



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**MONTY PYTHON MİZAHININ
DİNAMİKLERİYLE TÜRKİYE'DE SKEÇ
PROGRAMI ÜRETME OLANAKLARININ
ARAŞTIRILMASI VE BİR UYGULAMA**

ELİF DANYAL

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2021

**MONTY PYTHON MİZAHININ
DİNAMİKLERİYLE TÜRKİYE'DE SKEÇ
PROGRAMI ÜRETME OLANAKLARININ
ARAŞTIRILMASI VE BİR UYGULAMA**

ELİF DANYAL

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖZLEM HEMİŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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

İSTANBUL, HAZİRAN, 2021

Ben, ELİF DANYAL;

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

ELİF DANYAL

KABUL VE ONAY

ELİF DANYAL tarafından hazırlanan **MONTY PYTHON MİZAHININ DİNAMİKLERİYLE TÜRKİYE'DE SKEÇ PROGRAMI ÜRETME OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI VE BİR UYGULAMA** başlıklı bu çalışma 29.06.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş

Kadir Has Üniversitesi

İMZA

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Kadir Has Üniversitesi

İMZA

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

İstanbul Üniversitesi

İMZA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İMZA

Müdür
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ:/...../.....

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜRLER	v
1. GİRİŞ	1
2. MİZAH TEKNİKLERİNİN MONTY PYTHON'DA İŞLENİŞİ	
2.1. Monty Python'un Kendine Özgü Mizahı ve Flying Circus Programı	9
2.2. Monty Python'un Yararlandığı Komedi Unsurları	
2.2.1. Mekanik katılık.....	11
2.2.2. Uyumsuzluk ve absürt.....	15
2.2.3. Grotesk ve itibarsızlaştırma.....	19
2.2.4. Parodi yapısı ve ironi.....	22
2.3. Flying Circus "Sansürsüz Çıplaklık" Bölümünün	
Yapısal Çözümlemesi.....	26
3. TÜRKİYE KOMEDİSİ VE MONTY PYTHON KOMEDİSİNDEKİ	
UNSURLARIN KESİŞİMİ	40
3.1. Monty Python Mizahını Kuran Temel Unsurların Türk Mizahında Görünümleri	
3.1.1. Mekanik katılığın kullanımı.....	41
3.1.2. Uyumsuzluk ve absürtün kullanımı.....	44
3.1.3. Grotesk ve itibarsızlaştırmanın kullanımı.....	49
3.1.4. Parodi yapısı ve ironinin kullanımı.....	53
3.2. Ortak Unsurların Monty Python ve Türk Mizahında Farklı	
Kullanılış Biçimleri.....	57
4. UYGULAMANIN TASARIMI VE YAPISI	62
4.1. Bölümün Teması ve Skeçlerin Özeti	62
4.2. Tekniklerin Uygulanışı ve Türk Mizahının Etkisi	64
4.2.1. Uygulamada mekanik katılık.....	65
4.2.2. Uygulamada uyumsuzluk ve absürt.....	67
4.2.3. Uygulamada grotesk ve itibarsızlaştırma.....	73
4.2.4. Uygulamada parodi yapısı ve ironi.....	74
4.3. Ton ve Anlatı Yapısı	77
4.4. Bölümleme ve Skeçlerin Bağlantıları	78
4.5. Format Tasarımı ve Projelendirme	80

4.6. İzleyici Kitlesinin Belirlenmesi	81
5. SONUÇ.....	83
KAYNAKÇA.....	93
EK: UYGULAMA.....	101
ÖZGEÇMİŞ.....	148



ÖZET

DANYAL, ELİF. *MONTY PYTHON MİZAHININ DİNAMİKLERİYLE TÜRKİYE'DE SKEÇ PROGRAMI ÜRETME OLANAKLARININ ARAŞTIRILMASI VE BİR UYGULAMA*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2021.

Bu tez, Monty Python komedi grubunun kullandığı mizah tekniklerini belirlemek ve bu tekniklerin Türkiye mizahında nasıl işleyebileceğini uygulamalı olarak görmek amacıyla yazılmıştır. Mizah kuramları ve komedi yazım teknikleri ışığında, grubun yaptığı film ve televizyon programları incelenerek, mizahlarını besleyen unsurlar belirlenmiş ve bu unsurların Türkiye'deki kullanımları örnekler üzerinden araştırılmıştır. Belirlenen unsurların Monty Python mizahında ve Türkiye'deki komedi örneklerinde kullanım biçimindeki benzerlikler ve farklılıklar ayrıştırıldıktan sonra, bu unsurların Türkiye'de nasıl işleyebildiği, Monty Python mizahı kullanılarak Türkiyeli seyirci için yazılmış bir uygulama senaryo ile gösterilmiştir. Bir skeç programı formatında yazılmış olan bu senaryo için ülkemiz mizahının Monty Python mizahı ile kesişim süreci ve bu programın bağımsız bir proje olarak bizim komedi izleyicimize nasıl bir yaklaşımla sunulabileceğine dair fikirler de tezin kapsamında yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Monty Python, Türkiye Mizahı, Komedi Yazımı, Skeç Programı, Mizah Kuramları, Mizah Teknikleri, *Flying Circus*

ABSTRACT

DANYAL, ELİF. *RESEARCHING THE POSSIBILITIES OF USING MONTY PYTHON'S HUMOR DYNAMICS TO PRODUCE A SKETCH COMEDY SHOW IN TURKEY AND AN EXECUTION*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2021.

The purpose of this thesis is to distinguish how the comedy techniques used by the comedy troupe Monty Python can be applied to the comedy in Turkey. The work of Monty Python is analysed in light of humour theories and comedy writing techniques. The components that form their approach to humour is studied, along with examples of Turkey's use of similar components in the past. Both Monty Python's and Turkey's application of the identified components are compared, in order to write a screenplay in the style of Monty Python, for the audience in Turkey. This work includes, the process of intersecting both Turkey's and Python's approach to comedy, the execution of the screenplay, formatted as a sketch comedy show and suggestions for a marketing approach for the project to be appealing to the comedy audience in Turkey.

Anahtar Sözcükler: Monty Python, Turkish Comedy, Comedy Writing, Sketch Show, Humour Theories, Comedy Techniques, *Flying Circus*

TEŞEKKÜRLER

Tez yazım sürecimde bana yol gösteren değerli danışman hocam Özlem Hemiş'e, komedi yazımı ile ilgili öğrettiklerinden çokça faydalandığım yazarlık hocalarım Oğuz Arıcı ve Gülengül Altıntaş'a, manevi desteğini esirgemeyen ailem ve arkadaşlarıma, yoğun iş temposunda yüksek lisansımı tamamlayabilmemi sağlayan desteği için Bilal Ceran'a ve okumaktan yorulduğumda tezimi benim için okuyan anneme çok teşekkür ediyorum.

1. GİRİŞ

Monty Python, 70'li yıllarda büyük popülarite kazanıp, ilerleyen yıllarda eserleri dünya çapında kült bir konuma gelmiş İngiliz asıllı bir komedi grubudur. 1969-1973 yılları arasında BBC'de yayınlanan skeç programları *Flying Circus*'un İngiliz mizahına getirdiği yenilik, gruba, İngiliz kültürünü aşarak dünya çapında ün getiren üç uzun metraj film çekme olanağı tanımıştır.¹ Ekibin en son filmi *Monty Python ve Hayatın Anlamı* (1983) hem gişe getirisi, hem de özgün komedi yapısı bakımından, Monty Python mizahının en başarılı örneği sayılabilir. Diğer iki filmden farklı olarak *Hayatın Anlamı*, baştan sona gelişen ve sonuçlanan bir anlatı yapısında ilerlemek yerine, insan yaşamının farklı dönemlerini anlatan kısımlardan oluştuğu için, skeç programı ile benzer bir yapıda ilerliyor. Bu bağımsız kısımların arasında kurulan ilişki ve onları birbirine bağlayan kısa sahnelerdeki gerçeküstü dokunun şaşırtıcılığı, Python mizahının kendine özgü ve cesur yapısı ile bir araya gelerek, *Hayatın Anlamı*'nı ayrıcalıklı bir noktaya taşıyor. Son sahnede hayatın anlamının açıklanacağına dair bir vaat ile başlayan film, bu koca evrenin içinde insanoğlunun ne kadar anlamsız bir varlık olduğuna dair bir mesaj ile sona eriyor. Film izleyiciyi anlam kaygısından sıyrarak, kendi yaşadığı dünyaya yabancılaştırıyor ve içinde bulunduğu her tür kalıba dışarıdan bakma olanağı veriyor. Çağdaş mizah gücünü tam da böyle bir çerçeveden alıyor.

Hayatın Anlamı filmi Monty Python mizahını araştırmak istememin önemli bir sebebidir. Monty Python'un alışlagelmiş kuralların bağlarından kurtulmuş bu absürt dünyayı yaratmak için mizahın hangi araçlarından yararlandığını merak ederek, yarattığı bu kendine has etkiyi çözümlemenin benzer etkiyi yaratacak bir skeç komedi programı yazmak için bir yol önerisi olabileceğini düşündüm. Komedilerinin gelişimini inceleyebilmek için, dört sezonluk skeç programları *Flying Circus*'un gerekli malzemeyi sağlayacağını ve yazım aşamasında uygulanabilir bir bakış açısı kazandıracağını ön gördüm.

¹ *Monty Python ve Kutsal Kase (Monty Python and The Holy Grail)* 1975
Brian'in Hayatı (Monty Python's Life of Brian) 1979
Monty Python ve Hayatın Anlamı (Monty Python's The Meaning of Life) 1983

Monty Python komedisinin İngiliz kültürel birikiminden esinlendiği açıkça görülebiliyor. *Flying Circus* skeçleri, kabul edilmiş saygıdeğer temsilin içeriğini boşaltmak için, geleneksel tiyatro, edebiyat ve sinema eserlerini kullanıyor. (Landy, 2005:83) Hem skeçlerde yer alan edebi göndermelerde, hem de Monty Python grubuna dair incelemelerde William Shakespeare etkisi seçilebiliyor. (Landy, 2005:84) (Poloczek, 2014:174) Kültürel değerlerin kullanımını dışında, Python'un analitik felsefeye ve cinsiyet temsillerine yaklaşımının, o dönemki devlet televizyonculuğu için devrimsel bir nitelik taşıdığını da belirtmek gerek. Tamamı erkeklerden oluşan Monty Python ekibinin kadın rollerini de canlandırmaları, cinsiyetin kendi içindeki suniliğini vurgulayarak, toplumsal kadın temsiline meydan okuma görevi görüyor. (Poloczek, 2014:105-138) Rebecca Housel yazısında, *Monty Python ve Kutsal Kase* filmindeki her bir karakterin ataerkil toplumun farklı görünümünü sergilediğini açıklıyor. (Housel, 2006:86) Monty Python şakalarının altında saklı kültürel birikim, toplumsal-eleştirel ve felsefi boyut, ekibin işleri üzerine yazılmış birçok eserin odak noktası. Fakat benim amacım, bu şakaların neden komik olduğunu araştırmak ve bu komedinin Türkiye'de nasıl yer bulabileceğini belirlemek olduğu için, Python mizahının altında yatan anlam yerine bu mizahı oluşturan mekaniğe odaklanmayı yerinde buldum.

Grubun kendine özgülüğü salt kültürlerine yaslanmıyor. Skeçlerinde ve filmlerinde, her tür kültürün geleneksel yapısını bozan bir unsur var. Sadece yaptıkları şakalar değil, kurdukları dünya da oldukça bağımsız bir bakış açısının eseri. Bu sebeple onların yöntemlerini kullanarak, Türkiye'de yaşayan seyirci için bir komedi tasarlama fikri cazip görünüyor. Python'un komedi yapısının, içinde yaratıldığı kültür ile ne kadar bağı olduğunu ve bu yapının içerisindeki unsurların Türkiye'de yapılan mizahta bir karşılığı olup olmadığını araştırmak istedim. Grubun kültürleri aşan bir komedi yaratmak için ayaklarını önce İngiliz kültürüne bastıkları gibi, ben de aynı şekilde ülkemizin kültürünü dayanak alarak, onların kullandıkları tekniklerle kültürler ve metinler arası bir yapı elde etmeyi umuyorum. Bu yapının Türkiye komedisine farklı bir katman ekleyeceği gibi, 'Türk mizahı' olarak kısalttığım ülkemiz kültüründe gelişen mizah anlayışının da, yapıya farklı bir katman ekleyeceğini düşünüyorum. Uygulamayı bu araştırmanın bir çıktısı olarak tasarlamayı bu nedenle önemsiyorum.

Çalışmanın birinci kısmında, Monty Python'un güldürme yöntemlerindeki etken maddeyi çözümlmek için, hem gülme teorileri ve komedi teknikleri üzerine yapılan çalışmalardan, hem de Monty Python üzerine yazılmış araştırma ve eleştirilerden yararlanarak, benzer bir etkinin hangi unsurlardan yararlanılarak yaratılabileceği belirleniyor. Python'un kendi kültüründe "kabul edilmiş temsilin içini boşaltmak" için kullandığı araçları (Landy, 2005:83), ülkemizde büyük ölçüde televizyondan beslenen kabullenilmiş temsillerin içini boşaltmak için kullanabilmek adına, mizahın kalıplaşmış temsiller ile ilişkisinin temeline inmek faydalı olacaktır. Neye, neden güldüğümüz ile ilgili Aristoteles'den beri çalışılmış pek çok teori mevcut. Bu teoriler arasından 'Monty Python mizahı' olarak adlandırılabilcek unsurların ayrıştırılabilmesi için, Monty Python'un incelendiği kaynakları, gülme kuramları ile bir arada incelemeyi uygun buldum.

Skeç programları *Flying Circus* özelinde, Python tavrını birçok açıdan inceleyen Marcia Landy'nin *Monty Python's Flying Circus* kitabı, Python mizahını kültürel bir bağlamda inceleyen *Nobody Expects The Spanish Inquisition* derlemesi, grubun ne amaçla yola çıktığını, dilini nasıl oturttuğunu ve o dönemde bir devlet kanalına mizah içeriği üretmenin, bu dilde nasıl bir etkisi olduğunu grubun ağzından anlatan Kim "Howard" Johnson'ın *The First 200 Years of Monty Python* ve grup üyelerinden Micheal Palin'in *Monty Python At Work* kitapları ile birlikte, Python mizahının altındaki anlamı yorumlayan *Monty Python and Philosophy* derlemesi, grubun özgün bakış açısını komedi teknikleri ile bağdaştırmama imkân verdi. Bu komedi tekniklerinin terminolojisi, Arthur Asa Berger'ın *The Art of Comedy Writing* ve Melvin Helitzer'ın *Comedy Writing Secrets* kitaplarında komedi yazarları için hazırladıkları başlıklardan ve bu başlıkların kökenindeki mizah kuramlarından yararlanılarak oluşturuldu. Monty Python'u inceleyen literatürün grubun mizah yapısına dair açıklamaları, okuduğum kuram ve tekniklerle bir araya geldiğinde, Python mizahını oluşturan unsurları; 'mekanik katılık', 'uyumsuzluk ve absürt', 'grotesk ve itibarsızlaştırma' ve 'parodi yapısı ve ironi' olmak üzere dört başlıkta incelemeyi uygun buldum.

Hem Dogrogoszcz'un derlemesi, hem Landy'nin incelemesinde bolca bahsedilen "klişe kullanımı" (Landy, 2005:82) ve "uslamlama"² (Campos, 2014:179), biçime odaklanmaya dayalı bir teknik olarak *The Art of Comedy Writing* kitabında mecazi anlamı görmezden gelen "gerçekçilik"³ (Berger, 2011:28), *Comedy Writing Secrets* kitabında ise "basit gerçek"⁴ (Helitzer, 1992:57) tekniğiyle açıklanır. Sigmund Freud ise *Esprî Sanatı* kitabında sözcüğün içeriğini boşaltan sözcük oyunlarından bahseder (Freud, 1999:37). Kalıbın içeriğinden bağımsız sergilenmesinin oluşturduğu ayırksı görüntüyü, Henri Bergson *Gülme* kitabında "mekanik katılık" olarak açıklar (Bergson, 1996:BA). Mekanik katılık, 'yineleme' veya 'basmakalıplık' gibi, hem Python mizahını örnekleyen, hem de komedi tekniklerini açıklayan yazarların kullandığı terimlerin birçoğunu kapsar. *Monty Python and Philosophy* derlemesinde de, *Flying Circus* programında yer alan tiplerin, Bergson'un 'komik kişi' tanımına uyduğuna dair bir bölüm yer alır (Auxier, 2006:72). Bu sebeple Bergson'un 'mekanik katılığı' Python mizahında önemli bir unsurdur.

John Morreal'in *Gülmeyi Ciddiye Almak* ve Arthur Koestler'in *Mizah Yaratma Eylemi* kitaplarında çeşitlendirdiği uyumsuzluk örnekleri, çoğu mizah kuramında yer eden geniş bir kavram (Morreal, 1997:24-25) (Koestler, 1997:103-104). Immanuel Kant ve Aristoteles de beklentinin tersi çıktığında değişen bakış açısının mizahı doğurduğunu açıklar (Kant, aktaran Eagleton, 2019:71) (Aristoteles, aktaran Şentürk, 2016:50). Landy, Python mizahının roller ve klişeleri tersine çevirdiğinden bahsederken (Landy, 2005:82), Dobrogoszcz'un derlemesi benzer şekilde "tersyüz etme"⁵ (Stepień, 2014:368) ve "paradoks" (Campos, 2014:178) gibi terimlerle uyumsuzluk ve absürtü işaret eden açıklamalar getirir. Koestler'in "beklenmeyen karşılık", "ters mantık" ve "şaşırtma etkisi" olarak isimlendirdiği mizah öğelerini (Koestler, 1997:85), *The Art of Comedy Writing* kitabı "absürtlük, karışıklık, saçmalık"⁶ başlığı altında bir komedi tekniği olarak sınıflandırır (Berger, 1997:5). Gerçekten de hem Python literatürünün, hem de mizah kuramcılarının kullandığı bu terimler Martin Esslin'in *Absürd Tiyatro*

² Orijinal metinde "syllogism". Çeviri bana aittir.

³ Orijinal metinde "literalness". Çeviri bana aittir.

⁴ Orijinal metinde "the simple truth". Çeviri bana aittir.

⁵ Orijinal metinde "inversion". Çeviri bana aittir.

⁶ Orijinal metinde "absurdity, confusion and nonsense". Çeviri bana aittir.

kitabında, absürdün tanımında yer alır. Esslin'in şaşırtma, kopukluk ve amaçsızlık üzerine söyledikleri, Python mizahının uyumsuzluğu kullanımındaki etken maddenin ortaya çıkmasına olanak tanır (Esslin, 1999:282-319-311). Uyumsuzluk ve absürdün bir arada kullanımı, Python mizahının geniş bir kısmını oluşturur.

Absürt unsurunun katkısına benzer bir şekilde, Python mizahında bir diğer önemli etken madde de groteskin kullanımında ortaya çıkar. Noel Carroll'un, *Monty Python and Philosophy* kitabında yer alan yazısında bahsettiği *Hayatın Anlamı* filminin grotesk karakteri Bay Creosote, Python literatüründe pek çok kez ortaya çıkar (Carroll, 2006:32). Janis Udris'in Warwick Üniversitesi için yazdığı doktora tezi, *Grotesque and Excremental Humour: Monty Python's Meaning of Life* tamamen filmdeki grotesk elementlere odaklıdır. Gerçekten Python mizahı, Mihail Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* kitabında yaptığı grotesk tanımına birçok yönden uyum gösterir (Bahtin, 2005:BA). Bahtin'in "karnavalesk" olarak adlandırdığı topluluk gülüşünün, Dobrogoszcz'un Python derlemesinde de adı geçer (Dobrogoszcz, 2014:191). Python mizahı, sürreal dokusunun barındırdığı groteskin fiziksel göstergeleri haricinde, Bahtin'e göre karnaval ruhunu oluşturan bir diğer önemli unsur daha bünyesinde taşır (Bahtin, 2005:43). Dobrogoszcz'un derlemesinde, "hürmetsizlik"⁷ olarak adlandırılan (Campos, 2014:231), *Absürt Tiyatro*'da ise "saygısızlık" olarak bahsedilen unsur (Esslin, 1999:258), groteskin itibarsızlaştırmasına işaret eder (Bahtin, 2005:43). Bahtin'in, *Rabelais ve Dünyası*, *Karnaval dan Romana* ve *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* kitaplarında bahsettiği, herkesin eşit muamele gördüğü karnaval ruhu, Python mizahında grotesk ve itibarsızlaştırma olarak isimlendirdiğim unsurun temelini oluşturuyor.

Henri Bergson'un "ciddi tonun teklifsiz tona aktarılması" olarak tanımladığı parodi de Python mizahını tanımlamaya yardımcı olacak önemli bir unsurdur (Bergson, 1996:66). *Monty Python and Philosophy* kitabındaki yazısında Python'un felsefik argümanların parodisini yaptığından bahseden John Huss (Huss, 2006:141), derlemesinde Python'un bilindik sinemasal anlatı dilini parodi etmesini örnek veren Dobrogoszcz (Dobrogoszcz, 2014:239) ve bürokrasinin ve ev içi yaşamının parodi edilmesine dair açıklamalar yapan

⁷ Orijinal metinde "sacrilegious". Çeviri bana aittir.

Marcia Landy (Landy, 2005:86), *The Art of Comedy Writing* kitabının “parodi” olarak sınıfladığı mizah tekniğinin Python mizahını besleyen bir unsur olduğunu doğrular (Berger, 1997:33). Oğuz Cebeci’nin *Komik Edebi Türler* kitabı, parodi terimine daha derinlikli bir açıklama getirmekle beraber, ironi kavramının yergisel olmayan bir bakış açısıyla Python mizahında yer aldığını da gösterdi. Freud’un “çifte anlam” olarak kodladığı olgunun (Freud, 1999:33), parodi ile yan yana yer almasına dair kararım, hem Søren Kierkegaard’ın *İroni Kavramı*, hem de Vladimir Jankelevitch’in *İroni* kitabında açıklanan ironik bakış açısındaki felsefi yaklaşımın parodi unsuruna katkı sağladığı gözlemlenerek verildi. Böylece Python mizahını besleyen dördüncü unsur olarak, parodi ve ironi bir arada açıklanıyor.

UNSURLARIN BELİRLENMESİ İLE BİRLİKTE, *Flying Circus*’dan bir bölümün ayrıntılı bir incelemesi hem bir örneklem hem de uygulama sürecine destek veren bir araştırma niteliği taşıyacaktır. Belirli bir skeç yerine 30 dakikalık bir bölümün bütününi incelemek istememin nedeni, *Flying Circus* bölümlerinin parçalı ve kesintili yapısındaki heterojenliğin, Python mizahında önemli bir yere sahip olması. Örneklenecek teknikleri bünyesinde barındırması nedeniyle, *Flying Circus*’dan “Sansürsüz Çıplaklık” bölümünü incelemeyi seçtim.

İkinci kısım, aynı unsurların Türk mizahındaki kullanımlarını belirleme işlevi taşıyor. Türk sineması, televizyonu ve tiyatrosunda, belirlenen unsurları Python’a benzer şekilde kullanan mizah örnekleri inceleniyor. Bulguların farklı kullanım şekillerini de ayrıştırarak, Türk mizahında bu unsurların nasıl değişimlere uğradığını anlamayı amaçlıyorum. Bunun için, Sevinç Sokullu’nun *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* kitabı, geleneksel Türk tiyatrosunda belirlediğim unsurların kullanımları konusunda yol gösterici bir kaynak. Python mizahını besleyen unsurların Türk tiyatrosunda benzer kullanımına dair örnekler, mizahında absürte daha fazla yer vermesinden dolayı çoğunlukla Aziz Nesin eserlerinde görülebiliyor. *Hazır Ol*, *Gol Kralı* ve *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* gibi eserler mizahtaki mekanik katılık unsurunu, *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* oyunu absürt ve uyumsuzluğu, *Hadi Öldürsene Canikom* ve *Sen Gara Değilsin* gibi oyunlar ise grotesk ve itibarsızlaştırmayı örnekleyen bir mizah diline sahipler. Bununla birlikte Orhan Kemal’in *Bekçi Murtaza* oyunu, Nazım Hikmet’in *Bir Ölü Evi*

oyunu ve Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyunu da katılık, grotesk ve parodi unsurlarının Türk mizahında kullanımlarına örnek teşkil ediyor.

Türk tiyatrosu ile birlikte Türk komedi film ve dizilerinde de belirlenen unsurların kullanımına dair örnekler mevcut. Özellikle Onur Ünlü filmleri ve *Leyla ile Mecnun* dizisi, absürt dili Python mizahına benzer bir üslupla kullanıyor. Daha erken dönem Yeşilçam sinemasından da, *Hababam Sınıfı*, *Süt Kardeşler* veya *Davaro* gibi grotesk ve itibarsızlaştırmayı kullanan örnekler bulmak mümkün. 'Tür parodisi' niteliğinde sunulan, *Arabesk* ve *Kahpe Bizans* gibi filmler, belirlenen unsurların neredeyse her birini karşılayan bir yapıda kuruldukları için, oldukça işlevsel örnekler. Absürtün kullanımına dayalı işlevsel bir kaynak ise, Ferhan Şensoy'un *Varsayalım İsmail* dizisinin anlatı yapısında bulunuyor. Bunların dışında *Pardon*, *Kelebekler*, *G.O.R.A.*, *Tersine Dünya*, *Recep İvedik* gibi komedi filmleri de, belirlenen unsurların ayrı ayrı kullanımlarının nasıl bir etki yarattığını görmek için faydalı örnekler.

Uygulama bir skeç programı formatında olduğu için *Monty Python's Flying Circus* programındaki skeç bölümlenmesinin, Türk mizahında nasıl bir karşılık bulduğu önemli bir değişken. Bunun için, inceleme skeç formatında yazılmış Türk örnekleri de içeriyor. Seyirci önünde çekilen *Flying Circus*'un otorite karşıtı duruşu (Landy, 2005:32) onu günümüzde televizyonda yayınlanan *Güldür Güldür Show* veya *Çok Güzel Hareketler Bunlar* gibi skeç programlarındansa, skeç formatındaki tiyatro oyunlarına daha yakın bir yere konumlandırıyor. Bunun için Haldun Taner'in oluşturduğu *Devekuşu Kabare* oyunları, belirlenen unsurları Python diline daha yakın bir şekilde kullanıyor. Fakat televizyonda yayınlanmış olan *Dikkat Şahan Çıkabilir* ve *Şok* gibi parodiye dayalı skeç programları da Python mizahının Türkiye'de yapılabilecek bir skeç programında nasıl işleyebileceğine dair faydalı fikirler barındırıyor.

Üçüncü kısım, belirlenen unsurların uygulamadaki kullanım biçimini ve bu kullanımın incelenen Türk mizahı örnekleri ile nasıl kesiştiğini açıklama görevi görüyor. Bununla birlikte, uygulamanın Türkiye'de nasıl işleneceğine dair teknik görüşlerle, bağımsız bir proje olarak nasıl bir platformda yer alıp, nasıl bir izleyici kitlesine hitap edebileceğine

dair görüşlerim, uygulamanın genel yapısı ve skeçlerin bölümün bütünü ile ilişkisi de bu bölümde yer alıyor.

Uygulama, Python formatı ile tutarlılık göstermesi adına, bir skeç yerine, iç içe geçmiş skeçlerden oluşan bir bölüm olarak tasarlandı. Seyirci üzerinde benzer bir etkinin yaratılabilmesi için, *Flying Circus* bölümlerinin bilinç akışı şeklinde ilerleyen kopuk ve parçalı anlatı yapısının kullanılması (Johnson, 1989:XV), mizahın benzerliği için önemli bir etmen. Fakat incelenen Türk mizah örnekleri doğrultusunda, bu yapıyı daha denetimli ve düzenli bir üslupla harmanlayarak, seyirci için daha anlaşılır olan bir ton tutturmanın uygulamaya fayda sağlayabileceği de göz önünde bulunduruldu. Python mizahı ve Türk mizahı arasında yer alan bu kesişim kümesini oluşturmanın getireceği zorluklar ve tecrübeler, tezin sonuç bölümünü oluşturuyor.

Monty Python ekibi üyesi Micheal Palin yayınladığı notlarında, Monty Python'un yaratım aşamalarını birer birer uygulamanın yeniden bir Monty Python yaratmayacağını, o zamanlar yaptıkları şeylerin günümüzde mümkün olmadığını fakat yine de yapılmaya devam edilmesi gerektiğini belirtir. Python ruhu denilen olgunun zamansız olduğunu da ekler (Palin, 2014:18). Bu sözden hareketle, uygulamada Python'un espri teknikleri ile birlikte bakış açısının da korunmasının önemli olduğunu düşünüyorum. Amacım Monty Python'un benim üzerimde yarattığı etkiyi bir yazar bakış açısından parçalarına ayırıp, masaya yatırmak ve buraya özgü bir çerçeve içerisinde o unsurlara yer bulmaktır. Böylece belki ben de aynı etkiyi Türk izleyici için, kendi anlatısal yapıları içerisinde, önyargısız bir şekilde deneyimleme şansı oluşturmuş olacağım. Çünkü ben Monty Python'u belli bir kesime hitap eden, entelektüel bir komedi olarak değil, birleştirici ve bütünleyici bir komedi olarak görüyorum. Bu birleştirici yapının, hangi araçların bir araya gelmesiyle oluşturulabildiğini de bir yazar bakış açısından merak ediyorum.

2. MİZAH TEKNİKLERİNİN MONTY PYTHON'DA İŞLENİŞİ

2.1. MONTY PYTHON'UN KENDİNE ÖZGÜ MİZAHİ VE FLYING CIRCUS PROGRAMI

1969 yılında çeşitli BBC programlarında yazarlık ve oyunculuk yapmakta olan John Cleese, Micheal Palin, Graham Chapman, Terry Gilliam, Terry Jones ve Eric Idle'in, kanala yeni bir komedi programı hazırlamak üzere bir araya gelmesi ile Monty Python grubu kuruldu (Johnson, 1989:3). O sırada BBC'de yayınlanan diğer skeç yapısındaki komedi programlarının uyguladığı geleneksel kalıplara uyum göstermek yerine bölümleri bir tür "bilinç akışı"⁸ (Johnson, 1989:XV) yapısında ilerletmeye birlikte karar verdiler. Bu bilinç akışını görsel olarak en çok destekleyen kısımlar Gilliam'ın oluşturduğu gerçeküstü animasyon sekanslarıydı. Skeçlerin bir başı, ortası ve sonu olması, can alıcı bir espri ile bitirilmesi (punchline), bu skeçlerin arasına sunucunun anonsuyla müzikal performanslar yerleştirilmesi gibi yıllar içinde oluşturulmuş komedi programı formatından olabildiğince uzaklaşmak istediler. (Johnson, 1989:5) Graham Chapman, program boyunca ortaya çıkan çeşit çeşit sunucunun, mümkün olduğunca gereksiz, alakasız ve aptalca gösterilmesini amaçladıklarını, bu yolla ekibin bu geleneksel formatlara gönderme yaptıklarını açıklar. Televizyon için yazmanın, onlara üstünde oynayabilecekleri pek çok kalıp sağlayacağını fark ettiklerini ve izleyiciye de televizyon izledikleri farkındalığını yaşatmak için, kamera açıları ve skeçler arası bağlantıları işlevselleştirmeye karar verdiklerini de ekler (Johnson, 1989:6).

Böylece skeç programı yapısından serbestçe hareket alan *Monty Python's Flying Circus*, dört sezonluk yayın hayatına başlamış olur. Python ekibi bölümleri hem yazıp, hem oynayarak yaratıcı sürecin kontrolünü ellerinde tutmayı tercih ederler. Bu da onların biçim ve içerik konusunda deneysel bir yaklaşım izlemelerine olanak tanır.

⁸ Orijinal metinde "stream-of-consciousness approach". Çeviri bana aittir.

(Landy, 2005:2) Bu deneysel yaklaşımın doğurduğu, televizyonun talep ettiği sınırlamalar üzerine yapılan ihlaller, durum komedisinin belli başlı gerekliliklerine meydan okudu. Merkezi bir karaktere odaklanma veya tutarlı bir anlatı gibi biçimsel gelenekleri terk ettiler. Aynı zamanda cinsel içeriğin ele alınışı gibi, kurumların oluşturduğu içi boşaltılmış tabulardan beslenen ‘uygun davranış modeli’ temsilinden de kaçınmaya özen gösterdiler. (Landy, 2005:3) Bölümlerin eksantrik yapısı ve nihayete ermeyen skeçler, Python’un özenle üzerinde çalıştığı bir seçimdir. Chapman, yazım aşamasında skeçleri bir araya getirmeden önce birçok kısmını özellikle değiştirdiklerini çünkü önceki veya sonraki bir skeçten bir parçanın, skeci kesintiye uğratmasını istediklerini belirtir. (Johnson, 1989:9)

Python mizahı genellikle sosyal kurumlar, otorite figürleri, gelenekselin bayağılığı ve kalıplaşmış yapılar üzerinden ilerlediği için (Landy, 2005:BA) bu kalıplaşmış düşünce sisteminin bireyde yarattığı katılığı çokça vurgular. Bunu bir yapının getirdiği katılığı, onunla uyumsuz başka bir yapının çerçevesine oturtarak yapar. Kalıpları mümkün olduğunca basit tutmak için de klişeleştirmeyi kullanır. Klişe tipleme ve içinde bulunduğu ortam arasında, söz ve eylem arasında, kurulan beklenti ve bu beklentiye karşılamayan sonucu arasında her zaman uyumsuzluk mevcuttur. Bu uyumsuzluğu uç noktalara taşımak için, Python saçmayı ve anlamsız abartılı bir üslup ile kullanır. Python ekibinden John Cleese, yazdığı skeçlerin olabildiğince absürt olmasını fakat bu absürtün mantıklı bir temele dayanmasını hedeflediğini söyler (Johnson, 1989:9). Gerçekten de skeçler analiz edildiğinde altlarında vurgulanan bir problemin ve belli bir mantık düzleminin yattığını görebiliriz. Fakat bu düzlem alışkın olduğumuz bir mantıkta ilerlemez. Toplumsal olarak kabul edilmiş değerleri ve davranışı sürdürmeye dayalı her biçimin, kahramanca davranışın ve düşüncenin havasını söndürme amacıyla yola çıkan Python mizahı, bu bakımdan grotesk karnaval mizahına benzerlik gösterir (Landy, 2005:39). Geleneksel yapılar üzerine oynarken, televizyon formatları, bürokrasinin zorlukları ve her tür ‘şişirilmiş jargonun’ parodisini sunar (Landy, 2005:86). Bu parodilerde programlarının yayınlandığı televizyon kanalının içindeki kendi konumlarını (Landy, 2005:20) ve yetiştirilişlerinde etkisi olan İngiliz toplumunu da hedef alırlar. (Dobrogoszcz, 2014:218) Sunuştaki özfarkındalığın, Python mizahında önemli bir yeri vardır ve seyirciyi gösterinin yapaylığını hatırlatma amacı güder.

İngiliz komedi lügatına “Pythonesque” terimini katan bu kendine özgü mizahı oluşturan unsurları, çeşitli mizah teorileri ışığında dört ana kategoriye ayırmayı uygun buldum.

Kurumlar ve kalıplaşmış düşünce sistemlerindeki yapaylığın vurgulanması, mekanik katılık unsurunu; söz ve dile getirilişi, beklenti ve karşılığı arasındaki uyumsuzluğun saçma ve anlamsız vurgulamak için kullanılması, uyumsuzluk ve absürt unsurunu; toplumun insan bedenine ve kişilerin hiyerarşik konumuna yüklediği anlamın ilkel bir bakış açısına indirgenmesi, grotesk ve itibarsızlaştırma unsurunu; grubun kendine, yer aldığı formata ve kalıplaşmış sunum biçimlerine gönderme yapma seçimi ise, parodi ve ironi unsurunu doğuruyor.

2.2. MONTY PYTHON'UN YARARLANDIĞI KOMEDİ UNSURLARI

2.2.1. Mekanik Katılık

Henri Bergson'un gülmenin sebepleri ile ilgili geliştirdiği pek çok teorinin bazını oluşturan mekanik katılık (Bergson, 1996:14), Monty Python mizahında önemli bir yer tutuyor. Hem fiziksel katılık, hem mantıksal katılık, hem de tek boyutlu karakterlerde gözlemlenebilen davranışsal katılık Python esprileri için önemli bir unsur.

Katılığı, özdevinim, dalgınlık ve topluma uyumsuzluk olarak niteleyen Bergson'un açıklamalarında (Bergson, 1996:69,71), görsel olmasından ötürü en kolay örneklenebilecek olan fiziksel katılıktır. Sokakta düşen bir adama gülmemizin sebebini, alışkanlığın ortaya koyduğu hızın durdurulamaması sonucu makine gibi, dümdüz devam eden adamın, bizde mekanik katılık duygusu uyandırması olarak açıklıyor (Bergson, 1996:14). Bu dalgınlığın sistematik bir şekilde görülmesinin ise mizahi etkiyi artıracakını belirtiyor (Bergson, 1996:76). Tekrarlayan, sistematik bir dalgınlık, bize kişinin içinde olduğu anın dışında bir düzlemde yaşadığını sezdirebilir. *Flying Circus* skeçlerinde fizikselliğe dayanan bütün komedi unsurlarında bunu gözlemlemek mümkün. Canlı bir varlık olan insan etrafındaki şartlara “uyum gösterecek esnekliğe”

(Bergson, 1996:18) sahip olmadığında ve kendi hareketini çevresinden bağımsız sürdürmeye devam ettiğinde mekanikleşir. *Flying Circus* bölümleri boyunca belli aralıklarla ortaya çıkan, John Cleese'in canlandırdığı BBC sunucusunun, haberleri sunarken masasıyla birlikte hırsızlar tarafından kaçırılması bu fiziksel mekaniklik komedisine bir örnek teşkil eder. Bir kamyonun arkasına konulup şehrin sokaklarında gezdirilen sunucu, masasında aynı düşük ses tonuyla ve aynı ciddiyetle haberleri okumaya devam eder. (S1B3)⁹ John Cleese performasındaki ciddiyet ile, Bergson'un komik kişiye atfettiği özellikleri karşılar. Çünkü komik kişi gülünçlüğünden habersiz olduğu ölçüde komiktir. Gülünçlüğü herkese görünürken, kendisine karşı görünmezdir (Bergson, 1996:17). Randall E. Auxier yazısında, Bergson'un bu sözlerini alıntılıyarak, Python üyelerinden Graham Chapman ve John Cleese'in "düz adam"¹⁰ tiplerinin, katılık etkisini nasıl beslediğinden bahseder (Auxier, 2006:72). Yaşamın canlılığı içinde, etrafında ne olursa olsun aynı fiziksel eylemi, farkında olmadan devam ettirmek Bergson'a göre, bize cansız mekanikliği çağırıştırıyor ve bu yanı sıra gülüyoruz (Bergson, 1996:BA). Evin içinde olmasına rağmen dönüp kendi kapısını ısrarla çalan adama güldüğümüz gibi. (S1B5)

İnsana özgü olmayan bu mekaniklikteki bir diğer önemli nokta da jestlerdir. Bergson da komedyanın dikkatimizi eylem yerine jestlere yönelttiğini belirtir (Bergson, 1996:75). Sürekli değişim halindeki canlı bir dünyanın karşıtı olduğu için de bir komedi yöntemi olarak yinelemenin altını çizer (Bergson, 1996:51). Bu birleşim, karakter özelinde bir mekanikliğe de işaret edebileceği gibi, fiziksel mizah bakımından da bir çok örneğe açıklık getirir. *Flying Circus* programının en popüler skeçlerinden biri olan "Silly Walk (Şapşal Yürüyüş)"¹¹, fiziksel mekanikliğin önemli bir örneğidir. (S2B1) Şapşalca yürüyüşler bulmak için kurulmuş bir bakanlık, bürokrasinin bir parodisi olmakla birlikte (Landy, 2005:67), seyirciyi güldüren unsur bakanlıkta çalışanların yürüyüşlerindeki fiziksel mekaniklidir. Jestlerin makine gibi tekdüzeliğini çağırıştırmanın parodilerin

⁹ Adı geçen skeç *Flying Circus* programında, 1. Sezonun 3. Bölümünde yer alıyor.

¹⁰ Orijinal metinde "the straight man". Çeviri bana aittir.

¹¹ *Flying Circus* programında yer alan skeç başlıklarının ve diyalogların çevirisi Netflix Türkiye'ye aittir.

gözde bir yöntemi olduğunu Bergson da belirtir (Bergson, 1996:25). Landy’e göre “Şapşal yürüyüş, bedenın jestler içindeki hapsini abartır”¹² (Landy, 2005:67).

Karakter davranışlarında gözlemlenen katılık da fiziksel olana benzerlik gösteriyor. İçsel eylemler yerine kalıplaşmış jestlerle hareket etmek, karaktere de katılık kazandıran bir özellik. Absürttten bahsederken bu konuya daha detaylı değineceğim. Fakat Bergson, karakterde gözlediğimiz özelliğin, birçok insanın içine girebileceği bir çerçeve gibi görünür olmasının altını çizer (Bergson,1996:90). Buna örnek olarak da mesleksel komikten ve mesleksel katılaşımdan bahseder (Bergson, 1996:91). *Flying Circus*’da polis, iş adamı, bürokrat veya hâkim gibi mesleklerin mensupları, her ortaya çıkışlarında aynı kostümler içinde, benzer biçimlerde konuşur, benzer fikirler üretirler. Skeçlerin arasına yerleştirilmiş ‘Halkın Sesi’ kısımlarında, bölümün konusu ile ilgili fikirlerini seyirciye aktaran tiplerin her zaman hangi meslek grubundan veya halkın hangi kesiminden olduğu bellidir. “Ahlaki aforizmalar ve indirgemeci açıklamalar”¹³ yapan (Landy, 2005:95) inşaat ustaları, rahipler, bilim adamları, ev kadınları veya teşhirciler, tavır ve görünüşleri ile her bölüm seyircide bir tanıdıklık duygusu uyandırır. *Flying Circus* komedisi klişe tiplerini (stereotip) oldukça fazla kullanır. Birçok bölümde ortaya çıkan, Monty Python ekibindeki erkeklerin oynadığı ev kadınları, neredeyse hep aynı kıyafeti giyip, aynı perukları takarlar. Onları bir ev kadını temsilinden daha fazlası olarak görseydik, çamaşırhanede Sartre veya felsefe üzerine konuşmaları (S3B1) aynı uyumsuz etkiyi yaratmayabilirdi. Python için klişeler, üstünde yapısal çözümler yapmak veya düpedüz imha etmek için önemli bir etmendir. Şakanın hemen anlaşılabilmesi için ‘anlık açıklama’ motivasyonu sağlar ve diğer tekniklerle kolay uyum gösterir (Berger, 2011:42). “Nonoş Hâkimler” skecinde, görünüş ve mekan yardımıyla mesleki çerçevesi vurgulanan iki hâkimin sohbetleri, abartılı el jestleriyle, klişe feminen dedikoduyu çağrıştıracak şekilde basitleştirilir. (S2B8) İki klişenin bir araya getirilmesinden doğan mizah, girizgâha gerek kalmadan uyuşmazlığı seyirciye hissettirme görevi görür. Milliyete dayalı klişeler de çokça kullanılır. Alman, Fransız veya İspanyol bir karakter görüldüğünde, her zaman geleneksel kıyafetler içinde olduğu için kolayca ayırt edilebilirler. İspanyolca veya

¹² Orijinal metinde “The Silly Walk, exaggerates the body’s imprisonment in gesture.” Çeviri bana aittir.

¹³ Orijinal metinde “moral aphorisms, reductive explanation”. Çeviri bana aittir.

Fransızca konuşan karakterler, abartılı hareketler yaparlar ve sadece İngilizlerin anlayabileceği kelimeleri kullanırlar. (Dobrogoszcz, 2014:234) İtalyanların mafya, Almanların ise çoğunlukla nazi olduğu bu evrende, mizahın en çok dayandığı klişe ise ‘İngiliz klişesi’¹⁴ (Dobrogoszcz, 2014:218). İngiliz kibarlığı, soğukluğu, militarizmi veya bürokratik tavrı ile alay ederken, şapka ve takım elbiseden oluşan bir İngiliz adam kostümü de görülebilmektedir. Yabancılara yapılan klişe yakıştırmalar da Python ironisinin bir parçasıdır. Karikatür haline getirdiği yabancıları, içine konuldukları kalıpları göstererek, İngilizlerin bakış açısına güldürür (Dobrogoszcz, 2014:243).

Mantıksal katılık olarak sınıflandırdığım unsur aslında yanlış karşılaştırmadan doğan mantıksal uslamlama. Bergson törelerin ciddiyetinin geleneklerle özdeşleşmiş olmalarından kaynaklandığını ve biçim içerikten koparıldığı anda ciddi etkilerini kaybedeceklerini anlatır (Bergson, 1996:31). Alışkın olduğumuz mantıksal zincirleri farklı bağlamlarda görmek, o zincirdeki halkaları tek tek sorgulamamıza sebep olur ve böylece geçerliliğini büyük ölçüde kaybeder. Uslamlama da, töredeki katılığa benzer şekilde düşünce yapımızın ve akıl yürütme yöntemlerimizin katılığını ortaya çıkarır. Uslamlama geçerliliği kanıtlamaya çalışır, gerçeği değil (Campos, 2014:181). *Monty Python ve Kutsal Kase* filminde cadı olduğu düşünülen bir kadının yakılıp yakılmaması üzerine dönen tartışma, bu tür uslamlamaya bir örnektir. Köylülerin mantık zincirine göre, cadılar gibi tahta da yanıcıdır. Tahta suda batmaz, ördekler de suda batmaz. Öyleyse bir ördek ile aynı ağırlığa sahip olan bir kadın, cadıdır. Mantıksal uslamlama, yanlış karşılaştırma ve özgür çağırışım absürt geleneğinde önemli bir yer tutar (Esslin, 1999:258).

Mantıktaki katılık, bir komedi tekniği olarak ‘gerçekçilikte’ de kendini gösterir. Dile dayalı bir teknik olan gerçekçilik, mecazi olmayan, fazla düz anlamlılığı ifade eder (Berger, 2011:28). Her şeyi kelimenin gerçek anlamıyla anlayan bir karakter gereken esnekliğe sahip değildir (Berger, 2011:28). Bergson’da mecazın gerçek anlamının gösterilmesinin, dikkatimizi mecazın maddiliği üzerinde topladığı için komik etki yarattığını açıklar (Bergson, 1996:62). *Flying Circus*’daki sokak röportajları genelde iki

¹⁴ Orijinal metinde “Britishness”. Çeviri bana aittir.

cümlelik cevaplardan oluştuğu için bu tür esprilere çok müsaittirler. Hiciv hakkında fikri sorulan bir adamın, “Bence alt sınıflara saldırmalıdır. Önce bombalarla.” cevabı veya ev kadınlarından birinin “Televizyondaki bunca sekse karşıyım. Televizyonun üstünden düşüyorum.” yorumu mecazi ve gerçek anlam arasındaki çatışmayı hızlıca kurar. (S1B5, S1B9) Mecaz ve gerçek anlam üzerine kurulu bu kısa esprilere gülmemizin sebebini, Sigmund Freud kullanılan kelimelerin iki ayrı anlam yaratmasının doğurduğu zevk olarak açıklar (Freud, 1999:33). Çoklu anlatım olarak kategorileştirdiği bu teknik, mantıktaki katılığı sergilemek için çok ekonomik bir yoldur.

1.2.2. Uyumsuzluk ve Absürt

Immanuel Kant, mizahın “kendi amacını göz önüne almak için zihnin önce bir bakış açısına sonra bir başkasına hızlı geçişlerinden” ortaya çıktığını söyler (Kant, aktaran Eagleton, 2019:71). Kant ile birlikte Aristoteles de mizahın beklenenin tam tersi olan şeylerden doğduğundan bahseder (Aristoteles, aktaran Şentürk, 2016:50). Ani bir perspektif değişimi veya beklenmedik bir anlam kaymasının yarattığı gülünç etki birçok kuramcı tarafından kabul görmüştür. Mekanik katılık örneklerinde de aslında yaşamın canlılığı ve davranıştaki katılık arasındaki uyumsuzluktan bahsedilebilir. İki mantıklı ama alışılmadık fikri bir araya getirmek yaygın komedi yazma tekniklerinden biridir (Helitzer, 1992:11). Python komedisindeki uyumsuzluğu özel yapan ise, algılanan bu iki uyumsuz çağrışımın sürreal yapısıdır. Uyumsuzluk tekniğini bir adım ileri götürerek, ‘acayıplık’ statüsüne taşıyan unsur karışıklık, saçmalık veya absürtlük olarak adlandırılabilir.

Alışıl gelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki kalıp arasındaki anlık kaynaşma, mizahı doğurur (Koestler, 1997:103). Bu herhangi iki düzlem arasında gerçekleşebilir. John Morreal, ‘sunuştaki uyumsuzluk’ olarak sınıflandırdığı nükteli yorumların, duruma uygun olmayan bakış açısıyla yapıldığı için etki yarattığından bahseder (Morreal, 1997:106). Freud bu tür iletişim uyuşmazlıklarını ‘yargı saptırması veya düşünce saptırması’ adı altında, “gerçekten olasılığa doğru ve olasılık lehinde bir kaydırma” olarak açıklar (Freud, 1999:54). Yani bir kişinin karşıdakinin düşüncesini kendine eksen

yapmaması, düşüncenin yer değiştirmesine sebep olmaktadır (Freud, 1999:46). Bu tür bir eksen kaydırması, *Flying Circus*'un mizah yapısında çokça yer alır. “İskoç’a Dönüşen Adam” skecinde, polis memuru ‘bir İskoç’a dönüşme’ suçunu araştırırken, olaya tanık olan tenisçi kızın ifadesini dinlemek yerine neden beş kişi tenis oynuyor olduklarını sorgular. (S1B7) “Arka Pencere’ filminin pencerenin dışında geçen on saniyelik bir versiyonunu çeken gururlu yönetmenin, katıldığı sinema programında “Hitchcock aynı hikâyeyi iki saat süründürdü.” yorumunu yapması da, film yapım sürecinin eksenini içerikten, süreye kaydırır. (S2B6)

Python’un çokça yer verdiği başka bir uyumsuzluk unsuru da, Morreal’in de örneklediği gibi mesaj ile dile getirilişi arasındadır (Morreal, 1997:112). Çoğu skecinde geleneksel televizyon formatlarından yararlanan *Flying Circus*, neşeli yarışma programlarını vahşet veya cinsellik yüklü bir içerikle, ciddi haber programlarını ise çocuksu konuklarla eşleştirmeyi tercih eder. Parlak takımlı, neşeli bir sunucunun insanları arayıp, evlilik dışı ilişkilerini veya bir teşkilatla bağlantılarını açıklamamak için para talep ettiği ‘Şantaj!’ isimli yarışma programı, bu tür bir içerik ve üslup uyuşmazlığına örnek oluşturur. (S2B5) Alenka Zupančič, komedide zıt eğilimleri ve yananamları yüzünden birbirini dışlayan iki unsurun aynı ufuk içerisine konulduğunu anlatır (Zupančič, 2011:110). Yarışma programları, format gereği yaşamın suçtan ve saldırganlıktan arınmış, yapay bir düzeyinde konumlanmışlardır. Bu yapı, insanları açıkça tehdit eden bir adamın ‘gerçekçiliğiyle’ uyumsuzluk gösterir. Ama bir yandan da bu gerçekçilik, program formatındaki samimiyetsizlik unsurunu vurgulama görevi görür. Zupančič’in, evrensel ve kabul edilebilir bir kavram ile onun müstehcen öbür yüzü arasındaki kısa devre olarak betimlediği uyumsuzluk da buna benzer bir iç içelik içerir (Zupančič, 2011:37).

“Şantaj” kelimesinin alışlagelmiş dildeki anlamının, yarışma programı çerçevesi ile gösterdiği uyumsuzluk, Harry Brighouse’un “Tartışma Kliniği” isimli *Flying Circus* skecinin mizahını açıklamak için benimsediği yaklaşıma benzer bir şekilde açıklanabilir. (S3B3) Brighouse’a göre “tartışma” kelimesi geleneksel dilde, her an yapılabilecek basit bir eylemi çağrıştırdığı için, bir insanın tartışmak için para ödemek isteyebileceği düşüncesi komik bir fikirdir (Brighouse, 2006:55). Kalıp çağrışımlarının

yarattığı beklenti ve Python'un bu beklentiye ele alışını arasındaki uyumsuzluktan kaynaklı mizahı, aynı kitapta Gary L. Hardcastle "alternatif kavramsal şemalar"¹⁵ ile açıklar. Ona göre Monty Python, alıştığımız kavramsal şemalardan farklı şemalar oluşturduğunda, bu alışılmadık ve şaşırtıcı içerik, kısa bir süreliğine bizi "olmayan ama olabilecek" bir düzenin parçası yaptığı için güleriz (Hardcastle, 2006:262). Yazar bu savını, *Flying Circus*'un İngiltere çapında düzenlenen bir "Proust Özetleme" yarışmasını konu alan skecindeki mizahı açıklamak için kullanır. (S3B5) "Şantaj" skecinde bahsettiğim, mesaj ve dile getirilişi arasındaki uyumsuzluk bu tür skeçlerde açıkça görülebilir.

Benzer bir şekilde belgesel formatı da bu tür bir uyumsuzluğu oluşturmak için kullanılır. Belgeselin seslendirilme tonu, saygıdeğer bir sporunun günlük rutini anlatıyormuş izlenimi verse de, içerik son derece zayıftır. Ünlü sporcu, "sabah kahvaltıda masanın altına bir dilim kuru et koyar ve kendisini dolaba kilitler." (S2B5) Uyumsuz bir durumu veya aşağılık bir davranışı, 'saygıdeğerlik' anlatan terimlerle betimlemenin gülünç olduğunu belirten Bergson, bu tür bir mizahın İngilizlere özgü olduğunu da vurgulamıştır (Bergson, 1996:67). Terry Eagleton ise yüksek ve aşağılık olanların birbirine uyumsuz bağlandığı bu aykırılık tarzını *bathos* (sıradanlık) olarak adlandırır (Eagleton, 2019:81). Python mizahının büyük bir kısmı biçim ve içerik arasındaki uyumsuzluktan gelir. Sıradan olaylar yüceltilmiş bir çerçeveden, yüksek önem arz eden olaylar ise sıradan, gündelik bir çerçeveden sergilenir.

Absürt kelimesi de aslında bu tür bir uyumsuzluktan gelir. Zehra İpşiroğlu da kitabında absürt tiyatrodan uyumsuz tiyatro diye bahseder. Onun anlattığı uyumsuzluk, "mantıksal bir çelişki değil, gerçekçilik düzeyinde alışkanlıkların, gelenek ve törelerin dondurduğu kalıplarla, yaşam arasında" gerçekleşir (İpşiroğlu, 1996:11). Geleneklerin ve alışkanlıkların oluşturduğu kalıplar, genel bir beklenti oluşturur. Absürt ise bu kalıbı kırarak, beklentileri yıkar. Beklentinin boşa çıkarılması, Theodor Lipps ve Immanuel Kant gibi pek çok düşünürün mizah hakkındaki çözümlerinde yer alan bir ögedir (Lipps, Kant, aktaran Şentürk, 2016:77). Geleneklerin oluşturduğu anlam yapıları,

¹⁵ Orijinal metinde "alternative conceptual schemes". Çeviri bana aittir.

temellerinde yatan anlamsızlığı sergilemek için mizaha bir başlangıç noktası oluştururlar. Jacques Lacan, Freud'un şakalarla ilgili çalışmasının üzerine benzer açıklamalar yapmıştır. Şakanın bu temel anlamsızlıkla oynamaya imkân verdiğini söyler. “Bütün anlamlar gösterenin kullanımına dayalı olduklarından her an her türlü anlamı sorgulamak mümkündür” (Lacan, aktaran Zupančič, 2011:136). Bu bağlamda ‘gösteren’ olan Python da, “tersine bir dünyanın absürt tasvirini”¹⁶ yaparak, seyircinin beklentilerine meydan okur (Campos, 2014:172). Felsefe tartışan ev kadınları veya maganda gibi davranan yaşlı teyzeler, kalıplaşmış beklentilerimizi tersyüz etme amacı taşır. Beklenti ve karşılığı arasındaki uçurumu derinleştirmek için skeçlerinde büyük prodüksiyonlu uzun serimleri, hayal kırıklığı yaratan, yarım kalmış çözümlerle tamamlarlar. Birçok bölümün ilk skeci, geleneksel anlatı yapısında bir hikâye ile başlar. Sunucunun hikâyeyi bölen, “Ve şimdi tamamen farklı bir şey” sözüyle de *Flying Circus* jeneriği girer. İkinci sezonda yer alan “Konserve Jambon” bölümünün ilk üç dakikası büyük prodüksiyonlu tarihi bir filmi çağırıştırır. İspanya'nın o dönemdeki politik durumu ile ilgili yazılar geçer. Gece vakti korsanların güçlkle sahile yanaşmalarını, eşyalarını karaya taşımalarını uzun süre izleriz. Kamera sahilin öbür ucuna döndüğünde, sunucu kumlara yerleştirdiği masasında oturmaktadır. “Ve şimdi tamamen farklı bir şey.” sözüyle program, normal akışında yeniden başlar. (S2B12)

Bir ilişki yapısının bize absürt görünmesi için, “akılcılık ve tutarlılık duygularımıza saldırıyor”¹⁷ olması gerekir. Bunun için “anlam ve sağduyudan sıyrılmış bir dünya öne sürülür”¹⁸ (Berger, 2011:97). Python mizahı da sağduyuya saldırır. “Halkın Sesi” skeçlerinde mizahın nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili halktan fikirler toplar. Bir şeyin yakışık alması veya almaması üzerine halkın doğrucu fikirlerini ve sağduyulu dünya görüşünü eleştirir (Landy, 2005:95). Basit yanlış anlaşılmalara getirilen hatalı açıklamalar “dilin indirgemeci sağduyusunu”¹⁹ vurgular (Landy, 2005:91). Absürt, akılcı yaklaşımı ve gidimli düşünceyi terk ederek, insan durumunun anlamsızlığı duygusunu açıklamaya çalışır (Esslin,1999:25). Python mizahı, insanın kendini anlamlı kılma kaygısıyla ve her şeyi analiz etme eğilimi ile çok ilgilenir. *Flying Circus*'un ilk

¹⁶ Orijinal metinde “the absurd depiction of the world in reverse”. Çeviri bana aittir.

¹⁷ Orijinal metinde “attack our sense of rationality and coherence”. Çeviri bana aittir.

¹⁸ Orijinal metinde “a world devoid of sense and meaning”. Çeviri bana aittir.

¹⁹ Orijinal metinde “reductive commonsense explanations of language use”. Çeviri bana aittir.

bölümünde yer alan “Ünlü Ölümler” yarışması (S1B1), tarihteki ünlü kişiliklerin ölümlerini puanlayarak, ölüme yüklediğimiz anlam ve analiz etme eğilimimizi alaya alır (Małecka, 2014:24).

Geleneksel karakter ve öyküye önem atfetmeyen absürt, başı sonu olan olaylar yerine, kendilerini sonsuza dek yineleyecek durumlar gösterir (Esslin, 1999:65). Karakterler de bu yaşamda yaptığımız her şeyin, zamanın anlamsız eylemine karşı bir hiç olduğunun ayrıntıdadır (Esslin, 1999:52). ‘Hayatın Anlamı’ filmi Python’un, insanoğlunun evrendeki anlamsızlığını en açıkça vurguladığı filmidir. Bir ev kadını henüz ölmeden organlarını bağışlamaya ikna etmek için, evrenin büyüklüğü ve insanların küçüklüğünü anlatan bir şarkı söylenir. *Flying Circus* skeçleri, bütünüyle biçimlendirilmiş, tutarlı, öyküsel bir senaryo formatında ilerlemezler (Landy, 2005:3). Python, bölüm içindeki birçok skeci nihayete erdirmeye kaygısı gütmeyen, skeçler arasında daha özgürce hareket eder (Landy, 2005:4). Absürt tiyatro yapısına benzer şekilde, başı sonu olan olaylar yerine, arka arkaya durumlar sergilemeyi tercih eder.

2.2.3. Grotesk ve İtibarsızlaştırma

Groteskten türeyen mizah, Mihail Bahtin’in François Rabelais’in eserleri üzerinden yaptığı grotesk çözümlemesinde belirttiği gibi, Ortaçağ karnaval ritüellerine şekil veren, ‘karnaval gülüşünden’ gelir. Bu gülüşün temeli, bu ritüellerin kiliseye ait dinsel dogmatizmin, mistisizmin ve dindarlığın tekelinden çıkıp, özgür kılınmasına dayanır (Bahtin, 2005:33). Python mizahı da otoriter rejimin, bürokrasinin ve *Flying Circus* programının yayınlandığı BBC yönetiminin bağlayıcılığından kendisini benzer şekilde özgürleştirir. Bunu yıkıcı ve yok edici yergisel biçimden çok, Rabelais’in groteskine yaraşır şekilde hem yıkıp, hem yenileyen bir biçimde yapmıştır. Mizahi alay, herhangi bir grubu rencide etmek için kullanılmaz ve sonunda olumsuz bir mesaj iletilmez. Amaç bir topluluk olarak bize, bu büyük evrendeki absürt varlığımızı, küçüklüğümüzü hatırlatmaktır. “Python, apolitik bir duruş sergilemesine karşın otorite karşıtıdır”²⁰

²⁰ Orijinal metinde “Monty Python was firmly apolitical, though anti- authoritarian in flavour”. Çeviri bana aittir.

(Landy, 2005:32). Yerme yerine itibarsızlaştırmayı kullanır. Bir otorite figürünün veya konumu dolayısıyla kendisine önem atfeden herhangi bir kişinin, sıradan ve insani zaaflarını vurgulamayı amaçlar.

Python mizahı genel olarak, skeç komedi formatından yararlanır. Seyirci önünde çekilen ve bütün katılımcıları içeren skeç komedi formatı, birçok yönden Bahtin'in tarif ettiği Ortaçağ karnaval ruhunu hatırlatır. "Karnaval gülüşü, tüm halkın gülüşüdür. Katılan, katılmayan herkese yönelen bir gülüştür. Müphemdir, hem neşeli ve zafer dolu, hem alaycı ve taklitçidir. Söyler ve inkar eder, gömer ve hayat verir" (Bahtin, 2005:38). Ellen Bishop, *Monty Python ve Kutsal Kase (1975)* filmindeki grotesk unsurları örneklediği kitabında, Python'ların Ortaçağ'daki mukabilleri gibi, şakalaşmalarına kendilerini de dâhil ettiklerinden bahseder. "Sadece kültürlerini, onun politikasını ve tarihini eleştirmekle kalmaz, komedyen eleştirmenler olarak kendi duruşlarını da eleştirirler"²¹ (Bishop, 1990:54). *Flying Circus*'da skeçlerin arasına yerleştirilmiş şikayet mektuplarına sıkça rastlamak mümkün. Bu kurmaca mektuplar hem programdaki müstehcenlik veya zevksizlikten rahatsız olan alingan bir izleyici grubunu alaya alma görevi görür, hem de bir skecin klişe veya komik olmayan bir espri ile sona erdiği durumların altını çizer.

Grotesk ile ilgili bir diğer önemli unsur da, Bahtin'in vurguladığı 'maddi-bedensellik' ile ilgilidir. İnsan bedenini, yeme, içme, dışkılama gibi edimlerle ve cinsel hayata ait imgelerle temsil etmekten ve dahası bu beden imgelerinin abartılı bir şekilde temsil edilmesinden bahseder (Bahtin, 2005:45). *Monty Python ve Hayatın Anlamı (1983)* filminde bedeninin abartılı ve karnavalesk temsilini görebileceğimiz pek çok örnek mevcuttur. Zupančič; "Komedinin temeline kadar sarsmayacağı hiçbir kutsal şey ya da katılık yoktur." derken, "bütün insani kesinliklere ve evrensel değerlere güldüğümüz çılgın bir komedi" olarak bu filmi örnek verir (Zupančič, 2011:34). Gerçekten *Hayatın Anlamı*, yaşam ve ölüm arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı gibi, bedeninin sınırlarını da belirsiz hale getirir. 'Balığı Bul!' sekansında seyirciden içerisindeki balığı bulması beklenen görüntü, oldukça gerçekdışıdır. Python ekibinden Terry Jones, kısa bacakları

²¹ Orijinal metinde "They critique not only their culture, its politics and history, but also their stance as comic critics." Çeviri bana aittir.

ve uzatılmış lastik kollarıyla çıkagelir. Restoran sahnesinde ise renkli bir fil olan garson topallayarak geçer. Altı tane Python kafalı balığın birbirleriyle ve seyirciyle konuştukları sahneler ise sekansların arasına serpiştirilmiştir. Bahtin, Rabelaisci abartının “en güçlü imgesini beden ile yemeğin tasvirlerinde” bulduğunu anlatır (Bahtin, 2005:333). Filmde devasa bedeniyle restorana yemeğe gelen Bay Creosote, son lokmasını ağzına attıktan sonra patlar ve bedeni odanın her yerine saçılır. Bu da Bay Creosote’u, “kendi sınırlarını aşan” bir grotesk bedene dönüştürür (Bahtin, 2005:347). *Flying Circus*’un birinci sezonunda yayınlanan ‘Sanat Galerisi Skeci’, iki kadının galerideki sanat eserlerini kemiren çocuklarını tokatlamalarını ve sonra da eserleri kendilerinin yemelerini gösterir. (S1B4) Galeride sergilenen sanatın yüksek konumunun yiyeceğe indirgenmesi *Flying Circus*’da gözlemlenebilen pek çok grotesk öğeden biridir. Animasyon sekansları genelde tanıdık figürlerin (Kraliçe Elizabeth veya Venüs heykeli gibi) bedenlerini parçalanmış halde, bu parçaları da bağımsız eylemler içinde gösterir. İnsanları yutan ağızlar veya cinsel organlar fazlaca görülür. “Bedenin dışarıyla bağlantı kuran yerleri” olan bu organlara yapılan vurgu, grotesk unsuru doğrular (Bahtin, 2005:53). “Uçan Koyunlar” skecini takip eden kısımda, iki adam bir koyunun iç kısımlarını slaytlarla açıklarken, bu iç kısımların bir uçağın iç parçaları olduğu görülür. (S1B2) Marcia Landy buna benzer örneklerin, insanlar ve hayvanlar, hayvanlar ve makineler, beden ve zihin arasındaki ayrımları sürekli bulandıran ve yıkan bir karnaval mizahı etkisinde olduğunu açıklar (Landy, 2005:64).

İtibar sahibi bir kişiliğin sıradan bir insana indirgenmesi Bahtin’in karnaval neşesinde büyük rol oynar. Çünkü karnaval zamanı insanlar arasındaki tüm hiyerarşik ayrımlar, gündelik hayatın belli norm ve yasakları, geçici de olsa askıya alınır (Bahtin, 2005:43). Genel olarak mizah anlayışımız, otorite figürlerine karşı, yukarıya doğru hareket eder ve “üstümüzde gördüğümüz insanlardaki pürüzleri fark etmemizi sağlar” (Helitzer, 1992:18). Bu hiyerarşik eşitlemeyi Freud, güçlüyü hedef alan ‘maksatlı espri’ olarak sınıflandırır ve esprinin otoriteye saldırmamıza hizmet ettiğini savunur (Freud, 1999:83). Theodor Lipps bunu daha az saldırgan ve groteske biraz daha uygun düşen bir şekilde, naif komik kategorisine soktuğu ‘konum zıtlığı’ terimiyle anlatır (Lipps, aktaran Şentürk, 2016:77). Otoriteye saldırdan çok, otoriter konuma sahip birinin, sıradan biriyle ortak özelliklerinin altının çizilmesi itibarsızlaştırmayı daha iyi açıklar.

Bu yüzden Lipps'in konum zıtlığı ile ilgili verdiği “çocuksu bir ifadenin bir yetişkinin konuşmasında yer alması” örneği, iki farklı konumun değişebilirliğini daha net vurgular (Lipps, aktaran Şentürk, 2016:77). *Flying Circus*'daki ‘Kraliçe Victoria ve Willie'nin Maceraları’ skeci bu itibarsızlaştırma mizahına uyum gösterir. 30’lu yıllardan bir Chaplin filmi üslubunda çekilmiş, siyah beyaz görüntülerde, Kraliçe Victoria ve dönemin başbakanı William Gladstone birbirlerine eşek şakaları yaparlar. (S1B2) Python ekibinden Terry Jones’un canlandığı Victoria, bir kraliçeye yaraşmayan çevik ve çocuksu hareketlerle, arkasını dönmüş Willie’ye tekme atmaya çalışırken, izlediklerimiz bize bir Laurel-Hardy komedisini hatırlatır. Program çekilirken, Gladstone ve Victoria çoktan ölmüş oldukları için bu sekans politik bir yergiden çok, tarihte belli bir yere konumlandırılmış olan eski bir fotoğrafı canlandırıp, bir slapstick (fiziksel komedi) formatına yerleştirmekten kaynaklı bir itibarsızlaştırma mizahı kullanır. Zupančič, burnu büyük bir baronun muz kabuğuna basıp düşmesi örneği üzerinden insani zaafılardan bahseder. Buradaki en belli başlı zaafın ve mizahın kaynağının, baronun kendi önemine duyduğu sarsılmaz inanç, yani haddini bilmezliği olduğunu belirtir (Zupančič, 2011:35). Bu hadsizlik ve ihlalcı tutum Python mizahının önemli bir unsurudur. Kültürel tabuları yıkmakta her zaman düşünülenden bir adım ileri giden Python mizahı hakkında, ekip üyesi John Cleese “İçinde şok unsuru olan şeylere daha çok güldüklerini keşfettik”²² diyerek amacın her zaman güldürmek olduğunu vurgular (Cleese, aktaran Jezińska, 2014:97). Karnaval ruhundan çıkan bu ihlalcı gülüş, insan bilincini, düşüncelerini ve hayal gücünü yeni olasılıklar için özgürleştirir (Jezińska, 2014:98). Bahtin’in groteski gibi hem gömer, hem de hayat verir.

2.2.4. Parodi Yapısı ve İroni

Bergson parodiyi, ciddi tonun teklifsiz tona aktarılması olarak tanımlar. Antik şeylerin çağdaş yaşamın terimleriyle anlatılmasının, Antik Çağın şiirsel saygınlığı nedeniyle komik etki yarattığını öne sürer (Bergson, 1996:66). Python, belirttiğim gibi mizahında saygınlık sembolize eden düşünce yapılarına özel bir ilgi gösterir. Skeçlerinin birçoğu,

²² Orijinal metinde “what you discover is that stuff with an element of shock does have the ability to make an audience laugh much more than stuff without it”. Çeviri bana aittir.

bürokrasinin, ölüye saygının, televizyonculuk dilinin, ev içi yaşamın, sanat ve edebiyata dair “şişirilmiş jargonun”²³ (Landy, 2005:86) veya sinemasal anlatının parodisi niteliğindedir. Bilinen bir yazar veya yaratıcı bir sanatçının, bir türün veya bir metnin de parodisini skeçlerde çokça gözlemlemek mümkündür. (*Brian’ın Hayatı* filmi bir İncil parodisi sayılır.) Diğerlerine kıyasla, bu tür parodilerin mizahı ülke kültürüne daha dayalıdır. Zihnin kendisine aldığı mesafeden kaynaklanan bir hafifseme biçimi olarak açıklayabileceğimiz ironiyi ise, Vladimir Jankelevitch kitabında “zihnin bir tebessümü” olarak açıklar (Jankelevitch, 2020:24). Mizahçı olduklarının ve kendi mizahlarının son derece farkında olan Python, bu yolla ironik mizahın gerektirdiği mesafeyi korur.

Flying Circus programının yapısına bir bütün olarak bakıldığında o dönemki BBC televizyonculuğunun ve program formatlarının bir parodisi gözlemlenebilir. Tek kanallı sistemden, özel kanallarla rekabet etmesini gerektiren bir sisteme geçen BBC’nin programlamasının giderek çeşitlendirilmiş yapısına Python skeçlerinde çokça yer verir (Landy, 2005:21). Kamu hizmeti ve ticari televizyonculuğun çatışma döneminde yayınlanan *Flying Circus* skeçlerinde röportajlar, söyleşiler, yarışma programları, durum komedileri, çocuk programları ve filmlerin yapılarından yararlanılmıştır (Landy, 2005:21). BBC’nin bir yandan eğitici ve ağırbaşlı programlarını korumak isterken, bir yandan da seyircinin dikkatini çekebilecek ‘ucuz’ eğlencelere veya müstehcenliğe duyduğu ilgi *Flying Circus*’ın pek çok televizyon programı parodilerinde gözlemlenebilir. Ağırbaşlı bir sohbet programına konuk olarak çıkarılan “Üç Popolu Adam”ın sunucuda yarattığı tedirginliği ve adamın durumundan bahsetmek için “saygıdeğer” bir kelime bulamamasını izlediğimiz skeçte, sunucunun ayıp bulduğu şeye karşı yenemediği merakı gözler önüne serilir. (S1B2) “Ayıp kısımlar”²⁴ Python skeçlerinde yaygın kullanılan bir ifadedir. Televizyondaki sansür eğilimini vurgulaması haricinde, seyircinin müstehcen imalara karşı çocuksu ilgisinin de parodisi görevini görür (Landy, 2005:65).

Siyah beyaz görüntülerin, kaotik bir biçimde bir araya getirildiği Fransız Yeni Dalga sinemasının parodisi, arkasından gelen sinema eleştirmenleri skecine malzeme yaratmak

²³ Orijinal metinde “inflate the academic jargon”. Çeviri bana aittir.

²⁴ Orijinal metinde “the naughty bits”. Çeviri bana aittir.

için kullanılmıştır. (S2B10) Yani kült bir sinemasal türün görsel belirteçlerini kopyalamanın ötesine geçip, bu stilin örtük yapısının eleştirilenler tarafından “ağdalı ve şişirilmiş yorumlamalara” tabi tutulmasının ve “eleştirmeden yüceltme eğiliminin”²⁵ bir taklidi yapılır (Landy, 2005:86). Arthur Asa Berger, komedi yazarlığı kitabında parodiden tamamıyla zevk alabilmek için seyircinin orijinal metne aşına olması gerektiğini belirtirken, parodiden tek başına mizahi bir yapıt olarak da zevk alınabileceğini ekler (Berger, 2011:33). *Flying Circus* parodileri genelde bilindik anlatı yapıları üzerine odaklanır. Çoğu ülkenin, ulusal kanallarında görülebilecek yarışma veya sohbet programı formatları veya Hollywood’un yıllardır dünyaya sattığı epik kahramanlık hikâyelerinin yeniden çevirileri, tanıdık parodi hedeflerindedir. Bu tür bir Hollywood yeniden-anlatımı parodisi olan “Scott of the Antarctic” skecinin arkasından, bu skecin de parodisi niteliği taşıyan “Scott of the Sahara” epizodu, klasik parodi yapısının katmanlandırılmasına örnek teşkil eder. (S2B10) Atilla Han’ın kanlı fetihlerini, aile dostu bir ‘sitcom’ formatında sergileyen “Atilla Han Şov” da, normalde vahşetten arındırılmış olması beklenen bir yapının içine tanıdık bir tarihi figürün kanlı maceralarını yerleştirerek benzer bir parodi tekniği izler. (S2B7)

Arthur Koestler, saçmanın yarattığı gülünç etkiyi parodinin etkisine benzetir ve “epik kalıplar içine gösterişsiz, önemsiz içerikler oturtmak” olarak tanımlar (Koestler, 1997:79). Python geleneksel değerler üzerinden bu epik kalıpların parodisini yapar. Bu yüzden seyircinin aşına olması beklenen orijinal metin oldukça esnektir. Oğuz Cebeci, edebiyatta parodisi yapılan metnin aslının bilinmemesi olasılığında bahsederken, bu “asıl metnin” zaten aslında izleyici zihnindeki önyargılar ve stereotipler üzerinden tasarlanmış olduğuna parmak basar. Bu yüzden parodinin, özgül olandan çok genele yönelen bir tür olduğuna dikkat çeker (Cebeci, 2017:152). Python parodileri de, medyanın veya devletin izleyiciye ‘karar verilmiş gerçek’ olarak sunduğu her tür olguyu ve “bilgi yerine geçen izlenimi” (Cebeci, 2017:152) hedef alır. Basmakalıplığı ve bayağılığı kullanır. Bilindik objeleri ve gelenekleri mümkün olan en yalın ve basit haliyle sergiler. Taklit ettiği yapı ve yerleştirilmiş içerik arasındaki uyumsuzluk o kadar

²⁵ Orijinal metinde “pompous and inflated interpretation” ve “the tendency of reviewers to uncritically elevate this cinematic form”. Çeviri bana aittir.

fazladır ki, parodi edilen metin, sanat akımı veya tarihi kişilik hakkında bir bilgimiz olmadığında da bu parodiler bizde saçmadan kaynaklanan bir mizahi etki uyandırır.

Mizahın düzeltme ve yoluna sokma eğilimini vurgulayan Bergson'a alternatif olarak ironik bakış, bir kusurun düzeltilebileceğini ama düzeltilmeyeceğini kabullenmiş durumdadır. Søren Kierkegaard, ironinin verilmiş edimselliği, verilmiş edimselliğin kendisiyle yok ettiğine ilişkin sözlerini şöyle açıklar (Kierkegaard, 319):

“Kurulmuş olanın devam etmesine izin verir ama artık onun için hiçbir geçerliliği yoktur; bu arada, sanki onun için geçerliliği varmış gibi davranır ve bu maske altında onu kesin yok oluşuna sürükler.” (Kierkegaard, 2010:321)

Python ironisinin üstün bakışı, bildiğini sanmak ve bilmediğini bilmek arasındadır. Yaşamın gelip geçiciliğinin, ölümün ve her tür politik düzenin anlamsızlığının detayına girerek ve ona uyum göstererek, bize onun saçmalığını hissettirir. Bunu bir çözüm önererek değil, kendisi de oyuna katılarak yapar. Jankelevitch, ironinin doğruca temele yöneldiğini söyler. “Sohbetlerimizin bayağılığını tefe koymak için tumturak ve saçma vakar görünüşünü takınır; kendisi de hiç uğruna yaygara koparır” (Jankelevitch, 2020:166). Python mizahı da tam olarak bunu yapar. *Flying Circus*'da birçok skeçte rastlayabileceğimiz 'Köyün Budalası' tiplemesi, ikinci sezonda 'Toplumda Budalanan Yeri'ni açıklamak üzere tekrar ortaya çıkar. Röportaj formatında ilerleyen bu skeçte hırpani kıyafetler içerisindeki budala, düzgün bir İngilizce ile köyün budalasının, modern kırsal toplumda önemli bir rolü olduğunu anlatmaktayken, birilerinin yaklaştığını görür ve röportajcıdan duvardan atlayıp, yerlerde yuvarlanmak için izin ister. Bu sırada anlatıcı, budalanan kendisini aptal tutmak için geliştirdiği günlük rutinini listeler. Bu rutin koşarak bir ata kafasını çarpmak ve kendisini çamurla kaplamak gibi etkinliklerden oluşur. (S2B7) Köyün budalası olduğunun farkında olup, bu konuda toplumsal bir çıkarım yaparken, bir yandan da bu role son derece uyumlu davranması, onu budalalık kavramından hem uzaklaştırır, hem yakınlaştırır. Budalalık oyununu kurallarına göre oynaması, budalalık ile ilgili konuşmalarının mizahi ironisini etkinleştirir.

Esslin, çözümlerin olası olduğu bir dünya görüşünü yansıtan dramatik tiyatroya nazaran, absürt tiyatronun bir ders veya özdeyişe indirgenebilecek kesin bir sonuç sağlamadığını belirtir (Esslin, 1999:323). Python ironisi de benzer şekilde işler. İnsanların aslında fikirlerini değiştirmek istemediklerine inanır ve pozitif bir şekilde kapsayıcıdır (Landy, 2005:31). Birini gülünç duruma düşürürken, ona gülüni de gülünç duruma düşürür. Böylece bütün açılara mesafeli durur. Kierkegaard'ın 'ironisti' gibi çağının dışına çıkar, arkasına döner ve onunla yüzleşir (Kierkegaard, 2010:317). Mizahçılar olarak kendilerine karşı da ironik bir bakış benimserler. Bu bakış, mizah etkisi için oldukça faydalıdır çünkü Morreal'in de belirttiği gibi kötü bir esprinin kötü olduğunu vurgulamak da seyirciyi güldürür (Morreal, 1997:118). *Flying Circus*'da bir skecin yarıda kesilmesi ve kötü, zevksiz veya yakışıksız bir şakanın karakterlerden biri tarafından belirtilmesi sıkça görülür.

2.3. FLYING CIRCUS: “SANSÜRSÜZ ÇIPLAKLIK” BÖLÜMÜNÜN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

Flying Circus'ın diğer bölümleri gibi ikinci sezonun sekizinci bölümü olan “Sansürsüz Çıplaklık” da başı ve sonu birbirine bağlanan skeçlerden oluşuyor fakat geleneksel yapıda olan daha uzun skeçler bu bölümde nispeten daha yoğunlukta bulunduğu için, bölümü kısımlarına ayırmanın daha açıklayıcı olacağını düşünüyorum. “Sansürsüz Çıplaklık” toplamda sekiz skeçten oluşuyor.

Giriş

Programın bu noktasında bölüm başlangıçları her zaman aynı. Evsiz görünüşlü bir adam değişen mekânlarda seyirciyeye bir şey söylemek için kameraya doğru kimi zaman telaşlı, kimi zaman bitkin bir şekilde yürür. Kameraya yaklaşır “İşte..” demesiyle animasyon jenerik devreye girer ve onun cümlesini “Monty Python's Flying Circus” sözüyle tamamlar. Evsiz adamın kameraya repliğini söyleme süresi uzatıldıkça yıkılacak beklentinin seviyesi yükselir. Bu yolla her bölüm, **beklenti ve karşılığı arasındaki uyumsuzluktan doğan absürt mizahı** kullanarak başlar ve bölümün geri kalanı için bir ton belirlemiş olur. Artık ne olacağını bilen seyirci için mizahi etkinin sürmesi amacıyla

adama her bölümde, repliğini söylemeden önce çeşitli maceralar yaşatılır. Bu bölümde, adamın yanına yerleştirilmiş kalıplaşmış belirteçler (şezlong, şarap kadehi ve bikinili bir kadın) hayatının sonunda yoluna girmiş olduğunu ima ederek seyirci alışkanlığını kırma görevi görür. Sonrasında yine çizgi filmleri hatırlatan bir kalıbın (üstünde ‘bomba’ yazan bir el bombası) kurulu düzene dahil olmasıyla, adam seyircinin ondan beklediği karaktere geri döner ve telaşla repliğini söyler.

‘Halkın Sesi’ epizodu Berger’in “tema ve varyasyon”²⁶ olarak adlandırdığı bir komedi tekniğinden yararlanarak, bir konunun farklı sosyal sınıf üyeleri arasında nasıl çeşitlilik gösterdiğini sergiler ve bu yolla farklı gruplara dair klişeleşmiş fikirlerle oynama şansını değerlendirir (Berger, 2011:43-44). Kalıp tiplere kalıp dışı sorular cevaplatmak, o kişilerdeki **katılığın**, klişeliğin altını çizer. *Flying Circus*’da kendini çokça gösteren iki kalıplaşmış tiplere olan ev kadını ve mahalle sapığının ‘hoşgörülü toplum’ konusundaki fikirleri beklendiği üzere zıt uçlarda yer alır. Bir polis memurunun, gerekçelendirilmediği takdirde çıplaklık gerektiren bir rolde oynamayacağını açıklaması ise, birbiriyle uyuşmayan iki kalıbı bir araya getirerek, röportajdaki **anlam beklentisini yıkar**.

Orduyu Koruma Dolandırıcılığı

Beklentiye yükseltme amacıyla serim kısmının konudan bağımsız bir şekilde uzatılması bu skeçte de gözlemlenebilir. Savaşa giden tanklar ve askeri birliklerin stok görüntülerinden oluşan bir klibe, kahramanca bir müzik ve 1943’de İngiliz birliklerinin katıldığı savaşı anlatan bir seslendirme eşlik eder. Bu görüntüler Python’un süreksizlik yapısına uygun şekilde günümüzün işgal edilmemiş İngiltere’inde bir ordu mensubunun ofisine geçmek üzere kesilir. Albayın ofisinde geçen skecin başına seslendirmeli savaş görüntüleri koymak, seyirciye tanıdık gelen bir anlatı yapısını **parodi etme** işlevi görür. Burada kullanılan serim yalnızca yıkılmak üzere olan beklentiye yükseltmek amacı taşımaz. Albayın ofisindeki konuşmalar, ordunun gerçek işlevinin ülkeyi savunmak amacıyla tehlikeli görevlere atılmak olduğunu unutturacak kadar saçmadır. Stok görüntüler ve anlatıcının ses tonu, bu saçmayı ciddi bir çerçevenin

²⁶ Orijinal metinde “theme and variation”. Çeviri bana aittir.

içine koyarak, uyumsuzluğu artırma yoluyla seyircinin bu saçmalığa hazırlanmasını engelleme görevi de görür. Albay, ordudan ayrılma talebiyle odasına gelen askere sebebini sorduğunda asker yeni bir bilgi öğrenmiş gibi “Çünkü tehlikeli!” der. Skecin devamında asker ve albayın yer aldıkları **iki farklı düzlem arasındaki uyumsuzluk** mizahı oluşturur. Albay toplumdaki geleneksel anlamıyla ordunun sorgulamayan, özverili tavrını sergilerken, asker bir çocuğun endişesiyle kendi kişisel refahına odaklanmıştır. “Arkadaşım dedi ki savaş çıkarsa gidip savaşmak zorundaymıyız. Büyük bir savaş olursa falan birinin canı yanabilir.” gibi cümleler, Freud’un düşünce akışının saptırılması üzerine verdiği örneklere benzer (Freud, 1999:44). Bir savaş bağlamında, birinin canının yanması odak noktası değildir fakat adam askeriyenin düşünce yapısını sıradan insanın bencilliğine kaydırır.

Albay: Watkins, sen bir pasifist misin?

Watkins: Hayır efendim değilim. Ben bir korkağım.

Buradaki yargı saptırması, indirgemen kaynaklı. Politik bir görüşü temsil eden bir yargının, insani bir düzleme indirilmesi yoluyla basitleştirilmesi, **itibarsızlaştırılması** ve kelimenin içinin boşaltılmasına sebep olmaktadır. Bu sekans bir çözüme ulaşarak değil, seyirciyi bu evrenden dışarı atan “Bu çok aptalca bir replik. Otur yerine!” sözleriyle son bulur.

Skecin devamında odaya giren Vercotti Kardeşler, programdaki klişe kullanımının yerinde bir örneği. Televizyon ve sinemada görülebilecek İtalyan mafya karakterinin mümkün olan en basitleştirilmiş versiyonunu yansıtan Vercotti kardeşler, albaydan orduyu korumak için para talep ederler. Ülkeyi korumak için oluşturulmuş bir yapı olan orduya küçük bir dükkân muamelesi yapmaları ve onlara para vermezse tanklarının başına bir şey gelebileceğine dair buldukları imalar, karikatür tiptemeden kaynaklı **katılığın** mizahından yararlanır. Klişenin gerektirdiği gibi süren davranışlarının, içinde buldukları ortamda geçerliliği olmaması onların, Bergson’un deyişiyle ‘esnek olmayan’ duruşlarını vurgular (Bergson, 1996:18). Tehditlerin devamı geldikçe Vercotti Kardeşler ofiste bir şeyler kırmaya başlarlar. Bu da basmakalıp tiptemenin yarattığı **katılığın bir ürünü olan sistematik abartıya** yol açar. Skeç yine yarattığı kurgusal düzlemde çıkararak sona erer. Albay skecin önermesinin aptalca olduğunu ve kötü

yazıldığını, kendisinin bir tane bile komik repliğinin olmadığını söyleyerek skeci durdurur. İzlediğimizin bizi güldürmek amacıyla yazılmış kurgusal bir metin olduğunun belirtilmesi, **absürtün** yaptığına benzer bir kopukluk ve şaşkırtma etkisi yaratır. Albayın skeci kesme nedenine dair açıklamaları ise, karakterin kendi mizah anlayışına duyduğu güvensizliği sergiler. Oğuz Cebeci bunu, “kendi kendini ele vermenin ironisi” kategorisinde açıklar. Kişinin, “söylediği şeyler ile zaaflarını ifşa etmesine” dayalı **ironi** (Cebeci, 2017:284), Albayın her ortaya çıkışında biraz daha belirginleşir. Ordudan ayrılmak isteyen askerin, skeci baştan başlatmak için ilk repliğini tekrar etmesi bu etkiye **mekanik katılığın** belirteçlerinden biri olan yineleme ve özdevinimden kaynaklı mizahı ekler. Skeç kesilirken son olarak kadraj dışındaki mafyalardan birinin, halkın bunu anlamayacağına dair endişeli sözlerini duyarız. Burada öz farkındalığa **ironi** katılır çünkü Python kanalın kendisi ile ilgili eleştirilerine gönderme yapar.

Sansürsüz Çıplaklık Üzerine Halkın Görüşü

Sokakta halktan birine sansürsüz çıplaklık ile ilgili düşünceleri sorulduğunda, bu soruyu bir izleyici açısından cevaplamaları beklenir. Soru sorulan çiftin veya iş adamının ise sanki kendilerinden bir çıplaklık bekleniyormuş gibi cevaplamaları düşünce akımının değiştirilmesine bir örnek oluşturur. Halktan tipler olarak kodlanan bu insanların soyunmaları talep edilen bir sanat dalıyla ilişkileri olmadığını varsayabiliriz. Fakat ikisi de bu çıplaklığı ancak sanatsal bir geçerliliği varsa yapacaklarını söylerler. Genelde oyunculardan duyulan bu söz kalıbını, bir ev kadını veya borsa simsarının ağzından duymak, söylenen söz ile söyleyen kişi arasındaki **uyumsuzluğu** kurar.

Sanat Eleştirmeni

Bir nü tabloya bakmakta olan sanat eleştirmeni, kamerayı görünce suçluluk duygusuyla önüne döner ve konuşmaya başlar. Sanat eleştirmeni olduğu ekranın altındaki ‘Bir Sanat Eleştirmeni’ yazısı ile belirtilir. Python bir meslek grubuna ait karakterlerin yer aldığı skeçlerde bunu sık sık yapar. Skecin kurulumu için seyircinin bilmesi gereken bilgileri skeç sırasında diyalog aralarına saklayarak vermek yerine, seyircinin ona bir bilgi verildiğinin farkında olmasını sağlar. Bu yolla anlatının **katılığının**, yapaylığının altını çizer. Benzer bir skeç, bir karakterin masasının üstündeki ‘Banka Müdürü’ yazısını kameraya doğru tutmasıyla başlar. İzleyici yazıyı okuduğunda, adam yazıyı masasına

geri koyar ve skeç normal seyirinde başlar. Bu tür dolaysız bilgilendirmeler, geleneksel anlatı yapısının kırılmasına da örnek teşkil eder.

Sanat eleştirmeni, nü hakkında konuşurken bir sanat eleştirmeninden beklenmeyecek kadar heyecanlıdır. Bastırmak istediği cinsel arzuları, ağzından kaçan müstehcen kelimeler yoluyla görünür olur. Saygıdeğer bir eleştiri yapmaya çalışırken, sürekli yatağından ve cinsel organlardan bahsetmek istemesi, skeci BBC programlarının yapay resmiyetini hedef alan **parodi** örneklerinden biri konumuna getirir. Ciddi tonun teklifsiz tona aktarılmasından yararlanan parodi, seyirciyi de bu araya sıkıştırılmış ‘ayıp’ kelimelere güldürerek, devlet televizyonuna karşı yapılmış bir yaramazlığa ortak eder. Böyle resmi bir yapı içerisinde yanlışlıkla ortaya çıktığında, müstehcen kelimeler seyirciye daha komik görünür. Adamın sanatsal bir tabloyu erotik çizime indirgeyen konuşmaları, yüksek sanat ve müstehcen halk mizahını bir araya getirerek, skece **grotesk** bir unsur da ekler.

Karısının ucuz kelime oyunundan rahatsız olan sanat eleştirmeni, skeç henüz bir sonuca ulaşmamışken “Ne kadar kötü bir espri!” diyerek gidişatı durdurur. Karısının kameraya “Ama bu benim tek repliğim!” diye şikayet etmesiyle skeç sona erer. Bu cümle bölüm boyunca bir kaç karakter tarafından tekrarlanır ve skeçlerin birbiriyle ilişkilenebilmesi için bir motif görevi görür.

Skecin devamında kuş sesleri eşliğinde, huzurlu bir kırsal manzarası görseli, uzakta karısını boğazlamakta olan sanat eleştirmeni kadraja girene kadar uzun süre taranır. Adam kamerayı farkettiğinde, karısını bırakıp, kimseyi boğazlamıyormuş gibi kameraya el sallar. Kamera hareketine devam ederek bu görüntüden uzaklaşırken, adam tekrar işine döner. Burada fiziksel komediye artıran unsur, kameranın uzak açısı ve hareketinden kaynaklı yabancılaşma etkisidir. Adamın vahşi eylemi, bu huzurlu, pastoral manzaranın bir parçası gibi görüldüğü için **uyumsuzluk** etkisi yaratır. Böyle bir görselde, eylemi komik gösteren, çerçeve ile uyumsuzluğu ve çerçeve ne kadar kendini belli ederse, eylem ile uyumsuzluğu o kadar ortaya çıkar. Bu yüzden kamera hareketinin durup adama odaklanması, çerçeveyi kırsal görüntüden, adamın eylemine kaydıracağı için, çerçeve ve eylem uyumsuzluğu etkisini kaybedebilirdi.

Yatak Satın Almak

Aynı kırsal alanda koşarak gelen gelin ve damadın şehre girişlerini, caddeler ve sokaklar boyunca ilerleyişlerini abartılı bir süre boyunca takip ederiz. Bu koşuşturma, onlar bir yatak mağazasına girene kadar devam eder. Diğer uzun serimli skeçleri gibi, burada da çiftin yatak alma taleplerine gülünmesinin nedeni, uzun bir bekleme sürecinin arkasından gelmiş olmasıdır. Farklılık olarak, burada bir ters köşeden bahsedemeyiz çünkü yeni evlenmiş bir çiftin yatak almak için koşturmaları, abartılı olsa da tutarlı bir mizah unsurudur.

Bu skeçte de **mekanik katılığı** hatırlatan bir unsur mevcuttur: Mağaza çalışanlarının bozulmuş makineler gibi özdevinimlerine karşılık, toplumun onlara uyum gösteremeyen bireyleri arasındaki çatışma. Çiftin basit taleplerinin karşılanması giderek zorlaşır. Skecin başında mağaza çalışanlarındaki tek bozukluk birinin söylemek istediği rakamın on kat fazlasını, diğerinin de üçte birini söylemesi iken skeç ilerledikçe bazı kelimelerin yüksek sesle söylenmesine karşı hassasiyetleri, müşterinin iletişim kurmasını imkansızlaştırır. Damat, çalışanların sayıları yanlış söylemelerine uyum göstermeye başladığı anda, adamlardan birine ‘yatak’ kelimesinin söylenmemesi gerektiği bilgisi verilir.

-“Bay Lambert’la konuşurken yatak yerine köpek kulübesi tabirini kullanmalısınız. Çünkü yatak dersiniz başına bir poşet geçirir. Bunun dışında çok normal bir adamdır.”

Bay Lambert’in bunun dışında gerçekten normal bir adam olması, bu **absürt** alışkanlığını daha komik hale getirir. İki mağaza çalışanı da kibar ve düzgün satıcılar oldukları için seyircide deli olduklarına dair bir izlenim oluşmaz. Bu beklenmedik hassasiyetlerin, sundukları imaj ile **uyumsuzluğu**, sistematik olarak kısa devre yapan bir mekanizma izlenimi yaratır. Skeç sürdükçe çalışanların birbirleri hakkında verdikleri bilgiler doğrultusunda oyunun kurallarını anlamak giderek zorlaşır. Düzlem sürekli değişir ve eski kurallar yıkılıp, yerini daha saçmaları alır. Bay Lambert, ‘köpek kulübesi’ tabirinden bir şey anlamayıp, ortağını yalancılıkla suçladığında, damat yeni

bilgiye uyum göstermeye çalışarak 'yatak' kelimesini kullanır. Bay Lambert gerçekten kafasına bir poşet geçirdiğinde ise ortağı durumu düzeltmek için bir sepetin içinde durup, Birleşik Krallık'ın popüler bir ilahisini seslendirmek zorunda kalır. Freud, gülüncün yarattığı zevkin, zihinsel yatırımın zorunlu kıldığı harcamadaki tasarruftan doğduğunu söyler (Freud, 1999:198). Kuralları giderek artan bir oyunun mantık dizisi artık takip edilemez hale geldiğinde, izleyicinin zincirlerin kopmasından kaynaklı yaşadığı rahatlama, bu kısımdaki fiziksel komediye katkı sağlar. Damat yanlışlıkla kullanmaması gereken kelimeleri kullandıkça, bütün mağaza çalışanları sinirli bir şekilde aynı küçük sepete sıkışıp, şarkıya eşlik etmeye başlarlar.

Öncekilere kıyasla, daha belirgin bir giriş-gelişme-sonuç yapısı içinde ilerleyen skeç, her şey yoluna girmişken bu sefer de gelinin 'yatak' diyerek şamatayı yeniden başlatmasıyla nihayete erer. "Ama bu benim tek repliğim!" cümlesi skeci, bölümün geri kalanıyla ilişkilendirerek sona erdirir.

Programın gidişatından memnun olmayan albay yeniden ortaya çıkar. Seyirciye direkt hitap ederek, bölümün giderek aptalca olmaya başladığını ve buna bir son vereceğini bildirerek, güzel bir dış mekan skecine geçmeyi yerinde bulur. Albayın tekrarlayan ortaya çıkışları, kurmaca anlatının arkasındaki mekanizmayı izleyiciye hissettirme yoluyla, **mekanik katılık** unsurunu destekler niteliktedir. Bu tekrarlayan ortaya çıkış *Flying Circus* bölümleri arasında bu bölümün kısmen daha bütünlüklü ilerlemesinin sebeplerinden biridir. Esprileri beğenmeyen albay tiplemesinin yinelenmesi ve skeçlerin arasına giren 'halkın sesi' sekanslarının bölümün ismine uygun bir şekilde 'çıplaklık' temasından ilerlemesi (bir noktaya kadar skeçler de bu temada ilerler), bölümün kopuk parçalarını bir arada tutan ve bu yolla takip edilmesini kolaylaştıran bir tutkal işlevi görür.

Münzeviler

Albayın talebi üzerine başlayan dış mekân skecinin mizahı, toplumdan kaçma amacıyla, medeniyetin olmadığı çorak bir araziye yerleşmiş ve kendilerini münzevi olarak tanımlayan iki adamın iletişimindeki sosyallik eğiliminden kaynaklanan bir **uyumsuzluğa** dayanır. İçinde buldukları alan ve kıyafetleri, toplumdan uzaklaşmış

bir yaşam sürdüklerine dair bir imaj yaratırken, davranışları, jestleri ve konuştukları konular, toplumsal bir yapının içinde yaşamının gerektirdiği havadan sudan konuşmalara dayanmaktadır. Adamlar birbirlerinin münzevi olduğunu öğrendiklerinde, sanki aynı mahalleden oldukları ortaya çıkmış gibi, oturup koyu bir muhabbete koyulurlar. Toplumdan uzaklaşmayı seçmelerinin nedenlerinden bahsederken, tüm bu başboşluk, aylaklık ve önemsiz çene çalmalardan sıkıldıkları konusunda hemfikirdirler. **İronik** olarak o an tam olarak da yaptıkları budur. Burada sözün eylem ile çelişmesinden kaynaklı uyumsuzluğu destekleyen etmen, adamların tavırlarındaki tanıdıklılıktır. Topluluk halinde yaşayan bireyler için bir bilinmezlik oluşturan ‘münzevi’, toplumsal insanda tanıdıklık uyandıran ‘çene çalma’ çerçevesine yerleştirilir. Böylece münzevilik kelimesinin içi boşaltılır.

Bu uyumsuzluk ve çelişki kaynaklı mizaha bir başka katman da birinci münzevinin “Biz, bizim mağaraya yalıtım yaptırдық.” repliğiyle eklenir. Bu cümleyle, mağarasında tek yaşamadığını, orada bir hane olarak bulunduğunu, dahası mağarasının yalıtma işlemi yapan bir servis veya işçiler bulunduğunu ima ederek, skecin vadettiği dünyadan daha da uzaklaşır. Bir sonraki katman, birinci münzevinin yanlarından geçen diğer münzevilerle selamlaşp, ayaküstü sohbet etmesiyle eklenir. Kendilerini ‘münzevi’ olarak tanımlayan bir grup insanın aslında bir komün hayatı yaşıyor olması, toplumdan uzaklaşma fikri ile çelişen bu anlam yoksunu evrenin **absürt** yapısını gözler önüne serer. Benzer bir etki, ikinci münzevi mağarasının uzaklığı yüzünden kendisini izole hissettiğini anlatırken yaşanır. Sabah buraya gelmesi iki saat süren münzevinin, meyve toplayıp, kendini döverek cezalandırdıktan sonra akşam dönmesi yine iki saati bulmaktadır. Burada ‘kendini döverek cezalandırmanın’ yarattığı beklenmediklik etkisi, kelimenin kafamızdaki anlamıyla ‘münzevilik’ düzleminde ilerleyen bir skeçte aynı etkiyi yaratmazdı. Gündelik konuşmanın arasına giren bu ani düzlem değişimi, iki komşunun hoş sohbetine tanık olmaya alışan bir izleyicide, toplumdan uzak bir hayatın bilinmeyenlerine dair ani ve beklenmedik bir dönüşe sebep olur ve şaşırtma etkisinin azaldığı bir anda, beklentiyi bir kez daha kırar. Skecin son diyalogu, süregiden uyumsuzluğu özetleyerek, skecin temasını vurgulama niteliği taşır.

Birinci Münzevi: Yine de münzevilik iyi hayat. En azından insanlarla tanışyorsun.

İkinci Münzevi: Evet, evet. Halkla ilişkilere dönmek istemezdim.

Burada ikinci münzevinin eski mesleği, ironiyi bir basamak daha yukarı taşımak için seçilmiştir. İnsanlarla tanışma isteği ile münzevilik paradoksuna karşılık, halkla ilişkilerin insanlarla tanışmaya izin vermeyen bir meslek olduğuna dair alt metnin paradoksu iç içe geçer.

Papağan

Bir adamın, evcil hayvan dükkanı sahibini, kendisine ölü bir papağan sattığına inandırmaya çalışmasını anlatan skecin mizahı, Münzeviler'deki gibi ana fikirdeki bir uyumsuzluktan ziyade, daha çok diyaloglardaki kelime seçimlerinin yarattığı beklenmediklikten doğan zengin anlatım biçimine dayanır. Skecin başlangıcı ve ilk diyalog, seyirci için hızla **absürt** bir evren kurmakta çok verimlidir. Papağanını dükkana getiren Bay Praline'in içeri girmesiyle, dükkan sahibi adam kasanın arkasına saklanmaya çalışır.

Praline: Merhabalar, bir şikayetim olacaktı... Merhaba? Bayan?

Dükkan Sahibi: (kafasını çıkarır) Ne demek bayan?

Praline: Ah, affedersiniz gribim de. Bir şikayetim olacaktı.

Freud, anlamsızdan duyulan zevki çocukların kelimeleri, anlamlarına aldırmaksızın yan yana getirmesi ve oluşturduğu ezgiden keyif almasına benzetir (Freud, 1999:100). Python da benzer şekilde günlük konuşmadaki cümle yapılarını, anlamlarına aldırmaksızın yan yana getirir. Böylece “eleştirel aklın boyunduruğunu sarsmak için oyunu kullanır” (Freud, 1999:101). İnsanın anlamsızlığı duygusunu, tıpkı absürt gibi, akılcı yaklaşımı ve gidimli düşüncüyü terk ederek vermeye çalışır (Esslin, 1999:25).

Yarım saat önce bu dükkandan aldığı papağanın ölü çıktığını söyleyen Bay Praline'a karşılık, dükkan sahibi papağanın yalnızca gözlerini dinlendirdiğini iddia eder. Adamın papağanı geri almamak için sunduğu açıklamaların saçmalığını Bay Praline farkına varmamış gibidir. Büyük bir adanmışlıkla papağanın ölü olduğunu kanıtlayacak tezler üretir. İkisinin de mantıksal uslamlaması geçerli fakat gereksizdir çünkü papağanın ölü olduğu ortadadır. Düz mantıkla yapılan, geçersiz çıkarımlar **mekanik katılığı** destekler. Dükkan sahibinin kafese vurarak, papağanın kıpırdadığını iddia etmesi ile bu anlamsız

konunun üstüne eklenen fiziksel mizah, skeç boyunca devam eden sistematik abartıyı ilerletir. Bay Praline hayvanın ne kadar ölü olduğunu anlatmak için zengin ve oldukça grafik bir kelime dağarcığı kullanır. Papağanın ayaklarının kafese çivilendiğini, bin volt elektrik verilse bile kıpırdamayacağını anlatırken, bir ceset üzerinden yaptığı bu uygunsuz yorumlar, zihinlerde **grotesk** imgeler oluşturmaya başlar. Dükkan sahibinin, papağanın aslında sadece, “fiyortlara hasret çektiğine” dair açıklaması ise, Bergson’un bir hayvana dair mizahın, ona insana özgü davranışlar atfedildiğinde gerçekleştiğine dair açıklamasını destekler niteliktedir (Bergson, 1996:11). Bay Praline’in papağanı kafesten çıkarıp uyanması için suratına bağırması, ölü hayvanın kafasını tezgaha vurması ve arkasından havaya atması, ölü bedene yapılan hürmetsizliğin sıradanlaştırılmasına bir örnek teşkil eder. Ölümün uzaklaştırılma ve görmezden gelme yoluyla kutsallaştırılması, Python’un kurcalamayı sevdiği bir konudur. Bay Praline’in papağanın ne kadar ölü olduğunu anlatmak için arka arkaya sıraladığı deyimler, gündelik dilde ‘ölüm’ teriminin yerine kullanılan örtmecelerden oluşur. Bay Praline, bu örtmecelerin hepsini listeleterek, üstünü kapamayı tercih ettiğimiz bir terimi vurgular ve kahkahaya neden olacak şekilde zihinsel sınırları serbest bırakır.

Bay Praline’in öfke patlamasından sonra, papağanı değiştirmeye ikna olan dükkan sahibi, elinde papağan olmadığı için adama kardeşinin Bolton’daki evcil hayvan dükkanına gitmesini önerir. Praline dükkandan çıkıp kapısında ‘Bolton’da Benzer Bir Dükkan’ yazan, aynı dükkana girer. Aynı dükkan sahibi bu sefer bıyık takmıştır. Az önce çıktığı dükkana geri girdiği, hala yerde duran kafesten açıkça belli olsa da Praline adamın sahtekarlığını anlamamakta direnir. Karakterlerin, skecin gidişatındaki tavırlarında gözlemlenebilen **uyumsuzluk**, Python mizahında çokça görülür. Dükkan sahibi burasının Bolton olmadığını söylediğinde, Praline tren istasyonuna şikayete gider. Papağan skecinin arasına giren bu kısa sekans, ana hikâyeyi hiç bir şekilde beslemez. Sahnenin konudan kopukluğu, içindeki karakterler tarafından da özellikle belirtilir. Demiryolları memuru, asıl mesleğinin beyin cerrahisi olduğunu anlatırken Praline sözünü keser.

Praline: Affedersiniz, ama bu biraz alakasız olmadı mı?

Memur: Evet ama otuz dakikayı doldurmak kolay değil.

Geleneksel televizyon anlatısında seyirciye hissettirilmemeye çalışılan süre kaygısı, Python tarafından görünür hale getirilir. İzlenen içeriğin arkasındaki mekanizmanın görünür hale gelmesi, hikâyeyi ve içerisindeki karakterleri, Bergson'un deyişiyle düzeneğe iplerle tutturulmuş “zavallı kuklalar” olarak görmemizi sağlar ve bu da gülünç imgeyi oluşturur (Bergson, 1996:46).

Praline dükkana döndüğünde absürt diyaloglar kaldığı yerden devam eder.

Praline: Burası Bolton'mış. Neden bana Ipswich olduğunu söylediniz?

Dükkan Sahibi: Kelime oyunu yaptım.

Freud anlamsızdan bahsederken bu diyaloga benzer örneklerin, dinleyiciyi, söz konusu anlamsız, düpedüz anlamsız olduğu için bulamayacağı halde, gizli anlamı çözebilecekmiş gibi bir bekleyiş içinde bıraktığını söyler (Freud, 1999:111). Bu tür uyumsuz cevaplar, bir anlık bir kafa karışıklığı yarattıktan sonra, anlam yokluğunun fark edilmesiyle yerini rahatlama ve gülüşe bırakır.

Formatın parçalı yapısı ve süreksizlik hissi, albayın gelişiyi yeniden oluşturulur ve görüntü, belli ki henüz buna hazır olmayan haber spikerine kesilir. Yoğurdunu yiyen spiker, kameranın onu çektiğini farketdiğinde, bölüme ismini veren “sansürlü çıplaklığın” başlayacağını anons eder. Bölümde elbette animasyonlar dışında bir çıplaklık görmeyiz fakat Python skeçler boyunca göreceğimizi ima etmeyi sürdürür. Bu yolla da seyircinin çıplaklık beklentisinin altını çizer.

Teşhirci

Çıplaklık beklentisi ile oynayan bu kısa skeç boyunca kamera, trençkotlu bir adamı sokakta takip eder. Adam yolda gördüğü insanlara, ceketinin önünü açarak kendini teşhir eder. Sokaktan geçenler, bizim görmediğimiz bu manzara karşısında dehşetle çığlık atarlar. Teşhirci arkasını dönüp, ceketini kameraya doğru açtığı anda çıplak olmadığını, boynunda asılı tabelada “Böö!” yazdığını görürüz.

Mizah ile ilgili açıklamalarında, beklentinin boşa çıkarılmasına ağırlık veren Theodor Lipps, belirli bir şey görmeye şartlanmış olan algıyla oynamaktan bahsederken “dağın fare doğurması” terimini kullanır. Ona göre komik olan şaşırtıcı bir şekilde küçük

olandır çünkü komik kendini abartır (Lipps, aktaran Şentürk, 2016:78). Teşhircinin uzun yürüyüşü, bizim göremediğimiz bir müstehcenlik vaadederek ve bizi uygunsuz bir manzaraya tanık olmaya hazırlar. Bu şartlanmış algı, çocuksu bir şaka ile kırılır. Televizyonda çıplak beden görmek gibi büyük bir şeyin altından, bir bebek oyunu gibi küçük bir şey çıkar. Bu da izleyici beklentisi ile **uyumsuzluk** yaratır.

Belalı Nineler

Skeç, şehre dehşet saçan yaşlı kadın çeteleri konusunda halkı uyarma amacıyla çekilen bir haber filmi formatında, bir anlatıcı dış ses, röportajlar ve gizli kamera görüntülerinden oluşur. Python ekibinin canlandırdığı yaşlı kadınları, sokak serserileri gibi şehre zarar verirken ve insanları tehdit edip, korkuturken izleriz.

Bu gibi yer değiştirmeye dayalı mizahın işleme için kalıplaşmış tiplere ihtiyaç vardır. Bergson, daha önceden hazırlanmış bir çerçevenin içine girmenin komik olduğunu söylediğinde, mizahta tiplere dayalı gruplamanın önemine dikkat çekmektedir (Bergson, 1996:78). Mizah, toplumdaki konumların yer değişimi üzerine kuruluyorsa, bu konumların anlaşılır olması ve yıkılacak yapının klişe özellikleri üzerine odaklanması mantıklıdır. Yaşlı kadınlar ve sokak çeteleri, toplumsal yapı içerisine ana hatlarıyla kolay konumlandırılabilen, birbiri ile uyumsuz iki tiptir. ‘Belalı Nineler’ de alışıldık bir karakteri, alışılmadık bir durumun içerisine koyan bir “tersine çevirme skeci”²⁷ niteliğindedir (Landy, 2005:37). Bu yolla hem **uyumsuzluk**, hem de klişe kullanımı yoluyla **katılık** denkleme dahil edilir.

Anlatıcı, bu yaşlı kadın çetelerinin, “savunmasız, genç ve formda erkeklere” saldırdıklarını anlatırken, yaşlı kadınların fiziksel olarak güçsüz olduklarına dair kalıbı seyirciye hatırlatarak, çelişkiyi vurgular. Bu hatırlatmanın bir sebebi de, yaşlı kadınları oynayan Python erkeklerinin, elbise giymelerinin dışında hiç bir feminen özellik göstermemeleridir. Sokaktaki insanları itekleyen, telefon kulübelarını yerlerinden çıkaran veya duvarlara grafiti çizen bu kadınların görünüşleri, erkeksi tavırları ile uyumsuzluk gösterir.

²⁷ Orijinal metinde “reversal sketches”. Çeviri bana aittir.

Arthur Berger, kitabında bu tekniği “tersine dönme”²⁸ olarak niteler. Alışlagelmiş mantığı ve konuşmayı büken bu komedi tekniğinin amacı geleneksel aklı tersine çevirerek insanları şok etmektir (Berger, 2011:37). Yaşlı kadınları kovalayan polis memurunun ve kadınları tanıyan bir şahidin yaptığı açıklamalar alışlagelmiş konuşmanın bükülmesi yoluyla **absürte** örnek oluşturur:

Memur: Maaş günleri en kötüsü. Deliriyorlar. Ellerine para geçtiği anda hepsini süte, ekmeğe, çaya ve kedi mamasına harcıyorlar.

Tanık: Anneannemiz bir zamanlar mutluydu. Kroşeye başlayana kadar. Şimdi onsuz yapamıyor. Günde yirmi top yün bulamazsa saldırganlaşıyor.

Yaşlı kadınlarla ilişkilendirilmiş kalıpların, sokak serserilerini betimleyen bir üslup ile çerçevelenmesi, alışılmış düşünce yapılarını iç içe geçirerek bir paradoks yaratır. Paradoksu farkına varmanın, gülüncü keşfetmenin yolu olarak gören Arthur Koestler, mizahı alışlagelmiş biçimiyle uyumsuz iki kalıp arasındaki anlık bir kaynaşma olarak görür (Koestler, 1997:104).

Belalı Nineler, motorsikletleri ile uzaklaşırken sunucu şehri ele geçirmiş bir başka tehditten bahsetmeye başlar. Bu kısımda ‘Belalı Nineler’ ile aynı mantıkta ilerleyen mizaha, ek olarak bir de kelime oyunu dahil edilir. “Baby Snatchers” isimli çete (Bebek Kaçıranlar olarak çevrilebilir), bebek kaçıran yetişkin insanlardan oluşan bir grubu akla getiren ismine karşılık, yetişkinleri kaçıran bebeklerden oluşmaktadır. Burada da benzer bir şekilde kalıpların uyumsuzluğundan yararlanır. Bu sefer ismin çağırıştırdığı olgunun beklentisi, kelimelerin tersine çevrilmesi yoluyla yıkılır. Görgü tanıklarından birinin, kocasının kaçırılışını anlatırken “Henüz kırk yedi yaşındaydı.” demesi, kalıplaşmış cümle yapılarının tersine çevrilmesine bir örnek daha ekler.

Farklı kalıplar arasındaki uyumsuzluğa dayanan skeç, son olarak bu formüle bir de **absürte** dayalı anlamsızlığı ekler ve sunucu, saldırgan sokak tabelası çetelerinin de yollarda terör estirdiğini bildirir. Görüntülerde iki sokak tabelası, yanlarından geçen bir

²⁸ Orijinal metinde “reversal”. Çeviri bana aittir.

papaza aniden saldırır. Yaşlı kadınlar ve bebekler, sokaklarda dehşet saçma eylemi ile uyumsuzluk gösteren kalıplardır. Python, bu kalıplara güldürdüktan sonra bir sonraki hedefi olarak cansız nesnelere seçerek eylem ile uyumsuzluğu bir üst seviyeye çıkarır. Önce tersine dönmüş bir dünya sergileyip, sonra bu dünyanın hatalı mantığını yavaş yavaş mantıksızla çevirerek, anlamsız bir evrene dönüştürür.

Hiç bir skeci komik bulmayan albayın sadece yaşlı kadınların genç erkekleri dövdüğü kısımdan zevk almış olması, bölümün başından beri ciddiyetini bozmayan bu adamın kalıplaşmış karakterine beklenmedik bir darbe vurur. Bölüme ara ara dahil olan ‘Halkın Sesi’ röportajlarından tek cümlelik bir kesitten sonra, bölümün başında bomba tutan adamı bıraktığımız yerde buluruz. Bölümün final jeneriği akarken, elindeki bombayla kaçmaya çalışır ve son saniyede bomba patlar. Skeçler arasındaki bu hızlı değişim, tekrar tekrar geri dönen haber stüdyosundaki sunucu ve sokak röportajları, televizyon kanalları arasında zap yapmaya benzer bir görsel motif oluşturur. Bu kesintili yapı Python’un, hem şaşırtma ve beklentiyi yıkmaya dayalı mizahına katkı sağlar, hem tempoyu yüksek tutarak seyircinin sıkılmasını veya bir hikâyeye fazla kaptırmasını engeller, hem de yapılan zayıf bir şakanın bu kopuk ve karmaşık yapı içerisinde fazla dikkat çekmeden kendine yer bulmasını sağlar.

3. TÜRKİYE KOMEDİSİ VE MONTY PYTHON KOMEDİSİNDEKİ UNSURLARIN KESİŞİMİ

İncelediğim *Flying Circus* bölümünden de yararlanarak, Monty Python'un genel mizahını mümkün olduğunca çözümlenmeye ve birinci kısımda açıkladığım unsurların farklı kullanılış biçimlerini belirlemeye çalıştım. Uygulamamın amacı bu unsurları benzer biçimde kullanarak, bunu Türkiye'de de işleyebilecek bir komedi diline dönüştürmek. Çeşitli mizah teorilerinden yararlanarak isimlendirdiğim bu unsurların, Türk mizahına nasıl uyarlanabileceğini görmek için, Türkiye'de daha önce benzer bir yol izlemiş örneklere yöneldim. Amacım ayrıştırdığım unsurların birbirinden bağımsız kullanımına dair örnekler bulmak, sonra da Monty Python mizahına daha fazla yaklaşmak adına, bir arada kullanımına odaklanmaktı. Geleneksel Türk tiyatrosundan başlayarak, Türkiye'de yapılmış komedi türündeki sinema, televizyon programı ve tiyatro oyunlarından, belirlediğim unsurları Python'a benzer biçimde kullanan her tür örneği değerlendirmek istedim. Araştırma alanımı geniş tutmamın nedeni, aradığım mizah biçiminin dar bir alanda, belirli bir noktada konumlanmış olması. Monty Python'un kendine özgü mizahına benzer bir formül izlemiş olan her tür örnekten faydalanmayı uygun gördüm.

Türk komedisinin genel olarak karakter veya tiplere dayalı uyumsuzluktan beslendiği gözlemlenebilir. Karakter komiğine dayalı komedilerde mizah çoğunlukla belirlenmiş karakterin aykırılığı ve çevresindeki karakterlerin sıradanlığı arasındaki uyumsuzluk üzerinden kurulur. Karşıtlık ve aykırılığın durumlar yerine kişiler arasında görülmesi, Python'da belirlediğim unsurların kullanımında da görülebilir. Katılık unsurunu kullanan Türk komedi örneklerinde biçimsel katılıktan çok karakter katılığını kullanan bir mizah anlayışı söz konusudur. Karakter çatışmasının uyumsuzluğunu kullanan örneklerde ise dramatik yapının gerektirdiği neden-sonuç ilişkisini karşılama kaygısından ötürü, hikâyelerin anlamlı bir noktaya bağlanma eğiliminin absürt etkiyi azalttığı görülür. Türk komedisinde azınlıkta olsalar da tamamen absürt yapıda kodlanmış örnekler de mevcuttur. Bu örnekler Python mizahının daha çok unsurunu barındırsa da, genel anlamda Python'a benzer bir yapıda kurulmamış olan popüler veya

bağımsız sinema, tiyatro ve televizyon programlarından örneklerde de bu unsurları kullanan espri tekniklerini ayırıştırmak mümkün.

İncelenen örneklerde benzer kullanımlarla birlikte, unsurların farklı kullanımları da gözlemlenebilir. Bu gözleme dayanarak Türk mizah örneklerindeki vurgu ve işleyiş farkına bir yorum getirmek, uygulamada Monty Python mizahının, Türk izleyici için yeniden yaratılma sürecine katkı sağlayacaktır.

3.1. MONTY PYTHON MİZAHINI KURAN TEMEL UNSURLARIN TÜRK MİZAHINDA GÖRÜNÜMLERİ

3.1.1. Mekanik Katılığın Kullanımı

Bir insanın etrafa uyum gösteremeyen bir devinim içinde olması ve makine tekdüzeliğindeki jestleri, Bergson'a göre canlının içindeki mekanizmanın görünür hale gelmesine sebep olur ve bu da fiziksel katılığı doğurur (Bergson, 1996:69-71). Fiziksel katılık dünyanın her yerinde geçerli bir mizah aracıdır. Dalgın bir insanın düşmesi, beceriksizliğı, yani yaşamın ondan beklediğı çevikliğı gösterememesi her zaman gülüncü doğurur (Bergson, 1996:14). *Flying Circus*'un, kendi hareketini çevresinden bağımsız sürdüren karakterlerindeki mekanikliğı benzer gülünç örnekler Türk tiyatrosunda ve sinemasında mevcuttur.

Sevinç Sokullu, kitabında sunduğı çağdaş Türk komedyasından örnekler arasında, toplumdaki kadın-erkek rolleri etrafında şekillenen bir güldürü niteliğindeki *Kahvede Şenlik Var (1966)* oyunundan bir sahneye de yer verir. 'Erkek' karakterin, 'Kadın' karakter ile buluşmadan önceki diyaloglarını görebileceğimiz bu sahne, bu tür bir fiziksel mekanikliğı sergiler. 'Kadın' ile buluşmaya erken gelen 'Erkek', garsondan kendini yüceltmesini isterken, bütün varlığını sayar döker. (Aksal, aktaran Sokullu, 1993:310) Bu uzun liste giderek saçmalasır ve erkek sahip olduğı makineleri "su sıkma makinesine" kadar vardırır (Aksal, 1966). Yazar Sabahattin Kudret Aksal, diyalogdaki abartmayı ve yinelemeyi kullanarak, söylediklerini önemsemeyen garsona karşı, erkeğı

kurulu bir makine gibi konuşur (Sokullu, 1993:312). Etraftan bağımsız fiziksel devinim, Aziz Nesin oyunlarında da çokça bulunan bir mizah unsurudur. *Hazır Ol* (1970) oyununda, emekli bir general ve hizmet eri, uzun zamandır askeriye ortamında bulunmamış olmalarına rağmen “Hazır Ol” komutunu duyduklarında esas duruşa geçmeyi bırakamamışlardır. Yine Aziz Nesin’in oyunundan uyarlanmış 1980 yapımı bir sinema filmi olan *Gol Kralı*’nda, Kemal Sunal gözleri iyi görmediği için arkadaşının yanından ayrıldığını farketmez ve yanından geçen herhangi birinin koluna girerek konuşmasına kaldığı yerden devam eder. *Flying Circus*’da kaçırıldığı halde işini yapmaya devam eden haber sunucusuna benzerlik gösteren bir örnek de 2004 yapımı Cem Yılmaz filmi *G.O.R.A*’da görülür. Filmde bir halı satıcısı olan Arif, halının içinde uzay gemisine getirilir ve kaldığı yerden halıyı övmeye devam eder. İlerleyen kısımlarda daha ayrıntılı inceleyeceğim 2000 yapımı *Kahpe Bizans* filminde ise, Süpergazi’nin, kendini zincirlediği kale kapısını, filmin işlediği yirmi yıllık süreç boyunca sırtında taşıması, Bergson’un katılığını doğuran sistematik abartının çok “Pythonvari”²⁹ bir örneğidir.

Karakterin davranışına dayalı katılığın örneklemesinde ise, Python’un klişe ve tipleme kullanımından bahsetmiştim. Alman, Fransız, İspanyol gibi milliyete dayalı klişeleri, skeçlerinde tipleme olarak kullanan *Flying Circus*’a benzer şekilde (Dobrogoszcz, 2014:234), Türk mizahı da eskiden beri etnik kökenden doğan klişeler üzerine kurulmuş tiplmeleri kullanmıştır. Sevinç Sokullu, Karagöz oyunlarında toplumun çeşitli etnik kesimlerinden birer temsilci bulunduğunu anlatır (Sokullu, 1993:128). Perdeye yansıyanlar, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan Rumelili, Laz, Acem, Kayserili gibi çeşitli grupları simgeleyen kaba hatlı klişe kişilerdir. Böylece zaafı olan bir insan yerine kalın çizgili bir “tavır” görürüz (Sokullu, 1993:132-137). Bergson’a göre komedinin amacı da bu “genel tipleri” göstermektir. Çünkü komedyayı doğuran gözlem “dış gözlemdir” ve kişinin içyapısı yerine, üzerine yapıştırılmış etiket ile ilgilenir (Bergson, 1996:78-80-86).

²⁹ Pythonesque: İngiliz komedi programı, Monty Python’s Flying Circus’un absürt veya sürreal mizahını veya biçimini işaret eden veya hatırlatan. (Oxford Sözlüğü’nden çeviri bana aittir.)
Orijinal metin: “Denoting or resembling the absurdist or surrealist humour or style of Monty Python’s Flying Circus, a British television comedy series (1969–74)”

Bergson davranışsal katılığın bir başka dalını da, Python'da da örneklediğimiz “mesleksel katılma” olarak isimlendirir. Meslek ortamı için doğru, “geri kalan tüm ortamlar içinse geçersiz düşünce yürütme biçimleri”, katılık ve çevreyle uyumsuzluk yaratır (Bergson, 1996:91-92). İncelediğim ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümünde, albayın her skece dahil olması ve her ortamda ‘albay’ sıfatıyla bulunması bu tür bir mekaniklik hissini kullanır. Orhan Kemal’in 1952’de yayımlanan kitabından oyunlaştırılan ve 1962’de filme de çekilen *Bekçi Murtaza*’nın mizahı benzer bir mesleki katılma geliri. Bekçilik vazifesini hayatta her şeyin üstünde gören Murtaza, çevresinde değişen koşullara uyum gösterme esnekliğinden yoksundur ve aile hayatında bile bekçilik çerçevesinden çıkamaz. Vazifesinin önemi, aldığı eğitim ve terbiye hakkında aynı cümleleri her konuşmasında tekrarlama, Murtaza’yı insanlıktan uzaklaştırıp, mekanikleştirir. Eserin dramatik yapısı, Murtaza’nın katılığını bir sonuca bağlamayı gerektirdiği için finalde Murtaza kızının ölümüyle cezalandırılır fakat mizahi kısım Python ile aynı unsurdan beslenir. Benzer bir mizahı, görsel tezat ile birleştiren bir örnek de Tolga Karaçelik’in *Kelebekler (2018)* filminde bulunur. Mesleğinden duyduğu gururu sergilemek isteyen Cemal, babasının köydeki cenazesine astronot kıyafetiyle katılır. Buradaki mesleki üniformayı gündelik hayatta görmeye alışık olmadığımız için, köy bağlamında sergilendiğinde katılık, absürt ile birleşir.

Mantıksal katılığa ise Bergson, biçimin içerikten koparılmasından bahseder. Gelenek ve törelerin ciddiyetini bozmak için dikkatin onun dış görünüşü üzerinde toplanması gerektiğini söyler. Buna verdiği örneklerden biri de, katı bir zorunlulukla uygulanan ve kendisini doğa yasası yerine koyan bir yönetim kuralındaki bilinçsizliktir. (Bergson, 1996:31) *Flying Circus*, bürokrasiyi sıkça hedef alır. “Toplumsal yapının kurallarını ve geleneklerini sarsmaya yönelik” amaçlarını (Landy, 2005:32), bu kuralların biçimine odaklanarak gerçekleştirir. ‘Yeni Fırın’ skecinde bir ev kadını, havagazı memurlarının talep ettiği yüzlerce evrak ve birbiri ile çelişen talepleri yüzünden evinin önüne getirilen fırını bağlatamaz. Eve doluşan ve aralarında kural kitapçığını tartışan memurların sayısı giderek artar. Sonunda, kadının gazdan zehirlenip ölmesi halinde, acil durum raporu yazabileceklerini ve birinin hemen gazı bağlamaya geleceğine karar verirler. (S2B1) Bürokratik kurallar ve evrak tutarsızlıkları, Türk mizahında da devlet dairelerinin mekanikliğini sergilemek için kullanılmıştır. Aziz Nesin’in aynı adlı oyunundan,

sinemaya uyarlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1974), bu tür bir bürokratik tutarsızlığı işler. Filmde Yaşar, nüfus müdürlüğündeki resmi belgelerde ölü olarak görüldüğü için, kimlik çıkaramaz, okula kayıt yaptıramaz ve evlenemez. Yaşadığını ispatlama yarışında, devlet kayıtlarındaki yanlışlıklar ve uyumsuzluklarla cebelleşir (Derse, 2019:152). Karşılarında kanlı canlı duran bir adamın hayatta olduğunu kabul etmeyen ve doğrusunu defterin bileceğini iddia eden devlet görevlileri, mantıksal katılığa dayalı mizaha örnek oluşturur. Yine mantıksal katılığın bir türü olan yanlış uslamlama, bu filmde nüfus müdürünün tutarsız çıkarımlarında görülebilir. Kayıtlara göre Yaşar, babasından önce doğmuş görünür (Derse, 2019:153). Bürokrasinin insani şartlardan ayırksı katılığı, adalet sisteminin mekanikliğinde de kendisini gösterir. 2005 yapımı *Pardon* filmindeki mizah, üç adamın adalet sisteminin çarklarına takılıp, “bir tatsızlık olmasın” diye imzaladıkları bir belge yüzünden, suç işlemedikleri halde altı yıl hapis yatmaları üzerine kuruludur. Elbette bu örneklerde, sistemin her zaman vatandaşın karşısında yer almasını eleştiren yergisel boyut, Python’a nazaran daha fazla vurgulanmıştır. Mizahları aynı düzen bozukluğuna dayanmasına rağmen, Türk örneklerin dramatik yapı gereği mesaja verdiği ağırlık, Python güldürüsünden daha fazladır. Politik yapının içini saçma ile doldurarak, mekanikliği alaya alan bir başka örnek de yine bir Aziz Nesin oyunu olan *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* (1968)’dir. Bu oyun diğer örneklere nazaran saçmaya daha fazla ağırlık verdiği için katılığı, Python mizahına daha benzer bir yaklaşımla işler. İki ülkenin, aralarındaki önemsiz sorunları savaş yerine, parmak ısırma müsabakası ile çözme kararları, *Flying Circus*’da tanrının varlığı ile ilgili tartışmalarını boks maçı yaparak çözmeye çalışan rahip ve profesörün tutumuna benzer. (S1B2)

3.1.2. Uyumsuzluk ve Absürtün Kullanımı

John Morreal’in ‘sunuştaki uyumsuzluk’ (Morreal, 1997:106), Freud’un ise ‘yargı saptırması’ (Freud, 1999:54) olarak adlandırdığı mizah yöntemi, iki farklı düzlem arasında, beklenmedik bir perspektif değişimine sebep olabilecek bir yorum ile kurulur. Uyumsuzluğun bu şekilde kurulması, Türk mizahında, aleyhine bir durumu lehine çevirmeyi amaçlayan söz cambazlığı şeklinde sıkça karşımıza çıkar. Skeç formatı ve

canlı seyirci gibi *Flying Circus* programına benzer nitelikler taşıyan Haldun Taner'in *Devekuşu Kabare*'si, "söz cambazlığı ve laf ebeliği gibi söze dayalı gülünçlemeler" kullanır (Basat, 2010:82). Python'un programları ve filmleri ile yaptığı gibi, kabare tiyatrosu da politik, artistik, entelektüel ve popüler arasında köprü kurar (Gürun, 2012:10). 1984'de sergilenen *Yasaklar* gösterisinde Metin Akpınar'ın alkol kontrolünden sıyrılmaya çalışan sarhoş tiplmesi, polis memurunun sözlerini sürekli, Freud'un deyişiyle "kendi lehine kaydırır" ve "onun düşüncesini kendisine eksen yapmadan" cevap verir (Freud, 1999:54-46). Polis onun muayeneden kaçtığını ima ettiğinde, verdiği "Ben alkolden kaçmam" cevabı, düşüncenin saptırılmasına örnektir. Bu tür söz cambazlıkları seyircide beklenmedik bir perspektif değişimi sağlamak için de kullanılır. Benzer bir şekilde aynı gösterinin 'Sünnet' skecinde, Zeki Alasya'nın "Fazla büyütme. Alt tarafı bir kadın." sözlerini, Metin Akpınar "Sadece alt tarafı mı kadın?" diye cevaplar. Laf ebeliği amacının dışında, seyircinin kalıplaşmış düşünce biçimine darbe vuran, daha geniş anlamda eksen kaydırmalar da örneklendirilebilir. Kabarenin 1970'de sergilediği, ilk Türk astronotu dolmuş şöförü Niyazi'nin maceraları üzerine kurulu *Astronot Niyazi*'de (Gürun, 2012:14), beklenmedik bir eksen kaydırması görürüz. Niyazi, ayın üzerinde gezecek olan aracı, her tarafı açık olduğu için konforsuz bulur ve sanayide daha iyisini yaptırabileceğini iddia eder. *Flying Circus*'da 'Arka Pencere' filminin daha kısa bir versiyonunu yapmakla övünen yönetmen örneğindeki gibi, Niyazi de, başarılı bir ürünün beklenmedik bir yönüne odaklanır. Böylece eksenini, uzay aracının niteliklerinden, konforuna beklenmedik şekilde kaydırır.

Morreal'in "mesaj ile dile getirilişi arasındaki uyumsuzluk" (Morreal, 1997:112) olarak nitelediği uyumsuzluk türü, 'Sansürsüz Çıplaklık' bölümünü incelerken de karşımıza çıkan ve Python mizahında geniş yer kaplayan, tavırdaki uyumsuzluğu da kapsar. Bu tür uyumsuzluk, karakterlerin durumu ele alış biçimindeki bir alışılmadıklığa veya skecin formatının konuyu ele alışındaki beklenmedik bir tavra işaret eder. Onur Ünlü'nün yönetmenliğini yaptığı pek çok projenin mizahı, bu tür bir uyumsuzluk ve absürttten beslenir. Senaryosu Burak Aksak'a ait olan *Leyla ile Mecnun*, 2011-2013 yılları arasında TRT1 ekranlarında yayınlanan absürt bir dizi niteliğindedir. Absürt olarak görülmesinin sebeplerinden biri de karakterlerin ölüm veya hastalık gibi ciddi konulara gösterdikleri beklenmedik tavır ve hikâyenin bu konuları ele alış biçimindeki kalıpları

zorlayan tutumudur. Ölüm'ün bir kurban seçmek için mahalleye geldiği bölümde (S3B23), mahallelinin tavrı bu tür bir uyumsuzluğu örnekler. Mahalle sakinlerinin Ölüm'ü alt etmek için öne sürdüğü fikirler, Ölüm'le birlikte yaşamaya başlayıp, onu evlerinde misafir etmek ve çay ikram etmek gibi jestlerle gündelik hayatlarının bir parçası yapmaları (Abalı, 2020:181) karanlık bir konuyu, uyumsuz bir tavır ile birleştirir. *Monty Python ve Hayatın Anlamı* filminde de, Ölüm'ün bir grup geveze arkadaşın akşam yemeğine konuk olduğu kısım, benzer bir uyumsuzluk çerçevesinde gelişir. Yine Onur Ünlü'nün yazıp yönettiği 2008 yapımı *Güneşin Oğlu* filminde de sürekli ölüm ve intihar ile burun buruna gelen karakterlerin, konuya bakışındaki gündelik yaklaşım, benzer bir uyumsuzluk mizahını kullanır.

Beklenti ve karşılığı arasındaki uyumsuzluktan, Lipps ve Kant'ın “beklentinin boşa çıkması” teorileri ışığında bahsetmişim (Lipps, Kant, aktaran Şentürk, 2016:77). Tomasz Dobrogoszcz'un derlediği Monty Python kitabında, grubun mizahı “tersine bir dünyanın absürt tasviri” (Campos, 2014:172) olarak açıklanmışken, tersine bir dünyanın Türk mizahında nasıl işlendiğini, kalıplaşmış beklentilerin nasıl tersyüz edildiğini örneklemek için 1993 yapımı *Tersine Dünya* filminden bahsetmek yerinde olacaktır. Film, toplumsal kadın-erkek rollerinin tersine işlediği bir evren sunarak, kadınlar tarafından sürekli tacize maruz kalan erkekler ve sarhoş olup kavga çıkaran kadınlar sergileyerek uyumsuzluk mizahını kullanır. Bu yönden, ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümünün ‘Belalı Nineler’ kısmındaki rol değişimi ile ortak öğeler barındırsa da, film boyunca bu tersinleme daha sığ bir noktada tutulur. Ninelerin, sokak çetesi gibi davranmasındaki uyumsuzluğa katkı sağlayan unsur, mahalleye dehşet saçarken hala ‘yaşlı kadın’ niteliklerini korumalarıdır. Başlangıçta sunulan öncül, basit bir rol değişimi iken, skeç ilerledikçe hem anlatılan suçlar saçmalaşır, hem de ninelerin genç akrabaları ile yapılan röportajlarda kadınların ‘yün bulamama’ gibi dertleri yüzünden vahşileştirildiği açıklanır. Uyumsuzluğu artırarak ilerleyen ‘Belalı Nineler’in aksine, *Tersine Dünya*'nın uyumsuz evreni, bir süre sonra normalleşir. Toplumsal erkek rolünü benimsemiş kadınlar, kadınsı bir özellik taşımadıkları ve erkek gibi davrandıkları için kadın oldukları, erkeklerin de erkek oldukları unutulur.

Büyük olaylar vaadeden uzun serimlerin, konu ile bağlantısız, hayal kırıklığı yaratan çözümlere ulaşması, Python'un çok kullandığı bir beklenti kırma yöntemi. Uzun metraj sinema, yapısı gereği bu yöntem pek elverişli olmasa da, *Kelebekler* filminin son sahnesi, beklentinin boşa çıkarılmasından kaynaklı mizaha örnek oluşturur. Babaları ile bağ kurmalarını sağlayacak son bir hikâye beklentisi içinde, dağdaki kör bir çobanın karşısına oturan üç kardeş, “Babanızın bana borcu var” sözüyle, peşinde oldukları anlamı tamamen yitirirler. Seyircinin film boyunca yükseltile beklenmesi de böylece boşa düşürülür. Görsel mizaha dayalı beklenti yıkımı ise 2008 yapımı *A.R.O.G.* filminden örneklendirilebilir. Kabilenin basılıp, yerlilerin öldürüleceğine dair kurulan beklenti, iki yerlinin ayaklarının ağaç dalından sarktığı bir görüntü takip eder. Daha sonra bu adamların dala oturmuş, çekirdek çitlendikleri ortaya çıkar (Derse, 2019:243). Beklentinin boşa çıkarılmasında görsel mizahın bu biçimde kullanılışı, daha kısa bir serim kullanılmış olsa da ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümündeki ‘Teşhirci’nin görsel mizahına benzerlik gösterir.

Sağduyulu dünya görüşünü eleştirmek için absürtü kullanan Python (Landy, 2005:95), bu yolla “anlam ve akılcılıktan sıyrılmış bir dünya” kurar (Berger, 2011:97). 1991 yılında TRT1’de yayınlanan, Ferhan Şensoy’un yazıp oynadığı *Varsayalım İsmail* dizisi, Python’un bu absürt yaklaşımına benzerlik gösteren unsurlar barındırır. Bölüm içerisinde, İsmail düşleri ve gerçek hayatı arasında gidip gelir. Rüyasındaki unsurlar gündelik hayatına da dahil olmaya başladıkça, İsmail ile birlikte izleyici de hangi sahnenin rüya, hangisinin gerçek olduğunu ayırt edemez hale gelir. İki düzlem arasındaki fark ortadan kalkınca da, Varsayalım İsmail’in sunduğu absürt dünya izleyici tarafından kabul edilir. Seyirci, gerçek ve rüya arasında bir ayrım yapmaya uğraşmaz çünkü bu ayrım İsmail’in hayatında bir şey ifade etmez. Böylece “insan durumunun anlamsızlığı” duygusu vurgulanır ve absürtün amacı gerçekleşir (Esslin, 1999:25). İsmail’in etrafındakilere karşı tavrı da absürtü destekler niteliktedir. Cinas ve kelime oyunları ile anlamlı gibi görünen anlamsız cümleler kurar. Freud bu tür anlamlı görünen cümlelerin “düpedüz anlamsız olduğu için, seyirciyi gizli anlamı çözebilecekmiş gibi bir bekleyiş içinde bıraktığını” öne sürer (Freud, 1999:111). Bu gibi örneklerde mizahı doğuran unsur, Freud’a göre “serbest kalmış anlamsızın zevkenden” türer (Freud, 1999:101). Absürt dünya tasviri, Onur Ünlü projelerinde de geniş bir yer kaplar. 2013

yapımı *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmi, bütün sakinlerinin gerçeküstü güçlere sahip olduğu bir mahallede geçer. Fakat hikâye hiç bir noktada bu alışılmadık güçlere odaklanmaz ve nedenini açıklamaz. Onur Ünlü'nün 2017'de yayınladığı internet dizisi *Görünen Adam* ise, herkesin görünmez olduğu gündelik bir yaşam sergiler.

Absürt yapı, karakterlerine bir değişim ve gelişim yaşatabilecek, “başı sonu olan olaylar yerine, kendini sonsuza dek yineleyecek durumlar gösterir” (Esslin, 1999:65). Sevinç Sokullu'nun geleneksel Ortaoyunu çözümlemeleri, Esslin'in bahsettiği yapının Türk mizahında uygulanışına örnek teşkil eder. Türk tiyatrosunun daha sonra gelen mizahi örneklerinden farklı olarak, “ortaoyunu seyircilere salt eğlence vaadeder; oyunun ibret olma veya kıssadan hisse çıkarma gibi bir amacı olduğuna” işaret etmez (Sokullu, 1993:172). Sokullu Ortaoyununun fasıl bölümünü incelerken, olayların sebep ve sonuç bağıntısı olmaksızın birbirini izlediğinden, yaşamın gelişim ve yönelişini göstermediğinden, bu yüzden de Ortaoyunu'nun mozaik bir görünümü olduğundan bahseder (Sokullu, 1993:214). Anlatının konu ile doğrudan ilgisi olmayan katkılarla bezenmesi (Sokullu, 1993:214), *Flying Circus* programındaki kesintili yapıyı hatırlatır. Absürt tiyatro metinleri, insan davranışındaki anlamsızlığı vurguladığı gibi, yaşamın anlamsızlığını da dil aracılığıyla vurgular. Bu yüzden oyun içindeki diyaloglar neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlemez (Aslan, 2018: 142). Aziz Nesin'in kısa oyunu *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzüncü* (1980), absürt yapının arada kalmışlığına ve eylemsizliğine örnek oluşturan diyaloglara yer verir. Hakkında yakalama emri verilmiş bir suçlu, onu vurmak istemeyen bir polis ve ödül parasının peşinde, kolları olmayan bir adam arasında geçen oyun, eylem yerine zamanın içinde donmuş bir anı betimler. Karakterler, “konuşarak bir anlam üretmeyi amaçlamak yerine, saçmaya dayanan sözcüklerle hiçliği temsil ederler.” (Aslan, 2018:142) Absürt tiyatronun bu niteliği, Python'un günlük konuşma kalıplarını, anlamlarına aldırmaksızın yan yana getirişi ile ortak öğeler barındırır. Anlamdan sıyrılmış bir dünyadan bahsederken örneklediğim *Varsayalım İsmail* de, bu tür kendini tekrar eden bir devinim içinde gerçekleşir. Ne İsmail, ne de başından geçen olaylar, dizi boyunca sarmalın içinden çıkmaz veya gelişim göstermez. Daha geleneksel bir dramatik yapıda ilerlese de, yine bir Onur Ünlü filmi olan *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi* (2011), Celal'in işlediği ve ailenin örtbas ettiği bir cinayetin ilerlemeyen soruşturmasını işler. Film boyunca aile üyeleri yalan söylemeye

ve cinayet işlemeye devam ederken, soruşturma onlara hiç dokunmadan, üzerlerinden geçer gider. Filmin sonunda temize çıkan karakterler, hiç bir gelişme göstermemiş veya olanlardan bir ders çıkarmamışlardır.

3.1.3. Grotesk ve İtibarsızlaştırmanın Kullanımı

Bahtin'in, katılan katılmayan herkese yöneltilmiş 'halkın gülüşü' olarak açıkladığı 'karnaval gülüşünün' en özgün niteliği, gömerken hayat vermesidir (Bahtin, 2005:38). Karnaval gülüşü, Türk mizahında kendine en etkin olarak Köy Seyirlik Oyunlarında yer buluyor gibi görünmektedir. Bu oyunlarda, Bahtin'in Ortaçağ karnavalları tasvirine benzerlik gösteren "ölüp dirilme motifi" yer alır. Bu ölüp dirilmeler, eski yıl ve yeni yıl arasındaki çatışmayı hissettirme amacı taşırlar (Sokullu, 1993:118). Bu da Bahtin'in eskiyi gömen ve yeniye hayat veren groteskine yaraşır bir karnaval mizahını doğurur. Bahtin, karnavala özgü dünya anlayışında kişinin, karnaval-dışı hayatın bütün hiyerarşik konumlarının otoritesinden özgürleştiğini, bu sebeple de karnaval-dışı hayatın perspektifinden tuhaf ve uygunsuz hale geldiğini açıklar. Bu yolla karnaval, "kutsalı dünyevi olanla, yüceyi aşağıyla, önemliyi önemsizle, bilgeyi aptalla bir araya getirir, ilişkilendirir" (Bahtin, 2015:185). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* eserinden uyarlanan Ertem Eğilmez filmi *Süt Kardeşler* (1976), Kemal Sunal'ın Şaban tiplerini bu tür bir hiyerarşik çatışma kurmak için kullanır. Sınıfsal hiyerarşinin katılığından uzak bir tip olan Şaban, konak ahalisini kendisiyle eşit seviyede tutar (Mallı, 2013:134). "Hem Hüsamettin'in otoritesini, hem de konak halkının toplumsal sınıfını tersyüz ederek grotesk karnavalesk üslubunu film boyunca sürdürür" (Mallı, 2013:135).

"Katılan katılmayan herkesin gülüşünü" içeren grotesk (Bahtin, 2005:38), yalnızca seyirciye yöneltilen şakalar yerine, topluluk halinde algılanan bir mizahtan beslenir. Gülen ve güldüren arasındaki sınırlar belirsizleştirilince, herkes mizah eyleminin bir parçası olur. Python grubu da eleştirel mizahlarında, kendi duruşlarını da bu eleştiriye dahil ederler (Bishop, 1990:54). Seyirci ile kurduğu ilişki gereği, tiyatro sahnesi bu topluluk yapısını sinemadan daha fazla hissettirir. Özellikle *Devekuşu Kabare* gibi skeç yapısında ilerleyen bir örnekte, yergiye kendini de dahil etmenin mizaha katkısını

görebiliriz. Zaman zaman kendi kimliklerini de sahneye taşıyan kabare oyuncularını, *Dün Bugün* (1989) oyununda, tiyatrunun durumunun kötüye gittiğinden bahsederken, bu sözleri noktalamazlarsa konuşmanın konferansa gideceğini de eklerler (Basat, 2010:80). Bu tür öz farkındalık belirteçleri, seyircinin topluluk hissini körükler ve mizahı artırır. Python grubunun *Flying Circus* skeçlerinde, yaptıkları şakaların zevksizliğinden ve uygunsuzluğundan bahsetmeleri de seyircide benzer bir ‘hep birliktelik’ gülüşünü doğurur.

Yapısında karnaval biçimini barındıran bir başka örnek de, bir diğer Ertem Eğilmez filmi olan, Rıfat Ilgaz’ın ünlü romanından uyarlanmış *Hababam Sınıfı* serisidir. Rıfat Ilgaz eserlerinin grotesk halk kültürü ile bağlantısını incelediği yazısında Alper Akçam, eserin biçimsel olarak neredeyse herkesin katılımcısı olduğu bir karnaval sahnesinde yaşanmakta olduğuna dikkat çeker (Akçam, 2006:5). “İnek Şaban’ın kestaneleri, cevizleri şölen havasında çalınıp dağıtılır. Sidikli Turan herkesin ortasında ıslatılır, yatağına işemiş durumuna düşürülür” (Akçam, 2006:6). Mekan olarak yatılı okulun kullanımı, öğretmenlerin ve öğrencilerin hep birlikte dahil olduğu bir karnaval şamatasına olanak verir. Bahtin de karnaval mizahının kökeninden bahsederken, okul ve üniversite eğlencelerinin Ortaçağ parodisinin tarihinde önemli bir yer tuttuğunu belirtir (Bahtin, 2014:104). Bu yolla öğrenciler, akademik bilgi ve kuralların kısıtlamalarını, neşeli ve küçük düşürücü şakalara dönüştürebilirler (Bahtin, 2005:111). Hababam Sınıfı öğrencilerinin lakapları da, Bahtin groteskinin “övgü-sövgünün bir takma ad adı altında ifade edilmesi amacına” uyum gösterir (Bahtin, 2005:493). İnek Şaban, Kel Mahmut, Tulum Hayri, Sidikli Turan gibi lakaplar, Bahtin’e göre Rabelais’in grotesk sözlü biçimini andırır (Akçam, 2006:5).

İnsan bedeninin, yeme içme, dışkılama gibi edimlerle temsil edilmesi, Bahtin’in groteskte vurguladığı başka bir özellik olan ‘maddi-bedenselliği’ oluşturur (Bahtin, 2005:45). Bedenin abartılı ve karnavalesk temsillerini Python örneğindeki kadar uçlara götüren örnekler Türk mizahının daha eski dönemlerinde, geleneksel tiyatrodaki bulunur. Fakat daha sonraki dönem sinemasında da bedenin maddeselliğini vurgulayan unsurlar mevcuttur. Sevinç Sokullu, Karagöz oyunlarında groteskin hem iğrenç, hem de pornografik olarak ortaya çıktığını belirtir. İnsanı hayvansal yönüne ve doğal güdülerine

yaklaştırmayı amaçlar (Sokullu, 1993:139). Birisinin üstüne işemek, dışkılamak gibi eylemler dışında, dil yoluyla da de çirkin ve iğrenç olan sergilenir, cinsellik vurgulanır (Sokullu, 1993:142). Sokullu, Karagöz groteskinin bir amacının da “ilkel olanı aşmak isteyen ahlak anlayışını dile getirmek” olduğunu ekler (Sokullu, 1993:139). Bu bakış açısı, daha önce örnekleğim *Flying Circus* skeci ‘3 Popolu Adam’ ile benzerlik gösterir. (S1B2) Orada da sunucunun, bu grotesk bedene duyduğu ilgi ve profesyonel-ahlakçı tutumu arasında bocaladığını görürüz.

Yaşam döngüsünün çift taraflı bütünlüğünü sergileyen grotesk yapıda, ölümün olumsuzlaması, doğumun barındırdığı yenilikler ile bir arada varolur (Bahtin, 2005:90). Pyhton mizahında da ölüm, trajik manasından sıyrılmış, yaşam ile yan yana getirilmiştir. *Hayatın Anlamı* filminde yaşam döngüsüne mizahi bakış, ölümün ve doğumun aynı derecede önemsizleştirilmesinden doğar. Ölümün somutlaştırılmasından, itibarsızlaştırılmasından ve yaşama yaklaştırılmasından doğan mizahın, Türk komedisinde de örnekleri mevcuttur. Nazım Hikmet’in 1932’de yazdığı güldürü oyunu *Bir Ölü Evi*, cesede saygı gösterilmesi beklenen bir günde, evde toplanan ailenin ölü babalarının bankadaki parası üzerine çekişmelerini konu alır. Oyunun sonunda, iki kardeş cesedin yanında yaka paça dövüşürler. Bu vahşi eylem ve yanı başında gerçekteşen saygıdeğer ritüel arasındaki uyumsuzluk, “acıyı komiğe, aykırılığı groteske çevirir” (Sokullu, 1993:261). 1981 yapımı *Davaro* filminde de benzer şekilde bir ölüm ritüeline saygısızlık işlenir. Sülo (şener şen) için düzenlenen sahte cenaze töreninde, Memo (Kemal Sunal), tabutta kefen içerisinde yatan arkadaşı gömüldükten sonra nefes alabilsin diye başını önceden yerleştirdikleri boruya denk getirmeye çalışır. Tabutun, başı kibleye gelecek şekilde gömülmesi gerektiğini söyleyen İmam ile Sülo’nun başını boruya denk getirmeye çalışan Memo arasındaki tartışma sürerken, köylüler taşıdıkları tabutu sürekli döndürmek zorunda kalırlar. Birçok eserinde mizahını aykırılık ve grotesk üzerinden kuran Aziz Nesin’in kısa güldürüsü *Hadi Öldürsene Canikom (1970)* ise, iki yaşlı kadının bir havagazı memurunu gıdıklayarak öldürmeleriyle sonlanır. Üçlünün kahkahaları arasında gerçekteşen ölüm, görsel uyumsuzluğu, grotesk anlam ile bir araya getirir (Sokullu, 1993:335).

“Grotesk, bedenden dışarı pörtleyen, beden sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeylerle ilgilenir” (Bahtin, 2005:347). İdrar ve dışkı gibi bedensel sıvılar ile birlikte kanın abartılı kullanımı da, şiirsel bir anlam atfetilmediğinde grotesk etkiyi yaratır. Onur Ünlü’nün daha önce de örneklediğim filmi *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, doğaüstü unsurları grotesk bedeni vurgulamak için kullanır. Filmde Cemal, bileklerini kestikten sonra yandaki dükkandan bir çalışan ona para bozdurmak için gelir. Cemal parayı bozarken bileklerinden akan kan, elindeki paralara ve ikisinin de önlüğüne bulaşır. Filmin sonunda Cemal, kitapçı kızın güçlerini çalabilmek için onun kollarını keser ve önlük ceplerinden sarkan iki kol ile şehirde koşturur. Kızın ölümü ve kesilen uzuvlarının yaşam veren gücü, aynı anda hissedilir. *Monty Python ve Hayatın Anlamı* filmindeki restoran sahnesi örneğinde “en güçlü imgesini beden ile yemeğin tasvirlerinde bulan” grotesk (Bahtin, 2005:333), *Kahpe Bizans*’ın son sahnesinde de bu biçimiyle yer alır. Zaferlerini yemekli bir şölen ile kutlayan Nacarlar, savaşta ölen yoldaşları Sepetçioğlu ve Eftelya’nın cesetlerini bütün halde yemek masasında sergilerler.

Şahan Gökbakar’ın skeç programında yarattığı, kazandığı popülarite ile altı filmlik bir seriye konu olan Recep İvedik tiplemesi de, grotesk bir figüre benzerlik gösterir. Barry Sanders’in sözleriyle “genç, neşeli, şişman, libidosu fazla, bol bol yiyip içen karnaval ruhu” (Sanders, 2001:109) İvedik’in bedeninde vücut bulur. İkinci filmde dergilere kapak olan İvedik’in kazandığı saygınlık, “karnaval kralına şaka yollu taç giydirilmesine” (Bahtin, 2015:186) benzerlik gösterir. Bununla birlikte serinin bütün filmlerinde alt-bedensel uzuvlardan önemli ölçüde malzeme çıkarılmıştır (Sarı, 2011:473). Dışkılama ile ilgili açık imgesel konuşmaların yanısıra, müstehcen ve kaba dil filmlere egemendir. Fakat grotesk gerçekçilik Recep İvedik’de kaba mizaha hizmet etme amacının dışına çıkamadığı ve eleştirel unsurlardan yoksun olduğu için groteskin yenileme özelliği eksik kalır (Sarı, 2011:473).

İtibarsızlaştırma, Python örneğindeki gibi saygın kişilerin itibarını, halkın seviyesine çekebildiği gibi, kutsallaştırılmış toplumsal normları ve kültürel tabuları da bağlamından kopararak, aşağı çekebilir. Toplumdan saygı talep eden toplumsal

değerlerin, mizah adına değersizleştirilmesi, “karnaval ruhunun ihlalcı gülüşünü”³⁰ anımsatır (Jezińska, 2014:98). Bahtin, kökleri karnavallaşmış folklore uzanan diyalojik bir tür olan Menippos yergisinden bahseder. Menippos yergisi, olayların alışılmış seyrini ve konuşma adaplarına dair normları ihlal ederek, kutsal şeylerin maskesini saygısızca düşürür ve adabımuâşereti kabaca çiğner (Bahtin, 2015:178). Marcia Landy, kitabında Python mizahının ihlalcı tutumundan ve içi boşaltılmış tabuların uygun gördüğü davranış modeli ile alay ettiklerinden bahseder (Landy, 2005:3). Türk mizahında itibarsızlaştırma örnekleri çoğunlukla yergisel olsa da, karnavalesk anlamıyla itibarsızlaştırma mizahı pek çok kez kullanılmıştır. Hayatında hiç bir kahramanlık yapmamış, zavallı bir adamın, devlet büyükleri tarafından halk kahramanı haline getirilmesini konu alan Aziz Nesin güldürüsü *Sen Gara Değilsin (1979)*, bir toplum eleştirisinden çok, kutsallaştırmanın anlamsızlığına odaklanan bir kısa komedidir. Oyunda, belediye başkanının kahraman Gara’yı öven konuşmasından sonra, Gara her şeyden habersiz şehre gelir ve kendi için dikilmiş heykelin ayaklarına işer. Gara’nın kendi kutsallaştırılmış haline bu saygısızlığı, groteskin önemli bir simgesi olan idrar ile bir arada kullanılınca, görsel bir grotesk itibarsızlaştırma imgesi oluşur. *Flying Circus*’daki ‘Kraliçe Victoria’ skecinde soylu bir ünvanın itibarsızlaştırılması örneğini vermiştim. *Kahpe Bizans*’da, Bizans hükümdarının prenses ünvanını bir tavuğa vermesi de benzer bir itibarsızlaştırmaya örnektir.

3.1.4. Parodi Yapısı ve İroninin Kullanımı

Oğuz Cebeci parodiyi, parodisi yapılan metin ve parodiyi kuranın ‘yeniden yorumu’ arasında bir sentez olarak açıklar. Ancak ‘komik bir uyumsuzluğun’ yaratılması için bu sentezin tam olarak gerçekleşmemesi, iki metin veya dünya görüşü arasındaki farkın muhafaza edilmesi gerektiğini de ekler (Cebeci, 2017:78). Türk tiyatrosunda tanıdık edebi metinlerin uyumsuz bağlamlarda kullanımının örnekleri mevcuttur. Sevinç Sokullu, Türk tiyatrosunda başka maksatla yazılmış sözlerin, biçimini veya içeriğini değiştirerek yapılan gülünçlemelerden bahsederken, edebiyatın ünlü tiratlarını model

³⁰ Orijinal metinde “laughter that derives from the carnival spirit and its transgressive potential”. Çeviri bana aittir.

alan Haldun Taner oyunlarını ve orijinal metni cinaslarla bezeyen Aziz Nesin gülünçlemelerini örnek gösterir (Sokullu, 1993:320-321). Taner'in *Eşeğin Gölgesi* (1965) oyununda, Yüce Yüzler Meclisi'nin fıkra üyeleri, anlaşmazlıklarını güreşerek ve cetvellerle dövüşerek çözmeye çalıştıklarında, bir parlamento oturumunun parodisini yapmış olurlar (Sokullu, 1993:336). Bu parodi örneği, Python'un 'Şapşal Yürüyüş' skecindeki bakanlık parodisine benzer bir yöntem kullanır.

Cebeci edebiyatta, orijinal metnin varlığının ayırt edilmesi ve yapılan parodinin farkına varılması için okuyucu ile bir "tür anlaşması" yapılması gerektiğini söyler (Cebeci, 2017:79). Parodisi yapılan türün ve o türün kullandığı üslubun tanındığı, parodinin anlaşılabilirliğini artırır. Türk kültüründe Yeşilçam sinemasının tanıdık üslubu, böyle bir tür parodisine oldukça müsaittir. Örneğin Cem Yılmaz'ın *Arif V 216* (2018) filmindeki mizah, Yeşilçam göndermelerinden çokça faydalanır. Türk sinemasında, arabesk kültüründen unsurların yaygınlaştığı bir dönemin arkasından gelen 1988 yapımı *Arabesk* filmi, Ertem Eğilmez'in bu dönem Türk sinemasının üslubunu, absürt öğelerle birleştirerek çektiği bir 'tür' parodisidir. Filmde, aşıkların başına gelen talihsizliklerin, yanlış anlaşılmanın fazlalığı, kötü yola düşme, tecavüze uğrama veya kör olma gibi Yeşilçam klişelerinin abartılı tekrarı, seyirciye bu acıklı anlatı tekniğinin altındaki saçmayı gösterir. Örneğin Müjde'nin ayrılık mektubunu okuyan Şener'in saçları aniden beyazlar. Türk seyircisinin tanıdık olduğu bu klişenin, absürt bir bağlamda sergilenmesi, Python mizahında da kullanılan 'klişe yapısının çözümlenip imha edilmesine' (Berger, 2011:42) uygun bir örnek teşkil eder. *Arabesk* aynı zamanda, Python'un "şakalarına ve eleştirilerine kendini de dahil eden" tavrına yakın bir mizah örneğidir (Bishop, 1990:54). Yönetmen Ertem Eğilmez'in parodi ettiği sinemasal anlatı biçimi, kendisinin de daha önceki yapımlarında parçası olduğu arabesk film furçasının eseridir.

Oğuz Cebeci, parodinin bir türü olan 'bürlesk travesti'yi, "üst seviyeden" bir metnin eylem düzeyinde muhafaza edilirken, "üslubunun bayağılaştırılması" olarak betimler. Yani, soylu bir konuyu, kendi zamanının bayağı dili ile ele alır (Cebeci, 2017:80-81). Monty Python'un *Brian'ın Hayatı* (1979) filmi, Hristiyanlığın kutsal kabul ettiği bir hikâyeye bu bayağı üslupla yaklaşır. Mesih Brian'ın köylülere Hristiyanlığın gerekliliklerini öğretmeye çalıştığı sahnede, kalabalığın arkasında kalan iki adam

Brian'ı tam olarak duyamaz ve ikisi de söylenenleri başka türlü yorumlar. Yarım yamalak anladıkları sözler üzerine kavga etmeleri, dini mezhepleşmeyi basit ve bayağı bir üsluba indirger. Gani Müjde'nin *Kahpe Bizans*'ı da benzer şekilde, Türk tarihinde pek çok kahramanlık hikâyesine kaynaklık eden, Bizans Devleti ve Anadolu topluluklarının savaşlarını bayağı bir üslupla iki tarafın da tavırlarındaki saçmalığın altını çizerek işler. Göçebe Türk boylarının, attıkları okun isabet ettiği toprak parçasını vatanları olarak kabul etmesine dair hikâyeleri, film tanıdık bir parodi kaynağı olarak kullanır. Süpergazi'nin attığı ok yoldan geçen bir adama saplanır. Sırtındaki okla yere düşen adam, sürünerek yer değiştirdikçe Süpergazi de vatanları olarak belirledikleri noktayı değiştirmek zorunda kalır.

Flying Circus skeçlerinin, sıkça televizyonculuk dilinin ve program formatlarının parodisini yaptıklarını örneklemiştim (Landy, 2005:21). Televizyonda yayınlanan bir skeç şovu olarak, içinde yer aldığı yapının dil ve anlatı yapısını parodi eden bir örnek de Şahan Gökbağar'ın 2005-2006 yılları arasında yayınlanan komedi programı *Dikkat Şahan Çıkabilir*'dir. Bu programın yapısı da *Flying Circus* gibi, televizyon kanalları arasında zap yapmaya benzer bir motifte ilerler. Python'un mizahında röportajlar, yarışma programları ve söyleşilerin formatlarından yararlanması gibi, Gökbağar'da Türk televizyonunda o dönemde yayınlanan program formatlarını kullanır. Politik tartışma programlarını 'Köpek insanın en iyi dostu mudur?' gibi sıradan konuların etrafında kurarak, bağırarak konuşan, alevli tartışmacılara mizahi bir bakış açısı getirir. Dizilerin, evlilik programlarının parodilerini yapar, haber bültenlerinin sıklıkla yer verdiği acıklı insan hikâyeleri ile alay eder ve söyleşi programlarındaki reyting kaygısının altını çizer. Reyting kaygısının seyirciye yansıtılması Python mizahının da başvurduğu bir unsurdur ve *Dikkat Şahan Çıkabilir*, Türk televizyonlarında bu format farkındalığını mizahının bir parçası haline getiren sayılı örneklerdendir. Dönemin televizyon haberciliğinin bir parodisi olarak nitelenebilecek başka bir örnek de, 1994-1999 yılları arasında Korcan Karar'ın sunumuyla ekranlara gelen *Şok* programıdır. Python'un habercilik parodilerindeki resmi tavır, *Şok* programında da hakimdir. Yapılan haberlerin gerçeküstü tonu (uzaylıların Çorlu'ya gelmesi, tuvaletten canavar çıkması gibi), Korcan Karar'ın sunumundaki ciddiyet ile tezat oluşturarak, "iki metin arasındaki farkın komik uyumsuzluğu" derinleştirilir (Cebeci, 2017:78). *Şok* programının içerik ve

biçim uyumsuzluğuna dayanan mizahı belli ki başarılı işlenmiştir ki, yayınlandığı dönem *Şok*'un bir şaka programı olduğunu anlamayan izleyiciler olmuştur.

Python ironisinin, kurulu düzeni düzeltmeye çalışmayan, Kierkegaard'ın sözleriyle bu düzenin “onun için geçerliliği varmış gibi davranan” yapısı, yergisel yerine kapsayıcı bir bakış açısına dayanır (Kierkegaard, 2010:321). Oğuz Cebeci, ironinin bir şey söylerken başka bir şey ima etmek değil, iki ayrı şey söylüyor gibi görünüp, ikisini de kastetmemek olduğunu belirtir (Cebeci, 2017:282). Bu tanımına göre de, evrenin yapısı gereği absürt bir yer olduğu, çözümlenemeyecek sorunlar için söylenebilecek bir söz olmadığı görüşündeki ironiyi, ‘sabitlenemeyen ironi’ dediği bir dala ayırır (Cebeci, 2017:286). Python mizahının çözüm önermeyen yapısı, absürtün “kesin bir sonuç sağlamayan veya çıkarılacak bir derse indirgenemeyen” yapısı ile benzerlik gösterir (Esslin, 1999:323). Türk sinemasında absürt mizahın kullanımından bahsederken örneklendirdiğim Onur Ünlü filmi *Güneşin Oğlu*, hikâyenin sarmalandığı döngünün hiç bitmeyeceğini göstererek biter. Filmin başında yaşadığı hayattan memnun olmayan Fikri, kendi vücudundan koparıldıktan sonra film boyunca bu vücuda geri dönmeye çalışır. Fakat filmin sonunda, yine başka bir vücutta, başka bir hayat yaşamayı seçer. Bir yandan da akli eski hayatında kalan Fikri için hiç bir şey değişmemiştir. *Tersine Dünya* filmi de benzer şekilde, roller değişmiş olsa da kadın-erkek kavgasının hiç bitmeyeceğini söyleyerek sona erer.

‘Köyün Budalası’ skeci, Budala'nın farkında olduğu ironik bir olay yerine, kimsenin sorgulamadığı ironik bir durumu tasvir ettiği için, Cebeci'ye göre “dramatik ironi” olarak sınıflandırılabilir (Cebeci, 2017: 284). Karakterlerin farkında olmadığı ironik bir durumdan doğan mizahı Türk örneklerin Python'a göre daha vurgulayarak kullandığı görülebilir. *Davaro*'da Sülo'yu öldürmek için dağ başına götüren Memo, su içen Sülo'ya “Allah uzun ömürler versin.” der. *Hadi Öldürsene Canikom* oyununda Siyen, katil olduğunu düşündüğü memurla, “Siz insanı öldürürsünüz.” sözüyle flört eder. Hikâyedeki ironik durumu izleyiciye farketirmek adına yazılmış diyaloglar haricinde, karakterin alay veya parodi edilen yapının farkında olduğunu göstermesi de ironik durumu farklı bir yönden vurgular. Bir parodi örneği olarak verdiğim *Arabesk* filminde, kötü karakter Kaya, tanıştığı kişilere kendisini “iyilerin can düşmanı” olarak tanıtarak,

klişe replikleri olan, klişe bir kötü adam olduğunun altını çizer. ‘Köyün Budalası’nın, hayattaki rolünün farkında olmasındaki ironiye benzer şekilde, tanıdık bir sinemasal anlatıda, tanıdık bir rolü olduğunun farkında olması Kaya’yı izleyici için ironik bir konuma getirir.

3.2. ORTAK UNSURLARIN MONTY PYTHON VE TÜRK MİZAHINDA FARKLI KULLANIMLARI

Monty Python mizahında bulduğum bütün unsurların, Türk mizahında da örnekleri mevcut. Fakat Python mizahının tam karşılığını elde etmek için bazı unsurların birlikte kullanılması gerekli. Türk mizahı örneklerini incelerken de, bu unsurların ayrı ayrı kullanımının dışında, kullanım yöntemlerinin Python ile benzerliklerine odaklandım. Mekanik katılık, itibarsızlaştırma veya ironi gibi tekniklerin tek başına kullanımı yerine, absürt ile birlikte kullanımı, Türk mizah örneklerinden bazılarını Python mizahına daha yakın bir yere konumlandırıyor.

Katılığın getirdiği fiziksel devinim, karakterin dalgınlığını vurgulamak, böylece hikâyenin serimine katkı sağlamak için sık başvurulan bir teknik. *Kahvede Şenlik Var* örneğindeki sözel devinim, bu mekaniği ‘saçma’ ile harmanlayarak ilerlettiği için, Python’un mekaniklik mizahına daha yakın bir yerde durmaktadır. *Hazır Ol* ve *Murtaza* gibi örnekler mesleksen katılığı, Türk izleyici için katılık ile bağdaşmış bir meslek grubu üzerinden anlatarak, mizahını daha anlaşılır hale getirir. Meslek hayatının gerektirdiği disiplini, özel hayatında da sürdürmek, askerlik veya bekçilik gibi sivil savunma kollarında çalışan kişilere atfedilmiş, klişe bir özellik olarak Türk mizahında yer bulur. Bu yüzden mesleksen katılığa dayalı mizahın, Türkiye’de askerlik veya polislik üzerinden işlenmesi, şakanın anlaşılabilirliği açısından faydalı bir uygulamadır. Bu unsurun Türk mizahında kullanımındaki fark ise, işin eleştirel boyutunda yatar. Bürokrasinin mekanikliğine dayalı mizahtaki düzen eleştirisi, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* ve *Pardon*’da, Python’a göre daha fazla vurgulanır. Özellikle filmlerin son sahneleri, bürokrasi ile edilen alayın, eleştirel bir amaca hizmet ettiğini izleyiciye açıkça belirtir. *Yaşar Ne Yaşar*’daki mizahın, Python mizahına en çok yaklaştığı yer, Yaşar’ın babası

ve nüfus müdürü arasında geçen konuşmadır. Yaşar'ın ölüm tarihi ile ebeveynlerinin doğum tarihleri arasındaki mantıksız ilişkiye mantıklı bir açıklama getirmeye çalışan nüfus müdürünün sözleri, bürokrasinin katılığına saçma ve anlamsız da ekler. Katılığın absürt ile harmanlanması, bu sahneyi Python mizahına yaklaştırır. *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* örneğinde politik eleştirinin, mizahın önüne geçmeme sebebi, Aziz Nesin'in kurduğu politik düzenin, Türk politikası ile farkından kaynaklıdır. Oyundaki absürt öğeler, izleyicide fazla tanıdıklık uyandırmayan bir bağlamda yaşandığı için, eleştirel boyut mizahın altında daha derine saklanır.

Uyumsuzluğa dayalı söz cambazlıkları, *Devekuşu Kabare* örneğinde Python mizahına benzer şekilde kullanılır. Fakat dile dayalı uyumsuz kalıpların birlikteliği ile düşünce ekseninin kaydırılması, Python'dan biçimsel olarak farklılıklar gösterir. Bu fark, *Flying Circus* bir stüdyo ortamında gerçekleştirilirken, *Devekuşu Kabare*'nin tiyatro sahnesinde oynanmasından kaynaklanır. Kabare oyuncularının seyirci ile etkileşimi Python'a oranla hayli fazladır. Bu yüzden uyumsuzlukların 'şaka' olarak yapıldığı daha fazla belli edilir. Bazı şakaların direkt seyirciye yapılması, seyirciye kendi varlığını ve bunun bir oyun olduğunu hatırlatır. Bu farkındalık, uyumsuzluğun absürt seviyesine ulaşmasını engelleyebilir. *Flying Circus* mizahında, oyuncular karakterden çıkmadığı için onlara yabancılaşmak ve bu sebeple yadırgamak daha kolaydır. Python'un kullandığına benzer, 'tavırdaki' bir uyumsuzluk, Türk mizahında türü 'absürt' olarak kodlanmış eserlerde karşımıza çıkar. Onur Ünlü filmleri ve *Leyla ile Mecnun* gibi, absürt komedi etiketi altında seyirciye sunulan projeler, anlamsızlık kaynaklı mizahı daha rahat benimserler ve uyumsuzluğun altını çizmeden, gündelik bir yaklaşımla, tavırdaki uyumsuzluğu mizahlarına katabilirler. *Tersine Dünya* filminin 'absürt evren' yaratmadaki yetersizliği, tersine çevrilen cinsiyet rollerinin yine de toplumsal beklentileri karşılıyor olmasından kaynaklanır. Fakat film yine de, hikâyesini normal dünyanın dışında kurmayı seçtiği için, Python mizahının absürtüne benzerlik gösterir.

Beklentinin boşa çıkarılması konusunda Türk mizahından verdiğim örnekler, beklentiyi kurmak için Python kadar aşırıya kaçmaz. Python, konudan bağımsız ve hikâyeye hizmet etmeyen, izleyicinin sabrını sınavacak kadar uzun bir serim kullanarak beklentiyi kurar. Örneklemediğim filmlerde ise amaç sadece karşılanmayacak bir beklenti

kurmak olmadığı için, kurulan beklenti yine de ana hikâyeye bir katkı sağlamaktadır. Gerçekten anlamsızlığı amaçlayan bir örnek olarak, Python'un absürt dünya tasvirine en yakın mizah *Varsayalım İsmail*'de gözlemlenebilir. Python mizahında görülen parçalı yapı, neden-sonuç ilişkisine oturtulamayan hikâye ve “sonuçsuz devinim” gibi unsurlar, *Varsayalım İsmail*'in absürt biçiminde de kendine yer bulmuş görünmektedir.

Groteskin maddi-bedensellik ilkesi gereği “bedenin iğrenç ve hayvansal yönüne odağı” (Sokullu, 1993:139), Karagöz örneğinden sonra Türk mizahında daha az yer etmiş gibi görünüyor. Python'un sergilediği parçalanmış vücutlar ve bedensel sınırların Türk örneklerde tam bir karşılığını bulamasam da, diyalogda grotesk imgeler ve karnaval jargonunun kullanımına rastlanabiliyor. Grafik beden imgelerinin, güncel Türk sinemasında yer etmemesinin nedeni gişe kaygıları, denetleyici kurumlar veya seyircinin eleştirel tutumu olabilir. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin, beden parçalarını bir şok unsuru olarak kullanmak yerine, hikâyesinde bu parçalara bir rol ve anlam vermesi, grotesk mizah örnekleri arasında ona özel bir konum kazandırır. Python mizahının, ölü bedene karşı tutumu da Türk örneklerden daha grotesk bir bakış açısına sahiptir. Türk mizahında bu tür saygısızlıklar, daha çok geleneğe yapılan bir saygısızlık olarak işlenir. *Flying Circus*'daki ‘Cenaze Kaldıracıları’ skecinde, tabutu taşıırken sırayla düşüp ölen görevliler, geri kalan taşıyıcılar tarafından bir bir tabuta tıktırılır. (S1B11) Ölüyü saygıyla uğurlama niteliğindeki bu ritüele yapılan saygısızlık, Türk mizahında da karşılık bulur. Fakat bu skeç ölüye saygısızlığı, ölüleri üst üste yığmak gibi grotesk bir unsur ve tabutu taşıyan bütün görevlilerin sonunda tabuta girmesi gibi absürt bir unsur ile birlikte kullanır. *Bir Ölü Evi* örneğinde, cesede ayrılmış özel odanın ihlal edilmesi ve vahşi bir eylemin yaşanması benzer bir etki yaratsa da, cesede temas edilmediği için grotesk mizah potansiyelini tam olarak gerçekleştiremez.

Karnavalesk Geleneği ve Recep İvedik makalesinde Mehmet Sarı, *Recep İvedik* mizahının, dilinde alt-bedensel unsurların anlatımından yararlı olsa da, bu unsurların yenileyici özelliğini değerlendiremediğinden bahseder (Sarı, 2011:473). Alt-bedensel unsurların grotesk biçim yerine kaba güldürü biçiminde kullanımı, toplum tarafından ayıp görülen vücut kısımlarının doğallaştırılması yerine, ayıp olarak kalmasından yararlanır. Böylece bu ayıp kısımlardan bahseden bir karakter, hikâyedeki diğer

karakterlerden ayrılır ve ihlalcı tutumu daha açıkça vurgulanmış olur. Türk mizahının itibarsızlaştırmadan yararlanan örneklerinde ise, Bahtin'in sözleriyle "hiyerarşik ayrımların askıya alındığı" görülebilir (Bahtin, 2005:43). *Hababam Sınıfı*, *Süt Kardeşler* ve arkasından gelen *Şabanoglu Şaban* filmlerinde Kemal Sunal'ın oynadığı tiplerin, sınıf ve toplumsal konuma önem vermemesi buna örnek oluşturur. Fakat bu örneklerde yüksek konumdaki karakterlerin itibarsızlaştırılması, onları Şaban ile aynı yere konumlandırmaktansa küçük düşürmeyi amaçlar. Bu yüzden buradaki itibarsızlaştırma, karnavalın bir araya getirici tutumundansa, Freud'un "maksatlı espri" olarak adlandırdığı, güçlüyü hedef alan yergisel mizahına daha yakın bir yerde durur (Freud, 1999:83).

Python mizahındaki anlamsızlık unsuruna, Türk mizahında en çok yaklaşabilen türün parodi olduğu söylenebilir. Bir film türü olarak parodi kategorisinde sunulduğunda, mizahını absürte daha yakın tutma özgürlüğüne kavuşuyor. Parodi metninde varolan anlamın altını boşaltma ihtiyacı, filmi anlamsızlığı vurgulamaya itiyor, absürt mizahın kullanımına da bu sebep oluyor olabilir. Epik hikâyelerin veya tanınmış sinemasal anlatıların içinin boşaltılması ve "üslubun bayağılaştırılması" anlamsız bir evren kurulmasına etki eden unsurlardır (Cebeci, 2017:80). Televizyon parodisinde ise *Dikkat Şahan Çıkabilir* örneğinin, programlama formatının parodisini yaptığı için *Flying Circus*'a benzer unsurlar taşıdığını belirtmiştim. *Dikkat Şahan Çıkabilir*'in parodilerindeki fark, *Flying Circus* parodilerine göre daha kültür odaklı mizaha başvuruyor olmasıdır. Python yayınlandığı kanalın 'genel' tavrı ile alay ederek, "özgül olandan çok genele yönelir" (Cebeci, 2017:152). Böylece orijinal metne aşına olmayanlar skeçten "tek başına da bir mizahi yapıt olarak zevk alabilir"³¹ (Berger, 2011:33). Gökbakar'ın skeçleri de benzer şekilde tek başına zevk verebilir fakat Python'a göre, parodileştirdiği programlar daha spesifiktir. Hangi tartışma programını, haber programını veya diziyi parodi ettiği açıkça bellidir. Parodi ettiği programların sunucularının taklidini yapar ve göndermeleri oldukça günceldir. Bu da şakalarının bir kısmının, zamanla anlaşılabilirliğini kaybetme olasılığını doğurur. *Şok* bu yönden daha evrensel bir mizah kullanır. Sunucuların ciddiyeti, verilen parodi haberlere gerçekten

³¹ Orijinal metinde "audiences who don't know the text being parodied often can enjoy the parody as a humorous work in itself". Çeviri bana aittir.

inandıkları hissini verir. Bu yönden Python mizahındaki soğukkanlı ve ifadesiz performans biçimine benzerlik gösterir.

İronik mizahı kullanan örneklerde ise Türk mizahında katılığın kullanımına benzer şekilde, yergi daha ön plandadır. İronik sonuç, hayatta bir şeylerin değiştirilemeyeceğine dair bir yargı ise, Python bunu benimsemiş ve kucaklamış gibi görünür. *Güneşin Oğlu* ve *Tersine Dünya* örneklerinde ise, insanların ve dünyanın değiştirilemeyeceği daha negatif bir bakış açısıyla kabullenilmiş görünmektedir.

Genel olarak mantıksal ve davranışsal katılığın Türk mizahındaki örnekleri, bu unsuru daha işlevsel kullanarak, içinde barındırdığı sistem eleştirisini öne çıkarma eğilimi gösteriyor. Fakat bu tür örneklerde de, eleştirinin öne çıkmadığı kısımlardaki mizah unsuru daha belirgin ve aynı işlevi Python'a daha benzer bir şekilde gerçekleştirebiliyor. Python mizahına en yakın kullanılan katılık örnekleri, fiziksel katılıkta kendini belli ediyor. Absürt bir evren içerisinde sergilenmeyen uyumsuzluk genelde sıradan bir karakter veya durum ile bir arada gösteriliyor ve tezatlık vurgulanıyor. Python mizahına yakın bir kullanımı, anlatıyı absürt bir evren içerisine yerleştirmeyi seçen örneklerde daha rahat görebiliyoruz. Anlam yaratma kaygısının ortadan kalkması, uyumsuzluğa yapılan vurguyu da azaltıyor ve uyumsuzluk normalleştiriliyor. Yapısı gereği mesaj kaygısına en az yer veren tür olan parodi, bu tür absürt bir evreni kabullenmeyi kolaylaştırıcı bir anlatıya sahip. Türk örneklerdeki itibarsızlaştırma unsuru ise, daha çok yergi amacına hizmet etse de, gelenek, töre ve kalıplaşmış ritüellerin itibarsızlaştırılması, Python'a benzer bir şekilde manevi anlamı, maddi düzeye indirme işlevi görüyor. Grotesk unsuru da bu işleve hizmet ederek, Türk örneklerin grafik görüntüler sergilemekteki eksikliğini, karnaval gülüşünün hürmetsizliğini kullanarak kapatıyor.

4. UYGULAMANIN TASARIMI VE YAPISI

İncelemelerim ve karşılaştırmalarım ışığında, Monty Python'un kullandığı komedi tekniklerinin, Türk mizahında nasıl işlev kazandığını görmek için ayrıştırdığım unsurların, yalnızca tek başlarına değil, bir arada kullanımına dayalı örnekler bulmaya çalıştım. Bu örnekler benim, Python mizahına dayalı ve Türkiye'de de işleyebilecek bir komedi dili oluşturmama yardımcı oldu. Bu birleşimin ışığında yazdığım skeç programı örneği, belirlediğim unsurların Türk seyircisine hitap edecek bir uygulamasını göstermeyi amaçlıyor. Python mizahının unsurlarına dayanan bu tür bir örneğin, Türkiye'de nasıl ve nerede karşılık bulacağını araştırmak istedim. Bu yönden, hem skeç konularının dayandığı mizahi unsurlardaki, hem de kullanılan esprilerin işlevlerindeki Türk etkisini açıklarken, bir yandan da uygulamamın bağımsız bir skeç programı örneği olarak Türkiye'de nasıl bir platformda yer bulabileceğini ve nasıl bir izleyici kitlesine hitap edebileceğini belirlemeyi amaçladım.

Marcia Landy, *Flying Circus* bölümlerinin televizyondaki programlama kalıplarını kullanım biçimindeki serbestliğin, televizyonun doğal yapısını görünür kıldığından bahseder (Landy, 2005:102). Ben de benzer bir biçimde, televizyon programlaması da dâhil, Türk izleyici için geçerliliği olan her tür kalıp ve gelenek ile serbest çağrışım yöntemiyle oynamak istedim. Uygulamamda ilk bölümünü yazdığım komedi programının adını 'Yarım Ağız' koymamın nedeni de, alışlagelmiş eylem ve söz kalıplarının, bu dağınık kullanımını vurgulama isteğimden geliyor. Bölümün genel tonu, skeçlerin dağılımı, aralarındaki bağlantılar ve kesintiler; vurgulamak istediğim bu serbest yapıyı bir tema ve anlatı yapısına hizmet edecek şekilde işlevselleştiriyor.

4.1. BÖLÜMÜN TEMASI VE SKEÇLERİN ÖZETİ

Bölümün adını 'İnsan Yemek' koymamın birincil sebebi, birçok skeçte insan ve yemek arasındaki grotesk ilişkinin açıkça sergileniyor oluşu. Bir diğer önemli sebebi de, bu ismin yarattığı grotesk izlenimin yabancılaştırma etkisi. Bölümün genelinde, seyircinin izlediklerinden bir anlam çıkarmasını mümkün olduğunca engellemeye çalıştım. Çünkü

amacım içeriği boşaltarak biçimin anlamsızlığını ortaya çıkarmaktı. Bu sebeple, skeçlerin her biri farklı önermeler ile kurulmuş olsa da, genel olarak hepsi *kalıplar* teması etrafında şekilleniyor. Skeçlerin her biri alışılmış ve kabul görmüş bir kalıbın içeriğini boşaltmak üzerine kurulu. Televizyon parodisi niteliğindeki skeçler, program formatının gerektirdiği profesyonel tutumun veya dilin içine anlamsız bir içerik yerleştirirken, diğer skeçler romantik sinemasal anlatı yapısının, siyasetteki bürokrasinin ve toplum için manevi değere sahip geleneksel ritüellerin, deyim veya atasözlerinin içeriğini boşaltma dürtüsü ile hareket ediyor. Uygulama Monty Python mizahından esinlenerek yazılmış olduğu için, onların kalıpları yıkmaya dair bu “anarşik tutumu”³² mümkün olduğunca korundu (Landy, 2005:32). Python mizahı da, yamyamlık gibi sapıkça davranışları göz önüne getirerek ve bürokrasi, aile ve iş hayatına dair kısıtlanmış adap kurallarını boş vererek, şakalarıyla toplumsal gelenekleri sarsmayı amaçlıyordu (Landy, 2005:32).

Bölümde yer alan skeçler, aşağıdaki sırada ilerliyor.

1. **Sahildeki Mahmut:** Yalnız ve hüzünlü Mahmut sahilde denize bakarken, anlatıcı dış ses ona aşık olacağı bir kız gösterir. Mahmut yanına gidecek cesareti toplayana kadar, kızın yanına başkası oturur.
2. **Kız ve Oğlan:** Bir kız ve bir oğlan arasındaki romantik tanışma faslı, kızın yamyamlık eğilimleri göstermesi ile son bulur.
3. **Yemek Programı:** Bir gündüz programı, insan yemenin doğuracağı etik sonuçları tartışmak üzere bir etik profesörünü ve insan yemenin usulünü göstermek üzere bir et ustasını konuk eder. Et ustası insan etinin nasıl pişirilmesi gerektiğini, profesörün üstünde gösterir.
4. **Gırtlak Gırtlığa:** Bir tartışma programına konuk edilen iki komşu, “Komşunun tavuğu komşuya kaz mı görünür?” sorusunu, yanlarında getirdikleri koyun üzerinden tartışırlar.
5. **Çok Parti:** Yıllanmış bir siyasi partiye iş başvurusu için gelen Ferit, görüşmeler ve toplantılar sırasında partinin, çaycı dahil yalnızca üç çalışandan oluştuğunu

³² Orijinal metinde “anarchic dimension”. Çeviri bana aittir.

farkeder. Çalışanlar bir partinin nasıl yürütülmesi gerektiğini Ferit'ten öğrenmeye çalışırlar.

6. **Tıp Oyunu:** Seyircilerden gelen tıbbi soruları yanıtlayan bir uzmanın, 'tıp' sözünü duymasıyla susarak puan kazandığı bir yarışma programında İbn-i Sina konuktur.
7. **Künefeye Dönüşen Kadın:** Aileler arasındaki anlaşmazlıkları çözmeyi garantileyen bir televizyon programına katılan Halil Bey, eşinin kendisine küstüğünde bir tabak künefeye dönüşmesinden şikayetçidir.
8. **Cenaze Skeci:** Gergin bir aile cenazesinde gerçekleşen olayları, bir futbol spikeri seslendirir.
9. **Katile Kız İsteme:** Öldürdüğü adamın kardeşini rehin alarak kaçırmaya çalışan katil, yol üstünde bir eve sığınır. Evin sakinleri Katil'in kızlarını istemeye geldiğini, Rehin'in de babası olduğunu düşünürler.
10. **Sahildeki Mahmut 2:** Mahmut ikinci skeçteki yamyam kız ile bir araya gelerek mutluluğa kavuşur.

4.2. TEKNİKLERİN UYGULANIŞI VE TÜRK MİZAHININ ETKİSİ

Flying Circus'un bölüm yapısına benzer şekilde, benim yazdığım bölümde de skeçler arası geçişler mevcut. Fakat *Flying Circus*'un kesintili ve karmaşık örüntüsüne nazaran, ben uygulamamda skeçlerin başlangıç ve bitişlerini daha net ve anlaşılır yapmaya çalıştım. İncelediğim *Devekuşu Kabare* veya *Dikkat Şahan Çıkabilir* gibi örneklere ek olarak, *Güldür Güldür Show (2013)* veya *Olacak O Kadar (1986)* gibi, geçmişte veya günümüzde Türk televizyonunda skeç formatında yayınlanmış birçok program da, skeçlerini giriş-gelişme-sonuç yapısında kurmuş gibi görünüyordu. Ben de, skeçlerin içerisindeki absürt mizahın anlaşılır olabilmesi, izleyici tarafından yabancılanmadan kabul edilebilmesi için daha geleneksel bir bölümlenme yaparak, ard arda gelen kısımların birbirinden bağımsız birer skeç olduğunu vurgulamak istedim. Belirlediğim mizah tekniklerinin kullanımını ve Türk mizahının etkisini ayırtmak için, bu teknikleri oluşturan unsurları, skeçlerdeki kullanımlarına göre aşağıda yeniden sıralayacağım.

4.2.1. Uygulamada Mekanik Katılık

Bergson mantıksal katılığı açıklarken, töre veya gelenek gibi kalıplaşmış yapılarda, biçimin içerikten koparılmasının ciddiye bozacağını söyler (Bergson, 1996:62). Alışlagelmiş atasözü ve deyimler de halk ağzında kalıplaşmış cümle yapılarını temsil eder. Bu cümle yapılarını mecazi anlamından çıkarıp, gerçek anlamı ile irdelemek, izleyicinin dikkatini “mecazın maddiliği üzerinde toplayarak” mantıksal katılığa hizmet eder (Bergson, 1996:62). Mecazi anlamı görmezden gelen “fazla düz anlamlılığı”³³, Arthur Berger’in “gerçekçilik” olarak tanımladığı bir komedi tekniği olarak da örneklemiştım (Berger, 2011:28). Ben de 4 numaralı “Gırtlak Gırtlığa” skecinde bu gerçekçiliği sergilemek için bir tartışma programı formatını seçtim. Bunun nedeni, doğası gereği bu tür programların tartışma eylemine, tartışılan konudan daha fazla önem vermesinin, beklenen bir durum olması. Biçim ve içerik ilişkisine dair bu tür bir tutumu vurgulamak, hem bu tavrın parodisini yapmama, hem de birçok biçimden mantıksal katılığı kullanmama olanak tanıdı.

Skeçte mantıksal katılığa hizmet eden bir diğer unsur da, mantıksal usamlamanın kullanımı. “Gerçeği değil, geçerliliği kanıtlamaya çalışan”³⁴ usamlamanın (Campos, 2014:179), incelediğim bölümdeki ‘Papağan Skeci’ dahil bir çok örnekte, Python mizahında yer bulduğundan bahsetmişim. Bir koyunun, hem tavuk olduğuna, hem de kaz olduğuna dair geçerli tezler üretilebilir. Gözle görülebilen gerçek yerine, bu tezlerin geçerliliğine odaklanarak, yanlış mantıkta ilerleyen usamlamanın indirgemeci yapısını Python’un yaptığına benzer şekilde kullanmak istedim.

Türk mizahında parodi kullanımından bahsederken örneklediğim, televizyonda yer alan her tür program formatının parodisini yapan *Dikkat Şahan Çıkabilir* programı da, bu formatı işlerken mizahını, karakter komiği ile birlikte mantıksal katılığa dayandırıyor. “Cevizkıran” adındaki tartışma programı parodisinde, tartışmacı saatlerce “Kırmızı ışıkta durulur mu?” gibi, üstüne konuşulmayı gerektirmeyen konularda yanlış mantıksal

³³ Orijinal metinde “over-literalness”. Çeviri bana aittir.

³⁴ Orijinal metinde “syllogism which seeks to prove validity and not truth”. Çeviri bana aittir.

düzlemleri savunuyor. Geçerliliğe odaklanan mizah, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* filminde de, canlı bir adamın ölü olduğunu kendisine kanıtlamak için tutarsız çıkarımlar yapan nüfus müdürünün diyaloglarında kendini belli eder. Ben de benzer bir tavrı sergileyerek, duruma yaklaşımdaki indirgemeci tavrın absürtlüğünü vurgulamak istedim.

Yaşar Ne Yaşar'da görülen bürokrasinin mantıksal katılığına dayalı mizah, 5 numaralı "Çok Parti" skecinde de kullanılan bir unsur. Fakat burada Bergson'un mekanikliğinin farklı dalları da kullanıma giriyor. Anlatıdaki karakter özelliklerinin, birçok insanın içine girebileceği bir çerçeve gibi görünür olmasını Bergson, 'davranışsal katılık' adı altında açıklar (Bergson, 1996:90). Buna bağlı olarak da mesleksel katılışmayı, başka ortamlara uyumsuzluk gösteren düşünce yürütme biçimlerinin kullanılması olarak örnekler. (Bergson, 1996:91-92) Ben de benzer bir düşünce biçiminde ilerleyerek, mesleksel katılışmaya farklı bir yaklaşımda bulunmak istedim. Mesleğin gerektirdiği davranışı, mesleğin dışında bir ortama taşımak yerine, meslek ortamının içini boşaltarak, çalışandan mesleksel bir davranış beklenmeyen boş bir binaya yerleştirdim. Böylece, ortada yapılacak bir iş olmadığı halde, varmış gibi davranarak durumun gerektirdiği esnekliği sergilemeyen çalışanlardaki katılığı ortaya çıkarmak istedim. Python'un 'Şapşal Yürüyüş' skecine benzer bir şekilde, bu skeç de enstitülerin içini boşaltma ve çalışanları amaçsız birer makineye dönüştürme amacı taşıyor.

Bu mekanizmayı sergilemek için bir siyasi parti binasını seçmek, mantıksal ve davranışsal katılığı devlet kurumlarını hedef alarak yapan Türk örneklerden esinlendiğim bir düşünce biçimiydi. *Pardon* ve *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* örneklerinde devlet düzeninin ve adalet sisteminin insani şartlara karşı esneklik göstermeyen katılığının vurgulanışına benzer şekilde, ben de zamanla halktan bağımsız hale gelmiş, siyasetteki mevcudiyeti yalnızca geçirdiği yıllardan kaynaklanan bir partinin, amaçsız mekanizmasını kullanmayı uygun gördüm. Skeçte işlevsiz bir siyasi partiyi kullanmak, bana daha genel anlamıyla politikanın biçimciliğini sergileme şansı verdi. İşlev göstermeyen parti kolları ve tartışılacak bir konu olmayan toplantılar, içeriği biçimden tamamen çıkararak, Python'un yaptığı gibi bu yapının "kurallarını ve

geleneklerini sarsmayı”³⁵ hedefliyor (Landy, 2005:32). Her tür parti veya dernek toplantısının İstiklal Marşı ile başlaması gibi kurallar, hem bu tür bir katılık unsurunu sergilemek için bana malzeme sağladı, hem de bu ritüelleri fiziksel katılık ve abartı ile birleştirerek absürt yöne çekmeme olanak verdi.

Türk mizahında mantıksal katılığın kullanımını örneklerken, bu tür bürokrasi parodilerinin genelde mesaja ağırlık verdiğiinden bahsetmişim. “Çok Parti” skecinde ben Python mizahına yakın durmak adına, düzen eleştirisinden çok saçmaya ağırlık vermek için, *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* örneğinden ilham aldım. Aziz Nesin’in iki ülke arasındaki politik ritüelleri anlamsız diyaloglar ve saçma fiziksel hareketler ile doldurarak yaptığı gibi, ben de karakterleri benzer diyaloglar ve eylemler içine sokarak, yapının içini olabildiğince boşaltmaya çalıştım.

4.2.2. Uygulamada Uyumsuzluk ve Absürt

Arthur Koestler’in alışlagelmiş biçimiyle uyumsuz olan iki kalıp arasındaki anlık kaynaşma olarak yorumladığı mizah tekniği (Koestler, 1997:103), John Morreal’in “sunuştaki uyumsuzluk” olarak nitelediği “duruma uygun olmayan bakış açısının” kullanımını gerektiriyor (Morreal, 1997:106). Bölümdeki her skeç, bir şekilde Morreal’in bahsettiği “duruma uygun olmayan bakış açısına” sahip. *Flying Circus* skeçlerine dair gözlemlerim doğrultusunda ben de ‘uyumsuzluk ve absürt’ unsurunu her skeçte kullandım.

6 numaralı “Tıp Oyunu” skecinde ‘tıp oyunu’ kalıbını tanıdık anlamından çıkarmak için kelime oyunu yaptım. Yarışmanın ismi ve içeriği arasındaki bu kelime oyunu, Freud’un “çoklu anlatım” olarak açıkladığı şekilde, kullanılan kelimelerin iki ayrı anlam yaratmasına dayanıyor (Freud, 1999:33). Zihnin bu “iki anlamsal düzlem arasında hızlı geçişler yaşamasına dayalı mizah” (Eagleton, 2019:71), birinci kısımda da örneklediğim gibi Python diyaloglarında sıkça bulunabilir. Skecin ismindeki kelime oyununa ek

³⁵ Orijinal metinde “unsettling of social conventions”. Çeviri bana aittir.

olarak, genel yapı olarak da çocuksu bir oyunun, ‘tıbbi bilgilendirme’ gibi derin bir içerik vaat etmesinin oluşturduğu uyumsuzluğu, tarih sayfalarından ulaşılamaz büyüklükte bir isim olan İbn-i Sina’yı, yarışmada puan toplama derdinde göstererek pekiştirmek istedim. Oyunun içeriğinin sağlık ile ilgili olmasının yarattığı ani perspektif değişimini tekrarlamak için, formata bilindik tıp oyunu kurallarını yeniden dahil ettim. Tıbbi soruları yanıtlayan yarışmacının, aynı zamanda tıp oyunu kurallarına da uymak zorunda kalması, ikinci bir beklenmedik anlam kayması yarattı. Yarışmaya dahil olan kişilerin uygulanan absürt kurallara gösterdiği uyum, sunuştaki uyumsuzluğa, “mesaj ve dile getirilişi arasındaki uyumsuzluğu” da ekledi (Morreal, 1997:112). Daha önce de bahsettiğim Python skeci ‘Şantaj!’a benzer bir strateji ile ben de formatın konuyu ele alışındaki beklenmedik tavrın altını çizmek istedim.

İzleyiciye absürt görünmesini istediğim bu yapının, tamamen “anlam ve sağduyudan sıyrılmış bir dünya” haline gelmemesi için (Berger, 2011:97), İbn-i Sina’ya nispeten daha sağduyulu bir karakter izlenimi vermek istedim. Bu kararım, absürt ve uyumsuzluk unsurunun Türk mizahı etkisindeki kullanımından kaynaklanıyor. *Devekuşu Kabare*’nin ‘Alkol Kontrolü’ skecindeki, dile dayalı uyumsuz kalıpların birlikteliğini örnekleyen mizah yapısında, sarhoş karakterin uçarılığı, onun dediklerini anlamlı bir düzleme çekmeye çalışan polisler ile dengeleniyor. Tamamen absürt yapıda ilerleyen *Varsayalım İsmail* örneğinde ise, İsmail’in karakterindeki absürt unsur, yanında yaptıklarının anlamsızlığından yakınan karısı ile vurgulanıyor. Türk mizahının absürtü işleyiş biçimine dair incelediğim *Leyla ile Mecnun* örneğinde ise, durumun absürtlüğünü vurgulamak için, karakterlerden biri nispeten daha sağduyulu çiziliyor. Diziye Ölüm’ün konuk olduğu bölümde, mahallelinin duruma uyumsuz tavrına değinmiştim. Karakterlerin bu alışılmadık tavırları, Ölüm’ün sakin ve sabit tavrını merkez alarak etrafında konumlandırılmıştı. Python mizahında ise durumun saçmalığını vurgulamaya yönelim daha ender görülüyor. “Tıp Oyunu” skecinin sonunda hastanın düşüşünün en azından bir karakteri endişelendirmesi, bana sağduyunun varlığını biraz olsun hatırlatma ve çevresindeki karakterlerin tavrındaki genel anlamsızlığı vurgulama olanağı verdi.

Uyumsuzluk unsurunun Türk mizahındaki vurgulu kullanımından, 2 numaralı “Kız ve Oğlan” skecinde de yararlandım. Kadın karakterin diyaloglarında hissedilen absürt ve

uyumsuzluk unsurunu, erkek karakterin sıradanlığı ile vurgulamak istedim. ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümünde incelediğim ‘Yatak Satın Almak’ skecinde, satıcıların absürt hassasiyetlerine anlam vermeye çalışan damat karakteri gibi, Python mizahında da bu ikili dengeye benzer örnekler bulmak mümkün.

“Kız ve Oğlan” skecindeki bu diyaloglarda kadın karakterin verdiği alışılmadık yanıtlar, Freud’un bahsettiği “düşünce ekseninin kaydırılmasına” örnek teşkil edecek şekilde alışlagelmiş sohbet cümlelerinin eksenini anlamsıza ve groteske kaydırıyor (Freud, 1999:46). İki karakteri farklı düşünce eksenlerinden konuşturarak, yalnızca ikili diyalogda bir uyumsuzluk yaratmayı değil, skeçteki anlatı yapısının karakterlere biçtiği rollerde de bir uyumsuzluk yaratmayı amaçladım. İncelediğim *Flying Circus* bölümündeki ‘Belalı Nineler’ skecinin mizahını açıklarken, Arthur Berger’ın “alışlagelmiş mantığı ve konuşmayı bükme, geleneksel akli tersine çevirme”³⁶ olarak tanımladığı “tersine dönme” tekniğinden bahsetmişim (Berger, 2011:37). Alışlagelmiş mantığa ters bir evren yaratma amacı güden *Tersine Dünya* filmi örneğindeki fikre benzer şekilde, ben de klasik bir kız-erkek tanışma hikâyesinin gerektirdiği romantik kız-erkek rolünü bozmayı amaçladım. İncelediğim ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümünde, yaşlı kadınlara, bebeklere ve sokak tabelalarına saldırgan bir karakter vererek, geleneksel rolleri tamamen başka bir biçime sokan Python mizahının tavrına benzer şekilde, ben de romantik kadın karakter rolünü herhangi bir toplumsal kalıba sokulamayacak bir hale getirmek istedim. Ünlü bir sporcunun hayatını anlatan belgesel parodisi niteliğindeki *Flying Circus* skecinde (S2B5), belgesele konu edilen karakterin sporcu nitelikleri göstermemenin ötesinde, insan nitelikleri bile göstermemesi, Python’un kalıpların yıkılmasına dayalı mizahına iyi bir örnektir. Ben de romantik kadın karakteri bükmeye çalışırken, bu seviyede bir absürt mizahı amaçladım.

Absürt yapının gerektirdiği “anlam ve sağduyudan sıyrılmış” evrenin (Berger, 2011:97) daha belirgin ve Python tarzına daha yakın işlenişi, 7 numaralı “Künefeye Dönüşen Kadın” skecinde görülebilir. Yukarıda Morreal’den alıntıladığım “sunuştaki uyumsuzluk” buradaki karakterlerin tavrında daha fazla gözlemlenebiliyor. Bunun

³⁶ Orijinal metinde “twist conventional logic and speech” ve “taking conventional wisdom and turning it upside down”. Çeviri bana aittir.

sebebi, buradaki uyumsuzluk denklemine, bir insanın yiyeceğe dönüşmesi gibi doğaüstü bir unsurun da eklenmiş olması. İçerikteki şaşkınlık unsuru arttıkça, konunun işlenişindeki “duruma uygun olmayan bakış açısı” daha belirgin ve beklenmedik hale geliyor (Morreal, 1997:106). Skeçteki karakterler Emine Hanım’ın dönüşümünün, fiziksel imkansızlığını gözardı ederek, duygusal kısmına odaklanmış görünüyor. Freud, “yer değiştirme” başlığı altına aldığı bu mizah tekniğini, “vurgu değişikliği” olarak isimlendirir (Freud, 1999:46). Sunucu, aile üyeleri ve tanıkların diyalogları, olayın vurgusunu “Emine Hanım’ın künefeye dönüşmesi” yerine, “Emine Hanım’ın küsmesi” unsuruna kaydırıyor. Skeçte işlenen durumun, karakterlerde beklenen tepkiyi yaratmaması, incelediğim ‘Belalı Nineler’ skecinde, bebeklerin yetişkin adamları nasıl kaçırdığına odaklanmadan, kaçırılan yetişkinlerin yasının tutulmasına benzerlik gösteriyor.

Karakterlerin duruma karşı bu alışılmadık tavrı, daha önce örneklediğim Onur Ünlü yapımları *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Görünen Adam*’da da benzer bir şekilde kullanılıyor. İzleyiciye alışılmadık görünen olayların, anlatı içerisindeki karakterlere normal görünmesi, hikâyedeki evrenin absürtlüğünü gözler önüne seriyor. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* özelinde, tavidaki uyumsuzluğun doğaüstü veya grotesk öğelere karşı karakter tutumlarında görülebildiğinden bahsetmişim. Vahşeti görmezden gelen karakterler, *Flying Circus* skeçlerinde de mevcuttur. Daha önce örneklediğim ‘Atilla Han Şov’ skecinde bu açıkça görülebilir. Benim sokak röportajlarına eklediğim, skecin hikâyesinden bağımsız vahşet unsuru da (cinayet), bölümün son skecine dair bir önseme olmanın yanı sıra, bu tür bir vahşete kayıtsızlığı sergileme işlevi görüyor.

“Künefeye Dönüşen Kadın” skecinin yarattığı etkiye benzer bir şekilde, “duruma uygun olmayan bakış açısına” (Morreal, 1997:106) ani bir perspektif değişimi ile geçiş sağlayan bir örnek de, 8 numaralı “Cenaze Skeci”nin başında yer alıyor. Mezarlıkta dua eden insan görüntülerinin üzerine, spor spikerinin aniden düşen anlatıcı sesi, keskin bir dönüş ile skecin tonunu değiştiriyor ve izleyicinin bakış açısında ani bir değişime yol açıyor. Skecin devamında, biçimin içerikten koparılmasını örneklemek adına bir kez daha “mesaj ile dile getirilişi arasındaki uyumsuzluk”tan yararalandım (Morreal, 1997:112). Ölüye toprak atma eylemi gibi manevi bir ritüeli, kardeşler arasında bir

yarışa dönüştürerek maddi biçimine odaklanmak istedim. Bergson, törelerin ciddiyetinin gelenek ile özdeşleşmiş olmalarından kaynaklandığını, biçimin içerikten koparılmasıyla ciddi etkilerini kaybedeceklerini söylemişti (Bergson, 1996:31). Ben de bu ritüeli manevi anlamından koparmak için, ona bir spor müsabakası muamelesi yapmak istedim.

Benzer bir mesaj ve dile getiriliş uyumsuzluğu, bir gündüz kuşağı programı parodisi niteliğindeki 3 numaralı skeçte de yer alıyor. İnsan eti yemenin usulünün tartışıldığı “Yemek Programı” ismindeki skeçte kullandığım grotesk unsuru, “sunustaki uyumsuzluğu” vurgulama amacı taşıyor. Python skeçlerinde de, grotesk bedene karşı gösterilen mesafeli ve profesyonel tavır vurgulamaya yönelik mizah örnekleri bulmuştum. (‘Üç Popolu Adam’ skeci gibi) Ben de insan bedeninin **grotesk** temsilini, gündüz kuşağı televizyon programlarının kalıplaşmış, sterilize dili ile bir araya getirerek, benzer bir uyumsuzluk yaratmayı amaçladım. Kalıplaşmış programcılık dili, katılıktan bahsederken örneklediğim 4 numaralı “Gırtlak Gırtağa” skecinde de benzer bir uyumsuzluk ve absürt etkiye ulaşmamı sağladı. Skecin diyaloglarında yer alan yanlış karşılaştırmalar ve mantıksal uslamlama, absürt geleneğinde de önemli yer tutar (Esslin, 1999:258). Ciddiyet vaat eden bir program formatında, büyükbaş bir hayvanı konuk olarak yerleştirmek de absürtün kullanımına görsel bir unsur ekleme amacı taşıyor.

Python mizahında, absürt unsurunun “beklentinin boşa çıkarılması” (Lipps, aktaran Şentürk, 2016:77) yöntemi ile de işlendiğinden bahsetmiştim. *Flying Circus* bölümlerinin başı ve sonunda yer alan, beklentiye kırma amacı taşıyan skeçlere benzer bir şekilde, ben de 1 numaralı “Sahildeki Mahmut” skecini, bölümün başı ve sonuna gelecek şekilde böldüm. Tanıdık bir anlatı yapısında başlayarak, romantik bir hikâye gelişimi vaat eden skecin birinci kısmı, *Flying Circus*’un bölüm açılışlarına benzer bir biçimde, “beklentinin boşa çıkarılması” yoluyla absürt unsurunu başlatıyor. Edebiyattaki tanrısal anlatıcıya benzerlik gösteren, olanlara ve olacaklara hâkim bir dış sesin izleyicide yarattığı güvenilirlik hissi, anlatıcının aniden ekrandaki karakteri yargılayan sıradan bir insan gibi konuşması ile sona eriyor. Bölümün giriş kısmında anlatıya aniden absürt unsurunun katılması, hikâyenin geri kalanının tonunu belirleme

görevi görüyor. Absürt tekniğinden yararlanan bir mizah örneği olarak bahsettiğim *Kahpe Bizans* filminin giriş sahnesi de benzer bir şekilde, anlatıcının konuşması sırasında öksürerek beklentiyi kırması ile absürt yöne kıvrılır. Beklentinin boşa çıkmasından doğan mizahın Türk örneklerini incelerken, beklentiyi kurmak için Python kadar uzun zaman harcanmadığından ve kurulan beklentinin yine de ana hikâyeye bir katkı sağlamasına özen gösterildiğinden bahsetmiştim. Ben de “Sahildeki Mahmut” açılışını, bölümün sonunda sonuçlandırarak ve diğer skeç ile bağlantısını tekrar kurarak, bölümü bütünleyen bir unsur haline getirmeye çalıştım.

Hem süre, hem de dramatik yapı olarak, uyumsuzluğu Türk skeç örneklerindeki anlatı yapısına en yakın kullanan skeç 9 numaralı “Katile Kız İsteme”. Bir karakterin, ait olmadığı bir ortama girmesi üzerine kurulu, klasik bir önermesi olan skeç, çoğunlukla uyumsuzluk ve yanlış anlaşılma üzerinden ilerliyor. Bu yönden *Devekuşu Kabare*’nin *Aşk Olsun* (1985) isimli müzikal güldürüsünde yer alan kız isteme skecine benzer bir yapıda. *Aşk Olsun*’un skecinde, buzdolabı almak için gelen aile ile onların kızlarını istemeye geldiklerini düşünen aile arasındaki düzlem farklılığı, yanlış anlaşılmalara, çeşitli sözcük oyunlarına ve karakterlerin tavırlarında gözlemlenebilen uyumsuzluğa sebep olur. Ben de benzer unsurları, absürt tekniğine daha çok yer vererek kullanmak istedim. Martin Esslin absürt bakış açısının, akılcı yaklaşımın terk edilmesi ve insan durumunun anlamsızlığı duygusunun vurgulanması ile oluştuğundan bahseder (Esslin, 1999:25). Ben de Python’un sıkça yararlandığı ‘anlamsız’ unsurunu, bu klasik yapıya olabildiğince katmaya çalıştım. Ailenin, katilin kızlarını istemeye geldiğini düşünmeleri, kızın adamı tanıyormuş gibi davranması veya babanın pazarlamacılarla karşı duyduğu anlam verilemez nefret gibi hiç bir açıklaması olmayan davranışlar, katilin düştüğü durumun absürtlüğünü artırma işlevi görüyor. *Devekuşu Kabare* örneğinde iki aile de kendilerine göre mantıklı bir düzlemde yer alırken, bu skeçte yalnızca katilin motivasyonu mantıklı bir düzlemde. Böylece iki taraf arasındaki uyumsuzluğa, ailenin beklentileri yıkan tavrının yardımıyla, saçma ve absürt unsurları ekleniyor. Tıpkı ‘Sansürsüz Çıplaklık’ bölümünde incelediğim ‘Yatak Satın Alma’ skecinde, satıcıların saçma sapan hassasiyetlerinin arkasında mantıklı bir motivasyon olmaması gibi.

4.2.3. Uygulamada Grotesk ve İtibarsızlaştırma

Bölümün “İnsan Yemek” ismini almasından da anlaşılacağı gibi, “en güçlü imgesini beden ve yemeğin tasvirinde bulan” grotesk (Bahtin, 2005:333) bir çok skeçte yer alan bir unsur. İnsan yeme eylemini fiziksel olarak sergileyerek, bölümün ismine en çok uyum gösteren 2 numaralı “Kız ve Oğlan” skecinde grotesk unsur, erkek karakterin toplum tarafından yenebilir olarak kabul edilmiş hayvan etinden bahsederken, kadın karakterin insan etinden aynı iştahla bahsetmesiyle ortaya çıkıyor. Skecin sonunda günbatımı eşliğinde kızın oğlanı yemeye başlaması, *Flying Circus*’ın ‘Atilla Han Şov (S2B7)’ skecine benzer şekilde, hafif ve neşeli bir yapıya “yabancı olan vahşet nesnesini enjekte ediyor”³⁷ (Landy, 2005:50).

Benzer bir etkiyi 3 numaralı “Yemek Programı” skecinde, gündüz kuşağı televizyonunun sterilize dili ile insan bedeninin grotesk temsilini bir araya getirerek yarattığımdan bahsetmişim. Sevinç Sokullu, Karagöz oyunlarının grotesk yönünü açıklarken, bu unsurun “insanı hayvansal yönüne ve doğal güdülerine yaklaştırma” ve “ilkel olanı aşmak isteyen ahlak anlayışını dile getirme” amacı taşıdığını, böylece "insanı yetkinleştirme ülküsü ile onu olduğu gibi kabullenme gerçekliğini aynı anda yerine getirdiğini" söyler (Sokullu, 1993:139). Ben de bu açıklamalardan yararlanarak, gündüz kuşağının “ahlak anlayışını”, “ilkel olan” ile bir araya getirmeyi amaçladım. Sunuş tavrındaki bu uyumsuzluğun yanı sıra, konuk profesörün hem bilgi kaynağı, hem de besin olarak değerlendirilmesi ve ölü bedenlere karşı gösterilen neşeli ilgi, grotesk karnaval gülüşünün “gömen ve hayat veren” yapısına uyum gösteriyor (Bahtin, 2005:38). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* örneğinde, vücut parçalarının bağımsız işlevlerine yapılan vurguya benzer şekilde, ben de vücut parçalarını farklı yemeklere benzetererek, “kendi sınırlarını aşan grotesk bedeni” vurguladım (Bahtin, 2005:347). Bölümün genel temasına uygun bir biçimde, “en güçlü imgesini beden ile yemeğin tasvirlerinde bulan” Rabelais’ci grotesk, 7 numaralı “Künefeye Dönüşen Kadın” skecinde de hissediliyor (Bahtin, 2005:333). Bir insanın yiyeceğe dönüşmesinin ve bunun topluca

³⁷ Orijinal metinde “injects the alien subject of violence into the sitcom”. Çeviri bana aittir.

kabullenilişinin yarattığı karnavalesk ton, skecin sonunda sunucunun künefeyi yemeye karar vermesi ile grotesk unsurunu daha net ortaya koyuyor.

Grotesk unsurun “yaşam döngüsünün çift taraflı bütünlüğünü sergileme” amacını (Bahtin, 2005:90), 8 numaralı “Cenaze Skeci” ile örneklendirdim. Python groteskinin, ölümü trajik anlamından sıyrıp, yaşam ile yan yana getiren mizahının Türk komedisinde de kullanıldığından bahsetmiştim. Verdiğim örnekler de benzer bir şekilde, ölüm ritüelini somutlaştırmak, itibarsızlaştırmak ve yaşamın canlılığı ile bir araya getirmekten kaynaklanan grotesk mizahı kullanıyorlar. Ben de bu skeci yazarken *Davaro* ve *Bir Ölü Evi* örneklerindeki gibi cenaze ritüelini, “acıyı komiğe, aykırılığı groteske çeviren” (Sokullu, 1993:261) bir açıdan ele alarak, mizahımda itibarsızlaştırma ve saygısızlığı kullandım. Amacım *Bir Ölü Evi* oyununun son sahnesindeki fiziksel komedi unsurunun dozunu artırmak ve ölüye hürmetsizliğe Python absürtünün aşırılığını katmaktı. *Flying Circus*'un ‘Cenaze Kaldırıcıları’ skecinde bütün cesetlerin bir tabuta tıktırılması ve tabutu taşıyacak kimsenin kalmaması durumuna benzer şekilde, ben de *Bir Ölü Evi* ve *Davaro*'daki mizaha daha fazla maddi-bedensellik ve fiziksel komedi (slapstick) aşıladım.

İtibarsızlaştırmanın farklı bir kullanımı ise, hem tıp bilimini, hem de ünlü bir bilim insanını itibarsızlaştırmayı hedefleyen 6 numaralı “Tıp Oyunu” skecinde görülebilir. İbn-i Sina gibi tarihsel önemi olan bir ismin, bir yarışma programında tıbbi bilgileri üzerinden puan toplamaya çalışması, onu izleyici gözünde gündelik bir konuma yerleştirerek, Python'a özgü, yergisel olmayan itibarsızlaştırmayı örnekliyor.

4.2.4. Uygulamada Parodi Yapısı ve İroni

Flying Circus'un, BBC programcılığındaki çeşitlendirilmiş yapının parodisini yapması gibi (Landy, 2005:21), ben de skeçlerde ülkemiz televizyonlarında yayınlanan pek çok formatın parodisine yer verdim. Fakat bunun dışında da, uyumsuzluk ve absürt unsurlarının kullanımına benzer bir şekilde, her skeçte belli bir geleneksel anlatı yapısının parodisini bulmak mümkün. 1 numaralı “Sahildeki Mahmut” ve peşinden

gelen 2 numaralı “Kız ve Oğlan” skeci, romantik sinemasal anlatı yapısını parodi etme amacı taşıırken, mantıksal katılıktan bahsederken örnekleğim 5 numaralı “Çok Parti” skeci ise bir bürokrasi parodisi niteliğinde.

Televizyon formatını parodi eden skeçlerden ilki 3 numaralı “Yemek Programı” skeci. Grotesk unsuruna ağırlık veren bu skeç aynı zamanda gündüz kuşağı programlarındaki, pek çok daldan uzman konuk alma ve birbirinden bağımsız pek çok konuyu aynı anda işleme gibi özellikleri parodi etme amacı taşıyor. ‘İnsan yeme’ olgusunu tartışmak üzere konuk olarak getirilen et ustası ve etik profesörüne, eşit yayın süresi ayırmaya çalışan sunucunun diyalogu, Fox Tv’de hala yayında olan *Çağla ile Yeni Bir Gün* programında sıkça kullanılan cümle kalıplarını içeriyor. Profesörün, yemek olarak yeneceğine dair bilinci ve bu konuyu kabulleniş ile ilgili yaşadığı gelgitler ise, daha önce örnekleğim Python skeci ‘Köyün Budalası’ ile benzer bir mizahi ironi de taşıyor. (S2B7)

Benzer şekilde 4 numaralı “Gırtlak Gırtlığa” skeci, anlamsız bir tartışma konusu üzerine ciddiyetle tartışan karakterleri sergileyerek biçim ve içeriği birbirinden ayırma amacı taşıyor. Böylece ‘tartışma programı’ formatının içeriğini boşaltarak, biçimin parodi edilmesini sağlıyor. 6 numaralı “Tıp Oyunu” skeci de benzer bir yöntemi ‘yarışma programı’ formatını parodi etmek için kullanıyor. 7 numaralı “Künefeye Dönüşen Kadın” skeci ise, ‘Ailemizin Acıları’ adını verdiğim bir realite programı formatında ilerliyor. Aile ilişkilerindeki sorunları çözme iddiasında olan ‘Ailemizin Acıları’ programında yer verdiğim, ajitasyon dozunun yüksekliği, oyuncular tarafından olayların canlandırmasının yapılması ve program sonunda sunucunun aileyi yüzleştirmesi gibi unsurlar, Türk realite programlarının geniş çaplı bir parodisini çizmeyi amaçlıyor. Bu tür bir yapıyı kurmak için yine, Türk televizyonlarında yayınlanan formatların parodilerine sıkça yer verilen *Dikkat Şahan Çıkabilir* programının, ana haber bülteni parodilerinden ilham aldım. Bu haber bültenlerinde araya serpiştirilmiş absürt insan hikâyelerinin, dramatik bir müzik eşliğinde sunulması, benim kurmaya çalıştığım absürt evrene ve yapay ciddiyet parodisine benzerlik gösteriyor. ‘Ailemizin Acıları’ programında yer alan sokak röportajlarını, hem *Dikkat Şahan Çıkabilir*’in bu insan hikâyelerine, hem de Python skeçlerinin ‘Halkın Sesi’ kısımlarına benzer bir yapıda kurdum. Fakat ‘Halkın Sesi’ röportajlarının genel hikâyeye çoğu zaman hizmet etmeyen

serbest yapısını biraz toparlamak ve anlaşılır hale getirmek adına, işlenen olayın tanıkları olarak mahalledeki komşu ve bakkalı kullandım. 1 numaralı “Sahildeki Mahmut” skecinde de yaptığım gibi, absürtü vurgulamak için Python skeçlerinin dağınık yapısını ana hikâyeye katkı sağlayacak şekilde, daha işlevsel kullanmaya çalıştım.

8 numaralı “Cenaze Skeci”nde ise, spor müsabakası ve cenaze düzlemlerinin iç içe geçmesi, hem televizyondaki futbol maçı yayın formatının, hem de cenaze ritüelinin aynı anda parodi edilmesine olanak tanıdı. Parodiyi ciddi tonun, teklifsiz tona aktarılması olarak tanımlayan Bergson’un sözlerine uyumlu bir şekilde, hem futbol maçının, hem de cenazenin ciddiyeti, içerikten koparılarak parodi edilmiş oldu (Bergson, 1996:66).

9 numaralı “Katile Kız İsteme” skeci; ev sahiplerinin duruma uyuşmaz tavrı, babanın aşırı konukseverliğinin, katilin pazarlamacı olduğunu öğrenmesiyle düşmanca bir tavra evrilmesi, katil olduğunu öğrendiğinde de kızını vermesi ile sonu gelmeyen bir ironi zincirine dönüşüyor. Oğuz Cebeci bir ironinin, hep başka bir ironiyi davet edeceğine çünkü saçma bir evrende yaşadığımızı dair bu görüşü “sabitlenemeyen ironi” olarak adlandırır (Cebeci, 2017:286). Aynı şekilde rehin tutulan adamın da, başta yanlış bir muamele gördüklerinin farkında iken, sonradan kendini kaptırıp, abisini öldüren adamı oğlu gibi sahiplenmesi ve aileye karşı savunması, içinde bulunduğu evrenin “akıl ve ahlak ötesi” olduğunu kavrayamayan bir karakterin “çözumsuzlük ironisini” kurar (Cebeci, 2017:285).

Aşk Olsun örneği gibi ‘Katile Kız İsteme’ skeci de geleneksel bir ritüelin içini boşaltarak, onu parodisini yapmış oluyor. Bu ritüelin gerektirdiği cümle kalıplarını, *Devekuşu Kabare*’nin yaptığı gibi yanlış bir düzlemde kullanarak, Python’un sıkça parodisini yaptığı “şişirilmiş jargonun” altını boşaltıyor (Landy, 2005:86).

4.3. TON VE ANLATI YAPISI

Martin Esslin, absürt tiyatronun izleyici üzerinde hiçbir aktöresel zorlamada bulunmadığını ve belirgin bir umut dağıtmadığını söyler (Esslin, 1999:22). Absürt bakış açısına göre, “yaşam hep sürer, tiyatro asla geçerli çözümler sağlayamaz” (Esslin, 1999:292). “Python da, genel anlamda hicvin ifade ettiği şeye direnir ve insanların aslında fikirlerini değiştirmek istemediklerine inanır”³⁸ (Landy, 2005:31). Bu yönden Python absürtü, Aristoteles ve Thomas Hobbes gibi düşünürlerin “üstünlüğün anlaşılmasından doğan zafer” olarak açıkladıkları mizah tanımına uymadığı gibi, Bergson’un mizahın bir “aşağılama ve düzeltme aracı” olduğuna dair fikirlerine de ters düşer (Koestler, 1997:40). Landy, hicvin faydasız bir üstünlük doğurduğunu, Python mizahının ise bütün bilgileri alıp, yeniden pay ettiğini, böylece hangi karakterin ne bildiğine dair izleyicinin bir yargıya varamadığını açıklar (Landy, 2005:31).

Ben de uygulamada benzer bir absürt ton yakalamak için, skeçleri karakterler hakkında belirgin bir akıllı - aptal yargısına varılamayacak biçimde kurmayı amaçladım. İzleyicinin hikâye veya karakterlere karşı duygusal bir yatırımı olmaması için, anlatıya yabancılaştırmak istedim. Bu yüzden diyaloglarda gidişatın bir beklenti yaratmaya başladığı veya karakterlerin çözümlenmeye başladığı yerlerde, tutarsızlığı ve saçmayı artırarak, bu beklentileri kırmaya çalıştım. Bütün karakterleri aynı anlamsız düzleme yerleştirerek, haklarında mantıksal bir yargıya varılmasını engellemeyi amaçladım. Python mizahının, alışkanlığı kırma, süreksizlik ve hikâye anlatıcılığının geleneksel biçimlerinin içini boşaltma gibi özelliklerini kullanmak, benim bölümüme de *Flying Circus* bölümlerinin tonuna benzer bir absürtlük kattı (Landy, 2005:35-36-39).

Türk mizahındaki benzer örneklerden bahsederken, “absürt” veya “parodi” türünde kodlanmış film veya dizilerin, Python tarzında bir anlamsızlığa yapı olarak daha çok yaklaştıklarını söylemiştim. Bunun sebebi muhtemelen, ikisinin de izleyiciye tutarlı bir anlatı yapısı vaat etmeyen türler olması. *Varsayalım İsmail* veya *Leyla ile Mecnun* gibi

³⁸ Orijinal metinde “The Pythons were trying to resist what is usually meant by satire... Monty Python was more interested in a truth that satirists hate to think about: people don’t want to change their minds and rarely change them in response to the lessons of satire.” Çeviri bana aittir.

örnekler, “absürt” türünde kodlandıkları için, hikâyenin tutarlı bir giriş-gelişme-sonuç içermesi beklenmiyor. Bu sebeple bir bölümde yarım bırakılan bir konunun, sonraki bölümde devam etmemesi veya bazı karakterlerin eksilmesi, yapıya tezat oluşturmuyor. *Kahpe Bizans* ve *Arabesk* gibi “parodi” türünde kodlanmış örneklerde ise, amaç bilindik bir anlatı yapısını kırmak olduğu için, olayların mantıkdışı ve tutarsız gidişatı izleyiciyi rahatsız etmiyor. Ben de benzer şekilde uygulamamı “absürt” türünde kodlarsam, izleyiciyi anlatının içeriği yerine biçimine odaklayarak, “gerçekleştirilen eylemlerin absürtlüğüne”³⁹ daha çok dikkat çekebileceğim sonucuna vardım (Landy, 2005:33).

4.4. BÖLÜMLEME VE SKEÇLERİN BAĞLANTILARI

Marcia Landy’e göre, *Flying Circus* bölümlerindeki; “boş yere harcanan zaman”⁴⁰, belirli bir zamana referans vermeden hikâyenin ortasından (in medias res) başlayan skeçler, daha önceki skeçlere ve jestlere tekrarlanan değinmeler, izleyiciye doğrudan hitap ve anlatıyı kesintiye uğratan ‘Halkın Sesi’ gibi eklentiler, bir tür canlılık ve gelişigüzellik görüntüsü oluşturarak, televizyonun “süregiden bir olaylar nehri”⁴¹ olma özelliğine dikkat çekme amacı taşır (Landy, 2005:40-41). Landy aynı zamanda, *Flying Circus* formatının, öncesinde televizyonda yer etmiş varyete şovlarının tersine, bölümlerinde bir kapanış veya vurucu espriye (punchline) ihtiyaç duymadıklarından bahseder. Bu sebeple de izleyicinin her zaman skeçlerin gidişatı, hedefi ve kalitesi ile ilgili dengesiz bir pozisyonda tutulduğunu da ekler (Landy, 2005:41). İncelediğim Türk skeç programı örneklerinde, skeçlerin gidişatı daha geleneksel bir ‘giriş-gelişme-sonuç’ yapısında ilerliyor ve bir skecin nihayete ermeden kesilmesi veya hikâyeye hizmet etmeyen eklentiler ile bölünmesi daha nadir gerçekleşiyor. Ben de skeçlerde *Flying Circus*’un kesintili yapısını ve bütüne hizmet etmeyen eklentilerini, biraz daha yumuşatarak, anlaşılır ve anlamlı hale getirerek kullanmaya çalıştım. Böylece Türk örneklerdeki skeç yapısıyla ortak bir zemin oluşturmak istedim.

³⁹ Orijinal metinde “calling attention to the absurdity of the actions performed”. Çeviri bana aittir.

⁴⁰ Orijinal metinde “in its profligate ‘waste’ of time”. Çeviri bana aittir.

⁴¹ Orijinal metinde “continuous flowing river of experience”. Çeviri bana aittir.

Flying Circus'un “öyküsel kapanmayı reddetme, yayının ortasında skeci durdurma veya şakayı yarıda kesme”⁴² gibi tekniklerini (Landy, 2005:49), izleyiciyi yabancılaştırma seviyesini Python kadar yüksekte tutmak istemediğim için, keskinliğini azaltarak kullandım. Benzer bir sebepten ötürü, benim bölümümdeki skeçlerin süre dağılımı *Flying Circus* bölümlerinkinden daha dengeli. *Flying Circus*'un 30 saniyelik bir giriş kısmından oluşup, ortasında sona eren kısa skeçlerine benzer bir ton yakalamak için, ben de giriş ve final skecimi ikiye böldüm. Böylece hem bölümün başında anlamsız ve hikâyeye hizmet etmeyen bir girizgah yaparak, Python'a benzer bir beklenti kırılması yaratmış, hem de finalde aynı hikâyeyi başka bir skece bağlayarak Türk izleyicisine tatmin duygusu yaşatmayı hedefledim.

Yazdığım bölümdeki skeçler *Flying Circus* bölümlerine benzer bir tarzda, hikâye bütünlüğü oluşturmuyor. Fakat skeçler arası geçişler, *Flying Circus*'a göre daha bütünleştirici bir tarzda yazıldı. Televizyon programı formatındaki skeçler, çoğu zaman kendisinden önceki skecin sonuna referans vererek başlıyor. Bir skecin sonunda sorulan bir sorunun, arkasından gelen skecin açılış görüntüsü ile cevaplandırılması da kullandığım bir teknik. “Gırtlak Gırtlığa” skecinden, “Çok Parti” skecine geçişi yumuşatmak adına aralarına koyduğum “Kendi Söküğünü Dikemeyen Terzi” kısmı ile de Python skeçlerinin gelişigüzel mekân atlamalarını, yeni skecin ana karakterini tanıtarak bir giriş yapma amacımı gerçekleştirmek için kullanarak, işlevselleştirmiş oldum. Skeçlerin arasına böyle yumuşak geçişler yerleştirmek, hem *Flying Circus*'un serbest yapısını kullanmama olanak tanıdı, hem de birbirinden bağımsız skeçlerin bütünlüklü bir akış içerisinde takip edilebilmesini kolaylaştırarak, keskin bir başlangıç ve bitişin izleyicide yaratabileceği gergin bekleyişi yumuşattı ve bölümün mizahi etkisini besledi.

⁴² Orijinal metinde “refusing narrative closure, stopping a sketch in midstream, interrupting a skit”. Çeviri bana aittir.

4.5. FORMAT TASARIMI VE PROJELENDİRME

Flying Circus yayın hayatına başladığında BBC'nin şu anda 23.30 - 02.00 saat aralığındaki yayın dilimine konumlandırılmış, 30 dakikalık bir aralığa sahipti. (Johnson, 1989:XV) Günümüzde Türk televizyonlarındaki 'prime time' diliminin 20:00 - 23:30 arası bir süreye yayılması sebebiyle, şu anda yayında olan *Güldür Güldür Show* veya *Çok Güzel Hareketler Bunlar* gibi skeç programları 110-120 dakika gibi uzun sürelerle sahipler. Python mizahının bu kadar uzun süreli bir programda etkisini kaybedeceğini düşünerek, ben kendi uygulamamı internet platformlarında yayınlanmak üzere tasarladım. Doldurulması gereken bir yayın aralığı olmadığı için, bu platformların komedi içerikleri, 10 - 45 dakika arası geniş bir süre aralığında çeşitlilik gösteriyor. Pek çok farklı türden Türk yapımına yer veren Blu TV platformunda bulduğum komedi örneklerinden, *Aynen Aynen* dizisi ortalama 10 dakikalık bir süreye sahipken, *Bartu Ben* dizisi ortalama 40 dakikalık bölümlerden oluşuyor.

Flying Circus'ın parçalı yapısını verimli kullanabilmek ve skeç sürelerindeki çeşitliliği değerlendirebilmek adına, ben de uygulamamı yaklaşık 30 dakikalık bir süre formatında tasarlamayı uygun buldum. Bunun sebebi bölümün genel formatı ile ilgili olmaktan çok, skeç sürelerini *Flying Circus*'a yakın tasarlamamın bana Python mizahını daha iyi örnekleme şansı vereceğini düşünmemden kaynaklanıyor. Bunun için de, daha önce incelediğim 'Sansürlü Çıplaklık' bölümünün ve aynı sezonda yer alan 'Seks ve Şiddet' bölümünün skeç sürelerini inceledim. (S1B2) *Flying Circus* bölümleri genel olarak 4-5 dakikalık veya 2,5-3 dakikalık, 5 adet büyük skeçten ve 1-2 dakikalık veya 30-40 saniyelik 3-4 adet küçük skeçten oluşuyor. Geçmişte veya günümüzde yayınlanmış Türk skeç programı örneklerinde, skeçlere ayrılan süreler daha eşit bir dağılım içinde. TRT'de 1986-2005 yılları arasında yayınlanan *Olacak O Kadar* programı, 70-90 dakikalık bir süre içerisinde, neredeyse tamamı 5-7 dakika aralığında olan skeçlerden oluşuyor. Daha önce örneklemediğim *Dikkat Şahan Çıkabilir* programı da benzer bir şekilde, 60 dakikalık bir süre zarfında yayılmış 5-7 dakika aralığında skeçlerden meydana geliyor. *Flying Circus*'da, araya giren kısa skeçlerin, bölümün bütünündeki absürt etkiye katkı sağladığını düşünüyorum. Bu yüzden ben de bu yolda ilerledim. Skeçlerimi, incelediğim *Flying Circus* bölümlerine benzer bir süre dağılımında, 3 tane

4-5 dakikalık, 3 tane 2-3 dakikalık, 3 tane de 1-1,5 dakikalık olacak şekilde tasarladım ve kısa skeçlerden birini bölümün başı ve sonunda yer alacak şekilde 40 saniyelik kısımlara böldüm. İncelediğim *Flying Circus* bölümlerini senaryoya döktüğümde bir sayfanın bir dakikadan az sürdüğünü gördüğüm için de, sayfa sayısını buna göre tuttum.

Flying Circus ve *Dikkat Şahan Çıkabilir* örneklerindeki gibi, benim tasarladığım bölüm de televizyon formatının geleneksel yapısına sıkça gönderme yapıyor. Fakat diğerlerinden farklı olarak benim uygulamam, televizyonda yayınlanmak için tasarlanmadı. Bu yüzden içinde yer aldığı platformu parodi etme işlevini gerçekleştiriyor. Benim uygulamamın amacı, toplumsal kalıpların zorlanmasıyla birlikte, genel anlamıyla yayıncılık anlayışının kalıplaşmış biçimlerini de zorlamaktı. Bu kalıplaşmış biçimler henüz yeni bir platform olan internet yayıncılığında, televizyondaki kadar sabitlenmiş ve tanıdık değil. Projemi internet ortamı için tasarlamamın nedeni, Python mizahının özgürlüğünü Türk televizyonlarında, kısıtlanmadan veya sansürlenmeden yayınlamanın pek mümkün olmamasından kaynaklanıyor. Bu da Python mizahının yapısını, tam anlamıyla yansıtamamam anlamına gelirdi. Böyle bir kısıtlama söz konusu olmasaydı, projemin televizyon için daha uygun olacağını düşünüyorum. Televizyon gibi geleneksel ve popüler bir yapıyı parodi etmenin, projemin internetteki daha geniş bir kitleye hitap etmesini sağlayacağını düşünüyorum. Seyirci kitlemi de bu düşünce doğrultusunda belirledim.

4.6. İZLEYİCİ KİTLESİNİN BELİRLENMESİ

Marcia Landy, kitabında Monty Python ekibinin bir araya gelişinin, benzer sosyal sınıflardan geldikleri, benzer üniversite eğitimleri gördükleri ve benzer entelektüel tercihleri olduğu için kolay bir ortaklık doğurduğundan bahseder (Landy, 2005:6). Python'ların orta sınıf olmalarına karşılık, imajlarının işçi sınıfına daha yakın olduğunu da ekler (Landy, 2005:16). “Geleneksel sosyal sınıf sınırlarına meydan okuyan”⁴³, eşitlikçi bir yerde durmaları, bu imaja katkı sağlamış olabilir. (Landy, 2005:16) “Komik

⁴³ Orijinal metinde “crossed over and challenged traditional borders of gender, race, and social class”.

materyalin metinler arası boyutu ve televizyona eleştirel bakış, programı edebiyata, felsefeye ve tarihe yapılan referanslara rağmen her seyirci için erişilebilir hale getirir”⁴⁴ (Landy, 2005:3). Fakat Python mizahı bu referanslara çocuksu bir tavırla yaklaşırsa da, izleyici kitlesinin bu referansları anlayacak bir eğitim seviyesinde olması önemini kaybetmez. Landy’de, konularının genelde eğitilmiş, orta sınıf seyirciye yönelik olduğunu kabul eder (Landy, 2005:30). Program Amerika’da yayınlandığında ise, İngiltere’dekinden daha genç, üniversite eğitilmiş bir izleyici kitlesi kazandığından bahseder (Landy, 2005:29).

Bu doğrultuda, uygulama için *Flying Circus*’un Amerikan kitlesine benzer bir profil uygun gördüm. İngiltere’de de üniversite eğitimi görmüş bir izleyici profiline sahip olan programın, bu versiyonundaki izleyicinin yaş aralığının, İngiltere izleyicisine oranla daha düşükten başlaması yerinde olacaktır. Ana hedef, televizyon etkisinde büyümüş, fakat artık istediği içerikler için internet platformlarından yararlanan, 25-35 yaş aralığı. Uygulamanın mizahındaki geleneksel televizyon yapısı göndermeleri de bu kitleye hitap ediyor. İkincil olarak yine bu göndermelerin tanıdık geleceği, 35-55 yaş aralığı, izleyici kitlesinde büyük bir pay oluşturuyor. Uygulama, *Flying Circus* kadar entelektüel göndermeler barındırmasa da, eğitim seviyesi bakımından üniversite mezunu izleyici daha büyük bir yüzde oluşturacaktır. Gelir seviyesi bakımından ise, Türkiye’de kullanılan AGB Nielsen reyting sistemine göre, AB grubu içerisindeki “gelir ve eğitim seviyesi olarak üstte yer alan” izleyici kitlesi hedeflenecektir (Şahin, 2011:10).

⁴⁴ Orijinal metinde “the intertextual dimension of the comic material and the unrelenting critique of the television medium made the shows accessible to wide audiences despite the often erudite character of allusions to literature, philosophy, and history”. Çeviriler bana aittir.

5. SONUÇ

Monty Python mizahında belirlenen unsurlara bakıldığında, Türk mizahında kullanımlarına dair örnekler bulmak zor değil. Ancak Python mizahında aradığım etken maddenin, bu unsurların kullanımındaki belli bir tavırda saklı olduğunu farkettim. İncelemelerim sırasında da, kullandıkları espri tekniklerinde bu tavra yaklaşan Türkiyeli örneklerin, Python'unkine benzer bir etki yarattığı görülüyor. Tavırdaki ve materyali ele alış biçimindeki bu farklılıklar, Türkiye kültürünün komedi geleneği ile de ilişkili olduğunu düşündüğüm, ibret ve 'kıssadan hisse' çıkarımına yönelik kapantı eğiliminden kaynaklanıyor. Türkiye mizah geleneğinde de görülebilen "yergisel gülünçleme" (Sokullu, 1993:135), modern komedi eserlerinde, Batı'nın dramatik yapısı ile sentezlenerek, eleştiri dozunu artırmış ve 'öğretici' çıkarıma daha fazla önem vermiş gibi görünüyor. Düzen eleştirisi veya politik bir yerginin varlığı hissedildiğinde, unsurların kullanımı Python'un tavrından ayrılıyor. Belirttiğim tavır farkının arka planında, İngiliz kültürünün toplumsal bakış açısının getirdiği yaratma biçimi ile otoriter toplumların kültürel geleneğinin oluşturduğu tavır arasındaki fark yatıyor olabilir. Fakat Python mizahının tavrı, yalnızca farklı bir kültürel arka plandan beslenmesi ile açıklanamaz. Python, alay etmek için belirli bir gruba veya kurumu seçmek yerine, daha kapsayıcı bir tavır ile "bayağılık"⁴⁵ ve "yanlış yönlendirilmiş ciddiyeti"⁴⁶ hedef alır (Landy, 2005:101-39). Mizahları İngiliz toplumunun düzeni yerine, bu düzenin oluşturduğu tavır ile alay eder. Bu yönden Türkiye mizah geleneğinin, açık biçimi kullanan seyirlik oyunlarına benzerlik gösterirken, Batı etkisinde gelişen Türk komedyasının eğitici eğiliminden ayrılır (Sokullu, 1993:352-354).

Türk mizahında mekanik katılığın getirdiği sistematik abartıyı, etraftan bağımsız fiziksel devinimi ve klişe kullanımını, absürt unsurunun getirdiği anlam yoksunluğu ile harmanlayan örnekler Python mizahına benzer bir etki yaratır. Örneğin *Gol Kralı* filminde fiziksel devinimi örneklediğim sahne, filmin anlatı yapısı içerisinde basit ve düzeltililebilir bir hata gibi görünüp, tutarlılığı bozmazken, *Kahvede Şenlik Var*'daki sahnenin sözel devinimindeki abartı, karakterin insani özelliklerini bir anlığına elinden

⁴⁵ Orijinal metinde "banality". Çeviri bana aittir.

⁴⁶ Orijinal metinde "misdirected seriousness". Çeviri bana aittir.

alır. Uygulamanın 2 numaralı skeci olan “Kız ve Oğlan”da, Kız’ın diyaloglarındaki sistematik abartı da benzer bir etki yaratır. Davranışsal katılığa dayalı mizahta ise derinliği olmayan klişe tiplmelerin kullanımı, hem Türk, hem Python mizahında anlatıda kestirme bir yol oluşturmak gibi benzer bir amaca hizmet eder. Uygulamada kullanılan karakterlerin, bir girizgâha ihtiyaç duymadan izleyicide beklenti yaratabilecek kalın tiplmeler olarak tasarlanması, bu beklentiyi daha kısa bir sürede yıkmayı olanaklı kıldı. Bu sebeple, uygulamada bu tiplmeleri oluşturmak için genellikle mesleki etikete dayalı gruplama kullanıldı. *Hazır Ol* ve *Bekçi Murtaza* örneklerinde kullanılan "mesleksel katılma", Türk izleyicinin belli meslek gruplarına atfettiği tavrın, “meslek dışı hayattaki geçersizliğine” dayalı mizahın kullanımına olanak verdi (Bergson, 1996:91-92). *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* filmi, *Flying Circus*’un ‘Yeni Fırın’ skeci veya *Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı* gibi “gelenek ve törelerin ciddiyetini bozmak için dikkatin dış görünüş üzerinde toplanmasına” dayanan mantıksal katılık örnekleri ise (Bergson, 1996:31), Python’un ‘Şapşal Yürüyüş’ skecinde yaptığına benzer bir şekilde bürokratik kuralların ve devlet dairelerinin mekanikliğin uygulamada sergilenmesine olanak verdi. Bu mekanikliğe bağlı olarak yapılan tutarsız çıkarımlar ve yanlış uslamlamayı kullanırken, *Yaşar Ne Yaşar* örneğinin eleştirel tondaki sahnelerindense, ortadaki absürt durumun mizahını daha fazla vurgulayan nüfus memuru ve babanın tartışma sahneleri gibi, sistem eleştirisini mizahın üstüne çıkarmayan ve ülke gerçeklerinden farklı bir bağlamda konumlandıran *Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı* gibi absürt mizah ile birlikte kullanımlardan ilham aldım.

“Söz cambazlığı ve laf ebeliğine dayalı gülünçlemeler” (Basat, 2010:82), hem *Devekuşu Kabare* hem de *Flying Circus* skeçlerinde “sunuştaki uyumsuzluğu” oluşturur (Morreal, 1997:106). Fakat kabare oyuncularının seyirci ile etkileşimi, izlediklerinin bir oyun olduğunu hatırlatarak, şakanın altını çizme işlevi gördüğü için, bu uyumsuzluk *Flying Circus*’un yabancılaştırma etkisinden yararlanamaz. Karakterlerin veya skeç formatının işlenen olayları ele alışındaki beklenmedik bir tavra işaret eden, “mesaj ile dile getirilişi arasındaki uyumsuzluk” (Morreal, 1997:112), Python mizahında geniş bir yer kaplasa da, Türk mizahında daha çok ‘absürt komedi’ etiketi ile sunulan film veya dizilerde kendine yer bulur. Bu tür bir uyumsuzluk, uygulamada en belirgin biçimiyle 6 numaralı

“Tıp Oyunu” skecinde yer alsada, bütün skeçler, gelişen olaylar ve karakterlerin tavrı arasında benzer bir uyumsuzluk kurma amacı taşır. Türk mizah örneklerinin uyumsuzluğu vurgulama amacıyla anlatıda sağduyulu bir karaktere yer vermesi, Python mizahında da yer yer kullanılan, uygulamada da 2 numaralı “Kız ve Oğlan” skecinde görülebilecek bir teknik. “Beklentinin boşa çıkarılmasından” beslenen (Lipps, aktaran Şentürk, 2017:78), beklenti ve karşılığı arasındaki uyumsuzluk ise *Flying Circus* skeçlerinde, bir çözüme bağlanmayan uzun serimler biçiminde yer ediyor. Türk mizahında da örneklenebilen bu teknik, boşa çıkan beklentinin yine de ana hikâyeye bir katkı sağlamasına gösterilen özen bakımından, Python’un kullanımından ayrılır.

Absürt yapının gerektirdiği “anlam ve akılcılıktan sıyrılmış bir dünya” (Berger, 1997:97) ve “başı ve sonu olan olaylar yerine durumların” sergilenmesi (Esslin, 1999:65), *Flying Circus*’un neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemeyen, konudan bağımsız ayrıntılarla bezenmiş kesintili yapısını destekler niteliktedir. Türk mizahında ise *Varsayalım İsmail* örneğinin bu yapıyı kullanımında Python mizahına benzer bir özgürlük görülebilir. Uygulamada yer alan 7 numaralı ‘Künefeye Dönüşen Kadın’ skeci, hem anlatıda “anlamdan sıyrılmış bir dünya” izlenimi vermesi, hem de yazım biçiminde hikâyeye doğrudan bir katkı sağlamayan bağımsız parçalara yer vermesi bakımından, absürt yapının gerekliliklerini yerine getirir.

Groteskin, “halkı hiyerarşik konumlarından özgürleştiren” ve “önemliyi önemsizle bir araya getiren” karnaval gülüşü (Bahtin, 2015:185), *Süt Kardeşler* örneğinde yergisel bir amaç gütsede, *Hababam Sınıfı* örneğinde daha eşitleyici bir biçimde görülür. Python mizahının ayırım yapmadan bütün karakterlerle alay etmesine benzer bir şekilde, uygulamanın mizahı da bir akıllı-aptal ayırımından beslenmez. Bu yönden, kurulan bu absürt evrende *Hababam Sınıfı*’nın karnavalesk tavrına benzer biçimde, herkes katılımcı pozisyonundadır. Bahtin’in açıkladığı “maddi-bedensellik” unsuru ise (Bahtin, 2005:45), görsel olarak Türk mizahında Python’a nazaran daha az yer etse de, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Kahpe Bizans* gibi örneklerde “bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan” ve “beden ve yemeğin tasvirine dayanan” grotesk anlatıda kendine yer bulur (Bahtin, 2005:347-333). Uygulamada yer alan 2 numaralı “Kız ve Oğlan”, 3 numaralı “Yemek Programı” ve 7 numaralı “Künefeye Dönüşen Kadın” skeçleri, bu

örneklerin groteski kullanımına benzer bir yol izler. Alt-bedensel kısımlara yapılan vurgunun *Recep İvedik* örneğindeki gibi kaba güldürü için kullanılması ise, beden bu kısımlarını ‘ayıp’ yaftasından uzaklaştırması gereken groteskin kapsayıcı tavrından uzağa düşer. *Bir Ölü Evi* ve *Davaro* filmlerinde örneklediğim, ölüm ritüelinin yaşamın canlılığı ile bir arada gösterildiği sahneler, karnaval gülüşünün “gömen ve hayat veren” yapısına benzer biçimde, “yaşam döngüsünün çift taraflı bütünlüğünü” sergiler (Bahtin, 2005: 38-90). Uygulamada yer alan 8 numaralı “Cenaze Skeci”, *Bir Ölü Evi*’nde cesedin yanında gerçekleşen fiziksel komedinin dozunu artırma ve *Flying Circus*’un ‘Cenaze Kaldırıcıları’ skecindeki fiziksel komediye yaklaştırma fikrinden yola çıkarak tasarlandı. 3 numaralı “Yemek Programı” skecindeki karakterlerin ölü bedene yaklaşımı ise benzer bir biçimde karnaval gülüşünün “gömen ve hayat veren” yapısına benzerlik gösterir.

Saygın kişilikleri ve toplum tarafından kutsallaştırılmış normları, halkın seviyesine indirme amacı güden itibarsızlaştırma ise Türk mizah örneklerinde genellikle yergisel bir yöne çekilse de, *Sen Gara Değilsin* gibi örneklerde itibarsızlaştırma unsuru, groteskin pozitif tavrını koruyarak kullanılır. Uygulamada yer alan 6 numaralı “Tıp Oyunu” skeci de benzer bir itibarsızlaştırmayı amaçlar.

Parodiye dayalı mizahta, parodi edilen türün tanındıklığı önem taşımaktadır. Türk mizahında Yeşilçam sineması gibi bilindik ve kalıplaşmış anlatı yapıları, parodi için değerli bir malzeme görevi görür. Bu tür bir örnek olan *Arabesk* filmi, Python’un ‘klişe yapısını çözüp imha etmesine’ benzer bir tavırla hareket eder (Berger, 1997:42). Python’un hem skeç programında, hem filmlerinde “üst seviyeden bir metnin, üslubunun bayağılaştırılması” yoluyla epik hikayeleri parodi etmesi (Cebeci, 2017:80-81), *Kahpe Bizans* örneğinin mizahını çağırıştırır. Tür parodisi niteliğindeki çoğu Türk komedi filminin işlediği konulara yaklaşımı, Python mizahına yakındır. Bu da mizahta belli bir kalıbı bozmaya dayalı bir yaklaşımın, eseri Python tavrına yaklaştırdığını gösterir. Bu sebeple *Dikkat Şahan Çıkabilir* ve *Şok* gibi parodiye dayalı skeç programları, uygulamadaki skeçlerin Python mizahı ve Türk mizahı arasında bir kesişim kümesine yerleşmesine yardımcı örnekler oldular. Uygulamada pek çok skeç, *Dikkat Şahan Çıkabilir*’in de yaptığı gibi, Türk televizyon formatlarını parodi etme işlevi

görüyor. Televizyon programı yapısında kurulmamış skeçlerde de, parodi edilen tanıdık bir anlatı yapısı görmek mümkün. Fakat *Dikkat Şahan Çıkabilir*'den farklı olarak, uygulama güncel göndermelerdense, genel-geçer yapılara odaklı. Böylece parodiyi “özgül olandan çok genele yönelerek” kullanan Python mizahına daha yakın bir yerde duruyor (Cebeci, 2017:152). “Evrenin yapısı gereği absürt bir yer olduğuna ve sorunların çözülemeyeceğine” duyulan inancın getirdiği ironi (Cebeci, 2017:286), Python mizahında önemli bir yere sahiptir. Python’un çözüm önermeme seçimi, absürtün “çıkarılacak bir derse indirgenemeyecek” yapısına uyum gösterir (Esslin, 1999:323). Türk mizahının anlatı yapısı çıkarılabilecek bir derse veya kesin sonuca Python’dan daha fazla yer verse de, “kimsenin sorgulamadığı ironik durumlar” (Cebeci, 2017:284) sergileyen *Güneşin Oğlu*, *Davaro* ve *Hadi Öldürsene Canikom* gibi örnekler de ironiye dayalı mizahı kullanır. Karakterlerin farkında olmadığı bir ironinin kullanımını örnekleyen bu filmlere ek olarak, karakterin kendine biçilen rolün farkında olduğu parodi niteliğindeki eserlerde de benzer bir ironi gözlemlenebilir.

Giriş kısmında, beni Python mizahına çeken etmenin, *Hayatın Anlamı* filminde kurulan absürt dünya ve insanoğlunun anlamsızlığı vurgusu olduğundan bahsetmiştim. *Flying Circus* programını incelerken, genel anlamda toplumun anlam yüklediği olguların içini boşaltma amacı ile hareket ettiklerini gördüm. Belirlediğim bütün unsurlarla bunu yapmak mümkün. Katılık; biçim ve geleneğin, yaşamın doğal akışından ayrık yapıyı sergilerken, absürt ve uyumsuzluk; izleyicinin karşısına alışlagelmiş düzenden farklı, beklenmedik bir yan yol çıkarıyor. Grotesk ve itibarsızlaştırma; kutsal sayılan koşulları insani bir yere çekmeyi amaçlarken, parodi ve ironi; biçimi abartarak içeriğin anlamsızlığına dikkat çekiyor.

Hafifsemek, içini boşaltmak, kutsalları yeryüzüne indirmek ve geleneksel rolleri kabul etmemek gibi tavırlar, yazarın yıkıcı bir noktada bulunmasını gerektiriyor. Python toplumsal normlar üzerinde ısrar etmenin komikliğini sergilerken, bu normları toplumun yerleştirdiği yerden indirmeyi ve parçalamayı amaçlıyor. Kabullenilmiş yapılara saldıran bir anlatıda, bu yapıların konforuna hiç bir zaman sığınmamak, absürt etkinin yaratılabilmesi için oldukça önemli. Türk mizahından örneklerde, belirlenen unsurların kullanımındaki en önemli değişken, absürt bakış açısının sürekliliği. Martin

Esslin kitabında, Samuel Beckett'ın İngilizce dilinin çağrışıma yatkınlığından kaçınmak istediğini, çünkü dilin mantığına kapılırsa bilinçsizce kabullenilen anlamları ve çağrışımları kullanabileceğinden korktuğunu söyler (Esslin, 1999:37). Çünkü absürt tiyatro, insan durumunun anlamsızlığını ve akılcı yaklaşımı, akılcı araçların terk edilmesiyle açıklamaya çalışır (Esslin, 1999:25). Türk örneklerde benzer unsurlardaki farklı kullanım şeklinin nedeni çoğunlukla akılcı araçların tam anlamıyla terk edilmemesinden kaynaklanıyordu. Akılcı araçların terk edilmesi, kanımca mizahın belirli bir fikre hizmet etmesini engellemiyor olsa da, bu fikrin mizahın önüne geçmesini engeller.

Bu tezde mizahın mekaniğindeki ortak unsurların işleyişleri karşılaştırıldı. İki farklı kültürün mizaha ve genel olarak dramatik sanatlara yaklaşımındaki ayrımları oluşturan unsurlar tezin kapsamı dışındaydı. Fakat Python'un komedi materyalini işleyişindeki tavırdan bahsederken, ülkemizden incelenen mizah örneklerindeki tavrın nasıl bir geleneğin sonucu olduğuna da değinmek yerinde olacaktır. Sevinç Sokullu kitabında, geleneksel Karagöz oyunlarının çağının töresine ve toplumsal sorunlara ayna tutma ve ibret verme amacı güttüğünü ve seyircinin kıssadan hisse çıkarmasının amaçlandığını söyler (Sokullu, 1993:121-133). Ortaoyunu geleneğinin ise yaşamın gerçeklerini gösterme amacını bazen bir atasözü ile desteklediğini belirtir (Sokullu, 1993:174). "Toplumsal ve bireysel ahlak açısından belli bir amaç güdülerek" yapılan bu mizah (Sokullu, 1993:135), modern Türkiye komedisinin de geride yatan bir 'kıssadan hisse' kültüründen beslendiğini düşündürür. Ortaoyunu geleneği, toplumu olumlayan tavrı ile Python'un bakış açısından farklılık gösterse de, seyirciye bir çıkarım vaat etmemesi, mizahını Python işleyişine yakınlaştırır (Sokullu, 1993:172-352). Karagöz oyunlarının düzen bozukluğunu işaret eden imleçleri, Python mizahında kolayca seçilemese de, bir çözüm önermeyen toplum eleştirisinin yaşam sevinci ile bir aradalığının, *Flying Circus* skeçlerinde de görülebileceği aşikâr (Sokullu, 1993:133-121). İncelenen Türkiye'deki komedi örneklerinde, Python'un mizahi tutumundan uzağa düştüğüne karar verdiğim kısımlar, maksadın mizahın önüne geçtiği durumlardan doğuyor. Bu eğilimin ise ülkemizin mizah geleneğinin, Batı etkisinde izlediği yol sonucunda ortaya çıkmış olduğunu düşünüyorum. Sokullu kitabında, Batı etkisinde gelişen komedyanın komik özden uzaklaşarak, kusurları vurgulamaya daha fazla önem verdiğinden bahseder

(Sokullu, 1993:226). Cumhuriyet dönemi komedyasının, seyirlik oyunlarının aksine dramatik biçimi benimsediği için, gelenekselin açık anlatımı yerine kapalı biçim öğelere yer verdiğini ve genelde tezli olduğunu da belirtir (Sokullu, 1993:354-355). Modern Türk komedisinde, belirlenen unsurları Python mizahı ile benzer bir tavır içinde kullanan örneklerin ortak özelliğinin de, Batı komedyasının dramatik perspektifini bir maksat etrafına konumlandırmamaları ve mizahı dramatik kapantıya ulaşmak için bir işlev olarak kullanmaktan ziyade, güldürme amacıyla izleyiciyi beklenmedik bir düzleme taşıma amacı ile hareket etmeleri olduğunu düşünüyorum. Bu amaç ile hareket eden Monty Python mizahı ise, tıpkı Türkiye mizahı gibi, kendi kültürel geleneği ile oldukça ilişkili.

Marcia Landy kitabında, *Flying Circus*'un özgün yapısının kendiliğinden gelişmediğini, İngiliz vodvilleri, İngiliz edebiyatı ve tiyatrosunda kökleri olduğunu belirtir (Landy, 2005:30-31). Python komedisinde görülebilen kinaye, alay ve özeleştirici gibi unsurların, 'İngiliz komedisi' olarak nitelenen mizah yaklaşımından beslendiği açıkça görülebiliyor. Auxier, *Brian'ın Hayatı* filmini incelediği yazısında, İngiliz mizah kültüründeki kendini alaya alma eğiliminin, ülkenin kendi üstünlüğüne duyduğu sarsılmaz inanç ve her tür duygusal zaafın baskılanması sonucu oluştuğunu anlatır (Auxier, 2006:75). Dobrogoszcz'un derlemesinde ise, *Flying Circus*'un normları tersine çeviren tavrının, Ortaçağ Avrupasında kutlanan "Feast of Fools" (Aptallar Bayramı) festivalinden izler taşıdığı anlatılır. Python'un eserlerinde kadın rollerini erkeklerin oynamasının ise, bu festivalin cinsiyet rollerini tersine çeviren yapısı ile benzerliği vurgulanır (Butler, 2014:146-150). Giriş kısmında bahsettiğim gibi, kadın rollerini erkeklerin oynaması, Shakespeare döneminin geleneğinde de yer alan bir unsur. Yaşanan kısa süreli düzensizliğin, kurulu yaşam düzeninin daha kontrollü sürdürülebilmesini sağladığı "Feast of Fools" geleneği (Butler, 2014:148), Auxier'in İngiliz mizahının kökleri ile ilgili yorumlarına da uyum gösteriyor. Python'un komediye yaklaşımındaki farklılıkları incelerken, bu yaklaşımın İngiliz kültürünün, 'norm içerisinde' kalmayı alaya alan mizah geleneğinde kökleri bulunduğunu, Türk mizahının ise normun dışında kalan bir düzen bozukluğunu alaya alan bir gelenekten beslendiğini gözlemlemek mümkün.

Tezde incelediğim Türk mizahı örnekleri, Monty Python komedisinin mekaniğinde yer alan unsurları barındırdıkları için seçilmiş olsalar da tavidaki farklılıkların yine bu örnekler üzerinden ayrıştırılmasının, 'Python mizahı' olarak betimlediğim biçimin anlaşılması için faydalı olacağını düşünüyorum.

Örnekler, alışlagelmiş kalıpların ve klişe davranışların izleyici tarafından kolay okunmasının getirdiği rahatlığı terk edemediğinde, unsurlar komik etkiyi yaratsa da, mizahın 'düzen bozucu' tavrı eksik kalıyor. Python mizahının, yabancılaştırmayı kullanımından doğan absürt etkiyi kaybetmesine sebep olabilecek en büyük etmen, anlaşılmama kaygısıdır. Türk mizahında gözlemlediğim vurgulama eğilimi de bu kaygıdan kaynaklanıyor gibi görünüyor. Elbette bu kaygı bazı film örnekleri için, gişe veya televizyon yayınları için reyting kaygısına, geniş bir kitleye ulaşma arzusuna bağlanabilir. Fakat Python hiç bir zaman herkese hitap etmeyi amaçlamasa da, kendine özgü yapısı, onu geniş bir kitleye kavuşturmuştur. İzleyici tarafından anlaşılammama korkusu, absürtün yapısına ters düşen bir etmen olduğu için, bu korkudan kurtulup, yabancılaşmaya izin veren *Varsayalım İsmail* gibi örnekler, belirlenen unsurlar çerçevesinde Python mizahına daha yakın bir konuma sahiptir.

Uygulamanın birinci önemli amacı, Python mizahının bakış açısının ve Türkiye'deki örneklerin uyumsuzluğu ve absürdü vurgulama eğiliminin bir kesişim kümesini kurmaktır. Yazdığım senaryo, Python mizahının biraz daha anlaşılabilir bir versiyonu olma niteliği taşısa da, Python'un alışlagelmiş anlamlara tutunmayan hafifseyici tavrını korumayı başaran Türk örneklerden esinlenerek, fazla vurgulamadan kaçındım. Anlaşılabilirlik, daha çok bölümün yapısında kurmaya çalıştığım tutarlılıkta kendini belli ediyor. *Flying Circus* skeçlerine benzer şekilde, skeçler vurucu bir şakayla bitirilmese de (punchline), başta kurulan örüntünün kapatılması ve *Flying Circus*'un beklentiyi boşa çıkarma tekniğinin, izleyicide hüsrana duygusu yaratmayacak bir seviyede tutulması, uygulamadaki Türk mizahı etkisine bir örnek.

Uygulamanın ikinci önemli amacı ise Python mizahının, beslendiği kültürel birikimden, yararlandığı edebi ve felsefi göndermelerden sıyrılması halinde, aynı komik etkinin elde edilip, edilemeyeceğini görmektir. Bunun için senaryoyu oluştururken, Python'un

referans aldığı, İngiltere'deki kültür birikiminin, Türkiye'deki kültür birikiminde bir karşılığını bulma kaygısı gütmeydim. Giriş kısmında da bahsettiğim gibi, amacım Python mizahının mekaniğine odaklanmaktı. İzlediklerim ve okuduklarım ışığında, Python mizahının altını dolduran, felsefi bağlam ve toplumsal yerginin yapılan göndermelerden çok daha derinde yattığını gördüm. Geleneksel biçimin yabancılaştırılması, Türkiye özelinde de değerlendirilen bir etken olmasına rağmen, bu yabancılaştırma etkisinin Python kadar uçlarda kullanılmadığı gözlemlenebiliyor. Yazdığım uygulamada yer alan, yamyamlık veya insan öldürme gibi eylemlerin Türkiye'deki izleyiciyi yadırgatabileceğinin bilincindeyim. Fakat toplumu kutsal saydığı değerlere yabancılaştırma amacıyla hareket ettiğim için, bu kutsal değerleri, dini veya siyasi semboller yerine insan yaşamı üzerinden anlatmanın, Türkiye'de yayınlanacak bir komedi programı için daha uygun olacağına karar verdim.

Flying Circus'un kadın rollerini erkeklere oynatarak vurguladığı cinsiyet temsillerinin ise, Python mizahında etkisi olduğu yadsınamaz. Fakat skeçlerdeki komedinin, ekipteki erkeklerin efemine davranışlarından türediği söylenemez. Karikatürize edilmiş cinsiyet imajlarının kullanımı, Python mizahında taklit işlevinden çok, kültür ve televizyon yoluyla yaygınlaştırılmış cinsiyet temsillerini tersine çevirme işlevi görür (Landy, 2005:79). Cinsiyet temsillerine dayalı beklentinin, anlatı yoluyla da kırılabileceğini düşünerek, uygulamaya bütün rolleri erkeklerin oynaması şartı koymadım. 2 numaralı "Kız ve Erkek" skecinde cinsiyet rollerinden bahsederken açıkladığım gibi, 'Kız' rolü sinemasal anlatı yapısının kadın karaktere yüklediği beklentiye karşılamadığı için, rolü bir kadının oynaması ile bir erkeğin oynamasının mizahta bir farklılık yaratmayacağı kanısındayım.

Belirlenen unsurların Türk komedisindeki kullanımını, Python mizahına benzer hale getiren etmenin, anlamdan sıyrılmış absürt bir dünya yaratmak olduğu görüldüğünde, kültür farklılığının etkisi de azalıyor. Python'un yıkmaya çalıştığı biçimler, her kültürün kendi içyapısında farklı şekillerde mevcut. Toplumların biçimlere yüklediği anlamlar değişse de, bu anlamların altını boşaltmak her zaman mümkün. Bu sebeple, bu boşaltma işleminin araçlarını ve bu araçların nasıl çalıştığını araştırmak, Python mizahının ülkemizin kültür birikimi üzerinde nasıl işleyebileceğine dair oldukça yol gösterici oldu.

Uygulamanın yazım süreci, bana Türkiye’de geçerliliği olan kalıpların da aynı yöntemle parçalanabileceğini gösterdi. Özellikle ülkemizin ortak kültüründe önemli bir rol oynayan televizyon programlarındaki biçimcilik ve realite şovlarındaki dramatik eğilimler, uygulamanın mizahını besleyen etmenler oldu.

Türkiye’nin, gelenek ve ritüeller bakımından zengin bir ülke olması, bundan sonra yazılacak bölümlerde, bu bölümde yer alan “Katile Kız İsteme” veya “Cenaze Skeci”ne benzer yapıda skeçler yazma yolu açıyor. Bir ritüele saygın bir anlam yüklemeyen, kuralların arkasına sığınmadan yapılan mizah, bir yazara ritüelin sağladığı materyal konusunda, her zaman daha fazla özgürlük verecektir. Bu bakış açısı, ‘kız isteme’ ritüelinin skeç formatındaki diğer Türk komedi örneklerinden daha farklı ele alınmasını sağladı.

Türkiye kültürünün Monty Python mizahı ile kesişim kümesini oluşturmak, hem ülkemizde de kabullenilmiş değerlerin, aslında yalnızca birer biçimden ibaret olduğunu göstererek, muhafazakâr bakış açısı ile yüzleşme olanağı sunan mizahın etkisini gözler önüne serdiği için, hem de bu tür bir araştırmanın getirdiği deneyimin, mizahın farklı kültürler arasındaki geçişine dair başka arayışları da yanıtlayabileceğini düşündüğüm için, öğrendiklerimi uygulamaya koymak; kendimde ve başkalarında aynı etkiyi yaratacak bir proje çıkarmak istedim. Bu etkiyi oluşturan unsurları ayrıştırmanın, bir mizah yazarı için farklı bir başlangıç noktası sunmasını umuyorum. Belirlenen unsurların kullanımı, benim uygulamamdan farklı birçok yöne çekilebilir. Fakat incelemelerim ışığında edindiğim izlenim, benzer bir etkiyi yaratmak için benzer komedi materyallerinin değil, benzer bir bakış açısının kullanılmasının yeterli olduğu yönünde.

KAYNAKÇA

- Abalı, İ. (2020). *Ölümü Evcilleştirmek: Türk Halk Kültüründe Ölüm Temelli Mizah*. İstanbul: Hiperyayın.
- Aksal, S. (1966). *Kahvede Şenlik Var*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Akçam, A. (2006). *Rıfat Ilgaz ve Grotesk Halk Kültürü*. <http://alperakcam.com.tr/post.php?pid=212>
- Aslan, E. (2018). İletişimsizliğin Absürt Tiyatrodaki Temsili: Aziz Nesin'in "Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzüncü" Adlı Kısa Oyunu. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 67(1), 137-148. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7592>
- Auxier, R. (2006). A Very Naughty Boy: Getting Right With Brian. G. Hardcastle ve G. Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (65-81. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1965)
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval dan Romana*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1982)
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1929)
- Basat, E. (2010). Perdeden Sahneye Bakmak: Deveküşü Kabare Tiyatrosu. *Milli Folklor*, 88(1), 77-84. Son erişim 11 Mayıs 2021. Erişim adresi <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=88&Sayfa=74>
- Berger, A. (2011). *The Art of Comedy Writing*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Bergson, H. (1996). *Gülme*. (Çev. Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1940)
- Bishop, E. (1990). Bakhtin, Carnival and Comedy: The New Grotesque in "Monty Python and The Holy Grail". *Film Criticism*, 15(1), 49-64. Son erişim 11 Mayıs 2021. Erişim adresi <http://www.jstor.org/stable/44075917>

- Brighthouse, H. (2006). Why Is an Argument Clinic Less Silly Than an Abuse Clinic or a Contradiction Clinic?. G. Hardcastle ve G. Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (53-63. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Butler, S., Klepuszewski, W. (2014). Monty Python and the Flying Feast of Fools. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (146-165. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Campos, M. (2014). Shakespeare, Monty Python, and the Tradition of the Wise Fool. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (166-186. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Carroll, N. (2006). What Mr. Creosote Knows About Laughter. G. Hardcastle ve G. Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (25-35. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Cebeci, O. (2017). *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki.
- Derse, S. (2019). *Türk Sinemasında Mizah*. İstanbul: Doruk.
- Dobrogoszcz, T. (2014). The Village Idiot and His Relation to the Unconscious. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (187-215. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Dobrogoszcz, T. (2014). The British Look Abroad: Monty Python and the Foreign. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (217-245. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Eagleton, T. (2019). *Mizah*. (Çev. M. Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 2018)
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*. (Çev. G. Siper). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1991)
- Freud, S. (1999). *Espri Sanatı*. (Çev. E. Alkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1905)
- Gödelek, K. (Ed.). (2010). *Kierkegaard*. İstanbul: Say Yayınları.

- Gürun, D. (2012). Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 8(0), 5-18. Son erişim 11 Mayıs 2021. Erişim adresi <https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/18486/194668>
- Hardcastle, G. (2006). My Years with Monty Python, or, What's So Funny About Language, Truth, and Analyticity?. G. Hardcastle ve G. Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (253-263. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Helitzer, M. (1992). *Comedy Writing Secrets*. Cincinnati: Writer's Digest Books.
- Hikmet, N. (1966). *Bir Ölü Evi*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Housel, R. (2006). Monty Python and the Holy Grail: Philosophy, Gender, and Society. G. Hardcastle ve G.Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (83-92. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- Huss, J. (2006). Monty Python and David Hume on Religion. G. Hardcastle ve G. Reisch (Der.), *Monty Python and Philosophy* içinde (141-151. ss.). Chicago: Open Court Publishing Company.
- İpşiroğlu, Z. (1996). *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul: MitosBoyut.
- Jankélévitch, V. (2020). *İroni*. (Çev. Y. Çetin). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1964)
- Jezińska,E. (2014). The Corpse and Cannibalism in Monty Python's Flying Circus Sketches. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (74-101. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Johnson, K. (1989). *The First 200 Years of Monty Python*. New York: St. Martin's Press.
- Kemal, O. (2002). *Bütün Oyunlar 2: Bekçi Murtaza, Eskici Dükkanı, İspinozlar*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Çev. S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu). İstanbul: İris. (Orijinal yayın tarihi, 1964)

- Landy, M. (2005). *TV Milestones Series: Monty Python's Flying Circus*. Michigan: Wayne State University Press.
- Małecka, K. (2014). Death and the Denial of Death in the Works of Monty Python. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (21-73. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Mallı, C. (2013). *Ertem Eğilmez Sinemasının Üretiminde Bir Gösterge Olarak: "Grotesk Halk Kültürü"*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Morreal, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev. K. Aysevener, Ş. Soyer). İstanbul: İris. (Orijinal yayın tarihi, 1983)
- Nesin, A. (1968). *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı*. İstanbul: Düşün Yayınevi.
- Nesin, A. (1979). *Beş Kısa Oyun - Bir Kadın İçin Diyet, Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzüncü, Sen Gara Değilsin, Hazır Ol, Yaşasın Kavuniçi*. Ankara: Şiir Tiyatro Yayınları.
- Nesin, A. (2012). *Bütün Oyunları 2: Karagülmece Oyunlar - Toros Canavarı, Hadi Öldürsene Canikom*. İstanbul: Nesin Yayınevi.
- Palin, M. (2014). *Monty Python at Work*. Londra: Nick Hern Books.
- Poloczek, K. (2014). The Representation of the Woman's Body in Monty Python's The Meaning of Life. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (102-144. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1995)
- Sarı, M. (2011). Karnavalesk Geleneği ve Recep İvedik. Ö. Barlı, D. Tellan (Ed.), *Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu: Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi 2011 Ulusal İletişim Kongresi* içinde (471-477. ss.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Sokullu, S. (1993). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Stępień, J. (2014). Kitsch Britannia in Monty Python's Flying Circus. T. Dobrogoszcz (Der.), *Nobody Expects the Spanish Inquisition* içinde (349-372. ss.). Londra: Rowman & Littlefield.

Şahin, D. (2011). *Karşılaştırmalı İzleyici Ölçümleri*. (Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi). Radyo ve Televizyon Üst Kurulu, Ankara.

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

Taner, H. (1995). *Bütün Oyunları 8: Eşeğin Gölgesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Udris, J. (1988). *Grotesque and Excremental Humour: Monty Python's Meaning of Life*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Warwick Department of Film Studies, Coventry.

Zupančič, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 2007)

SİNEMA FİLMLERİ

Baruönü, K. (Yönetmen) & Yılmaz, C. (Senarist). (2018). *Arif V 216* [Film]. İstanbul: CMYLMZ Fikir Sanat, NuLook.

Baykal, M. (Yönetmen) & Şensoy, F. (Senarist). (2005). *Pardon* [Film]. İstanbul: Plato Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen) & Bugay, U. (Senarist). (1975). *Hababam Sınıfı* [Film]. İstanbul: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen) & Şendil, S. (Senarist). (1976). *Süt Kardeşler* [Film]. İstanbul: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen) & Şendil, S. (Senarist). (1977). *Şabanoğlu Şaban* [Film]. İstanbul: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yönetmen) & Müjde, G. (Senarist). (1988). *Arabesk* [Film]. İstanbul: Arzu Film, Erler Film.

Gökbakar, T. (Yönetmen) & Gökbakar, Ş. (Senarist). (2008). *Recep İvedik* [Film].

İstanbul: Özen Film.

Jones, T., Gilliam, T. (Yönetmen) & Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Jones, T., Palin, M., Gilliam, T. (Senarist). (1974). *Monty Python and The Holy Grail* [Film]. İngiltere: Python Pictures, National Film Trustee Company.

Jones, T. (Yönetmen) & Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Jones, T., Palin, M., Gilliam, T. (Senarist). (1979). *Monty Python's Life of Brian* [Film]. İngiltere: Python Pictures, HandMade Films.

Jones, T. (Yönetmen) & Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Jones, T., Palin, M., Gilliam, T. (Senarist). (1983). *Monty Python's Meaning of Life* [Film]. ABD: Universal Pictures.

Karaçelik, t. (Yönetmen) & Karaçelik, T. (Senarist). (2018). *Kelebekler* [Film]. İstanbul: Karaçelik Film Yapım.

Müjde, G. (Yönetmen) & Müjde, G. (Senarist). (2000). *Kahpe Bizans* [Film]. İstanbul: Özen Film, Arzu Film.

Orbey, E. (Yönetmen) & Orbey, E. (Senarist). (1974). *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* [Film]. İstanbul: Has Film.

Pertan, E. (Yönetmen) & Pertan, E. (Senarist). (1993). *Tersine Dünya*. [Film]. İstanbul: Özer Film.

Sorak, Ö. (Yönetmen) & Yılmaz, C. (Senarist). (2004). *G.O.R.A.* [Film]. İstanbul: Böcek Yapım, BKM Film.

Tibet, K. (Yönetmen) & Tibet, K., Ün, M. (Senarist). (1980). *Gol Kralı* [Film]. İstanbul: Uğur Film.

Tibet, K. (Yönetmen) & Turgul, Y. (Senarist). (1981). *Davaro* [Film]. İstanbul: Başaran Film.

Ünlü, O. (Yönetmen) & Ünlü, O. (Senarist). (2008). *Güneşin Oğlu* [Film]. İstanbul: Eflatun Film, Mucizeler Evi.

Ünlü, O. (Yönetmen) & Ünlü, O. (Senarist). (2011). *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı*

Hikâyesi [Film]. İstanbul: Eflatun Film.

Ünlü, O. (Yönetmen) & Ünlü, O. (Senarist). (2013). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Film]. İstanbul: Eflatun Film.

Yılmaz, C., Baltacı, A. (Yönetmen) & Yılmaz, C. (Senarist). (2008). *A.R.O.G.* [Film]. İstanbul: CMYLMZ Fikir Sanat.

DİZİLER VE TELEVİZYON PROGRAMLARI

Aksak, B. (Senarist) & Ünlü, O. (Yönetmen). (2011-2013). *Leyla ile Mecnun* [Televizyon Dizisi]. İstanbul: Eflatun Film.

Algül, H. (Yönetmen). (2008-günümüz). *Çok Güzel Hareketler Bunlar* [Televizyon Programı]. İstanbul: BKM.

Chapman, G., Cleese, J., Idle, E., Jones, T., Palin, M., Gilliam, T., Innes, N., Adams, D. (Senarist) & MacNaughton, I., Davies, J. (Yönetmen). (1969-1974). *Monty Python's Flying Circus* [Televizyon Programı]. Londra: BBC.

Erze, A. (Senarist) & Korkut, Y. (Yönetmen). (2019-günümüz). *Aynen Aynen* [İnternet Dizisi]. İstanbul: Games Medya.

Gökbakar, Ş. (Senarist) & Mestçi, A. (Yönetmen). (2005-2006). *Dikkat Şahan Çıkabilir* [Televizyon Programı]. İstanbul: Dada Film.

Karar, K. (Hazırlayan). (1994-1999). *Şok* [Televizyon Programı]. İstanbul: Show TV.

Kepez, M. (Senarist) & Bozoflu, M. (Yönetmen). (2013-günümüz). *Güldür Güldür Show* [Televizyon Programı]. İstanbul: BKM.

Kırca, L. (Senarist) & Kırca, L. (Yönetmen). (1988-2010). *Olacak O Kadar* [Televizyon Programı]. İstanbul: Kırca Yapım.

Küçükçağlayan, B. (Senarist) & Karaçelik, T. (Yönetmen). (2018). *Bartu Ben* [İnternet Dizisi]. İstanbul: BKM, Karaçelik Film Yapım.

Şensoy, F. (Senarist) & Şensoy, F. (Yönetmen). (1991). *Varsayalım İsmail* [Televizyon

Dizisi]. İstanbul: TRT.

Ünlü, O. (Senarist) & Ünlü, O. (Yönetmen). (2017). *Görünen Adam* [İnternet Dizisi]. İstanbul: Eflatun Film.

OYUNLAR

Alasya, Z., Barslan, C. (Senarist) & Alasya, Z. (Yönetmen). (1989). *Dün Bugün* [Tiyatro Oyunu]. İstanbul: Devekuşu Kabare.

Konduk, K. (Senarist) & Alasya, Z. (Yönetmen). (1984). *Yasaklar* [Tiyatro Oyunu]. İstanbul: Devekuşu Kabare.

Taner, H., Alasya, Z. (Senarist) & Gülhan, A. (Yönetmen). (1970). *Astronot Niyazi* [Tiyatro Oyunu]. İstanbul: Devekuşu Kabare.

Taner, H., Alasya, Z. (Senarist) & Serezli, M. (Yönetmen). (1985). *Aşk Olsun* [Tiyatro Oyunu]. İstanbul: Devekuşu Kabare.

EK:
UYGULAMA SENARYO



YARIM AĞIZ
(Skeç Programı)

1. Bölüm:
"İnsan Yemek"



Elif Danyal

1. "SAHİLDEKİ MAHMUT: 1. KISIM"

DIŞ-GÜN-SAHİL

Boş bir kumsalda duran MAHMUT (28) elleri ceplerinde, hüzünle denize bakmaktadır.

DIŞ SES / ANLATICI

Mahmut yalnızdı. Derin bir kuyuya atılan taş gibi, güneş görmeyen boş bir oda gibiydi yüreği. Tek başına bir hayat, bitmeyen bir yokuş gibi gelir insana. Peki Mahmut, yaşamın yükünü tek başına omuzlayabilecek kadar güçlü mü? Belki de küçük bir umut, beklemediği yerden gelen bir gülücük, ona bu gücü verebilir.

Mahmut 'gülücük' kelimesi ile gözlerini denizden ayırır ve merakla etrafına bakmaya başlar. Bir şey göremez.

DIŞ SES

Solunda.

Mahmut soluna bakar. Az ötede oturan GÜZEL KIZ (25) elindeki kitaptan kafasını kaldırmış, Mahmut'a gülümsemektedir. Mahmut utangaçça gülümser, gözlerini kaçıır.

DIŞ SES

Sıcak bir yatak gibidir yalnızlık.
İnsan rahatını bozmamak için
içinden çıkmaya çekinir.

Mahmut denize bakmaya devam eder. Göz ucuyla kıza bakar. Kız el sallar.

DIŞ SES

Fakat yaşamın soğuk esintisini
göğüslemek için... aşktan daha iyi
sebep var mı?

Mahmut düşünceli bir şekilde uzaklara bakar. Derin bir nefes alır. Döner ve kıza doğru hareketlenir.

DIŞ SES

Aşkın gücü değil midir, bizi her
gün yaşama.. oohooo..

Bir OĞLAN (25), kızın yanına Mahmut'tan önce varır. Birbirlerine aynı utangaç gülücükleri atarlar. Oğlan yanına oturmak için izin ister, kız hevesle başını sallar. Birbirlerine yakın otururlar. Mahmut hüsrarla onlara bakar.

DIŞ SES
Aferin Mahmut. Sen kışını kaldırana
kadar...

Mahmut sinirli bir şekilde denize döner.

DIŞ SES
Neyse Mahmut böyle mal gibi denize
baksın, biz aşktan bahsedelim.

Mahmut söylenene alınmış gibi kameraya bakar. Kamera Mahmut
'tan ayrılır, yeni tanışan çiftin yanına gider. Kız ve
oğlan ürkekçe birbirlerine gülümsemektedir.

2. KIZ VE OĞLAN

DIŞ SES
Aşk çölde açan bir çiçek gibidir.
Ne zaman, nerede karşımıza
çıkacağını kim bilebilir ki?

OĞLAN
Kusura bakma, okumanı böldüm ama..
Gün batımında o kadar güzel
görünüydün ki, engelleyemedim
kendimi.

KIZ
(gülümser)
Çok incedin. Memnun oldum
geldiğine. Buralarda pek arkadaşım
yok. İnsan bazen yalnız hissediyor.

Oğlan kızın elindeki kitaba eğilir.

OĞLAN
Ne okuyorsun?

Kız kitabın kapağını gösterir. Bir fritözün kullanma
kitapçığıdır.

OĞLAN
Haa.. Yeni fritöz aldın ha?

KIZ
Resimlerine bakıyorum aslında.
Hikâyeler kuruyorum.

Kız gülümseyerek kitabın kapağını okşar. Oğlan kitaba
merakla bakar. Konuyu değiştirir.

OĞLAN

Hava da çok güzel bugün. Böyle günlerde sahile inmeyi çok severim. Kumsaldan taş toplamayı, balık tutmayı, sonra o balıkları bisikletime atıp köye inmeyi..

KIZ

(hevesle)

..sonra o balıkları köydeki insanların çantalarına gizli gizli sokuşturmayı. Anlayan olursa topladığın taşları üstlerine atıp bisikletine atlamayı, uçsuz bucaksız düzlüklerde kahkahalar atarak sürmeyi.. di mi? Ben de çok severim. Ne kadar ortak yönümüz var.

OĞLAN

(şaşkın)

Yani taş atmayı bilemedim.. Yaklaşık olarak evet. Zevklerimiz benziyor gibi. Ama balık tutmak çok zevkli. Bazen levrek oluyor buralarda. Off, bi lezzetli oluyor ki. At ızgaraya, yarım ekmeğin arasına.

KIZ

(iştahlı)

Off, biraz da soğan.

OĞLAN

Aynen. Tabii burada yerleşke çok olduğu için başka şeyler de geliyor oltaya. Geçen gün plastik terlik tuttum. (güler) Koyacak yer bulamadım, götürdüm eve.

KIZ

(iştahlı)

Off, yarım ekmeğin arasına di mi? Biraz da soğan.

Oğlan irkilir.

OĞLAN

Terliği mi? Yok canım, olur mu?

KIZ
(panik olur)
Olmaz tabi. Ben de şaka yaptım
zaten. Soğan olur mu hiç? Yakışmaz
bi kere.

Kız gergin bir kahkaha atar. Oğlan biraz uzağa kaykılır.
Denize bakmaya başlar.

KIZ
Şu arkadaki evlerde mi oturuyorsun?

OĞLAN
(bakmadan)
Hmm, oralarda bir yerde.

KIZ
Hayret hiç karşılaşmadık. Ben de az
ötede oturuyorum. Halil Abi'nin
dükkanını biliyo musun?

OĞLAN
(yeniden ilgilenir)
Evet. Biz de oralardayız. Çok
severim Halil Abiyi.

KIZ
Yaa di mi? Yerim ben onu ya.

OĞLAN
Çok tatlı adam değil mi? Yanakları
tombik tombik.

KIZ
Yaa, asıl o baldırları yok mu?

OĞLAN
Baldır mı?

KIZ
Baldırlarının arkaları boğum boğum
böyle. O boğumların arasına azcık
salça süreceksin böyle. Biraz da
soğan. Off katır kutur.

OĞLAN
Yani o kadarını bilemem tabi de..

KIZ
Çok tatlı adam yani. Onu demek
istiyorum.

OĞLAN

Eh, her zaman da o kadar tatlı değil. Çocukken beni çok dövüşlüğü vardır. (güler) 10 yaşımıdayken arkadaşlarla dükkânın önünden sokağa işeme yarışması yapmıştık. Of ne dövüştü bizi yakaladığında.

KIZ

İnanamıyorum! Ben de aynı olayı yaşadım biliyo musun? Beni de çok pis dövdü yakaladığında.

OĞLAN

Anlamadım. Sen de mi uzağa işeme yarışması yaparken yakaladın?

KIZ

Yeni yakalanmadım canım. Baya oldu, iki hafta falan önceydi.

Oğlan kalkmaya hazırlanır.

OĞLAN

Neyse geç oldu. Ben yavaştan kaçtım. Memnun oldum tanıştığımıza.

Kız da onunla ayaklanır.

KIZ

Noldu ya? Aman canım sen de ne kıskanç çıktın. Seninle de yaparız. Hem denize doğru daha eğlenceli olur. Hadi çıkar.

Kız konuşurken şortunun düğmelerini açmaya başlar. Oğlan onu durdurur.

OĞLAN

Dur, dur. Ya ben yeni gittim de. Pek çişim yok. Belki başka zaman.

Oğlan arkasını dönüp gidecekken, kız elini tutar. Oğlan kıza döner.

KIZ

(flörtöz)

Bu kadar çabuk mu? Ben güneş batana kadar otururuz diye düşünmüştüm. Sonra da belki, ne biliyim bir şeyler yaşardık.

Oğlan biraz yaklaşır kıza.

OĞLAN
Ne gibi şeyler yaşırdık?

Kız yavaşça oğlanın saçlarını, sonra yanaklarını okşar. Burnuna bir öpücük kondurur. Oğlan kızın belini kavrar. Kız oğlanın boynuna eğilir. Oğlan gülümser. Bir anda bağırmaya başlar. Kız oğlanın gerdanından büyük bir lokma koparmıştır. Dolu ağzından kanlar akarak, oğlana gülümseyeme çalışır. Oğlan acı içinde bağırarak kurtulmaya çalışır, kız onu yere yatırır, üstüne çıkar ve gün batımı eşliğinde yanaklarına gömülür.

3. "YEMEK PROGRAMI"

İÇ - GÜN - TELEVİZYON STÜDYOSU

Mutfak dekorunun arkasında duran SUNUCU KADIN (38) ciddi bir ifadeyle kameraya konuşur.

SUNUCU

İnsan yemek. Yapılmalı mı, yapılmamalı mı? İnsan bedeni ile beslenmek, ne tür etik sorunlar doğurur? Psikolojimizi nasıl etkiler? Yemiyorsak bu bizi hayvanlara karşı ikiyüzlü yapar mı? Yiyorsak nasıl yemeliyiz? Tavada mı çevirmeliyiz yoksa fırına mı atmeliyiz? Yanına ne yakışır? Kafanızı kurcalayan bütün soruları bugünkü konuklarımız yanıtlayacak.

Bir yemek programı stüdyosunda, sunucunun yanında iki adam durmaktadır. Biri aşçı önlüğü giymiş, iri kıyım göbekli bir adam (48), diğeri ise gömlek-cekete giymiş, yuvarlak gözlüklü, ciddi görünümlü bir adam (60). Sunucu önce onu tanıtır.

SUNUCU

İlk konuğum Ankara Üniversitesi Sosyoloji bölümünden Profesör Murat Kekik. Murat Bey hoşgeldiniz.

PROFESÖR

Hoşbulduk efendim.

SUNUCU

Murat bey, sosyoloji ve felsefe sarkacında etik üzerine araştırmalarını bizimle paylaşacak. İnsan yemenin toplumda doğurabileceği etik sorunlar

üzerine seyircimizi
bilgilendirecek, değil mi?

PROFESÖR
(alçakgönüllü)
İnşallah.

SUNUCU
İkinci konuğumuz Türkiye'de
yirmiden fazla şubesi olan Kebap
Evreni Et Lokantasının baş aşçısı
Arif Usta. Ustacım, et sizden
sorulur diyebilir miyiz?

USTA
(alçakgönüllü gülümser)
Eh yani.

SUNUCU
Hocam sizden başlayalım isterseniz.

Profesör başını sallar. Ceketini çıkarır, soyunmaya başlar.
Sunucu devam eder.

SUNUCU
İnsanın insanı yemesi, ahlaki
olarak doğru mudur sizce?

PROFESÖR
(soyunurken)
Şimdi ahlak dediğimiz kavram
yaşadığımız toplumun gelişim
sürecinde şekillenmiştir. Bu yüzden
kesin bir yargıda bulunmak için
önce içinde bulunduğumuz toplumu,
ve bu toplumun tarihteki farklı
değer yargılarını göz önünde
bulundurmalıyız.

Profesör don atlet kalmıştır. Bu sırada bıçaklarını bileyen
usta, profesörün sözünü keser.

USTA
Hocam, atleti de çıkarırsak.

PROFESÖR
Ha, pardon. (atletini çıkarır)
Şimdiki ahlak değerlerimiz bize
diğer insanları eşitimiz olarak
görmemizi söylüyor. Fakat tarihte
başka bir zamana gidersek..

Bu sırada Usta, bir kâsede hazırladığı sosu Profesörün
kollarına sürmeye başlar.

PROFESÖR

Elbette insanın etçil bir canlı olduğunu da hatırlamak gerekir. Fakat besin zinciri de aslında insanın oluşturduğu..

SUNUCU

Pardon kesiyorum hocam. Arif Usta bize de anlatır mısın biraz yaptıklarını? Güzel kokular geliyor.

USTA

Şimdi Denizcim, burada sarımsak ve soğanı güzelce tereyağında kavurdum. Birazcık da pul biber ekdim. Murat Bey'in kollarının bu etli kısımlarına yediriyorum.

SUNUCU

Etli kısımlar önemli sanırım değil mi ustam? Nedir bu etli kısımlar, bize biraz anlatır mısın?

USTA

Efendim, kemiğe yakın olan yerlerden uzak duruyoruz. Lezzetli bir et deneyimi için yoğun yağ tabakasına sahip bölgelere odaklanıyoruz.

Usta, bir yandan Profesörün göbeğini ve göğüslerini mıncıklar.

PROFESÖR

(tedirgin)

Ben de yakın zamanda baya kilo vermiştim aslında.

USTA

Zıyanı yok. Şimdi efendim buralar tandır için daha iyi. Şu but dediğimiz bölgeler de çok kullanışlıdır. Bunlar için sosa da pek gerek yok. Azıcık kekikle ızgarada çevireceğiz.

SUNUCU

Arif Usta duyduk ki sizin özel bir kesim tekniğiniz varmış. Kimse eti sizin kadar ince kıyamazmış.

USTA
(utangaç güler)
Eh yani, yıllardır uğraşıyoruz
tabi.

Usta bıçağı eline alır. Profesörün koluna yaklaştırır.
Profesör bir an korkar, kolunu çeker. Sunucuya döner.

PROFESÖR
Bir de şey durumu var tabi Deniz
Hanım. İnsan demek işgücü demek.
İnsanları yemek ülke nüfusuna da
olumsuz yansıyabilir.

SUNUCU
Hmm. Yani insanlar birbirini yemeye
başlarsa ülkeyi kalkındıran, bizim
baş tacımız işçilerimiz tehlikeye
girebilir diyorsunuz öyle mi?

PROFESÖR
Tabi ki. Emeğin gücü.. Yani kas
gücü. Yani mesela.. demek istiyorum
ki. Mesela bakın benim kollarım ne
kadar kaslı. Pek lezzetli
olmayabilir. Arif Usta'da eminim
bana katılacaktır.

Arif Usta ve Sunucu, Profesör'ün kollarına bakarlar. Arif
Usta biraz eller.

USTA
Yani tabi daha yağlısı daha
lezzetli olur. Şöyle bi pehlivan
kolu olsa mesela.

SUNUCU
Of ne yenir değil mi ustam?

USTA
Evet, evet. Ama beyefendinin gibi
kara kuru bir kol varsa evinizde,
onunla da ekmek arası güzel
atıştırmalıklar yapabilirsiniz.

PROFESÖR
(bozulur)
Kara kuru mu? Ama soslayınca ne
güzel koktu demediniz mi?

Fırın saati çalar.

SUNUCU

Eveet, ustamızın hazırladığı etler de hazır sanırım. Karınlar da acıktı değil mi?

Fırından çeşit çeşit pişmiş beden parçaları çıkar. Mutfağın arkasından tepsiler halinde, farklı biçimlerde pişirilmiş, hazırlanmış etler getirilir. Profesör merakla önüne konulan tepsilere bakar. Bir tepsideki dilimlenmiş kolu eline alır.

PROFESÖR

E bu benim kolumdan güzel mi şimdi? İncecik birşey.

USTA

Onu ekmek arası yapacağız. Buyrun hocam siz önce bir şu parmakların tadına bakın.

Profesör kasedeki parmakları Usta'nın elindeki sosa bandırır. Hepsi iştahla yemekleri yerler.

SUNUCU

(ağzı dolu)

Yani hocam diyorsunuz ki millet olarak kalkınmamıza engel teşkil edebilir.

Sunucu elindeki butu Usta'nın sosuna bandırır. Profesör kol parçalarını özenle ekmek arasına yerleştirir. Bir ısırık alır.

PROFESÖR

(ağzı dolu)

Tabi bizim kalkınmak olarak adlandırdığımız kavram da tartışmaya açılabilir. Tarih boyunca sömürü.. ustam biraz yanaktan uzatır mısın?

Görüntü aniden kesilir.

4. "GIRTLAK GIRTLAĞA"

İÇ - GÜN - TARTIŞMA PROGRAMI STÜDYOSU

Büyük bir masanın arkasında oturan takım elbiseli bir SUNUCU (55) kameraya konuşur.

SUNUCU

Bu münasebetiz program için seyircilerimizden özür diliyoruz.

Yayın akışımız kaldığı yerden devam edecektir.

Programın jeneriği akar. Dönen dünya görüntüsü üzerine programın ismi yazar. "GIRTLAK GIRTLAĞA".

SUNUCU

Hoşgeldiniz sayın seyirciler. Bu hafta da Gırtlak Gırtlağa bir tartışmayla karşınızdayız. Konuklarımız aynı mahalleden iki dost. Daha doğrusu eski dost. Büyük bir anlaşmazlık onların sıcak komşuluk ilişkilerine gölge düşürdü. Bakalım seyircimiz hangisini haklı bulacak? Komşuluk ilişkilerindeki bu önemli sorunu çözebilecek miyiz? Konumuz; komşunun tavuğu komşuya kaz mı görünür?

Yanında oturan SÜLEYMAN (50) ve İBRAHİM'e (48) döner.

SUNUCU

Konuklarımız bize Çınarlı Mahallesinden katılıyorlar. Kendinizi tanıtır mısınız?

SÜLEYMAN

İyi akşamlar herkese. Ee, ismim Süleyman Boz. Bu da tavuğum Çilli.

Süleyman'ın yanındaki koltukta büyükçe bir koyun oturmaktadır.

İBRAHİM

Merhabalar. Ben de İbrahim Kınık. Süleyman Bey ve kazının komşusuyum.

SÜLEYMAN

Bak gelmiş burada hala kaz diyor yavruma.

SUNUCU

Süleyman Bey, sanırım siz hayvanınızın tavuk olduğunu söylüyorsunuz. İbrahim Bey ise kaz olduğunu iddia ediyor.

SÜLEYMAN

Beyefendi, Çilli benim elime doğdu. Kaç yıllık hayvanımı tanımaz mıyım? Bu adam hayatında kaz görmemiş, tavuğuma kaz diyor. (İbrahim'e

döner) Bi kere kaz dediğin hayvan
uçar. Benim tavuğumun ne zaman
uçtuğunu gördünüz? (Koyuna döner)
Uç bakalım Çilli, uç hadi oğlum.

Üç adam dikkatle koyuna bakarlar.

SÜLEYMAN
(sevinçle)
Gördünüz mü? Uçamıyor işte. Çünkü
kendisi bir tavuk.

SUNUCU
(düşünceli)
Uçmadı evet.

İBRAHİM
Tavuksa nerede bunun yumurtası?
Nerede bunun ibiği? (Sunucuya)
Bakın beyefendi, benim dayımın kaz
çiftliği vardı. Kazların aha böyle
uzun gagası olur. Kızdırırsan
itekler seni gagasıyla.

İbrahim koyunun burnunu okşar.

İBRAHİM
Aynen bunun gibi. Tavuk dediğinin
gagası anca şuraya kadar gelir.

Koyunun burnunun bir kısmını gösterir.

İBRAHİM
Kazınki de aynen buraya kadar.

Eliyle koyunun burnunun uzunluğunu gösterir. Sunucu
elindeki küçük bir cetveli koyunun burnuna tutar.

SUNUCU
Haklısınız gerçekten de buraya
kadar geliyor.

SÜLEYMAN
Bu öyle sizin çiftlikteki sıradan
tavuklara benzemez İbrahim. Çilli
bi kere yurtdışından geldi.
İspanyol tavuklarının gagası uzun
olur. Aç da biraz kitap oku. Ayrıca
yumurtası da var. Sadece bana
göstermiyor. O konuyla ilgili
gerekli tartışmayı biz aramızda
yaptık zaten.

Koyun meeler. Süleyman sinirle ona döner.

SÜLEYMAN

Burada mı açacağız bu konuyu? Yeri mi şimdi?

SUNUCU

Çilli Bey size de sıra gelecek. Lütfen bölmeyelim. Buyurun İbrahim Bey?

İBRAHİM

Bakın yanımda bazı kaz renkleri getirdim.

Beyazın tonlarından oluşan bir renk kartelasını koyunun yününe tutar. Yakın bir rengi seçer. Rengin altında 'Tekirdağ Mamut Kazı' yazmaktadır.

İBRAHİM

Bakın işte Mamut Kazı.

SUNUCU

Renkler tutuyor. Haklı olabilirsiniz.

SÜLEYMAN

Bi kere kaz dediğinin boynu uzun olur. Nerede bunun boynu?

İBRAHİM

Korkudan içeri kaçırılmışsın, nolacak. Konuşturmadın bile hayvanı. Gıdaklamayacak diye korkuyorsun tabi.

SÜLEYMAN

Gıdaklar, niye gıdaklamasın? Gıdakla yavrum. Gıdakla Çilli'm. Hadi güzelim. Bili, bili bili.

İBRAHİM

Kuvaak, kuvaak. Hadi uç Çilii. Uç güzelim.

Süleyman ve İbrahim koyunun önüne gelip sesler çıkarmaya devam eder. İbrahim koyunu koltuk altlarından çekerek, uçurmaya çalışır. Sunucu kameraya döner.

SUNUCU

Kısa bir reklam arası veriyoruz. Döndüğümüzde yine Gıtlak Gıtlağa' da tartışmalı bir konuyu mercek altına alacağız. Terzi kendi söküğünü gerçekten dikemez mi? Ekran başından ayrılmayın.

İÇ - GÜN - TERZİ DÜKKANI

Dükkânının ortasında bir terzi yüzünde zafer edasıyla önündeki pantolonun söküğünü dikmektedir. Bitirir, iğneyi ipliği bırakır. Pantolona gururla bakar. Bir an kaşları çatılır. Dikiş yerini eller. Yüzündeki mutluluk söner. Pantolonu odanın bir köşesine savurur ve masasına kapanıp hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. O sırada kapısının önünden geçen takım elbiseli FERİT (26), terziyi görünce kafasını içeri uzatır.

FERİT

Pardon. Çok Parti Binası bu sokakta dediler ama doğru mudur?

Terzi panikle kafasını kaldırır. Kendini toparlar.

TERZİ

Sokağın sonundan sağa döneceksiniz. Hemen karşıdaki büyük bina.

FERİT

Çok teşekkürler.

TERZİ

Şey bana biraz yardım edebilir misiniz..

Cümlesini tamamlayamaz. Ferit hızla uzaklaşmıştır. Terzi usul usul ağlar.

5. "ÇOK PARTİ"

DIŞ - GÜN - PARTİ BİNASI ÖNÜ

Ferit önünde ÇOK PARTİ yazan büyük bir binanın bahçesine girer. Bıyıklı bir BAHÇIVAN (67) sararmış çimleri sulamaktadır.

FERİT

Pardon ben Çok Parti Binası'na gelmiştim ama. Bir görüşmem vardı.

BAHÇIVAN

Burası evlat. Bak giriş şuradan.

FERİT

Hah. Teşekkürler.

Ferit binadan içeri girer. O gidince bahçıvan hızla arka tarafa koşar.

İÇ - GÜN - PARTİ BAŞKANI ODASI

Ferit kapıyı tıklatıp, geniş bir odaya girer. Üstünde 'Çok Parti Başkanı' yazan masanın arkasında, dışarıdaki bahçıvan bu sefer takım elbiseli ve bıyiksızdır. Acele acele ceketini giymektedir.

BAŞKAN

Buyurun, buyurun. Bu kadar erken beklemiyorduk sizi.

Ferit adama dikkatle bakarak masaya yaklaşır.

FERİT

Sizinle dışarıda konuşmamış mıydık?

BAŞKAN

Sanmıyorum. O adamın bıyığı yok muydu?

FERİT

A evet vardı, doğru. Karıştırdım, kusura bakmayın.

Başkan masasına oturur. Kâğıtlarını düzenler. Ferit karşısına geçer. Evrak çantasını kucağına koyar.

BAŞKAN

Evet Ferit Bey. Demek partimizde çalışmak istiyorsunuz? Peki neden Çok Parti?

FERİT

Siyasi duruşunuzu beğeniyorum. Ben zaten son seçimlerde size oy vermiştim.

BAŞKAN

Aa, o siz miydiniz?

FERİT

(gururla)
Bendim evet. Partinize katkı olacağını düşünüyorum. Fazla tecrübem olmasa da özgeçmişimi getirdim.

Ferit çantasından özgeçmişini çıkarıp, Başkan'a uzatır. Başkan kısaca önünü arkasını çevirir.

FERİT

Siyaset bilimlerinden birincilikle mezun oldum.

Başkan pek bakmadan kâğıdı kenara koyar.

BAŞKAN

Hmm, ne güzel. Peki şey dediniz ya.. Siyasi duruşumuzla ilgili. (merakla) Nedir sizce siyasi duruşumuz?

FERİT

Yani.. Kesinlikle bir duruşunuz var. Orada duracağınıza her zaman güvenebiliriz.

BAŞKAN

(memnun)

Doğru. Oradayız evet. Dile kolay 50 sene oldu.

FERİT

Maşallah.

BAŞKAN

Partinin hangi kolunu düşünmüştünüz çalışmak için?

FERİT

Yani siz nereye uygun görürseniz elbette. Belki gençlik kolları?

BAŞKAN

Ben de orayı uygun görmüştüm. Gençlik kolları ile Onur Bey ilgileniyor. Bir soralım, size uygun bir iş var mı?

Başkan telefonu eline alır fakat ahize kablosunun kopuk olduğunu fark edip, yerine koyar. Arkasındaki duvara sertçe vurur ve seslenir.

BAŞKAN

Onur Bey!

Koşturma sesleri duyulur. Buruşuk takım elbiseli ONUR (21) hızla kapıdan girer.

ONUR

Buyurun başkanım?

BAŞKAN

Gençlik kollarında Ferit Bey'e uygun boş bir pozisyon bulabilir miyiz?

ONUR
Sanırım bulabiliriz.

BAŞKAN
Harika. Ne mesela?

ONUR
Gençlik Kollarının.. (düşünür)
..başkanı olabilir?

Başkan sevinçle elini masaya vurur.

BAŞKAN
Oldu bu iş! (Ferit'e) Bugün
başlayabilir misiniz?

FERİT
Fakat benim başkanlık yapacak kadar
tecrübem yok ki. Daha önceki başkan
kimdi?

BAŞKAN
Onur Bey.

FERİT
E ben Onur Bey'i işinden etmek
istemem. Ben mesela
isterseniz..(düşünür) Halkla
İlişkiler çalışmalarına yardımcı
olabilirim.

BAŞKAN
Halkla İlişkiler.. Tabi. Halkla
ilişkiler önemli. Sizce ne kadar
önemli? Ne tür çalışmalar
yürüttünüz böyle bir alanda
çalışsanız?

Başkan ve Onur merakla Ferit'in cevabını beklerler.

FERİT
Ben her türlü görevi üstlenirim.
İsterseniz kapı kapı dolaşırım veya
muhtarlıkları ziyaret ederim.

BAŞKAN
Muhtarlar önemli evet. Bunu Halkla
İlişkiler'den sorumlu müdürümüzle
görüşebilirsiniz.

FERİT
Elbette. Kendisi nerede?

BAŞKAN

Burada işte. Onur Bey. (Onur'a)
Onur Bey, halkla iliŐkilerimizi
kuvvetlendirmek için, halkı ziyaret
etmemiz gerekebilir.

ONUR

DemiŐtim sana.

FERİT

Pardon. Benim biraz kafam karıŐtı.
Bütün işleri Onur Bey mi yapıyor?
İŞ düzeninizi pek anlamadım.

BAŞKAN

İŐimiz gayet düzenli işler.
EndiŐeniz olmasın.

ONUR

Başkanım, toplantımız baŐlamak
zere. Herkes hazır. Ertelememi
ister misiniz?

BAŞKAN

Gerek yok. Ferit Bey'de katılsın
bize. İŞ düzenimiz nasıl da tıkr
tıkr iŐliyor görsün. Buyurun Ferit
Bey.

FERİT

Elbette. Memnun olurum.

 birlikte odadan çıkarlar.

İ - GÜN - TOPLANTI ODASI

Dev bir toplantı odasında, uzun bir masada tek başına
oturmuş, uyuklayan ÇAYCI (60) dışında kimse yoktur. Başkan,
kararlı adımlarla odaya girerken, bir yandan da Onur Bey'in
kendisine uzattıŐı kâğıtları inceler. Ferit peŐlerinden
Şaşkın bakışlarla gelir. Başkan masanın ortasına oturur.
DiŐerleri de aralarında boŐluk bırakmaya dikkat ederek
masaya yerleŐirler. Ferit de boŐluk bırakarak oturup, giriş
kapısına beklenti içinde bakar. Başkan masayı gözden
geçirir.

BAŞKAN

Evet. Herkes burada gibi görünüyor.
Yine de bir yoklama alalım. Onur
Bey?

ONUR

Burada.

BAŞKAN
Ferit Bey?

FERİT
..Burada.

BAŞKAN
Kenan Bey?

Kimseden ses çıkmaz. Onur Bey, Çaycı'yı dürtükler.

ONUR
(dişinin arasından)
Kenan Abi!

Çaycı panikle uyanır ve ayağa kalkar.

ÇAYCI
Destekliyorum!

BAŞKAN
Daha oraya gelmedik Kenan Bey.
Burada olup olmadığınızı
bildireceksiniz.

Çaycı geri oturur. Başkan elindeki kâğıda bakar.

BAŞKAN
Evet, toplantı programı gereğince
sıra İstiklal Marşı'nda.

Hepsi ayağa kalkarlar. Bir süre birbirlerine bakarak sessizce dururlar. Ferit beklenti ile Başkan'a bakar. Onur Bey, gözlerini Ferit'e saplar. Göz göze geldiklerinde, beklentiyle kaşlarını kaldırır. Ferit bir süre anlamaz. Sonra yavaşça marşı söylemeye başlar.

FERİT
Korkmaa, sönmez bu..

Diğerleri Ferit'in ağızına bakarak, dediklerini beceriksizce taklit etmeye çalışırlar.

DİĞERLERİ
Korkmaa, sönmez..

Ferit yavaşça marşı söylerken diğerleri arkasından hızlı hızlı tekrarlayarak onun ritmine yetişmeye çalışırlar. Bazı sözleri anlamaz, yanlış söyler, yanlış yerlerde girerler. Ferit marşı keser.

FERİT
Bi dakika, siz İstiklal Marşı'nı
bilmiyor musunuz?

BAŞKAN

Biliyoruz elbette. Sen farklı şekilde söylediğin için, uyum gösteremedik.

FERİT

Söyleyin öyleyse.

Başkan güvensiz bir şekilde, marşın az önce duyduğu kadarını mırıldanmaya çalışır. Gerisini getiremez.

BAŞKAN

Onur, sen devam et.

Onur telaşla şarkının devamını getirmeye çabalar.

ONUR

Beşiği çamdan, ah yuvarlandı damdan..

FERİT

O İstiklal Marşı değil, Silifke'nin Yoğurdu.

BAŞKAN

(öfkeyle)

Sensin Silifke'nin yoğurdu! Daha milli marşımızı bilmiyor, partide çalışmaya geliyor. Çık git toplantımızdan!

Ferit hızla Başkan'ın önündeki toplantı programını kapar.

FERİT

Bakalım, ne oluyormuş bu toplantılarda? Nefes egzersizleri, hafta boyunca öğrenilen fıkraların paylaşımı, parti dolabının envanter kontrolü? Bu niye iki saat sürüyor?

ÇAYCI

Dolaptaki çikolata çeşidi fazla.

FERİT

(okumaya devam eder)
"Haftanın lades kazananının açıklanması ve taç töreni. O herkesin bildiği şarkıyı öğrenme çalışmaları" Burada marşımızdan bahsediyorsunuz herhalde. "Parmak savaşı ve kapatış." Kapatış denmez bir kere 'kapanış' denir.

Başkan sinirle programı Ferit'in elinden alır.

BAŞKAN

Nasıl istersek öyle deriz. Bu kadar saygısızlık da fazla oluyor artık! Çık git bu binadan! İş miş yok sana!

FERİT

Binada iş yok ki zaten! Siz anca oturun, çikolatalarınızı sayın!

Ferit bir hışımla toplantı odasını terk eder.

BAŞKAN

Bu adamı bir daha parti binasına almayalım! (Onur'a) Herkese haber ver!

ONUR

(Çaycıya)

Duydun mu Kenan Abi?

BAŞKAN

Böylesi bir durumda yönetmelik nasıl bir prosedür uygulamamızı öneriyor?

Onur Bey önündeki kâğıtlara bakar.

ONUR

Dışlama dansımızı yapmamız uygun görünüyor başkanım.

BAŞKAN

Pekâlâ. Hadi o zaman. Vakit kaybetmeden.

Üç adam ayağa kalkıp, kol kola girer. Etrafta yaylanarak yürür ve sağa sola tekmeler savururlar. Bitince, üstlerini başlarını düzelterip, yerlerine geçerler.

BAŞKAN

Sıradaki madde?

ONUR

Başkanım, Ferit Bey toplantımızdan epey vakit çaldı. Doğrudan Tıp Oyunu'na geçmemizi öneriyorum.

Çaycı kafasını onaylayarak sallar.

BAŞKAN

Öneri kabul edildi. Ben başlatıyorum o zaman. (boğazını temizler) TIP!

Herkes ağızını büzer. Ciddi bir şekilde, sessizce oturur.

6. "TIP OYUNU"

İÇ - GECE - YARIŞMA PROGRAMI STÜDYOSU

Yarışma programının hareketli animasyonu ekrana gelir. 'Tıp Oyunu!' logosu dönerek geçer. Renkli bir takım elbise giymiş olan sunucu, büyük bir ekran ve yarışmacı kürsüsünün ortasında durmaktadır. Elinde mikrofon, yüksek bir enerjiyle kameraya konuşur.

SUNUCU

İyi akşamlar sayın seyirciler!
Türkiye'nin sağlık konusunda bir numaralı bilgi kaynağı, öğretirken eğlendiren bilgi yarışması 'Tıp Oyunu'na hoş geldiniz! Zaman kaybetmeden bu haftaki konuğumuzu çağıralım mı, ne dersiniz? Çok değerli bir konumuz var, ben bile çok heyecanlıyım. Kendisi İslam'ın Altın Çağ'ının en önemli hekimlerinden, astronomlarından, düşünürlerinden ve yazarlarından biri olarak kabul ediliyor. Karşınızda, polimerik erken tıbbın babası: İbn-i Sina!!

Seyirci alkışlar. Müzik yükselir. İbn-i Sina, eski İslami dönem kıyafetleri içinde, seyirciye utangaç bir şekilde el sallayarak çıkar. Sunucu ile gülümseyerek tokalaşır. Yarışmacı kürsüsünün arkasına geçer.

SUNUCU

Efendim hoşgeldiniz. Heyecan var mı?

İBN-İ SİNA

Hoşbulduk. Biraz.

SUNUCU

Öyleyse zaman kaybetmeden sorularımıza geçelim. İlk sorumuz, Konya'daki bir seyircimizden geliyor. Murat Bey orada mısınız?

Sunucunun solundaki ekrana elinde mikrofon tutan Murat Bey gelir.

MURAT BEY

Buradayım Ali Bey. Hazırım.

SUNUCU

Buyurun o zaman. Sorunuzu alalım.

MURAT BEY

İbn-i Sina Beyciğim, benim migrenim var. Acaba şakaklarıma zeytinyağı sürsem, migrenime iyi gelir mi?

İbn-i Sina'nın kürsüsünde yeşil ışık yanar.

SUNUCU

İbn-i Sina Bey, söz sizde.

İBN-İ SİNA

(hızlı hızlı
konuşmaya çalışır)

Şimdi aslında zeytinyağının baş ağrısına yatıştırıcı bir etkisi olacağını söyleyemem. Şakaklarınıza illa bir şey sürmek istiyorsanız, nane yağı daha iyi sonuç verebilir. Veya en iyisi..

SUNUCU

TIP!

İbn-i Sina aniden susar. Ağzını sıkı sıkı kapatır. Kürsüsünün yeşil ışığı, kırmızıya döner. Önündeki ekrandaki sayılar yükselmeye başlar. Stüdyoda sayaç sesi yankılanmaktadır. Sunucu İbn-i Sina'nın önündeki ekrana bakar.

SUNUCU

Bakalım Sina Bey tıp oyununda kaç puana kadar yükselebilecek?

İbn-i Sina artan puanlarına bakarken, sunucunun yanındaki ekran biplemeye başlar. Sunucu döner ve yanıp sönen telefon işaretini gösterir.

SUNUCU

Bu işaret ne anlama geliyor biliyorsunuz. Bir sonraki sorumuz, telefon hattındaki izleyicimizden geliyor. Buyurun, isminizi alabilir miyiz?

MEHMET (SES)

Mehmet ben.

SUNUCU

Danışmak istediğiniz sağlık probleminiz nedir Mehmet Bey?

MEHMET (SES)

Şey benim fıtığım var da. Eniştem yanımda. O dedi ki seni ağaçtan ters bir şekilde sallandırmamız lazım. Ben de sırtına odunla vuracağım dedi. Hiçbir şeyin kalmayacak dedi. Ah! Şu an vurmaya devam ediyor. Benim sorum; daha ne kadar vursun? Çünkü ip gevşemeye başladı darbelerden. Ah! Benim de epey canım acıyor.

İbn-i Sina, adam bağırdıkça endişeli bir şekilde yüzünü buruşturur. Adam "ah,uh" demeyi sürdürür. İbn-i Sina bir şey diyecek gibi ağzını açar. Sunucu ona döner.

SUNUCU

Sina Bey? Mehmet Bey'e verecek bir tavsiyeniz var mı?

İbn-i Sina konuşmaktan vazgeçer. Umursamaz bir tavırla, kafasını "Yok" der gibi sallar.

MEHMET (SES)

Aaah! Doktor bey, orada mısınız?

SUNUCU

Emin misiniz? Oldukça acı çekiyor gibi. Eniştesi Mehmet Bey'e vurmaya devam etsin mi?

MEHMET (SES)

İp kayıyor. Düşüyorum doktor bey!

İbn-i Sina suskun kalmakta zorlanmaktadır. Kararsız bir şekilde, kürsüsünün ekranında yükselen puanlarına bakar.

MEHMET (SES)

Hocam orada mısınız? Hocaam!

Sunucu beklentiyle İbn-i Sina'ya bakar. İbn-i Sina gözünü kaçıtır. Ağzı sımsıkı kapalı, başka taraflara bakar.

MEHMET (SES)

Hocam kurtarın! Ali Beey! Aaaaargh!

Mehmet'in bağırtısını, yüksek bir düşme sesi izler. Mehmet bağırmağa devam eder. Bir bayırdan aşağı yuvarlanıyormuş gibi bağırmağı ve "ah,uh" demeyi sürdürür. Sunucu ve İbn-i Sina panik olurlar. Sesleri dinlerler. Ses kesilir. Tıp süresinin bittiğini gösteren ışık yanar.

İBN-İ SİNA

Mehmet Bey?

SUNUCU

Mehmet Bey, iyi misiniz?

Telefondan ses gelmez. Bir süre sonra uzaktan bir adamın acılı haykırışı gelir.

ADAM (SES)

Mehmeet! Kardeşim! Ne yaptın
Mehmet! Uyan Mehmet, uyaan!

Sunucu panik içinde kameranın arkasında birine telefon hattını kesmesini işaret eder. Hat kesilir.

SUNUCU

Ee, teknik bir aksaklık nedeniyle reklama girmek zorundayız. Ekranlarınızın başından ayrılmayın. Yayın akışımız 'Rıfkı Akar'la Ailemizin Acıları' programı ile devam edecek.

İBN-İ SİNA

(panik)

Ne oldu adama?

Görüntü kesilir, jenerik girer.

7. "KÜNEFEYE DÖNÜŞEN KADIN"

İÇ - GECE - TELEVİZYON STÜDYOSU

'Rıfkı Akar'la Ailemizin Acıları' yazısı, müzik eşliğinde ekranlara gelir. Sunucu RIFKI (45), yanında boynu bükük duran konuğu HALİL (50) ile büyük bir masada oturmaktadır.

RIFKI

İyi akşamlar. Ailemizin Acıları'na hoş geldiniz. Ben Rıfkı Akar. Bu akşam, aile dramını paylaşmak üzere konuğumuz Halil Bey bizimle birlikte. Bakalım, Yılmaz ailesinin ilişkilerini düzeltebilecek miyiz? Halil Bey, iyi akşamlar. Sanırım eşiniz Emine Hanım'la yaşadığınız anlaşmazlık yüzünden buradasınız.

HALİL

Benim onunla bir anlaşmazlığım yok ki, Rıfkı Bey. O benim canım. Fakat ne desem dinletemiyorum. Darılıyor hep bana. Darılınca da konuşmak imkânsız. Durumu biliyorsunuz.

Rıfki önündeki kâğıtlara bakar.

RIFKI

Evet, sanırım karınız size
darıldığında bir dönüşüm
gerçekleşiyor.

HALİL

Her yolu denedik. Ailecek çok
üzülüyoruz bu duruma.

Halil anlatırken başka oyuncuların oynadığı bir canlandırma
ekrana gelir. Halil ve Emine rolünde, makyaj ile
yaşlandırılmış, genç oyuncular oynamaktadır. Sağ alt köşede
CANLANDIRMA yazısı yanıp söner.

İÇ - GÜN - HALİL MUTFAK

Emine, ocaktan aldığı tencereden tabağa Halil için yemek
koyar. Halil küçük masada yemeğini beklemektedir. Emine
önüne tabağı koyar. Halil kibarca gülümser ve yemekten bir
kaşık alır. Belli etmemeye çalışarak yüzünü buruşturur.
Ayağa kalkıp, tezgâhtaki sürahidenden kendisine su koyar.
Emine soran bakışlarla bakar. Halil ezile büzüle bir şeyler
söyler. Konuşmaları duyulmaz. Gerçek Halil'in sesi
görüntülerin üzerine düşer.

HALİL (SES)

Karım çok güzel yemek yapar. Bu
sefer elinin ayarını biraz
kaçırmış, azıcık tuzluydu. Ben de
biraz su içmek istedim. Söylemedim
bile neden içmek istediğimi. Ama
Emine bırakmadı konuyu. Sordu da
sordu. Aman ben onun yemeğini
beğenmiyordum da, anamın
yemeklerini beğeniyordum. Ne
kadar özür dileysem de olmadı.
Uzattı konuyu.

Emine giderek daha abartılı el kol hareketleri yapmaya
başlar. Halil sakinleştirmeye çalıştıkça, daha da öfkeli
görünür.

HALİL (SES)

E ben de en sonunda dedim ki; "
Uzattın konuyu Emine."

Oyuncu Halil de aynı anda bu cümleyi söyler. Dönüp
mutfaktan çıkar. Emine arkasından hiddetle bakar.

İÇ - GECE - TELEVİZYON STÜDYOSU

RIFKI
Sonra ne oldu Halil Bey?

HALİL
İçim rahat etmedi tabi. Dedim
gideyim gönlünü alayım. Ama gitmez
olaydım. Emine artık Emine değildi.

İÇ - GÜN - HALİL MUTFAK

Oyuncu Halil yumuşak bir ifadeyle mutfağa girer. Karısına bakınır. Bulamayınca tezgâha ilerler ve şaşkınlıkla yere bakar. Emine'nin önceden durduğu yerde, şimdi bir tabak künefe vardır. Oyuncu Halil, dizlerinin üstüne çöker, endişe ile tabağı alır ve bağırarak sarsmaya başlar.

İÇ - GECE - TELEVİZYON STÜDYOSU

Halil'in gözleri dolmuştur. Daha fazla konuşamaz. Rıfkı yumuşak bir tonda konuşmayı ilerletmeye çalışır.

RIFKI
Demek eşiniz künefeye dönüşmüştü.

HALİL
(ağlayarak)
Yani ne vardı bu kadar darılacak?
Konuşur anlaşırdık. Bu.. duruma
geldiğinde Emine ile konuşulmuyor
ki.

İÇ - GÜN - HALİL MUTFAK

Oyuncu Halil, yemek masasına oturmuş karşısındaki künefeye laf anlatmaya çalışmaktadır.

HALİL (SES)
Önce şaka yapıyor zannettim. Fakat
Nuh diyor, peygamber demiyor. Ne
laf anlattıysam, dinletemedim.
Sonra bir de alışkanlık edindi. Her
küstüğünde, her darıldığında aynı
şeyi yapıyor. Sırf kendimi
düşündüğümden değil Rıfkı Bey.
Çocuklar da çok üzülüyor.

İÇ - GÜN - HALİL SALON

İki kardeş, SELEN (14) ve EMRE (8) kanepede yan yana, kameraya konuşurlar.

SELEN

Emre odayı çok dağıtıyor. Annem en çok ona kızıyor. Topla diyor, toplamıyor.

İÇ - GÜN - ÇOCUKLARIN ODASI

Benzer oyuncularla bir canlandırma yapılır. Dağınık odanın ortasında Emine, çocuklara bağmaktadır. Selen parmağıyla, Emre'yi gösterir. Emine hışımla odadan çıkar.

İÇ - GÜN - HALİL SALON

Çocuklar mutlulukla salona girerler. Heyecanla annelerini ararlar.

SELEN (SES)

Sonra ben bir güzel topluyorum odayı. Annem mutlu olsun diye. Ama annem küsünce, mutlu etmesi çok zor oluyor.

Çocuklar açık televizyonun karşısındaki koltukta, bir tabak künefe, yanında da televizyon kumandası bulurlar.

İÇ - GÜN - ÇOCUKLARIN ODASI

Selen ve Emre ellerindeki künefeye toplanmış odalarını göstermektedirler.

SELEN (SES)

Bizimle barışsın diye odamızın ne kadar temiz olduğunu gösteriyoruz. Ama yüzümüze bakmıyor. Emre çok üzülüyor.

Emre bir köşede ağlarken, Selen'de elindeki künefe ile çaresizce iletişim kurmaya çalışmaktadır.

DIŞ - GÜN - MAHALLE

Emine yaşlarında bir komşu kadın kameraya konuşur.

KOMŞU

Eskiden dedikoduyla çok severdi. Ama şimdi hoşlanmadığı bir konu oldu mu, hop, kayboluyor.

İÇ - GÜN - KOMŞU EV

Komşu telefonun başında hevesle bir şeyler anlatmaktadır. Bir süre sonra susar. Ahizeye seslenir, karşıdan yanıt almaya çalışır.

İÇ - GÜN - HALİL SALON

Koltuğun üstünde telefon ahizesi, yanında da bir tabak künefe durmaktadır.

DIŞ - GÜN - MAHALLE

BAKKAL HÜSEYİN (35) dükkânının önünde kameraya konuşmaktadır.

BAKKAL

Ablanın sepetine istediği gazeteyi koymayınca, künefe olarak iniyor aşağı. Sepette künefe görünce de ne yapacağımı bilemiyorum. Yesem ayıp olur şimdi.

Bu sırada arkada başka bir dükkândan silah sesleri gelir. Arkasından bir adamın haykırışı duyulur.

ADAM (SES)

Abimi vurdular!

Adam eli yüzü kanlı, nefes nefese koşarak dükkândan çıkar. Bakkal arkasını döner. Kamera adamı çekmeye başlar. Adamın arkasından, dükkândan elinde silah, gömleği kanlı KATİL (35) çıkar. Bağırarak adamın peşinden koşup, onu yakalar. Silahını ona doğrultur. Bu sırada kendisini çeken kamerayı fark eder. Katil ve adam kameraya bakarlar. Katil tedirgin bir şekilde, adamı yakasından tutup kadrajdan çıkarır, uzaklaşmaya başlar. Kamera onu çekmeye devam edince, adımlarını hızlandırır. Rehin aldığı adamı önüne katarak binaların arasında kaybolur. Kamera onların arkasından bakan bakkala geri döner. Bakkal çaresizce kameraya bakar.

BAKKAL

Yemiyorum tabi ki. Sonuçta mahallemizin ablası, dünya ahiret bacımız.

İÇ - GECE - TELEVİZYON STÜDYOSU

Rıfkı Akar ve Halil, masada tedirginlikle oturmaktadır. Halil, az önce izlediklerinin şokuyla Rıfkı'ya bakar. Rıfkı kendini toparlar, boğazını temizler.

RIFKI

Evet. Yılmaz ailesinin üstündeki kara bulutları dağıtmak için buradayız. Aile üyeleri Emine Hanım'ı bu davranışından vazgeçmesi için ikna edememiş gibi görünüyorlar. Ailemizin Acıları ekibi olarak, aile içi anlaşmazlıkları çözmeyi kendimize görev edindik. Emine Hanım, kocası ve çocukları ile konuşmamış ama belki bizimle konuşur. Huzurlarınızda Emine Hanım'ı stüdyomuza çağırarak istiyorum.

Bir prodüksiyon görevlisi, üstü kapalı bir tepsi ile içeri gelir. Halil Bey ve Rıfkı Akar'ın ortasına bırakır. Halil heyecanla tepsinin açılmasını bekler. Görevli, tepsinin kapağını kaldırır ve bir tabak kaymaklı künefe ortaya çıkar. Halil dayanamaz, yeniden ağlamaya başlar. Uzanıp tabağın kenarlarını okşar.

HALİL

Eminem!

Tabak, Halil'in elinden kurtulup biraz uzağa kayar. Halil çaresizce ellerini çeker.

HALİL

Bakın Rıfkı Bey, işte hep böyle yapıyor. (Künefeye) Niye kaçıyorsun çiçeğim? Kaç yıllık kocanım ben.

Rıfkı, künefeyi inceler.

RIFKI

Hmm, kaymaklı olduğundan bahsetmemiştiniz.

HALİL

Demek ki çok öfkeli. Buraya zorla getirdik ya. Ah çiçeğim.. Bu şimdi bütün hafta çıkmaz bu halden.

RIFKI

Emine Hanım, bakın bu yaptığınız çok ayıp. Ailenizin ne kadar üzüldüğünü görmüyor musunuz?

Halil ve Rıfki beklenti ile künefeye bakarlar. Künefedен ses çıkmaz. Halil üzüntüyle bakışlarını çevirir.

RIFKI

Sanırım Emine Hanım anlaşmaya
yanaşmıyor. Neyse, biz
yapabileceğimiz herşeyi yaptık.
(Setin dışına doğru seslenir) Bize
iki çatal getirir misiniz?

HALİL

(şok içinde)
O ne demek?! Rıfki Bey, olur mu hiç
öyle şey?

RIFKI

Pardon, haklısınız tabi. (İçeriye
doğru) Bir top da dondurma alalım,
varsa.

Bu sırada Rıfki ve Halil'in önlerine iki servis konulur.
Rıfki çatalı eline alır.

HALİL

Ama.. ama karıma ne olur o zaman?

Rıfki duraklar. Elindeki çatala bakar. Kendisinden cevap
bekleyen Halil Bey'e bakar. 'Bilmiyorum' anlamında
omuzlarını silker.

8. "CENAZE SKECİ"

DIŞ - GÜN - MEZARLIK

Kalabalık bir cenazede sessizlik hâkimdir. Mezarlığın
başındaki İmam ile birlikte herkes, başı önünde dua
etmektedir. Bir süre geçtikten sonra yavaş yavaş, tek tük
birkaç kişi duasını bitirip, ellerini yüzüne götürmeye
başlar.

Futbol spikeri edasında konuşan sakin bir dış ses duyulur.

SPIKER (SES)

Evet, dualar yavaş yavaş sona
eriyor. Hava şartları cenaze için
çok müsait. Polatlı ve Gül aileleri
sahada. Cenaze kaldığı yerden devam
ediyor. Hikmet Bey biraz geride
kaldı.

Arkada hala dua eden kel bir adam dışında herkes duasını bitirmiştir. İmam'a bakarlar. İmam kel adama bakar. Adam da duasını bitirir. İmam lafa girer.

SPIKER (SES)

Hikmet Bey de yetişti. Hoca devam diyor. Son sözleri de söyleyecek birazdan. Biz bu arada biraz konuklardan bahsedelim. Sağ kanatta Mehmet'i görüyoruz. Mehmet tabii ki bu cenazede önemli bir pozisyonda. Rahmetli Abdurrahman Bey'in büyük oğlu.

Sağ önlerde duran MEHMET (38) biraz ötesinde ağlayan annesi NERİMAN (66)'a doğru bakar. O tarafa doğru hareketlenir.

SPIKER (SES)

(sesi biraz
canlanır)

Evet, Mehmet atağa geçti. Neriman Hanım'a doğru gidiyor. Neriman Hanım 'da bugünkü cenazenin kilit noktalarından. Ama Mehmet yalnız değil. Sol kanattan da bir atak var.

Sol taraftan Neriman Hanım'a daha yakın bir yerden hareketlenen AHMET (33), annesine daha çabuk ulaşır. Neriman Hanım, Ahmet'e sarılır. Arkalarından yaklaşımakta olan Mehmet, boşa kalır. Yanlarında dikilir.

SPIKER (SES)

Ama olmadı. Mehmet boşa düştü. Kardeşi Ahmet orta sahaya daha çabuk ulaştı. Ahmet bu cenazede sürpriz bir isim. Yurtdışından bugün transfer oldu. Kendisi Abdurrahman Bey'in küçük oğlu. Bir saniye! Mehmet boş durmuyor, Mehmet' de atağa geçti. Hoca'ya itiraz edecek galiba.

Mehmet İmam'a doğru yürümektedir. İmam'a kısaca selam verir ve açık mezarın yanından biraz toprak alıp, çukurdan aşağı atar.

SPIKER (SES)

Hayır, Mehmet toprağa yöneldi. İki kardeşin bir arada gerçekleştirmesi gereken bir ritüeli, Mehmet tek başına göğüslemeyi seçti. Seyirciler şaşkın.

Yakınlardaki konuklar, boş boş Mehmet'e bakmaktadır. Ahmet olayı görür. Telaşla annesini bırakıp, mezarın başına ilerler.

SPIKER (SES)

Ahmet gördü. Ahmet koşuyor. Henüz kırkinci dakikadayız fakat olaylar hız kazanmaya başladı.

Ahmet, Mehmet'in yanından geçer ve yerdeki küreğe yönelir. Mehmet'de küreğe yönelir.

SPIKER (SES)

Ahmet daha iyi bir pozisyon yakaladı. İlerliyor. Mehmet hemen arkasında. AHMET!!

Ahmet küreği Mehmet'den önce kapar.

SPIKER (SES)

Aldı küreği.

Ahmet mezara kürekle hızlı hızlı toprak atmaya başlar. Mehmet yanına gelir, küreği ister.

SPIKER (SES)

Mehmet. Pas ver diyor kardeşine. Ahmet küreği arkasına geçirdi. Devam ediyor.

Ahmet küreği abisinden uzağa çevirerek, toprak atmaya devam eder. Mehmet, Ahmet'in etrafında dönüp, küreği elinden kapar. O toprak atmaya başlar.

SPIKER (SES)

Mehmet küreği kaptı! Sağından attı, solundan geçti. Tartışmalı bir hareket fakat Hoca'dan bir itiraz gelmedi.

İmam iki kardeşin kürek çekişmesine neredeyse tiksinierek bakmaktadır. Ahmet küreği abisinin elinden kapar. Hızla toprağa daldırır. Mehmet bir hışımla yerdeki toprak birikintisine elleriyle dalar ve kucaklayarak toprak atmaya başlar mezara.

SPIKER (SES)

Mehmet taktik değiştirdi. Fakat biraz sert oynuyor. Ahmet doğrudan çukuru düşünüyor. Daha planlı hareketler.

Mehmet'in attığı topraklar, Ahmet'in üstüne gelmeye başlar. Ahmet sinirlenir. Küreği bırakıp, abisini ittirir. Mehmet de ittirir. İmam itişen iki kardeşi ayırmaya çalışır.

SPIKER (SES)

Hoca müdahale diyor. Oyuna giriyor. Fakat Polatlı Kardeşler atağı durdurmuyor. Hoca'ya itiraz ediyorlar sanırım.

İmam kardeşleri ayırmaya çalışırken yüzüne yumruk yer. Sinirlenir ve o da Mehmet'e bir yumruk savurur. Üçü yaka paça dövüşürken, NEDİM (55) koşarak gelir. Yerdeki küreği eline alıp, dövüşen üçlünün arasına sokmaya çalışır.

SPIKER (SES)

Beklenmedik savunma dayıdan geldi. Nedim Bey biliyorsunuz geçen ay da eniştesinin cenazesi için sahadaydı. Tanıdık bir sima. Neriman Hanım'ın küçük kardeşi.

Nedim kürekle ayırmaya çalışırken, Mehmet'in vuruşuyla kürek kendi suratına çarpar. Sinirlenir ve elindeki küreği Mehmet'in suratına indirir.

SPIKER (SES)

Dayı hücumda geçti! Dayı hücumda.

Mehmet ve dayısı birbirlerine kürekle vururken, Ahmet İmam'ı mezardan geriye çekmeye çalışır. İmam, Ahmet'in saçını tutup yüzüne diz atar. Ahmet'in burnu kanar.

SPIKER (SES)

Hoca sert bir harekette bulundu. Neriman Hanım sahaya girdi, sanırım faul var.

Neriman koşarak yanlarına gelir. Küreği oğlunun elinden kapar ve oğluna yumruk atan İmam'ın karnına geçirir.

SPIKER (SES)

Rahmetlinin eşinden ani bir atak geldi. Kardeşi hala savunmada, önüne geçmeye çalışıyor.

Nedim, Neriman'ı tutup uzaklaştırmaya çalışır. Neriman, Nedim'e tokat atar. Mehmet'in ve Nedim'in kulaklarını çekiştirir.

SPIKER (SES)

Neriman Hanım, Mehmet ve Nedim'i ekarte etmiş gibi görünüyor. Artık kale boş. İlerliyor Neriman Hanım.

İki adam kulaklarından sürüklenerek mezar çukuruna yaklaşırlar. Neriman'dan kendilerini kurtarmaya çalışırken, döne döne çukurun iyice dibine gelir ve üçü de içeri düşerler.

SPIKER (SES)
Neriman Hanım vurdu ve goal!

Olayı gören İmam, Ahmet'i bırakır ve kürekle yerden toprak alıp mezar çukuruna, ailenin üstüne atmaya başlar.

SPIKER (SES)
(heyecanlı)
Ahmet durmuyor, Ahmet hücumla geçti.
İmam kaleye yakın.

Ahmet onu engellemek için üstüne çullandır. İmam bir tekmeyle Ahmet'i de çukura gönderir. Arkasından bir güreş hareketiyle zıplayarak üstlerine atlar.

SPIKER (SES)
İnanılmaz bir goal! İmam! İmam son dönemin en güzel gollerinden birini attı. Gerçekten cenazeye damga vurdu bugün.

9. "KATİLE KIZ İSTEME"

DIŞ - AKŞAM - ORMAN

Karanlık çökmekteyken, ağaçların arasında KATİL (35) ve dükkânda abisini vurduğu REHİN (55) hala yürümektedirler. Katil, rehin aldığı adamı önüne katmış, saklanacak bir yer aramaktadır. Uzaktan polis sirenlere duyulur. Rehin sese doğru koşar.

REHİN
Yardım edin!

Katil adama doğru bir el ateş eder. Rehin koşmayı bırakır.

KATİL
Gel buraya!

REHİN
Vuracaksın vur. Ne on saat dolandırılıyorsun o zaman?

KATİL
Önceden düştüğüm hataya düşmemek için. Tanık olmayan bir yere

gitmemiz lazım. Baksana polisler
dolanmaya başlamış.

Rehin uzaklaşan polis arabasının arkasından yılgınlıkla
bakar.

REHİN
Kimse kalmadı zaten.

Katil az ötede, tek başına eski bir müstakil evi gösterir.

KATİL
Şuranın öbür tarafına geçince kimse
kalmayacak. Yürü!

Katil ve Rehin evin önünden yürümeye devam eder. Bir anda
polis sirenleri yeniden duyulur. Giderek yaklaşır ve
yanlarından geçer. Katil telaşla Rehin'i kolundan tutar ve
evin bahçesine sokar. Eliyle ağzını kapatıp, polis
arabasının geçip gitmesini bekler. Polis arabası biraz evin
önünde oyalanır. İkili gergin bir şekilde beklerken, evin
kapısı açılır. İçeriden çıkan ŞEMSİ (62), onları görünce
neşeyle gülümser.

ŞEMSİ
Ben dedim hanıma 'zil çalışmıyor,
gelseler de duymayız' diye. Bakın,
haklı çıkmışım. E, ne bekliyorsunuz
dışarıda gelsenize.

Katil aceleyle Rehin'in ağzından elini çeker ve silahını
pantolonuna sıkıştırır. Rehin, Şemsi'ye şaşkınlıkla bakar.

REHİN
Ha, yok biz buraya gelmedik. Bu
adam beni..

KATİL
(sözünü keser)
Geldik, buraya geldik. Gir içeri!

ŞEMSİ
Polis mi var dışarıda? Bir şey mi
olmuş?

KATİL
Bilmiyoruz valla. Hadi, gir dedim.

Katil, Rehin'i evin içine itekler. Şemsi Bey, kapıyı
kapatır.

İÇ - AKŞAM - ŞEMSİ EV HOL

Kapının arkasında Katil, Rehin'e 'sus' işareti yapar.

ŞEMSİ

Geç kalmadınız aslında. Biz pek heyecanlıyız da erken hazırlandık. Ceketlerinizi alayım.

Şemsi, Katil'in ceketine hamle yapar. Katil geri çekilir.

KATİL

Yok, kalsın gerek yok.

ŞEMSİ

Aa, olur mu öyle?

Şemsi, zorla Katil'in ceketini çıkarır. Katil'in kanlı gömleği ortaya çıkar. Şemsi gömleğe bakar.

ŞEMSİ

Ne kadar ilginç bir gömlek. (Rehin'e) Şimdiki gençlerin modasını da hiç takip edemiyorum. Siz edebiliyor musunuz?

REHİN

Bakın bu adam beni öldürmeye çalışıyor.

ŞEMSİ

(kahkaha atar)

Bilmez miyim dünürüm, bir tane de bizde var.

REHİN

Dünür mü?

NURGÜL (60) çiçekli elbisesi içinde, elinde bardaklarla yanlarından geçer.

NURGÜL

Şemsi, ne darladın insanları! Kapıda tutmuşsun, kendine dünür dedirtmeye çalışıyorsun. Bırak bi içeri geçsinler.

ŞEMSİ

(gülerek)

Kusura bakmayın. Ben biraz fazla heyecanlıyım da. Buyurun lütfen.

Katil ve Rehin'i içeri yönlendirir. Rehin girerken, Katil'e fısıldar.

REHİN
Dünür dedi!

KATİL
Şşşt!

İÇ - GECE - ŞEMSİ EV SALON

Şık bir oturma odasına geçerler. Dantelli bir elbise giymiş, güzel bir kız olan NİHAL (27) mutfak tarafından salona girer.

NİHAL
Baba, ne bu heves, kapıyı da mı sen açtın? Bekliyordum ben içeride.

ŞEMSİ
Kızım denk geldi. Tam kapının yanındayken çaldı. Buyur dünür.

Şemsi, Rehin'i karşısındaki kanepeye oturtur. Katil çaktırmadan pencereye bakarak Rehin'in yanına yönelir. Nihal yanına gelip, oturmasını engeller. Katil'in kemerinin arkasına sokuşturduğu silahı işaret eder.

NİHAL
(hevesle)
Bana bir hediye var orada sanırım.

Katil gömleğini silahın üstüne kapamaya çalışır.

KATİL
Yok, o hediye değil. Benim özel eşyam.

NİHAL
Ya şakanın sırası mı şimdi? Ver ver, ben anladım zaten ne olduğunu.

Katil çok dirense de, Nihal silahı belinden almayı başarır. Heyecanla silaha bakar.

NİHAL
İnanamıyorum! Annee, gel bak.

Katil panik içinde kaçmaya yeltenir. Arkasını döndüğünde Nurgül çıkar kapıdan, önü kapanır. Nurgül silaha bakar.

NİHAL
Şuna bakar mısın? Sana ne kadar yalvarmıştım.

Nurgül, gülümseyerek Katil'e bakar.

NURGÜL

Hay Allah, pahalıdır da bu şimdi.
Nereden bildiniz? (Nihal'e) Tam
gönlüne göre bir kısmet bulmuşsun
kızım.

ŞEMŞİ

(güler)

Aferin damat!

Katil silahı geri almaya çalışır ama Nihal sıkı sıkı elini tutar.

KATİL

Bakın, damat değilim ben. (Rehin'e
kaş göz yapar) Biz kalksak mı
artık?

Rehin silaha bakarak korkuyla yerine gömülür.

REHİN

Yok, yok oturalım.. oğlum.. Daha
hanım kızımızın kahvesini bile
içemedik.

Nihal silahı cebine koyup, sevinçle mutfağa gider. Katil,
Rehin'e tehditkâr bir bakış fırlatır. Çaktırmadan dışarıyı
işaret eder. Rehin, yaptığı işareti görmezden gelir.
Gülerek pencereye bakar.

REHİN

Polisler de hala dolaşıyor sanırım.
Değil mi dünürüm?

ŞEMŞİ

Hırsızlık falan oldu herhalde. Biz
hiç keyfimizi bozmayalım bu özel
günümüzde. Otursana damat.

REHİN

Otursana oğlum.

Katil sinirli sinirli bir Rehin'e, bir pencereye bakar.
Gider Rehin'in yanına, kanepenin ucuna oturur. Nihal ve
Nurgül mutfaktan çıkarlar. Nihal elinde kahvelerle Katil'in
yanına gelir. Öndeki kahveyi işaret eder.

NİHAL

Bu seninki.

KATİL

Yok, teşekkür ederim.

NİHAL
(bozulur)
Alsana şunu!

KATİL
Ben almayayım sağol.

Nihal tepsiyi sertçe sehpayaya koyar, cebindeki silahı çıkarır ve Katil'e doğrultur. Katil ve Rehin korkudan sıçrar.

NİHAL
İç dedim!

Uzun bir sessizlik olur. Herkes silaha bakar. Rehin, korkuyla Katil'e bakar. Bir süre sonra Katil yavaş hareketlerle, tepside kahveyi alır ve Nihal'den gözlerini ayırmadan bir yudum alır. Belli belirsiz yüzünü buruşturur.

KATİL
Hmm, çok güzelmiş. Eline sağlık.

Nihal silahı indirmeden, dümdüz Katil'e bakmaya devam eder. Katil'in elindeki kahve fincanı titremeye başlar. Nihal aniden gülmeye başlar. Şemsi ve Nurgül de ona katılır. Katil ve Rehin, kakhahalar atan aileye şaşkın şaşkın bakarlar.

NİHAL
(gülerek)
Ay sen bayağı bayağı korktun!

NURGÜL
(gülerek)
Olsun, olsun iyidir.

ŞEMŞİ
Hahaha, ya yapmayın şöyle şeyler damadıma.

Nihal silahı indirir, hala kakhaha atmaktadır. Rehin'in korkusu yavaş yavaş dağılmıştır. O da ailenin kakhahasına katılır. Katil'in sırtına neşeyle bir şaplak atar.

REHİN
Eh artık eti sizin, kemiği benim.

Katil, Rehin'e öfkeyle bakar.

NURGÜL
Ee, Nihal bahsetmedi. Ne işle uğraşıyor oğlumuz?

Rehin, Nihal'in tepsisinden bir kahve de kendine alır.
Rahat bir şekilde bacak bacak üstüne atar.

REHİN

Efendim oğlumuz, şey.. (Katil ile
bakışlırlar) ..pazarlamacı.

Şemsi'nin gülüşü bıçak gibi kesilir.

ŞEMSİ

Neyci, neyci?

REHİN

Pazarlamacı efendim. İşte böyle..
evlere gidiyor..insanlara şey
satıyor. Şey ürünleri.. (Katil'e
bakar. Katil ona boş bakar.) Eee,
kızımız ne işle uğraşıyor?

NİHAL

(babasına tedirgin
bakar)

Dirsek mankeniyim ben.

REHİN

Dirsek mi?

Nihal dirseklerini açar. Ovalama hareketi yapar.

NİHAL

İşte.. nemeendirici reklamlarında
oynuyorum daha çok. Yani
dirseklerim oynuyor. Ama bir kere
yüzüm de görünmüştü.

Şemsi dayanamaz. Kızına döner.

ŞEMSİ

Demek bu yüzden ne iş yaptığını
sakladın bizden. Bula bula pis bir
pazarlamacı mı buldun kendine?

REHİN

(bozulur)

Ne münasebet canım. Ne varmış
pazarlamacılıkta? Ne güzel meslek.

ŞEMSİ

İnsanları kandırarak, yanıltarak
evlerine girmeye, zorla paralarını
almaya meslek demem ben. Hırsız
olsa daha iyiydi.

REHİN

Biraz ağır oldu Şemsi Bey. Sonuçta emeğiyle ekmek parası kazanıyor oğlum. Gayet de iyi kazanıyor.

ŞEMŞİ

Haram zıkkım olsun kazandığı para!

REHİN

Siz kendi kızınıza bakın! Dirsek mankeni de neymiş?

Şemsi ayaklanır. Nurgül ve Nihal de onunla ayağa kalkarlar.

ŞEMŞİ

Çıkın gidin evimden! Pazarlamacıya verecek kızım yok benim!

NİHAL

Baba, yapma!

Katil fırsattan istifade ayağa kalkar.

KATİL

Evet, bence de biz gidelim artık.

REHİN

Otur yerine!

KATİL

Lan kalksana şurdan!

ŞEMŞİ

(Nurgül'e)

Baksana babasıyla nasıl konuşuyor? Pazarlamacı ağzı bunlar hep. Pis herif.

REHİN

(ayaklanır)

Düzgün konuş oğlumla! Ben onu sokakta bulmadım!

NURGÜL

Biz kızımızı sokakta mı bulduk?

KATİL

Yeter be!

Katil, Nihal'in belinden silahı alır ve havaya ateş eder. Herkes susar. Nihal koşarak, Katil'in kolunun altına girer, beline sarılır.

NİHAL
Evet, yeter artık!

KATİL
Ben gidiyorum!

NİHAL
Gidiyoruz biz!

KATİL
(Nihal'e)
Sen değil, ben gidiyorum.

NİHAL
Nereye bu saatte?

ŞEMŞİ
Pazarlamaya gidiyordur.

NİHAL
Nişanlımla düzgün konuş baba!

KATİL
Ya, ne nişanlısı! Bırak kolumu.

Katil kızdan kurtulmaya çalışır. Nihal bırakmaz.

NİHAL
Bu saatte nereye gittiğini bana söylemeden hiç bir yere gidemezsin! Sonuçta karın sayılıırım.

ŞEMŞİ
Bu adamla evlenirsen, bir daha bu eve giremezsin Nihal!

NURGÜL
Yapma Şemsi!

NİHAL
Bırak anne! Madem öyle, bir daha yüzümüzü göremeyeceksiniz. Çok uzaklara gideceğiz.

Rehin, Katil ve kızın arasına girer. İkisine de kolunu atar.

REHİN
Kızımızı da alıp gidiyoruz buradan!

KATİL
BİZ bir yere gitmiyoruz!

Çaresizce dışarıya doğru bakar. Polis hala dolaşmaktadır. Sakinleşir. Şemsi'ye yalvarırcasına bakar.

KATİL

Bakın ben pazarlamacı falan değilim. Bu adamın abisinin dükkânını soyuyordum. Öldürdüm adamı. Bu da konuşmasın diye rehin aldım. Polis dışarıda beni arıyor. Yakında buraya da gelirler. Lütfen izin verin gideyim.

Rehin kolunu Katil'in omzundan çeker. Utangaçça yere bakar. Şemsi'nin sert yüz ifadesi yumuşar.

ŞEMSİ

Pazarlamacı değilsin yani?

KATİL

Ne pazarlamacısı, dükkân soydum diyorum. Adam öldürdüm.

Şemsi, karısına bakar. Nurgül gülümseyerek Şemsi'nin koluna dokunur.

NURGÜL

Boş yere gerildin.

Şemsi gülümser. Katil'in yanına gelir. Uzun uzun bakar. Katil anlamaz. Şemsi bir anda kucaklar Katil'i.

ŞEMSİ

Ailemize hoş geldin oğlum.

Nihal sevinç gözyaşları döker. Rehin'le birbirlerine sarılırlar. Nihal, Rehin'in elini öper.

NİHAL

Babacım.

NURGÜL

Ay ben yüzükleri getireyim.

Katil ne yapacağını bilemeden dikilirken, Nurgül tepside nişan yüzüklerini getirir.

Mutlu bir müzik başlar. Şemsi yüzükleri Katil ve Nihal'in parmağına takar. Kurdeleyi keser. Şemsi ve Rehin mutluluk gözyaşları içinde birbirlerini kucaklar. Nihal, Katil'in koluna girer. Katil pencereye doğru bakar. Polis gitmiştir. Nihal sıkıca sarılmıştır. Çaresizce Nihal'in sırtını sıvazlar.

DIŞ SES / ANLATICI
Onlar erdi muradına. Peki ya
Mahmut?

10. "SAHİLDEKİ MAHMUT: 2. KISIM"

DIŞ - GÜN - SAHİL

Mahmut hala sahilde durmuş denize bakmaktadır.

DIŞ SES
Hepimiz bu dünyaya yalnız geliriz.
Fakat görünüşe göre Mahmut'un
kaderinde yalnız gitmek de var.
Mahmut, hiç bir zaman aşkı
bulamadı.

Mahmut bir anda denizde bir şeye daha dikkatli bakmaya başlar. Önceden yanına gitmeye niyetlendiği güzel kız, şimdi denize girmiş, sığ bir bölgede sudan çıkardığı bir terliği kemirmektedir. Mahmut kızı gülümseyerek izler.

DIŞ SES
O da ne? Belki de erken konuştum.
Belki de kader Mahmut'a bir mutlu
son yazmıştır bile.

Mahmut ayakkabılarını çıkarır. Denize girer. Kıza doğru ilerler.

DIŞ SES
Mutlu son beklersek, er geç mutlu
sona kavuşur muyuz?

Güneş batarken güzel kız ve Mahmut, göz göze bakarak, terliğin iki ucunu kemirmektedirler.

DIŞ SES
Afiyet olsun çocuklar. Afiyet
olsun.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Elif Danyal

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Bilkent Üniversitesi İletişim ve Tasarım Bölümü
(2010-2014)

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans
Programı (2018-2021)

