TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KARA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet Şahin

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KARA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet Şahin

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Eren Yüksel

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KARA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Eren Yüksel

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı	İmzası
1- Doç. Dr. Eren YÜKSEL (Danışman)	
2- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK	
3- Doç. Dr. Ali Karadoğan	

Tez Savunma Tarihi

22.09.2022

T.C

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Doç. Dr. Eren Yüksel danışmanlığında hazırladığım "2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KARA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİ (Ankara/2022)" adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 22.09.2022

Mehmet ŞAHİN

ÖNSÖZ

Tez sürecinde bana yol gösteren kıymetli danışmanım Doç. Dr. Eren Yüksel'e, saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e ve Doç. Dr. Ali Karadoğan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte desteğini esirgemeden yanımda olan arkadaşlarıma ve aileme teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM: ABSÜRDÜN NELİĞİ **9**

1.1. Albert Camus'nün Absürt Felsefesi **11**

1.2. Absürt Tiyatro **19**

1.3. Absürt Tiyatronun Sanatsal Kaynakları **25**

İKİNCİ BÖLÜM: ABSÜRT MİZAH ve KARA MİZAH **34**

2.1. Gülme ve Mizah İlişkisi **34**

2.2. Gülme Kuramları **37**

2.2.1. Üstünlük Kuramı **38**

2.2.2. Rahatlama Kuramı **41**

2.2.3. Uyumsuzluk Kuramı **45**

2.3. Uyumsuzluktan Kaynaklanan Absürt Mizah **48**

2.4. Kara Mizah **56**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KOMEDİ SİNEMASI VE KARA KOMEDİ **64**

3.1. Sinemada Komedi Filmleri **64**

3.2. Kara Komedi **69**

3.2.1. Canavar Olarak İnsan **75**

3.2.2. Dünyanın Absürtlüğü **77**

3.2.3. Ölümün Her Yerdeliği **78**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİNİN ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ **82**

4.1. Taylan Biraderler: *Vavien* ve *Azizler* **82**

4.1.1. *Vavien* **82**

4.1.1.1. İnsanın Canavar Doğası 83

4.1.1.2. Dünyanın Absürtlüğü 87

4.1.1.3. Uyumsuzluklar.....89

4.1.2. *Azizler*.....91

4.1.2.1. İnsanın Canavar Doğası 91

4.1.2.2. Dünyanın Absürtlüğü 95

4.1.2.3. Uyumsuzluklar.....97

4.2. Onur Ünlü: *Güneşin Oğlu* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*..101

4.2.1. *Güneşin Oğlu* 101

4.2.1.1. İnsanın Canavar Doğası 101

4.2.1.2. Dünyanın Absürtlüğü 103

4.2.1.3. Uyumsuzluklar.....105

4.2.2. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*.....107

4.2.2.1. İnsanın Canavar Doğası 107

4.2.2.2. Dünyanın Absürtlüğü 109

4.2.2.3. Uyumsuzluklar.....111

4.3. Ali Atay: *Ölümlü Dünya* ve *Cinayet Süsü* 113

4.3.1. *Ölümlü Dünya*.....113

4.3.1.1 İnsanın Canavarlığı Doğası 114

4.3.1.2. Dünyanın Absürtlüğü 116

4.3.1.3. Uyumsuzluklar.....117

4.3.2. *Cinayet Süsü*.....120

4.3.2.1. İnsanın Canavar Doğası 120

4.3.2.2. Dünyanın Absürtlüğü 121

4.3.2.3. Uyumsuzluklar **123**

SONUÇ **126**

KAYNAKÇA **133**

ÖZET **141**

ABSTRACT **142**

GİRİŞ

Martin Esslin, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'da, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter tarafından sahnelenen oyunları biçim ve içerik yönünden inceler ve bu oyunları "absürt tiyatro" başlığı altında toplayan bir çalışma gerçekleştirir. Esslin, 1961 yılında yayımlanan *The Theatre of the Absurd* (*Absürt Tiyatro*) isimli eserinde, ilk kez absürdün sanattaki varlığına işaret eder. Esslin çalışmasında absürdü bir tür olarak yorumlamaz. Aynı zamanda absürdün herhangi bir manifestoya dayanan bir akım olmadığını da belirtir. Esslin'e göre absürt tiyatro, oyun yazarlarının çağın "gerçeklerini en saf biçimiyle gösterme" çabasından ortaya çıkan bir tiyatro anlayışıdır (1999, s. 24). Esslin 1960'lardan sonra absürdün, edebiyat ve sinemada yoğun bir şekilde görünürlük kazandığından bahseder (1999, s. 334-338).

Türk sinemasında ise absürt, özellikle 1990'lı yıllardan sonra çekilen filmlerde; özellikle komedi ve kara komedi türünde kendine yer bulmaya başlar. Bu tarihe kadar Türk sinemasında komedi anlayışının tiplere dayalı filmlerle ilgili olduğu görülür (Uluyağcı, 1996, s. 91). Bu bağlamda Türk sinemasının ilk komedi filmi olarak da kabul edilen *Bican Efendi Belediye Müfettişi* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1917) filminin, tipe dayalı komedi geleneğinin temelini attığı söylenebilir (Özuyar, 2017, s. 266). Özuyar'a göre grotesk bir tip olan Bican Efendi'nin, Hüseyin Şadi Karagözoğlu tarafından başarıyla canlandırılması ve filmin beğeniyle karşılanması gibi faktörler, Bican Efendi tiplemesinin devam filmlerinin çekilmesinde etkili olur (266-267).[1] Bu dönemde Bican Efendi filmlerinin yanı sıra, *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1918, Fuat Uzkınay) ve *Binnaz* (1919, Ahmet Fehim) gibi komedi filmleriyle de karşılaşılır. Canan Uluyağcı, bu

[1] Bican Efendi tiplemesinin diğer filmleri ise şunlardır: *Bican Efendi Tebdil-i Havada* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1917), *Bican Efendi Yeni Zengin* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1918), *Bican Efendi Para Peşinde* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1918) *Bican Efendi Vekilharç* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1921) *Bican Efendi Mektep Hocası* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1921) ve *Bican Efendinin Rüyası* (Hüseyin Şadi Karagözoğlu, 1921) (Özuyar, 2017, s. 267).

filmlerin, Batı sinemasının komedi filmlerinden etkilendiğini ve Charlie Chaplin'in komedi tarzına yakın durduğunu belirtir (1996, s. 90).

1950'lerde ise komedi sinemasının mizahı Keloğlan ve Nasrettin Hoca gibi eserlerde karşımıza çıkan sözlü anlatı geleneğine dayanır. Makal'a göre bu dönemde komedi sinemasının biçim ve içerik açısından yapısını Keloğlan anlatılarının anonim ve apolitik anlatısı oluşturmuştur (2017, s. 481). Kuruoğlu ve Boz da 1950'lerde çekilen komedi filmlerinde toplumsal gerçekçi öğelerin yer almadığını; sadece "toplumsal ilişkiler içinde kendi yerini bulamamış, egemen düzene karşı, alt sınıflarda biriken öfkenin 'tehlikesiz' sözcülüğünü" yapan karakterlerin karşımıza çıktığını belirtir (2016, s. 250). Nasreddin Hoca, Şarlo ve Dümbüllü güldürülerini 1960'larda Cilalı İbo, Turist Ömer, Adanalı Tayfur ve Horoz Nuri gibi tipe dayalı komedi filmleri izler. Bu güldürü tiplemeleri eğitimsiz halleri, bozuk ağızları, esprileri, selam vermeleriyle durum komedisi ve karakter komedisine örnek teşkil eder (Makal, 2017, s. 482).

1970'li yıllarda yaşanan siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler Türkiye'de sinema sektörünü olumsuz bir biçimde etkiler ve yapımcılar sinemadan uzaklaşan seyirciyi sinema salonlarına tekrar çekebilmek için yeni içeriklere başvurur. Türk sinemasında *erotik güldürü* türü bu dönemde ortaya çıkar. *Homo Eroticus* (*Erkek Dediğin*…, Marco Vicario, 1971) adlı İtalyan filmden uyarlanan *Beş Tavuk Bir Horoz* (Oksal Pekmezoğlu, 1974), Türk sinemasında erotik film furyasını başlatan ilk film olarak kabul edilir. Herhangi bir konu kaygısı olmayan erotik güldürülerde "düzeysiz cinsellikle, argolu, küfürlü konuşmalarla güldürü sağlanmaya çalışılır" (Kuruoğlu & Boz, 2016). Agâh Özgüç bu filmleri seviyesiz olarak nitelendirir ve bu filmlerin aile ve kadın izleyiciyi sinemadan uzaklaştırdığını; dolayısıyla seyirci profilini olumsuz etkilediğini ifade eder (1995, s. 64). 1970'ler komedi sinemasına damga vuran bir diğer önemli gelişme ise Ertem Eğilmez tarafından *Hababam Sınıfı* serisinin çekilmesidir. Gişede başarıya ulaşan bu film serisi Türkiye'de komedi filmlerinin en ikonik

karakterlerinden biri olan İnek Şaban'ı yaratır. Bu tiplemeyle Kemal Sunal, popüler komedinin en önemli yıldızlarından biri olur (Kuruoğlu & Boz, 2016).

Türk güldürü sinemasında eksikliği görülen politik-eleştirel mizah 1970'lerin sonu ve 1980'lerde çekilen komedi filmlerinde hissedilmeye başlar. Komedi sineması, 1960'ların ve 1970'lerin toplumsal gerçekçi eğilimi ile tanışmıştır. Ekonomik sıkıntılar, sınıf mücadelesi, sınıf bilinci, toplumsal örgütlenme, otoriteye karşı mücadele, toplumsal örgütlenme, kadın hakları ve toplumsal duyarlılık gibi birçok politik mesele, komedi sinemasında kendine yer bulur. 1980'lerdeki bu politik duyarlılığın zeminini Atıf Yılmaz'ın *Kibar Feyzo* (1978) filmi hazırlar. Şerif Gören, Atıf Yılmaz, Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul, Zeki Ökten ve Kartal Tibet gibi yönetmenler filmlerinde politik taşlamalara başvururlar.

Çalışmanın konusunu oluşturan usa aykırı, mantıksız, saçma unsurlar ise 1990'larda çekilen komedi filmleriyle kendini hissettirmeye başlar. Bu bağlamda yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı *Abuk Subuk 1 Film* (1990) Türk sinemasında hem kara komedinin hem de absürdün en başta gelen örneklerinden birisi olmuştur. Bu tarihten itibaren Türk sinemasında absürt unsurlar, çoğunlukla komedi ve komedinin alt türü olan kara komedi gibi film türlerinde ağırlık kazanır. Oğuz Makal da bu duruma dikkat çekerek, *Abuzer Kadayıf* (Tunç Başaran, 2000) ile başlayıp *Recep İvedik* serisine kadar uzanan 2000'ler komedi sinemasını "daha önce örneği olmayan, bir tür olarak absürt komedi türünü haber veren" bir sinema olarak tanımlamaktadır (2017, s. 504). Bu bağlamda tezin de çıkış noktasını absürt unsurların 2000 sonrasında çekilen kara komedi filmlerinde yoğun bir şekilde kullanıldığı argümanı oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı 2000 sonrası Türk sinemasında üretilen kara komedi filmlerindeki absürt unsurları çözümleyerek kara komedi ve absürt arasındaki ilişkiyi ve bu iki kavramın bir arada kullanılmasının nasıl bir işlevselliğe sahip olduğunu ortaya çıkartmaktır. Bu doğrultuda Türk sinemasında üretilen ve absürt unsurlar barındıran filmlerin bakış

açısını; ne tür benzerlikler ve farklılıklar barındırdıklarını ortaya koymak için, kendine özgü bir komedi geleneği sunan üç farklı yönetmenin ikişer filmi, metin analizi yöntemiyle incelenmektedir. Çalışmada örneklem olarak yer verilen yönetmen ve film eşleştirmeleri şu şekildedir: Yağmur Taylan ve Durul Taylan, *Vavien* (2009) ve *Azizler* (2021); Onur Ünlü, *Güneşin Oğlu* (2008) ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011); Ali Atay, *Ölümlü Dünya* (2018) ve *Cinayet Süsü* (2019). Çalışmada yukarıda yer verilen kara komedi filmleri incelenirken, absürt kavramı ve kara mizaha ilişkin kuramsal kavrayıştan yararlanılmaktadır. Esslin'in *Absürt Tiyatro* çalışmasına dayanılarak bu çalışmada da absürt, bir tür olarak ele alınmamaktadır. Absürdün komediye indirgenerek sadece "absürt komedi" başlığı altında sınıflandırılmasının yanlış bir tutum olduğu düşüncesinden hareket edilen çalışmada, absürt kavramına ilişkin kuramsal bir temel oluşturabilmek açısından Camus'nün absürt kavrayışına yer verilmektedir.

Bu doğrultuda, ilk olarak absürt kavramının tanımına yer vermek gerekirse, absürt kavramının yüzeysel biçimde; saçma, us dışı, uyumdan yoksun, mantıksız olarak tarif edildiği söylenebilir. Felsefe literatüründe absürdün, saçma ile eş anlamlı bir kelime olarak tanımlandığı görülür. Ancak Hançerlioğlu'nunda belirttiği gibi saçma anlamsızlığı ifade etmez. Çünkü saçmanın bir anlamı vardır ama anlamsız içinde doğruyu ve yanlışı barındırmayan, anlamı olmayan bir terimdir (1985, s. 7). Dolayısıyla, en basit ifadeyle, karşılaşılan akıl dışı durumlar, absürdü yani saçmayı tarif eder.

Absürt kavramının bir düşünce çerçevesine oturtulmasının, varoluşçu düşünürlerin kavramı felsefe disiplinine sokmasıyla gerçekleştiğine kanaat getirilir. Kierkegaard, *Frygt og Bæven (Korku ve Titreme,* 1843*)* adlı eserinde absürt kavramını iman bağlamında değerlendirir. Kierkegaard, İbrahim'in oğlu İsmail'i Tanrıya kurban etmesi kıssasından hareketle, iman kavramının evrensellikten ayrı olduğunu ve absürt

olanın evrenselin önüne geçtiğini söyler. Kierkegaard'a göre İbrahim'in çocuğunu kurban edecek olması rasyonellikten uzak bir davranıştır; bu sebeple rasyonelin askıya alındığı bu eylem absürtle açıklanabilir (2002, s. 101, 102).

Albert Camus ise 1942 yılında yayımlanan *Le Mythe de Sisyphe (Sisifos Söyleni)* adlı eserinde absürt yaşam ve intihar ilişkisini sorunsallaştırır. Camus, insanlığın durumunu Sisifos'a benzetir. Sisifos, Tanrılar tarafından bir kayayı dağın tepesine çıkarmaya mahkûm edilir. Ancak en tepeye ulaşıldığında kaya aşağı düşer. Sisifos bu eylemi durmaksızın sürekli olarak gerçekleştirir ama her denemesinde kaya aşağı düşmektedir (Camus, 2010, s. 123). Camus'ye göre insanlığın durumu da böyledir. Her şeye erişmek, her şeyi yaşamak isteyen insanın çabalaması, insanı saçmanın kendisi yapar (Camus, 2010, s. 85). Çünkü nihayetinde insan ölüm bilincine sahiptir ve hedeflere ulaşmanın da bir anlamı yoktur. İnsan ölüm karşısında tıpkı Sisifos gibi boşuna bir uğraş içine girecektir. Tam bu noktada hayatın anlamsız oluşu insanda intihar bilincini ortaya çıkartır.

Bu bağlamda Türkiye yazın alanına bakıldığında ise absürt kavramı üzerine üretilen çalışmaların daha çok edebiyat, tiyatro ve felsefe disiplinlerinde karşımıza çıktığı söylenebilir. Türk sineması üzerine yapılan çalışmalarda absürdün yeni yeni tartışılmaya başlanan bir kavram olduğu görülür. Dolayısıyla kavramla ilgili yapılan film araştırmaları oldukça sınırlı olduğu için kavrama dair kuramsal tartışmaların genişletilmediği ifade edilebilir.

Çalışmada da absürt kavramını sinema bağlamında konu alan üç çalışmaya ulaşılmıştır. Çağıl Erdoğan Özkan, *Akılcı Düşünenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği* (2018) adlı doktora tezinde absürt kavramını *akılcı düşüncenin* karşısına koyarak felsefe disiplinini temel alan, örneklemi ise İskandinav sineması olan bir çalışma yapar. Zeliha İnci Asal, *Absurdism in Turkish Cinema* (2019)

başlıklı yüksek lisans tezinde absürt kavramını Türk sineması bağlamında incelemesine karşın çalışmasının örnekleminde yalnızca Yeşilçam sinemasında üretilen filmlere yer verir. Mehtap Ünlütürk ise *Absurd Comedy and Hybridity in Yesilcam Cinema: Baytan and Sunal Films in The Socio-Political Context of 1970s and 1980s* (2021) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Natuk Baytan ve Kemal Sunal'ın filmlerini sosyo-politik bağlamda absürt komedi türü ekseninde inceler.

Çalışmanın örneklemini oluşturan kara komedi türü üzerine yapılan çalışmalar ise azımsanmayacak kadar fazladır. Bu bağlamda Ayşen Oluk Ersümer'in *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah* (2014) adlı doktora tezinin kara komedi üzerine Türkiye yazın alanında yapılmış en kapsamlı çalışma olduğu söylenebilir. Ancak çalışma, örnekleminde Türk sinemasında çekilen filmlere yer vermez. Demet Öztürk, *Türk Sineması'nda Kara Komedi Filmlerinde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi* (2016) adlı yüksek lisans tezinde Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011) ve *İtirazım Var* (2014) filmlerini feminist kuram çerçevesinde inceler. İlkim Üskent, *Batı Sinemasında Görülen Belirli Kara Mizah Unsurlarının Onur Ünlü Sinemasında İşlenişi* (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde Onur Ünlü filmlerindeki kara mizah unsurlarını analiz eder. Cansu Kübra Günaydın ise *Çağdaş Türk Sinemasında Kara Mizah Filmlerindeki karakterlerin Psikopatolojisi* (2022) adlı yüksek lisans tezinde psikanalitik eleştiri çerçevesinde *Sofra Sırları* (Ümit Ünal, 2017) *Azizler* (Yağmur Taylan; Durul Taylan, 2021) ve *Seni Buldum Ya* (Reha Erdem, 2021) filmlerinde yer alan karakterlerin patolojik durumlarını analiz eder.

Yukarıda bahsedilen absürt kavramını sinema bağlamında değerlendiren akademik çalışmaların ya İskandinav sineması gibi bölge sinemalarına ya da Yeşilçam sinemasına odaklandığı; ancak Türk sinemasında yakın zamanda çekilen filmleri absürt kavramı çerçevesinde ele almadığı görülür. Kara mizaha/kara komediye odaklanan çalışmalarda ise absürt kavramına ilişkin derinlikli bir tartışma yürütülmez. Bu

bağlamda bu çalışma, alandaki bu eksikliği giderme çabasıyla 2000 sonrası Türk sinemasında üretilen kara komedi filmlerindeki absürt unsurlara ve absürt ve komedi arasındaki ilişkiye odaklanır. Çalışmada kara komedi filmlerinin incelenmesinde, 2000 sonrasında çekilen kara komedi filmlerinde absürt unsurların yoğun bir biçimde kullanıldığı argümanı belirleyici olur.

2000 Sonrası Türk Sinemasında, absürt ve kara komedi ilişkisini ele alan bu çalışma dört bölümden oluşur. İlk bölümde kara komedi filmlerinde karşılaşılan absürt unsurların ne anlama geldiğini ortaya koymak için detaylı bir şekilde absürt tanımına yer verilmiştir. Bu doğrultuda absürt, felsefi tartışmalara çok fazla değinilmeksizin, sadece Camus'nün düşünce sistemi üzerinden ve absürt tiyatro bağlamında açıklanmıştır. Ayrıca bu bölümde absürt tiyatronun kaynaklarına, başka bir ifadeyle absürdün sanattaki yansımalarına değinilmiştir.

İkinci bölümde absürdün komediye indirgenmesi sorunundan yola çıkılarak "absürt mizah ne anlama gelir?" sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Çünkü "absürt komedi" denilerek komedinin bir alt türünden bahsedilmekte ancak bunun ne anlama geldiği belirtilmemektedir. Bu doğrultuda absürde ilişkin daha derinlikli bir tartışma yürütebilmek açısından, gülme ve mizah ilişkisi temel alınmış ve gülme kuramları değerlendirilmiştir. "Neden güleriz" sorusu tarih boyunca kimi düşünürlerce ele alınmış ve bu soruya verilen cevaplar gülme kuramları başlığı altında toplanmıştır. Çalışmada özellikle John Morreall'den hareketle geleneksel olarak kavramsallaştırılan üç gülme kuramına ilişkin tartışmalara değinilmiştir. Ayrıca bu bölümde, bu gülme kuramlarından birini oluşturan uyumsuzluklar kavrayışı daha ayrıntılı bir şekilde ele alınarak absürt mizahla ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın bir diğer ayağını oluşturan kara mizah da bu bölümde değerlendirilmiştir. Çalışmada kara mizah, edebiyat kuramcısı Patrick O'Neill'ın

görüşlerine dayanarak açıklanmaya çalışılmıştır. O'Neill, *The Comedy of Entropy: the Context of Black Humor* adlı çalışmasında kara mizahın beş bileşeninden bahseder. Bunlar, satir, ironi, parodi, grotesk ve absürttür. Bu bağlamda kara mizah başlığı altında bu beş bileşene değinilip kara mizahın ne anlama geldiği ortaya konulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise kara komedi türüne değinilmiştir. Kara komedi türünü daha fazla detaylandırabilmek için bu bölümde ilk olarak komedi türü, türsel özellikleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Kara komedi türünün kuramsal çerçevesi ise Wes Gehring'in *American Dark Comedy* eserinden hareketle oluşturulmuştur. Gehring bu eserinde kara komedi türüne ilişkin üç temadan bahseder. Bunlar: canavar olarak insan, dünyanın absürtlüğü ve ölümün her yerdeliğidir. Bu doğrultuda Gehring'in saptadığı temalar, seçilen filmlerin analizinde ilişkili başlıklar olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde ise absürt unsurların yoğun olarak kullanıldığı düşünülen altı film; *Vavien* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2009), *Azizler* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2021), *Güneşin Oğlu* (Onur Ünlü, 2008), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (Onur Ünlü, 2011), *Ölümlü Dünya* (Ali Atay, 2018) ve *Cinayet Süsü* (Ali Atay, 2019), filmsel metin analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Örneklemi oluşturan filmlerdeki absürt ilişkiler, Gehring'in kara komedi türünde saptadığı canavar olarak insan (insanın canavar doğası) ve dünyanın absürtlüğü temaları çerçevesinde; filmlerdeki absürt nitelik taşıyan komik unsurlar ise Morreall'in uyumsuzluk tasarımına dayanarak uyumsuzluklar başlığı çerçevesinde incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM: ABSÜRDÜN NELİĞİ

La belle epoque (asr-ı saadet, güzel çağ) 19. yüzyılın son çeyreğinde, Avrupa'da ortaya çıkan; barışı, refahı, istikrarı, iyimserliği, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri ve yaşam ve güvenlik standardını vaat eden, geleceğin toz pembe olacağını varsayan bir dönem olarak tanımlanır (Bozkurt, 1995, s. 27). Ancak 20. yüzyılda meydana gelen Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı neticesinde bu dönemin vaat ettiği büyük idealler ve toplumsal huzur çöküntüye uğrar. 20. yüzyıl insanının hayal kırıklığı yaşadığı bu dönemde, içinde bulunulan çağın koşullarının yorumlanmasıyla absürt felsefe doğar (Bozkurt, 1995, s. 16). En basit ifadeyle absürt düşünce, insan ve dünya arasındaki uyumsuzluğu tarif eder. Hançerlioğlu'nun belirttiği üzere insan ve dünya kendi içinde uyumludur. Uyumsuzluk bu iki uyumlunun karşılaşmasından doğar. İnsanın bitmek bilmeyen açıklık isteğine dünyanın cevap verememesi uyumsuzluğu meydana getirmektedir. Dolayısıyla insan için dünya usa aykırı, uyumsuz, saçma bir yerdir (Hançerlioğlu, 1985, s. 8). Absürde dair bu teşhis Albert Camus tarafından 1942 yılında yayımlanan *Le Mythe de Sisyphe (Sisifos Söyleni)* adlı eserinde yapılmıştır. Bu eserde Camus absürt kavramını bir düşünce çerçevesine oturtur ve absürt felsefenin sınırlarını çizer. Dolayısıyla absürt felsefenin doğuşunun *Sisifos Söyleni* eseriyle gerçekleştiği kabul edilir. Ancak felsefi bir problem olarak absürdün, *Sisifos Söyleni*'nden önce varoluşçu düşünür Søren Kierkegaard'ın *Frygt og Bæven (Korku Titreme,* 1834) adlı eserinde gündeme getirildiği görülür. Fakat Camus'nün absürde dair daha geniş bir incelemede bulunması, absürdün sınırlarını çizmesi ve kavramı varoluşçu düşünce sistemi içinde değerlendirmemesinden dolayı Kierkegaard'ın eseri yerine *Sisifos Söyleni* absürt felsefenin öncü eseri olarak kabul edilmektedir.

Bu bağlamda absürt felsefenin hiççilik (nihilizm) ve varoluşçuluk (egzistansiyalizm) gibi felsefi düşünce akımlarından etkilendiği söylenebilir. Ancak absürt ve varoluşçuluk arasındaki ilişki hususunda felsefeciler farklı görüşler ileri sürer.

Örneğin Camus, absürt bağlamında varoluşçu düşünürleri eleştirir. Camus'ye göre varoluşçular "kapalı bir evrende, usun yıkıntıları üzerinde uyumsuzdan yola çıktıktan sonra, kendilerini ezeni" aşkınlaştırmıştır (2010, s. 40). Ona göre Kierkegaard absürt konusunda böylesine bir hataya düşmüş, elini boş çıkaran bir şeyde umut nedeni aramıştır (Camus, 2010, s. 40). Kierkegaard'ın, absürdü iman alanına aktarmasını eleştiren Camus, imanı felsefi intihar olarak değerlendirmiştir. Bu doğrultuda Kierkegaard'ın absürt konusundaki görüşlerine yakından bakmak Camus'nün eleştirisini daha iyi kavramak açısından önemlidir.

Kierkegaard, absürdü iman çerçevesinde değerlendirir ve Hz. İbrahim ve oğlu İshak kıssasından yola çıkarak bu konuya açıklık getirir. Bu kıssaya göre; çocuk sahibi olmaktan ümidini kesen İbrahim'e Tanrı tarafından bir çocuk bahşedilir. Sonrasında ise Tanrı İbrahim'den tek değerli varlığı olan oğlu İshak'ı kurban etmesini ister. İbrahim ise buna karşı çıkmaz ve İshak'ı kurban edeceği yere doğru götürür. İbrahim yolculuk boyunca ıstırap çeker. Onun ıstırabını dindiren ise Tanrı'nın İshak'ı bağışlayacağı inancıdır. Kierkegaard'a göre Tanrının İshak'ı bağışlama ihtimali absürttür. İbrahim absürdün gücüne sığınarak ıstıraptan kurtulmuştur (Kierkegaard, 2002, s. 75).

Ancak absürt, Kierkegaard'ın yaklaşımından farklı bir biçimde ağırlıklı olarak hiççi düşüncenin "Tanrı öldü" fikrinden beslenir. Nietzsche, "Tanrı öldü" ifadesini ilk kez 1882 yılında yayımlanan *Die Fröhliche Wissenschaft* (*Şen Bilim*) adlı eserinde kullanır. Eserin 125. bölümünde Tanrının ölümünü kaçık adam dile getirir: "Tanrı öldü! Tanrı Ölü! Onu öldüren biziz!" (Nietzsche, 2003, s. 130). "Tanrı öldü" sözü üzerine incelemede bulunan Martin Heidegger'e göre Nietzsche, bu ifadeyle Batı metafiziğinin çöktüğünü ileri sürmüştür. Heidegger, Tanrı'nın duyuüstü dünyayı imleyen idelerin ve ülkülerin alanının adı olduğunu belirtir. Hristiyanlığın Tanrısı da duyuüstü dünyaya işaret eder. Duyuüstü dünyadan kasıt ise metafiziktir (Heidegger, 2001, s. 16). Heidegger'e göre Platon'dan bu yana duyuüstü alan, gerçek dünya olarak sayılmıştır.

Bunun karşısındaki fiziksel dünya ise görüntülerden ibaret olan, gerçek olmayan dünyadır. “Tanrı öldü” sözü ile Nietzsche, duyuüstü dünyanın etkin bir gücü kalmadığını ileri sürmektedir. Metafizik, Nietzsche’ye göre artık sona ermiştir (Heidegger, 2001, s. 17-18). Dolayısıyla Platon’a dayanan Batı metafiziği geleneği, ahlakını ve değerlerini kaybetmiştir. Duyuüstü dünya umuduyla yaşayan insanına ne tutunacağı bir dal ne de yöneleceği bir şey kalmıştır. Başka bir ifadeyle insanın en yüce değerleri çöküntüye uğramıştır (Heidegger, 2001, s. 18). Bu noktada Tanrısını yitiren ve hayatın bir anlamı olup olmadığını sorgulayan insan intihar fikriyle yüzleşmektedir. İntihar, Camus’ye göre tek felsefi sorundur.

1.1. Albert Camus’nün Absürt Felsefesi

Albert Camus, absürt felsefesini Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında oluşturmuş ve absürt duygunun tanımını 1942 yılında yayımlanan ve dilimize *Sisifos Söyleni* olarak çevrilen *Le Myth De Sisyphe* adlı denemesiyle yapmıştır. Ancak esere adını veren Sisifos’a ilk olarak *Odysseia*’da rastlanmıştır. Hikâye şu şekilde gelişmektedir: Kurnaz Sisifos, Tanrılara kafa tutmasının, onları küçümsemesinin ve aldatmasının cezasını büyük bir kaya parçasını tepeye çıkartmaya çalışmakla çeker. Ne var ki bu kaya parçası en tepeye geldiği zaman sürekli olarak dibe doğru yuvarlanmaya başlar. Daha sonra bu eylemin mütemadiyen devam ettiği; boşuna çaba sarf eden ve bir döngüye hapsolan Sisifos’un, trajik bir durumun içine düştüğü görülür (Erhat, 1996, s. 272-273). Bu bağlamda Camus’nün Sisifos alegorisiyle anlattığı absürt duygunun, duygusal bir tepki olarak da tanımlanabileceği söylenebilir. Bozkurt’un da ileri sürdüğü gibi Camus’nün absürt kavramı ışığında oluşturduğu eserler, “20 yüzyıl sanat dünyasının ortak paydası olan duygusal tepkiyi ifade etmek arzusuyla örtüşür” (Bozkurt, 1995, s. 20).

Ali Osman Gündoğan'a göre Camus'nün absürt kavramını gündeme getirişinde üç temel sebep belirleyici rol oynar. Bunlar; absürt duygu, aklın bu dünyayı anlama ve açıklama çabası ve rasyonalizm eleştirisi olarak ifade edilebilir (1997, s. 63). Bunlardan ilki olan absürt duygu; hayatın monotonluğu ve mekanikliği, geçmekte olan zamanın sezilişi, yabancılık hissi ve ölüm gerçeği kavrayışlarının neticesinde her an, her yerde insanın karşısına çıkabilecek bir duyguyu tanımlar. İkinci sebep, insan aklının bu dünyayı anlama ve açıklama gayretinin boşuna bir çaba olduğu düşüncesine yaslanır. İnsan aklının felsefe veya bilim yoluyla bu dünyayı anlayamayacağını savunur (Gündoğan, 1997, s. 63). Camus şöyle der:

> Yasaları sayıyorsunuz ben de bilme susuzluğum içinde bunların doğru olduğunu kabul ediyorum. Mekanizmasını tanıtıyorsunuz, umudum büyüyor. Sonunda bu sihirli ve karmakarışık evrenin atoma, atomun da elektrona indirgendiğini öğretiyorsunuz bana […] Ama siz bana elektronların bir çekirdek çevresinde toplandıkları görünmez gezegenler takımından bahsediyorsunuz. Bu dünyayı bana bir imgeyle açıklıyorsunuz […] Böylece bana her şeyi öğretmesi gereken bilim varsayımda sona eriyor […] Bunca çabaya ne gerek vardı? Başladığım noktaya geldim. Anlıyorum, bilim yoluyla olguları kavrayıp sayabilirsem de dünyayı kavrayamam (2010, s. 30).

Üçüncü sebep ise absürt fikrinin, geleneksel felsefedeki rasyonalizmin ortaya koyduğu düşüncelerin kabul edilmeyişi ilkesine dayandığı düşüncesini temel alır. İnsan, karşısında akılla kavranacak bir dünya umar ancak manadan mahrum, kaos içinde olan bir ortamla karşılaşır. Böylece insan absürde ulaşmış olur (Gündoğan, 1997, s. 71). Camus uyumsuz olanı, akla uygun olmayan dünya ve insanın açıklık isteğinin karşılaşması biçiminde ifade eder. Yazara göre uyumsuz olan hem dünyaya hem de insana bağlıdır. Bu bağlamda uyumsuz, dünya ve insan arasındaki tek bağ olma özelliğine sahiptir (Camus, 2010, s. 31).

Ayrıca Camus *Sisifos Söyleni*'nde absürt duygunun nasıl doğduğunu, bu duygunun toplumsal mı yoksa bireysel mi olduğunu, bu duyguya karşı gösterilen reaksiyonları ve verilecek en rasyonel karşılığı anlatır. "İntihar kavramı çalışmanın

merkezinde yer alır" (Gündoğan, 1997, s. 59). İntiharın, önemli olan tek felsefi sorun olarak vurgulanmasıyla başlayan çalışma; intihar ve uyumsuz[2] (absürt) arasındaki karşılıklı ilişkiye odaklanır (Camus, 2010, s. 18). Ancak, çalışmanın ana eksenini her ne kadar intiharın bir çözüm olup olmadığı sorusu oluştursa da çalışmada genel bir intihar çözümlemesi yapılmaz. Robert de Luppe'nin belirttiği gibi sadece intihar eylemine karşı sergilenen tutum sorgulanır (1968, s. 2). Camus, toplumsal bir olay olarak ele alınan intiharın, toplumun fazla bir etkisinin olmadığı bireysel bir mefhum olduğu düşüncesini savunurken absürt duygunun da toplumsala değil bireysele işaret ettiğini savunur. Camus'nün ifadesiyle "kurt insanın yüreğinde" yer alır (2010, s. 16).

Dolayısıyla anlamsız veyahut absürt olanın ne sadece insanda ne de dünyada olduğu, absürdün insan ve dünyanın ortak varlıklarında bulunduğu ve insan ve dünya arasında yapılacak bir karşılaştırmadan doğduğu ifade edilebilir. Camus'nün deyişiyle;

> Uyumsuz evlenmeler vardır, uyumsuz meydan okumalar, kinler, susuşlar, savaşlar, hatta barışlar vardır. Bunların hepsinde de uyumsuzluk bir karşılaştırmadan doğar. Öyleyse uyumsuzluk duygusunun bir olay ya da bir izlenimin basit incelemesinden doğmadığını, bir durumla belirli bir gerçek arasındaki, bir eylemle onu aşan dünya arasındaki karşılaştırmadan fışkırdığını söyleyebilirim (2010, s. 38).

Ayrıca Camus, absürt duygunun ne zaman ortaya çıkacağının belli olmadığını, her sokağın dönemecinde insanın yüzüne çarpabileceğini ifade eder (Camus, 2010, s. 22). John Cruickshank'in de belirttiği gibi absürt, aklın ya da duyguların hazırlığı olmadan insan yaşantısına dahil olabilir (1965, s. 83). Absürt duygu keyfi bir şekilde her an ortaya çıkabilir. Yukarıda bahsedilen; hayatın monotonluğu ve mekanikliği, geçmekte olan zamanın sezilişi, yabancılık hissi ve ölüm gerçeği absürt duygunun

[2] Can Yayınları tarafından yayımlanan *Sisifos Söyleni* (2010) kitabında "absürt" kelimesi yerine "uyumsuz" kelimesi kullanılmıştır. Çevirmen Tahsin Yücel eserle ilgili kısa notunda bu durumu şu şekilde belirtmektedir: "Bu çeviride sık sık karşılaşacakları 'uyumsuz' sözcüğü okurlara biraz bulanık gelebileceği için küçük bir açıklama yapmakta fayda var. Bu sözcük, sözcük anlamı 'usa mantığa uymayan, abes, saçma, boş, anlamsız' olan 'absürde' sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır" (Camus, 2010, s. 8).

zeminini oluşturur. Absürt duygu bu hislerin toplamından meydana gelmez; ancak biri ya da birkaçının bu duyguyu tetikleyebileceği belirtilebilir (Cruickshank, 1965, s. 83).

Bu bağlamda absürt duyguyu tetikleyen ilk unsur, yaşamın mekanikleşmesi ya da monotonlaşması olarak karşımıza çıkar. Bu mekaniklik Sisifos'un yuvarlanan taşı sürekli zirveye çıkarma çabasıyla benzeşir. Her gün birbirinin tekrarına dönüşür. "Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde Salı, Çarşamba, Perşembe, Cuma, cumartesi" mütemadiyen sürer bu yaşam biçimi (Camus, 2010, s. 24). Ancak bu bunaltıcı monoton yaşam karşısında daha fazla dayanamaz insan. Camus'nün tabiriyle, "bir gün 'Neden?' yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar" (2010, s. 24). Neden sorusunu sorma işi veya isyan absürdü ortaya çıkartır (Cruickshank, 1965, s. 83).

Absürt duyguyu meydana getiren ikinci faktör ise geçmekte olan zamanın sezilişi olarak ifade edilir. Camus'ye göre geleceğe tutunarak yaşayan insan tam bir çelişki içindedir. Çünkü geleceğe dayanarak yapılan tüm planların içinde ölüm vardır. İnsan, "yarın, ileride, daha iyi bir işim olunca" diyerek gelecekten güzel şeyler umar ancak zaman geçtikçe ölüme daha da yaklaşmaktadır (Camus, 2010, s. 24). Ölüm, gelecekteki yegâne gerçekliktir; o yüzden geleceğe yönelik yapılan planlar anlamsızlaşır. Tek bir anda sonsuza kadar bulunamama gerçekliği ve zamanın geçiyor olması hissi ile insan "zamanın malı" olduğunu kavrar (Camus, 2010, s. 25). Dolayısıyla kaçınılması gereken yarını arzulamanın – ki Camus bunu etin başkaldırısı olarak ifade eder- absürdün ta kendisi olduğu söylenebilir.

Absürt duyguyu tetikleyen üçüncü unsur Camus tarafından "yabancılık" olarak açıklanır. Camus'ye göre yabancılık dünyanın yoğunluğunu fark etmekle başlar (2010). Bu yoğunluk insan aklı ile kavranamaz. Fark edildiği zaman alışkanlıklar tarafından maskelenen dünya, insandan kaçar ve tekrar kendisi olur (Luppe, 1968, s. 4).

Dolayısıyla insan, “birdenbire düşlerden, ışıklardan yoksun kalmış bir dünyada yabancı bulur” kendisini (Camus, 2010, s. 18). Camus’nün ifade ettiği gibi “oyuncu ve dekor arasındaki bu kopuş” absürdü meydana getirir (2010, s. 25).

Gündoğan yabancılığı insan ve dünya ilişkisi içinde ele alır. Yazara göre dünya insana yabancı olduğu kadar, insan da dünyaya yabancıdır. İnsan bu dünyanın bir parçası değildir çünkü bir parçası olsaydı insan dünya olacaktı ki bu da onu kendisi olmaktan çıkartacaktı. Böylece varlığa dair sorunlar da ortadan kalkmış olurdu (Gündoğan, 1997, s. 68). Ancak akla malik olan bu dünyadan ve diğer canlılardan ayrılır ve onun gündeminde hayatın anlamı, absürt, ölüm, intihar gibi sorunlar yer alır. İnsanın bu dünyanın bir parçası olmaması durumu Camus tarafından şu şekilde açıklanır:

> Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım bu yaşamın bir anlamı olurdu, daha doğrusu bu sorunun hiç anlamı olmazdı, çünkü dünyadan bir parça olurdum. Bu dünya olurdum, oysa şimdi tüm yakınlık gereksinimimle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan bu us, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu (2010, s. 56, 57).

Camus, son olarak ölüm faktöründen bahseder. Camus’ye göre ölüm ile alakalı herhangi bir bağlantı kurulamaz. Ölüm deneyimlenmemiştir ama mutlaklığı sorgulanamaz. İnsanlar ise ölümün kaçınılmazlığını bilmiyormuşçasına hayatlarını idame ettirirler. Oysa ölüm, bu dünyanın gerçekten faydasız olduğunu ve yapılanların hiçbir önemi olmadığını ifade eder. Ölüm düşüncesi ile absürt yüzeye çıkmış olur (Camus, 2010, s. 26).

Ancak Camus, yukarıda ifade edildiği şekliyle absürdü meydana getiren unsurları sıralasa da o daha çok absürdün sonuçlarıyla ilgilenir (2010, s. 26). Camus’ye göre umut veya intihar absürde karşı verilen tepkiler olarak öne çıkar. Camus bu iki tepkiyi absürtten kaçış yolu olarak eleştirirken, absürdün varlığının kabul edilmesi gerektiğini, bunun da başkaldırı yoluyla yapılabileceğini ifade eder.

Dolayısıyla absürt duygunun ayırt edilebilir hale gelmesiyle birlikte insanın anlamsız, irrasyonel bir dünyada yaşıyor olma gerçeğiyle yüz yüze geldiği ve buna karşı farklı çözüm yolları bulduğu söylenebilir. Örneğin insan bu gerçekten sıyrılmak istediğinde absürdü yok etmeye çalışır ve bu sebeple, dünya gerçekleri karşısında metafiziğe yönelir. Gündoğan'ın da ifade ettiği gibi dünyanın anlamsızlığının ayrımında olan insana göre mevcut dünya yıkılmalı ve yerine yeni bir dünya konulmalıdır. Çünkü mevcut dünyanın yıkılışı absürdün de yıkılışı anlamına gelir (1997, s. 77). Böylelikle içinde bulunulan dünyanın anlamı, ahiret ve Tanrı fikri olurken, bu metafiziksel fikirler, insanın bu dünyadan kaçışı için bir umut haline dönüşür. Böylece umut fikri ölümsüzlüğü nitelemeye başlar. Ancak daha önce de belirtildiği gibi Camus, umudu Tanrının varlığını reddetmeyen varoluşçuların görüşlerini eleştirmesinden dolayı, felsefi bir intihar olarak adlandırır. Çünkü ona göre söz konusu bağlamda absürt, insan ve dünya arasındaki ilişkiden koparılır ve Tanrı fikri devreye sokulur. Tanrı veya ahiret fikrinde; bu dünyanın dışında, katiyeti aşikâr olmayan ve insanların anlayış gücünün ve tecrübelerinin ötesinde olana bel bağlamak gerekir; bu ise anlamsızdır. Camus, Tanrı inancını esasen çelişkili görür. Tanrı sorununa özgürlük ve kötülük ilişkisi içinde yaklaşır ve kötülüğün Tanrı önünde özgürlükten daha önemli bir sorun olduğunu ileri sürer. Ona göre eğer insan özgür değilse o zaman kötülükten, her şeye gücü yeten Tanrı sorumludur; ancak özgürse tüm eylemlerinin mesuliyetini kendi üstlenir. Böylece Tanrı, her şeye gücü yeten olarak nitelendirilemez (2010, s. 60, 61). Tanrı'nın veya geleceğin vereceği özgürlüğü tarif etmek mümkün değildir. O yüzden insan bu özgürlükleri yaşıyormuş gibi davranır. Camus için özgürlük düşünce ve eylem özgürlüğüdür ve bunlara şans tanıyacak olan ise absürttür (2010, s. 61).

Daha önce de belirtildiği gibi Camus, absürtten kaçışın ikinci yolunun intihar olduğunu belirtir. Bu dünyanın dışında absürdün varlığının söz konusu olmadığını ileri sürer (2010, s. 39). Dolayısıyla absürdün sonunu getirecek olan fiziksel intiharın

absürtten sıyrılmak için ikinci bir çözüm olduğu görülebilir. Monoton ve mekanik hayatın buyurduklarını yapmaya zorlayan alışkanlıklar olsa da absürtle karşılaşan bir insan için artık çabalamanın bir anlamı kalmaz; çünkü fiziksel dünya anlamını kaybeder ve katlanılmaz bir hale gelir. Böylece, umudun olmadığı, Tanrının bertaraf edildiği bir bilinçte intihar fikri ortaya çıkar (Gündoğan, 1997, s. 87). Cruickshank'ın belirttiği gibi intiharla son bulan "insan ve hayatı arasındaki yabancılaşma duygusu", absürt deneyiminin en iptidai halini ifade eder (1965, s. 74). İntihar fikrinin absürt karşısında bilinç tarafından sahiplenildiği görülür. Camus'nün sözleriyle; "İsteyerek ölmek, alışkanlığın gülünçlüğünün, yaşamak için hiçbir derin neden bulunmadığının, her gün yinelenen bu çırpınmanın anlamsızlığının, acı çekmenin yararsızlığının içgüdüyle de olsa benimsenmiş olmasını gerektirir" (2010, s. 17).

Ancak yukarıda da altı çizildiği üzere fiziksel intihar Camus tarafından bir çözüm yolu olarak sunulmaz. Ona göre hayatın anlamının olmadığının farkına varmak ve bu acımasız absürt bilinç ortamında radikal bir fikirle intihara karar vermek, başkaldırı olamaz. Yazarın da belirttiği gibi intihar başkaldırının mantıksal bir sonucunu ifade etmez (Camus, 2010, s. 59); tersine, intihar bir çözümden çok absürde karşı bir boyun eğmeyi ortaya çıkarır. İntiharla absürt yeniden üretilmiş olur. Çünkü absürt sonrası yüz yüze gelinmesi gereken ölüm, intiharla arzulanan bir olguya dönüşür. Dolayısıyla bir umut yanılgısıyla yaşamanın ya da intihar etmenin absürdün hükümranlığının onaylanması olduğu söylenebilir. Oysa Camus'nün de belirttiği üzere asıl razı olunması gereken absürttür. Çünkü absürtle mücadele edebilmek için onun tanınması gerekir. Absürtle mücadele ise başkaldırarak gerçekleşir (2010, s. 58-60).

Bu bağlamda Camus, başkaldırının absürdün farkına varılmasıyla başladığını belirtir. Ona göre absürde ulaşan bilinç; özgür olmadığının, gündelik hayatın alışkanlıkları altında ezildiğinin farkına varan, aydınlanmış, absürt insan olarak tanımlanabilir. Absürt bilince ulaşmadan önce insan hayatını; amaçlar, gelecek kaygısı,

emeklilik ve çocuklarının geleceklerine bel bağlama doğrultusunda yaşar. Planları tarafından özgürlüğü sınırlandırılmış olan insan, özgürmüş gibi davranır. Ancak absürt bilince varıldığında tüm bu hayat değerleri sarsıntıya uğrar. Amaçların ve prensiplerin bir anlamı kalmaz. Özgürlüğe olan inancı ifade eden değerler, ölümün gerçekliğiyle yalanlanmış olur. Dolayısıyla Camus'nün de belirttiği gibi absürt insan için artık özgürlük kaybolmuştur (2010, s. 61). Çünkü absürt insana, sadece ölüm tarafından özgürlük tanınabilir. Ölüm mutlak ve biricik olan gerçektir.

Camus'nün absürde karşı çözüm olarak sunduğu başkaldırı ilkesinin ise yüzünü absürde çevirdiği ve onu yaşatmak istediği görülür. Camus'ye göre, umut ve intiharla absürt ortadan kaldırılabilir. Ancak bu tepkiler absürtten sıyrılmak anlamına gelmez. Camus absürde karşı başkaldırının en mantıklı yolunun absürdün yaşatılması olduğunu ileri sürer (Camus, 2010, s. 58). Ona karşı meydan okumanın tek mantıklı yolu budur. Bu bağlamda Camus bir başka önemli çalışması olan, *Başkaldıran İnsan* (*L'homme revolte*,1951) adlı eserinde "hayır" diyen insanın başkaldıran insan olduğunu söyler. Ancak yazar aynı zamanda hayır demenin, o durumun dışındaki bir şeye "evet" demek anlamına geldiğini ifade eder. Hayır'ın içeriği haksızlığın yadsınmasını, katlanılmaz duruma karşı bir tepkiyi belirtirken, evet; haklı olma duygusu ile ilintilidir. Haklı olma duygusu doğmadıkça da başkaldırının gerçekleşmediği görülür. Bu sebeple başkaldıran insan hem hayır hem de evet der (Camus, 1985, s. 11). Dolayısıyla, başkaldırıyla değerlere karşı çıkılırken aynı zamanda bu değerlerin karşısına yeni değerler konur. Haksızlığı yadsıma ve haklı çıkma talebi, başkaldırının temelinde adaletin olduğunu gösterir.

Bu bölümde Camus'nün felsefesine dayanarak absürde dair genel bir değerlendirme yapılmış olup, absürdün tiyatrodaki yansıması, bir sonraki başlık altında incelenecektir.

1.2. Absürt Tiyatro

Absürt tiyatro ya da bir diğer adıyla uyumsuzluk tiyatrosu 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren, insanoğlunun içinde bulunduğu saçma, us dışı, anlamsız ve amaçsız durumunu gösteren; biçim ve içerik açısından geleneksel tiyatro anlayışından ayrılan bir sahneleme pratiğini tarif eder. Absürt tiyatro terimi, Martin Esslin'in aynı adlı incelemesiyle 1961 yılında literatüre kazandırılır. Esslin, eserinde Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet ve Harold Pinter'ın İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'da sahnelenen oyunlarını biçim ve içerik açısından inceleyerek absürt tiyatronun ne olduğunu ortaya koyar. Yazarın *Absürt Tiyatro* adlı eserinin kuramsal çerçevesini Camus'nün absürt felsefesi oluşturur. Dolayısıyla hayatın anlamsızlığının, incelenen oyunlarda karşılaşılan temel bir tema olduğu söylenebilir. Ayrıca Esslin absürt tiyatronun, bir manifesto etrafında toplanan yazarlar tarafından başlatılan kolektif bir tiyatro hareketi olmadığına dikkat çeker (1999, s. 208). Esslin'e göre her biri kendine has anlatı üslubuna sahip olan yazarların "çağın gerçeklerini en saf biçimiyle gösterme çabası", absürt tiyatro ürünlerinin ortaya çıkmasına vesile olur (1999, s. 24). Benzer şekilde Sevda Şener de Absürt tiyatro ürünlerini "belirli kurallara ve ilkelere bağlı kalmadan toplumsal koşulların ve ekinsel birikimin yarattığı ortak bilincin tiyatrodaki ifadesi" olarak tanımlar (2006, s. 298). Şener'e göre sahnelenen oyunların kümelenebilen temalar ve özellikler barındırması, bu oyunların absürt tiyatro başlığı altında değerlendirilmesine zemin hazırlar (2006, s. 297).

Bünyamin Aydemir'in, "Absürt Tiyatro ve Yapısal Özellikleri" adlı makalesinde belirttiği gibi, dünya ve insan arasındaki uyumsuzluk, absürt tiyatronun konusunu oluşturur. Dünyanın kaotik bir yer olduğu ve insanın bu kaotik ortama fırlatılan; korku ve kaygı içinde yaşamaya çalışan bir varlık olduğu düşüncesi temel alınır (Aydemir, 2010). Bu bağlamda Esslin'in de belirttiği gibi absürt tiyatro, insanın içinde bulunduğu bu uyumsuzluk durumunu akılcı araçların ve gidimli düşüncenin terk edilmesiyle

açıklamaya çalışır (1999, s. 25). Aydemir'in de ileri sürdüğü üzere absürt tiyatro, dünya ve insan arasındaki uyumsuzluğa karşı üretilen mantıksal yaklaşımları yersiz bulur. Çünkü bu tiyatro anlayışına göre, akılcı yaklaşımlar çözümden çok soruna sebep olurlar (Aydemir, 2010, s. 12). Dolayısıyla, Şener'in de belirttiği gibi absürt tiyatro mantıksal sistemleri bertaraf edip, uyumsuzluğu uyumsuzlukla ifade ederek yapısal ilkesini ortaya koyar. Saçma olan saçmalanıp, akla aykırı olan ussal sistemlerin dışına çıkarılarak gösterilir. Çünkü absürt tiyatronun görevi yaşama ayna değil prizma tutmasıdır. Dolayısıyla absürt tiyatro gerçekliği uydurarak değil, parçalayarak sahneye taşımaktadır (Şener, 2006, s. 302).

Gerçeği yansıtmak yerine onun uyumsuzluğunu göstermek absürt tiyatronun temel çabasıdır. Şener'in de belirttiği gibi absürt tiyatro bu noktada "gerçeği yansıtma adına benimsenmiş olan tüm basmakalıp kuralları temizlemek" amacındadır (2006, s. 301). Bu bağlamda absürt tiyatronun, geleneksel tiyatro anlayışından daha farklı anlatım özelliklerine sahip olduğu görülür. Örneğin Esslin, absürt tiyatronun bu farklı özelliklerini "iyi oyunla" karşıtlık kurarak açıklar. Yazara göre iyi bir oyun akıllıca oluşturulmuş bir öyküye sahipken absürt tiyatroda sözü edilebilecek bir öykü yoktur. İyi bir oyun anlaşılır biçimde gözler önüne serilip sonunda çözülen tam açıklanmış bir izleğe sahipken absürt tiyatroda oyunların ne başı ne de sonu bellidir. İyi bir oyun şakacı cevaplara ve iğneli konuşmalara dayanırken absürt tiyatroda konuşmalar gereksiz ve çoğu kez ilintisiz gevezeliklerden oluşur. Karakterler ise karikatürleştirilip abartılı, doğal olmayan oyunculuk metotlarıyla sahneye taşınır (Esslin, 1999, s. 23-24).

Absürt tiyatroda öykü eksikliğine özellikle Samuel Beckett'in oyunlarında rastlanılır. Esslin, Beckett'in oyunlarında konu eksikliğinin diğer absürt tiyatro örneklerinden daha keskin olduğunu söyler. Yazara göre Beckett'in en popüler yapıtı olan *En attendant Godot* (*Godot'yu Beklerken*, 1953) oyunu bir öykü anlatmaz, durağan bir durumu inceler (Esslin, 1999, s. 42). Bu durağan durum ise Vladimir ve Estragon

isimli iki karakterin Godot'yu bekleyişi olarak karşımıza çıkar. Godot'nun kim olduğu ya da ne olduğu oyunda asla açığa çıkmaz. Godot'nun kimliğine dair belirsizlik durumunun oyunun içinde azalıp çoğalması, Esslin'in de belirttiği gibi oyunun özünü oluşturur (1999, s. 41).

Ayrıca eylem yerine durumun merkezde yer aldığı absürt tiyatro örneklerinde döngüsel olay örgüsünün ön planda olduğu görülebilir. Oyunların başı ve sonu belli değildir. Dolayısıyla döngüsel yapı çözümsüzlüğü yansıtmaktadır (Aydemir, 2010, s. 23). Bu bağlamda *Godot'yu Beklerken*'deki bekleme eyleminin ne zaman başladığının ve ne zaman sonuçlanacağının belli olmaması da bu döngüselliği ifade eder. Bekleme eylemi herhangi bir sonuca işaret etmediği için durum kesin bir şekilde hayal kırıklığı veya umut olarak çözümlenemez (Esslin, 1999, s. 41). Bu bağlamda döngüsel yapı absürt tiyatro oyunlarının çok anlamlılığını da ortaya çıkartır. Godot Tanrıyı, umudu, ölümü ya da başka bir şeyi temsil edebilir. Ancak oyunda kesin olarak sunulan Godot'nun bilinmezliğidir.

Arthur Adamov'un *Le Ping-Pong* (*Ping Pong*, 1955) oyununda ise Victor ve Arthur isimli iki arkadaş hayatını bir tilt makinesi etrafında idame ettirir. Onların tilt makinesine olan saplantıları bir süre sonra makinenin yaşamlarını denetlemesiyle sonuçlanır. Oyun, bu makinede amaçsızca maç yapan genç Victor ve Arthur ile açılır ve aynı şekilde karakterlerin yaşlılık halleriyle sona erer (Esslin, 1999, s. 94). Esslin'e göre *Ping Pong*, tıpkı Godot'yu bekleme eylemi gibi insan çabasının boşunalığıyla ilgili bir oyun olarak karşımıza çıkar (1999, s. 94).

Eugene Ionesco'nun *La Leçon* (Ders, 1951) oyunu ise Aydemir'in tabiriyle eyleme dayalı döngüsel bir yapıyı içerir. Hikâye özel ders veren bir öğretmenle onun öğrencisi arasında geçer. Öğretmen ve öğrenci arasındaki gerginlik, öğretmenin öğrencisini öldürmesiyle sona erer. Öğretmen öğrencisinin cesedini saklamaya

çalışırken aslında bu cinayetin kırkıncı cinayeti olduğu açığa çıkar. Son sahnede ise öğretmenin evine ilk sahnede olduğu gibi yeni bir öğrenci girer. Cinayet eylemi döngüsel bir tarza bürünmüştür (Aydemir, 2010, s. 24).

Ayrıca neredeyse bütün absürt tiyatro oyunlarında dil problemiyle karşılaşılması, absürt tiyatronun bir başka önemli özelliği olarak karşımıza çıkar. Anlamını yitiren dünyada dil anlamsızlığı yansıtır. Dolayısıyla absürt oyunlarda dil kökten değer yitimine uğrar ve bir vızıltıya dönüşür (Esslin, 1999, s. 72). Esslin'in belirttiği üzere dil, absürt tiyatroda anlamsız gevezeliklere indirgenir (1999, s. 317). Diyalog ve konuşma örgüsü geleneksel yapı dışında kalır ve mantıksal bir dizgeye oturtulmak yerine içi boşaltılır (Aydemir, 2010, s. 25). Yalnızca zaman geçirmek için kullanılan bir araca dönüşür (Esslin, 1999, s. 74). Böylece insan çabasının boşunalığı ve hedeflerin yitirildiği amaçsız dünya, diyalog yoluyla vurgulanır. Sahnede sözel anlatımlar ve eylemler çelişir (Esslin, 1999, s. 317). Karakterlerin ağzından çıkan sözcükler havada kalır. Örneğin *Godot'yu Beklerken* oyununda her perdenin sonunda Vladimir ve Estragon "hadi gidelim" der ancak ikilinin sahnede kımıldamadıkları görülür (Esslin, 1999, s. 73).

Dil, absürt tiyatroda, yanlış anlamalar, gramer hataları, doğru sözcükleri bulamama, dinleme yetersizliği, eş anlamlı sözcükleri yineleme, mantık yoksunluğu (Esslin, 1999, s. 73-74), abuk-sabuk ifadeler ve birbiriyle ilişkisiz söz dizeleri (Aydemir, 2010, s. 25) gibi yollarla parçalanmaya uğrar. Parçalanmış dilde anlamsız sözcükler, iletişim olanağının da imkansızlığını ortaya koyar (Esslin, 1999, s. 105). Dolayısıyla dilin parçalanması, iletişim işlevinin yitirilmesine sebep olmaktadır (Esslin, 1999, s. 74). Sonuç olarak absürt yazarlar dili bir iletişim aracından çok lakırtı olarak kullanır ve anlamını yitirmiş dünyada kişilerarası iletişimsizliği vurgular (Şener, 2006, s. 300).

Genel olarak absürt oyunlarda; insanın beyhude bir çaba içinde olması, hayatın anlamsızlığı, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi temalar merkezi rol oynar (Aydemir, 2010, s. 13-21). Her ne kadar bu temalar insan yaşamının trajedisine işaret etse de absürt temalar genel olarak sahneye güldürü türüyle taşınır. Esslin'in belirttiği üzere absürt oyunların dramatik bir tür olarak güldürüyü benimsemesi yazarların, yaşamı kendi saçmalığı içinde gülünç bulmasından kaynaklanır (1999, s. 190). Yazarlara göre komik olan esasında trajik bir duruma dikkat çeker. Ionesco'nun da belirttiği gibi komedi, umutsuzluğu ifade eder ve asla çözüm sunmaz (akt. Esslin, 1999, s. 152). Dolayısıyla absürt oyunlarda mizah, seyirciyi insanlık durumunun çılgınlığıyla karşılaştırır ve seyircinin kendi trajik durumunun farkına varmasını sağlar. Seyirci ise bu korku durumunu bilinçli bir şekilde karşılar ve kendisini korkutan şeye karşı gülerek ona egemen olmaya çalışır (Esslin, 1999, s. 152). Bu bağlamda Esslin absürt tiyatroyu bir darağacı gülmecesi ya da kara komedi olarak tanımlar (1999, s. 322). Aydemir'e göre de kara komedi, absürt tiyatronun en uygun yapısı olarak değerlendirilebilir. Çünkü kara komedi yapısında gülünç ve trajik olan iç içe geçer. Başka bir deyişle kara komedi, insanın komik ve keder dolu yaşam deneyimini bir arada yansıtır. Dolayısıyla hayatın saçmalığının gülünçlüğü ve insan-dünya ilişkisindeki anlamsız birlikteliğin sebep olduğu uyumsuzluk trajedisi absürt oyunlarda aynı anda ortaya konmuş olur (Aydemir, 2010, s. 26).

Ayrıca Şener'in de ifade ettiği gibi absürt oyunlarda komik ve trajik etkiyi artırmak için grotesk öğelerin çokça kullanıldığı söylenebilir (2006, s. 305). Nesne ve olayları gerçeklikten ve mantıktan uzaklaştırarak, alışılmadık çağrışımlar yaratan biçimde düzenleme olarak tanımlanan grotesk (Kabacalı, Özçelik, & Berkman, 1991, s. 324), absürt tiyatroda nesneler ve karakterlerin abartma yoluyla gülünçleştirilmesi biçiminde karşımıza çıkar. Ancak grotesk, saf bir gülme aracı olarak düşünülemez. Fırat Güllü'nün de belirttiği gibi, absürt oyunlarda grotesk seyirciyi güldürmekten çok

rahatsız eder: “Trajik olan kaderin sebep olduğu kaçınılmaz bir düşüşü anlatır[…] Grotesk olan ise komik bir durumu ifade eder ama gelip geçici değil kadere dönüşmüş komik bir durum” (Güllü, 1994).

Bu noktada absürt ve komedya geleneği arasındaki iç içe geçen ilişkiye yakından bakmak önem kazanır.

Esslin’in de belirttiği gibi komedya geleneği absürt tiyatroyu besler. Örneğin *Mimus* ve *Commedia dell’Arte* türleri absürt tiyatronun kaynağı olarak görülebilir. Milattan sonra 1. yüzyılda Antik Roma tiyatrosunda ortaya çıkan ve kaba ve erotik güldürü türü olarak tanımlanan mimus’ta (Nutku, 1985, s. 71), klasik tiyatro kalıpları kırılır (İpşiroğlu, 1978, s. 83). Olay örgüsünün mantıksal bir gelişimden uzak olduğu sahneler arasında ilintisiz bir bağın söz konusu olduğu görülür. Gerçeklik, bu oyunlarda çarpıtılır. Abartı, mantıksızlık ve akıl dışı olgular gerçekliğin yerini alır. Karakterlerin konuşmalarında söz oyunlarına, yinelemelere, kaba deyişlere ve argo kelimelere bolca yer verilir (İpşiroğlu, 1978, s. 83). Dolayısıyla bu özelliklerden de görüldüğü üzere absürt tiyatro, *mimus*’la benzer özellikler taşır. Ayrıca *mimus*’un merkezinde yer alan *stupidus* adı verilen soytarının en basit mantıksal ilişkileri anlama yetersizliği onun absürt davranışlarda bulunmasına sebep olur (Esslin, 1999, s. 256).

Commedia dell’Arte ise absürt tiyatronun kaynağı olabilecek bir başka türe karşılık gelir. Esslin’in de ifade ettiği gibi, 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan *commedia dell’Arte* denilen halk tiyatrosu, *mimus* geleneğinden etkilenir (1999, s. 257). Benzer şekilde Özdemir Nutku da *commedia dell’Arte*’nin *mimus*’la bağlantılı olduğunu söyler (Nutku, 1985, s. 143). Bu iki komedya türünün doğaçlamaya dayanması ve karakterleri arasındaki benzerlik, ikilinin birbirlerine yakın türler olarak yorumlanmasına sebep olmuştur. Örneğin *mimus*’taki *stupidus*’un yerini *commedia dell’Arte*’de *arlecchino* alır. Çoğunlukla oyunların merkezinde yer alan *arlecchino*,

budalalık ve kurnazlıkla karakterize edilir. *Arlecchino* sahnede beklenmedik, anlamsız davranışlarda bulunur. Dansçı olması ve akrobat niteliği taşıması sayesinde *arlecchino*, fiziksel güldürüye sebep olan bir tip olarak kullanılır (Nutku, 1985, s. 145). Ayrıca bu karakter iki tahta parçasından oluşup birbirine vurulduğu zaman gürültülü bir ses çıkartan *slapstick* adı verilen bir aleti yanında taşır (Paulus & King, 2010, s. 12). *Mimus*'un *stupidus*'u ve *commedia dell'Arte*'nin *arlecchino* soytarısının 20. yüzyıldaki uzantısının ise Esslin'in de absürt tiyatronun kaynaklarından biri olarak gördüğü, sinemadaki "slapstick komedi" türü olduğu ifade edilebilir. Türün öcüleri olan Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Stan Laurel ve Oliver Hardy ve Marx Kardeşler tiyatrodaki soytarı geleneğini beyaz perdeye taşır ve absürt tiyatronun karakterlerini etkileyen komik tiplemeler yaratırlar (Esslin, 1999, s. 260).

Sonuç olarak, yukarıda da görüldüğü üzere absürt tiyatronun öyküsel bir izlekten çok insanlığın durumuna yoğunlaşan, dili değersizleştiren, seyirciyi acımasız bir dünyada yaşadıkları geçeğiyle yüzleştiren ve bunları kimi zaman güldürü türü içinde harmanlayarak sahneye taşıyan bir tiyatro yaklaşımını tarif ettiği söylenebilir. Bu bağlamda komedya türlerinin absürt tiyatroya kaynaklık etmesi ve oyunlarda güldürü türünün benimsenmesi, bu çalışmanın temel problemlerinden biri olan absürt-komedi arasındaki sıkı ilişkiyi ifade eder. Ayrıca aynı zamanda absürt tiyatronun, kendinden menkul bir sanatsal geleneğe karşılık gelmediği; absürt tiyatronun, komedi-absürt ilişkisi değerlendirilirken dikkate alınması gereken pek çok farklı sanatsal gelenekten etkilendiği görülebilir.

1.3. Absürt Tiyatronun Sanatsal Kaynakları

Esslin, absürt tiyatronun edebiyat, tiyatro, resim ve sinema geleneğinin nihai ürünü olduğunu ifade eder. Ona göre bu sanat dallarında karşılaşılan mantık dışı, saçma tavırlar absürt tiyatronun doğasını oluşturur. Edebiyat, absürt tiyatroyu etkileyen sanat

dallarının başında gelir. Çünkü Esslin'in de belirttiği gibi sözel yazın ürünü olan "tekerleme" ilk çağlardan günümüze kadar hem çocuklar hem de büyükler tarafından söylenegelmiştir (1999, s. 264). Tekerlemeler kafiyeli ve ölçülü fakat anlamını yitirmiş hecelerden ve saçma dizelerden oluşur. Temel amacın mantığın engellemelerinden kurtulma gereksinimi olduğu görülür. Dolayısıyla mantık ve dil sınırları yıkılmaya çalışılır (Esslin, 1999, s. 264-265). Esasında bahsedilen bu özellikler sözel saçma yazınının da niteliklerine işaret eder. İngiliz anlamsız şiiri ve edebiyatı, sözel saçma yazından etkilenen bir tür olarak meydana gelir. Esslin'in de belirttiği gibi Edward Lear ve Lewis Caroll türün önemli isimleri olarak ön plana çıkar. Bu bağlamda Lear'in eserlerine bakıldığında, bu eserlerde mantık zincirinden kurtulmuş saçma bir evrenin söz konusu olduğu görülür (1999, s. 266). Esslin'e göre Lear şiirlerinde, "sayısız kişilerin parçalandığı, öldürüldüğü, yutulduğu, yakıldığı, bir biçimde yok edildiği" acımasız bir dünya çizer (1999, s. 266):

> Yaşlı biri vardı Budalı
> Davranışları gittikçe kabalaştı
> Sonunda bir çekiçle
> Kestiler yaygarasını[3] (Lear, 2005, s. 12).

Lewis Caroll ise *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice Harikalar Diyarında*, 1865) ve *Through the Looking-Glass* (*Aynanın İçinden*, 1872) adlı eserleriyle saçma yazınına katkıda bulunur. Bu yapıtlarıyla Carroll, gerçek dünyadan gerçeküstü fantezinin alanına geçiş yapar. Harikalar diyarı saçmanın ta kendisine dönüşür. Bu dünyada gerçek dünyanın mantık ve fizik kuralları yerle bir edilir. İnsani özellikler hayvanlara ve nesnelere aktarılır. Bu eserlerde kullanılan ve abuk subuk, anlamsız saçma sapan konulma anlamına gelen *Jabberwocky* tekniği karakterler arasındaki iletişimsizliğe işaret eder (Esslin, 1999, s. 267-268).

---

[3] There was an Old Person of Buda,
whose conduct grew ruder and ruder;
Till at last with a hammer, they
Silenced his clamour, By smashing that
Person of Buda.

Esslin'e göre Franz Kafka da absürt tiyatroyu etkileyen yazarların başında gelir. Eserlerinde konu aldığı varoluş sancısı, yabancılaşma ve yaşamın saçmalığı temaları, Kafka'nın absürtle olan ilişkisini açığa çıkarır. Kafka'nın romanlarında olayların başlangıcının rastgelelik ilkesine bağlı olduğu görülür. Mantıksal açıklamaların yapılamayacağı, neden-sonuç ilişkisi kurulamayan ve öylesine gerçekleşen olaylar, olay örgüsünü belirler. Örneğin *Die Verwandlung* (*Dönüşüm,* 1915) romanında Gregor Samsa isimli karakter bir sabah insan formunu kaybederek böceğe dönüşmüş bir şekilde uyanır. *Der Prozeß* (*Dava,* 1925) romanında ise Joseph K. sebebini bilmediği bir suçtan dolayı tutuklandığını öğrenir. Her iki karakter de anlamsız, çarpık, saçma bir dünyayla yüzleşirler. Michael Löwy'nin de ileri sürdüğü gibi, Kafka'nın çizdiği dünyanın özgürlükten yoksun, yalana ve adaletsizliğe teslim edilmiş, her şeye kadir bir aygıtın keyfi mantığıyla işleyiş gösteren ürkünç bir yapıya sahip olması dikkat çeker (2008, s. 20-32). Mehmet Öztürk de *Franz Kafka ve Sinema* adlı eserinde karşılaşılan bu saçma dünyanın *kafkaesk* olduğunu ve *kafkaesk*'in de mekânı ve atmosferi ifade ettiğini söyler (2007, s. 123). Yazara göre labirent sokaklar, mahkeme salonu ve koridorları, merdivenler, terk edilmiş mekanlar, klostrofobik atmosfer, kentin harap köşeleri, grotesk ve tuhaf tipler bu saçma dünyanın tanımlayıcı öğelerini oluşturur (Öztürk, 2007, s. 123). Löwy ise kafkaesk'i İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Franz Kafka'nın eserlerini tanımlayan bir sıfat olarak değerlendirir. *Kafkaesk*, "kabusvari bir ortama, baskıcı atmosfere, yönünü şaşırmış bireylerin kaybolduğu labirent biçimindeki bürokratik kurumların gündelik işleyiş içindeki gülünç ve şizofrenik" saçmalıklarına göndermede bulunur (Löwy, 2008, s. 63). Milan Kundera'nın da ileri sürdüğü gibi yalnızca bir romancının imgeleriyle tanımlanan *kafkaesk* terimi "kavranmasına hiçbir sözcüğün olanak vermediği, anahtarlarını ne siyaset biliminde ne sosyolojide ne de psikolojide bulunamayacak" durumları gözler önüne serer (2012, s. 100-101). Kundera, *Roman Sanatı* (1986) adlı çalışmasında *kafkaesk*'in özelliklerini şu şekilde ortaya koyar.

Kundera'ya göre birinci özellik, bireylerin ne kaçabilecekleri ne de anlayabilecekleri labirent biçimindeki tek bir kurumdan meydana gelen bir dünyanın içinde var olmasına karşılık gelir. Bu kurumun kim tarafından ne zaman programlandığı belli olmayan, insanlığın çıkarına hizmet etmeyen, sadece kendi yasalarına itaat eden bir mekanizma olduğu görülür (Kundera, 2012, s. 101). İkinci özellik; bürokratik işleyişteki hataların sebep olduğu bireyler üzerindeki yıkıcı durumları ifade eder. Kundera'ya göre bu yapı içerisinde bireyler, bürokrasiyi temsil eden dosya içindeki fişlerden ibaret olarak sunulur (2012, s. 102). Üçüncü özellik ise, neyle suçlandıklarını bilmeyen kişilerin nihayetinde kendi cezalarına razı olmaları olarak karşımıza çıkar. Suçlamanın saçmalığı bir noktadan sonra tahammül edilemez hale gelir; bu sebeple suçlanan kişi cezasına razı olarak huzura kavuşmak ister (Kundera, 2012, s. 103).

Esslin ise özgür, değişken, grotesk ölçüde fantastik bir biçem kullanılarak tiyatroya uyarlanan Kafka'nın eserlerini; dadacı ve gerçeküstücü tiyatronun habercisi olarak yorumlar. Bu noktada 20. yüzyılın başlarında yaygınlaşmış bir düşünce ve sanat hareketi olan dadacılığın (dadaizm)[4] da absürtle bir etkileşim içinde olduğu belirtilebilir. Dadacı sanatçıların eserlerinde her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini ve hiçliği vurgulaması, absürdün bu sanat hareketiyle olan ilişkisine işaret eder. Sanatçılar, gülünç ve anlamsız olanın peşine düşüp mantığı ortadan kaldırırlar. Hedeflerinde ise geleneksel sanat akımlarının olduğu görülür. Her türlü geleneksel kural ve akılcılık yadsınır. Bu yönüyle dadacılık, karşı-sanat olarak yorumlanır (Rona, 1997, s. 417). Gombrich'e göre sanat karşıtı davranışlar sergileyen dadacı sanatçılar, sanatın gösterişliliğini alaya almaya çalışırlar. Çünkü onların sanata karşı olan eğilimi çocuksudur. Bir çocuğun

[4] Tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmese de dada hareketi 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde bir araya gelen sanatçıların kışkırtıcı ve yıkıcı nitelikteki gösterileriyle resmiyet kazanmıştır (Kabacalı, Özçelik, & Berkman, 1991, s. 77). Dadacı akım özellikle Birinci Dünya Savaşı öncesi New York'ta görülen yenilikçi sanat hareketlerinden ve -daha sonra dadacı harekete dahil olan- Marcel Duchamp'ın hazır-yapıt (ready-made) sanat anlayışından etkilenmiştir. Tristan Tzara, Jean Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Emmy Hennings ve Francis Picabia bu sanat akımının öncü isimleridir (Kabacalı, Özçelik, & Berkman, 1991, s. 77). Bu sanatçıların en büyük ortak paydası, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım içinde karamsarlığa ve umutsuzluğa teslim olup, geleceğe dair bütün inançlarını yitirmeleridir (Rona, 1997, s. 417).

hayal dünyasında objeler, kendi anlamlarından kopup belirli özellikler kazanabilir ya da kaybedebilir. Dadacıların temel temayülünün de tam olarak bu olduğu söylenebilir. Onlar çocuksu düşünceyi benimserler ve da-da heceleriyle at formundaki bir oyuncağa göndermede bulunurlar (Gombrich, 1997, s. 601).

Bu bağlamda Marcel Duchamp'ın *Fountain* (*Çeşme*, 1917) adlı çalışmasının akımın yaygın olarak bilinen en çarpıcı eseri olduğu söylenebilir. Bir pisuarın ters çevrilerek sergilendiği bu çalışmada Duchamp, bu tesisat parçasını R. Mutt takma adıyla imzalar. Böylece Duchamp hazır bir nesneyi sadece imza atarak bir sanat eserine dönüştürür. Kuşkusuz Gombrich'e göre bir pisuvarı çeşme olarak anlamlandırmak çocuksu bir fantezi ürünüdür. Gombrich için dada anlayışında benimsenen hazır-yapıt mantığı, sanat eserleri ile insan yapımı diğer objeler arasındaki farkı bulanıklaştırır (Gombrich, 1997, s. 601).

Dada sanatçıları genellikle eserlerini rastlantısal düzen tekniğiyle üretirler. Jean Arp, yırttığı kâğıtları yere atıp düştükleri düzen içinde yapıştırarak eserlerini meydana getirir. Tristan Tzara da bu tekniği yazına uyarlar; gazete, kitap ve dergilerden kestiği kelimeleri gelişigüzel bir biçimde seçerek rastlantısallığa dayalı şiirlerini oluşturur (Rona, 1997, s. 417). Ayrıca dadacı manifestonun yazarı olan Tzara'nın, akım içerisinde tiyatro oyunları da yazdığı görülmüştür. Esslin'in de belirttiği gibi Tzara, sahnelenen oyunlarında, çoğunlukla diyalog biçimindeki saçma şiirleri kullanır (1999, s. 286).

Tzara'nın yönetiminde yayımlanan *Litterature* adlı derginin etkisiyle Andre Breton, Louis Aragon, Philippe Soupalt ve Georges Ribemont-Dessaignes gibi şairler dada akımına katılırlar. Ancak 1920'lerin başında Tzara ve Breton arasındaki fikir ayrılığı neticesinde dadacılık sona erer. Dadacılığın dağılmasından sonra ise birçok dada sanatçısı aklı yadsıyan, gerçekliği bilinçaltıyla anlatan, uyumsuzluğu ve anlamsızlığı

ortaya koyan tavrıyla, absürt tiyatronun etkilendiği sanatsal akımlardan bir diğeri olan; gerçeküstücülük (sürrealizm) hareketinin ortaya çıkmasında önemli rol oynar.

Dada hareketinden ayrılan Andre Breton, 1924 yılında yayımladığı *Manifeste du surréalisme* (*Gerçeküstücü Manifesto*) bildirisi ile gerçeküstücülüğün ilkelerini geniş kitlelere duyurur (Kabacalı, Özçelik, & Berkman, 1991, s. 120). Breton manifestosunda, gerçeküstücülüğü "estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem" olarak tanımlar (Breton, 2009, s. 14-15). Gerçeküstücülük, dadacılığa bir tepki olarak doğmaz. Mantıksal düzenin yok edilmesi, us dışı uygulamalar ve uyumsuzluklar yaratan eğilimler, gerçeküstücülüğün dada hareketiyle benzer özellikler taşıdığını gösterir (Rona, 1997, s. 670). Fakat gerçeküstücü hareket içinde gerçek, bilinçaltının süzgecinden geçirilerek betimlenir. Gombrich'in de altını çizdiği üzere gerçeküstücülükte yıkım yerine yaratımın ve sadece akıl dışı olanın, sanatı yaratabileceği görüşünün temel aldığı görülür (1997, s. 592).

Dolayısıyla gerçeküstücülüğün temel konusunun bilinçaltı ve rüyalar olduğu söylenebilir. Gombrich'in de belirttiği gibi gerçeküstücü sanatçılar Sigmund Freud'un yazılarından ve özgür çağrışım tekniğinden şiddetli derecede etkilenirler (1997, s. 592). Freud'un özgür çağrışım yönteminde ruhsal yapısı incelenen kişiden aklına gelen her şeyi söylemesi istenir. Bu yöntemin amacı, bilinçli düşüncenin kontrolünden kurtulmaktır. Böylece, uyanıkken bile bilinçaltına itilen bastırılmış vahşi duygular bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda bilinç düzeyine çıkar (Freud, 2016, s. 21). Gerçeküstücülerin temayülünün de tam olarak bu olduğu görülebilir. Sanatçılar herhangi bir kurala bağlı kalmadan, mantığı ve anlamı dikkate almayarak düşsel görüntüleri resmetmişlerdir.

Gerçeküstücülük özellikle heykel, mimarlık, resim ve sinema gibi görsel sanat dallarında benimsenmiştir. Akımın en popüler eseri Salvador Dali'nin 1931 yılında tamamladığı *La persistència de la memòria* (*Belleğin Azmi*) adlı tablosudur. Tabloda cep saati, ağaç, deniz gibi birbirleriyle hiçbir anlam ilişkisi kurulamayan uyumsuz nesneler bir arada görülür. En azından bu nesneler tanınabilir olanlardır. Tablonun ortasında ise insan yüzünü anımsatan ama ne olduğu belli olmayan bir obje yer alır. Tanıdık olanla olmayan, irrasyonel bir kompozisyon oluşturur. Tabloda yer alan cep saatleri ise erir ve biçim değişikliğine maruz kalır. Dolayısıyla Dali'nin gerçeküstücü bu tablosunun belirli bir anlamdan uzak olduğu, Gombrich'in de belirttiği gibi Dali'nin eserinde, "düşlerdeki tuhaf karmaşayı" yansıttığı görülür (1997, s. 593). Gerçek dünyanın nesneleri bir araya gelerek uyumsuzluğu ve tutarsızlığı vurgular.

Dali'nin gerçeküstücü çalışmaları sadece resim sanatıyla sınırlı kalmaz. *Un Chien Andalou* (*Bir Endülüs Köpeği*, Luis Buñuel, 1929)[5] filmi gerçeküstücü sinema örneği olarak sinema tarihinde önemli bir yer kazanır. *Bir Endülüs Köpeği* filmi, piano üzerindeki eşek cesetleri, jiletle kesilen göz, avuç içindeki karıncalar gibi düşsel çağrışımlar yaratan tuhaf görüntüler, anlamsız eylemler ve belirsizliklerden oluşur. Filmde olay örgüsü bulunmaz. Abisel'in de belirttiği gibi olaylar arasındaki ilinti bulanıktır. Filmdeki "sekiz yıl sonra", "saat 15.00'e doğru", "bir zamanlar" gibi ara yazılar zamansal düzeni sürekli değişime uğratır ve böylece anlatımda sapmalara sebep olur. Birbiriyle ilişkisiz mekanlar kesmelerle birleştirilir (Abisel, 2014, s. 226).

Son olarak absürt tiyatronun etkilendiği ve çalışmada ele alınması gereken sanatsal kaynaklardan bir diğerinin ise *slapstick* komedi türü olduğu söylenebilir. (Esslin, 1999, s. 260). Harekete ve görselliğe dayanan *slapstick* (Abisel, 2014, s. 91), merkezi komik bir figür veya figürlere -tiyatro geleneği bağlamında soytarılara- bağlı

[5] Buñuel otobiyografisinde bu film fikrinin ortaya çıkışını şöyle anlatır: "Bu film iki düşün bir araya gelmesinden ortaya çıkmıştı. Dali'ye gittiğimde, kısa bir süre önce ayı kesen, ince uzun bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyama girdiğini anlattım. O da bana, bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünü anlattı ve 'Bu düşüncelerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?' dedi" (2005, s. 139).

anlatı yapısını takip eder (Gehring, 1988, s. 189). Komedi öncelikle; kostüm, vücut şekli ve makyaj yoluyla figürün dış görünüşünde tezahür eder. Komik dış görünüşü hikâye ve nesneler etrafında gelişen sakarlıklar takip eder (Gehring, 1988, s. 196).

Miriam Bratu Hansen, Sigfried Kracauer'in *Theory of Film* eserinin 1997 yılındaki baskısına eklenen önsözünde Kracauer'in *slapstick*'i grotesk bir tür olarak nitelendirdiğini söyler (Hansen, 1997, s. 36). Hansen, Kracauer'e atıfta bulunarak *slapstick* komedinin, kapitalist rasyonalizasyonun ve Taylorist çalışma süreçlerinin disiplini karşısında anarşist bir eleştiri ve kurtuluşu ifade ettiğini söyler (1997, s. 21). Dolayısıyla *slapstick* filmler, dayanılması güç bir disipline tabi olan dünya düzenini güçlü bir şekilde ortadan kaldırma hedefiyle ortaya çıkarlar (Hansen, 1997, s. 40).

Atayman ve Çetinkaya da *slapstick*'in hâkim ideolojinin eleştirisi olarak görülebileceğini ifade eder. Yazarlara göre türdeki tipleme, işçi sınıfını temsil eder. *Slapstick* karakter, materyalist, pragmatik, mutluluktan başka her türlü belanın başına geldiği dünyaya fırlatılmış, kaosun içine düşmüş gibidir. Bu dünyanın yabancısı olarak konumlanır. Nesnelere karşı üstünlük kuramaz. Temel derdinin aygıtları ve araçları kullanamama sorunu olduğu görülür. Dolayısıyla *slapstick* karakterin ya da soytarının, "hayatın hiç de dikensiz gül bahçesi olmadığı" vurgulanan dünyada bir savaşım içinde olduğu söylenebilir (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 46).

Ayrıca *slapstick* karakter makineleri anımsatacak şekilde hareket eder. Hareketleri robotu anımsatır (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 47). Atayman ve Çetinkaya bu durumun sebebini, yukarıda yer verilen Kracauer'in görüşlerinde olduğu gibi Taylorist çalışma disiplinine ve Fordist üretim yöntemine bağlar. Yazarlara göre 20. yüzyılın başlarından itibaren üretim hızlanır, çalışma temposu makinelere göre ayarlanır. Üretim bandındaki işçi ise bu tempoya ayak uydurmak zorunda kalır. Dolayısıyla insan tıpkı bir makine gibi mekanik hareketler göstermeye başlar (Atayman

& Çetinkaya, 2016, s. 47). Bu noktada şu sorunun gündeme geldiği görülebilir. Üretim tarzından dolayı makineye dönüşen bir insan neden komiktir? Atayman ve Çetinkaya bu sorunun yanıtının, Henri Bergson'un "insan bir makineyi hatırlattığı ölçüde komiktir" tespitinin temel alınarak yanıtlanması gerektiğini ifade eder (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 47).

Sonuç olarak, yukarıda da yer verildiği üzere absürt tiyatronun ya da bir kavram olarak absürdün, felsefi ve sanatsal anlamda kümülatif bir sürecin sonucunu ifade ettiği söylenebilir. Absürt tiyatroyu, etkilendiği düşüncelerden ve akımlardan ayıran en belirgin özelliğin yukarıda da ifade edildiği gibi herhangi bir manifestoya bağlı olarak doğmuş olmaması olduğu görülür. Bu bağlamda absürt, herhangi bir düşünsel yönelimle sınırlandırılamaz. Dolayısıyla bu çalışmanın konusunu oluşturan komedi sineması başta olmak üzere çeşitli sanat dallarında kendini açığa çıkartabilir. Nihayetinde, hem Camus'nün düşünce sistemine hem de absürt tiyatro unsurlarına bakıldığında absürdün; insanlık durumunu, dünyanın saçmalığını, iletişimsizliği, yabancılaşmayı, uyumsuzluğu ve akıl dışılığı tarif ettiği ifade edilebilir. Bu doğrultuda bu temaların pek çok sanatsal alana sızdığı; özellikle bir sonraki bölümde dile getirilecek olan gülme kuramlarında açıklanacağı üzere, kara mizah ve absürt mizahta karşımıza çıktığı görülebilir.

İKİNCİ BÖLÜM: ABSÜRT MİZAH ve KARA MİZAH

2.1. Gülme ve Mizah İlişkisi

Bir önceki bölümde hem felsefi hem de sanatsal bağlamdan yola çıkılarak absürdün ne olduğu değerledirilmiştir. Bu bölümde ise gülme kuramları esas alınarak absürt mizah ve kara mizahın ne olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

Gülmeye dair akademik alanda yapılan çalışmalarda en sık rastlanılan hatalardan biri, gülme ve mizah kavramlarının birbirini kapsayacak şekilde kullanılmasıdır. Birçok çalışmada gülmeye ilişkin yaklaşımların, mizah kuramları başlığı altında incelendiğini görebiliriz. Bu doğrultuda sorunun, gülmeye dair tamamıyla kuşatıcı bir kuramdan bahsedilememesi ve mizaha ilişkin yapılan tanımların çeşitliliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Oldukça girift bir yapıya sahip olan gülme ve mizahın yanlış yorumlanmaya müsait olduğu görülür. Bilge Ufuk Güler ve Çağatay Güler de çalışmalarında mizahın son eriminin gülme olmasından dolayı bu iki kavramın birbirleriyle karıştırıldığını ifade eder. Onlara göre "mizah gülmeye, gülme mizaha indirgenir ancak mizah olmadan da gülme gerçekleşebilir; kavramları açıklamadaki zorluk burada yatar" (2010, s. 38).

Gülme, Antik Yunan'dan bu yana düşünürlerin merakını cezbetmiş ve farklı disiplinler çerçevesinde incelenerek üzerine çokça kuram inşa edilen kavram olmuştur. Gülme konusunda genel bir kuramdan söz edilememesinin sebebi kavramın açıklanması sorunuyla ilişkilidir. Bu bağlamda Rıdvan Şentürk, filozofların bile kolayca üstesinden gelemedikleri gülmenin ne olduğu sorusunun, cevaplamayla geçilemeyecek başka sorulara yol açtığını belirtmiştir (2016, s. 45). Morreall'e göre genel bir gülme kuramının inşasındaki güçlük, gülme eyleminin çok değişik durumlarda ortaya çıkabilmesi ve bütün gülme eylemlerinin tek bir tanımla açıklanmamasıdır (1997, s. 1). Benzer şekilde Arthur Koestler de gülmeyi tek bir nedene indirgeyerek açıklamanın

sorun dolu bir girişim olacağını ifade etmektedir (1997, s. 11). Hacer Aker de gülmenin sahip olduğu "sosyolojik, psikolojik, felsefi veya fizyolojik özelliklerin, kavramın farklı nitelikteki şartlar altında ortaya çıkmasıyla" ilgili olduğunu belirtir (2021, s. 132). Dolayısıyla, yukarıda ifade edildiği üzere söz konusu disiplinlerin gülmeyi farklı yönleriyle ele aldığını söylemek mümkündür. Örneğin; gülmenin ne işe yaradığı ve hayatlarımızdaki yeri sosyolojinin, öznel ve duygusal yönü psikolojinin, duygulardan ziyade zihni esas alan ve gülme eyleminin ardındaki nedenleri sorgulayan tarafı ise felsefenin konusu olmuştur (Cebeci, 2016, s. 16-17).

Bu bağlamda felsefe disiplinlerine bakıldığında Platon'un, gülmeyi bütün duygu-heyecanlarının alt katmanı olarak tayin ettiğini ifade etmek mümkündür. Aristoteles ise gülmeyi duygusal bir tepki olarak değerlendirmiştir (Sanders, 2001, s. 119, 127). Yine farklı kültürlerde gülmeye farklı anlamlar yüklendiği ifade edilebilir. Barry Sanders'a göre Yunanlılar kanın gülmeye yol açtığını ve gülmenin enerji verici kaynağının dalakta bulunduğunu düşünürler. Onlara göre dalağı alınmış kimseler asla gülemezler (2001, s. 97) Franz Rozenthal, 9. yüzyılda Süryanice yazılan *Hazineler Kitabı*'nda gülmenin fizyolojik nedenlere dayanılarak açıklandığını belirtir ve gülmeye ilişkin şu tanımı aktarır: "Gülme, dairesel hareketin eştürdenliğinin sonucu olarak ortaya çıkan bir özellik, bir fiildir; çünkü o eştürdenlikten ileri gelir. Gülme bedene haz verir. Beden ılımlı gıdıklanmadan haz duyduğu her seferinde gülme hazzı bu gıdıklanmadan doğan hazza eklenir ve (gülme) bedeni hareket ettirir" (1997, s. 210).

Bu bağlamda gülme kavramının Türkiye'nin önde gelen yazar ve mizahçıları tarafından da farklı şekillerde değerlendirildiği söylenebilir. Örneğin, Aziz Nesin *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı* (1973) adlı eserinde gülme ve mizah kavramlarını bir arada ele alır. Nesin'e göre, "mizahta gülme vardır; gülme olmayan şey mizah olamaz. Mizahın kökeninde gülmeden başka bir şey aramak doğru olmaz. Ancak bu gülmenin oranı, kasıkları çatlayıncaya dek, katılırcasına gülmekten, gözlerinin içi gülmeye, dıştan

hiç belli edilmeden içten gülmeye dek değişir. Ancak hepsi de mizahın kapsamı içine giren, mizahın konusu olan gülmedir" (1973, s. 15). Nesin, mizahın gülmece olarak tanımlanabileceğini ileri sürer. Yazar gülmecenin amacının eğlence ve güldürme olduğunu sözlerine ekler (Nesin, 1973, s. 15).

Mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörünün yer aldığını belirten Ferit Öngören ise eğlence ve mizah arasında bir kök ilişkisinin söz konusu olduğunu ifade eder. Ancak yazar aynı zamanda her eğlencenin bütünüyle mizah olmadığı gibi her mizahın da eğlence olmadığı konusunda uyarıda bulunur. Ayrıca, kök ilişkisinden ötürü mizah ve gülmenin birbiriyle karıştırıldığını belirten yazar şu sözlerle bu duruma açıklık getirir: "Gülme deyince mizah anlıyoruz, mizah deyince gülme başlıyor. Gülme mizahın yalnız alkışı yerinde. Her gülme mizahı ilgilendirmediği gibi her mizah ürünü de güldürmüyor. Gülme siniri, çeşitli hastalıkları da işaret edebiliyor" (Öngören, 1998, s. 15).

Tan Oral mizah ve gülme kavramlarının birbiriyle ilişkilendirilmeden ayrı ayrı ele alınmasını öneren bir diğer yazar olarak karşımıza çıkar. Oral'a göre mizah gülünçlük değildir, "ciddi bir iştir, acı yüklüdür, gülenler olduğu kadar ona kızanlar, öfkelenenler de olur. Çünkü mizah bir tepki ve eleştiri biçimidir. Gülünçlük ise bir kalıptır, bir tekrardır, tasarım işidir" (2002, s. 90). Dolayısıyla Oral, gülmenin genellenemeyeceğini ifade eder.

Yine Çiğdem Usta da her gülmenin mizahtan kaynaklanmadığını ve mizahın gülmeyi sağlayan unsurlardan yalnızca biri olduğunu ifade ederek her mizah anlayışının güldürmeyle sonuçlanmayabileceğine dikkat çeker. Yazar gülmenin oranının kişiden kişiye ve mizahın kalitesine göre değişebileceğine işaret eder (2009, s. 41). Bu noktada her mizah anlayışının güldürmemesinin iki sebeple açıklanabileceği ifade edilebilir. Bunlardan ilki mizahın tarzı ile alakalıdır. Örneğin toplumun kutsal gördüğü ciddi konuları alaya alarak onları komedi malzemesine dönüştüren kara mizah her zaman

gülünç bulunmayabilir. Aynı şekilde kara mizahın daha ağır bir yorumu olan ofansif mizah da hassas konulara ve değerlere saldırarak komedi üretir. Hastalıklar, fiziksel bozukluklar, ölüm, dini inanışlar, ideolojiler, toplumsal haklar, toplumsal hareketler ve toplumsal cinsiyet ofansif mizahın saldırılarına maruz kalır. Ancak bu saldırgan mizah türü sınırlı bir kesime hitap eder. Kara mizah ve ofansif mizah toplumun genelinden ziyade alt kültürlerin mizah anlayışını oluşturur. Her mizah anlayışının güldürmemesinin ikinci sebebinin ise Morreall'in de belirttiği gibi kültürel farklılıklar olduğu söylenebilir. Buna göre; bir kültürde gülünç bulunan durumlar diğer kültürde hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Mesela gülünç bulunan bir fıkra başka bir dile çevrildiği zaman komik olma niteliğini kaybeder. O fıkranın anlaşılması ve gülünç bulunması için üretildiği kültürün dünya görüşüne hâkim olmak gerekir. Bu konuda Morreall'in Wittgenstein'dan alıntıladığı şu sözü hatırlatmak önemlidir: "Bir dil oyununu anlamak, dünya görüşünü paylaşmaktır" (1997, s. 91).

Ayrıca bu hususta her kültürün kendine özgü mizah anlayışının başka kültürler tarafından anlaşılamamasına ek olarak bir kültürün davranışlarının diğer kültür tarafından gülünç bulunabileceği de söylenebilir. Bu durumun en bariz örneğini uygar toplumların, ilkel toplumların davranışlarını komik bulması oluşturur. Ancak Morreall'in de ileri sürdüğü gibi bunun tam tersi de mümkün olabilir (1997, s. 91).

Yine yukarıda ifade edilenlerin yanı sıra kuşaklar arasındaki çatışmadan da söz edilebilir. Genişletmek gerekirse bir kuşak için komik olan bir durum başka bir kuşak tarafından komik bulunmaz veya tam tersi normal görülen bir durum zamanla ve kuşakların algısı değiştikçe komikleşebilir.

2.2. Gülme Kuramları

Antik Yunan filozoflarından günümüzdeki kuramcıların çalışmalarına kadar "insan neden güler?" sorusu ve gülmenin nedenlerine ilişkin açıklama yapmanın

güçlüğü akademik çalışmaların da ilgi alanını oluşturmuştur. Bu doğrultuda, üretildikleri çağın koşullarına bağlı olarak gülme sorunu çerçevesinde çeşitli kuramlar ortaya çıkmış; bu kuramlar fizyolojik, felsefi ve psikolojik yaklaşımların perspektifi ile üretilip geliştirilmiştir. Ancak insanların neden güldüğüne dair çok sayıda kuram geliştirilse de üç geleneksel kuram kabul görmüştür. Bunun temel nedeni çağdaş gülme kuramlarının karışıklığı ve gülme kuramlarını aynı potada eritmenin zorluğudur. Bu bağlamda geleneksel gülme kuramlarının ise birbirlerini tamamladıkları söylenebilir. Buna göre; geleneksel kuramlar arasında yer alan üstünlük kuramının konusu gülmeye neden olan duygulardan oluşurken, rahatlama kuramı bu duygulardan arınmayla, uyumsuzluk kuramı ise insanın zihinsel yapısıyla ilişkili kurar (Usta, 2009, s. 94).

2.2.1. Üstünlük Kuramı

Geleneksel gülme kuramları arasında yer alan üstünlük teorisi en eski ve en yaygın gülme kuramlarından biri olarak değerlendirilir. Bu anlayış, bir kimsenin yanındakinin alıklığından ve kırılganlığından memnuniyet duyduğu düşüncesini temel alır. Gülmenin temel kaynağı başkalarının ıstırabından keyif alma olarak görülür (Eagleton, 2019, s. 43-44). Üstünlük genellikle küçümseme, aşağılama gibi alay etme yollarıyla ortaya çıkar. Kuramın ortaya çıkışı Thomas Hobbes'un görüşlerine dayandırılsa da kuramın kökenleri Platon ve Aristoteles'e kadar götürülebilir. Platon *Philebus* adlı eserinde gülmenin haz ve kıskançlık duygularını birbirine karıştırdığını belirtir. "Bir dostumuz veya düşmanımız kötü ya da komik bir duruma düştüyse bu bizde sevinç yaratabilir" ifadesini kullanan felsefeci, bunun ardındaki sebebin kıskançlık olduğunu ileri sürer (2013, s. 91-92). Dolayısıyla Platon'un gülmeye dair düşüncesi rahatlama kuramını çağrıştırsa da burada gülmenin malzemesinin hedefteki kişinin kusurlu hareketler göstermesi olduğu düşünülebilir. Baskılanan nefret veya öfke ancak karşıdaki kişinin noksan hareketlerine bağlı olarak serbest kalır. Gülme, başka bir

kişiyle alay edilmesi sonucu ortaya çıkar. Bu yüzden kötü niyetli bir eylem olarak adlandırılır (Eagleton, 2019, s. 44).

Aristoteles de benzer bir şekilde alay etmeyi küstahlık olarak görür (2004, s. 101). Aristoteles küstahlığı, küçümseme olarak tanımlar. Küstah kimseler başkalarına kaba davrandıklarında kendilerini onlardan üstün gördükleri için zevk alırlar. Bu bağlamda kurbanların başına ne gelirse gelsin küstah insanlar söylemleriyle ve eylemleriyle zevk almak için onları utandırmaya çalışırlar (2004, s. 99).

Thomas Hobbes'un gülmeye dair açıklaması ise üstünlük kuramı için klasik bir tanım olarak kabul edilir ve kuram onunla ilişkilendirilir. Hobbes, gülmeyi gururla bağlantılandırarak şu açıklamayı yapar:

> Ani gurur, gülme denilen yüz hareketlerine yol açan duygu olup, ya kişinin kendini mutlu eden anlık bir hareketi nedeniyle, ya da başka birinde bir şey görmesi nedeniyle ortaya çıkar ki bu ikinci durumda kişi o yanlış şeyin kendisinde bulunmadığına sevinip memnun olur. Bu, en fazla kendilerinde fazla bir yetenek olmadığının farkında olan ve başkalarının hatalarını gözleyerek kendilerini memnun etmek mecburiyetinde olan kişilerde bulunur (Hobbes, 2007, s. 51-52).

Bu noktada Michael Billig'in, Hobbes'un gülme teorisine ilişkin yorumlarını ele almak önem kazanır. Billig, psikolojik açıdan, algısal ve bilişsel öncüllere dayanan motivasyonel bir gülme teorisi ürettiğini söyler (2005, s. 51). Üstünlüğün temelinde karşılaştırmanın yer aldığını belirten yazar, insanların başkalarının eksikliklerini algıladıkları zaman güldüklerini, bunun nedeninin karşılaştırma yoluyla kendi yeteneğini keşfetmek olduğunu ileri sürer. Ona göre insan, alay ettiği kişi karşısında üstün özelliklere sahip olduğunu zanneder.

Üstünlük kuramcılarının görüşlerinden yararlandığı önemli bir felsefeci olan Hobbes, aslında karşısındaki kişilere üstünlük taslayan kişilerin korkak olduğunu belirtir. Onlar, sadece güç ile alakalı konularda değil aynı zamanda zekayla ve sağlıkla ilgili özelliklerinin de üstün olduğu düşüncesiyle karşısındaki kimseleri hor görürler.

Gülerek onları aşağılarlar. Tam tersi bir durum mevzubahis olduğunda ise kendilerine gülünmesinden çekinirler, kendi hatalarının üstünü örtmeye çalışırlar (Morreall, 1997, s. 22).

Terry Eagleton ise üstünlük kuramını değerlendirirken, kuramın kusurlara gülümsenmesi konusunda haklı olduğunu ifade etse de alay edenin yalnızca tepeden bakan ve bundan zevk alan kişiler olmadığına dikkat çeker (2019, s. 46-60).

Dolayısıyla üstünlüğün sadece, zenginliği, soyu, gücü elinde bulunduran egemen sınıfa ait olmadığı söylenebilir. Alt tabaka da kimi zaman üst tabakaya karşı üstünlük kurar (Aker, 2021, s. 159). Örnek vermek gerekirse zengin bir patronun, çobanın işini yapmaya çalışması sonucunda sürüyü kontrol altında tutamaması, onlarla baş edememesi ve onları kaybetmesi gibi talihsizliklerle karşılaşmasının gülünçlüğü bir çobanı ani gurur dalgasına kaptırır. Çoban mesleğindeki yetkinliğini keşfedebilir. Dolayısıyla bu örnekte görüldüğü üzere gülmek birdenbire duyulan ani bir gurur patlaması ve kişinin kendisini kutlaması durumuyla ilişki kurabilir.

Ancak Morreall, aynı zamanda bütün gülme durumlarının üstünlük duygusu içermesinin olanaksız olduğunu ifade ederek gülmenin sadece gurura indirgenemeyeceğini belirtir (1997, s. 18). Gülme durumunda her zaman insanın kendini değerlendirmeye almadığının altını çizen yazar, çocuk veya yetişkinlerin, mizahi olmayan durumlara karşı gösterdikleri gülme refleksinde üstünlük duygusunu gerektiren hiçbir etkenin olmadığını ileri sürer. Ayrıca bir başkasına şaka ya da espri yapıldığında da üstün olma duygusuyla karşılaşmanın mümkün olduğunu belirtir. Morreall, bir bowling topunun buzdolabında bulunması şakasını örnek göstererek, saçma ya da anlamsız şakanın insanı gülme krizine sokabileceğine dikkat çeker. Bu şakanın üstünlükle ilişkisi olmadığını belirten yazara göre, üstünlük kuramı buradaki gülme sebebini açıklamaz. Dolayısıyla, Morreall'in üstünlük teorisini kapsamlı bir

gülme kuramı olarak görmediği söylenebilir (1997, s. 18-23). Yazar ayrıca başkaları ile kıyas yapmadan insanın kendi beceriksizliklerine gülme ihtimalinin de olduğunu dile getirir. Kişinin toplumsal eleştiriyi ve aşağılanmayı sindirmek istediği için kendisine gülüp bir savunma yöntemi geliştirebileceğini ileri sürer (Morreall, 1997, s. 20). Ona göre, kişi kendi beceriksizliğine güldüğünde karşı tarafın aşağılamasına gerek kalmaz. Ancak Morreall, kişinin kendisine gülmesini savunma mekanizmasıyla ilişkilendirse de bunun her zaman için geçerli olmayacağına da dikkat çeker.

Bu noktada Sandor Ferenczi'nin altını çizdiği, "her gülmenin ardında gizlenmiş bilinçsiz gülme vardır" düşüncesi önem kazanır (2002, s. 178). Çünkü insan, budalalık karşısında bilinçli bir davranış sergilemeyebilir ve bilinçsizce kapıldığı fantezi budalalığın tatmin edici tarafı olarak görülebilir. Dolayısıyla maskelenen kusurlar er ya da geç zincirlerinden kurtulur. Devreye sokulan tüm savunma mekanizmaları bir anlığına iptal olur ve ego kendi ifşaatına başlar. Kendisiyle alay eden insanı gülümsetenin, yaşadığı zihinsel rahatlama olduğu görülür (Eagleton, 2019, s. 61).

2.2.2. Rahatlama Kuramı

Gülmenin değerlendirilmesiyle ilişkili olarak öne çıkan kuramlardan biri de rahatlama kuramıdır. Bu bağlamda Mikhail Bakhtin'in, gülmenin her şeyden önce insanı içsel sansürden kurtardığı düşüncesinin (2001, s. 114), kuramı anlamak bakımından önem kazandığı söylenebilir. Kuram, temelde gülmenin fizyolojik bakış açısıyla yorumlanmasına dayanır. Buna göre gülme insanın bastırılmış duygularının biriktirdiği sinirsel enerjinin dışa aktarılmasında aracılık sağlar. Gülme durumu zafere, intikama ve tabu konularının yıkılmasına işaret edebilir. Örneğin, nobran davranışlarına maruz kaldığı bir kişinin yere düşmesi onu düşmanı olarak gören diğer kişi tarafından kahkahayla karşılanabilir. Dolayısıyla kahkaha, kişinin kendisine yönelik zorbalığa karşı hem intikamını hem de zaferini imler (Morreall, 1997, s. 33-34).

Rahatlama kuramı ilk kez, 1711 yılında Lord Shaftesbury'nin "The Freedom of Wit and Humor" başlıklı makalesinde karşımıza çıkar. Morreall'in de belirttiği gibi yazarın aşağıda yer verilen alıntısı, kuramın kökenlerinden biri olarak nitelendirilir:

> Açık yürekli insanlar doğal ve rahat ruh halleri kısıtlandığında ya da denetim altına alındığında, içinde bulundukları sıkıntılı durumdan kurtulmak için başka hareket yolları arayacaktır; ister taşlamayla, öykünmeyle, soytarılıkla olsun bu insanlar az ya da çok kendilerini gösterdikleri için bu durumdan hoşnut olup üzerlerindeki baskılardan öç almış olacaklardır (1997, s. 32).

Ancak Shaftesbury'nin makalesinde kuramın izlerine rastlansa da bu kuramın ilk kez 19. yüzyıl düşünürü Alexander Bain tarafından geliştirildiği yaygın bir görüş olarak kabul görür. Bain, psikolojik baskıyı ve bu baskıdan kurtulmada gülmenin rolünü *The Emotions and the Will* (1859) adlı eserinde araştırır. Bain'e göre gündelik gerçeklik suni ve sınırlı ciddiyet yaratır. Sürdürülmesi için insanlardan baskı talep eder. Gülme ise bu baskılara karşı gösterilen bir tepki olarak ortaya çıkar (aktaran Morreall, 1997, s. 33).

Bir diğer rahatlama kuramcısı Herbert Spencer ise, "On The Physiology of Laughter" adlı makalesinde, gülmeyi birikmiş enerjinin boşaltılması olarak tanımlar. Gülme sinirsel enerjinin arındırıldığı bir rahatlama metodudur. Spencer'a göre "sinirsel enerji her zaman kas hareketlerine yol açma eğilimindedir ve belirli bir yoğunluğa ulaştığında ona sebep olur" (1963, s. 229). Bu bağlamda en temel yasa "belirli bir yoğunluğa ulaşan duygu durumlarında kendilerini bedensel hareketlerle göstermesidir" (Spencer, 1963, s. 232). Sinirlenme, öfkelenme, korku ve heyecan gibi duygularda kassal hareketler vücutta tezahür eder. Algılanan bu hareketler daha şiddetli boyuta da ulaşabilir. Örneğin, sinirlenme durumunda önce yumruk sıkılır ya da ayak yere vurulur. Bu sinirsel enerjinin ilk göstergesidir. Ayrıca öfkenin artması söz konusu olursa saldırı veya kavga başlar. Gülmede de bundan daha farklı bir duygusal enerji boşaltımı söz konusu değildir. Elbette gülmenin çeşitli halleri vardır. Ancak Spencer'a göre gülerken sergilenen bedensel hareketlerin hiçbir amacı bulunmaz (1963, s. 233).

Bir diğer rahatlama kuramcısı Freud ise, Herbert Spencer'ın gülme kuramından etkilenir ve *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewßuten,* 1905) adlı eserinde onun kuramını kendi genel psikanaliz kavrayışıyla uzlaştırmaya çalıştır (1998, s. 178). Freud, çalışmasında dikkatini espri üzerine yoğunlaştırır. Esprileri kasıtlı ve kasıtsız olmak üzere ikiye ayıran Freud, kasıtsız esprileri masum espriler olarak tanımlar. Yazar kasıtsız esprileri özel bir sonuca hizmet etmeyen, hedefi olmayan espriler olarak değerlendirirken kasıtlı esprilerde elzem olanın yöntem olduğuna işaret eder. Bu doğrultuda Freud'a göre kasıtlı espriler teşhir (açık seçik espriler) ya da saldırganlık, hiciv ya da savunma olmak üzere (düşmanca espriler) iki amaca hizmet eder (1998, s. 128). Kasıtlı espri söz konusu olduğunda üç kişiye ihtiyaç duyulur. Espri yapan kişi, espri yapılan nesne ya da kişi ve üçüncü olarak bu üretimden haz alan kişi (1998, s. 131). Freud bu yapıda önemsiz olanın espri yapılan nesne ya da kişi olduğunu belirtir. Yazara göre espri yapan bilinçdışına işaret ederken, espriyi dinleyen hazla ilişki kurar: "Bir kasıtlı espri olgusunda haz, başka biçimde ulaşılması gerçekleşmeyecek olan bir amaca ulaşmasından ileri gelir. Böyle bir doyumun bir haz kaynağı olduğu konusunda başka bir şey söylemeye gerek yoktur" (Freud, 1998, s. 149). Esprinin bilinçdışı tarafından biçimlendirildiğini düşünen Freud, espri sürecini ise şöyle açıklar: "Bir bilinçöncesi düşüncesi bir an için bilinçdışı bir revizyona uğratılır ve bunun sonucu hemen bilinçli algı tarafından yakalanır" (1998, s. 197). Espri sonucunda gülmenin ortaya çıkışı bastırılan duygulara karşı kullanılan enerjinin serbest bırakılmasını ifade eder. Gülme, bir haz göstergesi olarak konumlanır (1998, s. 179).

Yukarıda da ifade edildiği gibi rahatlama kuramı Freud ve Spencer gibi kuramcıların görüşleri çerçevesinde sinirsel enerji boşaltımı olarak tanımlanır. Ancak kuramın bazı açılardan eleştirilerle de karşılaştığı ifade edilebilir. Örneğin Morreall hem Spencer'ın hem de Freud'un görüşlerine karşı çıkarak rahatlama kuramını eleştirir.

Morreall, gülme durumunun gerçekleşmesi için duyguların yoğunlaşmasına veya uyarana ihtiyaç olmadığını; bunlar olmadan da gülmenin olanaklı olduğunu söyler (1997, s. 40). Çünkü ona göre gülme, mizah içermeyen durumlarda da gerçekleşebilir. Morreall, gıdıklanma, tehlike anından sonra tekrar güvende hissetme, zevkli bir işe girişme ve utanç duyma gibi durumları bu durumlara örnek olarak verir (1997, s. 3). Yine yazar mizahi olan gülme durumlarının da rahatlama kuramıyla açıklanmayacağını savunur. Morreall, gülünç bulunan pek çok durumun, duygusal enerjiyi içermediğini söyler. Duygusal enerji, gevşemeyi gerekli kılan durumda gelişmeyebilir. Morreall'e göre karşılaşılan gülünç bir durumdan, espriden veya karikatürden zevk almamız için illa baskı altına alınan duygularımızın gün ışığına çıkması gerekmez (Morreall, 1997, s. 39).

Ayrıca Morreall rahatla kuramıyla ilgili bir başka problemin ise kuramın, duygusallıkla ilgili beklentileri lüzumsuzlaştırması ve yoğun duyguların işe yaramaz görünmesine yol açması olduğunu söyler. Morreall bu sorunu Spencer'ın kuramı üzerinden açıklar. Spencer'ın duyguların şiddetliden zayıfa doğru azalması gerektiği ve böylece fazla enerjinin gülmeyle atılacağı savını eleştirir. Çünkü ona göre umut ve beklentilerle tasarlanmış bir espri veya şakada tam tersi söz konusu olur. Örneğin, sessizce oturan bir kişi, arkasından balon patlatılarak korkutulduğunda zayıf olan duygular şiddetli olana doğru değişim gösterir (Morreall, 1997, s. 41).

Morreall'in Frued'un kuramına dair şüphesi ise şu şekilde açıklanabilir. Morreall, gülmeyle, bastırılan saldırgan ve cinsel duygular karşısında enerji boşaltımı sağlanıyorsa bu esprilerden hoşlanan insanların çoğu saldırgan ya da cinsel duygularını bastıran insanlar olması gerekir ifadesini kullanır. Ancak Morreall'a göre, bunun tam tersi geçerlilik kazanır; bazı deneysel araştırmalarda kanıtlandığı üzere bu esprilerden hoşlanan insanların saldırgan ve cinsel duygularını bastıran kişilerden çok bu duygularını saklamayan, rahatça dile getiren kişiler olduğu görülür (1997, s. 50). Ayrıca

Morreall, Freud'un saldırgan ve cinsel duyguların bastırılmasına ilişkin harcanan ve serbest bırakılan enerji açıklamasının yeterli olmadığını düşünür. Ona göre bahsedilen enerji hakkında çok az bilgimizin olması Freud'un kuramını öngörülemez kılar. Fazla enerjinin boşaltılması düşüncesinin Aristoteles'in *Poetika* adlı eserindeki katharsis kavrayışına kadar uzandığını söyleyen Morreall, "duyguları engellemek için ruhsal enerjinin kullanılması ve artık gereksinim olmadığında bu enerjinin boşaltılması o kadar tanıdık bir düşünce değildir" ifadesini kullanır (1997, s. 47).

2.2.3. Uyumsuzluk Kuramı

Bir diğer gülmeye dair yaklaşım olan uyumsuzluk kuramı ise, belirlenmiş ve alışılmış düzen içindeki beklenmedik karşılaşmalar, kopmalar ve tutarsızlıkların şaşkınlığa ve sonrasında gülmeye sebep olacağı düşüncesini temel alır. Uyumsuzluk kuramının 18. yüzyılda gelişen üstünlük kuramına tepki olarak doğduğu düşünülür. Morreall'in de ileri sürdüğü gibi uyumsuzluk kuramında ilgi duyumsaldan bilişsele yönelir. Üstünlük kuramında gülmenin dayanağı eğlence, galibiyet ve zafer kazanma duygusu iken uyumsuzluk kuramında gülme mantıksız olana karşı zihinsel bir tepki olarak karşımıza çıkar. Her iki kuramda da bir ikilik ve karşıtlık ilişkisinin söz konusu olduğu, ancak üstünlüğün aksine uyumsuzlukta mutlaka kıyaslamanın olmasının gerekmediği söylenebilir (Morreall, 1997, s. 24).

Yine tıpkı diğer kuramlarda olduğu gibi uyumsuzluk kuramında da en temel sorunun gülmenin kapsamlı bir şekilde açıklanamaması olduğu görülür. Bu bağlamda kuramı yetersiz bulan kimi teorisyenler uyumsuzluğu diğer kuramlara eklemeye çalışırlar. Örneğin Hobbes'un üstünlük tanımındaki ani gururun esasında bir uyumsuzluğa işaret ettiğini ileri sürerler. Daha önceden bahsedilen, zengin bir patronun çobanlık yaptığı örnek düşünüldüğünde gündelik hayatın işleyişinde nadir gerçekleşen

bir durumun ani gurura yol açtığı (Morreall, 1997, s. 18), ve üstünlüğü başlatan ilk etkinin uyumsuzluk olduğu düşünülür.

Eagleton da uyumsuzluk kuramının, rahatlama kuramına eklenmesinin mümkün olduğunu söyler. Mizahın bir ihlal ya da sapma sorunu olduğunu ifade eden yazar, mizahın iyi düzenlenmiş bir anlam dünyasında yarattığı kısa süreli bozulmaların gerçeklik ilkesinin gevşetilmesine olanak sağladığına dikkat çeker. Ona göre böylece gülümseme ve kahkaha yoluyla korunan ruhsal enerjinin serbest kalması olanaklı hale gelir (2019, s. 87).

Uyumsuzluk kuramıyla ilk olarak Aristoteles'in *Retorik* eserinde karşılaşıldığı düşünülür. Hatta aynı durum üstünlük kuramı için de dile getirilir. Ancak burada temel problem Aristoteles'in herhangi bir gülme kuramı geliştirmemesi veya geliştirdiği eserlerin kayıp olmasıdır. Bu bağlamda Aristoteles'in gülmeye dair bir yaklaşım oluşturduğunun ifade edildiği *Poetika 2/ Komedi Teorisi* adlı eserin gerçekte var olup olmadığı bir muammadır. Arkeolojik çalışmalar, Aristoteles'in öğrencisi Theofrastos'un bu kitabı yorumladığı bir metni -metinde komik bir eserin, gülünç aksilikler, aldatmalar, beklenmedik gelişmeler ve uyumsuzluklar içerdiği belirtilmektedir- ortaya çıkarsa da Aristoteles'in eserine ulaşamamışlardır (Aker, 2021, s. 167).

Uyumsuzluk kuramı savunucusu Immanuel Kant ise kuramı değerlendirirken ele alınması gereken önemli bir diğer isimdir. Kant, gülmeyi "gergin bir beklentinin aniden hiçliğe indirgenmesinden kaynaklanan bir duygu" olarak tanımlar (2007, s. 161). Kant'ın gülmeye dair bu yorumu saçmayı (uyumsuz olanı) ifade eder. Kant sarsıcı bir gülmeyi yükseltmek için her şeyde saçma bir şey olması gerektiğini savunur (2007, s. 161). Yazar, gergin beklentiyi boşa çıkartan aracın saçma olduğunu ifade eder. Bu bağlamda Kant'ın gülmeye dair açıklaması bir fıkrayla örneklendirilebilir. İdam sehpasında ölmeyi bekleyen kişiye son isteği sorulur. O da "bırakın, gideyim" der.

Görevliler onun son isteğini gerçekleştirir ve kişi kurtulur. Bu örnekte yasalara ait düzenin delinmesi, beklenmedik bir olayın gerçekleşmesi saçmayı doğurur. Saçma yoluyla gergin beklenti özgürlüğe dönüşmüştür. Dolayısıyla böylesine bir durum gülünç bulunur çünkü içten içe zevk verir.

Kant'ın gülme kuramına yaklaşan ve uyumsuzluk bağlamında ele alınması gereken bir diğer felsefeci olan Arthur Schopenhauer ise, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818) adlı yapıtında gülmenin tanımını uyumsuzluk üzerinden şu şekilde yapar: "Her durumda gülmenin nedeni, bir kavram ile onun aracılığıyla bir ilişki içinde düşünülmüş gerçek nesneler arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır ve gülmenin kendisi bu uyumsuzluğun ifadesidir" (aktaran Morreall, 1997, s. 28). Dolayısıyla hem Kant'ın hem de Schopenhauer'ın gülme kuramlarında uyumsuzluk kavrayışı önemli bir rol oynar. Ancak Morreall'in de belirttiği gibi aynı zamanda iki kuramcı arasında temel bir farklılık olduğu da ifade edilebilir. Kant'ın gülme durumunda beklentinin hiçliğe dönüştüğünü ileri sürdüğü; Schopenhauer'in ise gülmenin sebebini beklenmedik bir duygulanım edinilmesi olarak açıkladığı görülür (1997, s. 26-27).

Bir diğer felsefeci olan Bergson,[6] uyumsuzluk kuramı ele alınırken değerlendirilmesi gereken başka bir isim olarak öne çıkar.[7] Bergson'a göre gülme, toplumun beklentileriyle bireylerin mekanikliği arasındaki uçurumdan kaynaklanır. Toplum uyumlu bireylere ihtiyaç duyar. İnsanların yeni durumları algılayacak bir dikkate sahip olması gerekir. Ancak "mekanik bir katılık" insanları dalgınlığa sürükler.

[6] Bergson, çoğunlukla uyumsuzluk teorisi başlığı altında ele alınsa da kimi çalışmalarda üstünlük teorisyeni olarak da görülmüştür.

[7] Bergson, gülünçlüğün sadece insani olan şeylerle alakalı olduğunu ifade eder. Yazar bir nesnenin veya bir hayvanın gülünç bulunmasının insanların onlarda yakaladığı insani ifadelerle veya insanların onları kullanımıyla ilgili olduğunu belirtir (Bergson, 2014, s. 5). Yine yazar gülmenin belirtisinin duygusuzluk olduğuna işaret eder. "Gülüncün doğal ortamının kayıtsızlık" olduğunu söyleyen yazar acıma duygularının bir kenara konulması ve kalbin hissizleşmesi gerektiği yorumunu yapar. Yazar gülmenin saf akla hitap eden bir eylem olduğuna işaret eder (2014, s. 6).

Bu bağlamda Bergson, bir taşa takılıp düşen insan örneğini verir. Bergson, bu örnekte yapılan sakarlığın gülünç bulunduğuna işaret ederek buradaki gülme durumunu şöyle açıklar: "Yeterince esnek olmadığından, dalgınlık veya vücudun inadı yüzünden, yani ivmenin veya katılığın etkisiyle koşullar başka türlü davranmayı gerektirdiğinden kaslar aynı hareketi sürdürmüştür. Adam bu yüzden düşer ve gelip geçenler de ona güler" (2014, s. 9). Bu doğrultuda uyumsuz bireyin hayatın ritmine ayak uyduramayan bir makine-insan olduğu söylenebilir. Toplum mekanik davranışlar sergileyen bireyi gülerek cezalandırır ve onun uyumlu hale gelmesini ister.

Sonuç olarak, görüldüğü üzere uyumsuzluk kuramı, gündelik hayatta beklenmedik, alışılmışın dışında gerçekleşen olayların belirli standartları saptırarak gülmeye neden olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda diğer gülme kuramları içerisinde uyumsuzluk kuramının, çalışmanın konusunu oluşturan absürt ve kara mizah/kara komedi arasındaki ilişkiyi anlama bakımından önemli bir potansiyel sunduğu söylenebilir. Bir sonraki bölümde bu kesişimsellik daha ayrıntılı biçimde değerlendirilmeye çalışılacak; Morreall'in mizah ve uyumsuzluk kavramı arasında kurduğu bağlantıdan yola çıkarak, absürt mizahın ne olabileceği tartışılacaktır.

2.3. Uyumsuzluktan Kaynaklanan Absürt Mizah

Yukarıda yer verilen gülme kuramlarından yola çıkıldığında absürt mizahın en iyi uyumsuzluk kuramıyla açıklanabileceği ifade edilebilir. Ya da başka bir deyişle absürt mizahın ne olduğuna ilişkin en münasip çözüm uyumsuzluk teorisinde bulunur. Tabii ki gülme kuramlarının kapsamlı açıklamalar getirememesi, yanlışlanabilir olması ve genel bir kuramın kabul görmemesi sebebiyle absürt mizah diğer kuramlar içinde de değerlendirilebilir. Ancak bu çalışmada uyumsuzluğun ele alınması absürdün açıklanması açısından en uygun yol olarak görülmektedir.

Morreall'in ifade ettiği gibi uyumsuzluk en kapsamlı biçimiyle bir duygu durumu olarak açıklanabilir. Bu duygu durumuna bilişsel bir süreç sonunda varılır. Uyumsuzluk, nesneleri tanımlayan içkin bir nitelik olarak addedilmez ya da hiçbir nesne tek başına uyumsuz olduğu iddiasıyla yorumlanamaz. İnsanların nesneleri kavrayışı bağlamında uyumsuzluk durumu ortaya çıkar. Deneyimlere ve beklentilere bağlı olarak nesnelere ilişkin kalıpların bozulması bir şeyin uyumsuz olduğunu gösterir (Morreall, 1997, s. 89-90). Yine uyumsuzluğun birden fazla duygusal tepkiyi içerdiği ve gülmenin bunlardan biri olduğu ifade edilebilir.

Paul Lewis ise uyumsuzluk kavramını mizahla ilişkisi çerçevesinde ele alır. Yazar mizah ve uyumsuzluk arasındaki ilişkiye iki kavramın belirli özellikleriyle dikkat çeker. Ona göre mizah, uyumsuzluk halinin sezilmesine bağlı olarak ortaya çıkar. Uyumsuzluğun mizahın yapısına içkin bir unsur olduğunu belirten yazar mizahın önce uyumsuzluk halinin sezilmesi, sonrasında ise bir sonuca bağlanması şeklinde ikili bir süreç gerektirdiğine işaret eder (aktaran Cebeci, 2016, s. 55).

Yine uyumsuzluğun kendini grotesk, iğrenç, ürkütücü, fantastik veya tuhaf olarak sunabileceği söylenebilir. Uyumsuzluğun bu farklı hallerine karşı mizah (eğlenme) ya da korku (kaçma, geri çekinme) yoluyla belirli duygusal tepkiler gösterilir (Hamer, 2021, s. 85). Bacaklarında bozukluk veya eksiklik olan, doğru dürüst yürüyemeyen ve ağ öremeyen bir örümcek örneği verecek olursak; örümcekten korkan bir kişi için örümceğin her halinin korkunç olduğu, insanların onu görünce korkup irkileceği ancak bu yaygın ön kabule karşılık sekiz bacaklı niteliğiyle bilinen örümceklerden farklı olan bu örümceğin bazı hallerinin mesela eğreti yürümesinin başka biri tarafından komik olarak addedilebileceği söylenebilir. Hatta bu kişi uyumsuz durumdaki bu böceğin önüne engeller koyup yürümesini zorlaştırarak eğlenebilir. Dolayısıyla uyumsuzluk duygusu öznel olma özelliğiyle dikkat çeker.

Bu noktada, yukarıda verilen örnekte de görüldüğü gibi uyumsuzluğun algılanmasının değer ve normlara bağlı olduğu ifade edilebilir (Cebeci, 2016, s. 56). Önceden de bahsedildiği gibi kültürlerarası farklılıklar ve toplumların değer yargıları, her yerde ve her zaman geçerli olan bir mizah anlayışını bozguna uğratır. Bir yerde uyumsuz olarak algılanan şey başka bir bölgede normal olarak karşılanabilir (Morreall, 1997, s. 90-91).

Uyumsuzluğun algılanması bilişsel bir süreç gerektirir. Ancak her insanda aynı bilişsel sürecin işlemesi mümkün olmaz. Çevre, eğitim, beklenti, bilgi ve deneyimler, zekanın uyumsuzluğu nasıl yorumlayacağını tayin eder. Bu noktada Lewis'in de belirttiği gibi "neyin uyumsuz olduğunu veya hangi uyumsuzlukların mizahi bir durum algısı yarattığını" belirleyen toplumsal değer yargılarının varlığı önem kazanır (aktaran Cebeci, 2016, s. 56). Toplumsal değer yargıları, uyumsuzluklar karşısındaki tepkilerimizi kontrol eden güce işaret eder.

Morreall ise gülme uyaranının değişik biçimlerde nasıl uyumsuzluk içerdiğine dair yaptığı araştırmada, nesne veya durumun uyumsuzluğu ile bir insanın o nesneyi veya durumu temsil edişindeki uyumsuzluk arasında ikili bir ayrıma gider.[8] Yazar nesne ya da durumun uyumsuzluğunu "şeylerdeki uyumsuzluk" (*incongruity in things*), diğerini ise "sunuştaki uyumsuzluk" (*incongruity in presentation*) olarak adlandırır (1997, s. 93).

Bu doğrultuda Morreall, şeylerdeki uyumsuzluğu açıklarken mizahın sadece insanla ya da imgelemimiz tarafından yaratılanlarla ilişkili olmamasına dikkat çeker. Ona göre "her uyumsuzluk insana ilişkin olsun ya da olmasın komik bulunabilir" (1997, s. 94). Örneğin bir bowling topunun buzdolabından çıkması, birbirinin aynısı evlerin yer aldığı sokağın sonunda farklı bir eve ulaşılması, cılız bir köpek veya tüm işlevini

[8] Bu argümanıyla Morreall gülme kuramcılarından; Freud ve Bergson gibi teorisyenlerden daha farklı bir tutum sergiler. Çünkü gülme teorisyenleri, gülünç olanın sadece insana ilişkin olduğunu ileri sürer.

sonlandırmaya ramak kalmış çok eski bir araba insanlara komik gelebilir (Morreall, 1997, s. 94).

Morreall, şeylerdeki uyumsuzluğu ise bozukluklar, benzeşmeler, rastlantılar ve karşıtlar birliği olmak üzere dört ana başlık altında inceler. Şeylerdeki ilk uyumsuzluğun bozukluklar olduğunu söyleyen Morreall; bozuklukların insanları ya da nesneleri beklenmeyecek kadar bayağılaştırdığına dikkat çeker. Morreall'e göre insandaki bozukluklar, nesnelerdeki bozukluklara oranla bizleri daha çok güldürür (1997, s. 94). Bu sebeple yazar, bozuklukları insana ilişkin olarak ele alır ve dört gruba ayırır. Morreall'in dikkat çektiği şeylerdeki ilk uyumsuzluk, fiziksel bozukluklar olarak karşımıza çıkar. Yazar, fiziksel bozukluklar ifadesiyle gelişim bozukluklarını kasteder. Bunlar aşırı zayıflık ya da şişmanlık, burnun büyüklüğü, boy uzunluğu ya da kısalığı, vücudun kıllı olması, orantısız bacaklar veya kollar ve daha ileri boyutta tenasül uzuvlarının biçimi gibi gelişim bozukluklarını içerir. Örneğin Homeros'un *İlyada*'sında İlyon'a gelen Thersites'in çirkinliği Argosluları güldürür. Thersites'den "bacakları çarpık, bir ayağı aksak, sırtı kambur, göğsü içeri çökük, kafası omuzlarının üzerinde sivri, başında tek tük saçı" biçiminde bahsedilir (Homeros, 2008, s. 98). Yine Rönesans'ta prenslerin eğlenmek için saraylarına cüceleri, kamburları ve beyaz olmayan farklı ırkları topladıkları görülür (Koestler, 1997, s. 73). Kralları eğlendiren soytarıların genellikle vücut bozukluklarına sahip kişiler olması dikkat çeker. Herhangi bir bozuklukları olmasa da giydikleri kıyafetlerle bozuklukları varmış gibi gösterilirler. Palyaçolar da kıyafetleri ve makyajlarıyla deforme olmuşluğu ve bozukları belli eder. Palyaçolar "hem bedensel hem de işlevsel çarpıklıkların" temsilcisi olarak tanımlanır (Koestler, 1997, s. 83-84).

Fiziksel bozuklukla eğlenmenin en acı gerçeği ise 19. yüzyıl Avrupa'sında oldukça popüler olan eğlence parkları, panayırlar ve sirklerde yer alan ucube şovlarda

karşımıza çıkar ve fiziksel bozukluk komedisi gerek farklı eğlence biçimlerinde gerekse görsel sanatlarda kendisine yer bularak günümüze kadar ulaşır.

Morreall'in insana ilişkin bozukluklar sınıflandırmasında yer verdiği ikinci kategori ise cahillik veya aptallık olarak belirlenir. Bu niteliklerin bozukluklara gülmeye benzer bir etki yarattığının altını çizen Morreall (1997, s. 95), zekâ geriliğinden mensup kişilerin bu kategori altında değerlendirilebileceğini ileri sürer. Yazar, tartışılan bir konu hakkında bilgisi olmayan insanların safsatalarda bulunmasının insanları gülünç, duruma düşüreceğine, karşı tarafta gülme tepkisi yaratacağına işaret eder (1997, s. 95). Bu bağlamda, yazar *İlyada*'da Thersites'in ileri geri konuşup, gelişigüzel laflar edip saçmalamasının (2008, s. 98), neden olduğu komik etkiyi bu gülme anlayışına örnek olarak gösterir.

Yine soytarıların kralları güldürmek için her türlü saçma eylemde bulunması, tuhaf ve alık olan palyaçoların çocuksu hareketler sergilemesi de komik olarak algılanır. Ayrıca, "çocuksuluğun bir çeşit cahillik" olduğuna dikkat çeken Morreall, çocukların çocuksuluğunun, olaylar hakkındaki yorumlarının, hep komik olarak değerlendirildiğini ileri sürer (1997, s. 95).

Morreall'in yer verdiği üçüncü kategoride ise olarak ahlaki bozukluklar yer alır. Morreall'e göre "Cimri, yalancı, sarhoş, tembel, seks manyağı, dedikoducu, korkak, iki yüzlü kimseler hep komik karakterler" olarak addedilirler (1997, s. 96). Yazar bu tarz ahlaki bakımdan kusurlu bulunan, toplumla uyum içerisinde olmayan, iyi geçinemeyen kimselerin ciddiye alınmadıkları için güldürdüğünü ifade eder. Morreall'e göre belirlenmiş normların dışındaki niteliklere sahip olan bu kimseler toplumun uyumsuz karakteri olarak görülürler (1997, s. 96).

Morreall gülmeye sebep olan insani bozuklukların dördüncü kategorisini ise başarılmayan işler olarak tanımlar. Bu doğrultuda Morreall, bir insanın, ulaşmak istediği

amaç uğruna epey emek sarf ettiği halde başarısızlıkla karşılaşmasının başkaları tarafından komik bulunabileceğine işaret eder. Hamer'ın da ifade ettiği gibi uzunca bir süre emek harcanan ve sonucunda başarılamayan işler bize Sisifos'un uğraşını anımsatır ve yaşanan hayal kırıklıkları absürt dünyanın varlığına işaret eder (2021, s. 86). Hamer'a göre, bu mizahi eğilim somut ve soyut olmak üzere iki boyutta ele alınabilir (2021, s. 86). Buna göre somut boyutta absürdün tezahürleri her zaman komik olarak görülür. Örneğin; hayatı boyunca hayal ettiği işe kavuşan bir insan, aslında o işin düşündüğü kadar tozpembe olmadığının farkına vardığında, bu duruma kahkahayla tepki gösterebilir. Benzer bir şekilde yıllardır emekliliğin hayalini kuran yaşlı biri emekliliğin ilk haftasında işine özlem duymasını komik bulabilir. Dolayısıyla Hamer tekrar Sisifos'u hatırlatarak, aslında onun, kayanın en tepeye ulaşıp tekrar aşağı yuvarlandığında güldüğünü belirtir. Hamer, absürdün soyut boyutunu ise absürdün kendi içinde komik olmasıyla ilişkilendirir. Bu noktada Morreall'e atıfta bulunarak mizahın hayat mücadelesi içinde yalnızca bir rahatlama sağlamadığını aynı zamanda hayata karşı bakışımızı da tümüyle değiştirdiğini belirtir (2021, s. 86-87). Dolayısıyla Hamer, absürdün soyut boyutuna dayanarak hayat bağlamında mizah ve absürt arasında bir ilişki kurar.

Morreall başarılamayan işlerin yanında düzensiz, dikkatsiz, eksik yapılan ve gayret göstermeden başarılan işlerin de gülmek için potansiyel sunduğunu ifade eder. Yazara göre bu durumlar komik bulunur çünkü ne kadar çok emek gerektirdiği az ya da çok kestirilebilir (Morreall, 1997, s. 97).

Bu doğrultuda Morreall çaba harcanmadan başarılı olunan işler konusunda sessiz filmlerin komik karakterlerinin eylemlerini örnek gösterir. Yazar, onların tehlikenin farkında olmadan basit bir manevrayla ya da şans eseri ölümden kıl payı kurtulduklarını ileri sürer (1997, s. 97).

Morreall, şeylerdeki ikinci çeşit uyumsuzluğu benzeşme olarak ifade eder. Benzeşme, bir şeyin o şey sandığımız başka bir şey olarak algılanmasıdır (1997, s. 98). Bu uyumsuzluğa gösterilebilecek en bariz örnek taklitten doğan mizahtır. Bu mizah anlayışı, tanınan bir simanın, hayvanın ya da nesnenin taklidini yapmayı kapsamına alır. Taklidi yapılan şeyin gerçek olmadığını bildiğimiz ölçüde uyumsuzu kavrar ve güleriz.[9] Yine taklidin dışında başka bir şeye benzetilen nesneler de bu duruma örnek oluşturur. Örneğin, bir kemerin yılana benzetilmesi veya tehlikeli canlılar taklit edilerek üretilen şaka oyuncakları en başta korkuyla karşılansa da gerçek olmadıkları algılandığında gülme meydana gelir.

Morreall, şeylerdeki uyumsuzluğun üçüncü türünü tesadüfler olarak tanımlar (1997, s. 100). Yazara göre bir düzen içinde beklenmedik bir olayın aniden gerçekleşmesi veya sıradan bir aksiyonun art arda meydana gelmesi komik bulunabilir. Morreall bunun nedenini, "tek tek olayların ya da bireysel şeylerin komik olması değil; onların arasında uyumsuz bir birliğin (*juxtaposition*) olması" olarak açıklar (1997, s. 100-101). Bu bağlamda tesadüflerin ve tekrarların uyumsuzluğunun özellikle çizgi film mizahında geniş yer tuttuğu söylenebilir. Mesela, arkasını ve önünü kontrol ettiği halde, yeni tren geçmiş rayların üzerinde yürüyen bir çizgi karaktere aniden bir tren çarpar. Karakter afallamış bir biçimde ayılmaya çalışırken bir tren daha çarpmasıyla komik bir etki yaratılır.

Morreall'in ifade ettiği şeylerdeki uyumsuzluğun dördüncü türü ise, karşıtlar birliğinden oluşur. Morreall, nesnelerin tek başına komik bir anlamı ifade etmese de yanına gelen şey ile gülünç bir manzaraya sebep olabileceğini ifade eder. Sinemada Laurel ve Hardy'nin karşıtlığın en bariz örneği olduğunu belirten yazar, biri cılız diğeri

[9] Morreall'e göre başka şeylerin taklidini yapan kişi, bunu her zaman eğlendirmek amacıyla yapmayabilir ya da yaptığı taklidin farkında olmayabilir (1997, s. 99). Bu kişiler kendilerini olduğundan daha zengin ya da daha önemli göstermeye çalıştıkları için komik bulunurlar. Onların bu acınası halini komik duruma sokanın, yaptıkları işi fazlasıyla ciddiye almaları olduğu görülür (Morreall, 1997, s. 99).

şişman olan bu karakterlerin yan yana geldiklerinde komik bir etki yarattıklarını belirtir. Dolayısıyla Morreall, karşıtlık ilişkisinde yer alan insanların ya da nesnelerin fiziksel ve karakteristik özelliklerinin, uyumsuzluğun etkisini daha da arttırdığına dikkat çeker (Morreall, 1997, s. 101).

Morreall'in uyumsuzluk ayrımında bulunduğu ve şeylerdeki uyumsuzluğun karşısında yer alan sunuştaki uyumsuzluk (*incongruity in presentation*), tek başına komik bir tarafı bulunmayan nesnelerin sunuluşundaki tavırdan kaynaklanır (1997, s. 102-103). Sunuştaki uyumsuzluk daha çok dil oyunlarına dayanır; dolayısıyla sözel mizahın da konusu haline gelir. Abartma, cinas, çok anlamlılık, ağız-lehçe-şive, argo, teşbih, istiare, nükte, mecaz-ı Mürsel, teşhis, tezat, dil sürçmesi, ikilem (dilemma), tersine çevirme, önsayıltılarla oynama, ironi, saçmalama (Usta, 2009, s. 6-7), mizah için kullanılan dil oyunlarından bazılarını oluşturur.

Dile ilişkin gülmeye sebep olan bu durumların yanında Morreall, H.P. Grice'ın "Logic and Conversation" makalesinde belirttiği akılcı konuşmanın ilkelerini de mizah bağlamında yeniden yorumlar. Yazar ilk ilkenin konuşma aktarımında gerektiği kadar bilgi vermek olduğunu ifade eder. Çok uzun bir soruya "evet" ya da "hayır" diye cevap vermek ya da "nasılsın?" gibi basit bir soruyu dakikalarca cevaplamak potansiyel gülme nedeni olarak konumlanır. Yazara göre ikinci ilke yalan olduğuna inanılan şeylerin söylenmemesi olarak karşımıza çıkar. Bir kişinin gerçeklerle bağdaşmayan bir olayı abartarak anlatması oldukça komik karşılanır. Yine yazar üçüncü ilkenin yeterli kanıtlar olmadan bir konu hakkında konuşmamak.; dördüncü ilkenin ise soyutluktan kaçınmak olduğunu ifade eder. Çünkü soyutluk konuşmalarda kullanıldığı zaman anlatılmak istenileni iyice karmaşık bir hale sokabilir. Ayrıca karmaşıklığa sebep olan bir diğer durumun belirsizlikler olduğu söylenebilir. Yazar, son olarak beşinci ilkeyi anlatılmak istenilen konuda bir düzen olması gerekliliğiyle ilişkilendirir. Morreall'e göre bu ilke düzensizliğe evrildiğinde komiklik ortaya çıkar. Bağlamından kopuk cümleler,

birbirinin sözünü kesmeler yanlış anlaşılmalara varacak diyaloglar düzensizlikten kaynaklanan uyumsuzlukları ifade eder (Morreall, 1997, s. 114-115-116).

Bu bağlamda absürt tiyatro bölümünde bahsedilen dil problemlerinin de sunuştaki uyumsuzluğa dahil edilebileceğini söyleyebiliriz. Gramer hataları, doğru sözcükleri kullanamama, eş anlamlı sözcükleri yineleme, dinleme yetersizliğinden kaynaklanan yanlış anlaşılmalar, abuk-subuk ifadeler ve birbiriyle ilişkisiz söz dizeleri, sunuştaki uyumsuzluğun özellikleri olarak görülebilir.

Sonuç olarak, daha önce de ifade edildiği gibi yukarıda bahsedilen uyumsuzlukların absürtle ortak özelliklere sahip olduğu belirtilebilir. Absürt duygunun ortaya çıkışıyla birlikte belirlenmiş düzenin dışında yeni ihtimallerin açığa çıkması ve uyumsuzlukların alışılmış ve kalıplaşmış durumları bozması arasındaki paralellik dikkat çeker. Her ikisinin de kimi zaman mantıksız, tuhaf ve saçma alternatifler sunarak bu durumları gülünçleştirdiği görülür. Dolayısıyla bu çalışmada yapıldığı üzere, absürt mizahın, Morreall'in uyumsuzluklar tasarısından yola çıkılarak kavranabileceği söylenebilir.

2.4. Kara Mizah

Absürt ve kara komedinin kaynakları arasında yer alan kara mizah terimi ilk kez Andre Breton'un *Anthologie de l'humour noir* (*Kara Mizah Antolojisi*) adlı eseriyle 1939 yılında literatüre kazandırılmıştır (O'Neill, 1983, s. 148-149). Breton eserinde Jonathan Swift, Marquis de Sade, Georg Christoph Lichtenberg gibi 18. yüzyıl edebiyatçılarından kendi dönemindeki yazarlara kadar, eserleri kara mizahla ilişkilendirilebilecek kırk beş yazarı bir araya getirir. Bu sanatçılar arasında Franz Kafka, Salvador Dali, Alfred Jarry, Marcel Duchamp gibi isimler dikkat çeker. Breton'ın kronolojisinde kara mizahın 18. yüzyılda ortaya çıktığı ve 20. yüzyılda ise ağırlık kazandığı söylenir. Enis Batur'un ifade ettiği gibi kara mizahın 18. yüzyıldaki

doğuşunda endüstri devrimi önemli rol oynar. İnsanın doğa karşısında üstün bir konuma gelmesi, teknolojinin hayatı teslim alması, çalışma temposunun artması gibi gelişmeler, Batur'un ifadesiyle "yeryüzü cehenneminde ayakta durmaya çalışan bireyi cendereye" sokar (2005, s. 10).

Kara mizahın 20. yüzyılda yoğunluk kazanmasında ise modernizm ile Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, soykırım ve atom bombası gibi felaketler önemli rol oynar. Lisa Coletta'ya göre kara mizah modernizmin endişeleriyle karakterize edilir. Yabancılaşma, istikrarsızlık, belirsizlik, makineleşme ve parçalanma gibi modernist temaları korkunç bir komedi biçimiyle kullanır (Coletta, 2003, s. 2). Kara mizah, genellikle müphemlik, karışık kronoloji, hiçbir yere varamayan olaylar ve çelişkili hatta güvenilmez bir anlatı biçimiyle tanımlanır. Şiddetli veya travmatik olayların sunulduğu kara mizah hem ürkütücü hem de mizahi olanı temsil ettiği için okuyucuların veya izleyicilerin değerlerini ve algılarını sorgulanmasına neden olur. Modernizm gibi kişisel deneyim veya sezgiyle uyuşmayan politik, etik ve dini sistemlere meydan okuyan kara mizah, temsil edilen kaos ve baskıya karşı komik bir düzen dayatır ve her şeyi kapsayan ideolojik veya felsefi bir dünya görüşü olmayı reddeder (Coletta, 2003, s. 2).

Bu bağlamda Breton'un da belirttiği gibi kara mizahın sosyal kurumlara ve normlara karşı bir başkaldırma aracı olduğu görülebilir. Breton kara mizahı "gençliğin mutlak isyanı ve yetişkinliğin içsel isyanının" ötesinde "aklın üstün isyanı" olarak tanımlar (1997, s. 16). Kara mizahın en ölümcül düşmanının duygusallık ve duyarlılık olduğunu iddia eden yazarın (1997, s. 19), bu argümanı Bergson'un "gülüncün doğal ortamının kayıtsızlık" olduğu düşüncesine denk düşer. Bergson'a göre kalp hissizleşmeli ve mizah saf akla hitap etmelidir (2014, s. 6).

Enis Batur ise kara mizahın "her şeyden önce egemen değerlerle yoğun bir çatışma" anlamına geldiğini belirir (2005, s. 8). Bu bağlamda Ayşen Oluk Ersümer'in

de belirttiği gibi kara mizahın "iktidar baskısı, totaliter rejimler, egemen ideoloji, toplumsal kurumlar ve ürettikleri değer yargıları, insanın üstesinden gelemediği mekanizmalara" karşı yapıldığı ifade edilebilir (2015, s. 301). Bu bağlamda kara mizah toplumsal değer yargıları ve iktidar mekanizmalarının sebep olduğu baskı ortamı karşısında rahatlama görevi üstlenir.

Patrick O'Neill kara mizahın, modern dünyanın saçmalığını, duyarsızlığını, çelişkisini ve zulmünü ifade etmek için kullanılan, grotesk ya da hastalıklı mizah anlamına geldiğini ileri sürer (1983, s. 146). O'Neill *The Comedy of Entropy: The Context of Black Humor* (1983) adlı çalışmasında kara mizahın başta satir, ironi, parodi, grotesk ve absürt olmak üzere beş temel bileşenden oluştuğundan bahseder. Ancak kara mizah bağlamında birbirinden ayrıştırılan bileşenler, aslında kendi aralarında birbirleriyle ilişki kurar. Örneğin parodi teorisyeni Linda Hutcheon'ın da belirttiği gibi parodi, ironi ve satir sıklıkla bir arada kullanıldığı için birbirleriyle karıştırılır (2000, s. 43). Hutcheon, bu üç komik türün birbiriyle etkileşim halinde olduğunu ileri sürer. Yazara göre kimi zaman ironi, parodi ve satirin söylemine katılan bir stratejiye dönüşebilir (2000, s. 31); biri diğerini içerebilir (2000, s. 34).

Bu bağlamda kara mizahın bileşenlerini ele aldığımızda, Ersümer'in de ileri sürdüğü gibi satirin, "kara mizahın eleştirel, alaycı, agresif ve isyankâr niteliğine" en çok katkıda bulunan bileşen olduğu söylenebilir (2015, s. 302). Cebeci'nin de altını çizdiği üzere, eleştiri ve komik unsur üzerine temellenen satir (2016, s. 185), belirli kişi ve değerlere saldıran; yoğun bir şekilde gülme duygusunu uyandıran eleştirel bir tür olarak karşımıza çıkar (Cebeci, 2016, s. 182). Yazara göre; güncel ve yerel olana yönelmesi, bir yandan abartılı ve grotesk bir üslup içerirken diğer yandan gerçekçi gözükmeye dikkat etmesi, okuyucuyu, dinleyiciyi ya da izleyiciyi şok etmesi ve genellikle komik olması satirin temel özellikleri olarak öne çıkar (Cebeci, 2016, s. 182). Frye'a göre ise satir iki ana bileşenden meydana gelir. Yazar bu bileşenleri; fantezi,

grotesk ve absürt üzerine kurulmuş mizah ve nükte ile saldırı nesnesi olarak açıklar (1990, s. 224).

Satir kuramcısı George A. Test ise satirin dört ana unsurdan oluştuğunu ifade eder. Yazara göre bunlardan ilkinin saldırganlık olduğu söylenebilir. Saldırganlık, rahatsızlık ve acı vermeyi ima etse de satirde sembolik bir biçim alır. Satirin saldırganlığı sözel, görsel, işitsel veya diğer estetik yollarla gerçekleşir (Test, 1991, s. 16). Test'e göre ikinci unsur olan oyun, toplumun budala ya da şeytani ögelerine saldıran ve saldırganlığı kontrol altına almaya çalışan bir silah olarak karşımıza çıkar. Oyun, satirin saldırganlığının sosyal olarak tasvip edilen bir şekilde gerçekleştirilmesini amaçlar (Test, 1991, s. 21-23). Yazar, üçüncü unsuru gülüş olarak nitelendirir. Fakat Test'e göre gülüş oldukça müphem bir tepkidir. Çünkü satirin bir limiti yoktur. Bu sebeple satirin uyandırdığı tepki, alayın, saldırganlığın, zaferin ya da korkunun ifadesi olabilir (Test, 1991, s. 25-26). Yazar son unsurun ise muhakeme olduğuna işaret eder. Bu doğrultuda, sanatsal bir ifade olarak satirin yansız olduğunu belirten yazar, onun kötü niyetle veya iyi bir amaç doğrultusunda kullanılabileceğini ifade eder (Test, 1991, s. 27-28).

Kara mizahın ikinci bileşeni O'Neill'dan hareketle ironi olarak ifade edilebilir. O'Neill'a göre ironi, "trajik" ve komik arasında bir köprü kurduğu için kara mizahın katalizörü işlevini görür (1983, s. 158). İroninin bir ucunda ironiyi yapan, diğer ucunda ise ironinin kurbanı bulunur. Cebeci'nin de belirttiği gibi ironide, ironiyi yapanın ve ironi kurbanının algısı bir arada sunulur. Ancak ikisinin algısı arasında bir uyumsuzluk halinin mevcut olduğu; bunun iletinin ironiyi yapan tarafından örtük, dolaylı, kinayeli bir şekilde karşı tarafa iletilmesinden kaynaklandığı ifade edilebilir. İleti açıktır ancak açık ifadenin zıttı ima edilir. İronide bir şeyler söyler gibi gözüküp başka şeyler kastedilir. Algısal farklılık sebebiyle ironide kurban, asıl kastedileni anlayamaz; olup bitenin ve yanlışlığının farkına varamaz (Cebeci, 2016, s. 195). Bir bakıma burada

kurbanın alaya alınan ve komik duruma düşen olduğu söylenebilir. Dolayısıyla ironinin, alay ve istihzayı belirli ölçüde içerdiği görülür. Ancak Vefa Taşdelen'in de belirttiği gibi ironi tam olarak, alay ve istihza anlamına gelmez. Çünkü ironi bir söylem biçimiyken alay ve istihza aşağılayıcı bir tutumu içerir (Taşdelen, 2007, s. 45).

Douglas Colin Muecke ise *The Compass of Irony* adlı çalışmasında ironiyi, ironinin mesajı gizlemesi açısından, açık ironi, örtülü ironi ve özel ironi olmak üzere üç sınıfa ayırarak inceler. Yazara göre bunlardan ilki olan açık ironi, ironi kurbanı tarafından iletinin gerçek anlamının bir kerede anlaşılması anlamına gelir (Muecke, 2020, s. 53). Muecke'ye göre açık ironide tonun, gerçek anlamla uyumlu olduğu görülür. Kapalı ironi açık ironinin tam tersi bir biçimde gerçek anlamın geç keşfedilmesine işaret eder. İleti örtülüdür dolayısıyla kendini uzun süre gizleyebilir (Muecke, 2020, s. 57). Son olarak özel ironi ise yazar tarafından ne kurban ne de başka biri tarafından algılanması amaçlanan ironi olarak ifade edilir (Muecke, 2020, s. 60).

Kara mizahın bir diğer bileşeni olan parodi ise bir metnin bütününün ya da bir kısmının alaya alınarak başka bir metinde yeniden yorumlanması anlamına gelmektedir. Cebeci'ye göre parodi, bir metnin temsil ettiği değerlerle kurulan diyalektik ilişki sonucunda ortaya çıkar. Buna göre; esas metin tez, bu metne karşı benimsenen eleştirel davranış antitez ve bu davranış sonucunda esas metnin biçimini bozmadan ona yeni özellikler atfederek ortaya konulan yeni metin ise sentez, başka bir ifadeyle parodidir (Cebeci, 2016, s. 78).

Gerard Gennett, *Palimpsests* adlı çalışmasında parodiyi "metinlerarasılık" (*transtextuality*) kavramını esas alarak inceler. Gennett'e göre parodi, "üst-metin" (*hypertext*) ve "alt-metin" (*hypo-text*) arasındaki ilişkiyi tarif eden bir tür olarak karşımıza çıkar. Alt-metin ele alınan orijinal metni ifade ederken üst-metin alt-metne göndermede bulunan yeni bir metne işaret eder. Üst-metinler parodi yoluyla alt-

metinlerden üretilmiş olur. Üst-metin ve alt metin arasındaki ilişki, parodinin "özdüşünümsel" (*self-reflexive*) niteliğini ifade eder. Çünkü üst-metnin varlığı alt-metne bağlı ve alt metinden ayrı düşünülemez. Dolayısıyla üst metin kendi bilincinin farkındadır. Okuyucu ya da izleyici de üst-metnin kendi kendine göndermede bulunduğunun ayrımında olur (Genette, 1997, s. 1-7).

Hutcheon, ise *A Theory of Parody* adlı çalışmasında parodinin satir ve ironiyle olan ilişkisine ve bu ikisinden ayrılan yönlerine değinir. Hutcheon'a göre satirin odağında ahlaki ve toplumsal konular bulunurken parodide böyle bir konu önceliğine rastlanmaz (2000, s. 16). Ayrıca yazar, satirin aksine parodinin her zaman eleştirel bir tavrı benimsemeyebileceğini ileri sürer. Kimi zaman parodi bir yapıya karşı hayranlığı ifade edebilir. Parodiyi hem satirden hem de ironiden ayıran en keskin niteliğin bu olduğu görülür. Ancak Hutcheon, aynı zamanda parodinin eleştirellikten uzak olduğunun düşünülmemesi gerektiği konusunda uyarıda bulunur. Çünkü parodinin de niyeti genellikle bir metni ya da sanat yapıtını hicvetmek olarak karşımıza çıkar (Hutcheon, 2000, s. 26). Bu bağlamda parodi, satirin retoriğine ihtiyaç duyar. Satirin ise parodinin taklit etme ve çarpıtma tekniklerini kullandığı görülür. Hutcheon parodi ve ironi arasında ise daha sıkı bir bağ olduğunu ileri sürer. Ona göre parodinin temelinde ironik tersine çevirme tekniği bulunur. İronik tersine çevirme yoluyla metin ya da ileti tersi bir anlamda parodi eserinde ortaya çıkar (Hutcheon, 2000, s. 30).

Kara mizahın bir diğer bileşeni olan grotesk ise duygusal ve irrasyonel kimliğiyle, entelektüel ve rasyonel olan satir, ironi ve parodiden ayrılır. Absürt duygunun uyandırdığı anlamsızlık, mantıksızlık, boşluk ve değer yitimi kara mizaha kaynaklık eder (O'Neill, 1983, s. 158,160).

Grotesk, komikle korkuncu bir araya getiren uyumsuz bir biçim ya da estetik tarz olarak tanımlanabilir. Grotesk stilde, mantık kuralları ve usun yasaları ihlal edilip;

saçma, uyumsuz, kaotik, gerçeklikten uzak ve abartılı imgeler üretilir (Ersümer, 2015, s. 305). Grotesk tanıdık iki nesneyi ya da nesnenin bir biçimini fantezi düzeyinde bozarak hem gülünçlük hem korkunçluk hem de tekinsizlik yaratır.

Bu bağlamda groteskin farklı kuramcılar tarafından çeşitli şekillerde değerlendirildiği söylenebilir. Örneğin Wolfgang Kayser, groteske varoluşçu bir perspektiften yaklaşır ve onu absürt dünya bağlamında açıklamaya çalışır. Kayser groteski, mükemmel ve koruyucu bir doğal düzene olan inancın zayıflaması veya yok edilmesi sonucunda açığa çıkan yabancılaşmanın sanatsal ifadesi olarak tanımlar (aktaran, O'Neill, 1983, s. 158). Kayser'in grotesk tanımında komedinin işlevinin en aza indirgendiği ve komik olanın yerini korkutucu olanın aldığı görülür (aktaran, Cebeci, 2016, s. 197). Grotesk'in gülünç yanı ise acı ve alaycılıkla ilişkili olarak değerlendirilir.

Mikhail Bakhtin ise groteski Orta Çağ gülmesiyle ilişkilendirir. Orta Çağ gülmesi, Orta Çağın hoşgörüsüz, korku dolu, baskıcı ciddiyetine karşı karnaval ritüelleri ve gösterileriyle açığa çıkar. Orta Çağ gülmesi, Orta Çağ ciddiyetiyle aynı nesneye yönelerek "resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini" kurar (Bakhtin, 2001, s. 108). Bu bağlamda Bakhtin'e göre özgürlükle ayrılmaz ilişkisi olan Orta Çağ gülmesi bir direniş alanı yaratır. Bu gülmenin temel öğesi insanların korkuyu yendiklerine dair bir bilince varması olarak karşımıza çıkar. Mağlup edilen korku duygusu komik, grotesk imgelerle dışavurulur. Bakhtin bu imgelerde "gülünç ve ürkütücü biçimlerde korkunun mağlubiyetini, tersyüz edilmiş güç ve şiddet simgelerini, neşeyle parçalanmış bedenlerin ve ölümün komik görüntülerini" teşhis eder (2001, s. 111). Bu bağlamda korkutucu olanın grotesk hale geldiği görülür.

Bu bağlamda Ersümer'in de ileri sürdüğü gibi kara mizahın bir bileşeni olan groteskin, kara mizahla benzer özelliklere sahip olduğu ifade edilebilir. Hem kara mizah

hem de grotesk, gülme, eğlenme ya da ürkütüp rahatsız etme gibi farklı etkiler yaratır. Grotesk ürkütücü olanı gülünçleştirip, komik olanı korkunç hale getirebilir. Kara mizah da korkutucu olanı gülünçleştirebilir (Ersümer, 2015, s. 305). Sonuç olarak kara mizahın hiciv, eleştiri, taklit ve abartı yoluyla iktidar tarafından yaratılan gerçeklikleri ters yüz ederek sorguladığı; bahsedilen bileşenler bağlamında Hakan Savaş'ın da ileri sürdüğü gibi "eleştirel bir gülüş" (2001, s. 109), anlamına geldiği söylenebilir. Kara mizahın bu özelliği ise kara komedinin kaynaklarından birini oluşturur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: KOMEDİ SİNEMASI VE KARA KOMEDİ

3.1. Sinemada Komedi Filmleri

2000 sonrası Türk sinemasındaki kara komedi filmlerini ele alırken başvurulacak bir başka kuramsal kavrayış komedi türüne yönelik yaklaşımlardır. Bu doğrultuda çalışmada ilk olarak komedi filmlerinin anlatısal ve biçimsel unsurlarına ilişkin genel bir bakış oluşturmaya çalışılacak, daha sonra ise komedi türleri arasında öne çıkan ve kara mizahtan beslenen kara komedi değerlendirilecektir. Bölümün sonunda ise kara komedi ve absürdün nasıl ilişkilendirilebileceği ve kara komedi – absürt arasındaki ortaklıklar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Komedinin, sinema tarihinin en erken dönemlerinden beri üretilen ve izleyici tarafından en çok talep edilen film türlerinden biri olduğu ve hala da olmaya devam ettiği söylenebilir. Bowser, 1908'den önce üretilen filmlerin yüzde yetmişinin güldürü filmi olduğuna dikkat çeker (1990, s. 179). Bu doğrultuda talebin ve üretimin bu kadar çok olması ise türün uylaşımları ve seslendiği kitleyle açıklanabilir. Frank Krutnik ve Steve Neale, komedi türünün iki temel uylaşım içerdiğini ifade eder. Bunlar; gülmeyi meydana getirmek ve mutlu sona sahip olmak şeklinde tanımlanır (2001, s. 2).

Bu bağlamda çeşitli yazarların komedi sinemasına ilişkin farklı görüşler ileri sürdüğü söylenebilir. Örneğin, Gürbilek komedinin özgürleştirici tarafına işaret eden ve komediyi olumlu bir çerçevede değerlendiren yazarlardan biri olarak öne çıkar. Yazar, "Komedinin o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan, insanda korku uyandıran büyülü nesneyi sıradanlaştırmak, büyüyü bozmak, baskı ve korku kaynağı olan resmi düzeni askıya almak, geçici bir özgürlük alanı yaratmak" gibi anlamlara karşılık geldiğini ifade eder (Gürbilek, 1995, s. 24). Endişe duyulan şeye gülmek güleni rahatlatır. Komedi filmlerinin arındırma işlevi seyirciyi her dönem kendisine çeker.

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer ise yukarıda dikkat çekilen olumlu etkinin aksine filmlerdeki güldürü unsurunun ilk etapta görünmeyen, olumsuz tarafına değinir. Yazarlar güldürüyle ilgili şu saptamada bulunur: "Fun (komiklik) şifalı sudur. Eğlence endüstrisi onun sürekli reçetesini yazar. Güldürmek insanları mutlu olduklarına inandıran bir aldatma aracıdır. Mutluluk anlarına yabancıdır gülmek" (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 188).

Komedi filmlerine yönelik bir diğer olumsuz yaklaşım ise onun düşük nitelikli bir alt sınıf eğlencesi olmasıyla gerekçelendirilir. Bu kapsamda Aristoteles'in tragedyanın ortalamanın üstündekini temsil ederken, komedyanın ortalamanın altındaki insanları temsil ettiği biçimindeki tespitinin komedinin değer görmemesinde etkili olduğu söylenebilir (1987, s. 14). Nilgün Abisel de sinemanın erken döneminde komedi filmlerinin ciddiye alınmamasının nedenlerinden birini, sinemayı küçümseyenlerin ilgisizliği ve filmlerin daha çok alt tabakaya seslenmesiyle açıklar (2014, s. 91). Oğuz Makal da Charlie Chaplin'e referansla mizahın en çok ona gereksinim duyan alt sınıfa ait olduğunu belirterek, komedi sineması ve alt sınıflar arasındaki etkileşime dikkat çeker (2017, s. 13).

Komedi sineması durum anlatıları olarak tarif edebileceğimiz fiziksel eylemlere dayanan şakalarla ve kimi zaman sinematografik illüzyonların sebep olduğu komik durumlarla şekillenmeye başlar. Ancak sinemadaki teknik gelişmelere paralel olarak bu öğelerle diğer film türlerinde de karşılaşılır. Bu sebeple komedi türünü tanımlayabilmek için elzem olanın, güldürü öğelerinin bütüncül bir anlatı yapısına dahil olması olduğu söylenebilir. Mast, anlatı modellerini komedi düzlemine oturtur ve komedi filmlerinde sekiz anlatım kalıbının karşımıza çıktığını belirtir. Bunlardan ilki, mutlu bir beraberliğe ulaşmak için karşılaşılan engelleri aşmaya çalışan birbirine aşık bir kadın ve bir erkeğe yaslanan hikayelerdir. "Erkek kızla tanışır" formülüne dayanan öyküler sinemasal temsillerde "kız erkekle tanışır" formülüne de dönüşebilir. Mast, bu yapıdaki filmlerin

birçok sürprizi ve beklenmeyen gelişmeyi barındırdığını belirtir (1973, s. 4). İkinci komedi yapısı ise anlatının, bir filmin veya bir film türünün parodisi olmasıdır. Komedi olması zorunlu olmayan bir film veya bir film türünün ikonografileri parodileştirilerek komedi türüne taşınır. Parodileşen filmin türsel özellikleri yıkıma uğrar ve yerine türün ahlaki düzleminde izin verilmeyecek imajlar üretilir. Parodi yapısında her zaman tüm film değişime uğramaz, sadece tür klişeleri de konu edinilebilir. Saçmaya indirgenen öyküler komediyle ilgili üçüncü yapıyı oluşturur. *Reductio ad Absurdum* (saçmaya indirgeme veya olmayana ergi) mantık disiplininde; "bir düşüncenin aksinin yanlış olduğunun gösterilmesi suretiyle doğruluğunun ortaya konması" olarak tanımlanır (Bolay, 1990, s. 1). Önermenin aksinin yanlışlığı mantıksal argümanlardan ziyade safsatalarla çürütülmeye çalışılır. Komedi yapısında ise; bayağı, basit bir insan hatası veya sosyal sorun en baştan abartılıp kaosa ve absürdün alanına indirgenir (Mast, 1973, s. 6). Absürdün alanına indirgenen öykü yapısında basit sorunlar devasa boyutlara ulaşır, akla mantığa aykırı durumlar olay örgüsü içinde kendini tekrar eder. Bu yapı içinde gülünçlük insan tavırlarında ve sosyal davranışlarda ortaya çıkar (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 37). Dördüncü komedi yapısı farklı sosyal grupların ve sınıfların içinde yer alma deneyimi ile ilişki kurar. Kendi sosyal grubundan çıkıp başka bir sosyal grup içerisinde kendini kabul ettirmeye çalışan bireyin güç durumlarla karşılaşması ve bireyin dahil olmaya çalıştığı sosyal grubun davranışları karşısındaki çaresizliği gülünçlüğe sebep olur. Farklı sınıfların temsilcisi olduğu değerlerin çarpışması komediyi ortaya çıkartır. Beşinci komedi yapısının merkezinde dünyayı ve toplumu alt tabakadan yukarıya doğru yönelmiş bir bakış açısıyla gören pikaresk karakterler yer alır (Aytaç, 1999, s. 237). Filmin eylemsel yapısı pikaresk karakterin aksiyonunu takip eder (Mast, 1973, s. 7). Pikaresk karakterin mücadelesinin gücü elinde bulunduran varsıl sınıfa karşı olduğu görülür. Zayıflıkları ve alışılmışın dışındaki görünüşüyle dikkat çeken kahramanın en büyük silahının ise zekâsı ve talihi olduğu vurgulanır. Altıncı

komedi yapısı, kaba güldürü olarak karşımıza çıkar. Aynı konu etrafında çeşitli şakalar ve skeçler üretilir. Filmin bitmek bilmeyen ritmik hareketi ve oyuncunun ortaya çıkışı şakalar ve skeçler arasında birlik sağlayarak bu modeli düz bir gösteri olmaktan kurtarır (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 38). Yedinci komedi yapısında, ana karakter ya kendi isteğiyle ya da zorunluluk sonucunda güç bir görevi halletme zorunluluğuyla karşı karşıya kalır. Macera ve aksiyon türünde daha fazla karşılaşılan bu olay örgüsünü komik kılanın karakterin kendi hayatını ilgilendiren tehlikeli durum karşısındaki güçsüzlüğü ve çaresizliği olduğu görülür. Sekizinci ve son komedi yapısında ise, hayatının gidişatının yanlış olduğunu keşfeden karakterin yaşadığı radikal değişim, konu alınır. Keşfedilen durum, keşfeden kişi ve keşfedilen şeyin sonuçları filmin komik iklimini meydana getirir (Mast, 1973, s. 8)

Sinemada komik olan, anlatı yapısının yanı sıra görsel ve işitsel öğelerle de görünür kılınır. Özellikle erken dönem komedi sinemasında görüntünün hareket nitelikleri komedi üretiminde belirleyici olur. Hareket, belirli sahnelerde yavaşlar veya hızlanır böylece filmin kendi zaman akışı düzlemi ile uyumsuz hale gelen yerde komik durum ortaya çıkar (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 29). Yine görüntü hareketinin hızının belirleyiciliği dışında kurgu aracılığıyla da hareket komik kılınabilir. Kurgu numaralarıyla komik efektler üretmek erken dönem komedi sinemasının başat özelliğidir (King, 2002, s. 43). Üst üste pozlamalar, hızlı kesmeler ve ani mekân sıçramaları yaygın olarak kullanılan kurgu tekniklerindendir. Sinemada sesin kullanılmaya başlamasıyla birlikte ise sesin anlatısal ve anlatısal-olmayan formu komedi işlevi görür. Yanlış anlaşılmalara ve esprilere sebep olan diyaloglar komik durumlar üretir. Ses ve müzik abartılı ve uyumsuz bir biçimde kullanılır. Eylemlerin ve nesnelerin sesinin olduğundan daha şiddetli olduğu görülür. Görüntü ve ses arasındaki zıtlık arttıkça güldürü dozajı da yükselir. Örneğin kimi zaman cüsseli karakterler

çocuksu veya tiz sese sahip olurlarken kimi zaman da minyon karakterler oldukça güçlü ve kalın sesler çıkartırlar (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 31).

Makal, sinemanın erken güldürülerinde mizahın, insanı güç duruma düşüren tehlikeli eylemleri temel aldığından bahseder (2017, s. 26). Sakarlıkların ön planda olduğu, itişip kakışmalar, ölümden ya da kazadan son anda kurtulma gibi fiziksel eylemlere dayanan bu tehlikeli anlar komedinin usta isimleri Charlie Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton'ın yer aldığı filmlerde çokça karşılaşılan durumlar olur.

Bu noktada sorgulanması gereken tehlikeli olanın neden komik olarak algılandığı veya bu eylemleri komik yapanın ne olduğu biçiminde karşımıza çıkar. Bu bağlamda Geoff King, komedi filmlerinin sağladığı yabancılaştırıcı etki üzerinde durur ve komedi filmlerinin, gerçekliğin gidişatına ilişkin baskın beklentileri bozduğunu ve çoğu zaman yıkıcı bir nitelik barındırdığını gözlemler. Komedi, filmlerde işleri karıştırır, normal davranışları ve gelenekleri baltalar (King, 2002, s. 19). Ancak filmin gerçekliği ne kadar çarpıtılmış ve absürt olursa olsun seyirci, karakterlerin zayıflıklarının yarı yarıya farkında olur (King, 2002, s. 10). Bu bağlamda zayıflıkların farkında olmanın ise tehlikeli anların gerilimlerini hafifletip onu bir şok dalgası olmaktan kurtardığı söylenebilir. Tehlike beklenilen bir şakaya dönüşür. Komedi filmleri seyircinin gerçeklikten uzak fantastik bir dünyaya katılımına olanak sağlar.

Veysel Atayman ve Tuncer Çetinkaya da komedi filmlerinin yabancılaştırma işlevine dikkat çeker. Mevzubahis olan hakiki gerçeklik değil, filmin gerçekliğidir. Filmin gerçekliği, hakiki gerçekliği kendi yasaları, mekanizmaları ve ahlak kuralları çerçevesinde olabildiğince çarpıtır. "Komedi filmi, hayalimsi bir ortama taşıyıp alabildiğine değişime uğramış gerçekliği çarpıttığı için gerçekliği yadırgatma, seyirciyi ona yabancılaştırma işlevi görür" (Atayman & Çetinkaya, 2016, s. 29). Komik olan bu

yabancılaştırıcı işlevde yatar. Tehlike, seyirciye endişeli bir durumdan ziyade yabancılaştırıcı etki sayesinde komik olarak gelecektir.

Bu bölümde komedi türüne dair genel bir değerlendirme yapılmış olup, komedinin anlatısal ve biçimsel özellikleri ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde ise çalışmanın temel amacı olan kara komedi ve absürt arasındaki ilişkiyi tartışabilmek ve çalışmanın örneklemini oluşturan kara komedilere dair bir çerçeve oluşturabilmek açısından, kara mizahtan beslendiği vurgulanan kara komedi türüne değinilecektir. Bölümde öncelikle kara komedinin özelliklerinden bahsedilecek; daha sonra ise kara komedilerde karşımıza çıkan temel temalara yer verilecektir.

3.2. Kara Komedi

Kara komedi, komedi türünün bir alt türü olarak kabul edilebileceği gibi komedi türünden bağımsız bir tür olarak da nitelendirilebilir. Çünkü kara komedi, komedi türünün nihai dönüşümüne işaret eder. Komedi türü ağırlıklı olarak 20. yüzyılın ortasına kadar Amerikan sinemasında *slapstick* komedi[10], *screwball* komedi[11] ve popülist komedi[12] gibi alt türlerle temsil olanağı bulmuştur. Ayrıca bu türlerin sadece Amerikan sinemasıyla sınırlı kalmadığı; birçok ulusal sinema tarafından da benimsendiği söylenebilir. Özellikle Charlie Chaplin gibi bir figürün evrenselliği her ulusta kendi Chaplin'ini yaratma misyonunu doğurur. Komedinin bu alt türleri güldürme ve eğlendirme gibi amaçlara hizmet eder. Oysa kara komedi rahatsız etmeyi, rahatsız

[10] Kökeni İtalyan halk tiyatrosu *commedia dell'Arte'*ye dayanan, hareketin ve görselliğin ön planda olduğu; Max Linder, Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd'un öncülüğünde gelişen kaba güldürü türüdür (Abisel, Sessiz Sinema, 2014, s. 91).

[11] Bir kadın ve erkek anlatısına dayanan *screwball* komedi türünde "erkek kadınla tanışır" formülü ters yüz edilir. Bir kadın ve erkek yapısındaki alışılagelmiş çekici, çapkın erkek figürü izole bir anti kahramana dönüşür. Gehring, komik anti kahramanın beş temel unsur tarafından karakterize edildiğini açıklar. Bunlar; anti kahramanın avare hayatı, çocuksu saflığı, şehirdeki yaşamı, apolitik doğası ve hayal kırıklıkları olarak ifade edilir (Gehring, 1988, s. 105).

[12] Popülist komedi türü Amerikan taşra mizahıyla ilişkilidir. Bu komedi türü, sıradan insanın güçlü olan karşısındaki erdemini ortaya koyar. Popülist komedinin kahramanları beş temel unsur tarafından karakterize edilir. Sıradan insanın her işi yapabilme becerisi, geçmiş deneyimler ve sağduyu sayesinde her işin üstesinden gelme yeteneği, halktan biri olması, kırsal alanda ikamet etmesi ve küçük kasabaların faydasını gözeten demokratik yanlılık bu unsurları oluşturur (Gehring, 1988, s. 126-127-128).

ederek güldürmeyi hedeflemektedir. Komedi filmlerindeki iyimser atmosfer ve mutlu sonlar, kara komedide yerini teröre ve belirsiz sonlara bırakır. Komedi seyirciyi gerçekliğin trajedisinden uzaklaştırırken, kara komedi gerçeklikle yüzleştirir.

Chamberlain ve Pogel, kara komedinin ana akım komediden daha farklı kurallar dizisi kullanarak işlediğini belirtir. Chamberlain ve Pogel'a göre kara komedi, komedinin iletildiği ortam bile olsa, tüm mantıksal yapıların nihai korkutucu veya dehşet verici bir şekilde yıkılmasını içerir. Kara komedi, en iyi haliyle seyirciye sığınak sağlamaz; kaotik dünyanın gözlemlenebileceği hiçbir güvenli adaya izin vermez. Kara komedi, seyircinin estetik teselli ya da anlam arayabileceği bir araç olarak karşımıza çıkmaz (Chamberlain & Pogel, 1985, s. 187).

Wes Gehring ise *American Dark Comedy* isimli eserinde kara komediyi toplumun en kutsal saydığı konulara karşı saldırı yönelten komik laubalilik türü olarak tanımlar. Kara komedide şok ve güldürünün ön planda olduğunu ileri süren Gehring'e göre modern yaşamın saçmalıklarını yansıtan bu tür, seyirciyi tiksinme ve gülme tepkisi arasında bırakır. Ersümer de benzer bir noktaya değinir ve kara komedi filmlerinin izleyiciye, dehşete kapılmak ya da gülmek arasında bir duygu ikilemi yaşattığını söyler. İzleyici bu duygular arasında kaldığı için rahatsız olmaktadır (Ersümer, 2015, s. 313). Bu bağlamda kara komedinin çelişkili doğası kimi zaman türün "sick comedy" (hastalıklı komedi), "anti-comedy" (komedi karşıtı) ve "comedy of terrors" (terör komedisi) olarak adlandırılmasına neden olur (Gehring, 1996, s. 1-2).

Sinemada kara komedi türünün ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinmese de Wes Gehring, türün 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasında ağırlık kazandığını belirtir (1996, s. 1). Sinemanın, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geçirdiği politik evrim bu türün hem Amerika'da hem de diğer ulusal sinemalarda kendini göstermesine olanak sağlamıştır. Hollywood stüdyo yapımcılığının bağımsız yapımcılığa dönüşümünün

etkisiyle 1950'lerde bağımsız yönetmenler Amerikan sinemasında film çekme imkanına kavuşur. Bağımsız yönetmenler Avrupa sanat sinemasıyla tanışıp, özümserler. *Auteur* kuramının da etkisiyle yönetmenler klasik anlatı sinemasının kurallarını ihlal eden yaratıcı yaklaşımlar benimserler. Komedi türü de Amerikan sinemasında yaşanan bu değişim dalgasına kapılıp keskin bir dönüşüm yaşar (Gomery, 2008, s. 512).

Bu doğrultuda Dixon'a göre kara komedi 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasında ana akım bir tür haline gelir (2015, s. 20). Bu dönemde sadece sinemada değil, diğer popüler kültür ürünlerinde de kara komediye kaynaklık eden kara mizah hâkim kültürün önemli bir parçası olur. Kara mizahın/komedinin kitleler tarafından benimsenmesinde, İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Vietnam Savaşı ve John F. Kennedy'nin suikast sonucu öldürülmesi gibi politik olaylar etkisinde açığa çıkan absürt duygu belirleyici olur. Dixon, her türlü sansür kısıtlamalarından arındırılmış olan kara komedinin seyircide karşılık bulduğunu açıklar. Çünkü tür, seyirciye en ciddi konuların, ahlaki ve toplumsal değerlerin sorgulanması için bir zemin hazırlar. Savaş, ölüm, çalışma hayatı, cinsellik, aile, ulusal politika ve din gibi konulara -bir bakıma toplumsal düzene- saygısızca yaklaşan tür, türü tüketmeye istekli bir seyirci kitlesi yaratır (Dixon, 2015, s. 2).

Kara komedi türünün özünü kara mizah oluşturur. Dolayısıyla kara komedi türü, kara mizahın bileşenlerinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda kara mizahın önemli bileşenleri arasında yer alan satir ve ironi kara komedinin merkezinde bulunur. Örneğin *Le Charme discret de la bourgeoisie* (*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*, Luis Buñuel, 1972) filminde, bir grup üst sınıf bireyin bir türlü beraber yemek yiyememe davranışı üzerinden burjuvazi hicvedilir. Kara komedi filmlerinde ironinin de açık bir şekilde temsil edildiği söylenebilir. *National Lampoo's Animal House* (*Çılgınlar Okulu*, John Landis, 1978) filmi bu açıdan önemli bir örnek işlevi görür. Filmde senatörlerin aslında

sosyal zekâsı geri, kaba davranışlarda bulunan, toplumla uyumsuz kişiler oldukları, Bluto karakteri üzerinden ironik bir dille edilir.

Kara mizahın bir diğer unsuru olan grotesk ise kara komedide Bakhtin'in grotesk beden tasarısına denk düşer. Bakhtin'e göre grotesk beden tamamlanmamış; sürekli bir oluş halinde olan, büyüyen ve kendi sınırlarını ihlal eden bedendir. Grotesk beden, dünyadan ayrı düşünülemez; dünyayla bir alışveriş ilişkisi içindedir. Beden ve dış dünya arasındaki sınırlar, ağız, tenasül uzuvlar, göbek, burun, anüs gibi delikler ve uzuvlar yoluyla aşılır. Bu organlar aynı zamanda sürekli bir büyüme halinde olan bedenin ifşaatında bulunur. Yeme içme, dışkılama, üreme, hamilelik, doğum ve ölüm sırasında beden sınırlarını aşar. Bakhtin üremenin, grotesk beden imgesinin en temel eğilimlerinden biri olduğunu söyler. Bakhtin'in buradaki organ vurgusu penis ve vajinadır. Üreme, dölleyen ve gebe kalan iki bedenin tek bir bedendeki birleşimidir. Dolayısıyla bir beden, her zaman yeni bir bedeni içinde barındıran sınırsız bir birime dönüşür (Bakhtin, 2005, s. 56-57-58).

Bakhtin bedenin grotesk temsilinin konuşma tarzı aracılığıyla da karşımıza çıktığını ifade eder. Küfürler ve alaylar doğuran, doğurtan, yiyen, içen, dışkılayan ve gaz çıkartan bedene göndermede bulunurlar. Ayrıca Bakhtin küfür ve alayın ima ettiği girinti ve çıkıntıların neredeyse bütün dillerde birden fazla eş anlamlı sözcüğe sahip olduğunu ancak el, kol, bacak gibi organların daha az eş anlamlı sözcükle ifade edildiğini ve küfre ya da alaya maruz kalmadığını belirtir (Bakhtin, 2005, s. 349). *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) filminde askerlerin eğitimleri esnasında bir elle tüfek tutup diğer elle kendi penislerini kavrayarak "Bu benim tüfeğim, bu benim silahım; bu çatışma için, bu eğlence"[13] diye marş söylemesi, bu konuşma tarzına benzetilebilir. Bu sahnede hem tüfek cinsel organı ima eder hem de penis silaha benzetilir.

[13] This is my rifle , this is my gun; this is for fighting, this is for fun.

Kara komedinin en aşırı grotesk örneğinin ise John Waters'ın *Pink Flamingos* (1972) filmi olduğu söylenebilir. En iğrenç insan olma mücadelesinin konu edildiği filmde tiksinçlik, grotesk beden imgeleriyle vurgulanır. Yol ortasında boşaltım yapan vücudu temizleme, penise bağlanmış kocaman sosis, bedenin doğurganlığı, sapkın cinsel fanteziler, mastürbasyon, dölleme, köpek dışkısını yeme gibi grotesk bedene göndermede bulunan birden fazla imge filmin iğrençlik şiddetine katkıda bulunur.

Pink Flamingos kadar sınırları zorlamasa da *La Grande Bouffe* (*Büyük Tıkanma*, Marco Ferreri, 1973) filmi de grotesk kara komedi türünün önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Filmde yemek yemek ve cinsellik gibi iki dürtünün bir arada sunulduğu görülür. Yemeğin kontrolsüz tüketimi bedeni hem şişirir hem de bedenin yok oluşuna sebep olur (Kanık, 2018, s. 153). Filmdeki temel grotesk vurgunun ağız olduğu görülür. Filmdeki ağız imgesi Bakhtin'in "dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan" (2005, s. 347) ağız tasviriyle benzeşir. Bedenin şişkinliği ve doluluğu gaz çıkarma, dışkılama gibi bedensel işlevlerle belirtilir.

Satir, ironi, grotesk kara komedinin belirleyici unsurlarıyken, kara mizahın bir diğer bileşeni olan parodi, sinemada bir tür olarak tezahür eder. Gehring, *Parody As a Film Genre* adlı çalışmasında türün, sinemanın başlangıcından beri Amerikan komedisinin ana damar parçalarından biri olduğunu söyler (1999, s. 2). Gehring'in türe ilişkin temel saptamalarından hareketle; parodi türünün dört özelliğinin kara komedi filmlerinde de karşımıza çıkabileceği ifade edilebilir. Bunlardan ilki, parodisi yapılan özgün esere aşina olunmadan bile parodi filmin her koşulda komik olmasıdır ki eğer orijinal film ya da tür bilinirse parodi film daha da eğlenceli bir hale gelir (Gehring, 1999, s. 2). İkinci özellik parodi filmlerinin eleştirel-yaratıcı yönüdür. Bir sanatçı parodi bir eser üretirken ele aldığı türü veya filmi iyi tanımalıdır. Böylece kendi üretimi düşük bir sanat formu olarak değil, dikkat çekici nitelikte bulunulacaktır. Bu özellik parodi türünün komik olduğu kadar eleştirel tarafının da altını çizer (Gehring, 1999, s. 3-4).

Parodi ve satirin karıştırılmaması uyarısı türün üçüncü özelliğidir (Gehring, 1999, s. 5). King'in de ileri sürdüğü gibi satir sosyal veya politik normları hedefe alırken parodi daha çok resmi veya estetik olmakla ilgilenir (King, 2002, s. 107).

Son özellik ise parodi türünün öz bilince sahip olmasıyla alakalıdır (Gehring, 1999, s. 16). Filmin tüm bileşenleri bir kurmacanın içinde olduklarının farkındadır. Bu özellik filmin kendi üzerine düşünmesini sağladığı gibi yabancılaştırıcı bir etkiye de sahip olduğunu göstermektedir (Gehring, 1999, s. 5). Bu anlamda en ironik örneklerden birisine, Mel Brooks'un *Blazing Saddles* (1974) filminde rastlanılır. Filmin sonunda bir western kasabasında kavga eden kovboylar stüdyonun ötesine geçer ve bir müzikal filmin çekimine dahil olurlar. Kovboylar arası çekişme western oyuncuları ve müzikal oyuncularına dönerek yön değiştirir. Bir kovboy oyuncusu filmin yönetmenini kastederek "Canın cehenneme. Ben Mel Brooks için çalışıyorum"[14] der, bu sayede filmin mekanizmaları görünür kılınır. Kavga sahnesi filmin bağlamından tamamen kopuktur. Dolayısıyla öykü, filmdeki gücünü kaybetmiştir.

Yukarıda yer verilen unsurlar, daha önce de belirtildiği gibi parodinin kara komedi bağlamında ele alınabilecek özeliklerini oluşturmaktadır. Bu bağlamda kara mizah bölümünde de bahsedildiği gibi parodinin kimi zaman bir övgü niteliğinde olduğu ve dolayısıyla her parodi filmin kara komediyle ilişkilendirilemeyeceği söylenebilir. Parodi türü, eleştiriye, hicve ve ironiye yer verdiği ölçüde kara komedi açısından değerlendirilir. Gehring'in de belirttiği gibi, kara komedinin anti kahramanlarıyla, absürt ve yıkıcı bir nitelik taşıyan ölüm temasına yer vermesiyle ve sosyal değer ve normları hedef almasıyla hicve yakın olduğu söylenebilir (Gehring, 1996, s. 2). Bu doğrultuda Gehring'den hareketle kara komedide üç ana temanın öne çıktığı görülebilir. Bunlar: canavar olarak insan, dünyanın absürtlüğü ve ölümün her yerdeliğidir.

[14] Piss on you, i'm working for Mel Brooks.

3.2.1. Canavar Olarak İnsan

Kara komedi türünde insanın canavarlığı teması anti-kahramana ilişkin bir sorun olarak karşımıza çıkar. Ersümer'e göre kara komedi filmlerinde anti kahraman, kurban ve canavar olmak üzere iki farklı biçimde temsil edilir. Kurbanlaşan anti-kahraman, kaotik sistemlerin altında ezilen, güçten yoksun, krizle karşı karşıya kalan karakterlere işaret eder. Bu karakterlerde edilgenlik, etkisizlik ve beceriksizlik gibi olumsuz nitelikler ön plandadır (Ersümer, 2015, s. 312-313).

Canavarlaşan anti kahraman ise insani değerlerin altını oyan davranışlarda bulunur. Modern hayatın aşırılıkları anti-kahramanın kişisel çıkarlar ve hayvani dürtülerle kuşatılmasına sebep olur. Gehring, canavarlaşan insanın dürtülerini şiddet ve cinsellik düzleminde ele alır (1996, s. 29).

Anti-kahramanın canavar olarak yorumlanan özellikleri tıpkı Camus'nün absürt formülünde olduğu gibi insan ve dünya arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Canavar insan, ahlaki sorgulamalardan sıyrılıp şiddeti yüceltir ve onu meşrulaştırır. Bu bağlamda canavarlığın sınırını çizmek zorlaşır (Gehring, 1996, s. 27).

Ayrıca kara komedi filmlerinde canavar figürlerinin cazibeyle sunulduğu söylenebilir. Kötücül eylemleri ahlaki düzeyde kınanmaz. Kişilere ve kurumlara karşı canavarlaşmaları anti kahramanın etkileyiciliğini artırır. Örneğin başından sonuna kadar şiddet güzellemesi niteliğinde olan *Natural Born Killers* (*Katil Doğanlar,* Oliver Stone, 1994) filminde kadın karakter Mallory'nin aile kurumu karşısında canavarlaştığı görülür. Mallory, annesini ve tacizci babasını öldürerek bağımsızlığını kazanır. Mickey ve Mallory'nin isyanı muhafazakâr Amerikan toplumunu tehdit eder. Medya, Amerikan güvenliğinin geçirgenliğini gözler önüne seren bu iki karakterin cinayetlerini yüceltir, onları star haline getirir. Böylece halk Mickey ve Mallory'e karşı hayranlık duymaya

başlar. Hatta bir haber sunucusu, çiftten fazlasıyla etkilenir ve onların hapishaneden kaçmalarına yardım eder (Gehring, 1996, s. 28).

Ayrıca bu tür filmlerde canavarlaşma tezat bir kuruma veya kişiye gerek duymayabilir. Örneğin *Gisaengchung* (*Parazit*, Bong Joon Ho, 2019) filminde canavarlaşma ironik olarak karşıt bir nesneye değil aynı tabakada bulunan rakibe karşı ortaya çıkar. Alt sınıfın üst sınıfa karşı olan nefreti bu filmde alt sınıfın yine alt sınıf karşısında bir mücadeleye girişmesine neden olur.

Yine kara komedide şiddetin türün kötücül doğasını temsil ettiği; cinselliğin ise mizahi bir unsur olarak kullanıldığı görülür. Karşı konulamayan cinsel arzu anti-kahramanı talihsiz olaylara sürükler. Ancak cinsellik sadece anti kahramanla ilişkili olarak ele alınmaz. Aynı zamanda filmdeki kaosun sebebi olarak sunulur. Bu bağlamda örneğin, *After Hours* (*Geç Saatler*, Martin Scorsese, 1985) ve *Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988) filmleri cinsel arzusuna yenik düşüp trajik olaylarla karşılaşan karakterlerle dikkat çeker. Ummadıkları bir gece geçiren bu karakterlerin cinsel arzularının tatmin edilmemesi kaotik olayların yaşanmasıyla sonuçlanır.

Bu tür filmlerde insanın mantıklı hareket etmesinin gerekli olduğu ciddi durumlarda, cinsel arzularına yenik düşmesi felaketlere yol açar. Örneğin, *M*A*S*H* (*Cephede Eğlence*, Robert Altman, 1970) filminde mütedeyyin Binbaşı Frank Burns, kendisine ateşli dudaklar lakabı takılan iş arkadaşı Margaret O'Houlihan'ın cinsel cazibesine yenik düşer. İkisi arasındaki gizli ilişki tüm alayın eğlencesi olur. Cinsel arzularına yenik düşen Binbaşı, iş arkadaşıyla olan cinsel aktivitesinin ifşalanması sonucunda ahlaksızlığının bedelini görevden atılmakla öder. Dolayısıyla bu tip filmlerde cinsel dürtüler karşısındaki zayıflığın insanın acizliğini ortaya çıkardığı söylenebilir. En tehlikeli zamanlarda ve ciddi olunması gereken durumlarda cinsel

dürtülerine karşı koyamayan insanın yüce ideallerine önem atfetmek güçleşir (Gehring, 1996, s. 29).

3.2.2. Dünyanın Absürtlüğü

Gehring'e göre kara komedinin özelliklerinden biri de türün absürt dünyasıdır. Bu tip filmlerde absürt dünyanın, düzensiz evrenin kaosu ve ölümlü insanın kusurları olmak üzere iki şekilde sunulduğu görülür. (Gehring, 1996, s. 36). Gehring'e göre herhangi bir neden-sonuç ilkesine dayanmayan, rastgeleliğin mevcut olduğu dünyada kaos ezeli bir yapı barındırır. Düzensiz dünyada her türlü akla mantığa sığmayan olay vuku bulabilir. Bu olaylar karşısında gösterilen tepki şaşkınlık değil saçma dünyanın kabullenişi olarak karşımıza çıkar. Bu doğrultuda kara komedinin anti kahramanının, gönderildiği bu düzensiz dünyada sadece var olmaya çalışmasının onun kurban konumuna indirgenmesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Anti kahraman dünyaya ayak uyduramaz; onunla uyumsuz bir ilişki kurar. Örneğin, *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) filmi bürokrasinin insanlığı tehdit ettiği absürt bir dünya takdim eder. Baskın bürokrasi içindeki basit bir hata dramatik aksiyonu başlatır. Filmde kafkaesk bir yapıyla karşılaşan Sam Lowry karakteri, dış dünyaya uyum sağlayamaz ve bu anlamsız dünyanın kurbanı olarak sunulur. Düşlerine sığınarak içinde bulunduğu dünyadan uzaklaşmaya çalışır. Onu kurbanlaştıran ahenksiz arzularıdır. Benzer şekilde *After Hours* (Martin Scorsese, 1985) akla mantığa uymayan hadiselerin yaşandığı kabusvari bir gecede geçer. Romantik bir gece hayali kuran ana erkek karakter Paul, kaotik bir geceye hapsolmuştur. Bir taksici tarafından gasp edilir, hırsız zannedilerek toplumsal lince maruz kalır. Tek gayesinin sıkıştığı bu absürt gecede hayatta kalmak olduğu görülür. Karakterin bu kafkaesk yapının kurbanı olduğu söylenebilir (Gehring, 1996, s. 37).

Gehring'in de belirttiği gibi kara komedi filmlerinde düzensiz olarak sunulan dünyanın dehşeti tehlikeli raslantısallıkların çelişkisini ortaya kayabilir. Örneğin mafya tetikçiliğini konu edinen *Prizzi's Honor* (*Prizzi'lerin Onuru*, John Huston, 1985) filminde bir tetikçi rakip mafyanın kadın tetikçisine âşık olur. Anti kahramanın kendisine şu paradoksal soruyu sorduğu görülür: "Onu öldürmeli miyim yoksa evlenmeli miyim?" (Gehring, 1996, s. 39).

Ayrıca Gehring, kara komedinin sıklıkla savaş konusuna odaklandığını belirtir ve bunun nedenini şöyle açıklar: "Çünkü savaş insanın hayatta kalma mücadelesi için mükemmel bir semboldür" (1996, s. 40). Bu bağlamda kara komedinin, savaşı absürt olarak nitelediği ve militarist duygulardan sıyrılıp hicvettiği söylenebilir. Örneğin savaşı hicveden filmlerden biri olan *M*A*S*H* "absürtlüğün çifte doğasını (savaşın gerçekliği ve hayatın metaforu olarak savaş)" yakalar (Gehring, 1996, s. 40). Filmde askeri disiplinden sıyrılmış olan birliğin erkeksi bir eğlence ortamının içinde olduğu görülür. Cinsel şakalarla, üstlerine taktıkları komik lakaplarla eğlenen erkekler disiplin karşısında otorite karşıtlığını ifade eden eylemlerde bulunurlar. Ayrıca filmde savaşın korkunç boyutu ameliyathane aracılığıyla da yansıtılır. Gehring, filmin absürt doğasının burada yattığını söyler ve şu soruyla bu absürtlüğü ifade eder: "Yaralanan askerleri savaşa geri göndermek için mucizevi bir şekilde hayat kurtaran sağlık politikasından daha absürt ne olabilir?" (1996, s. 40).

3.2.3. Ölümün Her Yerdeliği

Ölümün her yerdeliği, kara komedi filmlerinin bir diğer teması olarak karşımıza çıkar. Gehring'e göre absürt dünyanın yegâne gerçekliği olan ölüm, kara komedide ölümün tasviri olan diğer temaların özetini oluşturur. Türün temel aksiyomu hayatın berbat olması ve nihayetinde anlamsız hayatın son şakası olan ölümün çerçevesinde şekillenir (1996, s. 45). Kara komedi toplumun kutsal olarak gördüğü ölüme saldırırken

aslında hedefinin din olduğu görülür. Dinler ölümü kutsar çünkü önemli olan bu dünyadan çok öteki dünyadır. Ancak ölümle birlikte öteki dünyaya geçemeyecek kadar hasar görmüş beden, tür açısından komik bir duruma işaret eder (Gehring, 1996, s. 45).

Gehring, türün ölüme karşı var olduğunu söylediği takıntısının ise dört temel ders çerçevesinde ele alınabileceğine işaret eder (1996, s. 46). Bunlardan ilki ölümün kendisinin absürt oluşudur. Bu durum, hayat dolu, tutkulu, düşünen insanın birdenbire ölmesi ve bedeninin bir çöpe dönüşmesi biçiminde karşımıza çıkar. Örneğin *Catch-22'*da Yossarian, Snowden'ın karakterinin yarasına baktığı zaman iç organlarının vücudundan dışarı çıktığını görür ve buruşturduğu yüzünü hemen başka tarafa çevirir. İnsanın muhteşem şekli bozulmuş ve beden bakılamayacak kadar iğrenç bir yapıya bürünmüştür. Bu doğrultuda türde, gömülen insanın bedeninin de çürüyeceği ve bedenin çöpe dönüşmesinin kaçınılmaz olduğu düşüncesi ortaya konur. Türün ölüme dair takıntısı bağlamında açığa çıkan ikinci ders ise ölümün rastlantısal oluşuyla ve her an meydana gelme ihtimaliyle ilişki kurar. Bu beklenmedik amaçsız son, dünyanın absürtlüğünü ve bireyin önemsizliğini ifade eder (Gehring, 1996, s. 46). Gelişigüzel gerçekleşen ölüm Tanrı fikrinin ve dünyevi rasyonel planların reddedilmesini mümkün kılar. Örneğin *Slaughterhouse-Five* (*Mezbaha No. 5*, George Roy Hill, 1972) filminde, Derby savaş yıkıntıları arasında bulduğu biblo yüzünden kurşuna dizilir. *Catch-22'*da Mcwatt, uçakla Yossarian'ı ezme şakası yaparken şaka, Aç Joe karakterinin uçağın pervaneleri tarafından dilimlenmesiyle sona erer. Bu ölümlerin insanın en mutlu ve eğlenceli anlarında gerçekleştiği görülür. Böylece hayatın ve ölümün absürtlüğünün altı çizilir (Gehring, 1996, s. 46). Üçüncü ders, intiharın tür içindeki popülerliği çerçevesinde ortaya çıkar. İntihar türde insanın Tanrı gibi davranarak kendi kaderini şekillendirmesi biçimine bürünür. İntiharın sebepsiz olmadığı, absürt dünyadan kaçış için en kolay yol olduğu mesajı yaygınlaşır. Bu bağlamda örneğin *Harold ve Maude* (Hal Ashby, 1971) filmindeki intiharın işlevine baktığımızda Harold'ın sahte intihar

girişimlerinin onun din, aile gibi kurumlar karşısındaki bunalımını ortaya koyduğu söylenebilir. İntiharın acısız gerçekleşmesi ve mevcut acıyı dindirmesi onu çekici kılar. Yine *M*A*S*H* filminde "İntihar Acısızdır" sözlerini içeren bir şarkı kullanılır. *A Clockwork Orange*'da (*Otomatik Portakal*, Stanley Kubrick, 1971) Alex hükümetin beyninde uyguladığı programa dayanamaz ve intihar etmek istediğini söyler. Ayrıca bu tür filmlerde sadece bireyin intiharı değil dünyanın intiharı da söz konusu olur. Mesela *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* filminin sonunda patlayan nükleer bomba insan yapımı bir kıyamet aracı olarak sunulur. *Heathers* filminde ana karakterlerin işlediği cinayetlere intihar süsü vermesi insanlığın acziyetine işaret eder. Türün ölüme yönelik takıntısı bağlamında görünürlük kazanan son ders ise insanların ölüm karşısında duyarsızlaşması şeklinde ortaya çıkar. Tür içinde ölüm sıradanlaşır. Ölüme karşı aşırı duygusal tepki gösterilmez; ölüm anti kahraman için herhangi bir engel oluşturmaz. Örneğin *Catch-22'*da Yossarian karşılaştığı tüm absürt ölümlerden sonra yoluna devam eder. Filmde uçak pervanesinin askeri dilimlediği sahnede sadece "zavallı Aç Joe" diye tepki verir. Uçak pilotu ise uçakla birlikte dağa çarparak intihar eder. Böylesine trajik bir ölüme karşı duygusal bir tepki verilmesi beklenirken diğer askerlerin kaza hakkında yorum yapmaya başlaması ve ölümün absürt bir şekilde sunuluşu sahnenin komikleşmesine olanak sağlar.

Sonuç olarak, Gehring'in kara komedide karşımıza çıktığını belirttiği kara mizah temalarının, absürt kavrayışını değerlendirmek bakımından işlevsel olduğu; absürt ve kara mizah arasında bir örtüşme olduğu görülebilir. Özellikle çalışmanın kuramsal dayanaklarından birini oluşturan Camus'nün absürt felsefesi ve kara mizah arasındaki ortaklık dikkat çeker. Bu bağlamda bu temalar Camus'nün düşünceleri çerçevesinde ele alındığında; şöyle bir kesişimsellik mümkün hale gelir. Absürt duygunun ortaya çıkışıyla insan, kendine has kuralları olan saçma bir dünyada yaşadığının farkına varır. Dolayısıyla dünya ve insan ayrışır ve insan, dünyadaki uyumsuz karakter olarak

kendisini gösterir. Bu absürt dünya karşısında bir mücadele ortaya koyar ve dünyanın absürtlüğü teması çerçevesinde kurbanlaşır.

Absürt duyguyla karşılaşan ve böylece hayatın anlamının olmadığını düşünen insan için bu dünyadaki eylemlerin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesinin de bir bağlayıcılığı kalmaz (Camus, 1985, s. 226). Dolayısıyla her türlü ahlaki sorgulamadan uzaklaşan insan istediği gibi iyi veya kötü eylemde bulunabilir ve bu durum şiddet ve cinsellik gibi bastırılan dürtülerin rahatlıkla gerçekleştirilmesi mümkün hale getirir. Böylelikle Camus'nün tanımlaması ile Gehring'in kara komedi türünde saptadığı canavar olarak insan teması arasında bir oydaşma ortaya çıkar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KOMEDİ-ABSÜRT İLİŞKİSİNİN ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde kara komedi temaları ile absürt arasındaki benzerlik ilişkisinden hareketle, çalışmanın örneklemini oluşturan *Vavien* (2009), *Azizler* (2021), *Güneşin Oğlu* (2008), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Ölümlü Dünya* (2018) *ve Cinayet Süsü* (2019) filmleri, insanın canavar doğası, dünyanın absürtlüğü ve uyumsuzluk temaları çerçevesinde analiz edilecektir. Bu temaların zeminini absürt, kara komedi, kara mizah ve absürt mizah oluşturmaktadır. Bu bağlamda insanın canavar doğası ve dünyanın absürtlüğü temaları, Gehring'in kara komedi kavrayışından hareketle değerlendirilirken; uyumsuzluk temasının tartışılmasında gülme kuramları ve absürt mizah temel alınacak ve böylelikle kara komedi-absürt arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılacaktır.

4.1. Taylan Biraderler: *Vavien* ve *Azizler*

4.1.1. *Vavien*

Yaşadığı küçük kasabadan ve hayatın tekdüzeliğinden sıkılmış; eşine (Sevilay) ve çocuğuna (Mesut) tahammül edemeyen, elektrik işiyle uğraşan çekirdek aile babası Celal, huzuru ve mutluluğu büyükşehirdeki (Samsun) pavyonda arar. Bir pavyonda çalışan Sibel'e derin bir aşk besleyen ve onunla birlikte olma hayali kuran Celal, önündeki tek engelin eşi Sevilay olduğunu düşünür. Celal hem Sibel'le birlikte olmak hem de Sevilay'ın kendisinden sakladığı paraları zimmetine geçirmek için eşini öldürmeyi tasarlar. Arabasının kapısına kurduğu düzenekle Sevilay'ın ölümüne kaza süsü vermesini sağlayacak bir plan yapar. Planı işe yarar ve Sevilay, düzmece bir piknik organizasyonu sonrasında uçurumdan yuvarlanır. Ancak karısının ölümü Celal'in hedeflerine ulaşmasını sağlamaz. Daha önceden ona yakın davranan Sibel'in artık onu

istemediği görülür. Öldü zannettiği karısı Sevilay'ın geri dönüşü ise işlerin Celal için daha da karmaşıklaşmasına neden olur. Döndükten sonra Sevilay, sakladığı paraları bulamaz ve Celal'i sorgular. Celal yaşadığı vicdani yükten kurtulmak için paraları Sevilay'a vermek ister ama yegâne arzusu kocası tarafından sevilmek olan Sevilay paraları kabul etmez. Böylelikle karısının paraları geri çevirmesiyle tüm paraların üstüne konan Celal, hiçbir şey olmamış gibi eski hayatına geri döner. Celal, karısı Sevilay ve oğullarından oluşan mutlu aile tablosuyla film sonlanır.

4.1.1.1. İnsanın Canavar Doğası

Vavien filminde absürt nitelik Celal'in cinayete teşebbüs etmesiyle ortaya çıkar. Bu cinayet işleme motivasyonunda iki unsur önemli rol oynar, paraya kavuşma ve cinsel arzular. Mustafa Mencütekin, filmin *leitmotifi*'nin para olduğunu ve bu unsurun "iki yönlü bir döngüsel hareketlilik sergilediğini" ifade eder (2011, s. 64). Sevilay'ın babasının Almanya'dan para yollaması, Sevilay'ın gönderilen parayı Türk lirasına çevirerek evin bodrumunda saklaması ve Celal'in saklanılan parayı bularak harcaması karakterler arasındaki iletişimsizliği ve güvensizliği ifade eder. Para Sevilay'ın babası ve Celal'in hâkimiyeti altında bir güç nesnesine dönüşürken, Sevilay için paranın hiçbir önemi olmadığı vurgulanır. Sevilay kocasının düzenlediği cinayet planından kurtulup evine döndükten sonra Celal kalan parayı ona verir ama Sevilay kabul etmez ve para Celal'de kalır. Bu bağlamda filmde para insanın canavarlaştırılmasının en önemli nedeni olarak konumlanır.

Nigar Pösteki, modern dönemde paranın "önemli bir şeye sahip olmakla eşdeğer" tutulduğunu, "hiçlikten kurtulmak için elzem bir araç" olduğunu, bu sebeple "para kazanmanın, paraya sahip olmanın ve para harcamanın" önemli görüldüğünü ifade eder (2008, s. 59). Türk Sinemasında para olgusunu inceleyen Aslı Selçuk ise 1980'lerde ve 1990'larda "paranın insanın etik anlayışında sarsıcı değişimler

yarattığını" ve kolay yoldan para kazanarak "önemli bir kişi olmaya çalışan karakterlerin" yerli sinemada artış gösterdiğini iddia eder (2008, s. 80-81). Bu bağlamda Celal'in de piyasanın gereksinimlerini dikkate alan bir karakter olduğu söylenebilir. Ancak, görünüşte Serpil Sancar'ın belirttiği gibi piyasaya bağımlı, "ekmek parası kazanmaya çalışan aile babası" (2009, s. 301) olsa da Celal'in kazandığı paranın yetersiz olduğu ve yeterince saygı görmeyen bir karakter olduğu görülür.

Örneğin kayınpederi, Celal ile yaptığı telefon görüşmesinde onu acımasızca azarlar. Yeterli parayı kazanamadığı için onu hırsız olarak adlandırır. Celal kendisine ait olmayan, kayınpederinin Sevilay'a gönderdiği parayı gizlice aldığında ise önemli bir insan olduğu hissine kapılır. Para onu hiçlikten çekip alır ve kasabadan Samsun'a eğlenmeye gitmesine imkân sağlar. Aşık olduğu pavyon şarkıcısı Sibel için para harcamaktan hiç çekinmez. David A. Westbrook, paranın dil ve yasalar gibi dünyanın en temel dinamiklerinden biri olduğunu ve hayati önem sıralamasında pek çok şeyden önce geldiğini söyler (2004, s. 40). Celal'in de paranın varlığıyla saygınlık kazanmaya çalışan bir anti kahraman olduğu ve bir şekilde cinsel arzularını paranın sağladığı avantaj sayesinde tatmin etmeye çalıştığı görülür.

Vavien filminde para ahlaki yozlaşmanın alegorisi olarak sunulur (Kabadayı, 2008, s. 104). Para, Celal'i etik anlayışla ilgili sarsıcı sapmalara sevk eder. Karısı Sevilay'ı öldürerek bütün paraya ulaşmaya çalışır. Her konuda, abisi dâhil çevresine yalan söyler. Gehring'in de ifade ettiği gibi burada ölüm hem absürtlüğü hem de duyarsızlığı vurgular (1996, s. 45-48). Olduğu farz edilen gerçeklik ve yaşanılan durum arasındaki tezatlık gerçeği bilen seyirci için komik bir etki yaratır. Karısının ölümüne üzüldüğünü düşünen ağabeyi ona "içine atma" diye öğüt verir ama Celal hiç üzülmez; içten içe sevinir.

Ancak Celal'in sevinci uzun sürmez. Çünkü planı başarıya ulaşmaz ve karısı Sevilay bir şekilde hayatta kalmayı başarır. Sevilay'ın Celal'e paranın varlığından haberdar olup olmadığını sorması onu bir kriz içine sürükler. Celal, paranın varlığından haberdar değilmiş gibi yapar ve Sevilay'ı suçlamaya başlar. Onu boşanmakla tehdit eder. Ayrıca yakalanacağı korkusuyla tüm gerçeği ağabeyine anlatır.

Filmde Celal'in kayınpederi de paragöz, kızının ölümünü karşısında duyarsız, bencil "bir canavar insan" olarak sunulur. Kızıyla yaptığı her telefon görüşmesinde paradan bahseden karakter, kızının cenazesi sırasında da evi arayarak Celal'e parayı bilip bilmediğini sorar. Sevilay, Celal'in planını boşa çıkartıp eve geri döndükten sonra da ilk sorduğu şey para olur. Kızının başına gelenler onu çok da ilgilendirmez; kızını adeta Türkiye'deki bir banka olarak kullanır.

Canavar olarak insan temasının bir diğer ayağı olan cinsellik ise, filmde pornografiyle temsil edilir. Filmde Celal ve Sevilay arasındaki soğuk ilişki dikkat çeker. Celal ve Sevilay arasında herhangi bir cinsel aktivite yaşanmaz; yatak odası sahnelerinde karakterler sırt sırta yatarken gösterilir. Bu doğrultuda porno filmler biriktiren ve bunları gizleyen; pavyon şarkıcısı Sibel tarafından baştan çıkarılan, cinsel arzularla yüklü Celal'in eşine karşı istek duymaması, porno filmlere olan merakıyla açıklanabilir. Jean Baudrillard pornonun cinselliğin işaretlerini biriktirerek cinselliğe son verdiğini ifade eder. "Porno şu anlamda hakikidir. Sanrılardan yararlanarak cinsellikten caydırmaya, aşırıgerçekçilikten yararlanarak gerçekten caydırmaya, bedeni zorla maddi hale getirerek bedenden caydırmaya dayanan bir sistemin parçasıdır" (2014, s. 48). Celal'in de porno filmlere olan merakı aile içindeki cinselliği sonlandırır. Porno filmlerinin imge dünyasına dahil olan Celal, cinselliğin gerçekliğini ve tatmini uzaklarda bir pavyon şarkıcısında arar. Celal'in bu arzu durumu aile yapısına zarar verir.

Filmde Celal'in oğlu Mesut'un da babasının gizlediği porno filmlerden haberdar olduğu ve gizlice bu filmleri izlediği görülür. Örneğin filmdeki sahnelerden birinde Mesut eve girer ve "kimse var mı?" diyerek içeri doğru seslenir. Celal ise evde olduğu halde bodrumda gizlice paraları kontrol ettiği için sesini çıkarmaz ve oğlu Mesut'u gözetlemeye başlar. Bu sırada Mesut, babasının gizlediği porno film zulasından bir film seçer ve mastürbasyon yapmaya başlar. Celal oğlunun yaptıklarına tanık olsa da sesini asla çıkarmaz. Çünkü oğlunu yakalaması durumunda suçlu kendisi olacaktır; keza o arşivi yapan kendisidir. Bu bağlamda sahnede baskın olan duygunun utanç olduğu; karakterlerin porno film izlediklerini birbirinden saklamaya çalıştıkları görülür. Ümit Hüseyin Girgin'in de belirttiği gibi, pornografi utançla ilişki kurar (2017, s. 71). Bunda pornografinin ahlaki değerler çerçevesinde olumsuzlanması etkin bir rol oynar. Girgin'in de belirttiği gibi, "modern dönem boyunca sınırlandırılan, belli ahlak kuralları çerçevesinde ele alınan cinsellik kavramı için ahlaka uygun olan erotizm, uygunsuz olan pornografi olur" (2017, s. 71). Filmde de Celal'in sonradan oğluna mastürbasyon yaptığı imasında bulunması ve onu azarlaması pornografiye yönelik toplumsal baskıyla, onun ahlaksızlık olarak nitelendirilmesiyle ilişkilenir. Celal böyle davranarak kendi "ahlaksızlığının" üstünü örtmeye çalışır. Aslında Mesut'un babasına ait bir sırrı babasının da oğluna ait bir gerçeği açığa çıkardığı görülür. Ama ikisi de utanç duygusuyla kuşatıldıkları için bu konuda birbirlerine itirafta bulunmaktan kaçınırlar. Bu bağlamda Celal ergen oğlu Mesut'la neredeyse aynı düzlemde sunulur. Aralarındaki tek fark Mesut'un babasına nazaran kadınlarla ilişkisinde, örneğin arzuladığı komşu kızıyla ilişkisinde daha başarılı olmasıdır. Babasının da film boyunca küçümsediği Mesut'la gurur duyması tam bu noktada söz konusu olur; Celal kendi yaşayamadığı cinsel tatmini oğlunun yaşadığını fark eder. Dolayısıyla kara komedi türündeki bu filmde cinselliğin babacan aile reisi imajının altını oyan bir şekilde resmedildiği; bunda pornografi tüketiminin de etkili olduğu görülür.

4.1.1.2. Dünyanın Absürtlüğü

Filmde Celal'in, kaos ve kusurlardan mustarip absürt dünyada (Gehring, 1996, s. 36), kurban haline dönüşen bir anti kahraman olduğu görülür. Celal, düzensiz evrenin kaosuyla birçok sahnede karşılaşır. Celal, karısının sakladığı paranın bir miktarını gizlice cebine indirirken, oğlunun da benzer bir gizlilik içinde porno film izleyip, mastürbasyon yaptığına tanık olur. Bu onun için beklenmedik, planlanmamış bir andır. Filmin Samsun'da geçen sahneleri de benzer bir nitelik taşır. Celal, Sibel'in kalbini parayla çalacağını düşünür. Sibel'in onu sevdiğine inanır. Beklentisi bu yöndedir. Ancak olaylar onun umduğu gibi gelişmez. Bilakis Sibel, Celal'den nefret eder, ondan kurtulmaya çalışır. Celal ise kendisinden kaçan Sibel'le konuşmak için onun evine gider. Beklentisi bir çeşit aşk kaçamağıdır. Fakat eve gittiğinde Sibel'in kabadayı görünümlü sevgilisi Süleyman'la karşılaşır ve Süleyman Celal'e kafa atar.

Yine Celal'in başarısız olduğu bir başka konu da cinayet planıdır. Celal müthiş bir cinayet planı kurgular, düzgün işlemesi için provasını bile yapar. Planı en sonunda uygulamaya geçirdiği görülür. Celal için karısının yaşamasına imkân yoktur. Ancak kaos içindeki dünya Celal'e yine oyun oynar. Öldü zannettiği karısı geri döner. Celal'in beklentilerinin ve yaşanılan dünyanın gerçekliğinin uyum içinde olmaması absürt bir etki yaratır. Celal, içinde bulunduğu tekdüze toplumdan kurtulmaya çalıştığı zaman işler istediği gibi gitmez ve karşısında her zaman aksiliklerin dünyasını bulur.

Filmde Celal'in kusurları dünyanın absürtlüğünü besler. Aslında gücü elinde bulundurduğu yanılgısına kapılmış pısırık ve beceriksiz bir anti kahramandır. Her zaman kaçma eğiliminde olan ve problemler karşısında çözüm üretme yetersizliği yaşayan çocuksu bir figür olarak sunulur. Örneğin filmin ilk sahnesinde araba tamircisine para vermemek için kaçar. Sibel'in sevgilisi Süleyman'dan dayak yerken ona hiç karşı gelmediği ve binadan uzaklaştığı görülür. Sibel'in Celal'e karşı olan

ilgisizliğinde de Celal'in görünümü etkili olmuş gibidir. Rakibi Süleyman sert, iri yarı bir görünüme sahipken, Celal ufak tefek, tıfıl ve oldukça korkak bir görünüm arz eder. Yine abisine cinayet planıyla ilgili gerçekleri anlattığında ondan dayak yemesine karşın sesini çıkarmaz. Tek düşündüğü şey paradır; paranın akıbeti için abisinden yardım ister. Çünkü çözüm üretemeyecek kadar kıt akıllıdır. Celal mesleğinde de maharetiyle ön plana çıkmaz. Vavien bağlantısını bilmesine karşın bağlantının nasıl kurulacağından bihaberdir. Dolayısıyla film boyunca Celal'in başına gelenlerin beceriksizliğinden kaynaklandığı vurgulanır.

Ancak Celal dış dünyanın kurbanı olan bir anti kahraman olarak sunulsa da aile içinde böyle bir konum üstlenmez. Filmde aile içinde saklanan sırlarla ve Celal'in karısını öldürme girişimiyle parodileştirilen ataerkil aile yapısının kurbanının Sevilay olduğu görülür. Aslında film, bu ataerkil aile yapısını ironik kılar. Durul Taylan bir söyleşide filmin sonunu "hem iyi hem kötü hem mutlu hem mutsuz. Bir yandan çok mutlu bir son baktığımızda, bir yandan tabii çok karanlık; oturup ağlayabilirsiniz" diye tanımlar (Dadak, 2010, s. 60). Bu bağlamda Taylan'ın ifade ettiği gibi filmin sonundaki mizansen aracılığıyla görünürde gerçekten de mutlu bir aile imajı çizilir. Oldukça neşeli bir şekilde araba süren baba, yan koltuğundaki anne ve ortalarına aldıkları oğulları sevecen bir aile tablosu oluşturur. Ancak film, Celal'in eşini öldürmek için yaptırdığı otomatik kapının kapanmasıyla noktalanır. Bu filme de adını veren *vavien* bağlantısına bir göndermedir. *Vavien* bir lambanın iki ayrı anahtar tarafından kontrol edilmesi anlamına gelmektedir. Burada lamba aileyi temsil eder; bağlantının bir ucunda Celal diğer ucunda ise Sevilay vardır. Vekil'in evindeki *vavien* sorunu esasında bir aile sorunudur. Yağmur Taylan da yukarıda bahsedilen söyleşisinde "aile karşıtı tipler değiliz ama aile ile ilgili çok ciddi endişelerimiz var" (2010) diyerek filmdeki aile problemine dikkat çekmektedir.

Filmde Sevilay'ın kocasına duyduğu derin sevgi, onun ataerkil yapı içerisinde sıkışmasına ve iyice güçsüzleşmesine neden olur. Örneğin; Celal kendisinden aldığı parayı geri verdiğinde, Sevilay; "Ben para pul istemiyorum Celal. Ben seni istiyorum" diye cevap verir. Kocasına olan sevgisi onu her tür tehlikeye açık hale getirir. Sevilay'ın ailesine yönelik sadakatine karşılık Celal ve Mesut kayıtsız, duygusuz, umursamaz ve sadece cinsel haz peşinde koşan kusurlu anti kahramanlar sunulurlar.

Sonuç olarak filmin sonunda resmedilen mutlu aile tablosunun içinde eril tahakküme dayalı ataerkil aile yapısını barındırdığı ve bu yapının absürt dünyanın nedenlerinden biri olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

4.1.1.3. Uyumsuzluklar

Filmde müstehcen mizah öğeleri ön plana çıkar. Müstehcenliğin olduğu sahnelerde vurgulanan; baba Celal'in yetişkin bir görünümden uzaklaşıp ergenlikle imlenmesidir. Örneğin Celal'in gizlice eve geldiği sahnede, evde kimse var mı diye evi kontrol ettiği ve getirdiği porno filmi arşivine eklediği görülür. Babayla aynı performansı ergen oğlu da gerçekleştirir. Bu sekansta uyumsuz olan, yetişkin ve ergin olması beklenen babanın tıpkı bir ergen gibi davranışlarda bulunmasıdır. Cimri, hırsız, çapkın ve porno bağımlısı olan; ailesinden bir şeyler gizlemeyi seven Celal, ahlaki bozukluğa sahip, toplumsal normlara aykırı bir karakter olarak sunulur.

Bu bağlamda babanın ahlaki bozukluğu ve ergenliğinin komik bir etki yarattığı; bu komikliğin özellikle oğulun mastürbasyon yaptığı sahnenin gerilimden komediye dönüştürülmesiyle vurgulandığı söylenebilir. Bu sahnenin girişinde önce baba sonra oğul herhangi biri var mı diye evi kontrol ederken, Pembe Panter tema müziğini anımsatan ve gerilimi vurgulayan melodi sahneye eşlik eder. Bu melodi Mesut porno film izlemeye başladığında yerini doğal seslere bırakır. Hızlı kurgu tekniğiyle üç yakın plan mastürbasyon süresince tekrar edilir. Oğlunu dikizleyen Celal'in şaşkınlık dolu

suratı, porno filmin oynatıldığı bulanık bilgisayar ekranı ve sandalyede oturmuş vaziyette mastürbasyon yapan Mesut'un vücudunun sadece alt tarafı (titreyen bacakları ve indirdiği pantolonu) çerçeveye dâhil olan ve tekrarlanan üç plandır. Evde yalnız olduğunu düşünen Mesut, arkadan görüntülenerek sunulur. Böylece yaptığı eylemin gizliliği ve babasının onu dikizlemesi vurgulanır. Yine bu sahnedeki hızlı kurguya, inleme sesleri ve sallanan sandalyenin gıcırtısının eşik etmesi sahnenin gülünçlük şiddetini arttırır. Sahne etkisini sürdürür ve diğer sekanslarda Celal'in oğluna sürekli "elini yıkadın mı?" diye sorması mastürbasyon sahnesini yeniden imler.

Celal'in ve oğlu Mesut'un ergenlik çerçevesinde ikizleştirilmesi başka sahnelerde de karşımıza çıkar. Paralel kurgu tekniğine sahip bir sekansta; Celal Samsun'a hoşlandığı kadının çalıştığı pavyona gider. O esnada Mesut'un da evde porno filmlerinin gizlendiği yere yöneldiği görülür. Ancak Mesut filmleri yerinde bulamaz ve sevgilisi olan komşu kızını görmeye gider. Benzer şekilde Celal'in de pavyonda sevdiği kadına ulaşamadığı ve çareyi hoşlandığı kadının evine gitmekte bulduğu görülür. Hızlı kurgunun yeniden öne çıktığı sahnede Celal, Sibel'in oturduğu binanın merdivenlerini hızlı hızlı çıkarken abisi arabada bekler ve Celal'in duygu durumunu yansıtan bir şiir dinler. Sahnede "Gözlerinde hep yaş, kapılarımız kapalı, kalbimiz yaralı… Ayrı kaldık sen ve ben, iki yabancı… Gel artık sevdiceğim bekletme beni. Gözüm kapılarda, çalma oldu zilim. Açmaz oldun kapımı, görmez oldum seni. Nerede hata yaptık sevgilim? Düşman mı olduk?" şeklinde sözlere sahip olan şiiri okuyan kişinin tiz sesi durumun komik bir etki kazanmasını sağlar. Yine Celal'in Serpil'in yaşadığı dairenin kapısına ulaşıp ve kapıyı çaldığında karşısında Serpil'in sevgilisi Süleyman'ı bulması da bu komik etkiyi devam ettirir. Aynı kadının peşinde koşan Süleyman ve Celal arasında uyumsuzluk birliğinin söz konusu olduğu görülür. Daha önce de belirtildiği gibi Süleyman'ın iri yarı görünümüne karşın Celal'in çelimsizliği iki erkek karakter arasındaki zıtlığı artırır ve durumun absürt bir nitelik kazanmasına neden olur.

Süleyman Celal'e kafa atar. Bu esnada Mesut'un ise sevgilisiyle ahırda birlikte olduğu ve kızın annesinin onları yakalayıp süpürgeyle Mesut'a vurduğu görülür. Dolayısıyla hem baba hem de oğul cinsel arzularının cezasını dayak yiyerek öderler; başarılamayan eylemler gülmemize yol açan bozukluklar olarak sahnede sunulurlar.

Yine baba-oğul arasındaki bir başka ortaklık da kendilerinden hiyerarşik bakımından üstte yer alan erkekler tarafından aşağılanmaları olarak karşımıza çıkar. Celal'in oğlunu azarlamasına benzer biçimde kayınpederi de -üstelik aynı sözlerle- Celal'i aşağılar. Celal'in ergen oğluna dönüştüğü; otorite figürü kayınpederi karşısında savunmasız, çaresiz bir çocukluk konumuna gerilediği görülür. Yetişkin bir vücudun çocuksu performansının sebep olduğu uyumsuzluk, absürt bir etki yaratılmasına olanak sağlar.

4.1.2. *Azizler*

Hayatın monotonluğundan sıkılan Aziz kendisini toplumdan izole etmek istemektedir. Hiç sevmediği bir işte çalışmakta ve geçici olarak ablasının ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Aziz'in yardımına patronu Alp koşar ve ona, sevgilisiyle baş başa vakit geçirmesi için lüks evinin anahtarını verir. Ancak sevgilisinden ayrılan Aziz, yalnız kalabilmek için bu eve tek başına gitmeye başlar. Aziz'in iş arkadaşı Erbil ise hastalığından ötürü hayatının son demlerini yaşamakta ve ölmeden önce aynı iş yerinde birlikte çalıştığı Vildan'la birlikte olmayı arzulamaktadır.

4.1.2.1. İnsanın Canavar Doğası

Doğrudan veya dolaylı yoldan olsun, günlük hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan sosyal medyanın en ciddi sorunlarından birisi mahremiyet ihlalidir. Bu doğrultuda medyada mahremiyet sorununun ikircikli bir doğaya sahip olduğu söylenebilir. Bir başkasının özel hayatını açığa çıkarmak suç teşkil ederken, kendi özel hayatını sosyal medya kanalları üzerinden gönüllü ifşaata dayanarak teşhir etmek bir

ihlal olarak görülmez. Bu gönüllüğün ardında ise fazla takipçiye sahip olma, tıklanma, beğenilme, kendini önemli hissetme gibi narsist eğilimler yatar. Beğeni sayısına yönelik kaygı kişiyi kendisini kusursuzca sunma çabasına sokar. Her türlü olumsuzluk gizlenirken hayat pürüzsüz bir şekilde paylaşılır. Ayrıca sosyal medyanın bir gelir kaynağına dönüşmesiyle paylaşım içeriklerinde de değişimler meydana gelir. Çünkü beğenilme kaygısı yerini para kazanma hedefine bırakmıştır. Bunun için fazla tık alınmalı ve izleyicinin ilgisi canlı tutulmalıdır.

Hal Niedzviecki, içinde bulunduğumuz çağı "Dikizleme Kültürü Çağı" olarak adlandırır (2010, s. 7). Niedzviecki dikizlemeyi "herkes hakkında her şeyi bilme ve öğrenme arzusu" olarak tanımlar (2010, s. 15). Dikizlemenin yeni bir olgu olmadığını belirten Niedzviecki, bilme ve bilinme arzusunun çağlardan beri süregelen bir ritüel olduğunu ifade eder (2010, s. 11). Teknolojinin ve internetin sağladığı yeni olanaklar "görmek ve görünmek yani dikizleme" isteğini daha da yaygınlaştırmıştır (Niedzviecki, 2010, s. 14). Çünkü "dikizleme bulaşıcıdır, bir kez temas ettikten sonra diğer insanların her şeyini görme arzusu doruğa çıkar. Karşılığında da bizim her şeyimizin görünmesini isteriz" (2010, s. 27). Niedzviecki, dikizleme kültürüyle birlikte bireylerin; bireysellik, özel hayat ve toplum gibi kavramları sürekli yeniden tanımladığını söyler ve bunu şöyle açıklar:

> Bir taraftan yüksek güvenlikli evlerimizde, kilitli kapıların ardında saklanıyor, kendimizi dünyadan cep telefonumuzun ya da MP3 çalarımızın kulaklığını takarak soyutluyoruz. Bir taraftan da bütün sırlarımızı bloğumuzda ve sosyal paylaşım ağlarında anlatıyor, fotoğraf ve video yüklüyor; televizyon programlarında ve aklınıza gelebilecek buna benzer diğer yerlerde içimizi döküyoruz… Bu yüzden bizi izleyenlere 'tam pansiyon' teşhir vaat ederken, gerçek anlamda ilişki kuramaz hale geliyoruz. Bakışlarımız çevredekilerin üzerinde gezinse de aslında kimseyi gördüğümüz yok. 'Dikizleme Kültürü'ne çok hızlı kapıldık, hemen bağımlısı olduk ve hoşumuza gitsin ya da gitmesin fark etmez, hepimiz artık onun bir parçasıyız (2010, s. 27).

Yukarıda söylenenler bağlamında *Azizler* filmine bakıldığında filmin yalnızca bir sahnesinde yer alan, şiddetli geçimsizlik yaşadıkları gösterilen Necati ve Füsun'un sosyal medyanın gelir getirisine gark olmuş müptela ebeveynler olarak temsil edildikleri söylenebilir. İzlenme gelirleri azaldığı için Aziz'in çalıştığı reklam ajansından danışmanlık isteyen ikili birbirlerine şiddet uygular ve bu şiddet Füsun karakterinin medikal bir boyunluk takmasıyla simgelenir. Filmde aynı zamanda bu şiddetin karı-koca arasında kalmadığı, ailenin küçük kızları Cansu'nun dikizleme çağının söylemi çerçevesinde, "bir şeyi gizli tutmak gittikçe daha zorlaşıyor, öyleyse neden saklamaktan vazgeçip bütün sırlarımızı kamuya açmıyoruz?" düşüncesini (Niedzviecki, 2010, s. 19), gerçekleştirerek anne ve babasının kavgasını gizlice çekip paylaştığı ve bu görüntülerin Youtube'da fazla sayıda tıklanma aldığı görülür. Taylan Kardeşler sahnede, dijital çağda ailenin çözülüşünü resmeder. Anne ve baba aile içindeki şiddeti normalleştirmiş ve Cansu'yu ihmal etmişlerdir. Örneğin, izlenme sayısının kaç olduğu gibi basit bir konuda bile tartışmaya tutulurlar ve onların bitmek bilmeyen tartışmasına daha fazla dayanamayan Cansu odadan çıkar. Fakat ebeveynleri Cansu'nun çıktığının farkına bile varmaz. En vahimi ise ailenin şiddeti sıradanlaştırmasıdır. Necati'nin, reklam ajansı danışmanlarına sunduğu öneri bu durumu örneklendirir: "Ben buna (Füsun) ağız burun gireyim diyorum mesela. Camdan atıyım ben bunu ya da o beni atsın." Füsun da bu durumu onaylar: "Cansu da çeksin mesela. Hani olabilir mi ama? O efektler filan öyle gerçekçi olabilir mi? Çünkü eğer gerçekçi olmazsa da rezil oluruz". Böylelikle ikili para kazanmak için her yolun mubah olduğu düşüncesini onaylarlar. Debord'un da dediği gibi "gösteri paranın öteki yüzü" olarak konumlanır (1996, s. 30).

Niedzviecki, "dikizleme kültürünün bir realiti şov" olduğunu söyler. Bu realiti şovun en önemli unsuru abartılı paylaşımlardır. Abartılı paylaşım ise şöyle açıklanır:

> Abartılı paylaşım doğal olarak bir aşırılığı da çağrıştırıyor. Acaba kastedilen, eğlenceyi veya eğlence anlayışını abartmak olabilir mi? Söz gelimi, kendinizi eğlenceye o kadar

> kaptırıyorsunuz ki bir de bakıyorsunuz, üzerinizde yalnızca iç çamaşırlarınız kalmış! İtiraf etmekte sakınca yok, paylaşım eğlenceliyse "abartılı paylaşım" mutlaka daha çok eğlenceli olur… Daha işin başında, size iyi zaman geçirmeyi vaat ediyor, söylemediklerinizi dışavurmanızı kolaylaştırıyor, hayal bile edemeyeceğiniz şeyleri yapmanızı sağlıyor. Kendinizi kaptırıyorsunuz ve üzerinde çok da fazla düşünmeden, normal bir ortamda uygunsuz bulacağınız davranışları benimsiyorsunuz (2010, s. 9-10).

Füsun ve Necati de tam olarak böyle bir realiti şov gerçekleştirirler. Onlar günlük rutinlerini iyice abartarak ifşa etmek niyetindedirler. Sahte bile olsa, şovlarının gerçekçi gözükmesi için uğraş verirler.

Aziz'in patronu Alp ise bir başkasının özel hayatını ifşa etmek isteyen bir karakter olarak sunulur. *Vavien*'in Celal'i ve *Azizler*'in Alp'i benzer karakter özellikleri gösterir. Celal'in neden arabasının kapısını otomatik yaptırdığı, neden uçurumun kenarında aracından taş parçalarını düşürdüğü ve neden yağmurlu bir günde pikniğe gitmek istediği anlatıda belirli bir süre anlaşılmaz. *Azizler*'de de Alp'in neden sahte parti düzenlediği veya kadın arkadaşlarıyla olma şartıyla Aziz'e lüks evini teslim ettiği filmin sonuna kadar bilinmez. Anlatının sonunda Alp'in aslında kendi projesi olan *Azizler* isimli şov programının yapımcısı olduğu öğrenilir. Alp, Aziz'in özel hayatını ondan habersiz kayda alıp sosyal medyada paylaşma derdine düşmüştür. Kim bilir belki de Alp'in asıl planı Aziz'in kadınlarla birlikteliğini bir pornografi öyküsüne dönüştürmektedir. Sırf bunun için sahte parti ayarlar. Ancak anlatıda kesin olan onaylanan, Alp'in bir başkasının özel hayatını gizlice kayda alıp mahremiyet suçu işlemesi ve Aziz'i teşhir ederek istismar etmesidir. Alp film boyunca sıkıcı bir karakter olarak çizilen Aziz'in hayatını "yeniden yorumlamış, eğlenceli, ilgi çekici" olarak sunmuştur (Niedzviecki, 2010, s. 103). Ancak izleyicilerin de bu duruma ahlaki düzeyde karşı çıkmadığı ve Aziz'i dikizlemekten haz alarak onu sokak ortasında, restoran içinde dikizlemeye devam ettikleri görülmüştür.

Ayrıca filmde absürt ve kara komediyle bağlantılı olarak, cinsellik üzerinden canavarlaşan insan temasına yer verilir. Gehring en ciddi konularla karşı karşıya kalındığında bile sadece seksten başka bir şey düşünmemenin insanı en aşağılık ve bencil hayvani ihtiyaçlarına indirgediğini söyler (1996, s. 29). Filmde de Erbil karakterinin bu ifadeye uygun biçimde davrandığı görülür. Hastalığından dolayı fazla ömrü kalmayan erkek karakterin, tek isteği işyerindeki çalışan Vildan'la birlikte olmaktır. Ölüm kaygısının yerini cinsel arzu almıştır. Ancak filmde ölen karısının canlanan fotoğrafı, Erbil'in arzusuna ulaşmasının önündeki engeldir. Bu nedenle Erbil, buzdolabı kapağında fotoğrafı bulunan eski eşi Kamuran'a yalvarmakta, ondan kendisini hoş görmesini istemektedir. Erbil'in sadece cinsel arzuyla kuşatılmadığı; aynı zamanda tüm bu masum görüntüsünün ardında katil olma gerçeğinin saklandığı görülmektedir. Aslında Erbil, hasta eşini öldürmüştür. Filmin devam eden anlatısında da Erbil'in Vildan'la beraber olamadığı ve taşıdığı vicdan azabına daha fazla dayanamayıp intihar ettiği görülecektir. Zaten öleceği vurgulanan Erbil intihara kalkışarak Tanrı gibi davranmış ve kendi kaderini kendi çizmek istemiştir (Gehring, 1996, s. 47).

4.1.2.2. Dünyanın Absürtlüğü

Yaşadığı absürt dünyanın gerçekleriyle baş edemeyen filmin temel karakteri Aziz ise yalnız kalma isteğiyle saçmalık kaosundan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Aziz bu evrende, kendini toplum dışında tutmaya çalışan, izole etmek isteyen uyumsuz bir karakter olarak sunulmuştur. Mantıktan uzak ve kendi yasaları olan bu dünyayla uyum içinde değildir. Filmde Aziz'in sevgilisiyle ayrılık konuşması yapmak istediği sahne bu durumu örneklendirir. Sahnede Burcu sevgilisi Aziz'e hediye ettiği kolyeyi göremeyince fazlasıyla sinirlenir ve krize girer. Filmin başından sonuna kadar "Hiç çıkarmayacağım dedin. Kolye nerede?" repliğini, tıpkı takılı kalmış bir robot gibi sürekli tekrar eder. Bu döngüyü kıracak olan tek unsur Aziz'in kolyeyi bulup takmasıdır. Filmde saçma/absürt nitelik taşıyan bu sahnenin Aziz'in zihninde

gerçekleştiğine ilişkin bir şüphe ortaya konulsa da bu mantık dışı durumun anti kahramanın delüzyonu olmadığı görülmektedir. Restorandaki garson, Burcu'nun aynı cümleye takılı kaldığının farkındadır. Aziz'e yönelik "birazdan kapatacağız yalnız. Bir çözüm bulmanız lazım, bu şekilde olmaz" sözlerini kullanması bu durumu örneklendirmektedir.

Dolayısıyla filmdeki absürt dünyanın birbirinden farklı yalnız karakterler içerdiği görülmektedir. Örneğin Aziz'in iş arkadaşı Cevdet daha çok yalnızlığını korumaya çalışan bir bireydir. Çevresindeki insanlarla iletişim kurmak istememektedir. Patron Alp yalnız bir karakter olarak sunulsa da tek önemsediği şey, projesini hayata geçirmek olan bir işkolik ve materyalisttir. Erbil yalnızlıktan kaygı duymakta, hayatının son vakitlerini hoşlandığı kadınla geçirmek istemektedir. Aziz ise toplumdan kendini izole etmek isteyen ve yalnızlığı talep eden bir karakterdir. Dolayısıyla zaten kendi içerisinde düzen barındırmayan absürt dünyanın yalnızlığa tek bir tanım getirmediği görülmektedir.

Yalnızlık genellikle; toplumsal ilişkilerden yoksun, kimsesiz olma gibi olumsuz anlamlarla algılanan bir niteliktir. Colin Killeen, toplumsal algı süreci üzerine yaptığı çalışmada yalnızlık tiplerinin olumlu ve olumsuz olarak kavranan şablonunu ortaya çıkarmıştır. Bu şablona göre olumsuz tarafta; yabancılaşma (alienation), yalnızlık (loneliness) yer almaktadır. Olumsuzluğa yakın olan ama şablonun ortasında yer alan kelime sosyal izolasyondur. Olumlu tarafta ise; bir başınalık (aloneness), tek başınalık (solitude) ve bağlanabilirlik (connectedness) bulunmaktadır (1998, s. 765). Lars Svendsen da İngilizcede yalnızlık (loneliness) ve tek başınalık (solitude) kelimeleri arasında ayrım yapıldığını ifade eder: "Yalnızlık daha çok olumsuz duygusal bir hali belirtirken tek başınalık pozitiftir" (2018, s. 18-19). Bu bağlamda Erbil'in, yalnızlığın olumsuz tarafında yer aldığı; Cevdet ve Aziz'in ise olumlu tarafa yakın olduğu görülmektedir. Alp de yalnızlığından memnun bir karakter olarak sunulmaktadır.

Ne var ki bu absürt dünyada yalnız kalmak imkansızdır. Örneğin Erbil, Vildan'ı sadece dikizlemekte; ona asla açılamamaktadır. Erbil'in heyecanı veya beceriksizliği bu ilişkiye engel olmaktadır. Filmde yalnız kalma isteğinde bulunan kişi de cezalandırılmaktadır. Filmde ailesinden, sevgilisinden ve toplumdan izole olmak isteyen Aziz filmin sonunda tam da toplumun kucağına düşmektedir. Toplumun dijital panoptikona dönüşmüş bir kontrol toplumu olduğu ve Byung-Chul Han'ın 21. yüzyılda Bentham'ın panoptikonunun değişime uğradığı görüşünün geçerlilik kazandığı görülmektedir:

> Şu an panoptikonun sonunu değil, tümüyle yeni, perspektifsiz bir panoptikonun başlangıcını yaşıyoruz. 21. Yüzyılın dijital panoptikonu artık tek bir merkezden, despotik bakışın her şeye kadir gücü tarafından gözetlenmiyor olması ölçüsünde perspektifsizdir. Bentham'ın panoptikonunun temel ögesi durumundaki merkez-çevre ayrımı tümüyle yok olmuştur. Dijital panoptikon herhangi bir pespektife dayanan optik olmaksızın iş görür. Verimliliği de buna borçludur. Perspektiften yoksun bir şekilde ışığa boğma perspektife dayanan gözetlemeden daha etkilidir, çünkü insan her yandan, her açıdan, hatta herkes tarafından aydınlatılabilir (2017, s. 67).

Filmin son karesinde kalabalık bir grubun restoran camının ardından telefon kameralarıyla Aziz'i çekmesi, yukarıdaki durumu örneklendirmektedir. Aziz artık birden fazla insanın denetiminin altına girmiş, kontrol toplumunun nesnesi haline dönüşmüştür. Dolayısıyla yalnızlık ve özgürlük isteğinin absürt dünyada onu kurbanlaştırdığı görülmektedir.

4.1.2.3. Uyumsuzluklar

Doğal akışın dışında, alışılmadık ve tanımlanamaz, mekanik bir işleyişe sahip dünya kendisi gibi uyumsuz yapılar ve bireyler ortaya çıkartmaktadır. Bu bağlamda bir kadının sanki simülasyon içindeymiş gibi donup kalması ve aynı sözlere takılması ilk etapta komik olmayabilir. Örneğin bilim kurgu filminde bu sahnenin karşılığı ana karakterin korkunç gerçeği öğrenmesi trajedisidir. Ancak filmde de görüldüğü üzere, takılma sorunu yaşayan kişinin başkaları tarafından normal karşılanması ve film

boyunca bir döngüye girmesi komiktir. Filmde bu durum Aziz'in sevgilisi Burcu'nun Aziz'e hediye ettiği kolyeyi onun üzerinde göremeyince krize girip takılıp kalmasıyla ifade edilmektedir. Yine başka bir gece Burcu'nun hala restoranda aynı pozisyonda oturduğunu ve aynı cümleleri tekrar ettiğini gören Aziz'e garsonun yaptığı, "Birazdan kapatacağız yalnız, bir çözüm bulmanız lazım, bu şekilde olmaz" biçimindeki ikazı garsonun dünyanın saçmalığını olağan karşıladığını göstermekte; sahnenin absürt ve gülünç niteliğini pekiştirmektedir.

Resmedilen absürt dünyada ebeveynlerin çocuklaşıp, çocukların yetişkinleşmesi de aile içindeki uyumsuzluğa vurgu yapmaktadır. Necati ve Füsun iki küçük çocuk gibi kavga etmektedirler. Onların içinde bulundukları tehlikeli durumun farkına bir tek, küçük kızları Cansu varmaktadır. Yine Aziz'in ablasının ailesinde de alışılmadık bir durum söz konusudur. Yeğeni Caner aile reisi gibi davranmaktadır. Anne ve babası Caner'den korkmaktadır. On yaşındaki bu küçük çocuk ailesini azarlamakta, onlara emirler vermekte hatta onları dövmekten çekinmemektedir. Caner yaşıtlarının asla konuşmayacağı bir şekilde konuşmaktadır:

> O NTV'de gece bülteni sunan abla neydi öyle ya? Ah! Bittim ya şerefsizim bittim… Kalk vallaha yakarım yatağı. Allah'ıma kitabıma yakarım… O elini indir, bana el kalkmayacak… Aç lan! Bak Kur'an çarpsın kırarım kapıyı aç… Vallahi bak, şu ekmeği de öptüm. Şu insanlar (anne-baba) şurada olmasa yeminle bak, o suratını var ya… Bana ters gidilmesinden hoşlanmıyorum. Her fırsatta size bunu lisanı münasiple, bak elimden geldiği kadar terbiyemi koruyarak söylüyorum, anlatıyorum. Doğru mu? Doğru değil mi hacı (babasına sorar)? Bu havayı yapacaksa aç kalsın pezevenk. Nimet bilmez, bir bok anlamaz. Oyna dersin oynamaz. Bezdirdi yemin ediyorum, bezdirdi!

Esasen yukarıda örneklenen ve patolojik aile yapısına işaret eden bu vahameti komikleştiren, çocuk sandığımız Caner'in çocuk vücuduyla yetişkin bir erkek gibi davranması ve konuşması uyumsuzluğudur. Ayrıca anne ve babanın çocuksu cahilliği de bu gülünçlüğü pekiştirmektedir. Nihayetinde aile Caner'i doktora götürmekte ve çocuğun denyoluk hastalığına yakalandığını öğrenmektedir. Normalde argo bir anlamı

karşılayan denyo kelimesinin bu dünyada yaygın bir hastalığa dönüşmesi ve doktorun denyoluğu ileriki yaşlarda görülen sahte bilgelik olarak açıklaması, filmin gerçek dünyada sahte bilgelik taslayan insanlara gönderme yapan eleştirel bir işlev kazanmasını sağlamaktadır.

Filmde bir diğer uyumsuzluk olan iletişimsizlik olgusu ise iki kişinin sağlıklı diyalog kuramama uyumsuzluğu ile örneklenmektedir. Aziz ve Cevdet arasında geçen şu diyaloğun giderek saçmalaştığı görülmektedir:

> Aziz: Erbil abiyi gördün mü?
> Cevdet: Hayır.
> Aziz: Bu saate kalmazdı. Yemeğe mi çıktı ki? Beni soran oldu mu?
> Cevdet: Yok
> Aziz: Kızdan ayrılamadım yine. Ben ayrıldım da o orada kaldı yani.
> Cevdet: Avukatla çözülecek bu iş.
> Aziz: Yok be oğlum ne evliliği? Evli filan değiliz biz. Yüzük bile yok. Bir tane kolye vardı, onu da kaybettik.
> Cevdet: Bebeğin suratını ısıran atı kaldırıyorum o zaman ben.
> Aziz: Nasıl?
> Cevdet: Uğraşacağız yoksa. Hayvan severler falan, kaynıyor Twitter. Uğraştık o kadar, güme gitmesin kampanya.

Bu diyaloğun saçma bir hal almasının sebebi en başından beri Cevdet'in telefonla konuşuyor olmasıdır. Tek başına diyalog kendi içinde mantıksızdır. Bu durum Erbil'in sahnelerinde de tekrarlanır. Konuşmaların içeriği duygusal ve trajik boyut barındırsa da sahneler bir şekilde komedinin alanına girer. Morreall bunu, dramatik durumlarda beklenmedik şeylerle karşılaşmanın gülünç olmasıyla açıklar (1997, s. 97). Örneğin Aziz, Erbil'e kolyeyi sorduktan sonra Alp'in odasına gider. Erbil tek başına konuşmaya başlar: "Kolye diyorsun ha! Değerli bir şey miydi? Bizde bir şey kaybolmaz. Temizlik yaparken falan çıkar ortaya da dışarıda bir yerde düşürdüysen kötü. Sokakta falan." Erbil'in tek başına konuştuğunu gören Cevdet, ona müdahalede bulunur: "Gitti abi çocuk otur, istersen." Bir diğer sahnede kendisini ziyarete gelen Aziz'in, evden ayrılmasının ardından kapıyı kapatan Erbil'in kendi kendine söylendiği işitilir: "Aslında ben sana şey demek istedim de söyleyemedim Aziz." Erbil çoktan

gitmiş olan Aziz'e ölümcül bir hastalığa yakalandığını ve çok az ömrü kaldığını söyler. Arka planda duyulan müzikle ve sepya renklerle duygusal bir atmosfere bürünen sahne telefon çağrısı ile kesintiye uğrar. Telefon, Erbil'in iletişim kurabileceği birine göndermede bulunsa da arayan telekomünikasyon operatörüdür. Sahnenin duygusal etkisi, Erbil'in ödeyemediği borcundan dolayı hattının kapandığını işitmemizle bozulur. Ancak Erbil hala derdini telefonda anlatmaya devam eder. İnsan ve yapay zekâ arasındaki iletişimin bu uyumsuzluğu, sahnenin komik bir etki kazanmasına neden olur. Yine bir başka sahnede ise Aziz, Erbil'i rüyasında gördüğünü söyleyince Erbil mutlulukla "Sen beni rüyanda mı gördün?" diye sorar. Aziz ise "Yoo, başkaları da vardı" diyerek sahnenin duygusal havasını bozar.

Filmde Erbil'in başkalarıyla iletişim kurma sorununun onun intiharıyla sonuçlandığı görülür. Ancak absürt çerçevede intihar olumsuz bir nitelik taşımaz çünkü Erbil zaten hastalığı sebebiyle ölecektir. Erbil'in intiharından önce Aziz'le yaptığı şu ciddi konuşma, absürt bir etki yaratır:

> Aziz: Abi sen istersen işlerini hallet, ben daha sonra uğrarım. (Bahsedilen iş intihardır).
> Erbil: Ben sen gidince de hallederim dert değil.
> Aziz: Benim yardım edebileceğim bir şey varsa beraber yapalım.
> Erbil: Daha çok gençsin sen. Çocuksun
> Aziz: Ayıp Bir Şey mi?
> Erbil: Semavi dinlerde evet.

Filmde insanlar arasındaki iletişimsizlik bazen gereksiz bilgi içeren anlamsız uzun diyaloglara da sebep olmaktadır. Örneğin, Necati Youtube'a yükledikleri videonun izlenme sayısının 400.000'i geçtiğini, Füsun ise 420.000 olduğunu söyler. Aradaki bu önemsiz fark gereksiz, uzun bir tartışmaya sebep olur. Başka bir sahnede, Cevdet sipariş vermek için fırını arar. Hangi yemeği istese, kalmadığı cevabıyla karşılaşır. Sinirlenen Cevdet "Niye açıksınız abicim siz? O zaman neden telefonu açıyorsunuz? Neden

adresimi soruyorsunuz" diye sorar. Fırında doğum günü organizasyonu düzenlendiği için siparişler kapatılmıştır. Dolayısıyla anlamsız bir tartışma sahnesi filmde yer alır.

Yine filmde dil oyunlarına dayalı sözel mizah unsurlarıyla da uyumsuzlukların ve iletişim eksikliğinin ön plana çıkartıldığı görülür. Örneğin garson, Aziz'e "ne içersiniz?" diye sorduğunda Aziz "alkol var mı?" şeklinde cevap verir. Garson ise. "Oha belli oluyor mu ya o kadar?" diyerek yine yanlış anlamaya dayalı durumu gülünçleştirir. Burada kaydırma yoluyla espri üretilmiştir. Sözel mizahta kaydırma günlük dilde kalıplaşmış sözlerin bağlamından kopartılarak gerçek anlamda kavranmasını ifade eder (Usta, 2009, s. 178). Burada da garsona yöneltilen, "alkol var mı?" sorusu sipariş bağlamından çıkartılmış ve içki tüketimi anlamında yorumlanmıştır. Yine başka bir dil oyunu da Alper ve Necati arasındaki diyalogda karşımıza çıkar. Alper Cansu'yu kastederek "Allah bağışlasın" der. Necati ise "donation" diye karşılık verir. Sosyal medyadaki kavramlar, gerçek dünyanın kalıplaşmış cümlelerinin önüne geçer.

4.2. Onur Ünlü: *Güneşin Oğlu* ve *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*

4.2.1. *Güneşin Oğlu*

Hayatın monotonluğundan bunalan emekli edebiyat öğretmeni Fikri Şemsigil günlerini mucize bekleyerek geçirir. Beklediği mucize bir güneş tutulması esnasında ortaya çıkar. Fikri Şemsigil'in ruhu ölen kişilerin bedenlerine girmeye başlar. Başlangıçta hoşlandığı genç kadın Şule'yle birlikte olmak için bu mucizenin bir avantaj olduğunu düşünen Fikri Şemsigil, daha sonra bu durumun vahameti ile karşılaşır. Fikri Şemsigil'in artık tek derdi kendi bedenine geri dönmektir.

4.2.1.1. İnsanın Canavar Doğası

Filmde insanın canavar doğası daha çok cinsellik bağlamında ortaya çıkmaktadır. Hayatın aleladeliğinden bunalan ve yaşlı olmaktan hoşnutsuz görünen emekli edebiyat öğretmeni Fikri Şemsigil günlerini karşı apartmanda oturan genç ve

alımlı bir kadın olan Şule'yi düşünerek ve arzulayarak geçirir. Parkta bayıldığını zannettiği kişinin teleskopuna el koyduğunda da ilk işi o teleskopla Şule'yi röntgenlemek olur. Fikri'nin tek dileği Şule'yle birlikte olmaktır. Ancak bu çok zor bir ihtimaldir. Çünkü hem Fikri evlidir hem de Fikri ve Şule arasında ciddi bir yaş farkı bulunmaktadır. Fikri Şemsigil'in beklentisini gerçekleştirebilecek tek şey mucizedir. Beklenilen mucize, güneş tutulması yoluyla gerçekleşir ve Fikri'nin ruhu bedenler ve mekânlar arasında gezinmeye başlar. İlk olarak Ahmet'in bedenine girer. Ahmet, Fikri'nin tam da hayal ettiği bir görünüme sahiptir; genç ve yakışıklı. Dahası Ahmet Şule'yi de tanımaktadır. Fakat işler Fikri'nin istediği gibi gitmez. Ahmet ve Şule'nin sadece arkadaş olduğu ve Ahmet'in kıskanç bir sevgiliye sahip olduğu görülür. Ayrıca Fikri'nin ruhu sadece Ahmet'in bedeninde var olmaz, Ahmet'ten sonra komşusu şair Alper Canan'ın da bedenine girer. Hatta Fikri için Şule öylesine bir saplantıya dönüşmüştür ki en son çareyi, çeşitli bedenleri dolaştıktan sonra Şule'nin bedenine geçiş yapmakta bulur. Fikri artık arzuladığı şeyin ta kendisi olacaktır. Ancak bu planı da işe yaramaz çünkü Şule hamiledir ve Fikri'nin hamile bir kadın bedeninde yaşamaya niyeti yoktur. Dolayısıyla Fikri kendisini öldürür ama anlatı akışında Fikri'nin ölmediği; ruhunun bedenler arasında dolaşmaya devam ettiği görülür. O, ölüm bağlamında döngüye saplanan bir Sisifos haline gelir.

Slavoj Zizek, David Lynch'in *Lost Highway* filmi üzerine yaptığı bir çözümlemede, fantazmatik olanın, kişinin mevcut eksikliğinin tam karşısında yer alan güçlü bir karakter yaratmasıyla ilişkili olduğunu söyler (2008, s. 39). Filmde de Ahmet ve Alper Canan, Fikri'nin arzuları tarafından yaratılmış iki fantazmatik karakter gibidir. Ahmet tam da Şule'nin hoşlanacağı gibi genç ve yakışıklı bir görünüme sahipken; Şule'yle ilişki yaşayan Alper Canan ileri bir yaşta olmasına karşın karizmatik ve entelektüel bir kişidir. Ayrıca filmde Şule ve Alper Canan arasındaki ilişkinin Fikri için ruhunun bedenler arasında dolaşmasından çok daha şok edici olduğu görülmektedir.

Çünkü yaş farkı ya da Alper Canan'ın evli olması bu ilişki için herhangi bir engel oluşturmamıştır. Bu bağlamda Fikri, Alper Canan'ın bedenine girdiğinde hem bu gizli ilişkiyi hem de onun hakkındaki kirli gerçeği öğrenir. Alper Canan, aslında eşine karşı şiddet uygulayan toksik bir aile reisidir. Üstelik eşini öldürmesi için bir de kiralık katil tutmuştur. Ancak Fikri'nin de aslında Alper Canan'dan pek farkı olmadığı; Alper Canan'ın adeta ikizi gibi olduğu görülür. Onlar eşlerini denetlemeye ve kontrol altında tutmaya çalışan eril iktidarın temsilcileri olarak konumlandırılırlar. Örneğin Alper Canan hem eşini aldatır hem de eşine karşı şiddet kullanır. Fikri ise Şule'yi arzulamasına ve onunla birliktelik yaşamaya çalışmasına rağmen eşinin, kendi bedeninin içine giren başka erkeklerin ruhlarıyla birlikte olmasına katlanamamaktadır. Örneğin bedenine bir imamın ruhu girdiğinde ya da profesörle karşılıklı olarak bedenleri değiştirdiklerinde karısına "ama ne olur şu adama verme" der, hala onun cinselliğini denetim altında tutmaya çabalaması absürt bir etki yaratır.

Sonuç olarak filmde Fikri ve Alper'in başka kadınları arzulamalarının ve cinsel dürtüleri peşinde koşmalarının cezasını çektikleri görülür. Alper'in okulda gizli kapaklı bir şekilde öğrencilerden biriyle birlikte olması, ölmesiyle sonuçlanır; Fikri ise eşinden başka bir kadını dikizlemenin ve arzulamanın cezasını bir daha asla kendi bedenine geri dönememesiyle öder. Bu bağlamda erkeklerin cinsel arzularıyla beslenen bu düzensiz evrende cinsellik çerçevesinde açığa çıkan zayıflıklarının kaosa sebep olduğu ve bu durumun eril iktidarın altının oyulmasıyla sonuçlandığı görülür.

4.2.1.2. Dünyanın Absürtlüğü

Milan Kundera 1986'da yayımlanan bir makalesinde "kafkaesk" durumun özelliklerinden birinin şu olduğunu açıklamıştır: "Bireylerin ne kaçabilecekleri ne de anlayabilecekleri, labirent biçiminde devasa ve biricik bir kurumdan ibaret bir dünya" (aktaran Löwy, 2008, s. 135). Filmde karşılaşılan, gerçek olmayan, fantastik ama

sıradan insanların yer aldığı dünya tam da böyle bir yerdir. Fikret'in ve onunla aynı gün aynı saatte doğan insanların ruhu sonu olmayan bir labirentte dönüp durmaktadır. Onlar çelişkilerle dolu, mantıksız ve anlamsız görünen bir dünya içine hapsolmuşlardır. Bu absürt dünyada kurumsal ve toplumsal değerlerin altı oyulmuş; bu değerler anlamsızlığın düzlemine taşınmıştır. İntihar bile bu dünyadan kaçış için bir çözüm değildir. Olaylar rasyonel bir biçimde açıklanamamakta; mantığa dayanan bir çözüm bulmak olanaksızlaşmaktadır.

Filmde bedenler ve mekânlar arası salınan üç ruhla karşılaşırız. Üçünün de kendine ait değerleri vardır. İmam dinsel değerlere, Profesör Nevzat Trabzon bilimin değerlerine, Fikri ise aşkın değerlerine bağlıdır. Filmde suretiyle hiç karşılaşmadığımız, başka bedenler arasında gezinen imam karakteri ise olayları cinlerin işi diye açıklamaktadır. Bilim insanı Nevzat Trabzon bilimsel açıklamalarla bu durumu düzeltmeye çalışır. Örneğin Fikri'ye bir olasılıktan bahseder; Hamiyet Hanımın bu döngüde ölmemesi halinde tekrar kendi bedenine dönebileceğini belirir. Fakat her olasılıkta Hamiyet Hanım ölür. Hatta bu absürt dünyada esasen Hamiyet Hanım diye birinin olmadığı görülür; Hamiyet Hanım aslında kiralık katil Kurban Murat'ın ta kendisidir. Dolayısıyla düzensiz dünyanın kaosu bilimin önüne geçmiştir. Hesaplanamayan, kestirilemeyen ihtimaller gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda bilimin karşılaştıkları soruna çare bulamadığını gören Nevzat Trabzon, artık kendi bedeninden tamamıyla kurtulmaya karar verir ve farklı bedenler arasında salınmaya başlar. Filmin sonunda da Fikri'nin bedenine girerek bilim insanı statüsünden kurtulur. Fikri'nin eşiyle mutlu bir düzen içinde hayatını idame ettirdiği görülür. Fikri ise Şule'ye olan aşkı ve arzusu yüzünden ailesini kaybeder. O absürt dünyanın cezalandırdığı kusurlu bir anti kahramana dönüşmüştür.

4.2.1.3. Uyumsuzluklar

Morreall'in "o şey sandığımız başka bir şey olarak" tarif ettiği uyumsuzluk çeşitlerinden biri olan benzeşme (1997, s. 98), *Güneş'in Oğlu* filminin temel mizahını oluşturur. Örneğin ruhu Ahmet'in bedenine girdiğinde Ahmet'miş gibi yapmaya çalışan Fikri, kendi mizacını girdiği bedenlere taşıdığı için beden ve ruh arasında var olan ikilik sonucunda ortaya çıkan uyumsuzluk, komik bir etki yaratır. Yirmili yaşlarında görünen Ahmet yaşlı biri gibi davranmaya ve konuşmaya başlar; arkadaşına "Napıyorsun evladım?" diye seslenir.

Onur Ünlü yaptığı röportajlardan birinde[15] var olan alışıldık, dramatik çizginin kırılmasının gülmeye başlamamızla sonuçlandığını ifade eder. Ona göre doğal seyrinde devam eden şeylere, bir alternatif getirildiğinde gülme ortaya çıkar. Dolayısıyla filmde de hakkında bilgi sahibi olduğumuz karakterlerin benliklerinin başka ruhların bedenlerine girdiğinde değişim göstermesi uyumsuzluk yaratır. İnsanın doğası ani bir değişime uğrar. Bu tuhaf durumu komikleştiren "o şey sandığımız başka şeylerin" farkında olmamızdır (Morreall, 1997, s. 98). Örneğin Profesör Nevzat Trabzon'un ruhu, çapkın şair Alper Canan'ın, çevresi tarafından aşağılanan mazlum garson Burak ve vakur kiralık katil Murat'ın bedenlerine girip bilimsel terimlerle konuşmaya başladığında karşılaşılan mantıksız durum uyumsuzluktan kaynaklanan komikliğin düzlemine taşınır.

Beden değişimi anlatıda komik diyaloglara sebep olur. Filmin öne çıkan sahnelerinden birinde Fikri, Burak'ın görünümüne sahip olmasına karşın evine gider. Bu esnada karısının kendi bedenine giren imamla -bedenin içinde imamın ruhu vardır- sevişmeye yeltendiğini görür. Burak -Fikri- küplere biner. Kendi bedenine giren imama "Kimsin lan sen?" diyerek hesap sorar. Saadet "Fikri amcan görmüyor musun işte" diye

[15] Onur Ünlü'nün röportajına: https://www.youtube.com/watch?v=K6m0OnmQ39I&t=1114s adresinden 06.05.2022 tarihinde ulaşıldı.

şaşkınlıkla cevap verir. Yine başka bir sahnede, Burak'ın görünümüne sahip olan Fikri, teleskopla karşı apartmandaki kadını dikizlediğini eşine itiraf ettiğinde karısı Saadet, yanında oturan kocası Fikri'nin bedenine giren imama tokat atar. Tokadı yemesi gereken kişi ikilemi -Fikri'nin ruhu mu yoksa bedeni mi?- sahneyi komik kılar.

Filmdeki kurgu tekniği de komediye katkıda bulunur. Kısa süreli planlar, sürekli değişen açılar ve çerçeve içindeki hareketlilik filme dinamik bir atmosfer katar. Mütemadiyen bir koşuşturmaca içinde olan Fikri'nin içinde bulunduğu durumu tanımlayan hareketli "Kahpe Felek" şarkısı dört farklı sahnede tekrarlanır. Hem şarkı hem de aksiyondaki yinelemeler filmin komedi dozajını yükseltir. Morreall, tekrarların bizi güldürmesini şöyle açıklar: "beklenmedik tekrarların bizi güldürmesinin nedeni, tek tek olayların ya da bireysel şeylerin komik olması değil, onların aralarında uyumsuz bir birliğin olmasıdır" (Morreall, 1997, s. 100). Filmde sürekli ruhların başka bedenlere girmesinin; başka bir ruhun daha önce diğer bir ruhun bulunduğu bedene girmesindeki tekrarın bize komik gelmesinin sebebi de budur.

Filmde aynı zamanda uyumsuzluğa eşlik eden cinsel göndermelerle yüklü mizah da dikkat çeker. İlk kez spor yaparken karşılaştığımız Alper Canan, kalp sağlığının öneminden bahsetmesine karşın bir öğrenciyle birlikte olduğu sırada kalp krizi geçirip ölür. Bu sahneye Alper Canan'ın "Geliyorum düşlerin arasından sevinçle, geliyorum, çiçeklerin üzerinden sekerek" şiiri eşlik eder.

Başka bir sahnede Şule'yi dikizleme fikriyle evine teleskop götüren Fikri'yi gören garson Burak'ın "Dikize yatmak mı?" sorusu karşısında utanan Fikri, ikilem ve *ad hominem*[16] yoluyla Burak'a pejoratif yaklaşımda bulunarak konuyu saptırır:

[16] Ad Hominem; bir tartışmada karşı tarafın argümanının değerlendirilmesi yerine kişinin karakteristik özelliklerine yönelerek önermede bulunmaktır https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/ad-hominem?q=ad+hominem adresinden, 15.05.2022 tarihinde ulaşıldı

> Ben 58 yaşındayım Burak ve üstelik emekli bir öğretmenim. Ve üstelik bugün eğer gazete okusaydın bilirdin ama eminim sen sadece mastürbasyon yaptıktan sonra ellerini silmek için kullanıyorsun o gazeteyi. Ama eğer gazete okusaydın bilirdin ki bugün, üstelik sekiz tam dakika sonra son on dört bin yılın en uzun en büyük en yoğun güneş tutulması olacak.

Cinsel imayla yüklü bir diğer sahnede ise Alper Canan'ın bedenine giren Fikri'nin Şule'ye şu sözleri söylediği duyulur: "Bana da girdi bu imam. Gerçi ben o sıra başkasının içindeydim ama… Şule be sabahtan beri girip çıkmadığım insan kalmadı. Bir senin içine giremedim." Bu diyalog aracılığıyla hem cinsellik imlenir hem de Fikri'nin gerçekten Şule'nin bedenine girme isteği vurgulanır. Çok anlamlılık sahneyi komikleştirir.

4.2.2. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*

Ailesinin sürpriz bir doğum günü partisi düzenlediği gecede Celal Tan eşi Özge'yi öldürür. Cinayete tanık olan ailesi bu sırrı saklamaya yemin eder. Celal Tan ise cinayeti örtbas etmesinin yanı sıra çok az bir ömrü kaldığını öğrendiği meslektaşına bu cinayeti ütüne alması teklifinde bulunur. Özge'nin görme engelli abisi Ergün ise bu esnada kardeşinin kimler tarafından öldürüldüğünü çözmeye çalışır.

4.2.2.1. İnsanın Canavar Doğası

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi filminde insanın canavar doğası cinayet, yalan ve cinsel arzular çerçevesinde açığa çıkar. Bu cinayetin basit bir kıskançlık krizinin ötesinde erkeğin otorite kaybı endişesiyle ilgili olduğu görülür. Celal, Özge'yi öldürmeye teşebbüs ettiği esnada şu cümleyi kullanır: "Sen bu yaştan sonra, âleme beni rezil mi edeceksin?" Âlemden kastı kendi ailesi ve entelektüel çevresidir. Ataerkil toplumlarda namus konusunda kadınlardan fedakârlık beklendiğini ileri süren Sancar, erkeğin eşinin faaliyetlerini ve hareketlerini denetleme hakkına sahip olduğunu ifade eder (Sancar, 2009, s. 113). Bu bağlamda burada da erkeğin namusuna

yönelik bir ihlalin erkeklik krizi yarattığı söylenebilir. Celal Tan'ın dört kuşak ferdin bulunduğu ailesindeki iktidar pozisyonu eşinin onu aldatmasıyla sallantıya geçer. Buna göz yummasının, önce ailesi sonrasında ise mesleki çevresi tarafından erkekliğinin sorgulanması anlamına geleceğini düşünen Celal Tan, kadını cezalandırma yoluna gider.

Filmde Celal Tan'ın yaptığı canavarca eylemin pişmanlığını yaşamayan sadist bir kişi olarak resmedildiği söylenebilir. Özge'nin hayaletiyle karşılaştığında yine onun boğazını sıkma girişiminde bulunur. Celal Tan'ın canavarlığı duygusal açıdan körelmiş olmasıyla ilişkilendirilir. Özge'yi öldürür öldürmez kanser hastası iş arkadaşından suçu üstlenmesini ister.

Filmde cinselliğin kaosu başlatan yegâne unsur olduğu söylenebilir. Okan'ın Celal Tan'ın eşi Özge'yle arasındaki cinsel ilişkiyi itiraf etmesi cinayete sebep olur. Eşini öldüren Celal Tan'ın Turan'dan yardım istediği sahnede de ikilinin Özge'nin ölümüne aldırmadan cinsellik üzerinden müstehcen içerikli bir sohbete başladıkları görülür. Erkeklerin cinsel iktidarının kutlandığı sohbette, cinsel güçle ilişkilendirilen eril performans ölüm ve cinayet gibi ciddi konuların önüne geçer.

> Turan: Karınla, en son ne zaman seviştiniz?
> Celal: Bir ay oldu galiba
> Turan: Hınzır seni. Cıva gibi kadınla yatakta nasıl baş ediyordun?
> Celal: Kolay olmuyor tabii. Ama bilirsin eskiden beri iyiyimdir.
> Turan: Bilmez miyim? Fakültedeyken bile Neriman vardı hatırlar mısın? Az inletmedin Neriman'ı.

Polis memuru Hakkı ve Celal Tan'ın kızı Jülide arasındaki cinsel ilişkinin ise trajik bir boyut barındırdığı söylenebilir. Hakkı hakikati ortaya çıkarmaya çalışan bir düzen sağlayıcısı rolündeyken Jülide gerçeklerin üstünü örtmeye çalışır. Ancak ikisi arasında bir yakınlaşma ortaya çıkar ve ikili cinsel dürtülerine yenik düşer. İkilinin kendilerini kontrol edemeyip karakol içinde sevişmeleri, düzeni koruması gereken

kurumun geçirgenliğini ortaya çıkarır. Jülide ve Hakkı filmin yeni katillerine dönüşür. Hakkı Jülide'nin tenor sevgilisi Okan'ı öldürür ve ikili cinayet sonrasında öpüşmeye devam eder. Cinsel arzu ahlaki değerlerin altına oyar. Okan'ın cinayeti bir şekilde Özge'nin abisi Ergün'ün başına yıkılır. Hakikati arayan masumlar cezalandırılırken, gerçekleri gizleyenler ödüllendirilir. Okan'ın cinayeti Ergün'e; Özge'nin cinayeti ise binanın kapıcısına yıkılır. Sonuç olarak katillerin cezalandırılmadığı kaotik dünyada iktidarını korumayı başaran Celal Tan'ın masaj koltuğunda zaferini kutladığı görülür.

4.2.2.2. Dünyanın Absürtlüğü

Anayasa profesörü Celal Tan, eşini öldürdükten sonra cinayeti bilmiyormuş gibi davranır. Gerçeği sadece hukuk profesörü arkadaşı Turan'a anlatır. Cinayete tanık olan ailesinin ise gerçeği söylemek yerine Celal'in yalanına dâhil olduğu görülür. Özge'nin cinayetini araştıran polis memuru Hakkı ise cinayeti çözmek bir yana başka bir cinayete karışır. Filmde yasaların gücünü temsil eden Celal Tan'ın ve toplumsal düzenin en küçük birimi aileyi ve toplumsal düzeni sağlamakla görevli polis memurunun çıkarları uğruna yalana ya da cinayete başvurması toplumsal düzenin çöküşünü ve absürt dünyanın varlığını ifade eder Ralph Keyes'in de belirttiği gibi "aldatmacanın yükselişi etiğin düşüşünden ziyade topluluğun çöküşüyle" ilişki kurar (2004, s. 35).

Filmde "risk almak istemeyen konforlarını devam ettirmek adına her türlü yalana başvurmaya hazır statüko kurbanı" ailenin (Makal, 2017, s. 527), Celal Tan'ın cinayetini görmezden gelmeyi tercih etmesi absürt dünyadaki bireylerin ahlaki belirsizliğine işaret eder. Aile bu karara cinayet sonrası sığındıkları araba içinde varır. Sahne, önce ters açıyla açılır. Böylece ilk olarak araba ve içindeki ailenin tepetaklak olmuş görüntüsü sunulur. Sahnedeki illüzyonun aslında onların mevut durumunu simgelediği söylenebilir. Jülide eski kocasını hatırlatarak oğlu Ege'ye uyarıda bulunur. "Dedeyi üzmeyelim. Dede üzülsün ister misin? İstemezsin değil mi? İster misin hiç?

Babaya ne olmuştu ha…". Aile, reisini kaybetme riskiyle yüz yüze geldiği için Celal'in sırrına ortak olmak zorunda kalır. Ancak aile gerçeği gizlemeye çalışırken, Özge'nin kör kardeşi Ergün cinayeti çözer ve aileye hesap sorar: "Hepiniz korkuyorsunuz. Gerçek yüzünüz ortaya çıkacak diye ödünüz kopuyor. Bu iğrenç ailede dönen dolapları herkes öğrenecek diye ödünüz kopuyor. Hiçbir işe yaramayan bu boktan aileniz dağılacak da hepiniz y… gibi ortada kalacaksınız diye ödünüz kopuyor."

Bu bağlamda, suçlular ceza almaktan kolaylıkla sıyrılırken, absürt dünyanın kurbanları; Jülide'nin görme engelli abisi Ergün, opera sanatçısı Okan ve kapıcı İbrahim olur. Ergün'ün fiziksel bozukluğu, Okan'ın çocuksuluğu ve İbrahim'in sınıfsal konumu onların kurban edilmesine yol açar. Çünkü resmedilen absürt dünya; hakikatin karşısında yalanın, zayıfın karşısında ise güçlünün tarafında konum alır. Güçlünün kazanması yalanlar üzerine kurulu bir toplumu gerektirir. Yüksek statüdeki insanlara hep kendilerini işledikleri suçlardan sıyırabilecekleri açık bir kapı bırakılır. Filmde bu durum gerçeküstü bir ton taşıyan, Celal Tan ve trafik lambası arasındaki konuşmada da açığa çıkar. Trafik lambası Celal'e, Turan'dan bir fayda gelmeyeceğini söyler ve Celal Tan'a cinayeti kapıcının üzerine yıkma fikrini verir.

Bu dünyada adalet kavramının da yitirildiği görülür. Celal Tan işlediği cinayet sonrasında hukuku kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya başlar. Sürekli, yasalar çerçevesinde bir açık aramaya çalışır. Örneğin kanser hastası meslektaşının, suçu kabul ederse ceza almayacağını öğrenir. Ancak arkadaşı suçu kabul etmez, üstelik polise tüm gerçeği anlatır. Polis ise Celal Tan'ın tarafında konum alır. Celal'in bu iddiaların gerçek dışı olduğu; Turan'ın morfin kullandığı için saçmaladığı yalanına hemen inanır. Yalan Celal için gerekli bir silaha dönüşür, çünkü "kendi kurgusunu saklamayı başaramayan birey yapay kurgularla hedef şaşırtmak zorundadır" (Akaş, 1998, s. 233).

> Celal Tan: Bu durumda, Ceza yasasının 56. Maddesinin 4. Bendinin 3. Paragrafına…
> Hakkı: Biliyorum hocam, biliyorum. Söylediklerinin hukuki bir dayanağı olamıyor.
> Celal Tan: Olamaz tabii! Müptela çünkü.

Celal Tan ve ailesinin yalanlarının Keyes'in de tarif ettiği hakikat sonrası çağa işaret ettiği söylenebilir. Keyes'in deyişiyle; "Zeki insanlar olarak, suçluluk duymadan paçayı kurtarabilmek için gerçeği örtbas etmeye gerekçeler bulabiliyoruz. Ben buna 'Hakikat Sonrası' diyorum. Hakikat Sonrası bir çağda yaşıyoruz. Hakikat Sonrası, etik açıdan bir alacakaranlık kuşağında yer alıyor. Yalancı olduğumuzu düşünmeden gerçeği gizlememizi sağlıyor" (2004, s. 12-13). Filmde de dürüstlüğünü kaybeden ve üyeleri arasında sadakatsiz ilişkileri barındıran toplum yalanlar üzerine inşa edilir. Bu toplum yapısında adaletle ilgili kurumların işlevini kaybetmesi sonucunda suç unsuru süreklilik kazanır.

4.2.2.3. Uyumsuzluklar

Filmdeki uyumsuzluğun temel kaynağı ahlaki bozukluktur. Bu nitelik, Celal Tan'ı korkutucu kılarken ailenin durumunu gülünçleştirir. Ancak aynı zamanda Celal Tan'ın da beklenmedik davranışlarının komik durumlara sebep olduğu görülür. Örneğin kazandığı ödül konuşmasını yapmak için kürsüye çıkan Celal Tan, alışıldık bir şekilde cümlelerine başlar. Ancak "Ben, derneğimizin devrimler ışığında gerçekleşmesini" dediği esnada, kendisini polise ihbar eden Turan'ı görür ve ağız dolusu küfür savurur. Böylece ani bir argo patlamasıyla sahne komikleşir. Benzer bir durum Kamuran ve Okan arasında geçen konuşma sırasında da yaşanır. Özge'nin gizli sevgilisi Okan'ın kim olduğunu araştıran Kamuran, en sonunda onun kim olduğunu öğrenir ve: "Ulan sen benim üvey annemi s…. öküz!" diyerek ona yönelik öfkesini dile getirir. Sahnede ahlaki bozukluk gösteren Okan ise istifini bozmadan gülerek şu cevabı verir; "Harbi mi?" Ayrıca sahnede Kamuran çok sinirli olsa da Fakülte Dekanı'nın pazarlamaya çalıştığı koltukları alacağını söylemesi öfkesinin aniden yatışmasına neden olur. Hatta Okan'la iyi geçinmeye başlar. Böylece Kamuran'ın da başka bir ahlaki bozukluk yaşayan karakter olduğu vurgulanır.

Yine karakterler arasında geçen diyaloglarda öne çıkan bir başka komik etki de konuşmacıların konunun bağlamından uzaklaşmasıyla ve bu durumun anlamsızlığa ve yanlış anlamalara sebep olmasıyla ortaya çıkar. Örneğin Celal Tan ve Turan arasındaki konuşma sırasında; Celal Tan'ın Turan'dan suçu üstlenmesini istediği, çok az ömrü kalan Turan'ın ise öteki dünya korkusuyla dini kuralları öğrenmeye çalıştığı görülür. İkili arasında bir türlü uzlaşma sağlanamaz. Celal Tan, Turan'a karısını öldürdüğünü söylediğinde, bunu umursamayan ve ölümün nasıl olduğunu merak eden Turan detaylı sorular sorar: "Çok çırpındı mı? Peki kan? Peki tam canı çıkacakken yüzünün ifadesi nasıldı?" Bu sahnede ölüm gibi ciddi bir durum alaya alınır. Yine filmdeki sahnelerden bir diğerinde Fakülte Dekanı Celal'i gördüğünde, ödülünü kastederek "Tebrik ederim" der. Celal ise karısını öldürdüğü için kutlandığını zannederek "Tebrik mi?" diye şaşkınlıkla cevap verir. Bu sahnelerde yaşanan iletişim karmaşası aracılığıyla ölüm, cinayet gibi ciddi durumların alaya alındığı ve gülünç kılındığı görülür.

Filmde rastlantısal durum aracılığıyla da uyumsuzluk yaratılır. Morreall, rastlantısal durumların uyumsuzluğundan bahsederken şu örneği verir. "Kazara karnına çarptığımız bir arkadaşımız, birkaç gün önce apandistini aldırdığını söylerse bu tek başına komik olmayabilir, ama sonradan çarptığımız iki insanın ikisi de aynı ameliyatı geçirdiklerini söylerse bunu komik bulabiliriz" (1997, s. 100). Bu örneğin bir benzeri filmde polis memuru ve Celal Tan arasındaki konuşmada tezahür eder. Hakkı, Kamuran'ın adına işaret ederek "annenizin ismini vermişsiniz" der. Celal Tan ise "Rahmetli eşim istemişti" diye cevap verir. Bir duraklamadan sonra "Bundan önceki eşim" diye sözlerini düzeltir. Buradaki rastlantı, Celal Tan'ın iki eşinin de ölmesidir. Bu doğrultuda rahmetli derken Celal Tan'ın kimi kastettiğinin kestirilememesi sahneyi gülünçleştirir. Ayrıca bu rastlantısal durumun uyumsuzluğu, Celal Tan'ın ilk eşini de öldürdüğü ihtimalini akla getirir.

Filmde benzerliklerden ve aşırılıklardan faydalanılarak da komik etki sağlanır. Normalde *unisex* bir isim olan ama yaygın olarak kadınlar için tercih edilen Kamuran adını bir erkeğin taşıması, hem annenin hem de çocuğun aynı isme sahip olması ve diyalog içinde bunun vurgulanması komik bir etki yaratır.

> Kamuran (anne): Rica ederim Kamuran, bu sefer babanı karıştırma böyle lüzumsuz şeyler için.
> Kamuran (oğul): Kamuran Hanım hiç lüzumsuz olur mu ya.

Benzer şekilde Jülide'nin sevgilisi tenor Okan'ın ve Özge'nin gizli aşkı Dekan'ın oğlu Okan'ın isimleri de yanlış anlaşılmalara sebep olur. Kamuran önce tenor Okan'ın Özge'nin gizli sevgilisi olduğunu zannedip Jülide'yi uyarır. Jülide sevgilisi Okan'dan ayrılır ve ondan intikam almak için polis memuru Hakkı ile birlikte olmaya başlar. Hatta sonrasında Hakkı'yla bir olup eski sevgilisini öldürür.

Filmde Jülide'nin sevgilisi tenor Okan'ın yaşadığı olaylara opera performansı göstererek cevap vermesi absürt etki yaratan bir diğer unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda dünyayı bir tiyatro sahnesi olarak algılayan Okan'ın entrika içinde sonunun geldiği ve ölürken bile opera performansını sergilediği görülür.

4.3. Ali Atay: *Ölümlü Dünya* ve *Cinayet Süsü*

4.3.1. *Ölümlü Dünya*

Mermer ailesi işlettiği Anadolu Tat 1071 lokantasının paravanlığında uluslararası bir suikast örgütü için çalışır. Ancak örgüt, içlerinde bir muhbir olduğu gerekçesiyle onları sorgular ve ailenin küçük oğlu Serbest'in, kız arkadaşına örgüt hakkında bilgi verdiğini öğrenir. Örgüt Serbest'i infaz etmeye karar verir. Ancak Gazanfer örgüt üyelerini öldürerek infazı engeller ve ailesiyle birlikte örgütten kaçmaya çalışır. Mermer ailesinin sakarlıkları ise kaçış planının sekteye uğramasına neden olur.

4.3.1.1 İnsanın Canavarlığı Doğası

Ölümlü Dünya filminde de insanın canavar doğası cinayet ve cinsellik bağlamında ortaya çıkar. Filmde karakterlerin bir örgüte bağlı olarak çalışan profesyonel katil olduğu ve gerçek kimliklerini gizlemek için lokanta işiyle uğraştıkları görülür. Mermer ailesinin, bir doğum günü organizasyonunun yemek servisini üstlenmesiyle olaylar gelişir. Aile üyelerinin bir kısmı yemekleri hazırlarken diğerleri yemekleri konuklara servis eder. Ancak konuklar avdan döndükten sonra iş yemek sunumuna geldiğinde, Mermer ailesinin toplu katliam yaptığı ve o zamana kadar ana karakterlerin gerçek kimliği hakkında bilgi sahibi olmayan seyircinin şok içinde bırakıldığı görülür. Avdan dönenler avlanır. Ayrıca Mermer ailesinin bu katliamı gözlerini kırpmadan gerçekleştirmesi, cinayetin sıradan bir eyleme dönüşmesine neden olur. Bu bağlamda öldürmenin sıradanlığı, Hannah Arendt'in *Kötülüğün Sıradanlığı*[17] ifadesiyle (2012) benzerlik gösterir.

Aslında seyircinin Mermer ailesinin toplu cinayet eyleminde şaşkınlık yaşamasının temel nedeni onların sıradan görüntüsünden kaynaklanmış gibidir. Lokanta işleterek geçimlerini sağlayan, orta sınıfa mensup bir aile oldukları düşünülen Mermer ailesi sıradan görünümlerinin arkasına sığınıp sıra dışı eylemler gerçekleştirirler. Canavarlığın sıradan insanlara bulaştığı; kötülüğün her an, her yerde hiç beklenmeyen kişiler tarafından gerçekleştirildiği görülür. Arendt'in deyişiyle, "asıl sorun tam da Eichmann gibi onlarca insanın olmasından, onlarcasının ne sapık ne de sadist olmasından; ne yazık ki hepsinin eskiden de şimdi de dehşet verici bir biçimde normal olmasından kaynaklanır" (Arendt, 2012, s. 281). Sıradan insanlar kötülüğün baştan çıkarıcılığına kapılmıştır (2012, s. 157). Mermer ailesi de suikastın baştan çıkarıcılığına

[17] Hannah Arendt bu ifadeyi, savaş suçlusu Otto Adolf Eichmann'ın Kudüs'teki davasında yapmış olduğu gözlemlere dayanarak *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (*Kötülüğün Sıradanlığı*, 1963) adlı eserinde kullanır. Arendt iyi ve kötü kavramlarını ayırt edemeyen, düşünebilme gibi temel insani yeteneğini kaybetmiş kişilerin emir komuta zinciri sonucunda yaptıkları kötülüklerin farkında olmamasını kötülüğün sıradanlığı olarak açıklar (2012, s. 252-298).

yenilir. Cinayet işleyerek aile geleneğini devam ettirirler. Bu bağlamda ailenin ait olduğu toplumsal evrende ölümün ciddiyetinin ortadan kalktığı; bu yüzden cinayetin sorgulanması gereken bir noktada olmadığı söylenebilir.

Mermer ailesi emir-komuta zinciri içinde cinayetleri gerçekleştirirken görev ahlakına sahip bir suikast çetesi olarak konumlanır. Onlar için öldürmek de yemek yapmak kadar sıradan bir iştir, ikisi de para kazandırır. Arendt'in, Eichmann için yaptığı teşhis Mermer ailesi için de geçerlidir. "Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiçbir şey yoktu. Bu gayret de kendi başına kriminal değildi elbette; bir üstünün yerine geçmek için asla onu öldürmeye kalkmazdı. Eichmann sadece, gündelik dilde söyleyecek olursak, ne yaptığını hiç fark etmemişti" (2012, s. 292).

Ancak Serbest karakterinin cinsel arzuları, ailenin hem lokanta işinden hem de suikast görevinden ayrılmak zorunda kalmasına neden olur. Örgütün temel kuralı, çete üyelerinin kimliğini gizli tutmasıdır. Bu yüzden örgüte bağlı olan kişilerin dışardakilerle iletişim kurmaları yasaktır. Ancak Serbest, hoşlandığı kadına ailesi hakkında her şeyi anlatır; örgütteki görevi aracılığıyla onu etkilemeye çalışır. Ancak Örgüt daha önce de belirtildiği gibi bilgi sızdırıldığı gerekçesiyle aileyi denetler ve Serbest karakterine yaptıklarını itiraf ettirir. Baba Gazanfer, Serbest'i kurtarmak için örgüt üyelerini öldürür ve aile, örgütün diğer üyeleri peşlerine düşmeden kaçmak zorunda kalır. İşleri gereği insanları öldüren aile artık hayatta kalmak için öldürmek zorundadır. Ancak ailenin bir diğer üyesi Serhan'ın Begüm'le gizli ilişkisi ve Begüm'ün hamile olması onları önlerine çıkan başka engelleri aşma zorunluluğuyla karşı karşıya bırakır. Sonuç olarak erkeklerin cinsel arzularının ailenin mevcut düzenini bozduğu ve ailenin yaşamını kaosa sürüklediği görülür.

4.3.1.2. Dünyanın Absürtlüğü

Filmin olay örgüsünde hem düzensiz evrenin kaosu hem de ölümsüz insanın kusurları belirleyici olur. Serbest ve Serhan uğraştıkları sıra dışı meslekten sıkılıp gerçek dünyanın monotonluğunu talep etmeleriyle ailenin başını belaya sokarlar. Aile kaçmak zorunda kalır. Mermerler yeni bir plan yapar; kötü günler için biriktirdikleri iki milyon doları sakladıkları kasadan alacak, sahte pasaport çıkartacak ve yurt dışına kaçacaklardır. Ne var ki beceriksizlikleri kurdukları planın işlememesine neden olur. Gizli kasadan parayı alamazlar. Çünkü zamanında telaffuzu zor bir şifre belirleyen Oktay, kelimeyi doğru biçimde söyleyip kasanın kilidini açamaz.

Zafer'in takıntısı ise ailenin başını yeni bir belaya sokar. Zafer'in kendi evinin dışında tuvalet ihtiyacını giderememe sı ailenin kapana sıkışmasına ve örgüt üyeleriyle Zafer'in evinde bir çatışma yaşanmasına neden olur. Kanlı çatışma esnasında ise onlarla birlikte olan Serhan'ın sevgilisi Begüm, Serhan'a birlikte olmak için gelip kendisini ailesinden istemesi şartını koşar. Böylece Mermerler'in Begüm'ün şartını yerine getirme zorunluluğuyla karşı karşıya kaldığı görülür. Normalde geleneksel olarak yapılanan toplumsal cinsiyet performanslarının zorunlu olduğu kız isteme ritüeli, son aşamada sarf edilen "Allahım emri, peygamberin kavli" söz öbeğiyle kutsallaştırılan bir gelenektir ve toplum tarafından yarı kutsal kabul edilen bu ritüelin muntazam bir biçimde icra edilmesi beklenir. Ancak filmde bu başarılamaz ve güldürü unsuru, bu ritüelin uygun biçimde yerine getirilememesiyle ortaya çıkar. Mermer ailesinin ilk falsosu kılık değiştirmek zorunda kalmalarından dolayı kız istemeye birbirinden alakasız, mevsime uygun olmayan saçma kıyafetlerle gitmiş olmalarıdır. Ayrıca kıyafetlerin uygunsuzluğunun neden olduğu komik etkiyi, alakasız diyaloglar ve iki aile arasındaki iletişimsizlik takip eder. Ritüelin gerekli kıldığı muntazamlık bozulduğu için baba kızını vermekten vazgeçer. Böylece kız isteme ritüelinin saçmalığı ortaya konulur.

Gehring savaşı konu alan filmlerde dünyanın absürtlüğü temasının yaygın olduğunu belirtir (1996, s. 40). Bu bağlamda bir savaş filmi olmasa da savaş türünün kiplerini içeren bir yapıya sahip olan *Ölümlü Dünya*'nın da bu temayı öne çıkardığı görülür. Savaş türüne ait bir filmde karşılaşabileceğimiz kadar çatışma sahnesine yer veren filmde absürtlük, ölümün ve öldürmenin kol gezdiği bir dünyada anti kahramanların ölümsüz oluşuyla ortaya çıkar. Son çatışma sahnesinde vurulan ve aile fertleri tarafından öldü sanılan baba Gazanfer'in, "Serbest, ben ölemiyorum ki sayenizde" ifadesi bu durumu ortaya koyar.

4.3.1.3. Uyumsuzluklar

Aslında filmin bütününe yayılan komik etki normal gözüken, sıradan bir ailenin bin yıllık bir suikast organizasyonun tetikçiliğini yapmalarından kaynaklanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi görünenin, göründüğünden daha farklı niteliklere sahip olduğu uyumsuz durum "karşıtlıklar birliği" ile açıklanmıştır (Morreall, 1997, s. 101). Burada bu tip bir uyumsuzluğun söz konusu olduğu söylenebilir. Aile kendi oluşturduğu normallik imgesine inanmaktadır. Örneğin, Serhan'ın sevgilisi Begüm sinirle, "Beni kaçırdınız. Mafya mısınız, siz?" sorusunu sorduğunda Serbest; "Mafya değiliz biz. Ne alakası var?" cevabını verir. Aile üyelerinin kiralık katil olması Serbest'in cevabındaki dilemmayı gülünç kılar.

Klasik anlatı sinemasında, filmlerdeki diyalogların az ve öz olması, gereksiz bilgilerle dolu olmaması beklenir (Korz, 2011, s. 31-37). Çünkü "yersiz söylenen her söz, her replik filmsel sahneyi hissedilir derecede zayıflatır" (Aslanyürek, 2004, s. 184). Filmde ise klasik anlatının bu önemli kodlarından birinin birçok kez ihlal edildiği görülür. Bir sahnede Zafer, Serbest ve Serhan elektronik sigara muhabbeti yaparlar. Ancak bu nesne filmde bir daha hiç ortaya çıkmaz. Gereksiz bir nesne etrafında fikirler ileri sürerek, anlamsız örnekler vererek (elektronik sigaranın, sehpayı emmekle bir

tutulması gibi) yapılanan uzun konuşma sahnesi klasik anlatı sinemasındaki az ve öz diyalog koşulunu ihlal eder. Filmdeki temel mizahi unsur anlamsız konuşma sahnelerinde ortaya çıkar. Örneğin filmin ilk sahnelerinde karşılaştığımız suikast görevi başarıyla sonuçlanmasına karşın aile üyeleri gereksiz bir tartışmaya tutuşur. Üstelik bu tartışma esnasında pilav yemeleri sahneyi daha da komik kılar. Başarıya ulaşan görev gülünç hale gelir.

Yine bağlamı olmayan gereksiz, anlamsız konuşmaların ciddi olunması gereken anlarda devreye girmesi de gerilimin yerini komediye bırakmasıyla sonuçlanır. Uzun sohbetlerdeki alakasız örnekler diyalogların anlamsızlığını vurgular. Serbest'in örgütün müfettişi ile diyalog kurmaya çalıştığı sahnede uzun, gereksiz ve alakasız bilgiler vermesi bu durumun bir örneği olarak karşımıza çıkar: "Belirtmek isterim ki, tabii ki, bizimki gibi örgütlerde bilgi sızımı kabul edilemez bir rezilliktir. Hele hele 1000. yılından itibaren böylesine köklü, geniş, dünyanın her yerine tesir etmiş… Nasıl söylesem? Bugün Amerika'da Avrupa'da çok yaşlı ağaçların yaşadığı coğrafyalara bakacağız ki…" Serbest'in bu konuşmasının baba ve müfettiş tarafından kesildiği sahnede bir cümleyle anlatılabilecek şeyin gereksiz kalıplarla, tekrarlarla anlatıldığı ve "çok yaşlı ağaçlar" gibi alakasız bir örneğin verildiği görülür.

Yine böyle bir mizahi unsurla, Gazanfer ve Oktay arasında geçen diyalogda da karşılaşılır. Oktay'ın: "Bunlar halvet olmuş. Şimdi erkek ceketini alır çıkar da kız ceremesini çekecek bunların. Çocuk babasız, kendi dul. Bu kızcağız nasıl çalışsın, çocuğuna nasıl baksın? Bugün bir market alışverişine gitsen 50 lira tutuyor baba. İki yıl emzirdi diyelim, iki yıl sonra ne olacak? Bu çocuk proteini nereden alacak? Diyelim mercimekten aldı. Mercimek, nohut, bakliyat. Bunların hepsi ithalat kalemi. Hepsi kamyonlarla geliyor. Akar yakıt dolarla, dolar olmuş 4 lira" biçiminde giderek anlamsızlaşan ve konunun bağlamından koparak ekonomiye uzanan konuşması baba Gazanfer'in müdahalesiyle sona erer.

Ailenin ilaç verilerek sorgulandığı sahnede ise Serbest'in, tüm sırları açığa çıkarmasının yanı sıra örgüte küfretmeye başladığı hatta en sonunda, "Benim babamın s… kutu kola gibidir" şeklinde anlamsız bir ifade kullandığı görülür. Bu bağlamda kullanılan argo kelimenin sahneyi anlamsız hale getirmesine ek olarak burada, Morreall'in Woody Allen filmine atıfla ifade ettiği, benzerlik ilişkisi aracılığıyla komik etki yaratılmasının söz konusu olduğu söylenebilir. Örneğin, *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) filminde odada büyük bir örümcekle karşılaşan Alvy, örümceği şöyle tarif eder "Orada Buick büyüklüğünde bir örümceğimiz var. Kesinlikle büyük bir örümcek". Morreall bu sahnede komik olanın, örümceğin büyük bir nesneyle, arabayla karşılaştırılması olmadığını söyler. Burada gülünç olan örümcek ve araba markası arasında bir benzerlik kurulmasıdır (Morreall, 1997, s. 107). *Ölümlü Dünya*'da da Serbest, babasının penisini kutu kola gibi spesifik bir nesneyle tarif eder. Hem içeceğin niteliği hem de içeceğin sunulduğu nesnenin biçimi Serbest'in sözünü komik kılar.

Ayrıca filmde gereksiz konuşmaların da hayati nitelik taşıyan olayların işleyişini kesintiye uğrattığı görülür. Örgütün üyeleriyle çatıştıkları sahnede Zafer, Serhan'a sürekli "iyi tara, güzel tara, boşa tarıyorsun hep, gevşek tarama" gibi anlamsız emirler verir. Serhan ise buna daha fazla dayanamaz ve çatışmayı bırakıp çocuk gibi Zafer'le tartışmaya başlar. Örgüt üyeleri onlara ateş açarken, Zafer ve Serhan'ın anlamsız bir tartışmaya tutuşması absürt bir nitelik taşır. Yine Mermerler'in öldürmeleri gereken bir kuryeyi kovaladıkları sahnede, radyoda bir anda kendi restoranlarının reklamının çıkması hepsinin dikkatini radyoya verip reklam hakkında yorumda bulunmalarına ve kuryenin onlardan kaçmasına neden olur.

4.3.2. *Cinayet Süsü*

İşlediği cinayetleri süsleyerek teşhir eden bir seri katil vakasıyla karşı karşıya kalan cinayet büro ekibi, aralarına suç uzmanı Dizdar Koşu'nun da katılmasıyla cinayetleri çözmeye ve seri katili yakalamaya çalışır.

4.3.2.1. İnsanın Canavar Doğası

Filmde insanın canavar doğası cinsellik ve cinayet bağlamında ortaya çıkar. Sakar polis ekibi türlü maceralardan sonra katili yakaladıklarını düşünür. Fakat ortaya çıkan hakikat – en azından polisiye türü için- tam bir hayal kırıklığıdır. Çünkü katil zanlısının aslında cinayetleri işlemediği; çöpten bulduğu ölü bedenleri süsleyip kendi sanatsal performansını ortaya koyduğu açığa çıkar. O aslında faili meçhul cinayetlere dikkat çeken ve farkındalık yaratan, toplumun iyiliğini isteyen sanatçı ruhlu bir vatandaştır. Toplum; yakalanmayan, görülmeyen, namevcut katillerin oyun sahasına dönüşmüş; tüketim toplumunun artıklarının bulunduğu çöplükler aynı zamanda katillerin de artıklarına ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla cinayet işlemek, tüketmek gibi bir davranışa dönüşmüştür. Baudrillard tüketim toplumunun savurganlığını çöp sepeti uygarlığı olarak tanımlar. Tüketicilerin, tükettiği nesnelerle tanımlanabileceğini, böylece çöp sepetinin sosyolojisinin okunmasının mümkün olduğunu ifade eden Baudrillard "Bana fırlatıp attığın şeyi söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim!" sözleriyle bu durumu vurgular (2013, s. 40). Filmde de çöplüklerden cesetlerin çıkması, toplumun ölümü adeta tüketilebilir bir nesne gibi kullandığını gösterir. Bu bağlamda ölümün toplum tarafından absürtleştirildiği görülür.

Filmde cinayeti çözme girişimi sırasında karşılaşılan aksaklık ve beceriksizliklerin yanı sıra polislerin karşı koyamadığı cinsel dürtünün absürt bir etki yarattığı görülür. Seri cinayetlerin çözümü gibi dikkat isteyen bir konunun ciddiyeti, Komiser Asuman ve ekibe sonradan dâhil olan suç uzmanı Dizdar Koşu arasındaki

cinsel gerilimle gevşer. Seri katil şüphelisine baskın yaptıkları sahnede bile ikili birbirlerine kur yapmaktan çekinmezler. Diğer polisler metruk yapı içinde şüpheliyi ararken Asuman ve Dizdar sohbete dalar. Aralarındaki cinsel gerilim bir kaosa sebep olmasa da polis birimindeki savrukluğa işaret eder.

Filmde erkek polislerin kadın taklidi yaptıkları sahnede ise eril cinselliğin "hayvani bir doğaya" sahip olduğu iması yapılır. Polisler internet üzerinden katil olduğunu zannettikleri kişiyle sahte bir muhabbet gerçekleştirirler. Hedefleri katili tuzağa düşürüp bir buluşma ayarlamaktır. Sohbete nasıl gireceklerini düşünürlerken Başkomiser Salih "Ağzıma aldım… Elimi kotumun içine sokuyorum" gibi cinsel ima barındıran sözler yazmayı önerir. Sohbetin devamında polisler eril dilin şiddetini arttırır ve tuzak kurma planı sanal sekse dönüşür. Polisler kurguladıkları kadın figürünü bütünüyle cinsel nesneye indirgemişler ve bundan pornografik keyif almaya başlamışlardır. Sohbet esnasında odaya Asuman girer ve bilgisayarın başındaki polisin hemen suçüstü yakalanmış gibi ekranı eğdiği, diğerlerinin ise ne yaptıklarını bilmiyormuş gibi davrandığı görülür. Sanki mastürbasyon yaparken ailesine yakalanan ergen-erkek performansı sergiliyor gibidirler. Onların sadece seks üzerine bir sohbet gerçekleştirmesi, kadına yönelik ataerkil bakışın ikiyüzlülüğünü ortaya koyar.

4.3.2.2. Dünyanın Absürtlüğü

Adalet sistemi ve polis teşkilatı gibi toplumsal düzeni sağlayan ve koruyan kurumların düzgün işleyememesi hem filmin absürt dünyasını hem de cinayet fiilinin neden tüketime dönüştüğünü açıklar. Polis teşkilatının ihmalkârlığı ve savrukluğu katillere özgüven sağlar. Cinayet işlemek bir çeşit rutine dönüşür; ne de olsa yakalanan ve suçlanan kimse yoktur. Filmde bu durum gözler önüne serilirken, parodiden yararlanılır. Polisiye türünün hamasi bileşenlerinin içi boşaltılmış; kahraman,

karizmatik ve bütün düğümleri çözen başarılı dedektiflerin yerini filmde sakarlıklarıyla öne çıkan polisler almıştır.

Bu bağlamda cinayet büronun savrukluğunun ardında disiplinsizliğin ve ciddiyetsizliğin yattığı vurgulanır. Aynı zamanda bu eksikliklerin ölümler karşısında duygusal bir körlük de yarattığı görülür. Örneğin komiser yardımcısı Alaattin, maktulün annesinin yanında, oğlunun cesediyle ilgili çekinmeden bilgi verir. Dinlemesi acı verici olan bu bilgilerin polis için sadece bürokratik bir gereklilik olduğu görülür. Bir başka sahnede ise seri cinayet ihbarı alıp olay yerine intikal eden Salih ve Alaattin, cinayetin seri cinayet olmadığını öğrenince polis içindeki bürokratik yapıdan yakınmaya başlar; işlenen cinayetle ilgilenmezler bile.

> Başkomiser Salih: Her cinayete de biz gideceksek işimiz var yani.
> Olay Yeri İnceleme: Amirim siz cinayet büro değil misiniz?
> Komiser Yardımcısı Atilla: Öyleyiz ama bu normal bir cinayet biz yanlış gelmişiz… Biz seri katilciyiz. Devamı ya da öncesi olmayan cinayetlerle bizim bir işimiz yok.

Yine benzer bir durumun seri cinayetlerle de ilgili olarak ortaya çıktığı görülür. Cinayet büroya destek için Ankara'dan uzman ekip gelir. Onlar cinayetler hakkında kısa bilgiler edinip hemen çalışma niyetindedir. Ancak cinayet büro bilgi vermek şöyle dursun işin ciddiyetinin farkında değildir. Toplantıya doğrudan "aç mıyız ne söyleyeyim?" diye başlar komiser yardımcısı Alaattin. Bürodakiler de sahne süresince ana konuya girmeye çalışan uzman ekibin aksine ne yemek istedikleri hakkında konuşurlar.

Yakaladıkları şüpheli şahsı sorgularken de iyi-polis kötü-polis rolünü abartılı biçimde iyi-polis daha-iyi polis rolüne dönüştürürler. Sorgulama, şüpheliye yemek ısmarlamaya kadar varır. Cinayetlerle ilgili değil gündelik hayatla ilgili sohbet ederler. Başka bir sorgulama sahnesinde de Başkomiser Salih, sorgulama odasının aynalı camının arkasından sorgulanan kadınla dalga geçer, kadını aşağılar ve ona küfreder.

Mikrofonun açık kalması kadının tüm hakaretleri duymasıyla sonuçlanır. Polislerin katil olduğundan şüphelendikleri kişiyle internet üzerinden yaptıkları konuşma da pornografik bir nitelik barındırır, erkek karakterlerin ergen gibi davrandığı ve şüpheliyi tuzağa düşüremedikleri görülür. Sonrasında konuştukları kişinin de bir başka polis olduğu anlaşılır.

Yine bir diğer sahnede şüphelinin eşkâline ulaşan cinayet büro, onu yakalamak için baskın düzenler. Neredeyse katili yakalamak üzeredirler. Fakat Başkomiser Salih, evinde düzenlenen ve asla bitmeyen altın günü yüzünden uyku problemi yaşar ve operasyon esnasında uyuduğu için şüphelinin önünden kaçıp gitmesine yol açar. Ekibin katili bir türlü yakalayamadığı görülür. Hatta her şey tersine döner; şüpheli onların sakarlığıyla alay etmeye başlar. En sonunda ise kendini bilerek yakalatır ve teslim olur. Ancak şüphelinin katil olmadığı ortaya çıkar. Sanatçı olduğu anlaşılan şüpheli onların beceriksizlikleriyle dalga geçer. Son olarak görevleri çöplükte ceset aramak olan ekip bu konuda da başarısız olur. Çerçeveye giren cesedin kolunu onlar değil, seyirci görür.

Daha önce de belirtildiği gibi parodinin satirle bir tutulma sorunu ikisinin birlikte kullanılmasından kaynaklanır. Bu bağlamda *Cinayet Süsü*'nde de her iki mizahi unsurun söz konusu olduğu; ancak filmin tür parodisi olmaktan öte cinayet büroyu hicveden bir niteliğe sahip olduğu görülür. Filmde polis teşkilatı toplumdan iyice uzaklaşmış ve gözü önündeki cesedi görmeyecek kadar körleşmiş bir kurum olarak sunulur.

4.3.2.3. Uyumsuzluklar

Filmde uyumsuzluk aptallık çerçevesinde açığa çıkar. Gehring, parodi filmlerinin her koşulda komik olduğunu söyler (1999, s. 2). Polisiye türü parodisine ait unsurlar barındıran bu filmde de ciddi, güçlü, kahraman dedektiflerin yerini sakar, aptalca davranışlarda bulunan ve uyumsuzluğa sebep olan polislerin alması komik bir

etki yaratır. Bütün ciddiyetini kaybettiği görülen cinayet büronun katili yakalayamadığı, şüphelinin kendisinin teslim olduğu görülür. Cinayet büro elemanlarının başarısızlıkları ve aptallıklarının sebep olduğu aksaklıklar, polisiye kalıplarını kırdığı ölçüde gülünçleşir.

Ölümlü Dünya filminde olduğu gibi bu filmde de gereksiz, anlamsız ve filmin bağlamından kopuk konuşmalar mizah unsuru olarak ön plana çıkar. Komiser Asuman ve Baş komiser Salih suç mahalline giderken, Asuman'ın gevezeliği Başkomiser Salih'i içten içe çıldırtır. Salih uyarıda bulunsa da Asuman annesini arayarak konuşmaya devam eder, "Annecim bu telefon faturası babamın numarası mı senin mi? Babamın numarası mı senin mi onu soruyorum. Anneciğim, senin faturan mı, babamın mı?" Asuman ve annesi arasındaki iletişim kopukluğu "senin, babamın" gibi kelimelerin yinelenmesine sebep olur. Sözcük yinelemeleri, yan koltukta oturan Salih'i iyice çıldırtarak sahnenin komik etkisini pekiştirir.

Gereksiz diyaloglar, cinayet büronun yaptığı işin ciddiyetini bozguna uğratır. Sorgu sahnesinde suç uzmanı Dizdar Koşu ve Komiser Yardımcısı Atilla şüpheli karşısında iyi-polis kötü-polis klişesini iyi-polis daha iyi-polis performansıyla bozar. Şüpheliye "Aç mısın? Sana pide söylüyorum, salata söylüyorum" diyerek ne yemek istediğini sorarlar. Hatta şüpheliye çok iyi davranıp, onun katil olmadığını düşündüklerini dile getirirler. Sorgunun bir anda polislerin kendi anılarını anlattıkları bir sohbete dönüştüğü görülür.

Dilin kullanımına ilişkin ortaya çıkan uyumsuzluk ise iletişim sorununa işaret eder. Katili gördüğünü iddia eden bir tanık büroya bilgi vermek için gelmiştir. Ancak onun kullandığı kelimelere, cinayet büro aşina değildir. Tanık önce katili nasıl gördüğünü anlatmaya başlar ama günlük dilde yer almayan kelimelerle betimleme yapar: "Merdinde terek, terekte merek gerek… Böyle bir hoflanmacılık geldi...

Boğumlu bir budak geçti elime… Biz bunu lahabap geldi… Emirdeğim çatladı… Ödüm sıva yazdı…" Polisler tanığın söylediklerinden hiçbir şey anlamazlar. Nihayet tanık katilin eşkâlini verdiğinde de yine benzer, anlamsız kelimelerle karşılaşırlar: "Yüzü benziyor, lök lök yanakları vardı. Teni böyle tomak değmiş gibi bos bos. Hedik renkli saçları" şeklinde ifadeler kullanan tanığın anlattıklarından hiçbir şey anlayamayan polislerin tariften ulaştığı eşkâlin sanatçı Mahmut Tuncer olduğu görülür. Zaten absürt olan sahne, gerçek bir sanatçının sahneye dâhil edilmesiyle daha da absürtleşir.

Yine dil farklılığından kaynaklanan iletişimsizlik, tehlikeli anları komik bir duruma dönüştürür. Örneğin filmde yer alan sahnelerden birinde, Asuman aracına oturduğunda, arabaya sabitlenmiş saatli bombayı aktif hale getirir. Yardımına koşan Dizdar, bomba imha uzmanıyla konuşarak bombayı devre dışı bırakmaya çalışır. Ancak her an kaçabileceğini de belirterek ölmekten korktuğunu ima eder. Ortada bombayı devre dışı bırakmaya çalışan bir kahramandan ziyade bir korkağın olduğu görülür. Bomba imha uzmanı, Dizdar'dan devre üzerindeki kabloları saymasını ister. Dizdar günlük dilde kullanılmayan renk adlarını söylemeye başlar: "Aslanağzı, fuşya, ekru, roza, somon, manolya," Renklerin ne olduğunu anlamayan polis ekibi ise Dizdar'dan "yeşil, mavi, kırmızı" gibi renkleri kullanarak tanımlama yapmasını isterler. Dizdar, "Ben yeşil, mavi, kırmızı dedim mi? Allah aşkına iki saattir ne sayıyoruz burada?" diyerek iletişimdeki kopukluğu devam ettirir. Polislerin renk konusunda anlaşamamaları, bomba sayacının sıfırlanmasına sebep olur.

SONUÇ

2000 sonrası Türk sinemasında kara komedi ve absürt arasındaki ilişkinin ele alındığı bu çalışmada *Vavien, Azizler, Güneş'in Oğlu, Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, Ölümlü Dünya* ve *Cinayet Süsü* filmleri, "İnsanın Canavarlığı", "Dünyanın Absürtlüğü" ve "Uyumsuzluklar" temaları çerçevesinde analiz edilmiş ve absürt ve kara komedi arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar saptanmaya çalışılmıştır. Absürt unsurların kara komedi filmlerinde yoğun bir biçimde karşımıza çıktığı argümanı temel alınırken, komedi, absürt, kara komedi ve kara mizah kavramları üzerine geliştirilen bir kavramsal kavrayıştan yararlanılmıştır.

Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) adlı eserlerinde, komediyi "şifalı su" olarak tanımlarlar. Yazarlar bu şifalı suyun eğlence endüstrisi tarafından kitleleri güldürerek aldatmak için üretildiğini ifade ederler (2014, s. 188). Fakat kitleler bu aldatmacaya rıza gösterir. Çünkü komedi filmleri izleyicileri, gündelik gerçekliğin bunalımından kurtarıp eğlenceli bir karnavala taşır. Sinemanın "insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılan, olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlayan" bir bilince ve işleve sahip olduğu görülür (Diken & Laustsen, 2011, s. 17-18). Örneğin *The Purple Rose of Cairo* (*Kahirenin Mor Gülü*, Woody Allen, 1985) filminde Cecilia, gerçek dünyada göremediği mutluluğa ve itibara sinema salonunda ulaşır. Dünya, onun için korkutucudur ve sinema deneyimiyle bu korkunun üstesinden gelmeye çalışır. Korku, kaçmaya yol açar ve güvenliğin verdiği rahatlık geçici de olsa korkuyu uzaklaştırır. Gürbilek'in de dediği gibi "korkulan şeye gülmek insanı rahatlatır" (Gürbilek, 1995, s. 24).

Ancak komedi filmleri rahatlama barındırsa da her zaman gerçeklerden kaçış işlevi taşımaz. Komedi türünün alt türlerinden biri olan kara komedi konfora karşı,

seyircide huzursuzluk yaratan bir izleme deneyimi sunar. Komedide gizlenen trajediler ve hayatın acı verici gerçekleri, özellikle bu çalışmanın da konusunu oluşturan absürt unsurlar taşıyan kara komedide su yüzüne çıkar. Komedi türünün kipleri kara komedide değişime uğrar. Ancak bu karşıtlığa rağmen kara komedinin, komedi türünün yapaylığına karşı bir tepki olarak doğduğu düşünülmemelidir. Kara komedi tıpkı absürt tiyatro gibi çağın gerçeklerini açık bir şekilde anlatma ve eleştirel bir çerçevede sunma gereksiniminden doğmuştur. Absürt, satir ve ironi gibi unsurlarla kara komedinin eleştirel gücü pekiştirilmiştir.

Eleştirel bir gülüş (Savaş, 2001, s. 109), olarak tanımlanan kara komedinin hedefinde toplum tarafından yüceltilen değerler ve kurumlar yer alır. Çalışmada incelenen filmlerde de toplumun en küçük birimi olan aile, en fazla saldırıya uğrayan değer ve kurum olarak karşımıza çıkar. Muhafazakâr toplumlarda aile kutsallık atfedilen bir kurumdur. Dini retoriğe göre bir kadın ve erkeğin evliliği Tanrı tarafından insanlara öğütlenir. Dolayısıyla aile kurmak aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmaya işaret eder. Bireyler aile kurarak hem kendi bedenlerinin kontrolünü sağlar hem de toplumsal düzenin temelini sağlamlaştırmaya katkıda bulunurlar. Aynı zamanda evlilik ve çocuk da yapmak iktidar tarafından teşvik edilmektedir.

Onarır'ın da belirttiği gibi kara komedi filmlerinde ise aile, fertlerin birbirlerine olan bağlılıklarının zayıfladığı, karşılıklı güvenin yok olduğu, iyilik ve fedakarlığın yerini bencilliğin aldığı bir kurum olarak temsil edilmektedir. Onarır, ailenin artık huzuru ve konforu yaratan bir yer olmadığını söyler. Evler kötülük yuvasına dönüşmüştür. Bencillik ve güvensizlik, aile bireylerini tanımlayan unsurlardır. Kara komedi filmlerinde aile "sıkıcı, parıltısız, seksüellikten uzak" bir şekilde betimlenmektedir (Onarır, 2013, s. 208). İncelenen filmlerde de aile, kutsallık niteliğinden sıyrılmış; absürt dünyada güvenli bir sığınak olma işlevini kaybetmiştir. Örneğin *Vavien* filminde aile bireylerlerinin arasındaki güven ilişkisinin bozulduğu

görülmektedir. Her ferdin kendisiyle ilgili gizlediği bir sırrı vardır. Aile sırlar üzerine kurulmuştur. Benzer şekilde *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filminde de aile bir sırrı saklamak uğruna yalana başvurur. Tan ailesi uçurumun kenarında olduğunun farkındadır. Bu yüzden ailenin sürekliliği için yalan gerekli bir araçtır. Ailenin bir yalan üzerine inşa edilmesi, Ralph Keyes'in de ileri sürdüğü gibi "topluluğun çöküşüyle ilgili" bir meseledir (2004, s. 35). *Azizler* filminde birbirleriyle anlaşamayan, iletişim kopukluğu yaşayan farklı aile tipleri sunulmuştur. *Güneş'in Oğlu* filminde ailenin yarattığı sıkıcılık ve parıltısız yaşamdan usanan bir anti-kahraman cinsel arzuları uğruna mevcut ailesini yıkıma uğratır. *Ölümlü Dünya* filminde ise aile olmanın ne anlama geldiğinin bilincinde olmayan, topluma yabancılaşmış bir aile örneğiyle karşılaşılır.

Filmlerde aileyle ilişkili çizilen bu trajik tablo toplumsal düzenin temelinde çatlaklar olduğunu gösterir. Fakat bu kara mizah bağlamında endişe edilecek bir durum değildir. Endişe etmesi gerekenler iktidar ve toplumsal düzenin koruyuculuğunu yapan kurumlardır. Absürtle eklemlenen kara mizah bu çatlaklarla alay ederek iktidara ve yerleşik değerlere karşı eleştirel bir tavır takınmaktadır. Dolayısıyla kara komedide aile olumlanmamakta; aile sorunların ortaya çıktığı kaotik bir kurum olarak temsil edilmektedir.

İncelenen filmlerde ailenin yanı sıra sonra hukuk ve emniyet gibi düzen sağlayıcı ve koruyucu kurumların da saldırı altında olduğu görülmektedir. Aileden farklı olarak bu kurumların varlıkları değil işleyişleri eleştirilmiştir. Bu doğrultuda absürt, ironi ve parodi unsurları kara mizaha eşlik etmiştir. Örneğin, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filminde hukuk ve emniyet temsilcisi suça karışır. *Cinayet Süsü* filminde polis ekibi gözleri önündeki cesetlerden bihaberdir. Zorlukların üstesinden gelme ve düğümleri çözme gibi yeteneklerin yerini beceriksizlik alır. *Cinayet Süsü* filminde polisiye türüne ait kipler taklit edilerek emniyet kurumuna ait değerler

önemsizleştirilmiştir. Sonuç olarak Erçetingöz ve Becerikli'nin de belirttiği gibi kara mizahın saldırısına uğrayan bu kurumlar ciddiye alınmayarak değersizleştirilmişlerdir (Erçetingöz & Becerikli, 2016, s. 365).

Kara komedi türünün rahatsız edici niteliği, absürt duyguyla işlevsel bir nitelik kazanmaktadır. Çünkü absürt, hayatın anlamsızlığına, saçmalığına, değersizliğine ve boşunalığına işaret eden güçlü bir duygudur. Kara komedi filmlerinde karşılaşılan karamsar atmosfer, akılla açıklanamayacak tuhaf durumlar, aşırılıklar ve aykırılıklar absürt unsurun eseridir.

İncelenen filmlerde de karamsar ve absürt bir dünya sunulmuştur. Hayatın anlamsızlığına duyulan inanç bu karamsar atmosferi yaratan en temel duygudur. Filmler belirsiz ve mutsuz sonlara sahiptir. *Vavien* filmi mutlu sona sahipmiş gibi görünse de bireylerin birbirlerinden sakladıkları sırlar ailenin geleceğine dair soru işaretleri yaratmaktadır. Onarır'a göre filmin sonundaki mutlu aile tablosu esasen sahte bir mutluluğa işaret etmektedir (2013, s. 212). *Azizler* filminde Aziz kaçmaya çalıştığı toplumun kucağına düşerek kâbusvari bir sonla karşılaşmıştır. *Güneş'in Oğlu* filminde Fikri Şemsigil hem Şule'yle birlikte olamamakta hem de kendi bedenini sonsuza dek kaybetmektedir. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* kısmen mutlu sona sahiptir. Ancak mutlu son filmin canavarları Celal Tan, Tan Ailesi ve polis memuru Hakkı için geçerlidir. Oysa hakikati arayan kişiler ve alt sınıf temsilcileri için film mutsuz sonla kapanmıştır. *Ölümlü Dünya* filmi ise açık uçlu bir sonla kapanır. Mermer ailesi ne yakalanır ne de kaçmayı başarır. Kaçış onlar için bir döngüye dönüşmüştür. *Cinayet Süsü* filminde ise polisler çözmek zorunda oldukları cinayetleri çözemezler. Katil ortaya çıksa da cinayet büro için film başarılamayan bir işle sona ermiştir. Dolayısıyla absürt unsurlar barındıran kara komedi filmlerinin seyircide "katharsis" yaratmadığı görülmektedir. Bu da filmlerin huzursuz edici niteliklerini şiddetlendirmektedir.

Kara komedi filmlerinde gerçeklik, absürt yoluyla parçalanmaktadır. Absürt dünya, aklın açıklayamayacağı, mantıktan uzak, tuhaf durumlar ortaya koymaktadır. *Azizler* filminde robot gibi takılı kalan insan, *Güneş'in Oğlu*'nda beden değiştiren ruhlar, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde konuşan trafik ışıkları, *Ölümlü Dünya* filminde asla ölmeyen karakterler ve *Cinayet Süsü*'nde bitmeyen altın günü gibi gerçeküstü ögeler gerçekliğin yitimine işaret etmektedir. Erçetingöz ve Becerikli'nin de belirttiği gibi gerçeküstü ögeler mantık yoluyla açıklanamadığı için seyircide rahatsızlık ve şaşkınlık duyguları yaşatmaktadır (2016, s. 369).

Absürt dünyada karşılaşılan bir başka unsur ise kişilerin birbirine yabancılaşması ve iletişim kurma sorunudur. İletişimsizlik olgusu absürt tiyatrodan kara komedi türüne kalan en büyük miras olarak görülebilir. Dolayısıyla kara komedi filmlerinde karşılaşılan iletişimsizliği Esslin'e dayanarak açıklamak mümkündür. Esslin'e göre absürt tiyatroda iletişim, kopuk bir biçimde gösterilmektedir. Dil absürt tiyatroda değer kaybına uğrar. Dil, kitle iletişim çağında denetimden çıkmıştır. Yaşamın özelleştirilmesiyle birlikte farklı alanlardaki bireyler kendi dillerini üretirler. Bu da kişiler arası düşünce alışverişini zorlaştırır (Esslin, 1999, s. 316-319). Dolayısıyla Esslin dil sorununun çağın sorunu olduğunu ifade etmektedir. Absürt unsurların yoğunluk kazandığı kara komedi filmlerinde de dil değer kaybına uğramış bir biçimde gösterilmektedir. Bağlamından kopuk, uzun, gereksiz sohbetler, incelenen filmlerde iletişim sorununu ortaya koymaktadır. Kara komedi üzerine yapılan çalışmalarda iletişim problemi, türün belirleyici özelliklerinden biri olarak görülmemiştir. Bu bağlamda daha çok absürde ilişkin bir sorun olan iletişimsizlik özellikle *Azizler*, *Ölümlü Dünya* ve *Cinayet Süsü* gibi son dönemde çıkan filmlerde yoğun bir şekilde görülmektedir. Dilin değer yitimi, aynı zamanda klasik anlatı sinemasının kurallarının ihlal edildiğini de göstermektedir. Klasik anlatı filmlerdeki diyalogların az ve öz olması, gereksiz bilgilerle dolu olmaması beklenir (Korz, 2011, s. 31-37). Çünkü "yersiz

söylenen her söz, her replik filmsel sahneyi hissedilir derecede zayıflatır" (Aslanyürek, 2004, s. 184). Oysa filmlerde diyaloglar gereksiz bir biçimde uzatılmıştır. Dolayısıyla kara komediyi klasik anlatı sinemasının kurallarını kısmen ihlal eden bir tür olarak tanımlamak mümkündür. Bunun yanında iletişimsizliği de türün bir kipi olarak görmek isabet olacaktır.

İncelenen filmlerinde kara mizahın bir diğer unsuru olan groteske fazla değinilmediği görülmektedir. Sadece *Cinayet Süsü* filminde ölü bedenlerin sanat eserine dönüştürülmesi gibi tuhaf, anlaşılmaz, abartılı bir durumla karşılaşılmıştır. Bedenin bir sanat eseri olarak kullanılması Bakhtin'in de belirttiği gibi bedenin tamamlanmamış, oluş halindeki durumuna işaret eder. Ancak grotesk bedene dair unsurlar diğer filmlerde görünürlük kazanmamıştır. Bununla birlikte grotesk bedenin 2000'li yıllarda komedi sinemasının temel unsurlarından biri haline geldiğini söylemek mümkündür. Özellikle *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008) filmi Türk sinemada grotesk komedinin öncüsü olarak görülebilecek bir filmdir. *Recep İvedik* film serisinin mizahını bedenin grotesk vurgusu oluşturmaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasında groteskin daha çok *gross-out* (iğrendirici) tür olarak sınıflandırılabilecek filmlerde yer aldığı görülürken, kara komedinin konusu olmadığı açığa çıkmaktadır. Erçetingöz ve Becerikli'ye göre küfür içeren, yüzeysel esprilere dayanan ve "sadece güldürme amacı güden" bu tarz filmler "toplumsal düzeni olumlayarak" sürekliliğini öngörmektedir (2016, s. 365). Fakat kara komedi filmlerinde toplumsal düzen sorgulanmaktadır.

Sonuç olarak kara komedi ve absürdün ayrılmaz bir bütün olduğu görülmektedir. Her absürt unsur barındıran film kara komedi türüne dahil olmasa da kara komedi için absürt elzemdir. Kara komedi, eleştirel tavrına rağmen didaktik bir tür olmadığı için eleştirdiği şeyi değiştiremeyeceğinin ayrımındadır. Gehring de kara komedinin hicvetmenin ötesine geçtiğini düşünmekte ve herhangi bir mesaj verme zorunluluğu olmadığının altını çizmektedir (1996, s. 2) Bu noktada absürt, kara komedinin eleştirel

niteliğini daha da güçlendirmektedir. Çünkü absürt, seyircinin içinde bulunduğu karanlık durumun farkına varmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla absürt, filmdeki ironiyi gerçekliğe taşımaktadır.

Kara komedi ise absürde eleştirel mizah niteliği kazandırmaktadır. Tek başına absürt varoluşsal bir duruma işaret ettiği için eleştiri ya da saldırganlık halesinde yer almaz. Absürt daha çok gerçeküstü imgelerin ve uyumsuzlukların konusudur. Fakat kara komedi türünde absürt hiciv ve ironiyi bünyesine katmaktadır. Bu bağlamda eğer, absürt bir filmin varlığından söz edilecekse aranması gereken ilk unsur kara mizah olmalıdır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema.* De Ki Basım Yayım .

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (Çev. N. Ülner, E. Ö. Karadoğan). Kabalcı Yayıncılık.

Akaş, C. (1998). Bireysel Hak, Toplumsal Görev ve Kaçınılmaz Durum Olarak Yalan. *Cogito, 16*, 230-236.

Aker, H. (2021). *Yoksulluk, Kahkaha ve Sinema.* Bağlam Yayıncılık.

Arendt, H. (2012). *Kötülüğün Sıradanlığı* (Çev. Ö. Çelik). Metis Yayıncılık.

Aristoteles. (1987). *Poetika* (Çev. İ. Tunalı). Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (2004). *Retorik* (Çev. M. H. Doğan). Yapı Kredi Yayınları.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı.* Pan Yayıncılık.

Atayman, V. & Çetinkaya, T. (2016). *Popüler Sinemanın Mitolojisi: Komedi, Western, Melodram ve Korku.* Ayrıntı Yayınları.

Aydemir, B. (2010). Absürt (Uyumsuz) Tiyatro ve Yapısal Özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4, 11-29.

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi.* Papirüs Yayınları.

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana* (Çev. C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev. C. Öztek). Ayrıntı Yayınları.

Batur, E. (2005). *Kara Mizah Antolojisi.* Sel Yayıncılık.

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu* (Çev. N. Tutal, F. Keskin). Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine* (Çev. A. Sönmezay). Ayrıntı Yayınları.

Bergson, H. (2014). *Gülme* (Çev. D. Çetinkasap). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule.* Sage Publications.

Bolay, S. H. (1990). *Felsefi Doktrinler Sözlüğü.* Akçağ Yayınları.

Bowser, E. (1990). *The Transformation Of Cinema 1907-1915.* Charles Scribner's Son.

Bozkurt, N. (1995). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları Yorumlar ve Eleştiriler.* Sarmal Yayınevi.

Breton, A. (1997). *Anthology of Black Humor* (Çev. M. Polizzotti). City Lights Book.

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar* (Çev. Y. Seber & A. Güngör & A. Günebakanlı). Altıkırkbeş Yayınları.

Camus, A. (1985). *Başkaldıran İnsan* (Çev. T. Yücel). Kuzey Yayınları.

Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni* (Çev. T. Yücel). Can Sanat Yayınları.

Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler / Parodi, Satir ve İroni*. İthaki Yayınları.

Chamberlain, W. & Pogel, N. (1985). Humor Into Film: Self Reflections in Adaptations of Black Comic Novels. *Literature/Film Quartely*, *13*(3), 187-193.

Coletta, L. (2003). *Dark Humor and Social Satire In The Modern British Novel.* Palgrave Macmillan.

Cruickshank, J. (1965). *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı* (Çev. R. Güran). De Yayınevi.

Dadak, Z. (2010). Durul Taylan, Yağmur Taylan. *Sinema söyleşileri.* E. Aktaş, K. Esen, N. Katipoğlu & N. Perçinler (Ed.). *Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2010*, (s. 39-64). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (Çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent). Ayrıntı Yayınları.

Diken, B. & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji.* Metis Yayınları .

Dixon, W. W. (2015). *Dark Humor in Films of the 1960s.* Palgrave Macmillan.

Eagleton, T. (2019). *Mizah* (Çev. M. Pakdemir). Ayrıntı Yayınları.

Erçetingöz, A. & Becerikli, R. (2016). Onu Ünlü Filmlerinde İktidar ve Mizah İlişkisi. H. Kuruoğlu, & M. Boz (Ed.), *Medya ve Mizah* (s. 365-380). Nobel Akademik Yayıncılık.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji* Sözlüğü. Remzi Kitabevi.

Ersümer, A. O. (2015). Sinemada Kara Mizah. A. O. Ersümer (Ed.), *Sinema Neyi Anlatır* (s. 297-320). Hayalperest Yayınevi.

Esslin, M. (1999). *Absürt Tiyatro* (Çev. G. Siper). Dost Kitabevi Yayınları.

Ferenczi, S. (2002). *Final Contributions To The Problems and Method of Psycho-Analysis.* Karnac Books.

Freud, S. (1998). *Espriler ve Bilinçdışı İle İlişkiler* (Çev. E. Kapkın). Palme Yayınevi.

Freud, S. (2016). *Rüyaların Yorumu 1.* (Çev. S. Budak), Öteki Yayınevi.

Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism.* Princeton University Press.

Gehring, W. (1988). *Handbook Of American Film Genres.* Connecticut: Greenwood Press.

Gehring, W. (1996). *American Dark Comedy: Beyond Satire.* Greenwood Press.

Gehring, W. (1999). *Parody As Film Genre: "Never Give A Saga An Even Break".* Greenwood Publishing.

Genette, G. (1997). *Palimpsest.* University of Nebraska Press.

Girgin, Ü. H. (2017). Yeni Medya Teknolojileri, Pornografi ve Kültürel Dönüşüm. *Atatürk İletişim Dergisi*, 12, 69-99.

Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Ö. Erduran & E. Erduran). Remzi Kitabevi.

Gomery, D. (2008). Hollywood Sisteminin Dönüşümü. G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 504-513). Kabalcı Yayınevi.

Gross, A. E. (1978). The Male Role and Heterosexual Behavior . *Journal of Social Issues, 34*(1), 87-107.

Güler, Ç. & Güler, B. U. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi.* Yazıt Yayınları.

Güllü, F. (1994). *Mimesis*. Mimesis Dergi. https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/absurd-oyunlarda-temalar/.

Gündoğan, A. O. (1997). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. Birey Yayıncılık.

Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. Metis Yayınları.

Hamer, T. (2021). *A Critique of Humoristic Absurdism.* Ipskamp Printing.

Han, B.-C. (2017). *Şeffaflık Toplumu* (Çev. H. Barışcan). Metis Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 6.* Remzi Kitabevi.

Hansen, M.B. (1997). Introduction to Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.

Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* (Çev. L. Özşar). Asa Kitabevi.

Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti* (Çev. S. Lim). Yapı Kredi Yayınları.

Homeros. (2008). *İlyada* (Çev. A. Erhat, A. Kadir). Can Sanat Yayınları.

Hutcheon, L. (2000). *A Theory Of Parody: The Teachings Of Twentieth-Century Art Forms.* University of Illinois Press.

İpşiroğlu, Z. (1978). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik.* İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Kabacalı, A. & Özçelik, T. & Berkman, B. (1991). *Sanat Ansiklopedisi.* Miliyet.

Kabadayı, L. (2008). Uylaşım ve Farklılaşma: Film Türleri ve Paranın Alegorik Sunumu. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 7* (s. 93-104). Bağlam Yayıncılık.

Kant, I. (2007). *Critique of Judgement.* Oxford University Press.

Keleşoğlu, A. S. (2019). Onur Ünlü'nün Kendi Kuşağından Farklı Olan Yanları Nelerdir? Klasik Türk Sinemasında Öncülleri Var Mıdır? Postmodern Bir Eğilimin Örneği Olarak Değerlendirilebilir Mi? M. Bostan (Ed.), *40 Soruda Türk Sineması* (s. 223-227). Ketebe Yayınları.

Keyes, R. (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception In Contemporary Life.* St. Martin Press.

Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme.* Anka Yayınları.

Killeen, C. (1998). Loneliness: An Epidemic in Modern Society. *Journal of Advanced Nursing*, *28*(4), 762-770.

King, G. (2002). *Film Comedy*. Wallflower Press.

Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi* (Çev. S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu). İris Yayıncılık.

Korz, M. (2011). *Sinemada Dialog* (Çev. G. Gülbey). Altıkırkbeş Yayın.

Krutnik, F. & Neale, S. (2001). *Popular Film and Television Comedy*. Routledge.

Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı* (Çev. A. Bora). Can Yayınları.

Kuruoğlu, H. & Boz, M. (2016). Türk Sinemasında Değişen Komedi Anlayışı. H. Kuruoğlu, & M. Boz (Ed.), *Medya ve Mizah* (s. 243-296). Nobel Akademik Yayıncılık.

Lear, E. (2005). *A Book of Nonsense*. Routledge.

Löwy, M. (2008). *Franz Kafka Boyun Eğmeyen Hayalperest* (Çev. I. Ergüden). Versus Kitap.

Luppe, R. D. (1968). *Albert Camus*. Funk & Wagnalls.

Makal, O. (2017). *Gülmenin Sineması*. Hayalperest Yayınevi.

Mast, G. (1973). *The Comic Mind.* The Bobbs-Merrill Company.

Mencütekin, M. (2011). Vavien: Varoluşçu Gökkubbede Yankılanan Postmodern Çığlık. *Atatürk İletişim Dergisi*, (2), 59-80.

Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak* (Çev. Ş. Soyer). İris Yayıncılık.

Muecke, D. C. (2020). *The Compass of Irony.* Routledge.

Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Döneminde Türk* Mizahı. Akbaba Yayınları.

Niedzviecki, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü* (Çev. G. Gündüç). Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim* (Çev, L. Özşar). Asa Kitabevi.

Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1.* Remzi Kitabevi.

Onarır, T. (2013). Vavien: Gelgitler Arasında Bir Aile. L. Kabadayı (Ed.), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* (s. 207-214). Ayrıntı Yayınları.

O'Neill, P. (1983). The Comedy of Entropy: the Context of Black Humor. *The Canadian Review of Comparative Literature*, *10*(2), 145-166.

Oral, T. (2002). Gülme. T. Oral (Ed.), *Gülmenin Kitabı* (s. 85-98). YGS Yayınları.

Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Öztürk, M. (2007). *Franz Kafka ve Sinema.* Don Kişot Güncel Yayınlar.

Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922).* Yapı Kredi Yayınları.

Paulus, T., & King, R. (2010). Introduction: Restoring Slapstick to the Historiography of American Film. T. Paulus, & R. King (Ed.), *Slapstick Comedy* (s. 1-18). Routledge.

Platon. (2013). *Philebos* (Çev. F. Akderin). Say Yayınları.

Pösteki, N. (2008). Gündelik Hayatın İçerisinde Metalaşan Aşk: Sinemada Aşk ve Paranın Karşılaşması. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 7* (s. 59-76). Bağlam Yayıncılık.

Rona, Z. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Anksiklopedisi Cilt 1.* Yem Yayın.

Rozenthal, F. (1997). *Erken İslam'da Mizah* (Çev. A. Arslan). İris Yayıncılık.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar.* Metis Yayıncılık.

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi* (Çev. K. Atakay). Ayrıntı Yayınları.

Savaş, H. (2001). Gerçeküstü Sinemada Kara Mizah ve "Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği". *Kurgu Dergisi*, 18, 109-118.

Selçuk, H. A. (2008). Türk Sinemasında Para Olgusu. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 7* (s. 77-83). Bağlam Yayıncılık.

Spencer, H. (1963). *Essays on Education and Kindred Subjects*. Everyman's Library.

Svendsen, L. (2018). *Yalnızlığın Felsefesi* (Çev. M. Erşen). Redingot Kitap.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi.* Dost Kitabevi.

Şentürk, R. (2016). *Gülme Teorileri*. Küre Yayınları.

Taşdelen, V. (2007). Felsefe ve Sanatta İroni. *Tabula Rasa*, 19, 45-63.

Test, G. A. (1991). *Satire: Spirit and Art*. The University of Florida Press.

Uluyağcı, C. (1996). Türk Sinemasında Güldürü. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 14, 89-95.

Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Akçağ Yayınları.

Westbrook, D. A. (2004). *City of Gold*. Routledge.

Zizek, S. (2008). *David Lynch Ya Da Gülünç Yücenin Sanatı* (Çev. S. Gürses). Encore Yayınları.

2000 Sonrası Türk Sinemasında Kara Komedi-Absürt İlişkisi

ÖZET

Bu çalışmada 2000 sonrası Türk Sinemasında çekilen kara komedi filmlerinde absürt imgelerin artış gösterdiği öne sürülerek kara komedi filmleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda; *Vavien* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2009), *Azizler* (Yağmur Taylan & Durul Taylan, 2021), *Güneşin Oğlu* (Onur Ünlü, 2008), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (Onur Ünlü, 2011), *Ölümlü Dünya* (Ali Atay, 2018) ve *Cinayet Süsü* (Ali Atay, 2019) filmleri, absürt unsurları en yoğun biçimde içeren filmler olmaları bakımından seçilmişlerdir. Gülme kuramlarından, mizahın uyumsuzluk niteliğinden ve kara komedi türünün temalarından yararlanılarak seçilen filmlerde kara komedi ve absürt arasındaki ilişki metin analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Absürt, Komedi Türü, Kara Komedi, Gülme, Mizah, Uyumsuzluk

The Relationship Between Dark Comedy-Absurdity In Turkish Cinema After 2000

ABSTRACT

This study aims to analyze dark comedy films by claiming that absurd images have increased in Turkish dark comedy films after 2000. In this direction; *Vavien* (Yagmur Taylan & Durul Taylan, 2009), *Stuck Apart* (Yagmur Taylan & Durul Taylan, 2021), *Son of the Sun* (Onur Ünlü, 2008), *The Extreme Tragic Story of Celal Tan and His Family* (Onur Ünlü, 2011), *Mortal World* (Ali Atay), 2018) and *You've Got Murder* (Ali Atay, 2019) were chosen as examples as they contain extensive absurd elements. The relationship between dark comedy and absurdity in the films selected by using the theories of laughter, the incongruity of humor, and the themes of the dark comedy genre was examined through the content analysis method.

Keywords: Absurd, Comedy, Dark Komedi, Laugh, Humor, Incongruity