T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2010 SONRASI ABSÜRT KOMEDİ DİZİ VE FİLM ANLATILARINDA POSTMODERNİZM VE POLİTİK DİL: LEYLA İLE MECNUN, ÖLÜMLÜ DÜNYA VE GİBİ ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Harun AKÇA

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2024, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2010 SONRASI ABSÜRT KOMEDİ DİZİ VE FİLM ANLATILARINDA POSTMODERNİZM VE POLİTİK DİL: LEYLA İLE MECNUN, ÖLÜMLÜ DÜNYA VE GİBİ ÖRNEĞİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Harun AKÇA

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Şubat 2024, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Harun AKÇA

T.C.

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Radyo, Sinema ve Televizyon

Program Adı : Yüksek Lisans

Tez Başlığı : 2010 Sonrası Absürt Komedi Dizi Ve Film Anlatılarında Postmodernizm Ve Politik Dil: Leyla İle Mecnun, Ölümlü Dünya Ve Gibi Örneği

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Önsöz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 145 sayfalık kısmına ilişkin 20.02.2024 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: % 7'** dir.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 20.02.2024

Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN
İmza

Öğrenci: Harun AKÇA
İmza

KILAVUZA UYGUNLUK

"2010 Sonrası Absürt Komedi Dizi ve Film Anlatılarında Postmodernizm ve Politik Dil: Leyla ile Mecnun, Ölümlü Dünya ve Gibi Örneği" başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan	**Danışman**
Harun AKÇA	Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo, Sinema ve Televizyon ABD Başkanı

Prof. Dr. Vahit İLHAN

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç. Dr. Burak MEDİN danışmanlığında **Harun AKÇA** tarafından hazırlanan **"2010 Sonrası Absürt Komedi Dizi ve Film Anlatılarında Postmodernizm ve Politik Dil: Leyla ile Mecnun, Ölümlü Dünya ve Gibi Örneği"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Radyo, Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalı'nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

26/01/2024

JÜRİ:

Danışman : **Doç. Dr. Burak MEDİN**

Üye : **Doç. Dr. Onur ÖNÜRMEN**

Üye : **Dr. Öğr. Üyesi Serhan KOYUNCU**

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun …. /…./…… tarih ve …….. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /…..…../ ……..…

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Bu çalışmayı hazırlayacak yetiye ulaşmamda en büyük role sahip, akademik boyutun dışındaki hayatta bana hep yol gösteren, odasının kapısını her zaman açık tutarak o odadan her seferinde farklı bilgiler ile çıkmamı sağlayan, danışmanım, değerli hocam, abim Doç. Dr. Burak MEDİN'e sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

Bu süreç boyunca benden desteğini esirgemeyip bir abi tavrıyla arkamda duran Arş. Gör. Dr. Ceyhun Bağcı'ya, ders dönemi boyunca bana vizyon katan Dr. Öğr. Üyesi Mehmet KÖPRÜ'ye, Öğr. Görevlisi İshak Ayvaz'a, Prof. Dr. Vahit İlhan'a, Doç. Dr. Hülya Öztekin'e, Doç. Dr. Ahmet Öztekin'e, Doç. Dr. Onur Onürmen'e ve Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesindeki bütün akademisyenlere ayrı ayrı teşekkür ederim.

Hayatımın en zorlu dönemlerinde hep yanımda olan, arkamda duran, beni destekleyen ve bana sonsuz güvenini veren biricik annem Hayriye Akça'ya, sonsuz sabırla bir yerlere gelmemi bekleyen babam Sami Akça'ya, maddi manevi desteğini hiç esirgemeyen kardeşim Abdurrahman Akça'ya, umutsuzluğa düştüğüm anda kendime gelmemi sağlayan kız kardeşlerim Başak ve Buse Akça'ya, çocukluğumda bana vizyon katarak bu yolu seçmemi sağlayan ablalarım Tuğba Kurnaz ve Tuğra Keskin'e, eğitime devam etme yolunu bizlere ilk gösteren dayım Şaban Akça'ya, fedakarlığın ve alçak gönüllüğün canlı örneği olan dayım Recep Akça'ya, teyzem Fendiye Kılıç'a, eğitimin evde başladığını bize öğreten anneannem Nimet Akça'ya, dosdoğru bir insan olanın hep kazanacağını kendi hayatı ile bizlere gösteren dedem Faik Akça'ya ve her zaman desteklerini hissettiren yengelerim Elif Akça ile Fatma Akça'ya, eniştelerim Gökmen Kılıç'a, Sinan Keskin'e ve İsa Kurnaz'a, yetersiz olduğunu bilerek sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans hayatım boyunca yanımda duran ve bana destek olan arkadaşlarım, Özgenur Şahin'e, Fatih Bozkırlı'ya, Mehmet Nedim Boymul'a, Osman Çakır'a, Hamza Bucak'a, Kadir Gürbez'e, Veli Keklik'e ve Kubilay Dikme'ye çok teşekkür ederim.

Bir fabrikada işçi olan Harun Akça'dan akademisyen Harun Akça'ya evrilme hedefimde yanımda olan bu insanların her birine bana yaşattıkları her güzel anı için ayrı ayrı teşekkür ederim.

Harun AKÇA,

Kayseri, 2024

Dedem Faik AKÇA'ya İthafen…

2010 SONRASI ABSÜRT KOMEDİ DİZİ VE FİLM ANLATILARINDA POSTMODERNİZM VE POLİTİK DİL: LEYLA İLE MECNUN, ÖLÜMLÜ DÜNYA VE GİBİ ÖRNEĞİ

Harun AKÇA

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Şubat 2024
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

1960'larda mimari ve sanatta kendisini göstermeye başlayan postmodernizm, 1970'lere gelindiğinde sinemada farklı bir söylem olarak boy gösterir. Klasik hakikat fikrine, akla, nihai zeminlere, büyük anlatılara vb. karşı çıkan ve en önemlisi bunlardan kuşku duyan postmodernizm, modernizmden sonra gelen; fakat onun üzerine inşa edilen eklektik ve çoğulculuğu benimseyen bir düşünce yapısıdır. Hem öyle hem böyle düşüncesi üzerine temellenen bu yaklaşım derinlikten yoksun, öz düşünümsel, merkezsiz, oyunsu ve temelsiz birtakım özellikler sergiler. Sergilediği bu özellikler ile postmodernizm, konvansiyonel sinemanın yücelttiği birçok unsuru yeryüzüne indirmeyi hedefler. Bu hedef doğrultusunda uyguladığı değersizleştirme, algı kırma, yapı bozuma uğratma gibi özellikler ile postmodernizmin politik bir söylem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çalışmada postmodernizmin kullandığı bu politik söylemin absürt komedi film ve dizilerindeki varlığı araştırılmıştır. Araştırma kapsamında, dijital platformların da hayatımıza girmesiyle değişiklik gösteren komedi dilini sergilediği düşünülen *Gibi* (2021) dizisi, *Leyla ile Mecnun* (2011-2013) dizisi ve *Ölümlü Dünya* (2018) filmi, amaçlı örneklem belirleme tekniği kullanılarak örneklem olarak belirlenmiştir. Çalışmada postmodern anlatı özelliklerinden faydalanılacağı için postmodern kavramsal tartışma ve çözümleme yapılırken film ve dizilerin mizansen tasarımları da önem arz ettiği için Ryan ve Lenos'un Kare Kare Çözümleme (Ryan & Lenos, 2012) tekniğinden yararlanılmıştır. Yapılan çözümleme sonucunda ele alınan film ve diziler özelinde absürt komedi özellikleri sergileyen son dönem içeriklerin, postmodern bir dile içkin olduğu, bu söylemin birçok özelliğini sergileyerek bir komedi dili ürettiği ve bu postmodern söylem ile makro ve kanonik yapıların sorunsallaştırıldığı ve yapı bozuma uğratıldığı, nihayetinde ise politik bir dilin ortaya çıktığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Postmodernizm, Absürt Komedi, Politik Dil, Gibi, Ölümlü Dünya, Leyla ile Mecnun

POSTMODERNISM AND POLITICAL LANGUAGE IN ABSURD COMEDY SERIES AND MOVIE NARRATIVES AFTER 2010: THE EXAMPLE OF LEYLA İLE MECNUN, ÖLÜMLÜ DÜNYA AND GİBİ

Harun AKÇA

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences
Master's Thesis, February 2024
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Burak MEDİN

ABSTRACT

Postmodernism, which began to emerge in architecture and art during the 1960s, takes on a different discourse in cinema by the 1970s. Postmodernism is a thought structure that emerges after modernism, rejecting the classical notion of truth, reason, ultimate foundations, grand narratives, etc., and most importantly, harboring skepticism towards them. It is an eclectic and pluralistic approach built upon modernism but diverging from it significantly. Based on the notion of both this and that, this approach lacks depth, exhibits subjective, centerless, playful, and foundationless characteristics. With these exhibited characteristics, postmodernism aims to bring down many elements exalted by conventional cinema. It wouldn't be wrong to say that, through its devaluation, perception-breaking, and structural disruption, postmodernism embodies a political discourse. In this study, the presence of the political discourse employed by postmodernism in absurd comedy series and films has been investigated. Within the scope of the research, a sample was determined using the purposive sampling technique, focusing on the series 'Gibi' (2021), 'Leyla ile Mecnun' (2011), and the film 'Ölümlü Dünya' (2018), considered to exhibit the comedy language that has undergone changes with its emergence on digital platforms. Since the study will benefit from postmodern narrative features, both postmodern conceptual analysis and scene designs of the films and series are crucial. Therefore, Ryan and Lenos' technique of Scene-by-Scene Analysis has been utilized. As a result of the analysis conducted, it has been determined that recent contents showcasing absurd comedy characteristics within the discussed films and series inherently embody a postmodern discourse. These contents exhibit many attributes of this discourse, creating a language of comedy by showcasing various features. This postmodern discourse problematizes and disrupts macro and canonical structures, ultimately giving rise to a political language.

Keywords: Cinema, Potmodernism, Absurd Comedy, Political Language, Gibi, Ölümlü Dünya, Leyla ile Mecnun

İÇİNDEKİLER

2010 SONRASI ABSÜRT KOMEDİ DİZİ VE FİLM ANLATILARINDA POSTMODERNİZM VE POLİTİK DİL: LEYLA İLE MECNUN, ÖLÜMLÜ DÜNYA VE GİBİ ÖRNEĞİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK i

TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI ii

KILAVUZA UYGUNLUK iii

KABUL VE ONAY TUTANAĞI iv

ÖN SÖZ v

ÖZET vii

ABSTRACT viii

İÇİNDEKİLER ix

TABLOLAR LİSTESİ xii

ŞEKİLLER LİSTESİ xiii

EKRAN ALINTISI LİSTESİ xiv

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİKTEN POSTMODERNE SİNEMADA ANLATI

1.1. Anlatı Kavramı ve Anlatı Türleri 4

1.2. Öykü ve Olay Örgüsü 5

1.3. Mimesis ve Diegesis 7

1.4. Klasik Anlatı Yapısı 7

1.4.1. Giriş / Serim 10

1.4.2. Çatışma 11

1.4.3. Gelişme/Düğüm 12

1.4.4. Doruk Noktası 13

1.4.5. Sonuç / Çözüm 14

1.4.6. Klasik Anlatılı Öyküde Karakter / Kahraman 15

1.5. Modern Anlatının Doğuşu 16

1.5.1. Modern Anlatı Yapısı 20

1.5.2. Modern Anlatı Yapısında Karakter 27

1.6. Postmodernin Doğuşu 28

1.6.1. Postmodernizm Üzerine Tartışmalar 31

1.6.2. Postmodernizmin Politik Yönü 37
1.6.3. Postmodernizmin Genel Özellikleri 38
1.6.4. Postmodernizmin Anlatı Özellikleri 40
1.6.4.1.Oyunsuluk 40
1.6.4.2. Üstkurmaca 40
1.6.4.3. Metinlerarasılık 41
1.6.4.3.1. Parodi (Yansılama) 42
1.6.4.3.2. Pastiş (Öykünme) 43
1.6.4.3.3. İroni (Alaycı Dönüştürüm, Tersinme) 44
1.6.4.3.4. Kolaj 45
1.6.4.4. Uygunsuzluk 46
1.6.5. Postmodern Anlatıda Karakter 46

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK SİNEMADA KOMEDİ

2.1. Komedyanın Doğuşu 48
2.2. Sinemada Komedi 49
2.2.1. Sinemada Komedinin Öncüleri ile Değişen Komedi 50
2.2.1.1. Max Linder 50
2.2.1.2. Mack Sennett 51
2.2.1.3. Sir Charles Spencer Chaplin 53
2.2.1.4. Buster Keaton 57
2.3. Sinemada Komedi Türleri 59
2.4. Türk Sinemasında Komedinin Gelişimi 64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN ANLATI KAVRAMLARI BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM VE DİZİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı 78
3.2. Araştırmanın Önemi 79
3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları 84
3.4. Yöntem 84
3.5. Postmodern Anlatı Özellikleri Bağlamında Örneklemlerin Çözümlenmesi 86
3.5.1. Örneklemlerin Künyesi 87

3.5.1.1. Leyla ile Mecnun Dizisinin Künyesi 87
3.5.1.2. Ölümlü Dünya Filminin Künyesi 88
3.5.1.3. Gibi Dizisinin Künyesi 89
3.5.2. Örneklemlerin Postmodern Anlatı Kavramları Altında Çözümlenmesi 90
3.5.2.1. Üstkurmaca 90
3.5.2.2. Oyunsuluk 97
3.5.2.3. Metinlerarasılık 103
3.5.2.3.1. Pastiş 103
3.5.2.3.2. Parodi 113
3.5.2.3.3. İroni: 118
3.5.2.3.4. Kolaj 131
3.5.2.4. Uygunsuzluk 133
SONUÇ 139
KAYNAKÇA 146

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farklar 26
Tablo 1.2. Sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi 27
Tablo 1.3. Ihab Hassan'ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farklar tablosu... 36

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1. Chatman'ın öykü ve söylem diyagramı 6
Şekil 1.2. Klasik anlatı yapısında kullanılan yükselen dramatik eğri 10
Şekil 1.3. Vogler'ın kahramanın yolculuğu diyagramı 14
Şekil 1.4. Geleneksel dramatik anlatım ve epizotik anlatım 23

EKRAN ALINTISI LİSTESİ

Ekran Alıntısı 2.1. Altına hücum film afişi 56
Ekran alıntısı 2.2. Buster keaton'ın donuk yüz ifadesi..... 58
Ekran alıntısı 2.3. Sadri alışık'ın turist ömer karakteri..... 69
Ekran alıntısı 2.4. Hababam sınıfı film afişi..... 72
Ekran Alıntısı 3.1. Leyla ile mecnun dizisinin afişi 87
Ekran Alıntısı 3.2. Ölümlü dünya filminin afişi 88
Ekran Alıntısı 3.3. Gibi dizisinin afişi 89
Ekran Alıntısı 3.4. Beyaz tavşanın mecnun'u masal evrenine çağırdığı sahne 92
Ekran Alıntısı 3.5. Pamuk prenses ve yedi cüceler evreni..... 93
Ekran Alıntısı 3.6. Leyla ile mecnun 56. bölüm pamuk prensesi yedi cüceler evreni . 94
Ekran Alıntısı 3.7. Rapunzel masalı evreninde kullanılan asansör 96
Ekran Alıntısı 3.8. Uyuyan güzel evreni 97
Ekran Alıntısı 3.9. Leyla ile mecnun 23. bölüm mecnun'un kafasına ateş ettiği sahne 98
Ekran Alıntısı 3.10. Leyla ile mecnun 24. bölüm mecnun'un beyni 100
Ekran Alıntısı 3.11. Nadya ile ivan evrenine geçiş 102
Ekran Alıntısı 3.12. Rezervuar köpekleri ve leyla ile mecnun 104
Ekran Alıntısı 3.13. Parayı al ve kaç, daltonlar ve leyla ile mecnun 106
Ekran Alıntısı 3.14. Parayı al ve kaç – leyla ile mecnun 108
Ekran Alıntısı 3.15. Soysuzlar çetesi ve ölümlü dünya 109
Ekran Alıntısı 3.16. Ölümlü dünya, anadolu tat 1071 jingle'ının çaldığı sahne 111
Ekran Alıntısı 3.17.Yıldızlararası ve ölümlü dünya 112
Ekran Alıntısı 3.18. Hitchcock ve truffaut görseli ile leyla ile mecnun 114
Ekran Alıntısı 3.19. Sabotaj ve leyla ile mecnun..... 114
Ekran Alıntısı 3.20. Kill bill – leyla ile mecnun..... 116
Ekran Alıntısı 3.21. Kill bill -leyla ile mecnun 118
Ekran Alıntısı 3.22. İsmail abinin beethoven dedesi 120
Ekran Alıntısı 3.23. İsmail abi'nin lidyalı dedesi 123
Ekran Alıntısı 3.24. Leyla ile mecnun evreni belgeseli..... 124
Ekran Alıntısı 3.25. Gibi – esir cezalandırma sahnesi..... 129
Ekran Alıntısı 3.26. Dominus'un senatoya önerisini sunduğu sahne 130
Ekran Alıntısı 3.27. Minyatür ve kil sahneleri..... 131

Ekran Alıntısı 3.28. Leyla ile mecnun – cin ali evreni 132
Ekran Alıntısı 3.29. Ölümlü dünya, zırhlı araçlardan kaçış sahnesi..... 134
Ekran Alıntısı 3.30. Zafer'in evinde çatışma sürerken tuvaletini yaptığı sahne..... 136
Ekran Alıntısı 3.31. Küçük orhan'ın evinde sohbet sahnesi..... 138

GİRİŞ

Sinemada kurmaca anlatı George Melies'in *Aya Seyahat* (1902) filmi ile başlar. Sinematografı icat eden ve ilk filmleri üreten Lumiere'lerin çektiği filmler de birer anlatı olmasına rağmen mizansen barındırmaz. Sinema, kurmaca evrenleri bünyesine dahil ettikten sonra daha fazla ilgi çekmeyi ve daha fazla kitleyi kendisine çekmeyi başarır. Melies'in uyguladığı sihirbazlık gösterilerinin sinema perdesinde gerçek gibi görünmesi, izleyicinin duygularını harekete geçirir. Sinemanın duyguları harekete geçirdiğinin fark edilmesi ile de farklı kurmaca evrenler ortaya çıkar ve seyircinin duygularını planlı şekilde yönlendirme hedeflenir. Bu durum klasik anlatı yapısını ortaya çıkarır. Bir giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan klasik anlatı yapısı, seyirciye gerçekmiş izlenimi edindirmeyi hedefler. Bu hedef doğrultusunda temeline özdeşleşme kavramını yerleştirir. Seyircilerin film karakterleri ile özdeşleşmesi, anlatılan hikâyeye dahil olunmasını ve karakterin yaşadığı olaylara karakter ile aynı tepkileri vermesini sağlar. Özdeşleşme temelinde üretilen klasik anlatı yapısını kullanan filmler, zamanla farklı türlere ayrılır. İzleyicinin tepkilerinden hareketle yapılan bu tür ayrımı, hedef kitleye yönelik filmler üretilmesini, dolayısıyla da kurmaca evrenlerin çeşitliliğini beraberinde getirir. Komedi türü de bu çeşitli evrenlerden bir tanesi olarak sinema perdelerindeki yerini alır. Sinemaya ses unsuru eklenmeden önce karakterlerin kaba hareketleri, sakarlıkları ve başlarına gelen türlü belalar ile oluşturulan komedi, sesin de sinemaya dahil olması ile boyut değiştirir. Hareketler naifleşir, yaşanılan sıkıntılı durum jest ve mimiklerin yanında diyaloglarla verilir. Seyircilerin tepkilerinden hareketle komedi de kendi içerisinde türlere ayrılır. Bu noktada Avrupa'da ön plana çıkan modern anlatı yapısı da devreye girer. Özdeşleşmeyi temel edinen klasik anlatının karşısına kurmaca dünyanın varlığını ön plana çıkarmaya çalışan, bunu başarmak için de yabancılaştırmayı kullanan modern anlatı yapısı çıkar. Modern anlatı yapısı, klasik anlatı yapısının oluşturduğu kurmaca evrenin seyircileri uyuttuğu ve reel dünyadan uzaklaştırdığı düşüncesinden hareketle filmlerin insanları

uyutmak yerine uyandırması, farkındalık oluşturması gerektiğini savlar. Modern anlatı yapısı ile üretilen filmlerde komedinin açığa çıkması kaba hareketler ya da doğrudan komik diyaloglar yerine durumun absürtlüğü ile olur. Modern dönemin hedefi doğrultusunda, insanları tek tipliliğe sürükleme çabası postmodern dönemin doğmasına sebep olur. Postmodern dönemde savlanan, hiçbir zaman tek doğrunun olmadığıdır. Süreklilik yerine parçalılığı, derinlik yerine yüzeyselliği, tek tiplilik yerine çoğulculuğu ve eklektizmi yerleştiren postmodernizm, bu ödevleri ile birçok sanat dalında varlığını gösterir. Sinema da bu sanat dallarından birisi olur ve romanda kullanılan postmodern anlatı yapısı sinemada da kullanılmaya başlanır. Hem klasik anlatının hem de modern anlatının özelliklerinden faydalanan ve onları benimseyen postmodern anlatı, her iki anlatı yapısına karşı aynı zamanda muhalif bir tavır sergiler. Buradan hareketle bu yapı tutarsız görünür. Ancak zaten yapının kendi tutarsızlığı tek tutarlı yönüdür. Genele hitap eden, tümelleyici, sınırlayıcı, tek tipleştiren tüm düşüncelere karşı olan postmodernizm, bu tavrını sinema film ve dizilerinde de ön plana çıkarır. Postmodern anlatı, karşı olduğu yapıları ön plana çıkarmak için kurmaca dünyanın varlığını ön plana çıkaran üstkurmaca, oyunsuluk, kolaj gibi tekniklere başvurur. Ayrıca çekilen her filmin ya da yazılan her metnin daha önceden yazıldığı ve yeni bir şey yaratmanın mümkün olmadığı düşüncesinden hareketle pastiş, parodi ve ironi tekniklerini kullanır. Bu teknikleri kullanmanın yanında özellikle komedi unsurunu açığa çıkarmak, filmdeki durumun karmaşık bir hale getirilmesi ile sağlanır. Bu da yaşanan durumun alakasız, uygun olmayan, absürt başka bir bakışla harmanlanması ile sağlanır. Buradan hareketle bu çalışma, postmodern anlatı yapısı, durum komedisini absürt komedi ile harmanlayarak karşı olduğu yapılara karşı tavrını ortaya koyar düşüncesi temelinde şekillenir.

Çalışma, postmodern anlatı özelliklerinin komedi film diline eklemlenerek kanonik yapılara karşı politik bir tavır ortaya koyup koymadığı sorunsalı doğrultusunda absürt komedi dizi ve filmleri üzerinden bir çözümleme yapmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda çalışma, 2010 sonrası Türk Sinemasında absürt komedi film ve dizileri ile sınırlandırılır. Amaçlı örneklem belirleme doğrultusunda postmodern anlatı özelliklerini barındırdığı düşünülen *Leyla ile Mecnun* (2011-2013) dizisi, *Gibi* (2021) dizisi ve *Ölümlü Dünya* (2018) filmi çalışmanın örneklemleri olarak seçilmiştir.

Çalışmanın kapsamı dahilinde ilgili literatür taranmış, postmodern anlatı yapısı özelliklerinin açığa çıkarılmasını hedefleyen tez ve makalelere rastlanmıştır. Rastlanılan bu çalışmalarda, postmodern anlatı yapısı özelliklerinin tamamı yerine parça parça çözümlendiği görülmüştür. Ayrıca çalışmaların bağlamları, doğrudan anlatı yapısının özelliklerini ön plana çıkarmak üzerine kurulmuştur. Bu çalışmanın hedefi de postmodern anlatı yapısının özelliklerini çözümlemektir. Ancak bu çözümleme, postmodern anlatı özelliklerini politik bir yaklaşım sergileyip sergilemediği sorunsalından hareketle yapılacaktır. Dolayısıyla çalışma, bağlamındaki farklılıkla ilgili literatüre farklı bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir. Buradan hareketle çalışmanın ilgili literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmada postmodern anlatı özellikleri olan; üstkurmaca, oyunsuluk, metinlerarasılık, pastiş, parodi, ironi, kolaj ve uygunsuzluk tekniklerinin 2010 sonrası absürt komedi dizi ve filmlerindeki kullanımı çözümlenecektir. Çözümleme, kavramlar üzerinden yapılacağı için bu çalışma nitel bir çalışmadır. Yukarıda sıralanan kavramların açıklamaları birinci bölümde yapılacak ve bu açıklamalardan hareketle çalışmada postmodern kavramsal tartışma yöntemi kullanılacaktır. Bu kavramların çözümlenmesinde sahnelerin mizansen tasarımlarından, dekor ve kostüm kullanımından ve diyaloglardan da faydalanılacaktır. Dolayısıyla kavramsal çözümlemeyi desteklemesi açısından Ryan ve Lenos'un (Ryan & Lenos, 2012) kare kare çözümleme yöntemi de çalışmanın ikinci yöntemi olarak belirlenmiştir.

Çalışmada postmodern anlatı yapısı özelliklerinden faydalanılacağı için bu özelliklerin anlatılması gerekmektedir. Bu sebeple çalışmanın birinci bölümünde önce klasik anlatı yapısı ve bu yapının özelliklerine yer verilecektir. Dünyada gerçekleşen gelişmelerin sinemaya da etki etmesi dolayısıyla geliştirilen modern anlatı yapısı ve özelliklerine yer verildikten sonra her iki yapıyı da hem kavrayan hem de eleştirel bir bakışla yaklaşan postmodern anlatı yapısı ve özellikleri anlatılacaktır. Çalışmanın örneklemleri olarak absürt komedi dizi ve filmlerinin seçilmiş olması, sinemada komedinin tarihi ve değişimine odaklanmayı gerektirir. Buradan hareketle ikinci bölümde sinemada komedi tarihi ve komedinin değişen dil yapısı anlatılacaktır. Her iki bölümden de faydalanılarak yapılacak olan film ve dizi çözümlemeleri üçüncü bölümde yer alacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİKTEN POSTMODERNE SİNEMADA ANLATI

1.1. Anlatı Kavramı ve Anlatı Türleri

Anlatı, *"mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi"* dir (Mutlu, 2004, s. 28). Barthes'a göre anlatı, insanlığın tarihi ile başlar. Barthes dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir toplumun olmadığını savunur (1993, s. 84). İlk insandan günümüze kadar yaşamış olan birçok toplum hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlayan mağara resimleri, tabletler, parşömen ya da kağıtlar, toplumların günümüze aktarmayı başardığı anlatılardır. Ersümer, anlatıyı insanın ölüme karşı savaş aracı olarak tanımlar. İnsanoğlu ölümlü olduğunu anladığı an anlatmaya, aktarmaya başlar (2013, s. 9). Orwell'in *1984* (2016) isimli romanında Bay Winston, sistemin kölesi olduğunu fark eder ve kaçak yollarla ele geçirdiği bir not defterine yaşadıklarını, hissettiklerini yazmaya başlar. Bu yaptığının suç olduğunu ve yakalanması durumunda öldürüleceğini bilerek yazmaya devam eder. Amacı anlatmak hatta mümkünse aktarmaktır (2016, s. 18-19). İnsanın anlaşılmasını ve hatırlanmasını sağlayan, anlatabilmesidir. *"Anlatmak, insanın yemek içmek kadar doğal ihtiyacıdır"* (Ünal, 2008, s. 12). İnsan, anlatarak kendi bireysel deneyimini topluma kazandırırken, toplumsal deneyimlerden de bireysel sonuçlar çıkarma imkanına erişir. Bu durumda anlatı; toplumların yaşamını devam ettirmesinde ve iyileştirmesinde belirgin bir etkendir ve varlığını günümüze kadar, arttırarak devam ettirir.

Umberto Eco, metin kuramcılarının, anlatıyı doğal anlatı ve yapay anlatı olarak ayırdığını belirtir. *"Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söylerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; dolayısıyla dün başıma neler geldiği hakkındaki anlatım (...) doğal anlatıdır"*

Yapay anlatı ise; hakikati söylüyor gibi yapan ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söyleyen kurmaca anlatılardır (1995, s. 136). 1940 yılında Orson Welles, yaptığı radyo programında Marslıların dünyayı işgal ettiğini anlatır. Programın başında anlattıklarının bir kurmaca olduğunu belirtir ve yeterince bilgi verdiğini düşünür. Ancak programı yarısındayken dinlemeye başlayan insanlar olayları gerçek gibi algılar ve sokaklara çıkarak panik havası oluştururlar. Dolayısıyla kurmaca bir anlatı, doğal anlatı ile karıştırılabilir. Bir metnin, tarihsel olarak kanıtlanması mümkün olmayan olayları savunması, metinde bahsi geçen karakterlerin duygu durumlarının betimlenmesi, karakterin zihninden geçenlerin okuyucuya verilmesi gibi durumlar metnin kurmaca metin olduğunu kanıtlar niteliktedir (Eco, 1995, s. 137-138).

Todorov, kurmaca bir metnin hakikatinin sorgulanmasını gereksiz görür. Ona göre metnin hakiki ya da sahte olması, içeriğinde yansıttığı hayatı betimlemesine engel değildir. Bir toplumun incelenmesinde tarihi belgelerin yanısıra o toplumu anlatan romanlardan da faydalanılabilir (2014, s. 50-51). Okuyucu ya da izleyici, gördüğü dünyanın kurmaca bir dünya olduğunu bilir. Ancak Todorov'un söylediği gibi bu dünyanın gerçekliğini sorgulamaz, gerçek olduğuna inanır ve gördüğü dünyanın getirdiği duygusal durumları yaşamaktan keyif alır. Eco'ya göre bu bir kurmaca anlaşmasıdır. *"Yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş gibi yapar. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız."* (Searle'den akt. Eco, 1995, s. 87).

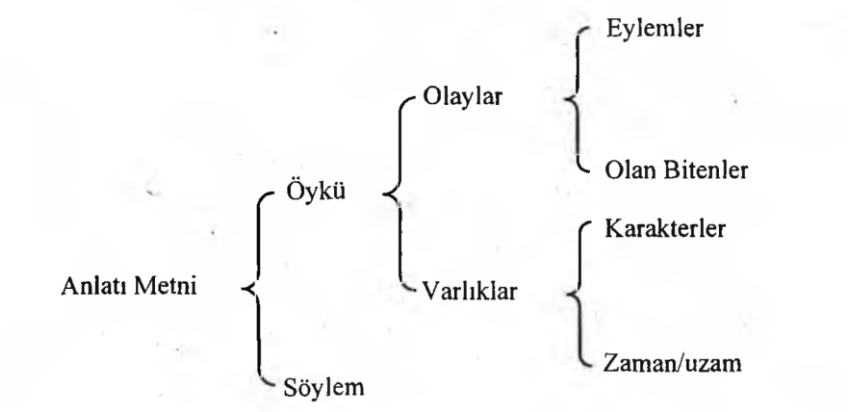
1.2. Öykü ve Olay Örgüsü

Aristo, tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür, der (1987, s. 25). *"Öykü; bir başlangıç ve son noktası olan, biri tarafından anlatılan, belirli bir süreyi kapsayan ve düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip olan kurmaca anlatı türüdür"* (Ersümer, 2013, s. 20). Metz'e göre öykünün kurmaca oluşu, bir başlangıcı ve sonu olmasına dayanır. Gerçek dünya ile öykü arasındaki fark, bu başlangıç ve sondur. Metz'in tanımı ile öykü; gösteren ve gösterilen zamanı içeren, zamansal bir sekanstır (2012, s. 31-32). Forster öyküyü, olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması olarak tanımlar. *" Öykü, bitmiş olaylar zinciridir, olay ve örgüsü ise bu olayların anlatılma biçimidir"* (akt. Ersümer, 2013, s. 25). Forster'ın örneğine göre *"Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü"* denildiğinde bir öykü anlatılmış olur; ancak bu örnekte neden-sonuç ilişkisi söz konusu

değildir. Anlatılan öyküde verilen detaylar, yaşanan olayların bir neden-sonuç ilişkisi ile bağdaştırılarak anlatılması, öykü ile olay örgüsü kavramlarının ayrıldığı noktadır. *"Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü"* denildiğinde kraliçenin ölüm sebebine de yer verilir. Her iki anlatımda da kronolojik sıralama aynıdır ancak olay örgüsünün verdiği neden-sonuç temelli anlatımın yanında öyküsel anlatım oldukça sığ kalır. Forster'ın son örneği *"Kraliçe öldü, nedenini kimse bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş"* şeklindedir (1985, s. 26). Bu örneğe bakıldığında olayların veriliş sırasının değiştirildiği görülür ancak olay örgüsü merak unsuru üzerine kurularak anlatı zenginleştirilmiş olur. Kraliçenin ölüm sebebi sorulduğunda oluşturulan gizem ve merak unsuru, kronolojik sıralamanın önüne geçer. Dolayısıyla, tasarlanan olay örgüsü, öykünün temelde anlattığı olayın detaylanmasını, genişlemesini sağlar.

Seymour Chatman öykü ve olay örgüsünü, öykü ve söylem olarak ayırır. Öyküyü, gerçekleşen eylemler ve olan bitenler olarak tanımlarken varlıklar olarak nitelendirdiği karakterler ve zaman gibi unsurları da öykünün barındırdığı özelliklere dahil eder. Söylemi ise; karakterlerin başından geçen bu olayların yani öykünün içeriğinin aktarılma yolu olarak nitelendirir. Kısacası Chatman'a göre bir anlatıda öykü *"ne"* sorusuna cevap verirken söylem *"nasıl"* sorusuna cevap verir (2008, s. 18). Chatman'ın öykü ve söylem diyagramı aşağıdaki gibidir.

Şekil 1.1. Chatman'ın öykü ve söylem diyagramı



Kaynak: Seymour Chatman. Öykü ve Söylem, 2008

Chatman'a göre bir öyküdeki olaylar, öykünün sunuluş şekli (söylemi) tarafından olay örgüsüne dönüştürülür. Öykünün söylemi, bir standarda bağlı olmak zorunda değildir.

Söylemin tercihine bağlı olarak karakterin iyi ya da kötü yanı gösterilebilir, olayların istenilen kısımları detaylandırılabilir ya da es geçilebilir, anlatıda eksilti yapılabilir ya da fazla betimleme kullanılabilir ve sıralama kronolojik ya da karışık olabilir. Söylem oluşturulurken kullanılan her farklı kombinasyon durumunda farklı bir olay örgüsü oluşur. Dolayısıyla yazar ya da yönetmen tek bir öykü üzerinden farklı birçok olay örgüsü oluşturarak okuyucuya ya da izleyiciye farklı duygu durumları yaşatabilir (Chatman, 2008, s. 39).

1.3. Mimesis ve Diegesis

Aristo'ya göre tragedya, komedya veya epos fark etmeksizin sanat dallarının çoğunluğu bir tür taklittir. Bir başka kişinin başından geçenlerin doğrudan doğruya anlatılması ya da bir başka kişinin başından geçenleri anlatıcının kendisi yaşamış gibi anlatması durumu bir tür taklitken; aynı olayın etkinlik ve eylem içinde, rol yapılarak gösterilmesi de bir taklittir (Aristoteles, 1987, s. 11-14). Aynı olayın farklı şekillerde taklit edildiği bu durumları Platon diegesis ve mimesis olarak tanımlar ve şu örneği verir:

> *''(...) Şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa, nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? (...) Peki bir insan sesini, davranışını bir başkasına uydurmaya çalıştı mı ne yapmış olur? Benzemek istediği kişiyi taklit etmiş olmaz mı? (...) Demek, şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu (mimesis), öteki şairin olanı biteni kendi anlatması (diegesis)''* (Platon, 1999, s. 83-85).

Platon'un verdiği örnekten hareketle diegesis ve mimesis kavramlarının arasındaki fark olarak anlatıcı figürü öne çıkar. Mimesis; anlatıcının görülmediği, anlatıyı doğrudan rol yaparak ileten karakterlerin olduğu anlatım biçimidir. Diegesis ise olayları kendi sesinden anlatan bir anlatıcının olduğu anlatım biçimidir (Ünal, 2008, s. 21). Diegetik anlatıya örnek olarak hikaye etme tarzını kullanan destan türü gösterilebilirken, mimetik anlatı örneği olarak tragedya ve komedya gösterilebilir.

1.4. Klasik Anlatı Yapısı

Klasik anlatı yapısı; romanda, tiyatroda ya da sinemada en çok tercih edilen anlatı yapısıdır. Bordwell ve Thompson (2009, s. 94), anlatı yapılarının sınırsız olduğunu ancak sadece klasik anlatı yapısının sinema anlatılarına egemen olduğunu belirtir. Klasik anlatı

yapısının temeli, Aristo'nun poetika adlı eserinde tanımladığı tragedyaya dayanır. Aristo (1987, s. 22) tragedyayı ahlaksal açıdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğa sahip bir eylemin taklidi olarak tanımlar. Şener'e (2006, s. 31) göre ağır başlılık, tragedyanın konusunu belirlerken başı, sonu ve belli bir uzunluğu olması biçimini, taklit edilir olması da biçemini belirler. Aristo (1987, s. 22), *''Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir''* der. Ruhun arınmaya ulaştığı bu duruma *''katharsis''* denir. Bu arınma, korku ve acıma gibi insan ruhuna zararlı duyguların önce uyarılıp sonra boşaltılmasıyla gerçekleşir (Ersümer, 2013, s. 41). Arınma ile insanın kendisine acı veren bu duygulardan kurtularak rahatlaması sağlanır. Seyircinin bu arınmaya ulaşmasını sağlayan klasik anlatı yapısının işleyişine değinmek gereklidir.

Miller (2009, s. 23-24), bir öykünün çekici olmasının sebebini; seyircilerin, öykünün gelişim modellerine ve bütünün algılanmasına olan ilgisi olarak açıklar. Öykünün bir bütün olması ve sahnelerin birbiriyle uyumlu olması, seyircinin beğenisini kazanır. Seyirci öykünün dramatik anlarında duygulanır, karakterlerle özdeşleşir, olayları kendisi yaşıyormuş gibi hisseder ve öykü sonlandığında tatmine ulaşır. Siska, sanatın amacının haz vermek olduğunu belirtir. Aristo ve Hollywood'un bu düşüncede birleştiklerini savunur. Hem tragedya da hem de Hollywood filmlerinde seyirci, izlediği karakterle özdeşleşerek hazza ulaşır. Öyküde gelişen aksiyonların seyirci tarafından kolayca tanınabilmesi ve diğer sahneye kolayca geçilebilmesi gerekir. Bu durumu sağlamak öykü bütünlüğü ile mümkündür. Siska, Hollywood filmlerinin anlatı yapısında kullanılan sahnelerin rastgele sahneler olmadığını, bir parçanın çıkarılması durumunda anlam bütünlüğünün bozulduğunu belirtir (akt. Topçu, 2005, s. 51). Çünkü klasik sahne, önceki sahneden sarkan neden-sonuç gelişmelerini sürdürür ya da bunlara son verirken bir başka sahnede gerçekleşecek gelişmeler için alt yapı hazırlar (Bordwell'den akt. Kovacs, 2010, s. 82). Miller'a göre (2009, s. 24) seyirciyi öykünün içerisinde tutmak için merak unsuru da önemlidir. Seyircinin bir sonraki sahnede neler olacağını merak etmesi, hatta bu konuda tahmin yürütmesi gerekir. Bu duruma merak ilkesi denir ve bu ilke dramatik yapının temelini oluşturur. Klasik anlatı yapısını ilk kullanan isimlerden biri olan Griffith, seyircinin merakını en üst seviyede tutmak için filmlerinin kurgusunda geciktirim (suspense) uygular. Klasik anlatılı filmler çoğu zaman, seyircide arzu uyandırmak amacıyla muallakta bırakılan bir gerilim oluşturur. Bu gerilim uzatılmış bir yoklukla

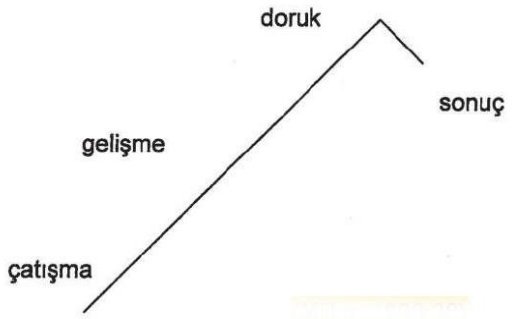
sağlanır. Gerçekleşmesi gereken olayın yokluğu, seyircide bir merak uyandırır. Seyirci, olayın gerçekleşeceğini düşündüğü için o an gelene kadar merakla bekler ve olayın yokluğu ile yüzleşerek bu durumdan haz alır. Beklenen olay çoğu zaman ahlaki açıdan uygun bir şekilde sonuçlanır (Mcgovan, 2012, s. 237-239).

Parkan'a göre (1993, s. 20) klasik anlatı Griffith'in filmleri ile sinemaya yerleşir ve klasik sinemanın modeli oluşur. Parkan, bu anlatı yapısında, sineplastik unsurların ve dramatik yapının katharsise ulaşmak amacıyla tasarlandığını belirtir. Sineplastik unsurlarla (mekan tasarımı, kamera açısı ve hareketleri, ses, müzik vs.) oluşturulan atmosferin gerçekmiş izlenimi sağlayarak seyirciyi filmin içine çekmeyi hedeflediğini söyler. Yine duygulara hitap eden dramatik yapının da amacı seyirciyi karakterler ve olaylarla özdeşleştirmektir. Schatz'a göre (akt. Bayram, 1997, s. 160) sinema, seyircisiyle özdeşleşme kurabilmek için anlatım araçlarını gizler. Filmdeki dekorlar, ışık, oyunculuklar vs. seyircinin gerçekliği sorgulamayacağı şekilde düzenlenir ve öyküye gerçekmiş izlenimi kazandıracak şekilde yedirilir. Oyunculukların sanki önümüzde sergileniyor gibi olması, dört bir yandan gelen seslerin sanki yanımızda konuşuluyor hissiyatı vermesi, sahnede açık kalan kapının sanki arkamızdan kapatılıyor gibi hissettirilmesi gibi unsurlar, seyircinin anlatım araçlarını fark etmeden öyküyü tüketmesini ve saydam bir pencereden seyredilen dünyanın içerisinde eriyip gidilmesini sağlar. Klasik anlatı yapısını kullanan filmler hayatın kendisinde var olan olay ve konuları kullanarak bilindik, tanıdık bir dünya inşa eder. Bu dünyanın içerisine popüler kültür konuları olan aşk, cinsellik, tutsaklık-özgürlük karşıtlığı, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, bireysellik, birlik, cesaret, dayanışma, kıskançlık, hırs, rekabet vb. temaları yerleştirir. Bu yapı uzun yıllardır bu temaları ve anlatının standartlaşmış bir inşasını kullanarak klasikleşmiştir (Ersümer, 2013, s. 83-84). İnşa edilen dünyanın merkezine kişisel psikolojik nedenler yerleştirilerek kişinin kararları, eylemleri ya da karakterin özellikleri ön plana çıkarılır (Evliyaoğlu, 2020, s. 362).

Klasik anlatı, başlayan, gelişen ve sonuçlanan (serim, düğüm, çözüm) bir yapıdan oluşur. Olaylar bazı nedenlerin sonucu olarak gelişir ve oluşturulan bu neden sonuç zinciri insan ediminin taklidi olarak nitelendirilir. Sürekli neden sonuç ilkesine bağlı şekilde gelişen aksiyonlar, seyirciye *"sonra ne olacak?"* sorusunu sordurur. Klasik anlatı yapısını kullanan filmler genelde karakterin amacına ulaştığı ve tüm soruların yanıtlandığı bir son

ile biter. Klasik anlatı tüm çatışmaları açıkça sergiler ve çözer. Çatışmaların çözülmesi ile anlatı son bulur (Bayram, 1997, s. 157-164).

Şekil 1.2. Klasik anlatı yapısında kullanılan yükselen dramatik eğri



Kaynak: William Miller, Senaryo Yazımı Sinema ve Televizyon İçin, 2009

1.4.1. Giriş / Serim

Bir öykünün giriş kısmı, seyircinin olayları ve karakterleri tanıyabilmesi için verilen ek bilgidir. Senaryonun seyirciyi öyküye dahil edebilmesi için giriş kısmında olayların hızlıca anlatılması ve sürenin ekonomik kullanılarak karakterlerin tanıtılması gerekir. Giriş kısmı bilinenin aksine ayrı bir bölüm değildir. Öykünün başından sonuna kadar devam eden bir bölümdür. Bu sebeple birçok araştırmacı bu bölümü tanımlarken giriş kelimesi yerine serim kelimesini kullanır. Serim, öykü olaylarını ve karakterlerini geliştirirken aynı zamanda olaylar ve karakterlere koşut olarak gelişir. Öyküde serim durduğu an karakter gelişimi de öykünün gelişimi de durur. Serim kısmında önemli olan seyircinin ilgisini çekmek ve öykü boyunca bu ilgiyi diri tutmaktır. Diyaloglar, olaylar ve sineplastik unsurlar da serim kısmının gelişmesinde etkendir (Nutku, 2001, s. 171-172).

Campbell'a göre bir öykü, beklenmedik bir dünyanın ortaya çıkışı ve öykü karakterlerinin farklı bir ilişkiye sürüklenmesi ile başlar. (2010, s. 65). Romanda, tiyatroda ya da sinemada yazılan giriş kısmı, kahramanın standart, huzurlu yaşamını tanıtır. Ardından kahramanın düzeni bozulur ve kahraman kendisini bir aksiyonun ortasında bulur. Öykünün başında bir durum verilir. Bu durum, karakterlerin ortak ya da çatışan duygularını içeren ve genellikle çelişkili bir durumdur. Farklı karakterler bu durumu

değiştirmek, bozmak ve engellemek isterler. Karşılıklı karakterlerin çatışmaları ya da mücadeleleri öykü boyunca ilerler. Serim, öykünün başından sonuna kadar süren bu olay ve aksiyonları kapsar (Ersümer, 2013, s. 43). Giriş bölümünde verilen olayların olay örgüsünü geliştirecek nitelikte olması gerekir. (Ünal, 2008, s. 102). Topçu'ya (2005, s. 54) göre bir filmin olay örgüsü, denge durumunun bozulması ve bu dengenin sağlanmaya çalışılması ile ilerler. Bu dengeyi bozan şey ise öykünün başında gerçekleşen olaylardır. Girişte verilen bu denge ve dengenin bozulması, öyküyü önce çatışma noktasına, ardından gelişme/düğüm bölümüne taşır.

1.4.2. Çatışma

Ersümer'e göre (2013, s. 45) öykünün çatışma kısmı, dramatik yapının en önemli unsurlarındandır. Çünkü öykünün temel sorunsalını somutlaştıran, çatışmalardır. Aksiyonun gelişmesi ve doruk noktaya ulaşması bu kısımda gerçekleşir. Serim bölümünde tanıtılan olay ve kişiler, çatışma kısmında karşılıklı çatışma oluştururlar. Ancak çatışmadan kasıt sadece fiziksel çatışma olarak algılanmamalıdır. Aksiyonu geliştiren herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, geciktirmeler, engeller, tartışmalar da çatışma olarak nitelendirilir. Miller'a (2009, s. 28) göre çatışma, en genel anlamıyla zıtlıklar ağıdır. Kişinin kişiye karşı, kişinin bir gruba karşı, kişinin doğal güçlere karşı ya da kişinin değer yargılarına karşı zıtlıklar oluşturduğu durum çatışma olarak açıklanabilir. *"Öykünün aksiyon çizgisi 'çatışmalarla' ilerler"* (Ersümer, 2013, s. 45). Serim kısmında karakterin karşılaştığı çelişkiler, çatışmanın temelini oluşturur. Bir çelişki ne kadar önemli olursa olsun, olay örgüsünün gelişimine katkı sağlayamaz. Bu sebeple çatışmaya dönüşmesi ve karaktere dinamizm kazandırması gerekir. Olay örgüsü, tek bir çatışma yerine yan karakterlerin de dahil olduğu birçok çatışma ile daha güçlü gelişir. Yan karakterlerin dahil olduğu çatışmalar ana karakterin bu çatışmayı daha çok sahiplenmesini ve harekete geçme hızının artmasını sağlar. Çatışmanın birçok karakteri ilgilendiren bir durum olması ile ana karakter, bu çatışmayı çözmek zorunda kalır ve senaryonun akışı sağlanır (Ünal, 2008, s. 103-104). Farklı çıkarlara sahip karakterler arasında oluşan çatışma, yeni çatışmalar ortaya çıkarır ya da çözüme ulaşır. Bu şekilde birbirini takip eden olaylar gelişir ve aksiyon sürekli hale gelir. Dramatik bir hareket olarak değerlendirilebilecek olan aksiyonun bitmesi, çatışmaların ortadan kalkması ya da uzlaşmanın sağlanması ile mümkündür. Çatışmanın tarafları olan karakterlerin bir arada

olması mümkün değildir. Bu yüzden birisinin galip gelmesi gerekir. Uzlaşma durumunda seyircinin beklentileri zayıflar ve yeni çatışmaların doğması ya da aksiyonun devam etmesi ihtimali kaybolur (Todorov, 1995, s. 233). Miller'a göre anlatı çatışmayla başlar. Gerilim ve merak dolu bir gelişim ile doruk noktayı içeren bir sona ulaşana dek çatışmalar devam eder. Çatışma çözümlenir ve öykü sona erer (2009, s. 25).

1.4.3. Gelişme/Düğüm

"Kahramanın çözümsüz kalan bir sorunla karşılaştığı, sorun karşısında (şimdilik) çaresiz kaldığı, içsel ya da dışsal faktörler nedeniyle bir şey yapamadığı durum 'düğüm'dür" (Şener'den akt. Ersümer, 2013, s. 44). Senaryonun gelişiminde ortaya çıkan duygusal odak noktaları Nutku'ya göre (2001, s. 177) düğüm olarak değerlendirilir. Öyküdeki düğüm, gizli kalan bilgilerle, karakterlerin birbirinin arkasından çevirdiği işlerle ya da karakterlerin kişilik özelliklerindeki değişimle elde edilebilir. Öyküde elde edilen düğüm noktaları, seyircinin öyküye olan ilgisinin ve merakının artmasını aynı zamanda gerilimin yükselmesini sağlar. Aristo, (1987, s. 51-52) her tragedyanın bir düğüm ve bir çözümden oluştuğunu ifade eder. Düğümü, öykünün başından, karakterin iyi ya da kötü anlamda bir baht dönüşü (peripetie) yaşadığı ana kadar olan kısım olarak tanımlar. Aristo'nun bahsettiği baht dönüşü; olayların mutsuzluktan mutluluğa geçişi ya da tam tersi yönde değişimidir (Şener, 2006, s. 35).

Gelişme bölümü, karmaşık ilişkilerin, krizlerin, çatışmaların, yan olayların ve güçlüklerin ortaya çıkarak seyircideki gerilimi had safhaya yükselten bölümdür. Seyircide oluşturulan gerilim ile çözüme ulaşmanın zor olacağı hissettirilir (Miller, 2009, s. 28). Gelişme bölümü kahramanın en çok zorlandığı bölümdür. Nutku'ya göre (2001, s. 177) asal düğümün (ana kriz) ve yan düğümlerin atıldığı kısım gelişme kısmıdır. Kahramanın amacına ulaşmak için girdiği çeşitli ilişkiler, karşısına çıkan engeller, çatışmalar, ölüm tehlikesi, düşünsel şok vs. bu düğümlere örnek olarak gösterilebilir. Düğümün yoğunluğu, öykünün o an ki durumuna, karakterin yapısına ya da aksiyona bağlı olarak çeşitlilik gösterebilir (Ersümer, 2013, s. 44-45; Nutku, 2001, s. 177). Oluşturulan düğümlerle seyircideki gerilim yükseltilirken, bu düğümlerin çözülmesi ile seyirci rahatlatılır. Ardından tekrar bir düğüm oluşturulur ve bu düğüm tekrar çözülür. Gelişme evresinin çizgisi birçok düğümün oluşturulması ve çözülmesi ile çizilir. İlk asal düğüm, çatışmaların başladığı yerken, son asal düğüm çözüm noktasına en yakın olunan yerdir.

Son asal düğümün oluşturulduğu, gerilimin en üst seviyede olduğu nokta; doruk noktası olarak adlandırılır.

1.4.4. Doruk Noktası

Vogler'a göre (2009, s. 277) doruk noktası; patlayıcı an, enerjinin en yüksek noktası, ya da en son büyük olay anlamına gelir. Nutku'ya (2001, s. 178) göre doruk, gelişme bölümündeki düğümlerin en üst noktasıdır. Doruk noktasında bir değişim ya da heyecan had safhaya ulaşır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken, doruk noktasının her zaman en heyecanlı yer değil, değişimin her zaman kesin olduğu nokta olmasıdır. Vogler, doruk noktasını *"son kavga"* olarak nitelendirir. Son kavgada kahraman, en yüksek riskleri, ölüm tehlikesini göze alarak karşıt güçlerle savaşır (2009, s. 274). *"Dramatik gerilim, durumun tersine dönmesi yaklaştıkça artar"* (Todorov, 1995, s. 233). Todorov'un örneğine göre karakter, karşıt güçler tarafından ele geçirilir. Öldürülecekken Griffith'in klasik sinemaya aşıladığı gibi son anda kurtuluş gerçekleşir ve kahraman kurtulur. Kahraman, sadece ölümün kıyısından dönmez. Ölümün kıyısından dönmek, değişimi de beraberinde getirir (Vogler, 2009, s. 224). Kahramanın kurtuluşu, olayların normale dönmesi ve öykünün sonuca ulaşması için atılan bir adımdır. Miller'a göre (2009, s. 36) çoğu film doruk noktasında biter. Bordwell ve Thompson (2009, s. 88), öykünün bütün olay ve aksiyonlarının olası sonuçlarının doruk noktasında toplandığını söyler. Seyircinin tansiyonunu yükselten bu bölümde, öykünün ilerlemesini sağlayan olayların sonuca ulaşacağını ve duygusal tatminin bu bölümde gerçekleşeceğini belirtir. Katharsise ulaşmak için olayların çözümü kahraman tarafından sağlanmalıdır. Bazı öykülerde kahramanın kurtuluşu bir başkası tarafından sağlanır ancak Vogler'a göre (2009, s. 274) doğru olan, öykünün tüm sorunlarını kahramanın kendisinin çözmesidir. Doruk noktasında öykü, eğer kahraman merkezli bir öyküyse, değişim kahramanda görülür. Öykünün merkezinde olaylar varsa değişim olayların gidişatında gerçekleşir. Klasik masallardan örnek vermek gerekirse; kurbağa prense dönüşür, keloğlan padişah olur veya külkedisi prenses olur (Ersümer, 2013, s. 47-48). Klasik anlatılı öyküde doruk nokta yaşandıktan sonra genellikle mutlu sona ulaşılan bir sonuç kısmı yer alır.

Şekil 1.3. Vogler'ın kahramanın yolculuğu diyagramı



Kaynak: Christopher Vogler, Yazarın Yolculuğu, 2009

1.4.5. Sonuç / Çözüm

Klasik anlatılı öykü, giriş ve gelişme bölümlerinde oluşturulan bütün soruları cevaplayarak sonuçlanır. Sonuç kısmında, öykü boyunca gerçekleşen bütün çatışmalar son bulur, bütün düğümler çözülür (Topçu Y. G., 2005, s. 55). Bordwell ve Thompson'a göre öykünün sonuç kısmında bütün neden-sonuç zincirleri çözüme ulaşır. Sonuç kısmının başarılı olarak nitelendirilmesi, anlaşılır ve ilginç olmasına bağlıdır. Seyircinin aklında 'bu nasıl oldu?' sorusunun uyanmaması, psikolojik tatmine ulaşıldığını gösterir. Senarist, öykünün her ayrıntısını düşünmüş ve filmin sonunda seyirciyle bütün detayları paylaşmış olmalıdır. Verilen tüm detayların mantıklı birer açıklaması olmalı ve seyirci katharsise ulaştırılmalıdır (Nutku, Dram Sanatı, Tiyatroya Giriş , 2001, s. 180). Aristo, iyi kurulmuş öykülerin başının ve sonunun gelişigüzel olmadığını savunur (1987, s. 27). Klasik anlatılı öyküler, Miller'ın diyagramında da (Şekil 1.2.) görüldüğü gibi, sona doğru ilerleyen bir çizgi yapısını kullanır. Bu çizginin sonuna gelindiğinde bilgi ve öykü bütünlüğü gerçekleşir. Film boyunca yaratılan heyecan, korku, merak, endişe gibi duygular filmin sonunda yatıştırılır ve seyirci rahatlatılır. Özellikle Hollywood filmlerinin çoğunda öykü mutlu sonla biter. Film boyunca paraya, mutluluğa, huzura sahip olarak

görünen kötü karakterler, film sonunda ellerindeki mutluluğu ve huzuru iyi karakterlere bırakırlar. Klasik anlatılı öykülerin son kısmı, özellikle kanonik yapıların ve toplumsal yapıyı destekleyici görüşlerin savunulduğu bir mutluluğu tarif eder. Tanrıya, devlete ve aileye bağlı bir yaşamı önerir (Ersümer, 2013, s. 106-107). Todorov'a göre öykü boyunca ilerleyen ahlaksal çatışma son bulduğunda kötülük cezalandırılır ve erdem ödüllendirilir (1995, s. 233). Kahraman, eski gündelik, normal, huzurlu hayatına geri döner.

1.4.6. Klasik Anlatılı Öyküde Karakter / Kahraman

Aristo'ya göre öykü karakterinin dört özelliği bulunur. Bunlar; ahlak bakımından iyi olması, uygunluk, benzeyiş ve tutarlılıktır. Aristo, karakterin belli bir istem (amaç) ile var olduğunu belirtir (1987, s. 26). Dolayısıyla karakterin özelliği olarak belirttiği ahlaksal bakımdan iyilik, karakterin iyi bir amaç uğruna savaşması gerektiği anlamına gelir. Karakter bu savaşı verirken kendine has özelliklerinin karaktere uygun olması gerekir. Aristo uygunluk özelliğine örnek olarak; bir kadına uygun olmayan cesaret özelliğinin, bir erkekte uygun duracağını gösterir. Benzeyiş terimi ile anlatılmak istenen, karakterin gerçek insanlara benzeyen özellikler taşımasıdır. Tutarlılık, karakterin ulaşmaya çalıştığı amaç doğrultusunda karakter özelliklerinden taviz vermeden hareket etmesidir (Aristoteles, 1987, s. 42-43). Bu bilgilerden hareketle karakter, *"bir amaç doğrultusunda, bir sonucu hedefleyerek ya da bir şeylerden kaçınmak için karar veren, seçim yapan ve eyleme geçendir"* (Ersümer, 2013, s. 53).

Nutku (2001, s. 181), bir karakterin özelliklerinin kesin çizgilerle çizilmiş olması gerektiğini belirtir. Günlük hayatta karşımıza çıkan insanların karakter özelliklerini tahmin edebileceğimizi ancak emin olamayacağımızı söyler. Öykü karakteri bu durumun aksine net özellikler taşıyan ve seyirci tarafından tanınabilen kişi olmalıdır. Miller'a (2009, s. 85) göre karakter, en az öykü kadar önemlidir. Çünkü olay örgüsünü geliştiren karakterin eylemleridir. Karakter, öykü içerisinde kendi öyküsünü yazar. Ünal (2008, s. 94), karakterin hayatının dönüm noktasında yaptığı bir seçim ve bu seçimden kaynaklanan eylem ile geri dönülemez bir yola girdiğini belirtir. Girdiği bu yolda karşısına çıkan yeni seçimler ve çatışmalar, öyküyü finale sürükler.

Karakterler, öyküyü ve çatışmayı hep had safhada tutacak özellikler taşımalıdır. Bu sebeple başkarakterin ya da kahramanın güçlü karakter özellikleri taşıması gerekir. Güçlü

karakter, seyircinin algısını hep diri tutarak öyküye katılımını sağlar. Seyircinin ilgisini çekebilmek, zayıf karakterin bile, zayıflığın en güçlü halini göstermesi ile mümkündür (Miller, 2009, s. 90). Seyircinin katharsise ulaşabilmesi için karakterle özdeşleşmesi gerekir. Şener'e (2006, s. 37) göre özellik bakımından iyi bir karakterle özdeşleşen seyirci, filmin sonunda karakterin mutlu sona ulaşmasını bekler. Karakterin başarısızlığı, seyircide korku ve acıma duyguları yerine öfkeyi uyandırır. Tersi bir durumda, yani kötü bir karakterin mutlu olması durumunda ise seyircinin adalet algısı şaşırır ve seyirci hazza ulaşamaz. Bu sebeple klasik anlatılı öyküde iyi karakterin mutlu bir sona ulaşarak kanonik yapıları destekleyici mesajlar iletmesi ve seyirciyi arınmaya ulaştırması gerekir.

Ersümer (2013, s. 90-94), klasik anlatılı öykü karakterlerinin oluşumunda ekonomik anlatım modelinin kullanıldığını belirtir. Klasik anlatılı bir öykünün karakteri de klasiktir. Karakterlerin özellikleri az sayıda tutulur ve seyircinin karakteri kolayca anlaması, tanıması sağlanır. Hızlıca tanıtılan ve anlaşılan karakterle, seyircinin empati kurması kolaylaşır. Empati kurulan karakterin öyküyü devam ettirebilmesine yardımcı olabilmesi için tipler üretilir. Tipler, karakterlerden farklı olarak, değişmeyen, dönüşmeyen kişilerdir. Öykünün başından sonuna hep aynı özellikleri taşır ve ana karakterin değişimi için bir araç olarak kullanılırlar. Öykü, ana karakterin psikolojik durumlarından kaynaklanan eylemleri ile gelişir. Karakter bu eylemleri boyunca gelişir, değişir ve kahramana dönüşür.

1.5. Modern Anlatının Doğuşu

Modern kelimesi, Fransız kökenli bir kelime olup, Türk Dil Kurumu Sözlüğü 'ne göre çağcıl, asri ve çağa uygun anlamlarını karşılar (Parlatır ve diğerleri, 1998, s. 1574). Kovacs'a göre modern kelimesinin kökeni din tarihine dayanır. Bu kelime, Hristiyan çağının yaşandığı M.S. yaklaşık 5. yüzyılda, antik çağdan ayrı bir tanımlama yapılabilmesi için kullanılır. Kelimenin orijinal hali olan modernus; şimdi, şu an anlamlarına gelen modo'dan türer. Bu sebeple modernus kelimesi, 'yeni' anlamına gelirken aynı zamanda 'güncel' anlamını da karşılar. Bu anlam, modern kelimesine, eskinin yerine geçme gücünü verir. Yeni olan sadece sıfırdan ortaya çıkan değil, devam etmekte olan bir şeyin güncellenmesi, yeni versiyonunun ortaya çıkması şeklinde de değerlendirilebilir. Bu sebeple 17. yüzyıla gelindiğinde sanat ve edebiyatta yönelinen yeni eğilimleri tanımlamak için modern sanat kelimesi kullanılmaya başlanır (Kovacs,

2010, s. 8). 19. yüzyılın sonlarında savaş öncesi sanayileşme ile gelişen modern dünya ve bu dönemde gerçekleşen sanat akımları arasındaki çatışmalar, Avrupa'daki sanatçıları, insan varlığının anlamı ve değeri hakkında düşünmeye iter. Sanatçıların giriştiği bu manevi yolculuk, beraberinde birçok sanat akımının doğumunu getirir. Bu akımlar ile sanatçılar, sanatlarını, savaşı protesto etmek amacıyla ya da savaş yanlısı politikalarını göz önüne çıkarmak amacıyla kullanırlar (Nihan ve diğerleri, 2016 , s. 205).

Modern kelimesi, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, yedinci sanat olarak değerlendirilen sinemada da kullanılır. 19. yüzyılın sonlarında doğan sinema, yaklaşık on yıl içerisinde öykü anlatmaya başlar. Başlarda anlatılan öyküler, genelde seyirciyi eğlendirmeyi hedefleyen, Aristo'nun tragedya geleneğine dayalı ve insanın korku, heyecan gibi duygularını tetikleyerek arınmaya ulaşmasını sağlayan öykülerdir. Ancak 20. yüzyılın ortalarına gelinene kadar iki ayrı dünya savaşının yaşanması ile insanların ruhsal bunalımlarının, maddi ve manevi problemlerin ortaya çıkması gibi durumlar, birçok sanat dalı ile beraber sinemada da değişimi beraberinde getirir ve gerçekliğin farklı boyutlarına odaklanılan yeni bir anlatı yapısı ortaya çıkar. Modern anlatı olarak değerlendirilen bu anlatı yapısını kullanan filmler, modern sinema, çağdaş sinema, Avantgarde Sinema ya da sanat sineması olarak adlandırılan yeni bir dönemi ortaya çıkarır. Kolker'e göre modern anlatı, klasik anlatının seyirciye vadettiği izleme pratiklerinin tamamına karşıdır. Kolker, modern girişim olarak adlandırdığı dönemin, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile başladığını, Fransız Yeni Dalga Akımı ile zirve dönemini yaşadığını ve genç Alman sinemasının filmleri ile de yayılmayı başardığını belirtir. Ancak bu yayılım klasik anlatılı filmler karşısında yeterli değildir. Çünkü modern anlatılı filmler biçim olarak daha karmaşık, görünüm olarak daha farklı ve çeşitli, izleyicisine sürekli bir şeyler sunmak yerine izleyicisinden talepte bulunan filmlerdir. Kolker bu farklılıklar nedeniyle modern anlatılı filmin izleme pratiğini, altyazılı bir film izlemeye benzetir. Altyazılı bir filmin öyküsünün takibi ne kadar zorsa, modern anlatılı bir filmin de öyküsünü takip etmek o kadar zordur (2010, s. İİ).

Klasik anlatı yapısı başlığı altında bahsedilen Griffith'in uyguladığı kurgu mantığı, izleyicinin mimesise dayalı öyküye kapılarak duygularını harekete geçirmeyi hedefler. Ancak kurgu-montajı sinemanın ana unsuru olarak gören Eisenstein, klasik anlatı yapısının harekete geçirmeyi hedeflediği duyguların yanına gerçekliği ve bilinci de ekler.

Eisenstein, filmlerinde geleneksel politikayı ve ahlaki yapıyı yapı bozuma uğratarak seyircide rahatlama ve haz ilkelerine karşı, rahatsız olma ve bilinçlenme ilkelerini öne çıkarır. Bu durum seyirciyi düşünmeye ve farklı bir gerçekliği sorgulamaya iter (Kolker, 2010, s. 28).

İpek (2017, s. 78-79), modern anlatı yapısının filmlerde uygulanmasının, öncelikle fütürizm ve konstrüktüvizm gibi sanat akımlarının sinemayı etkilemesiyle, ardından da Dziga Vertov'un sine-göz kuramını ortaya çıkarmasıyla gerçekleştiğini belirtir. Vertov'a göre sinema, öykü anlatmak yerine salt gerçekleri yansıtmalıdır. Sinemada kullanılan dekor, ışık, kostüm, oyunculuk gibi mizansen unsurları gerçekliği sekteye uğratarak sahte hayatları yansıtır. Bu sebeple Vertov, öykü anlatan bir film çekmek yerine kamerasını alır ve sokağa çıkar. İnsanların gerçek hallerini kayda alarak bir film üretir. Ürettiği bu filmde kronolojik bir sıralama tercih etmez. Vertov, uyguladığı bu teknik ile özdeşleşmeyi engelleyerek seyircilerin gerçek yaşamı izlemesini sağlar.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da faşizmin yıkılması, ülkede oluşan yıkım ve kayıpların getirdiği mental bunalımın sinema perdelerine yansımasını sağlar. Dönemin yönetmenleri sinemanın sadece seyirlik yönüne odaklanmak yerine insanların yaşadığı problemleri göz önüne çıkarmayı hedefler ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ortaya çıkar (Teksoy, 2005, s. 327). Clarke'a (2012, s. 48) göre İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, İkinci Dünya Savaşı öncesine hâkim olan ancak gerçeklikle pek bağdaşmayan burjuva sinema geleneğine tepki olarak gelişir. Savaşın etkisiyle İtalyan yönetmenler, sinemalarını gözden geçirme ve yenileme imkânı bulurlar. Bu dönemde, insanların yoksulluğu, konfordan yoksun ve zorlayıcı yaşam standartları, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile belgesel niteliğinde filmler üretilerek yansıtılmaya çalışılır. Savaşın sebep olduğu yıkım nedeniyle yönetmenler yeterli bütçe ve ham madde bulamazlar ve stüdyo yerine sokaklarda amatör oyuncular kullanarak film çekerler. (Teksoy, 2005, s. 328; İpek, 2017, s. 80). Kolker'e (2010, s. 25) göre Yeni Gerçekçiler, film mekanı olarak sokakları, oyuncu olarak sokaktan amatör insanları tercih ederek ve işçi ile köylü sınıfını temel alan ekonomik ve sosyal konulara odaklanarak, başta kendi ulusal sinema geleneklerine, daha genele açıldığında Hollywood ile mükemmelleştirilen klasik anlatı yapılı filmlere karşı bir duruş sergilerler. Hollywood ya da klasik anlatılı filmlerde aşk, masumiyet, suç, intikam, kibir gibi konuların, statü sahibi star oyuncular tarafından canlandırılması, halkın

yaşadığı gerçek hayatı görmelerini engeller. Star oyuncular, kendi karakter yapılarını yansıtmak yerine halkın her türlü duyusal tatminini sağlayan yapay karakterleri canlandırırlar. Yeni Gerçekçiler, izleyicisinden neredeyse hiçbir talebi olmayan bu yapıya savaş açarlar. Overbey (akt. Kolker, 2010, s. 25), Yeni Gerçekçiliğin Amerikan sinemasından tam olarak bu noktada ayrıldığını belirtir. Yeni Gerçekçi filmlerin üretiminde gerçekliğe, hakikate karşı muazzam bir arzu barındırılır. Bu arzu, doğrudan salt gerçekliğe, hakikate ulaşmayı hedefleyen filmler üretilmesini sağlar. Ancak, Amerikan filmlerinde izlenen üretilmiş, yapay ve yumuşatılmış bir gerçekliktir. Overbey Amerikalıların bu yapay gerçeklikleri izleyerek kendilerini tatmin ettiğini savunur. Bazin'e (2011, s. 172-174) göre, De Sica'nın yönetmenliğini yaptığı *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi, Yeni Gerçekçilik akımının estetiğini yansıtan ve akımın önde gelen filmlerindendir. Filmdeki her şey sokakta çekilir. Oyuncuların sinema ve tiyatro ile ilgisi yoktur. Filmdeki işçi gerçek bir fabrika işçisidir. Küçük çocuk sokakta oynarken fark edilip filme dahil edilir. Bordwell ve Thompson (2009, s. 460), Yeni Gerçekçi filmlerin sonlarında bir belirsizlik olduğunu savunur. Bir olayın ya da bir nedenin sonucunun verilmediğini belirtir. Bu sebeple Yeni Gerçekçi filmler öykü olaylarının tamamını anlatan bir yapıyı reddeder. *Bisiklet Hırsızları* (1948) filminin sonuna gelindiğinde işçi ve oğlunun çaresizce sokaklarda gezmesi de bu yapının getirdiği belirsizliği destekler niteliktedir. İşçi ve oğlunun geleceği, bisikleti bulmalarına bağlıdır, yani tamamen belirsizdir.

Bazin'e göre sinema sadece seyirlik bir sanat değil, politik, felsefi ve dini konularda her zaman sözü olacak olan bir sanattır. Bazin, yönetmenleri, öykünün akışını sağlayan bir yönetici olarak değerlendirmek yerine öykünün akışına estetik açıdan müdahale edebilen özerk sanatçılar olarak değerlendirir (Kovacs, 2010, s. 231). Onun bu görüşü Fransız Yeni Dalgası'nı ortaya çıkaran yönetmenlerin ufuk noktası olur. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette gibi gençler, Andre Bazin öncülüğünde Chaiers du Cinema dergisinde sinemaya dair görüşlerini yazma fırsatı bulurlar. Yaratıcı yönetmenler politikası ve auteur kuramda bu dergide yazılarak ortaya çıkar (Bordwell & Thompson, 2009, s. 461; Odabaş, 1994, s. 282). Monaco'ya (2006, s. 14) göre auteur kuram, her ne kadar Truffaut'ya atfedilse de bir takım çalışması sonucudur.

Fransız yeni dalganın amacı, belli bir azınlığın tüm dünyaya kabul ettirdiği klasik sinema modelini ve bu modelin uyguladığı standart kalıpları yıkmak olarak değerlendirilebilir. Yeni dalga yönetmenleri öyküyü ikinci plana atarlar. Onlar için öykünün kronolojik bir sıra izlemesi gerekmez. Gerçek hayatta insanın başına her an herhangi bir olayın gelmesi nasıl mümkünse, onların filmlerinde de karakterin başına her an her şey gelebilir. Konu seçimi olarak, insanın iç dünyasına odaklanmayı tercih ederler. Bu sebeple bu dönemde kişisel yaşamı anlatan film sayısı oldukça fazladır (Odabaş, 1994, s. 285). Yeni dalga yönetmenleri, yeni gerçekçilik akımına ve o dönem yönetmenlerine hayranlık beslerler. Dolayısıyla onların uyguladığı kamerayı sokağa indirme politikasını takip ederler. Stüdyo kullanmak yerine film mekanları olarak sokakları tercih etmek bu dönemde bir kural haline gelir. Karakter takibi, mekanların detaylı gösterilebilmesi ve mekân içerisindeki ilişkilerin ön plana çıkarılabilmesi için pan ve kaydırma hareketlerini sıkça kullanırlar (Bordwell & Thompson, 2009, s. 462) Yeni dalga yönetmenleri filmin kurgusunu yaparken klasik anlatı yapısının kullandığı tutarlı kurgu yerine birbirinden bağımsız kurgu tekniğini tercih ederler. Sahnelerin kesik kesik olması, sıçrayan sahneler, çarpıcı sahne geçişleri gibi yeni teknikleri denemekten geri durmazlar. Yönetmenlerin uyguladıkları bu yeni teknikler, seyirciye sürekli bir film dünyanın içerisinde olduğunu hatırlatır ve seyircinin öyküye yabancılaşmasını sağlar (Odabaş, 1994, s. 285). İtalyan yeni gerçekçiliğindeki gibi Fransız yeni dalgasında da filmlerin sonu belirsiz biter. Özellikle Godard ve Truffaut'nun bu dönemde çektiği bütün filmler, neden sonuç zincirine meydan okurcasına açık ve belirsiz bir son barındırır (Bordwell & Thompson, 2009, s. 463).

1.5.1. Modern Anlatı Yapısı

Klasik anlatılı öyküde olay örgüsü düzenlenirken akılcı seçimler tercih edilir. Senarist ya da yazar, seyirciye göstermek istediği, seyirciyi yönlendirmek istediği yolları seçerek öyküsünü oluşturur. Modern anlatı yapısının reddettiği ilk şey; klasik akla kuşku duyuyor olması nedeniyle, klasik anlatı yapısının kullandığı akılcı seçimlerdir. Modern anlatı yapısı, anlatılan öykünün bir neden-sonuç ilişkisi içinde olması gerekmediğini savlar. Bu sebeple olay örgüsü mantıklı seçimlerden oluşmak ya da seyirciye her şeyin cevabını verecek şekilde oluşturulmak zorunda değildir. Dolayısıyla modern anlatı, klasik anlatının sistemleştirdiği yükselen dramatik eğriyi kullanmak yerine bu eğrinin tam

karşısında yerini alır (Savaş, 2006, s. 216). Yükselen dramatik eğri ile oluşturulan klasik anlatılı öyküde sağlanan özdeşleşme, seyircinin perdede gördüklerini eleştirel gözle incelemesine ve sorgulamasına engel olur. Dolayısıyla seyirci izledikleri ile farklı bir bilince erişip yorum yapmak yerine, öykünün aktarmaya çalıştığı ideoloji doğrultusunda yönlendirilir. Film sonunda seyircinin bilinçaltına öykünün aktarmak istediği ideoloji yerleştirilmiş olur. Bu da seyircinin pasif konumda yer almasına sebep olur. Modern anlatı, seyircinin pasif konumdan aktif konuma geçmesini hedefler. Klasik anlatılı bir öykü, seyirciye gerçek yaşamın bir kopyasını, bir yanılsamasını yaşatır. Seyirci, öyküyü tüketirken hissettiği duyguları öykü boyunca kullanır ve öykü süresince tüketir. Bu sebeple klasik anlatılı bir öykü tüketilirken aynı zamanda seyirciyi de tüketir. Modern anlatıda da seyircinin izlediklerini gerçek gibi algılaması hedeflenir ancak özdeşleşerek haz alması değil eleştirel bir gözle izleyerek sorgulaması, yorum yapması, ders çıkarması ve bilinçlenmesi asıl hedeftir (Parkan, 1983, s. 18-19).

Büker ve Onaran'a göre bugün izlenen filmler ve televizyon izlenceleri gerçekmiş gibi algılanan ancak gerçekle hiç alakası olmayan yapıdadır. Belgesel filmlerin bile çeşitli film oyunlarıyla sahte gerçekler ürettiğini, bu sahte gerçeklerle izleyicileri gerçeklerden uzaklaştırdığını ve bunun izleyici için zararlı bir durum olduğunu belirtirler (1985, s. 15-16).

Bu noktada modern anlatı yapısının işlenişine değinmek gereklidir. Klasik anlatı yapısının temeli olarak değerlendirilen Arsito'nun tragedyası gibi modern anlatı yapısının da temeli Brecht'in epik tiyatrosuna dayanır demek yanlış olmayacaktır. Brecht (1993, s. 27-47), tiyatronun tarih boyunca insanları eğlendirmek amacıyla var olduğunu belirtir. Ona göre tiyatronun ilgi çeken yönü de eğlendirici olmasıdır. Aristo'nun tragedyasından beklenilenin eğlendirerek katharsise ulaşmaktan fazlası olmadığını savunur. Brecht, bugün insanların farklı bir bakış açısına ya da yeni düşünme biçimlerine ilgi duymamasının sebebi olarak burjuva sınıfını görür. Ona göre bilim ve sanatın ortak hedefi insan hayatını kolaylaştırmaktır. Ancak burjuva sınıfı, bu gelişmeleri kendi tekeline alır ve kendi menfaati için kullanır. Tam da bu sebeple insanların farklı görüşlere sahip olmasını ya da sorgulamasını istemez. Bu durumda burjuva sınıfının hedefi, tiyatro ve sinemanın geleneksel anlatı formunu kullanarak insanları sorgulamaktan uzak bir noktaya koymaktır. Brecht, burjuva sınıfının bu amacına karşılık olarak yeni bir anlatı formunun

gelişmesi gerektiğini savunur. Şener'e (2006, s. 268) göre dramatik olay örgüsünü kullanan klasik anlatı yapısı, seyircinin olayların sonucuna odaklanmasını sağlar. Ancak epik tiyatroda önemli görülen; seyircilerin olayı yaratan nedenlere odaklanarak kendi gelişimine katkı sağlamasıdır. Buradan hareketle Brecht, yeni çağın tiyatrosunun da yeni olması gerektiğini savunur. Bu tiyatro, zorlu koşullarda hayatını sürdüren geniş bir kitleye hitap eden, insanların kendi sorunlarını tartışabileceği, bilimsel çağa uygun bir tiyatro olmalıdır. Bu yüzden anlatı formu da insanların sorgulama yetisini harekete geçirebilecek bir anlatı formu olmalıdır. Bu anlatı formu gerçeğe dayanan ve insanların bu gerçeklikleri sorgulayarak kendilerini yeniden üretebileceği bir alt yapıyı beraberinde getirmelidir.

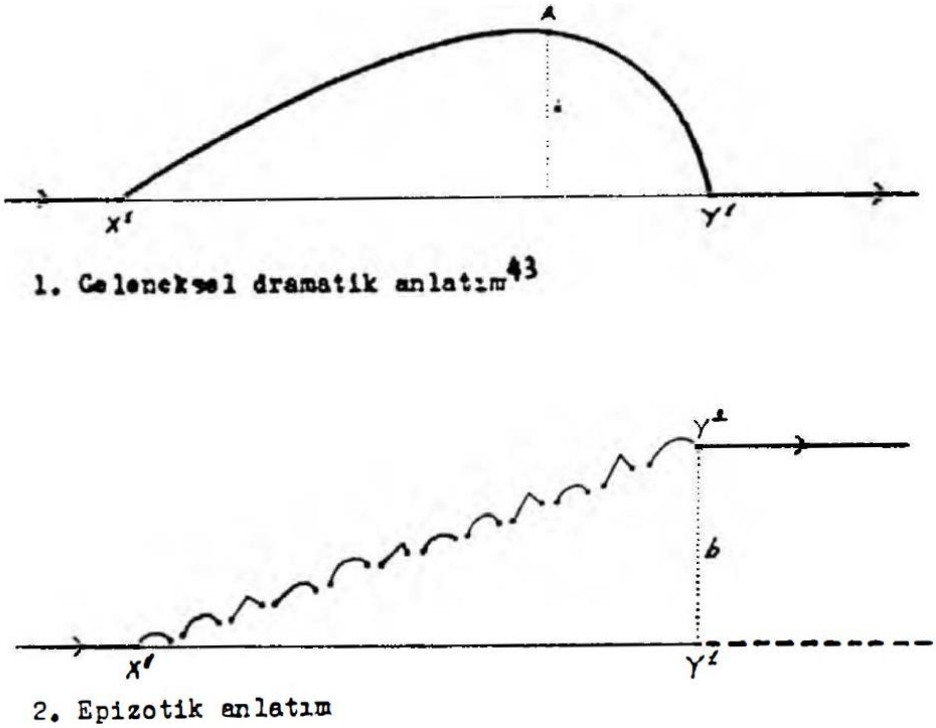
Brecht'in epik tiyatrosu, içerisinde sekiz özellik barındırır. Bu özellikler; Naivete, Epizotik Anlatım, Gestus, Mesel Çatışması, Yabancılaştırma, Tarihselleştirme, Anlatımcı Yapı, Göstermeci Oyunculuk şeklinde sıralanabilir. Brecht, anlatı formunda bu özellikleri kullanarak Arsito'nun anlatı geleneğinin temel özelliği olan katharsisi engellemeye çalışır.

Brecht'e göre tiyatro, insan ilişkilerini hayali bir dünyada göstermek ya da insanları gerçekte var olmayacak bir idealizme sürüklemek yerine gerçek yaşamdaki insan ilişkilerini örnek alarak farkındalık oluşturma görevini üstlenmelidir. Bunu başarmak için de naivitesini kazanmalıdır (akt. Nutku, 1985, s. 171). Brecht'in bahsettiği *"naivete"* kavramının epik tiyatronun temel aldığı nokta olduğunu söylemek mümkündür. Binlerce yıldır bir elmanın ağaçtan düşmesi, yüksekte durması ve elmayı tutan dalın gevşemesi ile açıklanır ve doğal karşılanır. Ancak Newton elmanın düşüşüne karşı bir yabancılaşma sergiler. Herkesin ortak fikrini kabul etmez ve bakış açısını değiştirir. Newton'ın bu tutumu Brecht'in naivete olarak adlandırdığı tutumdur. Newton'ın bu naiv tutumu bugün bilinen yerçekimi yasasını ortaya çıkarır (Parkan, 1983, s. 30). Brecht'in tiyatro için kullandığı naivete kavramı, bir olayı sorgulamayı ya da aynı olaya farklı bir açıdan bakmayı öneren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu sebepledir ki epik tiyatronun temel dersi naivetedir.

Nutku'ya (1985, s. 169) göre epik tiyatro; oyunun tamamına bakıldığında teknik olarak dramatik olmayan, birçok epizottan oluşan oyun türüdür. Ancak Nutku, her epizotun kendi içerisinde dramatik olduğunu belirtir. Parkan (1983, s. 32), epizot kavramının tiyatroya ismini veren epik kelimesinden türediğini belirtir. Epizotik anlatı formunda,

yükselen dramatik eğriden farklı olarak bütün öykü olayları aynı anda verilebilir. Ancak (Şener, 2006, s. 291-292) bu olayların hiçbirisi birbirine neden sonuç dengesi ile bağlı olmak zorunda değildir. Her epizot kendi içerisinde bir mesaj iletir ve kendi içerisinde anlamlıdır. Epizotların birleşmesi, anlatıcının epizotlar arasındaki bağı anlatması ile sağlanır. Bu birleşme montaj tekniği ile gerçekleşir. Dolayısıyla epizotların yerleri değiştirilebilir. Bu sayede öykünün ideolojisi ya da düşüncesi klasik anlatıdaki gibi dolambaçlı yollarla değil, doğrudan verilir. Bu noktada Parkan'ın epizotik anlatı grafiğine yer vermek gerekir.

Şekil 1.4. Geleneksel dramatik anlatım ve epizotik anlatım



Kaynak: Mutlu Parkan, Brecht Estetiği ve Sinema, 1983

Birinci çizimde görülen geleneksel dramatik anlatımı diyagramında görüldüğü üzere klasik anlatıda öykünün sonucuna ulaşmak asıl hedeftir. Öykü, sona erene dek kesintisiz, düz bir çizgi ile ilerler. Çizimde görülen A noktası, doruk nokta olarak değerlendirilebilir. Seyirci doruk noktaya ulaşıp katharsisi yaşayana kadar hiç ara verilmeden anlatılan öyküye maruz kalır. Bu durumda seyircinin nefeslenecek ve düşünecek vakti olmaz. İkinci diyagram incelendiğinde öykü anlatımındaki sürekli kesintiler dikkat çeker. Öykü, montaj tekniği ile birleştirilir ve kademeli şekilde ilerleyerek seyircinin dikkati, öykünün

ilerlediği yola doğru çekilir (Topçu A. D., 2004, s. 61). Bu sayede her epizotta seyircinin düşünmesine fırsat verilir. Düşünme fırsatı yakalayan seyirci özdeşleşmeyi tam anlamıyla gerçekleştiremez ve katharsise tam anlamıyla ulaşamaz. Geleneksel dramatik anlatım diyagramındaki X1 ve Y1 noktaları incelendiğinde, seyircinin başladığı noktaya geri döndüğü görülür. Seyirci doruk noktayı görür, korku ve acıma duygularından arınır ve başladığı noktaya döner. Seyircinin öykü boyunca katettiği bu yolculuk ve sonuçta ulaştığı katharsis, yaşadığı topluma daha uyumlu bir birey olmasını sağlar. Ancak epizotik anlatı diyagramına bakıldığında X1 ve Y1 noktaları arasında belirgin bir fark görülür. Epizotik anlatı boyunca seyircinin algısı daha açıktır ve öykü boyunca zihni daha aktiftir. Seyirci, düşünme fırsatı yakaladığı için sorgulama ve devamında bilinçlenme söz konusudur. Bu sebeple seyirci, hayatına Y1 noktasından devam edemez. Kazandığı bakış açısı onu Y2 noktasından devam etmeye sürükler. Diyagramlardaki k yükseltisi katharsisi simgelerken, b yükseltisi de bilinçlenmeyi ifade eder (Parkan, 1983, s. 34-35).

Brecht (akt.Şener, 2006, s. 292), seyircinin bilinçli ve aktif izleme yapabilmesinin oyuncuların toplumsal ilişkileri, göze çarpan ve usta bir oyunculukla sergilemesine bağlar. Sergilenen oyunculuğun beraberinde sahne düzenlemesi ve öykü olaylarının sunuluşu da belirgin bir tavır izlemelidir. Oyun boyunca gösterilen bu naiv tutum gestus olarak adlandırılır (Parkan, 1983, s. 36). Gerçek yaşamda dil ile jestler arasında bir uyumsuzluk görülmez. Bu durumda kişiler karşılıklı olarak sohbet esnasında herhangi bir çelişki sezmezler. Epik tiyatro oyuncusu, gerçek yaşamda gösterilmeyen ilişki ve çelişkileri, oyunculuğuyla görünür kılmaya çalışır. Gestus (Brecht, 1994, s. 30); kişilerin birbirlerine karşı kullandıkları jest, mimik ve sözlerden oluşur. Brecht'in örneğine göre balık satan bir kişinin satma eylemi de bir gestustur. Anlatılmak istenen, bir kimsenin başkalarına karşı belirli davranışlarını ön plana çıkarmaya çalışmaktır. Epik tiyatro izleyicisi, insan davranışlarını toplumsal bakımdan gözleyebilme ve eleştirebilme fırsatını yakalar. Bu sayede farklı tavır ve davranışları kıyaslayabilir.

Şener (2006, s. 285-286), özdeşleşmenin engellenmesi için sahne ile seyirci arasına diyalektik bir ilişki koyularak toplumsal ilişkilerin yadırgatılması gerektiğini savunur. Bu duruma yabancılaştırma denir. Brecht (akt. Parkan, 1983, s. 39), insanların insanca tavırlarını fark etmelerini sağlamak amacıyla yabancılaştırma efekti kullanır. Olayların toplumsal açıdan değerli olarak görülmesi ve fark edilmesi için bu gereklidir (Brecht,

1997, s. 194). Nutku (2001, s. 267), yabancılaştırma efekti sayesinde, seyirci ile sahne arasına bir mesafe koyularak, seyircinin öykü ve karakterlerle özdeşleşmesinin engellendiğini, seyircinin olayları üçüncü kişi olarak izleyebildiğini belirtir. Althusser (1975, s. 50), Brecht'in özdeşleşmeden kopabilmek için oyuncuyu doğal ve akıcı oyunculuktan uzaklaştırdığını belirtir. Sahnede öyküyü destekleyen dekorlar olması yerine bir boşluk hissiyatı verebilmek için sadeliği tercih eder. Seyircinin algısını yönlendirecek pankartlar kullanır. Brecht'in uyguladığı Y efekti ile seyirci, oyun bittiğinde tamamlanmayan öyküyü gerçek hayatta tamamlar. Kendi açısından ders çıkarır ve bilinçlenir. Brecht (1997, s. 201), yabancılaştırma efekti ile seyircideki özdeşleşmeye dayalı onaylayıcı tavrın yerini eleştirel tavra bıraktığını belirtir.

Çalışmada şu ana kadar epik tiyatronun, dolayısıyla modern anlatının genel özelliklerine değinilmiştir. Bu özelliklerin toplu bir hali ve klasik anlatı yapısının temeli olan dramatik tiyatro ile farklarını içeren tabloya aşağıda yer verilmiştir.

Tablo 1.1. Dramatik tiyatro ile epik tiyatro arasındaki farklar

Dramatik Tiyatro	Epik Tiyatro
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyarılır.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.
Seyirciye bir yaşantı sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür	Kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duygulan olduğu gibi alıkonur.	Duygulan ileriye götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir yaratık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi, oyunun sonu üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme.	Montaj tekniği
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşünceyi yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Kaynak: Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, 1997

Wollen (2013, s. 77), Godard'ın klasik anlatı yapısını kullanan filmlere karşı bir sinema geliştirdiğini anlatır. Godard'ın geliştirdiği bu anlatı yapısı modern anlatı yapısı olarak değerlendirilebilir. Godard, yönetmenliğini yaptığı filmlerin hiçbirinde mimesise dayalı bir anlatım barındırmaz. Yaşamı taklit ettirmeyi değil sorgulatmayı hedefler. Bu sebeple anlatıda kronolojik sıralama kullanmak yerine sahnelerde kesinti yapmayı tercih eder. Seyircinin, izlediği öyküye kendisini kaptırmasını engeller ve öyküye yabancılaşmasını sağlar. Godard'ın amacı, gerçeği, gerçekten aktarabilecek yeni bir gerçeklik oluşturmaktır. Tam da bu sebeple konvansiyonel gerçekliği reddederek yaşamın gerçekliğine ulaşmayı hedefler. Godard'ın film estetiği incelendiğinde, klasik dramatik yapılı bir öyküde gösterilen gerçekliğe değil, gösterilmeyen gerçekliğe odaklanıldığı dikkat çeker. Klasik anlatı yapısının kullanıldığı bir öyküde çıplak gözle görülemeyecek

olayların görülmesi hatta bu olayın ardında gerçekleşen çelişkilerin, hedeflerin, amaçların görünür hale gelmesi mümkündür. Seyircinin kendisini öyküye kaptırması için olayın ardındaki gerçekleri de görmesi ve karakteri düşeceği tuzaktan ya da ölümden kurtarabileceğini hissetmesi gerekir. Dolayısıyla seyirci, öykünün anlattığı olayın ardındaki gerçekliklerle yüzleşirken asıl olayın yaşandığı andaki gerçeklikleri göz ardı eder. Godard'ın film estetiğinin amacı olayın yaşandığı andaki görünmeyen gerçekleri ifşa etmektir (Parkan, 1993, s. 36-38). Seyircinin gerçeklerle yüzleşebilmesini sağlamak için uyguladığı yapıyı Wollen, sinemanın yedi büyük erdemi olarak tanımlar.

Tablo 1.2. Sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi

Yedi Büyük Günah	**Yedi Büyük Erdem**
Anlatı Geçişkenliği	Anlatı Geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön Plana Çıkarma
Tek Diegesis	Çoklu Diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız Olma
Kurgu	Gerçeklik

Kaynak: Peter Wollen, Godard ve Karşı Sinema, 2013

1.5.2. Modern Anlatı Yapısında Karakter

Brecht (1993, s. 71), modern anlatılı öyküde, oyuncunun özdeşleşmenin gerçekleşmesi için gereken bütün taktikleri unutması gerektiğini savunur. Öyküye karşı yabancılaşmanın sağlanması için karakterin tavırları, seyirciyle öykü arasına mesafe koymalıdır. Klasik anlatılı bir öyküde, başına türlü olaylar geldikten sonra eski hayatına dönmek için bir hedef yaratan ve bu hedefe kilitlenen karakter ya da kahraman yapısı görülür. Bu noktada Bordwell ve Thompson (2009, s. 463), modern anlatılı bir film olan *Piyanisti Vurun'un* (Truffaut, 1960) karakterlerindeki farklılıklara değinir. Filmdeki karakterlerin herhangi bir hedefi yoktur. Yaşadıkları ana göre hareket ederler. Herhangi

bir amaç barındırmadan sokaklarda dolaşırlar. Filmin kahramanı olan erkek ve onun sevgilisi kaçırılır ancak öyküyle ve olayla alakasız biçimde cinsel konular konuşulur. Dolayısıyla klasik anlatılı bir öyküden beklenen şekilde seyirci olaya yönlendirilmez ve yaşanılan duruma yabancılaştırılır.

Modern anlatı yapısını kullanan bir öyküde tasarlanan karakterler, klasik anlatının aksine iyi, örnek, ahlakın savunucusu karakterler olmak zorunda değildir. Bu yapıda karakterler, olumlu kişilik özellikleri sergilerken olumsuz bir hamle yapabilir. Ya da hedeflediği sona ulaşıp kahraman olmak yerine hayatın gerçekleri ile yüzleşerek başarısız olabilir. Modern anlatı yapısı ile amaçlanan, gerçek hayattaki gerçek insanların her zaman iyi, her zaman ahlaklı ya da her zaman kahraman olmadığını göstermektir. Modern anlatılı bir filmde, iyi olarak tanımlanan bir karakterin hayatına devam edebilmek için hırsızlık yapabileceğini, kahraman algısı ile tanıtılmış bir karakterin ölmemek için karşısına çıkan olaylardan kaçabileceğini görmek mümkündür (Parkan, 1993, s. 37-38).

1.6. Postmodernin Doğuşu

Modernite, aklı merkeze alan bir temele sahiptir. Ancak temel edindiği sözde akıl, insanları tek tipliliğe sürükleyen, aynılaştıran bir yapıyı barındırır. Modernitenin aklı, tek doğruyu benimseyen ve insanları bu doğrunun çizgisinde yönlendiren, siyasal, dini ya da ahlaki yönden etkisi altına alan bir yapıdadır. Modernite ile sanata dahil olan gerçekliği temsil etme ve yorumlama çabası, ortaya çıktığı dönem düşünüldüğünde oldukça mantıklı görülebilir. Ancak bulunduğumuz çağda, kavramların eski anlamlarını karşılamaması, anlamın yerini görüntülerin alması gibi durumlar bir anlam eksikliğini ya da anlam boşluğunu ortaya çıkarır. Dolayısıyla modernitenin akılcı yapısı yetersiz kalmaya hatta sorgulanmaya başlar. Ortaya çıkan anlamsal boşluk, insanların bugüne kadar doğru ve ahlaklı olduğunu düşünerek gerçekleştirdiği ya da uzak durduğu eylemleri sorgulamasına sebep olur. Bu noktada postmodernizm ile, modernitenin direttiği akla karşı yeni bir bakış açısı ortaya çıkar (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 13-14).

Postmodernizmin ortaya attığı yeni bakışı değerlendirebilmek, modernin getirdiği yenilikleri çözümlemekle mümkündür. Koçakoğlu'na göre (2018, s. 16-17) modernleşme; insan iradesinin Tanrısal iradeye karşı bir başkaldırısıdır. Özellikle rönesans döneminde insanların, Tanrıyı merkeze alan yaşam stilinden uzaklaşarak insanı

merkeze alması modernleşmenin ilk adımıdır demek yanlış olmayacaktır. Bu adımdan hareketle ortaya çıkan aydınlanma projesi, temeline rasyonel bilimi alarak, insanların özgür ve yaratıcı bir ortamda çalışmasını ve bilim, sanat gibi alanlarda bilgi birikimi sağlayarak özgür ve refah bir yaşam sürmesini hedefler. Bu hedefe ulaşmak ancak dini kuralların, akıldışı uygulamaların ve iktidarın keyfi yönetiminin karşısında direnmekle mümkün görülür (Harvey, 1997, s. 25).

Aydınlanmanın getirdiği akılcı politika, insanların çözümlenemez, dokunulmaz ya da sorgulanamaz olarak gördüğü nesneleri sorgulama yetisini beraberinde getirir. Bu politikaya göre insan, ulaşılamaz olarak gördüğü bu nesneleri düzenleyip değiştirirse kendisi için uygun bir yaşam tarzına ulaşabilir (Mısır & Balta, 1999, s. 25). Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli bir detay atlanır. İnsanın önce özgürlük bilincinin ne olduğunu anlaması ve bu bilince bağlı olarak evrensel ve kişisel değerleri de göz önünde bulundurarak hareket etmesi gereklidir. Bu farkındalığın atlanması, din adına yapılan dogmatizm gibi akıl adına yapılan dogmatizm olarak değerlendirilebilir (Demirhan, 2004, s. 77).

Bireyin refahı için doğduğunu iddia eden modernite, belirli bir kesimin (burjuva) çıkarları doğrultusunda hareket etmeyen, maddi bir getirisi olmayan her konuyu boş ve gereksiz görmeye başlar. Bu belirli kesim, dünyada açlıktan ölen milyonlarca insan varken birçok buluşu saklar, maddi bir getirisi olmadığı için makinelerini depolarda tutar, mesailerini reklam ve yıkıcı araçlara harcar. Bu açıdan bakıldığında bireyin refahı gerçekten hedeflenen bir amaç gibi görülmez (Horkheimer, 1998, s. 155). Modern akıl, sanayileşmeyi, kalkınmayı, ilerlemeyi mutluluğa ulaşmanın yolu olarak gösterir. Ne kadar çok üretirsen o kadar çok mutlu olursun tezini savlar. Ancak insanın mutlu olmak için çok üretmeye çabalaması, başka insanları ezmesi, hakkını yemesi gibi durumlardan geri durmasını engeller. Bir tarafa sözde mutlu olmanın yolunu gösterirken diğer tarafın mutsuz olmasına sebep olur (Uçan, 2009, s. 2288). Koçakoğlu (2018, s. 19-20), aydınlanma sürecinin sömürgeci yapı ile koşut olarak ilerlediğini belirtir. Batılı ülkelerin bazıları, Asya ve Afrika kıtalarını, ilerleme ve kalkınma adı altında sömürür. Bu kıtalardaki insanlar refaha ulaşmayı beklerken yine burjuvanın daha zengin olmasını sağlar ve kendileri aç kalmaya devam eder. Lyotard, modernitenin hedeflediği gibi mutlu bireylere ulaşmak yerine kirletilerek Nazi kampları ile sonuçlandığını belirtir (akt.

Aşkaroğlu, 2015, s. 22). Ancak bu noktada bireyler ikiye ayrılır. Hedeflenen özgürlük çerçevesinde hareket ederek dürüst, ahlaklı ticaret yapan, toplumsal kimlik yapısına sahip, iktidara karşı boyun eğmeyen, statüyü umursamayan bireyler de ortaya çıkar. Bunu sağlayan modern kapitalist ekonomi değil, modern kültürdür (Sarup, 2004, s. 206). Anderson ve Wood (s. 40), bugün yaşanan ezici koşulların modernlikle alakası olmadığını ve kapital düzenin bu koşulları getirdiğini belirtir. Habermas (1983, s. 9), Concordet gibi aydınlanma düşünürlerinin, modern sanat ve bilim ile yalnızca doğayı kontrol etmeyi değil, aynı zamanda ahlaki yapının düzenlenmesini, insanların benliğinin anlaşılmasını, kurumlarda adil bir yaklaşımı hedeflediğini belirtir. Ancak bu hedefi abartılı bulur. Harvey (1997, s. 26-27), 20. yüzyılda Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının, hammadde arayışı ile ortaya çıkan iki ayrı dünya savaşının, ölüm kampları ve ölüm mangalarının Concordet'ın iyimser yaklaşımını yok ettiğini savunur. Ancak düşünürlerin aydınlanma ve modernlik konusunda ikiye ayrıldığını, kimi düşünürlerin Habermas gibi karamsarlığa kapılmalarına rağmen yine de aydınlanmayı savunduğunu, kimilerinin ise aydınlanma düşüncesinin hemen terk edilmesi gerektiğini düşündüğünü söyler. Harvey'e göre aydınlanma düşüncesinin terk edilmesi, postmodern görüşlerin başlangıç noktasıdır. Çünkü bu düşüncenin yerleştiği çağda farklılıklar, yadsınarak dışlanır (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 18). Bu noktada Aşkaroğlu'nun postmodernizm ile ilgili söyledikleri önemlidir.

> *Postmodernizmin ilk işlevinin yaşam tarzımızı belirleyen ana unsurları yıkmak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanların doğal olarak sorgulamadan kabul ettiği ataerkillik, liberalizm, mantık, aydınlanma, bilgi ve pek çok kavramın kültürel birer inşa / kurmaca olduğunu gösterme amacını taşır. Postmodernizme göre, insanlar bu kavramları kendileri inşa etmiştir. Adalet, barış, ilerleme, ülküsel dünya, doğru, gerçek gibi kavramlar insan yapımıdır. İnsanlar dünyayı anlamlandırma ve kendi dünya görüşlerini bir düzene oturtma amacıyla bu türden kavramları tarihsel süreç içinde toplumun zihnine kazımışlardır.* (Aşkaroğlu, 2015, s. 10).

Aşkaroğlu'nun yorumundan hareketle postmodernizmin, modernizm ya da aydınlanma düşüncesi ile gelişen ve insanların yaşamlarını standart hale getirerek tek tipleştiren yapıya karşı durduğu savunulabilir. Postmodernizm, yapısı gereği kanonikleşmiş her türden mantığa karşıdır demek yanlış olmayacaktır.

Modernitenin gelişimi ile ortaya çıkan sözde evrensel ilkeler, daha yaşanabilir bir hayatı vaat ederken farklı yapı ve tarzların öteki olmasına sebep olur. Burada sorgulanması gereken, bu evrensel ilkelerin gerçekten yaşanabilir bir hayat vaadi mi yoksa egemen ideolojinin bir hizmetkarı mı olduğudur. Modernite ile ortaya çıkan bu açmaza karşı postmodernizm, temelinde sorgulayıcı olma özelliğini barındırır. Onun modern olana karşı sorgulayıcı ve eleştirel yapıyı temel edinmesi, modernitenin bir alternatifi olarak değerlendirilmesini sağlar. Ancak postmodernizmin modern yerine gelen bir alternatif mi yoksa modernin devamı mı olduğu sorunsalı da bu noktada ortaya çıkar. Bu durum birçok düşünürün postmodernizm hakkında yorumlar yapmasına ve ortak bir sonuca ulaşılamayan tartışmalara alt yapı hazırlar.

1.6.1. Postmodernizm Üzerine Tartışmalar

Postmodernizm, gelişimi süresince birçok düşünür ve kuramcı tarafından farklı tanımları yapılan, üzerinde fikir birliğine ulaşılamayan ancak bir kısım genel özellikleri barındıran bir kavramdır, demek yanlış olmayacaktır. Kavram hakkında genel bir tanım olmaması, Eagleton'ın şu sözleri ile açıklanabilir.

> *Belki şöyle bir fikir birliğinden söz edilebilir: tipik postmodernist ürün, şakacıdır, kendi kendiyle dalga geçer, hatta şizoiddir; aynı zamanda, yüksek modernizmin gösterişsiz kendine yeterliliğine, ticareti ve meta biçimini arsızca kucaklayarak tepki gösterir. Kültürel geleneğe karşı tavrı saygısız bir pastiş görünümündedir; kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğu, her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyar. Bu, bazan acımasız bir sefalet ve sarsma estetiğine açılır.* (akt. Harvey, 1997, s. 21)

Eagleton'ın tanımından hareketle postmodernizm kavramının modern olana karşı ortaya çıktığı, klasik olana karşı bir tepki olduğu hatta anlam açısından bakıldığında derinlik yerine yüzeyselliği tercih ederek kendisini de değersizleştirdiği anlaşılabilir. Bu durum, kavramın ciddiyetsiz yaklaşımından kaynaklanır. Onun bu yaklaşımı birçok düşünür tarafından modern olana karşı olarak doğduğu tespitinin yanında aslında modernin devamı, modernin eksiklerini tamamlayan bir ileri modernlik gibi tanımlamaların da ortaya çıkmasına sebep olur.

Best ve Kellner (1998, s. 47-48), kavram üzerinde gerçekleşen tartışmaların temel nedeninin post ön eki olduğunu belirtir. Bu ek; olumlu açıdan bakıldığında, modernin baskıcı ve yönlendirici kurallarından bir kopuş olarak nitelendirilebilir. Farklı bakış

açılarına ve görüşlere yer verilebilen, çoğulcu yaklaşımı benimseyen anlamında değerlendirilebilir. Ancak olumsuz açıdan bakıldığında, modernin doğrularının da terk edildiği, geleneksel değerlerin, standardın ve düzenin karşısında duran bir tanımlama yapmak mümkündür. Bu ön ekin anlamda yarattığı karmaşa, birçok eleştirmenin farklı tanımlamalar üretmesine sebep olur. Olumlu ve olumsuz yönden birçok tanımlama yapılırken, post ön ekinin aynı zamanda izlediği şeye bağımlı ve ona koşut olarak gelişen anlamlarını karşılaması, yine birçok kuramcı ve eleştirmen tarafından ileri modernlik, hipermodernlik, modernin yeni yüzü gibi tanımlamaların da ortaya çıkmasına sebep olur.

Özkiraz (2003, s. 107), aydınlanmanın en büyük amacı olan ebedi ve evrensel barışın gerçekleşmemesi sebebiyle Lyotard ve Derrida gibi düşünürler tarafından eleştirilere maruz kaldığını belirtir. Lyotard (1997, s. 7-8), modern dönemde gerçek bir bilginin vericisi ile alıcısı arasındaki uzlaşının dahi üst akıllar tarafından oy birliği ile sağlandığını belirtir. Bu durum, anlamın yorumlanması, zenginliğin yayılması, akıl yürüten ya da çalışan kişilerin özgürleşmesi gibi konularda üst akıllara dolayısıyla üst anlatıya danışılması gerektiğini gösterir. Bu noktada bilim kendini haklı çıkarmaya çalışır. Amaç bireyin iyi bir etik-politik kişi olması ile evrensel barışın sağlanmasıdır. Ancak hakikatin yanında adalet de büyük anlatıya dahil olur ve bu durumda kişiler arası sosyal yaşamın da bir doğru üzerinden yönetilmesi söz konusudur. Postmodernizm, Lyotard'ın basit tanımı ile bu üst anlatılara karşı inançsızlıktır. Ona göre üst anlatıların gelişimini sağlayan bilimdir. Ancak aynı bilim üst anlatılara karşı kuşku ile yaklaşmayı da beraberinde getirir. Fiziksel olanın dışındakileri açıklamakta zorlanan bilim, anlatıldığı eğitim kurumlarında bir çıkmaza girer. Bu durumda üst anlatılar ile meşru kılınan ve genelleştirilen yapılar sorgulanmaya başlar. Bu sorgulama ile başlayan dönem Lyotard'a göre postmodern dönemdir.

Postmodernizmi bir akım olarak değerlendiren Harvey'e göre (1997, s. 137), postmodernizm ile modernizm arasında farklılıklardan çok bir süreklilik söz konusudur. Ona göre postmodernizm, modernliğin içindeki belirli bir bunalımdır. Burada bunalım ile kastedilenin modernin olumlu yanlarını benimserken, üzerinde durmadığı ya da atladığı konuları dert edinmesi olarak açıklanabilir. Postmodernizm, aynı modernizm gibi ebedi ve değişmez olana nasıl bakılması gerektiği konusunda belirlenen her türlü standarda karşı bir duruş sergiler. Ancak modernin getirdiği bütünlük, düzen gibi yanların

karşısında Baudelaire'ın savunduğu parçalanma, gelip geçicilik, kargaşa gibi kavramların da ön plana çıkmasını sağlar. Bu sebeple denebilir ki Harvey'e göre postmodernizm, modernizmin eksik yanlarını tamamlayan, modernin devamı olarak nitelendirilebilecek bir kavramdır (Ahmed, 1993, s. 31).

Jameson (2008, s. 34), modernizm ile postmodernizmin temel özelliklerinin aynı olduğunu ya da devamı niteliğinde olduğunu savunur. Savladığı bu görüşün aksinin ispat edilebileceğini de belirtir. Ancak ona göre bunu yapmak modernizmin tüm özelliklerinin araştırılması ve netleştirilmesi ile mümkündür. Jameson, temel olarak aynı özellikleri taşıdığını düşündüğü iki kavramın, geç sermaye ekonomik sistemi içerisinde farklı konumda bulunmaları ve çağdaş toplumun kültürel açıdan bir değişime uğramış olması sebebiyle anlam ve toplumsal işlev açısından tamamen farklı olduklarını belirtir. Dolayısıyla Jameson, modernizm ve postmodernizm kavramlarının ne olduğu tartışması yerine hangi alanda hangi anlamı karşıladığı konusuna odaklanır.

Habermas'a göre postmodernizm; irrasyonalist ve aydınlanma düşüncesine karşı insanların ortaya attığı bir projedir. Habermas, modernitenin kendini tamamlayamamış, özgürleştirmeyi hedefleyen bir proje olduğunu savunur. Ancak modernizm karşıtı insanların modernizmi eleştirmek ve modernizm fikrini değersizleştirmek amacıyla postmodernizm kavramını ortaya attığını belirtir. Bu sebeple Habermas postmodernizme karşıdır, demek mümkündür. Ancak Kellner'a göre Habermas'ın görüşleri zaman içerisinde değişir ve postmodernizmin varlığını kabul eder. Yine de modernizm projesinin yarım kalmış olması ile postmodernizmin varlığı konusunda kararsız bir duruş sergiler (Kellner, 2000, s. 397-398).

Eagleton da postmodernizm hakkında Lyotard'ı destekler nitelikte bir tanımlama yapar. Ona göre postmodernizm; klasik hakikat, akıl, kimlik gibi nesnel yapılara, evrensel barış ve ilerleme gibi fikirlere, bilime dayandırılan tekil fikre ve büyük anlatılara karşı sorgulayıcı bir yaklaşım barındıran düşünce tarzıdır (2011, s. 9).

Featherstone (1996, s. 21-22), post ön ekinin modern olandan sonrasını, bir kırılmayı ya da kopmayı simgelediğini belirtir. Ona göre postmodernizm terimi ile modernizm yadsınır ve terk edilir. Kavram, modernin yönlendirici ve sınırlayıcı görünümlerinden bağıntısal bir uzaklaşma olarak tanımlanabilir. Featherstone, postmodernizmi;

modernizmden kopmuş, kendine has örgütleyici özellikler barındıran yeni bir toplumun ortaya çıktığı yeni bir çağ olarak tanımlar.

Huyssen postmodernizmin, modernizmin bir devamı olarak, modernizmin kendisine karşı eleştirel bakışının son evresi olarak değerlendirilemeyeceğini belirtir. *"Zamanımızın postmodern duyarlılığı hem modernizm hem de avantgardizmden, tam da kültürel gelenek ve muhafaza etme sorusunu çok temel bir tarzda estetik ve politik bir sorun olarak ortaya koyması bakımından farklıdır"*. Huyssen'ın postmodernizm hakkında işaret ettiği nokta; ilerleme ve reaksiyon, sol ve sağ, şimdi ve geçmiş, modernizm ve gerçeklik, soyutlama ve temsil gibi karşıtlıklar ile ikinci terimlerin birinci terimler karşısında ayrıcalıklı göründüğü, yani bu iki terim arasında kalan bir alan değil, çok daha geniş ve farklı kategorilerin değerlendirildiği bir alan olmasıdır (Huyssen, 2000, s. 207).

Kavramın, birçok kuramcı ve düşünür tarafından farklı tanımlamaları mevcuttur. Yukarıda değinilen tanımlamaların dışında kısaca değinmek gerekirse, Gellner'e göre postmodernizm, Avrupa'nın modernizm ile ortaya çıkardığı tek, biricik doğruluk tezinin sorgulanmasıdır (akt. Küçükalp, 2017, s. 151). Stuart Sim postmodernizmi felsefi bir akım olarak değerlendirir ve otorite, kültürel ve politik standartlar, kabul gören bilgelik gibi kavramlara karşı bir şüphecilik olarak tanımlar (2006, s. 3). Foucault ve Derrida'ya göre, modernizm hedeflediği gibi özgürleştirmek yerine disipline etmeye çalışır. Postmodernizm ise bu duruma karşı ortaya çıkar (akt. Özsevgeç, 2017, s. 136). Sazyek postmodernizmi, modernizmin dayandığı rasyonalist temeli, her türden avangart yapıyı eleştirme ve olumsuzlama etkinliği olarak değerlendirir (akt. Koçakoğlu, 2018, s. 33). Bauman, postmodernizm kavramındaki post ön ekinin kronolojik sıralamayı göstermediğini belirtir. Ona göre modernizmin samimi ve uzun çabaları yanlıştır. Aldatıcı görüşlere dayanır ve önünde sonunda bu görüşlerin yanlış olduğunu kendisi fark edip açıklayacaktır. Bauman, bu ön ek ile beraber postmodernizmi, modernizmin kendi hatalarını kuşku bırakmayacak şekilde göstereceği süreç olarak tanımlar (2011, s. 20). Newman'a göre postmodernizm; *"yalnızca toplumun bütün düzeylerinde özellikle de kültür ve iletişim alanlarında yaşanan bir söylem enflasyonunun temsil sistemidir"* (akt. Connor, 2001, s. 21). Zekâ (1994, s. 53-54), postmodernizmi modernizmin bir parçası olarak tanımlar ve bitmiş modernizm olarak değil sürekli yeniden doğan modernizm

olarak değerlendirir. Bu noktada postmodernizm ile modernizmi, bir şarkının iki ayrı makamına benzetir. Şaylan hem modernizmi hem de postmodernizmi bir söylem olarak tanımlar. Her iki kavramında hem ideolojilere sahip olduğunu hem de açıklaması gereken kuramları olduğunu söyler. Postmodernizm kavramını kısaca; modernizmin toptan radikal eleştirisi olarak tanımlar. Ancak bu eleştirinin modernizmi yeniden oluşturmak amacıyla değil, tamamen dışlamak amacıyla yapıldığını belirtir (2002, s. 111). Özkiraz, postmodernizmi, modernizm krizi ile ortaya çıkan boşluğu dolduran her şey olarak nitelendirir. Ona göre postmodernizm, modernizmin sınır ve gediklerini, başarı ve başarısızlıkları hakkında bir düşünme çabasıdır ve bir akım olarak değerlendirilmemelidir (2003, s. 123). Cevizci postmodernizmin tanımını; *"(...) Batı aklını meşrulaştıran üst anlatılara kuşkuyla bakan; sözde tarafsız aklın tahakkümüne karşı koyan, özerk özneyi çözündüren anti-temelci, anti-özcü ve anti-realist felsefeyi tanımlar"* şeklinde yapar (1999, s. 698). Ihab Hassan, postmodernizm ile modernizm arasındaki farkları daha anlaşılır kılmak adına aşağıdaki tabloyu oluşturur (Hassan, 1987, s. 6; Harvey, 1997, s. 59).

Tablo 1.3. Ihab Hassan'ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farklar tablosu

Modernizm	**Postmodernizm**
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (Birleştirici, Kapalı)	Antiform (Ayırıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet/Logos	Tükenme/Sessizlik
Sanat nesnesi/Bitmiş yapıt	Süreç/Performans/Doğaçlama
Mesafe	Katılım
Yaratma/Bütünselleştirme/Sentez	Yaratmayı imha/Yapıbozum/Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma karşı/Yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okuyucuvari)	Yazılabilir (yazarvari)
Anlatı/Büyük tarih	Anlatı karşıtı/Küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Değişime uğramış
Genital/Fallik	Çok biçimli/Çift cinsiyetli
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Ayrım-Fark/İz
Tanrı Baba	Kutsal Ruh
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Kaynak: Toward a Concept of Postmodernism, 1987; Postmodernliğin Durumu, 1997

Postmodernizm hakkında yapılan birçok tanımlama olmasına rağmen, günümüzde dahi kavram hakkında ortak bir fikir birliği söz konusu değildir. Çalışma kapsamında postmodern anlatının özellikleri önemli bir yere sahiptir. Anlatı özellikleri olarak değerlendirilecek olan özellikler, aslında postmodern olduğu iddia edilen tüm sanat dallarının ortak özelliğidir demek yanlış olmayacaktır. Bu sebeple postmodernizmin

genel özellikleri ile edebiyat ve sinemada kullanılan anlatı özelliklerine değinmek gereklidir.

Çalışmada, seçilen örneklemlerin postmodern özellikler bağlamında politik eleştiri oluşturup oluşturmadığı sorgulanacağı düşünüldüğünde, öncelikle postmodernizm ve politik yönü hakkında bilgi verilmesi ve postmodernizmin genel özelliklerinin verilen bu bilgiler ışığında okunması önem arz etmektedir.

1.6.2. Postmodernizmin Politik Yönü

Lucy'e göre (2003, s. 223-224), postmodernizm muhafazakâr kesim tarafından bir zehir gibi algılanır. Ancak bu kesimin kavramı zehir olarak nitelendirmesinin sebebi, sol kesimin kavramı deva olarak nitelendirmesidir. Her ne kadar sol görüşlü eleştirmenler postmodernizmi tarafsız göründüğü ya da iyi huylu numarası yaptığı için kötücül bir kavram olarak nitelendirseler de sağ kesim, postmodernizmin sol kesimi savunduğunu düşünür. Dolayısıyla her iki kesim de kavramı sahiplenmez ve karşı görüşü desteklediğini düşünür.

Lucy, politik sorumluluğun müdahale gerektirdiğini ve postmodernizmin ilgisiz bir yapıyı barındırdığını belirtir. Bu sebeple kavramı, apolitik olarak değerlendirir. Ancak sanat ve edebiyat ile, dünyaya dair politikanın ulaşamayacağı seviyede bir hakikat düzeninin ifade edilebilmesi, postmodernizmi tamamen politik bir kavram yapar. Dolayısıyla kavram bazı noktalarda apolitik, bazı noktalarda ise politik olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Aşkaroğlu'nun kavramın politik ve apolitik oluşu ile ilgili söylemi önemlidir.

> *Postmodernizmin (a)politik oluşu hem söylemi hem de kapsayıcılığı ile ilgilidir. Her türden ideolojik görüşe, yaşam tasarımına ve bakış açısına yer verir. Bu açıdan kavramı apolitik, tarafsız, özgürlükçü ve evrensel düşünmek mümkündür. Fakat, içerdiği düşünceler, tarih anlayışı, ideolojiler, zaman ve mekân kavramı, kişi tipolojisi, gerçeklik sunum tarzı ve tümelleyici düşünceleri geçersiz kılması bakımından da tutarlı bir önerme sunmaz. Bu yüzden, kavramın sanatsal kullanımı onu değersizleştirme, algı kırma, gerçekliği sorgulatma ve her türlü düşünceyi geçersizleştirme açısından politik hale sokar. Postmodernizm farklı ideolojik değerlendirmelere de tabi olduğundan, onunla ilgili değerlendirmeler, çözümleyiciyi taraflı kılar.* (Aşkaroğlu, Postmodernizm sınırsız özgürlük mü? özgürlüğün sınırı mı?, 2015, s. 9).

Postmodern politik durum; büyük anlatıların yıkılması ile küçük anlatıların bir arada yaşamasının sağlanmasıdır. Postmodernizmin, kültür ve söylemlerin çoğulluğunu benimsemesi ve değişik türlerin çoğulculuğunu sağlaması, onu tümel yapılara karşı politik yapar (Heller & Feher, 1993, s. 12).

Postmodernizm, politik açıdan net bir kuram içermez, ancak kendinden önceki dönemlerin siyasi temellerini oluşturan değerlere karşı yaptığı eleştiri ile yıkılmalarına sebep olur. Postmodern sanat ile önceki dönemlerin yaşam tarzları ve sanat biçimleri parodileştirilir. Sözde estetik kaygıyı temele alarak üretilen postmodern sanat yapıtının amacı; önceki dönemlerin ya da kendi bulunduğu dönemin bazı değerlerini yıkmak, bazılarını ise yeniden inşa etmektir. Dolayısıyla postmodern sanat, eleştiri yaptığı değerlere karşı muhalif bir tavır sergileyerek politikleşir. Bu noktada postmodernizmin ön plana çıkışı, reddettiği değerler ile mümkün olur. Bu durum postmodernizmin otomatik olarak taraflı bir kavram olmasına sebep olur (Aşkaroğlu, 2015, s. 13)

1.6.3. Postmodernizmin Genel Özellikleri

Kızılçelik, modern olanın kapitalizmi, demokrasiyi, pozitif bilimleri, akılcı politikayı, doğrusal ilerlemeyi, teknolojiyi, laikliği ve öznelleşmeyi benimsediğini; buna karşılık postmodernizmin parçalılığı, belirsizliği, eklektizmi, dine geri dönüşü, toplumsal olanın sonunu, heterojenliği, çoğulculuğu, anlatısal bilgiyi, yerelliği ve politikanın çöküşünü savunduğunu belirtir (akt. Koçakoğlu, 2018, s. 33). Bu bilgilerden hareketle postmodern sanatın genel özellikleri kısaca; kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki üstünlük ayrımının çöküşü, eklektizm ve anlatı kodlarının harmanlanması ile sağlanan melez üslup yapısı, gündelik hayat ve sanat arasındaki sınırın silinmesi, oyunsuluk, pastiş, parodi, ironi gibi tekniklerle sağlanan yüzeysellik ve yine aynı tekniklerin ortaya çıkardığı kopya sanat eseri, dolayısıyla özgün sanatçı kavramının yok oluşu şeklinde sıralanabilir (Featherstone, 1996, s. 28).

Postmodern sanatta, evrensel bütünlük yerine çoğulculuk tercih edilir. Çünkü postmodernizmde doğru ya da yanlış yoktur. Bu veya bu seçeneği, yerini hem bu hem de bu seçeneğine bırakır. Bu sayede postmodernizm ile kültürel hiyerarşi ortadan kalkar ve sanatta standartlaşmış olan görüşler yok sayılır (Kuş, 2019, s. 1007). 21. yüzyılın sanat

ve kültür alanında belirleyici unsuru demokratikleşme yani çoğulculuktur. Çoğulculuğun, postmodernizmin hem yaşamda hem de sanatta temel felsefesi olduğu söylenebilir (Aytaç, 1999, s. 203). Postmodern olanda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodernizmin matematiksel sayıları iki rakamı ile başlar. Ecevit'e göre, mitos ile teknolojinin, burjuvanın standartlaştırdığı insan tipi ile marjinal insan tipinin, akıl ile düşün, bilim ile bâtılın yan yana gelmesi, birlikte yaşaması ve aynı çağda sadece popüler olanın değil her türden görüş ve insanın bir arada olması, postmodernizmin temel felsefesidir. Postmodernizm, sanatsal ya da sanatsal olmayan ayrımını dahi önemsemez. Her dönemden her türden sanat akımını benimser. Postmodernizmin çoğulculuğu, iyi ile kötüyü, Tanrı ile şeytanı dahi eşit görecek seviyede demokratiktir (2001, s. 66-68).

Eklektizm, Türk Dil Kurumu Sözlüğüne bakıldığında seçmecilik anlamına gelir (TDK, 1942, s. 80). Ancak seçmecilik ile kastedilen, iki seçenekten birisini seçme hakkı değil, her iki seçeneği de seçebilme hakkıdır. Akarsu (1979), eklektizmi; *"kurulmuş olan dizgelerden değişik düşünceleri seçip alma ve birleştirme yöntemi ile kendi öğretisinde kullanma"* olarak tanımlar. Harvey (1997, s. 71,108), eklektizmi seçme şansı olan bir kültürün doğal evrimi olarak tanımlar ve postmodernizmin eklektik yapısına örnek olarak postmodernist mimariyi gösterir. Postmodernist mimari, geçmiş yapılardan parça parça unsurları eklektik biçimde alır ve kendi keyfine göre yeniden inşa eder. Sarup (2004, s. 188), eklektizmin benimsenmesi ile sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların kaybolduğunu, seçkinci ve popüler kültür arasındaki ayrımın belirsizleştiğini ve anlatı kodlarının birbirine karıştığını belirtir. Dolayısıyla postmodern sanat, kendinden önceki dönemlerin sanat yapıtlarının kullandığı tarzları, bugünün popüler sanat tarzlarını eklektik olarak kullanarak farklı bir sanat yapıtı ortaya çıkarabilir (Kuş, 2019, s. 1006).

Postmodernizmde eklektik yapının tercih edilmesi, beraberinde parçalılığı getirir. Postmodernizm bütünleşmeye karşıdır. Yapıt bir bütün olmak yerine parça parça birleştirilerek ortaya çıkar (Özsevgeç, 2017, s. 137). Postmodernizme göre gerçek, genelleştirilemeyen, bir kalıba oturtulamayan bir kavramdır. Her bireyin kendi gerçekliği olduğu savlanır. Bu sebeple postmodernizm, bütüncül bir yaklaşıma karşı tutarsız, bölünmüş ve parçalı bir yapıyı benimser (Aşkaroğlu, 2014, s. 410; Altın, 2017, s. 93).

1.6.4. Postmodernizmin Anlatı Özellikleri

1.6.4.1.Oyunsuluk

Postmodern yazarlar, gerçeği bir oyun olarak nitelendirirler. Onlara göre nesnel dünya bir simülasyondan ibarettir (Koçakoğlu, 2018, s. 101). Postmodern yaklaşımda yazar, tarihsel, siyasal ya da herhangi bir konuda yazdığı metni oyunsulaştırır. Postmodern sanat yapıtlarında uygulanan her şey sanat düzleminde oynanan bir oyundur (Ecevit, 2001, s. 72). Oyunlar hayatın birer simülasyonu niteliğindedir ve insanlar kendi yaşamlarında yapamayacakları şeyleri oyunlar aracılığıyla deneyimler. Bu noktada kurmaca da bir oyun olarak değerlendirilebilir. Ancak kurmacada oynanan oyun seyirci tarafından fark edilmez. Postmodern yaklaşımın amacı, kurmaca ile oluşturulan bu oyunu göz önüne çıkararak metnin aslında gerçek olmadığını göstermektir. Bu sebeple gerçekmiş izlenimini ortadan kaldırarak oyunsu bir sanat eseri ortaya çıkarılmasını hedefler (Ünal'dan akt. Güngör, 2017, s. 201). Postmodern anlatı, eklektik yapısı sayesinde hayatın karşıtlıklarını bir arada bulundurarak metnin ya da filmin eğlence yönüne odaklanır. Polisiye roman ya da filmlerinden örnek vermek gerekirse; polis ya da dedektifin araştırdığı olay sonuçlanana kadar, seyirci de bir bulmaca çözüyor gibi ya da bir oyun oynuyor gibi hisseder. Dolayısıyla postmodern anlatının oyunsu yanı seyirciyi eğlendirirken aynı zamanda izlediklerinin birer kurmaca olduğunu da hissettirir (Işıksalan, 2007, s. 428). Postmodern anlatıda amaç gerçekliği doğrudan yansıtmak ya da ahlaken doğruyu göstermek değil oluşturulan kurmaca dünyayı bir oyun alanı görerek kurmaca yapıya dikkat çekmektir (Moran, 1994, s. 99).

1.6.4.2. Üstkurmaca

Üstkurmaca kavramı, edebi bir eserin kendisini anlatması olarak tanımlanabilir. Postmodern bakışa göre, fenomenlerin dünyasına dair kesin bilgi edinmek mümkün değildir. Dolayısıyla bilgi rasyonel ya da kesin doğru olarak nitelendirilemez. Bu sebeple postmodern düşünürler, gerçek ile sahtenin, yaşam ile kurmacanın ayrımının yapılmasını imkânsız olarak görürler. Postmodern anlatı ile oluşturulan bir edebi metin ya da film, bu ayrımı ön plana çıkarabilmeyi hedefler. Bu hedef doğrultusunda eserin kendi kurmaca doğasına dikkat çeker (Güngör, 2017, s. 199). Aytaç'a göre üstkurmaca; kurmacanın örtülü ya da açık şekilde bozulmasıyla ortaya çıkarılan bir başka kurmaca, yani kurmaca içinde kurmaca olarak tanımlanır (1999, s. 247). Buradan hareketle üstkurmaca, kurgusal

olanın yani sahte ya da yapay olanın kendisini incelemesi, kendi varlığını ön plana çıkarması ya da kendi kurgusal dünyasını bir üst kurgusal dünya içerisinde göstermesi olarak tanımlanabilir (Ören, 2013, s. 225). Kavramı, roman yazarları üzerinden açıklayan Moran'a göre; gerçekçi yazarların hedefi gerçekliği yansıtma çabası iken, postmodernist yazarlar, gerçekliği yansıtma olgusunu açığa çıkarmayı hedefler. Bunu yapabilmek için yazarların yazma edimindeki taktiklerini, kurgu yöntemlerini anlatan öyküler yazarlar. Moran, bu durumu hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma konusunu işleyen hikayeler olarak değerlendirir (1994, s. 98-99).

Ecevit, üstkurmacayı postmodern anlatı yapısının ana kurgu öğesi olarak görür (2001, s. 72). Ona göre klasik roman anlatısının temeli kronolojik sıralama iken postmodern anlatı yapısının temeli de üstkurmaca yöntemi kullanılarak metnin oyunsulaştırılmasıdır. Edebi metinde ya da sinema filminde aktarılmaya çalışılan bu oyunsu anlatım birkaç teknikle sağlanabilir. Bunlardan birisi; yukarıda da bahsi geçtiği gibi yazarın etkin rol almasıdır. Bu teknikte senarist ya da yazar, hikâyenin akışına müdahale ederek seyircinin gerçeklere odaklanmasını sağlar. Özellikle hikâyenin gerçek gibi algılanacağı, özdeşleşmenin sağlanacağı anlarda yazar, hikâyenin akışını bozup müdahale edebilir, sıralamayı değiştirebilir ya da seyirciyle doğrudan iletişime geçebilir. Yazarın uyguladığı bu teknik, metnin ya da filmin sahte bir gerçeklik oluşturduğunu, olayların aslında bir oyun düzleminde gerçekleştiğini seyirciye hissettirir. Bir diğer teknik ise; metnin yazılış sürecinin metin içinde anlatılmasıdır. Yazar, oluşturduğu kurmaca metnin içerisine aynı metnin yazılışını da anlatan ikinci bir kurmaca metin yerleştirir. Bu sayede seyirci, okuduğu metnin bir kurmaca olduğunu anlar. Aynı amaçla kullanılan diğer bir teknik; metnin bir yazar tarafından oluşturulan oyun alanı ya da kurmaca dünya olduğunu seyirciye hissettiren anmalar olarak tanımlanabilir. Öykü ile özdeşleşmenin sağlanacağı anlarda yazar araya öykü ile alakasız ya da alakası olsa dahi absürt olarak algılanabilecek olaylar dahil eder. Öykünün akışına kendini kaptıran seyirci, araya giren bu olaylar ile bir şok yaşar ve kurmaca bir dünya izlediğinin farkına varır (Koçakoğlu, 2018, s. 101-104).

1.6.4.3. Metinlerarasılık

Postmodernist bakışa göre hiçbir metin kendinden önceki metinlerden bağımsız düşünülemez. Oluşturulan yeni metinler, her zaman önceki metinlerden izler barındırır. Eco'nun söylemiyle *"kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha*

önce anlatılmış bir öyküyü anlatır" (1999, s. 575). Yazılan her yeni metin, daha önceki metinlerden alıntılar yapılarak bir bütün haline gelir. Buradan hareketle metinlerarasılık kavramı *"(...) iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi (...)"* olarak tanımlanabilir (Aktulum, 2000, s. 17-18; Moran, 1994, s. 98; Cevizci, 1999, s. 594). Kristeva'ya göre *"her metin bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve biçim değiştirmesidir (transformation)"* (akt. Ecevit, 2001, s. 153). Metinlerin bu iç içe geçimi postmodernizm öncesinde başlar. Modernizm ile türler birbirine yakınlaşır. Şiir ile düz yazı birbirinden yararlanır. Ancak postmodernizm, kategori fark etmeksizin türlerin birbirine karışmasını sağlar. Postmodernizm ile alt kültürler de popüler bir tür haline gelir (Bayrak Akyıldız, 2019, s. 188). Harvey bu durumu metinlerin, başka metinlerle birleşmesi ve yeni metinlerin ortaya çıkarılarak bir kültür alanı oluşturması olarak tanımlar (Harvey, 1997, s. 67). Metinlerarasılık, oluşturulan kurmaca evrenin içerisinde bir başka evrenin paylaşılması ya da her iki evrenin iç içe geçmesi olarak düşünüldüğünde üstkurmacanın bir versiyonu olarak değerlendirilebilir (Ecevit, 2001, s. 110). Bauman, metinlerarası bir metni ortaya çıkarmanın yolu olarak öncül metinlere atıfta bulunmayı gösterir (2000, s. 148). Öncül metinlere yapılan bu atıf, parodi, pastiş, ironi ve kolaj gibi yöntemlerle mümkündür.

1.6.4.3.1. Parodi (Yansılama)

Parodi, soylu bir metnin bir kısmının ya da tamamının, anlamının ya da amacının değiştirilerek ancak soylu metnin biçemi korunarak, özle biçim arasında eleştirel ya da gülünç bir karşıtlık oluşturan, yeni bir metin oluşturulması olarak tanımlanabilir (Nutku, 1983, s. 109). Bu tanımdan hareketle parodi, kendisini önceleyen bir konu, söylem, durum, performans, söz ya da esere bağımlıdır. Yazar parodileştirdiği eseri mizahi biçimde yeniden sunarak küçümser. *"amacı ele alınan konuyu başka, eğlenceli, gülünç bir bakış açısından bize yeniden düşündürtmektir. Bu bağlamda, her şeyin parodisi yapılabilir"* (Antakyalıoğlu, 2013, s. 83). Parodide çoğu zaman soylu metnin mizahi bir şekilde taklidi yapılır ve orijinal metni alaya almak amaçlanır (Yamaner, 2007, s. 32). Bu amaç doğrultusunda, soylu bir metnin bilinen bir kısmı (örneğin bir destan) ya da sinema özelinde düşünülürse kült bir filmin popülerleşmiş bir sahnesi ele alınır (Bayraktaroğlu & Uğur, 2011, s. 10) ve daha yalın, daha sıradan olayların geliştiği bir metne uyarlanır. Büyük kahramanlık hikayelerinin geliştiği soylu metinlerin daha sıradan, günlük

olayların geliştiği hikayelerde görülmesi, soylu metne karşı bir küçümseme, bir alay olarak değerlendirilir. Parodi, soylu metnin vermeye çalıştığı alt metin değiştirilerek, sapıtılarak ya da soylu metnin sadece biçemi değiştirilerek uygulanabilir. Üçüncü bir durumda ise soylu metnin biçemi taklit edilir ancak içeriği çoğunlukla karşı bir savla yeniden yazılır. Açıklanan parodi türleri arasında en etkili olarak değerlendirilen, soylu metnin kısa bir bölümünü değiştirerek, metnin orijinal biçemini akla getiren ancak anlam açısından soylu metinden ayrılan parodi türüdür. (Aktulum, 2000, s. 117-119). Cebeci (2017, s. 89-90), parodinin hedef aldığı metni sadece alaya almak için değil, ona beslediği hayranlığı öne çıkarmak için de kullanıldığını belirtir. Bu sebeple parodiyi parodistin zihinsel ve duygusal durumu çerçevesinde, soylu metne olan övgüsel ya da yergisel taklidi olarak tanımlar. Aşkaroğlu, parodinin, modernist bakış açısının getirdiği sanatsal özgünlük kavramını sorgulamayı ve kırmayı hedeflediğini belirtir. *"Parodi yoluyla sanat yeni bir anlam ve amaç kazanmaya başlar. Temsil edilen değerlerin yıkılması ile yeni değerler dizgesi yaratılmış olur. Ancak bu yeni değerler de her an değişim halindedir ve farklı değerleri ön plana çıkarırlar"* (Aşkaroğlu, 2015, s. 117). Bu tanımdan hareketle parodi, kanonikleşmiş yapılara karşı muhalif bir duruş sergileyerek politikleşir demek yanlış olmayacaktır.

Araştırmacıların çoğu parodiyi postmodern anlatı özelliklerinin en önemlisi olarak tanımlar (Cebeci, 2017, s. 136). Çünkü hedef olarak belirlediği konuyu hem bugüne aktararak güncel olanla birleştirir hem de dışarıdan bir bakış açısı sağlayarak aynı konuya meydan okur (Hutcheon, 2020, s. 35). Parodi geçmişe ait sosyolojik, tarihi ve etimolojik perspektifleri de yeni ve geçmişle uyumsuz olan metinlere uyarlayarak bir komedi dili oluşturur (Rose'dan akt. Cebeci, 2017, s. 78). *"(...) parodi; ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır"* (Yamaner, 2007, s. 31-32).

1.6.4.3.2. Pastiş (Öykünme)

Pastiş; bir sanat eserinin, farklı bölümlerinin ya da eser sahibinin üslubunun, bütünlük amacı taşınmadan taklit edilmesi olarak tanımlanabilir (Eczacıbaşı, 1997, s. 1435). *"Bir yazar bir başka yazarın biçemini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi*

metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır" (Aktulum, 2000, s. 133). Buradan hareketle bir anlatı özelliği olarak pastiş; özgün bir metnin biçeminin taklit edilerek yeni bir metin oluşturulmasıdır. Pastişte metnin içeriği ve metinden çıkan anlam tamamen farklı olabilir. Yazar ya da sinema alanında düşünülürse yönetmen, özgün metnin ya da özgün sahnenin içeriğine değil biçemine odaklanır ve özgün metne bir övgü olarak pastişi uygular (Aktulum, 2000, s. 134). Pastişi parodiden ayıran nokta, özgün metnin biçeminin dönüştürülmeden taklit edilmesidir (Cebeci, 2017, s. 80). Parodi özgün metni taklit ederken, eğlendirme ya da eleştirme amacı güderek dönüştürür. Ancak pastiş, çoğunlukla özgün metnin biçemine bir övgü amacıyla yapılır ve eleştirme ya da eğlendirme amacı gütmez. Bu sebeple Jameson, pastişi alaycı güdülerden ve gülme duygusundan yoksun, boş bir parodi olarak tanımlar (Jameson, 2008, s. 56).

1.6.4.3.3. İroni (Alaycı Dönüştürüm, Tersinme)

Aytaç (1999, s. 245) ironiyi, *"sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı. Kastedilenin tersini söyleme (...)"* şeklinde tanımlar. Quintilian'a göre (akt. Cebeci, 2017, s. 263) ironi, alegori ile birlikte değerlendirilmelidir. Alegori, söylenen ile söylenmek istenilenin farklı ya da karşıt olması durumudur. Söylenenin söylenmek istenene karşıt olduğu durum, ironi olarak tanımlanabilir. Aktulum ironiyi, öncül metnin içeriğini ve akışını bozmadan, sıradan ve yeni bir biçemde yeniden yazmak olarak tanımlar. Ona göre ironinin amacı hem yergi yapmak hem mizah yapmaktır (2000, s. 126). Kierkegaard, ironiyi *"söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı"* olarak tanımlar. Kişilerin düşüncelerini öz olarak nitelendiren Kierkegaard, konuşurken kullandığı sözcükleri ise fenomen olarak tanımlar ve ironi durumunda *"(...) fenomen öz değil, özün karşıtıdır"*. Ona göre ironi yapıldığında yani fenomen ile öz karşıt durumdaysa, ironiyi yapan kişi karşısındaki kişilerin kendisini anladığını varsayar ve konuşmanın ironik özelliği kendisini ortadan kaldırır. Dolayısıyla ironiyi yapan kişi sorumluluğu kendi üzerinden atar. Çünkü ironik konuşma *"(...) ciddiyeti hakkında ciddi değildir"* (2009, s. 270-272). Eagleton (2010, s. 229-230), ironiyi hakikatin bitirilmemiş sonsuz sürecinde gerçekliği ve içeriği veren bir an, esas olan olarak görür. Ona göre ironi, kendi yoğun içselliği ile çarpık bir uyumsuzluk içinde olan dış dünyayı bilerek yaşar. Dolayısıyla ironi daha da belirsizleşir.

> *Postmodern ironi, pek çok biçimi içine alarak, biçimle edebi üretim ilişkilerini irdeler. Postmodern bakış açısı olan öznelliği, farklılığı, değişkenliği göstermek açısından öncül metinlerle etkileşerek kurulu olanı yıkma amacını taşır. Genellemeler, kökleşmiş doğrular, kurulu değerler ironi kullanımı ile yeniden değerlendirilmeye tabi tutulur. Parodi de bu aşamada işin içine katılır ve ironiyi de kullanarak geçmiş olanın şimdiki anda yeniden üretilmesini sağlamaya yönelir.* (Aşkaroğlu, 2015, s. 119-120)

İroni, film düzleminde düşünüldüğünde, destan gibi anlatılan, duyulan metinlerin içeriğinin korunarak yeniden yazılması durumudur. Parodi ile oldukça benzer yöntemlerle oluşturulur ancak parodi de zaten var olan sahnenin dönüşümü uygulanırken ironi de görülmeden bilinin hikayelerin dönüşümü uygulanır.

1.6.4.3.4. Kolaj

"(...) daha önce var olan yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak (...)" olarak tanımlanan kolaj, plastik sanatlar alanında 1910'lu yıllarda doğar. Kolajı anlatı özelliği olarak değerlendirmek gerekirse, yazılan metnin dışından alınan her türlü unsurun montajlanarak bir bütün haline getirilmesi olarak tanımlamak mümkündür (Aktulum, 2000, s. 222-223). Aytaç (1999, s. 229), kolajın resim alanından geldiğini ve bir kompozisyon oluşturmak için hazır ünitelerin bir araya getirildiğini söyler. Bir araya getirilen her bir parça, oluşturulan kompozisyonun organik bir parçası haline gelir. Anlatıda kolaj tekniği, klasik anlatı yapısında uygulanan kurmaca evrenin gizlenmesi politikasının tam aksine, evrenin kurmacalığını ön plana çıkarmayı hedefler. Sanatsal nitelik taşımayan hazır nesneler ile oluşturulan yeni bir kompozisyon, ortaya bir sanat eseri çıkarır. Ancak eklenen nesneler kurmaca değil gerçektir. Dolayısıyla kolaj tekniği gerçekliğe ve kurmacaya karşı algı kıran bir duruş sergiler (Koçakoğlu, 2018, s. 99-100).

> *Metinlerarası kolaj ister sözsel olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne "yapıştırılırlar". Bu nedenle Wolfgang Babilas, iki metin arasındaki her tür sözce aktarımını, her tür metinlerarası alışverişi bir kolaj olarak görür.* (Aktulum, 2000, s. 224)

Aktulum (2000, s. 225), her kolajın bir alıntı olduğunu ve bu sebeple ikili okumayı gerektirdiğini belirtir. Kolaj oluşturulurken metne eklenen parçanın, alındığı metne göre oluşan yeni anlamı ve yeni bir kompozisyona yerleşen parçanın kompozisyon içerisinde aldığı yeni anlam ayrı ayrı okunmalıdır.

1.6.4.4. Uygunsuzluk

Postmodern anlatıda uygunsuzluk; İngilizce *"inappropriate"* kelimesini köken edinir. Kelimenin Türkçe karşılığı *"yersiz, uygunsuz, uygun olmayan, maksada aykırı"* olarak sıralanabilir (Cambridge Dictionary, 2023). Bu tanımdan hareketle postmodern anlatıda uygunsuzluk; izlenen sahnenin içeriği ile alakasız başka bir içeriğin sahne içerisinde paylaşılması olarak nitelendirilebilir. Tarantino'nun filmi olan *Ucuz Roman*'da (1994) Vincent ve Jules biraz sonra birkaç kişiyi öldürecek olmalarına rağmen, yol boyunca farklı ülkelerin farklı yemek kültürleri üzerine konuşurlar. Odaya girdiklerinde birazdan öldürecekleri kişilerin yemek yediklerini görür ve yine hamburger üzerine sohbet ederler. Aradıkları şeyi bulduktan sonra Jules, orada bulunan insanlara İncil'den bir ayet okuyarak ateş eder. Karakterler cinayet işledikleri alanda sahne ile alakasız birçok konu üzerine sohbet eder. Yani sahne ile diyaloglar tamamen uygunsuzdur (Prezi, 2023). Yine Blue Velvet filminde uygunsuz olanla sıradan olan karıştırılırak ikisini ayıran sınırların sorgulanması hedeflenir ve film bu yönüyle de postmodernist özellikler taşır (Connor, 2001, s. 264).

1.6.5. Postmodern Anlatıda Karakter

Klasik ve modern anlatının başat unsuru olan karakter, postmodern anlatıda bu önemini yitirir (Şen Altın, 2017, s. 105). Klasik anlatıda öykünün sürüklenmesini sağlayan, modern anlatıda izleyiciye gerçekleri göstermeyi hedefleyen karakter, postmodern anlatıda bir anti-kahraman konumuna gelir (Boynukara, 2002, s. 199). Klasik anlatıda, seyircinin sempatisini kazanarak özdeşleşmeyi sağlayan, öykünün ilerleyen safhalarında bir kahramana dönüşen karakter, postmodernizmde yerini insanlar tarafından dışlanacak özelliklere sahip, silik ve önemsiz figürlere bırakır (Zengin, 2022, s. 22). Postmodernist bakışa göre insan, tutarlı ve sabit, matematiksel olarak düşünülebilecek bir varlık değildir. İnsan toplumsal yapıya koşut olarak ya da kendi psikolojik gelişimi ile değişip, dönüşen bir varlıktır. Dolayısıyla tutarlı, her yönden başarılı, birçok üstün yeteneğe sahip bir karakterin varlığı postmodernist bakışa göre mümkün değildir. Postmodern anlatıda

oluşturulan karakter de günlük hayatta olduğu gibi her türden, ilgi çekmeyen, silik bir tip olabilir (Şen Altın, 2017, s. 105). Klasik anlatı türünde kahraman olarak adlandırılan karakter özelliklerine karşı anti-kahramanın özellikleri; yeteneksiz, şanssız, beceriksiz, sakar, aptal, olarak sıralanabilir (Cuddon, 1999, s. 42). *"Postmodern anlatının ana kişisi, bir figürden diğerine dönüşüp duran biridir, belirli bir kimliği yoktur"* (Ecevit, 2001, s. 77). Klasik anlatıda öykünün başından sonuna kadar etkin bir şekilde varlığını koruyan baş karakterden postmodern anlatıda söz etmek mümkün değildir. Postmodern anlatıda etkin biçimde rol alan birçok karakter olabilir. Hatta üstkurmaca evrende yazar ve anlatıcılar etkin bir karakter olarak karşımıza çıkabilir (Emre'den akt. Şen Altın, 2017, s. 105-106). Vogler'a (2009, s. 78-79) göre anti-kahramanlar ikiye ayrılır. Bunlardan ilki klasik anlatılı öykünün kahramanı ile benzer özellikler taşıyan, kahramanlık yapabilecek kapasiteye sahip, ancak toplum tarafından dışlanmış ya da kendisi toplumu dışlamış, kötü özellikleri daha ağır basan, toplumun yozlaşması nedeniyle kötülüğü seçmiş olan karakterlerdir. Seyirci, bu karakter yapısı ile onun kötü yolu seçme sebebini bildiği için özdeşleşebilir. Ancak yine de kahraman tanımlamasına uygun bir karakter yapısı yoktur. İkinci tür karakter ise; kazanmak için doğrudan kötülüğe yönelmiş, seyirci tarafından sevilmeyen hatta ayıplanan ancak karizmatik bulunan karakterlerdir. *"Anti-kahramanın yüksek ahlaki değerleri olmayabilir ve mitoloji, hikâye ve destanların geleneksel ana karakterinin tersine bayağı özelliklere sahip olabilir. Yürekli biri olmaktan uzak korkağın teki de olabilir. Bunun sonucunda bir kurtarıcı veya lider olarak onurlandırılamayabilir"* (Kadiroğlu, 2014, s. 5). Buradan hareketle anti-kahraman; korkak, beceriksiz veya şanssız olarak nitelendirilebilir (Quinn, 2006, s. 28-29). Anti-kahraman kavramının farklı birçok tanımlaması mevcuttur ancak sinemada postmodern anlatının yoğunlaşmasıyla çok daha farklı ve çeşitli anti-kahramanlar ortaya çıkar (Salman, 2020, s. 2892).

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK SİNEMADA KOMEDİ

2.1. Komedyanın Doğuşu

Aristo, Poetika'da tragedyayı tanımlarken, ortalamanın üzerindeki karakterlerin taklidi olarak nitelendirir. Çünkü tragedyada anlatılan öykünün karakterleri, öykü son bulduğunda zayıflıklardan arınmış ve kahraman olarak nitelendirilebilen karakterlere dönüşür. Bu noktada Aristo'nun tanımı ile komedya; ortalamadan daha aşağıda olan insanların taklididir. Ancak komedya kötü olarak nitelendirilen her şeyi değil aynı zamanda gülünç olanı da taklit eder. Arsito'ya göre gülünç olan, soylu olmayan ve kusurlu olandır. Ancak kusurlu olan ile kastedilen acı verici ya da zararlı olan değil, eğlendirendir. Aristo, buna örnek olarak komik bir maskeyi gösterir. Ona göre komik bir maske çirkin ve kusurlu görünür ancak acı veren bir ifade barındırmaz (Aristoteles, 1987, s. 14,20). Nutku, üstün kişileri ve olağanüstü durumları anlatan tragedyaya karşı, günlük ve olağan ilişkileri gösteren komedyanın bu yapılarının kurallaştığını ve antik ve klasik anlayışın temeli olarak yerleştiğini belirtir. Sözcük, Comos ve Oidia kelimelerinin birleşimi ile ortaya çıkar. Comos kelimesi, halk, cümbüş, curcuna, köy gibi anlamları karşılarken Oidia kelimesinin anlamı ezgidir. Dolayısıyla komedya kavramı, halk ezgisi anlamına gelir. Komedyaların yazılmasının sebebi, tragedyanın seyircide oluşturduğu gerilimi azaltmak ve günlük yaşama dair göndermeler ve şakalar yapmaktır. Nutku'ya göre komedyanın temeli ilkel taklitlerdir. Bir törende bulunan soytarıların, cümbüş alayında etrafa laf atması, açık seçik konuşarak türlü komiklikler ve taklitler yapılması ile sağlanan halk eğlenceleri, zamanla komedyanın tiyatro sahnelerine geçişini sağlar. Komedya, tragedyanın insanlar üzerinde oluşturduğu gerilimi biraz gevşetmek ve insanları rahatlatmak amacıyla yazılmaya başlanır (Nutku, 2001, s. 57-63).

2.2. Sinemada Komedi

Abisel, sinemanın doğuşundan sonra yaklaşık otuz yıl süren sessiz sinema döneminde birçok film türünün geliştiğini ve özellikle birkaçının olgunlaşmayı sağladığını belirtir. Olgunluğa erişen türlerin başında komediyi gösterir. Ona göre seyirciyi korkutmak, germek ya da üzmek, güldürmeye kıyasla çok daha kolaydır. Korku ve hüzün gibi kavramlar daha evrenseldir. Bu sebeple bu duygulara hitap eden filmler seyirciyi yönlendirmede daha başarılı olarak değerlendirilebilir. Ancak komedi, kişisel, yerel ya da kültürel bir olgudur. Dolayısıyla komik olan da kişiye ve topluma göre şekillenir. Bu durum komedi kavramının alt türlerinin ortaya çıkmasını hızlandırır ve sinemada komedi, kısa sürede zengin bir tür haline gelir (Abisel, 2003, s. 123).

İlk güldürü filmi olarak *Fred Ott'un Aksırığı* ile *Bahçıvanın Sulanışı* (l'arroseur arrose, 1895) arasında bir kararsızlık sezilir. Ancak Lumiere'lerin çektiği *Bahçıvanın Sulanışı* filmi, bahçıvanı planlayarak ıslatan çocuğun da bu eyleminin sonucu olarak ıslanması ve dayak yemesini göstererek acı vermeyen bir eylem olan ıslanmanın, komedi unsuruna dönüşmesini sağlar. Ayrıca bu güldürme tekniği gelişen sinema endüstrisinde yinelenir. Dolayısıyla bu film sinema tarihinin ilk gülütü olarak kayda geçer (Abisel, 2003, s. 124). Sirk, vodvil ve müzikhol gibi platformlarda sergilenen komedi şovlarının sinema filmlerine aktarılması, 1910 ve 20'lerde Amerika'da komedi filmlerinin ön plana çıkmasını sağlar. Bu dönemde komedi filmleri altın çağını yaşar. Özellikle dramanın soylu olarak nitelendirilen insanlara atfedilirken komedinin alt tabakaya ve halka sesleniyor olması hem komedinin hem de sinemanın daha çok sahiplenilerek daha çabuk yayılmasını sağlar. Seyircinin ödediği ücret karşılığında hoş vakit geçirmek istiyor olması da komedi filmlerinin artmasına sebep olur. Ortaya çıkan filmlerde, başta kaba hareketlerle ve sakarlıklarla komedi ortaya çıkarılır. Ölümsüz gibi algılanan ve oldukça esnek bir başrolün başına gelen olayların gösterildiği fantastik bir dünya oluşturulur. Oluşturulan bu dünyada sakar ve beceriksiz polisler, havada uçuşan pastalar, düşüp kalkmalar, kovalamacalar gösterilir. Gösterilen bu fiziksel eylemler, komediyi doğurur ve seyircinin hoş vakit geçirmesini sağlar. Gelişen süreçte kaba hareketlerin ve karmaşanın içerisine aniden ortaya çıkan durumlar eklenmeye başlanır. Oyuncunun saçma bir durumun ortasında kalması ve bu durumdan kurtulmaya çalışması ile komik olaylar gelişir. Aniden ortaya çıkan durumu filmin başından sonuna yayma düşüncesi,

komedinin bir dil kazanmasını sağlar. İnsanların duygularına hitap eden, özdeşlemenin sağlanabildiği, ortak deneyimlerin paylaşılabildiği, gerçek hayatta karşılaşılabilecek durumların gerçekleştiği ve bu filmlerde oynayan tiplerin birer karakter haline gelebildiği komedi filmleri ortaya çıkmaya başlar. Dolayısıyla komedi, kısa sürede kendi dil yapısını kazanmaya başlar. Bu dilin evrimi, sessiz dönemin öncüleri ile gerçekleşir (Abisel, 2003, s. 125-127).

2.2.1. Sinemada Komedinin Öncüleri ile Değişen Komedi

2.2.1.1. Max Linder

"Tek, biricik hocam olan Max Linder'e…"

Charlie Chaplin'in Amerika gezisinde Max Linder için imzaladığı bir fotoğrafının altına yazdığı bu nottan da anlaşılacağı üzere Max Linder birçok komedi oyuncusunun hocası sayılan (Onaran, 1994, s. 63), sinema tarihinin ilk komedi oyuncusu olarak tanıtılır. Bordeaux Konservatuvarında öğrenim gören Max Linder, sinemaya Pathe Stüdyoları ile adım atar (Teksoy, 2005, s. 44). Sinema sektörüne girişinden memnun olmayan Linder, asıl ismi olan Gabriel Leveille yerine Max Linder ismini kullanmaya başlar. Yaklaşık yirmi yıl süren sinema kariyerinde beş yüze yakın filmde oyunculuk ve yönetmenlik yapar. Zayıf, ufak tefek bir yapısı, siyah ve gür saçları, kalın kaşları, koyu renk takımının içindeki beyaz yeleği, silindir ya da hasır şapkası ve bastonuyla yarattığı tiplemeyi kullanarak Paris sokaklarının centilmen erkeğini sinema seyircisi ile tanıştırır (Teksoy, 2005, s. 44; Onaran, 1994, s. 64). Linder'in yarattığı bu tipleme, filmlerindeki anlatının da temelini oluşturur. Burjuvanın hâkim olduğu dünyada Linder'in tiplemesi de ayakta kalmaya çalışır. Sürekli zorluklarla ve tersliklerle karşılaşır ve bu zorlukları aşmaya çalışır. Onun bu çabası ve her seferinde tekrar karşısına çıkan zorluklar, filmlerinin öykü akışını sağlar ve komediyi doğurur (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 42; Teksoy, 2005, s. 44). Linder, filmlerinin çoğunda sadece oyuncu değil aynı zamanda senarist ve yönetmendir. Rol aldığı filmlerde fotoğrafçı, tiyatro oyuncusu ve sihirbaz gibi çeşitli mesleklere sahip karakterleri canlandırır (Kirel, 1999, s. 223). Karakterlerin yaşadığı olaylar dolayısıyla filmlerin konuları çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik, ortaya şaşırtıcı durumların çıkmasına sebep olur. Ancak Linder'in karakterleri bu durumlardan komedi çıkarmayı başarır (Onaran, 1994, s. 65). Linder'in kendisinden sonra gelen komedi oyuncularına ufuk olduğu nokta, sadece harekete dayalı komedi değil aynı zamanda bir

mesajı olan, eleştiri barındıran komedi yapmasıdır. Linder, evlenme alışkanlığının ekonomiyi temel almasını, yaşadığı dönemin sıradan vatandaşının dertlerini, insanların kendi kişiliklerini yansıtmak yerine bir amaç uğruna farklı birisiymiş gibi davranmasını ve bunun sonucunda kaybettiği doğallığı, zengin olmak uğruna ahlakı hiçe sayan jigoloları ve her ne olursa olsun aldatmaya çalışan insanın aldandığını ön plana çıkarır ve bu durumlara eleştirel yaklaşır (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 44). Ancak bu noktada her ne kadar Chaplin'in dahi hocası olarak görülse de Linder, burjuva düzeninin ve yukarıda bahsi geçen olayların komik yönlerini keşfeder ve daha ilerisine gitmez. Chaplin ise karakterlerin ruhsal dünyalarını irdeler, haksızlıklara karşı duruşunu sergiler, komediyi hüzünle harmanlar ve filmlerini çoğu zaman mutsuz sonla bitirir (Teksoy, 2005, s. 45). Dolayısıyla Linder, kendinden sonra gelecek olan komedi oyuncularına bir bakış açısı kazandırır ancak sinemada komedi dilinin gelişimi henüz yeni başlamıştır.

2.2.1.2. Mack Sennett

Rekin Teksoy, Mack Sennett'i güldürü türünün kurucusu olarak tanımlar. Bir kilisenin korosunda şarkı söyleyen Sennett, daha sonra sirk ve vodvil sahnelerinde dansçılık yapar. Bu sahnelerde kaba güldürü türünün temelini öğrenir. Daha fazla para kazanması gerekir ve 1908 yılında Griffith'in şirketi olan Biograph'ta oyuncu olarak işe başlar. Bir süre sonra Griffith'in yardımcısı olur ve 1911 yılından itibaren kendi yazdığı kısa gülütlerin yönetmeni olur. Bir yıl yönetmenlik yaptığı Biograph şirketinde yüze yakın kısa güldürü çekme imkanına sahip olur ancak oyunculuk yaptığı dönemde yarattığı ve komik olduğuna inandığı tipleri filmlerinde kullanmasına izin verilmez. Sennet kendi yazdığı tipleri çekmek ister ve 1912 yılında Keystone Film'i kurar. On beş yıllık süreçte binlerce film üretilen Keystone Film'de kısa süre oyunculuk da yapan Sennett, genelde çekilen filmlerin senaryolarını yazar, denetlemelerini ve gereken değişiklikleri yapar (Teksoy, 2005, s. 86). Sennett, çekilen filmleri denetlerken herhangi bir seyirci gibi düşünür. Sahneleri izler ve kahkahası bittiğinde sahnenin değişmesi gerektiğini belirterek kurguya müdahale eder (Abisel, 2003, s. 130). Sennett'in güldürü türünün kurucusu olarak tanımlanmasının sebebi; İtalyan Comedia dell'arte türü komediyi sinemaya uyarlayarak geliştirmesidir. Sinemada Slapstick olarak tanımlanan bu türü Sennett geliştirir, denetler ve süreklilik kazandırır. Merkezine otoriteyi yerleştirerek insanların değer yargılarını,

madde temelli yaşamı da eleştirmeye başlayan slapstick komedi, kısa sürede evrensel bir komedi dili haline gelir (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 45).

Sennett'in filmlerinde senaryo ve konu bir önem taşımaz. Fizik kurallarına aykırı olarak hızla direklere tırmanan insanlar, paramparça olduğu halde hızla ilerleyen otomobiller, telefon tellerinde ilerleyen motosikletler, bir binada oluşan patlama sonrası sadece kıyafetleri yırtılan, sonrasında da eylemine devam eden insanlar, kendisini kurtaran kişiye ihanet eden kadınlar, suratlara atılan pastalar gibi kısa gülütler, Sennett'in kaba güldürü tekniği ile oluşturduğu filmlerin temelidir. Sennett, Griffith'ten öğrendiği kurguda hızlandırma yöntemini ilerleterek daha hızlı hareket eden insanlar ve araçlar elde eder. Seyirciye sunulan bu film dünya oldukça gerçeküstü görünür. Ancak mantık dışı olayların geliştiği bu evren seyirci tarafından oldukça komik algılanır (Teksoy, 2005, s. 88). Abisel, Sennett'in, filmlerini gülütlerin sayısının artması komikliğini de arttırır ilkesine dayalı olarak planladığını belirtir. Bir düşme komikse beş düşme daha komik olacaktır mantığıyla çekilen filmler, şişman-zayıf, uzun-kısa gibi zıtlıklarla da desteklenerek seyircinin eğlence oranını artırmayı hedefler. Sennett'in oyuncuları birer karakter değil tiptir. Oluşturduğu tipler kişilik özellikleri ile değil fizyolojik özellikleri ile ön plana çıkar. Bu sayede herhangi bir kişilik özelliği barındırmayan, tamamıyla dışsal tavırlar sergileyen tipler mekanik ve kaba hareketler yaparak gülütleri ortaya çıkarır (Abisel, 2003, s. 132). Sennett filmlerinde her ne kadar konu önemli olmasa da filmin akış çizgisi tutarlıdır. Sennett, filmlerinde çoğu zaman aynı tipleri kullanarak istikrarlı bir film yapısı kullanır. Kendini gülünç duruma düşüren aptallar, beceriksiz polisler, güzelliği ile ön plana çıkmaya çalışan kadınlar bu tiplere örnek olarak gösterilebilir (Teksoy, 2005, s. 88). Ancak bu tiplerin komik olmasını destekleyen, Sennett'in insanlarının ölümsüzlüğüdür. Sennett, oyuncularını bir nesne gibi gösterir. Onun oyuncularına sıkılan bir kurşun plastik bir mermi gibi vücuda çarpar ve yere düşer. Oyuncular, büyük bir patlamadan hiçbir zarar görmeden çıkar, yüksek bir binadan düşer ve plastik gibi sekerek ayağa kalkarlar. Sennett'in oluşturduğu bu mekanik yapı ve yarı fantastik dünyada oyuncuların başına gelen olaylar, en fazla yüzlerine fırlatılan bir pasta ya da popolarına atılan bir tekme kadar tehlikelidir. Seyircilerin, oyuncuların başına kötü bir şey gelmeyeceğini bilmesi, izlenen filmi daha komik hale getirir. Sennett, Griffith'in son anda kurtuluşunu da filmlerinde farklı bir bakış açısıyla değerlendirir. Bir insana çarpacak olan tren son anda durmayı başarır, duvara çarpacak olan bir otomobil son anda kurtulur. Film dünyada gerçekleşen

bu durumlar, hızlandırma ve yavaşlatma uygulanan kurgu ile birlikte seyirciye sunulur ve eğlendirici gülütler ortaya çıkar. Sennett, bir süre sonra filmlerinde kaba güldürünün yanına durum komedisini de ekler. İlerleyen süreçlerde dramatik filmlerin parodilerini çekerek komedisini devam ettirmeye çalışır. Ancak sinemanın sesi kazanması ve uzun süredir devam edip tekrara düşen slapstick komedisi seyircilerin ilgisini yitirmesine sebep olur (Abisel, 2003, s. 130-133).

2.2.1.3. Sir Charles Spencer Chaplin

Abisel (2003, s. 135), Chaplin'i mekanik insanın yerine gerçek insanı yerleştiren, sıradan bir insanın yaşadığı duygu durumları filmlerine yansıtan, kaba hareketlerin ön planda olduğu komedi yerine insanın arzularını ve toplumsal ilişkilerini ön plana alarak komedi ile harmanlayan güldürü türünün öncüsü olarak tanımlar. Ona göre bu yeni komedi, seyirci ile yeni bir ilişki kurar ve bunu sağlayan sanatçı Chaplin'dir. Chaplin, filmlerinde sıradan insanların karşılaştığı zorlukları ya da deneyimleri yansıtır. Bu durum her seyircinin filmi kolayca izlemesini ve komik olanla hüzünlü olanın iç içe geçmesini sağlar. Dolayısıyla Chaplin, filmlerinde oldukça farklı bir eleştiri anlayışını ortaya çıkarır (Teksoy, 2005, s. 106).

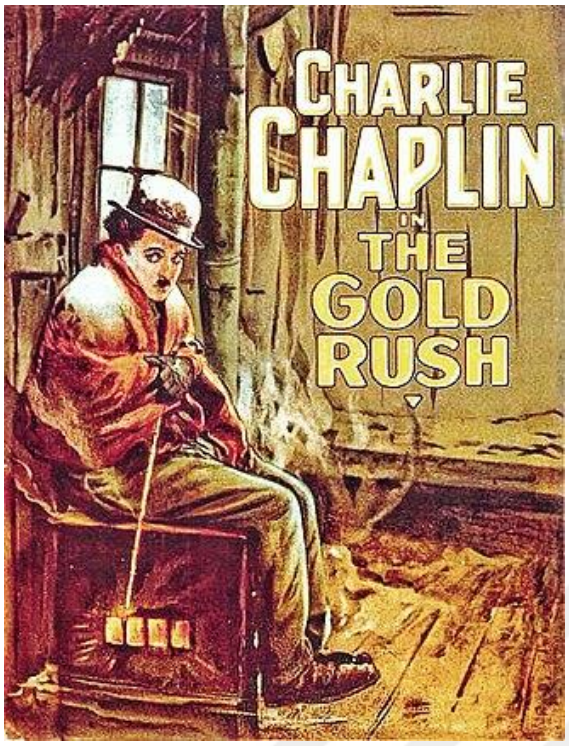
1889 yılında Londra'da doğan Chaplin, babasının kendilerini terk etmesi sonucu annesi ve kız kardeş ile sefil bir hayat yaşamak zorunda kalır. Annesinin de mental sağlığını kaybetmesi ile bir akıl hastanesine yatırılması, kız kardeşi Sidney ile Chaplin'in hayatını iyice zor bir hale sokar. Annesi ve babasının geçmişte birer tiyatro oyuncusu olması, Chaplin'in de yaşamaya devam edebilmek için bu yolu tercih etmesini sağlar. Henüz sekiz yaşında bir dansçı grubuna dahil olan Chaplin, on yedi yaşına geldiğinde daha ünlü bir dans grubuna girmeyi başarır ve bu ekiple Amerika turnesine çıkar (Abisel, 2003, s. 136). 1913 yılında rol aldığı bir gösteride Mack Sennett'in ilgisini çekmeyi başarır ve haftada 125 dolar maaş ile Keystone Film'de oyunculuğa başlar (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 52; Teksoy, 2005, s. 107). Oynadığı ilk filmde kötü bir adamı canlandıran Chaplin, Sennett'in beklentilerini karşılayamaz. Sennett, burada yapılacak olan çocuklar arası bir araba yarışmasında Chaplin'in komik bir kılık bulmasını ve kameranın önünde dolaşmasını ister. Chaplin diğer oyuncu arkadaşlarından toparladığı kıyafetlerle, komik olduğunu düşündüğü bir tip yaratır ve kendisini kameranın önüne atar. Bir serseriden esinlendiği karakter tutar ve Şarlo doğar (Abisel, 2003, s. 136-137). Sennett, Chaplin'den

istediği verimi alamadığı için işine son vermeyi düşünürken Chaplin'in ortaya çıkardığı bu yeni tip, onun diğer filmlerde özgür tercihler yapabilmesini ve kendini kanıtlayabilmesini sağlar (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 53). Chaplin, Sennett'ten aldığı bu yetki ile oynadığı filmlerde Şarlo'nun jest, mimik ve hareketlerini biçimlendirir. Yaklaşık üç aylık süreçte toplam on bir filmde rol alır. Oynadığı bu filmlerde edindiği teknik bilgi, onu on ikinci filminde yönetmen yardımcısı koltuğuna oturtur (Abisel, 2003, s. 137). Sennett'in kaba güldürülerinde yansıtılan mekanik insan figürü Chaplin'in hedefleri karşısında yetersiz kalır. O, insanların iç dünyalarını filmlerine aktarmak ister (Teksoy, 2005, s. 108). 1914 ve 16 yılları arasında oynadığı ya da yönettiği filmlerde gereksiz gülütleri temizler, Sennett'in filmlerine kıyasla daha ağırbaşlı, pandomime uygun tempoya sahip ve daha insani bir film türü oluşturur. Sennett'le olan sözleşmesi bitince Essanay şirketine geçer. Burada hem daha çok para kazanır hem de daha özgür filmler üretir. Ancak ürettiği filmler hala kaba güldürü temellidir. Yine de oluşturduğu karakterlerle seyirciyi özdeşleştirmeye başlar (Abisel, 2003, s. 138; Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 54).

1917 yılına gelindiğinde Chaplin, haftalık on bin dolar ve tek seferlik yüz elli bin dolar karşılığında Mutual Film ile sözleşme imzalar. Bu sözleşme ile dönemin en yüksek bütçeli anlaşmasını yapan kişisi olur. Burada yaptığı filmlerin en kötüsü olarak yorumlanabilecek olanı dahi dönemin en iyi filmlerinin üstündedir. Chaplin'in buradaki oyunculuğu ustalık seviyesindedir. Çekilen filmlerde güncel konulara yer verilir. *Şarlo Polis* (Easy Street, 1917) filminde bir kenar mahallede yaşayan insanların durumları ve mahallede yaşanan yoksulluk ön plana çıkarılır. *Göçmen* (The Immigrant, 1917) filminde, yoksulluktan kurtulma ümidiyle Amerika'ya yapılan gemi yolculuğu gösterilir. Ancak filmde umudunun peşinde yola çıkan karakterleri yine umutsuzluk, işsizlik ve yoksulluk beklemektedir. Chaplin, bu filmler ile komedi yaparken seyircilerin duygularını da harekete geçirir. *Bir Köpeğin Yaşamı* (A Dog's Life, 1918) filminde Şarlo ile bir köpeğin yaşamındaki benzerlikler ön plana çıkarılır. Bu filmle Chaplin'in Sennett'ten öğrendiği kaba güldürü türünün terk edildiği görülür. Bir genç kızın toplum karşısında ezilmesi ile iyi yürekli bir erkek teması ön plana çıkar. Film, siperde savaşan bir erin gözünden verilir. Komik olmasının yanında savaşa hayır alt metnini de barındırır. Chaplin, artık yaptığı her filmde insana dair duygulara ve alt metinlere yer verir. Dolayısıyla komedinin dili bu dönemde Şarlo ile değişim gösterir (Teksoy, 2005, s. 109).

1919 yılına gelindiğinde Chaplin, Griffith ve Douglas Fairbanks ile United Artist'i kurar. Seyirci karşısındaki konumunun ve seyircisinin kendisinden beklentisinin farkındadır. Filmlerini izleyen çoğunluğun alt tabakadan insanlar ve çocuklar olması, Chaplin'in uzun metraj film çekme konusunda kafa karışıklığı yaşamasına sebep olur. Bu sebeple ilk uzun metraj filmi olan *Yumurcak*'ı (The Kid, 1921) First National şirketi için çeker (Abisel, 2003, s. 139). Bu filmde duygusallık daha da belirginleşir. Şarlo karakterinin yalnızlığı sokakta bulduğu kimsesiz bir çocuğu yanına alıp yetiştirmesi ile son bulur ve ikilinin arasındaki duygusal bağ ön plana çıkarılır. Toplumun kimsesiz bir çocuğa karşı tavırları filmin ön plana çıkardığı bir başka konudur. Film süresince kurumlara ve toplumsal şartlara da eleştirilerde bulunulur. Toplamda elli ülkede gösterilen film, büyük başarı elde eder (Teksoy, 2005, s. 109; Brown, 1996, s. 41). Chaplin, filmi henüz senaryo aşamasındayken birçok senaryonun yazarı olan Vali Morris'e anlattığını ve filmin duygusal bir komedi olduğunu belirttiğini söyler. Ancak Morris'in cevabı olumsuz olur. Ona göre film ya dram ya da komedi olmalıdır, yoksa her iki unsur da değerini yitirir. Ancak Chaplin Morris ile aynı fikirde değildir ve bu konudaki fikrini şu sözlerle açıklar: *"Komediden duygusallığa geçişin bir duygu ve sekansların akıllıca düzenlenmesi meselesi olduğunu söyledim. Tarz ancak biri yaratırsa ortaya çıkar, Her sanatçı buna içtenlikle inanırsa, neyle neyi bir araya getirirsen getir, ikna edici olur"* (Chaplin C. , Hayatımın Hikayesi, 1991, s. 215) . 1925 yılında çektiği *Altına Hücum* (The Golden Rush, 1925) ve 1928 yılında çektiği Sirk (The Circus, 1928) filmleri ile Chaplin, Morris'e söylediklerinde haklı olduğunu kanıtlar. Sirk filminde hem yazar hem oyuncu hem yönetmen hem de yapımcıdır. Film Chaplin'e özel bir Oscar ödülü kazandırır (Abisel, 2003, s. 140). Altına Hücum, mutlu sonla biter ancak çağdaş bir tragedya olarak değerlendirilir. Doğaya karşı savaşan insanı gösteren filmde insana dair kusurlar ve erdemler göz önüne serilir. Dostluğun dayanışması karşısında açlık, soğuk, yırtıcı hayvanlar gibi zorlukların herhangi bir önemi olmadığı seyirciye hissettirilir (Teksoy, 2005, s. 109). Yoğun komedi içeren film, bazen duygulara fazla hitap eder ve seyirciyi duygusallaştırır. Gerçek maden arayıcılarının sorunlarını detaylı şekilde okuyan Chaplin'in bu filmi, ilerleyen süreçte en ünlü filmlerinden biri olur (Brown, 1996, s. 46).

Ekran Alıntısı 2.1. Altına hücum film afişi



Kaynak: Ekran alıntısı

Chaplin filmde ses kullanımına uzun süre karşı çıkar. Çünkü onun anlatı tarzı pantomime dayalıdır. Chaplin, çoğu oyuncunun yüzü ile aktaramayacağı duyguyu, seyirciye sırtı dönük şekilde omuz hareketi ile aktarabilecek ustalığa ulaşmıştır. O, çoğu oyuncunun diyalogla anlatabileceğini, jest ve mimiklerle anlatabilecek yeteneğe sahiptir. Yine de sesin sinemada kullanılır hale gelmesi Chaplin'in de filmlerinde ses kullanmasını sağlar. Ancak o diyalog yoğunluğu yerine anlatısını destekleyecek müzik kullanımını tercih eder. *Şehir Işıkları* (City Lights, 1931) ve *Modern Zamanlar* (Modern Times, 1936) filmlerinde müziğe, ses efektlerine ve az sayıda diyaloga yer verir. Sese karşı çıkmasına rağmen sesli olarak çektiği bu filmler, sinemada kült filmler haline gelir (Abisel, 2003, s. 140-144; Teksoy, 2005, s. 110).

Sennett'in kurguda kesme yaparak peş peşe verdiği gülütlerin aksine Chaplin, plan-sekans kullanarak karakterin tanıtılmasını, çevresel faktörlerin tanıtılmasını sağlar. Bu durum kaba güldürünün aksine seyirciye düşünme fırsatı verir ve seyirci hikâye ile özdeşleşebilir. Anlatının aktarılması, öykünün izlenmesi ile mümkün olur. Chaplin'in insan yapısını iyi gözlemlemiş ve tanımış olması, ona başarıyı getirir. Sennett'in

filmlerinde bahsettiğimiz düşmenin komikliğini Chaplin de kullanır. Ancak sıradan insanın zor durumda kalmasına kıyasla statü sahibi bir insanın zor durumda kalmasının daha komik olduğunu bilir ve filmlerinde üst sınıftan insanları ya da polisleri zor duruma sokar (Abisel, 2003, s. 140-145; Teksoy, 2005, s. 111). Chaplin, Sennett'in başlattığı güldürüye kendi döneminde düşünme faktörünü de ekler. Komedinin yalnızca güldürme işlevini kullanmak yerine hiciv yönünü de değerlendirir. *Büyük Diktatör* (The Great Dictator, 1940) filmi faşizme karşı satirik bir parodi olarak okunur (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 56). Bu film Chaplin'in gerçek anlamda ilk sesli filmidir. Dolayısıyla komedi filmleri, Chaplin ile birlikte peş peşe gelen kısa gülütlerden satirik bir anlatı barındıran filmler haline gelir.

1975 yılına gelindiğinde İngiltere kraliçesi II. Elizabeth, Chaplin'e Sir unvanını verir. İnsanların dertlerini anlatarak seyircilere hem duygusal anlar yaşatan hem de kahkahaya boğan Chaplin, 1977 yılında hayata veda eder (Brown, 1996, s. 59; Abisel, 2003, s. 142).

2.2.1.4. Buster Keaton

Asıl adı Joseph Francis Keaton olan Buster Keaton, Chaplin gibi tiyatrocu bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir. Henüz altı aylık bir bebekken (bazı kaynaklar da küçükken bir akrobasi sırasında olduğu söylenir) merdivenden düşer ancak herhangi bir zarar görmez. Bu olaya şahit olan dönemin ünlü sihirbazı Harry Houdini, Keaton'a *"Buster"* (Cingöz) lakabını takar (Teksoy, 2005, s. 113; Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 62). Keaton'ın ailesi vodvil ve akrobasi gösterileri yapar. Kendisi de henüz dört yaşındayken tiyatro sahneleri ile tanışır. Çocuk yaşta akrobasi ve vodvil oyunculuğu öğrenmeye başlar. Tiyatroda yirmi yıl geçirmesi, onun duygularını dizginlemeyi ve pantomim yeteneğini geliştirmesini sağlar. Ailesiyle beraber tiyatro sahnelerinde sergilediği slapstick tarzı akrobatik hareketler, Keaton'ın ilerde sinema filmlerinde sergileyeceği tehlikeli numaraların temelini almasını olanaklı kılar. Keaton, sahnede bir kulisten ötekine fırlatılır. Bu sert ve kaba gösteri, onun oldukça dirençli birisi olmasını sağlar. Yirmi bir yaşına geldiğinde Arbuckle ile tanışarak sinema sektörüne adım atar. Arbuckle, çektiği filmde Keaton'ın ailesi ile birlikte yaptığı gösterilerden birini göstermek ister. Ardından Buster Keaton'a kendi filmlerinde oynamasını teklif eder. 1917 yılında çekilen *Kasap Çırağı* (The butcher, 1917) Keaton'ın oyunculuk yaptığı ilk film olarak değerlendirilir. Sinemaya ilgisi oldukça fazla olan Keaton, kamerayı parçalarına ayırarak çalışma sistemini kavramaya

çalışır. Üç yıl içerisinde 20-25 dakikalık on beş kısa filmde rol alır. Bu sürenin sonunda Arbuckle, filmde kullanılacak olan gag'ları, filmin konusunu ve bazı filmlerin yönetmenliğini Keaton'a bırakmaya başlar. Keaton, on yıllık süreçte on iki uzun, yirmi kısa filmde rol alır (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 63; Teksoy, 2005, s. 113).

Ekran alıntısı 2.2. Buster keaton'ın donuk yüz ifadesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Keaton'ın Chaplin'den farkı; filmlerde kullandığı duygusuz yüz ifadesidir. Keaton, filmlerinde başına türlü belalar gelen karakterleri oynar. Bu belalardan zarar görmeden kurtulmak için çeşitli akrobatik hareketler yapar. Ancak vücudu ile yaptığı bin bir türlü hareketin aksine yüzünde mimik oynamaz. Yüzündeki bu donukluk, sahnede yaptığı hareketlerin ne kadar tehlikeli olduğunun anlaşılmasını zorlaştırır. Keaton'ın komedisi, temelde vücudu ile yüzü arasındaki bu tezatlığa dayanır (Kemp, 2014, s. 63,66). Oynadığı rollerdeki zorlu ve tehlikeli sahneleri dublör kullanmadan ve gerçeğe en yakın biçimde oynar. *The Navigator* (1924)filminin son sahnesinde denizin dibinde olması gerekir. Bu sahne için yapay bir havuzun dibine dalgıç kıyafetleri ve teçhizatıyla iner. Keaton, deneyimini *"otuz dakika sonra bütün kasları kaskatı kesiliyordu insanın"* diyerek anlatır. *Scherlock Jr.* (1927) filminin rüya sahnesinde bir lokomotifin önünden son saniyede geçer. Ancak lokomotifin raylarına çarpar ve ense omurunu zedeler. Ancak Keaton'ın komedi anlayışını tehlikeli hareketlere dayandırmak doğru olmaz. O dönemin saf, dirençli ama beceriksiz gencini temsil eder. Bunu yaparken akrobatik ve zorlu hareketleri tıpkı Chaplin gibi fizik kurallarına aykırı olmasına rağmen mümkünmüş gibi gösterir. Ancak

Keaton, aygıt ve araçları zamansallaştırarak Heidegger'in *'Varlık ve Zaman'* felsefesine de selam yollar. Dolayısıyla Keaton'ın filmlerinde ilişkiler, mekanikleşen süreçler, teknik olaylar tematik yapıyı destekler nitelikte oluşturulur ve asıl komedi unsuru olan gag'ların alt yapısını hazırlar. (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 67-68). Teksoy (2005, s. 113), Keaton'ın komedisini olağanüstü hareketliliğine dayandırır. Ona göre başka oyuncuların yüz ifadesi ile gösterdiği duyguları Keaton uzun plan çekimlerle gösterilen akrobasi hareketleri sayesinde açığa çıkarır. Ancak Teksoy da Keaton'ın sadece tehlikeli hareketler yapan bir oyuncu olmadığını, onun esas yeteneğinin donuk suratı olduğunu belirtir. Keaton'ın donuk yüz ifadesi, ardında farklı bir gerçeklik saklayan başka bir dünyayı temsil eder. Keaton filmlerinde duygusal ve romantik temalar çok fazla görülmez. Chaplin'in hitap ettiği duygularla Keaton dalga geçer. *Konukseverliğimiz* (Our Hospitality, 1923) filminde kocasından dayak yiyen bir kadın görür. Müdahale etmek ister ama dayak yiyen kadın tarafından tepki görür. Kadın, Keaton'a kızdıktan sonra döner ve dayak yemeye devam eder. Dolayısıyla Keaton da Chaplin'in yaptığı gibi sadece gag'lardan oluşan güldürü türüne karşı çıkarak bir alt metni olan filmler üretir. Ancak bu noktada Chaplin ile ayrılır ve Chaplin'in hitap ettiği duyguları parodileştirerek dalga geçer. Bu açıdan bakıldığında Keaton'ın komedi anlayışı Postmodern anlatı özellikleri taşır demek mümkündür (Atayman & Çetinkaya , 2016, s. 69).

2.3. Sinemada Komedi Türleri

Sinemada komedi türünün gelişimi ve yaygınlaşmasına koşut olarak farklı komedi türleri ortaya çıkar. Komedinin her kültürde farklı olarak ortaya çıkması da bu türlerin çeşitlilik kazanmasını sağlar. Buradan hareketle sinemada ortaya çıkan komedi türlerine değinmek gereklidir.

Savruklama, sinemanın doğuşundan, sessiz sinema döneminin sonuna dek gelişim gösteren komedi türüdür. Özön, savruklamayı komedinin en yalın ve en ilkel türü olarak tanımlar ve temelini İngiliz sözsüz oyun geleneğinden (pandomima) ve İtalyan *"commedia dell'arte"* türünden aldığını belirtir. Ayrıca orta çağda ortaya çıkan fars geleneğinden izleri de savruklamada görmek mümkündür. Beklenmeyen karşılaşma, sopalama, tekme atma, kovalama, kremalı pasta fırlatma gibi kaba güldürü ögelerinin fazlaca kullanıldığı, seyircinin gülünç bulduğu gag'ların (gülüt) peş peşe ve hızla birbirini izlediği yöntemleri kullanan savruklama, bu özellikleri barındırması sebebiyle kaba

güldürü olarak nitelendirilebilir. Savruklama türünün oyuncuları genelde büyük ya da kaba hareketler yapan, belirgin ve abartı makyajlar tercih eden tiplerdir. Yukarıda belirtilen gag'ların ve kaba güldürü ögelerinin, mantıksal bir dizilimle ve oldukça hızlı şekilde seyirciye verilmesi, komedi unsurunu doğurur. Savruklamada, seyirciye düşünme fırsatı verilmez. Olaylar oldukça hızlı gelişir. Filmin kurgusu ve ritmi oldukça hızlıdır. Güldürü seviyesini arttırabilmek için gerçek dışı, saçma ve mantık dışı olayların da dahil edildiği savruklamada klasik anlatı yapısının temeli olan neden sonuç zinciri geri planda kalır. Amaç sadece seyirciyi eğlendirmektir (Özön, 2008, s. 227-228; Sunal, 2001, s. 39-40).

Vodvil, salon güldürüsü, bulvar güldürüsü gibi isimlerle de anılır. Özellikle tiyatro oyunlarında kullanılır. Sinemada da ilk kullanımları tiyatro oyunlarının uyarlaması şeklinde gerçekleşir (Sunal, 1998, s. 22). Vodvil, iç içe geçen dolantılarla oluşturulan ve bu dolantıların içinde oyuncuların birer kukla gibi hareket ettiği güldürü türüdür. Vodvilde yanlış anlaşılma, yanlış zamanda yanlış yerde bulunma, bir işi yanlış bakış açısıyla yapma gibi karmaşalar oluşur. Bu karmaşalar ilerleyen süreçte iyice karışır ve çözülemeyecek gibi görünür. Filmin ya da oyunun sonunda düğümler çözülür ve film mutlu sona ulaşır. Günümüzdeki komedi filmlerinin birçoğu bu yapıyı barındırır (Özön, 2008, s. 228).

Amerikan güldürüsü, savruklama ve vodvil türüne dayanan, içerisinde töre güldürüsünü de barındıran, zaman zaman da toplumsal yergi türünü kullanan melez bir güldürü türüdür. Özön'e göre Amerikan güldürüsü; Amerikan yaşantısının, dalga geçilerek ya da bazen eleştirel gözle anlatıldığı türdür. Ancak genel özelliklerine bakıldığında günümüzdeki güldürü filmlerine ya da tiyatro oyunlarına benzerliği ile dikkat çeker. Amerikan güldürüsünde gülütlere ve esprilere yer verilen, anlaşılması kolay olan bir konu tercih edilir. Ritim genelde hızlıdır ancak öykünün bazı zamanlarında duygusal ya da dramatik sahnelerine yer verilir. Oyunculuklar ya da öykü genelde canlı ve hareketlidir. Tiyatrodakine benzer bir sahneleme kullanılır. Yine tiyatrodaki gibi Amerikan güldürüsünde de esprilere dayalı diyaloglar öykünün büyük kısmını oluşturur (Özön, 2008, s. 229-230).

İngiliz güldürüsü, her açıdan saçma görünen bir olayı temel alarak başlar. Bu olayın ya da durumun geliştirdiği sonuçları sakin ve olgun bir şekilde karşılar ve bu şekilde bir

gülmece oluşturur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen İngiliz güldürüsünün kendine özgü nitelikleri bulunur. Gelenek, görenek gibi kanonik yapılar eleştirilir. Toplumsal yergilere yer verilir ve kişisel psikolojik durumlara da çözümleme sunulur. İngiliz güldürüsünde ölüm ve ölüler üzerinden mizah yapılması, bir noktada kara mizah olarak değerlendirilebilir (Özön, 2008, s. 230).

Müzikli güldürü, Amerikan Güldürüsünün müzikli versiyonu olarak tanımlanır ve müzikal filmler kategorisinde değerlendirilebilir.

Özön, büyük güldürü sanatçılarının amacının, insanlığın sorunlarını ele alarak mizahi olarak işlemek ve mizah üzerinden bu sorunları aydınlatmak olduğunu belirtir. Asıl güldürü türünün de izleyicileri güldürürken aynı zamanda düşündüren güldürü olduğunu söyler. Güldürü hem komedi hem de dramı içinde barındırır. Dolayısıyla büyük ustalık gerektirir. Özön, güldürüyü aşağıdaki gibi tanımlar:

> *Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır, bunların gülünç yanlarını gösterir. Güldürü sanatçısı bunu yaparken belli bir toplumdaki gelenek ve göreneklerin, törenin, bu belli toplumun insanlarının inceden inceye gözlenmesiyle sağlanan bilgilerden yola çıkar. Güldürü sanatçısı, güldürü türünün öbür film çeşitlerinde yararlanılan bütün öğeleri, kullanılan bütün yöntemleri son derece ölçülü olarak uygular.* (Özön, 2008, s. 231)

Komedinin bir başka türü olan durum güldürüsünde karakterler, kendilerini zor ya da saçma bir durumun ortasında bulurlar. Bu saçma durum peş peşe gelen farklı durumları doğurur. Öykü boyunca peş peşe gelen durumlar iç içe geçerek karışır ve çıkılması zor bir hal alır. Karakterler, öykü boyunca içine düştükleri bu durumdan kurtulmaya çalışırlar ve bir yolunu bulup kurtulmayı başarırlar. Amerikan Sitcom *"Situation Comedy"* türü, bu tür komedinin temelidir.

Güldürü sinemasının toplumsal yergi türünde, toplumsal sorunlar güldürü aracılığıyla işlenir ve bu doğrultuda bir tür sosyal eleştiri yapıldığı söylenebilir. Sinemacı, önemsediği toplumsal sorunları mizahi bir üslupla ele alır. Bu yolla izleyicileri, dikkat çektiği sorunların çözümü için duyarlı hale getirir (Özön, 2008, s. 231).

Bir toplumun içindeki bireyin yanlış davranışları vasıtasıyla diğer insanları rahatsız ettiği durumları ortaya çıkaran güldürü türü, özyapı (karakter) güldürüsüdür. Bu bağlamda bu güldürüler, olumsuz karakterleri eleştirel bir şekilde sergileyerek toplumu tenkit eder (Özön, 2008, s. 231; Nutku, 1983, s. 77).

Karakter güldürüsünden daha kapsamlı biçimde, belirli bir çağın veya dönemin, bireylerin hareketleri ve ilişkileri bağlamında, töre yapılarındaki birtakım bozuklukların eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirildiği güldürü türü, töre güldürüsü olarak nitelendirilir. (Özön, 2008, s. 231; Nutku, 1983, s. 142).

Nutku (2001, s. 66-71), komedi türlerini ciddi komedya, kahramanlık komedyası, romantik komedya, töre ve karakter komedyası, içli komedya, dolantı komedyası ve hafif komedya olarak ele alır. Ciddi komedyayı, yazarın hayata karşı bir yorumunun olduğu komedya türü olarak tanımlanır. Yazarın seyirciye aktarmak istediği bir tezi vardır. Seyirci ciddi komediyi izledikten sonra kendi hayatına dair sorular sormaya başlar. Modern anlatı yapısındaki gibi seyircinin kendi kişisel gelişimi ile ilgili sorular sorması hedeflenir. Ciddi komedi filmleri ya da oyunları mutlu ya da mutsuz son barındırmaz. Kişilerin karakter özelliklerinden kaynaklanan sorunlar ortaya çıkar ve aniden ortaya çıkan bir haber ile sorunlar çözülür. Espri düzeyi üst seviyededir. bu komedi türünün özünde entelektüelite bulunmaz ancak espri düzeyi entelektüel seviyededir. Ciddi komedinin amacı sadece güldürmek değil aynı zamanda düşündürmektir. Bu türde seyircinin merakını sürekli diri tutan, izlemesi kolay ve sürükleyici bir komedi oluşturulur.

Kahramanlık komedyası, tragedyaya benzer nitelikler barındırır. Özellikle romantik tragedyaya benzer tasarlanır. Oyunun gelişimini sağlayan bir başkişi, peşine diğer karakterleri de takarak senaryonun ilerlemesini sağlar. Kahraman, insanüstü bir varlık gibi görünen, abartılan ve her yönden ideal olarak gösterilen bir karakterdir. Öyle ki üzüntülü halleri bile gösterişlidir. Oyun içerisinde kendisi acı çeker ancak seyircinin bu acıdan etkilenip üzülmesine engel olur. Düştüğü komik durumları kendisi ile dalga geçilmeden atlatmayı başarır. Dolayısıyla gerçekdışı, romantik bir kahraman gibi görünür. Bu özellikler ile seyirciyi hem güldürür hem de romantik yönüyle etkiler (Nutku, 2001, s. 68).

16. ve 17. yüzyıllarda İspanyada ortaya çıkan romantik komedi, sırasıyla Fransa, Almanya, İngiltere ve son olarak Amerika'da da uygulanmaya başlayan komedi türüdür. Bu tür Nutku'ya göre şövalyelik ve serüven komedisidir. Masalların fantastik ögelerini barındıran romantik komedide kılık değiştirmeler, aşklar ve dövüş sahneleri komedinin ortaya çıkarılmasında kullanılır. Gerçekleşmesi oldukça zor olan olaylar gerçekçi bir biçimde yansıtılır ve seyirci olayların yaşandığına inandırılır. Masallardaki gibi doğaüstü olaylar sergilenmez ancak gerçekleşen olayların gerçekleşme olasılıkları da oldukça düşüktür. Bu türün ustası Shakespeare olarak gösterilir.

Nutku, töre ve karakter komedyasını her yönden en yetkin ve tamamlanmış komedi türü olarak nitelendirir ve üç yolla ortaya çıkarıldığını belirtir. Bu üç yolu aşağıdaki gibi tanımlar.

> *a) Görünüşte gerçeği verir, ama bu seçilmiş bir gerçekliktir. Başka deyişle, gülmece ince bir biçimde dış gerçeği fark ettirmeden yeniler ve değiştirir. Komedya sahne üzerinde çağdaş bir olayı sergilerken, gülmece yoluyla olanı değil de olması gerekeni aşılar. b) Gülmecenin kullanılışında ikinci yol, yazarın topluma bakış açısındaki toplumla ilişkisi ve toplum içinde yazarın gözlemlediği kişilerin gülmecesi için ona verdiği özellikleri belli bir tavır esprisi ile vermesidir. c) Komik öge, durumlardan değil, kişilerin özelliklerinden üretilir. Kişiler arasındaki ilişki, o toplumun töreleri ele alınarak gösterilir.* (Nutku, 2001, s. 69)

Töre komedyası, insanın dış görünüşüyle ya da jest, mimik ve hareketleriyle üretilen komediye karşın, komedi oluştururken insanın yaşamıyla ilgilenir ve yaşama karşı psikolojik bir bakışla yaklaşarak kişisel yorumları kullanır. Amaç, birey üzerinden toplumu eleştirmektir. Dolayısıyla kişisel yaşamı yansıtarak ortaya çıkarılan komedi, toplumu hicvederek hem komedi üretir hem ders verme amacını taşır (Nutku, 2001, s. 69).

İçli komedya, töre ve karakter komedyasının zıttı gibi düşünülebilir. Töre ve karakter komedisi ince hesaplanan ve üst düzey bir komedi türü iken içli komedya, kalın çizgilere sahip ve çocuksu bir komedyadır. Diğer bir ismi ile sentimental komedya, genellikle bir kadın ve erkeğin birbirini sevdiği ve kavuşmaya çalıştığı hikâye üzerine kurulur. Ancak türlü zorluklar sebebiyle kavuşamazlar. Onların kavuşmaya çalışması hem öyküyü sürdürür hem de komediyi açığa çıkarır. Oyunun ya da filmin sonunda kadın ve erkek

kavuşur ancak içli komedyanın en büyük özelliği, öykü süresince seyirciyi güldürürken aynı zamanda duygusallaştırmasıdır. Seyirciye sürekli iç gıcıklayıcı duyguları yaşatır. Oyun genelde mutlu sonla biter.

Dolantı komedyasının diğer ismi de entrika komedyasıdır. Karakterlerin birbirlerinin arkasından çevirdiği çeşitli olayların karmaşıklaşması ile komedi ortaya çıkarılır. Ortaya çıkan durumlar, birbirlerine ustaca bağlanır ve birbirinden etkilenir. Bu güldürü türünde karakterler değil onların çevirdiği dolaplar ön plandadır ve öykünün sürekliliğini bu entrikalar sağlar. Ahlaki açıdan kaygısı olmayan dolantı komedyasında amaç sadece seyirciyi eğlendirmektir.

Hafif komedya, karmaşanın olmadığı, düzenli ve dingin ilerleyen öykülerin anlatıldığı komedi türüdür. Anlatılan komedi türleri arasında en basit olarak nitelendirilen komedi türü, hafif komedyadır. İnsanların günlük ve olağan yaşantısının paylaşıldığı basit konular üzerinden komedi oluşturulur. Seyirciye hafif bir tebessüm ya da altı boş olan bir kahkaha vaat eder. Her zaman mutlu sonla biten bu komedi türünün tek amacı seyircinin hoş vakit geçirmesini sağlamaktır (Nutku, 2001, s. 71).

2.4. Türk Sinemasında Komedinin Gelişimi

Türk sinemasında komedinin ve güldürünün temeli, esasında geleneksel Türk tiyatrosuna dayanır. 1960'lı yıllara kadar çekilen komedi filmlerinin güldürü unsurlarını, Hacivat-Karagöz, orta oyunu ve meddah gibi seyirlik oyunlara benzer eksende oluşturur. Ayrıca masal kahramanı olan Nasreddin Hoca ve Keloğlan tiplemelerinden de sıklıkla yararlanılır. Bu dönemlerde çekilen filmlerde çoğunlukla, derinliği olan karakterler yerine iyi-kötü ve saf-kurnaz gibi karşıtlıklara dayanan tek boyutlu tiplemeler bulunur (Evren, 2014, s. 299). Güldürü filmleri, her dönemde ilgi çeken ve geniş bir seyirci kitlesine sahip olan bir tür olur (Onaran, 1994, s. 183). Bu kapsamda Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren güldürü filmleri çekilmeye başlanır. İlk dönemlerde çekilen komedi filmleri; edebiyat, operet ve tiyatro uyarlamalarından oluşan kaba güldürülerdir (Kuruoğlu & Boz , 2016, s. 247). Güldürü amacı taşıyan ilk filmler, aynı zamanda Türk sinemasının ilk konulu filmleridir. Bu anlamda Türk sinemasında güldürü amacı barındıran ilk konulu film denemesini Sigmund Weinberg'in yaptığı söylenebilir (Evren, 2014, s. 299). Türkiye'de ilk film gösterimlerini gerçekleştiren Weinberg'in ilk öykülü

film denemesi, Moliere'in *"Zor Nikah"* eserinden uyarlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* dır (Özön, 1995, s. 19). 1916 yılında Weinberg'in çekimlerini tamamlayamadığı bu film, daha sonra 1918 yılında Fuat Uzkınay tarafından bitirilir. Bu sırada 1917 yılında Sedat Simavi tarafından *Pençe* (1917)filminin çekilmesi sonucunda, ilk konulu film olarak sinema tarihine bu film geçer (Özgüç, 1993, s. 15). Yine 1916 yılında Weinberg, ikinci film denemesini yapmak ister ve *Leblebici Horhor* adlı opereti sinemaya uyarlar. Fakat filmde oynayan oyunculardan birisinin ölümünden sonra filmin çekimleri bitirilemez (Evren, 2014, s. 300). 1919 yılında, iki güldürü filmi denemesi daha gerçekleştirilir (Kırel, Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi , 1999, s. 137). İsmet Fahri Gülünç'ün 1919 yılında yönetmenliğini yaptığı *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* (1919) isimli film, bazı kaynaklarda (Özgüç, 1990, s. 24; Özön, 2010, s. 68) ilk komedi denemesi olarak değerlendirilir. Bahsi geçen film, tuluat *(doğaçlama)* oyuncusu olan Gülünç'ün yer aldığı bir oyundan sinemaya uyarlamadır (Kırel, Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi , 1999, s. 137). Çeşitli sebeplerle tamamlanamayan bu film hakkında çok fazla bir bilgi yoktur (Evren, 2014, s. 300). Aynı yıl çekilen bir diğer film ise yine Gülünç'ün kendi yönettiği ve oynadığı *Fahri Bey Makarna Tenceresinde* (1919) adlı filmdir. Türk sinemasının ilk yıllarıyla ilgili literatürde araştırma yapıldığında, ilk güldürü filmi konusunda bir uzlaşma olmadığı görülür. Evren (2014, s. 300), *Fahri Bey Makarna Tenceresinde* adlı filmi ilk güldürü filmi şeklinde değerlendirirken, bazı kaynaklara göre (Özgüç, 1990, s. 24-25; Esen, 2010, s. 16) ise, Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından çekilen *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filmi ilk güldürü filmi olarak kabul edilir. Karagözoğlu'nun yönettiği film, *"Hisse-i Şayia"* adıyla sahnelenen bir komedi oyununda yer alan Bican Efendi tiplemesinin, tiyatro seyircisi tarafından beğenilmesi sonucunda Malül Gaziler Cemiyeti tarafından sinemaya uyarlanır (Özön, 2010, s. 68-69). Scognamillo'nun (1987, s. 31-32) aktarımına göre 22 dakika süren filmde görüntü yönetmeni olan Fuat Uzkınay, sinematik kompozisyonlar kurar ve yakın çekimler kullanır. Karagözoğlu, Bican Efendi tiplemesini, o dönemlerde meşhur olan Charlie Chaplin'in kısa komedilerindeki Şarlo tiplemesinden esinlenerek kurgular. Sinema seyircisinin de beğenisini kazanan filmin, devam filmleri yapılır. Bu bağlamda, *Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası* (1921) ve *Bican Efendinin Rüyası* (1921) filmleri ilk güldürü filmleri olmasının yanı sıra aynı zamanda ilk film serisi olarak sinema

tarihine geçer (Evren, 2014, s. 61-62; Esen, 2010, s. 16). Bu dönem güldürü filmleri özelinde değerlendirildiğinde, Charlie Chaplin gülütleri başta olmak üzere Batı sinemasının güldürülerinin etkisi olduğu görülür. Ayrıca filmlerde, kameranın hareketli kullanılması, filmlerin sinemasal özellik ve güldürü ögeleri barındırması seyircinin ilgisini çeker (Uluyağcı, 1996, s. 90).

Türk sinemasının erken döneminden sonra *"Tiyatrocular Dönemi"* (1922-1939) gelir. Bu dönemde etkin bir şekilde sinemayla uğraşan tek kişi, Muhsin Ertuğrul olduğu için *"Muhsin Ertuğrul Dönemi"* olarak da değerlendirilir. Tiyatro kökenli olan Ertuğrul, filmlerinde tiyatro oyunlarından uyarlamalar yapar, tiyatro dekorlarından yararlanır ve tiyatro oyuncularıyla çalışır (Esen, 2010, s. 22). Dolayısıyla bu dönemde çekilen filmlerde, tiyatro havasının hâkim olduğu söylenebilir. Ertuğrul'un çektiği güldürü filmleri genellikle operet ve vodvillerden oluşur. Fransız ve Alman vodvillerinden alınan öyküler, birtakım ufak değişikliklerle sinemaya aktarılır. Bu kapsamda tiyatro geleneğindeki müzikli güldürüler, sinemaya dahil edilmiş olur (Uluyağcı, 1996, s. 90). Ertuğrul'un yönettiği ilk güldürü filmi, Tekfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan'ın aynı isimli operetinin bir uyarlaması olan *Leblebici Horhor* (1923) adlı filmdir. Filmin konusu kısaca, Leblebicinin kızı Fadime ve Hurşit adında iki karakterin, arasında geçen müzikal bir aşk hikayesidir. Çekimleri sessiz yapılan film seyirciye, gösteri sırasında orkestra tarafından çalınan canlı müzikle sunulur (Özgüç, 2012, s. 23). Kemal Film bünyesinde çekilen film, seyirci karşısında başarı sağlayamaması sebebiyle Ertuğrul tarafından, daha sonraki yıllarda İpek Film yapımcılığında *Leblebici Horhor Ağa* (1934) ismiyle bir kez daha çekilir (Kırel, Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi , 1999, s. 144). 1933 yılında Muhsin Ertuğrul, güldürü türünde olmak üzere üç film çeker. Fransız vodvillerinden esinlenilen *Karım Beni Aldatırsa* (1933) filmi, bir deniz dershanesinde geçer. Dershanenin sahibi Karadenizli Salih Kaptan ve eşi Belma'nın diğer film karakterleriyle yaşadıkları olaylar sonrasındaki kıskançlıklar komik bir biçimde sunulur. Film içerisinde oyuncuların kendilerini sunuş eşliğinde tanıtmaları ve filmde kullanılan dekorlar düşünüldüğünde film anlatısında, sinemasal bir etkiden çok tiyatro etkisi öne çıkar (Scognamillo, 1987, s. 53). 1933 yılında çekilen bir diğer film Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Cici Berber* (1933) dir. Film, gazeteci olan Selim'in röportaj yapabilmek için gittiği Cici Berber adında bir dükkânda, dükkân sahibinin

kızından hoşlanması üzerine çırak olarak çalışmaya başlamasını ve bu sürede gelişen olayları konu edinir. Operet türünde olan film müziklerinin sözlerini, Nazım Hikmet yazar. Film gösterildiği dönemde, çekimleri ve müzikleri bakımından seyirciler tarafından beğenilir (Onaran, 2013, s. 168-171). Bu dönem boyunca Ertuğrul'un yönettiği bazı güldürü filmleri ise *Naşit Dolandırıcı* (1933), *Aynaros Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) şeklindedir. Bahsedilen filmler değerlendirildiğinde, bu dönemde ağırlıklı olarak müzikal güldürülerin veya başka bir deyişle operetlerin ve kaba güldürülerin ön plana çıktığı söylenebilir. Bu anlamda geleneksel Türk tiyatrosundan ziyade Batılı anlamda bir tiyatro anlayışından yani vodviller ve operetlerden uyarlanan eserler görülür. Filmlerin genelinde benzer bir minvalde, yanlış anlamalar üzerine kurulu öyküler ve espriler vardır (Evren, 2014, s. 301). Tiyatrocular döneminden sonra gelen geçiş döneminde Muhsin Ertuğrul'un dışında yeni yönetmenler sinemayla ilgilenmeye başlar (Onaran, 1994, s. 35). Fakat bu dönemde, güldürü filmleri geri planda kalır. Az sayıda çekilen güldürü filmleri bir önceki dönemde bahsedilen filmlerin aksine, geleneksel Türk tiyatrosundan etkilenir. Bu anlamda ortaoyunu, Keloğlan veya Nasreddin Hoca gibi, halkın daha önce tanıdığı figürler tercih edilir. Dönem özelinde güldürü bağlamında öne çıkan isim, İsmail Dümbüllü olur. Tuluat (doğaçlama) tiyatrosuyla tanınan Dümbüllü, ortaoyunu geleneğini sinemaya taşır (Evren, 2014, s. 302). 1948 yılında çekilen *Dümbüllü Macera Peşinde* (1948) filmiyle başladığı tür oyunculuğuna, aynı tipleme üzerinden başka filmlerle devam eder. Dümbüllü aynı zamanda, ortaoyunu geleneğinin son temsilcilerindendir (Kırel, Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi , 1999, s. 152). Kısaca bu dönemde güldürü türünde yapıtlara fazla yer verilmediği ve yapılan güldürü filmlerinin geleneksel tiyatrodan beslendiği söylenebilir.

Güldürü filmlerinin içerik ve biçimsel anlamda ciddi bir biçimde ele alınmaya başlandığı dönem, sinemacılar dönemidir. Bu dönemde sinema, tiyatro ekseninden ayrılarak kendi biçemini bulmaya başlar. Yeşilçam'ın temelleri bu dönemde atılır. İki oyuncu üzerinden oluşturulan güldürüler ortaya çıkar. Şadan Kamil'in yönetmenliğini yaptığı *Edi ile Büdü* (1952), Atıf Yılmaz'ın *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* (1952), Semih Evin'in *Zıt Kardeşler*, Çetin Karamanbey'in *Memiş ile İbiş* (1952) gibi eserleri, ikili komedi filmlerine örnek gösterilebilir. Sözü edilen bu ikili komediler daha sonraki dönemlerde Türk sinemasında görülen ve ikili komedileri üst seviyeye taşıyan Metin Akpınar-Zeki

Alasya ve Kemal Sunal-Şener Şen'in bir bakıma temelleri olarak düşünülebilir (Evren, 2014, s. 303). Öte yandan komedi bağlamında 1950'ler ve sonrası değerlendirildiğinde, tiyatro geleneğinden sinemaya aktarılan tip komedisinin İsmail Dümbüllü'yle beraber devam ettiği ve bu serinin "dizi güldürü" haline dönüştüğü görülür. Dümbüllü serisinin haricinde *Edi ile Büdü* ve *Memiş ile İbiş* filmleri de dizi güldürü halinde devam eder. Bu kapsamda dönemde seyirci tarafından sevilen güldürü tiplemelerinin, farklı filmlerle sürdürüldüğü söylenebilir. Bu tiplemelerin dışında değinilmesi gereken diğer güldürü serileri ise *Turist Ömer*, *Adanalı Tayfur* ve *Cilalı İbo*'dur. 1959-1987 yılları arasında Feridun Karakaya tarafından canlandırılan *Cilalı İbo*, ilk kez *Berduş* (1956) filminde bir ayakkabı boyacısı rolüyle seyircinin karşına çıkar. Bu filmde sevilen Cilalı İbo karakterinin üzerinden ilerleyen film serisi ise, 1959 yılında *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (1959) filmiyle başlar. Bu süreçte farklı yönetmenler ve yapımevleri tarafından toplamda 14 film yapılır (Kırel, Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi , 1999, s. 158-160). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Sadri Alışık'ın Turist Ömer ve Öztürk Serengil'in Adanalı Tayfur tiplemeleri öne çıkar. Halk tipi güldürü yapan bu filmler, doğrudan toplumsal anlamda bir eleştiri barındırmamasına rağmen güldürü malzemesini sınıfsal çatışmalardan oluşturur (Uluyağcı, 1996, s. 150). Bahsedilen iki tipleme de toplumda yeri ve sınıfı belli olmayan imajlardır. Kelimeleri farklı telaffuz etmesiyle seyircinin aklında kalan Adanalı Tayfur, *Temem Bilâkis* (1963), *Abidik, Gubidik* (1964) ve *Helal, Adanalı Celal* (1965) gibi filmlerle devam eder (Onaran, 1994, s. 184). Serengil'in filmlerde kullandığı, *"yeşşeeeee"*, *"kelaj"* ve *"mangıraj"* gibi kendisine özgü olan argo lügatlar seyircinin ilgisini çeker. Bu bağlamda Özgüç'ün (1993, s. 36) belirtiğine göre dönemin güldürü yıldızı olur. Dönemin diğer bir güldürü tiplemesi olan Turist Ömer karakteri ise film serisine dönüşmeden önce, Hulki Saner'in *Helal Olsun Ali Abi* (1963) filminde yan rol olarak sinemayla buluşur. Daha sonra 1964 yılında, Hulki Saner yönetmenliğinde çekilen *Turist Ömer* (1964) filmiyle seyirci tarafından sevilince 10 yıl süren dizi filme dönüşür. *Turist Ömer Dümenciler Kralı* (1965), *Turist Ömer Almanya'da* (1966) *Turist Ömer Arabistan'da* (1969), *Turist Ömer Yamyamlar Arasında* (1970), *Turist Ömer Boğa Güreşçisi* (1971) ve *Turist Ömer Uzay Yolunda* (1973) gibi filmlerde Turist Ömer'in kendine has hareketleri, selamı ve esprileriyle Turist Ömer, güldürü sinemasında dönemin sevilen figürlerinden olur (Scognamillo, 1988, s. 133-134). Kuralsız yaşayan saf, duygusal bir serseri olan Turist

Ömer, “Ameneeeyyy, Turist Ömer derler benim adıma…” şarkısıyla akılda kalıcı olur. Hulki Saner, bu tiplemeyi amcasını düşünerek oluşturduğunu belirtir. Sadri Alışık ise askerde tanıdığı bir arkadaşından esinlendiğini, arkadaşının tavırlarını ve selamını ekleyerek Turist Ömer karakterini geliştirdiğini söyler. Seri film haline dönüşen bu tiplemeler haricinde dönemde önemli olan diğer güldürü eserleri; *Gol Kralı Cafer* (1962), *Tosun ile Yosun* (1963), *Horoz Nuri* (1965), *Cafer Bey* (1970), *Krallar Kralı Hüdaverdi* (1971) sayılabilir (Evren, 2014, s. 304-306).

Ekran alıntısı 2.3. Sadri alışık’ın turist ömer karakteri



Kaynak: Ekran Alıntısı

1960’lı yılların başlarından itibaren güldürü türünde filmlerin sayısında artış olur ve birçok yönetmen tarafından güldürü türünde yapıtlar verilir. Hulki Saner, Amerikan salon güldürülerine benzeyen filmler ve seyircinin beğenisini kazanmış oyunlardan senaryolaştırdığı filmler yapar. Billy Wilder’in yönetmenliğini yaptığı başrolünde Marilyn Monroe’nun bulunduğu *Bazıları Sıcak Sever* (Some Like it Hot , 1959) filmini Saner, *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) ismiyle Türk sinemasına uyarlar. Filmin başrolünde Türkan Şoray, İzzet Günay ve Sadri Alışık yer alır. *Kart Horoz* (1965), *Cibali Karakolu* (1967) ve *Demirel’e Söylerim* (1967) gibi filmler ise Saner’in oyunlardan uyarladığı güldürü filmleridir (Onaran, 1994, s. 184). 1966 yılında Atıf Yılmaz *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmini yapar. Güldürü türünde önemli bir eser olan film, *Bordighera Güldürü*

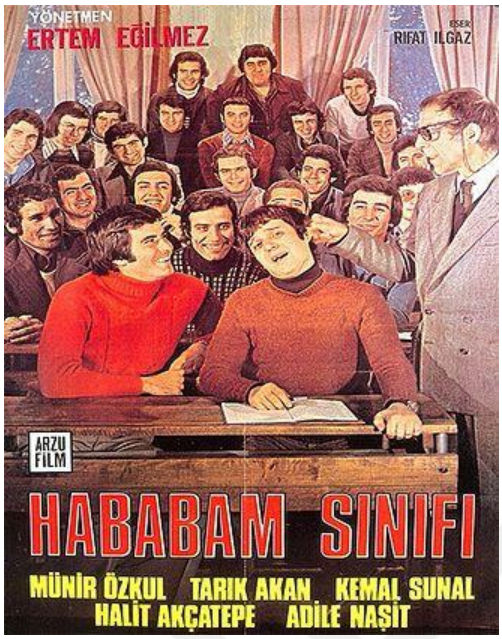
*Filmleri Şenliği'*nde 1967 yılında gümüş ağaç plakası ödülünü alır (Uluyağcı, 1996, s. 92). Başrolünde Sadri Alışık ve Ayla Algan'ın yer aldığı film, toplumsal sorunları aktaran ve trajikomik bir biçimde şekillenen öyküsüyle kendisinden sonra gelen *Muhsin Bey* (1987) gibi filmlere öncülük eder (Uluyağcı, 2015, s. 152). Aynı yıl Halit Refiğ *Karakol'da Ayna Var* (1966) ve *Kız Kolunda Damga Var* (1967) filmleriyle polisiye türünde güldürü yapar. Refiğ 1970'li yıllara gelindiğinde bu sefer Amerikan güldürülerine karşılık olarak, *Kızın Var Mı, Derdin Var* (1973) ve *Yedi Evlât, İki Damat* (1973) filmlerini Türk güldürüsü biçiminde üretir. Atıf Yılmaz, *Dolandırıcılar Şahı* (1960) filmiyle farklı bir güldürü sunar. Daha sonra Atıf Yılmaz *Allah Cezanı Versin Osman Bey* (1961) isimli güldürüsüyle Osman Seden'e atıfta bulunur. Bu film üzerine Seden, Mehmet Dinler'in yönetmenliğini yaptığı *Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey* (1962) filmiyle Atıf Yılmaz'a karşılık verir (Onaran, 1994, s. 184).

1968 yılında televizyonun deneme yayınlarına başlaması ve devamında 70'lerde giderek evlerde televizyonların sayısının artması sinema seyircisinin televizyona yönelmesine sebep olur. Dolayısıyla, sinema salonları esas seyircisi olan aileleri, kadınları ve çocukları kaybeder. Bunun sonucunda, film yapımcıları seyirci kitlesini değiştirir ve kırsal alanlardan kente göçen erkekleri hedef alır. Bu seyirci kitlesini sinemaya yönlendirebilmek adına güldürü filmlerinin içerisine, cinsel ögeler eklemlenmeye başlanır (Esen, 2010, s. 134-135). Bu kapsamda, 1970'li yılların sonuna kadar güldürü filmlerinin çoğunluğu, erotik güldürüye kayar. Konu kaygısı gütmeyen filmlerde, cinsellik ve düzeysiz argolar üzerinden güldürü unsurları oluşturulmaya çalışılır. Niteliksiz olarak değerlendirilebilecek filmler, kültürel anlamda zayıf olan seyirciye yönelik tasarlanır. Sanatsal kaygıdan ziyade ticari amaçlarla üretilir (Kuruoğlu & Boz , 2016, s. 250). Filmlerin çoğunluğunun bu türe yönelmesi birçok yapımcıyı, oyuncuyu ve yönetmeni sinemadan uzaklaştırır. Bu durum yeni oyuncuların ortaya çıkmasına neden olur ve daha önce tanınmayan kadın oyuncular filmlerin kadrosuna dahil olur. Aydemir Akbaş, Bülent Kayabaş, Ali Poyrazoğlu gibi isimler bu filmlerde öne çıkan erkek oyunculardır. Türk sinemasında bu türün ilk örneği Oksal Pekmezoğlu'nun, Lando Buzzanca'nın oynadığı *Erkek Dediğin* filminden yola çıkarak yaptığı *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974) filmidir. Bahsedilen bu güldürüler, 1974 yılından 1979 yılına kadar devam eder. Bu dönem aralığında çekilen 195 filmin 131 tanesi erotik güldürü türünde veya

erotik filmler olur. Bu sebeple Evren'in aktarımına göre, sinemada bu dönem *"Karanlık Yıllar"* veya *"Yitik Yıllar"* biçiminde de değerlendirilir (Evren, 2014, s. 307).

Diğer yandan Ertem Eğilmez, bu dönemde yaygın olan güldürülere karşılık; dostlukları, sevgiyi ve gündelik yaşam sorunlarını birleştirdiği aile güldürüleriyle popülerlik kazanır ve kendi güldürü sinemasını oluşturur (Hıdıroğlu, 2011, s. 26). Hem yapımcı olan hem de yönetmenlik yapan Eğilmez, 1964 yılında Arzu Filmi kurar. Çektiği filmlerle güldürüye farklı bir bakış kazandıran Eğilmez, Türk sinemasında bir ekol olarak yer alır. Daha öncesinde yapılan bir tipin etrafında şekillenen komediler yerine Eğilmez bu güldürülerden farklı olarak anlatısını, tek bir karaktere odaklamaz. Bunun yerine birçok güldürü oyuncusunun rol aldığı, toplumsal olaylarla güldürü unsurlarının oluşturulduğu ve zaman zaman da dram barındıran filmler yapar. Film anlatısında yer alan karakterler, gündelik yaşamda karşılaşılması mümkün olabilecek doğallığa sahiptir. Bu kapsamda gündelik birtakım sorunların içerisine eklediği güldürü ögeleriyle, seyircinin aslında normal yaşamda yabancısı olmadığı bir dünya oluşturur. Arzu Film bünyesinde çekilen bu filmler aynı zamanda, Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen gibi yeni güldürü oyuncularını sinemaya kazandırır (Evren, 2014, s. 307). Eğilmez, bu oyuncuların yanı sıra, Tarık Akan, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, İlyas Salman, Zeki Alasya gibi güldürü oyuncularıyla beraber çalışır. Eğilmez'in filmlerindeki karakterler, çoğunlukla çevresi tarafından sevilen ve iyi insanlardır. *Sev Kardeşim* (1972), *Yalancı Yârim* (1973), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Mavi Boncuk* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Süt Kardeşler* (1976), *Banker Bilo* (1980), *Şaban Oğlu Şaban* (1977) filmleri Eğilmez'in bahsedilen tarzdaki filmlerine örnek olarak sayılabilir (Onaran, 1994, s. 186). Ertem Eğilmez'in dizi film haline gelen en ünlü güldürüsü *Hababam Sınıfı*'dır. Rıfat Ilgaz'ın romanından sinemaya uyarlanan serinin birinci filmi *Hababam Sınıfı* (1975) dır. Bu filmin, seyirciler tarafından sevilmesinin ardından *Hababam Sınıfı Sınfta Kaldı* (1976), *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1977), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1978) ve son olarak *Hababam Sınıfı Güle Güle* (1981) filmleri çekilir (Scognamillo, 1988, s. 127).

Ekran alıntısı 2.4. Hababam sınıfı film afişi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Hababam Sınıfı'nda İnek Şaban rolünü canlandıran Kemal Sunal, seyircilerin ilgisini çeker ve bunun üzerine Kemal Sunal'ın başrolde olduğu Şaban filmleri çekilmeye başlanır. Bahsedilen dizi filmlerin ilki, "*Şabanoğlu Şaban"* (1977)'dır (Sunal, 1998, s. 51). Bu filmlerin genelinde, Kemal Sunal'ın farklı konumlardaki karakterleri canlandırmasına karşın benzer şekilde ilerleyen anlatı yapısına ve Şaban karakteri etrafında dönen bir olay örgüsüne rastlanır. Bu filmlerde tiplemeye özgü mimikler ve davranış biçimleri güldürü unsurunu oluşturur (Kırmızı, 1989, s. 19-20). Ayrıca, el şakaları ve argolarla oluşturulan kaba güldürünün varlığı görülür. Bu dönemde gündelik yaşamın sorunlarından uzaklaşmak isteyen seyirci Şaban filmlerine yönelir. Şaban filmlerinin, zamanla içinde bulunduğu toplumun sorunlarından etkilenmesi ve toplumun rahatsızlık duyduğu konuları sinemaya yansıtması seyircinin ilgisini artırır. Bu bağlamda seyirci Şaban karakteriyle özdeşleşir ve yakınlık kurar (Sunal, 1998, s. 4). Evren'e göre ise, Şaban karakterinin seyirciler tarafından sevilmesinin ve filmlerinin aynı seyir zevkiyle çok kez izlenebilmesinin sebebi, kendisine özgü oyunculuğunun dışında geleneksel ve çağdaş olanı birleştirmesinden kaynaklanır.

Kemal Sunal, biraz ortaoyunun Kavuklusu, gölge oyunun Karagöz'ü, biraz da tuluat tiyatrosunun İbiş'i ile halk masallarının kahramanı Keloğlan'dır. Hepsinden bir şeyler

taşır. Hem onlardır hem de kendisi. Hem geleneğin güldürü ögelerini ve tiplerini yansıtır hem de çağdaş olanı ile örtüşür. Kısacası Kemal Sunal, masallardan ve de geleneklerden damıtılmış, saf, temiz, aptalımsı ve de beceriksiz görünümü altında doğruluktan ve iyilikten sapmayan, onun için de hep mutlu olan bir masal kahramanının ötesinde, bizlere; sorunları yokluk ve yoksulluğu, dürüstlükle iyiliği ve de umudu, gülümseterek anımsatan, bir sinema kahramanından daha çok, halkın ortak paydalarıyla örtüşen bir sağduyudur. Kitleler tarafından sevilip sayılması, filmlerinin defalarca izlenmesine karşılık, aynı keyfi vermesi de bu yüzdendir. (Evren, 2014, s. 309)

Bu kapsamda, dönemde yıldızlaşan oyuncular arasında Kemal Sunal'ın, seyirciler tarafından en sevilen ve kasa geliri yüksek olan güldürü oyuncularından birisi olduğu söylenebilir. Kemal Sunal'ın yanı sıra Türk güldürü sinemasına Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya-Metin Akpınar gibi oyuncuların da yarattıkları tiplemelerle önemli katkı sağladığı ifade edilebilir. Diğer taraftan Müjdat Gezen ve Perran Kutman'ın güldürü filmleri ve Şarlo'yu yansıtan Nejat Uygur'un *Cafer Bey*'i de dönemin öne çıkan tiplemeleridir (Onaran, 1994, s. 187-188).

1970'lerin sonlarından itibaren güldürü filmlerinde içeriksel bağlamda değişiklikler oluşmaya başlar. Bu kapsamda, dönemin sorunlarını yansıtan ve bu sorunlara eleştirel bakış açısı geliştiren filmlerin sayısında artış görülür. Örneğin, *"Kibar Feyzo"* (1978) filmi, ülkenin doğusunda bulunan eşkıya sorununu sinemaya taşır. Bu dönemde üretilen toplumsal eleştiri amacı barındıran diğer filmlere *"Kapıcılar Kralı"* (1976), *"Zübük"* (1980), *"Devlet Kuşu"* (1980)ve *"Talihli Amele"* (1980) gibi filmler örnek gösterilebilir (Onaran, 1994, s. 188). Ertem Eğilmez'in *"Erkek Güzeli Sefil Bilo"* (1979), *"Banker Bilo"* (1980) ve *"Namuslu"* (1985) filmleri toplumsal sorunları eleştiren filmlerindendir. Eğilmez'in son filmi olan "Arabesk" ise melodramlara karşı eleştirel bir bakış sunar (Kırel, 1999, s. 174). Ayrıca 1980 sonrasına bakıldığında, Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı *Gırgıriye* serisinde oluşturulan tiplemelerin ve minibüs komedisi sunan Şener Şen ve İlyas Salman'ın başrollerinde yer aldığı *"Çiçek Abbas"* filminin popüler olduğu söylenebilir. Bu döneme kadar olan Türk güldürü sinemasının geleneksel seyirlik oyunlarının etkisinde kaldığını söylemek mümkündür. Bu anlamda güldürü sinemasında da diğer Türk seyirlik oyunlarında olduğu gibi bir tip yaratma hakimdir. Yaratılan tipler

ekseninde oluşturulan güldürü, çoğunlukla harekete dayalı olmaktan ziyade diyaloglar üzerine kuruludur (Uluyağcı, 1996, s. 92-94).

1990'lı yıllara gelindiğinde, ilk yıllarında Türk sinemasının gerilediği ve üretken olmadığı ifade edilebilir. Sinema salonlarının sayısının az olması, Hollywood filmlerinin ilgi görmesi ve televizyon gibi etmenler sinemanın duraksamasına neden olur (Arslan, 2013, s. 96). Bunun yanı sıra sinema dilinin, 1970 ve 1980'de görülen toplumsal eleştirilerden uzaklaştığı görülür. Dolayısıyla filmlerin, toplumsal konulardan daha bireysel konulara geçiş yaptığı söylenebilir. Bu dönemde çekilen filmlerin çoğunda güldürü ögelerine yer verilir. İstisnalar dışında güldürü, cinsiyetçi bir üslup içeren basit konularla sağlanır (Kuruoğlu & Boz , 2016, s. 255). 90'ların son yıllarında komedi sineması yeniden hareket kazanır. *"Her Şey Çok Güzel Olacak"* (1998) filmiyle Cem Yılmaz ilk defa seyirciyle buluşur. Dönem özelinde bahsedilmesi gereken diğer komedi filmleri ise, Yavuz Turgul'un bir yönetmenin öyküsünü komediyle harmanlayarak anlattığı *"Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"* (1990), Şerif Gören'in Amerikan filmlerinin parodisini sunduğu *"Amerikalı"* ve kadın ile erkeğin rol değiştirmesi üzerine kurulu olan *"Tersine Dünya"* (1993) filmleridir (Husrevoğlu, 2019, s. 36).

2000'li yıllarda sinemada komedinin odağı, seyirciyi düşündürme noktasından gişe hasılatı noktasına kayar. Özünde seyirciyi eğlendirirken düşündürmeyi ve seyircinin kıssadan hisse çıkarmasını sağlamayı hedefleyen komedi, bu dönemin başlarında sadece eğlendirmeyi ve bu eğlenceyi paraya dönüştürmeyi ödev edinir (Uluyağcı, 2015, s. 156). Kuruoğlu ve Boz (2016, s. 258), yeni dönem komedilerinin bu ödevi benimsemesini, 12 Eylül döneminde yaşananlara bağlar. Komedinin politikleşmesinin getireceği sonuç, yazarlar ve dolayısıyla film karakterleri üzerinde bir baskıya sebep olur. Bu durum yeni komedi filmlerinin, sadece eğlendirme odaklı olarak ortaya çıkmasını beraberinde getirir. Bu dönemde ortaya çıkan film karakterleri, sinemada komedinin ilk örneklerinden günümüze kadar gelen tip ve karakterlerin farklı birer sürümü niteliğindedir. Başına türlü olaylar gelen cingöz kahraman, olayların içinden bir şekilde sıyrılmayı başarır. Kendisini kurtarma çabası ile ilerlettiği öyküde yaşanan olaylar, komedi türlerinin çoğu özelliğinin açığa çıkmasını ve öykünün komedi düzleminde ilerlemesini sağlar. 90'larda oldukça popüler hale gelen ve neredeyse her evde bulunan televizyon, sinemanın önüne geçer. Ancak 2000'lerde sinema sektörünü canlandıran karakterler de televizyon da ün

kazanmayı başaran karakterlerdir. Sevinç (2014, s. 111), televizyon ve sinemanın başlarda düşman olduklarını ancak zamanla birbirlerini destekleyen iki dosta dönüştüklerini belirtir. Televizyonun gelmesi ile popülerliğini yitiren sinema, yine televizyon kanallarında yayınlanan eski filmlerin popülaritesini arttırır. Ayrıca yayına yeni girecek olan filmlerin reklamlarının da televizyonda yayınlanması, sinemaya olan ilgiyi arttırır. Bu noktada *"Bir Demet Tiyatro"* programı ile televizyonda tanınan Yılmaz Erdoğan'ın yaptığı *"Vizontele"* (2001), stand-up şovları ile tanınan Cem Yılmaz'ın oynadığı "*G.o.r.a"* (2004), yine stand-up şovları ile tanınan Ata Demirer'in yaptığı "*Eyvah Eyvah"* (2009) film serisi, *Dikkat Şahan Çıkabilir* programı ile ün kazanan Şahan Gökbakar'ın oynadığı "*Recep İvedik"* (2008) gibi filmler 2000'li yılların gişe rekortmeni filmleridir (Sevinç, 2014, s. 112). Bu filmlerin başarı elde etmesi, eski dönem filmlerinin seyirci tarafından sevilmiş olan karakterlerini referans alarak yeni döneme uyarlamasıdır demek yanlış olmaz. Filmlerde Türk insanının karakter yapısı iyi çözümlenmiş ve sinema perdesine iyi yansıtılmıştır. Dolayısıyla kendisinden ya da etrafındaki insanlardan bir parça gören seyircinin, filmleri benimsemesi kolay olmuştur. Cem Yılmaz'ın bir röportajında söylediği şu sözler bu dönem filmlerinin referans noktasını belirtir niteliktedir. *"Beğenmediğim bir insan tipi var bizim memlekette; her şeyi bilen, pek fazla şaşırmayan, kolay ayak uyduran… Öyle bir adamı uzaylılar kaçırsın istedim. Türkler uzaylı olsa nasıl olur esprileri yok. Bir adam var, çok meslekli, bütün Türkler gibi. Halıcı, turist rehberi, aynı zamanda sahte UFO fotoğrafları çekiyor…"* (akt. Pişkin, 2008, s. 87-88). G.o.r.a, Türkiye'de denenen ilk bilim kurgu filmi olmasa da yeni teknolojiler kullanılarak yüksek bütçe ayrılan ilk bilim kurgu komedi filmidir denebilir. Referans aldığı *"Turist Ömer Uzay Yolunda"* filminde Turist Ömer karakteri nasıl gittiği her yerde kendisi gibi davranıyorsa G.o.r.a'da da Arif Işık gittiği hiçbir yeri yadırgamaz. Hollywood filmlerinden izlekler barındıran filmde birçok film ile filmerarası iletişimler kurularak parodi uygulanır. Bu açıdan bakıldığında film Hollywood filmleri ile dalga geçen ilk film olarak değerlendirilebilir (Pişkin, 2008, s. 87).

Şahan Gökbakar'ın senaristliğini ve oyunculuğunu üstlendiği *"Recep İvedik"* film serisi, insanların maganda olarak nitelendirebileceği bir karakterin üzerine kuruludur. Kaba saba hareketleri olan, çevresini rahatsız eden, sürekli argo ve küfürlü konuşmaları olan, saygısız bir tipleme olan İvedik karakteri, Türk insanı tarafından çok sevilir. Ona gösterilen bu ilgi ilk filmin 4 milyon 300 bin kişi tarafından izlenmesini sağlar.

Dolayısıyla büyük gişe başarısı elde eden *Recep İvedik,* bu hasılatı sürekli hale getirebilmek için yedi filmlik bir seriye dönüşür. Günümüzde Türkiye'de en çok izlenen filmler listesinde, serinin bütün filmleri bulunur (Sevinç, 2014, s. 112). G.o.r.a'daki ince hesaplanmış mizah anlayışına kıyasla kaba güldürü olarak adlandırılabilecek olan Recep İvedik'in de benimsenmesi, arz talep durumunu ortaya çıkarır ve bu dönemde üretilen filmlerin tamamen popüler olana yönelik olmasına sebep olur. Dolasıyla 2010'lara kadar birbirine benzer ya da kopya olarak nitelendirilebilecek karakter ve öykülere sahip filmler, döneme hakimiyet sağlar.

Bu dönemde üretilen filmlerin bazıları şu şekildedir: *"Vizontele"* (2001), *"Pardon"* (2005), *"Hokkabaz"* (2006), *"Osmanlı Cumhuriyeti"* (2008), *"Maskeli Beşler"* (2005), *"Hababam Sınıfı Merhaba"* (Tibet, Hababam Sınıfı Merhaba, 2004), *"Eyvah Eyvah"* (2009) film serisi, *"Recep İvedik"* (2008) film serisi, "*G.o.r.a"* (2004), *"A.r.o.g"* (2008), *"Kutsal Damacana"* film serisi (2007), *"Kolpaçino"* film serisi (İnanç ve diğerleri, 2009), *"Çakallarla Dans"* film serisi (Şeker, 2010).

Dönemde çekilen filmler incelendiğinde komedi türünün aksiyon, korku, bilim kurgu gibi türlerle etkileşim haline girdiği ve melez komedi türlerinin ortaya çıktığı görülür. Yine de bu dönemde üretilen filmlerin çoğunun birbirinin kopyası ve gişe hedefli filmler olduğu aşikardır.

2010 sonrasında hızla gelişen teknoloji ve internet ortamının yaygınlaşması durumu, izleyicilerin seyir pratiklerinde değişimi de beraberinde getirir. Ana akım medya kanallarına bağımlılığın ortadan kalkması ve seyircilerin şahsi izleme pratikleri edinmeye başlaması yeni dönem filmlerinde ya da dizilerinde çeşitliliğin artmasını sağlar. Dijital platformların yaygınlaşması, seyircilerin istediği içeriği istediği zaman diliminde izleyebilir hale gelmesi (Medin & Kaymak , 2022, s. 58), yapımcı ve yönetmenlerin gişe korkusunu aşarak kopya filmler üretmesinin önüne geçer. Dolayısıyla dijital platformlar ile hayatımıza giren yeni filmler anlatı yapılarında, olay örgülerinde, karakter ve mizansen tasarımlarında farklı yollar keşfetmeyi denemekten geri durmazlar. Dijital platformlar ile ortaya çıkan farklı kültürlere olan ilgi, sinema filmlerinde de farklı yapıları deneyen yönetmen ve yapımcıları ortaya çıkarır. Bu dönemde ortaya çıkan *"Limonata"* (2015), *"Ölümlü Dünya"* (Atay, Ölümlü dünya, 2018) , *"Cinayet Süsü"* (2019) gibi filmler, *"Gibi"* (2021) , *"Ayak İşleri"* (Özyurtlu, 2021), *"Prens"* (İşbilen, 2023) gibi

dijital platformlarda yayınlanan ve farklı anlatı yapılarına, farklı izleme pratiklerine sahip komedi dizileri de ortaya çıkar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POSTMODERN ANLATI KAVRAMLARI BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM VE DİZİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Araştırmanın Amacı

İnsanoğlu var olduğundan beri deneyimlerini aktarabilen bir varlıktır. Aktarım aracı olarak anlatıları kullanır ve mağara resimlerinden başlayarak günümüzde sinemada dahil olmak üzere birçok sanatı anlatı aracı olarak değerlendirir. Sinemada anlatı tarzları, insanların aktarmaya çalıştığı mesajların çeşitliliğine göre gelişim gösterir. Dolayısıyla sinemada farklı anlatı yapıları gelişir. Modern dönemin tek tip haline getirmeye çalıştığı insan modeline ve modernitenin getirdiği tümelleyici yapılara bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilen postmodernizm, sinemada bir anlatı yapısı olarak ortaya çıkar. Günümüzde özellikle absürt komedi dizi ve filmlerinde boy gösteren postmodern anlatı yapısının, insanoğlunun yeni çağdaki mentâl bunalımının bir göstereni olduğu varsayılır. Çalışmanın amacı bu bağlamda netlik kazanır. Postmodern anlatı yapısını kullanan film ve dizilerin, genel geçer, kanonik ya da tümelleyici yapılara karşı bir duruş sergilediği düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle çalışmada, örneklem olarak belirlenen film ve dizilerde kullanılan postmodern anlatı yapısının kanonik yapılara karşı muhalif bir tavır sergileyip sergilemediği sorunsalını araştırmak amaçlanmaktadır. Sorunsal doğrultusunda belirlenen araştırma sorularına aşağıda yer verilmiştir:

1. Birçok sanat dalında algı kırma, değersizleştirme, karşıt görüş sergileme gibi amaçları barındıran postmodernizm kavramı, sinema film ve dizilerine de eklemlenerek toplumsal değerlere ya da kurallara karşı muhalif bir duruş mu sergiler?

2. Yazınsal metinler ile bir anlatı yapısı olarak değerlendirilmeye başlanan postmodern kavramlar sadece ilgi çekerek okuyucu ya da izleyiciye farklı bir

izleme kültürü göstermeyi mi amaçlar yoksa bu kavramların kullanım amacı seyirciye sosyolojik açıdan farklı bir bakış mı kazandırmaktır?

3. Sinemanın doğuşundan beri var olan komedi türünün, alt kültürlerin problemlerini yansıtmak amacıyla ortaya çıktığı bilinir. Postmodern anlatı yapısı ile bu türe eklemlenen özellikler, alt kültür olarak değerlendirilen halkın üst akıllara bir seslenişini mi yoksa doğrudan halkın kendisine bir uyarıyı mı amaçlar?

3.2. Araştırmanın Önemi

Çalışmanın temel aldığı sinemada absürt komedi film ve dizilerine eklemlenen postmodern anlatı yapısı ve bu yapı ile sağlanan politik dil konuları kapsamında literatür taraması yapıldığında birçok çalışmaya rastlanmıştır. Ancak postmodern anlatı üzerine yapılan çalışmalar, postmodernizm kavramının birçok sanat dalında varlığını hissettirmesi sebebiyle çeşitli sosyal ya da fen bilimleri alanında yazılmıştır. Dolayısıyla literatür taraması yapılırken postmodernizmin sinema alanı ile bağdaştırıldığı çalışmalara yer verilmiştir. Buradan hareketle sinemada postmodernizmin araştırıldığı çalışmalar aşağıdaki gibidir.

Yıldızhan'ın yazdığı (2004), *"Moderniteden Postmoderniteye Geçiş ve David Lynch Filmlerinde Postmodern Öğeler"* isimli yüksek lisans tezinde modernite ve modernizm kavramları tartışılmış, ardından ikinci bölümde postmodernizmin gelişimi ve sinemada kullanımına değinilmiş, bu kapsamda David Lynch filmlerinin postmodern kavramlar doğrultusunda çözümlemesi yapılmıştır. Çolak'ın yazdığı (2006), *"Sinema ve Zeitgeist: Çağdaş Toplumsal Kriz ve Postmodern Sinemanın Yükselişi"* isimli doktora tezinde modern döneme kadar ilerleyen süreçten kısaca bahsedilmiş, ardından modern dönem ve postmodern dönemin başlangıcı ve gelişimine yer verilmiştir. Çalışmada postmodern dönemin eleştirel bakış açısına da yer verildikten sonra postmodern anlatı yapısı ile oluşturulan film türlerinden bilim kurgu alt türü seçilmiş ve çözümlenmiştir. Kodak'ın yazdığı (2011), *"Postmodernite Bağlamında Bireyselleşme ve Marka İlişkisi: Sinema Filmlerinde Starbucks Coffee Tüketicilerinin Kimlik Analizi"* isimli yüksek lisans tezinde endüstrileşme süreci anlatılmış ve bu sürece koşut olarak gelişen tüketim olgusu tartışılmıştır. Postmodern dönemde kişilerin bireyselleşmesi sürecinin getirdiği tüketim alışkanlıklarındaki değişim incelendikten sonra bu değişim ile gelişen pazarlama

stratejilerine yer verilmiştir. Çalışmanın ana teması doğrultusunda Starbucks Coffee müşterilerinin kimlik analizi yapılmış ve çözümlenmiştir. Kanık'ın yazdığı (2012), *"Seyirlik Yemek: Moderniteden Postmoderniteye Yemeğin Sinematografisi"* isimli doktora tezinde toplumbilimsel analiz yöntemi ile modern ve postmodern dönem insan yapısı incelenmiş ve bu incelemeden hareketle kişilerin yemek tercihleri ya da statüye dayalı yemek sofraları üzerine araştırma yapılmıştır. Dolayısıyla modernden postmoderne uzanan yemek ve sofra kültürü sinema filmleri ile bağdaştırılarak çözümlenmiştir. Özdemir'in yazdığı (2014), *"Uğur Yücel'in Yazı Tura Filminin Postmodern Anlatı Özellikleri Açısından Çözümlenmesi"* isimli yüksek lisans tezinde, sinemada postmodernizm anlatılmış ve Yazı Tura isimli film, bu özellikler bağlamında çözümlenmiştir. Mutlu'nun yazdığı (2016), *"Quentin Tarantino Sinemasında Postmodern Kavramlar"* yüksek lisans tezinde modernizm ve sinemada modernizm kavramları anlatılmış, ardından postmodernizm ve sinemada kullanımından bahsedilmiştir. Bulgular kısmında Tarantino'nun beş filmi postmodern kavramlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Aklar'ın yazdığı (2016), *"Shakespeare Oyunlarından Uyarlanmış Postmodern filmlerde Dekor ve Kostüm Tasarımı"* isimli yüksek lisans tezinde, sinemada uygulanan dekor ve kostüm tasarımları anlatılmış, ardından postmodern filmlerde kullanılan tasarımlar incelenmiştir. Bu bağlamda Shakespeare oyunlarından uyarlanan sinema filmlerinin dekor ve kostüm tasarımları analiz edilmiştir. Yılmaz Ercan'ın yazdığı (2017), *"Süperkahraman Filmlerinde Modernite ve Postmodernite İlişkisinin İkili Karşıtlıklar Yöntemiyle Çözümlenmesi"* isimli doktora tezinde, modern ve postmodern döneme dair bilgilere yer verilmiş ve ardından sinemada kahraman yapısı anlatılmıştır. Bu yapının popüler sinemadaki kuruluşu ve işlenişi anlatıldıktan sonra örneklem olarak belirlenen filmlerde ikili karşıtlıkların çözümlenmesi yapılmıştır.

Yılmaz'ın yazdığı (2017*). "Postmodern Kimlik Kalıplarının Popüler Türk Sinemasındaki Yansımaları"* isimli yüksek lisans tezinde, kimlik kavramının farklı disiplinlerdeki anlamları üzerine bilgi verilmiş, ardından postmodern kimlik anlayışına modern kimlik temel alınarak yer verilmiştir. Buradan hareketle modern dönemden postmodern döneme geçişte değişen kimliklere yer verilmiş ve bu değişim Türk Sineması özelinde çözümlenmiştir. Terzi'nin yazdığı (2017), *"Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye'de Korku Sineması"* isimli yüksek lisans tezinde sanatta postmodernizm özelinde sinemada

postmodernizm incelenmiş ve sinemada korku türü filmleri postmodern bağlamda çözümlenmiştir. Çıtak'ın yazdığı (2018), *"Postmodernizm ve Kimlik Perspektifinde Distopik Televizyon Dizileri: Black Mirror Örneği"* isimli yüksek lisans tezinde, televizyon ve kimlik kavramları postmodernizm özelinde incelenmiş, ardından distopya kavramı sinema ve televizyon ile bağdaştırılarak örneklem çözümlemesi yapılmıştır. Çon'un yazdığı (2019), *"Animasyon Sinemasında Postmodern Anlatı: Shrek ve Ralph Breaks The Internet Örnekleri"* isimli yüksek lisans tezinde postmodernizm kavramı ve sinemada postmodernizm incelendikten sonra animasyon türünde postmodernizm anlatılmıştır. Ardından animasyon sinemasında anlatının postmoderne evrilişi anlatılmış ve örneklem olarak seçilen filmler bu bağlamda çözümlenmiştir. Öztürk'ün yazdığı (2019), *"Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema ve Postmodern Sinema ile Algı Yönetimi"* isimli yüksek lisans tezinde, iletişim kavramı açıklanmış, kavramın kitle iletişim araçları ve bu bağlamda sinema ile olan ilişkisi açıklanmıştır. Algı kavramının sinema filmleri ile yönetimi üzerinde durulmuş ve bu bağlamda sinemada anlatı yapıları anlatıldıktan sonra postmodern anlatı yapısı ile oluşturulan filmlerin algı yönetimi kavramı bağlamında analizi gerçekleştirilmiştir.

Köse'nin yazığı (2019), *"Postmodern Filmlerde Popüler Kültür ve Tüketim Kültürü: Dövüş Kulübü ve Truman Show"* isimli yüksek lisans tezinde popüler ve tüketim kültürü kavramları açıklanmış, sinema ile bağdaştırılarak örneklem olarak seçilen filmler çözümlenmiştir. Aydın'ın yazdığı (2019), *"Postmodern Sinema Bağlamında Onur Ünlü Sineması"* isimli yüksek lisans tezinde, modernizm ve sinemadaki özelliklerinden başlayarak postmodernizm ve sinemadaki özelliklerine gelinmiş, ardından postmodern anlatının sinemadaki özelliklerine değinilmiştir. Onur Ünlü'nün örneklem olarak belirlenen filmleri postmodern anlatı bağlamında çözümlenmiştir. Altay'ın yazdığı (2019), *"Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması"* isimli yüksek lisans tezinde, bir postmodern anlatı kavramı olan metinlerarasılığı anlatmak amacıyla sinemada anlatı türlerine yer verilmiş, sinemada fantastik film türünden bahsedilmiş ardından belirlenen Amerikan ve Türk filmleri arasında metinlerarası alışverişi gösteren çözümlemeye yer verilmiştir. Karahan'ın yazdığı (2019), *"Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması"* isimli yüksek lisans tezinde, şiddet konusu anlatılmış, sinemada modernizmi anlatmak amacıyla modern ve postmodern sinema anlatıları üzerinde durulmuş, sinemada şiddetin işlenişine yer

verilmiş ve Martin Scorsese'ın örneklem olarak belirlenen filmleri şiddet ve postmodern anlatı bağlamında çözümlenmiştir. Yılmaz'ın yazdığı (2019), *"2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası: Postmodern Bir Taşralı İmgesi Olarak Recep İvedik"* isimli yüksek lisans tezinde, taşra kavramı açıklanmış, sinemada kullanımına değinilmiş; ardından sinemada postmodern anlatı konusuna değinilmiş ve Recep İvedik filminin postmodern özellikleri barındıran bir taşralı olarak çözümlemesi yapılmıştır. İnceoğulları'nın yazdığı (2019) *"Richard Linklater Filmlerinde Postmodern Kimliğin Sunumu"* isimli yüksek lisans tezinde, kimlik inşasında modernite ve postmodernitenin etkilerine değinilmiş, sinemada postmodern anlatı anlatılmış ve örneklem olarak belirlenen filmler postmodern kimliğin inşası bağlamında çözümlenmiştir.

Güven'in yazdığı (2021), *"Postmodern Roman ve Filmde Medyalararasılık"* isimli doktora tezinde, roman ve sinema konularına değinilmiş, her iki türde de medyalararasılık kavramı açıklanmış ve bu kavram özelinde belirlenen roman ve filmler arasındaki medyalararası bağlantılar ortaya çıkarılmıştır. Doğan'ın yazdığı (2021), *"Postmodern Dönemde Bilimsel Bilginin Başkalaşımı ve Amerikan Bilim kurgu Sineması"* isimli doktora tezinde, bilimsel bilgi ve postmodernizm kavramlarının açıklamaları ile tarihsel gelişimleri anlatılmış, ardından Amerikan Sineması'nda bilim kurgu türünün gelişimi anlatılmıştır. Bilimsel bilginin postmodern bağlamda gerçekleştirdiği başkalaşım temelinde örneklem olarak seçilen filmlerin çözümlemesi yapılmıştır. Yılmaz'ın yazdığı (2022), *"Metinlerarasılık Bağlamında Guillermo Del Toro Sinemasında Francisco Goya Eserlerinin Etkisi"* isimli yüksek lisans tezinde, metinlerarasılık kavramının tanımı ve işleyişine yer verilmiş, Meksika Sineması ve del Toro'nun sinema özellikleri anlatılmış, Del Toro filmlerinin Francisko Goya'nın eserleri ile yaptığı metinsel alışveriş çözümlenmiştir. Ekmekçi'nin yazdığı (2023), *"Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Kavramı Bağlamında Mr. Nobody Filminin Analizi"* isimli yüksek lisans tezinde, temelde metinlerarasılık kavramından türeyen filmlerarasılık kavramını açıklayabilmek amacıyla sinemada postmodern anlatı özelliklerine yer verilmiş ve belirlenen film, filmlerarasılık bağlamında çözümlenmiştir.

Kurdaş'ın yazdığı (2019*), "Postmodern Şiddet ve Sinema"* isimli makalede, şiddetin tanımı yapılmış ve çeşitli dönem toplumlarında şiddetin kullanım amaçlarına yer verilmiştir. Sinemada şiddetin kullanımı paylaşılmış ve şiddet içerikli filmlerin gişe

değerleri üzerinden bir analiz yapılmıştır. Salman'ın yazdığı (2019), *"Postmodern Sinemada Antikahraman: Quentin Tarantino Filmlerinin Analizi"* isimli makalede, anlatı yapılarında çeşitlilik gösteren kahraman algısının postmodern anlatı yapısı ile gelişen değişimi anlatılmış ve postmodern anlatıda oluşan anti kahramanın özelliklerine yer verilmiştir. Bayraktaroğlu ve Uğur'un yazdığı (2011), *"Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi"* isimli makalede, kültleşmiş bir filmin bir sahnesinin dalga geçmek ya da övmek amacıyla kullanıldığı pastiş ve parodi kavramlarından örnekler paylaşılmıştır. Ulutaş'ın yazdığı (2019*), "Postmodern Etki ve Sinemada Belirsizliğin Varoluşu: Lost Highway ilmi İncelemesi"* isimli makalede belirsizlik kavramının postmodern anlatı ile sinemadaki kullanımı anlatılmış ve örneklem olarak belirlenen film üzerinden çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir. Şahin'in Yazdığı (2022), *"Sinemada Son Dönem Yenileşme Söylemi 'Postmodern Sinema'"* isimli makalede, modern anlatılı filmlerden bahsedilmiş ve yeni dönem sineması olarak adlandırıldığı belirtilen postmodern anlatı yapısını kullanan filmlerden örnekler verilmiştir. Verilen örnekler üzerinden metinlerarasılık kavramı anlatılmıştır. Karadoğan'ın yazdığı (2005), *"Postmodern Sinema mı Film mi"* isimli makalede, postmodern anlatı özelliklerine yer verilmiş ve bu özelliklerin kullanıldığı filmler üzerinden postmodern anlatı ile oluşturulan filmlerin bir kategori oluşturup oluşturmadığı tartışılmıştır. Balcı'nın yazdığı (2020), *"Derinlikten Yüzeyselliğe: Postmodern Film"* isimli makalede, modern ve postmodern sinemanın tarihsel gelişiminden bahsedilmiş, Sıcak Vücutlar, 20. yüzyılım benim gibi filmler parçalılık, çoğulculuk, eklektizm gibi postmodernistler özellikler bağlamında çözümlenmiştir. Uğur ve Yücel'in yazdığı (2022), *"Postmodernizm ve Sinema"* isimli makalede, postmodernizmin sanattaki özellikleri anlatılmış ve bu özelliklerin sinemada kullanımına yer verilmiştir. Uğur'un yazdığı (2020), *"Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat ve Fotoğraf"* isimli makalede, neredeyse bütün sanat dallarında etkin olan postmodernizmin sinemada bütün sanat dallarından etkiler barındırabileceği anlatılmış ve bu bağlamda metinlerarasılık kavramı sinema ile diğer sanat dalları bağdaştırılarak anlatılmıştır. Güven'in yazdığı (2015), *"Postmodern Dönemde Neopagan Düşünce ve Sinema"* isimli makalede, neopaganizm düşüncesi açıklanmış, sinema ile ilişkisi üzerine tartışma yapılmış ve sinemada postmodern özelliklerin neopaganizm bağlamında çözümlemesi yapılmıştır. İspir ve Kaya'nın yazdığı (2011), *"Sinemada Postmodern Arayışlar"* isimli

makalede, postmodernizmin genel hatları anlatılmış ve bu hatlar bağlamında sinema anlatısındaki değişim, dolayısıyla postmodern anlatıya evrilen sinema dili anlatılmıştır. Koçak'ın yazdığı (2012), *"Sinemada Postmodernizm"* isimli makalede, postmodernizmin genel özellikleri, sanatta kullanımı ve sinemada gelişimi üzerine durulmuştur. Sinemada kullanılan postmodernist özellikler, filmler üzerinden örneklendirilerek anlatılmıştır.

Yapılan literatür taraması sonucunda postmodernizm kavramının sinema alanında farklı birçok bağlamda araştırıldığı görülmüştür. Ancak bu çalışmanın temel sorunsalı olan sinemada postmodernizmin politik kullanımı konusuna dair bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla yapılan çalışma, bağlamı doğrultusunda, alanında öncü olabilecek potansiyeli barındırmaktadır. Buradan hareketle çalışmanın sinema ve postmodernizm eksenli çalışmalara katkı sağlayacağı varsayılmaktadır.

3.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışmada postmodern anlatı özelliklerini kullanan film ve dizilerin bu özellikleri kullanma amacının politik bir söylem oluşturmak olup olmadığı sorgulanmaktadır. Dolayısıyla çözümlemesi yapılacak olan örneklemler seçilirken postmodern özellikleri barındıran film ve diziler olması hedeflenmiştir. Bu kapsamda postmodern anlatı yapısının günümüzde özellikle absürt komedi film ve dizilerinde kullanılıyor olması, amaçlanan hedef doğrultusunda yol gösterici olmuştur. Buradan hareketle çalışma 2010 sonrası komedi film ve dizilerini kapsamaktadır. Ancak absürt olarak değerlendirilebilecek olan film ve diziler ile sınırlandırılmıştır. Kapsam ve sınırlılıklar dahilinde çalışmanın örneklemleri olarak Ölümlü Dünya (2018) filmi, Leyla ile Mecnun (2011-2013) ve Gibi (2021) dizileri seçilmiştir.

3.4. Yöntem

Toplumsal ilişkiler, gelenek görenekler, adetler, siyasi söylem ve uygulamaların filmsel evren üzerinden okuması yapılacak olan bu çalışma, nitel bir çalışmadır. Postmodern anlatı yapısını ve bu yapının özelliklerini kullanan film ve dizilerin politik bir söylem oluşturup oluşturmadığı sorunsalı üzerine kurulan çalışmada film dünyada gerçekleşen olaylar ve kişilerin söylemleri üzerine bir çözümleme yapılması hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda belirlenen filmler çözümlenirken postmodern anlatı yapısının

özellikleri ölçüt olarak kullanılacaktır. Dolayısıyla çalışmanın yöntemi Postmodern Kavramsal Tartışma olarak belirlenmiştir. Bu tartışma postmodern anlatı kavramları olan; üstkurmaca, oyunsuluk, metinlerarasılık, pastiş, parodi, ironi, kolay ve uygunsuzluk kavramları üzerinden uygulanacaktır. Ölçüt olarak belirlenen postmodern anlatı kavramları birinci bölümde detaylı olarak anlatılmıştır. Ancak ölçüt olarak belirlenen kavramların bazılarının çözümlenebilmesi için film ve dizilerin mizansen tasarımlarını da incelemek gereklidir. Dolayısıyla çalışmada ikinci yöntem olarak Ryan ve Lenos'un Kare Kare Film Çözümlemesi (Ryan & Lenos, 2012) yönteminden de faydalanılacaktır. Buradan hareketle Ryan ve Lenos'un Kare Kare Film Çözümlemesi yöntemine kısaca değinmek gerekir.

Kare Kare Çözümleme yöntemi; bir filmin anlatı yapısını oluştururken kullanılan tüm teknik unsurların incelenmesi olarak tanımlanabilir. Ryan ve Lenos, bir filmin kare kare çözümlenmesi için altı başlıkta incelenmesi gerektiğini belirtir. Bu başlıklar kompozisyon, görüntü yönetimi, kurgu, sanat yönetimi, anlatı ve stil olarak sıralanabilir.

Kompozisyon; bir filmde ya da dizide, ekranda görülen görüntünün düzenlenmesi olarak tanımlanabilir. Görüntüdeki oyuncu ve nesnelerin yerleşim düzeni, kullanılan alan derinliği, çerçeve içinde ön planda ve arka planda görülen nesne ve oyuncular gibi unsurların tamamı film kompozisyonunun oluşturulmasında dikkat edilen unsurlardır.

Görüntü yönetimi; sahnelerin çekimi yapılırken kullanılan kamera hareketleri ve açılarının sahneye göre tasarlanması işlemidir. Havadan çekim, yay çekimi, yakın plan, vinç çekimi, şaryo çekimi, tanıtıcı çekim, el kamerası çekimi, yukarıdan ya da üst açı çekim, master çekim, yakın plan, orta plan, pan çekimi, bakış açısı çekimi, reaksiyon çekimi, tilt çekim, kaydırma çekimi, genel plan, kamera mesafesi, eğimlendirme, bileştirme, derin odak, difüzyon, geriden ya da önden gösterim, odak kaydırma, flu odak, öznel kamera ya da plan, ikili çekim, geniş açı, zum gibi teknik unsurların tamamı, görüntü yönetimi yapılırken film anlatısını destekleyecek şekilde kullanılır.

Kurgu, film çekimleri bittikten sonra, çekilen sekansların uyumlu bir şekilde montajlanması işlemidir. Bu montaj esnasında, devamlılık, kesme, araya girme, zincirleme, serim, bakış uyumu, kararma/açılma, atlama, uyum kesmesi, uzun çekim,

montaj, paralel kurgu, karşı açı çekim gibi tekniklerden faydalanılarak anlatıya uygun bir sahne birleştirme işlemi gerçekleştirilir.

Sanat yönetimi ya da yapım tasarımı, filmin mekân, ses, ışık ve kostüm düzenlemesidir. Film çekimi boyunca oluşturulan dekorlar, yapılan aydınlatma, aksiyon boyunca gelişen olayların doğal seslerinin kaydedilmesi, filmin rengi ve bu rengin doygunluğu gibi unsurlar, her filmin kendisine özgü tasarlanması gereken teknik unsurlardır.

Anlatı, filmin öyküyü aktarım biçimi olarak tanımlanabilir. Aynı öyküyü farklı bakış açılarıyla ya da farklı bir perspektiften aktarmak farklı anlatıların oluşmasını sağlar. Dolayısıyla bir öykünün farklı anlatı biçimleri kullanılarak çok fazla versiyonu ortaya çıkarılabilir.

Stil; film dünyanın yansıtılma biçimi olarak tanımlanabilir. Filmin anlatısına uygun olarak tasarlanan tüm teknik detaylar ya da filmin temasındaki çeşitlilikler, tamamen filmi oluşturan kişinin tercihlerine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir (Ryan & Lenos, 2012, s. 16-26).

Ryan ve Lenos, kare kare çözümleme yönteminin uygulanışını kısaca aşağıdaki gibi tanımlar.

> *Bir film sekansının kare kare çözümlemesini gerçekleştirirken her çekimi kamera konumu ve çerçeve bağlamında saptayarak işe başlamalısınız: örneğin, aşağı doğru tilt yapılan orta plan ya da yüksek açı genel plan. Hangi tür çekimi gördüğünüzü belirttikten sonra görüntü içindeki unsurları ve birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında çerçeve içinde nasıl düzenlendiklerini tanımlayın. Daha sonra aydınlatma, set, kostüm, dekor, renkler v.b. gibi teknik unsurları saptayın. Bazı görüntüler, diğerlerine nazaran, daha karanlıktır ve bunun bir nedeni vardır. Kimi zaman da renkler karakterlerin ruh durumlarını ortaya koyarlar. Ardından görüntünün taşıdığı düşünceyi ve bunun film içindeki diğer düşüncelere ya da tartışmalara nasıl bağlandığını belirleyin.* (Ryan & Lenos, 2012, s. 26).

3.5. Postmodern Anlatı Özellikleri Bağlamında Örneklemlerin Çözümlenmesi

Çalışmanın bu bölümünde örneklem olarak belirlenen film ve dizilerin postmodern anlatı yapısı özellikleri bağlamında çözümlemesi yapılacaktır. Postmodern anlatı kavramları başlık olarak belirlenecek ve film ve diziler uygun başlığın altında çözümlenecektir.

Dolayısıyla her dizi ve filme ayrı bir başlık açılmayacağı için film ve dizilerin afiş, özet, oyuncular gibi bilgilendirmeleri tek başlık altında yapılacaktır.

3.5.1. Örneklemlerin Künyesi

3.5.1.1. Leyla ile Mecnun Dizisinin Künyesi

Ekran Alıntısı 3.1. Leyla ile mecnun dizisinin afişi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Yönetmen: Onur Ünlü – Murat Onbul – Eyüp Boz

Senarist: Burak Aksak

Yapım Yılı: 2011

Oyuncular: Ali Atay, Köksal Engür, Ahmet Mümtaz Taylan, Cengiz Bozkurt, Serkan Keskin, Osman Sonant, Ezgi Asaroğlu, Zeynep Çamcı, Müge Boz, Melis Birkan

Özet

Aynı gün doğan Leyla ile Mecnun, hastanede tüm beşiklerin dolu olması sebebiyle aynı beşiğe konur. Babaları kaderleri ortak diyerek bebekleri beşik kertmesi yapar. Mecnun'un evlilik yaşı geldiğinde Leyla'yı istemeye giderler ancak Leyla ve ailesi artık çok zengindir. Dolayısıyla Leyla'nın babası kızını vermek istemez. Ancak Leyla ile Mecnun birbirlerine âşık olur. Leyla'nın babası ve Leyla'yı nişanladıkları Arda ile onun babası, Mecnun ile Leyla'yı ayırmaya çalışır. Onları ayırma çabası ile dizinin her bölümünde farklı absürt olaylar ve hikayeler gelişir. Dizinin üç sezonunda dört farklı Leyla karakteri

bulunur ve temelde onları ayırmaya çalışan kötüler mevcuttur. Bu temelde her bölümde farklı bir olay yaşanır.

3.5.1.2. Ölümlü Dünya Filminin Künyesi

Ekran Alıntısı 3.2. Ölümlü dünya filminin afişi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Yönetmen: Ali Atay

Senarist: Ali Atay, Aziz Kedi, Feyyaz Yiğit, Volkan Sümbül, Ali Demirel

Yapım Yılı: 2018

Oyuncular: Ahmet Mümtaz Taylan, Alper Kul, Sarp Apak, Feyyaz Yiğit, Doğu Demirkol, İrem Sak, Meltem Kaplan, Mehmet Özgür, Özgür Emre Yıldırım

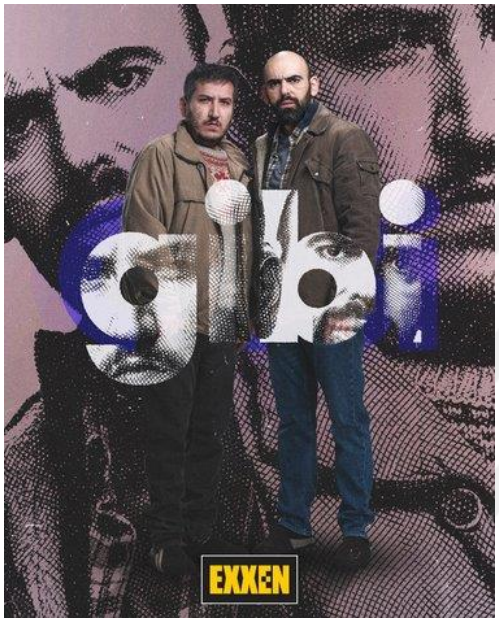
Özet

İstanbul'da bir esnaf lokantası işleten Mermer ailesi, aslında köklü bir örgütün tetikçiliğini yapmaktadır. Örgütün kendilerine verdiği görevler doğrultusunda suikast düzenleyip hedeflenen insanları öldürürler. Örgütün kendilerine verdiği bir görevde motorlu kuryeyi öldürmeleri gerekir. Hedefledikleri kuryenin geçeceği güzergahtan pideci kuryesi geçince yanlışlıkla onu öldürürler. Bu durum örgüt tarafından sorgulanmalarına sebep olur. Ancak örgütün asıl sorgulama sebebi; Mermer ailesinden

dışarıya bilgi sızıyor olmasıdır. Örgüt, sorgulama sonrasında Mermer ailesinden Serbest'i detaylı sorgulamak üzere genel merkeze götürmek ister. Mermer ailesinin babası Gazanfer, gelen müfettişleri öldürür ve örgüt Mermer ailesinin peşine düşer. Örgüt ile Mermer ailesinin kovalamacası boyunca absürt ve komik olaylar gelişir.

3.5.1.3. Gibi Dizisinin Künyesi

Ekran Alıntısı 3.3. Gibi dizisinin afişi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Yönetmen: Ömer Sinir, Onur Uzun, Barış Yöş

Senarist: Aziz Kedi, Feyyaz Yiğit,

Yapım Yılı: 2021

Oyuncular: Feyyaz Yiğit, Kıvanç Kılınç, Ahmet Kürşat Öçalan

Özet

Yılmaz, İlkkan ve Ersoy kendi standartlarında yaşayan üç arkadaştır. Dizinin her bölümünde kendilerini absürt bir olayın ortasında bulurlar ya da absürt olayın ortaya çıkmasına sebep olurlar. Başlarına gelen basit bir olayı büyüterek içinden çıkılmayacak bir hale getirmeyi başarırlar. Ancak bir yolunu bulup başlarına gelen olaydan sıyrılmayı, kurtulmayı başarırlar.

3.5.2. Örneklemlerin Postmodern Anlatı Kavramları Altında Çözümlenmesi

3.5.2.1. Üstkurmaca

Leyla ile Mecnun dizisinin neredeyse bütün bölümlerinde üstkurmaca uygulanır. Leyla, babasının isteği ile Arda isminde bir genç ile nişanlıdır. Ancak doğduğu gün Mecnun ile beşik kertmesi yapılır. Mecnun'un babası İskender ve annesi Pakize, Mecnun'a artık evlilik yaşına geldiğini ve bir beşik kertmesi olduğunu söyler. Ani bir kararla Leyla'yı istemeye giderler. Ancak Leyla'nın babası zengin olmuştur ve bu zenginliğin arkasında Arda'nın babası vardır. Dolayısıyla kızını Mecnun'a vermek istemez. Leyla ile Mecnun birbirlerine âşık olur. Onlar birlikte olmaya çalışırken Arda'nın babası ve Leyla'nın babası ayrılmaları için planlar yapar ve uygular. Arda'nın babası doğaüstü güçlere sahiptir ve bu güçlerini Leyla ile Mecnun'u ayırmak için kullanır. Yine doğaüstü güçlere sahip olan Ak Sakallı Dede, Mecnun'un rüyasına girer ve Mecnun ile ailesinin yanına yerleşir. Ak Sakallı Dede'nin dünyaya yerleşme sebebi Mecnun'a yardımcı olarak Leyla ile birlikte olmasını sağlamaktır. Dizinin yayına girdiği yıldan başlayarak yayınlanan üç sezonunda da farklı Leyla karakterleri bulunur. Arda'nın babası her sezonda Leyla ile Mecnun'u ayırmak için dizinin farklı bölümlerinde farklı evrenler oluşturur ya da farklı evrenlerden getirdiği farklı insanları kullanır. Dolayısıyla zaten kurmaca bir evren olan Leyla ile Mecnun dizisinin farklı bölümlerinde farklı evrenler oluşturularak ikinci bir kurmaca dünya inşa edilir. Bu durum kurmaca içinde kurmacayı yani üstkurmacayı doğurur. Dizi içinde oluşturulan evrenler; kült filmler, kült hikayeler, popüler dizi ya da filmler, gündemde olan olaylar gibi alanlardan seçilir. Orijinal hikâyeye eleştirel bir bakış ya da bir övgü sergilenir. Dolayısıyla inşa edilen ikinci kurmaca evrende birçok konuya muhalif bir bakış sergilenir. Dizide yoğun şekilde kullanılan üstkurmaca evrenlerden birkaç örnek aşağıdaki gibidir.

Dizinin 56. Bölümünde Mecnun, Şirin'le (Leyla) birlikte olamayacaklarını, kendisinin Sedef'i (Leyla) sevdiğini söyler. Bunun üzerine Şirin, Arda'nın babasından yani dizideki adı ile Karabasan'dan yardım ister. Karabasan Şirin'e kendisinin bir prenses Mecnun'unda bir prens olacağını belirtir. Mecnun, Sedef'in evinin kapısına gelir. Bu sırada Benjamin, tavşan kostümü giymiş şekilde Mecnun'un karşısına çıkar ve el hareketleri ile kendisini takip etmesini ister. Ancak Mecnun, hoşt! pist! gibi söylemlerle Benjamin'i kovar. Bunun üzerine Benjamin döner ve ikili arasında şu diyalog geçer:

Benjamin: *Abi neye bakıyon öyle aval aval ya! Deminden beri böyle böyle yapıyom sana, gel diyom, işaret yapıyom.*

Mecnun: *Nereye diyon ya?*

Benjamin: *Nereyeyse nereye, sorgulama şimdi. Bak, beyaz tavşanı takip edeceksin ki hikâyeye girebilesin.*

Mecnun: *Beyaz mı tavşanı?*

Benjamin: *Hee.*

Mecnun: *Sen tavşan mısın ya?*

Benjamin: *Hee.*

Mecnun: *Abi çok özür dilerim, ben onu hiç bilmiyodum ki. Öyle bir şey mi var, öyle bir kaide mi var? Hiç haberim yok ki benim ondan. Bir de sen tavşan mısın şu anda?*

Benjamin: *Hee.*

Mecnun: *Allah Allah! Ben ne biliyim, ben ayı indi sandım mahalleye ya.*

Benjamin: *Ama ayıp ediyon ha. Ben çok mu memnunum şu anda ki halimden zannediyosun. Ordan öyle mi gözüküyor? Oğlum, ben görev adamıyım biliyosun, bana görev veriliyo, ben gidiyorum, yapıyorum, olayım bu kadar, bitti.*

Mecnun: *Arkadaş anladım görev adamısın da yani böyle görev adamı mı olur ya! İnsan bi sorgular ya, bi şey der ben napıyom der ya! Hacı ben bunu niçin giydim der. Böyle pembik pembik, nonnik gibi. Ayıptır ya, koca adam!*

Benjamin: *Ama ayıp ediyosun haa!*

Mecnun: *Çok özür dilerim de haksız da değilim ki.*

Benjamin: *Tamam hadi uzatma, uğraşamam ben bütün gün senle. Gel benle. Hikâye var. Bir sürü güzel hikâye, gel. Ben kaçıyorum, takip et sen beni, gel.*

Mecnun: *Takip mi ediyim?*

Benjamin: *Hee.*

Mecnun: *Abi niye takip ediyom, geliyim yanına konuşa konuşa gidelim.*

Benjamin: *Hıı. Öyle gelicen mi?*

Mecnun: *Tabi abi o şekil yapalım ya. Niye koşayım peşinden? Havuç vereyim mi?*

Benjamin: *Ne?*

Mecnun: *Havuç…*

Benjamin: *Havuç? Olur.*

Mecnun: *Olur mu?*

Benjamin: *Olur.*

Mecnun: *Havuç yiycen?*

Benjamin: *Ya yemiycem havuç da gel sen bak…*

Mecnun: *Yaa pis be!*

Ekran Alıntısı 3.4. Beyaz tavşanın mecnun'u masal evrenine çağırdığı sahne



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahne Alice Harikalar Diyarında öyküsüne bir gönderme olarak tasarlanır. Alice, istemediği bir insanla evlendirilmek üzereyken beyaz bir tavşan görür. Tavşan, Alice'e kendisini takip etmesini gösteren hareketler yapar. Alice tavşanı takip etmeye başlar. Bir ağacın kovuğuna giren tavşanı bulabilmek için kovuğa doğru eğilen Alice, kendisini bir anda farklı bir evrenin içerisinde bulur. Leyla ile Mecnun'da da Karabasan, Mecnun'u farklı bir evrene çekmeyi hedefler. Bu sebeple Benjamin, beyaz tavşan kılığında Mecnun'un karşısına çıkar ve kendisi ile gelmesini ister. Ancak sahne daha hikâyenin başında politikleşir. Mecnun, Benjamin'in kılığı ile dalga geçer. Ayıya benzediğini düşünür. Tavşan olsa dahi neden peşinden gitmesi gerektiğini sorgular. Gerçek hayatta problemler yaşayan insanların beyaz tavşanla karşılaşma ve bir masal dünyasına açılan kapı hayali, Mecnun'un sorgulayıcı ve küçümseyici tavırları ile eleştirilir. Sahnenin devamında Benjamin, Mecnun'u Şirin'in yanına götürür. Şirin, Pamuk Prenses kılığında, bir ağacın altında uyumaktadır. Sahnedeki mizansen tasarımı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalına uygun şekilde yapılmıştır. Bu sahne ile zaten kurmaca bir evren olan Leyla ile Mecnun evreni, yine kurmaca bir evren olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler evrenine geçiş yapar. Yani sahnede üstkurmaca uygulanır. Karabasan'ın amacı,

Mecnun'un Şirin'i öperek uyandırması ve ikilinin bu masal dünyasında yaşamaya devam etmesini sağlamaktır. Ancak Mecnun'un masalı bilmiyor olması, Karabasan'ın hedefine ulaşmasını engeller. Mecnun, Şirin'i görür görmez neden dışarda uyuduğunu sorgular. *"Uyuyanın üstüne kar yağar derler"* repliği ile Şirin'in üstüne neden kimsenin bir şeyler örtmediğini sorgular. Benjamin, Mecnun'a Şirin'i uyandırması gerektiğini söyleyerek Mecnun'u Şirin'i öpmeye yönlendirir. Ancak Mecnun, Şirine önce seslenir, ardından sarsarak uyandırmaya çalışır. Bu sırada cücelerin şarkısını duyan Mecnun korkar ve üstkurmaca evrenden kaçarak uzaklaşır. Yıllardır birçok uyarlaması yapılan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında prensesin neden dışarıda uyuduğu sorusu akla gelmez. Prenses zehirlenir ve üzerindeki prenses kostümü ile dışarda yatarak prensini bekler. Ancak Mecnun prensese, genel Türk halkı tarafından bilinip kabul edilen *"Uyuyanın üstüne kar yağar"* düşüncesi ile yaklaşır. Dolayısıyla sahnede, ikinci bir kurmaca olan bu masal evrenine muhalif bir yaklaşım benimsenir.

Ekran Alıntısı 3.5. Pamuk prenses ve yedi cüceler evreni



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnenin devamında bir araya gelen Şirin, Karabasan ve Benjamin, amaçlarına ulaşmak için gerçek dünya ile masalları birbirine karıştırmayı planlar. Bu sayede Mecnun masalları öğrenmek zorunda kalacak ve Şirin'i öpecektir. Mecnun, Erdal Bakkal'a gittiğinde Erdal Bakkal'ın kurt adama, çırak Kaan'ın Pinokyo'ya dönüştüğünü görür. Oradan çıkıp sahile gelir. İsmail Abi'nin Keloğlan'a, Yavuz ise beyaz atlı prense dönüşmüştür. Ak Sakallı Dede, ne olduğunu anlamayan Mecnun'a durumu anlatır ve

masal dünyasına dahil olması gerektiğini belirtir. Bunun üzerine Mecnun birçok masal kitabı okur ve Yavuz ile birlikte masal dünyasına giriş yapar. Her ikisi de kendi prenseslerini aramaktadır. Mecnun, prenses olarak Sedef'i bulacağını düşünerek ilerler. Daha önce Şirin'i gördüğü yere gelirler ve Mecnun, Şirin'i burada gördüğünü, bu masalın Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler olduğunu söyler. Yavuz, prensesin nerede olduğunu sorar. Alanda bulunan dört cüce, Pamuk Prensesi yediğini söyler. Yavuz, bu masalın başka bir masal olduğunu anlar ve durumu Mecnun'a anlatır:

Yavuz: *Aaa ben anladım Mecnun.*

Mecnun: *Neyi anladın ya?*

Yavuz: *Ben olayı anladım. Bu masal başka masal.*

Mecnun: *Hangi masal bu?*

Yavuz: *Pamuk Prensesi Yedi Cüceler.*

Mecnun: *Neymiş?*

Yavuz: *Pamuk Prensesi Yedi Cüceler.*

Mecnun: (Gülerek) *Pamuk Prensesi mi Yedi Cüceler.*

Yavuz: *Tatlı niyetine bizi de götürecek bu, ben çok korkuyorum.*

Mecnun: *Bu yemin ediyom tatlı niyetine yiyebilir. Sende de hafif krem şanti gibi bi durum var. Yürü yürü, yandan yürü. Oldu çok memnun oldum hocam, çok memnun oldum. Yanlı yanlı yürüsek mi? Allah kahretsin yaa.*

Ekran Alıntısı 3.6. Leyla ile mecnun 56. bölüm pamuk prensesi yedi cüceler evreni



Kaynak: Ekran Alıntısı

Mecnun, son repliği söylerken yavuz ile koşarak alandan uzaklaşırlar. Sahnede yine ikinci bir kurmaca evren olan Pamuk Prenses masalı evrenine geçilir. Ancak küçük bir kelime oyunu ile masal tamamen değiştirilir. Dolayısıyla bir çocuk masalı olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalındaki farklı özellikleri barındıran yedi cüce, insan yiyen dört cüce olarak gösterilir. Sahnede kullanılan üstkurmaca evren, masum, iyi niyetli masal dünyasına karşı muhalif bir bakış açısı geliştirir.

Mecnun ve Yavuz yollarına devam eder. Bir kalenin önüne gelirler. Kalenin en üst kısmındaki pencereden yere kadar uzanmış bir saç görürler. Mecnun bu masalı bildiğini söyler ancak masalın ismini doğru düzgün söyleyemez. Masalın ismi ile dalga geçerler. Yavuz, Mecnun'a masalın ilerlemesi için saça tırmanması gerektiğini söyler. Bunun üzerine aralarında şu diyalog geçer:

Yavuz: *Hadi o zaman tırman.*

Mecnun: *Nasıl tırman?*

Yavuz: *Asıl, yardır.*

Mecnun: *Neye yardır ya?*

Yavuz: *Yardır, tırmanıcan, çıkıcan buna işte oğlum.*

Mecnun: *Sen delirdin mi ya? Ben buna tırmanabilsem askere giderim hemen ya, komando muyum ben?*

Yavuz: *Oğlum tel tel tırmanıcan işte.*

Mecnun: *Buna nasıl tırmanılır bırak Allah aşkına ya. Uuuu.*

Yavuz: *Noldu?*

Mecnun: *Hu huuu. Bu çekince gelmeye başladı.*

Yavuz: *Ooo, dur dur çok çekme.*

Mecnun: *Asılsam gelicek kız ha.*

Yavuz: *Vallahi gelir.*

Mecnun: *Vallahi ucunda.*

Yavuz: *Dikkat et*

Mecnun: *Iıiiiy yağlı yağlı saç. Ben buna nasıl tırmanayım? Tırmansam da kayarım şurda ya. Yağ akıyo yağ akıyo. Bi insan bi yıkar bu kadar uzattın saçını madem. Bakar bi saça bakar. Kremi var şeyi var.*

Yavuz: *Dur, şunu yapayım o zaman.*

Yavuz cebinden çıkardığı fasulyeleri yere atar ve kalenin en üstüne kadar bir sarmaşık büyür. Mecnun'a bu sarmaşık ile yukarı çıkması gerektiğini söyler. Ancak Mecnun sarmaşığa tırmanabilse zaten saça da tırmanabileceğini söyler. Prensese ulaşmanın başka bir yolu olacağını düşünerek kalenin içine girerler. İçerde bir asansör bulurlar ve prensesin yanına bu asansörle çıkarlar. Ancak ulaştıkları prenses, ikisinin de aradığı prenses değildir. Sahnenin mizansen tasarımı Rapunzel masalına uygun şekilde düzenlenmiştir. Yavuz'un fasulyelerinden çıkan sarmaşık oldukça yapay görünen, masallarda görülebilecek türden bir sarmaşıktır. Bu açıdan bakıldığında sahne yine Leyla ile Mecnun evreninin üzerine kurulmuş ikinci bir evreni barındırır. Hatta bir önceki sahneden hareketle bu sahne kurmaca içine açılan kurmaca evrenin içine açılmış ikinci bir kurmaca evrendir. Dolayısıyla bölümde çeşitli üstkurmaca evrenler varlığını gösterir. Üstkurmaca evrenlerin görülmesi bile klasik yapıda görülen dizi ya da filmlere karşı bir politikleşme gösterirken sahnede izlenen detaylar birçok konuya karşı farklı muhalif tavırlar gösterir. Masallarda görülen prensese duyulan aşk olgusu, dizideki sahnede saçın yağlı olması, saç ile duvara mı tırmanılır gibi muhalif bakışlarla yüzeyselleştirilir. Prensin bütün zorluklarla mücadele ederek prensese ulaşması gerekirken dizide kaçak yollara başvurulur ve prensesin yanına asansör ile çıkılır. Buradan hareketle dizide yine herkes tarafından bilinen ve kabul edilen olgulara karşı politik tavırlar söz konusudur demek yanlış olmayacaktır.

Ekran Alıntısı 3.7. Rapunzel masalı evreninde kullanılan asansör



Kaynak: Ekran Alıntısı

Bölümün devam sahnelerinde Yavuz ile Mecnun, birçok farklı kurmaca evrende yolculuk yapar. Telat abi Robin Hood olarak görülür. İskender Baba Çizmeli Kedi'yi, Çiçekçi Kadın, Leyla'nın yancıları ile birlikte Külkedisi masalındaki karakterleri canlandırır.

Metin Amca Küçük Prens olarak görülür. Yani dizinin tek bir bölümünde birçok farklı evren gösterilir. Sahnelerin neredeyse tamamında bilinen, insanlar tarafından olduğu gibi kabullenilmiş masallarla dalga geçilir. Bölüm sonuna gelmeden önce Yavuz ile Mecnun bir prensese daha ulaşır. Ulaştıkları prenses, Yavuz'un aradığı prensestir ve Yavuz, prensesini Uyuyan Güzel masal evreninde bulur. İçeri girdiklerinde Yavuz çok mutlu olur. Prensese aşıktır ve onunla ilgili kötü hiçbir şey düşünmez. Ancak Mecnun, içeri girer girmez odanın çok kötü koktuğunu söyler. Prensesin uzun süredir uyuması sebebiyle odanın havasız kaldığını ve ortamda çok kötü bir koku olduğunu belirtir. İnsanların uyudukları alanda dışarıdan hava girecek bir açıklık olmadığında, uyuyan kişinin dışarı çıkardığı karbondioksit, ortamın havasız kalmasına sebep olur. Ancak böyle bir durumla karşılaşıldığında karşıdaki insana ayıp olur mu düşüncesi ile bu durumu dillendirmek ayıp olarak karşılanır. Özellikle âşık olunan birisine karşı bu durumu belirtmek, Türk insanında zor görülen bir davranıştır. Sahnede üstkurmaca ile kurulan Uyuyan Güzel evreninde böyle bir durumun dile getirilmesi hem Uyuyan Güzel masalına karşı hem de insanlar arası ilişkilerdeki ayıp olur düşüncesine karşı politik bir yaklaşımdır.

Ekran Alıntısı 3.8. Uyuyan güzel evreni



Kaynak: Ekran Alıntısı

3.5.2.2. Oyunsuluk

Leyla ile Mecnun dizisi bir absürt komedi dizisi olmasına rağmen duygusal sahnelere oldukça fazla yer verir ve seyircilerin duygularını karmaşıklaştıran sahneler barındırır.

Gerçek hayatta ölümle ya da yaralanmalarla sonuçlanabilecek olaylar bu dizide absürt sonuçlar doğurur. Slapstick yönteminde kullanılan ölümsüz mekanik insan, bu dizide de farklı bir formda ortaya çıkar. Öyle ki başrol beynine bir kurşun girmesine rağmen ölmez. Başrolün öleceği hissiyatı seyircilere aktarılır. Seyirci yoğun dram içeren bir sahne izler ancak devam sahnelerinde ortada olan durum oyunsulaştırılarak komedi ortaya çıkarılır. Dizinin 23. bölümünde seven insanın gerekirse kötülük yapabileceği tezini kanıtlamak isteyen Benjamin, Leyla'yı kaçırır. Ak Sakallı Dede, Mecnun'un kötülük yapmayacağını savunur. Benjamin, bir aracı ile Mecnun'a görevler verir ve bu görevleri gerçekleştirmesi halinde Leyla'yı serbest bırakacağını söyler. Mecnun kendisine verilen bütün görevleri yerine getirir. Sonunda kendisine oynanan bu oyunun farkına varır. Ailesi ve etrafındaki tüm insanlar Mecnun'un yaşadıklarının bir oyun olduğunu bilmektedir. Mecnun bu durumu öğrenir. Leyla'ya onu sevdiğini ve gerekirse onun için öleceğini söyler. Ama kendisine oynanan bu oyunu kaldıramadığını, artık kendisine oyun oynanmaması gerektiğini belirtir. Dizinin birçok bölümünde dile getirdiği Tatar Ramazan repliği olan *"Ben bu oyunu bozarım"* repliğini kullanır ve belinden çıkardığı silah ile kendi kafasına ateş eder. Mecnun yere yığılır ve herkesin şok içinde olduğu sahnede bölüm biter.

Ekran Alıntısı 3.9. Leyla ile mecnun 23. bölüm mecnun'un kafasına ateş ettiği sahne



Kaynak: Ekran Alıntısı

24. bölümün başında Mecnun'un ailesi ve arkadaşları hastane kapısında beklemektedir. Doktor gelir ve on dört saattir ameliyatta olduğunu, Mecnun'un durumunun stabil olduğunu ve kurşunun beyne saplanması sebebiyle çıkaramadıklarını söyler. Klasik anlatılı bir film ya da dizide görülen klasik bir son anda kurtuluş beklenirken postmodern anlatı özelliği olan oyunsuluk devreye girer ve Ak Sakallı Dede Mecnun'un neden uyanmadığını anlamak için beyninin içine girer. Mecnun'un beynindeki Mecnun ile karşılaşır ve ona neden uyanmadığını sorar. Mecnun kalbinin kırık olduğunu belirtir.

Klasik anlatılı bir öyküde dramatik olarak değerlendirilebilecek olan bu sahne Leyla ile Mecnun dizisinde absürt bir durum komedisine dönüşür. Bir başrolün hastanede yoğun bakımda yattığı klasik bir öyküde hastanın yakınları yoğun bakım kapısında ağlayarak bekler. Hastanın sevdiği kız yatağın başına gelir ve geri dönmesi için yalvarır. Hastanın kendisini duyduğunu düşünür ve onunla konuşmaya çalışır. Genelde hastanın bilinçaltında gördüğü rüyalar gösterilir ve hasta en sonunda geri döner. Ancak Leyla ile Mecnun'da, Mecnun yoğun bakımda yatarken Erdal Bakkal ve diğerleri saçma muhabbetler eder. Doktor yoğun bakım ünitesine geldiğinde herkes doktorun etrafına toplanır ve şu diyalog geçer:

Leyla: *Doktor Bey ne oldu?*

İskender: *Oğlumun durumunda bir gelişme var mı?*

Doktor: *Herhangi bir gelişme yok ama ben buraya gelince böyle etrafıma toplanıyorsunuz ya, çok hoşuma gidiyor. İnsan bir acayip hissediyor kendini, çok havalı. Küçük, şöyle herkes etrafımdayken bir fotoğrafımızı çeker misin akşam hanıma gösteririm, havam olur.*

Doktor ile aralarında geçen diyalogda klasik anlatılı bir öykünün aksine ciddi bir durumu yüzeyselleştirme, küçümseme söz konusudur. Sahnede kullanılan müzik, dramatik bir durumun aksine dizinin komik sahnelerinde kullanılan bir müziktir. Buradan hareketle sahnede klasik anlatılı bir öyküde gösterilen yoğun bakım kapısı ciddiyetine ve doktorların sözde acısı olan ailelerin acısını paylaştığı inancına karşı bir muhalifleşme söz konusudur demek yanlış olmayacaktır. Sahnede gerçek bir yaşamın aksine olaylar sanki bir oyun düzleminde yaşanıyormuş gibi hissettirilir. Ak Sakallı Dede, Mecnun'un beyninin içinde Mecnun'u ikna etmeye çalışırken, doktor bir çözüm üretmek yerine insanların etrafına toplanmasından haz duyduğu için yoğun bakım ünitesine gelir. İlerleyen sahnelerde Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalından bir alıntı yapılır ve Leyla, Mecnun'u öper. Ancak Mecnun uyanmaz. Ak Sakallı Dede, Mecnun'un kalbi kırık olduğu için beyninin içinde sıkışıp kaldığını ve bu kalp kırıklığının geçmesi durumunda beyninin kapılarının açılacağını söyler. Bunun üzerine karakterlerin hepsi eter koklayarak Mecnun'un beyninin içine girer ve Mecnun'un kalp kırıklığının sebebini bulmaya çalışır. Mecnun'un beyni olarak gösterilen mekânın mizansen tasarımı incelendiğinde sahnenin yine bir oyun düzleminde ilerlediğini görmek mümkündür. Sahne tasarımında beynin loplarını tasvir eden parçalar ve travertenleri andıran bir yapı dikkat çeker. Bu açıdan bakıldığında gerçek bir beyin tasviri yapılmış denebilir. Ancak aynı mekânda bir düğün

platformu, bir org, Ferdi Tayfur posterleri ve film afişleri, metal bir merdiven gibi gerçek bir beyinde bulunmayacak metaforik imgeler göze çarpar. Şüphesiz bu imgeler Mecnun'un bilinçaltını tasvir etmektedir ancak bu sahne tasarımı klasik anlatılı öyküde görülmeyecek bir tasarımdır. Sahne, bir oyun gibi nakledilir. İnsan beyninde yapılacak en ufak bir hata durumunda bile oldukça kötü sonuçlar doğabilecekken İsmail Abi, Mecnun'un beyni ile oynar ve etkilerini görüp dalga geçer. İskender, Mecnun'a beyninin içindeki dağınıklıktan dolayı kızar. Berkcan, Mecnun'u tanımamasına rağmen sırf Yavuz'u kıskandığı için kapıyı açacağını iddia eder ve Mecnun'un beynindeki kapıyı kredi kartı ile açmaya çalışır. Yavuz, kapının açılması için dinamit patlatması gerektiğini söyler. Bir türlü çözüm bulamayan karakterler, Mecnun'un beyninin içinde şarkı yarışması, çekirdek çitleme gibi etkinlikler düzenleyerek hoş vakit geçirir. Ancak Mecnun'un kalbi durur. Mecnun'un yanından ayrılmak istemeyen Leyla'da son çare olarak eter koklar ve Mecnun'un beynine girer. Leyla ile Mecnun'un küslüğü son bulur ve Mecnun'un beyninin kapıları açılır. Bölüm son bulur.

Ekran Alıntısı 3.10. Leyla ile mecnun 24. bölüm mecnun'un beyni



Kaynak: Ekran Alıntısı

Klasik anlatılı bir öyküde dizinin bölümünün neredeyse tamamı yoğun bakım önünde ağlayan insanlar ve yoğun bakımdaki hastanın sevdikleri ile olan anıları paylaşılarak bitirilir. Ancak Leyla ile Mecnun dizisinin bu bölümü incelendiğinde kafasına kurşun yemiş bir karakterin beyninin içinde olaylar gelişir. Ölümcül bir travma olan durum, dizide bir oyun düzlemine açılır. Bu düzlemde gelişen olaylar, reel dünyada çok ciddi olarak değerlendirilebilecek birçok duruma karşı muhalif bir bakış açısı kazandırır. Olayları küçümser, basite indirger ve dalga geçer. Dolayısıyla postmodern bir özellik olan oyunsuluk, gerçek hayatta insanların çok ciddi tepkiler vereceği olaylara karşı politikleşen bir yapı barındırır.

Dizinin 75. Bölümünde Leyla'nın (Melis Birkan) babası Mecnun ile evlenmesine müsaade eder. İskender, Leyla'yı babasından ister ve Leyla ile Mecnun'a söz yüzüğü takılır. Bu sırada Hidayet ve Benjamin evin dışında Leyla ile Mecnun'un sözlenişini izler. Hidayet de Leyla'ya aşıktır. Benjamin, Hidayet'i doldurur ve Leyla ile Mecnun'u ayırma planı için ikna eder. Dizinin önceki bölümlerinde Mecnun, Leyla'nın Dostoyevski'yi sevdiğini öğrenir ve geçmişe giderek Dostoyevski'yi getirir. Leyla, Mecnun'u ciddiye almaz. Bunun üzerine Dostoyevski, Mecnun'un evinde kalmaya başlar. Bulunduğu ortama hemen ayak uyduran Dostoyevski, para kazanmak için dizi senaryosu yazar. Bu dizide kadın karakter olarak Leyla'nın oynamasını teklif eder. Benjamin'in planı; bu diziyi Leyla ile Hidayet'e uyarlayarak hikâye içerisinde evlendirmektir. Dostoyevski'yi etkileyerek dizinin akışına müdahale ederler. Durumu fark eden Mecnun, Dostoyevski'nin yanına gelir ve senaryoyu anlatmasını ister. İkili arasında şu diyalog gerçekleşir:

Dostoyevski: *Günümüzde geçen bir aşk hikayesi. Nadya ile İvan eşek tepmesidir.*

Mecnun: *Ne yapmasıdır?*

Dostoyevski: *Eşek tepmesi. Küçükken ikisini de aynı gün aynı eşek teptiği için birbirlerine âşık olurlar.*

Mecnun: *O ne saçma şeymiş ya.*

Dostoyevski: *Eşek ama öyle normal eşek değil. Konuşan eşek.*

Mecnun: *Konuşan mı eşek?*

Dostoyevski: *Hıı.*

Mecnun: *Iıı çıktı çıktı, çığırından çıktı iyice ya.*

Dostoyevski: *Sonra da ilk bölümde evlenir Nadya ile İvan.*

Mecnun: *İlk bölümde mi evlenir? İlk bölümde nasıl evlenir ya? İlk bölümde evlenmek dünyanın neresinde var acaba? Yapmayın böyle şeyler. Bu kadar demode şeyler yapmayın. Ben bu oyunu bozarı.. ıım..*

Mecnun son cümlesini söylerken kendisini bir anda Dostoyevski'nin yazdığı senaryonun içinde bulur.

Ekran Alıntısı 3.11. Nadya ile ivan evrenine geçiş



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnede Dostoyevski'nin anlattığı senaryo, Leyla ile Mecnun dizisinin senaryosunun farklı bir uyarlamasıdır. Dostoyevski, dizinin farklı bölümlerinde senaryoya dair bilgiler verir. Verdiği bilgilerin ışığında düşünüldüğünde dizinin senaristi Burak Aksak, Dostoyevski karakteri ile dizinin içerisine kendisini de dahil eder demek yanlış olmayacaktır. Dostoyevski'nin anlattığı senaryo birçok açıdan Leyla ile Mecnun dizisine benzer. Ancak anlattıkları, insanlar tarafından oldukça saçma bulunur ve bu dizinin tutmayacağı söylenir. Üstkurmacanın oluşması, hikâyenin kendi yazılışına dikkat çekilmesi ile de mümkündür. Dolayısıyla bu sahnede oluşturulan üstkurmaca evren, öykünün yazım sürecine odaklanılarak yapılır. Ancak evrene geçiş, sahnenin oyunsulaştırılması ile mümkün olur. Mecnun, anlatılan hikâyeyi dinledikten sonra hikâyeye müdahale edeceğini söylerken kendisini bir anda ikinci evrende bulur. Gerçek hayatta mümkün olmayan bu geçiş, oyunlardaki sahne geçişlerini andırır. Sahnede kullanılan üstkurmaca tekniği, dizinin kendi senaryosunu anlatarak kurmaca dünyayı ön plana çıkarmaktır. Ancak anlatılan öykü ile dalga geçilmesi durumu, dizinin kendi doğasına karşı bir küçümseme, kendisi ile alay etme olarak okunabilir. Dolayısıyla sahnede kullanılan üstkurmaca, dizinin kendi öyküsüne karşı bir politikleşmedir. İkinci kurmaca evrene geçilmesini sağlayan oyunsu yaklaşım ise saçma olarak adlandırılan olayların geliştiği Leyla ile Mecnun öyküsünün saçma olduğundan bahsedildiği anda saçma bir şekilde evren değiştirmesidir. Buradan hareketle sahne, dizinin kendi öyküsünün bir oyun düzleminde ilerlediğini oyunsu bir geçişle gösterir. Sahne, dizinin saçma olduğunu belirten yorumlara karşı muhalif tavrını klasik bakışa göre saçma bir geçişle gösterir. Bu açıdan değerlendirildiğinde postmodern anlatının üstkurmaca ve oyunsuluk özellikleri, diziyi beğenmeyen insanların dizi hakkındaki fikirlerine karşı

politik bir yaklaşım benimser. Bir televizyon dizisinin izleyici tarafından beğenilmesi, dizinin devam edebilmesi için gerekli bir durumdur. Leyla ile Mecnun dizisi de ilk çıktığı günlerde insanlar tarafından oldukça saçma bulunur. Dizi devam ettikçe kendisine bir izleyici kitlesi bulur. Ancak klasik anlatı izleyicisi, Leyla ile Mecnun izleyicisine, diziyi çok saçma bulduğunu söyler. Ancak zaten dizinin temel noktası absürtlüktür. Dolayısıyla dizide çekilen bu sahne, kendisini eleştiren klasik anlatı izleyicisine karşı politik tavrını kendi izleyicisine göstererek gerçekleştirir.

3.5.2.3. Metinlerarasılık

Çalışmada örneklem olarak belirlenen dizi ve filmler, postmodern anlatının yapısı gereği metinlerarası ilişkilere fazlaca yer verir. Kuramsal kısımda da anlatıldığı gibi metinlerarasılık pastiş, parodi, ironi ve kolaj teknikleri ile uygulanır. Aşağıda örneklemlerin bu dört teknik bağlamında incelemesi yapılacaktır.

3.5.2.3.1. Pastiş

Leyla ile Mecnun dizisinde metinlerarası ilişkiler fazlasıyla yer alır. Postmodern anlatı birçok farklı hikâyenin kolajlanması yöntemi ile ön plana çıkar. Leyla ile Mecnun dizisinde de her bölümde farklı bir hikâye anlatılması, bu hikayeleri farklı birçok hikâye ile harmanlamaya olanak tanır. Dizinin 62. Bölümü karakterlerin her birinin başka bir yere dağılması ile başlar. Erdal ile İskender süpermarkette karşılaşır. İskender kalp krizi geçirir ve hastaneye kaldırılır. Kendine geldiğinde Erdal ile konuşurlar ve mahallenin eski haline gelmesi için bütün karakterleri toplamaya karar verirler. Harekete geçerek bütün ekibi toplarlar ancak sahile Çin çayı satan bir işletme açılmıştır. Erdal da bakkalını kaybetmiştir. Mahallenin eski mahalle olabilmesi için sahili eski haline getirmeleri, bakkalı da tekrar almaları gerekir. Bunun için harekete geçerler. Toplu halde sahildeki işletmeye baskın yapmaya giderler. Bu yürüyüş sırasında üzerinde gündelik kıyafetleri olan karakterler bir anda takım elbiseli bir görünüşe bürünür. Sahne, Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri* (Reservoir Dog's, 1992) filmindeki sahnelerin bir kopyası haline gelir. Rezervuar Köpekleri filminde yedi kişilik bir ekip, bir elmas mağazasını soymak için bir araya gelir. Karakterlerin bir kafede oturduğu sahne ile başlayan film, operasyon vakti geldiğinde hem komik hem de agresif olarak algılanabilecek bir müzik eşliğinde karakterlerin harekete geçişini göstererek devam eder. Birazdan büyük bir soyguna girişecek olan ekibin reel dünyadaki isimleri bu yürüyüş esnasında gösterilir.

Karakterlerin tavırları oldukça ciddidir. Leyla ile Mecnunda da birazdan sahildeki işletmeye baskın düzenleyecek olan karakterler kuaförde toplanır ve saç sakal düzenlemesi yaptırır. Kuaförden çıktıklarında Rezervuar Köpekleri filmindeki sahnenin kopya bir sahnesi gösterilir. Rezervuar Köpekleri'nde sigara içen karakterlerin gösterimi Leyla ile Mecnun'da sakız çiğneyen karakterler olarak karşılık bulur. Çünkü Leyla ile Mecnun dizisinde sigara ve alkol metaforik ögelerle gösterilir. Yine Rezervuar Köpekleri filminde çalan müzik ile Leyla ile Mecnun'da çalan müzik oldukça benzer yapıdadır. Sahnedeki mizansen tasarımı, kostümler, dekorlar birbirine oldukça yakındır. Sahnede kültleşmiş olan filme karşı bir anımsama söz konusudur. Ancak soylu metne karşı bir eleştiri ya da soylu metinle dalga geçme söz konusu değildir. Dolayısıyla sahne filmin doğrudan bir pastişi olarak değerlendirilebilir.

Ekran Alıntısı 3.12. Rezervuar köpekleri ve leyla ile mecnun



Kaynak: Ekran alıntısı

Sahnenin devamında karakterler bir anda kendi gündelik kıyafetlerine dönerler. Bir kaset geri sarım müzik efekti ile sahne geçişi desteklenir. Az önce oldukça havalı kıyafetlere ve havalı bir yürüyüşe sahip olan karakterlerin tavırları yapı bozuma uğratılır. Karakterlerin yürüyüşleri, tavırları ve hareketleri komik bir hal alır. Aralarında şu diyalog geçer:

Mecnun: *Bi bi bi dakka ya bi saniye dursanıza. Bu nedir bu havamız kime bizim ya? Kime hava basıyoz ki biz? Burda bizden başka kimse yok.*

Erdal Bakkal: (Kaan'ı iterek) *Bu!*

Mecnun: *Bi haller böyle bi şey.*

Sahnede uygulanan pastişten dizinin kendi realitesine dönüş gerçekleştikten sonra Mecnun'un sözleri ile sahnenin politik yaklaşımı ortaya çıkarılır. İnsanların yolda kulaklık ile müzik dinleyerek yürürken büründüğü havalı yürüyüş ya da bir arkadaş grubu ile bir iş yapmaya giderken oluşan tavırlar, farkına varılmadan bir dizi ya da filmdeki havalı karakterlerin tavırlarına bürünür. Sahnede de insanların farkına varmadan girdiği bu hallere karşı eleştirel bir bakış söz konusudur. Klasik anlatılı bir filmde ya da dizide Leyla ile Mecnun'daki gibi bir operasyona giden grup gösterilirken, havalı yürüyüş ve tavırlar, ağır çekim kullanımı ile sahnenin daha da havalı hale getirilmesi gibi durumlar söz konusudur. Dizinin bu sahnesindeki anlık dönüşüm aynı zamanda klasik anlatı yapısı barındıran öykülerin karakter tasarımları, çekim teknikleri gibi unsurlara eleştirel bir yaklaşım benimser.

Dizinin 12. ve 79. Bölümünde Woody Allen'ın *Parayı Al ve Kaç* (Take the money and run, 1969) filmi ile Dalton Kardeşler'in pastişleri göze çarpar. Parayı Al ve Kaç filmi 1969 yılında vizyona girer ve absürt komedinin ilk örneklerindendir. Filmde Virgil Starkwell karakterinin hayat hikayesi anlatılır. Virgil, oldukça beceriksiz bir insan olmasına rağmen film boyunca başarılı bir insan gibi anlatılır. Virgil'in başarıları hırsızlık, soygun, hapisten kaçma gibi suç içeren eylemlerdir. Film, Virgil'in beceriksiz olmasına rağmen işlediği suçları bir başarı gibi göstermesi üzerine kuruludur ve bu tutarsız, absürt durum, komediyi doğurur. Filmin bir sahnesinde mahkumlar hapishaneden taş ufalama işlerine gönderilir. Gün sonunda taş ufalamaya götürülen mahkumlar, birbirlerine zincirlenerek tekrar hapishaneye nakledilir. Nakil sırasında aracın arıza yapmasını fırsat bilen Virgil ve arkadaşları firar etmeyi başarır. Birbirlerine zincirli oldukları için hareketleri kısıtlıdır ancak kaçışları oldukça basit gibi gösterilir. Kaçak mahkûm olmalarına rağmen şehrin içinde herhangi bir arkadaş grubu gibi hareket ederler. Yaşanan absürt olaylar film boyunca sürer. Leyla ile Mecnun'un 12. Bölümünde İsmail kurye olarak işe başlar. İçerisinde ne olduğunu bilmediği şifreli çantayı istenilen yere götürür. Ancak bu bölümde Mecnun'un yaşam koçu olarak rol alan Ahmet karakteri, bu çantanın içinde değerli bir şey olduğunu düşünür ve çantayı ele geçirir. Bütün ekip

Ahmet'in ve çantanın peşine düşer. Çantayı almaya çalışırken kazara Ahmet'in inşaatın yüksek bir katından aşağı düşmesine sebep olurlar. Bu sırada Erdal Bakkal, hapse girmek istemediğini söyler ve sahne üstkurmaca evrene oyunsu bir geçiş uygulanarak taşınır. Erdal Bakkal'ın hayali olan sahnede İskender, Erdal, Yavuz ve Mecnun Dalton Kardeşler'i andıran çizgili bir kıyafetle taş ufalama işlemi yapmaktadır. Ardından çok basit bir şekilde bulundukları zor durumdan kaçmayı başarırlar. Birbirlerine zincirli şekilde Parayı Al ve Kaç filmindeki gibi şehrin çeşitli noktalarında koşarak ilerlerler. Bu kaçış esnasında ''Bu gala Daşlı Gala'' şarkısını seslendirirler. Ardından dörtlü, yine aynı kıyafetler ile bir ses stüdyosunda bu şarkıyı seslendirirken görülür. Sahne, dörtlünün Şen Biraderler ismi ile kasetlerinin, plaklarının basılması ile son bulur. Üstkurmaca evrenden kendi evrenlerine döndüklerinde aralarında şu diyalog geçer:

Yavuz: *Allah Allah.*

Mecnun: *Erdal Abi, hapishane hakkında en ufak bir fikrin yok dimi senin?*

İskender: *Erdal daşlı gala noluyo ya?*

Erdal: *Daşlı mı?*

Yavuz: *Abi çok saçma ya. O kadar emek harcamışız, hapishaneden kaçmışız. O tepeye şarkı söylemeye aynı kıyafetlerle mi gidiyoruz ya?*

Mecnun: *Ha sen de oraya mı takıldın abi? Oraya kadar her şey mantıklı yürüdü, orda mı çuvalladık abi? Abi hapishaneden kaçtık, daşlı gala söyledik ya. Adam pijamayla bizi Allah'ın dağına çıkartmaktan bahsediyo ya.*

Ekran Alıntısı 3.13. Parayı al ve kaç, daltonlar ve leyla ile mecnun



Kaynak: Ekran Alıntısı

Dizinin 79. Bölümünde de benzer bir sahne bulunur. Karakterlerin başı yine bir şekilde belaya girer ve Erdal Bakkal yine hapse düşeceklerini hayal eder. Şen Biraderler bu kez beş kişidir. İsmail Abi'nin de dahil olduğu ekip, taş ufalama alanından kaçar, şehrin göbeğinde insanların arasından, ayaklarında zincirle koşuştururlar. Bu koşturmaca esnasında bu kez de ''Kalenin Bedenleri'' şarkısını söyler ve yine stüdyoda şarkıyı okurlar. Ardından Şen Biraderler 2 ismi ile yeni albümleri basılır. Kendi evrenlerine döndüklerinde aralarında şu diyalog geçer:

Mecnun: *Oooh Erdal abi çıkardı albümü. Tüm müzik marketlerde.*

Yavuz: *Yaa abi Allah aşkına o kadar büyük hayal kurma, en fazla girsek girsek stüdyoya girer şarkı söyler çıkarız ya o neymiş ya.*

Her iki bölümde de kurulan üstkurmaca evren, Parayı Al ve Kaç filminin bir pastişidir. Ancak sahne, kostüm tasarımları açısından değerlendirildiğinde çizgili mahkûm kıyafetleri Dalton Kardeşler'in bir pastişi olarak değerlendirilebilir. Taş ufalama işlemi, ayaklarından zincirlerle bağlanmaları ve hapishaneden çok kolay şekilde kaçabilmeleri de Dalton Kardeşler'in özellikleridir. Buradan hareketle sahne iki farklı öyküye göndermede bulunuyor demek yanlış olmayacaktır. Parayı al ve Kaç filminde uygulanan basit kaçış, şehir içinde rahatça dolaşma, zincirlerle bağlı oldukları halde görünmekten korkmadan yolun ortasından yürüme gibi eylemler reel dünyada yaşanması oldukça zor, absürt olaylardır. Bu açıdan düşünüldüğünde film, olayları küçümseyen bir yapıya sahiptir. Leyla ile Mecnun dizisinde de benzer olayları yaşayan ekip, olayları küçümsemekle kalmayıp bir de meşhur birer şarkıcı olurlar. Dizinin her iki bölümünde de Erdal'ın hayali etraftaki herkes tarafından görülür. Herhangi bir dizide ya da filmde, hayaller ya da rüyalar seyirci tarafından görülür. Seyirci, Tanrısal bakış açısına sahiptir. Ancak Leyla ile Mecnun'da karakterler de hayalleri görüp yorum yapabilir. Bu durum seyircinin kurmaca bir dünya izlediğini fark etmesini sağlar. Klasik anlatıda saklanmaya çalışılan kurmacalık Leyla ile Mecnun'da göze sokularak seyircinin iktidar konumu sarsılır. Ardından geçen diyaloglar incelendiğinde, her karakterin hayalin içindeki başka bir olaya odaklandığı görülür. Yavuz kıyafetlerini neden değiştirmediklerini sorgularken İskender seçilen şarkıdan memnun değildir. Sahnede uygulanan pastiş, birçok eylemi küçümsediği ya da dalga geçtiği için politik bir yaklaşım benimser demek yanlış olmayacaktır. Postmodernizm, yapısı gereği hiçbir fikrin tam karşısında durmaz ancak aynı zamanda her fikre karşı farklı bir bakış açısını benimser. Buradan hareketle dizideki

sahneler politik olarak değerlendirilebilir. Ancak özellikle bu sahnelerde uygulanan pastiş, dizide komikliği arttıracak bir unsur olarak kullanılmıştır yorumu da yapılabilir.

Ekran Alıntısı 3.14. Parayı al ve kaç – leyla ile mecnun



Kaynak: Ekran Alıntısı

2018 yılında vizyona giren Ölümlü Dünya filmi, esnaf lokantası işleten Mermer ailesinin yaşam öyküsü üzerine kuruludur. Ancak bu aile esnaf lokantasını paravan olarak kullanmaktadır. Ailenin asıl işi köklü bir örgütün suikast işlerinde tetikçilik yapmaktır. Filmin başlamasıyla birlikte aileye gelen bir yemek servisi işi olduğu anlatılır. Ertesi gün servis işleminin yapılacağa yere gidilir. Bir dağ evinde gerçekleşecek olan iş bir doğum günü organizasyonudur. Karakterler, aralarında iş bölümü yaparlar. Doğum günü olan kişi ve arkadaşları ava çıkmıştır. Geldiklerinde Mermer ailesinin üyeleri şaşkınlığa uğrar. Organizasyon için kendilerine söylenen kişi sayısı altıdır ancak mekânda toplam on bir kişi vardır. Organizasyonun o anki lideri olan Oktay, kişi sayısına göre iş bölümünü tekrar düzenler ve olaylar gelişir. Organizasyon, örgütün Mermer ailesine verdiği bir suikast işidir ve dağ evinin içindeki herkesi öldürürler. Öldürdükleri kişileri sayarlar ve bir kişinin eksik olduğunu görürler. Organizasyonun başından beri orada olan kâhyayı öldürmediklerini fark ederler. Kâhyanın kaçarak uzaklaşışı evin kapı aralığından gösterilir. Zafer ve Serbest, kâhyanın peşine düşer. Kâhya uzaklaşır. Zafer durur ve

uzaktan ateş etmeye başlar. Serbest Zaferin yanına gelir ve ne olduğunu sorar. Aralarında şu diyalog gerçekleşir:

Serbest: *Noldu?*

Zafer: *Olmadı.*

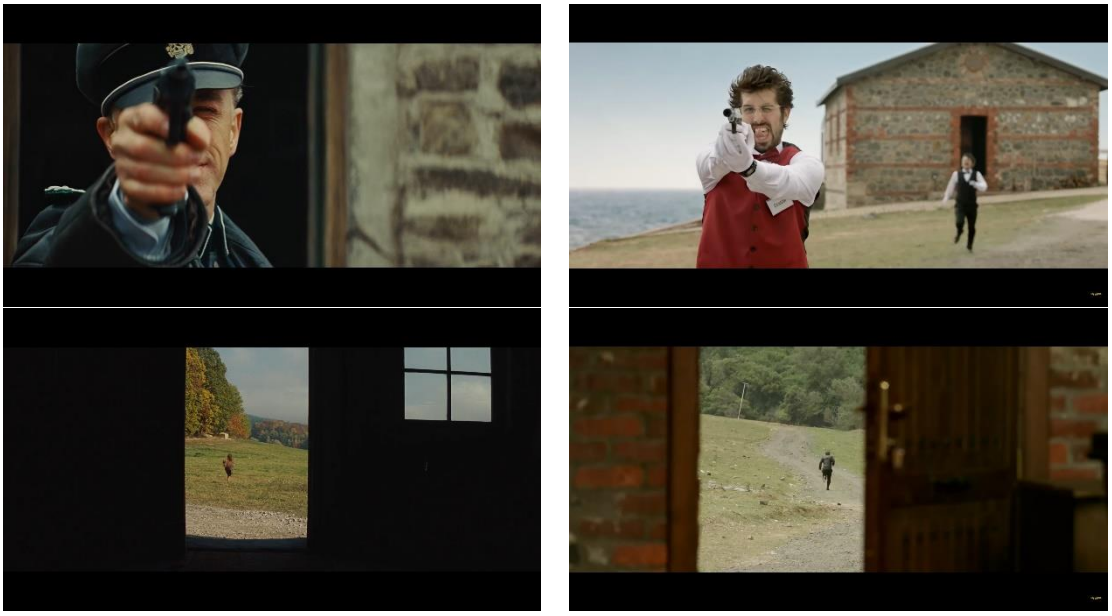
Serbest: *Ne olmadı?*

Zafer: *Hedef stabil değil bide mesafe…*

Serbest: *Olmuyo işte uzaktan, yapma şunu ya.*

Sahnede kâhyanın kaçışının gösterildiği kadraj ile Zafer'in nişan almaya çalıştığı kadraj, Tarantino'nun *Soysuzlar Çetesi* (Inglourious Basterds, 2009) filminin bir sahnesi ile oldukça benzer tasarlanır. Soysuzlar Çetesi filminde Fransa'yı işgal eden Alman ordusunun Yahudi kökenli insanları bulup öldürdüğü gösterilir. Fransız bir ailenin evine gelen Alman komutan, Yahudi bir ailenin, Fransızların evinin altında saklandığını fark eder. Evin zeminine ateş ederek alt katta bulunan Yahudi aileyi katleder. Ancak bir kız oradan çıkmayı başarır. Evin dışında koşarak uzaklaşmaya başlar. Durumu fark eden Alman komutan evin dışına çıkar. Koşarak uzaklaşan kıza doğru nişan alır ancak mesafenin uzak olduğunu fark ederek ateş etmekten vazgeçer.

Ekran Alıntısı 3.15. Soysuzlar çetesi ve ölümlü dünya



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnelerin mizansen tasarımı incelendiğinde dekorlar, kamera açıları ve kadrajlar bakımından oldukça benzer yapıda oldukları görülür. Şüphesiz Ölümlü Dünya'nın yönetmeni bu sahne ile Soysuzlar Çetesi filmini anımsar. Soysuzlar Çetesi filmine bir övgü olarak tasarlanan sahneyi pastiş olarak okumak mümkündür. Ölümlü Dünya filmi bu ve buna benzer sahneler açısından düşünüldüğünde birkaç film ile metinlerarası ilişkiler barındıran postmodern anlatılı bir filmdir denebilir. Sahnenin eleştirel yaklaşımı düşünüldüğünde, Soysuzlar Çetesi'nde Alman komutan, yetkilerine güvenerek ve önünde sonunda bütün Yahudileri öldüreceğini düşünerek ateş etmekten vazgeçer. Ancak Zafer bir örgüte bağlıdır ve herhangi bir yetkisi bulunmaz. Bu sebeple kaçmakta olan kâhyayı öldürmek zorundadır. Sahnede geçen diyalogdan hareketle Zafer'in uzaktan ateş ederek insan öldürmeyi daha önce de deneyip başaramadığı anlaşılabilir. Dolayısıyla Zafer'in keyfi olarak ya da koşmaya üşendiği için durup uzaktan ateş ettiği varsayımı kuvvetle muhtemeldir. Bunun yanında Zafer, uzaktan atış ile adam öldürme konusunda pratik yapmayı aksiyonun ortasında gerçekleştiriyor da olabilir. Her iki varsayımda da Zafer, ciddi bir iş olan insan öldürme eylemini gerçekleştirirken, işin ciddiyetine karşı umursamaz bir tavır sergiler. Sahnede, insan öldürme eylemi küçümsenir, yüzeyselleştirilir ve basite indirgenir. Eylem, bir oyun düzleminde yaşanıyor hissi verilir. Dolayısıyla sahnede oldukça ciddi ve tasvip edilmeyecek bir eylem basite indirgenerek eleştirel bir bakış ortaya çıkarılır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde aileye yeni bir suikast işi gelir. Ailenin babası Gazanfer bu iş için Oktay, Serhan, Serbest, Zafer ve Atakan'ı görevlendirir. Amaçları bir moto kuryeyi öldürüp taşıdığı paketi ele geçirmektir. Kuryenin ilerleyeceği güzergahı ve bu güzergahta hangi saatte nerede olacağını öğrenerek en uygun yerde pusuya yatarlar. Kuryeyi görür görmez ateş eder ve öldürürler. Kontrollü bir şekilde kuryenin paketine uzanırlar ancak öldükleri kurya pideci kuryesidir ve taşıdığı pakette pide vardır. Durumu fark ettikleri anda asıl peşinde oldukları kurye yanlarından geçer. Onlar da hemen araçlarına binerek kuryenin peşinde düşerler. Birkaç yerde kuryeyi öldürme fırsatı yakalarlar ancak şehir içinde insanların ortasında oldukları için vazgeçerler. Şehrin biraz dışına çıktıklarında kuryenin arkasından ateş etmeye başlarlar ve aksiyon sahneleri gelişir. Kuryeyi vurabilecek kadar yaklaştıkları bir anda Atakan içeri girmeleri için Oktay ve Serhan'ı çağırır. Oktay ve Serhan'da aracın içine girince, beş kişi olan tüm ekip radyoda çalan

reklama odaklanır. Reklam, Mermer ailesinin işlettiği Anadolu Tat 1071 lokantasının reklamıdır.

Ekran Alıntısı 3.16. Ölümlü dünya, anadolu tat 1071 jingle'ının çaldığı sahne



Kaynak: Ekran Alıntısı

Ekibin radyoda çalan reklamı dinlediği sırada araç havadan çekimle gösterilir. Kovalamacanın sürdüğü alan tamamen mısır tarlasıdır. Kurye biraz ilerledikten sonra hızlı bir manevra ile sağdaki yola girer. Ekipte arkasından aynı manevrayı yapmaya çalışır ancak kurtaramayıp mısır tarlasının ortasına girerler. Biraz daha ilerledikten sonra oldukları yerde kalırlar. Bu sahne 2014 yapımı *Yıldızlararası* (Interstellar, 2014) filminin bir sahnesi ile benzerlik gösterir. Sahnede Cooper, kızı Murphy ve oğlu Tom'la birlikte mısır tarlalarının arasında yolculuk yaparken araçlarının lastiği patlar. Lastiği tamir etmek için dışarı çıktıkları sırada üstlerinden bir drone geçer. Cooper hemen araca binmelerini söyler ve drone'un peşine düşerler. Üst açıdan görülen drone ve peşindeki Cooper'ın aracı, Ölümlü Dünya filminin pastiş olarak uygulamaya başladığı andır. Drone'u yakalayabilmek için manevra yaparak mısır tarlasının içine giren Cooper, drone'u kumanda edebilene kadar peşinden gider ve bunu mısırları ezerek gerçekleştirir. Ölümlü Dünya'da da kuryenin peşinden giden ekip mısır tarlasının içine girer ancak yola devam edemeyerek oldukları yerde kalırlar. Sahnelerin benzerlikleri göz önüne alındığında Ölümlü Dünya filminin bu sahnesinde Yıldızlararası filmindeki sahnenin pastişinin uygulandığı söylenebilir. Sahnedeki olayların birbirleri ile alakası yoktur. Ancak mizansen tasarımları birbirine çok benzer. Buradan hareketle Ölümlü Dünya'daki sahne, kendinden önce üretilmiş ve kültleşmiş filme bir övgü niteliğinde çekilmiştir. Ölümlü Dünya'daki sahneye dönüldüğünde, ekip kuryeyi yakalamaya çalışmaktadır ve buna

oldukça yaklaşırlar. Örgütün verdiği görevi yerine getirmekten başka çareleri yoktur. Ancak radyoda çıkan reklam, ekibin aklını başından alır ve kuryeye ateş etmeyi kesip aracın içine girerek reklamı dinlemeye başlarlar. Radyoya kendi verdikleri reklamı ilk kez duyuyor olmanın heyecanı, hedeflerinin önüne geçer ve çocuksu bir heyecanla kuryeyi öldürmek için ellerinde olan son şansı kaybederler. Sahnede, aslında her insanın yapabileceği basit bir hata gösterilir. Her insan radyoda sevdiği bir şarkı çıktığı anda ya da izlediği dizinin yeni bölümü yayınlandığında heyecanlanıp, yapması gereken işi erteleyebilir. Ancak bu sahnede ekibin yaptığı iş oldukça ciddi bir iştir ve bu fırsatı kaçırdıklarında cezalandırılma olasılıkları yüksektir. Ancak ekip, her zaman denk gelmeyecek olan reklamı dinleyebilmek için bir daha ellerine geçmeyecek bir fırsatı kaçırır. Dolayısıyla sahnede, basit ve çocuksu duyguların, heyecanın, yapılan iş ne kadar ciddi olursa olsun geri plana atılabileceği gösterilir. Bu yaklaşım ile sahne, insanların hayattaki seçim önceliklerine karşı çoğulcu bir yaklaşım benimser. Sahnedeki durumda birçok insanın reklamı dinlemek yerine kuryeyi öldürmeyi tercih edeceği aşikardır. Ancak postmodernizmin çoğulculuğu benimsemesi, sahnede tercihlerin özgürlüğü ile gösterilir. Toplumsal baskı ile ortaya çıkan iktidar, bu sahnede hiçe sayılır. Dolayısıyla yine genel geçer kurallara karşı muhalif bir duruş sergilenir. Bu muhalif duruş, Yıldızlararası filminde kullanılan bir sahnenin pastişi ile desteklenerek hem komedi faktörü arttırılır hem de kanonik yapılara karşı politik yaklaşım öne çıkarılır.

Ekran Alıntısı 3.17.Yıldızlararası ve ölümlü dünya



Kaynak: Ekran Alıntısı

3.5.2.3.2. Parodi

Parodi kavramı da pastiş gibi soylu metne göndermede bulunmak için tasarlanır ancak pastiş ile parodinin farkı; parodinin soylu metnin içeriğine müdahale ederek değiştirmesi ve yapı bozuma uğratmasıdır. Leyla ile Mecnun dizinin bölümlerinin çoğunda birçok parodi bulunur. Daha önce de belirtildiği gibi dizide metinlerarası ilişkiler yoğun şekilde uygulanır. Bölümlerin çoğunda özellikle İsmail Abi'nin genleri gösterilirken, bilim, sanat, felsefe gibi alanlarda öncü olarak nitelendirilen insanların parodileri yer alır. İsmail Abi dizinin her bölümünde iş arayışındadır ve gittiği her iş görüşmesinde kendisine, ilgili iş alanı hakkında bilgisi olup olmadığı sorulur. İsmail Abi de her bölümde bu soruya karşılık olarak ilgili işin genlerinden geldiğini, dedelerinin halalarının hep bu işleri yaptığını belirtir. İsmail Abinin, genleri ile ilgili anlattığı hikayeler, üstkurmaca evrene açılarak canlandırılır ve gerçek hikayelerin parodileri oluşturulur. Dizinin 94. Bölümünde İsmail Abi bir film şirketi ile iş görüşmesine gider. Bu işin tam kendisine göre bir iş olduğunu, Türk Sinemasına yeşil çamı diken ilk insanın babası olduğunu söyler. Yapımcı, Yeşilçam döneminin eskide kaldığını, kendilerinin gerilim filmi çektiğini belirtir. Bunun üzerine İsmail Abi, söz konusu gerilim olduğunda gözlerin kendisini aradığını söyler ve ekler: *"Sen benim kütüğü Londra'da olan dedemi biliyon mu?"*. Adam kim olduğunu sorar ve Hitchcock cevabını alır. Sahne üstkurmaca evrene geçiş yapar. Üzerinde Hitchcock yazan bir yönetmen sandalyesi ile açılan sahnede İsmail Abi Alfred Hitchcock kılığındadır. Karşısında takım elbiseli genç birisi oturur. Sahne tasarımı incelendiğinde, Francois Truffaut'nun Hitchcock ile yaptığı söyleşinin görüntülerine benzer bir mizansen tasarlandığı görülür. Hitchcock'un ve Truffat'nun kıyafetleri, görüntüdekine oldukça yakındır. Hitchcock'un ağzında bir puro, sırtında da bir karga görülür. Bu dekorlar Hitchcock ile bütünlemiş unsurlardır. Karşısında görülen Truffaut da görseldeki ile benzer giyimde ve tiptedir. Buradan hareketle sahne, röportaj görseline uygun şekilde tasarlanmıştır denebilir.

Ekran Alıntısı 3.18. Hitchcock ve truffaut görseli ile leyla ile mecnun





Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnede Truffaut, Hitchcock'a neden gerilim filmleri diye sorar. Hitchcock uzun bir bakış atar ve bu bakış ile ikinci bir üstkurmaca evrene geçilir. Hitckock'un *Sabotaj* (Sabotage, 1936) isimli 1936 yapım filminin bir sahnesinde, çocuk annesinin yaptığı tavuğu fırından çıkarır. Tezgâhın üstüne koymaya çalışırken tezgahtaki bir tabağı kırar. Annesi gelmeden tabağı çekmeceye saklar. Ardından ocağın üstündeki yemekten bir parça alır ve ağzına atar. Tam bu sırada annesi gelir. Ağzına attığı yemek kaynardır ancak annesi yanında olduğu için çıkaramaz. Annesinin görmediği bir anda yemeği çıkarır. Leyla ile Mecnun'da da İsmail abi yine Hitchcock kılığında görülür ancak bir kapri giyer. Giyimi ve tavırları, Hitchcock'un çocukluğunu izlettiğimizi hissettirir. Sabotaj filminin benzeri bir sahne tasarımı görülür. Hitchcock mutfağa girer. Fırına uzanır ve fırının içindeki yemeği çıkarır. Bu sırada annesi içeri girer ve *"Alfred"* diye seslenir. Hitchcock panik halinde arkasına döner ve korkarak *"Yemin ediyom kokladım anne, yemin ederim. Valla kokladım yemin ederim"* der. Sahne boyunca, Leyla ile Mecnun dizisinde kullanılan parodik gerilim müziği kullanılır.

Ekran Alıntısı 3.19. Sabotaj ve leyla ile mecnun



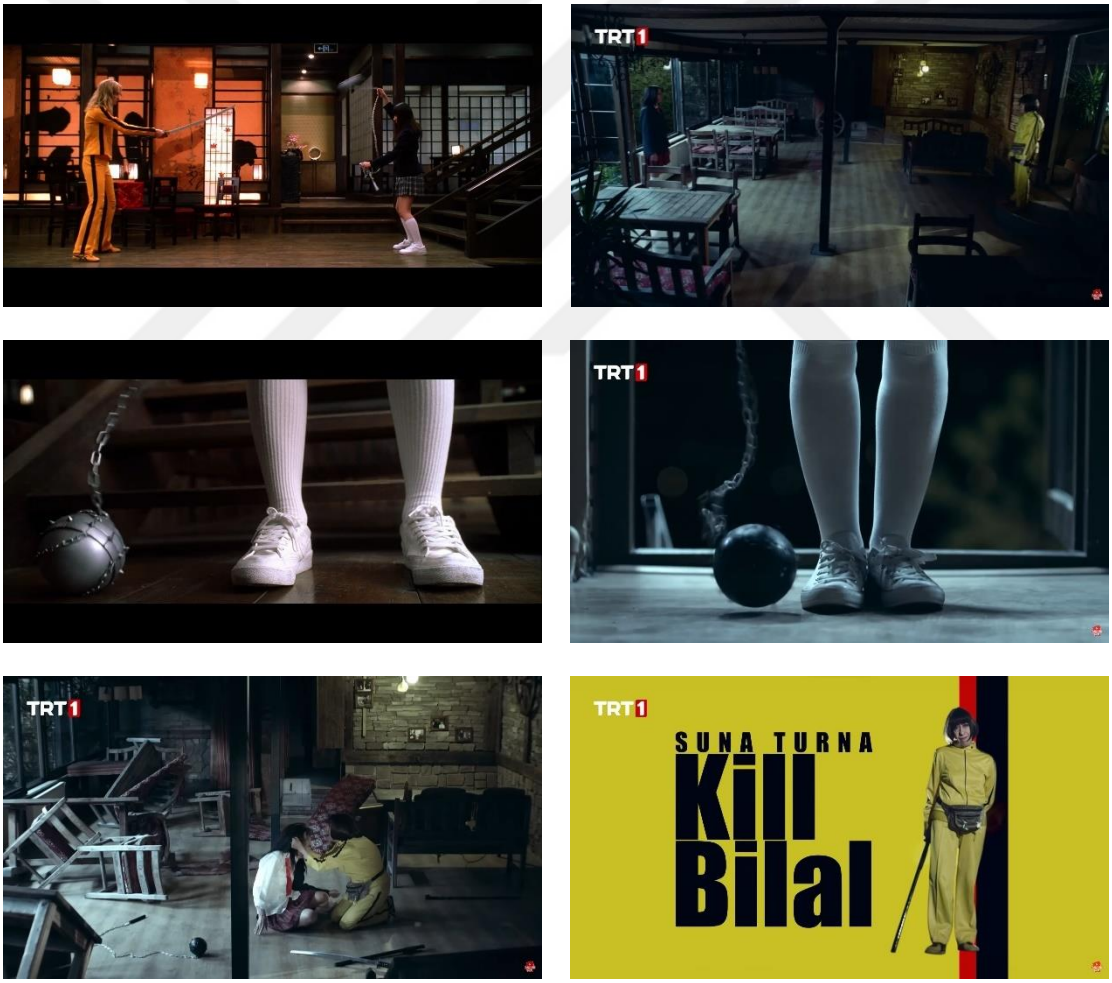


Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnenin ardından çocuk Hitchcock, odasının kapısında görülür. İçerden sesler duyar. Gerilim müziği çalmaya başlar. Hitchcock gergin bir şekilde kendi kendine konuşmaya başlar. *"Hay arkadaş yaa! Tam tuvalete gidecekken misafir geldi. Şimdi çıksam selam vermek zorunda kalcam. Çıkmayım hiç. Hatta en iyisi ben yatayım. Uyuyormuş gibi yapayım. Annem bunlara selam vereyim diye çağırmasın beni. Tam gelecek zamanı buldular"* der ve sahne yine değişir. Hitchcock bu kez dolmuştadır. Takım elbisesi üzerinde, kargası da omzundadır. Yanındaki adama yüz dolar uzatır ve şoföre iletmesini ister. Para elden ele şoföre ulaşır. Bu sırada Hitchcock kendi kendine düşünmeye başlar: *"Ya üstü gelmezse… Kesin unuttum ayağına üstüne yatacak pislik, tipinden belli tipe bak pislik bee. Benim bi yüzlük vardı diye bağırsam mı acaba? Tamam ya da dolmuş kalkınca bağırırım"* Hitchcock bunları düşünürken yine gerilim müziği çalar. Gergin tavırlar sergiler. Detay olarak yüz ifadeleri ve ayakları gösterilir. Yüzünde oldukça gergin bir ifade vardır. Ayakları gerginlikten titrer. Bu sırada dolmuş şoförü yüz dolar üstünün kimin olduğunu sorar ve Hitchcock hiç bekletmeden benim diye bağırır. Sahne röportajın yapıldığı evrene döner. Hitchcock, Truffaut'nun sorusuna *"Çok zor bi hayatım oldu diyelim ve bu soruyu geçelim delikanlı"* diyerek cevap verir. Sahnenin tamamı düşünüldüğünde evrenlerin mizansen tasarımları, kostümler ve dekorlar Hitchcock'un kendisini ve filmlerini referans alarak tasarlanır. Bu açıdan bakıldığında sahne pastiş olarak görünür ancak sahnelerin içeriği orijinal metinlerden farklıdır. Dolayısıyla sahne Hitchcock'un gerilim evreninin bir parodisi olarak değerlendirilebilir. Oluşturulan bu parodik yaklaşım ile insanların gün içinde ortasında kaldığı durumlara karşı muhalif bir yaklaşım benimsenir. Bir çocuğun gece acıkıp annesinden gizli şekilde yemek yemeye çalışması ve yakalanması, eve gelen misafir ile görüşmek istenmemesi ve dolmuşta para üstüm gelecek mi düşüncesi gibi gündelik, basit olaylar sahnede yüksek gerilim içeren olaylar gibi gösterilir. Yaşanan olaylar aslında basittir ancak toplumun sosyolojik yapısı gereği bu olaylar özellikle çocuk yaşta insanın kendi içinde büyük duygusal travmalara yol açabilir. Sahnede Hitchcock'un filmlerinde görülen ölümle sonuçlanan gerilimlerin aksine gündelik basit gerilimler gösterilir. Sahne bu açıdan değerlendirildiğinde, gerilim oluşturan olaylara karşı bir küçümseme, bir alay etme söz konusudur. Dolayısıyla sahnenin tamamında uygulanan parodi yöntemi ile hem Hitchcock'un gerilim algısına hem de gündelik basit gerilimlere karşı politik bir yaklaşım benimsenir.

Dizinin 97. Bölümünde Leyla'nın babasının dükkanına klasik siyah bir araç gelir. Araçtan inen iki kişi makineli tüfeklerle ateş etmeye başlar. Hidayet, o sırada dükkânın önünde bulunan annesi Suna'nın, Leyla'nın, Nisan'ın, Melül 'ün, müşterinin ve koyun Dolly'nin önüne atlayarak bütün kurşunları kendi üzerine alır. As sakallı dede de vurulur. Her ikisi de hastaneye kaldırılır. Hidayet'in annesi Suna, oğlu hastanedeyken deri, sarı renkli bir kıyafet giyer ve bir restorana gider. Restoranda kendi yaşlarında, lise eteği giymiş bir kadınla karşılaşır. Elindeki kılıcı kınından çıkarır. Karşısındaki kadın da kılıçtan korkmadığını belirterek zincirli bir gürz çıkarır. Sahne *Kill Bill* (2003) serisinin ilk filminin bir parodisi olarak tasarlanmıştır.

Ekran Alıntısı 3.20. Kill bill – leyla ile mecnun



Kaynak: Ekran Alıntısı

Kill Bill'de Kara Mamba, dahil olduğu örgütün evlenmeme kuralını çiğner ve örgütten ayrılıp daha sakin bir hayat yaşamaya karar verir. Örgütün lideri olan Bill, Kara Mamba'nın bu isteğini onaylar gibi görünür. Örgütün diğer elemanları Kara Mamba'nın düğününe gelir. Ancak Bill'in emri ile, Kara Mamba'nın düğünündeki herkesi öldürürler. Kara Mamba hamiledir. Onu da düğünün yapıldığı kilisenin ortasında öldüresiye döverler ve kafasına sıkarlar. Ancak Kara Mamba ölmez. Uzun süre komada kalır. Kendine geldikten sonra intikam almak için harekete geçer. Düğününde kendisini döven herkesi sırasıyla öldürüp Bill'e ulaşmayı ve sonunda da onu öldürmeyi planlar. Bu plan dahilinde serinin ilk filminde O'ren'in peşine düşer. O'ren'in bulunduğu mekâna gelir ve tüm adamlarını öldürür. O'ren'in en yakın koruması olan Gogo ile karşılaşır. Gogo, Kara Mamba'nın karşısına zincirli gürzü ile çıkar. Uzun süren kavganın sonunda Kara Mamba, Gogo'nun kafasına çivili tahta ile vurur ve Gogo'yu öldürür. Leyla ile Mecnun'da, Kill Bill'in bu sahnesine benzer bir sahne tasarlanır. Suna, Kara Mamba'nın kıyafetine benzer bir kıyafet giyer ve oğlunun vurulmasına sebep olan Bilal'in peşine düşer. Bilal'i bulabilmek için gittiği ilk yerde karşısına çıkan kadın, Kill Bill'deki Gogo ile benzer bir giyime ve aynı dekora sahiptir. Dolayısıyla sahne Kill Bill'le benzer tasarlanmıştır. Kullanılan dekorlar ve kostümler gibi mizansen unsurları da Kill Bill ile oldukça yakındır. Buradan hareketle sahne, Kill Bill filmindeki sahnenin pastişi denebilir ancak bu noktada içeriğe odaklanmak gerekir. Kill Bill'deki sahnede Kara Mamba, Gogo'yu öldürür. Ancak Leyla ile Mecnun'da Suna, karşısındaki kadını konuşturabilmek için kadının saçına asılarak şiddet uygular. Buradan hareketle sahnede uygulanan yöntem parodidir. Sahnenin içeriğindeki bu değişim, filmde oldukça yoğun şekilde görülen şiddet ve vahşete karşı muhalif bir yaklaşım sergiler. Kadın kavgası dendiğinde akla ilk gelen görüntü, kadınların saçlarını çekerek yaptığı kavgadır. Ancak Kill Bill'de kadınlar samuray tarzı kılıç ve gürz kullanarak kavga ederler. Leyla ile Mecnun, bu sahne ile filmdeki sahneyi küçümser ve dalga geçer. Bölümün sonunda çıkan Kill Bilal afişi ile de sahnenin Kill Bill'in parodisi olarak tasarlandığı görülür. Sahne ayrıca kadın kavgası söz konusu olduğunda belli başlı tekniklerin kullanıldığı kavga yerine birbirlerinin saçına yapışarak yapılan kavgayı göstererek Kill Bill'de yüceltilen kadınların yeteneklerini küçümser ve basite indirger. Buradan hareketle dizide uygulanan parodi, belirtilen konulara karşı muhalif duruşu ile politik bir yaklaşım sergiler demek yanlış olmayacaktır.

Dizinin devam bölümlerinde Suna, Bilal'i aramaya devam eder. 103. Bölümde Bilal'in en yakınındaki kadın Hidayet'i kaçırır. Suna, Hidayet'i bulmayı başarır ve Hidayet'i esir olarak tutan kadını Bilal'i bulmak için sorgular. Bu sorgulama esnasında kadının kafasını su dolu kovaya sokar. Bu sahne Kill Bill serisinin ikinci filmindeki Dağ Yılanı ile Kara Mamba'nın kavga sahnesine gönderme olarak tasarlanır. Sahneler kullanılan dekorlar ve kamera açıları özelinde incelendiğinde birbirine oldukça benzer. Her iki sahnede de sarışın ve göz bandı takan kadın, ulaşılmaya çalışan adamın en yakın çalışanıdır. Dolayısıyla hikayeler de benzer kuruludur. Ancak Kara Mamba, Dağ Yılanı'nı gözünü çıkararak öldürür. Leyla ile Mecnun'da ise Suna, kadını suda boğar ve kadının sonu seyirciye gösterilmez. Dolayısıyla sahne, orijinal sahne ile oldukça yakındır ancak içerik değiştirilir. Leyla ile Mecnun'un bu sahnesi *Kill Bill*'deki (2004) sahnenin parodisidir. Orijinal hikâyeye karşı herhangi bir algı kırma ya da dalga geçme söz konusu olmadığı için bu sahne Leyla ile Mecnun dizisinde komedi unsurunu arttırmak için kullanılmıştır denebilir.

Ekran Alıntısı 3.21. Kill bill -leyla ile mecnun



Kaynak: Ekran Alıntısı

3.5.2.3.3. İroni:

İroni; kavramsal olarak söylenenin tersini ortaya koyma olarak açıklanır. Bu açıklamadan hareketle ironi kavramı söylemler üzerinden çözümlenebilecek bir kavram olarak düşünülebilir. Ancak sinema söz konusu olduğunda söylemlerin canlandırılması durumu ortaya çıkar ve dolayısıyla canlandırılmış olan hikayeler üzerinden bir ironi çözümlemesi mümkün olur. Leyla ile Mecnun dizisinde de efsanelerin ya da hikayelerin canlandırılmasına sıkça başvurulur. Ancak canlandırılan hikayeler, içerik olarak hikâyenin aslından farklı gösterilir. Dizide uygulanan bu canlandırmalar ile yıllardır

anlatılagelen hikayelere ironik bir yaklaşım sergilenir. Dizinin 71. Bölümünde Mecnun'un vicdan azabı sebebiyle tüm dünyada garip sesler duyulmaya başlar. Mahalleye çeşitli ülkelerden bilim insanları gelir ve bu seslerin kaynağını araştırır. Bu sırada seslerden rahatsız olan bir apartman sitesi, geceleri sesleri bastıracak bir klasik müzik dinletisi uygulamayı planlar. Bunun için bir müzisyen ararlar ve İsmail Abi iş başvurusu için site yöneticisi ile konuşmaya gelir. Yönetici, İsmail Abiye durumu anlatır. İsmail Abi de kendisinin müzikte bir klasik olduğunu söyler. Bunun üzerine yönetici, İsmail Abiye piyano çalıp çalamadığını sorar. İsmail Abi genlerinde minörler ve majörlerin gezdiğini belirterek dedelerinin hep Beethoven olduğunu söyler. Sahne üstkurmaca evrene taşınır. İsmail abi, Beethoven kılığında piyanonun başında 9. Senfoni'yi çalar. Sahne tasarımı, kostümler ve dekorlar, Beethoven'ın yaşadığı döneme uygun şekilde düzenlenmiştir. İsmail Abi'nin peruğu ve giyimi incelendiğinde Beethoven'ın internetteki görsellerine oldukça benzediği görülür. Bu açıdan bakıldığında sahne Beethoven'ın gerçek bir anını yansıtıyor gibi görünür. Beethoven bestesini çalmayı bitirdiğinde yanındaki adamla arasında şu diyalog geçer:

Adam: *Wonderfull Wonderfull! Muhteşem muhteşem bir beste olmuş Beethoven. Nedir bestenin adı?*

Beethoven: *Nasıl?*

Adam: (Bağırarak) *Bestenin adı diyorum adı!*

Beethoven: *Haa. Bestenin adıı gurbeti mesken mi tuttun nazlı yârim dı gel gayrı.*

Adam*: Ooo, çok fazla uzun olmuş ama.*

Beethoven: *Ha, hadi ya! Yine mi öyle oldu? Tamam o zaman 9. Senfoni olsun. Arkadaş o kadar beste yaptım bi tanesine doğru düzgün isim koyamadım yav. Tamam hadi sen git şu telif işlerini hallet bi an önce. Bak ileride bunlar valla okul zilleri olarak kullanır. Cep telefonu melodisi yapar pislikler be! Biz nasiplenemedik bari torun torba nasiplensin. Hadi yürüü.*

Adam: *Yaa boş versene! Ondan sonra bayramlarda bi araya gelip miras kavgası yapar bunlar. Bırak huzurunu bozma kimsenin.*

Beethoven: *Nasıl?*

Adam: *Tamam diyorum tamam halledicem ben.*

Beethoven: *Tamam hadi sen bi an önce git. Ben yeni besteme başlayım.*

Beethoven'ın arkadaşı: *Ya yeter bence Beethoven. Hem zaten topu topu yedi tane nota var. Kaç ayrı beste yapılabilir ki bunlarla?*

Beethoven: *Yaa yürü git, yürü git! Adamın sinirini bozma. Oradan lom lom, lom lom lom konuşma. Lom lom ağızlı' Madem bilmiyorsun oradan niye konuşuyosun? Yedi tane notayla beste mi yapılırmış, sana mı kaldı?*

Beethoven'ın arkadaşı: *Gidiyorum ha.*

Beethoven: *Yürü! Bunu duyduğuma mı yanayım senin söylediğine mi yanayım? Yanayım yanayım ateşlerde yanayım. Evet, ismi bu, ismi yanayım. Yeni bestemin adı yanayım. Yanayım yanayım ateşlerde yanayım.*

Ekran Alıntısı 3.22. İsmail abinin beethoven dedesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Adam Beethoven'ın yanından uzaklaşır ve sahne biter. Beethoven'ın yaşam öyküsüne bakıldığında, 1770 yılında dünyaya gelen ünlü besteci ve piyanistin, hayatını müziğe adadığı görülür. Beethoven gelmiş geçmiş en ünlü ve en etkileyici bestecilerden biri olarak kabul edilir. Otuzlu yaşlarında işitme kaybı yaşamaya başlar ve bir süre sonra tamamen sağır olur. 9. Senfoniyi 'de sağırken besteler (Wikipedia, 2023). Sahnede de adamın konuşmasından sonra İsmail Abinin duymayıp, nasıl diye sorması bu bilgiyi destekler nitelikte kullanılır. 9. Senfoni'yi dinleyen adam, besteyi çok beğenir ve bestenin adını sorar. Beethoven'ın *"Gurbeti mesken mi tuttun nazlı yârim dı gel gayrı"* diye cevap vermesi nerdeyse tüm dünya tarafından bilinen 9. Senfoni'ye karşı bir algı kırma olarak okunabilir. Yine Beethoven'ın adama telif işlerini hallet, ilerde telefon zil sesi ve okul melodisi yapar pislikler demesi, günümüzde gerçekten birçok okulda veya telefonda müşteri temsilcisine bağlanmayı beklerken dinletilen müziğin Beethoven'ın eserleri olmasına göndermedir. Müziklerin telifsiz olması günümüzde birçok alanda

kullanılmasına sebep olur. Ancak bestelerin gündelik hayatta özellikle beklenilmesi gereken durumlarda ya da giriş çıkış saatlerini güdüleyen bir müzik olarak kullanılması, gelmiş geçmiş en etkileyici besteler olarak değerlendirilen bestelerin yüzeyselleştirilmesine, hatta can sıkıcı hale gelmesine sebep olur. Dolayısıyla sahnede Beethoven'ın telif haklarını almak istemesi, bestelerinin günümüzde can sıkıcı olarak değerlendirilebilecek alanlarda kullanılmasına karşı bir önlem olarak görülebilir. Buradan hareketle sahnenin, Beethoven'ın bestelerine gereken değeri vermek yerine basite indirgenmiş olması durumunu eleştirdiği ve bu duruma karşı muhalifleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Diyalogların devamında Beethoven'ın *''...bari torun torba nasiplensin''* demesi üzerine adamın *'' ilerde miras kavgası ederler, bırak kimsenin huzurunu bozma''* diye cevap vermesi, günümüzde ailelerin yaşadığı miras kavgalarına eleştirel bir yaklaşım benimser. Adama gitmesini söyleyen Beethoven, yeni beste yapacağını belirtir. Buna karşılık adam, bu kadar bestenin yeterli olduğunu söyler ve toplam yedi tane nota ile ne kadar beste yapılabileceğini sorar. Beethoven, adamın bilmediği işlere yorum yapmasına sinirlenir ve adama gitmesini söyler. Bu diyaloglar, bir röportajında *''toplam yedi nota ile kaç beste yapabilirsin ki''* diyen Serdar Ortaç'a bir göndermedir. Sahnenin diyalogları, İsmail abinin tavırları gibi unsurlar göz önüne alındığında sahne, Beethoven'ın öyküsünün bir ironisi olarak değerlendirilir. Dizide, Beethoven'ın yaşam öyküsüne ironik bir tavırla yaklaşan bu sahne ile birden çok konuya eleştirel bir bakış sergilenir. Buradan hareketle dizide kullanılan ironik yaklaşım müzik sanatına ve ona gereken değerin verilmemesi durumuna karşı politikleşiyor demek yanlış olmaz.

Dizinin 79. Bölümünde Leyla'nın şirketi borçları dolayısıyla kapatılacaktır. Bu sebeple Mecnun, Yavuz ve İsmail Abi para bulup Leyla'nın şirketini kurtarmak ister. İsmail Abi merkez bankasına gider ve yetkili birisi ile görüşür. Merkez bankasının başına geçmek istediğini söyler. İnsanların hepsinin paraya ihtiyacı olduğunu ve bunu daha fazla para basarak çözeceğini belirtir. Yetkili kişi bu işlerin öyle yürümeyeceğini söyler. İsmail Abi de parayı bulan kişinin kim olduğunu biliyor musun diye sorar ve Lidyalıların, dedesi olduğunu iddia eder. Sahne üstkurmaca evrene geçiş yapar. Tarihi belirtilmeyen sahne bir pazar yerinde geçer. Sahnenin mizansen tasarımı, kostümler ve dekorlar incelendiğine teknolojinin henüz gelişmediği, oldukça eski bir dönem olduğu anlaşılır. İsmail Abi alışveriş yapmaktadır. Karşısındaki adamla aralarında şu diyalog geçer.

İsmail Abi: *Hacı biraz pirinç ver bana ordan. Elma da ver iki üç tane. Organik olmasın, nolur organik olmasın yemin ediyom sağlık fışkırıyo her yerimden. Ölcem, sağlıktan ölcem diye korkuyom. Sarımsak ver biraz. Armutta koy iki tane. Ne yaptı?*

Adam: *Eee, geçen haftadan da kalan borcunla birlikte bi atını alırım ona göre.*

İsmail Abi: *At mı? Yuuh artık! Deve vereyim mi sana deve? Benim deveyi getireyim vereyim buraya. Al şunu da idare et. Anlaşalım, al. (Para uzatır.)*

Adam: *Bu ne bu?*

İsmail Abi: *Para.*

Adam: *Ne, ne?*

İsmail Abi: *Para, para. Para, para!*

Adam: *Ya hadi git işine. Geçen sefer de yine hisse senedi mi ne kakaladın gittin bize. Her gün yeni yeni icatlar çıkartıyosun. Ben böyle bişeyler istemem, kabul etmem.*

İsmail Abi: *Ya oğlum öyle deme bak bu var ya ilerde ne anasının özü para olacak ondan haberin var mı sen, hey yavrum hey. Bak, şşş kullan aklını yemin ediyom torunların sonra var ya, ah alırsın biliyon mu ah. Torunların der ki dedem biraz aklını kullansaydı Nişantaşı'nın yarısı bizimdi der yemin ediyom. Aklını kullan.*

Adam: *Neyse. Hadi şimdilik bunu alıyım da, bi daha da böyle bişey istemem. Takas getir onu alalım.*

İsmail abi: *Tamam. Tamam tamam onu halledicem. Takas, halledicem onu. Tamam hadi görüşürüz. Arkadaş paramızla rezil oluyoz yemin ediyom.*

Der ve yolunda devam eder. Karşısına iki genç çıkar. Aralarında şu diyalog geçer:

1. Genç: *Hacı be çok acil bi teklik atsana ya. Deli bi kupon yaptık, para yok.*

2. Genç: *Tutarsa seni de görürüz merak etme.*

1.. Genç: *Tutarsa ne ya? Kesin tutucak oğlum. İçerden tüyo aldım diyorum sana.*

İsmail Abi: *Arkadaş hangi ara duydunuz? Hangi ara öğrendiniz? Parayı daha yeni buldum. Kokusunu mu aldınız, ne yaptınız? Daha önce yüzüme bakmayan adamlar şimdi peşimden ayrılmaz olur haa.*

1. Genç: *Vaay be! Parayı buldun ya, neticen havalandı hemen.*

2. Genç: *Lidyalı dediğin eli açık olur. Kime çektin böyle bilmem ki.*

1. Genç: *Bırak ya. Dini, imanı para olmuş bunun.*

Der ve uzaklaşırlar.

İsmail Abi: *Arkadaş parayı bulduk iyi güzel de borç isteyene bahane bulmak lazım şimdi. Hee, ev aldım kredi ödüyom hacı ya valla çok dardayım. Ya biliyon benim araba büyük hasar… hee… sigortanın primlerini de ödeyemedim bu ay. Bilmiyom, du bakiyim, kredi borçları da… Çok zor durumdayım hacı vallahi ya. Oğlum hiç… para… Eeh paran mı var derdin var arkadaş yaa. Yemin ediyom pislik be.*

Ekran Alıntısı 3.23. İsmail abi'nin lidyalı dedesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Lidyalılardan önce takas sistemi ile yapılan alışveriş işlemi, Lidyalıların parayı bulması ile farklı bir sisteme evrilir. Günümüze kadar gelişen ekonomi ve iktisat, paranın kullanımını bugün ki sistemli hale getirir. Sahnede de İsmail Abi, parayı bulan Lidyalı olarak tasvir edilir. Ancak paranın esas kullanım amacı saptırılır. İsmail abi takas usulü ile elindeki malları vermektense kendi uydurduğu hisse senedi, para gibi icatlarla alışveriş yapmaya çalışır. Bu açıdan bakıldığında Lidyalıların parayı, ellerindeki malları vermemek için buldukları anlamı çıkar. Dolayısıyla sahnede Lidyalılarla ilgili bilinen hikayelere karşı ironik bir bakış sergilenir. Sahnenin devamında İsmail Abiden borç istenmesi ile İsmail Abinin borç isteyenlere bahane bulmaya çalışması da günümüzde yaşanan bu olayların, para bulunduğu andan bugüne geldiğini varsayımını ortaya atar. Sahnenin tamamı, Lidyalıların parayı bulma hikayesini alaycı bir yaklaşımla dönüştürür. Bu dönüşüm, insanların mal sahibi olması ve bu malları elinde tutması, sadece bir araç olan paranın paylaşılmaması gibi durumlara eleştirel bir yaklaşım sergiler. Dolayısıyla sahnede uygulanan alaycı dönüştürüm, insanların para ve mal hırsına karşı muhalif bir bakış oluşturarak politikleşir.

Dizinin 89. bölümünde Ömer Yedinci, kafasından çıkan ağaç dolayısıyla üst akılların ilgisini çeker ve benzer bir vakanın olup olmadığının anlaşılması için tüm mahallenin takip edilmesine sebep olur. Dizideki karakterler bir hafta boyunca gözlemlenir ve gözlem sonuçları belgesel şeklinde izletilir. Sahnede karakterlerin günlük yaşamları

gösterilir. Ancak dizide kullanılan standart açılar yerine hayvan belgesellerinde kullanılan açılarla çekim yapılır. Bir dış ses, karakterlerin günlük yaşamını ve doğasını anlatır. Sahne, Leyla ile Mecnun evreninin, hayvan belgesellerine uyarlanmış hali olarak izlenir. Dolayısıyla hayvan belgesellerine ironik bir yaklaşım benimsenir. Leyla ile Mecnun karakterlerinin tanıtımı aşağıdaki gibi yapılır.

Mecnun insanı, bir oturuşta bir buçuk ekmek bitirebildiği gibi gün boyu yemeye devam eder. Zamanının büyük bir kısmını odasında geçiren Mecnun insanı, hiçbir şey yapmadan on sekiz saat boyunca yatabilir. Onu en çok ürküten şey gün ışığıdır. Zaman zaman gün ışığına maruz kaldığında, saldırganlaştığı da görülmüştür. Sosyallikten uzak yaşayan bu tür, tam bir tembellik abidesidir. Yavuz insanı, gündüzleri tüm zamanını dişisine ayırır. Saatlerce dişisine kur yapan Yavuz insanı, henüz bir sonuca ulaşamamasına rağmen kur yapmaktan asla vazgeçmez. Tehlikelere karşı kamufle olabilme özelliği olan Yavuz insanının doğadaki en büyük düşmanıysa polislerdir. İsmail insanı, antik çağlara kadan uzanan bir gen haritasının mirasçısıdır. Sulak yerlerde yaşayan İsmail, doğal ortamından asla ayrılmaz. Tek başına yaşayan ve özgürlüğüne düşkün olan bu canlı türü, karnını doyurabilmek adına sürekli hareket halinde olmalıdır. İskender insanı avlanmak için pusuda bekler. Bu bazen gün boyu sürebilir. Uygun bir avı gözüne kestirdiğinde, hemen üzerine atılır. Avını elinden kaçırma ihtimali yok denecek kadar azdır. Tüm gününü avlanmakla geçiren İskender insanı, akşam da yuvasına döner ve yavrularını besler. Ve son olarak Erdal insanı. Bu tür, Kireçburnu'nun en ilkel yaratığıdır. Ailesine düşkünlüğü ile bilinen Erdal insanı, olası tehlikelere karşı oldukça saldırgandır. Müşteri olarak bilinen insan türü ile beslenir. Doğadaki en büyük düşmanı, veresiye alışveriş yapanlar ve süpermarketlerdir.

Ekran Alıntısı 3.24. Leyla ile mecnun evreni belgeseli



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnede kullanılan kamera açılarına dikkat edildiğinde, kameranın gizli konumda olduğu, havadan ve geniş açıların kullanıldığı görülür. Bir hayvan belgeselinde hayvanların kameramanı fark etmemesi için oldukça uzaktan zoom objektifler

kullanılarak çekim yapılır. Kamera genelde gizlidir ve geniş planlar kullanılır. Sahne bu bağlamda incelendiğinde, karakterleri araştıran insanların yukarıdan bir bakış gösterdiği söylenebilir. Bu bakış açısı statüleri simgeler niteliktedir. İnsanların, hayvanların yaşam alanını kayıt altına alıp tanrısal bakış açısıyla izlemesi durumu, dizinin bu sahnesinde karakterlere karşı uygulanır. Dolayısıyla Leyla ile Mecnun karakterlerini gözlemleyen insanlar üst akıl olarak düşünülebilir. Sahnede Ömer'i İsviçreli bilim insanlarına satma hedefi, vakıfları için ellerinde tuttukları orman ve hayvanlarında yaşam alanına dönüştürülmesi ve kürk yapımında kullanılması gibi detaylara da yer verilir. Bu detaylar, halkın farkında olmadan tahakküm altında olduğunun bir göstereni dir. Bu planları hedefleyen ve halkı birer mal gibi gören insanlar, iktidarın temsili olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle sahnede, hayvanların doğal yaşam alanını gözlemleyen insanların da dünyada iktidar konumunda olduğu ancak insanların da kendi aralarında statü ve zenginlik farklarının olması ile farklı iktidarları ortaya çıkardığı anlaşılabilir. Uygulanan ironi ile iktidarın hayvanlar üzerindeki tahakkümüne karşı eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla her insanın eşit olarak geldiği dünya yaşamında statüler dolayısıyla iktidar konumunda görünen insanlara ve üst akıllara karşı da politik bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu bilgilerden hareketle sahnede uygulanan ironi, komedi dilinin politikleşmesini sağlar. Ayrıca belgeselin son sahnesinde karakterlerin dizilimi, evrim teorisine karşı bir atıf olarak tasarlanmıştır. Evrim teorisine göre insanlar evrilerek gelişim göstermiş, bugün ki modern insana dönüşmüştür. Ancak sahnede, karakterlerin en ilkelden en modern olana doğru sıralanmış olması yine ironik bir bakış açısını ortaya çıkarır. Sözde modern dünyada yaşayan insanların farklı karakterleri barındırması ve karakterlerinin yaşamlarına şekil veriyor olması, sahnede gösterilen bu kare ile günümüz modern insanının da henüz evrimini tamamlamadığı mesajını doğurur. Dolayısıyla yine iğneleyici, politik bir komedi dili ortaya çıkar.

Gibi dizisinde de ironiye sıkça yer verilir. Dizinin 1. Sezon 11. Bölümünde Yılmaz, yaşlı insanların yıkanmakta zorlandığını düşünür ve bu durumu kendine dert edinir. Birkaç yaşlı amca ile görüşür ve onlara yıkanmalarında yardımcı olabileceğini söyler. İlkkan, Yılmaz'a saçma bir iş yaptığını söyler ancak Yılmaz onu dinlemez. Yılmaz, iki yaşlı amcaya yıkanmasında yardımcı olur. Amcalarla iletişimi artar ve bu yıkanma işi her hafta

tekrar etmeye başlar. Yılmaz bu durumdan rahatsız olur ve amcalarla iletişimini koparır. İlkkan ile bu konu üzerine konuşurlar. İlkkan, Yılmaz'a desteğini hissettirir ve aralarında şu diyalog geçer:

Yılmaz: *Kişiye kişi gerek o ki kişiliği şahane. Sağ ol dostum.*

İlkkan: *Bi karşılığında bir şey söyleyim mi ben de ister misin?*

Yılmaz: *Bi söz de sen söyle de ben sonra çıkayım bi hava alayım ya.*

İlkkan: *Abi dost, kötü günde belli olur.*

Yılmaz: *Hass…! (Küfür Eder) Hiç duymadım bu sözü.*

İlkkan: *Duymamış olamazsın, ben söylemişimdir muhakkak.*

Yılmaz: *Hiç duymadım bu sözü ben, ilk defa senden duyuyorum.*

İlkkan: *Abi yahşi günde yar yahşidir, yaman günde yetiş gardaş. Bu da Azerilerden.*

Yılmaz: *Bunu çok duydum da.*

İlkkan: *Benzeri işte. Yaman günde yetiş gardaş da hani o kötü günde yardıma gel kardeşim.*

Aralarında geçen diyalog, birbirlerine söyledikleri farklı deyim ve atasözleri ile devam eder. Sahnede doğrudan ironi gerçekleştirilir. Bir Türk atasözü olan ''Dost kötü günde belli olur'' sözü Türk halkının neredeyse tamamı tarafından bilinir. Ancak sahnede bir Azeri atasözünü çok kez duyduğunu söyleyen Yılmaz, bu Türk atasözünü ilk defa duyduğunu belirtir. Karşılığında İlkkan'ın da *''Ben söylemişimdir mutlaka''* diyerek cevap vermesi, bu atasözünün çok bilinmiyor olmasa da kendisi tarafından kullanıldığını, dolayısıyla kendisinin atasözü ve deyimler konusunda farklı bakış açısına sahip olduğunu hissettirir. Buradan hareketle herkes tarafından bilinen bir atasözünün, arkadaş ortamlarında kullanılması durumunun bir klişe olduğu hissiyatı seyirciye verilir. Bu klişelere karşı alaycı bir tavır oluşturulur. Alaycı tavrın ortaya çıkması, Yılmaz'ın uyguladığı ironi ile sağlanır. Dolayısıyla sahnede kullanılan ironi ile herkes tarafından kabul görmüş sözlerin kullanımına karşı muhalifleşilir. Bu muhalif yaklaşım, sahneyi kanonik yapılara karşı politik bir sahne haline getirir.

Gibi dizisinin sezon finali olan bölümlerinde karakterler, farklı bir evrende yaşayan farklı karakterler olarak gösterilir. Bu bağlamda dizinin sezon finali bölümleri üstkurmaca evrende gerçekleşir. 2. Sezon 10.bölümünde bölümün tamamı ironi olarak değerlendirilebilir. Yılmaz (Dominus), İlkkan (Septimus) ve Ersoy (Torus), Roma

döneminde yaşayan insanlar olarak gösterilir. Dominus ve Septimus, Roma'nın soylu ailelerinden gelen ve senato üyesi insanlar olarak görülür. Torus'da Dominus'un köle başı olarak gösterilir. Sahne açıldığında köle başı Torus, diğer köleleri sıralamış ve boynundan iple bağlamış şekilde efendileri bekler. Efendiler geldiğinde Torus, kölelerin işlediği suçları anlatır:

Dominus: *Naapmış bu?*

Torus: *Kilerden bal çalmış efendim.*

Dominus: *Bal mı? Balmı çaldı? Ne kadar çaldı?*

Torus: *Baya, baya büyük böyle büyük anforo dolusu.*

Dominus: *Çok çalmış.*

Torus: *Çok.*

Dominus: (Köleye dönerek) *Naptın? Yedin mi hepsini? Oğlum için bayılmadı mı o kadar baldan ya? On değnek vuruyoruz bu arkadaşa. Beş değnek vuruyoruz çok sert, çok sert beş değnek vuruyosun bu arkadaşa.*

Torus: *İsterseniz on tane çok sertte vurabilirim.*

Dominus: *İşgüzarlık istemiyorum Torus. Beş tane vuracaksın, çok sert vuracaksın. Bitti. Bu napmış?*

Torus: *Efendim o benden habersiz gladyatör olmak için başvuru yapmış.*

Dominus: *Bu nası? Bi dakika ya. Bunu yapamıyor olması… Köle sahibinin izni gerekmiyo mu ya bu başvuru için?*

Septimus: *Tabi, reddedilmesi lazım.*

Dominus: *Reddedilmeli. Nasıl yapabildi bu başvuruyu bu arkadaş yani?*

Torus: *Gözden kaçtı heralde.*

Dominus: *Noldu bu arkadaşların boşluğuna mı geldi acaba ya?*

Septimus: *Kasyus yok mu o ekibin başında?*

Dominus: *Kasyus mu var orda?*

Septimus: *Ben bi konuşayım onla.*

Dominus: (Köleye dönerek) *Napacan lan gladyatör olup?*

Köle: *Savaşacağım.*

Dominus: *İyi tamam. Arkadaş kararını vermiş kendi. Kendi bilir. Ne bok yersen ye banane yani. Cık cık cık. Nelerle uğraşıyoruz ya. Dövün. Bi gün yatsın ama öyle dövün.*

Torus: *Memnuniyetle efendim.*

Dominus: *Güzelce dövün yani. Bu napmış?*

Septimus: *Yılmaz*

Dominus: *Efendim kardeşim?*

Septimus: *Parasını talep edin hazineden.*

Dominus: *Doğru.* (Torus'a dönerek) *Bi yazı yaz. Ben bunun parasını geri alayım şeyden, hazineden. Ben faydalanamadığım köleye niye para veriyorum yani! Bu benim yasal hakkım. Devam edelim. Bu napmış?*

Torus: *Efendim bu çıkan yemekleri beğenmiyo. Sürekli şikâyet ediyo.*

Dominus: *Hadi canım!*

Torus: *Evet*

Dominus: *Ulan geldiğiniz yerde çakıl taşlarını emiyodunuz ya. Sana mı kaldı lan yemekleri eleştirmek! Bunu not et. Ayrı bir ceza…*

Torus: *O bende.*

Dominus: *Sen naptın Yanni efendi?*

Torus: *Efendim bu Yanni odasına kuş resmi çiziyo.*

Dominus: *Eee?*

Torus: *Kuş şey ya, hani özgürlüğü sembolize eder falan derler ya.*

Dominus: (Yanni'ye dönerek) *Oğlum bak senin çarkını sikerim tamam mı? Tipini de beğenmiyorum zaten. Bu akşam o kuşu sileceksin. Bi dur bakayım sana. Tamam.* (Torus'a dönerek) *Evet napıyoruz anlat.*

Torus: *Şuna bir ceza vermedik benim aklımda bişey var.*

Dominus: *Tamam söyle ne?*

Torus: *Ben diyorumki bunu biz bacaklarından asalım.*

Septimus: *Naptın sen ya olur mu öyle şey? Adam ölür gider tık diye. Kan beynine gider bacaktan asarsan.*

Dominus: *Ya oğlum bunlar milli servet lan! Yazık, günah ya. Böyle patır patır köle mi öldürecez ya sürekli! Lan ne vahşi bi adamsın sen ne kadar gaddarsın ya. Cık cık cık. Boynundan asın bunu. Yarım saat sallansın, kendine gelsin. Bitti. İpini de fazla sıkma. Tamam?*

Torus: *Emredersiniz.*

Ekran Alıntısı 3.25. Gibi – esir cezalandırma sahnesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnede Roma Dönemindeki köle sahip ilişkisinin alaycı bir dönüştürümü uygulanır. Sahnenin mizansen tasarımı incelendiğinde mekânın, kostüm ve dekorların Roma Dönemine uygun şekilde tasarlandığı görülür. Ancak sahnenin içeriği ve diyaloglar göz önüne alındığında dönem hakkında bilinenlerden oldukça farklı bir yaklaşımın benimsendiği görülür. Kölelerin işlediği suçlar; bal çalmak, gladyatör olmayı istemek, yemekleri beğenmeyip eleştirmek ve odasına kuş resmi çizmektir. Bu suçlar, çocuk yaştaki bireylerin sergileyeceği davranışlardır. Dominus'un verdiği cezalar da bilinçsiz bir ebeveynin çocuğuna verdiği cezaları andırır. Dolayısıyla suç olarak gösterilen davranışlar ve bu davranışlara verilen cezalar çocuk yaştaki bireylerin aileleri tarafından kısıtlanması ve çocuklar üzerinde ailelerin tahakküm kurmasına eleştirel bir bakış olarak okunabilir. Bu okuma doğrultusunda sahnede, ebeveynlerin çocukları üzerindeki sahiplik olgusuna karşı bir tavrın olduğunu söylemek de mümkündür. Bir aile ortamında çocukların hangi yaşa gelirlerse gelsinler, aileleri tarafından kısıtlanması ve yönetilmesi durumu, ebeveynin iktidarında yaşanan bir hayatın gösterenidir. Dolayısıyla iktidarın bu tutumu, iyi niyetli de olsa çocukların özgürlüğünün kısıtlanmasına sebep olur. Sahnede kullanılan üslup ebeveynin iktidarına karşı politik bir dili doğurur ve iktidara karşı muhalif bir bakış açısı oluşturur. Sahnenin doğrudan verdiği mesaja odaklanıldığında yakın tarihe kadar devam eden kölelik sistemine bir eleştiri söz konusudur. Dominus'un gladyatör olacak köleye seçme hakkını vermesi sebebiyle kullanmadığı kölenin parasını hazineden geri istemeyi düşünmesi, bunun yasal hakkı olduğunu belirtmesi gibi durumlar

kölelik sistemini basite indirgeyen ve alaycı bir tutum sergileyen davranışlardır. Sahnenin Roma dönemine ve kölelik sistemine ironik bir bakış olduğu düşünüldüğünde, sahnede ironi özelliği kullanılarak politikleşme söz konusudur. Ayrıca ayağından asılan kölenin öleceği düşüncesinden hareketle boynundan asılmasına karar verilmesi de ironi kavramının kelime anlamı gibi söylenenin tersini ifade etme olarak algılanabilir.

Bölümün devam sahnesinde Dominus ve Septimus senatoya gider. Senatörlerin devletin işleyişine dair önerilerde bulunulan senatoda Dominus da bir öneride bulunur. Yanında köle Yanni'yi de getiren Dominus'un önerisi kıyafet reformudur. Yunan ve Cermenlerin pantolon ve tişörte geçtiğini, Roma senatörlerinin ise nevresim takımı gibi dolaştığını iddia eder. Öneri olarak kış mevsiminde pantolon, tişört ve ceket, yaz mevsiminde de kapri ve tişört giyilmesini sunar. Dominus'un önerisi oy birliği ile reddedilir.

Ekran Alıntısı 3.26. Dominus'un senatoya önerisini sunduğu sahne



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnenin mizansen tasarımı yine Roma Senatosuna benzer şekilde tasarlanmıştır. Kostüm ve kıyafetler sahnenin mizansenini destekler niteliktedir. Ancak sahne içerik açısından ironikleşir. Devletin karar organı olarak görülen senato, günümüz film ve dizilerinde ya da anlatılan tarihte savaş politikaları, ekonomi politikaları, yasalar gibi konuların konuşulduğu bir alan olarak aktarılır. Sahnede kıyafet reformu üzerine konuşulması, günümüzde iş yerlerinde uygulanan kılık kıyafet yönetmeliğine bir gönderme olarak okunabilir. Toplumsal düzen adı altında uygulanan kıyafet yönetmeliği, saç ve sakal yönetmeliği gibi kurallar, siyasi iktidarın dışında toplumsal bakışın da iktidar olarak

değerlendirilebileceği alanlardır. Dominus karakterinin *''nevresim takımı gibi geziyoruz''* ifadesi, toplumun iktidarî tutumuna karşı bir isyan niteliğindedir. Bu isyan, sahnede kullanılan ironi yöntemi ile ortaya çıkarılarak politikleşen bir dil oluşturulur.

3.5.2.3.4. Kolaj

Çalışmada şu ana kadar çözümlemesi yapılan başlıkların çoğu aynı zamanda birer kolaj örneği olarak değerlendirilebilir. Çünkü çözümlemesi yapılan sahnelerin çoğunda başka bir filmden, diziden sahneler, müzik, dekor ya da kostümler kullanılır. Dolayısıyla farklı sanat dallarının tek bir metinde birleştirilmesiyle anlatıya destek sağlanır. Ancak yine de daha belirgin bir örneğe yer vermek gerekirse Leyla ile Mecnun dizisinin 100. Bölümünde belirgin kolaj örnekleri görülür. Bölümde yaralanmış olan Hidayet ölmek üzeredir. Doktor onu kurtarmak için bir çare bulamaz. Dedesi Tabip Efendi'nin bütün hastalıklara bir çözüm bulduğunu ancak dedesinden kendisine kalan notların eksik olduğunu belirtir. Bunun üzerine Mecnun, doktorun tabip dedesinin yaşadığı döneme gidip notlarına ulaşmayı planlar. İsmail Abi ve Ak Sakallı Dede ile birlikte doktorun dedesinin yaşadığı döneme giderler. Gittikleri yerde yaşayan insanların kendilerini görmemesi için bir minyatür tablosunun içinde gizlenirler. Etrafta kimse kalmadığında tablodan çıkmak isterler ancak bu kez de tüm ekip kilden birer figüre dönüşür.

Ekran Alıntısı 3.27. Minyatür ve kil sahneleri



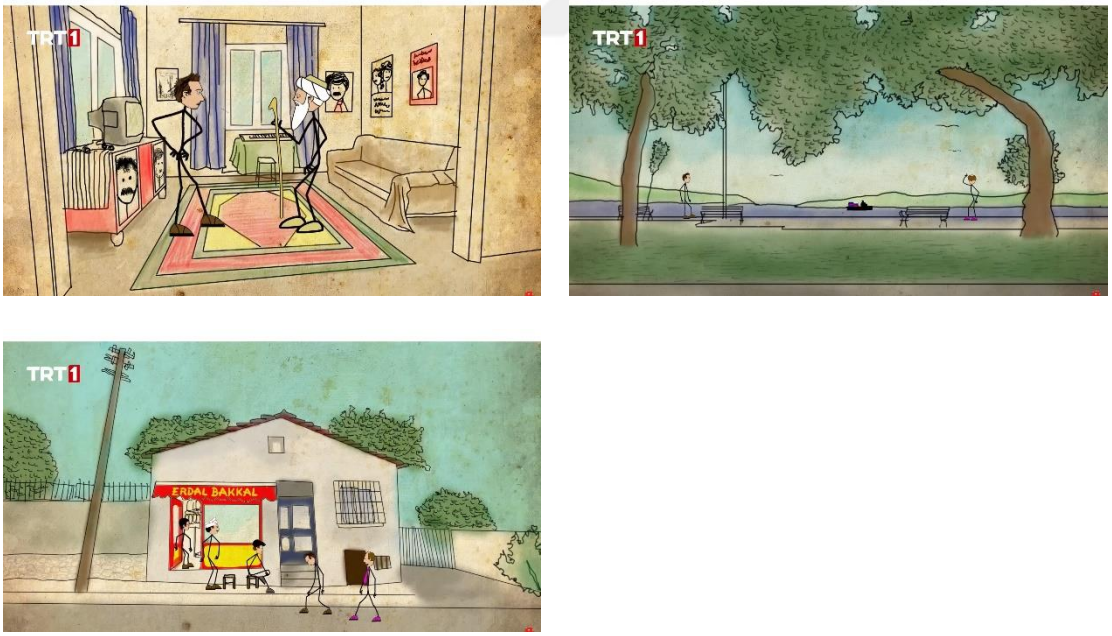
Kaynak: Ekran Alıntısı

Mecnun, İsmail Abi ve Ak Sakallı Dede, tabip efendinin yaşadığı döneme gitmek için harekete geçtiğinde sahne oyunsu bir düzlemde ilerlemeye başlar. Kurmaca içinde kurmaca faktörü devreye girer ve sahne üstkurmaca evrene taşınır. Evrenin değişimi ile birlikte seyirciye izlediklerinin birer kurmaca olduğu hissettirilir. Geçilen üstkurmaca evrenin kurmaca bir dünya izlendiğini gösterme çabası, minyatür ve kil heykel

sanatlarının sahneye kolajlanması ile desteklenir. Dolayısıyla sahnede doğrudan farklı sanatların sinema sanatına kolajlanması mevcuttur. Uygulanan bu kolaj ile sahnedeki kurmaca dünya daha belirgin hale getirilir. Sahnede klasik anlatı yapısını kullanan herhangi bir metinde görülmesi mümkün olmayan bu teknikler kullanılarak postmodern anlatı yapısının ödevi olan kurmaca dünyanın gösterilerek kurmaca evrene dikkat çekilmesi işlemi başarıyla uygulanır. Sahne klasik anlatılı öykünün yalan söyleyen yapısına karşı muhalif bir bakış oluşturur.

Dizinin 36. Bölümünde benzer bir sahne mevcuttur. Mecnun, Ak Sakallı Dede'nin verdiği sayılarla bir formül oluşturur ve Leyla ile Mecnun evreni Cin Ali çizgileri ile görünmeye başlar. Sahne yine üstkurmaca evrene geçiş yapar ve bir süre oyunsu düzlemde ilerler. Bu üstkurmaca evren, Cin Ali çizgisinin animasyonu ile desteklenir. Cin Ali, Leyla ile Mecnun'a kolajlanır ve kurmaca yapı ön plana çıkarılır. Buradan hareketle dizinin çoğu bölümünde kullanılan bu özellikler ile kurmaca yapının doğrudan kendisine karşı muhalif bir yaklaşım benimsenir.

Ekran Alıntısı 3.28. Leyla ile mecnun – cin ali evreni



Kaynak: Ekran Alıntısı

3.5.2.4. Uygunsuzluk

Durum komedisinin ortaya çıkmasında en önemli faktörlerden biri olan uygunsuzluk kavramı, postmodern anlatının da temel özelliklerindendir. Postmodern anlatı yapısını kullanan dizi ya da filmlerde durumun komik bir hal alması ya da sahnede anlatılan olayın yüzeyselleştirilmesi, basite indirgenmesi gibi durumlar uygunsuzluk ile sağlanır. Buradan hareketle Ölümlü Dünya filminde Mermer ailesinin, peşlerinde onları öldürmeye çalışan insanlar olduğu halde yaşadıkları absürt olaylar uygunsuzluk kavramına örnek olarak gösterilebilir. Filmin bir sahnesinde, yurtdışına kaçabilmek için sahte pasaport yaptırmak isteyen karakterler, bir otele gelir ve pasaportu yapacak kişi ile görüşür. Otele örgüt için çalışan onlarca insan gelir ve Mermer ailesinin üyelerini öldürmeye çalışırlar. Otelden bir şekilde çıkmayı başaran karakterler araçla kaçmaya devam ederler. Ancak örgütün katilleri peşlerindedir. Serhan, aracın üzerinden çıkarak makineli tüfekle peşlerindeki araçlara ateş eder. Bu sırada Zafer, Serhan'a *'' İyi tara, iyi tara ordan, gevşek tarıyosun, iyi tara''* gibi cümleler kurar. Aracın içine dönen Serhan, Zafer'in söylediklerinden dolayı alınganlık gösterir. Aralarında şu diyalog geçer:

Zafer: *Haah, şarjörü değiştir. Güzel güzel tara şimdi.*

Serhan: *İyi tara ne ya? İyi tara… Öyle bişey dedin. İyi tara dedin.*

Zafer: *Yoo. Ha şey, ya boşa sallıyosun gibi geldi. Gevşek tarıyosan diye, ee inmedi ya araçlar.*

Serhan: *Ee zırhlı ya araçlar.*

Zafer: *Haa ondan.*

Serhan: *Zırhlı olduğu için.*

Zafer: *Tamam. Ya ama lastiklere de çalışılabilir ben tam bilmiyorum ama.*

Serhan: *Sen tarar mısın, dener misin bi? Bi denesene. Ciddiyim.*

Zafer: *Benim yorumum bu. Abi neyi yanlış anlıyosun?*

Serhan: *Hayır, hayır öyle şey değil. Dener misin?*

Oktay: *Alındı, çocuk alındı. Alınmai alınma.*

Serhan: *Haayır, hayır asla, yemin ediyorum alınmadım abi ya.*

Zafer: *Özür dilerim, özür dilerim.*

Serhan: *Ya ne özürü, aa nerelere geldi.*

Zafer: *Sen benim büyüğümsün.*

Serhan: *Hayır onu demiyorum bak. Bak Zafer'im, Zafer'im sen tara diyorum bak.*

Zafer: *Eğer yanlış anlaşılabilecek bişey söylediysem, ben lafımı geri alıyorum. Bitti ya.*

Serhan: *Hayır, hayır bak gerçekten buyur sen tara diyorum bir şey demiyorum ya.*

Zafer: *Ya sana bana nefis mücadelesi girecekse, ben kendimi çekerim ya.*

Serhan: *Haayır, haayır ya öyle bişey yook yok.*

Karakterlerin arkalarında üç tane zırhlı araç ile ateş eden insanlar varken aralarında bu tartışma geçer. Araçtaki diğer karakterler de Serhan'a telkin vererek tekrar aracın üzerine çıkmasını ve ateş etmeye başlamasını sağlarlar. Sahnede oldukça ciddi bir durumun ortasındayken iki kardeşin birbirleri ile olan basit tartışmaları gösterilir. Karakterlerin canları tehlikedeyken böyle bir tartışmaya girmeleri ve araçtaki diğer karakterlerin de işin ciddiyetini tartışan ikiliye belirtmek yerine tartışmaya dahil olmaları, sahnede yaşanan ciddi olayla tamamen uygunsuz bir durum yaratır. Klasik anlatılı bir filmde görülen benzer bir çatışma sahnesinde gerilimin doruk noktaya çıkması hedeflenir. Bunun içinde şarjör değiştirme süresinin bile kaçmakta olan insanların hayatını riske attığı hissiyatı seyirciye verilir. Ancak Ölümlü Dünya'nın bu sahnesinde uygulanan uygunsuzluk yöntemi ile klasik anlatı yapısını kullanan aksiyon filmlerine karşı bir alaya alma söz konusudur. Ayrıca filmde, herhangi iki kardeşin çok basit olaylardan dolayı çıkardığı kavgaları betimlemek için bir aksiyon sahnesi seçilir. Dolayısıyla iki kardeşin çok basit nedenlerle kavga etmesi durumu da sahnedeki uygunsuzluk ile göze sokulur ve muhalif bakış sergilenir.

Ekran Alıntısı 3.29. Ölümlü dünya, zırhlı araçlardan kaçış sahnesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnenin devamında peşindeki adamlardan kurtulan karakterler, ailenin kalan üyeleri ile buluşmaya gelirler. Buluşma gerçekleştikten sonra hep birlikte yola çıkarlar. Bu sırada Zafer tuvaletinin geldiğini söyler ve aralarında şu diyalog geçer:

Zafer: *Bişey diyecem, tuvaletim geldi benim.*

Serhan: *Tamam oğlum birazdan duracağız yaparsın orda.*

Zafer: *Öyle değil ya. Atakaan, eve kırabiliyoz mu şu an?*

Oktay: *Hayır, hayır, hayır eve gitmek yok oraya adam diktiler. Sıkabileceği kadar sıkacak götünü ama yanlış mı ya!*

Zafer: *Oktay abi eve gitmem lazım biliyosun sende abi.*

Serbest: *Olmaz. Eve meve gidemezsin, ev mev yok, unutacaksın evi, unut artık evi!*

Zafer: *Bağırma lan bana.*

Serbest: *Canımıza mı sıçacaksın be! Utanmaz herif! Tut kendini, öl, geber, bayıl. Alırız Ukrayna'da bi yerde.*

Zafer: *Neyi alıyosun oğlum!*

Serhan: *Zafeer, haayır öyle bi lüksümüz yok hayır, kesinlikle olmaz.*

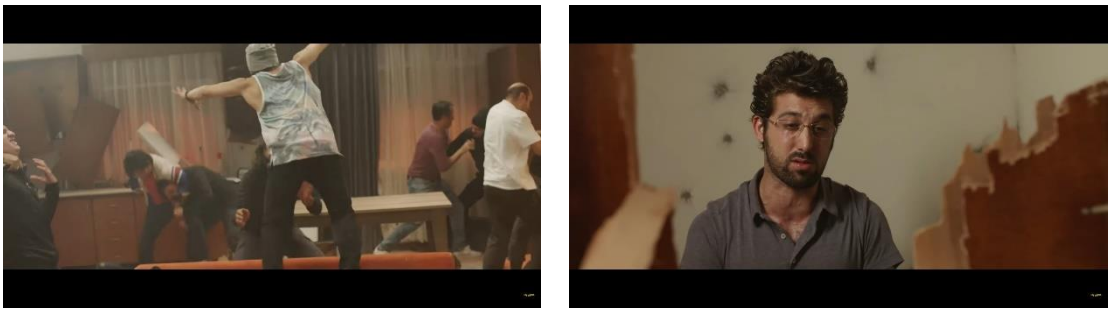
Zafer: *Yaa abi gitmem lazım biliyosun Allah aşkına ya. Durumumu biliyosun.*

Begüm: *Ya ben hiç bişey anlamıyorum. Ne durumu?*

Zafer: *Ya yenge opsesif kompulsif bozukluk var bende. Hepsi biliyo bunların hepsi biliyo ya. Hepsi biliyo evimden başka yerde yapamıyorum büyük abdestimi. Gayet iyi biliyorlar. Kadifeye dokunamam ben mesela, balon falan yalayamıyorum. Babaa ?*

Bu diyaloglardan sonra Zafer'in durumuna üzülen Gazanfer dayanamaz ve Zafer'in evine gitmeye karar verir. Zaferin evine gelirler ve dairesinin olduğu kata çıkana kadar karşılarına çıkan örgüt üyelerini öldürürler. Eve ulaşırlar ve araçta kalan diğer aile üyeleri de onlara yardım etmek için Zafer'in dairesine çıkar. Zafer'in evinde Mermer ailesi ile örgütün elemanları arasında büyük bir çatışma ve kavga çıkar. Bu çatışma sürerken Zafer tuvaletini yapar.

Ekran Alıntısı 3.30. Zafer'in evinde çatışma sürerken tuvaletini yaptığı sahne



Kaynak: Ekran Alıntısı

Sahnede tuzak kurulduğu bilenen bir eve sırf tuvalete girmek için gidilmesi tamamen absürt ve uygun olmayan bir durumdur. Dolayısıyla postmodernizmin uygunsuzluk özelliği ile sahne oldukça absürt bir durum komedisine dönüşür. Ancak yine oldukça ciddi bir duruma karşı muhalifleşme söz konusudur. Normalde peşlerinde kendilerini öldürmeyi hedefleyen onlarca insanın olduğu bir durumda insanlar sırf tuvalete girmek için tuzağın ortasına gitmez. Ancak postmodernizmin benimsediği çoğulcu yaklaşım bu sahnede kendisini açığa çıkarır. Gazanfer, böyle bir durumda hiç kimsenin yapmayacağı bir seçimi yapar ve çoğunluğun seçimine karşı Zafer'in özel durumunu benimser. Sahne bu bakışla değerlendirildiğinde, toplumsal iktidara karşı politik bir yaklaşım gösterir. Sahnenin devamında, örgütten kaçtıkları halde Zafer'in tuvalete girmesi için kendilerini riske attıklarını gören Begüm, aracı kaçırır ve kendisini babasından istemeleri gerektiğini söyler. Ukrayna'ya kaçacakları için kışlık kıyafetler almış olan karakterler, her geçen saat hayatlarını riske atmalarına rağmen kışlık kıyafetlerini giyer ve Begüm'ü istemeye gider. Dolayısıyla filmin son sahnelerinde üst üste uygunsuz, absürt sahneler gelişir. Klasik anlatı yapısını kullanan bir filmde görülmesi oldukça zor olan bu sahneler, izleme kültürüne karşı doğrudan muhalif dolayısıyla da politik sahnelerdir denebilir.

Gibi dizisinde de postmodern anlatının uygunsuzluk özelliği görülür. Ölümlü Dünya'da özellikle yaşanan olaylar üzerinden gösterilen absürtlükler, Gibi dizisinde diyaloglar üzerinden gösterilir. Dizinin 2. Sezon 8. Bölümünde İlkkan bulmaca çözmektedir. Yılmaz ve Ersoy'a bulmacada sorulan resimdeki ünlü görselini gösterir ve ünlünün kim olduğunu sorar. Hepsi bu ünlünün çok tanıdık olduğunu ancak hatırlayamadıklarını söyler. Ünlünün kim olduğu konusu akıllarına takılır ve her yerden araştırmaya başlarlar. Bir sonuca ulaşamadıktan sonra gazetedeki fotoğrafı büyüttürüp el ilanı bastırırlar. Bu ünlünün kim

olduğunu bilenin kendilerine ulaşmasını isterler. İlanı tüm sokaklara dağıtırlar. Gündelik yaşamda herhangi bir insanın yapması muhtemel olmayan bu davranış, dizinin bir bölümü boyunca sürer. Dizi ve filmlerde kullanılan klasik hikayeler düşünüldüğünde Gibi dizisinin bu bölümünde yaşananlar tamamen absürt ve uygunsuz olaylar silsilesi olarak adlandırılabilir. Dolayısıyla dizinin bu bölümü baştan sona klasik hikayelere karşı muhalif bir yaklaşım benimser. Ayrıca standart bir yaşam süren insanların yapmayacağı uygulamalara başvuran karakterler, çoğulcu yaklaşımı ön plana çıkarır. Sahnede azınlığı simgeleyen Yılmaz, İlkkan ve Ersoy, etrafındaki insanlar tarafından desteklenir ve sorgulanmaz. Buradan hareketle absürt şekilde gelişen olayların dizi evrenindeki insanlar tarafından benimsenmesi ile de reel dünyada dışlanacak olayları her insanın yaşayabileceği hissettirilir ve çoğunluğun fikrine karşı politik bir yaklaşım benimsenir. Resimdeki ünlünün Küçük Orhan olduğunu öğrenen karakterler, kafede otururken sohbet esnasında, arkadaşları Esra ile bir tartışmaya girer. Esra, çocuk yıldız kavramının bir istismar olduğunu savunur. Buna karşılık Yılmaz, istismar olmadığını, çocuk yıldızların çalışıp para kazanarak mutlu olduğunu savunur. Esra, her şeyin dilde başladığını, bu yüzden çocuk yıldız denmemesi gerektiğini söyler. Çocuklar eğer yıldız olursa istismar edilmeleri meşrudur anlamının çıktığını iddia eder. Dizinin birçok bölümünde kadınlara yaranmak isteyen İlkkan, yine sırf kadın olduğu için Esra'yı destekler. Esra ile Yılmaz, Küçük Orhan'ın yaşadığı hayattan memnun olup olmadığı konusunda iddiaya girer. Bunu öğrenmek için de Küçük Orhan'ı ziyaret ederler. Ellerinde plastik top ve balon gibi hediyelerle Küçük Orhan'ın evine gelirler. Ancak küçük Orhan'ın kendilerinden yaşça büyük bir adam olduğunu görürler. Küçük Orhan cüce bir insandır. Kardeşleri ile bir müzik grubu kurduklarını ancak kendisinin cüce olması sebebiyle kardeşleri ile ayrı müzik kariyerlerine yöneldiklerini anlatır. Bunun üzerine İlkkan ile aralarında şu diyalog geçer:

İlkkan: *Orhan abi çok özür dileyerek, demin araya giremedim de çünkü, abi ben yani kendinizden cüce diye bahsetmeniz beni rahatsız etti abi açıkçası. Çünkü her şey dilde başlıyo abi.*

Küçük Orhan: *Ney dilde başlıyo?*

İlkkan: *Abi bu cüce tabiri maalesef ayrımcı ve seksist bir tabir.*

Küçük Orhan: *Niye seksi olsun ki? Neresi seksi?*

İlkkan: *Abi bu belli bir topluluğu aşağılayıcı yani kırıcı bir ifade. Dimi? öyle konuşmadık mı Esra bugün işte?*

Küçük Orhan: *Yok canım yok yav işte. Bunun başka bir adı yok cüceyim ben. Gocunacak bişey yok. Cüceyim işte.*

Esra: *İlkkan'cım zaten ayrımcı bir söylem yöneldiği alt kültürün üyeleri tarafından telaffuz edilebilir. İşte siyahi insanların kendilerine nigger diyebilmesi gibi. Bunun dışarıdan söylenmesi ayrımcılık. Ayrıca cüce seksist bir ifade değil abi saçmalıyosun şu anda.*

İlkkan: *Ya hayır abi olsun ben Orhan Bey'in kendisinden bahsederken yani kendine kısa boylu demesini tercih ederim.*

Küçük Orhan: *Yav kardeşim sen kim oluyosun da yani kendime ne diyeceğimi tercih ediyosun? Ayrıca kısa boylu değilim yav, cüceyim ben. Rahat ol bunda gocunacak bi şey yok.*

İlkkan: *Abi olsun işte yani dilde başlıyo bazı şeyler. Değiştirmemiz lazım bu ifadeleri.*

Ekran Alıntısı 3.31. Küçük orhan'ın evinde sohbet sahnesi



Kaynak: Ekran Alıntısı

İlkkan ısrar etmeye devam eder. Yılmaz ve Esra, İlkkan'ı susturur. Sahnede toplum tarafından söylenmesi ayıp olarak nitelendirilen durumlara karşı muhalif bir yaklaşım benimsenir. İnsanların kusurlarının dillendirilmesi ve bu kusurların bazı tabirlerle dile getirilmesi toplum tarafından hoş karşılanmayan bir durumdur. Sahnede İlkkan'ın sırf Esra'ya yaranmak için Küçük Orhan'ı uyarması, Orhan durumdan rahatsız olmadığını söylemesine rağmen İlkkan'ın ısrarla kendisine cüce dememesi gerektiği görüşünü savunması, ayrıca İlkkan'ın kullandığı seksist kelimesi, sahneyi absürt ve uygunsuz bir hale getirir. Sahnede kullanılan uygunsuzluk yöntemi, toplumda kabul görmüş yargılara ve toplumsal yönlendirmelere karşı bir tavır sergilemek için ortaya çıkarılır. Dolayısıyla sahnede tümelleyici yargılara karşı politik bir yaklaşım mevcuttur.

SONUÇ

Bu çalışmada 2000 yılı sonrasında üretilen absürt komedi dizi ve filmlerinde postmodern anlatı yapısının kullanımı incelenmiştir. Postmodern anlatı yapısının barındırdığı özelliklerin film ve dizilerde kullanımı ile absürt komedi dizi ve filmlerine politik bir dilin eklemlenip eklenmediği sorunsalı araştırılmıştır. Bu sorunsaldan hareketle filmlerin çözümlenmesi, üstkurmaca, oyunsuluk, pastiş, parodi, ironi, kolaj, uygunsuzluk gibi postmodern anlatı kavramlarının araştırıldığı postmodern kavramsal tartışma tekniği ile yapılmıştır. Çözümleme yapılırken ayrıca sahnelerdeki mizansen tasarımlarının, dekorların, kostümlerin de incelemesi yapılıştır. Dolayısıyla çalışmada ikinci bir yöntem olarak Ryan ve Lenos'un Kare Kare Çözümleme tekniğinden de yararlanılmıştır. Elde edilen verilerin nitel veriler olması sebebiyle çalışmada nitel bir çalışmadır. Çalışma, sorunsalı doğrultusunda postmodern anlatı özelliklerinin absürt komedi dizi ve filmlerinde kullanımının sadece komediyi destekler nitelikte mi olduğu yoksa bu özellikler ile film dilinde bir politikleşme mi olduğu sorusunu cevaplamayı amaçlamıştır. Amaç doğrultusunda çalışmanın örneklemi olarak Leyla ile Mecnun (2011) dizisi, Gibi (2021) dizisi ve Ölümlü Dünya (2018) filmi seçilmiştir. Leyla ile Mecnun dizisinde postmodern anlatı özelliklerinin tamamının kullanıldığı görülmüştür. Gibi dizisinde ve Ölümlü Dünya filminde de bu anlatı özelliklerinin çoğuna yer verildiği görülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde anlatı kavramından başlayarak sinemada anlatı türlerine değinilmiştir. Bu anlatı türlerinin oluşturulma tekniklerine ve anlatının işleyişine bakılmıştır. Klasik anlatı yapısının oluşturulmasında temel nokta seyircinin senaryo ve başrol ile özdeşleşme sağlayabilmesi olarak okunmuştur. Klasik anlatıda bu özdeşleşmenin sağlanması, giriş, gelişme, doruk noktası ve sonuç evrelerinin uygulanması ile desteklenmiştir. Giriş bölümünde öykünün ve karakterlerin tanıtılmasının sağlandığı, gelişme bölümünde olayların ve karakterler arası ilişkilerin

karmaşıklaştığı, doruk noktasında olayların en heyecanlı veya gerilimin en yüksek olduğu anlara gelindiği, sonuç kısmında da girişte anlatılmaya başlanan olayların çözümlendiği görülmüştür. Klasik anlatının bütün bu evrelerinde, aktarılan kurmaca dünyanın gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışıldığı ve bunun yüksek oranda başarıldığı tespit edilmiştir. Dünyada modern dönemin yaşanmasıyla birçok sanat dalında ortaya çıkan modern yapı, sinemada da kendine modern anlatı yapısı ile yer bulmuştur. Bu yapının amacı, klasik anlatının amaçladığı gerçekmiş izlenimi ile keyif vermek yerine, seyircinin filmi izledikten sonra rahatsızlık hissedeceği ve sorgulamaya başlayacağı bir film izletmek olarak görülmüştür. Bu amaç doğrultusunda modern anlatının temel edindiği nokta yabancılaştırma olarak belirlenmiştir. Seyircinin izlediği evrenin bir kurmaca dünya olduğu ön plana çıkarılmaya çalışılmış ve bu sayede seyircinin kendi reel dünyasını sorgulaması sağlanmıştır. Dünyada modern dönemin insanlar üzerinde kurduğu baskı ve düzen hedefi ile uygulanan tek tipleştirme gibi unsurlar, insanların bunalımına ve farklı arayışlara girmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla postmodern dönem ortaya çıkmıştır. Farklı kuramcıların farklı yorumlar yaptığı postmodernizm kavramı net bir tanıma ulaşamamıştır. Bu durumun sebebi; postmodernizme, moderne karşı olan ya da modernin devamı gibi farklı anlamlara yüklenmesidir. Bu anlam karmaşası postmodernizmin net bir kavram olmasının önüne geçmiştir. Ancak postmodernizmin benimsediği yapılar çoğunlukla netlik kazanmıştır. Bu yapılara bakmak gerekirse postmodernizm; çoğulculuğu ve eklektizmi benimseyen, bütünlük karşısında parçalılığı, derinlik karşısında yüzeyselliği, gerçekçilik karşısında oyunsuluğu benimseyen bir kavram olarak görülür. Bu özelliklerden hareketle postmodern anlatı özellikleri olarak da üstkurmaca, oyunsuluk, metinlerarasılık ve uygunsuzluk gibi özellikleri ortaya çıkmıştır. Çalışmada absürt komedi dizi ve filmlerinin sahneleri postmodern anlatının bu özellikleri kullanılarak çözümlenmiş ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Leyla ile Mecnun dizisinin birçok bölümünde postmodern anlatı özelliklerinin kullanıldığı görülmüştür. Üstkurmaca özelliği dizinin 56. Bölümü üzerinden çözümlenmiştir. Bu bölümde Leyla ile Mecnun'u ayırmaya çalışan Karabasan, zaten kurmaca bir evren olan Leyla ile Mecnun evreninin içinde birçok farklı evren oluşturur. Mecnun'un Şirin'i kendi prensesi sanması amacıyla Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler evreni oluşturulur. Mecnun masalları bilmediği için Pamuk Prenses'in durumunu sorgular ve dalga geçer. Ardından oluşturulan Rapunzel evreni, Keloğlan evreni, Robin Hood

evreni, Küçük Prens evreni, Külkedisi evreni gibi evrenler de Mecnun'un sorgulaması ile yüzeyselleştirilir. Basite indirgenir ve alaya alınır. Dolayısıyla dizide kullanılan üstkurmaca özelliği ile çocukların hayallerini süsleyen masal evrenlerine karşı alaycı bir yaklaşım sergilenir.

Dizinin 23 ve 24. Bölümünde postmodernizmin oyunsuluk özelliği ön plana çıkar. Mecnun kafasına sıkarak intihar eder ancak ölmez. Mecnun'un kurtulmasını isteyen Mecnun'un ailesi, arkadaşları ve sevgilisi Leyla, çözümü Mecnun'un beyninin içine girmekte bulur. Bu düşünce ile başlayan olaylar silsilesi tamamen oyunsu bir düzlemde yaşanır. Sahnenin mizanseni Mecnun'un beyninin içi gibi tasarlanır. Karakterler sırasıyla Mecnun'un beynine girerek çeşitli aktivitelerde bulunur. Çözüme ulaşamadıkları anda sohbet etmeye ve eğlenmeye karar veriler. Mecnun'un beyninin içinde şarkı yarışması düzenler ve çekirdek çitlerler. Reel dünyada ölümle sonuçlanabilecek bir olay, oyunsu düzleme taşınarak komedi unsurunun doğurulması sağlanır ve bu düzlemde klasik anlatılı bir öyküde görülemeyecek olaylar yaşanır. Dolayısıyla hem yaşam mücadelesi gibi ciddi bir duruma karşı hem de klasik anlatı yapısının dramatik yönüne karşı oyunsu bir yaklaşımla, muhalif bir bakış sergilenir.

Dizinin 62. Bölümünde, Tarantino'nun Rezervuar Köpekleri filminden bir sahnenin pastişi uygulanır. Mahalleden ayrılan karakterler tekrar bir araya gelmek ve mahallelerinde huzurla yaşamak ister. Bunun içinde sahildeki Çin çayı satan mekâna baskın yapmaya giderler. Baskın yapmak için bir araya gelen ekip, mekâna doğru yürürken bir andan mizansen unsurlarında değişiklik görülür. Sahnede kullanılan renk ve açılar değişir. Karakterler gündelik kıyafetle iken bir anda takım elbiseli şekilde görünmeye başlar. Sahnede uygulanan Slow Motion tekniği ile karakterler daha da havalı gösterilir. Uygulanan bu teknikler ile karakterler, Rezervuar Köpekleri filmindeki sahne ile birebir görünmeye başlar. Ancak bir ses efekti ile kendilerine gelir ve neden hava attıklarını sorgularlar. Dolayısıyla pastiş olarak uygulanan sahne bir anda yapı bozuma uğratılır ve sahnenin bütün havası söndürülür. Sahnede yine klasik anlatılı bir film ya da dizide görülebilecek olan havalı ve Slow Motion yürüyüşe ya da her insanın müzik dinleyerek yürüdüğü anda hissedebileceği havalılık hissiyatına karşı bir küçümseme söz konusudur.

94. Bölümde İsmail Abinin genleri üzerinden parodik bir yaklaşım sergilenir. İsmail Abi, dedesinin Hitchcock olduğunu iddia eder. Sahne oyunsu bir tavırla üstkurmaca evrene taşınır ve İsmail Abi'nin Hitchcock dedesinin Truffaut ile olan röportajı görülür. Ardından bir üstkurmaca evren daha açılır ve Hitchcock'un sabotaj filminin bir sahnesine benzer bir sahne gösterilir. Bu sahnede Hitchcock, annesine yakalanma korkusu ile oldukça gergin görünür ve annesine yakalandığında çok korkar. Bir sonraki sahnede Hitchcock, misafirlerle karşılaşma ihtimalinden, bir sonrakinde de dolmuşta verdiği paranın üstünün gelmemesi durumundan dolayı gerilir. Sahnede bir gerilim filmi ustası olan Hitchcock'un filmlerine ve gerilim oluşturmak için seçtiği olaylara karşı küçümseme, basite indirgeme ve alaya alma söz konusudur. Ayrıca günlük hayatta karşılaşılan basit eylemlerin büyütülerek gösterilmesi ile de çoğulculuk kavramı ön plana çıkarılır. Dolayısıyla sahnede birçok olaya karşı muhalif bir yaklaşım parodi yöntemi kullanılarak gösterilir.

Dizinin 71. ve 79. Bölümünde yine İsmail Abinin dedeleri üzerinden üstkurmaca evrenler gösterilir. Bu evrenlerde Beethoven ve Lidyalılara karşı ironik bir bakış görülür. Beethoven'ın bestelerini oluşturma sürecinin alaycı bir tavırla dönüştürümü, sanata ve sanatçıya karşı bir algı kırma olarak okunur. Bu algı kırma ile Beethoven'ın bestelerinin bugün telife tabi olmaması durumu eleştirilir. Günümüzde beklemek zorunda olunan durumlarda ya da okul zillerinde kullanılan bestelerin eğer telifli olsaydı daha değerli olabilirdi görüşü desteklenir. Buradan hareketle sahnede uygulanan ironi ile sanatçıya ve sanata verilmesi gereken değere dair politik bir yaklaşım söz konusudur denebilir. 79. Bölümde İsmail Abi'nin Lidyalı dedesinin parayı, sırf takasla elindeki malları vermemek için bulduğu ve kendisinden borç para isteyen insanlara karşı bahane üretmeye çalıştığı gösterilir. Sahnede bir araç olarak bulunan ve binlerce yıldır kullanılan paranın, çok önemli bir buluş olmasına karşın çıkarcı bir tavırla bulunduğu gösterilerek değersizleştirilmesi söz konusudur. Ayrıca borç para vermek istemeyen zengin birisinin gösterilmesi ile de para hırsına karşı politik bir yaklaşım sergilenir demek yanlış olmaz.

Dizinin 100. Bölümünde doktorun eski dönemlerde yaşayan dedesi Tabip Efendi'nin notlarına ulaşmaya çalışan Mecnun, İsmail Abi ve Ak Sakallı Dede üstkurmaca evrene geçiş yapar. Gittikleri yerde saklanmak için bir minyatür tablosunun içine girerler. Oradan çıkmak istediklerinde işler ters gider ve Leyla ile Mecnun evreni tamamen kilden

oluşan bir evrene dönüşür. Sahnede minyatür ve kil sanatları kolajlanarak Leyla ile Mecnun evreninin kurmaca bir evren olduğu seyirciye açıkça sergilenir. Dolayısıyla sahnede kullanılan kolaj tekniği, klasik anlatı yapısını kullanan öykülerde saklanmaya çalışılan kurmaca dünyayı ön plana çıkararak doğrudan klasik anlatı yapısının sahte dünyasına bir atıfta bulunarak muhalifleşir.

Gibi dizisinin de her bölümünde üç arkadaşın başına absürt olayların gelmesi ile oluşturulan durum komedisi işlenir. Dizinin sezon finali bölümlerinde üç karakter farklı evrenlerde görülür. 2. Sezon 10. Bölümde Roma döneminin bir alaycı dönüştürümü uygulanır. Bölümde Yılmaz ve İlkkan, soylu birer kişi ve senato üyesi olarak görülür. Ersoy da Yılmaz'ın köle başı olarak tasvir edilir. Sahnede uygulanan mizansen tasarımı, kullanılan kostüm ve dekorlar, doğrudan anlatılagelen Roma'ya özgü şekilde tasarlanır. Ancak sahnenin içeriği köle sahip ilişkisi üzerinden alaya alınır. Buradan hareketle sahnede kullanılan yöntem ironi olarak değerlendirilebilir. Yılmaz'ın kölelerinin işlediği suçlar ve bu suçlara verilecek cezaların anlatıldığı sahnede, kölelerin işlediği suçlar çocuk bireylerde karşılaşılacak küçük suçlardır. Yılmaz'ın da kölelere verdiği cezalar, bilinçsiz bir babanın çocuklarına verdiği cezalara benzer. Bir köleye ayaklarından asılması cezası teklif edildiğinde bu cezanın köleyi öldürebileceğini düşünerek boynundan asılmasına karar verir. Dolayısıyla sahnede köle sahip ilişkisine uygulanan bu ironik yaklaşım ile çocuklar ve ebeveyneler arasındaki ilişkiye karşı eleştirel bir bakış sergilenir. Ayrıca köleyi korumak amacıyla boynundan asma kararı da ironik bir bakıştır ve sahnedeki komedi unsurunu desteklemek amacıyla tasarlanır. Bölümün devam sahnesinde Yılmaz, senatoya kıyafet reformu önerisinde bulunur ve önerisi reddedilir. Günümüzde kullanılan kapri ve tişört gibi kıyafetleri öneren Yılmaz'ın önerisi, Roma'nın yıllarca savaşan bir imparatorluk olduğu düşünüldüğünde gereksiz bir öneri olarak görülür. Sahnede, bugün resmî kurumlarda uygulanan kıyafet yönetmeliğine karşı muhalif bir bakış, ironi yöntemi kullanılarak sergilenir.

Dizinin 2. Sezon 8. Bölümünde postmodern anlatının uygunsuzluk özelliği göze çarpar. Bölümde, gazetede gördükleri ünlüyü tanıyamayan karakterler, meraklarına yenik düşerler. Tüm mahalleye batırdıkları el ilanlarını dağıtarak resimdeki ünlüyü bulmaya çalışırlar. Resimde görülen ünlü bir çocuk yıldızdır ve ismi Küçük Orhan'dır. Küçük Orhan'ın menajerine ulaşıp kendisini ziyaret etmek istediklerini söylerler. Küçük

Orhan'ın evine gittiklerinde kendilerinden yaşça büyük bir Orhan ile karşılaşırlar. Sohbet esnasında Orhan, kendisinin cüce olduğunu söyler. İlkkan, Orhan'a müdahale ederek kendisine cüce dememesi gerektiğini bunun seksist bir yaklaşım olduğunu belirtir. Orhan'da kendisinin cüce olduğunu ve bunda gocunacak bir şey olmadığını söyler. Sahnede süren bu tartışma seksist bakışla hiç alakası olmayan bir tartışmadır. Bu durum uygunsuzluğu ortaya çıkarır. Uygunsuzlukla ortaya çıkan absürt tartışmada, insanlar arasında ayıp olarak nitelendirilen kalıplara karşı politik bir yaklaşım benimsenir.

Ölümlü Dünya filmi, paravan bir lokanta işleten aslında köklü bir örgütün tetikçiliğini yapan Mermer ailesinin öyküsünü anlatır. Mermer ailesinin içinden örgüte dair bilgiler sızdığı anlaşılır ve örgüt aileyi öldürmeye çalışır. Bol aksiyonun geliştiği filmde olaylar absürt şekilde gelişerek komedi unsuru ön plana çıkarılır. Filmin başlangıç sahnelerinde bir doğum günü organizasyonundaki insanları öldürmeyi hedefleyen aile üyelerinden Zafer, kaçmaya çalışan kâhyayı öldürmek için uzak mesafeden ateş eder. Kâhyanın kaçışı ve Zafer'in ateş etme anında kullanılan kadraj ve açılar, Tarantino'nun Soysuzlar Çetesi filmindeki bir sahnenin pastişi olarak tasarlanır. Sahnede uygulanan mizansen unsurları, Soysuzlar Çetesi filmindeki ile oldukça benzerdir ancak içerik açısından sahneler farklıdır. Ölümlü Dünya'nın içeriğine bakıldığında Zafer, kâhyayı kovalamak yerine uzaktan ateş ederek yapmak zorunda olduğu eylemi hafife alır. Üşengeçlik ederek ya da keyfi olarak yaptığı uzaktan ateş etme eylemi, ciddi olarak görülen bir işe karşı basite indirgeme ya da alaya alma olarak algılanabilir. Dolayısıyla sahnede uygulanan pastiş, ciddiyete karşı politik bir yaklaşımdır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, ailenin peşine düşen örgüt üyeleri onlarca kişi ile aile üyelerini öldürmeye çalışır. Araçla kaçan aile üyelerinin peşinde olan örgüt üyeleri zırhlı araçlarla aileyi takip eder ve arkalarından makineli tüfeklerle ateş eder. Serhan'da kendi araçlarının içinden örgüt üyelerine ateş eder. Bu sırada Zafer'in, yaptığı işi sorgulamasından dolayı alınganlık gösterir. Arkalarında seri şekilde ateş eden örgüt üyeleri olmasına rağmen Zafer ile Serhan aracın içinde tartışmaya başlar. Aracın içindeki herkes tartışmaya dahil olur. Gerçekleşen bu absürt durum, postmodern anlatının uygunsuzluk özelliği ile açıklanabilir. Klasik anlatılı bir öyküde aynı sahnenin gelişimi, gerilimi ve heyecanı arttırmak yönünde hedeflenir. Ancak Ölümlü Dünya'da, oldukça ciddi bir durumda bile iki kardeşin küçük ve basit olaylardan çıkarabileceği kavgalar

gösterilir. Dolayısıyla sahne doğrudan politik bir bakışa sahiptir. Devam sahnelerinde helikopterle kaçmayı hedefleyen aile üyeleri bir araya gelir. Helikopterin kendilerini alacağı yere gitmek üzere yola çıkarlar. Ancak Zafer'in tuvaleti gelir ve kendi evinden başka bir yerde tuvalete giremediğini belirtir. Bütün aile üyeleri duruma itiraz eder ancak Gazanfer, oğluna kıyamayarak Zafer'in evine gitmeyi kabul eder. Zafer'in evinde örgüt üyeleri pusu kurmuştur. Zafer'in tuvalete girebilmesi için bütün aile, örgüt üyelerini öldürerek ilerler. Sonunda Zafer'in dairesine ulaşılır. Evin içinde oldukça büyük bir aksiyon ve çatışma gelişirken Zafer tuvaletini yapar. Sahne tamamen uygunsuzluk üzerine kuruludur. Postmodernizmin çoğulculuğu ve eklektizmi benimsiyor olması, sahnede kimsenin kabul etmeyeceği bir durumun kabul edilmesini sağlar. Dolayısıyla çoğunluğun tercihlerinin önemli olmadığı hissettirilir. Bu açıdan sahne muhalif bakışını ortaya koyar.

Özetlemek gerekirse, örneklem olarak seçilen dizi ve filmlerde postmodern anlatı özellikleri olan üstkurmaca, oyunsuluk, pastiş, parodi, ironi, kolaj ve uygunsuzluk yöntemlerinin uygulandığı tespit edilmiştir. Uygulanan bu özellikler ile film ve dizilerde olayların absürtleştirilmesi ve durum komedisinin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Ancak örneklemlerde uygulanan bu teknikler ile komedi unsurunun yanı sıra birçok farklı konuya karşı muhalif bakışlar da ortaya çıkarılmıştır. İnsanların sosyolojik ilişkilerine, seçimlerine, yaşam tarzlarına, işlerine karşı gösterdikleri ciddiyete vb. birçok konuya karşı kalıplaşmış yapılar yerine alternatif seçenekler sunulduğu gözlemlenmiştir. Buradan hareketle, örneklemlerde uygulanan postmodern anlatı yapısı ile kanonikleşmiş yapılara karşı muhalif bir yaklaşım sergilenmiştir denebilir. Ancak aynı zamanda komedi unsurunu da destekleyen ya da ortaya çıkaran bu özellikler ile, çalışmanın sorunsalı olan sadece komedi amacı mı güdüyor yoksa politik mi yaklaşılıyor sorusuna hem o hem de bu şeklinde cevap verildiği görülmüştür. Dolayısıyla çalışmanın sorunsalına verilen cevap da postmodernizmin eklektizm özelliğini kullanarak kesin yargılara karşı muhalif bir tavır sergilemiştir.

KAYNAKÇA

Şen Altın, N. (2017). Toplumsal gerçeklik ve postmodern roman. *Humanitas , 5*(10), 91-109.

Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema.* Om Yayınevi .

Ahmed, A. S. (1993). *Postmodernizm ve islam.* Cep Kitapları.

Akarsu, B. (1979). *Felsefe terimleri sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Algül, H. (Yöneten). (2009). *Eyvah eyvah* [Sinema Filmi].

Allen, W. (Yöneten). (1969). *Take the money and run* [Sinema Filmi].

Althusser, L. (1975). Materyalist bir tiyatro üzerine notlar. *Birikim Dergisi*, 48-53.

Altın, N. Ş. (2017). Toplumsal gerçeklik ve postmodern roman. *Humanitas, 5*(10), 91-109.

Anderson, P., & Wood, E. M. (Tarihsiz). *Modernizm, postmodernizm ya da kapitalizm.* (A. T. Erdağı, & Ç. Ünal , Çev.) Bilim Yayımcılık.

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş.* Ayrıntı .

Arbuckle, R. '. (Yöneten). (1917). *The butcher* [Sinema Filmi].

Aristoteles. (1987). *Poetika.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi A.ş. Yayınları.

Arslan, İ. (2013). 1990 sonrası Türk sinemasında film dilinin kullanımı. *Selçuk İletişim, 3*(3), 92-100.

Aslan, M. (Yöneten). (2005). *Maskeli beşler* [Sinema Filmi].

Aşkaroğlu, V. (2014). Postmodern söylem ve ihsan oktay anar ile john fowles romanlarının postmodernist açıdan karşılaştırılması.

Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm sınırsız özgürlük mü? özgürlüğün sınırı mı?* Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.

Atay, A. (Yöneten). (2015). *Limonata* [Sinema Filmi].

Atay, A. (Yöneten). (2018). *Ölümlü dünya* [Sinema Filmi].

Atay, A. (Yöneten). (2019). *Cinayet süsü* [Sinema Filmi].

Atayman, V., & Çetinkaya , T. (2016). *Popüler sinemanın mitolojisi.* Ayrıntı.

Aydın, K. (Yöneten). (2007). *Kutsal damacana* [Sinema Filmi].

Ayşegül Nihan , Şahin, E., & Kayalıoğlu, S. (2016). I.dünya savaşı'nın avrupa resim sanatına. *Akademik Bakış, 10*(19), 183-207.

Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi.* Papirüs.

Baltacı, A. T., & Yılmaz, C. (Yönetenler). (2008). *A.r.o.g* [Sinema Filmi].

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven.* (M. R.-S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Başaran, T. (Yöneten). (1970). *Cafer bey* [Sinema Filmi].

Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve hoşnutsuzlukları.* (İ. Türkmen, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik.* (A. Türker, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Baykal, M. (Yöneten). (2005). *Pardon* [Sinema Filmi].

Bayrak Akyıldız, H. (2019). Postmodern edebiyatın özellikleri. H. Bayrak Akyıldız (Dü.) içinde, *Batı edebiyatında akımlar II* (s. 183-189). Anadolu Üniversitesi.

Bayraktaroğlu, A., & Uğur, U. (2011). Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamında pastiş ve parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 4*(7).

Bayram, N. (1997). Yalancı carmen. *avrupalı yönetmenler* (s. 156). içinde Ankara: Kitle Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Şti. .

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul : Doruk.

Best, S., & Kellner, D. (1998). *Postmodern teori.* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film sanatı.* (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Boynukara, H. (2002). Karakter ve tip. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, 1*, 195-211.

Brecht, B. (1993). *Tiyatro için küçük organon.* (A. Cemal, Çev.) MitosBoyut Yayınları.

Brecht, B. (1994). *Oyun sanatı ve dekor* . Cem Kültür.

Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro.* Cem Kültür.

Brown, P. (1996). *İnsanlık tarihine yön verenler, charli chaplin, dünyaya umut ve neşe veren sessiz film yıldızı.* İlkkaynak Kültür ve Sanat Ürünleri.

Büker, S., & Onaran, O. (1985). *Sinema kuramları.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve sinema.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Cambridge Dictionary. (2023, 09 28). Cambridge Dictionary: https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/inappropriate adresinden alındı

Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu.* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Cebeci, O. (2017). *Komik edebi türler / parodi, satir ve ironi* . İthaki Yayınları .

Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* . Paradigma Yayınları.

Chaplin, C. (Yöneten). (1917). *Easy street* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1917). *The immigrant* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1918). *A dog's life* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1921). *The kid* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1925). *The golden rush* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1928). *The circus* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1931). *City lights* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1936). *Modern times* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (Yöneten). (1940). *The great dictator* [Sinema Filmi].

Chaplin, C. (1991). *Hayatımın hikayesi.* (F. Dilber, Çev.) AFA Sinema.

Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem filmde ve kurmacada anlatı yapısı.* (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. ti.

Clarke, J. (2012). *Sinema akımları, sinema dünyasını değiştiren filmler.* (Ç. E. Babaoğlu, Çev.) Kalkedon.

Connor, S. (2001). *Postmodernist kültür.* (D. Şahinler, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cuddon, J. (1999). *Dictionary of literary terms and literary theory.* Penguin Books.

Demirhan, A. (2004). *Modernlik.* İnsan Yayınları.

Dinler, M. (Yöneten). (1962). *Erkeklik öldü mü atıf bey* [Sinema Filmi].

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin ideolojisi.* Doruk.

Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin yanılsamaları.* (M. Küçük, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar.* İletişim Yayınları.

Eco, U. (1995). *Anlatı ormanlarında altı gezinti.* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Eco, U. (1999). Gülün adı üstüne umberto eco'nun açıklaması. U. Eco içinde, *Gülün adı* (Ş. Karadeniz, Çev., s. 565-601). Can Yayınları .

Eczacıbaşı. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt 3). Yem Yayın .

Eğilmez, E. (Yöneten). (1965). *Helal, adanalı celal* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1965). *Kart horoz* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1972). *Sev kardeşim* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1973). *Yalancı yarim* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1974). *Köyden indim şehire* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1974). *Mavi boncuk* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1974). *Salak milyoner* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1975). *Hababam sınıfı* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1976). *Hababam sınıfı sınfta kaldı* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1976). *Süt Kardeşler* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1977). *Hababam sınıfı uyanıyor* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1977). *Şaban oğlu şaban* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1978). *Hababam sınıfı tatilde* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1979). *Erkek güzeli sefil bilo* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1980). *Banker bilo* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1981). *Hababam sınıfı güle güle* [Sinema Filmi].

Eğilmez, E. (Yöneten). (1985). *Namuslu* [Sinema Filmi].

Erdoğan, Y., & Sorak, Ö. F. (Yönetenler). (2001). *Vizontele* [Sinema Filmi].

Ergün, N. (Yöneten). (1963). *Tosun ile yosun* [Sinema Filmi].

Ersümer, A. O. (2013). *Klasik anlatı sineması.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1923). *Leblebici horhor* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1933). *Cici berber* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1933). *Karım beni aldatırsa* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1933). *Naşit dolandırıcı* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1934). *Leblebici horhor ağa* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1938). *Aynaros kadısı* [Sinema Filmi].

Ertuğrul, M. (Yöneten). (1939). *Bir kavuk devrildi* [Sinema Filmi].

Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları .* Agora Kitaplığı.

Evin, S. (Yöneten). (1971). *Krallar kralı hüdaverdi* [Sinema Filmi].

Evin, S. (Yöneten). (tarih yok). *Zıt kardeşler* [Sinema Filmi].

Evliyaoğlu, S. (2020). Anlatının temel kavramları ve sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 345-384.

Evren, B. (2014). *Türk sinemasının 100 yılı.* Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve tüketim kültürü.* (M. Küçük, Çev.) Ayrıntı.

Forster, E. (1985). *Roman sanatı.* (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam yayınları.

Gökbakar, T. (Yöneten). (2008). *Recep ivedik* [Sinema Filmi].

Gülünç, İ. F. (Yöneten). (1919). *Fahri bey makarna tenceresinde* [Sinema Filmi].

Gülünç, İ. F. (Yöneten). (1919). *Tombul aşığın dört sevgilisi* [Sinema Filmi].

Gülyüz, A. (Yöneten). (1963). *Temem bilakis* [Sinema Filmi].

Gülyüz, A. (Yöneten). (1964). *Abidik, gubidik* [Sinema Filmi].

Güngör, M. (2017). Oyun ve üstkurmaca bağlamında bir animasyon okuma denemesi: Wreck-it Ralph . *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* (Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı), 195-204.

Habermas, J. (1983). Modernity - Incomplete Project. 3-15.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu.* (S. Savran, Çev.) Metis.

Hassan, I. (1987). Toward a concept of postmodernism. S. Seidman içinde, *The Postmodern Turn* (s. 1-10).

Heller, A., & Feher, F. (1993). *Postmodern politik durum.* (Ş. Argın, & O. Akınhay , Çev.) Öteki Yayınevi.

Hıdıroğlu, İ. (2011). Yeşilçam sinemasında bie auteur. *Atatürk İletişim Dergisi*(1), 25-44.

Hitchcock, A. (Yöneten). (1936). *Sabotage* [Sinema Filmi].

Horkheimer, M. (1998). *Akıl tutulması.* Metis.

Husrevoğlu, T. (2019). *2010 sonrası türk sinemasında komedi türü: onur ünlü sineması örneği.* Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal bilimler enstitüsü radyo sinema televizyon ana bilim dalı.

Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin poetikası tarih, teori, kurgu.* (Y. Balcı, Çev.) Hece Yayınları.

Huyssen, A. (2000). Postmodernin haritasını yapmak. M. Küçük içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (M. Küçük, Çev., s. 207). Vadi Yayınları.

İnanç, A., Sezer, Ş., & Çetin, K. (Yönetenler). (2009). *Kolpaçino* [Sinema Filmi].

İpek, Ö. (2017). Peter wollen'ın karşı sinema kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 4*(2), 72-87.

İşbilen, B. (Yöneten). (2023). *Prens* [Sinema Filmi].

Işıksalan, N. (2007). Postmodern öğreti ve bir postmodern roman çözümlemesi: kara kitap/orhan pamuk. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(2), 419-466.

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı.* (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Nirengi Kitap.

Kadiroğlu, M. (2014). *Savaş sonrası (1950-1960) ingiliz tiyatrosunda anti-kahraman.* Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Bati Dilleri ve Edebiyatları.

Kamil, Ş. (Yöneten). (1948). *Dümbüllü macera peşinde* [Sinema Filmi].

Kamil, Ş. (Yöneten). (1952). *Edi ile büdü* [Sinema Filmi].

Karagözoğlu, H. Ş. (Yöneten). (1921). *Bican efendi mektep hocası* [Sinema Filmi].

Karagözoğlu, H. Ş. (Yöneten). (1921). *Bican efendinin rüyası* [Sinema Filmi].

Karagözoğu, H. Ş. (Yöneten). (1921). *Bican efendi vekilharç* [Sinema Filmi].

Karamanbey, Ç. (Yöneten). (1952). *Memiş ile ibiş* [Sinema Filmi].

Kardeşler, L. (Yöneten). (1895). *l'arroseur arrose* [Sinema Filmi].

Keaton, B. (Yöneten). (1923). *Our hospitality* [Sinema Filmi].

Keaton, B. (Yöneten). (1924). *The navigator* [Sinema Filmi].

Keaton, B. (Yöneten). (1927). *Scherlock, jr.* [Sinema Filmi].

Kellner, D. (2000). Toplumsal teori olarak postmodernizm: bazı meydan okumalar ve sorunlar. M. Küçük içinde, *Modernite Versus Poztmodernite* (M. Küçük, Çev., s. 367). Vadi Yayınları.

Kemp, P. (2014). *Sinemanın tüm öyküsü.* (E. Yılmaz, & N. Yılmaz , Çev.) Hayalperest.

Kierkegaard, S. (2009). *İroni kavramı, sokrates'e yoğun göndermelerle.* (s. okur, çev.) imge yayınevi.

Kırel, S. (1999). *Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası Türk sinemasında güldürünün incelenmesi.* Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Radyo- Televizyon ve Sinema Bölümü .

Kırel, S. (1999). *Bir sinemasal tür olarak güldürü ve 1980 sonrası türk sinemasında güldürünün incelenmesi* . Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı.

Kirel, S. (1999). Sessiz ve sesli sinemanın ilk yıllarında güldürü. *Marmara İletişim , 10*(10), 221-232.

Kırmızı, N. (1989). *Geleneksel anlatılar ve söylen: türk güldürü filmleri üzerine yapısalcı bir çözümleme.* Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçakoğlu, B. (2018). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm.* Konya: Palet Yayınları.

Kolker, R. P. (2010). *Değişen bakış, çağdaş uluslararası sinema.* De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek avrupa sanat sineması, 1950-1980.* (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.

Kuruoğlu, H., & Boz , M. (2016). Türk sinemasında değişen komedi anlayışı. H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve mizah* (s. 243-296).

Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz . *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 1003-1010.

Küçükalp, K. (2017). *Nietzsche ve potmodernizm.* Kibele.

Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı.* (A. Aksoy, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Lyotard, J.-F. (1997). *Postmodern durum.* (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.

Mcgovan, T. (2012). *Gerçek bakış, lacan sonrası sinema kuramı.* (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Medin, B., & Kaymak , A. (2022). *Sinema ve dijital platformlar.* Doruk.

Melies, G. (Yöneten). (1902). *Ay'a seyahat* [Sinema Filmi].

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler.* (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Miller, W. (2009). *Senaryo yazımı, sinema ve televizyon için.* (Y. Büyükerşen, N. Esen, & Y. Demir, Çev.) İstanbul: Kitap Matbaacılık.

Mısır, M. B., & Balta, E. (1999). *Modernizm, postmodernizm ve sol.* Öteki Yayınları.

Monaco, J. (2006). *Yeni dalga.* PMP Basım Yayın .

Moran, B. (1994). *Türk romanına eleştirel bir bakış* (Cilt 3). İletişim Yayınları.

Mutlu, E. (2004). *İletişim sözlüğü.* Ankara: Bilim Ve Sanat.

Müjde, G. (Yöneten). (2008). *Osmanlı cumhuriyeti* [Sinema Filmi].

Nolan, C. (Yöneten). (2014). *Interstellar* [Sinema Filmi].

Nutku, Ö. (1983). *Gösterim sanatları terimleri sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları .

Nutku, Ö. (1985). *Dünya tiyatrosu tarihi* (Cilt 2). Remzi Kitabevi.

Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı, tiyatroya giriş* . İstanbul : Kabalcı Yayınevi.

Odabaş, B. (1994). Fransız sinemasında yeni dalga. *Marmara İletişim Dergisi*(5), 281-288.

Onaran, A. Ş. (1994). *Sessiz sinema tarihi.* Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması* (Cilt 1). Kitle Yayınları.

Onaran, A. Ş. (2013). *Muhsin ertuğrul'un sineması.* Agora Kitaplığı .

Orwell, G. (2016). *1984.* (C. Üster, Çev.) Can Roman.

Ökten, Z. (Yöneten). (1976). *Kapıcılar kralı* [Sinema Filmi].

Ören, A. (2013). Üstkurgu kavramı üzerine üstkurgusal karışıklıklar. *Zeitschrift für die Welt der Türken, 5*(3), 223-237.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne türk sinemasında ilkler.* Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıcından günümüze türk sineması.* Bilgi Yayınları .

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik türk filmleri sözlüğü.* Horizon International.

Özkiraz, A. (2003). *Modernleşme teorileri ve postmodern durum.* Çizgi Kitabevi.

Özkiraz, A. (2003). *Modernleşme teorileri ve postmodern durum* . Çizgi Kitabevi.

Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya türk sineması ve sorunları* (Cilt 1). kitle yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş.* Agora Kitaplığı.

Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi 1896-1960.* Doruk Yayımcılık.

Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm üzerine . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(54), 135-142.

Özyurtlu, C. (Yöneten). (2021). *Ayak işleri* [Sinema Filmi].

Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema.* Dost Kitabevi.

Parkan, M. (1993). *Sinema estetiği ve godard.* İzmir: İleri Kitabevi .

Parla, J. (2002). *Don kişot'tan bugüne roman* . İstanbul: İletişim Yayınları .

Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Aksu , T., Türkmen, S., & Yılmaz Yaşar. (1998). *Türk dil kurumu, türkçe Sözlük* . Türk Tarih Kurumu Basım Evi .

Pekmezoğlu, O. (Yöneten). (1974). *Beş tavuk bir horoz* [Sinema Filmi].

Pertan, E. (Yöneten). (1993). *Tersine dünya* [Sinema Filmi].

Pişkin, G. (2008). İki komedyen, iki film: G.O.R.A ve BORAT . *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi, 6*(2), 84-92.

Platon. (1999). *Devlet.* (S. Eyüboğlu, & M. Cimcoz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Prezi. (2023, 09 28). Prezi.com: https://prezi.com/_-bqkquffrh8/postmodernism-in-pulp-fiction/ adresinden alındı

Quinn, E. (2006). *A dictionary of literary and thematic terms* (2 b.). Facts on file.

Randall, W. L. (2014). *Bizi "biz" yapan hikayeler, kendimizi yaratma üzerine bir deneme.* (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Refiğ, H. (Yöneten). (1966). *Karakolda ayna var* [Sinema Filmi].

Refiğ, H. (Yöneten). (1967). *Kız kolunda damga var* [Sinema Filmi].

Refiğ, H. (Yöneten). (1973). *Kızın var mı derdin var* [Sinema Filmi].

Refiğ, H. (Yöneten). (1973). *Yedi evlât, iki damat* [Sinema Filmi].

Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş.* (E. S. Onat, Çev.) De Ki.

Salman, S. (2020). Postmodern sinemada anti kahraman: quentin tarantino filmlerinin analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 9*(3), 2881-2904.

Saner, H. (Yöneten). (1962). *Gol kralı cafer* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1963). *Helal olsun ali abi* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1964). *Fıstık gibi maşallah* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1964). *Turist ömer* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1965). *Horoz nuri* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1965). *Turist ömer dümenciler kralı* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1966). *Turist ömer almanya'da* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1967). *Cibali karakolu* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1967). *Demirel'e söylerim* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1969). *Turist ömer arabistan'da* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1970). *Turist ömer yamyamlar arasında* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1971). *Turist ömer boğa güreşçisi* [Sinema Filmi].

Saner, H. (Yöneten). (1973). *Turist ömer uzay yolunda* [Sinema Filmi].

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm.* Bilim ve Sanat .

Savaş, H. (2006). Doğunun paradoksu, batının özdeşliği ve çağdaş anlatı sineması. *Selçuk İletişim*, 212-220.

Scognamillo, G. (1987). *Türk sinema tarihi.* Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (1988). *Türk sinema tarihi 1960-1986* (Cilt 2). Metis Yayınları.

Seden, O. (Yöneten). (1956). *Berduş* [Sinema Filmi].

Seden, O. (Yöneten). (1959). *Cilalı ibo yıldızlar arasında* [Sinema Filmi].

Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 97-118.

Sica, V. D. (Yöneten). (1948). *Bisiklet hırsızları* [Sinema Filmi].

Sim, S. (2006). *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü.* (M. Erkan, & A. Utku , Çev.) Ebabil Yayıncılık.

Simavi, S. (Yöneten). (1917). *Pençe* [Sinema Filmi].

Sinir, Ö., Uzun, O., & Yöş , B. (Yönetenler). (2021). *Gibi* [Sinema Filmi].

Sorak, Ö. F. (Yöneten). (2004). *G.o.r.a* [Sinema Filmi].

Sunal, A. K. (1998). *Tv ve sinemada kemal sunal güldürüsü.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı .

Sunal, A. K. (2001). *Tv ve sinemada kemal sunal güldürüsü.* Om Yayınevi.

Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm.* İmge Kitabevi.

Şeker, M. (Yöneten). (2010). *Çakallarla dans* [Sinema Filmi].

Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi* . Ankara: Dost Kitabevi.

Tarantino, Q. (Yöneten). (1992). *Reservoir dog's* [Sinema Filmi].

Tarantino, Q. (Yöneten). (1994). *Ucuz roman* [Sinema Filmi].

Tarantino, Q. (Yöneten). (2003). *Kill bill volme 1* [Sinema Filmi].

Tarantino, Q. (Yöneten). (2004). *Kill bill volume 2* [Sinema Filmi].

Tarantino, Q. (Yöneten). (2009). *Inglourious basterds* [Sinema Filmi].

TDK. (1942). *Felsefe ve gramer terimleri.* İstanbul Cumhuriyet Basımevi.

Teksoy, R. (2005). *Rekin teksoy'un sinema tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tibet, K. (Yöneten). (1980). *Zübük* [Sinema Filmi].

Tibet, K. (Yöneten). (2004). *Hababam sınıfı merhaba* [Sinema Filmi].

Todorov, T. (1995). *Yazın kuramı, rus biçimcilerin metinleri.* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Todorov, T. (2014). *Poetikaya giriş.* (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Topçu, A. D. (2004). Sinema ve zaman: geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. F. D. Küçükkurt, & A. Gürata içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 49-95). Vadi Yayınları.

Topçu, Y. G. (2005). *Sinemada yeni yönelimler: dogma 95 örneği ve anlatı yapısının incelenmesi*. Ankara, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı .

Truffaut, F. (Yöneten). (1960). *Piyanisti vurun* [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1987). *Muhsin bey* [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1990). *Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni* [Sinema Filmi].

Uçan, H. (2009). Modernizm/ postmodernizm ve j. derrida'nın yapısökümcü okuma ve anlamlandırma önerisi. *Turkish Studies , 4*(8), 2283-2306.

Uluyağcı, C. (1996). Türk sinemasında güldürü. *Kurgu Dergisi*(14), 85-95.

Uluyağcı, C. (2015). Türk sineması güldürüyor. Y. Özkoçak (Dü.) içinde, *Türlerle türk sineması* (s. 143-158).

Ün, M. (Yöneten). (1980). *Devlet kuşu* [Sinema Filmi].

Ünal, Y. (2008). *Dram sanatı ve sinema anlatım olanakları ve sınırlılıkları.* İstanbul: Hayalet Kitap .

Ünlü, O., Onbul, M., & Boz, E. (Yönetenler). (2011-2013). *Leyla ile mecnun* [Sinema Filmi].

Vargı, Ö. (Yöneten). (1998). *Her şey çok güzel olacak* [Sinema Filmi].

Vikipedi. (2023, 11 10). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1na_H%C3%BCcum_(film) adresinden alındı

Vikipedi. (2023, 11 15). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Hababam_S%C4%B1n%C4%B1f%C4%B1_(film) adresinden alındı

Vikipedi. (2023, 11 10). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Turist_%C3%96mer adresinden alındı

Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu, senaryo ve öykü yazımının sırları.* (K. Şahin, Çev.) İstanbul : Okyan Us .

Wikipedia. (2023, Aralık 17). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven adresinden alındı

Wilder, B. (Yöneten). (1959). *Some like it hot* [Sinema Filmi].

Wollen, P. (2013). Godard ve karşı sinema. *İletişim Çalışmaları Dergisi*(3), 77-87.

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat.* Ankara: Algıyayın.

Yılmaz, A. (Yöneten). (1952). *İki kafadar deliler pansiyonunda* [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1960). *Dolandırıcılar şahı* [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1961). *Allah cezanı versin osman bey* [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1966). *Ah güzel istanbul* [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1978). *Kibar feyzo* [Sinema Filmi].

Yılmaz, A. (Yöneten). (1980). *Talihli amele* [Sinema Filmi].

Yılmaz, C., & Baltacı, A. T. (Yönetenler). (2006). *Hokkabaz* [Sinema Filmi].

Zeka, N. (1994). *Jameson, lyotard, habermas, postmodernizm.* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu , & D. Erksan , Çev.) Kıyı Yayınları.

Zengin, D. (2022). Edebiyatta postmodern akımın özellikleri. A. O. Öztürk, & U. Balcı (Dü) içinde, *Herta Müller Kitabı* (s. 13-40). Paradigma Akademi .