığı denge mekaniği aynı zamanda toplumsal yapının ters yüz edilmesine vesile olur.

3.5.1.Saygınlığını Seyrettiren Karakter

Bilinç, hayvani arzunun farkına vardıktan sonra bedensel varlığını aşar. İnsani arzuyla nesnesinden geri çekilerek kendi öznelliğini düşünmeye başlar. Oyunlarda bu biçimde temsil edilen karakterler başkaları tarafından bilinip tanınmaya yönelir. Çünkü bilincin bu haliyle özne, kendisini bağımsız bir yaşam olarak sunulan

[554] Oscar Wilde, **Ciddi Olmanın Önemi Üzerine**, s.96.
[555] Oscar Wilde, **Ciddi Olmanın Önemi Üzerine,** s.132.
[556] J.M.Davis, **Farce,** s.111.

nesneyi/ötekiyi yok ederek kendinden emin olur.[557] Antik dönem fars geleneğinden Plautus'un *Palavracı Asker*'inde Pirgopolinikes'in sürekli kendisini övmesi güçlü bir asker olarak tanınmak istemesinden kaynaklıdır. Burada arzu başka bir nesneyi değil, başkalarının arzularını arzular. Pirgopolinikes farklı kadınlarla birlikte olduğunu anlatarak insanların dikkatini çekmek ister. Palavracı olduğunu bilen kölesi, efendisiyle oyun oynamak için onu evli bir kadına yönlendirir:

> *"PlRGOPOLlNlKES- (Tereddütlü) Ben mi? Onun evine mi? Ama o evli! Yani, kocası, ya yakalarsa beni?*
> *MlLFlDlPPA- Ama efendim, attı kocasını evden, sizin aşkınız yüzünden.*
> *PIRGOPOLlNlKES- Nasıl yani? Bu ev kocasının değil mi?*
> *MlLFlDlPPA- (Gülümseyerek) Hayır efendim, bu ev, hanımefendinin çeyizi.*
> *PİRGOPOLİNIKES- Öyleyse söyle ona, girsin içeri, geliyorum hemen.*
> *MlLFİDİPPA- Çok bekletmeyin onu, lütfen, kırmayın kalbini."*[558]

Pirgopolinikes, kadının kendisine olan aşkı yüzünden kocasını evden attığını öğrenince saygınlığını seyrettirmiş olur. Başkaları tarafından o kadar arzulanan birisidir ki evli bir kadın kendisine dayanamayıp kocasını evinden atmıştır. Kölesi de daha çok böbürlenmesi için kadını çok bekletmemesini, kalbini kırmamasını rica eder. Pirgopolines'in daha önce genç bir kızı 'kapatmasına' rağmen şimdi evli bir kadını arzulamasının nedeni temelde insani arzudur. İnsani arzu, kapanmayan bir boşluk barındırdığı için daima kendinde olmayana yönelir. Girard arzu teorisini, nesnenin ele geçirildiği anda kutsallığını yitirdiği ve nesnel özelliklerine geri döndüğü biçiminde açıklar. Arzunun gücü, nesnenin somut değeriyle değil imgesel değeriyle orantılıdır.[559] Kadının evli olması, nesnenin imgesel değerini yükseltmektedir. Öte yandan evli kadınla birlikte olmayı istemek, başkasının arzusunu arzulamak anlamına gelmektedir. En azından kocasının elinden bir kadını aldığını düşünmek Pirgopolines'e manevi bir tatmin yaşatmaktadır. Girard'a göre kibirli kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan bir üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir.[560]

---

[557] Berk Özcangiller, **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu**, s.144.
[558] Plautus, **Palavracı Asker**, s.97.
[559] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s.86.
[560] Girard, **a.g.e.**, s.28.

Klasik dönem fars geleneğinden Moliere'in *George Dandin*'inde ise aristokrat olarak bilinip tanınmak öne çıkarılmaktadır. Sonradan zengin burjuva George Dandin, aristokrat bir ailenin genç kızı Angelique ile evlenir ancak kız onu başka bir aristokrat olan Clidantre ile aldatır. George Dandin aşıkların farkında olsa da duruma engel olamaz. Kızın ailesini inandıramadığı gibi her seferinde onlardan özür dilemek zorunda kalır. George Dandin'e inanılmamasının temel nedeni toplumda saygın bir aristokrat olarak bilinip tanınmamasıdır. Kaynanası MME. Sodenville, George Dandin'in konuşmasını beğenmez, ifadelerini eleştirir, onu aşağılar. Kayınpederi M. DE Sodenville: *"Durun bakalım! Dikkat edin ağzınızdan çıkan laflara! Kızım insanın şerefine leke sürecek hiçbir şey yapmayacak kadar asil bir soydan geliyor."*[561] sözleriyle kızını savunur. Angelique'in, Clidantre'ye aşık olmasının nedeni kendisi gibi aristokrat olması, toplum içinde nasıl davranması gerektiğini bilmesidir: *"Bu saray insanlarının tüm söyledikleri tüm yaptıkları ne hoş! Bir onlara bak, bir bizim taşralılara!"*[562] Sonradan zenginleşen George Dandin para sahibi olsa da kaba sabadır. Aristokrat bir aileden gelmediği için nasıl davranacağını bilemez. Angelique ise öznelliğini düşünerek hareket eder. Ancak Clidantre gibi biriyle kendi saygınlığını seyrettirebileceğini düşünmektedir.

Moliere'in *Gülünç Kibarlar*'ında da saygınlık, yine aristokrat görünüm ve kibarlık üzerinden açığa çıkarılır. Gorgibus, kızı ve yeğenini iki beyfendiyle evlendirmek ister ancak kızlar gülünç derecede kibarlık özentisi oldukları için kaba buldukları taliplileriyle alay eder. Onlara bir ders vermek isteyen talipliler de uşaklarını 'kibar ve soylu' kılığında kızların yanına gönderir. Kızlar bu uşaklara hayran olur ancak gerçekler açığa çıkınca herkesin önünde alay konusu edilirler. Oyunda saygınlığını seyrettirmek isteyen kızlar kibar davranışlara önem vermektedir. Domuz yağlarıyla cildini yumuşatıp görünüşlerine özen gösterirler. Kendileri gibi abartılı bir gösterişle sahneye giren marki kılığındaki uşak Mascarille'ye hayran kalırlar: *"Şapkamın tüylerini yağmurlu mevsimin tehlikelerine mi maruz bıraksaydım. Ayakkabılarım çamura mı bulansın?"*[563] Mascarille zarif tavırları ve konuşmalarıyla

[561] Moliere, **George Dandin**, 1. Perde 4. Sahne.
[562] Moliere, **George Dandin**, 2. Perde 5. Sahne.
[563] Moliere, **Gülünç Kibarlar,** çev. İ. Galip Ercan, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1943, s.14.

kızları etkiler. Ancak şairlerin ortamlarına girebilirlerse saygın kimseler olarak bilinip tanınacaklarını düşündükleri için onlara şiirlerini okur: *"Gözleriniz avını gözleyen, bir hayvan gibi ansızın atılıp gönlümü çaldı. Hırsız var… Hırsız var…"*[564] Kızların bilinç düzeyi kendi öznelliğini düşünmeye kapalı olduğu için ne kadar kötü bir şiir dinlediklerini anlayamazlar. Heidegger de bilinç düzeyinde bilmenin, kendi anlamına uygun olarak bildiği için, kendini unutmuş ve yalnızca nesnede kendini kaybettiğini ifade eder.[565] Kızların bilinç düzeylerindeki anlam 'kibarlıktır' ve bunun dışına çıkamadıkları için kendilerini unutmuş, kibarlık biçiminde açığa çıkan nesnede kendilerini kaybetmişlerdir.

Modern dönemden Dario Fo'nun *Klakson Borazanlar ve Bırtlar*'ında saygınlık, sınıf ilişkileri üzerinden açığa çıkarılmaktadır. Trafik kazasından sonra yüzü tanınmaz hale gelen Fiat'ın sahibi Agnelli ile kendisini hastaneye bırakan sendikalı işçi Antonio birbirine karıştırılır. Sonunda Agnelli komünistler adına bir mektup yazar, devletin kendisi karşılığında siyasi tutukluları serbest bırakmasını sağlar. Geçirdiği plastik ameliyat sonucunda Antonio görünümü kazanan Agnelli için en büyük işkence bir işçi olarak tanınmasıdır: *"Antonio değilim ben! Titrek top kafalı bir işçi değilim! Ben her şeyin üstündeyim!"*[566] İnsanların kendisini nasıl seyrettiği, nasıl bilindiği Fiat'ın sahibi için oldukça önemlidir. *"Hükümet ve devlet için ne değer taşıdığımı, bana ne kadar önem verdiklerini öğrenmek istiyorum! Bakalım hükümet ve partiler, tıpkı Moro gibi beni de feda etme cesareti gösterecekler mi?"*[567] Devlet, zamanında komünistler tarafından siyasi tutsak olarak alınan başbakan Aldo Moro'nun öldürülmesine göz yummuştur. Ancak Fiat'ın sahibi kendisi karşılığında devletin komünistleri serbest bırakmasını sağlayarak saygınlığını seyrettirmeye çalışır: *"Ben gücüm… Ben devletim! Benim temsil ettiğim kapital devlettir! Ölüm pahasına da olsa kurtarmanız gereken benim onurum!"*[568] Agnelli'nin öznelliğini ve saygınlığını devletle bir tutması, bireysel olarak toplumda nasıl tanındığının yanında bütün toplumsal yapıyı da temsil etmektedir. Oyunda ayrıca dönemin siyasi

[564] Moliere, **Gülünç Kibarlar,** s.22.
[565] Heidegger, **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, s.215.
[566] Dario Fo, **Klakson Borazanlar ve Bırtlar**, çev. Füsun Demirel, Açılım Yayınları, İstanbul, 1997, s.67.
[567] Dario Fo, **Klakson Borazan ve Bırtlar,** s.87.
[568] Dario Fo, **Klakson Borazan ve Bırtlar,** s.103.

ilişkilerine ve bir siyasi cinayete doğrudan atıf yapılmaktadır. Şimdiye kadar baktığımız oyunlardaki karakterler, toplum içinde kendilerine bir yer edinerek saygınlığını seyrettirmeye çalışmaktadır. Ancak bu oyunda açığa çıkarılan bilinçle birlikte bütün bir toplumsal yapı seyrettirilir.

3.5.2. Toplumsal Yapıyı Seyrettiren Karakter

Saygınlığını seyrettiren karakterler, büyük bir çoğunlukla başkaları tarafından nasıl göründükleri düşüncesine kapanmışlardır. Bu bilme biçimi sadece kendi öznelliğiyle ilişkili biçimde bildiği için karşısındaki nesne tarafından belirlendiğini görememektedir. Oyunlardaki karakterler ancak yalıtılmış toplumsallığın farkında oldukları için öznelliklerinden çıkıp tinsel olan bir toplumsal yapının farkına varamamaktadır. Karakterin seyrettirdikleri toplum içerisindeki bireysel saygınlıklarından ibarettir. Toplumsal yapıyı seyrettiren karakter ise kendi öznelliğinden çıkarak parçası olduğu toplumsal yapıyı görebilmektedir. Fars geleneğinde toplumsallık büyük ölçüde suç ve ceza dengesi üzerinden yapılanır. Ancak yukarıda bahsi geçtiği gibi farsta adaleti sağlamaktan ziyade çatışmanın kendisine dikkat çekmek, farklı denge durumları yaratarak toplumsal yapıdaki çelişkileri görünür kılmak amaçlanır. Dürtülerinde aşırıya kaçan karakterin davranış biçimleri, toplumsal yapıdaki kurumların içsel mekanizmalarını açığa çıkarmaktadır.

Antik dönem fars geleneğindeki suç ve ceza dengesinde kölelerin konumu belirleyicidir. Güdülerinde aşırıya kaçan efendinin cezalandırılmasında köleler kilit rol oynamaktadır. İkinci bölümde değinildiği gibi Roma dönemindeki farsların toplumsal anlamı büyük oradan kölelerin bizden biri olduğunun gösterilmesi ve oyun sonunda özgürlüğünü kazanmasıyla sağlanır. *Çömlek*'te altınları saklayan köle, *Andros Güzeli*'nde genç aşıkların birlikte olabilmesi için efendilerini kandıran köle buna örnek gösterilebilir. *Andros Güzeli*'nde iki efendi, Pamphilus ve Charinus; sevdikleriyle evlenebilmek için köle Davos'tan ağlayarak yardım dilenir. *İkizler*'de ise köle Messenio'nun yardımıyla kardeşler birbirini bulduğu için oyunun sonunda azad edilir. Köleler dürtülerinde aşırıya kaçtıkları için suçlu olan efendilerin cezalandırılmasına yardımcı olmaktadır. Oyunda toplumsal yapı ve gündelik

yaşamdaki hiyerarşi ters yüz edilir. Efendiler kölelere muhtaç biçimde temsil edilmektedir.

Fars geleneğindeki suç ve ceza dengesi, satir geleneğinde olduğu gibi, toplumsal yapının temsiline eşlik eder. Menandros'un *Huysuz Adam*'ındaki Knemon, kurban törenlerini iğrenç bulduğunu çünkü insanların her şeyi kendileri için yaptığını, hayvanın yenmeyen yerlerini, kalçalarının üst kısmıyla öd kesesini tanrılara verip gerisini kendilerinin yuttuğunu söyler.[569] Plautus'un *İkizler*'inde ise Menaechmus mahkemedeki yolsuzlukları anlatır, meclisin vakit kaybı olduğunu ifade eder. Asalağı Fırça da halk meclisin işsizlere göre bir yer olduğunu düşünmektedir. Yiyip içmek varken vakit kaybıdır. Bu oyunlarda satir geleneğinde gördüğümüz biçimde toplumsal yapı, gündelik yaşamdaki kurum ve kurallar karakter tarafından evrik dünya biçiminde seyrettirilmektedir.

Moliere'in *Gülünç Kibarlar*'ında ise toplumsal yapı ahlaki düzen eleştirisi üzerinden seyrettilir. İnsanların sadece dış görünüşe önem verdikleri yozlaşmış sistem karakterler dolayımıyla açığa çıkarılmaktadır. Oyunun sonunda soylu kılığında kızları kandıran uşak Mascarille toplumsal yapıdaki çelişkileri şu sözlerle açıklar:

> *"Şu dünyanın haline bakın. Bizi sevenler, bizim için çıldıranlar, mevkiimizi kaybedip küçük bir felakete uğrar uğramaz hemen tahkire kalkıyorlar.(...) Görüyorum ki burada yalnız gösterişi seviyorlar, çıplak fazilete kimse itibar etmiyor."*[570]

Gerçek kimliği, bir uşak olduğu açığa çıksa da kızların karşısında kibar konuşan, şiirler okuyan, nazik davranışlarda bulunan yine Mascarille'dir. Ancak bu düzende kişilerin kendisi değil mevkileri önemli olduğu için bir tür 'gösteri toplumu' söz konusudur. Uşak Mascarille toplumsal yapıda görünenin ardından yer alan gerçekliği seyrettirmektedir. Oyunun sonunda babaları sopayla kızları kovalar, baştaki efendiler de alay ederek kızları cezalandırır. Suç ve ceza dengesi bireysel adaleti sağlamanın ötesinde toplumsal yapıdaki çelişkileri görünür kılmaktadır. *George Dandin*'de de benzer bir cezalandırma söz konusudur. Oyunda Angelique, hizmetçisini dövüyormuş gibi yaparak George Dandin'i sopalar. George Dandin yaşlı

[569] Menandros, **Huysuz Adam**, çev. Canan Şentuna, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s.38.
[570] Moliere, **Gülünç Kibarlar,** s.42.

olmasına rağmen genç bir kızı aldığı için cezalandırılmaktadır. Göz göre göre aldatılmasına rağmen özür dilemek zorunda kalır. Ancak bu oyunda da dikkat çekilen nokta George Dandin'in dürtülerinde aşırılığa kaçtığı için cezalandırılmasından ziyade aristokrat dünyanın yozlaşmış ilişkileridir. Fars geleneği bedenselliği öne çıkarsa da bunun üzerinden toplumsal bir anlam üretmekte, ikinci bölümde altını çizdiğimiz estetik ilkesini bu biçimde kazanmaktadır.

Dario Fo'nun *Klakson Borazan ve Bırtlar*'ında ise suç ve ceza dengesi toplumdaki sınıf çelişkilerini görünür kılmaktadır. Oyunda işçi Antonio, karısı ve sevgilisinin dışında başka bir kadınla birlikteyken kaza olur ve kimlikler karışır. Antonio'nun cezalandırılmasının nedeni güdülerindeki aşırılığı, cinsel arzusudur. Patron Agnelli ile kimlikleri karıştıktan sonra bir yıl saklanarak bir odada tutsak yaşamak zorunda kalır, yakalandığında tuzlu su içirilerek polis tarafından işkence yapılır. Agnelli ise daha çok para kazanmak için işçilere yaptıkları, para ve prestij hırsı nedeniyle cezalandırılmaktadır. Sargılar içinde komadayken yataktan düşürülür, Rosa tarafından yanlışlıkla eziyet edilir, bilincini kaybetmişken geçirdiği ameliyatla bir işçiye benzetilir, çenesi yok olduğu için boğazından sıvıyla beslenmek zorunda kalır... Oyundaki karakterler, aşırılıklarından dolayı cezalandırılsa da esasen toplumsal yapıdaki çelişkilere dikkat çekilmektedir. Antonio ile toplumdaki aile kurumu, Agnelli ile sınıf ilişkileri görünür kılınır. Toplumsal yapıdaki çelişkilerin evrik temsili, bedenselliğin yanında toplumsallığın açığa çıkmasına neden olmaktadır. Hegel'in kendilik bilinci kavramı da esasen insanın bedensel ve toplumsal bir varlık olduğunun farkındalığına yönelik bir bilinç halidir.

3.6. Fars Geleneğinde Kendilik Bilinci Yaklaşımı

Hegel'in bilinç kavrayışında doğru, kesinliklerin yıkılışında ortaya çıkar. Kendi eksik ve hatalarına yönelik öz farkındalıkla birlikte bilincin yükselen aşamaları görünür.[571] Bilincin her aşamada kendi eksikliğini fark etmesini fars geleneğinde karakter üretimi üzerinden görebilmek mümkündür. Oyunlarda kimi zaman bedensel ve toplumsal açıdan üretilen karakterler karşılaşırken kimi zaman tek bir karakter, kendi eksikliğini fark ederek daha yüksek bir bilinç aşamasıyla temsil edilir. Oyunun

[571] Gustav Emil Müller, "Fenomenoloji, Mantık ve Ansiklopedi'nin Karşılıklı Bağlılıkları", s.285.

sonunda dramatik çatışmadaki problem çözüldüğü, tüm tüm karakterler aynı masa etrafında bir araya geldiği için bedensellik ve toplumsallık sentezlenmiş olur.

Antik dönem fars geleneğinden Plautus'un *İkizler*'inde birinci Menaechmus bedensel, ikincisi toplumsal açıdan üretilen karakterlerdir. İlki safahata ve eğlenceye düşkün olduğu için tüm maddi varlığını buna yatırmıştır. Denizci olan ikincisi ise kayıp kardeşini bulmak için dünyayı dolaşır çünkü kendi öznelliğini düşünmektedir. Tüm parasını bitirse de kardeşini bulmadan aramayı bırakmayacağını söyler. Kölesi kadınlara düşkün olduğu için altın keselerini kendi yanında taşır. Kendilik bilinci sahibi olmak, başka bir iradeyi tanımayı, insani veya hayvani arzudan kaynaklanan bir eylem biçiminin otoritesini kabul etmeyi ve böylece bu arzu zorunluluğundan uzaklaşma konusunda kendinin farkına varmayı içerir.[572] 2. Menaechmus ilkinin aksine duyusal varlığın ve hayvani arzunun bilincinde olarak kendi öznelliğini kurgulamaya çalışan birisidir. Çevresindeki insanların doğal arzuları tarafından sürüklenebileceklerini hesaba katar. Oyunun sonunda bu iki kardeşin birlik olarak şehri terk etmesi, bedensel ve toplumsallığın sentezlenmesi biçiminde okunabilmektedir.

Menandros'un *Huysuz Adam*'ında ise bedensellik ve toplumsallık farklı karakterin karşılaşmasıyla açığa çıkarılır. Kovasını almak isterken kuyuya düşen Knemon, üvey oğlu Gorgias'ın yardımıyla kurtulur. Huysuzluğundan dolayı kimse yardım etmezken Gorgias, kendisine yaptıklarına rağmen canını tehlikeye atarak kuyuya girer. Babasına saygınlığını seyrettirmek için insani arzuyla bu eyleme kalkışmaktadır. Ancak bu sırada Knemon'un kızıyla evlenmek isteyen Sostratos, sevdiği kıza bakarken tuttuğu ipi üç kez kaçırır, sonrasında da kızı öpmeye çalışır. Bir köylü olan Gorgias insani arzuyla bilinip tanınmak için mücadele ederken bir soylu olan Sostratos hayvani arzuyla hareket ederek cinsellikten başka bir şey göremez.

Sostratos'un babası Kallippides de kurban törenine koşarak gelirken *"Beni beklememişler, kuşkusuz; koyunu silip süpürüp çoktan tarlanın yolunu tutmuşlar."*[573]

[572] Scott Douglas Jenkins, **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit**, s.162.
[573] Menandros, **Huysuz Adam**, s.51.

şeklinde söylenir. Toplumsal bir anlam taşıyan dini ritüel yapılırken soylu bir insan hayvani arzuyla, yeme içmeye düşkün biçimde temsil edilmektedir. Maddi varlığının seyrine daldığı için kızının köylü Gorgias'la evlenmesine de izin vermez. Ancak sonrasında asıl servetin malk mülk değil, paylaşım olduğu fikriyle ikna olunca düğün gerçekleşir. Kallippides hayvani arzunun farkına vararak bunu aşar, sonrasında insani arzuyla 'iyi biri' olarak binip tanınmaya gayret eder. Bedensellik ve toplumsallık hem Kallipides'te hem de düğün sofrasında farklılıkların bir araya gelmesiyle kendilik bilinciyle ilişkili biçimde okunabilmektedir. Gadamer de diyalektiği, özne ile töz ayrımını kapsayarak aşmak biçiminde açıklar. Tözde gömülü olan kendilik bilinci, tinin hareketinin hakiki olmayan iki şeklini (tez ve antitez halini) kavramayı başarmalıdır.[574] Hegel'in kendilik bilinci kavramı, insanın bedensel ve toplumsal varlığının kapsanarak aşılması üzerinden kurgulanır. İnsan başlangıçtaki bedensel varlığını olumsuzlayarak toplumsal varlığa yükselmiş, sonrasında her ikisini kendinde sentezlemeyi başarmıştır.

Shakespeare'in *Hırçın Kız*'ında ise bedensellik ve toplumsallık tek bir karakterde sentezlenir. Katharina, müzik öğretmenini sopayla kovalayan, arkasından gübre atan, kardeşi Bianca'nın ellerini bağlayıp ona şiddet uygulayan birisidir. Toplumda nasıl bir konumda olduğunu ve kendi öznelliğini düşünmez, bilinci duyusal kesinlik düzeyindedir. Ancak Petrucchio, Katharina'yla evlendikten sonra bedensel varlığı üzerinden onu 'eğitmeye' yönelir. Açlıkla terbiye eder, fiziksel zorluklara tabi tutar, uykusuz bırakır. Katharina tüm bunların ardından toplumsal yapıda saygınlığını seyrettiren birine dönüşür.[575] İdeal eşi seçmek için yapılan yarışmada uysal ve sessiz olan Bianca kocasının istediğini yapmazken Katharina beklentileri tersine çevirir. Diğer kadınlardan farklı biçimde kocasının sözlerine uyarak toplumsal yapıda saygınlığını seyrettiren ve kendi öznelliğini düşünen bir karaktere dönüşen Katharina, bedenselliği ve toplumsallığı kendinde sentezlemiştir.

[574] Gadamer, **Hegel'in Diyalektiği**, s.31.

[575] Katharina'nın 'eğitimi' güç ilişkileri açısından toplumsal yapıdaki egemen erkek hiyerarşisini yeniden üretmektedir. Ancak Hegel'in kavramıyla bakıldığında oyunun başında karşısındaki nesnenin bilgisiyle bedensel varlığının seyrine kapanmışken sonunda 'başkaları için' davranmaya başlar. Dolayısıyla kendilik bilinci açısından bilinç, nesnenin duyusal bilgisinden çıkıp öznenin kendini bilmesine yükselmiştir.

Modern dönem fars geleneğindeki oyunların çoğunda bedensel ve toplumsal açıdan üretilen iki karakterin karşılaşmasını görebilmek mümkündür. *Klakson Borazan ve Bırtlar*'da işçi Antonio kadınlara düşkün olduğu için duyusal varlığının seyrine dalmıştır. Patron Agnelli ise saygınlığını seyrettirmeye çalıştığı için devletin kendisi karşılığında komünistleri serbest bırakmasını sağlar. *Kaç Baba Kaç*'ta David uluslararası konferansta yapacağı konuşmayla saygınlığını seyrettirmek amacındayken Mike, duyusal varlığının seyrine daldığı için çörek takıntısıyla temsil edilir. Benzer biçimde *Ciddi Olmanın Önemi Üzerine*'de Algernoon sürekli yemek yiyerek arzuya düşkün biçimde yansıtılır. Jack ise eski alışkanlıklarını bırakarak soylu biriyle evlenmeyi ve saygınlığını seyrettirmeyi amaçlar. Bu oyunlarda bilincin ikili varlığı farklı karakterlerin bir araya getirilmesiyle yansıtılmaktadır. Oyunların sonunda problemin çözülmesi ve karakterlerin bir masa etrafında toplanmasıyla bedensellik ve toplumsallık sentezlenir.

Ionesco'nun *Ders*'inde ise iki karakterin değişimi üzerinden farklı denge durumları açığa çıkarılmaktadır. Öğrenci ve Öğretmen'in karşıtlığı, bilincin iki varlığı olarak değişim halindedir. Öğrenci'nin neşeli, hareketli, hayat dolu bir halden başlayarak donuk, yavaş, sabit bir nesneye dönüşmesi; Öğretmen'in titrek, korkak, zayıf sesinin sinirli, otoriter bir hale bürünmesi bilincin farklı şekillerini yansıtır. Oyunun başında kızdaki iyi eğitim görmüş yüksek sosyete havaları saygınlığını seyrettiren karakter biçimindedir. Bu sırada Öğretmen bedensel varlığına tutulu, cinsel şehvetten titreyen, utangaç bir temsil sunar. Toplamada başarılı olan öğrenci çıkarma yapamayınca Öğretmen ve Öğrenci arasındaki bilinç değişimi başlar. Bilginin iktidarı bilincin dönüşümüne vesile olmaktadır: *"Sınırlı doktora sınavına girecek olan ben değilim... Ben girdim ve hallettim onu, uzun zaman önce... Tüm alanlardaki doktoramı da verdim... Tüm alanların üzerindeki diplomamı da aldım..."*[576] Öğretmen kendi saygınlığını bilgisi ile seyrettirmeye başladıktan sonra Öğrenci'nin üzerinde egemenlik kurmaya yönelir. Toplumsallığın bedensellik üzerindeki iktidarı anlamına gelebilecek çatışmanın sonunda Öğretmen Öğrenci'yi öldürür. Bu döngüsel ilişkinin farkında olan Hizmetçi Kadın'ın tüm çabalarına

[576] Ionesco, **Ders**, s.111.

rağmen ölüme engel olamaması bilincin diyalektik ilişkisini göstermektedir. Bedensellik ve toplumsallık karşılıklı bir çatışma halinde birbirini üretir. İnsan varlığının bu iki temel öğesi bir gerilim halinde, farklı çatışma noktaları ve denge durumlarıyla yansıtıldığı için kendilik bilinciyle ilişkilidir.

Oyunlarda bilinç şekillerinin kapsanarak aşılması benzer dinamiklerle yansıtılmaktadır. Karakterler kimi zaman *kendinde* olan bedensel varlığı ve nesnenin duyusal bilgisiyle şekillenen hayvani arzuyu açığa çıkarır. Kimi zaman da *kendi için* olan toplumsal varlığı, insani arzuyla kendi öznelliğini düşünen bilinç biçimini görünür kılar. Öznel bakış açısından yaklaşıldığında kendilik özgür olarak deneyimlenir. Kendilik, nesnel olarak deneyimlendiğinde ise dünyanın içindeki diğer nesnelere bağımlıdır. Hegel'e göre bu iki tutum arasındaki karşıtlık bilinçtedir ve nesnel olanla öznel olanın gerçekliği de bilinçte bulunur.[577] Dolayısıyla her şey 'gerçeği nesne olduğu kadar özne olarak' kavramaya ve anlatmaya dayalıdır.

Hegel'e göre insanın amacı kendini bulması, bilincini ve dolayısıyla doğa içindeki özgürlüğünü elde etmesidir. İnsan ancak kendi bilincinde olabilirse zorunlu olarak bağlı olduğu doğa karşısında özgürlüğünü kazanabilir. Bu ise ancak üç aşamalı bir süreçle gerçekleşebilir. Başlangıçta insan kendi içindedir. Diğer doğal varlıklar gibi bir nesne olarak var olur. Bedensel açıdan karakter üretimi bu aşamayı temsil etmektedir. İçindeki saklı gücü yansıtmak için ilk hareketiyle kendi özünden dışarıya taşar. Bu durumda kendine yabancılaşmış, doğal varlıklardan uzaklaşmış ve kültür evrenine yükselmiştir. Toplumsal açıdan karakter üretimi, nesnesinden geri çekilip kendi öznelliğine düşünen bilinci temsil etmektedir. Ancak ikinci adımda doğal özüne aykırı olduğu için çelişkili bir haldedir. Bundan kurtulmak için yeni bir açılım daha göstererek kendine geri döner ve kendi ürünü olan kültür evreninde birliğe kavuşur.[578]

Hegel'in öğrencilerinden Carl Fredrich Bachmann, gençlik yıllarında yazdığı bir yıllıkta 'modern Platon' Schelling ile 'Alman Aristoteles' Hegel'in keskin düşüncesini birbirinden ayırır.[579] Platon diyaloglar, Schelling fragmanlar biçiminde

[577] Tery Pinkard, **Hegel**, s.151.
[578] Nejat Bozkurt, **a.g.e**., s.52.
[579] Otto Pöggeler, "Tinin Fenomenolojisini Anlamlandırma Girişimleri", s.152.

biçim ve içerik açısından parçalı çalışırken Hegel, özellikle hayatının son yıllarında benzetildiği Aristoteles gibi insanı sanat, siyaset, din, etik gibi farklı alanlardan yola çıkarak bütünsel bir yerden, felsefi bir sistem kurarak anlamaya çalışmaktadır. Hegel'in *Fenomenoloji*'de geliştirdiği sistem insan varlığını bilincin serüveni üzerinden, insanın yapıp ettikleri ve yapma etme biçimleriyle açıklamaya yönelmiştir. Sistemin halkaları bütünün bilgisi ortaya konulduktan sonra parçadan başlanarak yeniden üretimle inşa edilir. Ortaya çıkan döngüsel yapı bir farkındalıkla oluşturulduğu için her seferinde bir adım yukarıya çıkılmakta, doğal varlıklar tinsel bir açılımla 'canlandırılarak' yükseltilmektedir. Hegel'e göre bilinç ancak kendisini nesneleştirerek kendi bilincine varabilir. Tüm sanatlar gibi komedinin de amacı kendi kendisinin bilincine varabilmektir.[580] İnsan, komedi aracılığıyla kendi bedensel ve toplumsal varlığını diyalektik biçimde açığa çıkarır ve buna yönelik bir farkındalık geliştirir.

[580] Richard Collins, **The Comic Dissolution of Art: The Last Act of Hegel's "Aesthetics"**, s.63.

SONUÇ

Yaklaşık dört yıl süren bu çalışma, zaman içerisinde kendi konusuna dönüşmüş ve bilincin kendini bilme serüvenine benzemiştir. Bilincin kesin doğruluğuna inandığı bilginin aslında yanlış olduğunu fark etmesi gibi her seferinde Hegel'in doğru anlaşıldığına inanılmış ancak nihayetinde yapılan hatalar fark edilmiştir. Alman İdealizmi geçmişi, epistemolojik altyapısı, farklı felsefi geleneklerle çarpışmasının yanında Hegel'in karmaşık dili ve dünyası ilham vermekle birlikte pek misafirperver değildir. Hatta tiyatro disiplininden gelen bir araştırmacı için bezdirici olabilmektedir. Hegel'i kendi dili olan Almancada bile anlamak zorken çeviri metinlerle doğru bir ilişki kurulabileceğine inanmak belki de gerçekçi olmaktan uzaktır. Ancak tüm bu zorluklara rağmen Hegel sistemini içselleştirilmeye, hatalar ve yanlışlıkları kapsayarak aşmaya ve Hegel'i tiyatroyla ilişkilendirmeye gayret ettik.

Çalışma konusu olarak Hegel'in tercih edilmesinin temel nedeni tiyatro dünyası olarak ona hem çok yakın ve hem de çok uzak olmamızdır. Hegel'in adını birçok yerde ansak veya farklı kuramcılar yoluyla Hegel'e değinsek de onu derinlemesine tartışmayı pek tercih etmiyoruz. Ancak birkaç yıl önce 250. doğum günü kutlanan Hegel, günümüz felsefesi ve sanatını güçlü bir şekilde etkilemeye devam etmektedir. Akademide zamanın ruhunu yansıtan popüler tartışma konuları gelip geçerken Hegel'in evrensel yaklaşımları yeniden ve yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada da insana ve doğaya dair temel bir mesele olan kendilik bilinci üzerinden komedi için yenilikçi bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Oyun incelemesi bölümünde değinildiği gibi dönemin etkisiyle kimi zaman feminist, postkolonyal veya ekolojik eleştiri açısından problemli bir yerde dursa da Hegel'in felsefi açılımı ve kendilik bilinci kavramı geçerliliğini korumaya devam etmektedir.

Yapay zekanın insanın yerini aldığı günümüzde bilincin ne olduğunu düşünmek hiç olmadığı kadar önem kazanmıştır. Son gelişmelerle birlikte birçok programla ödev hazırlamak ve hatta tez yazmak mümkün hale gelmiştir. Dijital ortama yüklenen metinler üzerinden geliştirilen algoritmalar, yarın ders anlatımından tutun da istenilen konuda proje geliştirmeye kadar birçok alanda yerimizi alabilir. Bununla yarışmaya gayret etmektense bilincin ve insanın ne olduğunu düşünüp farklılığı bu

kaynak üzerinden geliştirmek gerekmektedir. Bilincin en büyük gücü, kendi varlığını düşünüp kendisini nesneleştirebilmesidir. Bu düşünme pratiği, doğal varlığı kendi içinden çıkarıp kavram düzeyine yükseltebilmektedir. Ancak bu yolculukta mutlaka 'bir başkası' bulunmalıdır çünkü bilinç kendinden menkul değildir, bir başkası dolayımıyla var olabilir. İnsanların nesne ve aynı zamanda özne olduğunu bildiği; felsefe, sanat, bilim gibi alanlar dolayımıyla bütünleştiği bir toplumda yapay zeka tehdit değil tam aksine bir fırsat olacaktır. Diğer kültürel üretimler gibi insanın kendisini açığa çıkardığı teknolojik bir alan biçiminde değerlendirilecektir.

Kendilik bilincinin geliştirilmesi sadece sanatsal üretimlerin niteliğini değil, bireylerin bedensel ve zihinsel öz farkındalıkla güçlü bağlara sahip bir toplum oluşturmasını da belirlemektedir. Bu nedenle doktora sonrası araştırmalarda 'insanın bedensel ve toplumsal bir bilinç varlığı olduğu' düşüncesinin özellikle gençlerle tartışılması planlanmaktadır. Kişiliğin yerleşmeye başladığı bu dönemde kendilik bilinci yaklaşımını geliştirmek, sağlıklı yaşamdan kariyer planlamasına kadar birçok alanda etkili olabilir. Hegel'in tartışması felsefi düzlemde sürdürülmüş olsa da temelde gündelik yaşamdan beslenir. Örneğin kendilik bilincinin itici gücü olan arzu, temelde biyolojik yaşamı sürdürmek sonrasında başkaları tarafından bilinip tanınmak amacıyla tüm insanlarda bulunmaktadır. Ancak birey, kendi arzularına dışarıdan bakıp bunların farkına vardığında arzuları tarafından sürüklenmektense 'nefsini terbiye etme' yolunu seçebilir. Oyun incelemesi bölümünde dikkat çekilen hayvani ve insani arzularına kapanmış karakterler gibi tek bir yönelim içerisinde bulunmayı reddeder. Kendisi gibi başkalarının da arzuyla harekete geçtiğini, dolayısıyla toplumun birbirinden farklı ama birbiriyle eşit bireylerden oluştuğunu görebilirler. Kendi üzerine düşünen düşünce, bilincini ve arzularını nesneleştirmeye gayret ederse hem kendi varlığına öz saygı hem de başkalarının varlığına saygı duyacaktır. Böylesi bir düşünme pratiğinin özellikle gençler arasında yaygınlaştırılması geleceğin güçlü toplumsal bağları için son derece önemlidir. Zorluğuyla ün salmış bir filozofun gençlerle konuşulacak biçimde sadeleştirilmesi de ayrı bir mücadele ve meydan okuma olacaktır.

Okuma ve yazma sürecinin büyük kısmı, alana uzaklığı ve karmaşıklığı nedeniyle Hegel'e ayrılmıştır. Başlangıçta kapalı bir kutu olan *Tinin Fenomenolojisi*,

metnin yapısını açıklayan kitaplarla birlikte önce bir labirente dönüşmüştür. Birbiriyle kesişen yollarda defalarca kaybolunmuş ancak sonrasında Hegel'in sistemi belirginleşmeye başlamıştır. Hegel'in insanı *tözden tine* yükselten düşüncesi, bakıma muhtaç bir bebeğin büyüyüp toplumda etkin bir insana dönüşmesine benzetilmiştir. Buna göre bilinç başlangıçta bir bebek gibi varlığı bütün olarak, ayrım ve farka gitmeden duyumsarken sonunda kavramsal düşünceye yükselerek nesnel olan öznelliğini sanat, felsefe, bilim dolayımıyla ifade edebilmektedir.

Araştırma sürecinin başlangıcında tıpkı bir bebek gibi davranılırak Hegel ile ilgili karşılaşılan her şey duyumsanmaya çalışılmıştır. *Fenomenoloji*'deki bilinç momentinin dışarıdaki nesnenin duyusal bilgisiyle var olmasına benzer biçimde incelenen metinlerin bilgisi temelde duyu, sezgi ve algı kaynaklı olmuştur. Ancak sonrasında araştırmacı, nesnenin duyusal bilgisini düşünce düzeyine yükseltip kendi öznelliğinin farkına varmış ve Hegel okumalarını *Tinin Fenomenolojisi*, kendilik bilinci ve komediyle ilişkilendirmiştir. Öznenin nesnesinden, yani Hegel'den uzaklaşarak kendisi üzerine düşünmesi açıkçası epey zaman almıştır. Sonunda özne olarak araştırmacı, nesnesi olan Hegel ile kendisi arasında bir ayrıma gidebilmiştir ancak kendi farkını nasıl ortaya koyacaktır? Hegel ile kendisini nasıl sentezleyecek, bir başka ifadeyle kendi özne nesne özdeşliğini nasıl sağlayacaktır?

Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde kısa da olsa komedi yorumu getiriyor olması bu süreçte hem bir avantaj hem de dezavantaj olmuştur. Bizzat Hegel'in yorumu sayesinde felsefe üzerinden komedi için bir bakış açısı getirilmesi büyük fırsattır. Ancak öte yandan bu çalışmanın Hegel'den farklılaşan, kendi özgün değerini ortaya koyan bir yerde durması gerekmektedir. Bu nedenle Hegel'in yazar-oyuncu-seyirci ilişkisi üzerinden geliştirdiği komedi yorumundan farklı olarak yazar-metin-okur üzerinden bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Dramaturji bölümünden çıkan bir tez olduğu için kendilik bilinci yaklaşımının oyun metinleri üzerinden değerlendirilmesi uygun bulunmuştur. Çalışmanın özgün değeri ve Hegel'den farklılaşan yönü, felsefe disipliniyle komedi oyunculuğuna değil, metinlere yönelik dramaturjik bir okuma getirmesidir.

Hegel'in yaklaşımıyla komedide kendilik, bedensel ve toplumsal varlığın aslında ne kadar boş ve anlamsız olduğunu gösterecek biçimde ironiyle yansıtılır. Bunun nedeni 'tanrının öldüğü' bir dünyada hissedilen yalnızlıktır. Önceki dönemde kurban ve şarap doğrudan tanrısal özü sembolize ederken artık bu soyut içerikten tamamen arındırılan dünya maddiyata indirgenmiştir. Aile babası veya devlet yönetici saygı duyulması gereken kimseler değildir çünkü bu dünyada maddi çıkarları için hareket ederler. Hegel'in komediyle ilişkili kendilik bilinci yorumu, Eski Komedya performanslarına bağlanarak oyuncunun toplumsal yapıyı temsil eden maskeyi indirmesi, seyirciyle bedensel varlık olarak eşitlenmesiyle ilişkilenir. Hegel'e göre oyuncu dolayımıyla öznenin içindeki nesnellik açığa çıkarılmış, sonunda seyirci ve oyuncu kendindeki nesnelliği fark ederek yeniden öznelliğini kurgulayabilmiştir.

Eski Komedya oyuncusu, karakteri temsil eden maskeyi bilinçli olarak indirerek hem sahnede temsil ettiği karakterin toplumsal konumuna hem de kendi bedensel varlığına gülmektedir ve bu dolayımla kendisini fark eden seyirci de aynı şekilde hem kendisine hem de oyuncuya güler. Oyuncu ve seyircinin kendisini başkasında fark edip birlikte gülmesi, özne nesne özdeşliğinde eşit bir ilişki açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada ise komedide oyunculuk değil ancak metin düzleminde 'maskenin indirilmesi' söz konusu olmuştur. *Fenomenoloji*'de açıklanan bilincin katmanlarının oyunlarda hangi biçimlerde yansıtıldığı ve buna bağlı olarak bedensel ve toplumsal açıdan karakter üretiminin nasıl yapıldığı gösterilmiştir. Çalışmada geliştirilmeye çalışılan dramaturjik okuma modeli, Hegel'in sisteminden esinlenerek üç aşamalı yapıda kurgulanmıştır. Öncelikle insanın *kendinde* olan bedensel varlığı, sonrasında bu kaynaktan yükseltilen *kendi için* toplumsal varlığı ve nihayetinde *kendinde* ve *kendi için* olan kendilik bilinci üzerinden hareket edilmiştir.

Öznelerarasılık ilişkisinin yazar-metin-okur arasında kurulabilmesi için Hegel'in kendilik bilinci kavramının içselleştirilmesi gerekmektedir. Böylelikle kendilik bilincinde olan oyun yazarı; kendindeki nesnelliği, bedensel ve toplumsal varlığını metin (ve karakter) dolayımıyla açığa çıkarabilir. Kendilik bilincinde olan okur ise kendindeki nesnelliği bu dolayım üzerinden fark eder. Yazar ve okurun, ironiyle içi boş ve anlamsız biçimde yansıtılan karaktere ve kendisine gülmesi

felsefenin tasarımdan kavrama ulaşmasının komedideki karşılığıdır. Kendilik bilincinde olan okur ve yazarın hem kendisine hem de karaktere gülmesi nihayetinde felsefi bir tepkidir.

Sonuç olarak çalışmada komedi metinleri üzerinden üç aşamalı bir tasarımla kendilik bilinci kavramına varılmak istenmiştir. Ancak üçüncü bölümde sayıca fazla oyuna yer verilmesi, kimi kısımların yüzeysel geçilmesine neden olup felsefi tartışma sürecinin derinleştirilmesini engellemiştir. Bu eksikliğin bir nedeni çalışma sürecinin ağırlıklı olarak Hegel'in idrak edilmesine ayrılmış olmasıdır. Bir diğer neden ise Aristophanes'te rahatlıkla açığa çıkan özne nesne özdeşliğinin bazı klasik ve modern örneklere dayatılmış olmasıdır. Böylesi bir yaklaşım, metinlerin kendi içsel doğasını anlamak yerine kavramı dışsal biçimde ilişkilendirmeye ve zaten önceden planlanmış olan sonuca varılmasına neden olacaktır. Neticede bu durum fark edildiği için tezden çıkarılan makalede antik dönemden birer satir ve fars komedisi seçilmiş, felsefe üzerinden yapılan tartışma süreci derinleştirilmiştir.

Bu çalışmada incelenen oyunların sayısının fazla olmasının temel nedeni yüksek lisansta grotesk düşünce üzerinden tek bir oyuna, *Kurbağalar* komedyasına yoğunlaşılmasıdır. Bu sefer komediyi bütünsel bir yerden görebilmek, hem tarihi süreç hem de dramatik metinler açısından bir perspektif geliştirebilmek amaçlanmıştır. Eric Weitz komediyi belirli bir zaman, mekan ve kültürde yaşamanın farkındalığıyla iç içe geçmiş biçimde metnin okuruyla, oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişkiyle açıklar.[581] Buna göre satir ve fars geleneklerini kapsayan komedi, dramatik bir metnin performansı ile o performansın izleyicisi veya yazılı bir metin ile o metnin okuru arasındaki iletişim üzerinden tanımlanabilir. Çalışmada komedinin 'ilişkisellik' üzerinden değerlendirilmesinin nedeni, Hegel'in kendilik bilinci kavramı bağlamında insanın bedensel ve toplumsal varlığıyla oyuncu-seyirci ve metin-okur arasında diyalektik ilişki kurulmasıdır. Özellikle oyun incelemesi bölümünde karakter üretimiyle insanın toplumsal ve bedensel varlığının nasıl açığa çıkarıldığı bu ilişki üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

[581] Eric Weitz, **The Cambridge Introduction to Comedy**, s.23.

İkinci bölümde değinilen komedideki 'belirsizlik ilkesi', bu türü çerçeve altına almayı ve tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Komedi literatürü; mizah teorileri, alt türler, komik teknikler, yazarlar ve dönemler üzerinden oldukça dağınık bir görüntü çizmektedir. Araştırma sürecinde tüm bu konular açıklanmaya, bir terminoloji bölümü oluşturularak gülme, komik, mizah ve komedi arasında ayrıma gidilmeye çalışılmıştır. Birbirine yakın anlamlarda kullanılan bu terimlerin tasniflenmesinin alandaki karmaşayı gidereceği düşünülmüştür. Ancak Hegel bölümünden sonra komedi alanını kendi iç tartışmalarıyla ortaya koymak, ana konudan uzaklaşmamıza yol açmıştır. Bunun yerine Hegel'in ifadesiyle "sanatın sonunda" yer alan komedi, seyirci-oyuncu, okur-yazar ilişkiselliğiyle satir ve fars gelenekleri üzerinden değerlendirilmiştir. *Komos* etkinliklerinin sahne gösterilerine evrilmesiyle birlikte Antik Yunan ve Roma dönemindeki komediler üzerinden klasik ve modern dönemlere kadar satir ve farsın izini sürebilmek mümkündür. İnsanın kendisine, bedensel ve toplumsal varlığına dair bilgisini düzenlediği bu gelenekler Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla birlikte okunabilmektedir.

Satir geleneğinde yer alan oyunlarda temsil biçimi açısından iki sonuca varılmıştır. Öncelikle dramatik yapı 'satirik taklit' modeliyle oluşturulur ve böylece sahnedeki abartılı eylem dolayımıyla dışarıdaki özneye, yani toplumsal yapıya işaret edilmektedir. Hegel'e referansla Gadamer'den alıntılanan 'evrik dünya' yaklaşımı, satirik taklidin anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Toplumsal yapıdaki evriklik, sahne üzerinde yeniden evriltilerek temsil edilir. Çalışmada satir geleneği, Hegel'in kendilik bilinci kavramı açısından ele alındığı için, insanın toplumsal varlığı üzerinden şekillenen ancak yeme, içme ve cinselliğe olan ilgisi nedeniyle insanın bedensel varlığını da kendisine dahil eden bir yerden değerlendirilmiştir. Komik bir fikir üzerinden satirik taklit ve evrik dünya biçiminde, farklı mizah anlayışları ve komik tekniklerle kurgulunan satir, insanın toplumsal varlığı üzerinden şekillenmekte ancak bu amaçla bedenselliği de açığa çıkarmaktadır.

Satirle birlikte komos ruhundan doğup gelişen fars geleneği ise sözden çok hareket ve şiddete dayandığı için insan bedenini diğer nesnelerle birlikte bir nesne olarak sahneye çıkarmaktadır. Ancak buradaki bedensellik salt eğlence odaklı olmayıp

dramatik yapıyla ilişkili biçimde toplumsal anlam üretebilmektedir. Gustave Lanson 'farsın sahne etkileri' ve 'farsın estetik ilkeleri' arasında bir ayrıma gitmektedir. Lanson'a göre bedensellik ve komik şiddetle açığa çıkan dış görünüş farsın sahne etkisidir. Farsın estetik ilkesi ise sahne etkisinin toplumsal yapıyla ilişkili yan anlam üretmesiyle açığa çıkarılır. Böylece oyunlarda izleyici, oyuncu bedenini ve sahnedeki diğer nesneleri 'metamorfik gerçeklikler' biçiminde görebilmektedir. Bir şaka üzerinden insan bedenini doğal nesnelerle birlikte nesne kılarak farklı mizah anlayışları ve komik tekniklerle kurgulanan fars, bedensellik üzerinden şekillense de yeniden üretilen denge durumları ve nesnelerin metamorfik anlamıyla toplumsal yapıyla ilişkilenmektedir. Satir ve fars gelenekleri, bedensellik ve toplumsallık arasında farklı sentezler ürettiği için Hegel'in kendilik bilinci kavramıyla okunabilmektedir. Çalışmanın ortaya koyduğu farklılıklardan biri de komediyi satir ve fars üzerinden bütünlüklü bir yapıda görebilmesidir.

Hegel'in ifadesiyle "sanatın sonu" olduğu için kendi temsil niteliğinden vazgeçen ancak sahne üzerinde bir şekilde temsil üretmeye devam eden komedideki belirsizlik, yenilikçi yaklaşımların geliştirilmesine fırsat tanımaktadır. Komedinin bu sınır durumu, hem kullanabileceği tekniklerin sayısını çoğaltmakta hem de sanat biçimi açısından kendi nesnel varlığının farkına varmasına ve bunu oyuna katmasına neden olmaktadır. Komedi, toplumsal yapıdaki değerlere işaret eden maskeyi, yani temsili bilinçli bir şekilde indirerek maddi varlığı açığa çıkarır. Dolayısıyla tüm değerlerin çöktüğü bu dünyadaki anlamsızlığın farkındadır. Din, siyaset, felsefe gibi alanların yanında sanat ve komedi de artık bir değer taşımamaktadır. Parçalara ayrılmış bir dünya yansıtıldığı için esasen "ağlanacak halimize gülünmektedir". İçinde bulunulan karamsar tablo bilinse de neşeli kahkahalarla insanların bütünleşmesi sağlanır. Bugün de salgın hastalıklar, savaşlar, göçler ve ekonomik krizlerin etkisiyle insanlarda büyük bir umutsuzluk hissiyatı bulunmaktadır. Değerler ve anlamlar çökmekte, toplum parçalara ayrılmaktadır. Ancak günümüzde insanları yeniden bir araya getirecek ortam komediyle sağlanabilir. Kendi bedensel ve toplumsal varlığıyla birlikte tüm dünyanın içi boş ve anlamsız olduğunu fark edip buna gülen insanlar, kendilik bilinciyle bir araya gelmenin ve yeniden bir toplum olmanın mutluluğunu yaşayacaktır.

EK 1- Tinin Fenomenolojisi'ndeki Komedi Yorumu

"744. Bir anlığına, kendini tanrıların kaderi olarak sergileyen gerçek öz-farkındalık görüşüne sahip olan şey komedidir. Bu temel özler, evrensel önemde benlik/kendilik olarak kabul edilemez çünkü gerçek değildir. Kesin bir somutluk kazanmak için, görünürde bireysellik formuyla donatılmıştır, ancak yine de bu durum sadece hayali bir şeydir ve aslında kendileri onlara da ait değildir yani kendi içlerinde bir karşılıkları yoktur. Gerçek benlik, taşıdığı özü ve içeriği ile ilgili bu türden soyut bir etkiye/öneme sahip değildir. Öznenin kendisi, tekil bir niteliğin üzerine çıktığında böyle bir soyut önemi de aşar ve bu (tekillik) maskesini takarak, kendisi için bir şey olmak isteyen bir şeyin ironisini ifade eder. Evrensel özcülüğün duruşu benlikte görünür; bu duruş kendini bir gerçekte tutsak kalmış gibi gösterir ve maskesini düşürerek tam olarak olmak istediği doğru/meşru şeye dönüşmeyi sağlar. Gerçek olduğu duygusuyla sahneye çıkan benlik, bir zamanlar kendi personasına bürünmek için taktığı maskeyle oynar. Ancak kendini bu yanılsamadan bir o kadar da çabuk çıkarır ve otantik benlikten, aktörden, hatta izleyiciden bile farklı olmadığını gösterdiği kendi çıplaklığı ve sıradanlığıyla tekrar öne çıkar.

745. Şekillendirilmiş özün (essentiality) kendi bireyselliğindeki bu evrensel çözünme, içerikte daha ciddileşir ve sonuç olarak, içerik daha önemli ve gerekli bir değere sahip olduğu ölçüde daha ahlaksız ve sert hale dönüşür. İlahi töz, kendi içinde doğal ve etik özselliğin anlamını birleştirmektedir. Doğal olana gelince, gerçek öz farkındalık, donatılması/süslenmesi, konumu vb. için doğal olanı tercih ederken ve kendi kurban adaklarıyla ziyafet çekerken; kendisini, sırrın ihanete uğradığı kader yani öz bilincin, doğanın özü ile nelere sahip olduğunun açıklar konumunda gösterir. Ekmek ve şarabın gizeminde, doğanın bu kendi-özünü, gizli/içsel özünün anlamı ile birlikte ortaya koyar ve komedide yer alan -özellikle bu anlamın kendiliğinden sahip olduğu- ironinin bilincidir.

746. Böylece, bu anlamın etik özcülüğü taşıdığı ölçüde kısmen de olsa "the people"/insanlar; her iki açıdan da devlet veya gerçek "demos"/halk ve bir de tekil olarak aile hayatı anlamına gelir. Bununla birlikte bir anlamda öz-farkındalık; saf bilinç ya da evrenselin rasyonel düşünme biçimidir. Kendilerini efendi ve vekil olarak gören aynı zamanda saygı duyulması gereken anlayış ve ferasete dönüşebileceğini bilen bu halk/demos, gerçekliğinin tikelliği aracılığıyla kendisini zorlar, kendi kendine gözlerini kör eder. Kendisi ile kendi dolaysız varoluş fikri; gerekliliği ile rastlantısallığı, evrenselliği ile sıradanlığı arasındaki gülünç zıtlığı sergiler. Tekil bireysellik ilkesi ne kadar çok (güçlü) olursa olsun evrensel olandan ayrıldığında, kendisini gerçekliğin hakiki şeklinin karşısında konumlandırır. Ve tekil bireysellik, gizli zarara sahip olan yönetimin/devletin ne kadar yanında durursa dursun hemen ortaya çıkan şey; pratikte de onaylanmış bir teori olan evrensellikle arasındaki karşıtlıktır. Bu karşıtlılık; dolaysız tekil bireyselliğin amaçlarının evrensel düzenden tamamen azad edilmesi ile bu tekil bireyselliğin böyle bir düzene gösterdiği küçümsemedir."[582]

[582] G.W.F. Hegel, **The Phenomenology of Spirit**, Translated and Edited by Terry Pinkard, Cambridge University Press, 2018, s.398-399. Bu paragraflar çalışmada kritik önem taşıdığı için Terry Pinkard

KAYNAKÇA

Albayrak Ömer, **Alman Düşüncesinde Sanat ve Aşkınlık**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2022.

Aristophanes: **Atlılar**, çev. Selin Cengiz, Hiperyayın, İstanbul, 2019.

Aristophanes: "Barış", **Barış Oyunları**, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Hürriyet Yayınları, Ankara, 1975.

Aristophanes: **Bulutlar**, çev. Ali Süha Delilbaşı, Maarif Basımevi, Ankara, 1957.

Aristophanes: **Eşekarıları**, çev. Sebahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966.

Aristophanes: **Kadın Mebuslar**, çev. Erman Gören, Eser Yavuz, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2019.

Aristophanes: **Kuşlar**, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966.

Auden, W. H.: **The Dreyer's Hand and Other Essays**, Random House, 1950.

Aiken, Martin Patrick Sheehan: **On Radical Comedy,** PHD, University of Virginia, 2009.

çevirisini kullandık. Bu tercihin başlıca nedeni Pinkard'ın ilgili bölümü daha detaylı aktarmış olmasıdır. Aziz Yardımlı çevirisinde anlam açısından bozukluk veya yanlışlık olmamasına rağmen kimi kısımlar çabuk geçilmiş, özellikle metnin bu kısmı detaylandırılmamıştır.

Beiser, Frederick: **Hegel**, çev. Seçim Bayazit, Alfa Yayınları, İstanbul, 2005

Bevis, Matthew: **Comedy: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, 2013.

Bentley, Eric: "Farce", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965.

Bergson, Henri: **Gülme**, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Boer, Karin De: "The Eternal Irony of the Community: Aristophanian Echoes in Hegel's Phenomenology of Spirit", **Inquiry**, Vol. 52, No. 4, 311–334, August 2009.

Bozkurt, Nejat: **Hegel**, Say Yayınları, İstanbul, 2009

Bumin, Tülin: **Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2019.

Brecht, Bertolt: **Bütün Oyunları Cilt 8 Sezuan'ın İyi İnsanı**, çev. Özdemir Nutku, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999.

Bruster, Douglas: **Drama and the Market in the Age of Shakespeare**, Cambridge University Press, 1992.

Calder, Andrew: **Moliere the Theory and Practice of Comedy**, The Athlone Press, 1996.

Cannings, Barbara: "Towards a Definition of Farce as a Literary "Genre", **The Modern Language Review**, Modern Humanities Research

Association, Oct., 1961, Vol. 56, No. 4 (Oct., 1961), pp. 558-560.

Carrington, Samuel Macon: **The Elements of Humor and Satire in the Medieval Farces and Sotties**, PHD, University of North Carolina at Chapel Hill, 1965.

Caron, James E.: **Satire as the Comic Public Sphere: Postmodern "Truthiness" and Civic Engagement**, The Pennsylvania State University Press, 2021.

Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

Cerenyi, Carl: **Dionyos**, Çev. Bahar Çetiner, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Clippinger, Frank Warren: **The Devolopment of a Modern Literary Farce**, MA, University of Illinois, 1917.

Critchley, Simon: **Mizah Üzerine**, çev. Seyran Sam, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.

Collins, Richard: "The Comic Dissolution of Art: The Last Act of Hegel's "Aesthetics'", **Theatre Journa,,** Mar., 1981, Vol. 33, No. 1 (Mar., 1981)

Condren, Conal: **Satire and Definition**, International Juornal of Humour, 25(4): 375 – 399, 2010.

Corrigan, Robert W.: "Comedy and Comic Sprit", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965.

Davis, Jessica Milner: **Farce**, Routledge Taylor and Francis Group, 2017.

Desmond, William: **Beyond Hegel and Dialectic Speculation, Cult, and Comedy**, State University of New York Press, 1992.

Donougho, Martin: "Hegelian Comedy", **Philosophy & Rhetoric**, Vol. 49, No. 2 (2016)

Eagleton, Tery: **Mizah**, çev. Melih Pakdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.

Edwards, Brain: "Comic Relations: Studies in the Comic, Satire, and Parody" Pavel Petr (Editor), David Roberts (Editor), Philip Thomson (Editor) **Verbum Ludens, or the Antic Disposition of Words: Towards a Theory of the Comic**, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften (December 31, 1985)

Eugene, Ionesco: **Toplu Oyunları 2 Kel Şarkıcı Ders**, çev. Hasan Anamur, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

Euripides: **Kyklops**, çev. Ari Çokana, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.

Fo, Dario: **Klakson Borazanlar ve Bırtlar**, çev. Füsun Demirel, Açılım Yayınları, İstanbul, 1997.

Ford, Russell: "Tragedy, Comedy, Parody: From Hegel to Klossowski", **Diacritics,** Spring, 2005, Vol. 35, No. 1.

Freud, Sigmund: **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkiler**, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul, 2017.

Frye, Nortoph: **The Argument of Comedy**, Henry the Fourth Parts I and II, Routledge, 1986.

Gadamer, Hans: **Hegel'in Diyalektiği**, Haz. Güçlü Ateşoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2021.

Gasché, Rodolphe: "Self-dissolving seriousness: on the comic in the Hegelian conception of tragedy" Edited by Miguel de Beistegui and Simon Sparks, **Philosophy and Tragedy,** Routledge, 2000.

Gay, Penny: "Farce", **Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies** (Cambridge Introductions to Literature, pp. 16-34). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Glasgow, R. D. V.: **Madness, Masks and Laughter: An Essay on Comedy,** UNKNO, 2015.

Girard, Rene: **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, çev. Arzu Etemsel İldem, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

Gogol: **Müfettiş**, çev. Koray Karasulu, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.

Gottlieb, Vera: "Why this Farce?", **New Theatre Quarterly** / Volume 7 / Issue 27 / August 1991, pp 217 – 228.

Gurewitch, Morton: **Comedy the Irrational Vision**, Cornell University Press, 1975.

Halliwell, Stephan: **Greek Laughter,** Cambridge University Press, 2008.

Halliwell, Stephen: **Aristophanic Satire**, The Yearbook of English Studies , 1984, Vol. 14, Satire Special Number. Essays in Memory of Robert C. Elliott 1914-1981 (1984), pp. 6-20.

Harris, H. S.: "Bilinç", **Alman İdealizmi 2 Hegel,** Ed. Güçlü Ateşoğlu, çev. Emre Ebetürk, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2021.

Hayes, E. Bruce: **Rebeleais Radical Farce: Late Medieval Comic Theater and its Function**, Ashgate Publishing Limited, 1988.

Heine, Heinrich: **Romantizm Okulu**, çev. Ömer Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021.

Hegel, G.W.F.: **Tinin Görüngübilimi**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 2019.

Hegel, G.W.F.: **The Phenomenology of Spirit**, Translated and Edited by Terry Pinkard, Cambridge University Press, 2018.

Hegel, G.W.F.: **Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1**, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul, 2012.

Hegel, G.W.F.: **Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2**, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Yayınları, İstanbul, 2015.

Hegel, G.W.F.: **Felsefe Tarihi 1**, çev. Doğan Barış Kılınç, Cilt 1, Notabene Yayınları, İstanbul, 2018.

Heidegger, Martin: **Hegel'in Tinin Fenomenolojisi**, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020.

Heller, Agnes: **The Immortal Comedy The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life,** Lexington Books, 2005.

Highet, Gilbert: **The Anatomy of Satire**, Princeton University Press, 1972.

Hill, Jennifer L. Ferriss: **Roman Satire and the Old Comic Tradition Comic Tradition**, Cambridge University Press, 2015

Houlgate, Stephan: "Hegel ve Sanatın Son'u", **Alman İdealizmi 2 Hegel,** ed. Güçlü Ateşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2021.

Hokenson, Jan Walsh: **The Idea of Comedy: History, Theory, Critique,** Fairleigh Dickinson Univ Press, 2006.

Holland, Peter: "Farce", D. Payne Fisk (Ed.), **The Cambridge Companion to English Restoration Theatre**, 2000.

Hyppolite, J.: **Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit**, Northwestern University Press, 1974

Hyppolite, J.: **Mantık ve Varoluş**, çev: İsmail Yılmaz, Celal Gürbüz, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Hyppolite, J.: **Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar**, çev. Doğan Barış Kılınç, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2016.

Huddleston, Andrew: "Hegel on Comedy: Theodicy, Social Criticism, and the 'Supreme Task' of Art", **British Journal of Aesthetics,** Vol. 54, April 2014.

Hughes, Leo: "Rival Entertainments: Pantomime, Burlesqe, Satire, Sentiment", **In Century of English Farce**, 94–129. Princeton University Press, 1956.

Jankelevitch, Vladimir: **İroni**, çev. Yunus Çetin, Metis Yayınları, İstanbul, 2020.

Jameson, Fredric: **Hegel Varyasyonları**, çev. Bülent O. Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.

Jarry, Alfred: **ÜBÜ Bütün Yönleriyle Übü Serüveni**, çev. Rıza Katı, Yaba Yayınları, 2004.

Jenkins**,** Scott Douglas: **Self-Consciousness and Agency in Hegel's Phenomenology of Spirit**, Princeton University, 2003.

Keane, Catherina: "Defining the Art of Blame: Classical Satire", Ed. Ruben Quintero, **A**

Companion to Literature Satire, Blackwell Publishing, 2007.

Keane, Catherine: **Figuring Genre Roman Satire**, Oxford University Press, 2006.

Kervegan, Jean Frençois: **Hegel ve Hegelcilik**, çev. İsmail Yerguz, Dost Yayınları, Ankara, 2011.

Kierkegaard, Soren: **İroni Kavramı**, çev. Sıla Okur, İstanbul, İmge Kitabevi, 2009.

Kojeve, Alexandre: **Hegel Felsefesine Giriş**, çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

Lanson Gustave; Cohn, Ruby: **Molière and Farce**, The Tulane Drama Review, 1963, Vol. 8, No. 2 (Winter, 1963), pp. 133- 154, The MIT Press.

Loewenberg, J.: "The Comedy of Immediacy in Hegel's "Phenomenology", **Mind**, Jan., 1935, Vol. 44, No. 173 (Jan., 1935)

Lowe, N.J.: "Comedy: Definitions, Theories, History", **New Surveys in the Classics** , Volume 37: Comedy , 2007 , pp. 1 – 20.

Maker, William: "Hegel and Aesthetics", Stephen C. Law, **Hegel and the Spirit of Comedy**, State University of New York Press, 2000.

Mascat, Jamila M. H.: "Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship", **The Object of Comedy**, Philosophies and

Performances, Springer Nature Switzerland AG, 2019.

Menandros: **Huysuz Adam**, çev. Canan Şentuna, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001.

Moland, Lydia: "Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor" **All Too Human, Laughter, Humor, and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy**, Springer International Publishing, 2018.

Moland, Lydia: "'And Why Not?' Hegel, Comedy, and the end of Art", **Verifiche XLV** (1-2), 2016.

Moliere: **Gülünç Kibarlar**, çev. İ. Galip Ercan, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1943.

Moliere: **İnsandan Kaçan**, çev. Bedrettin Tuncel, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008.

Moliere: **Tartüf**, çev. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2008.

Moliere: **Toplu Oyunları 1 Scapin'in Dolapları-George Dandin**, çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, 2016.

Molin, Dal; Elizabeth, Aria: **A Transalpine Theatrical Conversation French Medieval Farce and Italian Renaissance Comedy**, , PHD, University of California, Santa Barbara, 2015

Morgan, Llewelyn: "Satire", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature,** Blackwell Publishing, 2005.

Morreall, John: **Gülmeyi Ciddiye Almak**, çev. Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, İris Yayıncılık, İstanbul, 1997.

Müller, Gustav Emil: "Fenomenoloji, Mantık ve Ansiklopedi'nin Karşılıklı Bağlılıkları" çev. Meryem Uçar, **Alman İdealizmi II Hegel** içinde, ed. Güçlü Ateşoğlu, Doğu Batı Yayınları, 2022.

Kalkavage, Peter: **The Logic of Desire An Introduction to Hegel's Phenemonology of Sprit,** Philadelphia, 2007, Paul Dry Books, 2007.

Knight, Charles A.: **The Literature of Satire**, Cambridge University Press, New York, 2004.

Iuvenalais: **Yergiler-Saturae**, çev. Çiğdem Dürüşken, Alova, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.

Orman, Enver: **Hegel'in Mutlak İdealizmi**, Belge Yayınları, İstanbul, 2022.

Önder, Sevi Emek: **The Embodiment of the Individual Self: A Conceptualization of Body in Hegel's Phenomenology of Spirit**, Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 2018.

Özcangiller, İhsan Berk: **Hegel'in Fenomenolojisi'nde Özne Sorunu,** Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2016.

Özcangiller, İhsan Berk: "Hegel'de Özne Nesne Birliği Arayışında Sanatın Rolü", **Estetik Üzerine Yazılar**, ed. Gamze Keskin, Alfa Yayınları, 2019.

Panayotakis, Costas: "Comedy, Atellane Farce and Mime", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature**, Blackwell Publishing, 2005.

Pavlovskis-Petit, Zoja: "Irony and Satire", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature**, Blackwell Publishing, 2005.

Platon: **Sokratesin Savunması**, çev. Erman Gören, Alfa Yayınları, İstanbul, 2018.

Plautus: **Çömlek**, çev. Yılmaz Öğüt, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2013.

Plautus: **İkizler**, çev. Nurullah Ataç, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1965.

Plautus: **Palavracı Asker**, çev. Metin Balay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004.

Pinkard, Terry: **Hegel's Phenomenology The Sociality of Reason**, Cambridge University Press, 1996.

Pinkard, Terry: **Hegel**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.

Powell, Kerry: "Farcical Comedy", **Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s**, 12., (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)

Powell, Kerry: "Rewriting Farce", In K. Powell & P. Raby (Eds.), **Oscar Wilde in Context** (Literature in Context, pp. 168-176). Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Pütz, Babetta: **Symposium and Komos in Aristophanes**, Liverpool University Press, Aris and Phillips Classical Text, 2007.

Ralph M. Rosen; Keane, Catherine C. "Greco-Roman Satirical Poetry", **A Companion to Greek and Roman Sexualities**, Ed. Thomas K. Hubbard., Blackwell Publishing, 2014.

Reid, Jeffrey: "Hegel and the Politics of Tragedy, Comedy and Terror", **Epoché: A Journal for the History of Philosophy** 25 (1):135-153 (2020)

Roche, Mark William: **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel**, State University of New York Press, 1998.

Rose, Gillian: **The Comedy of Hegel and the Trauerspiel of Modern Philosophy**, This paper was originally prepared for the Conference on Modernism: Politics, Poetics, Practice, King's College, Cambridge, 1993.

Rosen, Ralph M.: "Comic Parrhêsia and the Paradoxes of Repression", In Olson, S. D. (Ed.), **Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson** (pp. 13-28), 2013.

Rosen, Ralph M.: "Efficacy and Meaning in Ancient and Modern Political Satire: Aristophanes, Lenny Bruce, and Jon Stewart", **Social Research 79.1**, 1-32 The Johns Hopkins University Press, 2012.

Rusten, Jeffrey: "Who "invented" Comedy? The Ancient Candidates for the Origins of Comedy and the Visual Evidence", **American Journal of Philology 127** (2006) 37–66, Johns Hopkins University Press.

Shakespeare, William: **12. Gece**, çev. Zeynep Avcı, Helikopter Yayınları, İstanbul, 2015.

Shakespeare, William: **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2012.

Shakespeare, William: **Fırtına**, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

Shakespeare, William: **Hırçın Kız**, çev. Zeynep Avcı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003.

Shakespeare, William: **Venedik Taciri**, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.

Shapiro, Gary: "Hegel's Dialectic of Artistic Meaning", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Autumn, 1976, Vol. 35, No. 1, (Autumn, 1976)

Shaw, Carl A.: "Middle Comedy and the "Satyric" Style", **American Journal of Philology**, Volume 131, Number 1 (Whole Number 521), Spring 2010, pp. 1-22, The Johns Hopkins University Press.

Shershow, Scott Cutler: **Laughing Matters The Paradox of Comedy,** The University of Massachusetts Press, 1986.

Smith, Leslie: **Modern British Farce A Selective Study of British Farce from Pinero to the Present Day**, Springer Link, 1989.

Soll, Ivan: **Hegel'in Felsefesine Eleştirel Bir Giriş**, çev. Tufan Karaağaç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019.

Sonnino, Maurizio: "Comedy Outside the Canon: From Ritual Slapstick to Hellenistic Mime", Ed. Giulio Colesanti and Manuela Giordano, **Submerged Literature in Ancient Greek Culture,** De Gruyter, 2014

Speight, Allen: **Hegel, Literature and the Problem of Agency**, Cambridge University Press, 2004.

Stace, Walter Terence: **Hegel Üzerine**, çev. Murat Belge, Fol Yayınları, 2019.

Stephenson, Robert C.: "Farce As Method", **The Tulane Drama Review**, Vol. 5, No. 2 (Dec., 1960), pp. 85-93 The MIT Press.

Silk, M.S.: **Aristophanes and the Definition of Comedy**, Oxford University Press, 2002.

Stott, Andrew: **Comedy The New Critical Idiom**, Routledge, 2004.

Sypher, Wylie: "The Meanings Comedy Meanings of Comedy", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965.

Ullman, B. L.: "Satura and Satire", **Classical Philology,** Vol. 8, No. 2 (Apr., 1913), pp. 172-194

Ünsalan, Fehmi: **Modern Öznenin Felsefi Kuruluşu Bağlamında Özbilinç Kavramı Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2015.

Vian, Boris **Generallerin İkindi Kahvaltısı**, çev. Vedii İlmen, Yaba Yayınları, İstanbul, 2009.

Viladimir, Meyerhold: "Farce", Ed. Robert W. Corrigan, **Comedy Meaning and Form**, Chandler Publishing Company, 1965.

Wilde, Oscar: **Ciddi Olmanın Önemi Üzerine**, çev. Murat Erşen, İmge Kitabevi, İstanbul, 2010.

Weitz, Eric **The Cambridge Introduction to Comedy,** Cambridge University Press, 2014.

Wells, Marguerite A.; Davis, Jessica Milner: "Farce and Satire in Kyo¯gen", **Understanding Humor in Japan**, Detroit: Wayne State University Press, 2006, pp.127-153.

Quintero, Ruben: "Introduction: Understanding Satire", Ed. Stephen Harrison, **A Companion To Latin Literature**, Blackwell Publishing, 2005.

Yüksel, Ayşegül: "Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt 33, Sayı 1-2, 1990.

Zizek, Slavoj; Zupancic, Alenka: **Hegel ve Freud Olumsuzlamadan Dürtüye**, çev: Erkan Ünal, Encore Yayıncılık, İstanbul, 2020.

Zupancic, Alenka: **Komedi: Sonsuzun Fiziği**, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

ÖZGEÇMİŞ

Nazım Sarıkaya, 2019 Şubat ayından bu yana Beykent Üniversitesi Oyunculuk Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışıyor. İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans eğitimi aldı. İstanbul Adıgüzel Güzel Sanatlar Lisesi ve Sadri Alışık Kültür Merkezi'nde tiyatro öğretmenliği yaptı. Kırmızı Kedi Yayınları'yla birlikte birçok ortaokul ve lisede romanlar üzerinden drama ve dramaturji atölyeleri düzenledi. Aynı konu üzerinden geliştirilen TÜBİTAK 1002 projesinde araştırmacı olarak yer almakta, İBB Feshane'de ilgili atölyeler düzenlemeye devam etmektedir. 'Yumurtadan Çıktı, Kanatlanıp Uçtu' adlı çocuk oyunu Alt Sahne ile Kültür Bakanlığı Sesli Tiyatro kapsamında desteklendi. YouTube kanalı Tebeşir Dairesi'nde tiyatro teorisi, tiyatro eleştirisi ve oyun inceleme alanlarında içerik üretmeye devam ediyor.