



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

LİSANÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

FİLM VE DRAMA PROGRAMI

**BATI SİNEMASINDA GÖRÜLEN BELİRLİ KARA MİZAH
UNSURLARININ ONUR ÜNLÜ SİNEMASINDA İŞLENİŞİ**

İLKİM ÜSKENT

Danışman:

PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, AĞUSTOS, 2019

BİLDİRİM SAYFASI:

Ben, İlkin ÜSKENT;

Hazırladığım bu yüksek lisans tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

İLKİM ÜSKENT

23.08.2019



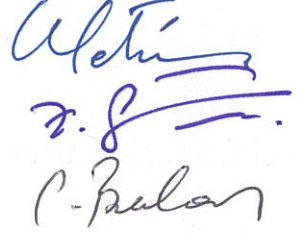
KABUL VE ONAY

İLKİM ÜSKENT tarafından hazırlanan **BATI SİNEMASINDA GÖRÜLEN BELİRLİ KARA MİZAH UNSURLARININ ONUR ÜNLÜ SİNEMASINDA İŞLENİŞİ** başlıklı bu çalışma **23 AĞUSTOS 2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman) Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil Kadir Has Üniversitesi

Dr. Canan Balan İstanbul Şehir Üniversitesi



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



İMZA
Müdür
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ: 23/08/2019

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ.....	1
2. KURAMSAL OLARAK KARA MİZAHIN KONUMU.....	3
2.1 Hippokrates'in Gülüşü ve Kara Mizah.....	4
2.2 Henri Bergson'un Gülme Kuramı ve Kara Mizah.....	11
2.3 Bertolt Brecht'in Yabancılaşma Etkisi ve Kara Mizah.....	14
2.4 Barry Sanders'in Mizah Kuramı ve Kara Mizah.....	21
3. ÇAĞDAŞ BATI SİNEMASINDA KARA MİZAH.....	24
4. ONUR ÜNLÜ SİNEMASI VE KARA MİZAH.....	34
4.1 Onur Ünlü Röportajına Dair Değerlendirme.....	43
4.2 Filmlerdeki Kara Mizah Unsurları.....	46
Polis (2007).....	46
Güneşin Oğlu (2008).....	49
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011).....	51

Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013).....	55
İtirazım Var (2014).....	58
4.3 Kara Mizahi Unsurlarının Çağdaş Batılı Örneklerde ve Onur Ünlü Filmlerindeki Ortak İşleyişi.....	61
5. SONUÇ.....	65

EK 1: ONUR ÜNLÜ RÖPORTAJI

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

ÜSKENT, İLKİM. BATI SİNEMASINDA GÖRÜLEN BELİRLİ KARA MİZAH
UNSURLARININ ONUR ÜNLÜ SİNEMASINDA İŞLENİŞİ, YÜKSEK LİSANS
TEZİ, İstanbul, 2019

Bu çalışma, yakın dönem Türkiye sineması "auteur" yönetmenlerinden Onur Ünlü filmlerini ve filmlerindeki kara mizah unsurlarının incelenmesini kapsamaktadır. Ayrıca kara mizahi anlatım dilinin de özelliklerini, Onur Ünlü'nün ilgili filmleri bağlamında ifade etmeye çalışmaktadır.

Öncelikle kara mizahın temel taşlarını ortaya koymak için, Antik Yunan filozoflarından Demokritos'un gülme kavramıyla söz konusu alt türün izlerini bulmaya gayret edilecektir. Mizahın bilinen diğer türleri arasında, konu ve söylem bakımından nasıl bir yerde olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Ardından kara mizah unsurunu besleyebilecek kavramsal çerçeveler ortaya konmaya çalışılacaktır. Söz konusu alt türün çalışma mekanizmasını kavramak için, gülmenin teknik yapısını Henri Bergson, John Morreall ve Barry Sanders'in kuramlarıyla temellendirilecektir. Fikirselsel yapısı da Walter Benjamin, Bertolt Brecht ve Alber Camus'un fikirleri çevresinde ifade edilecektir. Öte yandan Onur Ünlü'yle yapılan bir sözlü mülakatla da kara mizahın tarihi gelişimi, doğuşu, izleyici üzerindeki misyonu ve teknik yapısı doğrudan irdelenecektir. Son bölümde, Onur Ünlü'nün yazıp yönettiği filmlerden seçilen sahnelerdeki kara mizahi unsurların incelenmesiyle de üst başlık olarak belirlenen mizah türünün imgesel ve tematik anlamdaki deneyimi ve bu deneyime varmadan önce izlediği yol takip edilecektir.

Anahtar Sözcükler: Onur Ünlü, kara mizah, kara komedi, dram komedi, absürt, auteur,

ABSTRACT

USKENT, ILKIM. THE PROCESSING OF CERTAIN ELEMENTS OF DARK HUMOR WHICH SEEN IN WESTERN CINEMA IN ONUR UNLU'S CINEMA, İstanbul, 2019

This study includes, one of the recent period Turkish cinema directors "auteur" Onur Ünlü and his films and finally black humor in his films. Moreover this study tries to express the manner of telling of black humor and its features by using the context of Onur Ünlü's films. First of all , in order to bring the master pieces of black films into open, benefiting from the one of the ancient Greek philosophers Demokritos's laugh concept, the sub types will be tried to be tracked. The comedy's location in terms of context and the way of expression will be tried to detect among the other known types and then conceptual frames will be tried to reveal in order to feed the black humor. In order to comprehend the functional mechanism of sub type in question, technical form of laughing will be grounded by using the theories of John Morreal, Henri Bergson and Barry Sanders. In addition to this , its ideological form will be expressed around the ideas and thoughts of Walter Benjamin, Albert Camus and Bertolt Brecht. On the other hand, in the interview that has been done with Onur Ünlü, the birth of the black humor, its mission on the audience, its development in the history and finally the technical form of the black humor will be directly examined. In the last part, by considering the black comedy factors in the movie scenes that have been selected and directed by Onur Ünlü, imaginative and thematic experience of the comedy designated as head title and the method before reaching that experience will be followed.

Keywords: Onur Unlu, dark comedy, black humor, dram comedy, absurd, auteur, Turkish Cinema, dramatic structure

" Bu dünyanın anlamı olduğu aslında bizim bir kuruntumuz. Biz bu dünyanın, bu dünya üzerinde yaşayan bizim yaşamlarımızın bir anlamı olduğunu varsayıyoruz ama aslında böyle bir anlam yok. Bu anlam arayışı bizim dünya üzerinde kendi varoluşumuzu anlamlı kılma çabalarımızın bir uzantısı. Biz böyle bir anlamı bulmaya zorunluyuz, yoksa anlamsız olduğunu kabul edersek her şeyin, bu 'saçma' varoluş durumuna katlanamayız, yaşam bizim için bir cehennem halini alır, nitekim de bu yakıcı sorunun peşine düşenlerin yaşamları bunaltıcı bir cehennemdir. Peşine düşmek de bir eylemlilik halidir, aslında böyle bir eylemlilik hali de yok, biz edilgeniz, ve varoluşun gerçekliği bize kendini dayatır: Ben anlamsızım der bu varoluş, boşuna bir anlam bulmaya çalışma! "

Samuel Beckett

Mercier İle Camier

Ayrıntı Yayınları, 2014

1. GİRİŞ

Yakın dönem Türkiye Sinemasının "*Anons*", "*Kelebekler*" ve "*İtirazım Var*" gibi filmler, katılım gösterdikleri yurtiçi ve yurtdışı festivallerinden çeşitli dalda adaylıklar alıp dikkat çekmeye başlayan yapımlardan oldular. Tarihsel bakımdan Yakın Dönem Türkiye Sineması içinde değerlendirebileceğimiz Onur Ünlü'nün filmlerini yukarıda bahsi geçen diğer filmlerde görüldüğü gibi, kara mizah türü içinde konumlandıracağım. Bu konumlandırmayı yaparken söz konusu Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahi unsurları göstermeye çalışacağım. Araştırma yöntemi olarak içerik analizi kullanacağım metin boyunca, yakın okumasını sunacağım filmler bulunmakta. Bu filmler *Polis* (2007), *Güneşin Oğlu* (2009), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) ve *İtirazım Var* (2014) olacak.

Onur Ünlü sinemasındaki kara mizahi anlatım dilinin çalışma mekanizmasını ortaya koymak ve unsurlarını sinematik çerçevede görmek açısından kara mizahın dramatik yapısına, içerik olarak seçtiği temalara, baş kahraman profillerine, mizansendeki tercihlere ve oyuncu performansı bağlamındaki tasarruflara hakim olmamız gerekir. Bu nedenle akademik araştırma sürecimdeki ve yaptığım yakın okumalardaki kuramsal bağlamları da yüksek lisans tezim boyunca ifade etmeye çalışacağım.

Yakın süreçte gerçekleştirdiğim akademik okumalardan ilki Antik Yunan filozof-hekimlerinden Hipokrates tarafından kaleme alındığı iddia edilen "Hippokrates" ön adıyla yazılan *Gülmeye ve Deliliğe Dair* olacak. Anlatıya dair söyleyebileceğimiz hususlar genel olarak, hekim filozof bir karakter olan Hippokrates ve *Abdera* kentinin en "bilge" filozofu olan Demokritos arasında geçmekte. *Abdera* kenti çeşitli felaketler neticesinde tamamen yıkılma noktasına gelmiştir. Yıllardır kentin her türlü sorununu bilgeliğiyle çözen Demokritos, aylardır *Abdera* halkını çözümsüz bırakmış ve inziva yurduna çekilmiştir. Demokritos'un delirdiği söylentileri gitgide büyür ve diplomatik bir mektup olarak Hippokrates'in huzuruna gönderilir. Bir yardım çağrısı olan bu mektuba uyan hekim filozof Hippokrates, Demokritos'u iyileştirmek için *Abdera* kentine gider.

Metin boyunca delilik ile normallik, hastalık ile sağlık gibi insanlığın temel ikilemlerini sorgulayan Demokritos, sonsuz bir gülmenin her türlü hastalık, ölüm, salgın, doğal afet gibi "felaket" olarak nitelendirilen durumlar söz konusu olsa bile mümkün olabileceğini temsil eder. Bu noktada kara mizahi anlatım dilinin sinemadaki anlatı ve anlatım

tercihlerini de düşünerek, *Demokritos'un Gülüşü* bağlamında değerlendirmeye çalışacağım.

İkinci olarak Endüstri Devrimi sonrası filozoflarından Henri Bergson'un *Gülme* metni üzerine komedinin temel çalışma mekanizmasına dair çıkarımlarda bulunacağım. Bergson, *Gülme*'de evrensel çerçevede gülmenin anlamını, nasıl oluştuğunu, hangi şartlara içkin olduğunu ve gülme süreci uzanan şakanın, kanonik yapısı üzerine bir analiz gerçekleştirmiştir. Başka bir ifadeyle Bergson *şaka (joke)* kavramının yapısını, dramatik eğrisini ve eğlenen (seyirci-izleyici) üzerindeki performatif etkisini görmeye çalışmıştı. Bunu yaparken bir üst başlık olarak "gülme'yi meydana nasıl getirdiği bağlamında incelemiştir. Komedinin bir alt kipi olarak düşünmeye çalıştığımız kara mizahın da temelde bir şaka yapısı ve gülmeyi meydana getirme performansı olduğunu varsayarsak, bunu elbette Bergson'un temellendirmeye başladığı tartışmalara bakmadan yapmak olmazdı. Kara mizah kipinin temel mizah kuramlarıyla olan yaklaşması veyahut fark yarattıkları alt başlıkları tespit etmek açısından, Bergson'un *Gülme* isimli metnine bakmaya çabaladım.

Üçüncü olarak İngiliz dili ve düşünce tarihi profesörü Barry Sanders'ın *Kahkahanın Zaferi* isimli kitabından seçtiğimiz birtakım tespitler ve referanslar olacak. Genel hatlarıyla Sanders, metin boyunca gülme ve şaka kavramlarının tarihi bağlamda merkezlerinde buldukları "güç" ve bu gücün " karşılıklı değişim" potansiyeli üzerine düşünüyor. Antik Yunan'da gülme, Ortaçağ'da gülme, Modern Çağ'da gülme, Endüstri Sonrası gülme ve 1950'ler ABD'sinden örnekler veriyor. Kara mizah kipinin klasik anlamda katartik bir dramatik aksiyona sahip olmadan eğlenen ve başka türlerde iktidar sahipleri üzerindeki dönüştürücülüğü bağlamında, Sanders'in gülme-şaka-güç-değişim eksenine yakından bakmak faydalı olacaktır diye düşünüyorum.

Dördüncü olarak edebiyat eleştirmeni, yazar, düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin'in *Brecht'i Anlamak* isimli eserine yakından bakacağız. Benjamin, genel hatlarıyla tanımlamak gerekirse Bertolt Brecht tiyatrosu ve Yabancılaştırma Etkisi üzerine bir analiz gerçekleştirmiş. Onur Ünlü sinemasındaki kara mizah unsurları üzerine yaptığım bu çalışma söz konusu olduğundan, Bertolt Brecht'e değinmek, çalışmama katkı sağlayabilir. Yabancılaştırma Etkisi bilindik haliyle, klasik anlamda katartik süreci sekteye uğratarak, izleyici-seyirciye performans sırasında, epilogun öğreticiliğine odaklanmadan, süreç odaklı bir düşündürme pratiği yaratmayı amaçlıyor.

Bu noktada kara mizahın dramatik işleyişi ve aksiyon anlayışıyla bağdaştırmakta fayda var. Walter Benjamin üzerinden Bertolt Brecht okuması yaparak, Onur Ünlü sineması içindeki kara mizahi unsurları Yabancılaştırma Etkisi üzerinden tespit etmeye çalışacağız.

Beşinci olarak kara mizahi anlatım dilinin çağdaş batı sinemasındaki başlıca örnekleri üzerinde duracağız. Coen Kardeşler'in 1996 yılında yazıp yönettiği *Fargo*, Martin Mcdonagh'ın 2008 yılında yazıp yönettiği *In Bruges* ve Roy Andersson'un 2000 yılında yazıp yönettiği *Songs From The Second Floor* isimli filmlerdeki kara mizahi unsurların dramatik ve mizansen anlamında nasıl işlendiğini özetlemeye çalışacağım. Böylece söz konusu kara mizahi unsurların Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahın ortak yönlerini görmeye çalışmış olacağız.

Ayrıca bu çalışmanın önemini en temel şekilde ifade etmek gerekirse; kara mizahi anlatım dilinin Onur Ünlü sinemasında nasıl çalıştığını anlamak denebilir. Bununla birlikte yakın dönem Türkiye Sineması yönetmenlerinden Onur Ünlü'nün *auteur* yönetmen olarak yaptığı filmlerdeki dramatik yapılarda, kara mizahi unsurları nasıl kurguladığını görmeye çalışmış olacağız. Bu okuma bize kara mizah anlatım dilinin çalışma prensiplerine dair veriler verirken, anlatıcı-yönetmen inisiyatifinin film içindeki etki alanına dair bulgular yakalamamıza da yardımcı olacaktır. Son olarak tezin önemini de, özellikle son on yılda çeşitlenen, sinema ve dijital televizyon içerikleri olarak, alt janralardan biri olan kara mizah anlatım dilinin, autör-yönetmen açısından nasıl kurulduğu ve çalıştığını anlamak, söz konusu içeriğin üretimine katkı sağlayacaktır. Diğer yandan tezin amacını yakın Türkiye Sineması dönemi içinde konuşabileceğimiz Onur Ünlü filmlerinin, kara mizahı kullanarak katartik etki yaratmanın dışında seyirci nezdinde nasıl bir izlek ve anlam kurduğunu anlamak, kapsamında özetleyebiliriz.

2. KURAMSAL ANLAMDA KARA MİZAHIN KONUMU

Drama ve şiir sanatının kurucu atalarından Antik Yunan Filozofu Aristoteles'in tragedyanın yapısını tanımlarken ifade ettiği; "*Belli büyüklükte, kendi içinde kapalı ve iyi bir aksiyonun, çekici bir biçimde verilmiş konuşma ile yapılan takliddir. Bu eylemlerin acı ve dehşet duyguları uyandıran, bu yolla o türden gerilim durumlarından arındırmayı amaçlayan taklitlerdir tragedya.*" (Aristoteles, 200, sf. 12) cümlelerin

kesinliği ve kapsayıcılığı, kuramsal anlamda komedi için söylenemeyebilir. Bu komedinin kuramsal bağlamda Aristoteles'in kaleminden çıktığı haliyle günümüze kadar ulaşamamasıyla alakalıdır. Bu nedendir ki komedi, biçimleri, teorileri, alt türleri ve uygulanış biçimleri bakımından tragedya ve onun türleri kadar klasik drama ve modern görsel sanatların ilgisini çeken türlerden olmuştur.

Öte yandan ben bu metin boyunca komedinin tarihi ve toplumsal gelişimini irdelemek yerine, türün temel nüvesini oluşturan esprinin, (joke) teknik ve biçimsel oluşumunun altında yatan itkinin, günümüz kara komedisini nasıl vücuda getirdiği bağlamında tartışacağım. Özellikle kara komedi üzerine konuşmaya başlamadan evvel esprinin kanonikleri ışığında, kümülatif bir bellek oluşturma çabasında olacağım. Bu noktada başat bir kara komedi nasıl bir alt tür olduğunu tartışırken, komedinin temel çalışma mekanizmasından ayrı düşünmek doğru olmayacak. Ayrıca espri nosyonunun temel çalışma prensipleri ışığında, kara komedinin dramatik aksiyon anlamında oluşma sürecini test etmeye de çalışmış olacağım. Modern komedi, dram komedisi, trajikomik, grotesk komedi gibi çeşitli komiği imleyen kavramların arasından kendi yolumuzu bulmak adına tekrar Antik Yunan'a dönerek başlamam gerekecek.

2.1 HIPPOKRATES'İN GÜLÜŞÜ VE KARA MİZAH

Tıbbın kurucu isimlerinden Hippokrates'in yazdığı düşünölen *Gölmeye ve Deliliğe Dair*'de hekim filozof, komşu Helen diyarından aldığı ani bir mektup üzerine yola çıkar ve "delirdiği" düşünölen diğer bir bilge filozof olan Demokritos'u tedavi etmek ve kurtarmak için *Abdera* kentine varır. Kenti aylardır çözümsüz salgınlarla, tufanlarla, yıkımlarla ve gıda kıtlığıyla boğuşmaktadır. Geçen yıllar içinde adeta şehrin bir kurtarıcısı haline gelen bilge Demokritos da delirmiş ve iş göremez hale gelmiştir. Bu bağlamda metin, yol boyunca normallik-anormallik, delilik-aklıselim arasındaki muğlaklığı tartışırken "gülme'nin kanonik anlamda sınırlarıyla da alay ediyor. Nitekim *Gölmeye ve Deliliğe Dair*'deki komiğin işleyişi, Hippokrates'in Demokritos'un yaşadığı kasaba evine varıp onun problemini anlamak için sorduğu ilk soruda başlıyor. İlgili işlevle alakalı girizgah, eserde şu şekilde biçimleniyor;

"Demokritos deli sanıldığında, sonra da hasta, hekimi tedavi ettiğinde, komedinin yakınına gelmiş olmaktadır: quiproquo, (yanlış anlamadan kaynaklanan karışıklık) tersine dönüş

dünya, fakat mania'nun kimseyi dışarıda bırakmayan felaketi ve afetleri giderek ortaya çıktıkça, trajik bir dehşet hissedilir hale gelmektedir." (Hippokrates, 1997, sf. 10)

İfadeler ışığında anlıyoruz ki komiğin eşiği olarak tanımlanan dramatik yapı, "trajik" felaketlere uğrayan bir kente çözüm bulmak konusunda atıl kalmış bir filozofun durumu çevresinde oluşuyor. Bu noktada akademinin de bazı gülme türlerini betimlerken kullandığı "Demokritos'un Gülüşü" kara mizahın nüvesini anlamak konusunda bize yardımcı olacaktır. Diğer yandan Hippokrates metin boyunca ikili çatışma mekanizmasını espriyi kurma aşamasında vurgulayarak kullanmıştır. Bunu tek bir kahramanın bakış açısından kaleme almaktansa inisiyatif alma yetkisinin, kentler ve baş kahramanlar arasında paylaşır. Eserin "Gülme ve Helleborus*" isimli pasajında ifade edildiği gibi;

"Öyle sanıyorum ki, beceriksiz biri, bütün hikayeyi bir allamenin bakış açısından anlatır. Hippokrates'in becerisi ise, ne anlatıcı, ne de hekim olarak hiçbir zaman bu konuda gözükmemeyi başarısında; ve anlatıyı bölümlere ayırmasında, düşüncenin salınmasına izin vermesinde, teşhisin dalgalanmalarını göstermesindedir." (Hippokrates, 1997, sf. 13)

Bu anlatım modeli iki karşıtlıktan doğar ve komik olanın oluşumunda çatışma teorisinin yerini göstermiş olur. Hippokrates ve Demokritos arasındaki çatışma, esprinin yapısı (joke structure) düşünüldüğünde akla şaka nüvesinin ortaya çıktığı şahika noktasını işaret etmektedir. Bu şahika anı, doktorun hastasına, hastanın da doktoruna kavuştuğu anda ve hemen ertesinde gerçekleşir. Son çatışma tabiatıyla aslında hastanın tedavi eden bir "eyleyici", doktorun ise şifa bulması gereken bir "eylenen" konumuna gelmesiyle nihayet bulur.

Demokritos'un Gülüşü iğneleyici olduğu kadar bilge bir gülüştür. Bu gülüşün içinde aslında bir o kadar da "rahatsız edicilik" bulunur diyebiliriz. Zira Hippokrates, bilge, hekim, filozof, işinin ehli, güvenilir ve çözüm odaklı gibi sıfatları personasında barındıran bir iktidar kurmaktadır. Bu iktidar *Abdera* halkının ona duyduğu güvende vücut bulur. Hippokrates, büyük Helen kentinden *Abdera*'yı kurtarmaya gelen bir kent kurtarıcısı konumunda görünür. Her ne kadar "hastalanmadan" evvel Demokritos aynı sıfatın sahibi olsa da. Nitekim dramatik çatı bağlamında beklenti eşiğinin kurulumu serimde verilmiş olur. Bu serimdeki dramatik kurulum aslında öykünün tamamında kendini hissettiren, esprinin ortaya çıkışı anlamına da gelmektedir. Ana aksiyon çizgisinin nasıl ilerlediğine dönecek olursak, hekim Hippokrates Helen kültürünün gereklerinden birini gerçekleştirme kabul ederek *Abdera*'ya varır ve Demokritos'un

yaşadığı kasabaya doğru yola koyulur. Yolun sonunda Hippokrates'i hastalanan bilgenin eşi karşılar ve onu Demokritos'un huzura çıkarır. Espri nüvesinin temel bileşenlerinden biri olan "punchline" (son vuruş) bu noktada devreye girer. Aylardır bin bir türlü felakete savaştan *Abdera* ve kentlilerin çektiği sıkıntılar karşısında Demokritos kayıtsız kalmış ve kentini kurtaramaz hale gelmiştir. Çünkü Demokritos, halkın nazarında çok ciddi bir gülme hummasının içine düşmüş ve delirmiştir. Bu durum karşısında şoka uğrayan Hippokrates, ilk çıkışını yaparak sözlerine başlar. Özellikle bu alıntı, dramaturjik anlamda durumun vahametini çerçeveleyen bir yapıda, didaktik olma özelliği gösterir.

Demokritos bir hastalık, bir cinayet, bir ölüm, bir kentin kuşatılması, ortaya çıkan her kötülük ve olan her şey sana gülme fırsatı çıkarıyor. Fakat sevinç ve acı dünyanın gerçekleriyken, bunlardan birini reddetmek tanrılara husumet göstermek değil midir? Eğer annen, baban, daha sonra çocukların, dostların hiç hastalanmasalardı (ama bu tamamen olanaksızdır.) ve gülüşünün her şeyi olduğu gibi koruma gücü olsaydı, sen çok taliqli biri olurdu. Ama sen hastalara gülüyorsun, öldüğü zaman seviniyorsun, bir felaket haberi senin için çok sevinçli bir şey. Ne şakacılık ya! Demokritos, eğer buradaki acıları görmüyorsan, sen bilgelikten uzaksın. Kara safra seni yiyip bitirmiş. (Hippokrates, 1997, sf. 38)

Dramatik anlamdaki tansiyonun tırmandığı an bu andır. *Demokritos'un Gülüşü*'nde kara mizahın nüvesine dair ilk hareket noktası, Demokritos'un türlü felaket karşısındaki sinir bozucu pervasızlığıdır. Aristoteles'in aksine komedyada içinde yuvalanan şakanın ve humor anlayışının toplumun alt katmanlarındaki insanları konu almasındaki kesinlik, Demokritos mitinde sekteye uğramış olabilir. Çünkü buradaki humor, acıdan, felaketten kayıtsızlıktan, ölümden, salgından ve insan acizliğinden besleniyor. Neticede Demokritos, her duruma gülmesinin arkasında insanoğlunun doğa yaşamı içindeki acizliği fark etmesinin yarattığı aydınlanma vizyonunu saklıyor. Bu gizi ortaya çıkarmak için gereken adımı atan Hippokrates, kimin aslında "deli" olduğu sorunsalı ile baş başa kalacaktır.

Geldiğimiz noktaya kadar gülmeye sebep olacak espri nüvesinin acıdan da beslenebileceğini söyleyebiliriz. Günümüz kara komedisinin de özünü oluşturan tematik ve dramatik temalardan biri acıdır. Bu nedenle kara komedinin dramatik işlevini nasıl oluşturduğunun izlerini ararken, Demokritos'un efsaneleşen gülüşü üzerine konuşmadan olmazdı. Fakat humoru sağlayacak son esprinin (punchline joke) nasıl kurulduğu ve dramatik anlamdaki fonksiyonunu açıklamadan bu kısmı kapatmayacağım

Son kertede bilge Demokritos, kendisini kurtarması için görevlendirilen retorik güç sahibi filozof hekim Hippokrates'in eğleyen konumunu ve aralarındaki güç dengesini kendi lehine çevirecek bir tirat atacaktır. Bu tirat mit içindeki son esprinin didaktik, dengeleyen, açıklayan, sonuçlandıran ve katarsisi oluşturması beklenen aksiyon ve dramatik çatı bağlamındaki estetiği sağlayan bir fonksiyon olarak çalışacaktır. Demokritos her şeye pervasızca gülmekten başka bir eylem yapmamasını açıklarken kurduğu final şakası, Hippokrates'in elinde bulundurduğu iktidarı anlık olarak kendi eline almasını sağlar ve ikili çatışma arasındaki iktidar ön kabulünü yıkmaya çalışır. Bu ön kabul, okuyucu-izleyici ve yazar-yönetmen arasında imzalanan sözsüz bir akit gibidir. Günümüz sit-comlarının (durum komedisi / situation comedy) teknik literatüründe yer alan "kanca atma" (hook) kavramının Antik Yunan'daki karşılığı anlamına da gelebilir. Elbette ki ilk kanca kurulum eşliğinde Hippokrates'in Abdera kentinin vahim durumunu öğrenmesiyle atılır. Ve "kahraman" olarak addedilen filozof hekim yola çıkar. İkinci kanca Demokritos'un delirdiğinin söylenmesiyle atılmış olur. İkinci, kahramanın içinde bulunduğu dramatik durum üzerinden verilen "diegetic" veriler, bize diğer kanca olarak atılmış olur. Bu noktada izleyici-okuyucu olarak dramatik tansiyona kendimizi kaptırmaya başlarız. Öte yandan kanca kavramı elbette mecazi göndermesi olan bir beklentiyi, ya da izlek içine yerleştirilmiş bir tuzağı, imler okuyucu-seyirci nezdinde. Dramatik aksiyon boyunca takip edilmesi amaçlanan kurulmuş tuzaklardır bu kancalar. Nihayetinde okuyucu-seyirci çözüm eşliğinde, yazar tarafından kurulan tuzakların son espriyle (punchline joke) nihayete ermesine şahit olacaktır. Demokritos bunu şu cümlelerle gerçekleştirir:

Gülüştüme iki cins neden atfediyorsun; iyi olanları ve kötü olanları. Ama ben tek bir nesneye, delilikle dolu, düzgün eserden yoksun, bütün tasarıları itibarıyla çocuksu, nihayetsiz sınavlardan hiçbir yarar sağlamadan acı çeken, arzularının ölçsüzlüğü nedeniyle dünyanın uçlarına ve derin çukurlarına varana kadar her yerde macera arayan, altın ve gümüş eriten, bunlardan edinmekten hiç vazgeçmeyen, düşünmemek için bunlardan hep daha fazlasına sahip olmak için çırpınan insana gülüyorum. Ve bu insan, zincire vurulmuş esirlere topraklarının derinlerini çıplak elle kazdıran; kimi zayıf bir toprağın çökmesiyle gömülecek olan, kimi de bu zorlamaya sonsuza kadar maruz kalıp, hayatı adeta bir ceza gibi yaşayacak esirlere kazdıran insan kendini mutlu olarak ilan ederken hiçbir vicdan azabı duymamaktadır. Ben onların başarısızlıklarıyla alay ediyorum. Talihsizlikleri karşısında kahkahalara boğuluyorum, çünkü hakikatin yasalarını çiğniyorlar. Kin içinde rekabet ederek, kardeşleriyle, akrabalarıyla, hem şehrileriyle boğuşuyorlar; bütün bunları öldüklerinde mezara götüremeyecekleri mallar için yapıyorlar. Birbirlerini katlediyorlar,

yasalara aldirmiyorlar, zora düşmüş dostlarına veya vatanlarına tepeden bakıyorlar; iğrenç ve ruhsuz şeylere değer atfediyorlar; yontularak yapılan eserlerin konuşur gibi oldukları bahanesiyle bütün servetlerini heykel almak için harcıyorlar, ama gerçekten konuşanlardan nefret ediyorlar. En çok tamah ettikleri, erişemeyecekleri şeylerdir; anakarada oturdukları zaman deniz isterler; adahysalar anakarayı arzularlar. (Hippokrates, 1997, sf. 49)

Bu noktada Demokritos sosyolojik ve psikolojik anlamdaki insan ikiyüzlülüklerinden, tedirginliklerinden, acılarından ve kaygılı telaşlarından bahsediyor. Aynı zamanda da bu meşhur insani başlıklar hususunda da komiğin üretilebileceği ve gülmenin konusu olabileceği bağlamında da vurgulamalarda bulunuyor. Açıkça pervasız gülmesinin altında yatan temel nedeni "acı" teması üzerine kuruyor. Nihayetinde açılış kısmında ilk sözlerini ve düşünce biçimine dair detayları dillendirdiğimiz kara mizah anlatım dilinin adeta bir manifestosu tarzındaki bu tirat bize yol göstermiş oluyor. Neticede bu konuşmayla bilgilenen Hippokrates duyduklarına gülmüş müdür bilinmez ama komiğin ve gülmenin kanoniği açısından mühim bir yapı taşı üzerinde kafa yorduğumu düşünüyorum. Günün sonunda acı olana nasıl gülünür'ün cevabı için soracağımız birtakım sorular ışığında, ilk basamaklardan biri olan, drama tarihinde de yeri olan, Antik Yunan'a dair bir karşılaşmayı, Hippokrates-Demokritos tamamlayıp işin tekniği ve biçimi üzerine düşünmeye başlayabiliriz. Yukarıda yapmaya çalıştığım yakın okuma biraz da kara mizah anlatım diline konu, tema ve bağlam oluşturabilecek insani meseleler üzerine giriş yapmak içindi.

Demokritos *Abdera* kentindeki acılara, felaketlere, ölümlere, salgınlara ve insanoğlunun ikiyüzlü olduğunu düşündüğü davranışlara sınırsız bir gülme atfederken aslında insana dair görünen fakat insanoğlunun aczini ortaya çıkaran durumlara gülmektedir. İnsanın modern olma tarihindeki pozitivizm, Rönesans ve Reform hareketleri ışığında gerçekleşen aklın merkeze konumlandırılması, Demokritos'un gülüşünde de vardır. Modern insanla birlikte toplumlar doğa üzerinde sınırsız bir hakimiyet kurmak isterken, varoluşun temel çatışmasını da ortaya koymuşlardır. Bu çatışma elbette ki doğanın kendi bağlamında rasyonel, insanın da bu doğa içerisindeki irrasyonel görünüşünden kaynaklanmaktadır. İnsan doğa içindeki irrasyonelitesini yıkmak adına doğayı kendine uydurmaya çalışsa da sonuç savaşlar, felaketler, ölümler ve salgınlara olmuştur. İşte bilge hekim Hippokrates bu fikrin bir temsili olarak öykü boyunca çatışmanın başlatıcısı fonksiyonunu üstlenmiştir. Hippokrates aklın ve tıbbın yolunda Demokritos'u tutulduğu gülme hummasında kurtarmak adına rasyonel insanın yapacağını yapar ve kendini

şifacı, hastayı da doğrudan "deli" olarak konumlandırır. Fakat Demokritos'un büyük gülmesi karşısında iktidar ilişkisi sarsılır ve güç dengesi belirli bir süre için yer değiştirir. Bu noktada Hippokrates'in "deli" filozof üzerindeki yetkinliği son bulmuş olur. Ve humor'un sihri, katartik bir etki yaratarak devreye girer. Demokritos'un "mantıklı" açıklamalarının karşısında Hippokrates sarsılır ve sanki tüm insani ihtiraslarından bir anlığına bırakıp söz konusu bağlama, beşeri merkezizetçiliğini unutarak bakar. Böylece karanlık görünen şakanın sorgulaticı, sarsıcı, rahatsız edici fakat bir o kadar bilgece olan yanına tanık olmuş oluruz. Demokritos'un gülüşü deliyle, akli dengesi yerinde olanı, hastayla şifacıyı yerlerinden eder. Elbette bunu yaparken kişileştirme sanatına da başvurarak yapar. İrrasyonel insan, rasyonel doğa bağlamını hayvanlar ve davranışları üzerinden betimleyerek anlaşılır kılar. Özellikle şu kısma odaklanmakta fayda görüyorum:

Üstelik hayvanlar kendilerine tatmin sağlayan şeylerle yetinmeyi bilirler. Çünkü toprağa altın gömen hiçbir aslan görülmemiştir. Tamahkarlığından ötürü dövüşen bir boğa var mıdır? Hangi panter tatmin edilmesi olanaksız arzulara sahip olmuştur? Yaban domuzu su içer, ama ancak susadığı zaman; avını mideye indiren kurt, gerekenden fazla gıda edinmenin peşine düşmez ama insan, günler ve geceler boyunca şölenlerde tıkmaktan kendini alıkoyamaz. Mevsimlerin kurallı düzeni, akıldan yoksun hayvanların cinsel arzularına gem vurur; ama insan şehvet sineği tarafından sürekli sokulmaktadır. Öyleyse Hippokrates, arzularının karşısına bir engel çıktığı - ne mutlu ki çıkmış - bahanesiyle aşk acısına düşen kişiye gülmeyecek miyim? (Hippokrates, 1997, sf. 53)

Öyle ki Demokritos bu kişileştirme, beşeri arzulara yenik düşme, iktisadi olarak artı değer kazanma, biriktirme kültürü, akılla kalbin çelişkisi türündeki asırlardır çözüme ulaşamayan insani dertle dikkat çekiyor. Bunu doğa kanunlarına koşulsuz itaat eden hayvanların yerküre içindeki rasyonel tutumları üzerinden örnekleyerek elbette. Bu nedenle insanın kendini hayvandan ve diğer canlı formlarından ayırma çabasıyla "toplumsallaşma" süreci başlı başına komiği ihtiva edebilir niteliktedir. Ve Demokritos bu şahsi çıkarımlarını, özellikle insanların aralarında sessizce mutabık olduğu "can sıkıcı" meselelerden seçerek gerçekleştirir. Neticede "kara" olan şakanın, insanın bizzat içinde bulunduğu fakat çözmek için mutlak yöntemler seçmeye cesaret edemeyecek bir ataletle gark olduğu bir acz durumundan beslendiğini söylemek şu ana kadar geldiğimiz noktada mümkün görünüyor.

Kara mizah üzerine benzer bağlamı yakalayıp Demokritos'un tekniğine ve tutumuna andıran bir stand-up'ı bu yıl dijital televizyon platformlarından olan Netflix'te seyrettim.

İskoç asıllı yeni jenerasyon stand-up performansçılarından Daniel Sloss, gösterisinin son kısmında günümüz kadın-erkek ilişkilerindeki tutarsızlıklara değiniyor. Oyunun şahika eşiği için seçtiği şaka, oyun içindeki diğer şakalara nazaran en "sert" ve en "tat kaçırıcı" olanıdır. Çünkü espri kuruluş aşamasında hızlı tüketilen ikili ilişkiler, partner veya sevgili seçimi yaparken ki tutarsızlıklar ve insanın sırf kişisel gelişmişliğini tamamlayamamasından kaynaklanan "hayatta yalnız kalamama sendromu" üzerine. Sloss'un esprisini bizzat orijinal metni üzerinden incelemekte fayda görüyorum.

Eğer biriyle beraber değilseniz toplum gözünde sorunlu ve sorumsuz bir insansınızdır. Eğer biriyle beraber değilseniz, tamamlanmamışsınızdır. Eğer biriyle beraber değilseniz eksiksizdir ve tam değilsinizdir. Sonuç olarak toplum gözünde kendinizi iyi ve başarılı hissetmek için hayatınızda birisine ihtiyaç duyarsınız. Böylece birçok insan yanlış insanlarla beraber olur. Bizler, karşımızdaki insanı hayatımıza zorla katarız. Çünkü hiçbir şeye sahip olmamaktansa içgüdüsel olarak iyi ya da kötü bakmaksızın bir şeye sahip olmak isteriz. Bu noktada kendinize gerçekten çok önemli olan şu iki soruyu sormak zorundasınızdır. İlk önce hayatımın iki buçuk ya da on yılını boşa harcadığımı farkında mıyım? İkincisi, hayatımın geri kalanını boşa harcamak mı istiyorum? (Sloss, 2018, Netflix Originals, Comedy Shows)

Özetle Sloss insanların yakın süreçte muzdarip olduğu halde çözüme ulaştırmak adına şahsi girişimlerden çekindikleri içsel bir meseleye saldırıyor. Bu saldırıyı rakamlarla, kurduğu mizansenle ve kişisel geçmişindeki birtakım anekdotlara dayandırarak kuvvetlendiriyor. Tabiatıyla Sloss'un şakasını aldığı "karanlık" hal, Demokritos'un *Abdera* kentinin başına gelen felaket karşısında aldığı tavra benziyor. Sloss da kanonüğü Demokritos gibi bulunduğu konum ve şakanın muhatabı arasında anlık bir iktidar değişimine neden oluyor. Bu nedenle kara mizahın hedefi toplumun üzerine konuşmayı tercih etmediği "netameli" meseleler olabilir. Bu konuşulamayanlar zamanla tabulaşır ve özellikle "tabu" kavramının kendisi bu tip bir humor'un hedefi haline gelir. Daniel Sloss binlerce yıl önce Demokritos'un neden olduğu bağlamda bir katarsise sebep olmuştur. Sürecin devamında "*Daniel Sloss Live Shows*" 17 bin sevgilinin ayrılmasına neden olurken, onlarca da evliliğin bitmesine sebep olmuş. (mirror.co.uk, 2018, Viewed 26 August 2019)

Sorgulama enerjisini ortaya çıkaran itki, kara mizahın nüvesinde var olabilecek türden bir itkidir. Soyтары kavramı Ortaçağ'dan beri cesaret gerektiren bir mertebeydi. Hala da öyle denilebilir. Çünkü kralın altındaki minderi çekip almaya yeltenmek, kralın ya da başka bir politik iktidar sahibinin çerçevelediği "komik" sınırını aşmak anlamına gelir.

Ve sınırlandırılmış mizah duygusu yıkıcı bir etki barındırmaz. Aksine klasik anlamdaki katarsis fonksiyonunun yeniden üretilmesine vesile olur. Fakat Sloss'un cesaret ettiği mizah karanlık ve cüretkar bir etki yaratır. Demokritos'un türlü salgınlar, felaketler ve yıkımlar karşısındaki ataleti, pervasızlığı, gamsızlığı ve rahatsız edici gülüşü önceki bahsettiğim türden bir gülmenin kanoniğini oluşturur. Sloss'un mizahı Demokritos'un gülmesine andırır. İzleyici-seyircinin öncelikle durumun kendisine gülmesini, sonra kendisini bizzat durumun ortasında görüp acıyla gülümsemeye devam etmesini sağlamıştır. Bu nedenle kara mizah çift yönlü çalışır diyebiliriz. Bu sayede kara mizahın nüvesinde yatan imgeleri, duyguları, temaları, temel itkilerini ve konusu olabilecek durumları irdelerken *Demokritos'un Gülüşü* kavramı üzerinden kuramsallaştırmaya gayret ederek başladım.

2.2 HENRI BERGSON'UN GÜLME KURAMI VE KARA MİZAH

Çalışmamın kuramsal çerçevesini oluşturmaya devam ederken kara mizahın çalışma prensiplerini ortaya koymaya çalışıyor olacağım. Bu noktada mevzunun daha teknik ve kuramsal tarafına girişmeye çalışacağım. Yakın okuma yaptığım ve gülme, şaka, humor, ironi gibi iç içe geçmiş kavramları daha operasyonel anlamda açıklamaya gayret eden bir metin üzerine düşüneceğim. Bu metin Henri Bergson'un "*Gülme*" isimli kitabı.

Kitap en genel tanımıyla komik olanın anlamı üzerine denemelerden oluşuyor. Bu vesileyle kara mizah anlatım dilinin yakın okumasını yaparken modern anlamdaki şakanın anatomisi ve metodolojisi üzerine bize arayışında olduğumuz çıkarımları verme konusunda Bergson yardımcı olacaktır. Henri Bergson insana dair olan gülmeyi (laughter) hangi ortamlarda bulabileceğimizi, ne şekilde oluştuğunu ve türlerini tanımlamadan evvel yapısal olarak şakanın oluşum evrelerini incelemiştir. Ve bunu yapmaya başlarken gülmenin ortaya çıkabileceği üç temel alandan bahsederek başlamıştır.

Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm, güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoglunun bu şapkaya verdiği "biçim" ona kalıbını veren insan kaprisidir. Düşünürlerin

çoğu insanı "gülmesini bilen hayvan" diye tanımlamışlardır. Güldüren hayvan diye de tanımlayabilirlerdi; çünkü insandan başka bir hayvan ya da cansız bir nesne bizi güldürebiliyorsa, bunun nedeni bunlarda insanoğlu ile bir benzerlik bulunması ya da bunları kullanmasıdır. Özellikle duygusuzluk ve aldırmaçlık onun doğal ortamıdır. Gülmenin heyecandan daha büyük düşmanı yoktur. Dans edilen bir salonda dansçıların bize hemen gülünç görünmeleri için kulaklarımızı müziğin sesine tıkamamız yeter. Bu tür bir denemeye kaç insan eylemi karşı koyabilir ki? (Bergson, 2015, sf. 12)

Söz konusu pasajdan hareketle Henri Bergson organik bir espri ya da gülme ediminin doğal ortamlarını saptarken gözlemediği üç temel niteliği, insanlık dışında hiçbir şeyin komik olamayacağı, duygusuzluk ve merhametsizlik olmadan gülmenin olamayacağı ve yalnızların komik olanı duyamayacağı olarak ifade edebiliriz. Bu noktadan hareketle gülmenin ve şakanın hedefinde olan ima edilen seyirci-izleyici açısından da bakabiliriz elbette. Öyle ki içsel merhamet mekanizması yıkılmadan tam randımanlı bir gülme gerçekleşemeyebilir, karakter özdeşleşmesi yaşayan bir izleyici espri etkisini geçiremeyebilir ve insanı merkeze koymayan bir şaka tasarısı gülmeyi sağlamayabilir.

Bergson'dan alıntıladığımız bu üçlü yapıya yakından bakmakta fayda var. Öncelikle Bergson en az iki kişinin olduğu yerde gülme ortaya çıkar derken iyi bir esprinin çalışabilmesi için toplumsal şartların sağlanması gerektiğine dikkat çekmiştir. Çünkü bu toplumsallık çatışma teorilerinin de bir gereğidir. Humor, ima edilen bir seyirci-izleyici için kurulur. Hedefi bulması umut edilen espri, doğrusal veyahut dolaylı bir mesafe kat eder ve alıcısıyla buluşur. Seyirci, "ilk argümanı" duyar ve öykünün arkasını merak eder. Ardından seri bağlaçlarla tohumlanan büyük finalin izini sürmek için anlatıcıyı takip etmeye başlar. Zihinsel takip mekanizmasının kırıldığı esnada "son şaka" (punchline) için hazır duruma gelmiştir bile. Punchline anlatıcı tarafından atılır ve espri toplumsal olması bağlamındaki niteliğini sağlayıp alıcısıyla buluşur.

İkinci bir nitelik olan Bergson'un *Gülme*'sinde bulunan duygusuzluk ve merhametsizlik sıfatlarına sahip olup motive olunan bir gülme eylemi var. Bu gülme eylemi anlatıcıdan ziyade alımlayıcı tarafından sahip olunması beklenen iki nitelik aslında. Eğlenen seyirci merhametli ve duygu yüklü bir tavırla performanstaki nüktelyi alımlamaya çalışırsa şakanın çalışmayacağı iddia ediliyor. Zira ortaya konulan humor karşısında duyguları ve merhametiyle hareket eden bir seyirci zihni anlatıcı-kahramanla özdeşleşmeye çalışabilir. Özdeşleşim oluşan alımlama deneyiminde seyirci kendini performansının yerine koyup düşünmek ister. Mevzu bahis durumun vahameti ve sarsıcılığını kendi

zihninde ve bedeninde hissetmesi sonucu nükteli bir dramatik yapının çalışmamasına neden olabilir. Seyirci kendini anlatıcının konumundan ne kadar uzakta tutabilirse o oranda özdeşleşmeden kopmuş olur ve performansla izleme eylemi arasındaki alan gülme etkisi ile hacmini kazanabilir.

Üçüncü argüman olarak Bergson, insanlık dışında başka herhangi bir şeyin gülmeye neden olamayacağını ve gülmenin konusunu oluşturamayacağını iddia ediyor. Evrim biyolojisi açısından da bilinç sahibi olarak sadece insanoğlunun gülme yetisine sahip olabileceğini göz önünde bulundurursak insan, kendisine içkin ve türdeşlerine dair şeylere gülebilir ve nükteyi kendine ait durumlar üzerinden üretebilir. Çünkü insan gözleminin olduğu yerde tespit, tespitin olduğu yerde de olası bir humor duygusu gelişebilir. Bu noktada Bergson, insanın kendi türüne olan içkinliği ve tecrübesini birincil gülme nedeni olarak belirlemiş olabilir.

İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Öyle görünüyor ki gülmenin bir yankıya gereksinimi var. İyi kulak verirseniz gülmeye: O, iyi çıkmış, net ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzamak isteyen bir patlama ile başlayıp dağlardaki gök gürültüleri gibi gürlemelerle süregelen bir şeydir. Şöyle ki; herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar, o da "Ben buranın yabancısıyım." yanıtını vermiş. Bu adamın ağlama konusundaki düşüncesi gülme konusunda çok daha doğru olacaktır. Ne denli açık yürekli olduğu varsayılrsa da gülme, gerçek ya da düşsel, öbür gülenlerle bir anlaşma, neredeyse bir suç ortaklığı art düşüncesi taşır içinde. (Bergson, 2015, sf. 14)

Görüyoruz ki Bergson, vaazı dinlerken ağlamayan adam anekdotu üzerinden "rituel" eyleminin insana içkinliğine göndermede bulunuyor. Dini ritüellerden biri olan vaazın ve tabiatıyla insanlar tarafından ortaklaşa yapılan bir toplu eylemin, gülmeye ve espriye açık olma halini temellendirmiş oluyor. Neticede insan, doğa içinde kendi toplumunu kurarken aynı zamanda bizzat kendini de deneyimliyor ve şakanın yegane kaynağını içkinliğinden üretiyor.

Nitekim Henri Bergson evrensel gülmenin kodlarını aradığı metin boyunca gülme ve şaka kavramlarının ilk kesiştikleri üç niteliği belirlediği noktada kara mizahın espri yapısı ve kullanım dramatisasyonu temelinde yatan argümanlara da değinmiş oluyor. Modern mizahın bir alt türü olarak değerlendirebileceğimiz kara mizah kipinin içinde de insana içkin olma, toplumsal bir yapıda oluşma, merhametsiz ve duygusuz bir insan tavrı ihtiva etmesi gibi durumları ifade edebiliriz. Bu kapsayıcılık Bergson'un gülmenin

nosyonu konusunda yaptığı çalışmanın detaylı, etraflı ve tündengelimciliğiyle ilgili olabilir. *Gülme*'yi de günümüz akademik şartlarında da çalışır kılmasını bu niteliğiyle açıklayabiliriz.

Özetle insanoğlunun doğayla olan dolaylı savaşını temel alan bir alt tür için insana içkin değildir demek mümkün olmaz. Bu nedenle kara mizah anlatım dili, içinde ve çevresinde oluşturduğu temalar, çatışma kalıpları ve dramatik aksiyon eğrileri bakımından Bergson'un gülmesini ortaya çıkaran evrensel şartlardan azade değildir. Kara mizah kipinin insana içkinliği bu noktada yadsınabilir bir nitelik olamaz. Diğer yandan kara mizahi anlatım dilinin klasik katarsis karşıtlığı ve kahramanla doğrudan özdeşim kurulmasına pek istekli bakmıyor olması, Bergson'un gülmeye ilk keredede yaklaşırken ki "merhametsiz ve duygusuz" sıfatlarıyla bağdaştırabiliriz. Çünkü baş kahramanla doğrudan kurulması ön görülen bir özdeşleşme durumu gülmeye neden olmayabilir. Bu durum da tabiatıyla katartik ve özdeşimli bir kahraman izleğine yaklaşımımızı iki defa düşündürür nitelikte olmalıdır. Bu mevzuya özellikle Onur Ünlü sineması üzerine yapacağımız filmlerin incelenmesi kısmına geldiğimizde daha detaylı değinmiş olacağım. Zira bunu yaparken, yabancılaştırma efekti ve Bertolt Brecht bağlamında tartışarak yapacağım.

2.3 BERTOLT BRECHT'İN YABANCILAŞMA ETKİSİ VE KARA MİZAH

Brecht Tiyatrosu'nun kuramında yatan yabancılaştırma efektini yakın dönem dünya sinemasında da görmeye alıştığımız bir zaman dilimindeyiz. Özellikle ilk akla gelenler şüphesiz, Lars Von Trier, Martin McDonagh, Woody Allen, Jim Jarmusch, Todd Solondz, Terry Gilliam, Coen Kardeşler, Edgar Wright, Peter Weir gibi isimlerdir. Vakti geçmeden şunu da eklemekte fayda var, Brechtien Tiyatro'da yabancılaştırma efekti olarak tabir edilen yöntemi, film gramerinde "self-reflectivity" bağlamında görmekteyiz. Söz konusu niteleme ile ifade edilmek istenen, genel hatlarıyla "kendini ifşa ederek alımlamaya açık hale gelme durumu" olarak dile getirebiliriz. Kendini ifşa eden olarak dile getirdiğimiz elbette ilk keredede kuramsal olarak filmin kendisi, belli bir sekansı, belli bir dolgu görüntüsü (insert-shot), sahnesi, mizansene ait bir detay veyahut

kamera hareketinin bizzat kendisi olabilir. Zira söz konusu bir film izleği boyunca kendini mizansene, oyuncu performansına, diyalogların akışına, dramatik aksiyon çizgisine ve seri kurgu tekniklerine kaptırılmış bir izleme pratiği yabancılaştırma efekti ile kesintiye uğratılır. Yabancılaştırma efekti, kendinin farkında bir biçimde görünerek izleyici deneyimine doğrudan müdahalede bulunur ve izleği manipüle etmeye cüret gösterir. Elbette bu izleği kesintiye uğratma süreci ve kullanılan tekniğin anlatıma olan katkısı yazar-yönetmen konumunda bir auteur bakış açısının ürünü olarak gelişebilir. Öte yandan bölümün en başında saydığımız auteur yönetmenlerin kara mizah kipini de aynı zamanda filmlerinde kullanıyor olmaları bir tesadüf olmayabilir. İki kavramı bir payda altında toplamaya başlamadan evvel Walter Benjamin'in Brecht'e ilişkin tespitlerine sözü getirmekte fayda var.

Epik tiyatro jeste dayanır (gestisch). Aynı zamanda geleneksel anlamda ne ölçüde edebi olabileceği ayrı bir konudur. Jest onun hammaddesidir ve görevi bu hammaddenin amaca uygun biçimde işlenmesidir.

Birincisi, jest ancak bir noktaya kadar çarpıtılabilir. Gerçekte, ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışagelmışse o kadar zordur çarpıtılması. İkincisi, sokaktaki adamın eylem ve çabalarının tersine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır.

Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir. Metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da iletirmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır. (Benjamin, 2014, sf. 17)

Ana akım izleme pratiğinin, izleği ve anlatıyı çevreleyen ve akışa kaptıran niteliklerde olduğunu varsayarak konuşursak, özellikle bu eylemin kesintiye uğratılarak ortaya çıkan yabancılaştırmanın bağımsız sinema örneklerinde deneyimlenebileceğini söyleyebiliriz. Diğer yandan dramatik eylemdeki kesinti, seyirci alımlamasını doğrudan veya dolaylı etkileyerek, izleme eyleminde oldukları şeyin bir film olduğu gerçeğiyle yüzleştirme anı yaratıyor. Bu yüzleştirme etkisi ve misyonunun kara mizahi anlatım dilinin temel çalışma prensipleri içinde de var olduğunu düşünebiliriz. Özellikle *Demokritos'un Gülmesi* imgesi üzerinden açıklamaya gayret ettiğimiz insana içkin "acı" ihtiva eden durumları ortaya koyduğumuzda bunu görünür kılmıştım. Bu dramatik bağlamda yüzleştirme fonksiyonu klasik anlamdaki katartik bir alımlamanın ötesinde durmaktadır.

Bilakis Brecht'in yabancılaştırma prensibi aktarılmak istenen bağlamın ve mesajın bizzat biçim yardımıyla oluşup izleyiciyle yüz yüze gelme anına odaklanıyor. Aynı şekilde kara mizah anlatım dilinin dramatik aksiyon ve mizansen bağlamında oluşum sürecindeki "an'a" atıf yapan yapısı, mekanik bir çarpılma fonksiyonu güdüyor. Bertolt Brecht tiyatrosundaki eylemsel prensibe değinmemizin altında yatan temel neden budur aslında. Başka bir deyişle Benjamin'in Brecht'in eylemselliğini çözümlerken ifade ettiği fikirler de bu doğrultudadır. Klasik anlamdaki katarsisin modern anlatı yapısı ve film anlatısı için de geçerli olabileceğini unutmamak gerekir. Zira arkaikleşmiş plotların (çatışma ikilileri) tekrar sahne üzerindeki temsiliyetine dayanan gelenek, kara mizah anlatısında katarsis bağlamında karşımıza çıkmaz. Geçen yüzyıllar içinde tekrarlanan arkaik temsiller, oyunun sonundaki mesajın da tekrarına işaret eder. Tekrarlanan mesaj didaktik bir etkiyle izleyici-alımlayıcı konumuna arınma hissiyle döner ve iyileştirici etki de ihtiva edebilir. Fakat kara mizah yapısında bu sarsıcılık ve karşı karşıya bırakma itkisiyle vücut bulur. Bu durum Brecht'in yabancılaştırma efektinde yer eden mekanik bir kesintiye uğratma anına da denk düşebilir. Benjamin'in ifadeleriyle doğrudan örneklemek gerekirse;

Epik tiyatro durumları yeniden temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleştirilir. Çok kaba bir örnek: Bir aile kavgası. Anne kızına fırlatmak için bir yastık almış, baba ise polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Bu anda kapıda bir yabancı belirir. 1900'lerin deyimiyle bir "tableau". Başka bir deyişle, yabancı birdenbire malum durumla karşılaşmıştır: bozulmuş yataklar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile yukarıdaki karmaşadan farklı gözükmek. (Benjamin, 2015, sf. 18)

Üzerinde çalıştığım metin an itibarıyla, sinema tezi olduğundan pasaj içindeki "bakış açısı" ifadesine öncelikli olarak dikkat etmekte fayda var. Walter Benjamin epik tiyatronun temel niteliklerinden biri olan "kendini açığa vurma" (self-reflexive) kavramını Brecht'ye olabilecek bir dramatik kurulum içinde aktarmayı taklit etmeye çalışıyor. Bu taklit esnasında tabii ki performans süreci içinde gücünü yitirmeden oyun boyunca sürdürebilen ana içkin olma etkisini kolluyor. Ev kavgası mizansenindeki kilit nokta üçüncü bir yabancıнын, bunu alımlayıcı-izleyici olarak konumlandırabiliriz, mevzu bahis karmaşanın ortasından girmesi anıdır. Epik tiyatro için tanımlanmaya çalışılan bu izleme pratiğinin temsil ettiği durum günümüz sinema seyircisi içinde geçerli olmaya başladı. Özellikle bakış açısı ya da kameranın durduğu nokta, sahnenin, mizansenin ve performansın yoğunluğunu, süreliliğini ve etkisini yalnızca katartik

olmanın dışında bir noktaya getiriyor olabilir. Bunu Coen Kardeşler'in 1996 yılında yazıp yönettiği "Fargo" filminin final sahnesini ifade ederek anlatmaya gayret edeceğim. Filmin climax (şahika) eşiğinde hamile polis şefi Marge Gunderson fidyeye karşılığı insan kaçırma suçundan aradığı iki adamı ve alacak verecek kavgasıyla peşi sıra cinayetler işleyen eli silahlı elemanları Fargo şehrinin kırsalında, bir evde kısıtırır. Şirketin adamları ve fidyeci gangsterler aralarında sıkı bir çatışmaya girer ve neredeyse herkes birbirine öldürür. Ağır yaralı şekilde polis şefi Marge'nin kucağına düşer eli silahlı adamlar. Marge davayı kapatan hamleyi yaptığında destek ekipler büyük bir karmaşayla karşılaşırlar. Final sahnesindeki "plot twist" (beklenmedik olay) bizzat esprinin kendisidir. Seyirci bakımından da an'a tanıklık etmek ve açığa çıkmak bağlamında "ev kavgası" mizansenine benzeyen bir karmaşadır. Alımlaması yapılan sonuç, katartik bir arınma anı olmayabilir. Fakat şoka uğraticı, komik ve tamamlayıcı olduğu ortadadır.

Benjamin, Brecht'in kesintiye uğratılan dramatik kurgu formülünün mediumlar (araçlar) arası verimlilik sağlaması gerektiğini desteklediğini ifade etmeye çalışmıştır. Bizzat şu cümlelerle; *"Epik tiyatrunun biçimleri yeni teknik biçimlerle uyum gösterir; sinema ve radyoyla. Epik tiyatro teknolojinin doruğundadır. Sinemada şu anlayış günden güne daha fazla kabul görmektedir. Seyirci herhangi bir anda "salona girebilir", bu yüzden karmaşık kurgudan kaçınılmalı, her bölüm filmin bütünündeki değerinin yanı sıra kendi episodik değerini de içermelidir."* (Benjamin, 2015, sf. 20)

Görüyoruz ki Brecht dramaturjisinde, klasik Aristotelyen dramanın geleneğine karşı çıkan bir hamle olabilir bu. Zira neden sonuç ilişkisi içinde parçadan bütüne giden bir izlek ön gören klasik anlatı geleneği, sonunda katarsise çıkan bir arınmayı amaçlıyordu. Fakat baş kahramanın dramatik yolculuk sonucunda edindiği değişimin oluşturabileceği üst-anlatı, süreç ve performans odaklı olmayabilir. Bu noktadan hareketle kara komedi anlatım dilinin klasik komedy drama dramatiğindeki gülererek arındırma işlevinden daha fazlasını hedeflediğini ifade edebiliriz. Epik tiyatrodaki kesintiye uğratma ve yabancılaştırma efektiyle kara mizahın dramatik anlamdaki fonksiyonunu Onur Ünlü sinemasındaki görsel kodlarda ve dramatik aksiyon tercihlerinde açmaya gayret edeceğim. Fakat bunu söz konusu filmlerin inceleme bölümüne geldiğimizde yapmak daha uygun olacaktır.

Diğer bir yandan sarsıcı ve durumun betimlenmesine yönelik bir dramatik yabancılaştırma etkisi denildiğinde Benjamin'in ifadeleriyle bağdaştırabileceğim, özellikle kendi jenerasyonum arasında meşhur olan bir hikaye var. Bu hikayeyi üniversite dönemimin başlarında yaşlıtlarım arasında anlatmayı tercih ederdim. Çünkü her şeyden önce beyin çalıştırma misyonu olan bir hikayeydi zannımca. Kökeni gerçek bir haber metnine dayanan hikaye, aslında bir çeşit "katil kim" oyunu olarak da nitelendirilebilir.

Özetle hikaye dört tarafı denizle çevrili küçük bir ada, ölü bir dalgıç, yangından kül olmuş ormanlarla çevrilidir. Amaç ölü dalgıcın yangından kül olmuş bir adaya nasıl düştüğünü bulmaktır. Anlatıcı hikayeyi anlatır. Durumu detaylı tasvir etmeyecek şekilde yanıtlar verebilir. Hikayeyi çözmesi gereken oyuncular da cevapları "evet" ya da "hayır" olacak şekilde sorular yöneltmelidirler. Örneğin; "Adanın gerçekten hiçbir karayla bağlantısı yok mudur?", yanıt "Hayır" olacaktır. "Dalgıç adadaki yangında mı ölmüştür?", yanıt "Evet" olacaktır. Bu şekilde hikayedeki sona nasıl ulaşacağını bulması gerekmektedir oyuncuların. Elbette parçaları birleştirerek, son sahnedeki resme gelene kadar sürecektir oyun.

Son kertede hikaye nitelikleri, şartları, karakterleri ve çatışması itibarıyla kara bir mizah duygusunu ve anlatım dilini barındırır. Bunu metnimizin ilk kısmında tartışmıştım. Birinden kopuk gözükten mekanlar ve zamanlar, ölüm, ölümün şekli ve gelinen son pozisyon bunu bize aktarır. Resmin aldığı son hal, epizodik yoğunluk ve sarsıcılık bağlamında epik tiyatronun iddialarını destekler nitelikte olabilir. Bu manada dramatik aksiyon ihtiva edebilecek bir sahne olarak da netice veren bir zihin çalışması olarak tanımlanabilir. Hatta bunu ileri götürerek bu bir dramaturji egzersizidir bile diyebiliriz. Cevaba gelecek olursa; cevap oldukça basittir. Karmaşık görüldüğünün farkındayım. Öncelikle adada ciddi bir yangın çıkar, itfaiye helikopteri adadaki yangını söndürmek için merkeze en yakındaki bir su kaynağından fırlatma deposunu doldurmak için su alır. Bu suyu bir krater gölünden seçer. Fakat o esnada gölün içinde araştırma yapmakta olan bir dalgıç vardır. Dalgıç itfaiye helikopteri tarafından alınan suyun içinde kalır ve neye uğradığını anlayamaz. O ana kadar hayatını kaybetmemiş olsa bile dalgıç, helikopterin söndürme suyunu yanan adaya bırakmasıyla nihai finale ulaşır. Durum anlatıcı tarafından ilk tasvir edildiği andaki absürtlüğünden ve karmaşıklığından çok uzaktır artık. Temelde hikayenin hakim duygusunu "yanlış zamanda yanlış yerde olmak" olarak

tanımlarsak, epizodik yoğunluğu ve sarsıcı durum tasviri gibi Brechtien tasarrufları hikayenin bütün sekanslarında görmek mümkün olur. Öncelikle adada çıkan yangın, dalgıcın göldeki yüzüşü, helikopterin yola çıkışı, adadaki yangının tekrar tasviri, helikopterin göldeki suya yönelişi, dalgıcın su tankına hapsolmesi, helikopterin yanmakta olan adaya yaklaşması, su tankının kapaklarını açması ve dalgıcın yangının ortasına düşüp can vermesi. Görüldüğü üzere parçalı (fragment) ve tretman düzleminde bir aksiyon çizgisi oluşturmuş olduk. Böylece akışın yapısı itibarıyla şakanın yapısını da gözlemleyebiliriz. Ayrıca mizahın devamlılığı, yoğunluğu, sarsıcı olması ve temasını acı merkezli kurması bağlamında "kara" bir mizah nüvesi ihtiva ettiğini de söylemek gayet mümkün oluyor.

Özellikle son kısımda aynı paydada buluşturmaya gayret ettiğim Brecht etkisi ve kara mizahi anlatım diline olan katkısını Benjamin'in ifadelerinde tekrar toplamak gerekirse şunları ekleyebiliriz;

Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır. Riemann'ın Öklidci-olmayan bir geometri ortaya koyması gibi, Brecht de kendi tiyatrosunda "Aristotelesci-olmayan" bir dramaturji ortaya koyar. Bu benzetme tartıştığımız tiyatro biçimleri arasındaki ilişkinin rekabete dayanmadığını açıkça gösterir. Nasıl Riemann paraleller aksiyomunu reddettiyse, Brecht de Aristotelesci katharsis'i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir. Epik tiyatronun sanatını oluşturan, özdeşleşmeden çok, şaşkınlık yaratmadır. Formüle edersek: İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırmanı öğrenmeye yöneltilir. Brecht epik tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok, durumlar sergilemek olduğuna inanır. Gündemdeki ilk sorun, her şeyden önce bu durumları gözler önüne sermektir. Buna olayları "yabancılaştırmak" da denebilir. (Benjamin, 2015, sf. 31)

Bu pasajdan hareketle Benjamin'in Brecht tiyatrosunun özüne dair yaptığı tespitlere bakarak kara mizahi anlatım dilinin dramaturjik tercihleri konusunda da benzer şeyleri söyleyebiliriz. Kara mizah kahramanı, Brechtien bir okumanın yardımıyla, trajik bir kahraman çizgisi izlemeyebilir. Çünkü sonunda değişim öngören bir protagonist yapısı muğlaktır. Kara mizahtaki kahraman Aristotelyen anlamdaki kaderinin farkındadır ve antagoniste karşı verdiği mücadeleyi bilinçli bir dramatik aksiyon çizgisi içinde gerçekleştirir. *Fargo*'dan verdiğimiz örnekte olduğu gibi hamile polis şefi Marge, ortasına düştüğü kriminal karmaşanın farkındadır. Zira bunu meslek hayatının başından film evreninin kapsadığı zamana kadar defalarca yaşamıştır. İzleyici hikayeye ortadan başlar, aslında her hikaye ortadan başlayabilir (in-medias-res), ve Marge'nin *Fargo*

şehrindeki seri cinayetleri çözüme sürecine tanıklık eder. Tıpkı Benjamin'in epik tiyatrodaki mizansen anlayışını tanımladığı "dağınık evin salonu" anında olduğu gibi. Klasik Aristotelyen anlatıdaki "kader" kavramının kahraman üzerindeki tahakkümü kara mizahi anlatım dilinde karşılık bulmayabilir. Kahraman, kaderinin farkında bir tutumla başına gelen olayları karşılar. Bu da aslında Platon'un "kişi, davranışının farkında olmadan sergiler ve bu yüzden komiktir." argümanına ters düşer nitelikte olduğunu bize gösterir. Bu bağlamda ABD'li felsefe profesörü John Morreall'in *Gülmeyi Ciddiye Almak* isimli çalışmasından bir altında yapmakta fayda görüyorum.

En eski ve olasılıkla hala en yaygın gülme kuramı, gülmenin bir kişinin diğer insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi olduğudur. Bu kuram en azından Platon'a kadar geriye götürülebilir. Ona göre, gülmenin uygun nesnesi, insani şeytanlık ve budalalıktır'. Platon için, bir kişiyi gülünç kılan şey, onun kendisini bilmemesidir. Gülünç kişi, kendisini gerçekte olduğundan daha varlıklı, daha hoş, daha erdemli ya da daha akıllı sanan kişidir'. İşte biz böyle insanlara gülmekten zevk alırız, ancak bizim onlara gülmemiz, belirli bir kötülemeyi içerir ve kötüleme de zararlı bir şeydir. Platon onu bir "ruh acısı" olarak adlandırır. Bunun dışında, gülmede, dikkatimiz kusur üzerine odaklanmaktadır. Platon, gülmeyi beslememeliyiz der, ola ki güldüğümüz kusurlardan bazıları bize de bulaşabilir. Şiddetli gülmelerde ussal kontrolümüzü bütünüyle kaybederiz, bu anlamıyla insansal olan yanımız yitirilmiş olur. (Morreall, 1997, sf. 8)

Morreall'in Platon'un mizaha ve gülmeye dair yaptığı tespitler üzerinden anlatmaya çalıştığı komedi nüvesi, üstünlük duygusu çevresinde kurulan bir dramatik yapının güldürücü olabileceğidir. Bu temel gülme kuramlarından yalnızca bir tanesinin ifadesidir. Tabiatıyla sınırlı, eksik ve kara mizahi anlatımın özelinde açıklayıcı olmayacaktır. Ayrıca Morreall'e göre Platon'un "insan neye güler?" üzerinden tanımladığı mizah güdülenmesi, kahramanın aslında sahibi olduğu özellikleri görememesi sonucu ortaya çıkan bir dramatik yapıdır. Bu dramatik gülme güdülenmesi kahramanı öykünün sonundaki olası değişime ya da tek yönlü bir felakete hazırlar. Nihayetinde Brecht'in anlatı yapısı ve kara mizahi anlatım dilinin sürece odaklı olması ve çok katmanlı bir düşündürme eylemini hedef almasına ters düşer nitelikte olabilir. O nedenle Platon'un gülme kuramlarından biri "üstünlük kuramı" kara mizahi anlatım dilinin izleyici deneyimi üzerindeki etkisini ve çalışma prensiplerini anlama hususunda bize yeterince yardımcı olmuyor.

Benjamin'e göre de Brecht'in dramaturjide hedeflediği etki, sekansların yoğunluğu, süreç odaklı oluşu, eylemsellikteki kopukluk ve kahramanın dramatik bağlamdaki

farkındalığı ve kendini ifşa eden biçimler tercih etmesi gibi nitelikleri düşündüğümüzde sarsıcı bir mizahi güdüleme yaratabilir. Elbette bunu kara mizah anlatım diliyle olan bağıntısını kurduğumuzda fark edebiliriz. Kaldı ki Brecht ve kara mizahi anlatım dili bağlamında ifade etmeye çalıştığım bu bölümde de bunun denemesini yapmış bulundum.

Kara mizahın dramatik fonksiyonunu, varmaya korktuğumuz korkunç felakete giden yolda aynı zamanda da güldüğümüz bir edim olarak ifade edebiliriz. Tekrar *Fargo*'ya dönecek olursak, hamile polis şefi Marge Gunderson, trajik bir kahraman görüntüsünün dışında, halihazırda içinde olduğu karmaşık dosyanın benzerlerini yıllarca eskitmiş "katalizör" kahraman görünümde duruyor olabilir. Bu kavram mitolojist ve senaryo kuramcısı Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Campbell, 2013, sf. 42) isimli yapıtında da yer bulan bir sıfat aslında. Özetle katalizör kahramanı trajik kahramandan ayırarak, onu şahsi hayat kavgası içinde deneyimli bir kişi olarak konumlandırır. Kaderinin farkında, kaderine karşı gelen, kaderiyle barışık, kaderiyle dalga geçen gibi yan nitelendirmelerle de ifade edebileceğimiz bir kahraman türüne dönüştürmüş olur Campbell. Bu noktada Marge'yi klasik anlamda katharsise uğrayacak bir kahraman olarak tanımlamamız zorlaşıyor. (Film içindeki yolcuğunu hatırlamak yeterli olacaktır.)

Günün sonunda hamile polis şefi Marge, eli silahlı haydutları yakalamak ve fidyeci kocayı bulmak konusunda parçalı, şok edici, fazlasıyla bilinçli, belirgin ve çatışmalar bağlamında ayrıksı bir dramatik performans çizmiş oluyor. Ayrıca Marge karakteri, özelinde trajik güdülenen kahraman olmayabileceği tespitiyle aklımıza "anti kahraman" niteliği ihtimalini de getirebilir. Bu kara mizah anlatım dilinin hikayelerinde kullanmayı sevdiği bir kahraman tipi olması hasebiyle de dikkatimi çekiyor.

2.4 BARRY SANDERS'İN MİZAH KURAMI VE KARA MİZAH

Acı ve nüktenin iç içe olduğu bir mizah türü olarak kara komedi üzerinde konuşmaya devam ederken mizahın temel unsurlarından biri olan güç odakları arasındaki değişimi de göz önünde bulundurmakta fayda var. Eyleyen ve eğlenen arasındaki ilişki, söz konusu mizah olduğunda da gönderilen kod, alımlanan kod, yorumlanan kod ve tepki yoluyla geri dönüş yoluna giren kod çizgisinde devam eder. Bu çizgi aynı zamanda

anlık değişime uğrayan bir iktidarın da izlerini gösterebilir bize. Mizah ve gülme üzerine kurucu metinler oluşturmuş isimlerden biri Platon, hatırlayacağımız üzere bunu temel komedi kuramları çevresinde tanımlamıştı. Bunları, üstünlük kuramı, uyumsuzluk kuramı, rahatlama kuramı ve çatışma kuramı olarak nitelendirebiliriz. Fakat önceki bölümde de ilk sözünü açtığım John Morreall gibi İngiliz dili ve düşünce tarihi profesörü Barry Sanders da Antik dönemde ve modern dönemde sınırları belirlenen komedi kuramlarının yetersiz olduğu kanaatindeydi. Yıkıp yeniden yapılandıran bir fonksiyonel işlev güden mizahı ve yapısını biraz da kronolojik olarak irdelediği bir yapıt ortaya koymuştu. Bu noktada *Kahkahanın Zaferi* isimli Barry Sanders metninden yardım almaya başlayacağım.

Sanders, toplum ve politika özelinde mizahın güç odaklarını değiştiren, iktidar sahipleri arasındaki karşılıklı dönüşümü betimleyen bir bağlam ortaya koymaya çalışmış. Ve bunu yaparken bizim halihazırda katmanlarını, oluşum sürecini, teorik çerçevesini ve drammatizasyonunu daha yakından görmeye çalıştığım kara mizahi anlatım dilinin yöntemleriyle bağdaştırmaya çalışacağım. Çünkü ilk etapta Sanders, gülmeye fiziki ve varoluşsal bir süreç olarak yaklaşmış ve bunun tarihi gelişimine vurgu yaparak "ağlama" eylemine aslında ne kadar yakın olabileceğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Tarih boyunca ve çok farklı kültürlerde, bebekler hayata geldiklerini ağlayarak bildirirler. Ama antikçağ dünyasında, bebek soluk almaya başladığını bir başka yolla da, harika bir yöntemle de dile getirir: Gülerek. Bu daha heyecan verici, daha sıcak, kahkaha yüklü hava, bebeğin ruhunu gülme havasıyla doldurarak her bebeği mucizevi bir yolla bir insana dönüştürür. Person / kişi sözcüğünün (Latince per-sonare) anlamı da "ses vermek" değil midir? Yaşama kahkaha sesinden daha uygun ne olabilir? Gülme yoluyla, can canlanır. Bu yüzden, yalnız gülme edimi anlamla yüklü hale gelir, çünkü antikçağ dünyasında bu, her kişinin ruhsal yolculuğunun başlangıcını gösterir. Yahudi-Hıristiyan soluğundan farklı olarak, bu kahkaha yüklü hava, insanın bu dünyadan ötekine utkulu geçişini mustulayan tanrıların bir armağandır. (Sanders, 2001, sf. 20)

Aynı şekilde insan varlığının doğa içindeki uyumsuzluğuna karşı bir direniş biçimi olarak kara mizahın işlevsel niteliğini düşündüğümüzde de bu tür bir gülmenin, ağlamaya ne kadar yakın olabileceğini tekrar duyumsarız. Seçtiği konular bakımından ölümü, felaketi, salgını, çözümsüzlüğü, dini değerleri, mutlak sonu, uyumsuzluğu ve saçmalığı odağına koyma refleksi gösteren kara mizahın derdinin bu kutsallar ve değerler olması, yalnızca süreci ifade eden bir tesadüf olamaz. Zira tarihi gelişimi de düşünüldüğünde, önce Nihilistler arından Dada Manifestoları ve İkinci Dünya Savaşı

sonrası ağırlığını hissettiren Varoluşçuluk'un bir eleştiri yapma metodu olarak kara mizahı kullanması önceki ifadeye destek olur niteliktedir.

Diğer bir yandan kara mizah doğası ve işlevi gereği "İnsan dünyada ne yapıyor?" sorusunun paradoksunu hedef alarak yolunu bulmaya çalışır. Ne tesadüftür ki Varoluşçular da özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan toplumsal hezeyan ve buhran çağı içinde aynı sorunun cevabını bulmaya çalışmışlardı. Dönemin en bilinen kalemlerinden Albert Camus Sisifos Söyleni'nde, *"İnsan sırf kendini öldürmemek için uydurmuştur Tanrı'yı. İşte bugüne kadar gelen evrensel tarihin özeti. Yaşam, yaşanmaya değmediği için insan kendisini öldürür, işte bir gerçek, kuşkusuz, ama kısır bir gerçek, çünkü fazlasıyla açık. Ama yaşamaya yöneltilen bu aşağılama, içinde daldırıldığı bu yalanlama, hiç anlamı olmamasından mı geliyor? Uyumsuz olması, umut ya da intihar yoluyla kendisinden sıyrılmayı mı gerektiriyor?"* (Camus, 2016, sf.) ifadelerini kullanmıştı. Bu nedenle kara mizah, uyumsuzluk ve anlamsızlık üzerine kurulmuş bir yaşam deneyimi içinde değer olarak kabul edilen şeyleri, ayırt etmeksizin şakanın ve gülmenin nedeni ve unsuru haline getirebilecektir.

Son kertede ölümün mutlaklığı ve ölümden sonra insana ne olacağının muğlak oluşu, insanın varoluş tarihi içinde bu iki temel açmazı ya da tabuyu da şakanın ve gülmenin bir parçası haline getirmesi sürecini hızlandırıyor. Hatta bu durumu antropolojik açıdan da irdeleyecek olursak denetimli gülmeyi öneren bir Avrupa modernitesinin dışında çok daha sert bir şaka ve gülme geleneğine sahip olan topluluklar olduğu biliniyor. Bunu John Morreall'in filozof matematikçi Alfred North Whitehead'in gezi anekdotlarından birini aktardığı bölümünde görebiliyoruz.

Alfred North Whitehead şöyle bir öykü anlatır: "Afrika'ya gitmiş olan dostlarımızın bazıları savaş süresince Afrikalı zencilerin bir şey için nasıl dereye indiklerini ve kükrer gibi gülerek nasıl geriye döndüklerini anlatır. Neden gülmüşlerdi? Neden mi, çünkü bir timsah aniden sudan fırlayıp dostlarından birini kapmıştı". Samoa gibi kültürlerde, acımasızca gülme ve alay etmek amacıyla gülme, başat gülme türleri olarak görülür. Grönland Eskimoları arasında düzenlenen alay etme yarışmaları, cinayet gibi suçlar için bile, bir zamanlar tek yargılama biçimleriydi. Herhangi birisiyle sorunu olan bir kimse, onu diğer klan ve kabile üyelerinin önünde atışmaya davet eder ve taraflar karşılıklı alay ederek birbirleriyle atıştırlardı. Bu atışma sırasında, tarafların birbirilerinin yüzüne kahkahalarla gülmesine izin verilirdi. Rakibi etkileyen kahkahaları en çok kim atarsa, o, tüm sayılan toplardı. Kazanan kişi orada bulunanlar tarafından galip ilan edilir, kaybedense, eğer

utancı çok fazlaysa, ailesiyle birlikte topluluktan uzaklaştırılırdı. (Morreall, 1997, sf. 17)

Whitehead'in aktardığı anekdotta Afrikalı Samoa kabilesinin ani bir ölüme gülmelerini tetikleyen dürtü, Morreall'in gülme teorilerini sıralarken ifade ettiği üstünlük teorisi bağlamında okunabilir. Kabilenin rakibi etkileyen kahkahalarını aynı düzlem içinde düşünecek olursak, üstünlük kurarak psikolojik bir konum elde etme fonksiyonunu tanımlıyor olabiliriz. Yalnız bu üstünlük, dünyevi bir hayatta kalma dürtüsüyle şekillenen bir gülme refleksinin ürünü. Fakat Barry Sanders'in toplumsal alandaki iktidarı, anlık olarak dönüştürme fonksiyonunu ortaya koyduğu gülme ya da humor anlayışı, fiziksel bir hayatta kalma direnciyle sınırlandırılmamalı. Sanders'in humor'a yaklaşımı, kurucu ve dönüşen iktidar bağlamında çok daha varoluşsal bir fenomene dayanıyor. Sanders'ın bu anlamda Morreall'i daha farklı bir bağlama taşıdığını söyleyebiliriz. Kabile üyelerinden birinin beklenmedik bir anda timsaha yem olması esprinin mekanik yapısı içinde rasyonel aklın çalışma prensibini anlık sekteye uğratması nedeniyle çalışıyor. Bu varoluşsal bir gülmenin kodlarını ve derinliğini bize vermeyebilir. Bu bağlamda endüstri sonrası toplumun dünyevi değerleri ile uhrevi değerleri arasındaki paradoksa işaret etmeyi tercih eden kara mizah, ölümü kendini her koşulda rasyonalize etmeye çalışan insan nüvesinin sorunsalına dikkat çekmek için özneleştirilen bir gülme fonksiyonu yaratmayı amaçlar. Bunu önceki bölümlerde de ziyadesiyle dile getirmiştik. Çünkü dünya tarihi boyunca tüm insanlığın deneyimlediği anda, maddeler evreninden kopmasını sağlayan tek kavram ölümdür. Dünya Savaşları boyunca da önce Nihilistler ve Dadaistler sonra da Varoluşçular tarafından kavramsal olarak irdelenen ve insanın yok oluş karşısındaki çıkmazına bir direniş biçimi olarak oluşturdukları gülme biçimleri, izini aradığımız türden bir gülme biçimine işaret etmektedir. Rönesans ve Reform hareketleriyle dünyayı "kendi emrine amade" olacak bir bakışa indirgemeye çalışan insan, endüstri ve sonrasında Kıta Avrupası'nda çıkan iç savaşlar ve iki büyük dünya savaşı neticesinde işgal etme, kontrol altına alma, daha fazla kaynağa ulaşma ve sömürgeleştirme hareketlerini sürdürdü. Aslında Nietzsche'nin de "tanrı öldü" demesi bu noktada insan-tanrı-öteki dünya düzeneği içindeki tanrı eşini ontolojik anlamda şey'leştirdi ve modern ve modern sonrası insanı nihai anlamda yalnızlaştırdı.

3. ÇAĞDAŞ BATI SİNEMASINDA KARA MİZAH

Çalışmamın bu bölümünde kara mizah anlatım dilini ve temasını, çağdaş batı sinemasındaki belli başlı örnekleri üzerinden özetlemeye çalışacağım. Bu sayede söz konusu yönetmenlerin konuya bağlamsal yaklaşımını ve filmlerindeki kara mizahi öğelerin işlenişini gördükçe, Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahi unsurların dramatik ve görsel anlamda, hangi bağlamlarda ve biçimlerde uyuştuklarını ya da uyuşmadıklarını anlamaya çalışacağız. Neticede batı sineması'nda görmeye çalıştığım belirli kara mizah unsurlarının Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahi işleyişe olan yakınlığı ve uzaklığı gözlemlemeye çalışmış olacağız. Çağdaş batı sinemasındaki örnekler olarak ifade ettiğimiz bu bölümde, üç farklı ülkeden üç farklı yönetmen tercihi yaptım. Birinci kısımda kariyerlerinde seksenli yılların sonunda başlayan ABD'den Coen Kardeşler yer alacak. Coen Kardeşler'in 1996 yılında yazıp yönettikleri *Fargo*'ya kara mizah kipinin bağlamı sınırlarında bakacağız. İkinci kısımda Britanya sinemasının İrlanda asıllı oyun yazarı ve film yönetmeni olan Martin McDonagh bulunmakta. McDonagh'ın 2008 yılında yazıp yönettiği *In Bruges* filmini kara komedinin sınırları çevresinde irdelemeye çalışacağım. Üçüncü kısımda 1960'lı yılların sonundan beri film üreten İsveçli yazar ve yönetmen Roy Andersson olacak. Andersson'un yapımını dört yılda tamamladığı filmi *Songs From The Second Floor*'u kara mizah temaları bağlamında incelemeye çalışacağım. Söz konusu yönetmenlerin belirli filmlerinden örnekler verirken, kara mizahi anlatım kipinin dramatik anlamdaki işleyişini, görsel anlamdaki teknik tercihlerini ve kuramsal anlamdaki pozisyonunu tespit etmeye çalışacağım. Zira Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahi unsurlara bakmaya çabaladığım çalışmam boyunca, aynı bağlamları kuramsal bir çatı etrafında toplamaya gayret etmişim. Aynı işleyişi çağdaş batı sinemasındaki örnekler üzerinden çalışarak kara mizahın dramatik anlamdaki çalışma prensiplerini, izleyici üzerindeki fonksiyonunu ve söz konusu yönetmenleri filmin biçimi bağlamındaki tercihlerini de görmeye çalışacağım. Sonuç olarak Onur Ünlü'nün kara mizaha sinematik anlamda yaklaşırken ortaya koyduğu tercihlerin, çağdaşları bağlamında nasıl bir yöntemsel alana oturduğunu da anlamaya çalışmış olacağız.

İlk olarak çağdaş ABD sineması yönetmenlerinden Coen Kardeşler'in kara mizaha sinematik anlamda nasıl yaklaştıklarını irdeleyerek başlayacağız. Özellikle film-noir estetiği üzerine kurdukları dramatik çatı ve sinematik atmosferi, kara mizah öğeleriyle beslemeyi seçiyorlar. Klasik anlamda "noir" estetiğini başından sonuna uyguladıkları *Fargo*, mağdur-polis-suçlu-tanıklar kümesi etrafında kurulu bir filmidir. Filmin açılış

sekansının başında ekrana düşen metinde ifade edildiği gibi; "Bu gerçek bir hikayedir. Bu filmde anlatılan olaylar 1987'de Minnesota'da yaşanmıştır. Geride kalanların isteği doğrultusunda isimler değiştirilmiştir. Ölenlere saygıdan dolayı, diğer her şey gerçekleştiği gibi anlatılmıştır." (Coen Kardeşler, 1996) "ölüm" temasına dikkat çekiliyor. Çalışmamın kuramsal bölümünde de belirttiğim gibi insana içkin tabulaşan kavramlara saldırmayı seven kara mizah, *Fargo'da* da teması bağlamında seyirciyi beklenti içine sokarak, ters köşe (plot twist) bir izleğin önünü açmaya çalışıyor. Bu noktada Henri Bergson'un *Gülme* isimli çalışmasında komedinin teknik niteliklerine dair yapılan açıklamalardan biri olan *yuvarlanan kartopu* imgesinden bahsetmeden geçmeyeceğim.

Sözgelimi, yuvarlana yuvarlana büyüyen kartopunu düşünelim. Art arda dizilmiş kursundan askerleri de düşünebiliriz: Birincisini iterseniz, ikincisinin üstüne düşer, o da üçüncüsünü devirir; durum giderek kötüleşir ve hepsi yere yığılır. Emek verilerek oyun kağıtlarıyla kurulmuş bir şato da akla gelebilir: Dokunduğumuz ilk kağıt yerinden oynamadan önce duraksar; sallanmış olan yanındaki kağıt ise daha çabuk karar verir ve yıkılma çabuklaşır; kağıtlar baş döndürücü bir hızla acı sona doğru koşarlar. (Bergson, 2015, sf. 59)

Bu imge Bergson'a göre komediyi oluşturan dramatik gerilim modellerinden biriydi. Yüksek bir tepeden aşağı yuvarlanmaya başlayan kartopu tanesi, dramatik anlamda kurulan ana çatışma unsurlarını ve alt çatışma unsurlarını temsil ederken kartopunun devasa bir biçime gelip yolun sonunda çığa dönüşmesi, seyirci nezdinde oluşan kahkahayı temsil eder. Bu bağlamda Coen Kardeşler, *Fargo'da* söz konusu gerilim unsurunu kendilerine özgü espri tarzıyla birlikte kullanıyorlar. Dramatik işleyişi bakımından noir estetiği ihtiva eden film, yer yer komedinin anlatsal tercihleriyle bir araya gelerek kara mizah temasını oluşturan temel ikililerden biri oluyor. Coen Kardeşler bu temayı ilk etapta dramatik çatı içinde oluşturdukları ana çatışma unsurlarını seyirciye göstererek yapıyor.

Minnesota'nın Kuzey Dakota kentinde bir araba satış-kiralama şirketinde çalışan Jerry, maaşından ve çalışma şartlarından memnun olmaması sonucu ekonomik anlamda hayatında bir sıçrama arayışındadır. Karakterin dışsal ihtiyacını somut bir amaç uğruna temellendiren hikayenin yapısı, hata yapmaya elverişli bir çatışma ihtimali oluşturur. Çünkü Jerry, çok para kazanmak için eşi Jean'in para karşılığında kaçırılmasını iki hayduttan ister. Bu noktada karakterin içsel amacına değinmemiz gerekiyor. Özetle Jerry, doğal bir suç süreci işliyormuş gibi davranarak zengin kayınpederi Wade

Gustafson'dan yüklü bir fidye alma niyetindedir. Hikayenin bu noktasına kadar gelinen süreçte Jerry, kendi iş yerinin patronu olmak istemektedir, kayınpederi sayesinde yüklü bir yatırım almayı amaçlar ve "ortalama" bir satış-kiralama danışmanı sıfatıyla hayatını sürdürmekten memnun değildir. Ana çatışmadaki kırılma anı Jerry'nin radikal bir karar alarak karısının kaçırılması için iki haydut tutmasıyla başlar.

Kara mizah anlatım dilinin kökenine dair kuramsal tespitler yapmaya çalıştığım kısımda yer alan Demokritos'un öyküsünde yukarıdaki temadan bahsetmişim. Zira insanın dünyevi ihtiraslara kapılıp gülünç duruma düşmesi, Demokritos'un Hippokrates'e yaptığı son konuşmada da temelleniyordu. İnsanoğlunun daima 'daha fazlası'nın peşinde olması bilge Demokritos'u acı dolu bir gülmeye sevk etmişti.

Filmin ilk yarısının sonlarına doğru devreye giren alt çatışma unsurlarından biri devreye giriyor. Jerry gizliden gizliye yürüttüğü "fidye" operasyonunu yürüttüğü sırada kayınpederinden iş kurmak üzere boş bir araziye dair yatırım alabileceği haberini alıyor. Akabinde eşini kaçtırmaktan vazgeçiyor. Fakat iki haydut telefonlara cevap vermiyor ve aldıkları emirleri aynen uyguluyor.

Bu noktada Coen Kardeşler'in mizahi yaklaşımına dair dramatik anlamda bir pratik elde etmiş olacağız. Çünkü hikayenin beklenmedik vakası (Inciting Incident) Jerry'nin eşine dair yaptığı planların yolunda da gitmemesiyle alakalı gerçekleşecek. Çağımız rasyonel insanın hayatta kalma güdüsüyle davranıp ben merkezli bir karar mekanizması kullanması, Coen Kardeşler'in tasarladıkları karakterlerin seçtiği eylemleri belirlerken başvurdukları temel bir tema. İki haydut Jerry'nin eşini kaçırıp belli bir süre kırsalda bir evde tutmaları karşılığı paralarını alacaktır. Fakat bu başarının koşulu Jerry'nin söz konusu fidyeyi kayınpederinden alabilmesidir.

Jerry'nin telefonuna geri dönmeyen haydutlar, eşi kaçırmak üzere eve gider. Bu noktada Jean'in kaçırılma sahnesindeki aksiyonda uygulanan mizahi tutumdan bahsetmek gerekir. Jerry'nin eşi Jean, öğle saatlerinde televizyon karşısında gündüz kuşağı programı seyretmektedir. Duyduğu bir tıkırtı sonucu camdan verandaya açılan kapıya bakar ve kar maskesi takmış elinde levyeyle cama yönelen haydudu görür. Haydut Jean'i evin içinde ararken Jean şok olmuş bir vaziyette haydudun hareketlerini izler. Dramatik çatısı itibarıyla, sahne iç dinamiği bakımından tempo zirveye taşınırken gerilimle komedi arasında bir git gel yaşanır. Çünkü uyumsuzluk kuramı gereği "huzurlu bir Amerikan ailesi" profilindeki ailenin evine girmeye çalışan şaşkın bir

haydut kavramsal anlamda zıtlık kurar. Bu durum, uyumsuzluk kuramındaki buzdolabı-
bovling topu ikilisini aklımıza getirir.

Uyumsuzluk kuramının ardındaki temel düşünce çok genel ve oldukça basittir. Nesnelere, bu nesnelere nitelikleri, olaylar, vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz. Pascal'ın belirttiği gibi, "Kişiyi, umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez. (Morreall, 1997, sf. 25)

Kuşkusuz, buzdolabındaki bovling topu gibi saçma durumlara "gülme"den söz ediyoruz söz etmesine ya, bu ancak saçma durumun bizi eğlendirmesi açısından geçerlidir. Bu açıdan alaya alma, "gülme"de, üstünlük duyguları ve hatta kendi kendini değerlendirmeye ilişkin hiçbir çağrışım yaratmamaktadır. Buzdolabındaki bovling topuna ne üstünlük taslayabiliriz ne de onu alaya alabiliriz; kısacası, eğer Hobbes bizim bu gibi uyumsuz durumlara gülmemizin kendi üstünlük kuramınca gerekli görülen bir tür "gülme" olduğunu düşünüyorsa, kaçamak davranıyor demektir. (Morreall, 1997, sf. 22)

Sahnenin devamında haydut Jean'i aramayı bırakır ve elindeki levyeyle konutun verandaya açılan camını patlatır. Jean oturduğu yerden sıçrar ve çığlığı basarak haydutlardan kaçmaya çalışır. Kaçırılma sahnesi kavramsal anlamda ciddi, gerilim dolu, kriminal, şiddetli ve ürkütücü temaları barındırmış olsa da haydudun eve girmeye çalışırken oyunculuk anlamında sergilediği "rahat" tavırlar ve aksiyonun konusu bakımından suç unsuru ihtiva etmesi, izlekte gözle görünür bir tezat yaratıyor. Bu mizansen ve performansa bağlı seçimleri, Coen Kardeşler'in kendilerine özgü mizahi tutumlarını kuvvetlendirmek için uygulanıyor. Zira film noir estetiğinin kara mizahi yaklaşımı temellendirme mantığının altında yatan neden, tezatların komedisidir. Dramatik akış bağlamında yaratılan tezatlı tutum sahnenin devamında da yaşanıyor. Eve sonradan giren haydut, uzun boylu ve rahat görünümlü olana nazaran daha hareketli, profesyonel ve ivedilikle davranan bir karakter görüntüsü çiziyor. Bu haydut çığlık atarak üst kata çıkan Jean'i takip edip tuvalete sıkıştırıyor. Jean kendini tuvaletteki dolaba saklayarak haydutları atlattığını düşünüyor. Haydutlar tuvaletten ayrılınca arkalarından çıkıp evden kaçmaya çalışsa da başaramıyor. Çünkü rahat tavırlı olan haydut Jean'e çarparak onun merdivenlerden yuvarlanmasına sebep oluyor. "Hayatta kalmak" için çarpınan Jean "trajik" bir biçimde bayılıyor. Dramatik gerilimin bu noktasında kurulan mizahi tutumu da Henri Bergson'un *esneklik ve gerilim* mekaniğiyle açıklayabiliriz. "Ölüm kalım meselesi" temasında kurulan sahnedeki gerilim ve esneklik dengesi, elbette modern anlamda ifade edebileceğimiz kedi-fare komedisi *Tom and*

Jerry olmaması itibarıyla kara mizahi bir tema yakalıyor. Neticede yüklü miktarda fidye için bir kadını kaçırmaya gelen iki haydut ve sınırlı miktarda şiddeti izlek boyunca deneyimliyoruz. Rasyonel insanın doğadaki acizliğine değinen temaları da çalışmamın başındaki kuramsal çerçeve bölümünde Demokritos'us hikayesi sayesinde temellendirmeye çalışmıştım. Bu noktadan hareketle "hayatta kalma mücadelesi" veren kurban karakter Jean, sınıf çatışmasından ziyade daha büyük bir anlatıya hizmet ederek temel bir refleksle insanın ölüm ihtimali karşısında neleri göz alabileceğini temsil ediyor.

Coen Kardeşler *Fargo* filmi boyunca karakterlerin ihtiraslı kararları sonucunda çeşitli tehlikelere gebe olma halini, film noir estetiği çevresinde mizahi bir tutumla işliyor. Tema bakımından da polisiye, suç, cinayet, insan yaralama, kaçırma, soruşturma, takip ve abartılı şiddet unsurlarıyla da şahsi humor tutumlarını bir arada kullanıyor. Özellikle *Jerry*'nin kayınpederinden para almak için kendi eşini kaçırttırması, haydutların Jean'i kaçırdıktan sonra bir polisi öldürmek zorunda kalmaları, fidyeyle Jean'in takası sırasında kayınpederi de öldürmeleri ve tüm bunları çözmek üzere doğum yapmasına aylar kalmış bir polis şefinin içinde bulunduğu "trajik" ve bir o kadar "saçma" olaylar silsilesi, kara mizahın kavramsal anlamda hedef aldığı temalara riayet ederken noir estetiğinin dramatik yapısını da ortaya çıkarmış oluyor.

İkinci olarak İrlandalı oyun yazarı ve film yönetmeni Martin McDonagh'ın tematik anlamda kara mizaha yaklaşımını, 2008 yılında yazıp yönettiği *In Bruges* filmi üzerinden ifade etmeye çalışacağım. McDonagh da suç ve ölüm temaları çevresinde kurguladığı bir mizahi tutuma sahip. Bunu doğrudan hissettirdiği filmlerinden biri *In Bruges*. Fakat Coen Kardeşler'in aksine dramatik yapıda film noir estetiğinden yana bir izlek tasarlamayı tercih etmiyor. Protagonist ve antagonist çatışması üzerinden temellendirme yoluna gidiyor. Filmi en genel hatlarıyla ifade etmek gerekirse, kiralık katil olarak çalışan Ray ve Ken İngiltere'deki patronları Harry tarafından Belçika'nın Bruge şehrine gönderilir. İkili şehirdeki hedeflerine dair patronun onları bilgilendireceği zamana kadar Bruge'de turistik geziler yapar. Fakat bu bekleyiş günler geçtikçe stresli bir hal alır. Patrondan haber alınamaz. Ray ülkesinden ayrı olmanın verdiği huysuzluğu yansıtırken Ken, yaşça daha büyüktür ve sabırlı bir tutum sergiler. Ray'in huysuzluğu, stresli tavırları, depresyona yatkın fikirleri ve hiperaktif karakter yapısı, dramatik çatının içinde temel bir geçmiş çatışmasına bağlanır. Ray, bir önceki işinde büyük bir hata sonucu küçük bir çocuğun ölümüne sebep olmuştur. Seyirci bu noktada kendini

özdeşleştirmek için ana karakterlerden birini seçmeye çalışırken sarsıcı bir dramatik çatışmayla karşılaşır. Zira çocuk bir bireyin öldürülmüş olmasını sorgular ve ana karakterle aramızda "tuhaf" sayılabilecek bir mesafe yaratmış oluruz. Martin McDonagh *In Bruges*'deki izlek boyunca kimin tarafında durmamız gerektiğini askıda bırakmayı tercih ediyor. Ray'ın yakın geçmişindeki travma, trajik bir dramatik işlev görürken karakterin Belçika'da neden bulduklarını sürekli sorması ve canı sıkıldıkça kendine eğlence yaratması film boyunca kurulan humor'un bağlamını oluşturuyor.

Bu hususa ilişkin filmde ilk göze çarpan diyaloglardan biri ilk yarıda bulunan bir sahnelerden birinde mevcut. Ken şehirde Ray ile beraber turlarken merkezdeki tarihi kulelerden birine tırmanmak ister. Ray bu teklifi reddeder ve aşağıda bekleyeceğini bildirir. Ken kulenin en tepesinden kent meydanını seyrederken Ray, Amerikalı bir aileyle karşılaşır. Aralarında şu diyalog gerçekleşir:

TURİST AİLE: Hiç kulenin tepesine çıktın mı?

RAY: Evet. Evet, döküntü.

TURİST AİLE: Öyle mi? Rehber göre orası görülmesi gereken bir yer.

RAY: Oraya çıkamazsınız.

TURİST AİLE: Pardon? Niyeymiş o?

RAY: Merdivenler hep rüzgarlı. Şaka yapmıyorum.

TURİST AİLE: Tam olarak ne demeye çalışıyorsun?

RAY: Tam olarak ne demeye mi çalışıyorum? Siz bir fil sürüsünüz!

TURİST AİLE: Seni...

Ray bu konuşmanın sonunda ailenin fiziksel özelliklerine bir atıfta bulunarak esprisini tamamlar. Ardından ailenin babası tarafından kovalanmaya başlar.

RAY: Bırak artık, şişko!

TURİST AİLE: İnsanların en kabası sen. En kabası!

KEN: Tüm bunlar da neyin nesi? Oraya çıkamayacaklar. Ben olsam oraya çıkmazdım. Gerçekten dar.

TURİST AİLE: Siktir git lan!

RAY: Amerikalılar, değil mi?

Sahnedeki yoğun saldırgan espri (offensive humor) doruk noktasına ulaşır. Ray, turist ailenin fiziksel özelliklerine dair yaptığı vurguyu bir de ülkeleri konusunda yaparak ayrımcı bir tutum sergiler. Ray kendisine duyduğu öfke Bruges'e ve çevresindeki insanlara sirayet etmeye başlar. Ana karakterin söz konusu psikolojik durumu saldırgan bir espri tutumuna dönüşmüş olur. Bu noktada kara mizah kipinin teorik anlamdaki niteliklerine geri dönüş yapmakta fayda var. Zira çalışmamın kuramsal çerçevesini oluşturmaya çalıştığım kısımda kara mizahın konu bakımından günümüz toplumu içinde tabulaşan meselelere saldırarak kendi eleştirel tutumunu takındığını ifade etmeye çalışmışım. Bu sayede *In Bruges* filmindeki Ray karakterinin etrafındaki yan karakterlerle girdiği diyaloglarda bu saldırgan tutumu kara mizahın misyonu bakımından yansıttığını söyleyebiliriz.

Diğer bir yandan Martin McDonagh, *In Bruges* filminde dramatik çatışmaların içine sakladığı eylemsel ve kavramsal durumlarla kara mizahi kipe katkısını sunuyor. Mizahi yapısını özellikle Coen Kardeşler gibi belli bir alt türün estetiği çevresinde kurmuyor. Filmin ikinci yarısından itibaren radikal bir kırılma yaşıyor. Ken ve Ray'in İngiltere'deki patronları Harry gönderildikleri ülkedeki vazifelerini bildiriyor. Bu vazife Ken'in Ray'i öldürmek zorunda olması. Ray'in yakın geçmişinde yaptığı hatanın bedeli ortaya çıkmış oluyor. Harry, Ken ve Ray'i Belçika'ya bu nedenle gönderiyor. Eylemsel anlamda bir kiralık katilin iş arkadaşını öldürmeye çalışmasını izleyeceğimiz kısımda kavramsal anlamda da ölmek-öldürülmek-intihar temaları tartışılıyor. Ray, İngiltere'den gelecek olan mesajı beklemekten ve içsel bunalımıyla mücadele etmekten sıkılıp kendini bir çocuk parkına atıyor. Kendi silahını kafasına dayadığı anda Ken elinde tabancayla onu uzaktan izliyor ve Ray'i vurmaktan bir anda vazgeçiyor. Ken Ray'i intihardan vazgeçirmek için yanına vardığında Ray içinde bulunduğu "seyahatçıyken infaz edilme" durumunu fark ediyor. Bu noktada kendini öldürmek üzere olan bir adamın başka bir adam tarafından öldürülmek üzere olduğu bir dilemmaya tanıklık ediyoruz. Zira karakterler üzerinden kurulan "ölüm" dramatiği, pratik anlamda benzerlik göstererek kara mizahi bir ton yakalamış oluyor.

Özetle Martin McDonagh, *In Bruges* filmi boyunca dramatik çatının giriftliği, karakter tasarımı, diyaloglardaki saldırgan espri tutumu gibi teknik anlamda tercih ettiği anlatım yöntemlerini suçun ve ölümün kavramsal çelişkileriyle birleştirerek kara mizahi bir ton yakalamaya çalışıyor.

Üçüncü olarak İsveçli film yönetmeni ve senaristi Roy Andersson'a ait olan 2000 tarihli *Songs from the Second Floor* isimli filme, kara mizahı ele alış biçimleri bakımından yaklaşmaya çalışacağım. Roy Andersson'un stilize mizansen anlayışını yansıttığı film, parçalı bir dramatik çatışma yapısı sunar. Zamansal anlamda doksanların sonlarında bir İsveç kenti görünümünde olan mekanlar, aynı zamanda film içinde konumlanan metaforik öğeler ve anlatımın sembolik olanakları vesilesiyle "zamansızlık" ve "dünyanın sonu"nu imgeleyen tercihlerle doludur. Bu imgeler, hiç açılmayan trafik, içlerinde yaşam olup olmadığı belirsiz toplu konutlar, yüzleri özel bir makyajla tasarlanmış toplu taşıma insanları, stilize konumlanmış mobilyalar sayesinde görünür kınıyor. Film dramatik akışı en genel anlatımıyla parçalı aksiyonlardan ve çoklu karakterlerden oluşuyor. Bu karakterler sahneleri akışı itibarıyla birbirini etkiliyor ve yolları kesişiyor. Tek bir ana karakterin yolculuğu olarak bu filmin dramatik dinamiğini tanımlamak güç. Otuz yıllık işinden kovulduğunu öğrenen bir adam patronunun ayağına kapanarak yalvarıyor, patron batan golf kulübünün borçlarından kurtulmaya çalışıyor, sokağın ortasında bir "göçmen" bölgenin yerlileri tarafından dövülüyor, sihirbaz bir adam ortadan ikiye bölme şovunu yaparken gönüllü seyircilerden birini yaralıyor, yaralanan seyirci yatağında acı çekiyor. Filmin mizahi diline vurgu yapmak istediğim bağlam, birbirinden ayrı gibi gerçekleşen bu aksiyonların kendi içindeki yoğunluğu ve insana içkin absürtlüğün ifade ediliş biçimidir.

Özellikle filmin ilk yarısındaki başarısız sihirbazın sahnesinde Andersson'un kara mizahı, dramatik anlatımı içinde konumlandığı anlardan biri. Sihirbazın asistanı gönüllü bir seyirci istediğini söyler. Ardından gönüllü seyirci kendinden emin bir şekilde ceketinin önünü ilikleyerek sahneye yönelir. Elindeki bira bardağını bırakmadan tahta yüzeyin üzerine uzanır. Asistan adamın birasını elinden alır ve ortadan ikiye kesme numarasının sergileneceği kutu kapanır. Ardından asistan uzun testereyi seyircilere göstererek sihirbaza uzatır. Sihirbaz kutuyu kesmeye başladığı ilk saniyeler her şey olması gerektiği ölçüde "sağlıklı" görünür. Fakat gönüllü seyirci kesintili çığlıklar atmaya başlar. Seyirciler bu çığlıkları şovun bir parçayı zanneder ve hep birlikte güler. Sihirbaz bir anlık duraksar sonra kesmeye devam eder. Gönüllü seyirci

çığlıklarını arttırır, izleyiciler de kahkahalarını arttırır. Gönüllü seyircinin kelimenin ilk anlamıyla kesildiğini fark eden sihirbaz testereyi kutuya saplanmış bir şekilde bırakarak geriye çekilir. Bir sonraki sahnede gönüllü seyirciyi bir hastanenin acil servisinde görürüz. Daha sonraki sahnede de kendi evinin yatak odasında düşünceli bir şekilde tavanı izlerken görürüz. Ölüm tehlikesini atlatan adamın yanında eşi yatmaktadır. Kadın yattığı pozisyonu değiştirirken yatak sallanır ve yaralı adam illüzyon sahnesindeki gibi kesik çığlıklar atmaya devam eder.

Filmin geneline yayılmış bu esprinin duygusu acı ve kahkahanın ortasında duran bir çizgiyi imgeler. Roy Andersson, söz konusu başarısız sihirbaz sahnesinde hem mizansene ait bir kavram olarak seyirciyle dalga geçerken, filmi izleme eylemini gerçekleştiren "seyirci" ile de oyun oynar. Zira gönüllü seyircinin acı duymaya başladığı ilk an, oluşan kısa süreli sessizlik ve bu eylemin de performansa ait zannedilmesi trajik ve sarsıcı bir etki yaratır. Bu noktadan itibaren, çalışmamın başından beri ifade etmeye çabaladığım, kara mizahi bir anlatım dili canlanır. Yaralanan adamın acı dolu çığlıklarına anlamsızca gülen seyirciye önce şok oluruz ardından güleriz. Fakat bu gülme hem sihirbazın tehlikeli bir performansı batırmasına, hem gönüllü seyircinin trajik bir yaralanmaya maruz kalmasına, hem de başarısız performansa gülen seyirciyedir. Kameranın teknik anlamda konumlandırılması bağlamında da "tanıklık" eden bir gülme gerçekleştiririz. Kaldı ki Andersson, film boyunca genel planlı, tek çekimli bir görüntüleme stratejisi izliyor.

Roy Andersson'un *Songs from the Second Floor* filmi özelinde kara mizah dilinin uygulanışına ve fonksiyonuna dair ifade etmeye çalışacağım hususlar öncelikle yapıya ve anlatıyla ilgili olacak. Film dramatik yapısı bakımından parçalı mizansenler ve aksiyonlarla bezeli bir yapıya sahip. Birbirinden farklı karakterler aynı zaman içinde farklı mekanlarda insana için "tuhaf" çatışmaların ortasında görünüyor. Bu karakterler protagonist-antagonist bir çekişme ve üç perdeli bir yükseliş gözetmeksizin birbirlerinin hayatlarına etki ediyor. Andersson bu sayede karakterlerin mekan ve zaman içindeki çatışmalı yolculuklarına dikkat çekmekten ziyade insanın varoluşsal ve kuramsal anlamdaki durumuna yaklaşmayı kolaylaştırmak istemiş olabilir. Bu noktada kara mizahın sosyal sınıflar üstü bir varoluşsal paradoksa işaret etmeye muktedir bir reflekse sahip olduğunu varsayarsak, yapı temanın kuvvetlenmesine olanak tanıyor. Özellikle performansı sırasında her detaya vakıf olamayıp başarısızlığa uğrayan sihirbaz sahnesi üzerinde bu yoğunluğu ve etkiyi ifade etmeye çalıştım. Öte yandan Andersson,

karakterlerin başındaki belaların sembolik bir yapı gözeterek kuruyor ve bu sayede günümüz toplumuna getirmeye çalıştığı eleştiriye mizahi bir tat katmaya alışıyor. Bunu da karakterleri yalnız bırakmayarak, topluma dair bir durumun veyahut mekanın içine yerleştirerek yapmaya alışıyor. Başarısız sihirbaza önce şaşkınlıkla bakıp sonra gülmeye başlayan seyirci gruhunda bu toplumsal fonksiyonu hissediyoruz. Ayrıca sahneler içinde kurduğu minimal çatışmaların konusu ve teması sayesinde insanın varoluşsal arayışını ve ait olduğu toplum içindeki mücadelesini imgeleme yolunu deniyor. Başarısız sihirbazın kendisini yaralaması sonucu hastaneye giden adam kısa adımlarla yürüyor, evindeki yatağa döndüğü vakit de eşinin hareketleri sonucu yakın zamanda başına gelen felaketin acısını çekmeyi sürdürüyor. Lakin temaşanın trajik sonuçlarına vakıf olamayan seyirci habersizce evine dönüyor. Kendimizi yaralanan adamla özdeşleştirmeye çalışırken gülmeyi iki defa düşünüyoruz, gülmekle acımak arasında, hissi anlamda ince bir çizgide kalıyoruz. Bu da kara mizahın izleyen üzerindeki sarsıcı etkisini, Roy Andersson'un kara mizahı kullanım biçimini pekiştirmiş oluyor.

4. ONUR ÜNLÜ SİNEMASI VE KARA MİZAH

Kavramsal çerçevesini oluşturmaya çalıştığım kara mizahın, nüvesini ve uygulama yöntemlerini özellikle bu kısımda ifade etmeye geçmeden evvel bir sonraki kısımda Onur nl sinemasındaki kara mizahi unsurlara dair tespitler yapmaya başlayacağım. Zira çalışmamın bu kısmı, Onur nl filmleri içindeki kara mizah unsurlarının tespiti ve kuramsal bağlamda bu unsurların nasıl oluşturulduğuna dair açıklamalar içerecek. Lakin ncelikle Onur nl filmleri arasından sadece "auteur" sıfatıyla yazıp yönettiği filmler üzerinden konuşacağımızı belirtmem gerekir. Yaratıcı bir süreç olarak yalnızca proje yönetmeni olduğu filmleri semememizin başlıca nedenlerinden biri elbette yönetmenin doğrudan ya da dolaylı olarak uyguladığı estetik tasarruflardır. Bu tasarrufların Onur nl sinemasında kara mizah anlatım dilinin görünümünü nasıl ve hangi biçimlerde etkilediğini irdeleyerek başlayacağım.

İlk olarak Onur nl filmleri içindeki dramatik anlatıya hizmet eden humor'a kavramsal anlamda yaklaşmak gerek. Onur nl, suç, ölüm, hakikat, gerçeküstücü, temalar çevresinde kurguladığı humor'u, kara mizahi bir anlatım dili içinde kullanıyor.

Çalışmamın kuramsal çerçevesini oluştururken ifade etmeye çalıştığım acı dolu gülümseme, yabancılaştırma etkisi, John Morreall'in modern gülme kuramına dair teknik açıklamaları ve Barry Sanders'in iktidar-humor ilişkisi gibi bağlamları, Onur Ünlü filmleri içindeki kara mizah unsurlarının çalışma prensipleri ile birlikte düşüneceğiz.

Bu kara mizah denen şey, kafaları, dünyaya bakışı değiştirdi. Bundan dolayı da biz hakikatle kurduğumuz ilişkinin zarafetini yitirdik. O arada gümbürtüye geldi bu işler, yoksa hakikatle kurduğum ilişki zaten çoğu zaman seni aptal gibi gülmekten başka bir şey yapamaz hâlde bırakır. Çünkü humor hayrete dâhil bir şeydir. Hakikatle karşılaşırsan hayrete düşersin, hayrete düşen insan da güler ve bunu anlatırken de gülere anlatır. Hayrete muhatap olan adamın düştüğü hayreti anlattığı insanlar da gülmeye başlar. İster buna kaba bir gülme de, manevi anlamda gülme de, neşe de. ...Şu anda benim yaptığım şey sanki burada hiç yapılmayan, buraya çok ters çok yabancı bir şeymiş gibi algılanıyor. ...Özellikle Polis filminde seyirci açısından bunun çok sıkıntısını yaşadım. İnsanlar karakterleri, filmi ciddiye almaya o kadar alışmışlar ki kendi kendisiyle dalga geçen filmle karşılaştıklarında şaşırıldılar kaldılar, deli bir kedi gibi geldi film onlara. (Turan, 20.04.2012)

Bu bağlamda Onur Ünlü'nün "hayrete düşüren" olarak ifade ettiği etki, ilk etapta seyirci deneyimi üzerine kurgulanan bir dramatik çatıyı işaret ediyor. Onur Ünlü ana akım film izleklerinde görmeye alıştığımız üç perdeli ve kahraman odaklı (character driven) dramatik çatı içinde, izleyici takibini yüksek tutacak hamleler yapmayı tercih ediyor. Bu vesileyle ülkemizde "gişe filmi" olarak tabir edilen ana akım film deneyimine alternatif, "bağımsız" bir film deneyimi sunmaya çalışıyor. Tematik anlamda anlatıcı konumundan, "hakikat" ile kurduğu ilişkiyi, cinayet, suç, ölüm ve gerçeküstü anlatılar çevresinde temellendiriyor. İşlediği konular bakımından hayrete düşürücü, sarsıcı bir dramatik yapı kurması, Onur Ünlü'nün filmleri içinde beslendiği kara mizahi nüveyi güçlendiriyor. Kavramsal anlamda hayrete düşürücü etkiyi gözlemleyebileceğimiz *Polis* filminin son sahnesi, bu duruma örnek teşkil eder niteliktedir. Cinayet masası polisi Musa Rami, İzmitliler Çetesi'ni tamamen ortadan kaldırmak için plastik patlayıcılardan oluşan bir yeleği üzerine giyer. Aldığı büyük riskin farkında olan Musa Rami, aşık olduğu tez öğrencisi Funda'yı son bir defa görmek üzere kafeteryaya çağırır. Dramatik akışı bakımından intikamının peşinde bir kahraman görüntüsü çizen Musa Rami, sevdiği kadının ağzından kendisini sevdiğini ifade eden cümleler duymak ister. Bu zoraki isteğin sonucunda Funda şoka uğrar ve Musa Rami'nin isteğini elinden geldiğince yerine getirmeye çalışır. Duyduğu cümleden tatmin olmayan Musa Rami,

"Yalan söylüyorsun!" diye karşılık verir. Arından funda ağlayarak masadan kalkar ve geriye doğru açılmak suretiyle takip ettiğimiz kamera hareketinin sonunda sahne kapanır (fade to black), film biter. Üzerine plastik patlayıcılar yerleştirip İzmitliler Çetesi'nin tamamını yok etme kararını aldığı noktaya kadar aile üyelerinin teker teker öldürülmesiyle "gözü dönen" Musa Rami'nin son sahneden sonra ne yaptığını öğrenemeyiz. Diagetik evren (filmin dünyasına ait olan her şey) o noktada son bulur ve seyircinin klasik anlamda katartik bir sonuç elde etmesinin önüne geçilmiş olunur. Musa Rami'nin "görkemli" intikamını başarıyla alıp alamadığı seyircide karşılık bulamaz. Nitekim finaldeki dramatik aksiyonun nihayete erdirmeye yönelik kurulan gerilim bilinçli bir şekilde boşa çıkarılmış olur. Çünkü seyirci bağlamında odaklanılması arzu edilen süreç, Musa Rami'nin "görkemli" çöküşünün ta kendisidir. Bu noktada Musa Rami'nin intikamını alıp almadığının Onur Ünlü humor'unda bir karşılığı olmayabilir. Baş kahramanın makus talihi, mesleğinin zirvesindeyken önüne geçilemez bir kısır döngüye girmesi aslında esprinin kendisidir. Onur Ünlü'nün kara mizahi unsurları, melodramatik bir kip kullanmaksızın, "acının güldürüsü" bağlamında çalışır. Bu bağlam kara mizahi unsur, ilk etapta dramatik çatı ve tema çevresinde kurulur. An itibarıyla vardığımız noktayı Epik Tiyatro'da çokça bahsi geçen "yabancılaştırma efekti" ile de bağdaştırabiliriz. Çalışmamın kuramsal çerçevesini oluşturmaya çalıştığım kısımda da ifade ettiğim gibi Bertolt Brecht'in seyirciyi, izleme deneyimi süresince uyanık tutma ve hikaye içindeki beklentisini kırarak üst anlatıya dair bir "sarsıcılık" etkisi yakalamak için uyguladığı yöntem, çalışmamla ilgili görünüyor. Zira Onur Ünlü filmlerindeki yabancılaştırma da seyirciyi film içindeki görünen çatışmanın arkasındaki temel çatışmayı fark ettirmeye yönelik bir fonksiyona sahip olabilir. Filmdeki odak nokta, bu yabancılaştırma etkisi sayesinde insanın şahsi çöküşü ve felaketler silsilesi karşısındaki önlenemez acizliğidir. Kuramsal anlamda bahsetmeye çalıştığım bu benzerliğe dair Onur Ünlü'nün verdiği röportajlardan birinde geçen bir paragrafı iletıyorum.

Kara mizah dışına çıkmayı düşünüyorum; ama aklım hep şeytanlıkta. Dramatik duruma mutlaka yabancılaşıyorum. Çünkü bir insanın içine düştüğü durum ne kadar kötü olursa olsun komik şeyler çıkarılacağını ben kendi yaşantımdan biliyorum. ...Bu fırsatları karakter üzerinde gördüğüm zaman durum artık dramatik olmuyor; kara mizaha doğru gitmeye başlıyor. ...Bir de, insanların benim filmimi seyrederken eğlenmesini istiyorum. (Işıl, 2011, s. 69)

İkinci olarak Onur Ünlü filmleri içinde tasarlanan mizansenlerin de kara mizahi anlatım diline olan katkısı bulunmakta. Sahne içinde tasarımı yapılan ışığın, konumlanan kameranın ve teknik hareketlerin, sahneye ve filmin tamamına hakim spesifik atmosferin, kostümün ve dramatik aksiyona tabi olan trafiğin düzenlenmesi bağlamında, kara mizahi anlatım diline katkı sunabilecek tasarruflar söz konusudur. Filme ait olan mizansendeki baskınlığı filmlerinde yer yer kullanmayı tercih eden Onur Ünlü'nün kara mizahına olan katkısını ortaya koymaya çalışacağım.

Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi'nde tasarlanan mizansenlerde kara mizahın dramatik anlamda ve görsel anlamda etkisini görmek mümkün. Anayasa profesörü Celal Tan'ın evinin duvarları, salondaki yemek masası, televizyonun üzerindeki beyaz dantelli işleme, mobilyaların sarı-kahverengi tonlarındaki durumu, genç yaştaki eşi Özge'ye ait atölye odası ve evin görece orta sınıf üzeri bir muhitte olması, hikayenin temelinde yerleştirilen "orta sınıf üzeri, seküler, burjuva ailesi" figürüne hizmet eder nitelikte. Onur Ünlü bu sayede baş kahraman "Celal Tan" ile temsil edilmesi amaçlanan toplumsal sıfatları tek bir ev figürüyle temellendirmeye çalışıyor.

Diğer bir yandan anayasa profesörü Celal Tan'ın evinin salonundaki mizansen dramatik akışın ışığında anlam değiştirir. Filmin ilk çeyreğinde aile üyelerinin Celal Tan'a sürpriz doğum günü masası hazırladıkları andaki salon, huzurlu, birliktelik hissiyle çevrili, bir arada yaşamaktan keyif alan küçük burjuva ailesi görünümündedir. Celal Tan'ın eşi Özge, kocasını karşılamak üzere antreye çıkar ve filmin "beklenmedik olay" anlamındaki kırılması yaşanır. Bu esnada mizansenin ışığı antrededir. Salon, sürpriz doğum günü organizasyonu nedeniyle karanlıkta kalmıştır ve ailenin geri kalan tüm üyeleri işlenen cinayete tanık olmuştur. Cinayetin hemen ardından paniğe kapılan Celal Tan bir süreliğine evden ayrılır. Durumu fırsat bilen aile üyeleri Celal Tan'ın arabasında cinayete dair bir kriz değerlendirmesi yapar. Adeta bir koro halinde ağlayan aile fertlerini izlerken ekrana kaçış noktasının tam ters yönüyle baktığımızı fark ederiz. Görüntüde aile bireyleri ve araba ters konumdadır. Mizansen dahilinde tercihi yapılan bu açının konumu dramatik anlamdaki krizin imgesel bir tezahürüdür. Aile düzeninin ters yüz olduğunu ifade etmenin sahneleme anlamındaki karşılığı bulunmuş olur. Beklenmedik olay vesilesiyle sarsılan seyirci, kendini açığa vuran, (self-refleksive) teknik bir hareketin yardımıyla oluşturulan gerginlik esnetilir. Bu noktada Bergson'un *Gülme*'sinde yer alan gerginlik-esneklik ilişkisi, söz konusu sahnedeki humor'u ortaya çıkaran bir unsurdur.

Yaşamla toplumun her birimizden istediği, içinde bulunduğumuz durumu çepeçevre ayırt edecek hep uyanık bir dikkat, aynı zamanda bizim bu duruma uymamızı sağlayabilecek bir beden ve ruh esnekliğidir. Gerginlik ve esneklik: İşte yaşamın ortaya koyduğu birbirini tümleyen iki güç. Bunlar bedende mi eksiktir? O zaman her tür kazalar, sakatlıklar, hastalıklar vardır. Ruhta mı eksiktir? O zaman da ruh fakirliğinin tüm aşamaları, deliliğin tüm çeşitleri söz konusudur. Nihayet, karakterde mi eksiktir? Çöküntü kaynakları, kimi zaman da adam öldürme nedenleri olan, toplumsal yaşamla derin uyumsuzluklar ortaya çıkar. Varoluşun ciddiliğini ilgilendiren bu engeller bir kez giderildi mi (bunlar yaşam kavgası dediğimiz şeyin içinde kendiliklerinden elenmeye yüz tutarlar), kişi kendi başına yaşayabilir, başkaları ile birlikte de yaşayabilir. (Bergson, 2015, sf. 21)

Onur Ünlü'nün mizansenini oluşturan öğeler konusunda yaptığı tercihler, anlatım diline katkı sağlamak ve sahnenin teknik anlamda duygusunu temin etme amacını taşır. Anlatım dili ve dramatik aksiyon çizgisi bir arada düşünüldüğü vakit, Onur Ünlü'nün kara mizahi dilini çalıştıran bir mekanizma olarak görünüyor. Ayrıca filmin devamında Celal Tan'ın ailesi hayatına hiçbir şey yaşanmamış, babaları katil olmamış gibi devam ederken, evin salonu bu sefer gergin bekleyişe gebe bir atmosferde ortaya konuyor. Salon sahnelerindeki mizansende kullanılan renkler, yapay ışıklandırma teknikleri ve sabite yakın kamera hareketleri, gerçek zamandan azade, suni ve gerçeküstücü bir aile ortamı duygusu veriyor. Neticede salon sahnelerindeki mizansende hakim kılınan "gerginlik" teması, dramatik işleyişin de yardımıyla humor'a destek verir nitelikte güç kazanıyor.

Üçüncü olarak Onur Ünlü filmlerindeki baş kahramanlar ve yan karakterler çok katmanlı bir dramatik yapıda tasarlandığı için oyun performansı anlamında da hikayenin tamamına hakim olan humor'a destek verir niteliktedir. Bu nedenle söz konusu filmlerdeki oyuncu performansının kara mizahi anlatıma olan etkisine bakmak için "karakter" tasarımının mekanizmasını ifade etmek gerekir. Onur Ünlü'nün filmlerindeki baş kahramanlar melodramlardaki kahraman modelinin dışında, anti-kahraman çizgisine yakın karakterlerdir. Tasker'in kahraman kavramına dair yaptığı tanımına bakacak olursak aradaki dramatik farkı daha iyi görebiliriz.

Edebiyat ve sinemada kullanılan kahraman ve anti-kahraman tanımları birbirlerine oldukça benzer. Geleneksel anlatılarda kahraman güçlü, korkusuz, kendinden önce toplumun değerlerini koyan, kendini bu uğurda feda edebilen ve çoğunlukla bilinmeze doğru yolculuk yapan kişidir. Kendilerine güvenleri tamdır ve bağlanma problemi yaşadıkları için sürekli yolculuk halindedirler. Kahramanlık olgusu çoğu zaman erkeklik

olgusuyla örtüşür. Bu kişiler aynı zamanda dış görünüşlerine önem veren yakışıklı kimselerdir. (Tasker, 2012, s.35)

Söz konusu bağlamdan hareketle düşündüğümüzde, cinayet masası polisi Musa Rami'yi, anayasa profesörü Celal Tan'ı ve Aksihâr'da berber dükkanı işleten Cemal'i dönüşüm potansiyeline sahip, fedakar ve dramatik yolculuğuna sadık kahraman profili olduklarını söylemek yetersiz kalır. Bu kahramanlar dramatik aksiyon çizgisi dahilinde, içinde düştükleri dilemmalar, yaptıkları hatalar ve şahsi çıkarları uğruna aldıkları kararlar bakımından anti-kahraman profiline daha uygun bir görünüm oluştururlar. Joseph Campbell'in kahraman türleri konusunda yaptığı tanımlarda da bunu görebiliriz.

Geleneksel anlatı içerisinde bu karakterler, kahraman olduklarını kanıtlamak için bazı testlerden geçerler. Bu testler kahramanın kendisini de başka bir noktaya taşımayı başarır, onu olgunlaştırır. Postmodern anlatılarda ise kahraman tanımı değişir. Artık kahraman tekinsiz, kaos içinde yaşayan şizofreni kimseler haline dönüşmüştür. İki dünya arasına sıkışmış, kendi hayatı için karar vermek zorunda olan bireylerdir. Postmodern kahramanların karakterleri sıradan insanlarınkiyle aynıdır. (Campbell, 2000, s.30)

Postmodern anlatılarda olduğu ifade edilen bu "anti-kahraman" türü, Onur Ünlü filmleri içinde de kendine yer bulur. Mutlak "kötü" veya "iyi" olma hallerinden uzak, "gri" alanlarda gezen baş kahramanlar, hissi itibarıyla Campbell'in de dediği gibi "tekinsiz" bir ruh durumu içerisindedir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki baş kahraman Cemal, söz konusu anlamda iyi ve kötünün ötesinde, gri bir karakter çizgisine sahiptir. Filmin dramatik akışı boyunca aldığı kararlar ve çevresindeki diğer yan karakterleri etkilemesi bağlamında karmaşık bir yapı ortaya koyar. Temelde insanın yalnızca "insan" olmasından kaynaklanan doğa ve toplum içindeki acizliğine referans yapmayı tavır haline getiren kara mizah dili için, anti-kahraman kullanışlıdır. Çünkü anti-kahraman şahsi çıkarını gözetir ve klasik anlamda katartik bir dönüşüm geçirmeyebilir. Cemal karakterinin kavramsal anlamdaki karşılığı göz önünde bulundurulduğunda "tekinsiz" sıfatını kullanmak yerinde olacaktır. Cemal, Manisa'nın Akhisar ilçesinde berber dükkanı işleten, babasıyla yaşayan otuzlu yaşlarının ortasında bir adamdır. Kahramanın geçmiş travmasından kaynaklanan bir "acı" teması hakimdir performansına. Annesinin ölümüne kendisinin neden olduğunu düşünür ve bu fikrin çevresinde hayatına devam ediyor olması Cemal'e acı çektirir. Filmin ilk çeyreğinde

işlettiği berber dükkanında bileklerini keserek intihara teşebbüs eder. Dramatik akış itibarıyla seyircinin Cemal'e dair gördüğü ilk sarsıcı eylemlerden biri budur. Böylelikle tekinsiz bir karakter görüntüsü vermiş olur. Cemal'in bu eylemlerini ve düşünceli dünyasını deneyimledikçe, performansındaki durgunluğu, tekinsizliği, takıntılı tavırları, ketumluğu ve *diegetic* evrende meydana gelen her şeyi "normalleştirme" dürtüsünü görmeye başlarız. Bu noktada oyunculuk performansı, karakterin ruhsal ve eylemsel tasarımıyla orantılı bir örüntü içindedir. Cemal, başta da ifade ettiğim gibi anti-kahraman örüntüsüne sahip bir karakter olduğu için dramatik eylem çizgisi içinde aldığı kararlar, "iyi" amaçlar için olsa bile "kötü" sonuçlar doğurur. Çevresiyle ve sevdiği kadın Yasemin ile girdiği çatışmalar sonucu daha büyük "yaralar" alır. Devamında sevdiği kadın için yaptığı hamleler gitgide içinden çıkılması zorlaşan engellere dönüşür. Lakin bu noktada Cemal karakterinin performansındaki örüntü, tekinsiz, şiddete meyilli ve atıl tavrının çevresinde kurulmaya devam eder. Kendini tekrar ederek varlığını sürdüren bu örüntü, kara mizahi anlatıma katkı sağlamak için spesifik bir oyuncu performansı olarak göze çarpar. Karakterin aldığı kararlar sonucu giriştiği eylemler, hayatındaki çatışmalara sonuç getirmez. Bu da insanın acizliği konusunda bir üst anlama gönderme niteliğindedir. Kara mizahi unsurun bu noktada çalıştığını ifade edebiliriz. İnsanın içinde bulunduğu topluma dair ilişkilerindeki acizliği, Onur Ünlü'nün baş kahramanlarının oyunculuğunda da vücut buluyor.

Onur Ünlü'nün karakterlerinin ortak özelliği acizlikleridir. Hiçbirinin hayatının kontrolü kendisinde değildir. Belki belli bir zamana kadar bu kontrol yanlıgısını yaşarlar; ama sonunda şiddetli bir tokatla sarsılırlar. MR, bunun en bariz örneğidir. FŞ, bir mucize beklerken boğulduğu sayısız mucizenin altında ezilir. CT, tüm o saygın sıfatlarının yanında genç ve güzel eşinin, ne gördüğünden bile emin olmadan, onu aldattığını düşünecek kadar kendine güvensiz ve paranoyaktır. Beş Şehir'deki bütün karakterler yokuş aşağı gitmektedir. Sonuç olarak hepsi patlar. Bu patlamalar seyirciyi şok eder. Bütün karakterler aşta başarısızdır. MR'ye, "Şiddete meyyalim vallahi dertten!" dedirten de özünde bu başarısızlıktır. (Aytekin, 2013, sf. 285)

Cemal karakteri, yapısı itibarıyla çevresiyle etkileşimde problemlili olması nedeniyle bunalımlı, ve eylemlerini kesintili olarak sergileyen bir kahramandır. En temel amacı ve çatışması, karısı Yasemin'e "makul" bir eş olabilmektir. Bu uğurda Cemal, eylemlerin sonucu kötü neticelense de, dramatik akış içerisinde karar alıp uygulama yetisine sahip bir anti-kahraman görünümündedir. İkinci temel çatışma, Cemal duvarların arkasına

görebilme ve duvarlardan geçebilme yetenekleri olan bir "doğaüstü" bir kahramandır. Yaşadığı köyde kendisi gibi başka "doğaüstü" yeteneklere sahip insanlar olsa da, temel çatışmalara çözüm bulma konusunda birçoğu başarısızdır. İnsanın acizliğini Cemal karakterinin performansında izlerken, diyaloglar arası uzun beklemler, travma sahibi bir itki, dramatik aksiyon içinde gerçekleşen tuhaflıkları "normalleştirilen" bir tutum deneyimleriz. Böylece Onur Ünlü, Cemal karakterinin ataleti üzerinden "doğaüstü" bir kahramanın da insanoğlunun varoluşsal problemlerine çözüm olamayan bir paradoks ortaya koyuyor. Bu paradoks özellikle Cemal'in performansı üzerinden temelleniyor. Kara mizahi yaklaşıma olan desteği de "insanın mutlak acizliği" bağlamında kurulmuş oluyor.

Neticede Onur Ünlü filmlerindeki kara mizahi unsurları ararken, dramatik açı içinde gerçekleşen olaylarda "hayrete düşüren" bir fonksiyonu ifade etmekte fayda var. Seyircinin merakını ve takibini yüksek tutma amacı güden bu fonksiyon tematik anlamda, suç, cinayet, ölüm, hakikat ve gerçeküstücü örüntülerle yaratılıyor. Modern anlamda "kahraman" kavramının dışında karakterler oluşturarak, seyirciyle olan özdeşleşmeyi zora sokuyor ve katartik alımlamaya bilinçli bir tercihle zarar veriyor. "Normalde gülmeyeceğimiz durumlara gülmemizi" bu dramatik şartlar sayesinde temellendirmiş oluyor. Bu noktada kara mizahın kendine konu aldığı temalardan, çalışmamın kuramsal kısmında bahsettiğimi tekrar ifade etmem gerekir. Böylece aradaki bağlantıyı kurmak daha mümkün olacaktır. Ezcümle Brecht'in "yabancılaştırma etkisi'nin seyirci üzerinde amaçladığı sarsıcılıkla Onur Ünlü kara mizahi tutumundaki sarsıcı etkiyi birbirine benzetebiliriz.

Öte yandan Onur Ünlü filmlerindeki baş kahramanlar "aciz" olmalarıyla ortakdır. Cinayet masası dedektifi Musa Rami, mesleğinin zirvesinde biriyken yüksek hırsız sonucu yaptığı hatalar silsilesine karışır ve hızlı çöküşün önüne geçemez. Anayasa profesörü Celal Tan, aşırı kıskançlık sonucu kendi eşini öldürür, kanunun ve nizamın her detayına hakim olmasına rağmen yakayı "amâ" bir adama kaptırmaktan son anda kurtulur. Akhisar'da bir berber dükkanını işleten ve doğaüstü güçlere sahip olan Cemal, yanlış şüphelerinin kurbanı olur ve eşi Yasemin'i geri getiremez. İçinde bulunduğu şartları değiştirme potansiyeline sahip ve dramatik engelleri aşma yetisine sahip bu karakterler girdikleri "bela" döngüsünden kurtulamaz. İnsanoğlunun doğa ve toplum karşısındaki makus kaderi, bu bağlamdan hareketle bilge Demokritos'un, Hippokrates'in

isteği karşısındaki acı dolu gülüşüne benzer. Hippokrates çaresiz bir hekim olarak felaketlerin ortasındaki kenti Abdera'yı kurtarmak için bilge Demokritos'un karşısına çıkmıştır. Fakat bu yıkıma dair önlenemez teşhisi koyan Demokritos cevabını gülererek verir. Bu gülme yaşamaya dair tüm dünyevi hesaplardan azade, insanoğlunun mutlak anlamda iktidar sahibi olamayacağına işaret eden bir gülmedir. Çalışmamın kuramsal kısmında sözü Demokritos'un acı gülüşüyle açmıştım. Zira kavramsal anlamda acı ile gülmeyi tek bağlamda toplayabilecek olan; Onur Ünlü karakterleri ile kara mizah arasındaki örüntüdür.

Diğer bir taraftan Onur Ünlü filmlerinde kurulan mizansenin ve mizansenini oluşturan öğelerin kara mizahi unsurları nasıl desteklediğini ifade etmeye çalışacağım. Mizansen ve öğelerinin, söz konusu filmlerdeki sahneler içindeki varlıkları modern komedi teorilerinin çalışma mekanizmalarıyla ilişki kurar niteliktedir. Çalışmamın kuramsal kısmında gülmeyi ortaya çıkaran sürecin mekanik bir süreç olduğundan bahsederek başlamıştım. Onur Ünlü filmleri içinde yer alan mizansen ve öğeleri de söz konusu durum içindeki humor'a teknik açıdan hizmet eder. Anayasa profesörü Celal Tan, işlediği cinayeti üstlenmesi için yanına gittiği meslek arkadaşı Turan Altaylı'nın ölümüne dair korkularını dinler. Turan Altaylı Celal Tan'a dini sorular sorar ve "sorgu" günü geldiğinde ne yapacağını danışır. Eş zamanlı olarak ara plan (insert shot) yöntemiyle hukuçular lokalinin salonunda dans eden insanları seyrediyoruz. İkisinin arasında geçen diyalog, ara plandaki akışa uymamaktadır. O noktada, Turan Altaylı'nın durumuna üzölmek, Celal Tan'ın "aptallığı" konusunda şaşırarak ve ikisinin dışında gelişen "eğlence" temasına yabancılaşarak arasında sıkışırız. Kara mizahi dil bu kesişimde kendini ifade eder. Çalışmamın kuramsal kısmında ifade ettiğim modern komedi kuramcılarında John Morreall'in tespitlerinde yer alan uyumsuzluk kuramının mekanizması, mizansen ve humor'u bir araya getirir. Onur Ünlü'nün kara mizahi anlatımı, filmler içinde kurduğu mizansenleri besler, mizansenler de bu humor'un seyirci üzerindeki deneyimsel etkisini artırır.

Ayrıca Onur Ünlü filmlerindeki baş kahramanlar ve yan karakterlerin de kara mizahi anlatım kipini desteklediğini görürüz. Zira "anti-kahraman" modelinin özelliklerini bulabileceğimiz baş kahramanlar bu filmlerde mevcuttur. Anti-kahraman, yaygın bir izlek olarak melodramatik yapıya uygun kararlar almadığı için seyirci etkileşimini riske

sokabilir. Özellikle bu kopukluğu yer yer hissettirmeyi tercih eden Onur Ünlü, şahsi anlamda mizahi rengini ve dramatik çatısını temellendirmesi için kahramanından oyuncu performansı bağlamında da istifade eder. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki Cemal karakterinin "donuk" performansı, ona dair tekinsiz hislerimizi yükselterek (izleyici bakımından) filmin genel atmosferine dair bir göndermede bulunuyor. Doğaüstü güçlere sahip olmanın çözüm getirmediği bir "çözümsüzlük" halinin, Cemal'in konuşma biçiminde, jest ve mimiklerinde, atıl ifadesinde ve akışkan olmayan hareketlerinde görmüş oluyoruz.

4.1 ONUR ÜNLÜ RÖPORTAJINA DAİR DEĞERLENDİRME

Sinemada bir alt tür olarak kara mizahın mekanik ve kuramsal yapısı bağlamındaki tartışmamızı bizzat çalışmaya konu edilen Onur Ünlü ve filmleri üzerinden yürütmek, çalışmamın kapsamı bakımından gerekliydi. İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde kendisine ait bir film okulu olan 'Film Okulu'nda gerçekleşen mülakatımız bir saat kadar sürdü. Mülakatı kara mizahın kökeni, dramatik anlamda yapısı ve izleyici üzerindeki fonksiyonu gibi alt başlıklarda gruplamaya çalıştık. Bu noktada Onur Ünlü, kendisine yönelttiğim soruları yaratıcı yönetmen konumundan irdeleyerek yanıtlamaya gayret gösterdi.

Öncelikle Onur Ünlü, kara mizahın bir alt tür olarak komedinin Antik ve moderndeki tanımını kapsamında nasıl bir konum ihtiva ettiği üzerine fikirlerini sunmayla başladı. Antik Yunan'da Aristoteles'in tragedyanın toplum üzerindeki katartik yetkinliğine karşın, temel ikinci bir janr olarak komediyi işlevsiz gördüğüne dikkat çekti. Komedinin, halktan kişileri konu etmesi bağlamında seyirlik bir deşarj fonksiyonu ihtiva etmenin ötesinde, tanrı-insan ilişkisini dert edinen bir bağlamı olmalıydı. 2400 senelik bir yolculuk olan bu çatışma, Antik Yunan'da çok tanrılı inançlar, hükümdarlar ve tabiatıyla toplum arasındaki bir gerilimi temsil ediyordu. Fakat Hristiyan Avrupası'nda tek tanrılı yaklaşımın, yaratıcı kavramını tekleştirilmesi ve ontolojik anlamda tekleştirilmesi, komedinin de yapısını ve toplum üzerindeki fonksiyonunu değiştirdi. Antik Yunan'da çok tanrılı sistem içinde yazılan oyunlarda, insan varoluş şartlarını sorgulamaya başladı. Neticede ontolojik anlamda tek bir tanrının olması, sorumlu olunan tek bir merci olması anlamına da gelebilir. Bu durum, komedinin

kavramsal temelinde ikili bir tanrı-insan ilişkisine evrilmesine sebep oldu. Antik Yunan'daki çok tanrılı yapı, devamında tek tanrılı bir Hristiyan Avrupa'sına dönüştü. Rönesans ve Reform hareketleri neticesinde de geosantrik (dünya merkezli yapı) varoluş düşüncesini insan merkezli bir yapıya dönüştürdü. Bu üç paradigma arasındaki geçiş, elbette insanın tanrıyı tanımlamasındaki temel dramatik çatışmayı ortaya koyması bağlamında önemliydi. Günün sonunda kara mizah özelinde, insanın dünya üzerindeki irrasyonelitesinden kaynaklanan bir gülme formunu ifade ediyorsak, tanrının ontolojik manada değişen yapısına karşı insanın pozisyon almaya çalışması, başlı başına izini sürdüğümüz humor'un nüvesini oluşturuyor olabilir.

Devamında Onur Ünlü, mizahın kavramsal anlamdaki değişimini Kopernik ve Bruno'nun gökbilim alanındaki keşiflerine dayandırıyor. 1500'ler Avrupa'sında yaşanan bu gelişme, kilise ve Engizisyon tarafından reddedilmesine karşı, modern anlamda tanrının sadece dünyanın tanrısı olmayacağı fikrine yaklaştırmaya başladı. Bu da insanla tanrı arasındaki ilişkiye yepyeni bir boyut kazandırdı. Tanrı, kavramsal anlamda modernleşen insanın gözünde ufaldı ve anlamsızlaşma sürecine girdi. Elbette bu sürecin finalinde Nietzsche'nin "*Tragedya'nın Doğuşu*" (Nietzsche, 2010, sf) isimli metninde ifade ettiği "*Tanrı öldü.*" tespiti, gelinen noktayı temellendirmiş oldu. Bu bağlamda nihilizmle özdeşleşen Nietzsche'nin bu tespiti yapmış olması, Onur Ünlü'ye göre tesadüf değildi. Özetle Endüstri Devrimi ve Dünya Savaşları öncesinde yaşanan bu ontolojik kırılma, kara mizahın kökenine dair önemli bir kronolojik hamle. Geldiğimiz noktada insanın varoluş ve tanrıya içkin konumunu sorgulaması, "İnsan bu dünyada ne yapıyor?" sorunsalı bağlamında, klasik anlamda komedinin sınırlarının dışında bir bağlama oturmuş oluyor. Bu çerçevede insanın dünya üzerindeki yetkinliği ve onu modern anlamda zapt etme çabası da ifade edilmesi gereken bir bağlam. Zira Onur Ünlü'ye göre insanın dünyada bulunmasının rasyonel hiçbir gerekçesinin olmaması ihtimali, aslında bir grup insanın meseleyi mizahla abartmayı seçmesinin sebeplerinden birisi. Çünkü "şeyler" kendi başına manalı değildir. "Şeyler'e manasını atfeden insandır. Dolayısıyla da dünyada bulunuyor olmamızı gerekçelendirmemiz gerekir. Bu gerekçe, tanrıdan insana gönderilmiş bir medeniyet kurma misyonu da olabilir, insanın Nietzsche'yi destekleyen bir tavırla 'üstün insan'a ulaşma çabası gibi mikro-kozmetik anlamda bir anlam bulma çabası da olabilir.

Diğer bir taraftan Onur Ünlü, kara mizahın teknik ve dramatik yapısına dair açılımlarda bulunurken, konunun maddesel anlamda ahlakın eleştirisi olabileceği noktasına geldi.

Zira kara mizah, edindiği konular ve anlatım şekli itibarıyla insanın rasyonel bir varlık olarak seküler dünya üzerindeki alakasızlığına referans veren yapıya sahipti. Bu nedenle seküler veyahut din çevresinde kurulu bir dünya düzeninin, iktidarlarının ya da farklı alanlardaki yasa koyucularının "tabu" olarak gördüğü her konuya dair espri yapabilme refleksine sahip olması gerekir. Bu nedenle kara mizah, dramatik çatısı ve kökeni bakımından kavramsal anlamda "ahlak" ile uğraşılıyor. Bunu da ilk etapta, elbette ölüm kavramına saldırarak yapıyor. Neticede günümüz toplum yapısının da üzerine en çok düşündüğü varoluşsal bir mesele olarak ölüm, ölmek, ölmüş bir insan ve ceset, teorik ve maddesel anlamda kara mizahın hedefine giren alanlardan. Bu bağlamda Onur Ünlü açıkça kara mizahın toplumsal anlamda kutsal olanla derdini ortaya koymaya çalışıyor. Başka bir deyişle kara mizahın dramatik işleyişi bakımından kutsalı yoktur diyor. Ama modern anlamdaki komedide kutsal olarak belirtilen alanların olduğunu ifade ediyor. Kara komedinin doğrudan kutsalın kendisiyle çatışıyor ve kendi süreci içinde insanın kendisiyle giriştiği bir savaş olduğunu ekliyor. Onur Ünlü'ye göre doğrudan kutsal sayılan, tabu olarak görülen, üzerinde çok konuşulmaması gerektiği düşünülen ne kadar mevzu varsa, kara komedi o yakınlarda bekliyor. Zira kara komedi bir cesetle niye bu kadar ilgilenir? Ceset her kültürde kutsaldır. Ölmüş birisinin bedeni, en azından yakınları için, giderek de toplumsal olarak tabuya dönüşmüştür. Fakat kara komedi ilk etapta o cesedi bize çekinmeden göstererek başlatır aksiyonunu. O cesedin başına gelmedik kalmaz. Aslında kendi süreci içinde insanın başına gelmedik kalmaz ve öldükten sonra da hiçbir şeyin değişmeyeceği duruma açık bir göndermedir.

Mülakatımızın son bölümünde Onur Ünlü, kara mizah kipinin anlatı yapısında ve izleme deneyiminde yarattığı absürt deneyimden bahseder. Devamında absürt yaklaşımı ve kara mizah türünün varoluşçuluk bağlamında temellendirir. Tarihi açıdan özellikle Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki sosyo-ekonomik buhran süreç ve arından gelen İkinci Dünya Savaşı'nın varoluş felsefesinin kavramsal anlamda beslendiği bir dönem olarak işaretler. Bu sürecin de devamında edebiyat ve felsefe alanındaki kara mizahi anlatımı doğurduğuna dair tespitlerde bulunur. Özetle sıkı sıkıya varoluşçuluğun derdini paylaşan kara mizah, yanında yer alınması ve katlanılması bakımından zor, zahmetli ve Aristocu anlamda katarsisi hedeflemeyen, sarsıcı bir yapıdır. Burjuva sanatında, zengin kız-fakir oğlan aşkında klasik anlamda "katartik" dediğimiz şeyi yaşarız. Aristocu açıdan bakıldığı zaman temel özdeşleşme o safhadadır ki finaldeki kavuşma izleyiciyi arınmaya ulaştırır, acı izleyiciye duyusal anlamda kurtulmayı hatırlatır, izleyici de ağlar,

üzülür ve dramatik fonksiyonu çalışmış olur. Brecht tam burayı kırarak, oraya yabancılaştırma uygulayarak arkadaki sınıf farkında işaret eder. Zengin nedir, fakir nedir? Absürt dediğimiz, uyumsuzlar ikinci katmanın da arkasında duran sadece dünyevi bağlamda geçerli olan "zengin" ve "fakir" kavramları arkasındaki beşeri anlamsızlığa dikkat çekmek ister. Biz neden bu dünyadayız? Uyumsuzlar "koca" hiçliğe vurgu yapmayı tercih ederler. Onlar zengin kız-fakir oğlan hikayesini daha varoluşsal bir düzlemde tartışarak, ideolojikleştirirler. Derinine inerler. Bu insanlar aşağı yukarı İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında bütün bu kuramların ve manifestoların ortaya çıkması da makuldür. Ezcümle Onur Ünlü, son kısımda Dünya Savaşları ile başlayan sürecin sonunda varoluşçuluğun, çalışmamız boyunca izini sürdüğümüz kara mizah kipinin, kuramsal bağlamda, temel paydaşlarından biri olarak niteler.

4.2 FİLMLERDEKİ KARA MİZAH UNSURLARI

POLİS

Onur Ünlü'nün 2007 yılında yazıp yönettiği film ana dramatik çizgisi itibarıyla mesleğinin zirvesinde bir cinayet polisinin (Musa Rami) uzun zamandır çökertmeye çalıştığı çetenin (İzmitliler Çetesi) oğullarından birini öldürmesiyle başlar. Polis Musa, ana akım sinemadaki dramatik akışın aksine mesleğinin zirvesinde olması itibarıyla karakterin dönüşümü bağlamında çöküşün başlangıcında bir polistir. Kendinden fazla emin olması, onu farkında olmadığı bir felakete sürükler ve İzmitliler Çetesi'nin diğer üyeleri tarafından ölüm tehditleri almaya başlar. Bu süreç içinde doktora tezine yardım ettiği Funda karakterine de aşık olan Musa Rami, ailesi, sevdiği kadın ve kendisi arasında büyük bir açmaya sürüklenir.

İlk olarak cinayet masası polisi Musa Rami'yi İzmitliler Çetesi ile karşı karşıya geldiği açılış sahnesinde görüyoruz. Kahramanın seyirciye tanıtımını sağlayan bir fonksiyona sahip sahnede, MR'nin (Musa Rami) 60-65 yaşlarında olabileceğini tahmin ediyoruz. Çete üyeleri MR'nin üzerine saldırırken, akrobatik, dramatik duygusu yüksek ve yakın dövüş tekniklerine hakim bir performans sergiliyor. MR, yaşından ve bedeninden beklenmeyecek bir kıvraklıkla çete üyelerini dövüp etkisiz hale getiriyor. Öte yandan sahnenin ışıklandırması ve mekanın karanlık atmosferi realist zamandan ve mekandan

kopuk bir hissiyat veriyor. Sahnedeki humor, gerçeküstücü bir dille sağlanıyor ve Musa Rami'nin şiddet ve ölüm temalarıyla olan ilişkisi açığa vurulmuş oluyor. Bu gerçeküstücü anlatım biçimi MR'nin tam arkasında can çekişen adamı, sağlıklı bir vuruş mesafesinde olmadan öldürmesiyle son buluyor. Dramatik akıştaki gerginlik en yüksek noktasını aştıktan hemen sonra MR'nin yaptığı dini bir göndermeyle şiddet-ölüm-yaşam üçgeni arasında beklenmedik bir "kontra" (*twist*) izliyoruz.

ÇETE LİDERİNİN OĞLU - Sadece peygamberlerin arkalarında gözleri var sanırdım.

MUSA RAMİ - Evladım, daha fazla günaha girme. Dön arkanı, daya ellerini arabaya.

Mesai saatleri içinde kendini işine adanmış, görevinin başında bir polis profili çizen MR, dini anlamda çekinceleri de olan bir kahramandır. Fikri ile eylemleri arasında yaratılan tezat John Morreall'in de modern komedi kuramları içinde saydığı "uyumsuzluk" mekanizmasıyla çalışır. Bu tezat mekanizma baş kahramanın tasarımı içindeki en temel humor unsurudur. MR, dini çekincelere sahip bir karakter olmasına karşın, adalet dağıtma uğruna ivedilikle can almaktan geri durmaz.

Çetenin elemanını da arabasının başında öldürdükten sonra dosdoğru evine giden MR, salonda kendisi için hazırlanmış bir sürpriz doğum günü partisinin ortasında kalır. Üzerinde saatler evvelki operasyondan kalma kanlı gömleği değiştirmeden evdeki "sıcak" aile ortamına adapte olur. Kavramsal anlamda ölüm ile yaşam arasındaki gri alan MR için normalleşmiştir. Ardından MR'nin torunu, dedesine doğum günü hediyesi olarak yaptığı resimde birbirini silahla öldüren figürler gösterir. Bir çocuğun yaptığı resim üzerinden anlatılan suç ve ölüm teması resim imgesiyle tekrar kurulur. Böylelikle *Polis* kara mizahi dilinin temelleri sağlamlaşmaya başlar.

Doğum günü sahnelerinin başında MR salondaki ışığı görünce evinde biri olduğunu düşünür ve silahını çekerek içeri dalar. Doğum günü masasına silah doğrultmuş bir adamla karşılaşırız. Kameranın açısı mizansenin tam karşıdan görmemizi sağlar. Geniş açıdan izlediğimiz sahnelerin kavramsal olarak sarsıcı olduğunu söyleyebiliriz. Mizansendeki iki zıt kutbun (MR ve doğum günü masası) ayrı köşelerde olması ve sahne içindeki stilize ışık tasarımı Brechtyen anlamda "dördüncü duvarı" özellikle hissettirmeye yönelik gibidir. Çalışmamın kuramsal çerçevesini ifade ettiğim bölümde bahsettiğim "bir aile kavgası" hikayesi, bu sahnedeki Brechtyen bağlamın karşılığı gibidir. Brecht bu kaotik ve yoğun mizansen yaklaşımını tanımlarken, kızına yastık

fırlatan anne, polis çağırmak için pencereyi açan baba ve tam o anda kapıdan giren bir yabancı dizilimiyle gözümüzde canlandırmamızı sağlamıştı. Bu tanımlamadaki asıl amaç elbette birinci katmanda gözle görünen eylemsel çatışma ve tezadın dışında, durumun saçmalığı ve şok ediciliğini vurgulamaktı. Bu da Onur Ünlü'nün humor'unu besler niteliktedir.

Ailesi İzmitliler Çetesi tarafından tehdit altında olan Musa Rami, meslek yaşamının zirvesinde yaşadığı bu çöküşün üzerine bir de yakın gelecekte öleceği haberini alır. Ölümün kaçınılmaz gerçeği MR'yi hem kendi özelinde hem de ailesi özelinde sarmalamıştır. Bu noktadan sonra MR ölümü içselleştirir ve ölümün sarsılmaz iktidarının yerine kendini koyar. Barry Sanders'a göre de komedinin temel çalışma mekanizmalarından biri, hiyerarşik konumlar arasındaki iktidar ilişkisinin anlık yer değişimidir. Kara mizahın anlatım dili bu bağlamda devreye girer. MR, ölümün kendisiyle dalga geçecektir. Daha ziyade ölümün mutlak iktidarıyla barışacaktır. MR'nin "kötü" sonu kabullenışı, bir antagonist unsur olarak mağlubiyeti kahramanın dramatik denkleminde çıkarması anlamına gelir. Bu sayede MR, kendi çevresinde gelişen olumsuz çatışmaları humor'un unsuru haline getirir.

Kendiyle barışık olmanın yolu da esasen ölümlle barışık olmak, ölümlle iyi geçinmek, ölüme iyi davranmaktan geçer. Azrail'e karşı iyi davranmalıyız, umulur ki o da bize iyi davranır. ...Ölümlle barışık bir insan, bence çok daha eğlenceli bir insan olur, çünkü özel bir mizah duygusu kazanır. Bu duyguya sahip insan, hayatta her şeyle daha kolay baş eder, eğer mesele buysa. (<https://www.facebook.com/notes/ah-muhsin-ünlü-murat-menteşin-onur-ünlü-röportajı>, 20.06.2011)

Filmin son çeyreğinde doktora öğrencisi Funda, MR'yi mezuniyet yemeğine çağırır. İzmitliler Çetesi'yle mücadele içinde olmasına rağmen MR, aşık olduğu kadının çağırısına yanıt verir ve mezuniyet gecesine gider. Söz konusu mezuniyetin gerçekleşeceği mekanın önünde, MR güvenlik görevlileriyle anlaşmazlık yaşar ve adamları dövmeye başlar. Bu noktada iş hayatı ile özel hayatı arasındaki uyumsuzluğu yaşamaya devam eden MR, eylemsel olarak mekanik bir kırılma yaşar. Bu mekanik kırılma duygusal dramatik yüksek bir sahnenin hemen öncesinde gerçekleşmesi itibarıyla "uyumsuz" ve güldürü unsurunu oluşturan bir etkiye sahiptir. Zira Henri Bergson da insanın toplum içindeki doğal akışını sekteye uğrayacak mekanik kırılmaya gülmeye yol açar dediği de bu tip bir eylemsellik halidir. MR, duygusal anlamda bir arada olmaması gereken iki duyguyu aynı anda yaşamak zorunda kalır. Tutku ve şiddet

tekrar bir aradadır. ABD'nin ana akım sinemasından bildiğimiz yönetmenlerden biri Martin Scorsese de bu konuya ilişkin fikrini şöyle beyan etmiştir: "Şiddet, modern toplumun hayal kırıklıklarından ve duygusal soğukluğundan doğar." (Akt. Atayman, 2003, Sf. 59)

Sahnenin finalinde, Funda mekanın kapısına gelir ve MR'nin güvenlik görevlilerini nasıl dövdüğünü görür. Şoka uğrar. Aralarında şöyle bir diyalog geçer. Bu diyalogdaki çatışma, kara mizahi anlatım dilinin saldırdığı temel tabulardan birine işaret etmesi itibarıyla önemlidir.

FUNDA - Dövüşmek sizin meslek hastalığınız galiba?

MUSA RAMİ - Keşke tek hastalığım o olsaydı.

Kahraman bu ifadesiyle durumun karamsarlığını kabul eder. Dramatik akış içinde yeri değişmeyen acı kavramıyla bu yolla dalga geçer. İzmitliler Çetesi'nin MR'nin hayatı üzerindeki güçlü iktidarının bir karşılığı yoktur aslında. Zira MR, zaten "yaşayan bir ölüdür". Modern insanın varoluşsal bunalımına referans vererek espri yapısını oluşturan kara mizah, söz konusu mizansenin içindeki uyumsuzlukla ve MR'nin karakterinin en temel engeliyle temellenmiş olur.

GÜNEŞİN OĞLU

Onur Ünlü'nün 2008 yılında yazıp yönettiği ikinci uzun metraj filmi ana dramatik çizgisi itibarıyla emekli edebiyat öğretmeni Fikri Şemsigil'in peşinde olduğu bir mucize ve bu mucizenin ardından gerçekleşen gerçeküstü, absürt olaylar silsilesinden oluşuyor. Fikri Şemsigil 58 yıllık "monoton" hayatında bir mucize beklemekte. Bu mucizenin yakın zamanda gerçekleşecek olan güneş tutulması sayesinde olacağına inanıyor. Söz konusu güneş tutulmasının NASA ve Rusya'yı dahi teyakkuzda tutacak derecede önemli olması hikayenin "gerçeküstücü" temelini atıyor. Güneş tutulması gerçekleştikten sonra Fikri Şemsigil, ruhunun farklı bedenlere girip çıkabildiğini fark ediyor ve yıllardır aradığı mucizenin ortasına düşmüş oluyor. Emekli öğretmen, şair Alper Canan, kiralık katil Murat'ın ve profesör Nevzat Trabzon'un bedenlerini dolaşmasıyla başına gelen mucizeden rahatsız olmaya başlıyor. Kadim bir kehanete dayanan, ruhlar arasındaki bu karşılıklı değişim mucizesi Fikri Şemsigil için bir felakete dönüşüyor.

Güneşin Oğlu'nun işlediği temalar bakımından gerçeküstücü, absürt, ölüm, varoluş ve cinai eylemler düzleminde bir film dili oluşturduğunu ifade edebiliriz. Filmin giriş sahnesinde FŞ'nin (Fikri Şemsigil) açılış monoloğunda, söz konusu temalar seyirciye açıkça ilan ediliyor. Böylelikle FŞ'nin varoluş bunalımını kara mizahi bir anlatım vasıtasıyla yaklaşmış oluyoruz.

Ben, Fikri Şemsigil. Emekli edebiyat öğretmeniyim ve yaşılanıyorum. Ve yaşlılığın bana öğrettiği bir tek şey varsa eğer; o da dünyanın mucizelerle dolu bir yer olduğu. İnsanların apartmanlarda üst üste yaşaması, bisikletin sadece iki tekerlek üzerinde gidebilmesi, uçakların havalanmaları değil belki ama, konmaları... Bunları hepsi birer mucize. Mucizelerin en büyüğü de ne biliyor musunuz? Yaşlanmak... Her iki tarafı ayıran çizginin tam ortasında öylece durmak. Dönüp istediğin tarafa uzun uzun bakabilme mahareti... İster yaşama bak, ister ölüme. Bu güç bazen insana o kadar fazla geliyor ki, ne yalan söyleyeyim, şimdiki aklım olsa yaşlanmazdım diyorum. Yaşlılığın iyi tarafları da var tabii. Mesela biz yaşlanan insanlar, hiç istemesek bile her şeye inanmaya hazırızdır. Özellikle de mucizelere... Çünkü kalplerin o kadar çok hayal kırıklığıyla doludur ki her zaman yeniden başlamayı hak ettiğimizi düşünürüz. Son düdükten önce, son bir fırsat... Volelik bir orta...

Kuramsal anlamda insan varoluşunun, kaçınılmaz yok oluşa uzanan sürecinin kara mizahın temel meselelerinden biri olduğunu ifade etmiştik. Yaşlandığının bilincinde olan FŞ'nin de hayattan bir mucize bekleyerek elli sekiz yıllık "aynılaşan" hayatına bir son verme gayretinde olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda beklemediği bir güce erişen fakat bu gücün getirileriyle "lanetlenen" bir karakterin iyi ve kötünün ötesindeki çatışmasına tanık oluyoruz. Güneş tutulmasından sonra kendisinin de "güneşin oğlu" olduğunu anlayan FŞ, zamanla yıllarca ulaşmak istediği "ayrıcılığa" ulaşmış oluyor. Fakat bu ayrıcalıkla gelen güç, humor'un konusu ve nesnesi olmaktan kurtulamıyor. Barry Sanders de komiğin, güce sahip olanla ve çevresindekilerin iktidar çatışması altında temellendiğini ifade etmişti. Öte yandan Onur Ünlü'nün ölüm kavramı ile insan varoluşunun çatışması temalarıyla ördüğü kara mizah dilinin, FŞ'nin kazandığı gücünden kurtulma hikayesinde bir unsur oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Diğer bir yandan *Güneşin Oğlu*'nda yer alan karakterlerin isimleri, filmin temel çatışmasına hizmet edecek şekilde seçilmiştir. Filmin tamamına hakim gerçeküstücü tema, karakter isimlerinin geldiği anlamlarla, humor'u da pekiştirecek şekilde örülmüştür. Şule ismi ateş, ateş alevi anlamına gelmektedir. (TDK, 15.04.2013) Şems, güneş (TDK, 15.04.2013); Şemsi de güneşle ilgili, güneşe özgü olan demektir. (TDK,

15.04.2013) Güneş tutulmasını takip eden profesörün ismi Nevzat, yeni doğmuş ve yeni doğan çocuk demektir. (TDK, 15.04.2013) Bu isimleri, güneş tutulması ve bedenler arasında gezen "özel" ruhlar bağlamında düşündüğümüzde "mucize" temasının karakterlerle özdeşleşmesinin tesadüfi olmadığını seyirciye hissettirir. Tutarlı tekrar, komedide dramatik anlamda işleyen bir mekanizmadır. Onur Ünlü, karakterlerin isimleri konusunda kurduğu toplu anlamda, bu durumu pekiştirici bir yol izlemiştir.

Filmin ilk yarısında FŞ, güneş tutulmasını seyreden üniversite öğrencisi Ahmet'in bedenine girer ardından aynı üniversitede öğrencisiyle cinsel ilişki sırasında ölen şair Alper Canan'ın bedenine girer. FŞ, şairin bedeninde yaşamını sürdürürken sevgilisiyle buluş karısını öldürmesi için bir kiralık katille buluşur. FŞ, şairin hayatındaki "kirli" detayları öğrendikçe şaşkınlığını koruyamaz ve çıldırma noktasına hızlıca ulaşır. Ölümün arka arkaya gelmesi, özel ruhların bedenler arasında gezinmesini sağlar. Ölüm kavramsal olarak seyirci karşısında anlamını yitirir. Ölümün sürekliliği ve birbirine bağlantısı güneşin kehaneti aracılığıyla gerçeküstücü bir biçimde yansır. Yok olmak yerine yer değiştirme hakimdir dramatik akışa. Bu akış ölümün tekrarlanmasıyla humor'u oluşturur. Klasik anlamda trajik biçimde gerçekleşmeye ölüm, kara mizahi unsur oluşturur. FŞ, şair Alper Canan'ın bedeninde olduğu için, tekrar eden ölüm temasını tepki gösterir. Bu tepkiyi Ülkü Tamer'in *Konuşma* isimli şiiriyle yapar. Böylece söz konusu sahnedeki karakter içine düştüğü "saçma" durumu şiirle eylemselleştirir. Sahnedeki şiir, humor'u oluşturacak bir etki yaratmış olur. İçeriğin uyumundan ziyade, FŞ'nin şair Alper Canan'ın bedeninde olması ve şairin hayatına dair herhangi bir fikri olmaması da komik olanı ortaya çıkarmak için çalışır. Henri Bergson'da *Gülme'de* bununla ilgili bir tespitte bulunmuştur: "*Kılık değiştiren bir kişi komiktir; kılık değiştirdiği sanılan bir kişi de komiktir. Kapsamı genişletirsek her kılık değiştirme yalnızca insanoğlunun değil; toplumun, hatta doğanın kılık değiştirmesi de komik olacaktır.*" (Bergson, 2015, sf. 32)

CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKAYESİ

Onur Ünlü'nün 2011 yılında yazıp yönettiği film büyük şehirde yaşanan bir aile kara komedisidir. Genel anlatımıyla Eskişehir'de ünlü olan anayasa profesörü Celal Tan bir akşam eve döndüğünde, uzun saçlı, müzisyen ve isminin Okan olduğu bilinen bir başka adamla aldattığını düşündüğünden, genç eşi Özge Tan'ı evlerinin antresinde öldürür. Bu

cinai işlemleri gerçekleştirdiği esnada Celal Tan'ın doğum günüdür ve sürpriz partisi salonda organize edilmiştir. Ailesi de cinayet anına doğrudan tanık olup evin salonunda olduğunu Celal Tan'a fark ettirmezler. Bunun üzerine film ilk perdesinde Celal Tan'ın cinayetin üzerini örtmeye çalışması ve cinayeti bir başkası üzerine yüklemeye çalışmasıyla devam eder. Celal Tan yaşadığı şehirde sevilen, saygın bir anayasa profesörü olması haliyle bir cinayet işlemesi, durumun trajik temasını güçlendirir. Bu trajik tema, polisiye öğeler ve aile içi çatışmalarla gerilimli ve kara mizahi bir anlatımla desteklenir. Ailenin de cinayeti görmüş olması ve Celal Tan'ın durumdan haberdar olmaması, CT'nin (Celal Tan) ve ailesi arasındaki humor mekaniğinin kurucu özelliğidir.

Filme aile kurumunu tüm bireyleriyle etkileyen bir şiddet teması hakimdir. Aile fertlerinin CT'nin eşi Özge'yi öldürmesine şahit olması ve bu şiddeti dolaylı olarak deneyimlemeleri dramatik krizlere yol açar. Söz konusu şiddetin ve cinayetin görülmesi fakat ifşa edilememesi duygusal ve eylemsel bir sıkışıklığa neden olur. Dolaylı olarak maruz kalınan şiddet, kendisini aile bireylerinin sosyal yaşantısı içinde ifade etme yoluna gider. Bir "otorite" figürü olarak babanın (CT'nin) uyguladığı şiddet, ailenin diğer fertlerinde dolaylı eylemlerle ortaya çıkar. Babaanne evdeyken televizyon seyrediyor. Fakat Özge'nin cinayetine dair haberleri gördükçe siniri bozulur ve sıkça kanal değiştirir. O sırada kızı Jülide'nin coğrafya içerikli programına denk gelir. Gerçeküstücü bir anlatımla Jülide babaannesine bağırmağa başlar. CT ve eşi Özge arasındaki ilişkiye dair babaannesini azarlar. Evin küçük çocuğu Ege, sınıfta sıra arkadaşının kafasını masaya vurur. Jülide televizyon setinde ağlama krizine girer. Erkek kardeş Kamuran, üniversitedeki rektörün karşısında ağlar. Neticede CT dışında herkes söz konusu cinayetin manevi yükünü paylaşmaya çalışır. Toplumun günlük yaşantısında sarsıcı bir etki yaratan aşırı şiddet, kendini ifade etme şekliyle kara mizahın çalışma prensibine destek olur. Küçük burjuva bir aile, içinde bulunduğu "trajik" durumun sarsıntısıyla Özge cinayetinin üzerine örtmeye çalışır. Bu dramatik akış içinde sergiledikleri psikolojik dışa vurumlar mekanik bir eylemlilik yaratır. Henri Bergson da insanın günlük yaşamı içinde oluşan mekanik kırılmaların komiği ortaya çıkaran bir etkiye sahip olduğunu söylemişti. Şiddete tanıklık ve cinayetin yarattığı vicdanı rahatsızlık, bu mekanik eylemselliği yaratan etkenlerdir. Dolayısıyla, anayasa profesörü bir aile babasının kendinden yaşça küçük eşini, farkında olmadan ailesinin önünde öldürmesi, tematik anlamda da kara mizahın sarsıcı komedisine ortaklık etmiş olur.

CT'nin işlediği cinayetin üzerini kapatmaya çalışması, ailenin hiçbir şey olmamış gibi tüm fertleri bir arada tutma çabası, Özge'nin ağabeyi Ergün'ü amacından saptırmaz. Ergün, kız kardeşinin ölümünü kendi çabalarıyla aydınlatmaya çalışır. İnsanları dinler, Julide'nin oğlu Ege'den ortama, konuşulanlara, renklere, seslere dair detaylar alır. Çünkü Ergün kör bir karakterdir. Dramatik anlamda cinayeti araştıran karakterin kör olması, dramatik çatının absürtlüğüne katkı sağlar. Aile fertleri, durumun manevi yükü altında ezildikleri için Ergün'den kaçar, CT de cinayetin aydınlanması ihtimalinden korktuğu için kaçar. Ergün, evin salonu mizansenine ait bilgileri toplayarak katilin kim olabileceğini bulmaya çalışır. Ayrıca Ergün'ün "beyhude" görünen çabası durumun "saçmalığı" içindeki humor'u ortaya çıkaran bir etki yaratır. Bu humor, hikaye içinde elbette kara mizahi bir unsur oluşturur. Kanun koruyucu ve gücün aile içindeki temsili olan CT'nin konumu sarsılmaya başlar. CT'nin cinayeti örtme çabaları, bu güç kaybının eylemsel karşılığıdır. Aynı şekilde Ergün'ün de cinayeti aydınlatma çabası, aile içindeki iktidar dağılımını tekrar tayin etmek içindir. Karakterlerin temsil ettikleri iktidar konumları arasındaki hızlı değişim, Barry Sanders'in komedi teorileri arasında yer alan bir bağlamdır.

Tarihin yazılmasına katılamıyorsanız, hiç olmazsa onu silmeyi deneyebilirsiniz. Ne var ki, bunu yapabilmek için, fark edilmesi gereken bir nokta var: Gülme, iktidarın ince dokulu ağını tersyüz edebilir, bu ağı birden görünür kılabılır, ama iktidarı katıksız bir vahşiliğe de dönüştürebilir, çünkü iktidarın son noktada gülmeye karşı söyleyebileceği hiçbir şey yoktur - sessiz kalır onun karşısında, en zayıf haliyle dili tutulur. İktidar gülmeye karşılık verdiği, salt fizikselliğe -işkençe, hapis, hatta ölüm- başvurabilir olsa olsa. Köylü direnmek için soluğunu kullanırken, yetkililer karşılık vermek için kalemlerini kullanırlar - hükümler, buyruklar, yasaklar, uzun süreli hapis cezalarıyla. (Sanders, 2001, sf. 45)

Filmin ilk yarısında CT'nin Özge'yi evin girişinde öldürmesine tanık olan ailenin geri kalan üyeleri dışarı çıkar ve CT'nin eve geri dönmesini arabada bekler. Bu süre zarfında şahit oldukları cinayetin şokunu atlatmak üzere arabada sakinleşmeye çalışırlar. Devamında CT eve döner, aile de eve yeni gelmiş gibi yaparak oyun içinde oyun oynamaya başlar. Bu performans içindeki "sahte" performans, seyircinin bilgisi dahilinde bir oyundur ve seyirci nezdinde oluşacak olan komiğin kaynağını ifade eder. Filmin bu noktadan sonraki dramatik akışının iki katmanlı bir oyuncu performansı çevresinde oluşacağı anlaşılır. Aile yaşadıkları "sarsıntıyı" belli etmemeye çalışarak CT tarafından kapıda karşılanır. CT o esnada "sahte" feryatlar atarak eşinin cansız bedeni

başında ağlamaktadır. Babaanne Kamuran ve torun Ege, odada farklı noktalara çekilir ve en yüksek tepkiyi kızları Jülide verir. Görünürde babasının feryadına inanmış gibi davranmak zorundadır. Ailenin bütün fertleri yazılmamış bu anlaşmaya riayet etmek durumundadır. Karakterlerin birbirilerine oynadıkları bu oyunun farkında olan seyirci acılı bir gülüşe ortak olurlar. Bu acılı gülüş, karakterlerle kurulan negatif yönlü bir özdeşleşimle mümkündür. Duygusal anlamda insanın kendi başına gelmesini istemeyeceği "olumsuz" durumlara gülmeyi başardığı komediler, kara mizahi bir anlatım içerir. Ailenin "saygın" profilini düşünecek olursak "trajik" olarak nitelendirebileceğimiz bu cinai durum, fertlerin birbirilerinden fikri anlamda koştunun göstergesidir. Bunu mizansen içinde de görürü ve anlarız. Babaanne, Jülide, Kamuran ve Ege evin salonunda birbirinden uzak noktalarda durup babalarını izlemektedir. Aile fiziksel olarak da birbirinden kopmuş, duygusal anlamda ise içlerine dönmeye başlamıştır. Dramatik akış CT ve ailesi arasındaki zorunlu suç ortaklığının sürdürülmesi ve ailenin dağılmaması için verilen çabanın yarattığı kara mizahi bir unsurla yoluna devam eder. Onur Ünlü söz konusu bağlama ilişkin verdiği röportajlarında yukarıda bahsettiğim duruma değinmiştir.

Benim meselem, oradaki karakterler. Bir cinayeti kapatmaya çalışan ve giderek komik duruma düşen karakterler, onların çaresiz çırpınışları, her şeyin içinden çıkılmaz bir hâl alması ve daha da önemlisi, ölümle sürekli yüz yüze gelmeleri." (Işıl, 2011, s. 67-68).

"Genellikle karakterlerimle dalga geçerim, aptal adamlara ve onların aptallıklarına vurgu yaparım, aptallıklarıyla dalga geçerim. Benim karakterlerim olağanüstü şüpheli insanlar değildir, zaafarla doludur benim gibi. (Turan, 2011, s. 25-26)

Babaanne Kamuran filmin ikinci yarısında eski sevgilisi, ses sanatçısı Nida Bey'in kalp krizi sonucu öldüğü haberini televizyonda izler. Oğlu Celal Tan'ın işlediği cinayet ve sonucunda aile içinde oluşan çatışmalı günler Kamuran Hanım'ı olumsuz etkilemiştir. Duygusal anlamda motive olduğu bir kişiyi kaybetmenin verdiği acıyla ani bir şekilde intihar etmeye kalkar. Tekerlekli sandalyesiyle balkona doğru seyir eder ve kendini aşağıya bırakır. Fakat alt dairenin balkonunda asılı olan televizyon antenine çarpar ve apartmandan aşağıya düşmekten son anda kurtulur. Sonucunda ölümle nihayet bulması muhtemel bir eylemin beklenmedik bir biçimde gelişmesi dramatik akış içinde mekanik bir kırılmaya neden olur. Bu mekanik etki humor'u oluşturan bir koşuldur. Kamuran Hanım'ın balkondan aşağıya düşerek hayatını kaybetmesi halinde oluşacak "trajik" hissi,

kesintiye uğratarak kara mizahi bir unsura dönüşmüştür. Yetmişli yaşlarda olan Kamuran Hanım'ın kendi isteğiyle ölememesine karşın Celal Tan'ın genç eşi Özge'nin cinayete kurban gitmesi arasında dramatik bir tezat vardır. Hikaye örgüsü içinde oluşturulan tezat, karakterlerin durumlarından ziyade ölümün kavramsal anlamda insan hayatındaki yerini sorgular. Karakterler bu noktada aracı vazifesi görür. Kara mizahi unsur Kamuran Hanım'ın hastaneden çıkarken sedyedeyken söylediği sözlerle kesinleşir.

KAMURAN - Biz ne şahane bir aileyiz, farkında mısınız? Hepimiz her şeyi elimize yüzümüze bulaştırıyoruz. Neden biliyor musunuz? Çünkü istiyoruz ki her şey aynı anda olsun. Ne istiyorsak olsun, hemen olsun, öyle de olsun, ama öbür türlü de olsun. Rahmet anamın dediği gibi; canım cennette, elim oynışta... Olmuyor işte...

Kamuran Hanım'ın insanoğlunun dünyevi sınırlar içindeki doyumsuzluğuna yaptığı gönderme Demokritos'un Hippokrates'e yaptığı son konuşmaya benzer. Böylece insanın toplumsal yaşam içindeki mutlak çaresizliği teması kendini "bilge" bir karakterin sözleri vasıtasıyla tekrar etmiş oluyor. Çalışmamın kuramsal çerçevesini oluştururken özellikle ifade ettiğim bu tema, kara mizahi bir unsur oluşturma konusunda kurucu bir niteliğe sahiptir.

SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ

Onur Ünlü'nün 2013'ün kasım ayında vizyona giren filmidir. Önceki filmler gibi kendisi yazıp kendisi yönetmiştir. Genel anlatımıyla *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Cemal karakteri ve çevresindeki diğer yan karakterlerin çatışmalarıyla dramatik akışına devam eden bir kasaba filmidir. Onur Ünlü'nün diğer filmlerinde de zaman zaman gördüğümüz gerçeküstü ve absürt öğeler bu filmde merkez dramatik bir niteliği oluşturur. Kısaca Cemal, Manisa'nın Akhisar kasabasında babasıyla yaşayan ve kendi berber dükkanlarında çalışan bir adamdır. Karakterin kurulumu bağlamında kendi halinde görünen Cemal, nedeni ilk etapta anlaşılmayan bir depresyonla mücadele halindedir. Öte yandan hemen hemen herkesin birbirini tanıdığı bu kasabada, gayet sıradan gibi görünen insanların olağanüstü güçleri vardır. Kimi zamanı durdurur, kimi duvarların

ardını görür, kimi ölümsüzdür. Ama hiçbiri de süper kahraman değildir. Bu filmdeki humor'un da özellikle güçlendiği temel burada yatmaktadır. Kasabanın sakinleri sahip oldukları fantastik becerilerin farkında olmasına rağmen hayatın "olağan" akışına kendilerini kaptırmışlardır. Nitekim Sen *Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki kara mizahi unsurları, oyuncu performansları, mizansen tasarımı ve dramatik çatı bağlamında ortaya koymaya çalışacağım.

Cemal karakteri, yakın çevresindeki ilişkilerinde sıkıntılar yaşayan, o insanlardan farklı bir düşünce yapısına sahip ve iç dünyasına kapanmış, bunalımlı bir profilidir. Kasabının diğer insanları gibi doğüstü güçlere sahip olması içinde olduğu bunalımlı süreci atlatmasına yardımcı olmaz. Aynı zamanda kasabada yaşayan Yasemin'e aşiktir. Yasemin'i etkileyebilmek için şiir ezberler, serenat yapar. Neticede Yaseminle evlenir fakat "insan" olmasından kaynaklı hatalar yapar ve güç durumlar içinde bulur kendini. Hatalı ve bunalımlı bir karakter yolculuğu sunması itibarıyla "anti-kahraman" olarak nitelendirebilebilir. İçinde bulunduğu "hastalıklı" psikolojiyi normalleştirmiştir. Bu normalleştirme sonucu berber dükkanının önünde intihara teşebbüs ettiği esnada bile, jest ve mimikleri kayıtsız, atıl ve hissiz bir performans sergiler. İnsanın günlük hayatındaki mutlak acizliğine referans vermesi noktasında Cemal, karakter özellikleri bakımından kara mizahi bir unsur oluşturur. Öte yandan Cemal, karakterinin dramatik akışı içindeki en temel duygusal motivasyonu Yasemin'dir. Yasemin duyduğu aşk sayesinde bunalımlı sürecini değiştirmeye başlar. Fakat hislerini ve gördüklerini değerlendirme sürecinde sıkıntılar yaşan Cemal, Yasemin'i patron Dünder'dan kıskanır ve eşine şiddet uygular. Cemal'in "derin" pişmanlığı yaptığı hataları çözmeye yetmez. Yasemin evden kaçır, Cemal mafyayla anlaşır. Mafyanın isteklerini yerine getirmez ve ilkokul öğretmenin ölümüne sebep olur. Cemal'in aşkı böylelikle sıralı yıkımlara sebep olmaya başlar. Cemal'in bu dengesiz ve kayıtsız karakteristik özellikleri kara mizahi anlatımın olanaklarını güçlendirir.

Filmin ilk yarısında Cemal, arkadaşı Samim ile birlikte avlanmaya gidiyor. Kuş avı için gerekli teçhizatı kuşanan Cemal'in yanındaki Samim'in elinde av tüfeği bulunmuyor. Şikeli maçlardan kazanılan paraya dair yaptıkları sohbet esnasında havalanan kuşları fark eden Samim bedenini tüfeğe benzer bir pozisyona sokarak çıplak elle ateş ediyor. Durumu "normal" karşılayan Cemal sohbete devam ediyor. Samim de çıplak elle ateş ederek avlanmaya devam ediyor. Bu noktada Samim'in de kollarının tüfek olabilme yeteneğine tanıklık ediyoruz. Av sahnesinin rasyonelliği ani bir eylemler gerçeküstücü

bir dramatiğe dönüşüyor. Çocukluk döneminden kalma, oyunlu bir eylemin yetişkin bir film karakterinin bedeninde görmek, bu sahnedeki humor'un temel mekanizmasıdır. İnsanın eylemselliğinde gerçekleşen ani mekanik kırılma, Henri Bergson'un "yaylı palyaço" mekaniğini hatırlatıyor.

Bir zamanlar hepimiz kutusundan fırlayan şeytanla oynamışızdır. Yassılırsınız gene dikilir; ne kadar aşağı iterseniz, o kadar yukarı zıplar; kutunun kapağı kapanıncaya kadar üstüne bastırırsınız, çoğu kez her şeyi koparıp fırlar. Bilmiyorum bu oyuncak çok mu eski? Ancak içerdığı eğlence türü her zaman vardı. Burada iki direktmenin çatışması söz konusudur. Bunlardan tümüyle mekanik olan biri, sonunda genellikle ötekine boyun eğer; onun eğlencesi olur. Fare ile oynayan kedi, farenin her seferinde bir yay gibi fırlamasına fırsat verip onu her zaman bir pençe vuruşuyla durdururken aynı türden bir eğlenceye dalmıştır.
(Bergson, 2015, sf. 53)

Samim, avlanma eylemini çıplak elleriyle sürdürmeye devam ederken, havada vurulup süzülen çulluk kuşlarının detaylarını gözlemleyebiliyoruz. Vurulan çulluk kuşlarının havada süzülmesi, aynı zamanda ölümün de detaylı anlatımı anlamına geliyor. Sarsıcı bir rahatsızlık hissiyle beklenmedik humor'u aynı anda deneyimlenmiş oluyor. Sahnenin akışında doğaüstü güçlere sahip bir kasabalının çıplak elle avlanması kara mizahi bir tema oluşturuyor.

Filmin ikinci yarısında Cemal, eşi Yasemin'in taktığı kolyenin benzerini patron Dünder'in sevgilisinin boynunda görüyor. Bunun üzerine Yasemin'in yakın geçmişte Dünder ile bir ilişkisi olabileceği ihtimalini düşünüyor. Cemal, bu kuruntulu sürecin sonunda köy evindeki av tüfeğini alarak Dünder'i bulacağı iş yerine gider. Dünder tam arabasıyla mekandan ayrılırken Cemal'in tüfeği tarafından vurulur. Uzun çekim planında devam eden sahne, Dünder'in vurulduğu şoför koltuğundan kalkarak Cemal'in yanına gelmesiyle son bulur. Dünder'in doğaüstü gücü, ölümsüz olmasıdır. Cemal'in yüzünde doğrudan oluşan ilk şaşkınlık belirtisi bu anda meydana gelir. Çünkü "ölüm" kavramsal anlamda tek seferliğine deneyimlenebilen bir durumdur. Dolayısıyla cinayete teşebbüs etmesi sonucu, Dünder'in karakterinin ölümsüz olduğu öğrenilir. Bu andan sonra ikili arasında insanlık tarihi, ölüm, ölümsüzlük ve varoluşa dair geçen diyalog, kara mizahi bir anlatım unsuruna dönüşür.

Bu hayatta herkesin bir derdi var Cemal. Benimki de bu. Ölemiyorum be. İyi bir şey sanıyorsun bunu değil mi? Herkes de öyle sanıyor. Ama gel bir de bana sor. En berbat tarafı ne, biliyor musun? Hiç kimseden, hiçbir şeyden korkun kalmıyor. Ar damarı çatlıyor adamın. Doğru ne? Yanlış ne? Her şey karışıyor kafanda. Bu insanların yüz sene önce neye

inandıklarını bilsen çok gülersin. Ben biliyorum mesela. Yüz sene sonra neye inanacaklar, onu da biliyor olacağım. Ya, her şeyi biliyorum ben Cemal. Her şeyi bilmekle hiçbir şeyi bilmemek aynı şey. Odun gibi oluyorsun işte. O yüzden çok fazla kurcalamayacaksın meseleleri. Eninde sonunda ölecek olan birisinin bu dünyanın derdini çözmesine imkanı yok. (Ünlü, 2013, Sen Aydınlatırsın Geceyi)

Dünder, başındaki "bela" vesilesiyle ifade ettiği fikirlerini varoluşsal bir çerçevede temellendiriyor. Bu noktadan hareketle çalışmamız kuramsal kısmında Antik Yunan'daki Demokritos ve onun kavramsallaşan gülüşünden bahsetmiştim. Kentinin büyük hastalıklar, kıyımlar, tufanlar ve türlü felaketlere maruz kalması karşısında takındığı sarkastik gülüş eylemi, modernizmin vücut bulmuş hali gibi görünen Hippokrates'i şaşkınlığa uğratmıştı. Söz konusu sahnenin kırılma anındaki çatışma, bu bağlamda Demokritos ve hekim Hippokrates arasındaki çatışmaya benzer. Kara mizahın da oluşumuna dolaylı bir referansla katkıda bulunmuş oluyor.

İTİRAZIM VAR

Onur Ünlü'nün 2014 yılında yazıp yönettiği film, polisiye türünün tekniğine ve anlatımına sadık kalarak camisinde cinayet işlenen bir imamın dedektiflik hikayesini anlatıyor. Baş kahraman Selman Bulut, bağlama çalan, gençliğinde boks sporuyla ilgilenmiş, İncirlikte tabur imamlığı yapmış, siyaset bilimi okumuş, antropoloji alanında yüksek lisans yapmış, ezan vakitlerini dijital saatinden takip eden ve satranç oynayan "ayrık" bir imam profilidir. Dramatik akışı, karakter tasarımı ve sinematografisi bakımından film-noir estetiğini hissettiren film, çekildiği dönem itibarıyla politik ve dini referanslar barındırıyor. İstanbul'da hırdavatçı dükkanı işleten ama aynı zamanda da tefecilik yapan Salih Kalyoncu namaz vakti Selman Bulut'un camisinde öldürülür. Ardından öldürülen tefecinin hesabından Selman Bulut'a havale edilen yüklü miktar para, imamı olayların merkezine taşır. Bu noktadan sonra SB (Selman Bulut) polisten evvel cinayeti çözmek için deliller toplayıp, bağlantılar bulmaya çalışır. Diyanet işleri, emniyet güçleri ve "kirli" işlere bulaşan maktulün üçgeninde, dini ve politik durumlar üzerinden vurgulanan kara mizahi referanslar bulunmaktadır.

Camide işlenen cinayetin akşamında polisler olay yerinde inceleme yapmaktadır. İmam SB, polislerin işlerine karışır bir tavırla detayları inceler. Caminin günlük işlerine bakan Efraim olay yerine sonradan gelir. Durumdan şüphelenen SB, Efraim'e sorular

sorduktan sonra caminin avlusuna çıkar ve kızı Zeynep ile karşılaşır. Cinayetle ilgili sorular soran kızıyla SB arasında şöyle bir diyalog geçer:

SELMAN - Zeynep! Hoş geldin güzel kızım, hoş geldin!

ZEYNEP - Baba, nasıl oldu bu iş?

SELMAN - Ya, öyle bir adam vardı işte. Ara sıra da gelirdi camiye. Salih Kalyoncu... Şu, iki sokak arkada, hırdavatçı dükkanının sahibiydi.

ZEYNEP - Eee?

SELMAN - Artık değil.

Salih Kalyoncu'nun camide öldürülmesi durumu üzerine yapılan espri, ölümün insan hayatında yarattığı rasyonel yok oluşa bir gönderme taşıyor. Seküler olmayı temsil eden imam karakteri, ölüme dair yaptığı espri sayesinde "tabu" olarak nitelendirebileceğimiz bir duruma sataşmış oluyor. Kara mizahın temel meselelerinden biri olan "ölüm" teması arkasına gizlenen hayatın sonlu oluşunun insan üzerinde yarattığı etki bağlamı, bu diyalogda tekrarlanmış oluyor. Bu esprinin özellikle imam bir karakterin diyalogu vasıtasıyla yapılıyor olması kara mizahi bir unsurun SB'nin mesleğine olan yaklaşımındaki "ayrıklılık" durumunu da yansıtıyor.

ZEYNEP - Bir hırdavatçıyı caminin ortasında kim vurur ki?

SELMAN - Valla Zeynep, ben cenazeyi yıkarım, namazı kıldırırım, gömerim. Gerisi polis işi... Boş ver, sen niye geldin? Bu ne?

ZEYNEP - Bu senin...

SELMAN - Sahi mi?

ZEYNEP - Bitirme projemin parçası. İsmi Ağlamayan Kadın.

SELMAN - Ağlamayan Kadın mı? Kızım Allah iyiliğini versin, yapacak başka bir şey bulamadın mı?

ZEYNEP - Modele bakarak yaptık. Ben sana başka bir şey söyleyeceğim.

SELMAN - Söyle gözümün ışığı.

ZEYNEP - Ben seni artık bu ev arkadaşım ile tanıştırmak istiyorum. Yarın öğlen gelelim, hem yemek yeriz, hem sizi tanıştırayım. Hem çok merak ediyor seni o.

SELMAN - Neyimi merak ediyor benim? Yaşlı, dul bir adamım ben. Onun işine yaramam.

ZEYNEP - Aman baba! İyi, yarın geliyoruz kesin.

SELMAN - Tamam gelin gözümün nuru, gelin. Sen şimdi artık git. Bak etraf ölü kaynıyor.

SB, diyalogun devamında camide işlenen cinayete referansla daha fazla ölen insan varmış gibi düşünerek "ölüm" kavramını nicel anlamda çoğaltarak anlamsızlaştırıyor. Bu anlamsızlaştırma yine ölümün insan hayatının dünyeviliği içindeki "anlamı" zayıflatması bağlamında kara mizahi bir vurguya dönüşüyor. Salih Kalyoncu'nun cesedi dışında "etrafın ölü kaynaması" hayatına devam eden insanları "potansiyel ölü" olarak nitelendirmek için çalışan bir espriye dönüşmüş oluyor.

Filmin ilk yarısında cinayetin işlendiği camiye Diyanet İşleri Başkanlığı'ndan bir soruşturma ekibi gönderiliyor. Bu ekip imam Selman Bulut'a kendisine dair sorular soruyor ve ücretli izine ayrıldığını iletiyor. O sırada SB'nin kızı Zeynep cami avlusundan içeri giriyor. SB kızıyla girdiği diyalog esnasında caminin, Diyanet İşleri'nden gönderilen emirle, kapalı olacağından bahsediyor: "*Bana bir hafta tatılmış kızım. Bu araştırma bitinceye kadar camiyi kapalı tutacaklarmış. Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde, Diyanet İşleri yüzünden.*" SB, repliğinden ardından rahatsız edici yükseklikte bir kahkaha atıyor. Bir devlet kurum olan ve aynı zamanda dini anlamda bir iktidar odağı olan Diyanet İşleri'ni aldıkları karar neticesi eleştiriliyor. SB, bu dolaylı eleştiri yapıırken söz konusu kurumun yaptığı tasarrufun "saçmalık" olduğu vurgusunu yapmak için "ölümsen sonraki yaşam" temasını şakanın objesi haline getiriyor. Böylece dini anlamda toplum üzerinde iktidar sahibi olduğu ifade edilen Diyanet İşleri'nin gücü, şakanın sarsıcılığı karşısında anlık itibar kaybına uğruyor. Barry Sanders'ın gülmenin iktidar odakları arasındaki güç dengelerini değiştiren mekanizmasına dair yaptığı tespiti tekrar hatırlatmakta fayda var. Zira Sanders gülmenin gücünü, kral-soytarı arasındaki ilişkiyle temellendirmişti.

Her kahkaha, halihazırda insanların gırtlığına sarılmış diktatör kimse, insanlık dışı yasa neyse doğrudan onun üzerine hücum eder. Chaplin hem soytarı hem de diktatördür, tıpkı

Hitler' in hem diktatör, hem soytarı olduğu gibi.4 Chaplin' in yararlandığı şey, büyük diktatörün hezeyanlarının mutlak olarak saçma, gülünç yanındır. Ama Chaplin aynı damarı kendisinde de görmüştür. Chaplin'in dehası -ve bütün bunların ürkütücü ironisi- şudur: Şen soytarı Chaplin, insanları güldürme arzusunun kökeninde kendisinin diktatörce, faşist yanının bulunduğunu görmüştür. Rolü beyazperdede bu kadar iyi oynayabilmesinin nedeni budur. Şakacı denetimi elinde tutmaktan hoşlanır - hayır, buna gereksinme duyar. (Sanders, 2001, sf. 305)

Bu bağlamda SB'nin dini bir kurumun aldığı karar üzerinden yaptığı eleştiriyi de konusu ve sarsıcılığı bakımından kara mizahi bir anlatım ve unsur olarak nitelendirebiliriz.

4.3 KARA MİZAH UNSURLARININ ÇAĞDAŞ BATILI ÖRNEKLERDE VE ONUR ÜNLÜ FİMLERİNDEKİ ORTAK İŞLEYİŞİ

Kara mizahi anlatım unsurlarının kuramsal anlamdaki çerçevesini oluşturduktan sonra çağdaş Batı sinemasındaki belirli örneklerini de incelemeye çalıştım. Arından Onur Ünlü sinemasındaki kara mizahi anlatım unsurlarının kuramsal ve mekanik süreçlerini incelemeye çalıştım. Çalışmamızın bu bölümünde de, benzerlik gösteren bir paydada buluşturmak adına, çağdaş Batı sinemasındaki belirli örneklerin içinde bulunan kara mizahi unsurları, Onur Ünlü filmlerindeki kuramsal, tematik, mizansene dayalı, oyunculuğa ya da karakter tasarımına dair ve dramatik çatıları bağlamında buluşturmaya çalışacağım.

İlk olarak Onur Ünlü'nün filmlerinde tercih ettiği film-noir estetiğini Coen Kardeşler'in *Fargo* filminde de görmek mümkün. Film-noir türü içinde dramatik çatı ve anlatım (narration) dili bağlamında temaya yapılan vurgu, iki "auteur" yönetmenin de stilinde etkin. Film-noir estetiğinin kara mizahi bir unsur ortaya koyma fonksiyonu da kriminal, cinayet ve ölüm gibi alt temalarla ortaya çıkıyor. Bu iki yönetmen sinemasında kullanılan film-noir estetiği ve kriminal temalar, kara mizahi bir unsura dönüşerek söz konusu filmlerin dramatik işleyişinde kendine yer ediniyor. Özellikle *Fargo*'da eşinin fidye karşılığında kaçırılması için iki haydutla anlaşılan Jerry Lundegaard ve bir kıskançlık krizi sonucu eşi Özge Tan'ı boğarak öldüren Celal Tan'ın dahil olduğu

kriminal vakaların benzer kara mizahi unsurlara dönüştüğünü söyleyebiliriz. Rasyonel olduğunu düşündükleri güdülerle "hayati" hatalara neden olan bu iki karakter, sonucunda ölüm, yaralanma, kaza ve şiddet ile sonuçlanan eylemler sergiliyor. İşlediği cinayetin üzerini kapatmaya çalışan Celal Tan ile başarıya ulaşmasını arzu ettiği bir kaçırma eyleminin ardından ölümlere yol açan Jerry Lundegaard, dramatik akış içinde şiddete ulaşan bir tema içinde kara mizahi unsurlar oluşturuyor.

Onur Ünlü filmlerinde gözlemlenebilen kahraman yapısı, "absürt" ve "anti-kahraman" profillerine de referans verir nitelikte olduğundan, kara mizahi bir unsur oluşturma hususunda etkilidir. Çağdaş Batı sinemasındaki belirli örnekler olarak ifade ettiğim filmlerdeki baş kahramanlarda da bu durumu gözlemlemek mümkündür. *Fargo*'da Marge Gunderson, doğumuna kısa zaman kalmış bir polis şefidir. Kahraman, şahsi özelliklerine dair dezavantajlı eylem çizgisinin farkındadır ve buna karşın Jerry'nin tuttuğu iki haydutun peşinden gitmekte kararlıdır. Aynı biçimde Onur Ünlü'nün *İtirazım Var* filminin baş kahramanı imam Selman Bulut, camisinde işlenen cinayetin peşine düşer. Polislerin cinayeti araştırma sürecini işlemeden ziyade kendisini söz konusu cinayet konusunda daha yetkin görür. Bu yetkinlik hikayede belirgin bir neden-sonuç ilişkisiyle motive edilmiştir. Dini bir figür olarak konumlanan imamı, yaptığı işe "aykırı" eylemlerin ve çatışmaların içinde görmemiz itibarıyla "absürt" bir kahraman profili içinde değerlendirebiliyoruz. Özellikle ifade ettiğim bu iki baş kahraman profilinin absürt etkisi, söz konusu filmlerin dramatik işleyişi ve pratikte benzerlik gösterdiği film-noir teması içinde kara mizahi bir unsur olarak görünür. Dramatik aksiyondaki absürt olayların içinde yol alan kahramanın kendi absürtlüğü, ölüm ve cinayet gibi yüksek şiddet içeren "ciddi" vakaların karşısında kara mizahi bir unsur oluşturuyor.

Barry Sanders'in komedi kuramından hareketle komedinin sosyal konular arasındaki güç dengelerini değiştiren bir fonksiyonu olduğunu çalışmamın kuramsal çerçevesini oluştururken dile getirmiştik. Sosyoekonomik gruplar arasındaki iktidarı sınırlı bir süre için değiştirme yetkisini elinde tutan komedi mekanizması, kara mizahi anlatım dili içinde de gözlemlenebilir. Bu noktada günümüz toplumu içinde kendine yer bulan tabuların sahip olduğu iktidar da komedinin gücüyle sarsılabilir. Kara mizahın hedef aldığı temel çatışmalardan birinin tabular ve toplumun "tabu" olarak belirlediği kavramlar olduğunu ifade etmiştim. Onur Ünlü filmlerindeki kara mizah unsurlarında tabulara saldıran bir tavır görmek mümkün. Aynı şekilde bunu çağdaş Batı

sinemasından seçtiğim örnekler içinde de görmek mümkün. Özellikle *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filmindeki Özge Tan'ın ağabeyi Ergün'ün görme yetisine sahip olmamasıyla ilgili yapılan göndermeler, söz konusu tavıra örnek teşkil edebilir. Ergün kız kardeşinin eşi Celal Tan tarafından öldürüldüğünü düşündüğü için, cinayeti şahsi çabaları sonucu aydınlatmaya çalışır. Bu süreçte aile sakinlerini sorguya çeker, neden-sonuç ilişkisi içinde delilleri bir araya getirmeye çalışır ve aile fertlerinin sinirini gitgide bozmaya başlar. Sinirleri gerilen aile fertleri Ergün'e çıkışır ve onun cinayet konusundaki bu yetkinliğini itibarsızlaştırmaya gayret ederler. Ergün, görme yetisine sahip olmayan bir karakterdir. Ve bu gergin süreç içinde aile fertlerinin "kör" nitelendirmesiyle karşılaşır. Ergün'ün fiziksel özelliklerine "şiddetle" saldırılması, anlatımın içindeki unsuru kuvvetlendirir. Bu anlamda tabu olarak sayılabilecek, fiziksel bir durumun saldırıya uğramasını Martin McDonagh'ın *In Bruges* isimli filminde de gözlemleyebiliyoruz. Baş kahramanlardan Ray, Brüksel kentinin meydanında iş arkadaşı Ken'i beklerken çan kulesine turistik bir gezi yapmak isteyen Amerikalı bir aileye sataşır. İlk etapta "fazla kilolu" olduklarına gönderme yaparak "fil sürüsü" benzetmesi yapar ve aileyle kavga etmeye başlar. Sonrada "Amerikalı" olduklarından yakınlıkla saldırgan bir espri yapar. Saldırgan espri (offensive humor) olarak adlandırılan komedi mekaniği, bu sahnede de kara mizah unsuru olarak çalışır. Saldırgan espri dilinin kara mizahi anlatıma katkı sağladığını Onur Ünlü ve Martin McDonagh'ın filmlerinde gözlemleyebiliriz.

Öte yandan hikayedeki temel dramatik akışın arkasına gizlenen varoluşsal çıkmazlar, kara mizah anlatım dilinin konu, tema ve alt metin olarak ifade etmeyi seçtiği unsurlardan biriydi. Özellikle insan hayatının mutlak sonluluğu kara mizah açısından temel bir tema görünümündeydi. Bunu şok edici ve anlamsızlaştırıcı bir anlatıda sunmak, Onur Ünlü'nün humoru ve diğer belirli batılı örneklerin humorunda ortak bir unsur olarak nitelendirilebilir. *In Bruges* filminin ikinci yarısında ruhsal bunalımını aşamayan Ray, kendini bir çocuk parkında başından vurmaya ister. Bu eylem gerçekleşmeden evvel, diğer baş kahraman Ken, Ray'i görür ve onu intihar etmekten kurtarır. Fakat Ken, Ray'i çocuk parkında sessizce infaz etmek için gelmiştir. Amacına ulaşamaz ama Ray'i ölümden kurtarmış olur. Çocuk parkı, infaz, intihar ve ölüm, dramatik akış içinde bir araya gelmesi bakımından "absürt" mekan ve eylemlerdir. Bu bağlamda kara mizahi anlatım, durumu kendi unsuruna dönüştürerek, söz konusu mekan ve içinde barındırdığı eylemleri seyirciye düşündürür. Elbette bunu "absürt" bir

dramatik akışla yapmaya çalışarak sağlar. Aynı şekilde Onur Ünlü'nün *Polis* filminde Musa Rami, torunuyla eve dönerken, ruhsal bunalımlar yaşayan kızının kendini camdan atarak intihar ettiğine şahit olur. Kamera geniş açıda ve zemine yakın bir konumdadır. Geniş planda apartmanın girişine doğru yürüyen Musa Rami ve torunu, eylemi şok edici bir hızla deneyimler. Henüz intihar etmiş anne, dede ve torun arasındaki bağlamsal ve görsel ilişkinin absürtlüğü, *In Bruges* filmindeki çocuk parkı sahnesine benzer. Çocuk parkında intihar etmeye çalışan Ray, kafasına silah dayamışken arkasından yaklaşan Ken de Ray'ın ensesine tabancasını doğrultmuştur. Ölüm temasının kara mizahi bir unsura dönüşmesini sağlayan mekanik, dramatik eylem çizgisinin absürtlüğü ve görsel absürtlüğün birbirini desteklemesi neticesinde çalışır.

Ayrıca oyuncu performanslarında tercih edilen tutum, kara mizahi anlatım dilinin kuruluşuna katkıda bulunan bir unsur olarak görülebilir. Bu tercihi Onur Ünlü filmlerindeki örneklerde ve çağdaş Batı sinemasından seçtiğim belirli örneklerin baş kahramanlarında gözlemleyebiliyoruz. Martin McDonagh'ın *In Bruges* filmindeki kiralık katil karakteri Ray'in içinde bulunduğu durumu fazlasıyla "kanıksamış" tavrı tüm izlek boyunca deneyimlenebilir. Ray, dramatik akış boyunca, umursamaz, sarkastik, dalga geçmeye meyilli ve sözünü sakınmayan bir karakter profili oluşturur. Tüm bu sıfatlarının yanı sıra, geçmişinden gelen bir travmanın sonucu intihara da meyillidir. Brüksel kentinin "sıkıcılığı" dışında başka herhangi bir duruma tepki göstermez ve içinde bulunduğu tüm çatışmaları kanıksamış görünür. Ray'in sarkastik, umursamaz ve kanıksamış tavrı, oyuncu performansı bağlamında hikayenin temasının etkisini güçlendirir. Böylelikle kara mizahi anlatım diline katkı sağlar. Yüksek şiddet içeren eylemleri "gönül rahatlığıyla" gerçekleştiren Ray, komedinin tezatlık teorisi gereği humoru yaratan bir etki ortaya koyar.

Roy Andersson'un *Songs From The Second Floor* filminde, eylemlerin odağında olan karakterlerin içinde bulunduğu durumları ve çevrelerindeki diğer insanları kanıksamış tavırları, kara mizahi anlatım dilini destekler niteliktedir. Zira eşi bir sihirbazlık gösterisinde yaralanan kadının umursamazlığı, trenin kapısına sıkışarak yaralanan bir adamın çevresinde toplanan kalabalığın eylemsizliği ve sokağın birinde farklı dilde konuşan "yabancı" bir insanın yurttaşlar tarafından tartaklanmasına "seyirci kalan" diğer insanların varlığı, söz konusu absürt bir kanıksamışlığı imgeler. Bu da film içindeki kara mizahi unsuru oluşturan bir fonksiyona dönüşür. Aynı şekilde Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* isimli filminin baş kahramanı Cemal, sahip olduğu ruhsal

bunalımların neticesinde intihara meyilli, atıl ve kayıtsız bir karakter profilindedir. Yakın çevresinde gerçekleşen "doğüstü" olayları kanıksamış bir tavra sahiptir. Cemal'in bu özelliği seyirciyi izleme deneyimi sırasında paradoksal bir etkiyle karşı karşıya getirdiğinden humoru ortaya çıkaran bir unsura dönüşür. Yalnız Cemal'in bu kayıtsızlığı, kendisinin de kasabadaki diğer insanlar gibi "doğüstü" bir güce sahip olmasıyla da açıklanabilir. Cemal karakterinin çevresiyle ve iç dünyasıyla olan ilişkisindeki kayıtsızlık, dramatik akış içinde başına gelen "çaresiz" olayları tetiklediğinden filmin kara mizahi diline katkı sağlar.

5. SONUÇ

“Batı Sinemasında Görülen Belirli Kara Mizah Unsurlarının Onur Ünlü Sinemasında İşlenişi” isimli bu çalışma, yakın dönem Türkiye sinemasında da örneklerini gördüğümüz bir anlatım dili olan kara mizaha duyduğum ilgi sonucu ortaya çıktı. Özellikle anlatım biçimi, sunulan izlek, dramatik çatının matematiği, mizansen kurgusu ve oyuncu performansı bağlamında üretim sürecini ve işleyiş sürecini merak ettiğim Onur Ünlü sinemasını, kara mizahi diliyle bağdaştırmayı tercih ettim. Halihazırda dünya literatüründe Coen Kardeşler, Martin McDonagh ve Roy Andersson gibi isimlerin filmlerine dair yaptığım yakın izleme deneyimlerinde, kara mizahi yapının yakın dönem Türkiye sinemasındaki benzerliğini inceledim. Bunu yaparken Onur Ünlü sineması özelinde çalışmış olmam, türün kendi bağlamında, dramatik akışının ve mizahi tutumunun izlerini aramak bakımından aydınlatıcı oldu. Şimdi çalışmamın başından bu noktaya kadarki sürece nasıl geldiğimi özetlemeye çalışayım.

İlk olarak kara mizahi anlatımın kavramsal anlamdaki nüvesini ortaya koymaya ve kuramsal bir çerçeveye koymaya çalıştım. Bunu yaparken Antik Yunan'daki karakteristik gülme eylemlerinden biri olan *Demokritos'un Gülüşü* kavramını kara mizahın düşünsel meselesiyle bağdaştırmaya çalıştım. Hekim Hippokrates ve bilge Demokritos'un çatışması, bize insanın doğa, dünya ve evren karşısındaki hiçliği, çözümsüzlüğü ve zayıflığına dair veriler verdi. Demokritos bunu yaparken, insanın toplumsal yaşam içindeki açgözlü, ihtiraslı, hayatta kalmaya muktedir ve üstünlükçü tutumunu kullandı. İnsanın içinde bulunduğu toplum ve doğaya karşı takındığı "iki

yüzlü" sıfatı, hayvanların grup halindeyken sergiledikleri davranışları örnekleyerek yine bizzat insanın kendisine göstermeyi dener. Lakin bunu zamanlaması bakımından Hippokrates'in nezdinde "yersiz" olarak nitelendirebileceğimiz bir anda, vatanları yok olma tehlikesiyle karşı karşıyayken yaptı. Bu noktada kavramsal anlamda gülmenin ağlamaya ne kadar yakın hatta teknik olarak da ne kadar iç içe olduğunu görebilmemizi sağlanmış oldu. Demokritos'un gülmesinde yatan nihilist tavır, insanın dünya içindeki varoluş 'belası'na karşı geliştirilmiş bir hayatta kalma mekanizması olarak görüldü. Neticede bilge Demokritos'un gülme eylemi altında gizlenen mizahi tutumu Onur Ünlü filmleri içindeki kara mizah unsurlarıyla bağdaştırmaya çalışmış oldum.

İkinci olarak Henri Bergson'un 1900 yılında kaleme aldığı *Gülme* isimli metninden yola çıkarak dönemi itibarıyla modern insanın teknik anlamda gülme eylemini nasıl ve neye karşı gerçekleştirdiğine dair birtakım tespitleri, kendi çalışmamla bağdaştırarak devam ettim. Çünkü Bergson'a göre de gülme, kavramsallığı bakımından mekanik bir süreçti. Ve belirli bir dramatik gerilim ya da esneme süreci neticesinde insanda vuku bulan bir "çarpılma" etkisiyle ortaya konuluyordu. Özellikle gerilme-esneme ilişkisi, Onur Ünlü'nün humor'a yaklaşımı bağlamında önemli bulduğum bir fonksiyon olduğundan, gülmenin modern anlamda oluşum süreci ve dramatik çatısını ortaya koymam gerekiyordu.

Üçüncü olarak Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda sıkça bahsettiği teknik bir unsur olarak "yabancılaştırma etkisi" üzerinden kara mizahi kipi çalışma fonksiyonuna katkısını irdeledim. Bunu yaparken Walter Benjamin'in Brecht'in *Epik Tiyatro*'suna dair yaptığı tespitlerden faydalanmaya gayret ettim. Yabancılaştırma etkisi, kara mizah kipi içinde de seyirci ve anlatıcı arasındaki dördüncü duvarı yıkmayı amaçlayarak alt metnindeki varoluşsal mesajı iletme özelliğini barındırıyor. Onur Ünlü'nün dramatik anlatım seçimlerinde yer yer bize hissettirdiği ve kelimenin tam tabiriyle *self-reflexive* olarak nitelendirebileceğimiz anlar vardı. Bu noktada yabancılaştırma etkisi ve Onur Ünlü sineması içindeki anlatım süreci ve imgesel yorumu bir araya getirerek çalışmaya katkıda bulunmak istedim.

Dördüncü olarak Barry Sanders'in *Kahkahanın Zaferi* ve John Morreall'in *Gülmeyi Ciddiye Almak* isimli metinlerinde bahsi geçen, mizahın fonksiyonlarından biri olan güç dengeleri arasındaki değişim ilkesini çalışmama dahil etmeye çalıştım. Zira Sanders'a göre mizahın tarihte, dünden bugüne ve hatta dinler literatüründe bile, güce sahip olanla

güce sahip olmayan arasındaki dengeyi bozabilecek bir dönüştürme kuvvetine sahip olduğu iddia ediliyor. Bu vesileyle kara mizahın izleyen üzerindeki etkisine bakacak olursak, üst anlatsal anlamda bir referansı olduğunu söyleyebiliriz. Bunu çalışmamızın kavramsal çerçeve bölümünde yapmaya çalıştım. Özellikle ölüm kavramının mutlaklığı ve insanın rasyonel dünyadaki hayatta kalma meselesi gibi temaların Onur Ünlü filmlerinde göze çarpan bir yeri olduğunu söylemem gerek. Bu noktada insanın "sınırlı" iktidar alanıyla hakikat arasındaki iktidar mücadelesini söz konusu bağlamda açıklamak istedim. Ezcümle kara mizahın gülmeye yaklaşımı, ölümün mutlak iktidarı karşısında geliştirilmiş bir gülmedir. Bu gülme, ölüm, yaralanma, farklı maddi kayıplar, felaketler ve insana içkin çeşitli varoluşsal saçmalıklar, büyük kümede yok oluşun kaçınılmazlığını minimalize etmek amacıyla tasarlanmış olabilir. Sanders'in güç dengeleri arasındaki değişim iddiası ve Morreall'in temel gülme kuramlarındaki teknik işleyişe dair tespitleri, kara mizahın nüvesini ve işleyiş biçimini anlama konusunda yardımcı oldu.

Beşinci olarak kara mizahi anlatım dilini kullanan çağdaş Batı sinemasındaki örnekler bakmaya çalıştım. Bunu yaparken, ABD sinemasından Coen Kardeşler, Britanya sinemasından Martin McDonagh ve İsveç sinemasından Roy Andersson filmlerine odaklandım. Kara mizahi dilin kullanımı, dramatik çatı, mizansendeki kullanımı ve temalarındaki faktörleri gözeterek Batı sinemasından örneklerle Onur Ünlü'nün söz konusu filmlerindeki ortaklıkları görebilmeye çalıştım.

Neticede şiddet, ölüm, varoluş ve kavramsal olarak insanın rasyonel dünyadaki uyumsuzluğu gibi temalar bağlamında benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. Onur Ünlü de bu temalar üzerinden kara mizahi dilini kullanırken öncelikle dramatik çatının yardımıyla film dilini temellendiriyor. Kara mizahi anlatımın sinematografik ve mizansendeki kullanımı, dramaturji ve filmin alt metnindeki işleyişine nazaran daha zayıf görünüyor olabilir.

Ortaya koyduğum bulgulara dayanarak Onur Ünlü sineması içinde kendine yer bulan kara mizahi anlatımın tematik ve dramatik akış temelinde kurulduğunu söyleyebiliriz. "Ölüm" kavramına gönderme yapmayı gözle görünür kılan kriminal ve film-noir estetiğine temas eden sinematik bir işleyiş gözlemleyebiliyoruz. Aynı şekilde Coen Kardeşler'in *Fargo* isimli filminde de kara mizahi unsurun, kriminal ve noir film yapısının yardımıyla güçlendiğini söylemek mümkün.

Öte yandan Onur Ünlü filmlerindeki kahramanların "anti-kahraman" olmaları noktasında birleştiklerini söyleyebiliriz. Bu anti-kahramanlar, şahsi nitelikleri ve merkezinde konumlandıkları dramatik çatışmalar bağlamında "absürt" özellikler de sergilemektedir. Böylece kara mizahi anlatım dilinin hedef almak istediği alt-metinlere ulaşmaya çalıştığını ifade edebiliriz. Onur Ünlü, *İtirazım Var* filminin baş kahramanı "çizgi dışı" imam Selman Bulut ile sağlamaya çalışıyor. Aynı şekilde Coen Kardeşler de *Fargo* filminde "iyi aile babası" Jerry Lundegaard karakteriyle kara mizahi bir unsur oluşturmaya çalışıyor.

Devamında Barry Sanders'in komedi kuramında bahsettiği sosyal gruplar arasındaki iktidarın anlık değişimine bağlı söylemlerin kara mizahi anlatım diline olan katkısını ifade etmeye çalıştım. Kara mizahi unsurların özellikle toplum nezdinde "tabulaşan" kavramları hedef almaya yönelik bir refleks geliştirdiğinin tespitinde bulunmaya çalıştım. Onur Ünlü'nün *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* filmindeki Ergün isimli karakterin, fiziki durumuna dair aldığı söylenen sözlerin arkasındaki "saldırgan" tutuma dikkat çektim. Bu tutum, tabuya yapılan bir saldırı olarak görülebilir. Aynı şekilde, Martin McDonagh'ın *In Bruges* isimli filminin baş kahramanlarından Ray'in, günlük hayatında çevresiyle kurduğu diyaloglarda saldırgan bir mizahi tutum sergilediğini ifade etmişim. Ray'in tabu olana "umursamaz" yaklaşımı, söz konusu humoru ortaya çıkararak bir unsura dönüşmüş oluyor.

Ayrıca yakın izleme yapmaya çalıştığım filmlerin temel dramatik akışının arkasına gizlenen varoluşsal çıkmazlar, kara mizahi anlatım dilinin, alt metin olarak belirmeye başladığı görüldü. Özellikle insan hayatının mutlak sonluluğu, kara mizah açısından temel bir alt metin görünümündeydi. Bu durum da ikili ve çoklu insan çatışmalarının arkasındaki ortak "hakikate" vurgu yaparak işliyordu. Bunu şok edici ve anlamsızlaştırıcı bir anlatıda sunmak, Onur Ünlü ve belirli diğer Batılı örneklerin ortak kara mizahi unsuru olarak karşımıza çıktı. *In Bruges* filmindeki Ray ve Ken'in ölüme ve öldürmeye dair çıkmazları ve *Polis* filmindeki Musa Rami'nin torunuyla şahit olduğu intihar anı, kara mizahın bu bağlamda sorgulayıcı anlarındandı.

Ek olarak söz konusu filmlerdeki oyuncu performansına dair gözlemlenen unsurların da kara mizahi anlatım diline katkı sağladığını söyleyebilirim. Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmindeki baş kahraman Cemal'in çevresinde gerçekleşen "olağanüstü" ve "absürt" durumları, kahramanın profili ve nitelikleri çevresinde

"kanıksayarak" karşılaşması, seyirci nezdinde bir tezat duygusunu ortaya çıkaracağından humora katkı sağlar. Komedideki tezat teorisinin, oyuncu performansındaki işleyişiyle, yabancılaştırıcı bir etki yaratarak, mizahi unsuru oluşturduğunu da ekleyebiliriz. Bu işleyiş sürecini Roy Andersson'un *Songs From The Second Floor* isimli filmdeki "distopik" toplumsal yapıda ve birbirinden bağımsız görünen karakter yolculuklarında da gözlemleyebiliriz. Filmin kendine ait zamansal ve mekansal bağlamı içinde "varoluş" mücadelesi veren karakterlerin "umursamaz" ve "edilgen" tavırlarında az evvel bahsettiğimiz tezattan kaynaklanan mizahi tutumu deneyimleriz.

Altıncı olarak Onur Ünlü'yle gerçekleştirdiğim bir mülakat, kendisinin kara mizahın kavramsal altyapısına ve kara mizah türünün işleyiş prensiplerine dair fikirlerine ulaşmamı sağladı. Bu mülakat ışığında dramatik çatı anlamında ve temaya dair tercihlerini yaparkenki duyuşunu, düşüncesini ve sinemanın kendisine dair fikirlerini alımlamamız mümkün kılındı. Son kısımda da Onur Ünlü filmleri içinde konumlanan kara mizahi unsurları incelemeye çalıştım. Bunu yaparken elbette kara mizah unsurlarının nasıl ve hangi öğelerde belirdiğini görme olanağımı yakaladım.

Özetle, belirli örnekler üzerinden, kara mizahi anlatım dilinin işleyişini anlamak adına, insanın ölüm kavramı karşısındaki çaresizliğe karşı takındığı tavır ve sarsılmışlık hali, filmin kavramsal anlamda el verdiği teknik ve anlatısal unsurlarda ortaya çıkıyor. Uyumsuz imgelerin aynı karede bulunması, uyumsuz imgelerin üst üste gelen görüntüler dahilinde bir anlam yaratması, mekanik kırılma anları, self refleksif tutum, tematik bütünlük, alt metin olgusu, kara mizahi anlatımı öncelikle dramatik çatı çevresinde oluşturması ve yarattığı anti kahramanların izlek içindeki yolculukları, mizansen içinde kurduğu anlatı dilinin kara mizaha katkısı, seyirci özelinde tercih ettiği radikal anlatı gibi unsurlarda kara mizahi unsurlara ulaşmaya çalıştım. Böylece Onur Ünlü'nün sinemasından ve çağdaş Batı sinemasından seçtiğim belirli örnekler üzerinden kara mizahın işleyişine dair bir örüntü ortaya koymaya çalıştım.

EK 1: ONUR ÜNLÜ RÖPORTAJI

İlkin Üskent: Kuramsal olarak komedinin türler arasındaki konumunu nasıl yorumluyorsunuz?

Onur Ünlü: Aristoteles'in komediye düşük bir tür olarak gördüğünü biliyoruz. Kahraman dediğimiz şeyin, karakterin ve insanın tanrıyla olan ilişkisinin sonucu olarak değişen bir şey komedinin türü ve işlevi. Asıl mevzu ortalama 2400 senedir tanrı ile insan arasındaki ilişkinin nasıl değiştiğidir. İnsanın çatışmayla arasındaki ilişkiyle alakalı bir şeydir bu. Dramatik manada çatışma dediğimiz şey, kendisinin temelde ne olduğu ve 2400 yıl içerisinde nasıl dönüşümler geçirdiğiyle alakalı olmasıdır. Antik Yunan'daki çok tanrılı dinlerin karşısındaki insanın pozisyonuyla Hristiyanlıktaki tek tanrılı sistemin karşısındaki insan pozisyonu birbirinden çok farklı aslında. Dramaturjik olarak çok tanrılı inanç sürecinde insana içkin olan ile yaradılışa içkin olan devamlı çatışma halinde, fakat tek tanrılı sistem geldiğinde, yaklaşık 1600-1700 sene Aristoteles'in tabiriyle kuramsal bağlamda poetik olan metnin yapısı değişmez, yeni metin yazılmaz. Pagan Roma'da tragedya yazılmaya devam etti birkaç yüz sene, sonra Roma'nın tamamen hristiyanlaşmasıyla beraber insanın tanrı kavramı karşısındaki durumu, bu yeni sistem tek tanrılı bir yapıya sahip olduğundan, varoluşsal çatışmayı reddetmesinden dolayı, başka bir deyişle "siz bu dünyada sessiz sedasız takılın nasılsa öbür dünya var" fikri temel çatışma fikrini ortadan kaldırdığı için o dönemde özellikle dramaturjik anlamda bir ilerlemeye rastlamıyoruz. Aynı şekilde halk masalları yaşamaya devam ediyor, İtalyan tipi komedi, "Commedia dell' Arte" gibi komedi halk tiyatrosu örnekleri yaşamaya devam ediyor. Kilise tiyatrosu da bunlarla birlikte yaşamaya devam ediyor ve elbette şiir devam ediyor. Fakat yeterince nesir yazımı yok. Aristo'dan beri gelen geosantrik, yani dünya merkezli bir evren tasavvuru hakim döneme. Dünyanın evrenin merkezi olduğu kabul ediliyor. Bu Aristoteles'in başını çektiği bir fikir. Fakat Hristiyanlık bu fikri çok güzel bir şekilde sahiplenip kullanıyor. Çünkü evren dünya merkezli, tanrı da o dünyanın tanrısı, otomatikman evrenin de tanrısı oluyor. Sonrasında Kopernik 1500'lerin başında ortaya çıkıp da "öyle değilmiş abi, evrenin merkezinde dünya yokmuş" hatta güneş sisteminin bile merkezinde dünya yokmuş. Ayrıca güneş de evrenin merkezinde falan değilmiş dediğinde o dünya olarak tanımlanan gezegenin tanrısı ve evrenin de tanrısı olan "tanrı" ufacık kaldı. Koca

kainatın içinde manasız bir şeye dönüştü. Böylece tanrı ile insan arasındaki ilişki köklü bir değişimin kucağına düşmeye başladı ve sürecin devamında "roman" isimli yeni bir türle tanışmış olduk. Yaklaşık 200 sene sonra falan. Roman birisinin aklına, yahu dur ben şunları şöyle uzun uzadıya anlatayım diye bir tek fikrin sonucunda ortaya çıkmış bir form değil. Roman bir zorunluluk. Batılı anlamda ilk romanın Don Kişot'la beraber delinin tekinin hikayesini anlatması tamamen tesadüf olmasa gerek. Romanın ortaya çıkmasıyla beraber aslında "tanrı" fikrinin yavaş yavaş, galiba Nietzsche'den 400 sene kadar önce Kopernik bilerek ya da bilmeyerek öldürdü tanrıyı. Asıl mevzu tanrının bir fikir olarak gündemden düşmesi önce nihilizmi ardından da varoluşçuluğu getirdi gündeme. Bizim kara komedi olarak ifade ettiğimiz şey, aslında nihilizmden gelişerek post modern döneme uzanan bir süreç. Bir taraftan batılı anlamda ve doğulu anlamda temel tragedyanın kökeni olan en temel soru çevresinde gelişir. Biz bu dünyada ne arıyoruz?

Dünyada bulunmamızın rasyonel hiçbir gerekçesinin olmaması, aslında bir grup insanın meseleyi mizahla abartmayı seçmesinin sebeplerinden birisi. Çünkü "şeyler" kendi başına manalı değildir. "Şeyler'e manasını atfeden insandır. Dolayısıyla da dünyada bulunuyor olmamızı gerekçelendirmemiz gerekir. Bunu yaparken öncesinde Mito'stan Logos'a doğru geçildi ve Logos Hristiyanlık ile beraber kendini kaybetti. Elbette bu tespiti yaparken Batı medeniyetlerinden bahsederek yapıyoruz. Doğu'da yaşanan bambaşka bir hikaye bana kalırsa.

Prensip olarak "humor" aslında dünyada bulunmamızdan kaynaklanan olağanüstü sıkıntıya verdiğimiz yanıtlardan birisi. Kara komedi olarak nitelendirdiğimiz alt tür de aslında biraz o damardan besleniyor. Bildiğimiz anlamda kara komedi, 19.yy'nin başından itibaren kendini başlı başına bir tür olarak ortaya koyuyor ama insanın dünyadaki konumunu mesele olarak kafaya takan herkesin ilgilendiği ve ister istemez temas ettiği bir yöntem. Dostoyevski'nin ilk metinlerini okurken kahkahayla gülmemiz, ismi Ahmet Hamdi Tanpınar gibi sıkıcı olan birinin yazdığı metinlerde gülmekten kendimizi alamamamızın bir manası olmalı. Temel olarak, dünyada bulunmayı anlamlandırırken tavır olarak gözle görülen saçmalığa gülüp geçmeyi seçmekle ilgili bir itki bu.

İlkim Üskent: Kara mizah meselesine gelelim. Bir alt tür olarak kara mizahın kaynağını nerede görüyorsunuz?

Onur Ünlü: Kara komedi bir duyuş ve algılayış biçimi olarak adlandırılabilir. Dünyayı duyma ve hissetme biçimi de diyebiliriz. Dünya ve insan arasındaki çıkmazı kendi kalbinde ve zihninde tartarken bu durma biçimini tercih edersin ya da etmezsin. Üretici konumunda da, izleyici konumunda da bu böyledir. Kara komedi özel bir alan, her üretici ya da izleyicinin rahatlıkla içinde durabileceği bir alan değil. Çünkü kara komedinin ahlakla ilişkisi ortalama bir komedi türünün ahlakla ilişkisinden çok daha sert doğası gereği. Hatta doğrudan ilişkiyi ahlak üzerinden kuruyor da diyebiliriz. Kara komedide kutsal yoktur. Ama modern anlamdaki komedide kutsal olarak belirtilen alanlar vardır. Kara komedi doğrudan kutsalın kendisiyle didişir. Ve kendi süreci içinde insanın kendisine dönüşüyor bu savaş. Doğrudan kutsal sayılan, tabu olarak görülen, üzerinde çok konuşulmaması gerektiği düşünülen ne kadar mevzu varsa, kara komedi o yakınlarda bekliyordur. Zira kara komedi bir cesetle niye bu kadar ilgilenir? Ceset her kültürde kutsaldır. Ölmüş birisinin bedeni, en azından yakınları için, giderek de toplumsal olarak tabuya dönüşmüştür. Fakat kara komedi ilk etapta o cesedi bize çekinmeden göstererek başlatır aksiyonunu. O cesedin başına gelmedik kalmaz. Aslında kendi süreci içinde insanın başına gelmedik kalmaz ve öldükten sonra da hiçbir şeyin değişmeyeceği duruma açık bir göndermedir. İnsan olduğun anda boku yemiş durumdasındır. İster yaşa, ister öl. Çok da bir şey değişmeyecek yani. Yaşarken bir kıymetin olmadığı gibi öldüğünde de bir kıymetin olmayacak diyor sana kara komedi. Ceset bunun işaretidir. Kara komedi doğrudan ahlaka saldırdığı için merkezinde maddeyle uğraşır görünür bize. Doğrudan Apollon'a saldırır. Apollon ve Dionysos üzerinden yaklaşacak olursak, cisim ve kabaca ruh diyelim, kara komedi doğrudan cisme saldırır, dinin kendisi de bir cisimdir, giderek tanrı kavramının kendisi de cisimleşir. Neticede tanrı bir "şey'dir. Kara komedi tanrıya felsefenin baktığı yerden saldırır. Yani daha epistemolojik bir mevzu olarak konumlandırır. Bunu ontolojik bağlamda yapmaz. Çünkü kara komedide ontolojik olarak varlığın karşısı boşluktur. Temelde nihilizmden başlayarak gelen bir süreç olduğunu söylemişim başlarda. Dolayısıyla varlık cisimsizdir ona göre. Kara komediye göre varlık cisimlendirilemez. Cisimlendirilebilse zaten nüvesinde muhafaza edilen sarkastik durum oluşamazdı. Tanrı cisim olarak tanımlanamadığı için epistemolojik olarak cisimlendirilip bu cisme saldırılır. Tanrının öldüğünün ilan edilmesi onun şeyleştirilmesine itirazdır. Ama onu kapsayan da bir itirazdır. Tanrı öldü demek ontolojiden epistemolojiye çekilmek demektir. Tanrının varlıksal durumunun,

insana ve evrene olan konumu bağlamında, yerinden edilmesi demektir. Tanrının hakikaten var olup olmamasının onun kendi ontolojik problemidir. Benim niye problemim olsun. Dolayısıyla epistemolojik konumda bulunan insan, o tanrı "şeyini" de bittabi sorgulayabilir. Günün sonunda kara mizah dediğimiz şey bu insanın dünya tarihi içinde kutsallaştırdığı her şeye saldırır, onu boşa düşürmeye çalışır, onunla dalga geçer. Ve komik olan da aynı insanın çaresizliğidir zaten. Nasıl mizahın asıl kökeni acıysa, acıya bir mukabele biçimiye, ve bu karşı gelme gücü her şey uygulanabilir ise kara mizah anlamda bir gülme ortaya çıkar.

İlkin Üskent: Teknik anlamda kara mizahın dilinin didaktik yerine sarsıcı oluşu, Brecht'in yabancılaştırmasıyla paralellik göstermez mi?

Onur Ünlü: Kara mizah temelinde sarkastik bir tavırdan beslendiği için Brecht'in ötesine gitmeye çalışır. Brecht günün sonunda Marksisttir ve her şeyi ciddiye almak zorundadır. Oyunun sonunda Brecht çıka gelir, güldük, eğlendik ve bitti der. Fakat kara mizah, güldük, eğlendik ve bitti dediğin yerde başlar. Kara mizah tadımız daha yeni kaçmaya başlarken çıka gelir ve tarafını belli eder. Gülmeye dair tarafını yani. Brecht'in kendisi ve savunduğu da giderek gülünç bir duruma düşe bilir kara mizah karşısında. Kara mizahın karşısında hiçbir şey duramaz. Kara mizah türü bakımından kendisini dahi ciddiye almayan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla onu büyülü kılan en temel niteliği de budur. İki tane dışarı vuruyorsa bir tanesini mutlaka kendine vurur. O yüzden dışsal bir etki onu etkileyemez. Brecht Marksist bir tiyatro teorisyenidir ve herkesin başına gelen onun da başına gelebilir. Brecht de kutsal değildir. Kara mizahı uyumsuz tiyatro ile bağdaştırmak daha yerinde olacaktır. Bunun için konu ve işleyiş bakımından Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Pinter, Alfred Jarry diyebiliriz.

Basitçe Brecht'in yabancılaştırma efekti dediği şey, izleyiciyi kırdığında doğrudan burjuva ideolojisine saldırmış olur. Önde gördüğümüz dramatik işleyişin arkasında emek-sermaye çelişkisini de eş zamanda işaret etmiş olur. En çok bilinen zengin kız-fakir oğlan hikayesinde Brecht epiği oradaki asıl olan sınıf çatışmasını ortaya koymak üzerinedir. Oysa uyumsuzlar ve absürt ekibi benzer bir yabancılaştırma uygular fakat yaşama ve insana içkin olan "hiçliğe" gönderme yapmak için çalışır. Zengin kız-fakir oğlan hikayesindeki sınıf çatışmasından ziyade o çatışma içinde yer alan hayatta kalma güdüsüne saldırmayı ilk hedef olarak belirler kendine. Neticede saldırdığı eylem değil, hayatta kalmaya dair insanın korkunç ısrarıdır. Bertolt Brecht Godot'yu Beklerken'i

ölüm döşeğindeyken okumuştı ve "fena değil" minvalinde bir cümleyle yorumlamıştı. Böylece kendisinin metinden düşünüldüğü kadar sarsılmadığını biliyoruz. (Karşılıklı görüşmeler eşliğinde.)

İlkin Üskent: Yine bir alt tür olarak absürt'ün kara mizah dilinden ayıran şey nedir?

Onur Ünlü: Absürdün ne olduğu biraz netameli bir mesele. Cemil Meriç şöyle der absürtle alakalı olarak; "Absürde tahammül, çelikten bir uzviyet işidir." Bana kalırsa da tahammülü zordur çünkü dünyanın ve dünyada insan olarak bulunmanın rasyonel manasızlığını iliklerinde hissederken aynı dünyada bulunmaya devam etmek temel sorundur. Kendimizi neden öldürmüyoruz? sorusuna Albert Camus Sisifos Söyleni'nde yerinde yanıtlar verir. Oraya bir bakmak lazım. Özetle oradaki temel mevzu aslında ideolojik olarak nerede durmayı seçtiğinle de alakalı bir şeydir. Burjuva sanatında, zengin kız-fakir oğlan aşkında klasik anlamda "katartik" dediğimiz şeyi yaşarız. Aristocu açıdan baktığın zaman temel özdeşleşme o safhadadır ki finaldeki kavuşma seni arınmaya ulaştırır, acı sana duyusal anlamda kurtulmayı hatırlatır, sen de ağlarsın, üzülürsün ve dramatik fonksiyonu çalışmış olur. Brecht tam burayı kırarak, oraya yabancılaştırma uygulayarak arkadaki sınıf farkında işaret eder. Zengin nedir, fakir nedir? Absürt dediğimiz, uyumsuzlar ikinci katmanın da arkasında duran sadece dünyevi bağlamda geçerli olan "zengin" ve "fakir" kavramları arkasındaki beşeri anlamsızlığa dikkat çekmek ister. Biz neden bu dünyadayız? Asıl soru bu. Uyumsuzlar koca hiçliğe vurgu yapmayı tercih ederler. Onlar zengin kız-fakir oğlan hikayesini daha varoluşsal bir düzlemde tartışarak, ideolojikleştirirler. Derinine inerler. Bu insanlar aşağı yukarı İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında bütün bu kuramların ve manifestoların ortaya çıkması da makuldür. Özellikle Avrupa'daki ilk nihilistler değilse de varoluşçuluğun iki dünya savaşından doğrudan etkilenmesi ve Dadaistlerin en sonunda ortaya çıkışı olarak "savaş karşıtı" insanlar olması, 1914'lerde başlayıp 1960'lara kadar devam eder Dada manifestolarının yazılması. Bir çeşit gerçeküstücü anlatı olarak Dada'nın ortaya çıkışı da daha önce bahsini açtığımız sarkastik ve hiççi anlayışa dayanır. Ayrıca dadaistlerin büyük çoğunluğunun vatansız insanlardan olması enteresan bir durumdur. Kendi ülkelerinden sürülen, kendi ülkelerinde düşman ilan edilen insanların İsviçre merkezli toplanmaları ve sonuçta vatansızlığa işaret etmeleri öte yandan dünyadaki insanın kavramsal olarak sürgünde oluşuna referans vermesi bakımından fikri bir paralellik kurmaktadır. Aslında bu ortak noktadan Samuel Beckett de bahseder.

Diğer bir taraftan Doğu edebiyatında "şathiye" diye bir tür vardır. "Çıktım erik dalına, anda yedim üzümü" der Yunus. Mandanın yuva yapması söğüt dalına, doğrudan ontolojik problemlerdir. Çünkü burası bir imtihan yeridir, minvalindeki ayetlerden de tatmin olmuş görünmüyorlar. Mesela Kuran'ın kendisinde "kader" kelimesi geçmez ve kader anlayışı hakim değildir. Bu süreç İslam Tarihi'nde Muaviye dönemiyle birlikte olgunlaşmıştı. Hz. Peygamber'in akrabalarını katlettiler ve bunu dini anlamda bir nedenselliğe oturtmaları gerekti. O yüzden kader anlayışını geliştirdiler ve eklediler aslında. Buna karşın kutsal kitapta insan kaderinin, insanın şahsi seçimleri doğrultusunda şekillenebileceği, yaşamının uzayıp kısılabileceğine işaret eden ayetler vardır. Sünni olmayan İslam'da bu vardır. Temel olarak insanın tasarrufunda olacak bir süreç yalnızlaştırır. Mizahın arkaik kökeni de bu çıkmazdan beslenir işte. O yalnızlıklar baş etmeye çalışmaktan doğar. Fransız yazar şöyle diyor; "İnsan üç halde yalnızdır, doğarken, ölerken ve bu ikisinin arasında." Ve buna karşı kurabilecek dünyevi anlamda herhangi bir savunma mekanizmamız yok. İnsan yapayalnızdır. Neticede bu yalnızlığı kavrayıp hayata devam edebilmek yüksek bir bilinç gerektirir. Bu yüksek bilinç insanı ister istemez humor'a götürür. Çünkü komik olan zekidir, hayatta kalma yetileri kuvvetlidir. Mizah ile zeka arasındaki fark aslında dünyada yapayalnız olma durumunu zihinsel olarak aşmakla alakalı bir tecrübe sonucunda filizlenir.

İlkin Üskent: Sinematografik anlamda bu mizah biçimini nasıl tasarlıyorsunuz?

Onur Ünlü: Ben sinema okumadım. Bunu tamamen hissimle yapıyorum. Ama temel olarak anlatımı zıtlıklar üzerinde düşünerek hayal etmeye çalışıyorum. Ve bu zıtlıkları dramatik tansiyonu yükselterek çarpıcı bir şekilde birbiri arkasına sıralayabilirsen buradan aradığın tatta komiği çıkartabilirsin. Fakat bunu senaryoyu yazarken formüleştirebilir miyim, bilemiyorum. O noktada üretenin personası devreye giriyor. Kimliği, yaşamsal tercihleri, dünyayı anlama şekli ve değiştirme yönündeki iddiaları ve hayalleri devreye giriyor. Sen dünyayı nasıl görüyorsan ilk etapta o çerçeveden anlatmaya çalışıyorsun. Yalnız ben filmleri komik veya tuhaf olsun diye yazmam elbette. Mesela karakterlerden birinin eliyle ateş etmesi bana mantıklı geldiği için onu öyle resmediyorum. Dünyayı algılama biçimim böyle benim. O sinematografiyi de zorunlu olarak kurmuş oluyoruz. Bu dramatik aksiyon süreci ve senaryo yapısından azade geliyor. Sinema görsel bir sanattır, önce görürsün. Sonra gördüğünü yazarsın, yazdığımı çekersin. Senarist temelde öykü anlatmaz, gördüklerini kağıda döker.

KAYNAKÇA

- Atayman, V. 2003, Şiddetin Mitolojisi, Don Kişot Yayınları, İstanbul
- Aristoteles, 2008, Poetika, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Aytekin, B. 2013, III. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı III
- Benjamin, W. 2014, Brecht'i Anlamak, Metis Yayınları, İstanbul
- Bergson, H. 2015, Gülme, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Campbell, J. 2013, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalıcı Yayınları, İstanbul
- Camus, A. 2016, Sisifos Söyleni, Can Yayınları, İstanbul
- Coen Kardeşler, 1996, Fargo
- Daniel Sloss'a ait bir haber metni. 21 Eylül 2018 tarihinde www.mirror.co.uk/news/weird-news/how-one-man-broken-up-13284474.
- Hippokrates, 1997, Gülmeye ve Deliliğe Dair, İris Yayınları, İstanbul
- Işıl, M. 2011, Aklım hep şeytanlıkta.
Sinema, 2011-11, 66-69
- Morreall, J. 1997, Gülmeyi Ciddiye Almak, İris Yayınları, İstanbul
- Nietzsche, F. 2010, Tragedyanın Doğuşu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Onur Ünlü röportajı. 20 Haziran 2011 tarihinde www.facebook.com/notes/ah-muhsin-unlu-murat-menteshin-onur-unlu-roportaji adresinden edinilmiştir.
- Sanders, B. 2001, Kahkahanın Zaferi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Sloss, D. 2018, Netflix Originals, Comedy Shows: Jigsaw, USA
- Tasker, Y. 2012. Spectacular Bodies. London and New York: Routledge
- TDK büyük Türkçe sözlük.* (t.y.). 15 Nisan 2013 tarihinde edinilmiştir.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts
- Turan, H. 2011. Onur Ünlü: İnsanın kendini ciddiye alması en büyük felaket.
Hayal Perdesi, 11-12, 24-33
- Ünlü, Onur. 2008, Güneşin Oğlu, Eflatun Film, İstanbul
- Ünlü, Onur. 2013, Sen Aydınlatırsın Geceyi, Eflatun Film, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı İlkim Üskent
Doğum Yeri ve Tarihi Kadıköy, 02.06.1992

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Televizyon
Haberciliği ve Programcılığı
Yüksek Lisans Öğrenimi Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve
Drama, Yönetmenlik
Bildiği Yabancı Diller İngilizce (İleri Düzey)

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri RadyoVesaire, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2014,
Yayıncı
Galata Mecmua, Pera Ajans, 2015, Genel Yayın
Yönetmeni
Fil Köprüsü, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2015,
Yazar
Joytürk Akustik, Karnaval Media, 2016, Görüntü
Yönetmeni
Alaaddin Adworks, Reklam Ajansı, 2016, Metin
Yazarı
Daktilo, Kısa Film, 2017, Görüntü Yönetmeni

İletişim

Telefon 0 555 479 48 85

E-posta Adresi ilkimsayha@gmail.com



